

In einer Schneckenlinie künstlich zu zerschneiden...

Ein einzigartiges Kelchglas mit spiralg zerschnittener und dehnbarer Kuppa

BLICKPUNKT OKTOBER/NOVEMBER. Ist Glas dehnbar und elastisch? Im ersten Moment scheint die Antwort auf diese Frage klar. Aber eigentlich ist sie gar nicht so eindeutig zu beantworten. Zur Herstellung von Glasfasern beispielsweise wird das sonst starr erscheinende Material auf eine Weise bearbeitet, die ihm zumindest eine gewisse Biegsamkeit verleiht. Das schon im 18. Jahrhundert gefertigte sog. Feen- und Engelshaar, das ebenfalls aus feinen Glasfäden bestand und als Christbaumschmuck genutzt wurde, zeigt, dass das Material in der Vergangenheit bereits zu unerwarteten Formen verarbeitet wurde.

Eine ganz überraschende Flexibilität ist dem hier besprochenen Kelchglas zu eigen (Inv. GI466, Abb. 1). Lange befand es sich nahezu unbeachtet im Depot des Germanischen Nationalmuseums. Unklar ist, wann und wie es in den Museumsbestand gelangte. Es wurde jedenfalls nachträglich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts inventarisiert, da die alte Inventarnummer nicht mehr festzustellen war.

Das insgesamt 20,2 cm hohe Kelchglas steht auf einem runden Fuß mit einem Durchmesser von 9,4 cm. Mittig setzt der Schaft an, der aus drei leicht gedrückten Hohlkugeln und Scheiben besteht. Über einer weiteren Scheibe ist die unten gerundete, nach oben konisch auseinanderlaufende

Kuppa angebracht, deren Mündung einen Durchmesser von 7,8 cm aufweist. Diese Gestaltung verweist auf eine Herstellung in den südlichen Niederlanden im 17. Jahrhundert (vgl. Abb. 2).

Teils wird als Herstellungsort für derartig geformte Trinkgefäße Lüttich angegeben, sicherlich wurden sie aber auch an anderen Orten hergestellt. In Glashüttenrechnungen wurden Kelchgläser dieser Art als „verres à boutons“ bezeichnet, bezugnehmend auf die Hohlkugeln im Schaft (boutons). Sie werden auch als „à la façon d'Altare“ eingeordnet, ohne dass ein direkter Bezug zu dem italienischen Ort Altare festzustellen ist, der neben Venedig und Florenz zu den wichtigsten Glasherstellungszentren in Italien gehörte. Anscheinend handelte es sich im Gegensatz zu den als „à la façon de Venise“ bezeichneten, also nach venezianischer Art gefertigten Luxusgläsern eher um besseres Tafel- und Gebrauchsglas. Der Formtyp war auch für Scherzgläser beliebt, die als Trompe l'oeil (das Auge täuschend) gestaltet wurden: Die Kuppa war bei diesen bis kurz unter den Trinkrand aus rotem Glas gefertigt bzw. mit rotem Glas überzogen und gab so vor, mit Rotwein gefüllt zu sein (vgl. etwa Bayerisches Nationalmuseum, München, Inv. 60/73; Museum für Franken, Würzburg, Inv. U. 9723; Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv. HA 560).



Abb. 1: Kelchglas mit spiralg geschnittener Kuppa, südl. Niederlande oder Lüttich, 17. Jh., H. 20,2 cm, Dm. Fuß 9,4 cm, Dm. Lippenrand 7,8 cm, Inv. GI466 (Foto: Monika Runge).

Das Kelchglas des Germanischen Nationalmuseums zeigt ebenfalls eine Besonderheit: Eine silbrige Linie läuft spiralförmig um die Kupa (Abb. 3). Aus nächster Nähe ist zu erkennen, dass es sich nicht etwa um ein auf der Glasoberfläche angebrachtes Dekor handelt, sondern dass die Kupa umlaufend zerschnitten ist. Sie besteht demnach eigentlich aus einer Glasspirale, deren Windungen aber so aufeinander sitzen, dass die Außenkontur glatt bleibt. Ein vorsichtiges Anheben der obersten Windung zeigt, dass die gesamte Kupa auseinandergezogen werden kann (Abb. 4) und – nach dem noch behutsameren Zurücksetzen – wiederum ihre vorherige Form annimmt.

Naheliegender ist, dass sich nur sehr wenige Vergleichsstücke zu diesem äußerst fragilen Objekt vollständig erhalten haben. Dies ist wohl auch ein Grund dafür, warum diese Art von Gefäßen in den letzten Jahren nur vereinzelt Eingang in die Forschungsliteratur gefunden hat.

