

Walter Spiegl

## Böhmische Glasgravuren um 1800



Siehe auch:

### Böhmische Glasgravuren der Biedermeierzeit

Franz Anton Riedel  
Meister der konturierten Wolken  
A. H. Mattoni • A. H. Pfeiffer  
F. A. Pelikan

### Dominik Biemann: Ansichtengläser

### Dominik Biemann: Jagd- und Pferdegravuren

### Hieronymus Hackel, der Meister der aufgehenden Sonne

### August Böhm

### Franz Gottstein

### Kuglergraveurgläser

### Weitere Informationen für Glassammler

Copyright © 2005, 2021 by Walter Spiegl  
Alle Rechte vorbehalten  
walter-spiegl@rettenbach.net

Bei meinen Untersuchungen von Graveurhandschriften, ihren Eigentümlichkeiten und Besonderheiten, habe ich versucht, das Werk namentlich bekannter und in der Fachliteratur häufig zitierter böhmischer Glasschneider aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts an Hand des mir bekannten und zugänglichen Bildmaterials zu ergänzen und auf bestimmte, häufig wiederkehrende Charakteristika aufmerksam zu machen. Dabei habe ich mich auch mit so genannten Phantomgraveuren befasst, zu denen biographische Daten vorliegen, aber anstelle eindeutig gesicherter Arbeiten nur vage Vermutungen und auf unbewiesenen Behauptungen beruhende Zuschreibungen (siehe [Böhmische Glasgravuren der Empire- und Biedermeierzeit](#)).

In der vorliegenden Abhandlung kehre ich die Beweisführung um. Von der Tatsache ausgehend, dass die vielen anonymen oder beliebig zugeschriebenen Schnittgläser der Empire- und Biedermeierzeit, insbesondere die qualitativ volleren, von einem relativ kleinen Kreis dafür geeigneter Kräfte gefertigt worden sein müssen, erscheint es mir sinnvoll, die Gläser nach Gruppen zu ordnen und davon ausgehend nach möglichen Parallelen zu suchen. Ob man die eine oder andere dieser Gruppen eines Tages mit einem Namen wird in Verbindung bringen können, spielt zunächst eine untergeordnete Rolle. Vielmehr kommt es mir darauf an, bestimmte Gläser aus ihrer »Gefangenschaft« zu befreien, in die sie die gängige Zuschreibungspraxis gebracht und mit einem Etikett versehen hat, an dessen Echtheit bei genauerer Betrachtung erhebliche Zweifel bestehen.

Solche Gruppierungsversuche sind freilich nur dann sinnvoll und Erfolg versprechend, wenn zu Vergleichszwecken möglichst viele Gläser beziehungsweise deren Abbildungen in Sammlungs-, Ausstellungs- und Versteigerungskatalogen herangezogen werden können. Hier ist in den zurückliegenden Jahrzehnten eine Fülle von Material zusammengekommen, von dem zum Beispiel Gustav E. Pazaurek nur träumen konnte, als er an seinem Standardwerk über Empire- und Biedermeiergläser arbeitete. Ergänzend dazu hatte ich in den 1980er Jahren Gelegenheit, in Kamenický Šenov (Steinschönau) und im Prager Kunstgewerbemuseum sowie bei Lobmeyr in Wien Gläser zu fotografieren, die bisher noch nirgendwo veröffentlicht wurden und von denen einige sehr interessante Aufschlüsse liefern und Lücken in der Beweiskette ausfüllen.

Leider ist das Bild vom Glasschnitt um 1800, das die Kataloge öffentlicher und privater Sammlungen vermitteln, äußerst lückenhaft. Hier und da ein zylindrischer Becher mit ungelent komponierten Motiven – meist opfernde, trauernde oder an sonst etwas leidende Jungfrauen – in einfachster Ausführung. Dazu Provenienzanangaben wie »Böhmen, um 1810« oder ähnlich Unverbindliches. Selbst Gustav E.

Pazaurek spricht neben »stereotypen Blümchen« nur von »Schildern, Kränzel und Rändchen, Buchstaben und Devisen«, über die »schlichteste Handwerker ... nicht hinaus kamen.« Für ihn beginnt der Glasschnitt des 19. Jahrhunderts »mit noch schlichterem Tiefschnitt auf noch nicht allzu dickwandigem Glas, um bald [etwa um 1820] zu schwerem Schliiffglas ... überzugehen.«<sup>[1]</sup>

Etwas Farbe in dieses Einerlei brachte Sabine Baumgärtner mit ihrem Aufsatz über Franz Riedel<sup>[2]</sup>, und in Paul von Lichtenbergs Katalog raisonné von 2004 finden wir die bisher umfassendste Präsentation geschnittener Gläser der Empirezeit, zwar auf verschiedene Kapitel verteilt, aber in hervorragenden Abbildungen.<sup>[3]</sup> Beide Autoren stellen die Graveure in den Vordergrund und erörtern überwiegend Zuschreibungsfragen.

