

Inhalt Teil I	Seite
Der Porzellanmaler Anton Kothgasser	1
Die Anfänge der Hohlglasmalerei im 19. Jahrhundert	6
Erste transparent bemalte Gläser	9
Die Rolle der Wiener Porzellanmanufaktur	14
Der Manufakturbetrieb in politisch und wirtschaftlich schwierigen Jahren	16
Kothgasser als Heimarbeiter	18
Vertrieb und Verkauf bemalter Gläser	21
Signatur oder Malerkennzeichen?	24

Inhalt Teil II	Seite
»Kothgassergläser«	31
Kothgassers Ansichtengläser	34
Kothgassers Figurenstil	34
Porträtgläser	49
Glückwunschkarten und Blumen	55
Kleebblätter	69
»Kothgassergläser« von Josef Havliczek	70
Arbeitsabläufe	73
Der Einbrennofen	74
Gläser für den Export	78
Schriftbilder	82
Literatur	88

Unter Verwendung von Textteilen aus dem Aufsatz »Kothgasser, Mohn und die Wiener Porzellanmanufaktur« in: WELTKUNST. 6/1983, S. 703 ff., 7/1983, S. 871 ff. und 9/1983, S. 1241 ff. Copyright © 2002, 2005, 2011 by Walter Spiegl
walter-spiegl@t-online.de

Walter Spiegl

Kothgasser & Co.

Meinungen und Analysen zum komplexen Thema der »Kothgassergläser«

Der Name Anton Kothgasser ist untrennbar verknüpft mit einem Zweig des Wiener Kunsthandwerks der Biedermeierzeit, dessen Sammelstücke zu den reizvollsten dieser Epoche zählen. Die meisten der mit transparenten Farben bemalten Hohlgläser sollen von seiner Hand stammen oder in seiner »Werkstätte« entstanden sein. Für ihn und in seinem Auftrag sollen namhafte Künstler der Wiener Porzellanmanufaktur gearbeitet haben. An dieser Vorstellung wird seit nunmehr fast hundert Jahren festgehalten, und sie liegt wie eine Staubschicht über dem wahren Bild. Wir werden es wahrscheinlich nie in allen seinen Details erkennen können, dennoch ist es wichtig, Tatsachen herauszustellen und Schlußfolgerungen aus ihnen zu ziehen, um der Kothgasser-Faszination, der schon so mancher Sammler, Händler und Kunstwissenschaftler erlegen ist, eine nüchterne Betrachtungsweise gegenüber zu stellen.

Der Porzellanmaler Anton Kothgasser

Anton Kothgasser (1769-1851) hatte an der Wiener Akademie, in die er am 27. 11. 1781 eintrat, unter Heinrich Füger Figurenzeichnen gelernt. 1784 brachte ihn sein Schwager Jakob Peter an die Porzellanmanufaktur, wo er zunächst als »Buntmaler« arbeitete. Seit 1805 wurde er als Vergolter und Dessinmaler beschäftigt, ein Gebiet, auf dem er Vorzügliches leistete. »Seine Ornamentkompositionen sind das Vollkommenste, was der Porzellandekor der Ära Sorgenthal gebracht hat ... Sein Reliefgolddekor ist weder

in der Wiener Manufaktur noch sonstwo übertroffen worden.« [1]

Seit 1789 verwendete Kothgasser die Malernummer 96 [2], die man in Gold, Schwarz oder Rot auf manchen Porzellangegenständen findet. Als typisches Beispiel sei hier eine Henkelschale mit Untertasse im Österreichischen Museum für angewandte Kunst aus dem Jahr 1798 angeführt, die aus der Sammlung Bloch-Bauer stammt. [3] Beide Teile tragen die goldene Malernummer 96 und in schwarzer Schrift die in dieser Form wohl einmalige Bezeichnung: »von Kothgasser« (Abb. 2). Mit diesen und ähnlichen Porzellanen erweist sich Kothgasser tatsächlich als hervorragender Ornament- und Reliefgoldmaler.

Für Verunsicherung sorgen jene Porzellane mit der Malernummer 96, die neben ornamentalem Dekor figurale Motive oder Ansichten zeigen. Ginge man davon aus, dass auch diese Malereien von ihm stammen, würde das bedeuten, dass er der vielseitigste und talentierteste Manufakturmaler gewesen sei, ein bewundernswerter Künstler im ornamentalen wie im figuralen Fach, als Landschaftsminiaturist ebenso wie in der Blumenmalerei.

Unter Konrad Sörgel von Sorgenthals Leitung sollte die Fabrik »eine wirkliche Kunstanstalt sein und als solche nach innen wie nach außen erscheinen«. Zugleich wurde sie »zu einer Art Kunstschule eingerichtet«. Die Malerei war in vier Hauptklassen eingeteilt. »Wer auf Porzellan oder welchem Material sonst immer Figuren zu malen hat, muss eben gelernt und fertig gelernt haben Figuren zu zeichnen und zu malen«. [4] Nach diesem strengen Prinzip wurde auf Arbeitsteilung geachtet, zwischen »Verzierung und Mahlerey« unterschieden, und wir wissen, dass Kothgasser zur Vergolderklasse gehörte, deren Maler »zu feinen Gold Desseins verwendet« wurden. [5] Es ist deshalb unwahrscheinlich, dass man Kothgasser Arbeiten anvertraut haben würde, für die er nicht ausge-



1

2



3

1 Porzellanteller mit Ornamenten von Anton Kothgasser. – Dorotheum-Wien, Oktober 2009, Nr. 911

2 Bezeichnung auf dem Boden einer Wiener Tasse mit Jahresstempel (17)98 und Malernummer 96

3 Tasse und Untertasse, Wien, auf beiden Teilen Jahresstempel 811 und goldene Malernummer 96. Tasse mit Ansicht des Michaelerplatzes, auf dem Boden Inschrift »La place de St. Michael, vers le Palais Imp., royale (!)«. Untertasse mit Hochgolddekor und Harpyien in Violett-camaieu. – Foto: Glasgalerie M. Kovacek, Wien.

1 Richard Ernst, Wiener Porzellan des Klassizismus, Sammlung Bloch-Bauer, Wien 1925, 41

2 Neuwirth 1979, 78

3 Porzellan des Klassizismus, Sammlung B.-B. (Bloch-Bauer), Wien, Kunst- und Auktionshaus Kärntnerstraße, Wien 1941, Nr. 5, Abb. Tafel III

4 Jacob von Falke, Die k. k. Wiener Porzellanfabrik. Ihre Geschichte und die Sammlungen ihrer Arbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Wien 1887, 24 ff.

5 Neuwirth 1979, 80

6 Wie Anmerkung 3. Die Zahlen in den Klammern verweisen auf die Katalognummern

bildet war und die in den Bereich einer anderen Abteilung fielen, z. B. die der Figuren- und Historienmaler, wo »fertig gelernte« Kräfte für solche Aufgaben saßen. Noch weniger wahrscheinlich ist, dass Kothgasser auf allen Gebieten der Porzellanmalerei gleich gut bewandert gewesen sein soll, wie es seine Malernummer auf Porzellanen mit unterschiedlichen Motiven nahelegt. Hierzu einige Beispiele aus der Sammlung Bloch-Bauer, die alle Kothgassers Malernummer 96 tragen: [6]

- Bogenschießende Amoretten (105)
- Göttin Flora beim Blumenmaler, nach Angelika Kauffmann (122)
- Erziehung des Achilles (129). Ein Bildteller mit dem gleichen Motiv, sign. »K. Herr«, trägt die Malernummer 61 für den Goldmaler Johann Hautzenberger (130)
- Darstellung der Hygieia auf Schale und Untertasse mit Jahresstempel 814, eine der wenigen bekannten späten Arbeiten mit Kothgassers Malernummer (133). Dasselbe Motiv mit Hahn kehrt auf einer Schale mit Untertasse wieder (131), diesmal sign. »K. Herr«



5

4 »Juno besucht Jupiter«, Porzellanbild im Stil Annibale Carraccis, Wien, ohne Marke, um 1819. – Dorotheum-Wien, April 2007, Nr. 862

5 Ovals Bildfeld eines Ranftbechers mit »Jupiter et Jo« nach Corregio. Auf zwei Schlißflächen des Ranftes bezeichnet »A. K.«. – Ausstellungskat. Michael Kovacek, Wien 2006/07, Nr. 26

6 Ranftbecher mit »Jupiter et Jo« nach Corregio. – Kunstgewerbemuseum Prag.



6



- Kinder mit Schmetterling (140)
- Venus mit Adonis, nach Bartolozzi (112)
- Bogenschnitzender Amor, nach Parmigianino (134)
- Englische Jagdszenen nach Morland (145/146)
- Engelsköpfe in Wolken (154)
- Ansicht des Stock-im-Eisen-Platzes (164) und der Hof-Kriegskanzlei mit Kirche am Hof (165)
- Das Bildnis Laudons (195)
- Doppelsilhouetten Kaiser Franz I. und Kaiserin Karoline (202)
- Mädchenköpfe mit Schmetterlingsflügeln, nach einer Wiener Wunschkarte (237, Amor und Psyche)
- Amor werden im Schlaf die Flügel beschnitten (246)

