

DIE KUNSTGESCHICHTLICHE BEDEUTUNG EINIGER KLEISTERFARBEN- PAPIERE

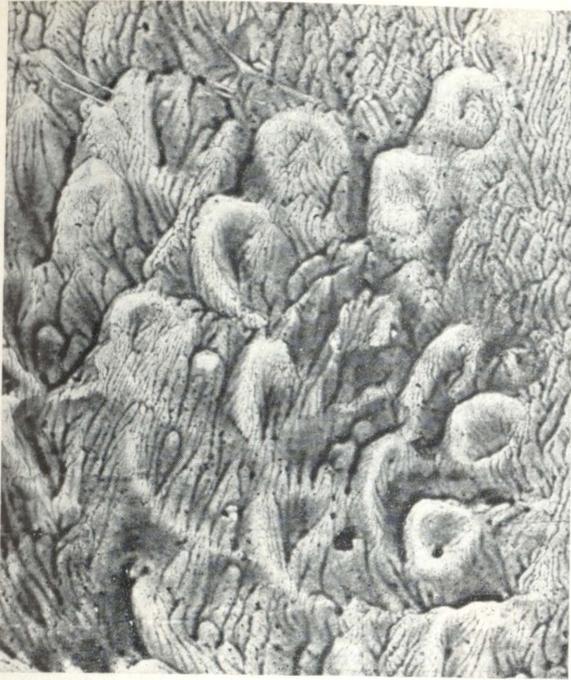
Rudolf Berliner

Bei der Besprechung der „türkischen“, d. h. der von einem gefärbten Schleimgrund abgezogenen marmorierten Papiere rechnet Johann Kunkel¹ die Geheimniskrämer, die so täten, als ob es sich um eine geheimnisvolle Technik handele, zu denen, die gern „aus einem Floh einen Elephanten machen“. Ich hoffe mich nicht einem ähnlichen Vorwurf auszusetzen, wenn ich, was manchem als ein „Floh“ erscheinen mag, etwas genauer betrachte, obwohl ich auch damit in vielen Jahren des Gewährseins der Probleme nicht zu ihrer völligen Lösung gelangt bin. Mir kann es nur darauf ankommen, die Aufmerksamkeit auf Buntpapiere zu lenken, deren Eigenart, Seltsamkeit oder Schönheit und deren Vorwegnahme einiger modernster Formprinzipien so überraschend sind, daß ihre übliche Nichtbeachtung durch Sammler wohl nur durch Seltenheit auf dem Markte zu erklären ist. Ich weiß nicht, ob sie in der schwer übersehbaren neuzeitlichen Literatur irgendwo eingehend besprochen sind. In den neuesten grundlegenden Büchern von Rosamond B. Loring² und Albert Haemmerle³ sind sie es nicht. Die alte Literatur scheint auch über diese Art Papiere zu schweigen, was im Falle der in Nürnberg verlegten besonders merkwürdig ist und vermuten läßt, daß Einzelheiten der Herstellung geheimgehalten wurden. Man beschrieb ausführlich die Herstellungsweisen für die Papiere in türkischer Technik, für die Wolkenmarmore⁴, die „neuen Alamodi marmolierten . . . soll aber dieses biss auf ein andermal verspahret werden“⁵. Das sagt z. B. „Der selbst-lehrenden Laccir- und Fuerniss-Künste Anderer Theil“ über sie. Man beachte ihre Bezeichnung als neu und modern.

Die Papiere der Abb. 1 und 2, die mit der Sammlung von Mrs. Loring in den Besitz der Harvard College Library gekommen sind, stellen uns unmittelbar vor das kunstgeschichtliche Hauptproblem: was ist das für ein Stil? Was ist das für eine Ornamentik, für ein Muster? Eines läßt sich sofort sagen: wir kennen weder etwas Islamisches oder sonst



1/2 Sammlung R. B. Loring. Harvard College Library



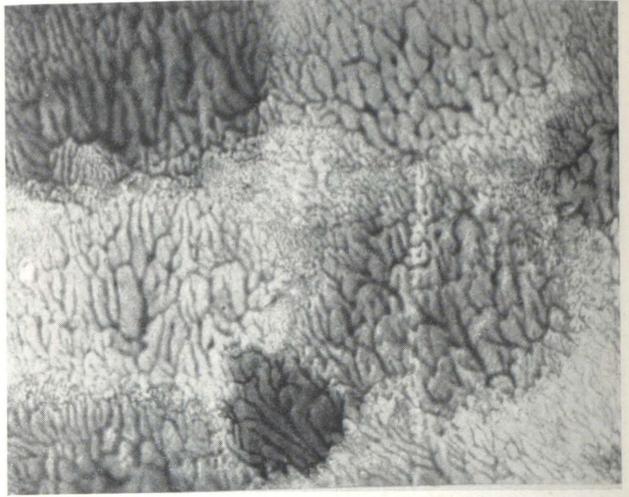
3 München, Bayer. Nationalmuseum. Bp. 314



4 Sammlung R. B. Loring. Harvard College Library

Orientalisches, das so aussieht, noch ist die Technik bisher außerhalb des europäischen Kulturbereiches belegt. Wesentlich auf Grund der im Germanischen Nationalmuseum verwahrten Papiere (zitiert als GNM) glaube ich weiter sagen zu können, daß wir es mit Belegen einer Entwicklung zu tun haben, in der schöpferisch veranlagte Handwerker sich für das beherrschende Formprinzip der Musterung durch Werkstoff und Technik anregen ließen ohne Rücksichtnahme auf sein Abweichen von dem für die Musterung der gleichzeitigen Stilkünste grundlegenden.

Zu beachten ist, daß in den Abb. 1 und 2 der Kontrast zwischen den farbigen Teilen des Musters und dem weißen Papier wesentlich stärker ist als in den Originalen. (In beiden Abbildungen herrscht Rot vor, es folgen an Häufigkeit in Abb. 1 Dunkeloliv, Lila, Gelb, in Abb. 2 Lila, Grün und Gelb.) In Wirklichkeit ist der Kontrast kaum größer als in dem dunkellila Papier Bp. 314 des Bayer. Nationalmuseums in München (zitiert als BNM) (Abb. 3). Er ist nur konsequent herausgearbeitet und vor allem im Papier der Abb. 2, neben seiner Funktion als oberer Lichtbegrenzung einer dreidimensionalen Musterung, überwiegend zu einem selbständigen Linienornament organisiert. Das Muster des Papiers der Abb. 3, das dem sehr beschädigten BNM Bp. 430 (1710 verwendet) entspricht, ist in jedem Fall evolutionär älter als das der Abb. 1 und 2, denn diese „Mondlandschaft“ steht dem, was die angewandte Technik mit geringer manueller Nachhilfe des Herstellers von sich aus ergibt, näher als sie. Man betrachte daraufhin Abb. 4 (Teilaufnahme in rund ein Drittel Größe eines Papierses der Slg. Loring), 5 und 6. Die Musterung des in Abb. 4 im allgemeinen schräg abwechselnd rot (mit gelben Farbtupfern) und lila, in Abb. 5 rot, purpur und gelb getönten Grundes ist das Ergebnis der „pulled paste“-Technik, des Aufeinanderlegens und leichten gegeneinander Pressens zweier im wesentlichen symmetrisch entsprechend gemusterter Papiere⁶ oder, wie Abb. 1 und 2 zeigen, Hälften von Bogen. „Durch das Abziehen bildet der sämige Farbkleister ein Muster von eigenartiger Wirkung, da er nicht gleichmäßig auf . . . beiden Bogen haften bleibt, sondern sich zu feinen farbigen Adern aufzieht“⁷. Die „Farbdichte“ wird verschieden. Mrs. Loring spricht von einem zurückbleibenden „veined or feathery design“. Es ist deutlich erkennbar in Abb. 6, einem Papier im Museum of Art in Providence R.I. (zitiert als Providence), in dem rote und purpurne

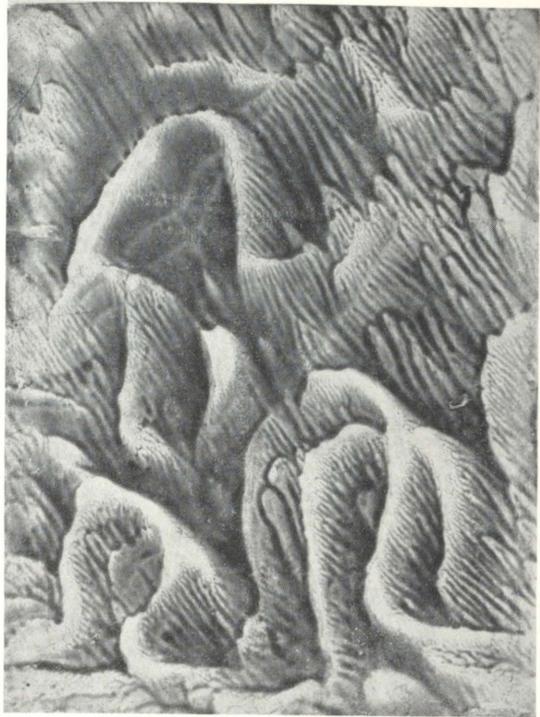


5/6 Providence R. I., Museum of Art. 40.080 und 40.046

Quadrate abwechseln, deren Winkel umschichtig gelbe und grüne Tupfer bedecken (Nr. 40.046). Trotz der starkfarbigen Tönung, bei der das häufige Vorkommen von Schattierungen von Lila oder Violett an sich auffällt, konnte ein Papier mit so zufälliger, unruhiger, nichtssagender, dabei anspruchsvoller Grundmusterung nicht auf bereitwillige Aufnahme durch das Publikum rechnen, selbst wenn es mit einem Goldmuster bedruckt wurde.

