

PAUL VON LICHTENBERG

MOHN
KOTHGASSER

TRANSPARENT BEMALTES BIEDERMEIERGLAS
TRANSPARENT-ENAMELLED BIEDERMEIER GLASS

HIRMER



Buchrezension

Überarbeitete Fassung des Beitrags in Sammler-Journal 2010, Heft 1, S. 44-47

von Karl-Wilhelm Warthorst

[Paul von Lichtenberg, Mohn & Kothgasser. Transparent bemaltes Biedermeierglas.](#) Hirmer, München 2009. ISBN 978-3-7774-3995-2. EUR 148,00

Was lange währt, wird endlich gut: Paul von Lichtenbergs Buch über transparent bemaltes Biedermeierglas konnte »später als geplant und viel später als erwartet« doch endlich erscheinen. Der erste Eindruck ist geradezu überwältigend: auf mehr als 500 Seiten breitet ein engagierter Sammler die Früchte seiner zeitraubenden und kostenintensiven Bemühungen aus. Es entstand ein »sehr persönliches Buch«, das die unverwechselbare Handschrift eines eigenwilligen Autors trägt.

Dabei braucht man schon einen halben Abend, um das komplexe und komplizierte System von Querverweisen und Referenzen zu durchschauen und an der Notwendigkeit, permanent zwischen den verschiedenen Abbildungen hin- und herblättern zu müssen, nicht zu verzweifeln. Aber diesen Umstand sollte man Paul von Lichtenberg nicht vorwerfen. Zu dem drängenden Wunsch, nach einer so langen Zeit des entbehrungsreichen Suchens und des glücklichen Findens die Büchse der Pandora eines überreichen Wissens endlich auch vor dem gespannten Leser und dem Betrachter der in solcher Fülle noch nie versammelten Gläser ausschütten zu dürfen, gibt es letztlich keine Alternative. Der Autor präsentiert eine Zeit, die uns zwar innerlich fremd ist, aber dennoch spannend genug dargestellt wird, um sie verstehen zu wollen. Insofern sind wir gezwungen mitzudenken und vielleicht auch gelegentlich zu widersprechen.

Der aus Sachsen zugewanderte Glasmaler Gottlob Mohn und der ortsansässige Porzellanmaler Anton Kothgasser haben im Wien des frühen 19. Jahrhunderts die Transparentemailmalerei heimisch gemacht. In einer breit angelegten Einleitung zu diesem Thema erfährt man nicht nur etwas von »Fälschungen und Verfälschungen«, sondern auch von »Gläsern, die erfahrene Sammler meiden« sollten. Manchmal aber kommt es zu merkwürdigen Aussagen, die man selbst dem engagierten Verfechter seiner Ideen nicht durchgehen lassen kann. Wenn etwa der Becher 1.48

mit dem Bildnis des alternden Goethe zwar »der sorgfältigen Ausführung« wegen gelobt, dann aber behauptet wird, dass dieser Becher »nicht in eine Glassammlung« gehört, so kann man das nicht einfach übergehen. Denn jeder Sammler wäre allein schon aus ästhetischen Gründen über ein solches Glas entzückt. Und der Kunsthistoriker freut sich, endlich ein gutes Beispiel gefunden zu haben, das ein Weiterleben des Biedermeier bereits im Historismus dokumentiert: denn der Goethe-Becher muss keineswegs erst aus dem 20. Jahrhundert stammen, wie von Lichtenberg behauptet, sondern ist ikonographisch zwingend und passt bestens in eine Zeit, als ein politisch machtloses Bürgertum sich neue Heroen aus Kunst und Kultur suchte, und dabei ikonographisch auf Vorbilder aus der »guten alten Zeit« zurückgreift, um sie technisch den gegenwärtigen Vorstellungen anzugleichen. Allerdings sei zugestanden, dass bei dieser Form von Gläsern als Ausdruck einer Stilverspätung auch mit einer langen Laufzeit bis ins 20. Jahrhundert zu rechnen ist, was diverse Becher mit Schiller, Schubert, Beethoven etc. und andere Porträtgläser der Forma Partusch in Haide noch um 1940/41 belegen.

Dann kommt Lichtenberg auf »die Wiederentdeckung von transparenten Farben« zu sprechen. In der Nachfolge von Gustav E. Pazaurek, Gläser der Empire- und Biedermeierzeit, Leipzig 1923 – ein »Leitfaden und Vorbild für uns alle« –, breitet er seine Lesefrüchte vor dem ergriffenen Leser aus. Man erfährt eine Menge über »Samuel Mohn und seine Familie« und über die verschiedenen »Dissidenten« aus den Mohn-Werkstätten in Leipzig und Dresden, zu denen ursprünglich auch der in Wien ansässige Gottlob Mohn gehörte.