Es wird heute kaum noch bezweifelt, dass bei diesen und ähnlichen Arbeiten nur die Ornamente von Kothgasser

stammen (Abb. 3), die figuralen Motive und Landschaften dagegen von anderen Malern. Schon Richard Ernst hatte festgestellt: »Die Herren Kompositions- oder Figurenmaler haben ihre Nummer fast nie verwendet, und wenn sie signiert haben, so haben sie meist mit vollem Namen gezeichnet«, wogegen »Die Dessinmaler... ihre Malernummern häufig eingezeichnet« haben. [7]

Mit Künstlernamen signierte Arbeiten findet man im Katalog der Ausstellung von Alt-Wiener Porzellan (1904) über zwanzig Beispiele von Herr, Daffinger, Trestler, Perger, Weixlbaum, Schuhfried, Scheidl, Sartory, Schaller und Fiala, darunter folgende Tassen mit Untertassen, die zusätzlich Kothgassers Malernummer tragen: [8]

- Der gefesselte Amor, sign. »Herr«, Goldnummer 96 (1052)
 - Amor bei Zeus, sign. »Herr«, Goldnummer 96 (1075)
 - Amor bezwingt einen Löwen, sign. »Herr«, 96 in Gold und Schwarz (1801)
 - Drei Mädchen und Amor, sign. »Herr«, 96 in Gold (1088)
 - Mutter mit drei Knaben, sign. »Daffinger«, 96 in Schwarz (1903)
- Aus dem Versteigerungskatalog der Sammlung Bloch-Bauer [9] kennen wir zwei weitere Arbeiten, die zu dieser Gruppe gehören:
- Jo und Zeus nach Corregio, sign. »Herr« (249, vgl. Abb. 5, 6)
 - Entführung des Ganymed nach Corregio, sign. »A. Schaller« (283)

Das Museum für angewandte Kunst in Wien besitzt ein Dejeuner mit Dessinmalerei von Kothgasser und Darstellung »Der bestrafte Amor« auf der Anbietplatte, die im Bild »Lamprecht f.« signiert und somit als Arbeit eines der bedeutendsten Porzellan-Miniaturmalers jener Zeit, Georg Lamprecht, belegt ist. Und ein Beispiel aus dem Kunsthandel: In der Auktion vom 14. bis 16. Dezember 1925 des Wiener Versteigerungshauses Glückselig kam

7 Richard Ernst, Wiener Porzellan des Klassizismus, Sammlung Bloch-Bauer, Wien 1925, 39

8 dasselbe, 41

9 Porzellan des Klassizismus, Sammlung B.-B. (Bloch-Bauer), Wien, Kunst- und Auktionshaus Kärntnerstraße, Wien 1941. Die Zahlen in Klammern verweisen auf die Katalognummern.

unter Nr. 218 ein Dejeuner der Wiener Manufaktur zum Aufruf, mit Jahresstempel 801/802, bemalt mit mythologischen Szenen und signiert von Perger (Sigmund Perger, Figurenmaler an der Manufaktur bis nach 1808). Auf der Unterseite tragen die Stücke Kothgassers Malernummer 96.

So eindeutige Beweise für die Arbeitsteilung an der Manufaktur zwischen Figuren- und Ornamentmalerei sind zwar nicht häufig, sie untermauern aber die Annahme, dass von Kothgasser nur die Dessins stammen. Waltraud Neuwirth hält es darüber hinaus für kaum wahrscheinlich, dass Kothgasser selbst einfache figurale Motive auf Porzellan ausgeführt hat. [10]

Die Anfänge der Hohlglasmalerei im 19. Jahrhundert

1806 hatte der Porzellan-Hausmaler Samuel Mohn (1762-1815) damit begonnen, auch Gläser zu bemalen. In diesem Jahr – und wohl von Leipzig aus, wo er seit Ende 1806 lebte – schickte er einen nicht näher beschriebenen Pokal an Königin Louise von Preußen. Im Begleitbrief bezeichnete er das Präsent als »eine Erstlingsarbeit von der verlohren gewesenen und von mir wieder erfundenen Wappenmalerei...so gut, wie es bei der kurzen Übung möglich ist«. [11] Er beherrsche diese Technik erst seit einem Monat, führte Mohn weiter aus, und er hoffe, »bald einigermaßen zu der Vollkommenheit zu gelangen, wie sie Anfang des XVI. Jahrhunderts ist verlohren gegangen.«

Mohn scheint schnelle Fortschritte gemacht zu haben, denn schon ein Jahr später bot er aus seiner Werkstatt in Leipzig bemalte »Trinkgläser von allen Sorten mit Landschaften, Allegorien, Decorationen und Musik nebst Text« an, die er, wie er selbst zugibt, von Mitarbeitern bemalen lässt. [12] 1809 verlegte Mohn die Werkstatt nach Dresden. Sein ältester Sohn Gottlob (1789-1825), der die Zubereitung der und den Umgang mit Glasmalfarben in der väterlichen Werkstatt erlernt hatte, ging 1811 nach Wien und besuchte



7 Allegorie der Musik von Johann Georg Bühler, um 1810. – Fischer-Heilbronn, Oktober 2009, Nr. 153



8 Blumenstrauß, bez. unter dem Bildrahmen »AHP« (links), »G. Mohn 1813 Wien« (rechts). – Kunstgewerbemuseum Prag.

seit Juli dieses Jahres die Zeichenklasse der Wiener Akademie. Später betrieb er am 1815 gegründeten Polytechnischen Institut farbenchemische Studien. Zur Sicherung seines Lebensunterhalts bemalte er Gläser, wobei ihm ehemalige Mitarbeiter seines Vaters halfen, darunter der Dresdner August Heinrich (1794-1822), der 1812, zusammen mit Gottlobs Stiefbruder Ludwig, in Wien eintraf. Der sogenannte Wildensteinbecher »Noch leben alle die Ritter Wildenstein...« in der ehemaligen Sammlung Figdor-Wien [13] ist »AH« signiert in Verbindung mit »G. Mohn f. Wien, 1812«.

Seit Juli 1812 befand sich auch Gottlob Mohns Stiefbruder Ludwig (Halle 1798-1857 Wien) in Wien, wo er bis 1815 Kurse an der Akademie im Fach Land-

schaften belegte. Im gleichen Jahr ging er zurück nach Dresden, um die Werkstatt seines verstorbenen Vaters zu leiten, und kehrte nach deren Auflösung 1817 nach Wien zurück, wo – wohl im Zusammenarbeit mit Gottlob Mohn – der »L. Mohn f. 17« signierte Becher mit dem »Josephs Bad in Baaden bei Wien« entstand. [14] 1822 wohnte er im Wiener Polizeibezirk Landstraße in der Grasgasse Nr. 356 und wird als »Landschaftszeichner, radiert auch« erwähnt. [15] 13 Radierungen mit Ansichten von Wien und Umgebung sind »L. Mohn fec.« bezeichnet.

In Wien »gefielen seine [Gottlob Mohns] Arbeiten gleich, besonders dem Mäcen der Kunst, Herzog Albrecht von Sachsen-Teschen, u. schon 1813 erhielt Mohn den ehrenvollen Auftrag, die Fenster in der Ritterburg des k. k. Lustschlosses zu Laxenburg zu malen. Leider wurde diese Arbeit durch die Kriegsjahre unterbrochen.« [16] Bei diesen Arbeiten Mohns soll es sich um einen »Ersatz der Malerei der früher in Ölfarben ausgeführten Fenster« gehandelt haben. [17] Schon 1916 hatte Eduard Leisching unter Berufung auf Constantin von Wurzbachs »Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich« (Wien 1868) darauf

10 Neuwirth 1979, 81

11 G. Lenz, Mohntassen, in: Kunst und Kunsthandwerk 1918, 425

12 dasselbe, 426. – Repräsentativer Überblick über die Werkstätten der beiden Mohn und ihrer Mitarbeiter in: Lichtenberg 2009, 128 ff.

13 Pazaurek 1923, 178, und Pazaurek/v. Philippovich 1976, 176

14 Lichtenberg 2009, Abb. I.20. – Ausführlich über Ludwig Mohn a. a. O., 198 ff.

15 Franz Heinrich Böckh, Wiens lebende Schriftsteller, Künstler, und Dilettanten im Kunstfach, Wien 1822, 268

16 Neuer Nekrolog der Deutschen, 3. Jg. 1825, 2. Heft, Ilmenau 1827, 1562

17 Eva Frodl-Kraft, in: Romantische Glasmalerei in Laxenburg, Ausst. Kat. Wien 1962, 30

hingewiesen, dass »Kothgasser sich in der Porzellanmanufaktur neben den im Auftrag der Anstalt ausgeführten Arbeiten mit Versuchen in der Emailglasmalerei beschäftigt habe« und dass er »etwa um 1811 ... mit Emailglasmalerei vor die Öffentlichkeit« trat. [18] Damit meinte Leisching vermutlich den dann von Pazaurek erwähnten »in diesem Jahre [1812] nach alter Versicherung in der Wiener Porzellanmanufaktur selbst gemachte[n] Zylinderbecher [mit Darstellung des Fabriksgebäudes] im Museum von Sèvres, [der] noch mit kalten (zum Teil abgesprungenen Farben) bemalt, somit als ein Vorläufer der Gläser von Kothgasser zu betrachten [ist]...« [19]

Die in Ölfarben ausgeführten Fenster in Laxenburg, der Hinweis auf Kothgassers Malversuche mit Emailfarben in der Manufaktur und der in kalten Farben bemalte Becher mit dem Fabriksgebäude bedeuten somit, dass man sich um 1812 in der Porzellanmanufaktur für die Bemalung von Gläsern zwar interessierte und mit Farben experimentierte, dass man jedoch die Herstellung und Anwendung einbrennbarer und durchscheinender Flachfarben noch nicht beherrschte – im Gegensatz zu Mohn, der seine Kenntnisse und wohl auch Farbenrezepte aus der Dresdner Werkstatt seines Vaters mit nach Wien gebracht hatte.