Mir erscheint diese Übereinanderlegung von zwei völlig unabhängigen Musterungen als ein wichtiges Phänomen in der Geschichte der westlichen Kunst: zum ersten Male erscheinen zwei verschiedene Formsyste me zusammen in einer Bildfläche. Was das 20. Jahrhundert eine wesentliche Tendenz in der Malerei werden sah, war spätestens seit dem Anbruche des 18. in Buchbinderwerkstätten, in denen ich mit Paul Kersten⁸ und Mrs. Loring⁹ diese Kleisterpapiere als entstanden annehme, bis zum Siege des akademischen Klassizismus heimisch. Von ihnen übernahmen die gewerbsmäßigen Buntpapierwerkstätten das Prinzip, wie m. E. Haemmerles Abb. 104 deutlich zeigt. Ein so kunstvoll ausgearbeitetes dichtes Muster wie dort über eine dünne Grundmusterung zu legen, muß den Eindruck erwecken, daß dem Drucker irrträglich ein schon bedrucktes Papier in die Hände kam. Da fehlt die entscheidende Gleichwertigkeit der beiden Musterungen. Im Unterschied zu dem Einflusse bäuerlicher Malerei oder der Textilzeichnung auf das Werden von Richtungen der „hohen“ Kunst-Malerei unserer Zeit, kenne ich keinen Hinweis auf einen entsprechenden Einfluß der Papiere. Umgekehrt kenne ich nur eine Parallele für die teils linear, teils dreidimensional aufgefaßte Grundmusterung, wie in Abb. 4, 5, 6, aus irgendeiner ihr gleichzeitigen „angewandten Kunst“: die der „gewässerten Stoffe (moiré, genauer: tabis¹⁰). Aber ich glaube nicht, daß diese Stoffe den Herstellern der Papiere Anregungen, vor allem keine entscheidenden, gaben; ob sie ihnen Mut machten und dem Publikum das Gefühl absoluter Fremdheit zu nehmen halfen, ist eine andere Frage.

Es bedeutet keine generelle Herabsetzung der Qualität der in anderen Techniken hergestellten Buntpapiere, daß sie an Originalität der Musterung vor allem mit derjenigen der frühen Kleisterpapiere, bei denen diese ganz oder fast ganz auf den Ergebnissen der Abziehtechnik beruht, aber auch mit einigen Mustern späterer Papiere nicht wetteifern können. Die Tatsache, daß beinahe jeder Bogen, oder höchstens jedes Paar, der Technik halber ein Original war, das für sich hergestellt wurde, scheint die Phantasie der Ausführenden



7/8 München, Bayer. Nationalmuseum. Bp. 439 und 539

beflügelt zu haben. Es gibt — anscheinend hauptsächlich anfänglich — Papiere, bei denen die dreidimensionale Wirkung des Musters durch Positiv-Prägung (z. B. BNM Bp. 439, wahrscheinlich um 1700, Abb. 7; GNM S.D. 3795, wahrscheinlich 1706 benutzt; Farb. Abb. 1) oder negativ durch Einpressung von Konturen verstärkt wurde (z. B. GNM S.D. 3804, benutzt 1716; Farb. Abb. 2). Ein Vergleich der Abb. 3 und 8 (BNM Bp. 539; dunkel-lila) zeigt eindrucklich, was durch bewußte Musterung der Farbfläche erreichbar war, ohne die sich aus der Technik ergebende als Grundlage aufzugeben. Es ist natürlich ausgeschlossen, daß die parallel laufenden schrägen Adern und die verschränkten Wellenbandformen sich von selbst ergaben. Die Kühnheit des Musters und die Erwartung seiner Tolerierung durch die Kunden sind gleich bemerkenswert. Kein Angehöriger einer Schultradition der Stilkünste hätte sie gewagt. Dazu gehörte die naive Selbstsicherheit eines Handwerkers, der seine Muster durch seinen Werkstoff bestimmen ließ. (Ich glaube, daß die nächsten Parallelen zu dem Phänomen unter Fingerzeichnungen von Kindern zu finden sind.) Das Blatt ist besonders wichtig, da es vom Einband eines Druckes von 1698 stammt, und keinerlei Anlaß besteht, es später zu datieren.

Um zu zeigen, welchem Grade von Ausarbeitung eine Kleisterfarbfläche m. E. in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts unterworfen sein konnte, ziehe ich wiederum ein (purpurnes) Papier der Slg. Loring heran (Abb. 9). Die rechte und linke Hälfte entsprechen sich so weitgehend, wie dies nur durch Abklatsch erreichbar war. Daß stellenweise Überarbeitung nötig wurde, ist an sich selbstverständlich und vor allem an der verschiedenen Richtung der Striche in einigen sich entsprechenden Feldern der Grundfläche der Granatblütenform deutlich erkennbar. (Die Grundmusterung außerhalb von ihr ist am Rande links und in den Ecken rechts sichtbar.) Das außerordentlich komplizierte Muster besteht vor der Grundfläche mit dem charakteristischen Kontur aus einem ganz späten Nachkommen des Granatmusters des 15. Jahrhunderts, einer mehrschichtigen Blütenform über gespaltenem Aste vor zwei oder wahrscheinlich drei weiteren Blütenform-Schichten. Obwohl ich unmittelbar verwandte Textilmuster nicht nennen kann, glaube ich, daß der Zeichner des Musters sich durch Textilien anregen ließ. Denn die von einer Girlande umgebene,

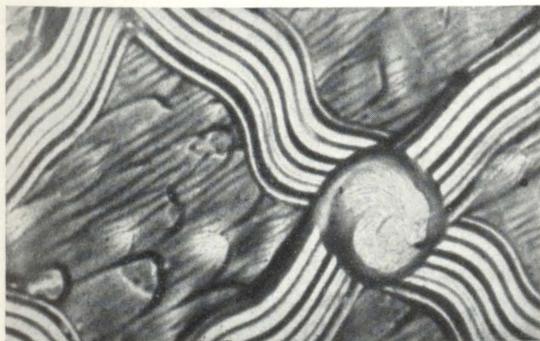


9 Sammlung R. B. Loring. Harvard College Library

neutral gehaltene Mitte der Blüte und ihre Stellung vor nicht-vegetabil gemusterten Schichten, wie überhaupt die Zusammensetzung der Blüte aus vielen selbständigen Teilen erinnern an das Prinzip der — entwickelteren — Musterung gewisser französischer Stoffe, die m. E. ins späte 17. Jahrhundert gehören, während Henri d'Hennezel¹¹ sie dem frühen zuschrieb. Ich sehe auch eine Verwandtschaft zu dem von Justus Brinckmann ins Ende des 17. Jahrhunderts datierten Stoff¹². Ich halte das Papier für französisch oder italienisch und von einem berufsmäßigen Zeichner entworfen. Es zeigt, was Material und Technik einem stilistisch anspruchsvollen Geschmack zu bieten vermochten. Dasselbe ist bei BNM Bp. 439 (Abb. 7) der Fall. Ich sehe nicht den geringsten Hinweis auf die Möglichkeit, daß der Einband später als die Urkunde oder der Vertrag von 1705 ist. Da die Bandlinien und die Schneckenformen geprägt sind — wie z. B. auch auf dem nahe verwandten Papier mit verdoppelter Schneckenform BNM Bp. 540 —, was Zeichen einer Massenproduktion ist, andererseits zum mindesten die „Schnecken“ auf zuerst mit dem Daumen in die Farbfläche eingezeichnete zurückgehen, muß eine noch ältere, ohne mechanische Hilfsmittel hergestellte Papierart vorausgesetzt werden. Das Muster kann dem späten 17. Jahrhundert angehören. Im Grunde brauchte nur ein Buchbinder, der etwas von modischer Zeichnung verstand, das was sich in Abb. 8 als „Wellenkämme“ bezeichnen läßt, entsprechend den als selbständiges Flächenornament auffassbaren obersten Lagen der Muster der Abb. 1 und 2, zu einem vom Grunde unabhängigen Muster zu organisieren. Eine Rautenmusterung war nichts Ungewöhnliches¹³. Wer Abb. 10 (nach einem Papier in Providence) unbefangen betrachtet, wird, vor allem wenn er nichts von Buntpapieren weiß, zu einer Datierung ins 17. Jahrhundert neigen, denn schon die Gitterung des späten Louis XIV und der Régence besteht aus geradlinig begrenzten Rauten, während die gewellten Bänder auf diesen Kleisterpapieren den Flammleisten des späten 17. Jahrhunderts nahe verwandt sind. Tatsächlich mag das Papier der Abb. 10 später, vielleicht bei dem langen Fortleben des Typus viel später, entstanden sein als das der Abb. 7 — die angestrebte Vereinheitlichung des Bandes weist darauf hin —, aber das Musterschema selbst erscheint evolutionär als etwas älter als das der Abb. 7. Wer genau hinsieht, kann beobachten, daß das Band keine zusammenhängende Oberfläche hat, wie sie für die entsprechenden Muster im vorgeschrittenen 18. Jahrhundert erstrebt wird (vgl. BNM Bp. 318, Abb. 11), sondern daß es sich ursprünglich um eine Zusammenstellung isolierter, stehend gedachter Bänder¹⁴ handelte, die — vergleichbar dem, was Abb. 1 und 2 vertreten — eine ornamentale Verfestigung der einer festen Begrenzung entbehrenden Oberfläche wie etwa die der einfachen Wellen in Abb. 8 bedeutet. Die ausgebildete Schneckenform steht m. E. den „Kratern“ und C- oder Kommaformen, die nur geringer Nacharbeit bedurften (vgl. Abb. 3), ferner, als Knöpfe es tun.