So richtig in seinem Metier ist Lichtenberg aber dann von S. 268 an: Anton Kothgasser. Auch wenn er betont, dass von ihm keineswegs der »Anspruch auf Wissenschaftlichkeit« erhoben wird, so sollte man doch darauf hinweisen, dass er mit seinem »gewichtigen« Werk in letzter Konsequenz wieder hinter die bereits von Spiegl 1983 erreichte Position zurückfällt.

In der Erforschung des Biedermeier hatte man schon immer den Verdacht, dass »Kothgasser« nur ein Gattungsbegriff ist. Walter Spiegl hat das Problem auf die überzeugende Formel gebracht: »Kothgasser und Co.«. Er geht dabei von der auf Erfahrung gegründeten Annahme aus, dass der Porzellanmaler Kothgasser, der ursprünglich sein Auskommen in der Wiener Porzellanmanufaktur fand, wohl kaum »auf allen Gebieten der Porzellanmalerei gleich gut bewandert« war. Seine besondere Begabung lag bei einer arbeitsteilig organisierten Produktion in der Manufaktur auf der Dekorationsmalerei, »in der er hervorragendes geleistet hat«. Die auf mehre-

re Personen aufgeteilten Schritte in der Herstellung von Porzellan wurden dann von Kothgasser auch in seiner Zeit als Glasmaler praktiziert. Spiegl verweist in diesem Kontext auf »Porträtgläser«, bei denen sich der Dekorationsmaler Kothgasser sicher übernommen hätte, sofern er sie zu den »eigenhändigen Arbeiten« hätte rechnen wollen. Sie dienten aufgrund ihrer besonderen Qualität vermutlich als »Geschenke für bedeutende Persönlichkeiten« die »sich während des Wiener Kongresses in der Haupt- und Residenzstadt aufhielten«.

Es ist bedauerlich, dass diese eminent wichtige Diskussion um den »Künstler« Kothgasser und sein persönliches und berufliches Umfeld von Lichtenberg nur in Bruchstücken und für den Nicht-Fachmann unverständlich hinter anekdotenhaften Ausschmückungen versteckt wird. So hört man zwar etwas von dem Transkribenten der für die Forschung noch immer grundlegenden »Einschreibbüchlein«: dem Wiener Archivar Felix Czeike, »der kaum erwähnt wurde und nicht selbst zu Wort kommen durfte.« Andererseits wird die ehemals raumbherrschende und zumindest wissenschaftsgeschichtlich interessante Waltraud Neuwirth mit ihrer polemischen Replik auf den bekannten Sammler Rudolf von Strasser nicht einmal im Literaturverzeichnis genannt.

Man könnte nun meinen, dass Lichtenberg auf den Seiten 14, 268 und 274 scheinbar ebenfalls von dem arbeitsteilig organisierten Gattungsbegriff »Kothgasser« ausgeht, wie er sich in der Nachfolge von Spiegl 1983 inzwischen allgemein durchgesetzt hat. Aber faktisch ist es ihm doch eher partizipierend um den genialen und deshalb einsamen Künstler zu tun, dem seine »Kollegen« bestenfalls »mit Rat zur Seite gestanden« (S. 270) haben, auch wenn er einräumt, dass das Werk des Anton Kothgasser »keinesfalls nur aus eigenhändigen Arbeiten« (S. 272) besteht, und er sogar bekennt: die »stets versteckt signierten oder monogrammierten Arbeiten« sind in der »Ausführung so verschieden«, dass man »die Mithilfe anderer Kräfte« annehmen könnte. Aber: diese »Mithilfe« sollte »man nicht so verstehen, dass Kothgasser etwa gerade für schwere, wohl figurale Arbeiten die Unterstützung« der Kollegen »erbeten hätte« (S. 276). Das bedeutet letztlich: Kothgasser wurde von Lichtenberg doch wieder »zur Koryphäe der Wiener Transparentmalerei ernannt, die phänomenale malerische Fähigkeiten besessen haben« muss, wie es Walter Spiegl den Kothgasser-Päpsten vorwirft.

Wer nun die gewaltige Menge des in dieser Form noch nie publizierten Materials überblickt, für den sollte es eigentlich eine Binsenweisheit sein, dass eine solche Arbeit nicht von einem »Sammlerautor« (Helmut Ricke 2008) allein geschrieben

werden kann. Insofern wäre es dem Buch in mancherlei Hinsicht sicher gut bekommen, wenn erneut »ein unerschütterlicher Freund auch in schlechten Tagen« hätte helfend eingegriffen. Schaut man sich beispielsweise die Bemerkungen zu Abb. 281 mit »der fliegenden Hexe« an, dann mögen die dort getroffenen Beobachtungen zwar »amüsan« sein, aber es überrascht keineswegs, dass der »Frauenkenner Gustav Pazaurek« darauf verzichtet hat, sich wissenschaftlich mit Damen zu befassen, die »ihre leicht geöffneten, ausgestreckten Beine auf einen sehnsüchtig von unten zuschauenden Kavalier richten«, zumal ein solcher Kavalier auf dem Becher 281 gar nicht vorhanden ist. Vielmehr: der Voyeur sitzt vor dem Glas. Zu dieser Problematik vergleiche man die ausgezeichnete Arbeit von Peter Springer, *Voyeurismus in der Kunst*, Berlin 2008.