Daraus ergibt sich folgende Situation: Während man in der Manufaktur, die auf dem Gebiet der Farbentechnik in Wien zweifellos führend war, auf Glas noch mit kalten Farben malte, konnte Mohn zur gleichen Zeit überzeugende Ergebnisse mit eingebrannten durchscheinenden bunten Glasmalfarben vorweisen. Dass sich daraus zwangsläufig eine Verbindung zwischen Mohn und der Manufaktur ergeben musste, liegt meines Erachtens auf der Hand, und wir wissen aus zeitgenössischen Quellen, dass zumindest eine Glasmalfarbe von Mohn in Wien eingeführt wurde. Es ist das noch Johann Kunckel bekannte, dann aber lange Zeit in Vergessenheit geratene Silbergelb, das uns seit 1803 auf Gläsern des Württembergischen Glasmalers Jo-



9 Kranz aus Rosen und Vergissmeinnicht sowie Namenszug »Luise Königin von Preußen«. Samuel Mohn, Dresden, 1810-15. – Ausstellungskat. Michael Kovacek, Wien 1995, Nr. 47



10 »Die Stephanskirche in Wien«. Unter dem Bild rechts signiert »G. Mohn 1814 Wien« in Schwarz. – Ausstellungskat. Michael Kovacek, Wien 1985, Nr. 73

hann Georg Bühler (Abb. 7) und später auf den Gläsern aus Samuel Mohns Werkstatt sowie auf den Arbeiten Gottlob Mohns in Wien wiederbegegnet.

Aus einem Gutachten der Manufaktur von 1818 im Zusammenhang mit einem Patentgesuch des nordböhmischen Glasmalers und -raffineurs Friedrich Egermann in Blottendorf, später in Haida, der sich ein Verfahren zur Gelbfärbung von Gläsern schützen lassen wollte, geht hervor, dass »diese gelbe Farbe ... in Wien ... seit 1811 von einem bey der hiesigen Akademie der bildenden Künste studirenden Künstler Mohn« und »auch seit 1813 selbst von den Malern der k.k. Porzellan-Manufaktur ... verwendet wird«. Weiter heißt es, dass der »Arkanist und Malerey Vorsteher diese gelbe sowohl als auch die übrigen erforderlichen Glasfarben erzeuget.« [20] Dies ermöglicht Rückschlüsse, mit denen zu beschäftigen sich in mehr als einer Hinsicht lohnt. Vor Mohns Ankunft hatte man in Wien weder die Gelbfärbung von Glas mit Silbergelb beherrscht, noch andere transparente Glasmalfarben herstellen können. Aber schon zwei Jahre später, 1813, war das der Fall. Wahrscheinlich nicht zufällig ist es das Jahr, in dem Mohn mit der Arbeit an den Glasfenstern in Laxenburg begonnen hat. Diesen Auftrag wird er sicherlich nicht deshalb bekommen haben, weil er ein besonders talentierter Künstler war – davon gab es in Wien und in der Manufaktur ganz hervorragende –, sondern weil nur er die farbentechnischen Voraussetzungen und praktischen Erfahrungen mitbrachte, um diese Arbeiten ausführen zu können. Wenn also die Manufaktur 1813 plötzlich »diese gelbe sowohl als auch die übrigen erforderlichen Glasfarben« herstellte, dann zumindest teilweise nach Mohns Rezepten und wohl anfangs in erster Linie für dessen Arbeiten in Laxenburg. [21]

18 Eduard Leisching, Der Glasmaler Anton Kothgasser, in: Kunst und Kunsthandwerk 1916, 236 f.

19 Pazaurek 1923, 193

20 Zitiert nach Neuwirth 1979, 81 und Anm. 70

21 Mehr darübere in: Die Glasmalereien in Laxenburg und am Brandhof.

Erste transparent bemalte Gläser

»Vor 1812 dürfte kein Glas entstanden sein...« schreibt Pazaurek im Zusammenhang mit dem in kalten Farben bemalten Becher mit dem Fabriksgebäude und erwähnt



11



12

an anderer Stelle als frühestes Beispiel einen mit AK bezeichneten Zylinderbecher auf Schloss Bartenstein »mit den drei durch Palmettenornamente verbundenen Phantasiekronen(!) mit der Goldinschrift ›Heil den Wiederherstellern der alten deutschen Freyheit 1813‹« [22]. Das Bartensteinglas ist verschollen, aber aus der Sammlung Samuel P. Avery gelangte 1918 ein ebenfalls zylindrisches, »A: K:« monogrammiertes Glas in das Wadsworth Atheneum in Hartford, Connecticut, USA, mit Leipziger Ansicht und auf die »Völker Schlacht bey Leipzig / am 18ten und 19ten Oct = 1813« bezogenen Inschrift (Abb. 11). Auf das gleiche Jahr verweist auch der zylindrische Becher mit »Abschied des oesterreichischen Landwehrmans ...« (Abb. 12), der ebenfalls mit den Initialen A und K gekennzeichnet ist. Viel interessanter als die Frage, ob diese drei Gläser schon Ende 1813 entstanden sind oder erst später, beispielsweise anlässlich der großen Leipziger Siegesfeier am 18. Oktober 1814 in Wien, ist die Beschäftigung mit Kothgassers Rolle als Glasmaler in der Manufaktur.

11 Reitergefecht vor dem Grimmaischen Tor in Leipzig. Rückseitig unter der Lippe »Völker Schlacht bey Leipzig am 18ten und 19ten Oct = 1813«. Am Bodenrand bezeichnet »A: K:«. – Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn., USA.

12 »Abschied des oesterreichischen Landwehrmans bei dem Ausmarsch ins Feld 1813«. Am Bodenrand bezeichnet »A: K:«. – Historisches Museum der Stadt Wien.

22 Pazaurek 1923, 216
23 dasselbe, 188 ff.

24 Zwei weitere Zylinderbecher mit Ansichten in: Lichtenberg 2009, Nr. 163, 164



13



14

13 Tasse mit Untertasse, Wien, Jahresstempel 815, Malernummer 96 in Schwarz auf beiden Teilen. Über dem Bildfeld Inschrift »Voici le tems le plus souhaitable«. – Foto: Glasgalerie Michael Kovacek, Wien.

14 Wolkenhand mit Rebstock und Füllhorn, »Voilà le tems le plus souhaitable«. Rückseitig am Bodenrand bezeichnet »A. K.« – Fischer-Heilbronn, Oktober 2006, Nr. 190

Pazaurek hat im Zusammenhang mit Kothgassers Transparentmalerei [23] wiederholt darauf hingewiesen, dass viele Motive auf Gläsern von der Porzellandekoration übernommen wurden. Beispielhaft dafür ist eine Wiener Tasse und Untertasse von 1815 mit Wolkenhand, Rebstock und Füllhorn in Schwarzlot und ein Zylinderbecher mit dem gleichen Motiv (Abb. 13, 14). Die beiden Porzellanstücke sind mit Kothgassers Malernummer 96 gekennzeichnet, der Becher mit »A: K:«. Die schwarze Malernummer ist ein überzeugendes Indiz dafür, dass Kothgasser neben der Golddekoration auch die Malerei in Schwarz ausgeführt hat, und weil die Motive – in beiden Fällen in einem achteckigen Bildrahmen – nicht nur inhaltlich, sondern auch in der Malweise genau übereinstimmen, darf der Becher ebenfalls als eine eigenhändige Arbeit Kothgassers gelten. Das trifft mit ziemlicher Sicherheit auch auf die zwei schnäbelnden Tauben auf einem Baum in Mondscheinlandschaft zu (Abb. 15) und unter Vorbehalt auf den Becher mit dem »Haus der Laune in Laxenburg« (Abb. 16), um nur diese zwei Beispiele zu nennen. [24]



15

16

Aber wie verträgt sich diese Kombination von Dekor und Motiv aus einer Hand mit der inneren Struktur der Porzellanmanufaktur, in der diese Gläser wohl in den bei der Porzellandekoration seit langem eingespielten und bewährten Arbeitsabläufen entstanden sind? »Die ... Gruppe der Maler gliederte sich hierarchisch in mehrere Klassen wie Figuren- und Historienmaler, Landschafts- und Architekturmaler, Golddessinmaler, Blaumaler und Blumenmaler. Ihre Ausbildung erhielten diese Spezialisten nach ihrem Studium an der Akademie der bildenden Künste und in der Fabrik selbst, wo man Kurse dafür eingerichtet hatte ...« [25] Ist es denkbar, dass die Manufakturleitung bei der Glasdekoration auf diese ausgebildeten Fachkräfte verzichtet und es allein Kothgasser überlassen hat, alle Gläser zu bemalen? Seit seinem Eintritt in die Manufaktur 1784 hatte er ausschließlich als Dessinmaler gearbeitet. Ich kann mir nicht vorstellen, dass er um 1812/13, praktisch über Nacht oder, wie Paul von Lichtenberg es formuliert, »ab dem Wiener Kongress ... von einem geschätzten Gold- und Dessinmaler ... zu einem international gesuchten Glasmaler mutierte« [26], imstande war, alles zu malen, was uns auf Gläsern begegnet. Aber die Vorstellung vom großen Meister, der vom Himmel gefallen ist, hat sich mit

15 Mondscheinlandschaft mit schnäbelnden Tauben in Ewigkeitsring. Unter dem Bild »Unzertrennlich«, auf der Rückseite »Nur bey Dir, und mit Dir«. Am Bodenrand bez. »AK«. – Wiener Kunst Auktionen, Dezember 1993, Nr. 385

16 »Das Haus der Laune in Laxenburg« in Schwarzlot auf grünem Grund. – Dorotheum-Wien, März 1941, Nr. 243. Im Katalog als »Werkstätte G. Mohn« beschrieben.