Die ganze Entwicklung, in der eine ursprünglich ohne erkennbare Grundfläche dreidimensional erscheinende Musterung zu einem Flächenmuster umgearbeitet wird, hat höchst interessante und eigenartige Muster hervorgebracht, von denen manche weiterhin fern von jedem Ornamentensystem sind, das bis dahin je gezeichnet wurde, und die vorläufig oft nicht genau datiert werden können. Man sehe daraufhin die rot und weißen Papiere in Providence (40.043 und 48.302; Abb. 12, 13) und in München (BNM Bp. 320; Abb. 14; blaue Blüten an gelbem Stengel vor rotem und weißem Grunde) an. Einzigartig ist die Stellung der Hauptmotive vor eine laute Lattenmusterung, die nicht eine Grundfläche bildet, sondern hinter der der unendliche Raum liegt. Wohl kannte die gleichzeitige Textilzeichnung das Abheben eines Musters von den engen parallelen Linien der Ripsbindung oder von einer kleinteiligen Grundmusterung, wie z. B. bei einem Stoff in Providence¹⁵, aber stets stand das Muster vor einer Grundfläche und nicht vor dem unendlichen Raume¹⁶. Mir ist nichts bekannt, was das Lattenmotiv in den Papieren von außen angeregt haben könnte; es muß in Werkstätten entwickelt worden sein. Dafür halte ich die uns heute surrealistisch anmutende Art, in der es Abb. 12 zeigt, für besonders bezeichnend. Man beachte auch, wie der Hintergrund durch die an Abb. 9 gemahnenden verschiedenen Strichrichtungen in sich in die Ferne verlierende Schichten aufgelöst ist. Das zu Grunde liegende Prinzip ist in dem gelben und grünen Papier in Providence (40.055; Abb. 15) noch deutlicher erkennbar. (Ich kenne es noch in entsprechenden Papieren ohne das Knopfmotiv, die in datierten bayerischen Einbänden um 1800 verwendet sind.) Während in Abb. 10 die Grundmusterung zunächst durch das Abziehen des Gegenbogens entstand und dann m. E. überarbeitet wurde, sind die Papiere der Abb. 11 bis 15 als Einzelstücke ohne Abzugverfahren gearbeitet.

Ich halte den Punkt für erreicht, an dem es notwendig ist, zur Vor- und Frühgeschichte unserer Gruppe zurückzukehren, und ich möchte erst ein gutes Wort Haemmerles¹⁷ zitieren: „Diese Zusammenhänge umspannen teilweise mehrere Generationen . . .“. Es scheint mir, daß der bewußten Gestaltgabe an das sich zufällig ergebende Muster Kleisterpapiere vorausgingen, die mit Marmorpapieren in „türkischer“ Technik direkt wetteiferten. Als Beleg dafür bilde ich den Einband (purpur mit dunkelgrünen Tupfern) der vom späteren kur-bayerischen Kanzler Unertl zur Promotion verteidigten und in Ingolstadt 1697 gedruckten und zweifellos gleichzeitig¹⁸ gebundenen Thesen ab (BNM; Abb. 16). Ich glaube überhaupt an einen starken, wenn vielleicht auch hauptsächlich anfeuernden, Einfluß der auf türkische

