

Walter Spiegl

Falsche Verdächtigungen

Unbegründete Zweifel an der Echtheit zweier Biemann-Porträts

In einem als »Zwischenbericht zur Biemann-Forschung« unvertitelten Aufsatz in der WELTKUNST vom 15. Februar 2001 wurden zwei Arbeiten des berühmtesten Graveurs der Biedermeierzeit als »nicht in Ordnung« bezeichnet. In beiden Fällen handelt es sich um signierte Porträtschnitte, deren Provenienz sich in die 50er bzw. 60er Jahre des 20. Jahrhunderts zurückverfolgen lässt. [1]

Anlass für den »Zwischenbericht« in der WELTKUNST war vermutlich die Versteigerung des Schliffbechers mit Damenporträt am 14. Oktober 2000 bei Fischer in Heilbronn (Nr. 356), der vom Autor des etwa drei Monate später erschienenen Aufsatzes schon während der Vorbesichtigung als Fälschung bezeichnet wurde und in der Auktion über den Schätzwert von 60 000 DM nicht hinauskam. Das gleiche Schicksal widerfuhr dem auf 68 000 DM geschätzten Fußbecher mit Brustbild Erzherzog Johanns bei Zeller in Lindau im Mai 2002.

Diese Ergebnisse stehen in krassem Gegensatz zu den Zuschlägen von 250 000 DM für ein Offiziersporträt am 18. 10. 1997 in Heilbronn und 280 000 DM für das Brustbild des Prinzen Heinrich LXXII. Reuß in der Christie's-Auktion in Gera am 26. 5. 1998. Der auffällige Preisverfall ist ein Zeichen für die Verunsicherung in Händler- und Sammlerkreisen, die zweifellos durch die Veröffentlichung des »Zwischenberichts« ausgelöst und mit dem der seriösen Biemann-Forschung ein Bärendienst erwiesen wurde.

Seit der »Entdeckung« Biemanns durch Gustav E. Pazaurek Anfang der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts haben sich Kunsthistoriker und engagierte Sammler bemüht, das Werk Biemanns zu identifizieren und aus der Fülle der Arbeiten seiner Zeitgenossen herauszuheben, auch im Hinblick darauf, dass Biemann nicht nur vorwiegend Porträts geschnitten hat, sondern alles, was seine Auftraggeber und Kunden von ihm verlangten. Zuletzt war es Kurt Pittrof, der in einem 1993 erschienenen Werkverzeichnis sowie in der 2000 im Eigenverlag herausgegebenen Ergänzung dazu



1. Damenporträt) von Dominik Biemann auf dem bei Fischer in Heilbronn am 14. 10. 2000 versteigerten Schliffbecher.

die Ergebnisse der Biemann-Forschung zusammengefasst und auf den neuesten Stand gebracht hat. Selbst wenn man bei der einen oder anderen Biemann zugeschriebenen Arbeit – nicht nur bei Pittrof – Bedenken und Vorbehalte haben mag, sind solche Bemühungen uneingeschränkt zu begrüßen, weil sie einen positiven Beitrag zur Forschung leisten. In der Ergänzung geht Pittrof auch auf die Problematik der durch »die exorbitante Steigerung der Preise« möglicherweise ausgelösten Fälschungsversuche ein und die »gelegentlich auch bei einem bezeichneten Glas auftauchenden Gerüchte, dass es nicht von Biemann stamme.« [2]

Die folgenden Ausführungen Pittrofs zu diesem Thema sind wichtig, weil sie mit dazu beitragen, die von Paul von Lichtenberg in der WELTKUNST aufgestellten Behauptungen in einem ganz anderen Licht zu sehen. Pittrof schreibt: »Bei nüchterner Betrachtungsweise erweisen sich allerdings die – manchmal auch mit Vorbedacht geschürten – Zweifel als fragwürdig. Gegen eine Fälschung spricht regelmäßig der hohe Qualitätsstandard der Gläser von Biemann. Seine Leistungen werden auch von befähigten zeitgenössischen Glaskünstlern kaum erreicht werden können. Schon die Anlage der heutigen Ausbildung gibt der Feinstarbeit mit dem Schneiderad, der genauen Nachzeichnung der physiognomischen und anderen Details wenig Raum und Zeit. Die Ausbildung an den Glasfachschulen ist beim Porträt, soweit dieses heute überhaupt noch gefragt ist, auf die Herausarbeitung und Betonung der Charakteristika von Kopf und Gesicht, ja auf die expressive Verfremdung des Modells oder der Vorlage gerichtet und vernachlässigt bewusst die Details, deren genaueste Wiedergabe ja gerade das bewunderte Kennzeichen biedermeierlicher Porträtkunst gewesen ist. ... Es dürfte daher auch außerhalb Deutschlands und Österreichs kaum mehr Glasschneider geben, die neben der herausragenden Befähigung über die langjährigen Erfahrungen verfügen, um zeitaufwändige Porträtschnitte ... in der Art, Präzision und Ausstrahlung der Werke Biemanns verfertigen zu können. So konnte auch bis heute von niemandem der sichere Nachweis der Fälschung eines monogrammierten oder signierten ‚Biemann‘-Glases geführt werden.« Dass dies auch für den einige Monate später erschienenen Aufsatz Paul von Lichtenbergs gilt, wird im weiteren näher begründet.

Das falsche Frauenzimmer

Das »falsche Frauenzimmer« in der WELTKUNST ist auf einen 13,5 cm hohen Becher graviert, der formidentisch ist mit den genau so hohen Gläsern Nr. 90 und 91 in der Auktion in Gera (Abb. 2). Solche Gläser setzten seitens des/der Schleifer ein Höchstmaß fachlichen Könnens voraus, das selbst in der Biedermeierzeit nicht überall gang und gäbe war. Nur für die Harrachsche Hütte ist belegt, dass sie solche Kabinettstücke der Schleifkunst ausgeführt hat, und dass Biemann vorzugsweise, wenn nicht ausschließlich Gläser aus Neuwelt verwendet hat, ist bekannt. Paul von Lichtenberg hingegen erscheint der Becher mit dem Frauenporträt »im Hinblick auf Farbe, Konsistenz und Gewicht, aber auch bei der Betrachtung unter kurzweiligem UV-Licht ganz neu,



2. Drei weitgehend formidentische und gleich hohe Schliffbecher, von denen einer angeblich ganz neu sein soll.

so dass die Gravur darauf ... wohl kaum viel älter sein kann.« Frage: Hat Paul von Lichtenberg zum Vergleich auch die Gläser Nr. 90 und 91 in Gera untersucht und mit welchem Ergebnis? Was genau versteht er unter »ganz neu«? Vermutlich den Zeitraum zwischen Mai 1998 bis zur Einlieferung zur Auktion in Heilbronn im Oktober 2000, denn dem Glasschleifer müssen die beiden Gläser in Gera nicht nur bekannt gewesen sein, ihm muss auch mindestens eines davon als Vorlage zur Verfügung gestanden haben, um eine formgleiche und genau so hohe Kopie davon anfertigen zu können. Und wie verträgt sich »ganz neu« mit der Auskunft des Einlieferes, den Becher in den 1950er Jahren in Dresden von jemandem erworben zu haben, dessen Vater Prinzenerzieher am Hof von Sachsen-Weimar war?

Sehen wir uns an, was Paul von Lichtenberg am »falschen Frauenzimmer«, diesem »leblosen Geschöpf«, wie er es nennt, alles auszusetzen hat:

- undifferenzierter, grober Schmirgel
- unwirkliches, ausdrucksloses Gesicht
- viel zu kleines Auge an der falschen Stelle
- nicht von der Wurzel bis zur Spitze durchgezogene Haare
- Locken, die an Blätterteig erinnern
- Kropfansatz statt des Grübchens am Hals
- anatomisch falsch in die Schulter übergehende Nackenkurve
- senkrechter Abnäher in der Mitte des gefältelten Dekolletés schräg gestellt
- gar keine Brüste, zu großer Kopf, zu schmaler Oberkörper
- Puffärmel für die durch die Frisur suggerierte Entstehungszeit viel zu zaghaft und schmal »und liegen so merkwürdig an dem schwächtigen Körper an, dass Arme darin gar keinen Platz hätten, weshalb sie auch nicht angedeutet wurden.«
- das Monogramm »B« steht an der falschen Stelle und ist »ähnlich schlecht graviert« wie das Porträt.



3. Eine dieser drei Damen hat angeblich ein unwirkliches, ausdrucksloses Gesicht, ein viel zu kleines Auge an der falschen Stelle, nicht von der Wurzel bis zur Spitze durchgezogene Haare und Locken, die an Blätterteig erinnern, was als Begründung für die Behauptung dient, dass diese Porträtgravur nicht von Biemann geschnitten worden sein kann.

Zunächst einige Anmerkungen zum »undifferenzierten, groben« Schmirgel: Zum einen gibt es weder differenzierten noch undifferenzierten Schmirgel. Zum anderen wurde zu Biemanns Zeiten Schmirgel aus einer Korund-Varietät mit einigen anderen Mineralien per Hand hergestellt. Eine wirklich gleichmäßig feine Körnung war dabei nicht möglich, wurde auch nicht verlangt. Heute geschieht das industriell, was gleich bleibende Feinkörnigkeit gewährleistet. Mit bloßem Auge kann man sowieso nicht erkennen, ob der für eine Gravur verwendete Schmirgel fein oder weniger fein war – von grob möchte ich gar nicht sprechen. Selbst wenn man eine Gravur durch eine starke Lupe betrachtet, gehört schon viel Phantasie dazu, von »undifferenziertem, grobem« Schmirgel zu sprechen. Natürlich wirkt unter achtfacher Vergrößerung die gravierte Fläche »rau«, denn Glas ist ein harter, spröder Werkstoff, aber das gilt zum Beispiel auch für einen Kupferstich, wo aus feinsten Schraffuren Zwirnsfäden werden.