Mir geht es mehr um die Gläser selbst und das, was man auf ihnen sieht. Dabei treten bei der Gegenüberstellung wie ganz von selbst Merkmale hervor, die durch ihre Wiederholung auf bestimmte Graveurhandschriften schließen lassen, möglicherweise auf eine Werkstatt, einen Ort oder ein eng begrenztes Gebiet. Davon gibt es nicht viele, und sie konzentrieren sich naturgemäß im nächsten Umkreis einer Hütte wie der Harrachschen in Neuwelt im Riesengebirge, den Riedelhütten im Isergebirge sowie in Gemeinden, die traditionell von der Glasveredelung und vom Glashandel lebten, zum Beispiel Meistersdorf und Steinschönau in Nordböhmen. In diesen über Generationen gewachsenen Zentren laufen alle Fäden zusammen, auch wenn einzelne namentlich bekannte Graveure später wegzogen wie Dominik Biemann nach Franzensbad und Prag, Franz Gottstein nach Gutenbrunn in Niederösterreich oder Hieronymus Hackel in die Südsteiermark.

Es gibt verschiedene Methoden, Gläser nach Gruppen zu ordnen, beispielsweise nach Jagdmotiven. Aber damit kommen wir nicht weiter, denn Graveure mussten vielseitig sein und in Glas schneiden, was den Kunden gefiel. Schließlich wollten sie Geld verdienen und produzierten im Rahmen ihrer handwerklichen Möglichkeiten alles, was man verkaufen konnte. Die Vorstellung, die Leute hätten für die Nachwelt gearbeitet, um Sammler und Kunsthistoriker zu beeindrucken, wäre absurd. Sie haben das getan, was von ihnen verlangt wurde, mal mit mehr, mal mit weniger persönlichem Engagement, teils nach Vorlagen, teils nach eigenen Entwürfen, und die haben sie bei Bedarf wiederholt, mit kleinen Varianten und Abweichungen, aber im Prinzip benutzten sie immer die gleichen »Versatzstücke«, zumindest dann, wenn keine neuen Entwürfe verlangt wurden. Dabei entwickelten sie einen individuellen Arbeitsstil, den man als Graveurhandschrift bezeichnen kann, als Technik oder – was nicht abwertend gemeint ist – als Routine. Je routinierter ein Graveur war, desto aus-

geprägter tritt sein persönlicher Stil hervor, den er über viele Jahre, wenn nicht Jahrzehnte beibehielt. Daraus ergeben sich bestimmte Gewohnheiten, Merkmale und Übereinstimmungen, an dem man seine Arbeiten erkennt.

Ich habe bisher von »den Graveuren« als Einzelpersonen gesprochen, wodurch der Eindruck entstehen könnte, jeder habe im stillen Kämmerlein vor sich hin gearbeitet und hier seinen eigenen Stil gepflegt. Das trifft auf einige, die sich nach der Gesellenzeit selbstständig gemacht, den Wohnort gewechselt oder für große Auftraggeber wie den Glashändler Steigerwald gearbeitet haben, zweifellos zu. Die meisten blieben zu Hause, arbeiteten für einen ortsansässigen Meister oder im Familienbetrieb, wo der Vater am Gravierstuhl saß und die Kinder und andere nahe Angehörige, sofern sie dazu befähigt waren, bei der Arbeit halfen und vom Vater oder Onkel lernten. Es liegt in der Natur der Sache, dass sie dabei den Stil oder die Routine desjenigen, der bestimmte, was gemacht werden sollte, übernommen haben, nicht unbedingt wortwörtlich, aber doch so weitgehend, dass man von einem erkennbaren Werkstattzusammenhang sprechen kann.

Unter Routine verstehe ich zum Beispiel das Anbringen von Bordüren als waagrechte Begrenzung des Bilds oder Motivs nach oben und unten. Für solche »Bilderrahmen« gab es keine Regeln, nach denen sich alle richteten. Man komponierte sie im jeweiligen Zeitgeschmack selbst, oder der Meister sagte oder zeigte einem, wie sie gemacht werden. Wenn wir also Gläsern begegnen, welche die gleiche Anordnung einzelner Schmuckelemente aufweisen, aus denen die Bordüren zusammengesetzt sind, liegt die Vermutung nahe, dass die gleiche Hand oder Werkstatt dahintersteht.