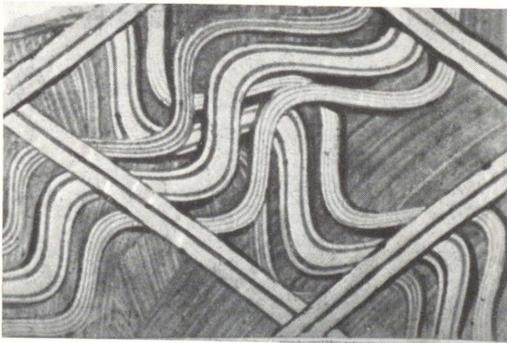


10 Providence R. I. Museum of Art

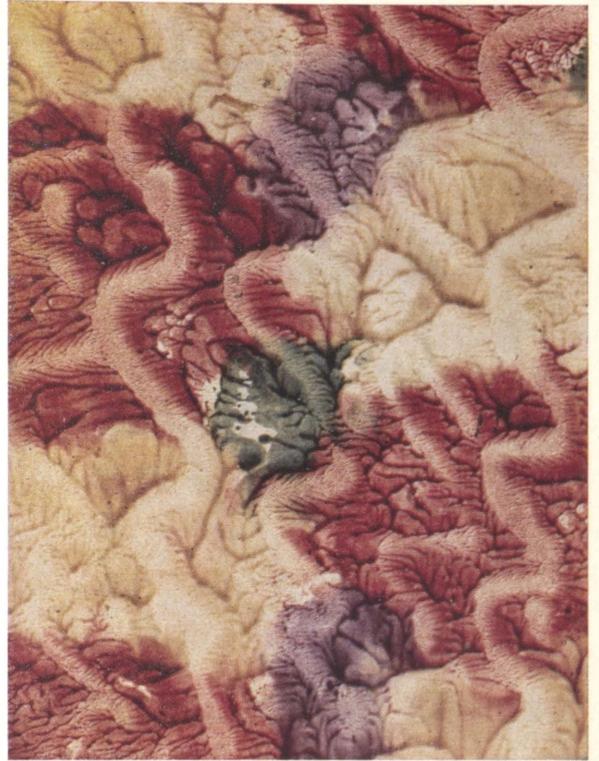


11 München, Bayer. Nationalmuseum. Bp. 318

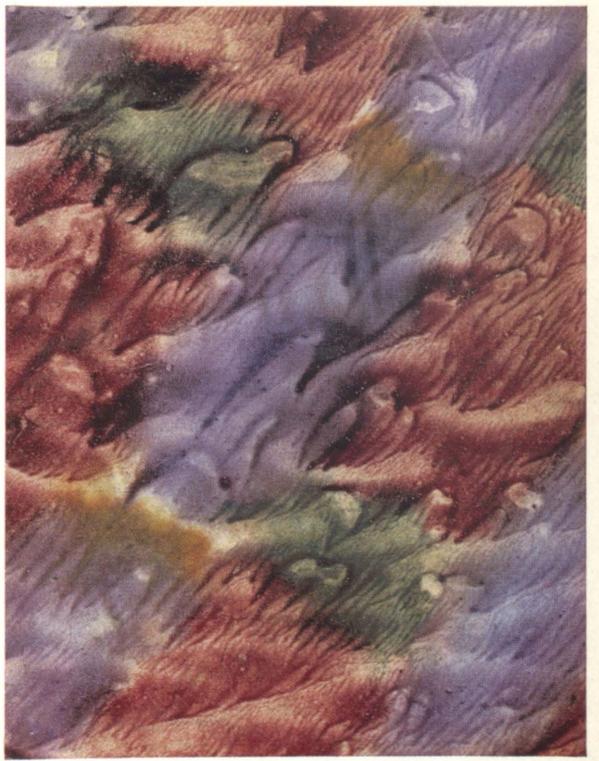
Art hergestellten Papiere, ohne die ich mir die ungewöhnliche Beliebtheit von lila Farbtönen in den Kleisterpapieren, anstelle der gebrochenen blauen in den „türkischen“, nicht erklären könnte. Man darf auch nicht übersehen, daß es sich ja nicht nur um marmorierte Muster handelte, in denen höchstens auch „Blätter und Federn“¹⁹ dargestellt waren. Kirchers Schüler, Caspar Schott, berichtet²⁰, daß ihm ein Ulmer Meister („artifex“) versichert habe, er stelle nach Kirchers Anweisung in beliebiger Weise Menschen, Tiere, Landschaften usw. dar. (Man kennt bisher nichts dergleichen.) Aber das Wichtigste war wahrscheinlich, die Anregung zur Musterbildung ganz oder bis zu einem gewissen Grade der mechanischen Reaktion einer nassen Farbfläche auf das angewandte technische Verfahren zu überlassen. Das grundlegende Gesetz der Formbildung wurde durch den Werkstoff bestimmt und nicht — wie auf allen anderen Gebieten — durch theoretische Regeln herrschender Stile. Die Genialität der in der Kleisterfarbentechnik führenden Meister bestand in der Erkenntnis, daß sie eine dreidimensional aussehende Musterung ergab, und in dem Mute sie auszubilden. Ich gebrauche absichtlich und betont das Wort „Meister“, denn von Muster und Stil her gesehen, können zwar die Wiederholungen, unmöglich aber die Erfindung technisch unvorgebildeten und nicht in den Handwerkstraditionen verwurzelten Dilettanten zuge-
traut werden. Die besonders anfängliche Beliebtheit einer starken, glänzenden Farbigkeit scheint mir wieder auf den Wettbewerb mit den „türkischen“ marmorierten Papieren hinzuweisen. Daher kommt wohl auch die unruhige, fleckige Verwendung kontrastierender Farben gerade in den vorläufig als früh anzusehenden Papieren. M. E. bezeichnen die von Haemmerle um 1730 datierten Musterkarten des Buntpapierverlegers und -händlers Georg Stoy in Augsburg (1670—1750), der 1703 die Handlung des einige Monate vorher verstorbenen ersten Mannes seiner Frau, Matthias Fröhlich, übernommen hatte²¹, geprägte Papiere in der Art von Farb. Abb. 1 als „Marmorirt gestempelt allerley Façon“²² und Papiere in der Art von Abb. 3 als „marmorirt ordinari allerhand, einfärbige und vielfärbige“²³ und überraschenderweise in der Abbildung entsprechende als „Marmorirt neu Englisch“²⁴. Als „Neu Englisch“ ist²⁵ auch ein Papier bezeichnet, in dessen Muster die Adern möglichst parallel geführt sind und vielleicht auch an Blattformen gedacht ist, wie etwa in Abb. 17 (BNM, Bp. 313). Vielleicht ist überhaupt eine pflanzlich-ornamentale Stilisierung des Grundes (wie in Abb. 5) als „Englisch marmorirt ordinari“²⁶ bezeichnet. Verwandt ist „Vergult neu Englisch von vielerley Grund und Mödeln“²⁷. Ich weiß keine Erklärung für die Bezeichnung der Papiere als englisch. Weder Loring noch Haemmerle enthalten irgend etwas Bezügliches. Des letzteren Zusammenstellung in den Vierteljahresheften²⁸ und seine ausdrückliche Feststellung²⁹ lassen keine Möglichkeit zu, an einen von vornherein unwahrscheinlichen Import von England zu denken. Irgend ein Zusammenhang dieser Musterbildung mit der sich dort seit dem 17. Jahrhundert durch den Kontakt mit Indien erneuernden der Stoffdrucke ist nicht feststellbar. Vielleicht handelt es sich um



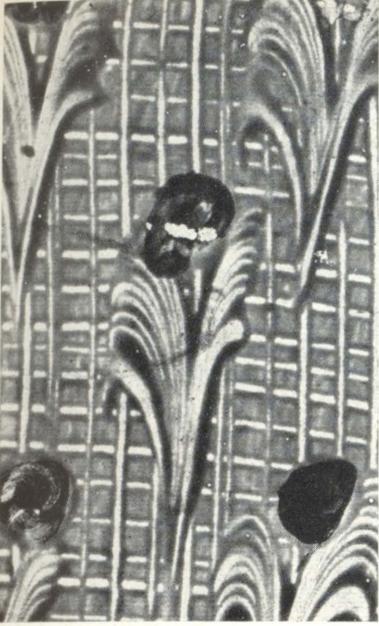
12/13 Providence R. I., Museum of Art. 40.043 und 48.302



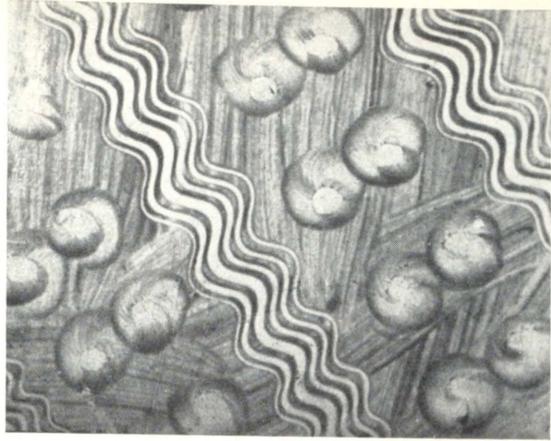
1/2 Nürnberg, German. Nationalmuseum. S. D. 3795 und 3804 (um die Hälfte verkleinert)



3/4 Nürnberg, German. Nationalmuseum. S. D. 3784 und 3782 (um die Hälfte verkleinert)



14 München, Bayer. Nationalmuseum. Bp. 320



15 Providence R. I., Museum of Art. 40.055

eine Qualitätsbezeichnung für das Papier³⁰, vielleicht war die Musterung in England besonders beliebt (wofür ich aber keinen Beleg³¹ kenne). Vielleicht — ich persönlich halte das für durchaus nicht unwahrscheinlich — sollte die Bezeichnung als englisch oder französisch darüber täuschen, daß man in Wirklichkeit in Augsburg nachahmte, was eine Nürnberger Erfindung oder Spezialität gewesen sein mag.

Ich unternahm es diesen Aufsatz zu schreiben, weil eine Reihe im Germanischen Nationalmuseum verwahrter Papiere mit glaubhafter früher Datierung auf ihre Entstehung im Nürnberger Gebiete hinweisen. Die Datierungen sind glaubhaft, da Papiere dieser Art anfänglich nur zu Umschlägen von Aktenstücken, Urkunden, Inventaren und für Einbände dünner Publikationen verwendet worden zu sein scheinen. Es besteht kein Grund zur Annahme, daß Schriftstücke wie das Verzeichnis eines Hochzeitgutes oder einer Hinterlassenschaft irgendeiner bedeutungslosen Privatperson oder aber auch ein Möbelinventar der kurfürstlichen bayerischen Kunstkammer (Abb. 18) oder Drucksachen wie Dissertationen oder Gelegenheitsgedichte bona fide viele Jahre nach ihrer Entstehung neu gebunden worden sein sollen, während z. B. Gerichtsakten irgendwann später zusammengebunden worden sein könnten. Herkunftsfragen solcher Art sind beantwortbar nur nach Wahrscheinlichkeitsgrad und auf Grund von Statistiken. Daher sind eigentlich nur Archivare und Bibliothekare wegen ihres unbeschränkten Zuganges zum Material dazu fähig. Sowohl fertige Papiere wie vor allem ihre Muster mögen Jahrzehnte nach ihrer Entstehung noch gebraucht worden sein, und es ist einfach eine Sache der Erfahrung, wie solche Papiere unbekannter Entstehung zu klassifizieren sind. Das Problem läßt sich verdeutlichen am Papiere der Farb. Abb. 1 (gebraucht 1706). Ein sehr ähnliches „Eingeweidemuster“, vor allem auch mit der gleichen schrägen Farbverteilung, hat das Papier, mit dem die Briefprotokolle des Pflegegerichtes Wasserburg 1701—1703 gebunden wurden (Staatsarchiv für Oberbayern, Nr. 11)³². Das genannte Inventar der Kunstkammer von 1734 (Abb. 18) zeigt noch grundsätzlich das gleiche Muster (ohne Grün), während der Einband der Briefprotokolle von Wasserburg Nr. 12 (1704—1706) eher Farb. Abb. 3 (GNM S.D. 3784, Mitgiftinventar 1699) entspricht. An sich wird man bei früher Verwendung in Wasserburg und München keineswegs notwendigerweise an Nürnberger Papiere denken, zumal Farb. Abb. 1 nicht für Nürnberg beglaubigt ist und den Glanz entbehrt, den diese haben. Dagegen betreffen, soweit angegeben, die Inhalte der nun folgenden Urkunden Bewohner des Nürnberger Gebietes. Farb. Abb. 3 kann daher m. E. mit Sicherheit als Er-