Nun zur eigentlichen Zielscheibe der Lichtenbergschen Kritik. Es fällt schwer, auf solche polemisch überspitzt formulierte, maßlos überzeichnende Wahrnehmungsweise einzugehen, zumal man der porträtierten Person niemals begegnet ist und nicht zu sagen vermag, ob sie nun Schweinsäuglein hatte und flachbrüstig war oder nicht oder sich am Hals eine Struma abzuzeichnen begann. Und was den Übergang der Nackenkurve in die Schulter betrifft, braucht man sich nur die in diesem WELTKUNST-Aufsatz unter Nr. 8 und 9 ebenfalls abgebildeten Damenporträts anzusehen (Abb. 4). Hier



4. Bei einer dieser drei Damen in schulterfreiem Kleid geht die Nackenkurve angeblich anatomisch falsch in die Schulter über, was als Begründung für die Behauptung dient, dass diese Porträtgravur nicht von Biemann geschnitten worden sein kann.

erfolgt er genau so fließend wie beim »falschen Frauenzimmer«, somit nach Einschätzung Paul von Lichtenbergs »anatomisch falsch«, und kennzeichnet zudem noch eine »schreckliche Anomalie der Wirbelsäule«, unter der offensichtlich nicht nur das »falsche Frauenzimmer« litt.

Der dubiose Herr

Verwachsungen und Missbildungen, wenn auch nur am Kopf – den Schmirgel beanstandet er hier nicht – hat Paul von Lichtenberg auch am »dubiosen Herrn« festgestellt (Abb. 6), dem zweiten Objekt seiner Kritik, nämlich eine absonderlich geformte Schädelbasis, so dass Nacken- und Hinterkopfkurve nicht auf natürliche Weise zusammenfinden. Außerdem wird die lange Nase bemängelt und die übertriebene Kinnpartie, weswegen der so Verunstaltete gar »unter Acromegalie zu leiden« scheint (ich musste erst nachsehen, was das heißt: Akromegalie ist die abnorme Vergrößerung der vorspringenden Körperteile durch Knochenwachstum und Weichteilvergrößerung, bedingt durch übermäßige Ausschüttung von Wachstumshormonen usw.). Aber das ist noch nicht alles. Paul von Lichtenberg meint zumindest, »dass das Gesichtprofil eigentlich zu einem größeren Schädel gehören müsste« – Lavater lässt grüßen –, denn »wenn man die Kurve durch Stirn, Schädeldecke und Hinterkopf ... nachzieht, waagrecht dreht und isoliert betrachtet«, staunt man »über die realitätsferne Symmetrie, die es ohne weiteres zuließe, dass am Hinterkopf anstelle der Haare Nase und Mund etc. folgen könnten, wodurch der Mann eben in die andere Richtung schauen würde.« Also ein Januskopf. Zumindest staunt unser Diagnostiker über »die Sicherheit« mit der dieses anatomische Wunder graviert wurde. Andererseits bemängelt er »das sinnlos wellenförmige Haargestrüpp« und nennt es »eine missverstandene Karrikatur und allenfalls geeignet, etwas zu ka-



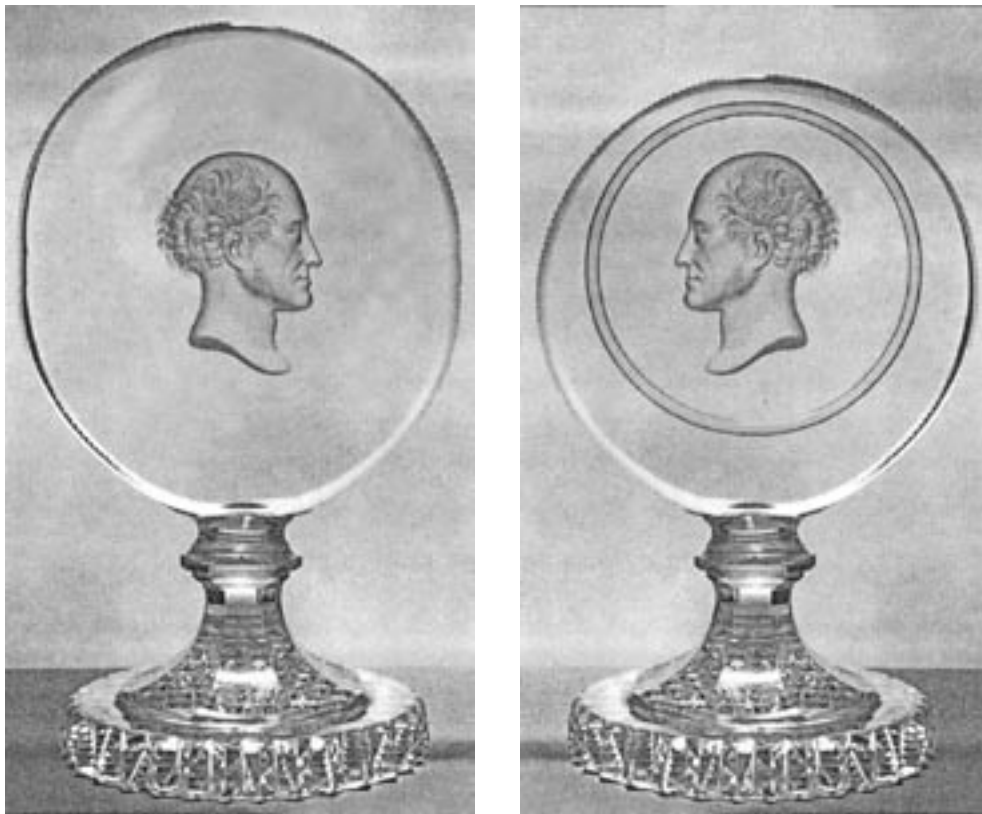
5. Bei dieser Fotomontage wurden Kopf und Körper zwei verschiedener Porträtgravuren zusammengefügt. Die Retusche beschränkt sich auf die Angleichung des Verlaufs an der Schnittstelle und Tonwertkorrekturen, weil die eine Vorlage heller war als die andere. Bemerkenswert ist die Harmonie, mit der sich beide Bildteile zu einem Ganzen zusammenfügen, ohne dass sich ein stilistischer Bruch ergäbe. Insofern ist diese Montage ein anschaulicher Beleg für die ausgeprägte Graveurhandschrift Dominik Biemanns und ein weiterer Beweis für die Echtheit des »falschen Frauenzimmers«.



6. Gipsabguss des Herrenporträts in der originalen Buchsholzkapsel, veröffentlicht von Rudolf Just in »Keramikfreunde der Schweiz« (1962) mit der Bildunterschrift: »Von Biemann selbst für den Dargestellten zu Geschenkzwecken angefertigt.« Rechts: Der Männerkopf von der Ständerplakette seitenverkehrt. Im Schulterabschnitt die Signatur D. B. in Spiegelschrift.

schieren.« Ohne uns zu verraten, was sich unter dem Haargestrüpp verbirgt, kommt der Autor gleich zum »eigentlichen Problem bei diesen irrwitzigen Dauerwellen,« das sich darin äußert, »dass die einzelnen Haare nichts von Biemanns Freude an Feinheit, Harmonie und Konsequenz erkennen lassen.« Auf diese tief schürfenden Überlegungen über Biemanns Gemütszustand folgen Ausführungen über die wechselnde Frisurmode, mit der Biemann »selbstverständlich Schritt gehalten, seinen Stil modifiziert und Haare (in seinem Spätwerk übrigens auch ganze Locken) zwischendurch auch mal malerischer dargestellt« hat. Deshalb hätte er »seine Klientel mit einer Frisur, die erst 1834 aufkam, niemals auf ein Glas gravieren können, das er nach beendetem Porträt mit der Jahreszahl 1828 datiert hat. Ein solches Werk« – welches ist damit gemeint? – »riecht ab ovo nach Fälschung.«

Aber zurück zur Haarspalterei. Weil bei dem Porträt »die kahle Schädeldecke nicht nur sehr tief ins Glas geschnitten ist, sondern auch sehr steil«, stehen »einzelne Haare von dem fest vorgegebenen Umriss willkürlich ab« und sind »lediglich in die Oberfläche der flachen Plakette eingeritzt ... und nicht Bestandteil der Mulde, die durch den Umriss definiert ist.« Das ist, mit Verlaub, Beckmesserei. Woher will Paul von Lichtenberg wissen, wie Haare unwillkürlich abstehen oder dass Biemann seine Tiefschnitte immer »sensationell flach geführt« hat? Jeder gute Graveur schneidet flach, um prominente Partien wie zum Beispiel beim Porträt Jochbein oder Augenbraue tiefer legen zu



7. Nach Paul von Lichtenbergs Vorstellung hat die Ständerplakette ursprünglich etwa wie auf dieser Fotomontage ausgesehen (links), bevor sie oben abgeschliffen wurde. Der Kopf steht zwar in der Mitte, wirkt aber viel zu klein. Rechts die Ständerplakette, nachdem sie angeblich oben abgeschliffen und der Ring um den Kopf gelegt wurde. Die Abbildung stammt aus der Zeitschrift »Keramikfreunde der Schweiz« (1962).

können. So entsteht natürlich wirkende Plastizität unter Vermeidung von Beulen und Löchern. Wenn Biemann bei der Schädeldecke des Männerkopfes »nicht nur tief ins Glas geschnitten hat, sondern auch steil«, dann ist das ganz allein seine Sache. Ein glaubhaftes Argument, ihm diese Arbeit kategorisch abzusprechen, ist es jedenfalls nicht. Paul von Lichtenberg versucht seine Hypothese zu untermauern, indem er die Authentizität der Ständerplakette in Frage stellt. Zwar räumt er ein, dass sie »wohl Anfang der 1830er Jahre produziert« worden sei und die Glasmasse im UV-Licht etwa so fluoresziert wie Gläser dieser Zeit aus der Harrachschen Hütte. Trotzdem sei sie »überraschend unrein und voller Bläschen ... für Harrach untypisch.« Auch dürfte sie ursprünglich »etwa 14,5 cm hoch oder etwas höher« und das Plakettenteil hochoval gewesen sein, »weil die Umrisskurven links und rechts vom Stiel des Ständers zu steil

nach oben gehen.« (Abb. 7 links) Paul von Lichtenberg schließt daraus, dass »der obere Teil des Hochovals beschädigt« war »und entsprechend heruntergeschliffen« wurde. »Dadurch wurden die Proportionen zerstört, der Herrenkopf rutschte optisch zu nahe an den oberen Rand. Dies wiederum versuchte der Pfuscher durch den Ring zu kaschieren, den er nachträglich um das Kopfbild graviert hat.« (Abb. 7 rechts) Darüber spekuliert der Autor noch eine Weile, aber viel interessanter ist die Überlegung, wie sich das in der Praxis abgespielt haben könnte. Ich erkläre mir das so: Jemand, nennen wir ihn den Pfuscher, findet Dank eines glücklichen Zufalls einen leeren Plakettenständer, der »wohl Anfang der 1830er Jahre« produziert wurde, wie einer aus der Harrachschen Hütte aussieht, aber doch keiner ist, und graviert darauf diesen abscheulich missgestalteten Männerkopf. Dann schlägt er die Plakette oben an – Gott sei Dank ohne dass sie springt oder vom Ständer fliegt – und schleift die Delle weg. Dadurch rutscht der Kopf aus der Mitte zu weit nach oben. Also schleift er einen Ring um den Kopf. Logisch, oder?

