

Farbenfroh und facettenreich

Zu sechs neuerworbenen Gebrauchsgläsern der Augsburgerin Ida Paulin

BLICKPUNKT JULI. Ida Paulin (1880–1955) gehört zu den Künstlerinnen, die – obwohl sie zu Lebzeiten erfolgreich waren – in Vergessenheit geraten sind und erst in jüngerer Zeit wiederentdeckt wurden. Eine erste größere Ausstellung ihrer Glasarbeiten fand im Jahr 2006 im Schlossparkmuseum Bad Kreuznach statt. Unlängst konnte ihr Œuvre in der großen Sonderausstellung „Ida Paulin. Glaskunst made in Augsburg“ im Schaezlerpalais bestaunt werden. Im Rahmen dieses Ausstellungsprojektes wurde auch ein umfangreiches Standardwerk zu ihrem facettenreichen Schaffen erarbeitet. Da im Kunsthandel immer wieder neue mit Paulins Signatur versehene Objekte auftauchen, scheinen weitere (Wieder-)Entdeckungen nicht ausgeschlossen. Kürzlich konnten so für die Sammlung „Kunst und Kunsthandwerk 20. und 21. Jahrhundert“ des Germanischen Nationalmuseums sechs Glasobjekte angekauft werden (Abb. 1).

Die gebürtige Augsburgerin besuchte von 1902 bis 1906 die Damen-Akademie des Münchner Künstlerinnenvereins. Wie auch andernorts war Frauen der Zugang zur Akademie, hier der Königlich Bayerischen Akademie der Künste, zum damaligen Zeitpunkt verwehrt. Neben der Malerei, mit der sich Ida Paulin zunächst einen Namen machte, war sie auch

in den Bereichen Textilgestaltung sowie Glas- und Porzellanmalerei aktiv. Nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges im Jahr 1914 kehrte sie in ihre Heimatstadt Augsburg zurück und wandte sich dort vorwiegend der Glasgestaltung zu, um ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Sie war mit ihren bemalten Gläsern regelmäßig in Ausstellungen und auf Messen vertreten, und ihr Schaffen war schnell von Erfolg gekrönt, sodass sie in den 1920er Jahren in ihrer Werkstatt zwei Mitarbeiterinnen beschäftigen konnte. Später soll sie zeitweise bis zu sechs Angestellte gehabt haben. Neben gestalterischer Innovationskraft mag auch die damals große Nachfrage nach alltagstauglichem, gläsernem Trinkgeschirr ein Grund dafür gewesen sein, dass sich die Gestaltung bunter Gebrauchsgläser als Karrierechance erwies. Durch eine verbesserte, hygienischere Trinkwasserversorgung gehörte dieses seit der Jahrhundertwende zur „Grundausstattung eines bürgerlichen Haushaltes“ (Nestler-Zapp 2015, S. 307).

Zur Vorgehensweise von Ida Paulin

Alle Glasobjekte aus dem im GNM befindlichen Konvolut tragen die ligierten Initialen „IP“ im Quadrat (Abb. 2). Sie



Abb. 1: Glasobjekte der Augsburger Glasmalerin Ida Paulin, 1910/30er Jahre, Emailbemalung, Vergoldung, Inv. GI1308–GI1313 (Foto: Monika Runge).



Abb. 2: Detail eines Fußbechers, Ida Paulin, 1920/30er Jahre, farbloses Glas, Emailmalerei, H. 8,3 cm, Inv. GI1309 (Foto: Monika Runge).

sind jeweils in einer der Farben aufgebracht, die Ida Paulin für das Dekor verwendet hat. Vorwiegend handelt es sich dabei um Emailfarben. Die Glaskünstlerin hat ihre Arbeiten in der Regel auf diese Weise signiert, auf manchen Arbeiten haben sich zudem Klebeetiketten erhalten – bei den im GNM befindlichen Gläsern ist dies jedoch leider nicht der Fall. Zu deren Datierung können daher nur Thesen aufgestellt werden.

Circa 1500 noch erhaltene Skizzen und Entwurfszeichnungen zeugen davon, dass Paulin die Dekore und zumindest teilweise auch die Formgebung ihrer bemalten Gläser selbst entwarf. Sind diese Archivalien datiert, bieten sie einen Anhaltspunkt zur ungefähren zeitlichen Einordnung der Glasobjekte. Da jedoch bekannt ist, dass „Ida Paulin [...] einen Großteil ihrer Formen und Dekore über viele Jahre hinweg verwendet [hat] [...]“ (Ausst.Kat. Augsburg 2024,



Abb. 3: Form- und Dekorentwurf, Ida Paulin, 1928 (?), Archiv Roeren-Bergs, Bad Münster am Stein.

S. 149), ist es unmöglich, genaue Datierungen vorzunehmen. Ein mit „Kunstgläser Ida Paulin / form + Decor“ überschriebenes Blatt aus dem Jahr 1928 erlaubt die These, dass ein Becher aus dem GNM um 1928 entstanden ist. Der Form- und Dekorentwurf zeigt Trinkgläser in vier verschiedenen Formen, die alle von einer jeweils unterschiedlichen Kombination aus Motiven in Blau und Rot geschmückt werden (Abb. 3). Was die Form betrifft, so ist der Becher im GNM mit dem Formentwurf ganz rechts vergleichbar. Er hat einen „leicht gebauchte[n] Korpus mit trichterförmig ausgestellter Mündung“ (Ausst.Kat. Augsburg 2024, Kat. 154) und weist eine mit Rissen überzogene Oberfläche auf (Abb. 4). „Diese als Craquelé bezeichnete Oberflächentextur wird durch abrupte Temperaturwechsel während des Herstellungsprozesses hervorgerufen. Dazu wird das heiße Glasobjekt nach der Formgebung mit feuchten Sägespänen bestreut bzw. darin gewälzt“ (Kraft/Tiedtke 2024, S. 22).



Abb. 4: Becher, Ida Paulin, um 1928, farbloses craqueliertes Glas, Emailmalerei, H. 10,2 cm, Inv. GI1311 (Foto: Monika Runge).

Einzelne Elemente des rot-blauen Dekors, das sich aus figürlichen Kinder- sowie Pflanzenmotiven und Glückssymbolen wie Marienkäfer und Hufeisen zusammensetzt, finden sich auf dem Entwurf, jedoch korrespondiert es mit keiner der vier Zeichnungen vollständig. Ein zweiter Becher mit gleicher Formgebung und sehr ähnlicher, in der Ausführung wiederum nicht komplett identischer Verzierung



Abb. 5: Fußbecher, Ida Paulin, 1920/30er Jahre, farbloses Glas, Emailmalerei, H. 8,3 cm, Inv. GI1309 (Foto: Monika Runge).

hat sich in der Privatsammlung Udo Thomale erhalten (Ausst.Kat. Augsburg 2024, Kat. Nr. 154). Als eine Abweichung können etwa die Farbe und Position der Signatur genannt werden. Während der Becher aus dem GNM die ligierten Buchstaben IP im Quadrat in Blau trägt und sich diese Signatur etwas oberhalb des untersten der vier Friesse befindet, ist der Becher aus der Privatsammlung in Rot auf Höhe des untersten Frieses signiert. Diese Varianz zwischen den Dekorentwürfen und den beiden erhaltenen bemalten Gläsern ist typisch für Ida Paulins Arbeitsweise: Sie hat – wie Anneli Kraft und Sabine Tiedtke beim Vorhaben, Ida Paulins Dekore zu systematisieren, feststellten – „Entwürfe [...] farblich und gestalterisch immer neu variiert“ (Kraft/Tiedtke 2024, S. 23).

Originalität in Entwurf und Ausführung

„Durch Originalität in Entwurf und Ausführung zeichnen sich die Kunstgläser der Kunstgewerblerin Ida Paulin (Augsburg) aus“ (Sorgenfrei 1923, S. 382). Mit diesen Worten lobte Paul Sorgenfrei die Gläser Paulins anlässlich der Frühjahrsmustermesse in Leipzig. Tatsächlich ist ihr Repertoire an Glasformen und Dekoren sehr breit gefächert, und die motivische Vielfalt zeugt davon, dass sie sich für verschiedenste historische und zeitgenössische Kunstströmungen interessierte. Zu beobachten sind etwa Parallelen zur Wiener Werkstätte, zum französischen Jugendstil und zum Bauhaus. „Ida Paulin war zeit ihres Künstlerinnenlebens ‚voll im Trend‘“, fasste Angela Nestler-Zapp kürzlich zusammen und sieht die Gründe dafür nicht zuletzt in einer

guten Vernetzung in Künstler*innenkreisen (Nestler-Zapp 2024, S. 63).