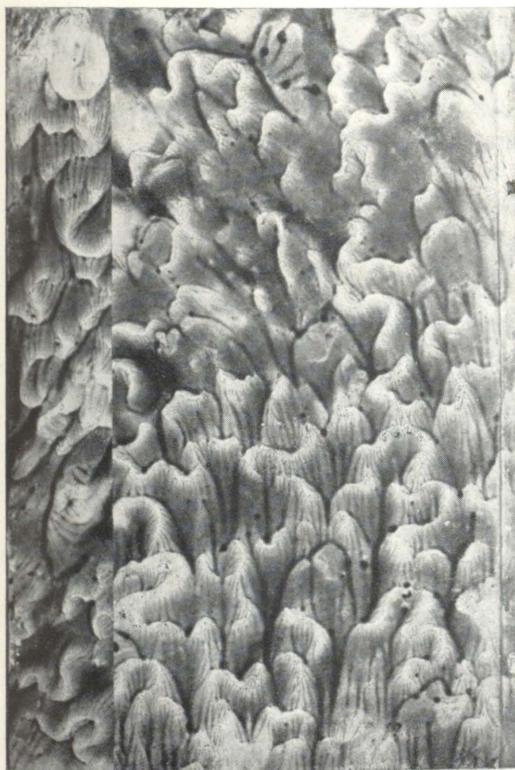


16/17 München, Bayer. Nationalmuseum. o. Nr. und Bp. 313

zeugnis einer Nürnberger Werkstätte angesprochen werden. (Rot, Grün, Lila, Gelb wechseln nicht regelmäßig ab.) Mit großer Wahrscheinlichkeit entstammt derselben, sonst einer verwandten, GNM S.D. 3782 (Farb. Abb. 4, verwendet 1696; schräg Grün-Rot und Lila-Gelb), GNMS.D. 3789 (Abb. 19, Verlassenschaftsinventar 1703; schräg Gelb, Purpur, Grün; man beachte die Wellenlinien), GNM S.D. 3804 (Abb. 20, Verlassenschaftsinventar 1716; große rote und gelbe Tupfer, kleinere grüne und lila). Die Muster der Farb. Abb. 3 und 4 und der Abb. 19 sind nicht ausschließlich durch die Technik bestimmt. Das Streben nach gegenständlicher Darstellung ist unverkennbar; ihr Maler scheint an von oben gesehene Teppiche oder Gartenbeete gedacht zu haben, wie etwa der von BNM Bp. 328 (Abb. 22) an starke Wellenabdrücke in Sand oder der von BNM Bp. 428 (verwendet 1730) an von oben gesehenen gefalteten Seidensamt (schräg abwechselnd Purpur und Violett mit gelben und grünen Tupfern). Diese ganzen Muster sind dreidimensional bewegt ohne den linearflächigen Vordergrund wie in den Abb. 1, 2 usw. Soweit mir bekannt, hielt sich der Stil auch nicht lange. Die spätesten mir bekannten, datierten Papiere seiner Art sind GNM S.D. 3813 (abwechselnd rotes und blaues Schachbrettschema mit gelben und grünen Tupfern an den Winkeln, gebraucht 1739) und das Vorsatzpapier mit einer Art Blütenmusterung im Libro maestro dell'Offizio degl'Eccetti H, 1740—1753, also wahrscheinlich 1740 gebraucht (Vatikan. Bibl.). GNM S.D. 3804 (Abb. 20) zeigt das Eindringen schematischer, d. h. nicht mehr recht als Lichtkämme wirkender Wellenlinien in die Gruppe der glänzenden Nürnberger Papiere, während GNM S.D. 3786 (Abb. 21) es durch ihre schon teilweise in nahen Abständen erfolgte parallele Führung schon für 1702 belegt. Weitere Beispiele für die Tendenz, das ursprünglich durch die Oberflächen-Lichter gebildete Muster von der Grundmusterung unabhängig zu machen, sind die (sehr verblaßten) Papiere BNM Bp. 563/4 (verwendet 1708; schräg abwechselnd Rot und Lila, je durch kleine gelbe bzw. graue Tupfer unterbrochen). In Bp. 563 sind es weniger Wellen als schlangenartige, vorwiegend horizontal, aber auch vertikal gestellte Linien. In Bp. 564 sind Wellen und Krater zu einer L-Form im Gegensinne vereinigt, ohne Rücksichtnahme darauf, ob sie zu verschiedenen Farbstreifen gehören. Eine Übergangsstufe vertreten z. B. GNM S.D. 3812 (verwendet 1736) und GNM S.D. 3806 (verwendet 1725; Abb. 23), wo auch schon die L-Form auftaucht (schräg Purpur mit grünlich-grauen Tupfern und Dunkelgraublau mit gelben Tupfern).

Das Papier der Abb. 24 in Providence zeigt, daß die weitere Evolution der Vorderflächenbehandlung — m. E. im 2. Viertel des Jahrhunderts — zu Motiven führen konnte, die ohne jegliche Betonung des Grundes nur aus dreidimensionalen Hakenformen zusammengestellt sind, wie sie BNM Bp. 556 (violett; verwendet 1757), GNM S.D. 3812 (1736 verwendet) im Stile der „Nürnberger“ Werkstätte als 3-Formen oder, mit Ovalen und auch Birnenformen vermischt, BNM Bp. 431 (rot; verwendet 1763) zeigen. Eine betont in ihrer Ganzheit als dreidimensional gestaltete Flächenmusterung widersprach aber dem herrschenden Stilgefühl zu sehr, um sich halten zu können, d. h. um allgemeiner akzeptiert zu wer-

den. Andererseits waren für die künstlerische Kultur die Ideale klassisch-formaler Disziplin jeglicher primitiver Gestaltungskraft noch zu mächtig, um eine zufällige, formale Gesetzmäßigkeit oder eine einem Rhythmus nicht unterworfenen Verteilung von Ornamentmotiven auf die Dauer annehmbar zu machen. Die wichtige Rolle der starken Farbigkeit in vielen der Papiere ist unverkennbar. Wo die Farben in den ungewöhnlichen Schrägstreifen oder einem Schachbrettmuster angeordnet sind, wird besonders deutlich, daß ihnen ein selbständiger ordnender Wert zugeteilt ist. Beachtet muß werden, daß der Hersteller solcher Papiere nur selten mit ihrer Verwendung als ganze Bögen rechnen konnte, vielmehr mit der in kleineren oder größeren Teilen rechnen mußte. War es so dem Zufall überlassen (d. h. den Massen des Einzubindenden), was für ein Ausschnitt der Musterung sichtbar sein würde, so lag es nahe, die Struktur ihrer Form zu beidem zu befähigen, als Ganzes zu wirken und soweit als möglich auch in Teilen. Mir fiel zuerst in französischen Einbänden auf, wie gleichgültig es oft grundsätzlich auch erstangigen Buchbindern und ihrer Kundschaft war, daß ganz zufällige fragmentarische Ausschnitte aus nur in ihrer Ganzheit sinnvollen Musterungen gezeigt wurden. Die Erkenntnis, daß man dieser mit dem Zwecke der Papiere eng verbundenen Gefahr begegnen konnte, wenn man sich auf Musterungen mit kleinformatigen Streumotiven oder einem leicht übersehbaren Flächen begrenzenden Liniengerüst beschränkte, setzte sich erst durch, als das spätere 18. Jahrhundert in der Flächendekoration die völlige Abkehr des Geschmacks von barocken Ganzheits- und Kontinuitätstendenzen brachte. Bis dahin griff man oft zu einem Mittel, das zu einem der merkwürdigsten Ergebnisse in der gesamten Geschichte der Ornamentik führte: der absichtlichen Fragmentierung der Musterung durch Zerstörung oder Verundeutlichung des Zusammenhanges. Zwei Wege standen offen: man konnte, wie schon oben erwähnt, zwei voneinander ganz unabhängige Muster übereinander legen, oder man konnte durch regelmäßig oder unregelmäßig verteilte Farbflecke anzeigen, daß dem Hersteller nichts daran lag, das



18 München, Verwaltung der Bayer. Schlösser,
Gärten und Seen



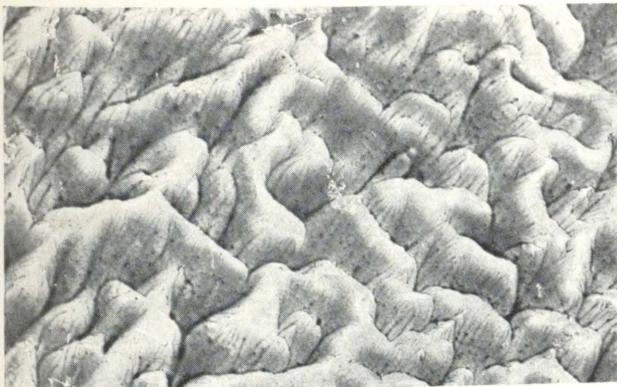
19 Nürnberg, German. Nationalmuseum.
S. D. 3789



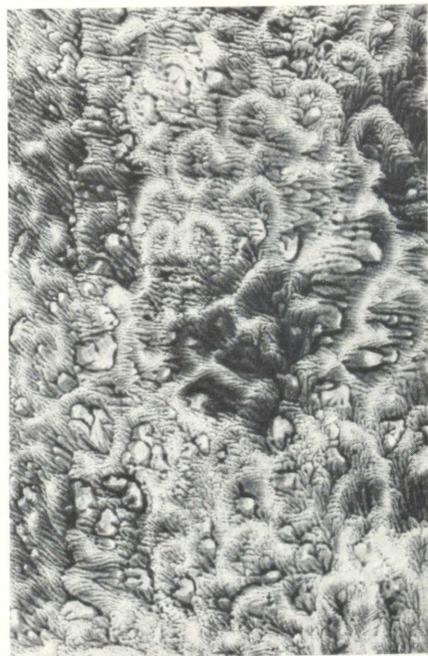
20/21 Nürnberg, Germ. Nationalmuseum. S. D. 3804 und 3786