Die Zeit des Übergangs vom 18. zum 19. Jahrhundert ist beeinflusst und geprägt von einem gesellschaftlichen Umbruch im weitesten Sinn, der sich schon lange zuvor angekündigt hatte, 1789 in der französischen Revolution gipfelte und mit den gewalttätigen Hegemoniebestrebungen Napoleons, den Befreiungskriegen sowie den sich daraus ergebenden Folgen auch auf wirtschaftlichem Gebiet das Bild Europas auf der Landkarte, vor allem aber in den Köpfen der Menschen grundlegend veränderte. Für die Entwicklung des Glasstils bedeutete das die Abkehr von barocken Traditionen – schon allein deshalb, weil die bisherige Kundschaft, vornehmlich der Adel, ausblieb und nach und nach durch Abnehmer aus bürgerlichen Kreisen ersetzt wurde, die ganz andere Vorstellungen von Kunst und deren Bedeutung in ihrem Leben hatten. Wie bei allen Veränderungen, die zwar von politischen und sozialen Ereignissen getragen, aber nicht erzwungen werden, geschah das allmählich und führte zu einer vorübergehenden Vermischung von Stilelementen.

Bei der Glasveredelung, speziell der Gravur, zeigt sich das deutlicher als zum Beispiel

1 Becher mit großer Kartusche und Jahreszahl 1802. Gleiche Bordüren wie Abb. 2 und 4. Glasmuseum Kamenický Šenov (Steinschönau).



beim Porzellan, wo sich zwar der Stil änderte, die alten Strukturen und Absatzmärkte aber weiter bestanden. Schon in den 1770er Jahren klagten die schlesischen Glasschneider in Warmbrunn und Umgebung über mangelnde Beschäftigung. Das lag nicht nur daran, dass der Adel immer weniger aufwändig dekorierte Gläser bestellte, sondern an einem allgemeinen Geschmackswandel, der bemaltes und vergoldetes Glas bevorzugte, insbesondere das Porzellan imitierende Milchglas. Dieser Trend setzte sich bis in die Anfangsjahre des 19. Jahrhunderts fort und hatte nachhaltige Auswirkungen auf die Entwicklung des Glasschnitts. Im benachbarten Böhmen war das nicht viel anders, nur dass hier zumindest die Möglichkeit bestand, vom Glasschneiden aufs Glasmalen umzusatteln.

Die Auswirkungen waren in beiden Gebieten dieselben. Viele Glasschneider hörten auf, es gab kaum Nachwuchs, und über Generationen weitergegebene handwerkliche Fähigkeiten gingen verloren. Als um 1800 der Glasschnitt langsam wieder in Übung kam, stand man praktisch vor einem Neuanfang. Das zeigen unter anderem die Qualitätsunterschiede zwischen Barockgläsern und späteren Arbeiten. Ein Vierteljahrhundert Stagnation hatte ausgereicht, ein blühendes Kunsthandwerk auf die Anfänge zurückzuwerfen. Als es dann wieder aufwärts ging, machten sich Leute ans Werk – Pazaureks »schlichte Handwerker« –, die im Glasschnitt nicht ausgebildet waren, vielleicht von der Glasmalerei kamen, wo es nichts mehr zu tun gab, und

2 Becher »FR« mit Lamm Gottes und Hostienkelch in Rokokokartusche. Auf dem Boden datiert »den 18ten November 1804«. Glasgalerie Michael Kovacek Wien, Ausstellungskatalog 1990, Nr. 68.



neue Beschäftigungsmöglichkeiten suchten. Glücklicherweise gab es noch einen vermutlich kleinen Stamm berufserfahrener Graveure, die sich über Wasser halten können und nun vor der Herausforderung standen, sich in einen modernen Dekorationsstil einzuarbeiten und daneben eine neue Generation von Glasgraveuren heranzuziehen.

Zu diesem kleinen Kreis rechne ich den Meister, der den schönen Zylinderbecher mit dem Lamm Gottes geschaffen hat (Abb. 2) Er trägt die Besitzerinitialen »FR«, weshalb Sabine Baumgärtner ihn für eine Arbeit Franz Riedels hält.<sup>[4]</sup> Die Ornamentik ist noch stark vom Rokoko

beeinflusst, der geflügelte Engelskopf über dem Medaillon ist noch älter. Nur die Stecknadelkopfbüthen und die Lippenrandbordüre aus Blankoliven zwischen Zackenborten wie auf dem Becher »Ao 1802« (Abb. 1) entsprechen dem Entstehungsjahr 1804.