Ein Fußbecher aus der Sammlung des GNM legt die Vermutung nahe, dass sich Ida Paulin auch für die Künstler*innengruppe „Der Blaue Reiter“ interessierte. Um die Wandung des farblosen craquelierten Glases jagen sowohl am oberen als auch am unteren Rand je drei Reiter auf blauen Pferden. Kombiniert ist dieses Motiv mit einer gelben Sonne hinter Wolken sowie grünen ornamental Formen. Als Streudekor aufgebrachte, gelbe gerade und v-förmige Linien ergänzen den Zierrat. Den oberen Rand sowie den Fuß des Glases schmücken außerdem rote umlaufende Linien (Abb. 5).

Bereits die Ausführung der drei berittenen Pferde in blauer Farbe weckt Assoziationen zur Künstler*innengruppe „Der Blaue Reiter“. Diese war im Jahr 1911 um Wassily Kandinsky und Franz Marc als Abspaltung von der „Neuen Künstlervereinigung München“ entstanden. (Blaue) Pferde und Reiter haben nicht nur motivisch im Œuvre beider Künstler einen großen Stellenwert – der „Blaue Reiter“ wurde überdies zu einem „Symbol der Kunstwende“ (Hoberg/Mühling 2021, S. 217–218). Formal lässt sich eine Ähnlichkeit von Paulins Reitermotiv zu einer ganz bestimmten Reiterdarstellung feststellen: Im Jahr 1912 gaben Wassily Kandinsky und Franz Marc den Almanach „Der Blaue Reiter“ heraus, für dessen Umschlag Kandinsky einen Holzschnitt mit dem Heiligen Georg auf einem stilisierten blauen Schimmel entwarf (Abb. 6; vgl. Hoberg/Mühling 2021, S. 216).



Abb. 6: Wassily Kandinsky: Umschlag für den Almanach „Der blaue Reiter“, 1912, Farbholzschnitt, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter Stiftung 1957 (Foto: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter Stiftung 1957).



Abb. 7: Form- und Dekorentwürfe, Ida Paulin, um 1930 (?), Archiv Roeren-Bergs, Bad Münster am Stein.

Die abstrahierte Formgebung des Tieres und seine aufsteigende Haltung erinnern an das erste nach oben sprengende Pferd am unteren Glasrand von Ida Paulins Likörglas (Abb. 5).

Inwieweit tatsächlich Bezüge zum „Blauen Reiter“ bestehen, muss an dieser Stelle offenbleiben. Da Ida Paulin jedoch in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts zeitgleich mit zwei Künstlerinnen aus dem späteren Kreis des „Blauen Reiter“,



Abb. 8: Becher, Ida Paulin, 1910/20er Jahre (?), farbloses Glas, Flachfarbenmalerei, Emailmalerei, geätzt, Gold, H. 13 cm, Inv. G11312 (Foto: Monika Runge).

nämlich Gabriele Münter (1877–1962) und Maria Franck (1876–1955), an der Damen-Akademie in München eingeschrieben war, erscheint es wahrscheinlich, dass sie wenige Jahre später von der Entwicklung rund um die Künstlergruppe im Bilde war, auch wenn sie selbst bereits ins nahe Augsburg übersiedelt war.

Ein Dekorentwurf, der mit den Motiven der Reiterformation und der Sonne auf dem Kelch korrespondiert und sich im Archiv Roeren-Bergs in Bad Münster am Stein erhalten hat, erlaubt es, eine These zur ungefähren Datierung des Kelchglases zu formulieren (Abb. 7). Die Skizze selbst ist nicht datiert, jedoch ist sie mit weiteren Entwürfen auf einen Karton montiert, von denen einer einen Hinweis auf seine Entstehung im Jahr 1928 trägt und der andere laut Bezeichnung 1933 entstanden ist. Es erscheint also – vorausgesetzt, dass die gemeinsame Montierung einer zeitlich motivierten Logik folgt – wahrscheinlich, dass die Entwurfsskizze in einem ähnlichen Zeitraum entstanden ist. Das Kelchglas wäre demnach in den späten 1920er oder frühen 1930er Jahren bemalt worden. Auf ganz andere Weise stellte die Glaskünstlerin Reiter auf Dekorentwürfen aus den späten 1930er Jahren dar: sie sind nicht abstrahiert und tragen Kleidung, die eindeutig auf einen militärischen Kontext verweist.

Blütenträume

Ein Motiv, das sich über Jahrzehnte durch das malerische wie auch kunstgewerbliche Œuvre Ida Paulins zieht, sind Blumen und Blüten. Auf unterschiedliche Weise zieren sie auch drei Gläser aus dem GNM. Um den oberen Teil der Wandung eines Bechers sind sonnenblumenähnliche Blüten verteilt, deren Blätter in Gold aufgetragen sind. Unterhalb der Blüten wird das Trinkglas von zahlreichen herzförmigen, weißen Blättern bedeckt, die stellenweise grün akzentuiert sind. Oberhalb sowie zwischen den Blättern sind außerdem als Streudekor rote, blaue und lila Ringe sowie grüne Tupfen aufgebracht (Abb. 8). Ähnliche florale Dekors mit Goldelementen scheint Ida Paulin vorwiegend in den 1910er und 1920er Jahren ausgeführt zu haben (siehe Ausst.Kat. Augsburg 2024, Kat. 14–15, 18–19, 26, 35).

Im Fall eines Likörglases mit leicht ausgestelltem Hohlfuß kombinierte Ida Paulin vegetabile Ornamente mit geometrischen Strukturen: Während der Fuß von einem goldenen Gitternetz überzogen ist, ziert die halbkugelige Kupa ein in Zweierformationen arrangiertes Blumendekor (Abb. 9). Rote Blüten mit blauen Stängeln wechseln sich mit goldenen Gitterelementen ab. Die Art der Blüten erinnert an ein Blumendekor, das in verschiedenen Varianten auf Vasen der Glaskünstlerin aus den 1910/20er Jahren zu finden ist (siehe Ausst.Kat. Augsburg 2024, Kat. 26–27). Die Stängel und Blätter der Pflanzen auf dem Likörglas sind jedoch stärker systematisiert und geometrisiert. Ein Likörglas mit ähnlichem Dekor wird im kürzlich erschienenen Standardwerk zu Ida Paulin in die 1920er/30er Jahre datiert (siehe Ausst. Kat. Augsburg 2024, Kat. Nr. 68).



Abb. 9: Likörglas, Ida Paulin, 1920/30er Jahre (?), farbloses Glas, Emailmalerei, Vergoldung, H. 9,3 cm, Inv. GI1310 (Foto: Monika Runge).

Ein besonderer Stellenwert kam floralen Dekoren in den 1930er und 1940er Jahren zu. Während zu Ida Paulins Rolle während der NS-Diktatur bisher nur wenig bekannt ist, konstatiert Angela Nestler-Zapp in dieser Zeit eine Ver-



Abb. 10: Fußbecher, Ida Paulin, 1930/40er Jahre (?), farbloses Glas, Flachfarbenmalerei, Emailmalerei, H. 9,3 cm, Inv. GI1308 (Foto: Monika Runge).

änderung der Dekore ihrer Gläser: „Mit dem Beginn des Nationalsozialismus in Deutschland änderte sich das Motivrepertoire von Ida Paulin. Progressives und Frivoles wich Blumen-, Genre- und Märchendarstellungen“ (Nestler-Zapp 2006, S. 8). Um ein Objekt, das vermutlich in den 1930er oder 1940er Jahren entstand, handelt es sich bei einem Fußbecher mit Blütenarrangement in leuchtenden Farben. Den Fuß des Glases überzieht ein gelbes Gittermuster (Abb. 10). Eine ähnliche Kombination aus mehrfarbigem Blütendekor und Linien- bzw. Gitterdekor in Gelb weisen auch andere Glasobjekte Paulins aus den 1930er und 1940er Jahren auf (siehe Ausst.Kat. Augsburg 2024, Kat. 177, 182, 183, 185).

Trinkglas oder Deckeldose?

Das sechste Glasobjekt mutet durch seine minimalistische Form wie ein zeitgenössischer Trinkbecher an (Abb. 11). Eine ähnlich schlichte Formgebung haben, um nur ein Beispiel zu nennen, von Jasper Morrison im Jahr 2008 für Alessi entworfene Rotweingläser aus der Serie „Glass Family“.

Tatsächlich handelt es sich bei dem in Blau mit abstrakten Pflanzenmotiven und einem Scherengitterdekor bemalten



Abb. 11: Unterteil einer Deckeldose (?), Ida Paulin, um 1928 (?), farbloses Glas, Flachfarbenmalerei, H 4,6 cm, Inv. GI1313 (Foto: Monika Runge).