25 Wilhelm Mrazek, Das Wiener Porzellan der Biedermeierzeit in: Bürgersinn und Aufbegehren, Wien 1987, 219 f.

26 Lichtenberg 2009, 268



17

18

19

17 »Entree au Château de Schoenbrunn«. Rückseitig am Bodenrand bezeichnet »A. K.« in farblosem Email. – Ausstellungskat. Michael Kovacek, Wien 1985, Nr. 79

18 »Vue de l'Academie Chirurgien=Militaire J: R: à Vienne« (Josephinum). Am Bodenrand bezeichnet »A: K:« in Rot. – Wiener Kunst Auktionen September 1994, Nr. 295

19 »St Charles à Vienne«. Rückseitig am Bodenrand bezeichnet »A: K:«. – Kunstgewerbemuseum Prag.

dem Erwachen der Sammelleidenschaft für »Kothgassergläser« Anfang des 20. Jahrhunderts, der Ausstellung von Gläsern der Empire und Biedermeierzeit in Wien 1922 und dem Erscheinen von Gustav Pazaureks Standardwerk zum gleichen Thema so nachhaltig eingepreßt, dass es fast schon als Ketzerei gilt, dagegen aufzumucken.

Trotzdem halte ich es für sehr viel wahrscheinlicher, dass Kothgasser – wie beim Porzellan – die Ornamente gemalt hat und einer der »Spezialisten« aus der zuständigen Malerklasse das Bild, beispielsweise die Auffahrt zum Schloss Schönbrunn, das Josephinum oder die Karlskirche (Abb. 17-19). Alle drei Becher sind mit AK gekennzeichnet, und die Ornamente unter dem Lippenrand auf der Rückseite sowie die Rahmen für das Bild und die Beschriftung sprechen eindeutig für Kothgasser. Dass er auch die Ansichten gemalt haben könnte, ist mehr als fraglich. Für spätere Gläser gilt das genauso.

Von den zwei Ranftbechern mit der Karlskirche (Abb. 20, 21) ist einer mit AK gekennzeichnet, der andere nicht, aber die malerische Ausführung ist – von aufnahme- und reproduktionstechnisch bedingten Farbtonunterschieden



abgesehen – die gleiche wie auf dem zylindrischen Glas. Alles deutet darauf hin, dass die drei hier vorgestellten Karlskirchen vom gleichen Manufakturmalern stammen, wahrscheinlich von Jakob Schuhfried. Zwar beginnen die Einträge in seinem Arbeitsheft erst im Oktober 1825 mit 30 Ansichten, darunter vier Karlskirchen [27], aber der zylindrische Becher mit diesem Motiv zeigt, dass er von Anfang an bei der Glasdekoration mitgemacht hat. Zwischen 1825 und 1830 hat er knapp 180 weitere Gläser mit verschiedenen Ansichten bemalt. Von Kothgasser wissen wir nur, dass er elf solche Gläser, darunter sieben Stephanskirchen, an Schadlbauer geliefert hat.

Die Rolle der Wiener Porzellanmanufaktur

Die Frage, ob in der Manufaktur Gläser bemalt wurden, führte 1979/80 zu einem heftigen Disput zwischen Waltraud Neuwirth und Rudolf von Strasser, der Bewegung in die Kothgasser-Forschung brachte, die seit dem Erscheinen von Gustav Pazaureks Monographie über Empire- und Biedermeiergläser auf dem Stand von 1923 verharret hatte. Strasser vertritt in seiner Veröffentlichung über den Glas- und Porzellanmaler Anton Kothgasser die Ansicht, »dass aus der anfänglichen Hausarbeit Kothgassers ein offen-

20 Die Karlskirche, Detail eines Ranftbechers »Ansicht der Karls Kirche«, am Bodenrand bez. »A. K.« – *Austellungskat. Michael Kovacek, Wien 2003, Nr. 34*

21 Die Karlskirche, Detail eines Ranftbechers »Vue de l'Eglise St. Charles à Vienne«, rückseitig graviert »Müffling«. – *Wiener Kunst Auktionen, Dezember 1993, Nr. 384*

Die abweichenden Farbtöne der Abbildungen 19-21 sind eine Folge der unterschiedlichen Aufnahmebedingungen und geben nicht das Originalkolorit wieder.

27 Strasser 1977, 226

28 Strasser 1977, 16

29 Neuwirth 1979, 82

30 Im Gutachten steht, dass der »Arkanist und Malerey Vorsteher diese gelbe sowohl als auch die übrigen erforderlichen Glasfarben erzeugt, wie es die sowohl in den meisten der Galanteriehandlungen Wiens, als auch in den Magazin der k.k. Porzellan Manufaktur [am Josephsplatz 1155] ausgestellten Gläser ... jedermann ersehen lassen.«

31 Franz Heinrich Böckh, Wiens lebende Schriftsteller, Künstler, und Dilettanten im Kunstfach, Wien 1822, 240

32 Gisela Haase, Böttger und die Glashütte zu Dresden, in: Johann Friedrich Böttger zu Ehren – Meißen, Frühzeit und Gegenwart, Dresden und Meißen 1982, 219 ff.

33 Waltraud Neuwirth, Biedermeiertassen, München 1982, 17

bar von der Manufaktur selbst organisierter Nebenzweig neben der Porzellanerzeugung wurde, in der verschiedene bedeutende Porzellanmaler als Glasdekorateure eingesetzt wurden.« [28]

Waltraud Neuwirth, die das hier auf Seite 9 wiedergegebene Gutachten über die Gelbbeize zum ersten Mal publiziert hat, warnt hingegen davor, »aus dem eingangs zitierten Gutachten die Glasmalerei, wie Kothgasser sie betrieb, als einen... »Nebenzweig neben der Porzellanerzeugung« [Zitat nach Strasser] abzuleiten.« [29] Den Archivalien sei nur zu entnehmen, dass die Glasfarben vom Arkanisten und Malereivorsteher erzeugt, seit 1813 von den Manufakturmalern verwendet wurden und Gläser im Magazin der Manufaktur ausgestellt waren. [30] Das spricht doch eher für einen »Nebenzweig« als dagegen.

1822, vier Jahre nach der Erstellung des Gutachtens, berichtet Franz Heinrich Böckh über die »geräumigen Verkaufsmagazine der Manufaktur« mit einer Galerie von 43 Klaftern (etwa 80-90 Metern) Länge. »In der letzten Abtheilung sind Porzellangefäße mit reicher Vergoldung, mit Blumen-Bouquets, mit ländlichen Gegenden etc. etc. geschliffene und bemalte Gläser etc., kurz, hier ist Alles aufgestellt, was den schönsten Beweis liefert, wie weit es diese Manufactur in der Mahlerey gebracht hat...« [31] Die geschliffenen Gläser kamen bestimmt nicht aus der Manufaktur, die »bemalten« aber wohl doch.

Natürlich passt es nicht ins gewohnte Bild, dass eine der berühmtesten Porzellanmanufakturen Europas noch etwas anderes außer Porzellan erzeugt haben könnte, in diesem Fall bemalte Gläser. Aber denken wir an Böttger und die Dresdner Glashütte [32], so ungewöhnlich ist die Verbindung Porzellan und Glas nicht. Und dass die Manufaktur neben der Porzellanerzeugung ein vielseitiges und bisher weithin unbekanntes Produktionsprogramm hatte, ist inzwischen auch belegt. [33] Aber fragen wir trotzdem

nach den Gründen, warum sich die Wiener Manufaktur mit der Bemalung und dem Vertrieb von Gläsern beschäftigt haben könnte – in einer Zeit, die als ein künstlerischer Höhepunkt des Manufakturschaffens gilt.

