



Mitteltafel der Klapptafel der Nürnberger Scheibenzieher; Nürnberg, 16./17. Jh.; Holz, gefasst; Inv.-Nr. Z 1937, Foto: Monika Runge, GNM.

Personifizierter Draht?!

Deutungsvorschläge zur „Innungstafel“, „Gewerbetafel“ bzw. „Meistertafel“ eines Nürnberger Drahtziehergewerks

BLICKPUNKT JANUAR. 1898 erhielt das Germanische Nationalmuseum von dem Nürnberger Antiquar A. Pickert laut Erwerbsbericht eine „Innungstafel (Mittelbild und ein Flügel) des Scheibenziehergewerbes zu Nürnberg; 17. Jahrh“. Während der Flügel schon im Altinventar nicht erfasst wurde und gegenwärtig auch nicht identifiziert werden kann, hat sich das „Mittelbild“ erhalten. Nicht mehr nachvollziehbar ist der eigentliche Erwerbsgrund. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass die Tafel überhaupt aus dem Antiquitätenhandel erworben werden konnte, weil sie sich bereits seit mindestens 1837 nicht mehr im Besitz der Drahtzieher befand, was deren Korporationsrequisiteninventar belegt. Wahrscheinlich hatten die Drahtzieher das Stück zwischen 1800 und 1836 aus unbekanntem Gründen veräußert. Damit standen sie nicht allein, hatten sich im genannten Zeitraum doch viele Nürnberger Handwerke ebenfalls und nicht nur von ihren zeitgenössisch als unzeitgemäß empfundenen Edelmetallgegenständen getrennt. Die Tafel wurde jedenfalls in die 1898 bestehende „Zunftaltertümer“-Schausammlung des Germanischen Nationalmuseums integriert und fortan als „Gewerbetafel der Drahtzieher, Ende 16. Jh.“ im Inventar geführt. Dieser im Nachhinein nicht mehr nachvollziehbaren Neuetikettierung konnte der Nürnberger Drahtforschungspionier Max Beckh 1915 eine differenzierende These entgegenhalten, die besagt, dass die Tafel tatsächlich aus dem Besitz des Scheibenziehergewerks stammen müsste. Der Zunftforscher Karl Gröber zog diese These in seiner 1936 erschienenen und bis heute viel beachteten „Alten deutschen Zunfttherrlichkeit“ in Zweifel, indem er das Stück als „Meistertafel der Nürnberger Leonischen Drahtzieher“ publizierte. Doch worum handelt es sich nun? Und was wäre der Unterschied zwischen den beiden Deutungsvorschlägen?

Beschreibung der Tafel

Die 73 cm hohe und 35 cm breite Tafel mit der Inventarnummer Z 1937 ist aus fünf schmalen Nadelholzbrettern auf Stoß gefügt. Rückseitig fixiert eine Gratleiste auf Höhe des oberen Fünftels der Tafel die Bretter. Ursprünglich muss eine zweite Gratleiste unten existiert haben, die indes nur noch aufgrund der Nagellöcher und des Leisten-schattens nachvollziehbar ist. Eine um den schauseitigen Rand der Tafel laufende Zone ohne Fassung macht einen verlorengegangenen Rahmen wahrscheinlich. An diesem wäre wohl auch der eingangs erwähnte Flügel befestigt

gewesen. Die schauseitige Ölmalerei gliedert sich in eine relativ schmale Himmelzone mit einer Dreifaltigkeitsdarstellung oben und einer darunter angeordneten Figurengruppe um eine überdimensional große wappenschildförmige Kartusche.