Glasobjekt wohl um das Unterteil einer Deckeldose. Darauf lässt eine mit orangeroter Flachfarbenmalerei bemalte Deckeldose Ida Paulis aus der Sammlung Udo Thomale schließen, die um das Jahr 1928 entstanden ist (Abb. 12). Wie das Glasobjekt aus dem Germanischen Nationalmuseum ist ihr Unterteil mit abstrakten Pflanzenmotiven und einem Scherengitter bemalt. Eine ähnliche Verzierung, kombiniert aus Scherengitterbändern und abstrakten (Pflanzen-)motiven, findet sich in verschiedenen Farben auch auf anderen Glasobjekten aus der Zeit um 1928, wie etwa Fußbechern, einer Flasche und einem Flakon (siehe Ausst.Kat. Augsburg 2024, Kat. 76–78). Vermutlich hat sich der leicht geschweifte Deckel der Dose aus dem GNM nicht erhalten.

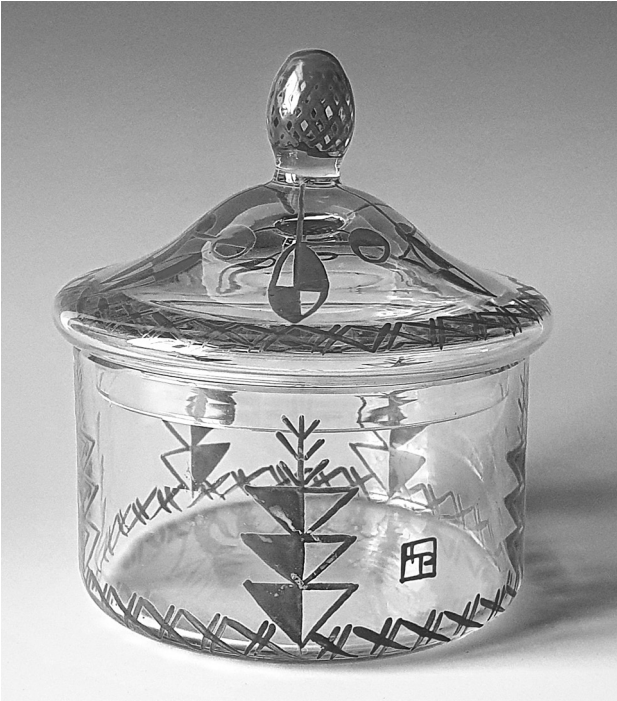


Abb. 12: Deckeldose, Ida Paulin, um 1928, farbloses Glas, Flachfarbenmalerei, Privatsammlung Udo Thomale (Foto: Stefan Krause).

Für freundliche Hinweise danke ich Sarah Klein (Kunstsammlungen & Museen Augsburg), Ute Meyer-Buhr und Dr. Sabine Tiedtke (beide GNM) herzlich.

Quellen:

Glass Family. In: Website Alessi, <https://alessi.com/de/products/glass-family-glass-for-red-wine-4-pieces?variant=33931697750152> [27.5.2024].

Glass Family 2008. In: Website Jasper Morrison, <https://jaspermorrison.com/projects/kitchenware/glass-family> [27.5.2024].

Literatur:

Paul Sorgenfrei: Epilog zur Frühjahrsmustermesse in Leipzig. In: Adolph Donath (Hrsg.): Der Kunstwanderer: Zeitschrift für alte und neue Kunst, für Kunstmarkt und Sammelwesen 4/5, 1922/23, abrufbar unter: <https://doi.org/10.11588/diglit.20303#0454> [23.5.2024]. – Angela Nestler-Zapp: Abstrakt bis märchenhaft. Die bemalten Gläser der Künstlerin Ida Paulin. In: Von abstrakt bis märchenhaft 2006, S. 6–15. – Von abstrakt bis märchenhaft. Die bemalten Gläser der Künstlerin Ida Paulin. Bearb. von Tosca Ida Maj Roeren. Ausst.Kat. Museen im Rittergut Bangert, Schloßparkmuseum, Bad Kreuznach. Bad Kreuznach, Bad Münster am Stein-Ebernburg 2006. – Angela Nestler-Zapp: Von Jazzmusik inspirierte Dekore auf kühnen und elegan-

Fazit

Das für die Sammlung des GNM erworbene Konvolut an Gebrauchsgläsern gibt einen kleinen Eindruck vom facettenreichen künstlerischen Schaffen Ida Paulins. Die Glasobjekte weisen nicht nur interessante Parallelen zu verschiedenen Kunstströmungen des 20. Jahrhunderts auf, sondern sind auch aus kulturhistorischer Sicht spannend: Bezeugen sie doch die Biografie einer Frau, die sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nach einer Ausbildung im Bereich der Malerei aus Existenzgründen dem Kunstgewerbe zugewandt hat und der es mit der Gestaltung von erschwinglichem und immer wieder auf neue Weise dekoriertem Gebrauchsglas gelungen ist, ihren Lebensunterhalt zu bestreiten.

Die besprochenen Objekte stellen eine Ergänzung zum Spotlight „Frauen_Objekte“ in der Dauerausstellung 20. Jahrhundert dar. Dort sind noch bis zum 8. September 2024 vielfältige, von Frauen im 20. und 21. Jahrhundert geschaffene Objekte aus den Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums zu sehen, darunter auch eine Vase der Porzellanmanufaktur Thomas (Des1825), deren Dekor Ida Paulins Zeitgenossin Emmy Seyfried (1888–1969) gestaltet hat.

► JUDITH HÖCHSTÖTTER

ten Glasformen. In: Ab nach München. Künstlerinnen um 1900. Hrsg. von Antonia Voit. Ausst.Kat. Stadtmuseum München. München 2015, S. 304–309. – Art Déco – Kunst des Historismus? Bearb. von Melitta Jonas und Ulrich Feldhahn. Ausst.Kat. Schloss Wernigerode. Wettin-Lobejün 2019. – Yvonne Schülke: Ida Paulin. Eine Augsburger Glaskünstlerin des Art Déco? In: Ausst.Kat. Wernigerode 2019, S. 127–154. – Gruppendynamik. Der Blaue Reiter. Bearb. von Matthias Mühling, Annegret Hoberg und Anna Straetmans. Ausst.Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Kunstbau München. Berlin 2021. – Annegret Hoberg, Matthias Mühling: Almanach – Das Buch. In: Gruppendynamik 2021, S. 216–222. – Caroline Heise: Ida Paulins Bauhaus-Dekore. In: Ausst.Kat. Augsburg 2024, S. 71–81. – Ida Paulin. Glaskunst made in Augsburg. Bearb. von Sarah Klein und Christof Trepesch. Ausst.Kat. Kunstsammlungen & Museen Augsburg. Regensburg 2024. – Sarah Klein: Ungebundene Farbenfreudigkeit – Die Malerin Ida Paulin. In: Ausst.Kat. Augsburg 2024, S. 83–91. – Anneli Kraft, Sabine Tiedtke: Ida Paulin als Glaskünstlerin ihrer Zeit – Inspiration für ihre bemalten Gläser. In: Ausst.Kat. Augsburg 2024, S. 21–45. – Angela Nestler-Zapp: Ida Paulin: Voll im Trend – Zeitgeist und Vermarktung. In: Ausst.Kat. Augsburg 2024, S. 47–64. – Christof Trepesch: Ida Paulin (1880–1955) – Glaskunst made in Augsburg. In: Ausst.Kat. Augsburg 2024, S. 11–19. – Christof Trepesch: Anmerkungen zu Ida Paulin während der Zeit des Nationalsozialismus. In: Ausst.Kat. Augsburg 2024, S. 93–97.

Was Rahmenornamente verraten

Fledermausflügel, Blüten und gefiederte Ranken auf schlesischem Glas

BLICKPUNKT AUGUST. Wie bereits im Kulturgut Nr. 81 werden auch in dieser Ausgabe barocke, im Riesengebirge hergestellte und verzierte Trinkgefäße vorgestellt (vgl. Tiedtke 2024). Während das letzte Mal aber schwere, massive Gefäße mit Hochschnittdekor Thema waren, werden nun zwei Gläser mit leichter, verspielter Formensprache besprochen. Ihr Dekor verweist auf die Spätphase des Barock, das Rokoko. Es handelt sich um unterschiedlich geformte Objekte, die aber Parallelen aufweisen, die ihre gemeinsame Entstehungszeit und die Herstellungslandschaft verraten. Sie wurden ebenfalls auf der schlesischen Seite des Riesengebirges bearbeitet.

Gemeinsam sind den beiden Gläsern der runde leicht ansteigende Fuß mit facettiertem Rand. Der Ansatz der Kupa, also des becherförmigen Trinkgefäßes, ist konkav eingezogen und mit oben bogig endenden Facetten versehen (Abb. 1, 2). Darüber läuft die Wandung leicht konisch zum vergoldeten Trinkrand hin auseinander. Auch der kugelige, facettierte Deckelknopf ist auf der Oberseite vergoldet. Für die Oberflächenveredelung wurden Schliff, Schnitt, Politur und Vergoldung eingesetzt. Auffällig sind vor allem die fein geschnittenen Verzierungen auf der Kupa.