Zu diesem Becher gibt es eine Parallele mit der genau gleichen Darstellung des Gotteslamms in einer von einem geflügelten Engelskopf bekrönten Kartusche unter einer Bandschleife mit Blütengehängen (Abb. 3), weshalb der Hostienkelch unmittelbar auf dem Engelskopf steht. Die Kartusche mit Perlrandeinfassung und gepunktetem Fond ruht auf den ausgebreiteten Schwingen eines Adlers, der ein kleines Monogramm-Medaillon in den Klauen hält. Das Ganze liegt auf einem eigenartigen »Teppich« aus Luftblasen oder Wölkchen (auf Abb. 4 & 5 erkennt man es deutlicher), der wahrscheinlich die üppige und aufwändige Rokokoumrandung ersetzen sollte. Als Rahmen dient die vierteilige Blatt- und Blütengirlande an einer Bandschleife.



**3** Becher mit Lamm Gottes, Hostienkelch und Adler, umgeben von Blattgirlande an Bandschleife. Aus Karl Zenkner, Die alten Glashütten des Isergebirges, Schwäbisch Gmünd 1968, Nr. 16 im Bildteil.

**4** Adlerbecher mit Monogrammkartusche »JW«, Komposition wie Abb. 2, dazu konturierte Wolken. Glasmuseum Kamenický Šenov (Steinschönau).

**5** Adlerbecher mit Monogrammkartusche »ACS«, Komposition wie Abb. 2 und 4, Lippenrandbordüre aus zwei sich überschneidenden Wellenranken mit Blankkugeln bzw. Blättern. Sammlung Lobmeyr, Wien.



Unter der Lippe stehen Stecknadelkopfb Blüten auf einer waagrecht umlaufenden Borte oder Kordel, von der Perlschnurgehänge mit Quasten herabhängen. Der stilistische Bruch mit dem Rokoko-Gegenstück ist unübersehbar, so dass es sich hier vermutlich um das jüngere Exemplar handelt, denn wäre der Rokokobecher nicht 1804 datiert, würde man ihn vermutlich früher ansetzen.

Der Graveur scheint jedoch der Gleiche zu sein, was ich aus der Komposition der Hauptmotive ableite. Neu ist neben der Bandschleife und Girlande der Adler, wobei man sich fragen kann, was den Vogel mit dem Lamm Gottes verbindet. Nehmen wir mangels einer anderen Erklärung mal an, der Graveur hätte ein Faible für Adler gehabt beziehungsweise das, was dieser damals symbolisierte: Napoleon, der schon 1796 als General des französischen Revolutionsheeres in Italien damit begonnen hatte, die politischen Verhältnisse in Europa aus den Angeln zu heben.

Bei zwei weiteren Adlergläsern der gleichen Art, wobei der Vogel in die andere Richtung schaut, verzichtet der Graveur auf die christliche Symbolik, beschränkt sich auf Monogrammkartuschen und lässt ansonsten alles beim Alten, einschließlich des »Teppichs«, den er nun nach oben hin bis hinauf zur Bandschleife um konturierte Wolken erweitert (Abb. 4). Der Fond der Kartusche ist gepunktet wie beim Lamm-Gottes-Becher Abb. 3. Der Becher mit »J W« hat oben und unten die gleichen Bordüren wie der Becher mit »Ao 1802« (Abb. 1) und der Lamm-Gottes-Becher im Rokokostil (Abb. 2). Das »W« sieht genauso aus wie auf dem Fußbecher »OW« (Abb. 6) mit einer Lippenrandbordüre aus zwei sich überschneidenden Wellenranken aus Perlen und Blumen wie auf dem Becher »ACS«. Die das Medaillon rahmende Blütengirlande ist der auf den Adlergläsern sehr ähnlich, besonders an den oberen Ecken oder Schultern. In allen Fällen ragen kleine Blattzweige nach allen Richtungen über die Blu-

**6** (links) Fußbecher mit Monogramm »OW«, Blumengirlanden und zwei Libellen. Glasmuseum Kamenický Šenov (Steinschönau).

**7** (Mitte) Monogrammbecher »JGB« mit Libelle. Glasgalerie Michael Kovacek, Wien, Ausst.-Kat. 1990, Nr. 69.

**8** (rechts) Monogrammbecher »GD« mit zwei Libellen. Aus H. Trenkwald, Gläser der Spätzeit, Wien 1923, Tafel 20, Nr. 444.

men hinaus. Links und rechts neben der Kartusche sind zwei kleine Libellen zu sehen, und von der barocken Konsole, auf der die Monogrammkartusche steht, hängen zwei Quasten herab.