Aus der Wolke im oberen linken Bildwinkel blickt Jesus Christus mit Zepter in der linken Hand in Richtung des gegenüberliegenden Bildwinkels, in dem Gottvater positioniert ist. Dieser wird als alter Mann mit dem Globus Cruciger (Reichsapfel) in der rechten Hand und einem Zepter in der linken aufgefasst. Auch sein Blick ist nicht dem Betrachter zugewandt, sondern in Richtung seines Sohnes. Zwischen beiden ist die dritte Wolke mit der fliegenden Taube als Verweis auf den Heiligen Geist angeordnet. Eine überfasste Lochung unterhalb der Taube deutet darauf hin, dass die aktuelle Fassung nach der vorherigen Durchbohrung des Bretts aufgetragen worden sein könnte. Aus welchem Grund die Tafel durchbohrt wurde, ist offen.

Die weitaus größere Fläche der Tafel nimmt die von zwei aufrecht stehenden Männern als Ganzfiguren und einem Engel als Halbfigur gehaltene Kartusche mit rotem Fond ein. Deren Bildfeld zeigt zwei farblich unterschiedene Sorten Draht in den beiden geläufigsten Abgabequalitäten: als sogenannter Kranzdraht und auf zylindrische Spulen gewickelt. Zwei in der Mitte vertikal aufgezugene Kranzdrahtbündel teilen das Schild vertikal in zwei Hälften, auf denen jeweils von oben nach unten drei Spulen, vier Kranzdrahtbündel und eine weitere Spule zu erkennen sind. Die Spulen und Kranzdrähte sind abwechselnd weiß und rötlich-goldfarben wiedergegeben. Das Schild setzt unten auf einer blühend-bunten Blumenwiese auf, auf der auch die Männer stehen. Der rechte von ihnen wirkt etwas größer, was einerseits daran liegt, dass er einen hohen Hut mit schmaler Krempe und weißer Feder trägt. Andererseits erscheint er aber auch in strafferer Körperhaltung. Seine linke Hand ruht auf der Hüfte. Er trägt ein schwarzes Wams mit hellen bzw. weißen und damit stark kontrastierenden Knöpfen. Den gleichen Effekt erzielen und verstärken drei parallele Zierstreifen, die das Wams figurbetont gliedern. Dieselbe Stofffarbe und Verzierungsart weist auch seine knielange Hose auf. Der mit Spitzen besetzte Kragen touchiert den linken Flügel des Engels. Der Mann trägt zudem helle Strümpfe, rote Schleifen zieren seine flachen dunklen Schuhe. Der linke Mann erscheint etwas kleiner. Auf dem Kopf trägt er einen flachen Hut mit breiter Krempe und rötlich-goldener Feder. Sein spitzenbe-

setzter Kragen berührt den rechten Flügel des Engels. Dieser Mann trägt ebenfalls ein dunkles Wams und dunkle, knielange Hosen. Die Knopfleiste seines Wamses ist mit rötlich-goldenen Knöpfen besetzt. Über seinem Wams trägt er eine rötlich-goldene Weste mit dunklen Querstreifen. Seine Unterschenkel stecken in rötlichen Strümpfen, die sich deutlich von den flachen dunklen Schuhen abheben. Die Gesichter der beiden Männer ähneln sich stark in Ausdruck und Barttracht. Beide blicken in Richtung des Betrachters. Der mittige Engel ist hüftaufwärts dargestellt. Mit seinem gewellten Blondschof wirkt er jugendhaft. Die Federn seiner Flügel schimmern metallisch-goldfarben. Entlang des unteren Tafelrands ist das Inschriftenband „Die Geschwornen Meisters. Nahmen Johan[n] Egid. Dörr. Johan Leonhard Kauffman. Johann D[...] Pfister“ zu lesen.