Fußbecher und Pokal

Das kleinere der beiden Gläser ist ein Fußbecher (Abb. 1), der sich durch einen niedrigen Schaft aus einer gedrückten, facettierten Kugel zwischen Scheiben auszeichnet.

Die Wandung der Kupa zeigt auf einer Seite ein bisher ungelöstes, gekröntes Wappen (mit geschachtem Balken geteilt, oben ein Schwan, unten zwei sich zugewandte, doppelschwänzige Löwen, dazwischen zwei „C“, oben von einer Krone begleitet, unten von einer Lilie). Zu den Seiten hin

entwickelt sich eine aus Ranken gebildete Helmdecke, die von der Laubkrone über dem Wappen ausgeht und deren Binnenfläche mattiert und mit waagrechten Linien strukturiert ist. Über dem Wappen sind die Buchstaben „A V U A K K“ angebracht. Um die Darstellung herum ist ein äußerst feinteiliger Dekor aus fledermausflügel-, muschel- und rankenartigen Ornamenten angeordnet, die ganz grob einen rechteckigen Rahmen ausbilden. In der rechten unteren Ecke ist ein U-förmiges Brunnenbecken zu erkennen, in das ein Strahl Wasser aus einem Rohr an einem quaderförmigen Podest fließt (Abb. 3). Links entwächst einer Rocaille ein Bäumchen mit gebogenem Stamm (Abb. 4). Die übrige Wandung wird durch zwei sich gegenüberliegende, leicht erhabene, senkrechte Balken abgeteilt, die mit fedrigen Ranken verziert sind. Zwischen ihnen ist eine großformatige flachplastische Palmette zu sehen.

Palmetten dieser Art finden sich an zahlreichen Glasgefäßen der Zeit. Teils sind sie poliert, teils vergoldet oder wie hier mit feinen geschnittenen Ranken, Blüten und anderen Motiven verziert. Ihre Gestalt wurde schon beim Herstellungsprozess in der Glashütte angelegt, indem die heiße Glasmasse in eine



Abb. 1: Fußbecher, Umkreis Christian Gottfried und Samuel Schneider, Schlesien, 1740/50, H. m. Deckel 19,5 cm, Inv. Gl609 (Foto: Monika Runge).



Abb. 2: Pokal, Schlesien, 1740/50, H. m. Deckel 25,3 cm, Inv. GI306a,b (Foto: Monika Runge).

entsprechende Form geblasen wurde. Durch nachträgliches Schleifen wurde die Palmette dann weiter herausgearbeitet. Diese Dekorform findet sich ausschließlich auf Gläsern aus schlesischer Produktion und kann daher als eindeutiger Hinweis auf eine dortige Entstehung angesehen werden (Rückert 1982, S. 253). Zwei der Palmettenblätter zeigen jeweils eine Gebäudeansammlung, gesäumt von einer Baumreihe in der Landschaft. Vergleichbar gestaltete Architekturansichten finden sich auch auf anderen Gläsern (vgl. Żelasko 2014, Nr. 207). Es handelt sich dabei wohl um Versatzstück-artige Darstellungen. Daher ist keine Verbin-

dung zu dem vorderseitigen Wappen zu erwarten. Die Flächen zwischen der Palmette und den senkrechten Zierbalcken sind mit feinteiligem, abwechslungsreichem Dekor aus fedrigen Blattranken mit eingerollten Blättern und Blüten ausgefüllt (Abb. 5). Der gewölbte Deckel ragt leicht über die Becherwandung hinaus und läuft auf der Oberseite konisch zusammen. Hier werden die bogig endenden Facetten der Kuppa aufgegriffen. Auch der facettierte Knauf nimmt die Gestaltung des Schaftes auf. Eine Seite der Deckelwölbung zeigt eine Palmette, die in ihrer Breite genau zu der auf der Wandung passt.

Der etwas höhere Pokal (Abb. 2) besitzt einen massiven Schaft aus einem facettierten Baluster zwischen mehreren Scheiben. Die Kuppa ist mit einer umlaufenden Darstellung in zwei übereinanderliegenden Registern verziert. Auf einer Seite werden diese von einem großen, leer belassenen Feld unterbrochen. Der Rahmen wird aus fedrig verzierten Ranken, C-Schwüngen und Rocaille-artigen Elementen gebildet (Abb. 6). Insgesamt sind die Ornamente hier zurückhaltender und weniger fantasievoll als auf dem Fußbecher gestaltet. Auf der gegenüberliegenden Seite der Wandung ist ein weiterer ebenfalls leer belassener rundlicher Rahmen angebracht, der nur das untere Register überschneidet. Diese leeren Felder, die für Monogramme oder längere Inschriften gedacht waren, finden sich auch auf anderen Gläsern (Bauer 1994, S. 11–12; Wierzchucka/Kügler, Nr. 65). Im oberen Darstellungsbereich ist das beschriftete Bergpanorama des Riesengebirges zu sehen, im unteren die dazu passenden Stadtveduten. Beide Register sind beschriftet und erklären so, was genau zu sehen ist. Oben zeigt sich die „Risen-Koppe“ neben „Teiche“, „Kynast“ und „Schnee-gruben“, unten sind die Stadtansichten von „Hirschberg“ und „Warmbrun“ eingeschnitten. Die Wölbung des Deckels ragt leicht über die Wandung hinaus. Auf seiner Schulter ist ein umlaufendes Dreiecksfries angebracht.

Während der Pokal sich seit 1959 als Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland im Museum befindet, wurde der Fußbecher 1982 als Ergänzung der Sammlung auf einer Auktion in Heilbronn erworben (Glas. 22. Auktion. Aukt.Kat. Jürgen Fischer, Heilbronn 9.10.1982, Nr. 106. Taf. 15).

Barocker Glasschnitt in Schlesien

Die Facetten am Schaft oder den Deckelknäufen wurden mit größeren Scheiben aus Naturstein geschliffen. Für die feinen Ornamente, das Wappen und das Riesengebirgspanorama nutzten die Glasschneider hingegen viel kleinere Werkzeuge. Es handelt sich um Tiefschnitt, das heißt die Motive wurden vertieft in die Oberfläche eingeschnitten und nicht – wie beim Hochschnitt – die Fläche außenherum abgetragen. Das Werkzeug dafür bestand aus einer fest auf dem Arbeitstisch montierten Docke, also einer kurzen dicken Säule, an der eine waagrecht orientierte Spindel montiert war (Abb. 7). Unter der Tischplatte befand sich ein Fußpedal, mit dem ein Schwungrad angetrieben wurde. Ein Riemen übertrug die Bewegung auf die Spindel. An dieser

wurde vorne ein Stift eingesteckt, der in einem kleinen Rädchen endete und ausgewechselt werden konnte. Die Rädchen waren aus Eisen oder Kupfer gefertigt und besaßen variierende Größen und Profile. Um in die Glasoberfläche schneiden zu können war zusätzlich ein mit Öl vermengtes Schleifmittel nötig, z. B. Tripel oder Schmirgel, das auf dem Rädchen angebracht wurde. Der zu schleifende Gegenstand wurde dann von unten gegen das Rädchen gehalten und vorsichtig hin- und herbewegt. Mit Scheiben aus Holz, Blei oder Zinn konnte die mattierte Oberfläche mit Hilfe von Bimsstein, Trippel oder Zinnasche wieder blank poliert werden.

Im Verlauf des 18. Jahrhunderts wurde der Glasschnitt zur bedeutendsten Glasverzierungsmethode (vgl. Strasser 2002, S. 265). Ab etwa den 1720er Jahren entwickelte sich im Hirschbergtal und in den Städten Schlesiens eine Blüte der Technik, die auch von dem reichen Angebot der Gefäße profitierte, die in den zahlreichen böhmischen Hütten hergestellt wurden. Nachdem Friedrich II. von Preußen (1712–1786) 1742 Schlesien erobert hatte, wurden die Lieferungen aus Böhmen aus politischen Gründen abgebrochen, und allmählich setzte ein Verfall des Glasschnitts in Schlesien ein (vgl. Strasser 2002, S. 265). Waren die Hochschnitarbeiten vor allem in Hermsdorf entstanden, verlagerte sich das Zentrum des Tiefschnitts ab etwa 1725 in das Hirschbergtal. Hier befanden sich auch beliebte Badeorte wie Warmbrunn, die ein vermögendes Publikum anzogen. In dieser Region waren zwischen 1733 und 1743

etwa 40 Glasschneider tätig (Strasser 2002, S. 265). Anders, als in der Blütezeit des Handwerks in Nürnberg im 17. und 18. Jahrhundert (vgl. Tiedtke 2022), signierten die schlesischen Glasschneider ihre Arbeiten so gut wie nie. Eine Ausnahme bildet ein Pokal, der mit der Signatur des Schneiders Caspar Gottlieb Lange (1723–1778) versehen ist (vgl. Zoedler 1996, S. 86–87).