Aber die Geschichte geht weiter. Direkt oder über einen Mittelsmann bietet unser Pfuscher die Ständerplakette dem in Prag lebenden »berühmten Glassammler Rudolf Just«, wie Paul von Lichtenberg ihn in Anmerkung 3 nennt, an, und weil dieser nicht wusste, was offensichtlich nur Paul von Lichtenberg ganz genau zu wissen scheint, nämlich »wie penibel Dominik Biemann auf physiognomische Details achtete«, oder es nicht wissen wollte, weil »die finanzielle Not in der damaligen CSSR groß war«, fällt er auf den Schwindel herein und veröffentlicht die Ständerplakette in der renommierten Zeitschrift »Keramikfreunde der Schweiz«.

So ähnlich suggeriert es uns Paul von Lichtenberg. Aber die Sache hat einen Haken. Zusammen mit der Ständerplakette ist in Justs Artikel auch der Gipsabguss des Männerkopfes in einer Buchsholzkapsel abgebildet, mit der Bildlegende: »Von Biemann selbst für den Dargestellten zu Geschenkzwecken angefertigt.« (Abb. 6 links) Das war kein Einzelfall, wie man in einem anderen WELTKUNST-Aufsatz über Biemann [3] und anderswo nachlesen kann. Paul von Lichtenberg erwähnt den Gipsabguss des Männerkopfes jedoch mit keinem Wort.

Anmerkungen

¹ Die eidesstattliche Erklärung des Vorbesitzers des Glases mit Damenporträt liegt mir in Fotokopie vor, desgleichen der Auszug aus dem handschriftlich geführten Inventarverzeichnis. – Zum Herrenporträt vgl. den Aufsatz von Rudolf Just, Die Glasschnittporträts des Grafen Kaspar Sternberg von Dominik Biemann, in: Keramikfreunde der Schweiz, Mitteilungsblatt Nr. 57, September 1962, S. 22-24 mit 2 Bildtafeln.

² Kurt Pittrof, Zum Geburtstag vor 200 Jahren: Dominik Biemann 1800 – 1857, Meerbusch 2000, S. 9.

³ Sabine Baumgärtner, Dominik Biemann. Gläserne Souvenirs aus Franzensbad, in: WELTKUNST, Heft 5, Mai 1998, S. 959-961.

Walter Spiegl

Erzherzog im Zwielficht

Die Diffamierungskampagne gegen Porträtgläser von Dominik Biemann reißt nicht ab. Begonnen hatte sie vor knapp zwei Jahren, als im Vorfeld der Auktion bei Fischer in Heilbronn am 14. Oktober 2000 die Echtheit eines Schliffbechers mit Damenporträt (Nr. 356) in Zweifel gezogen worden war, so dass das Glas über den Schätzwert von 60 000 DM nicht hinaus kam. Der mutmaßliche Initiator der Kampagne setzte noch eins drauf, als er in der WELTKUNST vom August 2001 in einem scheinheilig als „Zwischenbericht zur Biemann-Forschung“ untertitelten Aufsatz dieses Glas öffentlich in Verruf zu bringen versuchte und bei gleicher Gelegenheit auch eine Ständerplakette mit Herrenporträt aus der ehemaligen Sammlung Just, Prag, als Fälschung bezeichnete. [1]

Jüngstes Opfer dieser dubiosen Initiative ist ein Fußbecher mit dem Brustbild Erzherzog Johanns von Österreich. Das nach Aussage der gegenwärtigen Besitzerin vor etwa 40 Jahren von ihrem Vater angekaufte Glas ist seit 1975 in der Literatur bekannt. [2] Im Mai 2001 sollte er als Teil der Sammlung Dr. Meinhard Heschl bei Zeller in Lindau versteigert werden, ging jedoch zurück, weil während der Vorbesichtigung das Gerücht ausgestreut wurde, das Porträt sei keine Arbeit Dominik Biemanns. Pikanter Weise hat sich die Person, welche nach Angabe des Auktionshauses die Zweifel säte und die ich hier nicht nennen möchte, dreimal bei der Einlieferin telefonisch gemeldet, einmal vor der Auktion und zweimal danach, um ihr ein deutlich unter dem Schätzwert des Auktionshauses von 68 000 DM liegendes Angebot für dieses Glas zu machen.

Auch der zweite Versuch, den Erzherzog-Becher zu verkaufen – diesmal in London, bei Christie's –, schlug fehl. Kurz vor der Auktion am 23. April 2002 wurde er vom Auktionshaus zurückgezogen. Die der Einlieferin vom zuständigen Sachbearbeiter per Fax mitgeteilte Begründung stützt sich im Wesentlichen auf drei Argumente, die Zweifel an der fachlichen Kompetenz des für diesen Schritt verantwortlichen Christie's-Mitarbeiters aufkommen lassen. Der geht dabei sogar so weit, der Einlieferin vorzuhalten, falsche Informationen zum Glas geliefert zu haben, weil die Literaturangaben, auf Grund derer er die Zuschreibung an Biemann getroffen habe, sich inzwischen als unrichtig herausgestellt hätten („... it seems that the literature on which we had based our attribution has now proved to be erroneous.“)

Ich weiß nicht, auf welche Literatur sich das bezieht, aber hinsichtlich der oben genannten Quellen hat Christie's zweifellos Recht. In Pazaurek/von Philippovich ist von der „fehlenden Signatur“ die Rede (S. 103), und im Katalog „Glas und Kohle“ heißt es „Signiert: Biemann.“ (S. 392). Das ist schlampige Recherche. Tatsächlich ist das Glas



Fußbecher mit En-face-Bildnis des Erzherzogs Johann von Österreich, bez. „B.“ für Dominik Biemann. H. 15,5 cm. Prov.: Sammlung Dr. Meinhard Heschl. Foto: Auktionshaus Michael Zeller, Lindau

„B“ monogrammiert. Für eine Zuschreibung würde das normaler Weise genügen, aber nachdem man sich offensichtlich dazu entschlossen hatte, die Echtheit des Glases prinzipiell in Zweifel zu ziehen, wurden weitere Gründe nachgeschoben.

Zitat Christie's: „...Biemann worked from the life, not secondary sources.“ Das ist ein alter Hut mit Löchern. Dass Biemann ausschließlich Porträts von Personen geschnitten haben soll, die ihm dafür Modell saßen, wird niemand ernsthaft behaupten wollen, der den Ausstellungsbericht Prag 1829 kennt, wo Biemann unter anderem mit Porträts von Kaiser Franz I., dessen Gemahlin sowie Goethe vertreten war. [3] Mit diesen drei Personen hatte er gewiss keinen persönlichen Kontakt. Noch viel aussagekräftiger sind die Beispiele, die Paul von Lichtenberg in seinem Aufsatz „Zwei Könige und ein Prinz“ nennt, wo den Gläsern die Vorlagen, nach denen die Porträts angefertigt wurden, gegenüber gestellt sind. [4] Es handelt sich um Willem II. der Niederlande nach einer Lithographie von Carl C. A. Last und Karl XIV. Johann von Schweden und Dänemark nach einer Bronzemedaille von J. J. Barre. Hier ließen sich noch weitere Vergleiche anführen, die alle bestätigen würden, dass Biemann eben nicht nur nach dem Leben porträtiert, sondern sehr wohl auch Vorlagen von anderer Hand benutzt hat.

Eine weitere Begründung betrifft den Fußbecher selbst, dessen formale Gestaltung aus der Produktion der Harrachschen Hütte nicht bekannt sei („... the glass is of a form unknown to the Harrach glass house ...“). Damit wechselt die Beweisführung vom an sich schon schlüpfrigen Parkett mangelhafter Kompetenz in den Bereich der anmaßenden Hypothese und behauptet Dinge, die nach gegenwärtigem Kenntnisstand nicht nachprüfbar und schon gar nicht bewiesen sind. Es gibt meines Wissens keine Unterlagen darüber, wie die Gläser ausgesehen haben, die Biemann aus der Harrachschen Hütte bezogen hat. In den erhalten gebliebenen Fakturenbüchern der Hütte taucht kein einziges Mal der Name Dominik Biemann auf, geschweige denn eine Abrechnung über gelieferte Gläser. Andererseits hat Biemann in „seiner Glashandlung zum berliner Hof“ in Franzensbad nicht nur „Portraits auf Kristall-Glas gravirt“, sondern gleichzeitig „ein Lager neuer und eleganter Glas-Waaren daselbst“ für seine Kunden bereit gehalten. [5] Zuzana Pešatová schreibt zwar in ihrem Aufsatz über Dominik Biemann von 1965, leider ohne Quellenangabe, dass Biemann die meisten Gläser für Gravuren sowie den Verkauf aus Harrachsdorf bezogen habe, erwähnt aber auch andere Lieferanten, namentlich die Firma Vogt (Vogel) in Meistersdorf, die um 1855 von Biemann einen Betrag von 134 Gulden einforderte, obwohl er ihr nach eigenem Bekunden nur 74 fl. schuldete. [6] Auch beim Glashändler Wilhelm Hofmann in Prag stand Biemann im Oktober 1856 mit 58 Gulden in der Kreide. [7] Das ist genau die Zeit, in der unser Erzherzog-Becher nach Christie's Angaben entstanden sein soll, was ich nicht nachprüfen kann.