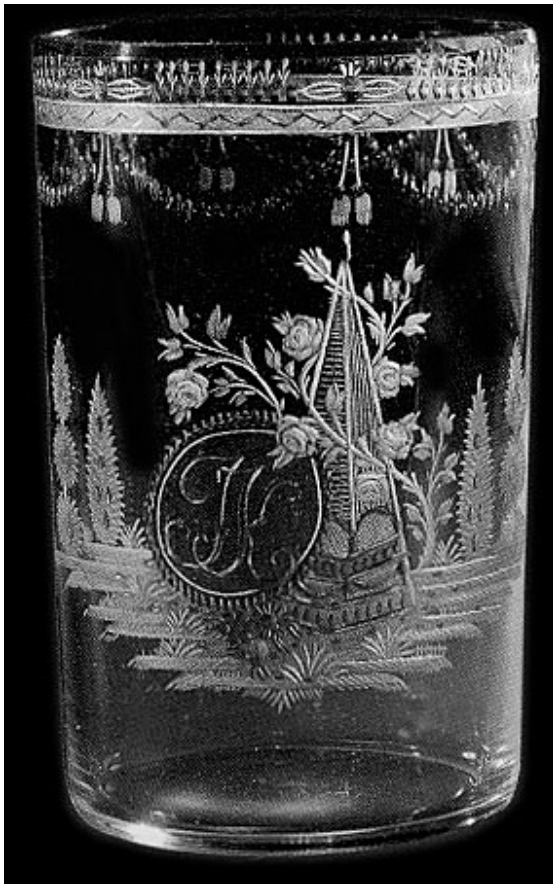
Libellen auf Schnittgläsern sind selten und scheinen, jedenfalls auf den wenigen mir bekannten Beispielen, keinem anderen Zweck zu dienen, als eine leere Fläche weniger kahl erscheinen zu lassen wie auf dem Becher für »JGB« (Abb. 7).<sup>[5]</sup> Dieser Horror vacui scheint unseren Graveur verfolgt zu haben, genauso wie er gern Quasten herabhängen ließ, wo Platz dafür war, wie zwischen den Bögen der Perlenschnur in der Lippenrandbordüre des Libellenbechers. Diese Bordüre kennen wir schon vom Lamm-Gottes-Becher Abb. 3.

Das Neuartige an diesem Libellen-Monogrammbecher ist, verglichen mit den bisher besprochenen Gläsern, der Freundschaftsaltar, von dem das aufgespannte Tuch mit dem Monogramm herabhängt und der ein Fundament braucht, damit er nicht im Leeren schwebt. Die an den Seiten ausgefranste Bodeninsel ist aus verschiedenen breiten Schichten oder Schollen aufgebaut und mit blanken Steinchen sowie Grasbüscheln durchsetzt. Eine ähnliche Art der Bodengestaltung gab es vereinzelt schon im Barock (Abb. 11). Auf Empiregläsern begegnet sie uns viel häufiger und auch differenzierter in der Ausführung, so dass man bei Wiederholung eher unscheinbarer Details die eine oder andere



Eigenart erkennen kann, besonders dann, wenn zusätzliche ungewöhnliche Elemente dazukommen wie beim Libellenbecher »JGB« die Deckelvasen rechts neben dem Monument. Sie hat die gleiche Form wie auf dem Becher mit »GD« (Abb. 8), wo zwei Libellen von links und rechts heranfliegen. Dieses von Sabine Baumgärtner Franz Riedel zugeschriebene Glas<sup>[6]</sup> hat zudem Ähnlichkeit mit dem Monogrammbecher »J K« (Abb. 9), vor allem wegen der gleichen Bodenbehandlung und der beiden das Motiv flankierenden »Etagenbäume« mit mehreren kugeligen Kronen übereinander. Die Lippenrandbordüre aus Stecknadelkopfbücheln, Perlengängen und Quasten hat große Ähnlichkeit mit der auf den Bechern Abb. 7, 8, und die verschiedenen symmetrisch aufgereihten Bäume Hintergrund sehen aus wie eine Theaterkulisse.

Auf einem niedrigen Pokal oder Fußbecher aus der Zeit um 1760 (Detail Abb. 10)



**9** (links) Monogrammbecher »JK« mit durchlöcher-ten »Etagenbäumen« und Säulenzypressen. Glasgalerie M. Kovacek, Wien, Ausst.-Kat. 1990, Nr. 82.