Zu den bekanntesten schlesischen Glasschneidern zählen Christian Gottfried Schneider (1710–1773) und sein Bruder Samuel (1725–1775). Samuel wurde in der Forschungsliteratur bisher kaum berücksichtigt, obwohl er eine Werkstatt in Warmbrunn besaß, in der wohl bis zu 30 Glasschneider tätig sein konnten und in der auch Christian Gottfried arbeitete (Želasko 2014, S. 87). Auftraggeber für die Brüder waren zahlreiche Adelige und Kaufleute, wie erhaltene Rechnungen zeigen (vgl. Želasko 2014, S. 85–88). Mündlich überliefert ist die Zuschreibung eines Pokals an Christian Gottfried Schneider, der sich in Berlin befand (Zoedler 1996, S. 87–88; abgebildet bei Schmidt 1922, S. 291). Wichtiger sind aber sechs Zeichnungen sowie 64 Papierabdrücke von Gläsern, die aus der Werkstatt stammen sollen (Zoedler 1996, S. 88). Letztere entstanden, indem feuchtes Seidenpapier auf die reliefierte Oberfläche der fertig geschnittenen Gläser gedrückt wurde. Die Abdrücke befinden sich heute im Muzeum Karkonoskie w Jeleniej Górze (Riesengebirgsmuseum in Hirschberg, Inv. MJG 663/s). Dorthin gelangten sie aus der Werkstatt des Warmbrunner Glasschneiders Friedrich Wilhelm Siebenhaar (1814–1895), der sie



Abb. 3–5: Details von Inv. GI609, links oben das als Fledermausflügel bezeichnete Ornament (Fotos: Monika Runge).

dem ersten Museumsdirektor Hugo Seydel (1840–1932) übergab und auch über deren Herkunft aus der Werkstatt der Schneider-Brüder zu berichten wusste (Wierzchucka/Kügler 2016, S. 14–15). Die Pappmachée-Abdrücke sind im Streiflicht besonders gut zu erkennen und ermöglichen einen Einblick in das Motivrepertoire der Werkstatt.

Suche nach Indizien für die Zuschreibung

Schwierig gestaltet sich die Zuordnung der zwei Gläser im Germanischen Nationalmuseum vor allem deswegen, weil sie zeittypisch weit verbreitete Dekorelemente zeigen, die sowohl auf den gesicherten Gläsern der beiden Brüder Schneider, wie auch bei zahlreichen anonymen Arbeiten zu finden sind. Das trifft vor allem auf den Pokal mit der Darstellung des Riesengebirgspanoramas zu, der gefiederte Rankenschwünge zeigt und der darüber hinaus keine weiteren Motive aufweist, die Anhaltspunkte für eine Zuschreibung liefern. Anders gestaltet es sich bei dem Fußbecher: Einige Details im Bereich der Rahmung des Wappens sowie die herausragende, abwechslungsreiche Gestaltung des Glasschnittdekors an sich fallen hier



Abb. 6: Detail von Inv. GI306a,b (Foto: Monika Runge).

besonders auf. Das U-förmige Brunnenbecken wie auch der kleine, einer Rocaille entwachsende Baum können als Indizien für eine Zuschreibung an die Werkstatt Schneider gelten. Das Brunnenbecken in variierender Gestalt findet sich nämlich auf Pokalen, die Christian Gottfried

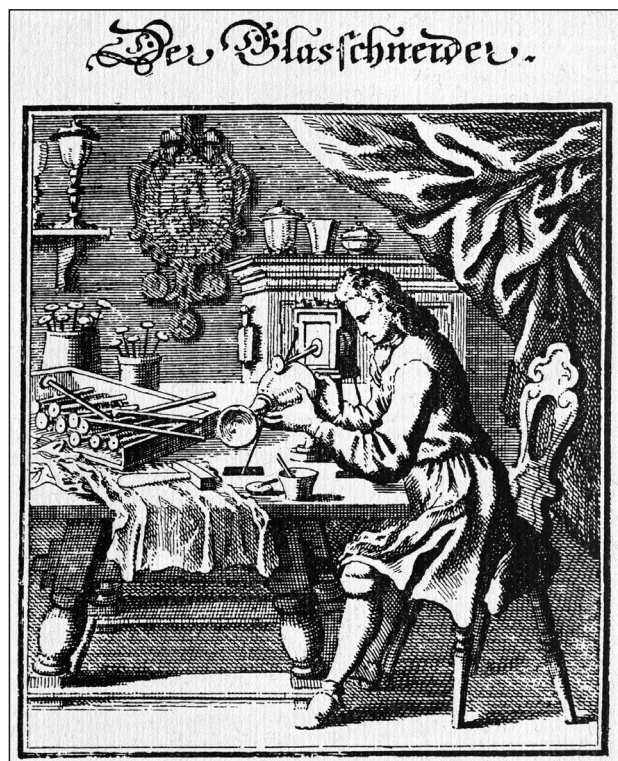


Abb. 7: Christoph Weigel: Der Glasschneider, um 1680. In: Erich Meyer-Heisig: Der Nürnberger Glasschnitt des 17. Jahrhunderts (Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1963). Nürnberg 1963, S. 6: Hier fehlt das Fußpedal unter dem Tisch, das das Schwungrad antrieb (Scan: GNM).

Schneider zugeschrieben werden können, wie zum Beispiel auf zwei Exemplaren aus dem Thüringer Landesmuseum Heidecksburg in Rudolstadt (Abb. 8, 9). Die Rahmenmotive auf diesen Pokalen zeichnen sich wie bei dem Fußbecher dadurch aus, dass sie aus verschiedenen, detailreichen Elementen gebildet werden, die sich an keiner Stelle wiederholen. Dies lässt sich auch auf den Papierabdrücken der Werkstatt nachweisen (vgl. Želasko 2014, S. 299, 320). Der kleine Baum im Bereich des Rahmens findet sich ebenfalls in ähnlicher Form auf diesen Abformungen wieder (vgl. Želasko 2014, S. 320–321). Da aber weitere charakteristische Motive für eine Zuschreibung fehlen, wie beispielsweise galante Figuren mit typischerweise frontal dargestellten Gesichtern, wird als Hersteller des Fußbechers vorsichtig der Umkreis der Werkstatt Schneider angenommen.

Ein Einzelstück und ein touristisches Souvenir

Der Fußbecher mit dem Wappen entstand sicherlich als Auftragsarbeit. Die feine, detaillierte und abwechslungsreiche Gestaltung im ornamentalen Dekor verweist auch auf einen höheren Kaufpreis (vgl. Zoedler 1996, S. 91). Bei dem Pokal mit Riesengebirgspanorama hingegen scheint es sich eher um ein frühes touristisches Mitbringsel zu handeln, das in größeren Mengen auf Vorrat hergestellt wurde:

Pokale und Fußbecher mit den Darstellungen der Kurorte und der umgebenden Landschaft wurden vermutlich von den Kurgästen vor Ort verwendet und konnten als Andenken erworben werden (vgl. Wierzchucka/Kügler 2016, S. 90). Darauf verweisen auch die Leerstellen auf dem Pokal, die nach Wunsch mit einem Motto oder Spruch versehen werden konnten. Damit steht das Glas an den Anfängen einer langen Tradition von Souvenirs mit Darstellungen



Abb. 8: Kuppdetail eines Deckelpokals, Christian Gottfried Schneider, Schlesien, 1750/60, H. m. Deckel 27,5 cm, Thüringer Landesmuseum Heidecksburg, Rudolstadt, Inv. G061 (Foto: Thomas Wolf, Gotha, © Thüringer Landesmuseum Heidecksburg, Rudolstadt).



Abb. 9: Kuppdetail eines Deckelpokals, Christian Gottfried Schneider, Schlesien, 1750/60, H. m. Deckel 24,5 cm, Thüringer Landesmuseum Heidecksburg, Rudolstadt, Inv. G062 (Foto: Sabine Tiedtke, © Thüringer Landesmuseum Heidecksburg, Rudolstadt).

von Badeorten, zu denen auch die bunten Überfanggläser des 19. Jahrhunderts zählen, von denen sich eine große Anzahl in der Sammlung des Museums erhalten haben (vgl. Leven 2021).

