

Dissertation Martin Frankes zurück (*Johann Friedrich August Tischbein. Leben und Werk*, Egelsbach u. a. 1993 [Microfiche], Bd. 2, Nr. X 3), doch läßt sich dem Katalogeintrag von mehr als einer halben Seite Länge ersteres gar nicht und letzteres nur durch aufmerksames Studium der aufgeführten Literatur entnehmen. Was hätte dagegen gesprochen, Franke zu nennen, statt umständlich von der »kunst-historischen Literatur« zu sprechen? Wenig glaubhaft auch, daß sich bei den rund 30 Bildnissen von Johann Heinrich Tischbein d. Ä. (Nr. 229ff.), die zuletzt in der 1997 eingereichten Dissertation von Anna-Charlotte Flohr über die Portraits dieses Künstlers behandelt wurden, lediglich in einem einzigen Eintrag (Nr. 255) die Notwendigkeit ergeben sollte, wegen einer Nebensächlichkeit auf Flohrs stets in der Literaturliste versteckte Arbeit zu verweisen (*Johann Heinrich Tischbein d. Ä. [1722-1789] als Porträtmaler. Mit einem kritischen Werkverzeichnis*, München 1997). Die unterschiedslose Zusammenfassung aller verwendeten Publikationen am Ende der Einträge vermischt Veröffentlichungen, in denen es um das konkrete Gemälde geht, mit solchen, denen ergänzende Zusammenhänge zu entnehmen sind und die ihren angemessenen Ort in Anmerkungen gefunden hätten.

Gelegentlich ist angegeben, daß es sich um genealogische Literatur oder Nachweise von Vorstudien und Zweitfassungen handelt, meist jedoch fehlen selbst solche Hinweise. Zu diesem etwas unbefriedigenden Umgang mit der verwendeten Literatur kommt hinzu, daß sie ausnahmslos in abgekürzter Form angegeben wird und sich erst durch das zwanzig-seitige Literaturverzeichnis am Ende des Bandes erschließt.

Derartige Einschränkungen wird das »breite Publikum«, wenn es denn Sammlungskataloge lesen sollte, kaum als Mangel empfinden. Für die Forschung freilich erschweren sie den Gebrauch. Je tiefer man über die Darstellung der Autorin hinaus in die Problematik einzelner Gemälde eindringen möchte, desto weniger wird man umhinkommen, die angegebene Literatur für sich noch einmal auszuwerten. Insgesamt jedoch hat Stefanie Heraeus eine informative, reich illustrierte und dabei erstaunlich wohlfeile Dokumentation vorgelegt, in der zum ersten Mal der reiche Bestand der Gemälde aus der 2. Hälfte des 18. Jh.s in Kassel geschlossen präsentiert wird. Die Autorin schließt damit eine Lücke nicht nur für die Kasseler Sammlungen, sondern auch für die Kenntnis einer bedeutenden Facette deutscher Malerei der Zeit.

Gerrit Walczak

FERNANDO MONTES DE OCA

L'Age d'or du verre en France 1800-1830. Verreries de l'Empire et de la Restauration

Levallois, Selbstverlag (F. Montes de Oca éditeur) 2001. XII, 483 S., durchgehend sw und farbig bebildert. ISBN 2-9514881-0-6 [119, rue Danton – F-92300 Levallois, Tel.: 0147599318]

Im Lauf ihrer Geschichte unterlag die Glas-macherkunst schwankender Bewertung. Zeiten großer Faszination und Anziehungskraft für diesen frühen »Kunststoff« der Mensch-

heit wechselten ab mit Phasen der Stagnation angesichts des unerreichbar erscheinenden Vorbildes von Edelsteinen und Steinschnittarbeiten. Einen ihrer vielen Höhepunkte er-