**10** (rechts oben) Parklandschaft, »Mitte des 18. Jahrhunderts.« Krug II, Nr. 593.

**11** (rechts unten) Jagd- und Architekturszenen auf zwei Ebenen. »Böhmen, 3. Viertel des 18. Jahrhunderts.« Krug II, Nr. 610.

**12** (ganz rechts) Karaffe und zwei Trinkbecher aus einem Service. »Nordböhmen, vermutlich Neuwelt im Riesengebirge, um 1790«. Kunstgewerbemuseum Prag, aus České sklo II, Prag 1989, Nr. 199.

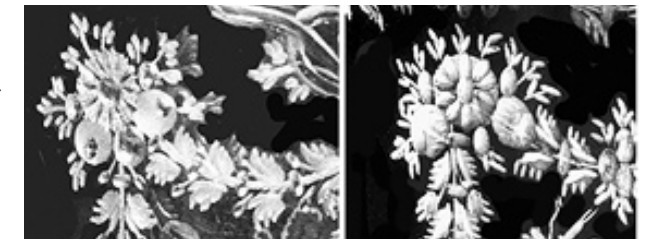


ist eine ganze Parklandschaft zu sehen, und der nächste Bildausschnitt (Abb. 11) zeigt in zwei Geländezonen unter anderem einen Etagenbaum am rechten Bildrand, der genauso mit Blankkugeln »durchlöchert« ist wie die Bäume auf Abb. 9 und 12 sowie auf der Karaffe »CMS« mit zwei Bechern (Abb. 12), die von Prager Kunsthistorikern um 1790 datiert wird. Die Übereinstimmung mit den Bechern Abb. 8 und 9 reicht von der Bordüre über die Schreibweise des Monogramms »CMS« und die vierteiligen kugeligen Etagenbäume zu beiden Seiten des Motivs bis zur Geländeinsel.

Die Belaubung des Baums in der Mitte über der Monogrammkartusche, der sich wegen Platzmangels nach oben hin waagrecht zur Seite neigt, ist büschelartig auf mehrer Äste verteilt, wirkt dadurch aufgelockert und fügt sich harmonisch ins Gesamtbild ein. Auffallend sind die kleinen Blättlein, die nach allen Seiten über die Laubbüschel hinauswachsen, wodurch der Eindruck entsteht, der Baum würde blü-

hen. Solche Blättlein (siehe rechts) kennen wir von den Girlanden auf den Adlerbechern sowie dem Fußbecher „OW“.

In der Sammlung Lobmeyr-Wien steht ein Becher (Detail Abb. 13), auf dem Amor auf eine Monogrammkartusche mit „J H“ zeigt. Der exotische Baum, unter dem Amor sitzt, hat die gleichen Laubbüschel aus lanzettförmigen Blättern wie die Karaffe mit zwei Bechern Abb. 12. Die Geländeinsel ist hier flach, weil das Bild als Querformat angelegt ist, aber genauso terrassenförmig getrept und mit blanken Steinchen und Grasbüscheln durchsetzt. Die zwei Wellenranken der Lippenrandbordüre hängen an hier einem





**13** Detail eines Bechers mit Amor am Altar mit Henkelurne, im Medaillon das Monogramm »JH«. Sammlung Lobmeyr-Wien.

**14** Hochzeitsbecher „MR“, angeblich Franz Riedel, 1809. Museum für Glas und Bijouterie, Jablonec nad Nisou (Gablonz).

**15** Deckelbecher »JH« wie auf Abb. 13 mit zwei Amoretten und Palme links.

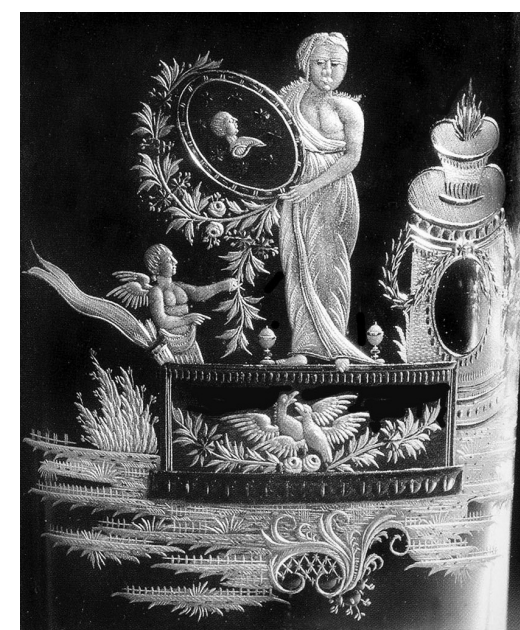
**16** Becher (Ausschnitt) mit Jungfrau und Amor. Glasgalerie Michael Kovacek, Wien, Ausst.-Kat. 2004, Nr. 28, »Franz Riedel, Isergebirge, um 1810.«