► SABINE TIEDTKE

Literatur:

Robert Schmidt: Das Glas. 2. verm. und verb. Auflage. Berlin, Leipzig 1922. – Anna Chrzanowska: Odbitki dekoracji szkła Christiana Gottfrieda Schneidera. In: Roczniki Sztuki Śląskiej 2, 1963, S. 128–132, Taf. 53–64. – Rainer Rückert: Die Glassammlung des Bayerischen Nationalmuseums München (Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums München 17), Bd. 2. München 1982. – Margrit und Michael Bauer: Ein Glas von Christian Schneider mit der Darstellung der fünf Sinne. In: Festschrift für Brigitte Klesse. Berlin 1994, S. 11–17. – Georg Höttl (Hrsg.): Das Böhmisches Glas 1700–1950, 7 Bde. Bd. 1: Barock, Rokoko, Klassizismus. Passau 1995. – Rudolf von Strasser unter Mitarbeit von Sabine Baumgärtner: Licht und Farbe. Dekoriertes Glas – Renaissance, Barock, Biedermeier. Die Sammlung Rudolf von Strasser (Schriften des Kunsthistorischen Museums, hrsg. v. Wilfried Seipel, 7). Wien 2002. – Stefania Żelasko: Barock und Rokoko im Hirschberger Tal. Stein- und Glas-

schnitt 1650–1780. Hrsg. von Georg und Peter Höttl, Glasmuseum Passau. Passau 2014. – Justyna Wierzchucka, Martin Kügler: Barockes Glas aus Schlesien. Śląskie szkło barokowe. Hrsg. von Gabriela Zawila und Markus Bauer. Katalog der Bestände des Riesengebirgsmuseums in Hirschberg und des Schlesischen Museums zu Görlitz. Görlitz, Zittau 2016. – Barbara Leven: Anmutsvolle Andenken aus Glas. Der Neuzugang der „Sammlung Rosi und Heinz Reischböck“. In: Kulturgut, IV. Quartal 2021, Heft 71, S. 11–16. – Sabine Tiedtke: Glasschnitt im Detail. Über das Gelingen der Zuschreibung unsignierter Gläser an Nürnberger Glasschneider. In: Annette C. Cremer (Hrsg.): Glas in der Frühen Neuzeit. Herstellung, Verwendung, Bedeutung, Analyse, Bewahrung (Höfische Kultur interdisziplinär 6). Heidelberg 2022, S. 321–345, <https://doi.org/10.17885/heiup.821>. – Sabine Tiedtke: Kreideglas und Wasserantrieb. Hochschnittglas in der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums. In: Kulturgut, II. Quartal 2024, Heft 81, S. 8–11.

Rebekka erblickt Isaak

Ein neuer Titel für einen ungewöhnlichen Spitzweg

BLICKPUNKT SEPTEMBER. Seit 1995 befindet sich ein Gemälde Carl Spitzwegs (1808–1885) als Dauerleihgabe der Stadt Nürnberg im Germanischen Nationalmuseum. Es war in den letzten Jahren Teil der Dauerausstellung zum 19. Jahrhundert und trug seit über hundert Jahren den recht weit gefassten Titel „Biblisches Motiv“ (Abb. 1).

Das Bild stammt aus dem Nachlass des Künstlers, ging 1886 in den Besitz von dessen Nichte Franziska Schönhammer, einer Tochter von Spitzwegs Bruder Eduard Georg (1811–1884), über und blieb bis 1918 in der Familie. Auf der Rückseite ist eine mit Schönhammer unterschriebene Echtheitsbestätigung vom 6.3.1918 befestigt. Die Darstellung wird auch hier „Biblisches Motiv“ genannt. 1919 gelangte das Gemälde in die Sammlung des Bankdirektors Carl Geim in Nürnberg, dann 1926 als Geschenk von diesem ins Stadtgeschichtliche Museum Nürnberg.

Das Motiv ist kein für Carl Spitzweg typisches, verbindet man den Maler doch vor allem mit seinen erzählerischen, hintergründig-kritischen und humorvollen Pointenbildern.

Man findet das Bild in den beiden Spitzweg-Werkverzeichnissen von Günther Roennefahrt (1960, Nr. 1341, S. 285) und Siegfried Wichmann (2002, Nr. 689, S. 323). Roennefahrt betitelte es ebenfalls „Biblisches Motiv“. In dem Mann mit Stab neben dem Kamel erkannte er die Gestalt Christi. Wichmann griff den Titel in seinen Unterlagen zunächst auf, vermerkte, dass er ihm weiter nachgehen wollte (Wichmann-Archiv im Museum Georg Schäfer, Schweinfurt) und bezeichnete das Gemälde schließlich in seiner Publikation als „Szene aus der Josefsgeschichte“.

Carl Spitzweg

Spitzweg (Abb. 2) wurde 1808 in München als Sohn eines Spezereihändlers geboren und wuchs in einem bürgerlichen, wohlhabenden Umfeld auf. 1825 begann er eine Ausbildung zum Apotheker in München und arbeitete 1829 in Straubing in diesem Beruf. Von 1830 bis 1832 studierte er in München Pharmazie, Botanik und Chemie und blieb anschließend zunächst weiter als Apotheker tätig. Der



Abb. 1: Carl Spitzweg: Biblisches Motiv. Rebekka erblickt Isaak, 1850er/60er Jahre, Öl auf Leinwand, H. 31,8 cm, B. 43,3 cm, Inv. Gm2057 (Foto: Georg Janßen).



Abb. 2: Carl Spitzweg: Selbstbildnis, 1840/42, Öl auf Leinwand, auf Hartfaserplatte aufgezogen, H. 45 cm, B. 42 cm, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, Inv. MGS 5695 (Foto: MGS).

Tod seines Vaters und eine schwere Erkrankung ließen ihn 1833 den Entschluss fassen, sich nun gänzlich der Kunst zuzuwenden. Förderlich war ihm dabei eine beachtliche Erbschaft.

Spitzweg bildete sich autodidaktisch zum Künstler aus, unterstützt durch Freunde wie den Maler Eduard Schleich d.Ä. (1812–1874).

Seit 1844 arbeitete

er als Zeichner für die humoristische Wochenschrift „Fliegende Blätter“. Der Erfolg als Maler ließ noch etwas länger auf sich warten. Zu Lebzeiten gehörte er nie zu den „Künstler-Stars“; seine große Popularität als einer der bekanntesten und beliebtesten Maler der Deutschen stellte sich erst im 20. Jahrhundert ein.

Carl Spitzweg starb 1885 im Alter von 77 Jahren in München. Er hinterließ ein äußerst umfangreiches und vielfältiges Œuvre. Bekanntheit erlangte er zwar vor allem durch Bilderfindungen wie „Der arme Poet“, „Der Bücherwurm“, „Der abgefangene Liebesbrief“, „Der Kaktusliebhaber“ oder „Der strickende Wachtposten“, in denen er kauzige Charaktere, Außenseiter und Typen der Gesellschaft in der ihnen eigenen Welt und den kleinen Winkeln einer oft biedermeierlichen und doch alles andere als bieder-harmonischen Atmosphäre darstellte. Mit kritischem, dabei aber unverfänglichem Blick und in einer meist liebevoll ironischen und humorvollen Weise verwickelte er seine Figuren in kleine Geschichten, die die Betrachter seiner Werke zu Voyeuren und Spekulanten über Vorhergegangenes und den weiteren Verlauf machen. Darüber hinaus war Carl Spitzweg ein reisender, belesener, dichtender und insgesamt vielseitig interessierter Künstler, der über den Teller- rand der Münchner Genre- und Landschaftsmalerei hinaus- blickte und sich unter anderem mit der Kunst der französi- schen Schule von Barbizon auseinandersetzte. Sein Malstil entwickelte sich vom altmeisterlich Exakten hin zu einer lockeren, zum Teil schon fast impressionistisch anmuten- den Malweise, die vor allem in seinen freieren Studien zum Ausdruck kommt.

Anregungen

Der Künstler bereitete seine Gemälde anhand von Skizzen und Studien nach der Natur, der Architektur und dem beobachteten Menschen sorgfältig vor, zudem fantasierte und experimentierte er gerne auf dem Papier oder auch auf kleinformatigen Zigarrenkistenbrettchen. Auch wenn

er seinen eigenen, unverkennbaren (aber häufig kopierten und gefälschten Stil) entwickelte, hatte Spitzweg durchaus Vorbilder und bildete sich auch durch Kopien nach Werken anderer Maler fort – und dies bis in sein Spätwerk hinein. Nähen bestehen zum Beispiel zu französischen Zeichnern wie Honoré Daumier, Grandville oder Paul Gavarni. Auf Reisen, unter anderem nach Italien oder auch in die Kunstsammlung in Schloss Weissenstein in Pommersfelden, studierte und kopierte er die Werke Alter Meister, etwa von Georg Philipp Rugendas, Leonardo Morello, Bernardino Licinio (Pordenone), Jacopo Tintoretto oder Peter Paul Rubens (Abb. 3, vgl. auch Wichmann 2002, S. 181–184). Spitzweg bewunderte zudem einige zeitgenössische Maler, unter ihnen Moritz von Schwind. Auf diese Weise angeregt, griff er Motive auf und variierte sie in eigenen Bildern. Im Werkverzeichnis von Siegfried Wichmann finden sich unter den Kopien nach anderen Malern zu einem größeren Teil biblische Themen. Darüber hinaus entwickelte Spitzweg eigene Kompositionen nach Geschichten aus der Bibel, so eine „Geburt Christi (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige)“ (Nr. 683), „Christus und seine Jünger in Gethsemane“ (Nr. 685), „Esau und Jakob“ (Nr. 686), „Susanna im Bade“ (Nr. 687), „Paulus im Gefängnis“ (Nr. 688) und „Josef und seine Brüder“ (an Rembrandt angelehnt, Nr. 694).