Friedrich, Czihak, Pazaurek

Im 19. Jahrhundert scheinen die zerschnittenen Gläser eher noch bekannt gewesen zu sein, zumindest erwähnte sie Carl Friedrich in seiner Abhandlung der altdeutschen Gläser. Ein Fun-Fact zu seiner Veröffentlichung ist: Die kurze Nennung der Herstellungstechnik in einem vorherigen Text motivierte die Firma Villeroy, Boch, Karcher & Cie., in ihrer Glashütte in Waldgassen an der Saar Gläser auf diese Art zu bearbeiten. Sie sandten Friedrich einige Proben zu, deren Verbleib aber unklar ist. Friedrich kannte auch einige ältere Exemplare „von bedeutender Höhe und unglaublicher Elastizität“ (Friedrich 1884, S. 121), aber leider beschrieb er sie nicht näher. Nach einer weiteren kurzen Nennung der Methode durch Eugen von Czihak ist Anfang des 20. Jahrhunderts Gustav Edmund Pazaurek für lange Zeit der Letzte, der sich mit diesen kuriosen Arbeiten auseinandersetzte. In seinem Werk zu den Gläsern der Empire- und Biedermeierzeit zählte er drei Stücke auf (davon konnte Ingeborg Krueger zwei wie-



Abb. 2: Kelchglas, Südniederlande oder Lüttich, 2. Hälfte 17. Jh., Inv. LGA6103 (Foto: GNM).

der aufspüren: Kunstgewerbemuseum, Prag, Inv. 10360; Universalmuseum Joanneum, Graz, Inv. 6226).

Zeitgenössische Beschreibungen

Pazaurek verwies darauf, dass die Technik schon von dem Pfarrer und Lutherbiografen Johann Mathesius (1504–1564) beschrieben wurde. Dieser widmete die 15. Predigt seiner „Sarepta oder Bergpostill“ dem Material Glas. Er erwähnte in seiner Abhandlung auch Trinkgefäße, die dehnbar und dennoch dicht seien. Seine Beschreibung der Anfertigung ist wenig ausführlich, stellt aber einen Bezug zu den Fenstermachern her, die auf dieselbe Weise Scheiben auf die gewünschte Größe zuschnitten. Wichtig ist diese Quelle vor allem deswegen, weil sie zeigt, dass die Technik schon im 16. Jahrhundert ausgeführt wurde. Ingeborg Krueger, die sich als erste nach Pazaurek im Jahr 2018 wieder mit dem Thema beschäftigte, konnte einige Glasstreifen in Zick-Zack-Form finden, die aus einer Grabung in Lübeck stammen und in das 14./15. Jahrhundert datiert werden. Es ist demnach durchaus möglich, dass die Technik schon im Mittelalter ausgeführt wurde.

Eine weitere Quelle aus dem frühen 17. Jahrhundert gibt den Hinweis, dass auch Caspar Lehmann (1563/64–1622), der Lehrmeister des berühmtesten Nürnberger Glasschneiders Georg Schwanhardt d. Ä. (1601–1667), die Technik beherrschte. Er weilte 1613/14 in Linz, wo Kaiser Matthias (1557–1619) Hof hielt. Ein Bericht darüber erwähnt, dass ein Künstler (wohl Lehmann) sich dort befand, der Gläser wie Papier schneiden konnte „daß man sie zusammenlegen und ziehen möcht [...]“ (zitiert nach Meyer-Heisig 1967, S. 124).

Erst kürzlich verwiesen Anna Laméris und Michel Hulst auf einen bisher in diesem Zusammenhang noch nicht behandelten Text von Willem Goeree (1635–1711), der als Simon Witgeest im Jahr 1698 „Het verbeterd en vermeerdert natuurlyk toover-boek“ veröffentlichte (Verbessertes und vermehrtes natürliches Zauber-Buch). Die vorherige Auflage erschien 1740 in deutscher Sprache unter dem Titel „Natürliches Zauber-Buch, Oder: Neu-eröffneter Spiel-Platz rarere Künste [...]“, enthält aber nicht die Passage zum spiralförmigen Zerschneiden eines Glases. In der niederländischen erweiterten Fassung beschrieb der Autor das Zerschneiden eines Trinkglases, das er als Roemer bezeichnete. Er erläuterte, dass diese Gläser öfters in Amsterdam zu sehen seien und aus venezianischem, klarem Glas mit einem hohen Schaft bestünden. Der Begriff „Roemer“ besaß hier demnach eine andere Bedeutung als heute.