Der Manufakturbetrieb in politisch und wirtschaftlich schwierigen Jahren

Nun, so rosig waren die Zeiten damals nicht. Lesen wir, was Benjamin Scholz, ab 1827 Direktor der Manufaktur, 1819 über die Situation berichtet: [34] »Bis zum Ausbruche des Krieges vom Jahre 1809 steigerte der lebhaftere Verkehr in allen Industriezweigen ihre Erzeugung und ihren Absatz aufs Höchste. Von diesem Feldzuge an wurden aber die Zeitverhältnisse für die Fabrik wieder etwas mißlicher... Wegen der durch lange Zeit unterbrochenen Land- und Wasserkommunikation [gemeint sind die napoleonischen Kriege] litt sie Mangel an den nothwendigsten Materialien vorzüglich an Brennholz. Durch die Einverleibung des Passauischen-Gebietes mit Baiern wurde sie in ihrem Hauptmateriale, der Porzellanerde, von dem Auslande abhängig, und dadurch selbst in ihrer Existenz gefährdet. Dazu kam noch die Veränderung im Papiergeldwesen vom Jahre 1811, welche auf sie, wie auf die Gewerbsthätigkeit im Allgemeinen hemmend einwirkte; dann das Verboth der Kaffeheinfuhr; welches einen bedeutenden Theil der Porzellanerzeugnisse auf einmahl außer Gebrauch setzte.«

Dann besserte sich offensichtlich die Lage. »Diese Verlegenheiten der Fabrik ... wurden durch die glücklichen Kriegsereignisse vom Jahre 1813 großen Theils gehoben.« [Am 10. August 1813 begann der Krieg zwischen Österreich und Frankreich. Der Pariser Frieden vom 30. Mai 1814 leitete dann zum Wiener Kongress über, der am 20. September desselben Jahres begann.] »Der Aufhebung des Kaffeheinfuhrverbothes folgte in den ersten sechs Wochen ein Absatz von 35.000 Paar Kaffeeschalen. Als endlich auch...durch den besser gewordenen Kurs des

34 Benjamin von Scholz, Über Porzellan und Porzellanerden, vorzüglich in den österreichischen Staaten, zitiert nach Mrazek/Neuwirth, Wiener Porzellan 1718-1864, Wien 1972, 15/16

35 dasselbe, 34 und 67

Papiergeldes...« [mit den Patenten vom 1. Juni 1816 wurde eine Konsolidierung der Staatsfinanzen eingeleitet] »... die Preise der ersten Lebensbedürfnisse und der rohen Materialien bedeutend fielen, war die Fabrik in der Lage, die Preise ihrer Erzeugnisse...zu wiederholten Mahlen bedeutend herabzusetzen ...«

Wie wir sehen, war in den Jahren von 1809 bis etwa 1813/14 die Existenz der Porzellanmanufaktur aus vielerlei Gründen gefährdet. Und etwas besser kann es dann auch erst nach 1816 geworden sein. Aber die Zeiten hatten sich geändert. Dazu heißt es im Bericht über die erste allgemeine österreichische Gewerbsproduktenausstellung im Jahr 1835, die in der Hofreitschule der Wiener Hofburg abgehalten wurde, dass die Porzellanmanufaktur »wegen der neu eingetretenen Konkurrenz mit mehreren Privatfabriken ...« [die Neugründungen in Nordböhmen] »die vorige Ausdehnung nicht erlangen« konnte. Eine Folge dieses Angebots billiger Porzellane war, dass an die Stelle der reichen Dekors, wie wir sie von den Porzellanen der Ära Sorgenthal kennen, etwa ab 1812 mehr und mehr das »leichte Dessin« trat, z. B. einfache Blattzweige, Weinlaub-, Efeu- und Kornblumendekor sowie Ornamente aus mattem und poliertem Gold. Es zeichnete sich eine Entwicklung ab, die am 24. 6. 1818 zu einer fabriksinternen Verordnung führte, in der »eine Stockung des Handels und des Warenabsatzes« beklagt wurde. In einer anderen Verordnung vom 24. Jänner 1824 hieß es: »Und da die Zeitverhältnisse den Ankauf theurer Gegenstände von Tag zu Tag mehr beschränken und es daher nothwendig wird, dem Publicum geschmackvolle Gegenstände von minder kostspieliger Art zu geringen Preisen anzubieten; so werden...abermal 100 Par Schallen...blos mit leichten geschmackvollen Verzierungen zu verzieren seyn.« [35]

Die »mißlichen Zeitverhältnisse« hatten zwangsläufig negative Auswirkungen auf die finanzielle Lage der Manufakturmitarbeiter. Kothgasser hätte wie »alle bey der Mah-

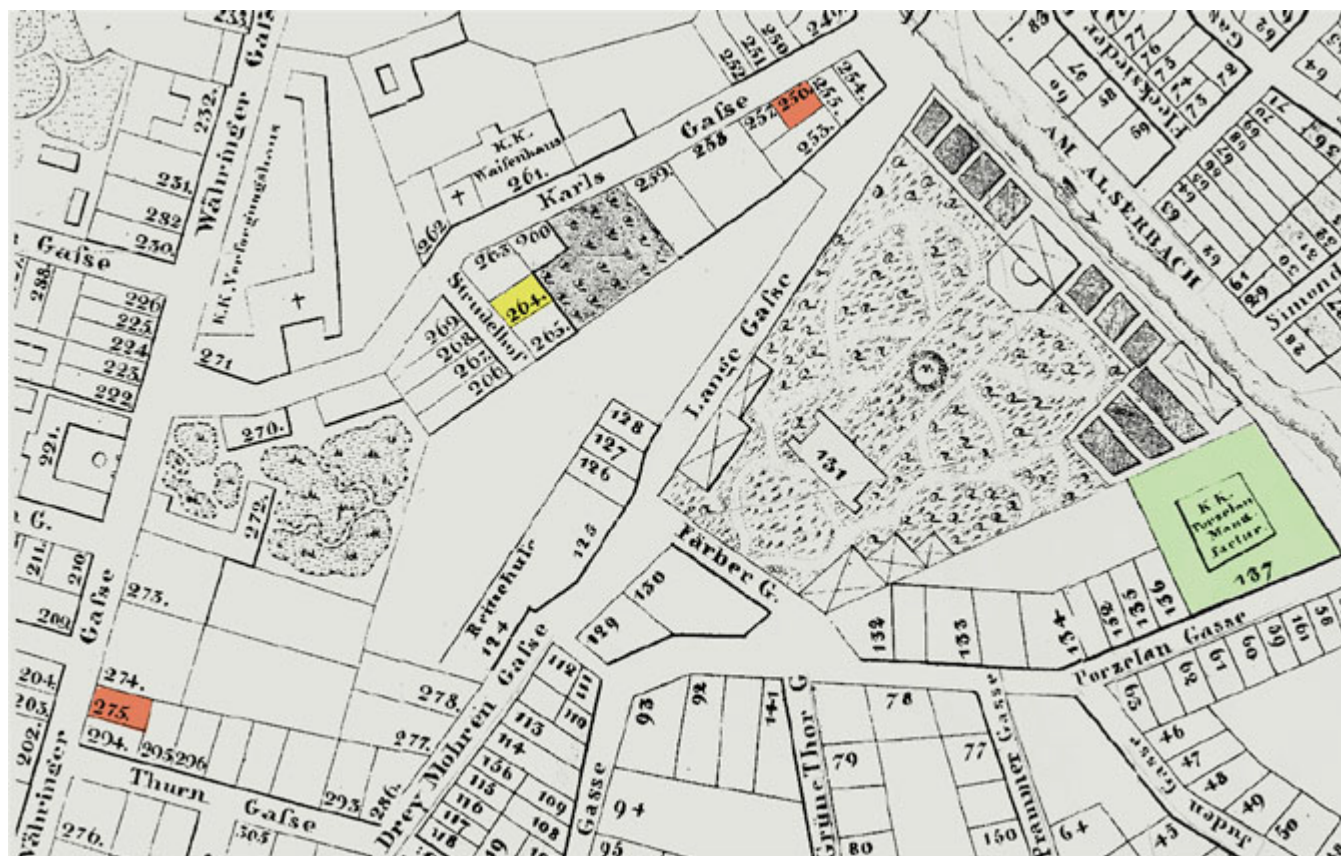
lery angestellten Tractamentisten bei ihrer Arbeit« um 8 Uhr erscheinen und bis 12 Uhr arbeiten müssen, »dann Nachmittag von 2 bis 6, bei kurzen Tagen aber so lang es das Tages Licht gestattet«, aber solche Verordnungen erweisen sich als wirkungslos, wenn keine Aufträge vorliegen. Für Kothgasser bedeutete das womöglich, dass er als Porzellanmaler nicht ausgelastet war.

Aufschlussreich sind die Summen, die er in der Manufaktur in den Jahren 1812 bis 1816 verdiente. [36] Hatte sein Jahresverdienst 1804 noch 1000 Gulden betragen, so waren es 1812 noch 655 f. 1813/14 sank sein Verdienst von 255 auf 147 f, und nach einem Anstieg auf 271 f in 1815 fiel er auf 117 f. im Jahr 1816 zurück. Zum Leben reichte das nicht, besonders in Zeiten der Teuerung und Geldentwertung. Daraus folgert fast zwangsläufig, dass Kothgasser einen Nebenverdienst gehabt haben muss.

Kothgasser als Heimarbeiter

Kothgasser wohnte damals in der Karls Gasse im Haus »Sankt Anna«, das seit 1795 die Conscriptions-Nummer 227 führte und ab 1820 die CNr. 256 (heute Boltzmann-gasse 24). Vor 1820 hieß die Karls Gasse »Am Spanischen Spitalberg« (1778), Spitalberg (1779), Spitalberggasse (ab 1791). Die Bodeninschrift »Der Mahler [oder Erzeiger] wohnt auf den Spanischen Spitalberg No 227 in Wien« (Abb. 24, 25) auf einigen mittig eingezogenen und Ranftbechern verweist auf eine Entstehungszeit bis spätestens 1821. In diesem Jahr – wann genau ist nicht überliefert – zog Kothgasser ins Haus »Zu den drei (goldenen) Sternen« CNr. 275 in der Währinger Gasse (heute Währinger Straße 26). Dort ließ er seine zweite Geschäftskarte drucken (Abb. 29), auf der er sich »Kothgaßner« nannte. [37] Auf Gläsern kommt diese Adresse nicht vor.