reichte die Wertschätzung in der 2. Hälfte des 17. Jh.s mit der Einführung der Bleikristallgläser in England und der Pottasche-Kristallgläser in Mitteleuropa. Beides kam den vornehmsten Tugenden des Bergkristalls, seiner Farblosigkeit und Klarheit, zum Verwechseln nahe. Als um die Mitte des 18. Jh.s das Porzellan seinen Siegeszug antrat und zudem die Trinksitten sich wandelten – man bedurfte nicht mehr der großen Repräsentationspokale, sondern bevorzugte Glasservices aus gleichförmigen, kleineren, mithin unspektakulären Gläsern –, ging die Leidenschaft für das Glas merklich zurück. Das wissenschaftliche Interesse blieb jedoch erhalten und ebnete zeitgleich mit den Fortschritten im chemischen Grundlagenwissen einer raschen Verbesserung des Glasmaterials den Weg. Eine neue Renaissance der Glaskunst brach hiermit an, eine Kunst, die das ganze 19. Jh. hindurch wesentlich von dem technischen Fortschritt ihrer dekorativen Möglichkeiten lebte. Das farblose Kristallglas der 1. Hälfte des 19. Jh.s schickte sich an, den Bergkristall hinter sich zu lassen, es kam zu einer nie dagewesenen Brillanz und Reinheit in der Glaskunst, zu einer kaum überschaubaren Vielfalt vom Prunkmächtiger brillantgeschliffener Vasen über den Farbenreichtum überfangener Gläser bis hin zu den kleinen, aber unübertroffenen Meisterwerken von Dominik Biemann, Anton Kothgasser und Johann J. Mildner.

Das Standardwerk zur Glaskunst der 1. Hälfte des 19. Jh.s ist Gustav E. Pazaureks *Gläser der Empire- und Biedermeierzeit* von 1923. Bei der Lektüre fällt freilich auf, wie tendenziös das Werk in seiner regionalen Gewichtung verfährt. Keineswegs nämlich handelt es sich um eine europäische Gesamtschau, sondern um eine – allerdings überragende – Darstellung der Glaskunst in Böhmen und den angrenzenden Regionen. Andere Länder kommen nur beiläufig vor, England und Frankreich nicht eben vorteilhaft: »alles Schwere und Plumpe, was den meisten Biedermeiergläsern anhaftet, ist ein Erbteil Englands« heißt es beispiels-

weise auf Seite 11, derweil das »Verbrechen« des Preßglases »in besonders erschreckender Weise die Franzosen zu verantworten« hätten (S. 34). Pazaureks Ausführungen zum Glasnchnitt in Frankreich (S. 141f.) bezeugen, daß er zwar einiges zum Wirken böhmischer Gastarbeiter in Frankreich zu berichten hatte, über die Franzosen in Frankreich aber wenig wußte – vermutlich auch nicht wissen zu müssen meinte, waren doch die Wurzeln dieser Nichtbeachtung in Frankreich selbst angelegt. Erst jetzt, durch das eindrucksvolle Werk von Fernando Montes de Oca, findet diese Unkenntnis ihr verdientes Ende.

Montes de Oca setzt unmittelbar mit einer Schlüsselfrage für das Verständnis der französischen Glasgeschichte ein: Warum spielte innerhalb der für das ganze Abendland stilbildenden französischen dekorativen Künste von Ludwig XIV. bis zu Napoleon das Glas keine dem angemessene Rolle? Denn der Befund ist tatsächlich erschreckend: Das in den 1660er Jahren erstellte Inventar der »*meubles de la Couronne*« Ludwigs XIV. führt zwar 217 Gläser (»*crystal de Venise*«) auf, jedoch mit der Randbemerkung, sie seien sämtlich auf Anordnung des Königs zerstört worden »à cause de leur mauvaise qualité«. Diese Abneigung gründet in einer schon früher bezeugten Gleichgültigkeit bei Hofe. Eine Ausstellung in Paris 2002 über das Kunstgewerbe unter Ludwig XIII. brachte ans Licht, daß Glas in Inventaren des Königshauses und auch des Hochadels dieser Zeit keine Erwähnung findet. Angesichts von im Überfluß vorhandenen Steinschnittarbeiten handelt es sich um einen der eingangs erwähnten Tiefpunkte in der Einschätzung von Glas. Spezifisch französisch dürfte gewesen sein, daß spätestens zu Beginn des 18. Jh.s, vermutlich noch um etliches früher, in Frankreich kein notwendiger Zusammenhang zwischen der Kostbarkeit eines Getränks oder eines Gastmahls und der eines Trinkgefäßes gesehen wurde, daß vielmehr, laut Jacques Savary des Bruslons in seinem *Dictionnaire universel du*

commerce von 1723, »*les fins gourmets s'étaient imaginé que le vin était plus fin et plus délicieux dans le simple fougère*« (Farnascheglas, das französische Gebrauchsglas seit dem Mittelalter). Eine Photographie von Paul Bocuse, aufgenommen von Ben Oyne in den 1980er Jahren und inszeniert an einem Küchentisch mit einem schlichten Glas Wein, belegt die Fortdauer dieser Haltung bis heute, der mit noch so brillantem Glasmaterial oder virtuoser Verzierung nicht beizukommen ist. Auf diesem Boden schien die künstlerische Glasmacherei nicht gedeihen zu können. Selbst das bessere Spiegelglas für die Kabinett-einrichtungen mußte aus dem Ausland eingeführt werden, etwa von der Glashütte Neustadt an der Dosse.