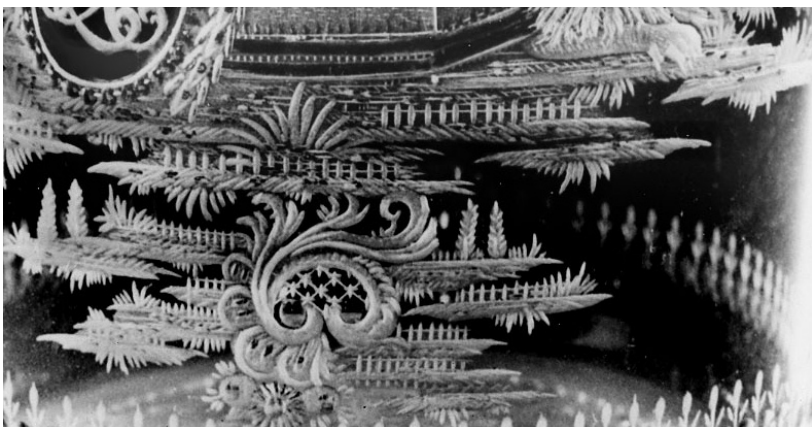


Reifen, der als Kordel dargestellt ist. Den Raum rechts neben dem Altar bevölkern Tauben, von denen zwei über der Deckel-urne eine Schleife binden, zwei weitere auf dem Henkel des Blumenkorbs schnäbeln und eine dritte mit dem Ring im Schnabel auf diese beiden zufliegt. Was die zwei Fäden symbolisieren sollen, die vom Schnabel der Taube auf den Kante des Altars herabhängen, weiß ich nicht; vielleicht waren sie für den Brautkranz vorgesehen.

Der Becher Abb. 14 stammt vom gleichen Graveur, bei dem es sich angeblich um Franz Riedel handelt, der das Glas anlässlich der Hochzeit seiner Schwester Maria am 19. Juli 1809 geschnitten haben soll.<sup>[7]</sup> Die Übereinstimmung erstreckt sich von den Bordüren über die Bäume mit struppigen Laubbüschelein (auf Abb. 14 am linken Bildrand), die Tauben und die Blumenkörbe mit dem gleichen Flechtmuster. Das konturierte Wolkenband unter dem Schriftband WIE GLUICKLICH IST SIE entspricht dem unter der Schleife auf dem Alderbecher »JW« (Abb. 4). Gegen-

stücke zum Amor, der beim Becher Abb. 13 auf das Monogramm »JH« zeigt und beim Hochzeitsbecher auf die große Deckelurne findet man in ähnlicher Funktion auf den Bechern Abb. 15 und 16, wo auch die terrassenförmigen Bodeninseln mit ausgefransten Enden, Steinen und stehenden und hängenden Grasbüscheln von der gleichen Hand stammen. Die Bodeninsel auf Abb. 16 mit Rocaille ist besonders fein und detailliert ausgeführt und stimmt mit der auf dem Freundschaftsbecher für »MZ« (Abb. 17) auch in den Details weitgehend überein. Auf dem vergrößerten Ausschnitten 16a und 17a





**16a** Struktur der Bodeninsel mit Grasbüscheln, »Staketenzäune« und Rocaille.

**17a** Die gleiche Bodeninsel mit vier Säulenzypressen.



**17** Freundschaftsbecher »MZ« mit Auge Gottes. Im Boden Monogramm »FW« von innen zu lesen. Glasmuseum Kamenický Šenov aus der Sammlung F. F. Palme, Steinschönau. H. 11,8 cm.



**18** Becher mit Ehepaar für »F K« und Widmung »Unzerträglich sey das Band / Das treue Liebe um uns wand«. Kunstgewerbemuseum Prag, Inv.-Nr. 27.304.

sieht man deutlich die winzigen »Staketenzäune«, zu denen sich auf dem Freundschaftsbecher noch vier Säulenzypressen gesellen. Auf diesem Glas mit der Inschrift VERGIS DEINES FREINDES NICHT und dem Auge Gottes legen zwei Putten einen Kranz um die Spitze der Pyramide, an deren rechten Kante ein Schnecke hinaufkriecht, die von einem zotteligen Fabeltier beäugt wird, und hinter dem Ungeheuer stehen zwei krumme Palmen, von denen man auf der Abbildung nur die vordere sieht.