In Band 18 der Oekonomischen Encyclopädie von Krünitz aus dem Jahr 1779, in dem zwei der Herstellungs-Methoden unter dem Stichpunkt „Glas-Schneiden“ beschrieben werden, gibt es – wie auch in allen anderen Publikationen – keinen festen Begriff für die Technik, die lediglich umschrieben wird: „Um ein Kelch- oder Weinglas von oben bis unten, in einer Schneckenlinie, künstlich zu zerschneiden, [...]“

Vier Herstellungsvarianten

Insgesamt lassen sich aus den Quellen vier Technikvarianten rekonstruieren, die aber alle auf dem Prinzip des thermischen Trennens beruhen. Dabei kommt es durch das Erzeugen von Temperaturunterschieden zu Spannungen, wodurch das Glas an der entsprechenden Stelle bricht.



Abb. 3: Kelchglas mit spiralig geschnittener Kupa, Inv. GI466, Detail (Foto: Monika Runge).

Die kurze Passage bei Mathesius verweist auf die Nutzung des Trenneisens, das die Fensterglaser bis zur Verbreitung des Glaserdiamants zur Zubereitung von Scheibenabschnitten nutzten. Von diesem Werkzeug haben sich keine mittelalterlichen Vorbilder erhalten, aber es lässt sich in etwa als ein stabartiges, metallenes Werkzeug mit verdicktem Ende und Holzgriff rekonstruieren, das vorne spitz zusammenläuft. Es wurde im Feuer erhitzt. Die Spitze wurde anschließend auf

die Glasoberfläche gehalten und entlang der gewünschten Bruchstelle geführt. Besaß das Werkzeug die richtige Temperatur folgte ihm ein Sprung im Glas. Eine winzige Kerbe am Glasrand diente als Ansatzpunkt für den Schnitt. Dementsprechend wurde also die Kupa an der Ansatzstelle des spiraligen Schnittes angeritzt und anschließend das heiße Trenneisen um die Kuppawandung herumgeführt.

Nach Goeree bzw. Witgeest wurde ebenfalls ein kleiner Riss am Trinkrand angebracht. Im Folgenden sollte von diesem Sprung ausgehend die gewundene Linie mit einem Diamanten in die Oberfläche des Römers geritzt werden. Das Anlegen eines brennenden Dochts an den Riss am Trinkrand verursachte, dass das Glas der Windung entlang sprang. Zu vermuten ist, dass dieser Einsatz der Diamantspitze am Glas auch erkennbar war, denn mit dem Diamant geschnittene Linien weisen leicht ausgefranzte Ränder auf. Goeree erinnerten die Gläser an die spiralig abgenommene Schale von Zitrusfrüchten. Er riet dazu, die Kupa beim Trinken mit Nase und Lippen so zu fixieren, dass die Windungen fest aufeinander blieben. Laut Goeree gab es in Emden einen Wirt, der mit diesen Gläsern ein Geschäft machte: Er trank selbst aus einem solchen Gefäß. Wenn seine Gäste es beim Versuch, ebenfalls daraus zu trinken, zerbrachen, mussten sie den Preis für das Glas zahlen, der weitaus höher war, als der für das Getränk.

Die Oekonomische Encyclopädie von Krünitz verwies darauf, dass auch die Glasqualität eine Rolle spielte: Es sollte

ein möglichst reines Glas ohne Sandkörnchen und Blasen verwendet werden. Vermutlich hätten Einschlüsse und Blasen in der Masse einen Einfluss auf das Gelingen eines sauberen Sprungs. Tatsächlich weist das Kelchglas des Germanischen Nationalmuseums auch nur winzig kleine Bläschen und keine Einschlüsse auf. Bei der ersten in der Encyclopädie genannten Variante zeichnete man mit Tinte eine Schneckenlinie auf die Glaswandung. Um den ersten Riss zu erzeugen, konnte der Diamant zum Einsatz kommen oder an die erhitzte Ansatzstelle mit dem mit Speichel benetzten Finger geschlagen werden. Mit der Spitze einer brennenden Lunte (einem locker gedrehten Faden, der nach dem Anzünden weiterglimmt) wurde die Tintenlinie anschließend nachgeföhren, und dabei folgte, wie beim Trenneisen, der Sprung der Luntenspitze. Für die zweite von Krünitz beschriebene Technik band man einen mit Terpentinöl benetzten Faden um die Glaswandung, zündete ihn an und löschte ihn mit Wassertropfen wieder.