Linienmuster als eine einem Ordnungsprinzip unterworfenen Form zu zeigen. Im letzten Grund bestimmend für diese ist der der Kontrolle des Herstellers entzogene Verwendungszweck. Ich habe auf S. 107 den Überdruck bei einem Kleisterfarbenpapier mit seiner Technik in Verbindung gebracht und man könnte an Hand von Papieren wie Haemmerle Taf. XIII und dem stilistisch entsprechenden in Providence (40.056; Abb. 25; beide haben ein unteres Streumuster aus gedruckten Kleisterfarben und einen großmustrigen Überdruck mit Bronzefarbe) hypothetisch eine spätere Phase der Entwicklung unter den Händen von beruflichen Zeichnern konstruieren. Die groben Farbflecke hat Haemmerle³³ m. E. zutreffend³⁴ mit der Technik des Patronierens durch die Briefmaler in Verbindung gebracht. Bei diesen sollte sie allerdings der Verlebendigung des Gegenständlichen dienen und nicht seiner Verunklärung, die hier zum ästhetischen Prinzip erhoben ist. Zu beachten bleibt, daß die Papiere soziologisch keine Kunst fürs „Volk“ sind, sondern in die Hände der Gebildeten gelangten. Das Problem wird noch komplizierter durch Papiere, wie die für den Einband von Girolamo Martelli, *Rime di vari autori in occasione della . . . nozze . . . march. Francesco Estense Tusconi . . . Ferrara 1718* (Slg. Loring; Abb. 26) verwendeten, deren spätere Datierung willkürlich wäre. Sie zeigen großformige Blütenzweige (lila, rosa, braune polierte Kleisterfarben) dicht überdruckt mit kleinformatigen Arabeskenzweigen, die eher italienisch als deutsch aussehen. Daß auch in Italien eine Brutalität nicht scheuende Gewinnung eines zweiten Musters durch teilweise Übermalung eines unteren ersten als erträglich galt, beweist Abb. 27. Vom Einband der in Macerata 1750 erschienenen *Corona* des M. C. Angelucci Nelli (Slg. Loring; die lichte Zeichnung ist lila, die dunkle rosa in zwei Schattierungen; die schwarzen Kleckse sind in Wirklichkeit gelb; man beachte unter ihnen die zugedeckten rosa Punkte und in den schildförmigen Kartuschen die Musterrung unter den horizontalen Stricheln). Ich halte den Grund dieses Eingriffes für leicht erkennbar. Dem Buchbinder genügte ein Einband mit einem zufälligen Ausschnitt aus einem Ornament mit unendlichem Rapport nicht. Die Vorder- und die Rückseite sollten durch großzügige, in leicht übersehbarer Weise ihre Dimensionen betonende Motive dekoriert, die verklammernde Funktion des Rückens, die rahmende der Ränder betont sein. Sehr charakteristisch ist das Anheben dieser zweiten Dekoration in der rechten unteren Ecke der Vorderseite, der Bewegung folgend soll das Buch geöffnet werden. Das Blatt ist ein ausgezeichnetes Beispiel dafür, wie ein Buchbinder den Unterschied zwischen einem als Vorsatz und dem zum Einband verwendeten Papier formal auszudrücken verstand. Die Struktur der Musterung des einen konnte nicht stets den an die des anderen zu stellenden Ansprüchen gerecht werden, wenn man ein Italiener war. Das durch seine formale Unbekümmertheit geradezu als klassisch zu bezeichnende Gegenbeispiel dazu ist der von Haemmerle³⁵ abgebildete Einband aus der Bibliothek des 1703 gestorbenen Samuel Pepys (Cambridge, St. Magdalen), mit Papieren, die Haemmerle als augsburgisch um 1700 bezeichnet. Je vier Rechtecke aus zwei in Musterung und Farbe ganz verschiedenen Mustern

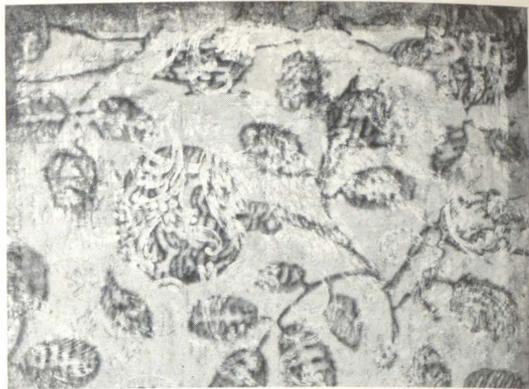
sind auf der Vorder- und Rückseite zusammengeklebt. Solch Einband macht es fraglich, ob ich auf S. 115 die Reaktion auf Verwendung von beliebigen Fragmenten von Buntpapieren richtig als Gleichgültigkeit bezeichnet habe. Die Gefühlsreaktionen anderer Zeiten oder Kulturen auf uns merkwürdig erscheinende Phänome sind nicht einfach zu erraten. Es dauerte offenbar lange, bis der exotische Reiz der originalen oder nachgeahmten türkischen oder persischen marmorierten Papiere sich abzunutzen begann. Es hat wenig Beachtung gefunden³⁶, daß Lawrence Sterne zwei Blätter als Seiten 169 und 170 dem dritten Bande von *Tristram Shandy* (London 1761) beibinden ließ und zu ihnen bemerkte (S. 168): „... without ... much knowledge, you will no more be able to penetrate the moral of the next marbled page (mothly emblem of my work) than the world with all his sagacity has been able to unraval the many opinions ... which still lie mystically hid under the dark veil of the black one.“ Vielleicht war man an eine rational-gegenständlich unerklärbare Musterung bei den marmorierten Papieren so gewöhnt, daß manche eine formal einheitlich sinnvolle in diesem Falle als zu nüchtern ablehnten und selbst zufällige Bruchstücke der Ganzheit einer Form vorzogen. (Mochte man etwa selbst die Romantik der „Ruine“ in ihnen finden?) Wieweit man selbst in dem damals sonst noch jedem Form-Chaos abgeneigten Frankreich in der gleichen Richtung gehen konnte, belegt z. B. eine Abbildung im Klebeband 399,1 der Bibliothek des Musée des Arts Décoratifs in Paris; laut Beschriftung ein „Domino imprimé des Rabier-Boulack (?) à Orleans vers 1760“; in abwechselnden Reihen gegenständig gestellte hellere und dunklere Flecken in unpräzisen Formen bilden eine Art Netzmuster. Das Suchen nach einer positiven Lösung des formalen Problems für andere als „türkische“ marmorierte Papiere erklärt m. E. solches Eindringen von, dem bisherigen Motivschatze der westlichen Flächenmusterung völlig fremden, gegenständlich unbestimmbaren, Motiven in die mittels Druck oder Schablonierung hergestellte. In der Ornamentik der „hohen“ Kunst konnte man sie nicht finden, wohl aber in den Kleisterpapieren; und daß diese die Abhängigkeit von der traditionell gültigen allgemeinen oder textilen Flächenmusterung zuerst abschüttelten und eine selbständige Musterung entwickelten, die zu neuen abstrakten Motiven geführt hatte, darin liegt ihre Bedeutung in der Geschichte der Ornamentik. Ich wüßte nicht, welche andere Ableitung man etwa für die beliebt werdende Musterung mit Oval-, Komma- oder Haken-Motiven finden kann. Der Zusammenhang des in Abb. 28 wiedergegebenen, ebenso für Zeug- wie Papierdruck ge-



22 München, Bayer. Nationalmuseum. Bp. 328



23 Nürnberg, German. Nationalmuseum. S. D. 3806



24/25 Providence R. I. Museum of Art. o. Nr. und 40.056

eigneten, Musters³⁷ mit der Grundmusterung eines pulled-paste-Papiers ist einleuchtend. Es zeigt, welche Anregung ein gelernter Zeichner einer von sich hauptsächlich durch zufällig beim Abzug ergebenden Formen bestimmen lassender Musterung (vgl. etwa Abb. 29; Providence 49.231; Schachmusterung in Blau und Rot, mit gelben Tupfern an den Winkeln; um 1750) entnehmen konnte. Man muß genau hinsehen, um sich zu überzeugen, daß das Muster kein zufälliges, sondern aus sich regelmäßig wiederholenden Motiven zusammengestellt ist.