Deutung der Tafel

Bei der Tafel handelt es sich wohl um die Mitteltafel einer in den Rechnungsbüchern der Nürnberger Handwerkskorporationen zumeist schlicht als „Daffel“, „Tafel“ oder „Täfflein“ bezeichneten Klapptafel, ein tryptichonartiges Bild mit zwei Klappflügeln, das die Handwerke in ihren Herbergen aufhängten und nur bei offiziellen Anlässen öffneten. Die Forschung verwendet für diese Tafeln bisweilen aus unerfindlichen Gründen auch die nicht historisch nachweisbaren, dafür irreführenden Bezeichnungen „Irtentafeln“ bzw. „Ürtentafeln“. Irtentafeln waren im Unterschied zu den geschäftsmäßigen Morgensprachen ritualisierte bzw. zeremonielle Zechen. Die Fassungen museal überlieferter derartiger Tafeln umfassen vor allem religiöse und historiografische Motive, aber auch Porträts von Handwerksvorgehern. Manche zeigen auch zeremonielle Szenen. Häufig sind die genannten Motive mit aktuellen Meisterlisten kombiniert. In der Regel findet sich an einer zentralen Stelle auch ein Handwerkszeichen, also ein Symbol, das bildlich unmittelbar auf ein bestimmtes Gewerk als Besitzer der Tafel verweist. Neben charakteristischen Werkzeugen kommen für diesen Zweck auch gewerktypische Erzeugnisse in Frage, im vorliegenden Fall Drahtkranzbündel und Drahtspulen. Wohl dieser Annahme folgend, wurde die Tafel als „Innungsbild der [Nürnberger] Scheibenzieher“ erworben: Doch ist das Bild tatsächlich den Scheibenziehern zuzuordnen? Eine Klärung dieser Frage ist anhand der schriftlichen Überlieferung, wie den Handwerksordnungen, bedingt möglich, weil sich die Nürnberger Drahtzieher auch anhand ihrer Erzeugnisse – und es handelt sich der Inschrift zufolge zweifellos um die Tafel eines Nürnberger Drahtziehergewerks – in mindestens zwei Gruppen unterscheiden lassen: die Grob-Drahtzieher und die Scheibenzieher oder Fein-Drahtzieher, zu denen auch die Leonischen Drahtzieher zu zählen sind. Die Grob-Drahtzieher scheiden als Auftraggeber und ehemalige Besitzer der Tafel wohl aus, weil sich ihre Erzeugnisse im Gesamtmotiv der Tafel nicht wiederfinden, soweit herrscht in der

Forschung auch Einigkeit. Die Bezeichnung Scheibenzieher wiederum leitet sich von dem Begriff für ihr wichtigstes Werkzeug ab, der zylindrischen Spule, mit der Draht durch das gelochte Eisen gezogen und dabei den Durchmesser verkleinernd gestreckt wurde.

Bei den auf dem Inschriftenband genannten „Geschworenen“, also Handwerksvorständen, handelt es sich um Johann Egidius [Ägydius] Dörr, einen Scheibenzieher und Verleger, Meister seit 1731, dessen Grabepitaph auf dem St.-Johannes-Friedhof (Grab Nr. 1861) von 1755 noch existiert. Johann Leonhard Kaufmann, wohl Meister um 1730/35, arbeitete 1741 als Scheibenzieher und war zugleich Hausmeister im Rathaus zu Wöhrd. Johann Daniel Pfister war seit 1732 Scheibenziehermeister. Im Streiflicht zeichnen sich im Bereich der beiden stehenden Männer unter der aktuellen Fassung abweichende Konturen ab, was auf eine darunter liegende Malschicht hindeuten könnte. Das für die Interpretation der Tafel als Nürnberger Stück relevante Inschriftenband des 18. Jahrhunderts scheint eine spätere Zutat zu sein. Hierfür sprechen einerseits stilistische Merkmale der Kleidung der dargestellten Männer, die für eine Entstehung der Tafel im späten 16. oder in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sprechen. Andererseits legt dies auch eine Abplatzung im Bereich der Namensnennung „Johann D[...] Pfister“ nahe, wo sich unter den freigelegten Stellen der untere Abschluss der Blumenwiese deutlich sichtbar fortsetzt. Somit verdeutlicht dieser Gesichtspunkt die anhaltende Nutzung und zweckorientierte Modifizierung des Stücks. Dies ist von einiger Bedeutung, weil Max Beckh bei seiner Ablehnung des Stücks als ehemaliges Besitztum der Leonischen Drahtzieher vor dem Hintergrund der Datierung der Tafel ins 16. Jahrhundert insbesondere mit der Erwähnung der drei „Geschworenen“ argumentierte: „Dabei mußte ich schon deshalb argwöhnisch werden, weil [...] von dem leonischen Drahtzieherhandwerk als einem geschworenen zu dieser Zeit nicht die Rede sein kann. Genauere Untersuchungen brachten mich zu folgendem Schluß: beides gehört nicht dem Gewerbe der Golddrahtzieher sondern dem der Scheibenzieher an, die sowohl drei Geschworene haben, als auch weißen und gelben Messingdraht ziehen“ (Beckh 1915, S. 24). Karl Gröber war diese grundlegende Erkenntnis zu den gewerblichen Verhältnissen bei den Nürnberger Drahtziehern entweder unbekannt, oder er sah sie als nachrangig an. Bei seiner Deutung stand wohl nur die Farbigkeit des dargestellten Drahtes im Vordergrund. Auf dieser Grundlage erscheint seine Zuweisung des Stücks zu den Leonischen Drahtziehern nachvollziehbar. Diese fertigten die hochfeinen, vergoldeten und versilberten Kupferdrähte an, die geplättet Lahn heißen und um textile Fäden gesponnen wurden. Die Scheibenzieher verarbeiteten demgegenüber auch mittlere, im direkten Vergleich gröbere Drahtstärken. Darüber hinaus wendeten sie auch andere Fertigungsmethoden an, etwa das Bedampfen von Messing-