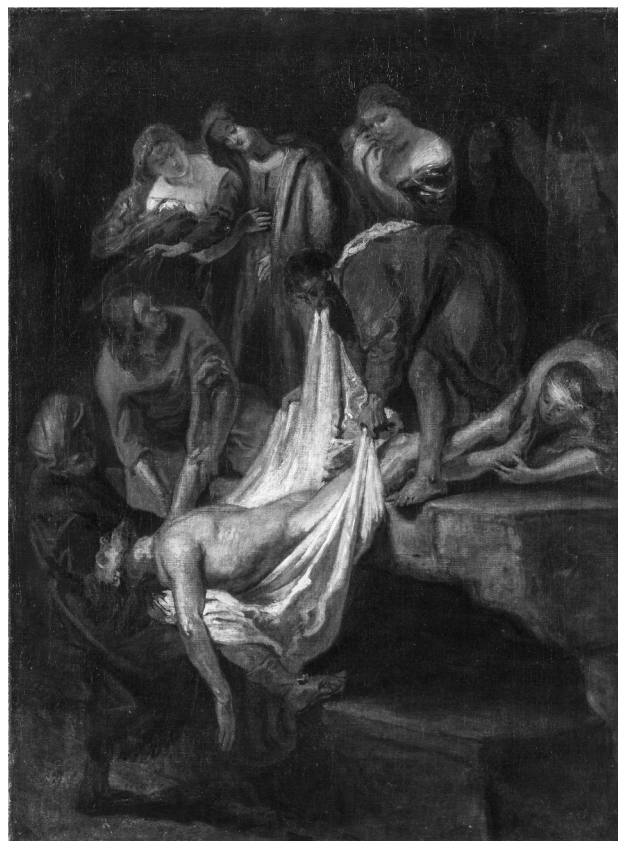


Abb. 3: Carl Spitzweg: Grablegung Christi – nach Peter Paul Rubens, 1849, Öl auf Leinwand, H. 81,2 cm, B. 59,8 cm, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, Inv. MGS 4912 (Foto: Peter Leutsch).

Das „Biblische Motiv“

Was zeigt nun aber die Nürnberger Szene? Man erkennt eine Reisegesellschaft in biblisch-orientalisierenden Gewändern mit Kamelen und Gepäck in einer bergigen Landschaft. Elf Frauen und Männer, zwei Kamele und ein Hund bilden den Anfang des Zuges. Auf dem vorderen Kamel sitzen zwei Frauen. Beide schauen nach links, so wie auch einige andere Mitglieder der reisenden Gruppe. Von dort nähert sich ein einzelner Mann. An der Seite des Kamels läuft ein bärtiger Mann, der ebenfalls auf den Herankommenden hinzuweisen scheint.

Diese Begegnung zwischen einer Karawane und einem jungen Mann, der vor allem bei einer der Frauen auf dem Kamel für besonderes Interesse sorgt, dazu der Begleiter an ihrer Seite, sind der Schlüssel zur Identifikation des Motivs. Eine sehr ähnliche Szene findet sich in der bekannten „Bibel in Bildern“ des Künstlers Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872). Sie trägt den Titel „Rebekka erblickt Isaak von ferne“ (Abb. 4). Das Bild wird von dem folgenden Auszug aus der Luther-Bibel begleitet: „[...] Isaak aber kam vom Brunnen des Lebendigen und Sehenden [...]. Und war ausgegangen, zu beten auf dem Felde um den Abend; und hub seine Augen auf, und sah, daß Kamele daherkamen. Und Rebek-

ka hub ihre Augen auf, und sah Isaak; da stieg sie eilend vom Kamel. [...]“ (I. Mose, Kap. 24, Vers 62-65). Isaaks Vater Abraham hatte zuvor seinen Diener in seine Heimat geschickt, um dort eine Frau für seinen Sohn zu finden. In der gütigen, die Kamele tränkenden Rebekka offenbarte sich ihm die geeignete Ehefrau, die er nun nach Kanaan führte.

Die erste Begegnung Rebekkas mit Isaak lässt sich in dem „Biblischen Motiv“ Spitzwegs erkennen. Neben Rebekka auf dem Kamel ist vermutlich ihre Amme zu sehen, die sie begleitete. Dass Spitzweg sich hier ein zeitgenössisches Werk zum Vorbild nahm, ist für ihn allerdings selten. Er kopierte zwar zwischen 1857 und 1860 zusammen mit Eduard Schleich d.Ä. das „Frauenbad in Dieppe“ des französischen Malers Eugène Isabey (1803–1886), ansonsten aber, wie gezeigt, bevorzugt Alte Meister. Über Spitzwegs Meinung zum Werk von Julius Schnorr von Carolsfeld ist leider bislang nichts bekannt.

Eine Bilderbibel für alle

Der in Leipzig geborene Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872, Abb. 5), Sohn des Malers und Akademiedirektors Hans Veit Schnorr von Carolsfeld und Bruder des Malers Ludwig Schnorr von Carolsfeld, verdankte seine große Bekanntheit bis ins 20. Jahrhundert zu einem wesentlichen Teil der Publikation seiner „Bibel in Bildern“. Sie erschien zwischen 1852 und 1860 in Einzelblättern, 1860 dann als Gesamtausgabe mit vielen weiteren Ausgaben.

Schnorr hatte 1811 an der Wiener Akademie studiert, war 1817 nach Italien gegangen und lebte ab 1818 in Rom, wo er sich an den Kreis der Nazarener anschloss. 1827 wurde er durch König Ludwig I. von Bayern als Professor an die Münchner Akademie berufen. In München arbeitete er zudem bis 1867 an zwei Freskenzyklen in der Residenz. 1849 wechselte er als Professor und Galeriedirektor nach Dresden.

Die Idee zu einer Bibel in Bildern war bereits 1824 in Rom im Kreis der deutschen Künstler entstanden. 1846 bis 1850 erschien das gemeinschaftliche Projekt „Die Bibel, oder die heilige Schrift des alten und neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung von Dr. M. Luther. Mit Holzschnitten nach Zeichnungen der ersten Künstler Deutschlands“ in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart und München. Diese Bibel enthielt 175 Holzschnitte von 14 Künstlern, darunter 42 von Schnorr von Carolsfeld. Um 1851 wuchs Schnorr's Wunsch nach Gestaltung einer weiteren, eigenen Bilderbibel. Sie erschien schließlich 1860 im Verlag von Georg Wigand in Leipzig in 30 Lieferungen zu je 8 Blatt, insgesamt 240 Blatt, als Prachtausgabe und Volksausgabe. 160 Bilder waren dem Alten Testament gewidmet, 80 dem Neuen.

Schnorr wollte mit seinem Werk ein „Volksbuch“ zum Nutzen für die Erziehung und Bildung von Jugend und „Nicht-Künstlern“ schaffen (vgl. dazu das Vorwort des Künstlers zur „Bibel in Bildern“). Sein Verleger Wigand erhoffte sich, dass die Gesamtheit der Bilder vom Pub-

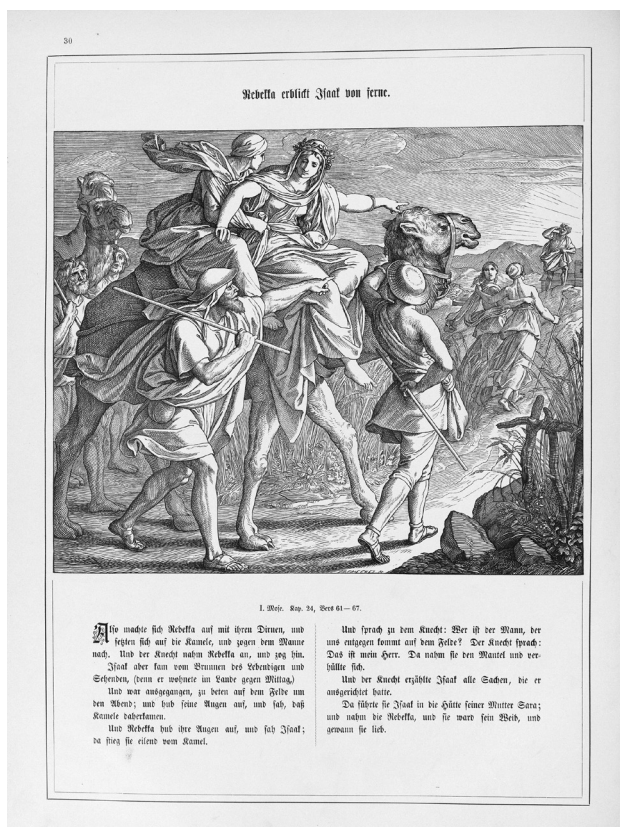


Abb. 4: Julius Schnorr von Carolsfeld: Rebekka erblickt Isaak von ferne, Taf. 30, Holzschnitt, H. 21,6 cm, B. 25,8 cm (Bildmaß). In: Julius Schnorr von Carolsfeld: Bibel in Bildern. Leipzig 1860, GNM, Sign. 2° Kz SHN 065/20 (Scan: GNM).