Mit seiner dritten Begründung verabschiedet sich der Sachbearbeiter endgültig von der Realität, begibt sich ins Reich der Phantasie und beweist damit, wie wenig er von Glasgravur versteht. „... the initial ‚B‘ ... appears to be of a different hand as the main

body of the engraving.“ Was er damit meint, ist klar: Das Monogramm „B“ stammt von einer anderen Hand als die Porträtgravur, die ihrerseits – siehe oben – nicht von Biemann stammt. Aber woran erkennt er das? Wir haben es hier nicht mit einer Ölmalerei oder einer Graphik zu tun, bei der der Künstlername nachträglich von anderer Hand hinzugefügt wurde, ja noch nicht einmal mit einem ausgeschriebenen Namen, sondern mit einem simplen lateinischen B, das aus einem senkrechten Strich besteht und zwei rechts angesetzten Buckeln. Ob das „B“ auf einem Biemannglas echt ist, also von Biemann eigenhändig geschnitten wurde, wird ehrlicher Weise nie jemand mit absoluter Gewissheit sagen können, selbst wenn er eine noch so starke Lupe zu Hilfe nähme. Und ein Markenverzeichnis für echte B-Monogramme zum Nachschlagen gibt es auch nicht und wird es niemals geben, weil der Echtheitsbeweis unmöglich zu erbringen wäre und der Gedanke absurd ist, man könnte zwischen der Graveurhandschrift eines geschnittenen Motivs und der eines geschnittenen Buchstabens eine Wesensverwandtschaft ableiten oder verneinen. Und noch etwas Ungereimtes spricht aus der Argumentation des Christie's-Mitarbeiteres. Angenommen, unseren Erzherzog hätte nicht Biemann geschnitten, sondern jemand, der einen „Biemann“ vortäuschen wollte. Der würde doch, sagt einem der gesunde Menschenverstand, das „B“ gleich mit ins Glas schneiden, sozusagen als schlagenden Echtheitsbeweis für Ahnungslose oder Misstrauische und um nicht zu riskieren, dass eines Tages jemand daher kommen und sagen könnte, Motiv und Monogramm seien zwei Paar Schuhe. Aber nein, unser unbekannter Biemann-Imitator lässt das „B“ weg, vielleicht wegen seines schlechten Gewissens oder weil er sich – sollte die Sache mal auffliegen – sich nicht nachsagen lassen wollte, er hätte einen falschen „Biemann“ in die Welt gesetzt. So weit zum Porträt. Jetzt zum Monogramm. Jemand erwirbt den Erzherzog, weil er ihn für einen „Biemann“ oder zumindest Biemann verdächtig hält, und damit auch alle Welt weiß, dass das ein „Biemann“ ist, lässt er von einem Graveur ein „B“ ins Bild schneiden. Ich weiß, das klingt albern, aber der gedankliche Anstoß dazu kommt aus London, und so lange es in Auktionshäusern Glassachverständige dieses Kalibers gibt, wird man sich noch auf allerlei Haarsträubendes gefasst machen dürfen.

Anmerkungen

1 Paul von Lichtenberg, Ein falsches Frauenzimmer und ein dubioser Herr, in: WELTKUNST, Heft 2, Februar 2001, S. 225 f. – Siehe auch Walter Spiegl, Falsche Verdächtigungen. Unbegründete Zweifel an der Echtheit zweier Biemann-Porträts, in: WELTKUNST, Heft 8, August 2001, S. 1283 ff. – Die gleich lautende Internet-Version dieses Aufsatzes finden Sie unter demselben Verzeichnis wie den Beitrag über das Glas mit Erzherzog Johann.

2 Otto Lauer, Dominik Biemann – ein strahlender Stern am Himmel der Glaskunst, in: WELTKUNST, Heft 7, 1975, S. 537. – Gustav Pazaurek/Eugen von Philippovich, Gläser der Empire- und Biedermeierzeit, Braunschweig 1976, Abb. 94. – Glas und Kohle, Landesausstellung 1988, Bärnbach/Weststeiermark,

30. 4. bis 31. 10. 1988, Katalog hrsg. von Paul W. Roth, Nr. 9/98, ohne Abb. – Kurt Pittrof, Dominik Biemann. Böhmischer Glasgraveur des Biedermeier, Stuttgart 1993, I/26.

3 Gustav E. Pazaurek, Gläser der Empire- und Biedermeierzeit, Leipzig 1923, S. 98.

4 Paul von Lichtenberg, Zwei Könige und ein Prinz, in: WELTKUNST, H. 4, April 2000, S. 670 f. – Zum Pokal mit Willem II. siehe auch P. C. Ritsema Van Eck, Een onbekend Oranje-portret door Dominik Biemann, in: Antiek, v. 12, no. 3, Oktober 1977, S. 173 ff.

5 Zuzana Pešatová, Dominik Biemann, in: Journal of Glass Studies, Vol. VII, 1965, Fig. 3.

6 Dasselbe, S. 94.

7 Kurt Pittrof (Anm. 2), S. 50.

Version 7. Mai 2002

Copyright © 2002 by Walter Spiegl

wspiegl@t-online.de

Walter Spiegl

»D B 1826« – Anmerkungen zu einem Porträtbecher

Dominik Biemann, dessen Geburtstag sich am 1. April 2000 zum zweihundertsten Mal jährte, gilt als bedeutendster Vertreter des Glasschnitts der Riesengebirgsschule wie der Biedermeierzeit überhaupt. Er ist einer der wenigen Graveure des 19. Jahrhunderts, der signiert hat, und obwohl es relativ viele Gläser mit seinem Namen oder Monogramm gibt, ist sein umfangreiches Werk nur zu einem geringen Teil identifiziert.

Dominik war eines von zehn Kindern des Franz Biemann in Harrachsdorf-Neuwelt, der für die gräflich Harrachsche Glashütte Holzformen stach. In welchem verwandtschaftlichen Verhältnis Dominik zu Johann Biemann stand, der 1803 mit einer Silbermedaille geehrt worden war und zu Beginn der zwanziger Jahre als der beste Schleifer in der Werkstatt Franz Pohls bezeichnet wird, ist noch nicht erforscht. Dominiks Taufpate war der Bruder Franz Pohls, Johann, der die Aufsicht über die gräfliche Glashütte führte. Bei dessen Sohn Johann Anton ging Dominik in die Lehre. In Franz Pohls Werkstatt beendete er die Glasschneiderlehre, und hier hat er anschließend noch sieben Jahre als Geselle gearbeitet. 1825 lehnte er ein Angebot des Grafen Harrach ab, erster Graveur der Hütte zu werden, und mietete eine Boutique in Franzensbad, dem aufstrebenden Kurort in Westböhmen, nördlich der alten Reichsstadt Eger, wo er während der Sommersaison arbeitete. In Prag besuchte er von 1826 an die Kunstakademie und erhielt im Jahr darauf die Bürgerrechte, so dass er seinen Beruf als Glasschneider auch in Prag ausüben durfte.

1829 beschickte Biemann zwei Ausstellungen in Prag, die von der Akademie und der Prager Handwerkskammer veranstaltet wurden. In den Akademieräumen zeigte er ein Porträt des Grafen Kaspar Sternberg auf einer Plakette mit geschliffenem Glasständer sowie Hohlgläser mit Goethebildnis, Madonna della Sedia, Kreuzabnahme, Karussellrittern, Pferden, Hirsch und Hund. Im Ledebuhrschen Palais dieselben Gläser noch einmal – bis auf die Sternberg-Plakette –, ergänzt um die Porträts Franz I. und der Kaiserin von Österreich (wohl Caroline Auguste) sowie das Motiv Jagdwagen mit Schützen. Auf der nächsten Industrieausstellung in Prag – 1831 – war Biemann mit drei Arbeiten vertreten; einem Porträt des Herzogs von Coburg-Gotha, Napoleon zu Pferd und einem Jagdstück.

Auf die Bedeutung Biemanns als Glasschneider hat zum ersten Mal Gustav E. Pazaurek aufmerksam gemacht. 1921 veröffentlichte er in der Wiener Museumszeitschrift »Kunst und Kunsthandwerk« einen Aufsatz [1], in dem er Biemann als »einen der geschicktesten Glasschneider, nicht nur unter seinen Zeitgenossen« bezeichnete und

insbesondere die »Porträts in Glastiefschnitt« hervorhob, »die zu den besten aller Zeiten« zählen.