Die verblüffende Erkenntnis aus dem Buch von Montes de Oca ist, daß unter diesen denkbar schlechtesten Voraussetzungen ausgerechnet Frankreich zur Spitze der Glasherstellung in Europa aufschloß, ja sogar die Rolle eines Vorreiters einnahm. Diese Renaissance besitzt ein festes, noch im Ancien Régime verankertes Gründungsjahr: 1760 schrieb die Königliche Akademie der Wissenschaften Frankreichs einen Preis aus auf die Frage: »*Quels sont les moyens les plus propres à porter l'économie & la perfection dans les Verreries de France?*« Der Arzt und spätere Gründer der burgundischen Spiegelmanufaktur Rouelles, Paul Bosc d'Antic (1726-84), erhielt die Auszeichnung für eine Abhandlung, die in ihrer Analyse des Zustandes der Glaskunst in Europa und möglicher Wege zur Verbesserung einen technologischen Wendepunkt innerhalb der europäischen glastechnischen Literatur einnimmt. Die Arbeit entstand freilich nicht voraussetzungslos. Bosc d'Antic selbst bezieht sich wiederholt auf die Schriften des Mineralogen Johann Heinrich Pott, dessen Aufsätze zum Braunstein, zur Glasgalle und zur Herstellung von Glashäfen in den *Veröffentlichungen der Berliner Königlichen Akademie der Wissenschaften* 1740-50 bereits einen neuen Ton anschlugen.

Relativ kurz geht Montes de Oca auf die ersten Versuche zur Nachahmung des englischen Bleikristalls in Frankreich ein. Es kommt der Konzentration auf die künstlerische Seite des Themas entgegen, dabei die Schwierigkeiten der Herstellung farblos reiner Bleikristallgläser auszublenken. Das Blei selbst stellte hierbei nur einen Teilaspekt dar, zumal es auch außerhalb Englands eine lange Tradition in der Glasherstellung hat, etwa bei mittelalterlichen Farbgläsern aus Nordwestdeutschland oder dem Kompositionsglas (Edelsteinimitationen und dergleichen) in Böhmen. Blei greift jedoch das Material der Glashäfen und Öfen an, verkürzt somit deren Betriebsdauer und fördert die Verunreinigung der Glasmasse. Dem schädlichen Einfluß der Schwefelgase bei der Kohleverbrennung, die in Frankreich mangels großer Holzvorräte dem englischen Vorbild folgend Einzug hielt, mußte ebenso entgegengetreten werden wie der auf ungünstiger Zusammensetzung der Rohstoffe beruhenden »Glaskrankheit«.

Noch nicht in seiner Denkschrift von 1760, wohl aber in den Anmerkungen hierzu von 1780 weist Bosc d'Antic selbst auf die Komplexität der Aufgabe hin: »*C'est que tout l'art ne consiste pas uniquement à faire entrer dans cette espèce de verre la plus grande quantité possible de chaux de plomb.*«

Schriftlichen Zeugnissen von der Errungenschaft einer besonderen Glasqualität darf wegen der Ungenauigkeit der Begriffe nicht immer voller Glauben geschenkt werden. Neben den hierfür üblichen, von Montes de Oca aufgelisteten zeitgenössischen Bezeichnungen ist der Unterschied entscheidend, der zwischen »cristal anglais« und »flint glass« gemacht wurde. Beides bezeichnete Bleikristallglas, während aber ersteres innerhalb dieses Rahmens so ziemlich alles bedeuten konnte, blieb die Bezeichnung »flint glass« in Frankreich dem besten Glas für optische Zwecke vorbehalten. Allein das flint glass wurde vom Staat für unterstützungswürdig befunden und ist entsprechend besser doku-

mentiert als andere Sorten. Quellenfunde dazu – jenen von Montes de Oca lassen sich u. a. die Bewilligung von Forschungsgeldern für den Chemiker Merget 1792 (Paris, Bibliothèque Nationale, FRBNF 37249406) oder die Angaben zur flint glass-Herstellung durch die Glashütten Montcenis und Vonèche in den Protokollen der Académie des Sciences 1808 bis 1811 hinzufügen – führen zwar weit in die Glasoptik hinein, ermöglichen aber Rückschlüsse auf die künstlerische Kristallglasherstellung.