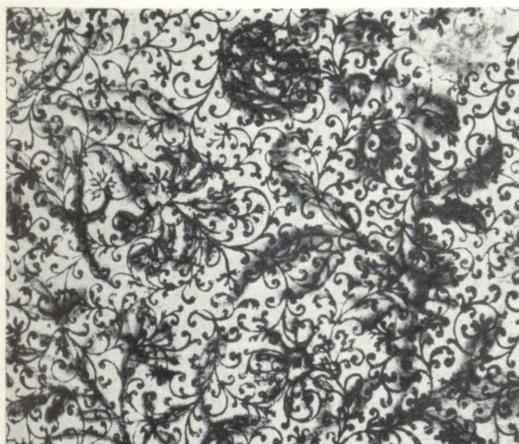
Man scheint auch für die Kleisterpapiere gegen 1775 den Geschmack an der Betonung der Zufälligkeit der Musterung verloren zu haben. Sie trat zurück gegenüber dem Musterungsprinzip, das ich anlässlich der Abb. 15 bis 18 besprach. Eine Verhärtung der Form und genauere Präzision des Motivs wurden wohl allmählich gewünscht. Charakteristisch dafür ist die Entwicklung des Vorhangmotives, das m. E. aus dem Schuppenmuster der Kamm-Marmorpapiere entwickelt ist. Der Zusammenhang wird deutlich erkennbar in einem der vier Fragmente eines blauen Kleisterpapieres (oder waren es mehrere?), mit denen in charakteristischer Weise zwischen einem Lederrücken und Lederecken der Einband von John Lewis, *The life of Wm. Caxton*, London 1737, beklebt ist (Slg. Loring). Zwei Fragmente zeigen nur horizontale Schuppenreihen, ein drittes Wellenlinien, das vierte unter den horizontalen Schuppenreihen unregelmäßige, die durch vertikale Striche verbunden und zu einem gerafften Vorhang ausgestaltet sind. In regelmäßiger Abwechslung erscheinen das Vorhangmotiv und Wellenreihen auf dem Einbände von Gay's *Beggar's Opera*, London 1765 (Slg. Loring; blau). Zwischen Lederrücken und Lederecken hat der Einband von M. Mentelle, *Géographie comparée*, Paris 1781, ein hellblaues Papier mit Musterung in Dunkelblau: eine Variation des Vorhangmotives in Form eines teils von oben gesehenen, in Wellen herabhängenden Tuches über Schuppenreihen. Diese allein ließen sich leicht zu einem Volantmotiv gestalten, wie es unregelmäßig der aufs Jahr durch Beschriftung datierte Einband des Herzoglich-Württembergisch-Privilegirten Bauern-Calenders, Stuttgart 1772, zeigt (beide Slg. Loring). Seine eigenartigste Form hat das Vorhangmotiv, wenn es hart-dreidimensional wie aus Metall gestanzt vor das sich nach hinten verlierende Grundmuster gestellt ist (vgl. GNM S.D. 256/7, Abb. 30/31). Haemerle³⁸ hat sehr dankenswerter Weise zum ersten Male das Quellenmaterial über Herstellung von Buntpapieren in Herrnhut zusammengestellt, und nach seinen Ausführungen und Abbildungen könnte man geneigt sein, die auf S. 111 und eben von mir besprochenen Papiere als spezifische Herrnhuter Produktion anzusehen. Ich kann mich dazu nicht entschließen, da diese Papiere eine solche Beherrschung der Technik und Sicherheit der Stilisierung zeigen, daß ich sie Dilettanten als eine originale Kontribution nicht zutrauen kann. Der Typ war auch bestimmt schon vor der Gründung Herrnhuts ausgebildet. Es mag Herrnhuter Papiere der Art geben, aber sie müssen sich an Vorbilder angeschlossen haben.

Die keine Rücksicht auf die zeichnerischen Motive nehmende Kolorierung gehörte, wie

wir sahen (S. 107), einer Tradition an, deren Ursprung nicht mit der Technik der Kleisterpapiere zusammenhing. Daher konnte die starke Farbigkeit der frühen „Nürnberger“ Papiere als selbständiger Wert fortleben, selbst wenn man zum Vorderflächen-Muster Model mit Darstellungen verwendete. Die von Haemmerle³⁹ genannten Papiere mit Chinoiserien (GNM S.D. 800, Abb. 32; GNM S.D. 262) sind ein gutes Beispiel dafür. Sie sind mit den gleichen Modeln gedruckt, und trotzdem ist die Identität schwer erkennbar. Der Grund ist in Schrägstreifen abwechselnd purpur und graublau, beide mit gelben Tupfern, koloriert, und die Model wurden aufgedruckt ohne jede Rücksicht darauf, ob sie durch die Grundmusterung verunklärt wurden, was besonders der Fall ist, wenn sie sich teilweise in verschiedenen Farbflecken abdruckten. Die Entstehung solcher Papiere in Nürnberg oder Augsburg gegen Mitte des Jahrhunderts kann hypothetisch angenommen werden.

Zu dieser Zeit war die Überlegenheit der deutschen Produktion von Kleisterpapieren international anerkannt. Wir sind ihrer Verwendung in ausländischen Bucheinbänden mehrfach begegnet. Erwähnen möchte ich noch ein sehr schönes rotes Papier mit Rautenschema und Verwendung des Lattenmotives und kleiner Zweige in den Einbänden von Suvirey de Saint-Remy's *Mémoires d'Artillerie* (Paris 1745; drei Bände) in der Harvard College Library (die ich in einem anderen Zusammenhange benutzte). Ausdrücklich bestätigt erscheint die Überlegenheit durch Savary de Bruslons, *Dictionnaire de commerce; nouvelle edition*, Copenhague 1762, IV, Sp. 41. Es kann sich nur auf Kleisterpapiere, die, wie wir sahen, zu den marmorierten gerechnet wurden, beziehen, daß „Les Allemands surpassent en cela les François, ce qui les obligent d'acheter d'eux ce qu'il y a de plus parfait en ce genre“. Denn von einfachen Papieren türkischer Art konnte kaum gesagt werden, daß nur wenige das Geheimnis verstünden, sie so schön und perfekt, wie es möglich wäre, zu machen; und es fehlt jeder Hinweis darauf, daß solche deutschen Papiere, d. h. diejenigen, die keine Goldfarbe enthielten, besser waren als die französischen. Wenn 1765 „l'extrême misère des marbreurs“ beklagt wird⁴⁰, so hängt das m. E. damit zusammen, daß ihre Erzeugnisse nicht mehr modern waren. Wir dürfen vermuten, daß es hauptsächlich das Verdienst der Nürnberger Gruppe war, die Mode der Kleisterfarbenpapiere zum Siege geführt zu haben. Aber — um zu unserem Anfange zurückzukehren — trotzdem wage ich es nicht, ihr die Papiere der Abb. 1 und 2 einzureihen, weder ihr noch einer anderswo lokalisierten. Mir ist keine Entwicklung bekannt, die mir Einzelheiten des „Stiles“ der Kandelaber verständlich macht. Als zeitliche Ansetzung erscheint mir das spätere 17. Jahrhundert wahrscheinlich.

Dem Grade entsprechend, in dem Materialien und Techniken die Art und Struktur von Ornamentmotiven bestimmen, sind diese von „Stilen“ unabhängig und mögen sich in den





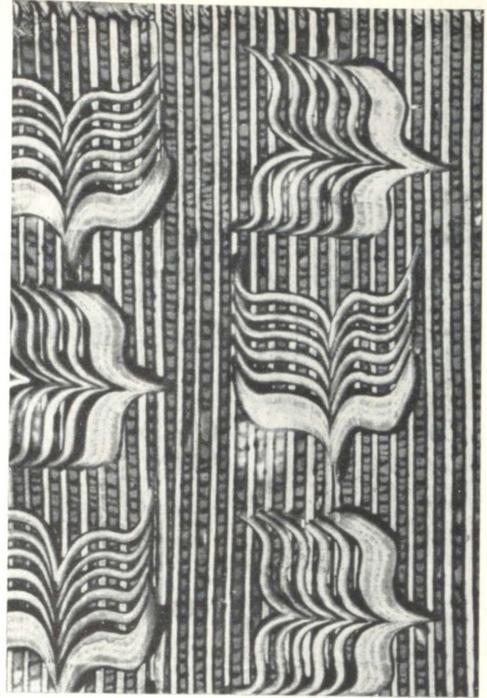
29 Providence R. I., Museum of Art. 49.231