Diese Porträtschnitte Biemanns auf Plaketten, teils mit Ständer, rechteckigen Tafeln und Hohlgläsern, zu deren Vorzeichnungen die Dargestellten ihm zumeist Modell saßen, waren seither Gegenstand und Thema einer ganzen Reihe wissenschaftlicher Erörterungen und Diskussionen. Einige der von Pazaurek in dem Aufsatz von 1921 und in seiner Monographie über die Empire- und Biedermeiergläser [2] veröffentlichten Arbeiten sind seit 1945 verschollen, aber viele bisher unbekannte Porträts kamen seither zum Vorschein wie zuletzt das Bildnis einer Biedermeierdame in der Auktion bei Fischer in Heilbronn am 14. 10. 2000 (Nr. 356) oder Heinrich LXXII. Prinz Reuss bei Christie's in Gera am 26. 5. 1998, die beiden runden Plaketten mit Philippine und Agnes von Ruville [3], Ignaz Graf Gyulai am 25. Oktober 1999 in den Wiener Kunstauktionen sowie mehrere Neuerwerbungen des Prager Kunstgewerbemuseums. Einen umfassenden Überblick gibt das von Kurt Pittrof zusammengestellte Werkverzeichnis mit den Nachträgen. [4]

Abb. 1, 2 Becher mit Madonna della Sedia und Herrenporträt, auf dem Boden bez.: D B 1826, H. 15,5 cm; ehemals Slg. Gustav Schmidt, Reichenberg. Museum für Glas und Bijouterie, Jablonec nad Nisou (Gablonz a. d. Neisse)



Das früheste Bildnis »nach der Natur«, das schon Pazaurek 1921 erwähnte, ist das eines unbekanntes Herrn auf dem 1826 datierten, D B monogrammierten Zylinderbecher der ehemaligen Sammlung Gustav Schmidt in Reichenberg im Museum für Glas und Bijouterie in Gablonz (Abb. 1, 2, 3). Dem Porträtmedaillon gegenübergestellt ist ein größeres mit Madonna della Sedia nach Raffael. Die vier floralen Motive in den Zwickeln der rechteckigen Einfassung sind allegorische Darstellungen der vier Jahreszeiten. In seinen fragmentarisch erhalten gebliebenen »Aufzeichnungen« notiert Biemann: »Seit 1826 habe ich Gesichter lebendiger Menschen auf Glas gebildet.

Dieses Geschenk des Himmels habe ich selbst nicht gewusst, zufällig kam ich aber dazu und es ging glücklich, ohne dass ich von jemandem belehrt oder unterrichtet worden wäre ...« [5] Dieses zufällige Ereignis war nach Biemanns eigenen Worten eine Begegnung mit Otto Graf von Schlabrendorf-Seppau in Franzensbad, den er im Auftrag einer Gruppe adeliger Herren »zum Jux« und ohne dessen Wissen hatte porträtieren sollen. Biemann selbst räumt ein, dass die in Eile verfertigte Arbeit ziemlich schlecht und karrikaturhaft ausgefallen sei, aber jedermann in ihr Schlabrendorf erkannt habe und er daraufhin noch weitere Porträts habe anfertigen müssen. Die Recherchen Paul von Lichtenbergs in den Franzensbader Kurlisten haben ergeben, dass diese Arbeit nach dem 1. Juli 1826 und vor Ende der Saison im September entstanden sein muss. [6]

Von diesen Stücken der Anfangszeit, wie auch immer sie ausgesehen haben mögen, existiert offensichtlich keines mehr, aber das Herrenporträt auf dem Gablonzer Becher dokumentiert überzeugend, wie rasch Biemann von »ziemlich schlecht« und »karrikaturhaft« zur Meisterschaft im Porträtschnitt gelangte.

Für die Forschung ist der signierte Gablonzer Becher neben der Datierung auch deshalb von Bedeutung, weil er mit der Madonna ein zweites Hauptmotiv aufweist und weil die Füllornamente auf den Wandungsflächen zwischen den beiden einander gegenüberliegenden Bildfeldern stilistisch eng verwandt sind mit dem geschnittenen Dekor der so genannten Kuglergraveurgläser, an denen Biemann wohl schon in Franz Pohls Werkstatt mitgearbeitet haben mag. Eine ganz ähnliche Stilauffassung spricht aus der Bordüre eines Bechers mit Amor auf einem Delphin, die sich zu beiden Seiten des Perlrandmedaillons anschließt (Abb. 4). Pazaurek hat dieses Glas, das sich damals in der Sammlung Leo Moser in Karlsbad befand, ohne nähere Begründung »wohl A. H. Mattoni« zugesprochen. [7]

Der Karlsbader Glashändler und Hotelier Mattoni hatte zweifellos den Anstoß dazu gegeben, dass Biemann 1825 im Sommer nach Franzensbad ging, wo er »im Auftrag und auf Rechnung« Mattonis die Boutique Nr. 20 unter den Kolonnaden anmietete und sicherlich auch gravierte Gläser an Mattoni nach Karlsbad lieferte, bevor er von Franz Steigerwald, dem Würzburger Glashändler und Konkurrenten Mattonis, buchstäblich abgeworben wurde. [8] Diese neuen Erkenntnisse sind deshalb so interessant, weil sie zur Identifizierung von Biemanns Werk beitragen, das sich ja nicht nur auf die Porträtschnitte beschränkt.



Abb. 3 Gipsabguß des Herrenporträts auf dem zylindrischen Becher von 1826

Von den geschäftlichen Beziehungen zwischen Mattoni und Biemann, der sich auch vorübergehend in Karlsbad aufhielt, hatte Pazaurek nichts gewusst – nur dass Mattoni bei dem Glasschneider Andreas Teller, seinem Onkel und Paten, in die Lehre gegangen sei und Goethes Aufmerksamkeit als »Glasarbeiter« auf sich gelenkt habe. [9] Als »Ausgangspunkt zu Mattonis Beurteilung als Glasschneider« erwähnt er einen Pokal mit der hl. Caecilia und Widmung »Zum Andenken von A. H. Mattoni, den 30. Nov. 1824« der »sicherlich als eigenhändige Arbeit angesprochen werden kann.« So werden ein Geschenk ex cathedra zur eigenhändigen Arbeit deklariert und alle Wege verbaut, nach dem wahren Urheber zu forschen.

Doch zurück zum Gablonzer Zylinderbecher mit Herrenporträt und Madonna della Sedia. Das Außergewöhnliche daran ist, dass dieses Glas zwei Hauptmotive aufweist, die thematisch nichts miteinander zu tun haben, worin es sich von allen anderen Porträtgläsern Biemanns unterscheidet. Man könnte natürlich auch ein Wappen wie auf der Rückseite des Bechers mit Herzog Ernst von Coburg-Gotha [10] als gleichwertiges Motiv bezeichnen, aber in diesem Fall steht es mit dem Dargestellten unmittelbar in Beziehung, so dass das eine das andere sozusagen ergänzt. Aber was haben der unbekannte Herr und die Madonna gemeinsam? Und warum graviert man überhaupt zwei Hauptmotive auf ein Glas, von denen man nur eines sehen kann, wenn es in der Vitrine steht? Und warum trägt dieses Glas die Jahreszahl 1826 und die Namensbuchstaben D B praktisch unsichtbar auf den schrägen Kantenflächen der Flachsteinel auf der Standfläche? Bei allen anderen Gläsern sind die Signaturen auf der Schauseite im Bildmedaillon angebracht. Von Biemann selbst eingeschnittene Datierungen gibt es sonst auch nicht, abgesehen von dem auf der Rückseite »1826« datierten Becher in Corning [11], wobei nicht ganz auszuschließen ist, dass es sich um eine Zutat von anderer Hand handeln könnte.

Alle Umstände deuten darauf hin, dass es sich bei dem Gablonzer Glas von 1826 um einen Sonderfall handelt, um keine Auftragsarbeit wie alle anderen Porträtgläser, sondern um ein Vorzeige- und Repräsentationsstück, mit dem der Erzeuger auf seine besonderen Fähigkeiten auf überzeugende Weise aufmerksam machen wollte. Bei Mattoni in Karlsbad, für den er bereits arbeitete, und Steigerwald, der mit ihm Kontakt aufzunehmen versuchte, hatte er das nicht nötig, genau so wenig beim Grafen Harrach, der ihn ja behalten hätte, wenn Biemann auf dessen ziemlich schofles Angebot eingegangen wäre. Für wen könnte Biemann also dieses außergewöhnliche Vorzeigestück geschnitten haben?



Abb. 4 Becher mit Amor auf Delphin, nach G. E. Pazaurek „wohl A. H. Mattoni, um 1820“; ehemals Slg. Leo Moser, Karlsbad

Die Antwort liefert meines Erachtens die Jahreszahl. Nachdem Biemann aus Franzensbad zurückgekehrt war, nahm er am 26. November 1826 das Studium an der Kunstschule der Prager Karls-Universität auf. Um studieren zu können, brauchte er Geld, nämlich aus dem Verkauf graviertes Gläser. Aber das durfte er offiziell nur als Prager Bürger. Deshalb muss es sein vorrangiges Ziel gewesen sein, die Bürgerrechte zu erlangen, die er, wie Pittrof meint, »wohl Anfang 1827« beantragte. [12] Vielleicht aber schon vorher. Jedenfalls ging ihm am 12. März 1827 die Aufforderung des Prager Magistrats zu: »Bittsteller hat die besitzenden Kenntnisse auf eine glaubwürdige Art zu bewähren ...« [13] In Biemanns Fall war die »glaubwürdigste Art« zweifellos eine durch Signatur und Jahreszahl ausgewiesene Arbeit, auf der möglichst viel zu sehen und die zu diesem Zeitpunkt in ihrer Art einzigartig war, zum Beispiel ein Herrenporträt auf der einen Seite und eine Madonna mit symbolischen Darstellungen der vier Jahreszeiten in den Ecken des Bildfelds auf der gegenüberliegenden. Spitzfindige Zweifler mögen fragen, warum der Becher 1826 datiert ist, obwohl er erst 1827 gebraucht wurde. Wahrscheinlich deshalb, weil Biemann schon 1826, vielleicht sogar früher darauf hinarbeitete, Prager Bürger zu werden und seinen Beruf hier auszuüben. Das »Einbürgerungsverfahren« zog sich noch eine Weile hin, wurde aber schließlich zu Biemanns Gunsten entschieden. Wann genau das war, wissen wir nicht, nur dass er in der Prager Altstadt, Neue Allee 116, wohnte und arbeitete, wenn er sich nicht in Franzensbad aufhielt.

Die meisten Porträtschnitte Biemanns nach der Natur sind sicherlich in Franzensbad entstanden, aber es gibt auch welche nach zeitgenössischen Vorlagen. Spektakulärstes Beispiel dafür ist ein prunkvoller Kronendeckelpokal aus der Harrachschen Hütte, ein Meisterwerk des Glasschliffs, das Willem II., König der Niederlande, als Prinz von Oranien zeigt. [14] Biemann hat den sitzenden Monarchen nach einer Lithographie Carl C. A. Lasts nach dem Gemälde des Hofmalers J. B. van der Hulst von 1831 geschnitten. Ähnlich verhält es sich wohl mit den Bildnissen Kaiser Franz I. und der Kaiserin sowie Goethes, die Biemann 1829 in Prag ausstellte, und dem Herrenporträt »Alois Senefelder?« [15], dem eine Kreidelithographie Joseph Kriehubers von 1828 zugrunde liegt, die allerdings nicht den Erfinder der Lithographie, sondern den Geiger Niccolò Paganini zeigt.