Ein Scherzgefäß?

Bei den Verfahren des thermischen Trennens entsteht ein Sprung in der Glasmasse, in der Regel ohne Materialverlust. So ist auch zu erklären, warum sich die Glasstreifen so passgenau aneinanderfügen. Und daher ist auch denkbar, dass es tatsächlich möglich war, die Gläser als Trinkgefäße zu nutzen – wenn man sich des spiraligen Sprungs in der Masse bewusst war.

Es musste also der Kniff zur Nutzung der Trinkgefäße bekannt sein. Daher werden die Gläser mit spiralig geschnittener, dehnbarer Wandung zu den Scherzgefäßen gezählt. Auf der anderen Seite scheinen sie aber auch zu Präsentationszwecken der überraschenden Dehnbarkeit des Materials gedient zu haben. Es sind einerseits Einzelstücke bekannt, andererseits wurden aber wohl auch ganze Sets hergestellt. Ingeborg Krueger erwähnte einen Brief von 1730 an Prinzessin Anna Radziwill, Gründerin der Glashütte Naliboki (heute Weißbrusland), in dem von der Lieferung mehrerer solcher Gläser die Rede ist. Hier wurden auch Anweisungen



Abb. 4: Kelchglas Inv. GI466 mit gedehnter Kupa (Foto: Monika Runge).



Abb. 5: Römer mit spiralig geschnittener Kupa, deutsch oder niederländisch, 1. Viertel 17. Jh., Privatsammlung, Niederlande (Foto: Elsevier Stokmans Fotografie).

für den Gebrauch gegeben: Man müsse beim Trinken auf den Rand drücken.

Ein einzigartiges Stück

Bisher gab es vor allem Hinweise auf die Herstellung solcher Scherzgefäße in Böhmen, Russland und Norddeutschland. Laméris und Hulst veröffentlichten einen 9,4 cm hohen Römer, der aus Deutschland oder den Niederlanden stammt und im 1. Viertel des 17. Jahrhunderts hergestellt wurde (Abb. 5). Auch das Kelchglas des Germanischen Nationalmuseums wurde im 17. Jahrhundert hergestellt, vermutlich in den südlichen Niederlanden.

Die Form des Nürnberger Glases ist bisher einzigartig unter den Gläsern mit spiralig geschnittener Wandung. Aufgrund seines Herstellungsortes schließt es zusammen mit dem von Laméris und Hulst veröffentlichten Römer eine bisherige Wissenslücke: Die Scherzgefäße dieser Art wurden demnach auch in den Niederlanden produziert und zeigen insgesamt sehr unterschiedliche Formen. Darüber hinaus zeichnet sich das Kelchglas in Nürnberg aber noch dadurch aus, dass seine Wandung in besonders engen Spiralen zerschnitten ist. Es erscheint fast wie ein Wunder, dass es unbeschadet bis heute erhalten geblieben ist!

In der Sonderausstellung „Meisterwerke aus Glas“, die noch bis zum 17.3.2024 zu sehen ist, zeigt sich das Material Glas in weiteren überraschenden Erscheinungsformen und Kontexten.

Quellen:

Johannes Mathesius: Berg-Postilla Oder Sarepta, Darinnen von allerley Bergwerck und Metallen, was ihre Eigenschaft und Natur, und wie sie zu Nutz und gut gemacht, guter Bericht gegeben. Freyberg 1679 [zuerst 1562], S. 178. – Simon Witgeest: Het verbeteret en vermeerdert natuurlyk toover-boek. Of't nieuw speeltoneel der konsten. Amsterdam 1698, S. 292. – Simon Witgeest: Natürliches Zauber-Buch, Oder: Neu-eröffneter Spiel-Platz rarer Künste. Nürnberg 1740. – Oekonomische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, Haus- und Landwirthschaft in alphabetischer Ordnung von D. Johann Krünitz, Bd. 18, 1799, S. 750 [<http://www.kruenitz.uni-trier.de/>, 9.8.2023].