Auch im Wildauerschen »Adressen-Buch...für das Jahr 1838« [38] wird sein Name so wiedergegeben: »Hr. Kothgaßner, Anton, verfertigt die feinste Malerei und Vergol-



22 Kothgassers Wohnungen in der Karls Gasse 256 und Währinger Gasse 275 (rot). Jakob Schuhfried wohnte im Strudelhof, Haus Nr. 264 (gelb). Rechts das Areal der K. K. Porzellan Manufaktur (grün).

36 Neuwirth 1979, 80
37 Beide Geschäftskarten abgebildet in: Strasser 1977, 10 und 11, mit vertauschten Fotos. Die Kupferplatten dazu aus der Slg. Mahler befinden sich heute im Historischen Museum der Stadt Wien.

38 J. N. Wildauer, Adressenbuch der Handlungs-Gremien und Fabriken in der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien für das Jahr 1838, 199

39 Als Kothgasser sich an der »ersten allgemeinen österreichischen Gewerbsprodukten-Ausstellung« 1835 beteiligte, wohnte er noch in der Währinger Gasse.

dung auf Trinkgläsern mit den sinnreichsten Emblemen, Devisen etc. entweder nach eigener Idee oder nach selbstbeliebiger Angabe, auch beschäftigt er sich mit der Malerei von Kirchenfenstern und Apotheker-Signaturen u.s.w.« Kothgasser war inzwischen erneut umgezogen [39] und wohnte nach Wildauer »auf der alten Wieden, Fleischmannngasse 456, im 3. Stock.« Den wortgetreuen Eintrag finden wir auch in der Ausgabe 1847, nun mit der Adresse: »Herrngasse 26, im 4. Stocke, im Graf Willzeck'schen Hause.«

Als Kothgasser noch im Haus Sankt Anna wohnte, hatte er es bis zur Manufaktur nicht weit. Er brauchte nur wenige Schritte die Karls Gasse hinunter zum Alserbach zu gehen

und daran entlang bis zur Manufaktur in der Porzellan Gasse 137. Kothgassers Nachbar nebenan, im Haus mit der CNr. 255, war der Manufakturmaler Johann Weichelsbaum, und im Strudelhof CNr. 264, nur ein Stück die Karls Gasse hinauf und um die Ecke, wohnte Jakob Schuhfried.

Der hauptsächliche Grund, warum Kothgasser sich – neben der Porzellanmalerei, in der er weiterhin tätig war – der Glasmalerei zuwandte, lag vermutlich in der strukturellen Krise der Manufaktur, die ihm als Dessinmaler kein ausreichendes Einkommen mehr bieten konnte. Im Ornamenfach leistete Kothgasser zwar ausgezeichnete Arbeit, aber er war ein Spezialist, für den es nicht mehr genug zu tun gab. Maler von Figuren, Landschaften oder Blumen hatte man offensichtlich auch genügend. Interessant ist in diesem Zusammenhang ein Auszug aus dem »Prothocoll der k. k. Porzellanfabrike von Monath April 1811 bis Monath Oct. 1815«. Im November 1811 hatte der Goldpolierer Johann Bildingner (?)... um »Übersetzung in die Malerey« gebeten. Das Gesuch wurde abgelehnt, »weil das Personahle in der Malerey ohnehin übersetzt ist.«

Ein weiterer Grund könnte gewesen sein, dass Kothgasser, nachdem er sich in die Glasmalerei eingearbeitet hatte, neben der Maltechnik auch verschiedene Sujets beherrschte, als Heimarbeiter nicht mehr so eng an die Arbeitsabläufe in der Manufaktur gebunden war wie als Porzellanmaler und somit eine gewisse Selbstständigkeit entwickeln konnte. Eine Werkstatt oder ein Ladengeschäft hat er aber nie besessen. 1835, 1839 und 1845 beteiligte er sich an den Allgemeinen österreichischen Gewerbsproduktenausstellungen in Wien, ohne jemals einer Auszeichnung für würdig erachtet oder ehrenvoll erwähnt zu werden. Im Alter von 72 Jahren belegte er einen Kurs an der Kupferstecherschule der Akademie, und man kann nur rätseln, welche Pläne dahintergestanden haben mögen – vielleicht weil die Glasmalerei nichts mehr einbrachte. Als er 1851 starb, wohnte er bei seiner Tochter Theresia in der Laimgrube.



23

23 Porzellanteller, Wien 1812, schwarze Malernummer 96. – Dorotheum-Wien, Oktober 2010, Nr. 1218

Aber wer hat nun eigentlich an der fast unübersehbaren Menge von »Kothgassergläsern« im Kommissionsverzeichnis Schadlbauer sowie in den Arbeitsheften »Schuhfried« und »Hablischeck«, die längst nicht das gesamte Produktionsprogramm abdecken, verdient? Die Preise waren ja recht beachtlich, und der Absatz muss bis Ende der zwanziger Jahre sehr rege gewesen sein.

Im Jahr 1816 ging Kothgassers Verdienst als Porzellanmaler auf 117 Gulden zurück, und im gleichen Jahr, am 20. Mai, erhielt er von der Manufaktur die Erlaubnis, »bey seiner Glasmahlerey zu Hause zu arbeiten. Auf einige Monathe.« [40] Ob aus »einigen Monathen« ein Dauerzustand wurde, wissen wir nicht, aber zum Porzellanmalen ging Kothgasser offenbar in die Fabrik, denn die Erlaubnis zur Heimarbeit bezieht sich nur auf die »Glasmahlerey«. Für die Vermutung, dass Kothgasser nach Ablauf der unbestimmten Frist »im Verbleiben bey dem Institut« weiterhin Gläser zu Hause bemalte – was schließlich nichts Ungewöhnliches war; die nordböhmischen Glasraffineure beispielsweise beschäftigten fast ausschließlich Heimarbeiter –, spricht das Zitat aus dem »Kunst- und Literaturblatt aus Baiern« von 1820, in dem das Bedauern geäußert wird, und zwar ausdrücklich in bezug auf Kothgassers Glasmalerei, »daß...Herrn Kothgasser kein freieres Feld eröffnet ward, sein Talent auszuüben, als sein gegenwärtiges beschränktes bei [!] einer nur Gläser und andere Trinkgeschirre in Umlauf bringenden Porcellain-Manufactur.« [41] Unter dem Begriff »beschränktes« in Bezug auf Talent verstehe ich eine Situation, in der Kothgasser weisungsgebunden war – nicht nur bei der Porzellan-, sondern auch bei der Glasmalerei –, und dass jemand in der Verwaltungshierarchie der Manufaktur bestimmte, was er tun durfte und was nicht.

40 Neuwirth 1979, 80

41 Eduard Leisching, Der Glasmaler Anton Kothgasser, in: Kunst und Kunsthandwerk 1916, 236 unter Bezug auf: Kunst- und Literaturblatt aus Baiern, Eine Beilage zur »Eos«, Juni 1820, Nr. 22

Vertrieb und Verkauf bemalter Gläser

Zu den im Gutachten von 1818 erwähnten »meisten ... Galanteriehandlungen Wiens«, wo die in der Manufaktur

bemalten Gläser verkauft wurden, gehörte auch Leopold Schadlbauers Nürnberger Handlung Zur Goldenen Lampe am Stephansplatz. Schadlbauers Lieferant war Anton Kothgasser, und über diese Geschäftsbeziehung berichtet ein »Verzeichniss der in Comission gegebenen Gläser von Hrn. Kothgasser« für die Zeit zwischen April 1815 und Mai 1822. [42] Man findet darin Preise und Angaben zu Gläsern, über die jeweils nach Verkauf abgerechnet wurde. Die Tatsache, dass auch Gläser bezahlt wurden, die in der Rubrik »Hat in Comission gegeben« nicht aufgeführt sind, deutet darauf hin, dass die Geschäftsbeziehungen schon einige Zeit vor dem 7. April 1815 bestanden haben.

Neben bemalten Gläsern hat Schadlbauer am 6. Mai 1815 – also ein Jahr vor Beginn der Heimarbeit Kothgassers – eine »Kaffeschaale« um 25 Gulden in Kommission genommen und am 14. Juli 1817 abgerechnet. Durfte Kothgasser Manufakturporzellan auf eigene Rechnung verkaufen, oder hat er nebenher – also vor Bewilligung der Heimarbeit – »Povelware« bemalt? Und überhaupt: in welcher Funktion trat er gegenüber Schadlbauer auf? In eigenem Auftrag und für eigene Rechnung, in eigenem Auftrag für fremde Rechnung oder in fremdem Auftrag für fremde Rechnung, nämlich als zum Inkasso bevollmächtigter Vertreter seines Arbeitgebers? Die Form der Aufzeichnungen im Kommissionsverzeichnis schließt keine der drei Möglichkeiten aus.