Anmerkungen

- 1 Gustav E. Pazaurek, Dominik Biemann. Der erste Glasschneider der Biedermeierzeit, Kunst und Kunsthandwerk, XXIV. Jahrgang, Heft 11 u. 12, S. 221-232
- 2 Gustav E. Pazaurek, Gläser der Empire- und Biedermeierzeit, Leipzig 1923, S. 94-105
- 3 Sabine Baumgärtner, Dominik Biemann. Gläserne Souvenirs aus Franzensbad, in: Weltkunst 5/1998, S. 959-961
- 4 Kurt Pitroff, Dominik Biemann. Böhmischer Glasgraveur des Biedermeier, Stuttgart 1993 - Nachtrag »Zum Geburtstag vor 200 Jahren: Dominik Biemann«, Privatdruck Meerbusch 2000
- 5 Pitroff 1993, S. 30
- 6 Paul von Lichtenberg, Zwei Könige und ein Prinz, in: WELTKUNST 4/2000, S. 670 f., Anm. 3
- 7 Pazaurek 1923, Abb. 103
- 8 Pittrof 1993, S. 24 und S. 157, Dokument 4
- 9 Pazaurek 1923, S. 112 f.
- 10 Dass., Abb. 93, 94
- 11 Pittrof 1993, Abb. I.2
- 12 Dass., S. 26
- 13 Dass., S. 158, Dokument 6
- 14 Paul von Lichtenberg, a. a. O., Abb. 1 u. 2
- 15 Sabine Baumgärtner, Porträtgläser, München 1981, Nr. 120

Walter Spiegl

»D. B. 1826« – Zwilling oder Doppelgänger?

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 Glasschneider 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 Biemanns 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 Peřatová 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] Peřatová führt 69 Gegenstände an, darunter die Gipsabgüsse im Prager Kunstgewerbemuseum.

Die bislang letzte und umfassendste Dokumentation des Schaffens von Dominik Biemann ist die Monografie Kurt Pittrofs von 1993. [4] Das durch einen Nachtrag im Jahr 2000 ergänzte Werkverzeichnis umfasst insgesamt 105 signierte beziehungsweise für Biemann gesicherte Arbeiten sowie 40 zumeist signierte Gipsabdrücke. Bei 63 weiteren Gläsern handelt es sich um Zuschreibungen. Seitdem sind – soweit mir bekannt – fünf Arbeiten dazugekommen

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 apodiktische 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 Steigerwald in Frankfurt am Main. [5] Hier erfahren wir, daß Biemann von 1828 bis in die 1840er Jahre Hunderte von Gläsern für Steigerwald und dessen Kompagnon Tacchi in Frankfurt 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 Madonnenglas im Passauer Glasmuseum (II.143), das 1839 in Frankfurt verkauft wurde und zweifellos zu den Lieferungen an Steigerwald gehört hatte. Es lohnt sich demnach, der Frage nachzugehen, wie die vielen Hunderte nicht signierter Biemann-Gläser ausgesehen haben könnten.

Der Umfang und die lange Dauer der Geschäftsbeziehungen mit Steigerwald 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, aber nachdem Biemann im Mai 1840 nach Franzensbad zurückgekehrt war, klagte er in seinem Tagebuch, das er 500 Gulden ausgegeben und nur 200 eingenommen habe. [6]

Die Saison von 1840 lief schlecht, abgesehen von einem Besuch Erzherzog Franz Karls im September, der einige Gläser kaufte. Auch die folgenden Jahre waren nicht besser, und »mit dem Portraitieren ging es gar nicht«, hat Biemann in

seinen Aufzeichnungen festgehalten. [7] 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 Zweigggeschäft 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 überaus talentierte Glasschneider 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 Auslagen bestreiten und ordentlich leben zu können. ... Die Arbeit wird Ihnen nicht fehlen 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.« [8]

Wie Biemann darauf reagiert hat, wissen wir nicht. Jedenfalls ist er nicht nach Prag gegangen. Nach seinem Tod gerieten sein Name und künstlerisches Werk rasch 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, aber nach Vorlagen, die als modern und zeitgerecht 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 und dazu ausgebildet, die Entwürfe anderer ab- oder umzuzeichnen und mit dem Kupferrad auf die Wandung von Gläsern zu übertragen. Das war schon zu allen Zeiten so. Auch Dominik Biemann macht da keine Ausnahme. Es wäre ihm wahrscheinlich nie im Traum eingefallen, eigene Motive zu entwerfen oder sich als »Glaskünstler« zu bezeichnen. 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 Kunstfertigkeit« – 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 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 ...« [9]

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 [10], 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 etwas plump wirkender Walzenbecher mit Herrenporträt auf der einen und Madonna della Sedia auf der anderen Seite. Pazaurek 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, 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.« [11]

Biemann hielt sich zu diesem Zeitpunkt also in Karlsbad auf, und wir erfahren aus dem Brief auch, für wen er dort arbeitete (»...Steigerwald wünschte von mir zu erfahren, in welchen Verhältnissen Sie mit dem H. Matony stehen ...«), nämlich für den Glashändler A. H. Mattoni. Steigerwald ließ auf diesem Weg noch eine ganze 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 mußst du aber verschwiegen sein.« [12] Wann genau er nach Deutschland gegangen ist, wissen wir nicht, aber 1848 ist er im Alter von 34 Jahren in Frankfurt am Main gestorben. Mit Sicherheit war er 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 wahrscheinlich auch mit dessen finanzieller Unterstützung. Mattoni hat ihn, wie aus Biemanns Aufzeichnungen geschlossen werden kann [13], 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. [14]

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. Das ging nur, wenn er für einen in Prag etablierten Glashändler Gravuren anfertigte, was er wohl auch getan hat.

Voraussetzung für die selbstständige Ausübung des Glasschneidergewerbes – wie in Franzensbad – waren die Prager Bürgerrechte und eine Bewilligung des Magistrats, und um beides hat er sich offensichtlich schon vor oder gleich nach seiner Einschreibung an der Kunstschule beworben. Aber die Sache schleppte sich dahin. Unter dem 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.« [15] 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 Starckenbach an Biemann in Prag vom 12. Mai 1827. »Die Bewilligung zur Betreibung seines Gewerbes in Prag« könne jedoch nur der dortige Magistrat erteilen. [16] Auch mit der Beibringung von Zeugnissen seiner »Moralität« wird Biemann keine Schwierigkeiten gehabt haben und schon gar nicht mit 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 Biemann als eines der Vorzeigestücke ein Porträtglas nach dem lebenden Modell geschnitten hat, zumal er der Einzige war, der diese Kunstfertigkeit besaß.

Der oben erwähnte Walzenbecher von 1826 mit Herrenporträt und Madonna ist auf ungewöhnliche Weise monogrammiert und datiert: D B 1 8 2 6, wobei die einzelnen Buchstaben und Zahlen in zwei Reihen untereinander auf die Schrägseiten von sechs quadratischen Steinel des Becherbodens verteilt sind. Man erkennt sie nur, wenn man weiß, wo man suchen muss. Bei allen anderen bezeichneten Gläsern Biemanns befindet sich die Signatur gut sichtbar im oder dicht am Motiv.

Es gibt noch ein weiteres Porträtglas mit Jahreszahl – ebenfalls 1826 –, auf dem angeblich der junge Beethoven dargestellt ist. [17] 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. »1826« steht in ungewöhnlich großen Zahlen auf der Rückseite des Bechers genau hinter dem Porträt und könnte zusammen mit diesem ins Glas geschnitten worden oder später hinzugefügt worden sein.

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 gut sichtbar 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« Madonna della Sedia, umgeben von pflanzlichen Emblemen der vier Jahreszeiten?

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 nicht nur seiner Zeit, sondern überhaupt, 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 Schnitttechnik nicht als mißlungen bezeichnet werden kann.« Für Biemann jedenfalls scheint dieses Motiv keine »Schwierigkeit«, sondern eine Herausforderung und auch eine Art Aushängeschild gewesen zu sein, sonst hätte er es nicht zweimal zur Ausstellung gegeben: im Mai 1829, als die Prager Kunstschule, wo er nach seinem Eintritt mindestens drei Jahre studierte, »Schülerarbeiten« zeigte, und gleich daran anschließend zur 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 und kein alltägliches, für einen Auftraggeber bestimmtes Glas war, sondern ein Schaustück, ein Vorzeigeobjekt, ein auch Laien überzeugender Beweis für »besitzende Kenntnisse«, die der Prager Magistrat von ihm haben 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 sie wahrscheinlich, haben vermutlich einen Kopfkissenbezug damit zu Hause. Biemann stellt die beiden 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



Die Abdrücke des gleichen Motivs auf zwei Gläsern zeigen nur ganz geringfügige Abweichungen in Details, abgesehen von der unterschiedlichen Beleuchtung der beiden Aufnahmen und der verwendeten Materialien.

– weil monogrammiert und datiert – eine beabsichtigte Fälschung handeln könnte, scheidet 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, leben Koryphäen von ihrem 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, um es während der Arbeit vor sich stehen zu haben, denn die veröffentlichten Fotos zeigen den Becher mit den beiden Hauptmotiven in Verkleinerung und das Beiwerk dazwischen – die Maiglöckchen zu beiden Seiten

des Männerkopfes und die Jahreszeitenembleme in den Zwickeln des Rechtecks mit dem Madonnenmedaillon – nur zum geringen Teil. Der gesteinelte Boden mit Monogramm und Jahreszahl ist überhaupt nicht zu sehen. Eine exakte Kopie der Gravuren ist unter solchen Voraussetzungen ausgeschlossen, desgleichen die Anfertigung eines identischen Bechers. Gustav Schmidt hat das Glas nicht zur großen Wiener Gläserausstellung von 1923 ausgeliehen – aus welchen Gründen auch immer –, und man kann voraussetzen, dass er es mit Sicherheit niemandem vorübergehend überlassen hat, damit dieser es kopieren könne.