Literatur:

Carl Friedrich: Die altdeutschen Gläser. Nürnberg 1884, S. 120. – Eugen von Czihak: Schlesische Gläser. Eine Studie über die schlesische Glasindustrie früherer Zeit, nebst einem beschreibenden Katalog der Gläserammlung des Museums Schlesischer Altertümer zu Breslau. Breslau 1891, S. 92. – Gustav Edmund Pazaurek: Gläser der Empire- und Biedermeierzeit. Leipzig 1923, S. 349–350. – Erich Meyer-Heisig: Caspar Lehmann. In: Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1967, S. 117–129, hier: S. 124. – Glassammlung Helfried Krug. Beschreibender Katalog. Bearb. von Brigitte Klesse. Ausst. Kat. Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, Overstolzenhaus. Bonn 1973, Nr. 498–500. – Rainer Rückert: Die Glassammlung des Bayerischen Nationalmuseums München, Bd. 1 (Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums München 17). München 1982, Nr. 114. – Elisabeth M. Trux: Form- und Schnittgläser. Geschliffene und geschnittene Gläser des 17. und 18. Jahrhunderts. Aus der Glassammlung des Mainfränkischen Museums Würzburg (Kataloge des Mainfränkischen Museums 5). Würzburg 1992, Nr. 31. – Anna-Elisabeth Theuerkauff-Liederwald: Venezianisches Glas der Kunstsammlungen der Veste Coburg. Die Sammlungen Herzog Alfreds von Sachsen-Coburg und Gotha (1844–1900). Venedig. À la façon de Venise. Spanien. Mitteleuropa (Kataloge der Kunstsammlungen der Veste Coburg. Coburger Landesstiftung). Lingen 1994, S. 319–330. – Verena Kaufmann: Archäologische Funde einer spätmittelalterlichen Glaserwerkstatt in Bad Windsheim. Handwerk, Handel und Geschichte (Schriften und Kataloge des Fränkischen Freilandmuseums 59, zugl. Quellen und Materialien zur Hausforschung in Bayern 14). Bad Windsheim 2010, S. 134–137. – Ingeborg Krueger: Dehnbare Gläser. Ein vergessener Typ von Vexiergläsern. In: der glasfreund. Zeitschrift für altes und neue Glas. 23. Jg., Febr. 2018, Nr. 66, S. 16–22. – Anna Laméris, Michel Hulst: A lemon peel Roemer. In: Kitty Laméris, Marc Barreda: Schertsglazen. Vernuftig drinkvermaal. Met Bijdragen van Michel Hulst, Dedo von Kerssenbrock-Krosigk. Zutphen 2022, S. 302–303. – <https://www.handwerkundbau.at/glas/alte-handwerkskunst-wiederbelebt-7498> [10.8.2023].

Nicht nur eine Porzellanschönheit.

Katharina Botzaris auf Thomas Porzellan.

BLICKPUNKT DEZEMBER. Vor kurzem konnte das GNM aus dem Kunsthandel eine kleine hochovale Porzellanplatte (Inv. Des 1829, H. 11,9 cm, B 9,9 cm) erwerben, die durch ihr Motiv beeindruckt. Sie zeigt das nach links gerichtete Brustbild einer jungen Frau, die ihren Kopf dem Betrachter zuwendet (Abb. 1). Ein Golddekorband und eine plastische Perlenreihe umgeben das farbige Bild. Die Motiveinfassung ahmt einen profilierten und mit Lorbeerblättern verzierten weißen Bilderrahmen aus Holz oder Elfenbein nach. Mancher Betrachter erinnert sich vielleicht an die Schönheits-Galerie König Ludwigs I. von Bayern (1786–1868, reg. 1825–1848) in Schloss Nymphenburg. Dreht man die kleine Platte um, bestätigt sich dieser erste Eindruck unmittelbar, denn die Aufschrift „Catharina Botzaris Münchner

Schönheitsgalerie“ gibt sowohl den Hinweis auf die Dargestellte (Abb. 2) als auch den Standort des Vorbilds. Darunter befindet sich der Stempel der Porzellanfabrik Thomas in Unterglasurgrün. Der nächste Hinweis „Bild 1 Ausgeführt von Thomas-Marktredwitz“ ist hinsichtlich der Fabrik- und Produktionsgeschichte dieses Unternehmens besonders interessant.

Die Dargestellte

Wer war nun diese kühl und unnahbar wirkende Schöne auf dem Bild? Katharina „Rosa“ Botzaris wurde 1820 (nach anderer Quelle 1818) in Ioannina, der Hauptstadt der Region Epirus im Nordwesten Griechenlands, geboren. Ihr Vater war Markos Botzaris (1790–1823), der als Freiheitskämpfer



Abb. 1: Ovale Porzellanbild mit der Darstellung von Katharina Botzaris, Porzellan: Thomas, Marktredwitz, Dekor: Rosenthal Handmalerei München, um 1930. Inv. Des 1829 (Foto: Bettina Guggenmos).