Etwas Licht ins Dunkel bringt ein »Prothocoll der k. k. Porzellanfabrike« vom Februar 1812, sub. 73, in dem es um Manufakturangestellte geht, die »anderwärts mit Handeln und Trödeln sich Gewinn beschaffen ...«. Die Manufakturmaler erhielten kein festes Gehalt, sondern Stücklöhne. Gab es nichts zu tun, gingen sie leer aus. Da liegt es nahe, dass sie, statt untätig herumsitzen, zu Hause Porzellan bemalten und die Stücke in Wien verhökerten. Diese Nebenverdienste wurden offensichtlich auf Grund der schlechten wirtschaftlichen Lage von der Direktion ge-

duldet, wobei im Dunkeln bleibt, wie das »Handeln und Trödeln« ablief. Dieser Brauch nahm aber in den folgenden Jahren solche Ausmaße an, dass die Direktion im Juni 1820, wie aus den Manufakturunterlagen im Wiener Finanzarchiv hervorgeht, eine Verordnung herausgab, die das »täglich allgemeiner werdende zu Hause arbeiten nicht länger mehr gestattet und nur jenen Mahlern bewilligt, die medizinisches Attest vorlegen.« Kothgasser scheint dabei eine Ausnahme gemacht zu haben.

Die »Kaffeschaale« ist ein Einzelfall und lässt keine Rückschlüsse auf das umfangreiche Geschäft mit bemalten Gläsern zu. Schadlbauer hat die Ware in Kommission genommen und erst nach Verkauf mit Kothgasser abgerechnet. Zwischen Übernahme und Abrechnung lagen häufig Monate, manchmal sogar Jahre, während der Kothgasser aufs Geld warten musste. Seine »Glasmahlery« zu Hause begann erst im Mai 1816. Alle Gläser, die er bis dahin an Schadlbauer geliefert hat, müssen also in der Manufaktur entstanden sein. Gleiches gilt für die Stücke, die Schadlbauer vor dem 7. April 1815, dem Beginn der Aufzeichnungen, in Kommission genommen hatte.

Zwischen diesem Tag und dem 1. April 1816 hat Schadlbauer Ware im Wert von 1185 Gulden übernommen. Hinzu kommen 303 fl für Gläser, die ihm Kothgasser vor diesem Stichtag übergeben hatte und die erst danach abgerechnet wurden. Stellt man den Gesamtbetrag der in Kommission verbliebenen und neu übergebenen Ware den zwischen dem 22. April 1815 und 10. Mai 1816 ausbezahlten 675 fl gegenüber, bleibt ein Guthaben Kothgassers von 813 fl. Wie soll er – bei einem Einkommen von 271 fl im Jahr 1815 – das alles finanziert haben? Keinesfalls durch Heimarbeit, denn die wurde ihm erst im Mai 1816 gestattet. Und dass er mit den zweifellos in der Manufaktur hergestellten Gläsern »mit Handeln und Trödeln sich Gewinn beschaffen« hat, halte ich für genauso unwahrscheinlich. Dazu war das Umsatzvolumen zu groß. Die logische Schlussfolgerung

42 Strasser 1977, 87 ff. – Ausführlich dazu in: Kothgasser & Co. Datenbank: Das Kommissionsverzeichnis Schadlbauer.

kann nur sein, dass Kothgasser gegenüber Schadlbauer als eine Art Handelsvertreter mit Inkassovollmacht der Manufaktur auftrat, nach Erhalt des Geldes für verkauften Stücke mit dieser abrechnete und dafür wahrscheinlich eine Provision oder andere geldwerte Vorteile erhielt. Warum die Manufaktur bei diesem Geschäft im Hintergrund blieb, werden wir wohl nie erfahren.

Eduard Leisching hat in seinem Aufsatz über Kothgasser eine Notiz aus dem Literatur- und Kunstblatt II (zu Nr. 14 des Konversationsblattes 1821) [43] als Zitat festgehalten, die einen indirekten Hinweis auf die Art der von Kothgasser bemalten Gläser enthält. Darin ist von »Malereyen und Vergoldungen auf Trinkgläsern« die Rede, die sich durch »ungewöhnliche Mäßigkeit des Preises« auszeichnen. Andererseits geht aus dem Schadlbauer-Verzeichnis hervor – und Leisching schreibt es in seinem Aufsatz wenige Zeilen vorher selbst –, dass »die Preise ... für die Zeit nicht gering« waren. Hier liegt ein Widerspruch vor, den ich mir so erkläre: Der Berichtstatter des Literatur- und Kunstblattes hat in Kothgassers Wohnung andere Gläser gesehen als die teuren Stücke, die Kothgasser an Schadlbauer lieferte.

»Signatur« oder Malerkennzeichen?

Kothgasser hat auch noch nach Mai 1816, als ihm die »Glasmahlerey zu Hause« erlaubt worden war, Porzellan bemalt: eine Tasse im Museum für angewandte Kunst in Wien trägt den Jahresstempel 1819. [44] Tasse und Untertasse sind mit der Malernummer 96 gekennzeichnet, was bedeutet, dass die Abrechnung wie üblich über die Manufaktur erfolgte.

Bei den Gläsern kann es sich nicht anders verhalten haben. Die bis Mai 1816 entstandenen hat er in der Manufaktur bemalt, die danach in Heimarbeit, wobei Kothgasser zweifellos die »gelbe sowohl als auch die übrigen erforderlichen Glasfarben« verwendete, die der »Arkanist und



24 »Der Mahler wohnt auf den Spanischen Spitalberg No 227 in Wien« auf einem Ranftbecher »Fidelité« mit Hund, Helm, Degen und Buch in Landschaft. – Ehemals Slg. Krug/ Ausstellungskat. Michael Kovacek, Wien 2005/06, Nr. 25

25 Reproduktion der »großen Signatur« auf einem mittig eingezogenen Becher »a moi« mit Stiefmütterchen und Immortellen. – Ausstellungskat. Michael Kovacek, Wien, 1990, Nr. 116

Malerey Vorsteher ... erzeugt«. Das Einbrennen der Farben erfolgte ebenfalls in der Manufaktur, denn es ist völlig ausgeschlossen, dass Kothgasser in seiner Wohnung im 1. Stock des Hauses Sankt Anna einen Muffelofen stehen hatte (siehe auch Seite 74 ff.). Und genauso wie er seine Malernummer auf Porzellanstücke schrieb, hat er auch die Gläser gekennzeichnet, vor Mai 1816 und noch eine ganze Weile danach.

Die in der Literatur stets als »Signatur« ausgelegte Kennzeichnung AK oder AC erfüllte den gleichen Zweck wie die Malernummer 96 auf Porzellan, und das würde unter Berücksichtigung der Arbeitsabläufe in der Manufaktur bedeuten: Kothgasser malt die Ornamente wie beim Porzellan, den Rest besorgt jemand anders. Schon Pazaurek hat davor gewarnt, diese »Signaturen als Qualitätszeichen aufzufassen oder in ihnen die eigenhändigen Arbeiten zum Unterschiede von Werkstattwiederholungen erblicken zu wollen«, denn dafür gäben »die Gläser selbst nicht genügend Anhaltspunkte.« [45] Und auch Waltraud Neuwirth bezweifelt, »dass Kothgasser die mit Schadlbauer abgerechneten Gläser alle selbst bemalt hat.« [46]

Auch die »große« oder »Spitalberg-Signatur« (Abb. 24, 25) ist keine Künstlersignatur. Ich kenne sie nur von Abbildungen, aber Paul von Lichtenberg ist beim Vergleichen der Schreibstile aufgefallen, dass sie »selbst innerhalb Kothgassers Oeuvre große Unterschiede in Duktus aufweist«, woraus er schließt, dass sie »von verschiedenen Kollegen bedarfsweise geschrieben worden sein« dürfte. [47] Fragt sich nur, worin der Bedarf gelegen haben könnte, die veraltete Adresse eines anonymen »Mahlers« oder »Erzeigers«, von dem damals nur Eingeweihte wissen konnten, dass er Anton Kothgasser hieß, auf dessen Gläser zu schreiben. Die Motive auf den Bechern mit der Spitalberg-Adresse sind zu unterschiedlich, als dass man daraus einen »Bedarf« ableiten könnte. Vielmehr scheint es sich um eine

43 Eduard Leisching, Der Glasmaler Anton Kothgasser, in: Kunst und Kunsthandwerk 1916, 238

44 Waltraud Neuwirth, Biedermeiertassen, München 1982, 35/36, Abb. 21

45 Pazaurek 1923, 192

46 Neuwirth 1979, 82

47 Lichtenberg 2009, 292

andere Art der AK/AC-Kennzeichnung zu handeln, die im Zuge der Vorbereitung der Gläser für die endgültige Bemalung angebracht worden war.

Der Wortlaut der Spitalberg-Adresse erinnert mich an einen Zeitgenossen Kothgassers, der ebenfalls in der Glasdekoration tätig war und seine Arbeiten mit wenigen Ausnahmen auf ähnliche Weise mit Angabe seines Namens und oft auch des Entstehungsjahrs des Glases bezeichnet hat: Johann Joseph Mildner in Gutenbrunn. [48] Kothgasser hat Mildner, der 1808 starb, wahrscheinlich nicht persönlich gekannt, womöglich aber einige seiner Arbeiten, denn Mildners Auftraggeber lebten zu meist in Wien. Auch Mitglieder des Kaiserhauses oder der Regierung scheinen Gläser bei Mildner bestellt zu haben, von denen das eine oder andere den Weg in die Porzellanmanufaktur fand, wo man im Zusammenhang mit den Fenstern für das Ritterschloss in Laxenburg nach neuen Verfahren in der Glasmalerei Ausschau hielt. Ein weiterer Hinweis darauf, dass Kothgasser einige Arbeiten Mildners kannte, könnten dessen Bordüren sein, die zwar in der »kalten« Technik der Hinterglasmalerei in radiertem Blattgold auf farbigem Lackgrund ausgeführt sind, aber im Prinzip genauso wie Kothgassers gemalte Goldblättchen und Punktrosetten auf gelbbeiztem Fond.