Gipsabdruck der Madonna della Sedia auf dem Zwillingbecher „D. B. 1826“.

Nach 1945 wurde der 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. [18] 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, und als Original in Staatseigentum sowieso. Gestohlen wurde das Glas nicht.

In den 1960er Jahren hat das Museum in Gablonz eine Serie von Gipsabdrücken mit Motiven auf Biemanngläsern anfertigen lassen, darunter auch das Herrenporträt 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). Der Vergleich mit dem Abdruck des Männerkopfes auf dem Zwillingsglas zeigt nur ganz geringfügige Abweichungen. 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 und schwer erkennbar, weil Biemann mit größter Wahrscheinlichkeit die Becher gleichzeitig graviert hat, Schritt für Schritt, bis beide vollendet waren.

Auch die Gläser selbst und ihre Schliifverzierungen sind ein aussagekräftiges Indiz. 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 Flachsteinel auf der Standfläche stimmt überein (jeweils vier Steinel 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 gemessen hat, denn bei den Abbildungen des Exemplars aus der 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 gewesen sein müssen. Darüber hinaus hat die Glasmasse des Zwillings bei entsprechendem Lichteinfall einen schwachen Grünstich, wie er bei vielen Gebrauchsgläsern aus den 1820er Jahren vorkommt. Wie es sich beim Exemplar in Gablonz verhält, müsste noch geklärt werden. Jedenfalls kann man davon ausgehen, dass bei der Anfertigung

einer späteren Kopie der Grünstich absichtlich ins Glas hätte gebracht und auch die Gemengezusammensetzung auf das Vorbild hätte abgestimmt werden müssen, um die entsprechende »Weiße« der Glasmasse zu erhalten. Gläser nach modernen Fertigungsmethoden mit absolut reinen Grundstoffen wirken merklich greller und kälter im Farbton. 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.

Nach Lage der Dinge ist die Anfertigung einer Kopie erst nach 1945 in der damaligen ČSSR denkbar, und zwar im Rahmen eines offiziellen bürokratischen Vorgangs mit Wissen und Erlaubnis des Gablonzer Museums, das dem/den Kopisten das Glas zu diesem Zweck hätte ausleihen müssen, aber keinesfalls damit einverstanden gewesen wäre, die Kopie genauso zu signieren und zu datieren wie das Original. In der kommunistischen Planwirtschaft war zwar Vieles erlaubt, um an Devisen heranzukommen, aber Fälschungen international bekannter Kunstwerke hat man doch nicht riskiert und auch niemandem Gelegenheit gegeben, es auf eigene Faust zur privaten Bereicherung zu versuchen. Außerdem ist der Zwilling erst Anfang der 1990er Jahre, nach der Wende, in den Westen geschmuggelt worden. Die Möglichkeit, dass die Signatur nachträglich von anderer Hand auf einer ursprünglich unbezeichneten Kopie angebracht worden sein könnte, scheidet ebenfalls aus, weil der Fälscher das Gablonzer Exemplar gebraucht hätte, um die Buchstaben und Zahlen in der gleichen Schreibweise, Verteilung auf sechs Bodensteinel sowie Ausrichtung auf die Nachbildung zu übertragen.

Abgekürzt zitierte Literatur

Pittrof 1993/2000

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

Anmerkungen

- | | |
|---|---|
| <p>1 Gustav E. Pazaurek, Dominik Biemann (1800-1857), Der erste Glasschneider der Biedermeierzeit; in: <i>Kunst und Kunsthandwerk</i>, 1921; Heft 11/12, 221-232</p> <p>2 Zuzana Pešatová, Dominik Biemann, in: <i>Journal of Glass Studies</i>, Vol. VII, Corning 1965, 83-106</p> <p>3 Julius Streit/Otto Lauer, Dominik Biemann, <i>Gablonzer Berichte</i> 4, Schwäbisch-Gmünd 1958</p> <p>4 Pittrof 1993/2000</p> | <p>5 Fritz Biemann, Dominik Biemann's Dealings with the Dealer Steigerwald in Frankfurt am Main, in: <i>Journal of Glass Studies</i>, Vol. X, Corning 1968, 168-170</p> <p>6 Pittrof 1993, 37</p> <p>7 Pittrof 1993, 45</p> <p>8 Pittrof 1993, 164</p> <p>9 Pittrof 1993, 30</p> <p>10 Pittrof 1993, 30</p> <p>11 Pittrof 1993, 157, Dokument 4</p> |
|---|---|

-
- | | | | |
|----|--------------------------------------|----|---------------------------|
| 12 | Pittrof 1993, 161, Dokument 14 | 17 | Pittrof 1993, I.2 |
| 13 | Pittrof 1993, 25, linke Textspalte | 18 | Pittrof 2000, 41(Madonna) |
| 14 | Pešatová, a. a. O., 87, Anmerkung 22 | | |
| 15 | Pittrof 1993, 158, Dokument 6 | | |
| 16 | Pittrof 1993, 159, Dokument 7 | | |

Buchrezension

Kurt Pittorf, Dominik Biemann. Böhmischer Glasgraveur des Biedermeier. 184 Seiten, 94 Abbildungen. Arnoldsche Verlagsanstalt GmbH, Stuttgart, 1993. ISBN 3-925369-31-7. Nachtrag: Zum Geburtstag vor 200 Jahren. Dominik Biemann, Privatdruck Meerbusch 2000, 48 Seiten, 35 Abb.

Seit Caspar Lehmanns Zeiten, der zu Beginn des 17. Jahrhunderts am Prager Hof Kaiser Rudolfs II. und zeitweilig auch in Dresden wirkte, ist über keinen Glasschneider so viel geschrieben worden wie über Dominik Biemann. Dabei war dieser Glaskünstler der Biedermeierzeit Anfang der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts noch so gut wie unbekannt. »Nur ganz selten ist dieser Name, den kein Künstlerlexikon, kein Glas-handbuch nennt, in einem Ausstellungsverzeichnis zu entdecken«, beginnt Gustav E. Pazaurek einen Aufsatz aus dem Jahr 1921. [1]

Pazaurek war durch Zufall auf den Namen Biemann gestoßen. Als er 1913 in St. Petersburg an einem Kongreß teilnahm, entdeckte er in einem Trödeladen das in eine runde Glasscheibe gravierte, »D. Biemann« signierte Hüftbildnis einer Dame in Biedermeiertracht. Von der außergewöhnlichen Qualität dieser Arbeit beeindruckt, erwarb Pazaurek das Stück für sein Museum, das königlich Württembergische Landesgewerbemuseum in Stuttgart, und begann nach weiteren Arbeiten dieses Künstlers zu forschen. 1921 faßte Pazaurek die Ergebnisse seiner Nachforschungen in einem Aufsatz für die Wiener Fachzeitschrift »Kunst und Kunsthandwerk« zusammen und übernahm sie in seine Monographie über die Glaskunst des Biedermeier. [2] Abgesehen von einigen wichtigen Ergänzungen, die Pazaurek 1930 in einem Beitrag für die Gablonzer Zeitschrift »Glas und Schmuck« nachreichte, gelangten dann keine neuen Informationen mehr (Pazaurek war 1935 gestorben) an die Öffentlichkeit. Auch der 1958 zur Erinnerung an den 100. Sterbetag Dominik Biemanns veröffentlichte »Lebensbericht...des besten Porträtgraveurs« von Julius Streit und Otto Lauer (herausgegeben von der Leutelt-Gesellschaft in Schwäbisch Gmünd), brachte im wesentlichen nur eine allgemeine Übersicht, ergänzt durch ein auf den neuesten Stand gebrachtes OEuvreverzeichnis.

In den folgenden Jahrzehnten erschienen einige weitere Aufsätze, unter denen die der tschechischen Kunsthistorikerin Zuzana Pešatová [3] und des Schweizer Sammlers Fritz Biemann [4] hervorzuheben sind. Es war vor allem Zuzana Pešatová, die sich mit den Arbeiten Biemanns eingehend beschäftigte und auf dieser Grundlage mit einer Reihe von Zuschreibungen an die Öffentlichkeit trat. Das war damals eine riskante Sache, denn im Kreise der Sammler und Wissenschaftler hatte sich inzwischen eine Art Scheuklappendenken entwickelt. Viele hielten es zum Beispiel für unvorstellbar, dass Biemann jemals andere als farblose Gläser für seine Gravuren herangezogen haben könnte. Auch dass er nahezu ausschließlich im Porträtfach gearbeitet und alle Bildnisse »nach dem Leben« geschnitten habe, war eine oft vertretene Ansicht und engte den

Bereich, in dem nach unsignierten Arbeiten des Künstlers gesucht werden durfte, willkürlich und vollkommen ungerechtfertigt ein.

Es lag sozusagen in der Luft, dass eines Tages jemand sich aufraffen würde, die inzwischen verfügbaren, aber über viele teils schwer zugängliche Publikationen verteilten bruchstückhaften Daten zusammenzufassen und als Buch herauszubringen. Es überrascht nicht, dass es Kurt Pittrof war, denn der gelehrte Jurist und Kenner der böhmischen Glaslandschaft beherrscht das mühsame Metier der Quellenforschung wie kaum ein anderer [5].