und Führer der Sulioten bei Ausbruch der griechischen Revolution aktiv wurde. Ihr Onkel General Kostas Botzaris (1792–1853), ebenfalls Freiheitskämpfer, gehörte der griechischen Delegation an, die 1832 nach München kam. Ob Katharina in Folge des Kampfes ihres Vaters gegen die Türken und seiner Erschießung tatsächlich von osmanischen Kämpfern entführt und ins osmanische Reich verschleppt wurde, ist umstritten. Nach dem Tod des Vaters wurde ihr Bruder Dimitrios (1813–1871) unter König Otto I. von Griechenland (1815–1867, griechischer König 1832–1862) Adjutant und später Kriegsminister. Auch Katharina gelangte in königliche Kreise und wurde 1838 Hofdame von Prinzessin Amalie von Bayern (1818–1875) am Münchner Hof. Einblicke des jungen Mädchens in das Leben am Hof, wo man sie nur „Rosa“ nannte, haben sich vor allem durch Briefe Julie von Nordenflychts (1786–1842) erhalten, der „älteren“ Hofdame, die mit Amalie von Oldenburg nach Griechenland gekommen war. Nordenflycht war ebenso von der jungen Frau angetan, wie alle anderen Personen am Königshof. Dazu trug vor allem bei, dass Katharina ihre griechische Tracht auch weiterhin trug, ihr Auftreten freundlich und zurückhaltend war und sie sich auch als gute Reiterin zeigte. Als sie im Juni 1841 zum ersten Mal König Ludwig I. begegnete, scheint bereits die Aufnahme ihres Porträts in die Schönheitengalerie entschieden gewesen zu sein.

Die Vorlage

Noch vor ihrer Heirat – 1845 ehelichte sie den General der griechischen Armee George Karadja (1802–1882) – entstand 1841 das Halbporträt Joseph Stielers (1781–1858, Abb. 3), der vor ihr bereits 24 Damen für besagte Galerie

porträtiert hatte. Das Gemälde zeigt sie im Dreiviertelprofil in griechischer Tracht. Ihre feinen Gesichtszüge sind ebenmäßig. Unter leicht gesenkten Lidern blickt sie den Betrachter direkt an. Der Mund ist geschlossen, die Wangen leicht gerötet. Das dunkle, gewellte, in der Mitte gescheitelte Haar reicht knapp bis zu den Schultern. Beinahe auf die rechte Kopfhälfte verschoben trägt sie einen roten Fes mit langer schwarzer Quaste. Das Oberteil ihres Kleides besteht aus Brokatstoff. Der Ausschnitt am Dekolleté sowie die Ärmelränder sind mit Pelz verbrämt. Wie bei allen Porträts der Galerie in Schloss Nymphenburg sind auch hier die Hände nicht dargestellt. Auf dem Porzellanbild sieht man im Unterschied zu Stielers Porträt den Ansatz ihres weißen Seidenrocks nicht.

Das Tragen der griechischen Tracht scheint Katharina am Münchner Hof unter den anderen Damen einen besonderen Rang eingebracht zu haben. Sie blieb jedoch nicht die einzige „Ausländerin“, auch drei Engländerinnen sind unter den Porträtierten der Schönheitengalerie zu finden. Nach dem Willen des Königs sollte diese vor allem eine Sammlung von „vaterländischen Schönheiten“ sein und alle sozialen Schichten umfassen.

Die Verbreitung der Schönheiten

Dass die einstmals zwischen 1827 und 1858 gemalten 38 Porträts der Galerie (zwei Gemälde stammen nicht von Stieler) eine größere Verbreitung fanden, hängt auch mit der damals aufkommenden Reproduktionskunst zusammen. 1833 hatten Ferdinand Piloty (1786–1844) und Joseph Loehle (1807–1840) eine auf Reproduktionen spezialisierte Kunstanstalt gegründet, die sehr erfolgreich war. Im Auftrag des königlichen Hofes entstanden um 1860 die Damen-

bildnisse der Nymphenburger Galerie in verkleinerten Fotografien in der als Piloty & Loehle firmierenden Kunstanstalt. Die Aufnahmen hatte der Hoffotograf Joseph Albert (1825–1886) erstellt. Auf deren Grundlage entstanden noch während des 19. Jahrhunderts zahlreiche Bilder, u. a. auch Miniaturen auf Elfenbein. Letztere dürften wohl das Vorbild für unser Porzellanbild gewesen sein.