Aber noch einmal zurück zu Pazaurek. Wenige Zeilen vor dem Hinweis auf fehlende Anhaltspunkte für eigenhändige Arbeiten hat er »alle diese mehr oder weniger versteckten Bezeichnungen« noch als Künstlersignaturen gedeutet, weil sie [die Bezeichnungen] »nicht etwa auf einen Zwang der Wiener Porzellanfabrik zurückzuführen [seien], die von diesen Arbeiten wußte und sie billigte, ja selbst verbreiten half, sondern [sie] entsprachen der vornehmen Art des Künstlers, nicht aufdringlich zu erscheinen und den Gesamteindruck nicht unnötig zu beeinträchtigen ...« [49] Bei allem Respekt – die »vornehme Art des Künstlers« beruhte sehr wohl auf einem »Zwang«



26, 26A *Amor auf Mond-sichel sitzend »L'amour en croissant«. Am Bodenrand bezeichnet »A. K.« – Dorotheum-Wien, April 2010, Nr. 1108*



27

27 *Zwei Bordüren von Johann Joseph Mildner in radiertem Blattgold auf Lackgrund, darunter Blattbordüre mit Punktrosetten in Goldmalerei auf gelbbeiztem Grund von Anton Kothgasser.*

48 Beispiele aus dem Katalog der Wiener Kunst Auktionen, September 1994, Nr. 154, 156, 158: »Verfertigt zu Gutenbrunn im Fürnbergischen grossen Weinspergwald 1790 von Mildner« - »Verfertigt zu Gutenbrunn im Fürnbergh= grossen Weinspergwald= V. M.« - »Mildner fec: à Gutenbrunn 1802«.

49 Pazaurek 1923, 192

50 Wiener Kunstauktionen, Glas-sammlung J. M., September 1994, Nr. 265

oder Usus der Wiener Manufaktur, die ihren Malern vorschrieb, ihre Arbeiten mit einer Nummer auf dem Gefäßboden zu kennzeichnen. Nur ganz wenigen Künstlern wie Herr oder Daffinger (siehe Seite 5) war es gestattet, im Bildfeld zu signieren. Und was den »Gesamteindruck« angeht: Bei den Gläsern Samuel und Gottlob Mohns empfand Pazaurek deren teils sehr ausführliche Signaturen und Kontrasignaturen an prominenter Stelle unter dem Bildfeld keineswegs als »beeinträchtigend«.

Der Unterschied zwischen den Arbeiten der beiden Mohn und denen Kothgassers besteht darin, dass erstere selbstständig waren und sich keinem Reglement zu unterwerfen brauchten, während Kothgasser für einen Auftraggeber, die Manufaktur, arbeitete, von der er – in welcher Form auch immer – entlohnt wurde.

Die Monogramme AK oder AC sind ganz klein auf dem äußeren Bodenrand der frühen zylindrischen und mittig eingezogenen Becher zu finden. Bei den Ranftbechern stehen sie entweder auf dem Bodenrand oder auf den einander gegenüberliegenden Flächen zweier Ranftkerben. Wie bei den Porzellanstücken variieren die dafür verwendeten Farben: Gold, farbloses Email, Rot oder Schwarz. In diesem Zusammenhang gewinnen zwei unvollendete Becher an Bedeutung, deren Formen für die Wiener Hohlglasmalerei typisch sind. Das früheste von beiden ist ein mittig eingezogener Becher mit Goldrand und »A. K.« in Rot auf der Bodenrandwölbung aus der Sammlung Mahler, der 1994 in Wien versteigert wurde. [50] Das zweite Beispiel ist ein Ranftbecher mit goldenem Zinnenornament und Rechteckfeld aus weißem Email als Malgrund für den nicht ausgeführten farbigen Dekor (Abb. 27). Auf ein drittes Glas in einer New Yorker Privatsammlung, ebenfalls einen Ranftbecher, hat mich vor Jahren Rudolf von Strasser hingewiesen. Es zeigt eine vollständige Golddekoration aus Lippenrandbordüre, Goldblättchenrahmen um das leere, nicht grundierte Bildfeld sowie eine gewellte Efeuranke

über dem Wandungsansatz auf der Rückseite. Während bei den Ranftbechern – beide sind nicht monogrammiert – feststeht, dass sie später bemalt werden sollten, lässt das mittig eingezogene Glas mit Goldrand zwei Möglichkeiten offen: Entweder war es als einfaches Trinkglas gedacht oder als Vorstufe für weitere Dekorationen, die nicht erfolgten. Ein völlig identischer Becher, genau so hoch (10,6 cm), ebenfalls mit Goldrand, und Kennzeichnung sowie mit Fliege auf der Wandung (Abb. 30) lässt vermuten, dass auch der undekorierte Becher für dieses oder ein ähnliches Motiv, das keiner weiteren Ornamente bedurfte, vorgesehen war.

Die beiden halb fertigen Ranftbecher lassen weiter gehende Vermutungen über die Arbeitsabläufe zu. Zuerst wurden die Ornamente in Silbergelb und Gold ausgeführt, das Bildfeld grundiert oder umrahmt und die Gläser nach dem Einbrennen ins Lager gestellt, bevor man später, nachdem Bestellungen für bestimmte Motive vorlagen, daranging, diese in Farben auszuführen und die Gläser im letzten Arbeitsschritt zu beschriften.

Viele Gläser, sowohl mittig eingezogene, als auch Ranftbecher, sind nicht bezeichnet. Dazu gehören auch die mit eingeritztem oder graviertem AK [51], das später angebracht wurde, um keine Zweifel an der Urheberschaft aufkommen zu lassen. Weil es nur ganz wenige datierte oder datierbare Gläser gibt, lässt sich nicht rekonstruieren, wann die Kennzeichnung aufgehört haben könnte, ob das von einem Tag auf den anderen geschah oder nach und nach. Aus der Tatsache als solcher kann man jedoch den Schluss ziehen, dass sich am Arbeitsablauf etwas geändert hat. Auffällig ist jedenfalls, dass die zylindrischen Becher, also die frühesten Arbeiten, meines Wissens alle monogrammiert sind. Möglicherweise hat man, Kothgasser betreffend, eine andere Form der Abrechnung eingeführt, beispielsweise Arbeitshefte wie für Jakob Schuhfried und Josef Havlicek, in denen alle erbrachten Leistungen



28 Ranftbecher mit goldener Zinnenbordüre, Goldreifen und -konturen sowie weißem Bildfeld. – Aus Pazaurek/Philippovich 1976, Abb. 165

29 Kothgassers Geschäftskarte in der Schreibweise »Kothgaßner«, nachdem er 1821 vom Spanischen Spitalberg in die Währingergasse No 275 umgezogen war.

30 Mittig eingezogener Becher mit Goldrand und Fliege, am Bodenrand bezeichnet »A. K.«. – Ausstellungskat. Michael Kovacek, Wien 1996, Nr. 34. / Ein identischer, aber unbezeichneter Becher bei Fischer-Heilbronn, Oktober 1996, Nr. 596



eingetragen und abgerechnet wurden. Das hätte die Kennzeichnung der Gläser überflüssig gemacht.

Kothgassers ausgeschriebenem Namen begegnen wir auf 15 existierenden Spielkartengläsern, auf einem in der Literatur erwähnten Ranftbecher mit Akanthusranken und Vögeln sowie auf einem Laterna-magica-Bild mit »drei Frauen am

Grabe Christi« (siehe S. 33). Auf den Spielkartengläsern steht er – von einer Ausnahme abgesehen – in der Schreibweise »Kottgasser« (die in der Literatur fast immer in »Kothgasser« korrigiert wird) meistens zwei Mal auf dem Herz-As, oben in der Form eines Stempels, unten in zwei oder drei Zeilen. Der Ranftbecher mit Akanthus war 1922 in der Ausstellung von Gläsern des Klassizismus, der Empire- und Biedermeierzeit in Wien zu sehen und ist – sofern es sich um das von Pazaurek erwähnte Glas aus dem Besitz der Enkel Kothgassers handelt – mit »A. Kothgaßner« in einzelnen Buchstaben auf den Kerbschliffflächen des Fußwulstes bezeichnet. [52] Die Schreibweise mit »ßn« kennen wir von der zweiten Geschäftskarte, die Kothgasser benutzte, nachdem er 1821 in die Währinger Gasse umgezogen war. Während es sich bei dem Ranftbecher mit Akanthusranken und Vögeln wohl um eine eigenhändige Arbeit Kothgassers handelt, muss man heute davon ausgehen, dass die Spielkartengläser mit Kothgassers Namen einschließlich der rund 280 in den Arbeitsheften »Hab-lischek« ebenfalls abgerechneten Becher mit Karten von Josef Havlicek gemalt wurden. [53]



51 Drei Beispiele im Dorotheum-Wien, April 2007, Nr. 817-819
52 Pazaurek 1923, 192
53 Kothgasser & Co. Datenbank. Gläser mit Spielkarten.

Fortsetzung in **Kothgasser & Co. II**