Pittrof hat alles zusammengetragen, was über Biemann jemals geschrieben wurde, einschließlich der eigenhändigen Aufzeichnungen des Künstlers, der von dem Biemann-Forscher Dr. Rudolf Heller in den dreißiger Jahren gesammelten Fakten sowie einer erst kürzlich bekannt gewordenen Anzahl von Originaldokumenten im Besitz eines Biemann-Verwandten. Daraus ist ein literarisches Porträt Dominik Biemanns vor dem Hintergrund seiner Zeit und der damals herrschenden Lebensumstände geworden, die alles andere waren als es die Märchen von der »guten alten Zeit« uns glauben machen wollen. Man erfährt, wie schwer Biemann es anfangs hatte, Anerkennung zu finden, dass man in ihm zwar einen geschickten Glasschneider sah, aber gleichzeitig bemängelte, »kein gelernter Zeichner« zu sein, und dass man seinen Jahreslohn (als Graveur in der Harrachschen Hütte in Neuwelt) auf 60 Gulden drücken wollte, obwohl 150 Gulden im Gespräch waren. Biemann verließ seine Heimat und nahm mit A. H. Mattoni (Pittrof bezeichnet ihn als »Nestor des Karlsbader Glasschnitts«, womit er dem Glashändler und Besitzer mehrerer Hotels zuviel der Ehre anträgt), Verbindung auf, dann auch mit einem anderen Glashändler, dem aus Prag stammenden Franz Steigerwald, der sich in Würzburg etabliert hatte. In Prag, wo er Zeichnen studierte, beteiligte er sich dreimal an Ausstellungen. Als einziger Einzelaussteller erhielt er die Silbermedaille. Inzwischen (1831) nannte er sich »Akademischer Glasgraveur« und verlangte für Porträtgläser, wie jenes mit Kaiser Franz I., 60 Gulden. Denselben Betrag hatte man ihm als Jahreslohn in Neuwelt zugestehen wollen. Bereits 1825 hatte Biemann auf Veranlassung Mattonis im westböhmischen Kurort Franzensbad ein Saisongeschäft eröffnet, es mehrten sich die Aufträge aus Adelskreisen für Porträtschnitte, und Steigerwald erwies sich als zuverlässiger und dauerhafter Abnehmer geschnittener Gläser, auch wenn er es mit der Pünktlichkeit bei der Bezahlung nicht sehr genau nahm. Es war damals kaufmännischer Usus, jedenfalls bei den Glashändlern, Ware nur in Kommission zu übernehmen und erst nach deren Verkauf mit dem Lieferanten abzurechnen. Darüber konnten manchmal Jahre vergehen.

Mit einem regelmäßigen Einkommen als Glasschneider hat Biemann – vielen seiner Kollegen ging es genau so – niemals rechnen können. Also suchte er sich während des Winters eine Nebenbeschäftigung als Werkführer in der Spiegelglashütte in Hurkenthal im Böhmerwald. Dort legte man ihm allerdings schon bald nahe, den Dienst zu quittieren, und Biemann vermerkt in seinem Tagebuch: »Ich war zu weichlich, passte

nicht zu den dortigen Lumpen, die den Herrn bestehlen.« Dieses Eingeständnis fügt sich in das Bild ein, das nach der Lektüre von Pittrofs Buch von Biemann zurückbleibt. Er war ein Idealist, voll und ganz Künstlernatur, der von der Bedeutung seiner Kunst überzeugt war und nicht begreifen konnte, dass andere den wahren Wert seiner Arbeiten nicht erkannten. Über den Ausgang des Besuchs der Königin von Bayern in seinem Franzensbader Geschäft scheint er lange nicht hinweggekommen zu sein. Denn als die »kleine alte Hofdame« nach dem Preis fragte, den er für ein Porträt von ihr verlange, »machte (sie) ein Gesicht auf mich, dass ichs verstand, ich sei zu teuer.« Überhaupt war die Saison 1847 enttäuschend für Biemann. Kunden, mit denen er fest gerechnet hatte, blieben aus, und auf den Vorschlag des Grafen Festetics, nach Preßburg zu reisen und den dort versammelten Mitgliedern des ungarischen Landtags seine Dienste als Porträtist anzubieten, ging Biemann nicht ein, weil er fürchtete, keine Aufträge zu bekommen. Unvergessen war der enttäuschende Wienaufenthalt 1839/40, der ihn 500 Gulden gekostet, aber nur 200 Gulden eingebracht hatte, »obwohl die Wiener ihn bewundert und einen großen Künstler genannt, ihm aber nichts zu verdienen gegeben« hätten. Weitreichende Entschlüsse oder Veränderungen lagen Biemann nicht, und darin unterscheidet er sich von vielen seiner wesentlich reise- und abenteuerlustigeren Berufskollegen wie Georg Franz Kreybich, der zu Beginn des 18. Jahrhunderts mit seinem Werkzeug und einem Pferdefuhrwerk voll Glas mehrmals durch halb Europa zog, oder August Böhm aus Meistersdorf, der um 1840 nach England ging und dort mit großem Erfolg viele Jahre lang arbeitete. Auch Biemann hätte Gelegenheit gehabt, 1847 zum »Fabrikanten Careus nach Birmingham« zu gehen, aber dafür hielt er sich für zu alt, und von Steigerwald wollte er sich nicht fest anstellen lassen, weil es ihn »verdrüst ... dass ich ein Diener sein muß, jetzt bin ich doch Herr für mich.«

Aus der zum Teil selbstverschuldeten Sackgasse kam Biemann nicht mehr heraus. Er lehnte alle gutgemeinten Angebote ab und blieb in Franzensbad, in »einer Hausordnung zum Gotterbarmen«, wie sein Bruder Franz in einem Brief an Dominik es ausdrückte. Nach einem Schlaganfall kam er ins Spital von Eger. Am 3. Oktober 1857 stand im Egerer Anzeiger: »Verstorben in Eger am 29. September Hr. Dominik Biemann, Glasgraveur aus Franzensbad Nr. 552, alt 56 Jahre am Schlagfluß.«

Das ist die eine Seite eines wohl nie sehr glücklich verlaufenen, tragisch endenden Künstlerlebens. Die andere, im zweiten Teil von Pittrofs Buch dokumentiert, beschäftigt sich mit Dominik Biemanns künstlerischer Hinterlassenschaft. Der Autor hat klug daran getan, sich auf keinen Ausflug auf das Hochseil der Zuschreibungspraxis einzulassen. Im ersten Abschnitt hat er die »signierten und sonstig nachgewiesenen Werke« untergebracht, fast ausschließlich Porträts, neben den Gläsern eine Reihe von Gipsabdrücken, die sehr viel mehr über Biemanns große Begabung aussagen als die in der Qualität sehr unterschiedlichen Gläserfotos. Schlimm und wahrscheinlich seitenverkehrt reproduziert ist das Foto von Nummer I.88, einem Pokal mit der Madonna

della Sedia, die wir von dem unter Nr. I.3 aufgeführten (im Nachtrag abgebildeten) Becher von 1826 ganz anders, viel schöner in Erinnerung haben. Im Anschluss an die »Abdrücke von weiteren Gläsern (alle unsigniert)« folgen »Zuschreibungen und erwogene Zuschreibungen«, wobei Pittrof nicht nur die Ansichten und Begründungen der Fachleute wiedergibt, die diese Zuschreibungen ausgesprochen haben, sondern auch die von anderer Seite erhobenen Einwände und Vorbehalte. Bei Nr. III.8 (Porträt Friedrich Wilhelms IV., nicht abgebildet) wäre zu ergänzen, dass diese Arbeit, nicht ganz unbegründet, August Böhm zugeschrieben wird [6]. Eindeutig von Böhm stammt hingegen der große Deckelpokal mit Jäger auf einem Anstand (Nr. III.37, nicht abgebildet), den schon Pazaurek für Biemann in Anspruch genommen hatte, wohl weil es sich um einen Schießpreis des Egerer Schützenkorps handelt und folglich nur Biemann im vier Kilometer entfernten Franzensbad den Pokal geschnitten haben könne. Das gleiche Motiv, in genau derselben Künstlerhandschrift ausgeführt und im Bildfeld rechts unten signiert »A. Böhm«, findet sich auf einem anderen Deckelpokal, der in der Glasauktion bei Fischer in Heilbronn am 17. Oktober 1992 angeboten wurde (Nr. 1416 mit Abbildung).

Mit sieben unsignierten, von der Glasforschung noch nicht näher untersuchten Gläsern in privatem Besitz schließt das Werkverzeichnis. Es führt 152 Arbeiten Biemanns auf, signierte und zugeschriebene, also ganz erheblich mehr als bei Streit/Lauer und Pešatová verzeichnet sind. Auch wenn man einschränkt, dass der Autor mit großer Wahrscheinlichkeit einige signierte »Biemanns« und »biemannverdächtige« Gläser nicht erfassen konnte, weil ihre Besitzer anonym bleiben wollen oder keinen Wert auf Veröffentlichung legen, bilden das Buch und der 26 weitere Arbeiten bzw. Gipsabdrücke enthaltende Nachtrag einen wichtigen Grundstock für die weitere Erforschung des Werkes Dominik Biemanns.

Walter Spiegl eMail: wspiegl@t-online.de Version 27. September 2000

Anmerkungen

- 1 Dominik Biemann (1800-1857), der erste Glasschneider der Biedermeierzeit, in: Kunst und Kunsthandwerk, Heft 11, 1921, S. 221-232
- 2 Gustav E. Pazaurek, Gläser der Empire- und Biedermeierzeit, Leipzig 1923)
- 3 Zuzana Pešatová, Dominik Biemann, in: Journal of Glass Studies, Corning 1965, S. 83-106
- 4 Fritz Biemann, Dominik Biemann's Dealings with the Dealer Steigerwald in Frankfurt am Main, in: Journal of Glass Studies, Corning 1968, S. 168-172)
- 5 vgl. z. B. Reise- und Lebensberichte deutsch-böhmischer Glashändler, Passau 1990
- 6 Walter Spiegl, Glas des Historismus, Braunschweig 1980, S. 88 und 94

Bezugsquellen

Das Buch DOMINK BIEMANN können Sie bei der Versandbuchhandlung Kurt Götz, Moltkestrasse 61, 76133 Karlsruhe, Tel. 0721-859716, eMail: goetzbuch@aol.com, zum Preis von 39,80 DM zuzüglich Porto und Verpackung bestellen (Bestell-Nr. 007898). Den Nachtrag zum Preis von 30,00 DM erhalten Sie von Kurt Pittrof, Budericher Allee 34, 40667 Meerbusch