draht mit Zink zur Erzielung von weiß-silbern glänzendem „Cement“-Draht. Ihr Erzeugnis kann allerdings grundsätzlich ebenfalls in weiß-silberne und rötlich-goldene Drähte unterschieden werden.

Ob Max Beckh oder Karl Gröber die beiden die Kartuschen haltenden Männer, bei denen es sich nicht um Geschworenporträts oder Ähnliches handelt, in ihre Überlegungen einbezogen hatten, ist nicht bekannt. Deren repräsentative Kleidung spiegelt jedenfalls nicht nur die Farben des auf dem Bildfeld der Kartusche dargestellten Drahts. Vielmehr sind ansatzweise auch die Verarbeitungsmöglichkeiten und die optische Wirkung des Drahts in der zeitgenössischen Kleidungsmode hieran abzulesen. Es handelt sich bei den beiden Figuren demnach gewissermaßen um personifizierten Draht.

Die Ansätze von Max Beckh und Karl Gröber machen deutlich, dass eine abschließende Zuordnung der Tafel zu

einem der beiden Gewerkezweige ohne archivalischen Nachweis, etwa in einem Rechnungsbuch, nicht ohne Weiteres möglich ist.

► THOMAS SCHINDLER

Literatur:

Herbert Aagaard: Drahtzieher. In: Reinhold Reith (Hrsg.): Das alte Handwerk (= beck'sche reihe). München 2008, S. 60–64. – August Jegel: Alt-Nürnberger Handwerksrecht und seine Beziehungen zu anderen. Reichelsdorf 1965, S. 219. – Karl Gröber: Alte deutsche Zunft Herrlichkeit. München 1936, S. 49. – Max Beckh: Die Nürnberger echte und leonische Gold- und Silberdrahtindustrie (= Statistische und Nationalökonomische Abhandlungen, insbesondere Arbeiten aus dem Statistischen Seminar der Universität München, 9). München 1917. – Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1898 (1), S. 6.