Wenige Jahre nach der Denkschrift von Bosc d'Antic kam es zu den großen Glashüttengründungen Frankreichs: Baccarat 1764, Saint Louis 1767, Vonèche 1779 und Montcenis 1783 (in Sèvres; in Moncenis selbst 1788). Drei dieser Fabriken sind durch einen Namen miteinander verbunden: Aimé-Gabriel d'Artigues (1773–1848), dem schon als 18-jährigem 1791 die Leitung der Glashütte Saint-Louis anvertraut wurde. Unter den Revolutions- und Kriegswirren zog sich d'Artigues von Saint-Louis zurück, um später, 1802, die Glashütte Sainte-Anne von Vonèche zu erwerben. Seine dortigen Fabriken erlebten einen beispiellosen Erfolg, der mit der Niederlage Napoleons und den folgenden neuen Grenzbeziehungen jäh abbrach, denn Vonèche war nunmehr in die belgische Provinz entrückt. Um den Handelskontakt mit Frankreich zu halten, erwarb d'Artigues 1819 die seinerzeit unbedeutende Glashütte Sainte-Anne (als Schutzheilige der Bergleute war die hl. Anna oftmals Namenspatronin von Glashütten) in Baccarat, verkaufte diese heute bekannteste Glasfabrik Frankreichs jedoch bereits 1822 wieder.

Angesichts der üblichen Geheimhaltung eines Arkanums und der mangelnden Einschätzbarkeit zeitgenössischer Qualitätsangaben nimmt es nicht wunder, daß Montes de Oca, von vereinzelt Hinweisen auf die Beschäftigung von Engländern abgesehen, kaum etwas Genaueres zur Etablierung von Kristallglas in den genannten Betrieben sagen kann. Die

Schlüsselrolle von d'Artigues, der Montes de Oca zufolge eine bereits laufende Kristallglasproduktion in Saint-Louis vorfand und 1819 als erster eine solche in Baccarat einführte, steht jedoch außer Zweifel.

Mit Choisy-le-Roi (gegründet 1820) und Bercy (1827) führt Montes de Oca schließlich eine zweite Generation von Glasfabriken auf, die mit ausgezeichneten Kristallgläsern und einem vielseitigen Programm an Farbgläsern auftraten. Unter Alexandre Paris war Bercy auf Reliefemail-Applikationen in Form von Wappen und Orden spezialisiert, Choisy-le-Roi gilt es hingegen hervorzuheben, weil hier Georges Bontemps (1801–82) tätig war, der bedeutendste Glastechnologe Frankreichs im 19. Jh.

Die wichtigste Entdeckung von Montes de Oca ist der Nachweis von Glasschnitt-Werkstätten in Frankreich, die der Konkurrenz in Deutschland oder Böhmen kaum nachstehen. Während sich in Deutschland und Böhmen seit etwa 1600 der Glasschnitt und später der Glasschliff als eigenständige Künste etablierten, fehlt in Westeuropa eine solche Tradition fast vollständig. Sébastien Zoude, dem zugeschrieben wird, Ende der 1760er Jahre in Namur das erste »echte« Bleikristall auf dem Kontinent erzeugt zu haben, stellt noch 1762 fest: »il n'y a que l'Allemagne qui fournit des verres taillés et gravés« (zitiert nach Raymond Chambon, in: *Silicates Industriels* 18 [1953] S. 193). Selbst die Briten haben erst sehr spät, seit etwa den 1780er Jahren, regelmäßigen Vorteil aus der Brillanz ihres Bleikristalls durch den Facettenschliff gezogen.