28 New York, Metrop. Museum. 52.575.2

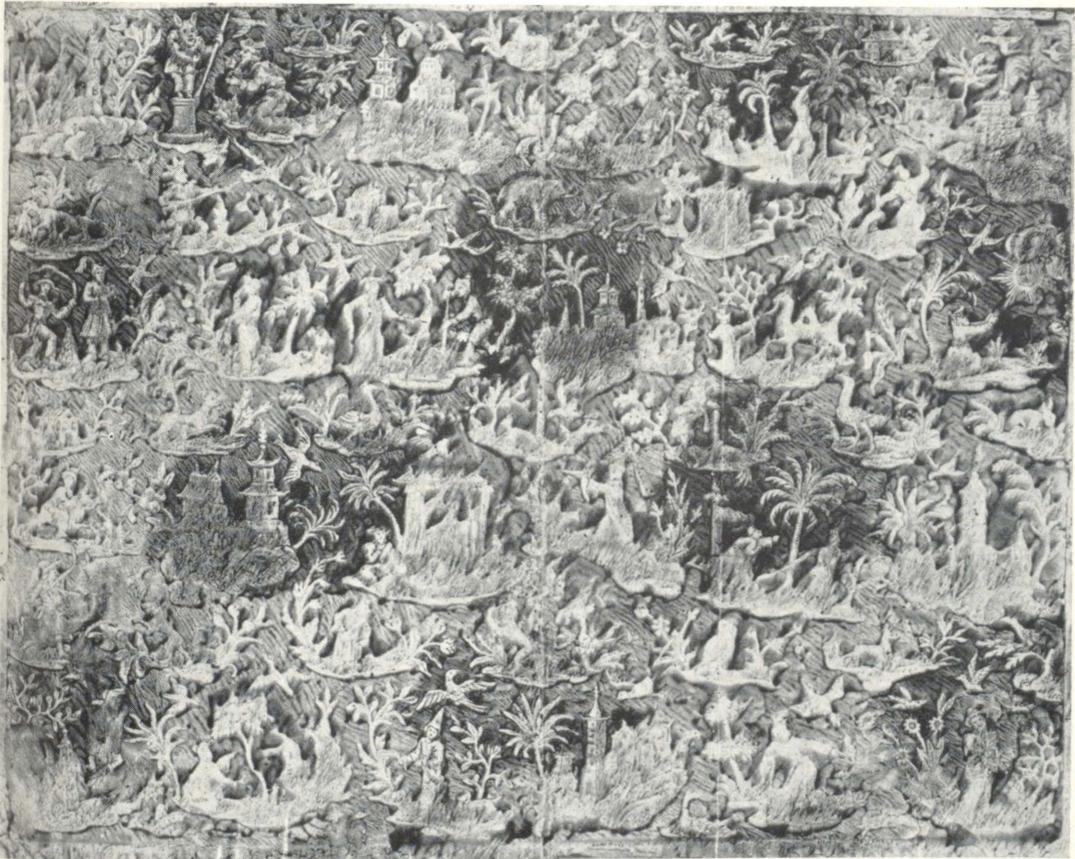
überraschendsten, jeder möglichen Verbindung untereinander entbehrenden Zusammenhängen finden. So wurden iberische Keramiken der ausgehenden vorchristlichen Zeit¹¹ mit Bändern und Vorhangmotiven dekoriert, die denen der besprochenen Papiere entsprechen.

ANMERKUNGEN

- ¹ *Ars vitraria experimentalis*. (Zuerst Leipzig 1679.) Frankfurt 1689, S. 420.
- ² *Decorated book papers*. 2. Auflage hrsg. v. Philipp Hofer. Cambridge Mass. 1952, S. 66 ff.
- ³ *Buntpapier* (unter Mitarbeit von Olga Hirsch). München 1961, S. 137 ff. Ders.: *Augsburger Buntpapier*. In: *Vierteljahreshefte z. Kunst u. Gesch. Augsburgs* 3, 1937/38, S. 133 ff.
- ⁴ Paul Kersten: *Das Buntpapier und seine Verwendung*. In: *Zs. f. Bücherfreunde* 4, 1900/01, S. 172.
- ⁵ J. Chr. Lochner. Nürnberg 1707, S. 238.
- ⁶ vgl. R. B. Loring, a. a. O., S. 66 f.; A. Haemmerle, *Buntpapier*, a. a. O., S. 137.
- ⁷ A. Haemmerle, a. a. O., S. 137. Nach P. Kersten (a. a. O.) überstrich man die aufeinandergelegten Bogen mit einer Bürste, dadurch entstand die Maserung. Nach der Trennung konnte man mit Schwamm, Kamm oder Finger die Farbflächen bearbeiten.
- ⁸ A. a. O.
- ⁹ A. a. O., S. 65.
- ¹⁰ Henri Havard: *Dictionnaire de l'ameublement*. Paris s. a., III, Sp. 840 f.; IV, Sp. 1183 f.
- ¹¹ Claude Dagon. Lyon 1926, Taf. nach S. 12. Ich kann hier auf den ganzen Fragenkomplex der Musterung der erwähnten Gruppe französischer Textilien nicht eingehen. Hinweisen will ich nur auf das Fortleben des Konturs selbst in schon dem 18. Jahrhundert entstammenden Stoffen, wie z. B. in den von Adèle Coulin Weibel (*Two thousand years of textiles*. New York 1952, Nr. 289 f.) abgebildeten Stoffen in Providence.
- ¹² Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Hamburg 1894, I, S. 33.
- ¹³ vgl. etwa A. C. Weibel, a. a. O., Nr. 249.
- ¹⁴ Sie kommen umgestaltet auch als von oben gesehener Zaun vor (GNM S.D. 840).
- ¹⁵ 47.423; A. C. Weibel, a. a. O., Nr. 278.
- ¹⁶ Ich kenne eine Ausnahme, aber sie ist nicht früh: den Entwurf für einen Teppich (D 16041 im Musée des Arts décoratifs in Paris), der ein zweischichtiges Muster hat: ein Gittermuster, davor in der Mitte einen Kranz, am Rande Ranken.
- ¹⁷ A. a. O., S. 95.
- ¹⁸ Ich kenne in der Literatur eine einzige Datierung eines Papieres der von mir behandelten Gruppe ins 17. Jahrhundert: in der Unterschrift einer Tafel in Bertrand Guégan's kurzem Artikel in *Arts et métiers graphiques* (2, 1928/9, S. 6 ff.), als deutsch gegen 1690.
- ¹⁹ Athanasius Kircher: *Ars magna lucis et umbrae*. Rom 1646, S. 815; A. Haemmerle, a. a. O., S. 56.
- ²⁰ *Magia universalis* usw. Würzburg 1657, I, S. 237. Charles M. Adams in: *Bulletin of the New York Public Library* 51, 1947, S. 415.
- ²¹ A. Haemmerle, a. a. O., S. 128 f.
- ²² A. a. O., S. 25, Nr. 15.
- ²³ A. a. O., S. 24.
- ²⁴ A. a. O., S. 24.
- ²⁵ A. a. O., S. 25, Nr. 16.
- ²⁶ A. a. O., S. 25, Nr. 10.
- ²⁷ A. a. O., S. 25, Nr. 9.



30/31 Nürnberg, German. Nationalmuseum. S. D. 256/57



32 Nürnberg, German. Nationalmuseum. S. D. 800

- ²⁸ Augsburgs Buntpapier, a. a. O., S. 133 ff.
- ²⁹ Buntpapier, a. a. O., S. 20.
- ³⁰ Im Handel gebräuchliche Bezeichnungen waren und sind oft nur für den Eingeweihten verständlich. In den vollständigen Unterschriften der Engelbrecht-Stiche (A. Haemmerle, a. a. O., Abb. 6/7; Henri Clouzot et Ch. Follet: *Histoire du papier peint en France*. Paris 1935, S. 4 f.), die etwas später als die Stoy'schen Karten sind, bezeichnet „Papier français ou marbré“ offensichtlich Kleisterpapiere. Im deutschen Text steht „gesprengt oder Französisch Papier“.
- ³¹ Ich erwähne das Folgende nur, weil es sich einmal für die Erforschung der Geschichte des Ornaments im 19. Jahrhundert als wichtig erweisen könnte: im Zeichnungsbuch der wahrscheinlich elsässischen Stoffdruckerei Franz Leitenberger des Jahres 1850 (Bibl. des Musée des Arts décoratifs, Paris, Bd. 455) ist das Übereinanderdrucken von je zwei ganz verschiedenen Mustern ausdrücklich als für England gemacht bezeichnet.
- ³² Für wesentliche Hilfe in der Materialbeschaffung bin ich Herrn Oberarchivrat Dr. Frhr. von Rehlingen dieses Archives, Frau Dr. Luisa Hager und Herrn Dr. Herbert Brunner von der Bayer. Verwaltung der Staatl. Schlösser usw. sehr dankbar.
- ³³ A. a. O., S. 90.
- ³⁴ Auch Gabriel Magnien tat es in einem wichtigen Vortrage in Lyon 1937, dessen Manuskript Haemmerle unbekannt blieb (Paris, Bibl. Nat.: Réserve des livres imprimés, m Q 181, S. 22). Ich bin dem Abteilungschef, der mich darauf hinwies, sehr dankbar.
- ³⁵ A. a. O., S. 17.
- ³⁶ Man sehe etwa die oberflächlich flüchtige Erwähnung bei G. A. E. Bogeng: *Streifzüge eines Bücherfreundes I*. Weimar 1915, S. 13 f.
- ³⁷ Aus einem Musterbuch im Kupferstichkabinett des Metropolitan Museum, New York (52.575.2; fol. 21 r). Der Drucker oder Schneider des Holzmodels hieß Dempfl (Dempfle, Dempflen, Dempflin). Alle entsprechenden Namen sind deutsche, mit Ausnahme von Cirice (Siričë) und Jass (Jasz? Jacz?). Das Unternehmen lag im deutschen Sprachgebiet: „klein Buch“! Den Grad des Einflusses dieser Entwicklungsreihe auf das Fladerpapier Haemmerle's (a. a. O., Abb. 49) wage ich nicht zu entscheiden. An völlige Unabhängigkeit glaube ich nicht. Kombination des in isolierte Riemen aufgelösten Bandmusters mit dem Kratermotiv erscheint mir wahrscheinlicher.
- ³⁸ A. a. O., S. 140 ff.
- ³⁹ A. a. O., S. 177.
- ⁴⁰ G. Magnien, a. a. O., S. 20.
- ⁴¹ Cahiers de Byrsa 9, Paris 1960/61, Taf. LVIII; Jean Jannoray: *Enserune*. Paris 1955, Taf. L, Abb. 5 war mir nicht zugänglich.