Straßenbau und Bergbau in der Neuzeit

Zu zwei Walzenkrügen der Nürnberger Fayencemanufaktur

BLICKPUNKT FEBRUAR. Im Museum für Angewandte Kunst in Wien hat sich ein nicht bezeichneter Walzenkrug (Abb. 1–3) erhalten, der durch sein ungewöhnliches Sujet besondere Aufmerksamkeit verdient. Der Krug hat eine Höhe von 19,7 cm (ohne Montierung). Im Deckel der nicht ge-



Abb. 1: Walzenkrug mit Zinnmontierung, Fayence, Nürnberg, 1739; Wien, MAK, Inv. Ke 3126.

markten Zinnmontierung ist ein rundes Medaillon eingelassen. Die kugelige Daumenrast ist waagrecht mehrfach gerillt. Über dem Zinnrand am Boden und unterhalb des Mündungsrandes umzieht ein breites blaues Band gewissermaßen wie ein Rahmen die Wandung. Auf der Wandung breitet sich

von links nach rechts eine Darstellung aus, die bislang auf keinem weiteren Fayencekrug einer deutschen Manufaktur anzutreffen ist: Insgesamt sechs Personen sind damit beschäftigt, ein Straßenpflaster zu verlegen. Eingebettet zwischen Häusern und Bäumen im Hintergrund, ist die Straße im rechten Bildteil bereits fertig, während links die Arbeit noch andauert. Ein stehender Arbeiter hält eine einmännige Handramme (auch Wallschlägel) vor sich, mit dem er die bereits verlegten runden Pflastersteine feststampft. Vor ihm knien zwei weitere Arbeiter, die mit einem Pflastererham-



Abb. 3: Walzenkrug mit Zinnmontierung, Fayence, Nürnberg, 1739; Wien, MAK, Inv. Ke 3126.

mer die Steine zurecht-klopfen und in den Untergrund setzen. In der Bildmitte steht offenbar ein Meister (Abb. 2). Seine rechte Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger deutet zu den links Arbeitenden hin. Ganz offensichtlich gibt er Anweisungen, wie die Arbeit genau zu verrichten ist. Seine Kleidung ist auffällig fein: Er trägt einen offenen Justaucorps mit langer



Abb. 2: Walzenkrug mit Zinnmontierung, Fayence, Nürnberg, 1739; Wien, MAK, Inv. Ke 3126.

Knopfreihe zu einer knielangen Hose. Über der Hose ist ein Teil einer Schürze erkennbar. Hose und Schürze tragen übrigens auch seine Mitarbeiter. In der linken Hand hält er einen Spazierstock. Auffällig ist sein langes, bis auf den Rücken reichendes Haar, das unter dem breitkrempeigen Hut sichtbar ist. Die beiden rechts von ihm knienden

Arbeiter sind ebenfalls mit dem Verlegen der Pflastersteine beschäftigt, während ganz rechts ein Arbeiter mit einer Steinhacke steht. Auf dem blauen Band über der Darstellung gibt eine Inschrift Hinweis auf den Empfänger oder Besteller des Walzenkruges: „Jonas Ostertag, Stadt Pflaster Meister. A. 1739“. Am 3. Oktober 1711 hatte Ostertag seine Bestallungsurkunde als Augsburger Stadtpflasterer auf Lebenszeit erhalten.

Welche Innovation die Steinpflasterverlegung in den Städten mit sich brachte, wird erst verständlich, wenn man bedenkt, dass im frühen Mittelalter die Gassen in der Regel keinerlei Belag hatten. Die festgetretene Erde war bei trockener Witterung noch einigermaßen gut begeh- und befahrbar, wurde aber bei Regen und Schnee zu einem morastigen Sumpf, der nicht nur Schuhe und Kleidung stark verschmutzte, sondern das Laufen und Fahren sehr erschwerte. Hinzukommt, dass die Hausbewohner ihren Unrat und Abfall oft einfach auf den Gassen entsorgten. Die Steinpflasterung der Wege um die Häuser oblag den Hausbesitzern, was diesen allerdings teilweise sehr hohe Kosten verursachte und deshalb oft nicht in Angriff genommen wurde. Erst im Spätmittelalter wurde die Straßenpflasterung mehr oder weniger zur öffentlichen Aufgabe. In Nürnberg begann man verhältnismäßig früh, bereits Ende des 14. Jahrhunderts, mit der Pflasterung der Gassen. Das städtische Bauamt bestellte einen Pflastermeister – wohl einen Mann, wie er auf dem Krug zu erkennen ist –, der mit seinen Arbeitern nicht nur neue Pflasterungen vornahm, sondern auch für das Ausbessern bereits beste-