Die rückwärtige Firmenmarke auf dem Porzellanbild lässt auf eine Entstehung im Jahr 1926 schließen. Zu diesem Zeitpunkt war Thomas bereits ein Teilunternehmen der Firma Rosenthal in Selb. Der in Hof geborene Porzellanfabrikant Fritz Thomas



Abb. 2: Ovale Porzellanbild mit der Darstellung von Katharina Botzaris, Inv. Des 1829, Rückseite (Foto: Bettina Guggenmos).

(1865–1940) war zunächst Partner in der Porzellanfabrik Jaeger & Co. in Marktredwitz gewesen, ehe er sich 1903 entschloss, eine eigene Porzellanfabrikation am Ort zu errichten. Ab 1904 entstanden erste Service, deren Formen und Dekore der Firmenchef selbst entwickelte. Der Scherben war von ausgesprochener Qualität und klarem Weiß, was die damalige Fachpresse immer wieder betonte. Unter den stilistischen Einflüssen des Jugendstils entstanden gefällige Geschirrformen, die mit den entsprechenden Dekoren außerordentlich gut harmonierten. Warum Thomas sein florierendes Unternehmen, das auch bei ausländischen Kunden in Europa und den USA größte Anerkennung gefunden hatte, 1908 an die Porzellanfabrik Rosenthal übergab, ist bis heute unklar. Thomas blieb zwar bis 1915 im Aufsichtsrat seiner Gründung, zog sich dann aber zurück.

Die Geschicke des Unternehmens leitete von dieser Zeit an Adalbert Zöllner (1887–1957). Während dessen Ära scheint man die Herstellung von Porzellanbildern der vorliegenden Art beschlossen zu haben. Die Gründe für dieses Vorhaben sind bis jetzt nicht bekannt. Die rückseitige Beschriftung „Bild 1“ lässt aber vermuten, dass Katharinas Bild nicht als Einzelarbeit entstand, sondern wohl weitere Bildnisse geplant waren. Offensichtlich richtete man sich aber nicht nach der Reihenfolge, in der die Bildnisse in der Galerie in Schloss Nymphenburg entstanden waren. Danach hätte Auguste Strobl (1807–1871), Tochter des königlich bayerischen Hauptbuchhalters Christoph Strobl (gest. 1832), als erstes Motiv auf einem Porzellanbild entstehen müssen.

Während die weiße unbedruckte Ovalform sicher in der Thomasfabrik in Marktredwitz entstanden ist, wurde die Dekoration sehr wahrscheinlich in München ausgeführt. Hier hatte Zöllner 1932 eine Porzellanwerkstatt für Handmalerei von seinem Bruder Rudolf übernommen, der dort selbst als Porzellanmaler tätig war und den Betrieb seit 1921 führte. Neben solchen Ovalbildnissen wurden auch verschiedene Schmuckgegenstände aus Porzellan verziert, bedruckt und vergoldet.

Diese kleinen Porzellanbildnisse sind bislang noch nicht ausreichend erforscht. Die Autorin ist mit der Erarbeitung