»Transparent bemalter Ranftbecher mit Hexenbild, bezeichnete Arbeit von Anton Kothgasser, Wien, um 1820« aus Pazaurek 1923, Tafel nach S. 206 – Lichtenberg 2009, Abb. 281

Besonders problematisch sind in solchen Publikationen immer die Zu- und Abschreibungen, wie bei einer Darstellung des Theaters in Darmstadt (Abb. 236) deutlich wird. Lichtenberg meint dazu: ob der Becher wirklich in Wien um 1830 entstanden ist, »muss ich wegen der befremdenden Steifheit der Ausführung und der unbeholfenen Leere neben der ganz ungewöhnlichen Farbpalette« anzweifeln (S. 340). Der Rezensent kommt, wie bereits Walter Spiegl zuvor, zu einem ganz anderen Ergebnis der Betrachtung, ohne deshalb eine allgemeine Verbindlichkeit seiner Ansichten in Anspruch nehmen zu wollen, obwohl man bedenken sollte, dass Havliczek, wie bei Strasser 1977, S. 214 vermerkt, im März 1829 »Prospecten (!) Theater von Darmstadt gem[alt]« hat, 2 Stück für 16 Gulden.

Fazit: die stilkritische Methode bringt uns nicht weiter und provoziert nur wissenschaftlich wertlose Glaubensbekenntnisse. Das könnte sich zumindest partiell ändern, wenn das seit 2004 von Antje Neuner-Warthorst erarbeitete Werkverzeichnis zu Anton Kothgasser vorliegen wird. Auf die Vielfalt der von Kothgasser verwendeten Motive hat Neuner-Warthorst bereits auf einer Tagung der DGG in Düsseldorf 2008 hingewiesen. Diese Vielfalt findet bei Lichtenberg nun ihren sichtbaren Ausdruck.



Ranftbecher mit dem »Theater in Darmstadt«, vermutlich von Josef Havliczek, Wien, März 1829. Abbildung aus Spiegl, Kothgasser & Co. – Lichtenberg 2009, Abb. 236

Beeindruckend und zugleich befremdlich wirkt der Becher mit dem Totenkopf Abb. 96: ein »Freimaurer«. Zu dieser Glasform vergleiche man die Preisliste aus der Josephinenhütte o.J. (1900) in Zelasko 2009, S. 88 und die herrlichen Logengläser aus einer Stuttgarter Privatsammlung, die ebenfalls bei Zelasko 2009, Abb. 80 abgebildet werden. Allerdings sind Spekulationen über die Befindlichkeiten eines Malers, wie sie von Lichtenberg angestellt werden, wenig hilfreich, wenn es darum geht, ein solches Glas zu verstehen. Es mag vielleicht bedauerlich sein, aber die Funktion dieses Bechers in der »Liturgie« einer Loge wird selbst einem Freimaurer heute nicht mehr klar sein.

Zuletzt: ärgerlich ist es, wenn offensichtliche Versehen bei anderen Autoren von Lichtenberg scharf kritisiert werden, er selbst aber mitunter doch recht ungenau recherchiert. Beispiel: Der

»Professor Dr. phil. Gustav Edmund Pazaurek« war nicht »Leiter der Nordböhmischen Gewerbeschule in Reichenberg«, sondern des Gewerbemuseums. Er wurde dann Direktor des Landesgewerbemuseums in Stuttgart, das aber keineswegs der Vorläufer des »heutigen Württembergischen Landesmuseums« ist. Nebenbei sei vermerkt, dass das »Württembergische Landesmuseum« aus unerfindlichen Gründen bereits vor etwa zwei Jahren in »Landesmuseum Württemberg« umbenannt wurde. Aber so genau will das heute ohnehin niemand mehr wissen.

Trotz aller Kritik im Detail ist dennoch festzuhalten: die Anerkennung sollte man den Bemühungen des Paul von Lichtenberg keineswegs versagen. Sein »sehr persönliches Buch« richtet sich zwar vermutlich besonders an die kleine Gemeinde von »Freunden des transparenten Biedermeier.« Und deshalb: wer die mitunter horrenden Summen für einen »echten« Kothgasser oder Mohn auszugeben bereit ist, der wird wahrscheinlich auch den fairen Preis für ein solches Buch aufbringen können und wollen. Den anderen aber sei jedenfalls empfohlen, sich selbst ein schönes Weihnachtsgeschenk zu machen oder einem lieben Mitmenschen den »Lichtenberg« auf den hoffentlich stabilen Gabentisch zu legen.