hender Pflasterwege sorgte. Um auch die Hausbesitzer finanziell an dieser Maßnahme zu beteiligen, pflasterte die Stadt nur einen mittleren Weg in den Gassen. Endres Tucher schrieb dazu im Baumeisterbuch der Stadt Nürnberg (1464–1475): „niemand über vier schuch zu seinem haus nichtz machen, es wolt dann einer selbs bezahlen“ (nach Gasner, S. 125). In einer Fläche von etwa vier Stadtschuh von der Hausmauer weg musste der Hausbesitzer also die Kosten für die Pflasterung selbst übernehmen. Eine Radierung (Abb. 4) aus der Zeit um 1700 von Johann Alexander Boener (1647–1720) zeigt Pflasterarbeiten am Sebalder Platz. Sie

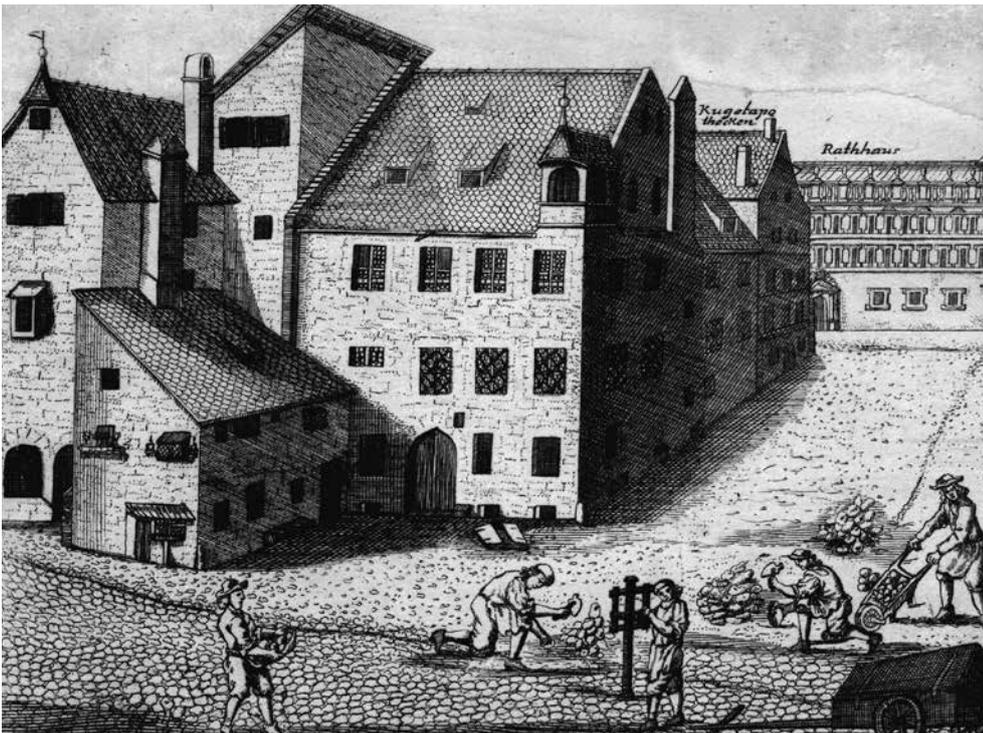


Abb. 4: Johann Alexander Boener: Pflasterer am heutigen Sebalder Platz, Radierung, um 1700. Stadtarchiv Nürnberg, E 13 / II Nr. G 44.



Abb. 5: Walzenkrug mit Zinnmontierung, Fayence, Nürnberg, 1723–1763, Inv. LGA 7750, Foto: Georg Janßen, GNM.

dürfte in weiten Teilen Vorlage für den Maler des Walzenkruges gewesen sein. Auch die Handramme ist auf Boeners Radierung deutlich erkennbar.