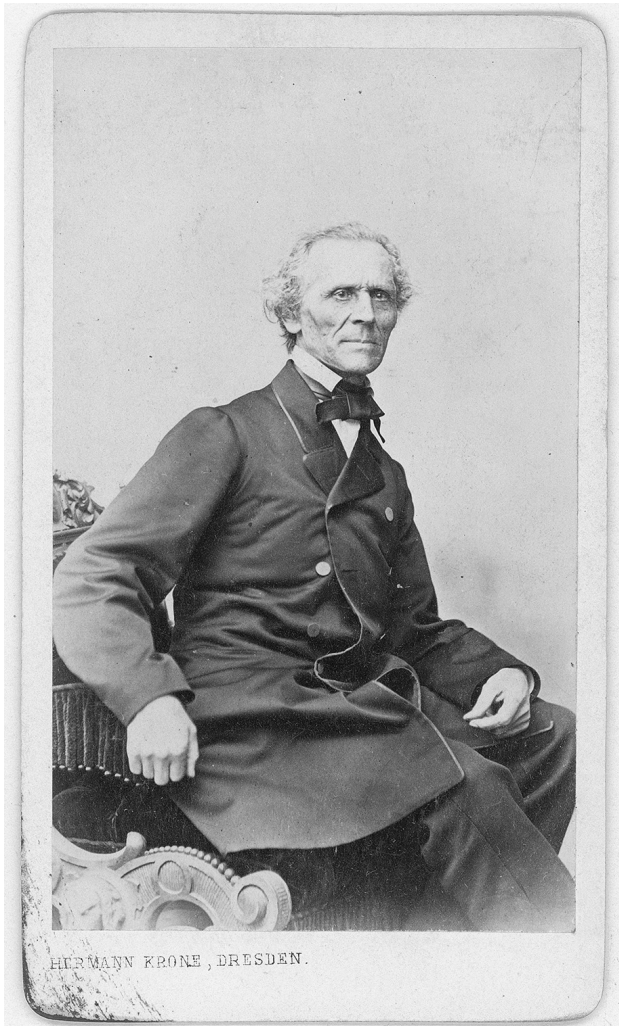


Abb. 5: Julius Schnorr von Carolsfeld, Carte de Visite, Fotoatelier Hermann Krone, Dresden, 1842 (?), Fotografie auf Karton, H. 10,5 cm, B. 6,1 cm, GNM, Inv. P. 27 815, Kapsel 930.40 (Scan: GNM).

likum als „Nationalwerk“ aufgenommen werden würde (Dieckmann 1861, S. 4). Seit dem Ende der 1850er Jahre propagierten einzelne Vertreter aus Kirche und Schulwesen die Verbreitung der Schnorr'schen Bilderbibel, zum Beispiel auf dem Kirchentag in Stuttgart 1857. Sie etablierte sich in den folgenden Jahrzehnten erfolgreich als „gediegenes und vornehmes Geschenk von bleibendem Wert für Hochzeiten, Jubiläen, Konfirmationen u.a.“ (Nagy 1999, S. 19).

1861 erhielt der Künstler für seine Verdienste um die christliche Kunst das Ehrendiplom eines Doktors der Theologie von der theologischen Fakultät der Universität Göttingen. 1873/74 gab die Verlagshandlung Georg Wigand die 240 Darstellungen auch einzeln heraus, 1874 folgte eine Ausgabe mit 140 Bildern, 1879/80 eine zweite Prachtausgabe. Weitere Ausgaben folgten 1883 und 1899 bis 1908 (vgl. hierzu Nagy 1999, S. 20). Die Bilderbibel wurde zu einem beliebten Buch im religiösen Familienalltag (vgl. Nagy 1999, S. 23-27), in Schulen, Sonntagsschulen und Kleinkinderschulen. Schnorrs Bibel-Interpretationen prägten auf

diese Weise mehrere Generationen: „Die Schul-Anschauungsbilder aus der älteren Zeit fußen alle auf dem Boden, den Schnorr geschaffen hat, und benutzen mehr oder minder ummodelnd, seine Kompositionen.“ (Evangelisch-Kirchlicher Anzeiger, S. 645). Hinzu kam, dass die Schnorr'schen Bilder ab 1856 auch durch Bilderbögen verbreitet wurden.

„Rebekka erblickt Isaak von ferne“ zählte allerdings nicht zu denjenigen Motiven, die in allen Ausgaben zu finden waren. Es gehörte zu den Holzstichen der ersten Lieferung der Bilderbibel 1852 (Schahl 1936, S. 120) und war Tafel 30 der Gesamtausgabe. So kann man davon ausgehen, dass Carl Spitzweg zwischen 1852 und 1861 auf die Darstellung stieß, möglicherweise auch noch später.

Eine Frage bleibt jedoch noch offen: Siegfried Wichmann vermerkte in seinem Werkverzeichnis, dass es in Spitzwegs Skizzenbuch von 1846/47 eine Vorzeichnung zu dem Gemälde gäbe (Bleistift, 18,2 x 26,4 cm, um 1846, Privatbesitz). Eine solche Skizze war bislang aber nicht auffindbar, auch nicht im Archiv Wichmanns. Es wäre wichtig zu wissen, ob es sich um eine Skizze zum Motiv im Ganzen oder nur zu Details, zum Beispiel zu einzelnen Figuren, handelt. Schließlich griff Carl Spitzweg die von Schnorr von Carolsfeld gezeichnete Szene nur auf und entwickelte sie studienhaft weiter: Spitzwegs Rebekka ist wesentlich zurückhaltender, als sie Isaak erblickt. Auch Isaaks Reaktion ist weniger demonstrativ als im Holzstich. Spitzweg veränderte außerdem die anderen Figuren, die den Zug begleiten. Kamele – wohl nicht seine Stärke – wurden zugunsten der Menschen in den Hintergrund gedrängt. Die Schnorr'sche Perfektion der Figuren- und Tierzeichnung in ihrer Bewegung und Plastizität gehen bei Spitzweg ins Flüssig-Skizzenhafte über. In vielen Details unterscheidet Spitzweg sich somit von Schnorr von Carolsfeld, sodass letztlich eher die Bildidee übernommen wurde – mehr als Komposition und Gestaltung.

► KARIN RHEIN

Literatur:

H. Dieckmann: „Die Bibel in Bildern“ von Julius Schnorr von Carolsfeld. Eine Anzeige und Empfehlung. In: Ders.: Dritter Bericht über die höhere Töchterschule zu Hannover. Hannover 1861, S. 3-20. – Evangelisch-Kirchlicher Anzeiger von Berlin, 62/1911, Nr. 50, S. 645-646. – Adolf Schahl: Geschichte der Bilderbibel von Julius Schnorr von Carolsfeld. Diss. Leipzig 1936. – Günther Roennefahrt: Carl Spitzweg. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde, Ölstudien und Aquarelle. München 1960. – Siegfried Wichmann: Carl Spitzweg und die französischen Zeichner Daumier, Grandville, Gavarni, Doré. Ausst.Kat. Haus der Kunst München. München 1985, S. 500, Abb. S. 386, Nr. 727 (Biblisches Motiv, Josephslegende). – Sigrid Nagy: Julius Schnorr von Carolsfelds „Bibel in Bildern“ und ihre Popularisierung (Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte). Würzburg 1999. – Siegfried Wichmann: Carl Spitzweg. Verzeichnis der Werke. Gemälde und Aquarelle. Stuttgart 2002.

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

Mikrowelten Zinnfiguren. Die Sammlung Alfred R. Sulzer

noch bis 26. Januar 2025

Die letzte Fahrt

Das Wagengrab von Essenbach. Ein Schatz der Bronzezeit

25. Juli 2024 bis 7. Januar 2025

Frauen_Objekte

Spotlight in der Dauerausstellung noch bis 8. September 2024

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

Inhalt III. Quartal 2024

Farbenfroh und facettenreich

Zu sechs neuerworbenen Gebrauchsgläsern der Augsburgerin Ida Paulin

von Judith Höchstötter Seite 1

Was Rahmenornamente verraten

Fledermausflügel, Blüten und gefiederte Ranken auf schlesischem Glas

von Sabine Tiedtke Seite 7

Rebekka erblickt Isaak

Ein neuer Titel für einen ungewöhnlichen Spitzweg

von Karin Rhein..... Seite 12

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.