Montes de Oca spricht von einer »École Française de verre gravé« – inwieweit die nachweisbaren Künstler in Bezug zueinander standen, bleibt jedoch noch zu ergründen. Wie schon Jahrhunderte zuvor in Deutschland ist die Steinbearbeitung das Verbindende: Von ihrer Ausbildung und Tätigkeit vor der Revolution her handelte es sich bei den Künstlern um »Maîtres lapidaires«, Facettenschleifer, oder um »Graveurs«, Steinschneider. Bis

1961, als Franz-Adrian Dreier in den *Glastechnischen Berichten* anhand des Signets in dem Etui eines Bechers im Düsseldorfer Kunstmuseum (derzeit »Museum Kunst Palast«) erste Zuschreibungen geschnittener Gläser an den Franzosen Charpentier vornahm, war hiervon in der Forschung schlechthin nichts bekannt. Mit bemerkenswertem Detailwissen vollzieht Montes de Oca die weitere, im wesentlichen deutsche Forschungsgeschichte nach (*»car en France, le sujet est totalement ignoré«*, S. 55), die freilich wenig Neues hervorbrachte. Nicht ohne Stolz zelebriert er seinen eigenen grundlegenden Beitrag, der in der Zusammenstellung von vier signierten Gläsern gipfelt, davon drei in seinem eigenen Besitz: Becher von Broussouze (Nr. 149; Badisches Landesmuseum Karlsruhe), von »Schambeur à Bordeaux« (Nr. 100) und von Holfeld (Nr. 147-1), sowie eine Plakette mit dem Portrait Ludwigs XVIII. von Dupuis (Nr. 147). Anhand von Etiketten, weiteren Dokumenten und dem Pariser Wirtschaftsalmanach gelingt es Montes de Oca, zu einem Glasschneider (François-Joseph Dupuis) genauere, zu 17 Glasschneidern kurze und zu etlichen weiteren namentliche Angaben zu machen. Die Portraitgläser belegen, daß der französische Glasschnitt in der Zeit um 1810-30 ein hohes Niveau zu erreichen vermochte. Die zunehmende Maschinisierung vor allem in der 2. Hälfte des 19. Jh.s, die dekorierte Gläser zum Massenprodukt machte, ließ die Handarbeit in Vergessenheit geraten – nicht ganz vergessen allerdings, denn Künstler wie Eugène Rousseau und Emile Gallé sollten sich des Glasschnitts in der Zeit des Art Nouveau erneut und mit großer Meisterschaft bedienen.

Der überaus reichhaltige, durchweg bebilderte und systematisch gegliederte Katalog von Montes de Oca zeigt die Stimmigkeit der Gesamterscheinung der behandelten Gläser auf, mit ihrer strengen klassizistischen Form-

gebung, feingliedrigen Schlißverzierung und nicht seltenen vergoldeten Bronzemontierung. Bei allem Erfindungsreichtum im Detail bleibt das Ganze stets in einem disziplinierten, homogenen Rahmen, der freilich nahezu ausschließt, die Erzeugnisse der großen Kristallglasmanufakturen anhand des Stils voneinander zu unterscheiden. Die systematische Ordnung erleichtert den Überblick der Formen, Themen, Dekortechniken und -stile, erschwert aber notgedrungen den Einblick in die zeitliche Entwicklung, der ansatzweise durch die Unterteilung mancher Kapitel in einen Empire- und einen Restauration-Teil ermöglicht wird. Zu den bedeutenderen Gläsern sind die Katalogeinträge sehr ausführlich gehalten, etliche Besonderheiten wie Gläser mit eingeglasten Pasten, Opalgläser, Vergoldungs- und mechanische Verzierungstechniken erfahren in eigenen Abschnitten umfassende Würdigung. Montes de Oca ist von Haus aus nicht Kunsthistoriker, sondern Diplomat, und bezeichnet die Glaskunst als sein »Hobby«. Ungemein erholbar an seinem Werk ist das Fehlen hohler Lobesphrasen. Jede Frage mündet in eine scharfsinnige Argumentation, die umso mehr die besonderen Qualitäten gegenüber dem Durchschnittlichen aufscheinen läßt. Die einführenden Kapitel sind in sich geschlossen, ohne schmückendes Beiwerk, aber mit jeweils ausführlichem Anmerkungsapparat abgefaßt. Geschickt sind gelegentliche, knappe Wiederholungen in den Text eingefügt, die bar jeder gedankenlosen Redundanz erkennen lassen, daß dem Autor die Leserschaft nicht aus den Augen gerät. Der erzählerischen Lust, etwa bei der Schilderung mancher Lebensläufe, der Forschungsgeschichte zum Glasschnitt in Frankreich oder dem chronologischen Überblick im Anhang, ist die Leidenschaft anzumerken, die Fernando Montes de Oca für sein Sammel- und Forschungsgebiet entwickelt. Zu Recht.

Dedo von Kerssenbrock-Krosigk