Dieses Glas mit einem Kranz aus Stecknadelkopflümchen über dem Boden wie beim angeblich 1809 datierten Hochzeitsbecher Franz Riedels (Abb. 14) – auch der Duktus der Monogramme MA und MZ stimmt überein – dürfte um die gleiche Zeit

entstanden sein wie der Becher Abb. 18 für ein Ehepaar mit der gleichen Bodeninsel und einer winzigen Zypresse zwischen der Dame und dem Blumenkorb, und auch der Schriftzug des Monogramms **FK** im Medaillon, das hier an die Stelle der Rocaille getreten ist, hat große Ähnlichkeit mit dem auf dem Lamm-Gottes-Becher Abb. 2 **FR**, dem von Sabine Baumgärtner Franz Riedel zugeordnete Andenkenbecher von 1803 Abb. 19 **FR** sowie mit den ligierten Monogrammen MA und MZ auf Abb. 14 und 17.

Es gibt nur einen einzigen Becher, der eindeutig auf die Familie Riedel verweist und anlässlich des Todes von Franz Antons Großvater Johann Leopold am 17. März 1800



19 Becher »Das andenken unserer vorältern sey uns Heilich« vom 28. Mai 1803 mit Monogramm »FR«.

20 Becher zu Todestag Johann Leopold Riedels mit Inschriften »Herr Johann Leopold Riedel, Glasmeister in Christiansthal« – GEBOHREN DEN 23: APRIL 1726 GESTORBEN 17. MÄRZ 1800.

entstanden ist, aber mit Sicherheit nicht von Franz Anton graviert wurde. Dargestellt ist ein hohes Mausoleum mit gepunkteten Mauerflächen, auf dessen Sockel der Sensenmann und Chronos ein Medaillon mit auf den »Glasmeister in Christiansthal« bezüglicher Inschrift halten. Die Geburts- und Sterbedaten Johann Leopold Riedels stehen auf einer Tafel darunter. Die schmale Bodeninsel ist mit blanken Steinchen und Grasbüscheln durchsetzt, die Zackenbordüre mit Blankoliven unter der Lippe ist die gleiche wie auf den Abb. 1, 3 & 4. Zwei Bäume flankieren den Sockel, die auf der Abbildung nur in verschwommenen Umrissen zu erkennen sind, aber es handelt sich um eine krumme Palme links und einen Baum mit struppigen Laubbüscheln wie auf Abb 13.

Als Johann Leopold im März 1800 starb, war sein Enkel Franz Anton 14 Jahre alt und lebte mit seinem Bruder Josef in Neuwiese, das der Großvater 1759 gekauft und 1785

seinem Sohn Anton Leopold (1761–1821) – Franz Antons Vater – übergeben hatte. Wo und bei wem die beiden Brüder das Glasgravieren beziehungsweise die Glasmalerei gelernt haben, ist nicht überliefert, aber man kann davon ausgehen, dass das nicht im Isergebirge geschah und schon gar nicht bei der Hütte in Neuwiese, wo Anton Leopold »viel Mühe auf die weitere Verbesserung der Güte seines Glases« verwendet hatte und sich bald »einer sehr guten und zur Veredelung besonder geeigneten Qualität rühmen« konnte. »Er pflegte das Geschäft mit Raffineuren und Glashändlern des nordböhmischen Glasindustriengebietes um Haida und Steinschönau, zu denen alte familiäre [Anton Leopolds Großvater Johann Karl war Glasmaler und Vergolder in Falkenau gewesen] und geschäftliche Beziehungen bestanden.«<sup>[8]</sup> Aus diesem nordböhmischen Zentrum der Glasveredelung stammen höchstwahrscheinlich alle hier besprochenen Arbeiten, drunter auch der Freundschaftsbecher »MZ« im Glasmuseum Kamenický Šenov (Abb. 17), bei dem in der alten Kartei der Sammlung F. F. Palme-Steinschönau der Ort der Erwerbung vermerkt ist: »Meistersdorf«.

#### Anmerkungen

- 1 Gustav E. Pazaurek, Die Gläser der Empire- und Biedermeierzeit, Leipzig 1923, 38
- 2 Sabine Baumgärtner, Franz Riedel. Glasschneider und Fabrikant in Böhmen, in: Weltkunst 1/1993, 18 ff.
- 3 Paul von Lichtenberg, Glasgravuren des Biedermeier, Regensburg 2004
- 4 Baumgärtner, Nr. 6
- 5 Baumgärtner, Nr. 4
- 6 Baumgärtner, Nr. 3
- 7 Baumgärtner, Nr. 5
- 8 Karl Zenkner, Die alten Glahütten des Isergebirges, Schwäbisch Gmünd, 1968, 117, 108