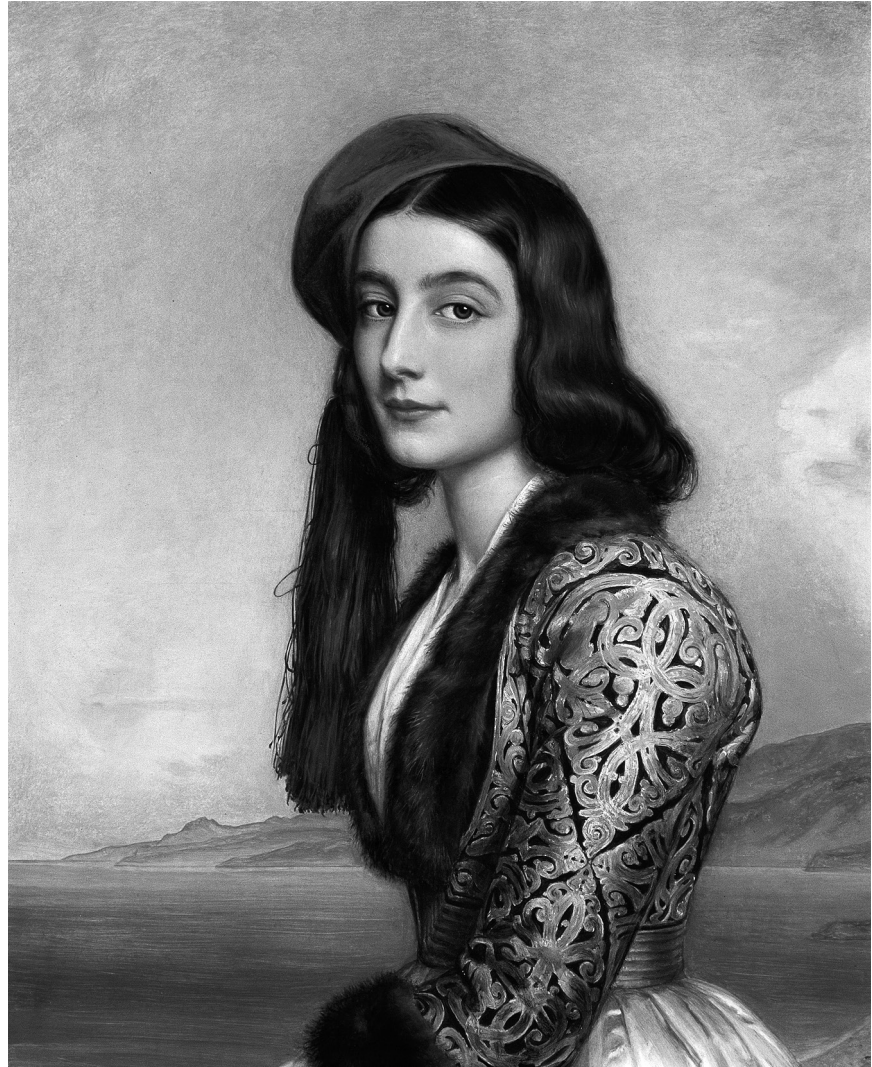


Abb. 3: Porträtmalerei Katharina Botzaris (aus der Schönheitengalerie Ludwigs I.), Joseph Stieler, 1841, Inv. Ny.G 45. Nymphenburg, Hauptschloss (© Bayerische Schlösserverwaltung, Gunther Schmidt, München).

einer Publikation zur Geschichte der Thomas-Porzellanfabrik befasst und würde sich daher über Hinweise zu weiteren Exemplaren freuen.

► SILVIA GLASER

Literatur:

Julie von Nordenflycht: Briefe einer Hofdame in Athen an eine Freundin in Deutschland 1837–1842. Leipzig 1845, S. 91 (Brief vom 31.3.1838). – Moderner Porzellanschmuck der Münchener Porzellan-Werkstätten Rudolf Zöllner. In: Die Schaulade 1932, S. 576–577. – Ulrike von Hase: Joseph Stieler: 1781–1858. Sein Leben und sein Werk. Kritisches Verzeichnis der Werke. München 1971. – Cornelia Oelwein: Nicht nur schön... Die Lebensgeschichten der Damen aus der Schönheitengalerie König Ludwig I. München 2020.

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

Meisterwerke aus Glas

noch bis 17. März 2024

Das Mittelalter. Die Kunst des 15. Jahrhunderts. Preview

noch bis 10. Dezember 2023

Der Stein der Weisen

Studioausstellung, noch bis 30. Juli 2024

Von der Ostsee ans Bauhaus. Lyonel Feiningers „Marine“ von 1919

Spotlight in der Dauerausstellung zum 20. Jhdt., noch bis 15. Oktober 2023

Die Quadratur der Farbe: Mode von Akris und Kunst von Reinhard Voigt

Spotlight in der Dauerausstellung zum 20. Jhdt., 24. Oktober 2023 bis 21. Januar 2024

Genaue Termine und Informationen zu den aktuellen Ausstellungen und Ausstellungsbereichen auf
www.gnm.de

Inhalt IV. Quartal 2023

In einer Schneckenlinie künstlich zu zerschneiden...

Ein einzigartiges Kelchglas mit spiralig zerschnittener und dehnbarer KupaSeite 1

Nicht nur eine Porzellanschönheit.

Katharina Botzaris auf Thomas Porzellan.....Seite 5

Impressum

KulturGUT – Aus der Forschung
des Germanischen Nationalmuseums

Germanisches Nationalmuseum
Kartäusergasse 1, 90402 Nürnberg
Telefon 0911/1331-0, Fax 1331-200
E-Mail: info@gnm.de · www.gnm.de

Erscheint vierteljährlich

Herausgeber: Prof. Dr. Daniel Hess

Redaktion: Dr. Barbara Rök

Gestaltung: Udo Bernstein, www.bfgn.de

Produktion: Druckhaus Haspel Erlangen e. K.

Auflage: 2000 Stück

Sie können das KulturGut auch zum Preis von 10 € pro Jahr abonnieren. Informationen unter Telefon 0911/1331-110.