Auch wenn sich die Widmung auf dem Walzenkrug auf einen Augsburger Bürger bezieht, dürfte es sich um eine Nürnberger Fayencearbeit handeln. Dafür spricht die undeutliche K.-Bezeichnung auf dem Boden. Zudem können vergleichbar bemalte Augsburger Fayencen, die nachgewiesenermaßen in der Zeit vor 1740 entstanden sind, bislang kaum nachgewiesen werden. Denkbar wäre, dass ein Nürnberger Bürger den Krug seinem Augsburger Berufskollegen Ostertag geschenkt hat.

Ein in Nürnberg entstandener Walzenkrug in den Beständen des ehemaligen Bayerischen Gewerbemuseums in Nürnberg (Inv. LGA 7750, Abb. 5, 6) hingegen, der die Marke „K.“ hat, geht wohl auf die Bestellung eines Bergmanns zurück oder könnte ihm zwischen 1723 und 1763

geschenkt worden sein. Er hat eine Gesamthöhe von 25,6 cm und zeigt auf der Schauseite in einem hochovalen, von einem Blattkranz gerahmten Medaillon ein Handwerksymbol der Bergleute in Wappenform: die Arche Noah inmitten von Wasser. Eine Taube mit Ölzweig im Schnabel schwebt darüber. In der Art eines Sparren überlagern zwei Anker mit Kreuz das Wappenmotiv. Den oberen Wappenrand bilden zwei geflügelte Puttenköpfe und das Auge Gottes, das von einer Krone bekrönt wird. Gewissermaßen als Wappenhalter fungieren zwei Herren auf Postamenten, die den Schild halten. Ihre Kleidung kennzeichnet sie weniger als Bergleute, sondern eher als Bergamtsverwalter, wie sie Christoph Weigel (1654–1725) in seinem Werk „Abbildung und Beschreibung derer sämtlichen Berg-Wercks-Beamten und Bedienten nach ihrem gewöhnlichen Rang und Ordnung im behörigen Berg-Habit“ (Nürnberg, 1721) abbildet (Abb. 7). Nach Weigel tragen sie ein geknöpftes, die Taille betonendes „Berg-Röcklein“, dazu einen Schacht- oder Fahrhut mit vorne hochgeschlagener Krempe, eine Grubenhose mit Kniebügeln, ein Arschleder und Halbschuhe. Seitlich hängt ein Paradedegen herab. Eine Schriftfahne mit den Worten „GLÜCKH AVF“ und die beiden gekreuzten Werkzeuge Schlägel und Eisen schließen die Darstellung



Seitenansicht des Walzenkruges in Abb. 5.



Abb. 7: Der Ober-Berg-Ambts-Verwalter nach Christoph Weigel: „Abbildung und Beschreibung derer sämtlichen Berg-Wercks-Beamten und Bedienten nach ihrem gewöhnlichen Rang und Ordnung im gehörigen Berg-Habit“, Nürnberg 1721. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

nach unten ab. Die Seitenpartien zum Henkel hin sind mit drei übereinander angeordneten Blüten bemalt, die von Punkt- und Strichblättern umgeben sind. Der glatte Henkel ist mit einem Fischgrätmuster bemalt. Der Hinweis auf Noahs Arche im Medaillon kommt häufiger auf Handwerksdarstellungen vor. Die jeweiligen Innungen wollten damit auf das hohe Alter ihres Handwerks hinweisen. Im Falle des Bergwesens hat dies eine gewisse Berechtigung,

denn der Abbau von Erzen gehörte in der Tat zu denjenigen Tätigkeiten, die bereits in vorchristlicher Zeit ausgeübt wurden. Mit dem Auge Gottes, das seit dem 17. Jahrhundert als Zeichen der Trinität gilt, erbaten sich die Bergleute den göttlichen Schutz für ihre gefährliche Arbeit im Berg. Das Auge Gottes spielte aber auch im Rahmen von Freimaureremblem eine Rolle. Wohl aus diesem Grund wird ein fast identisches, auch mit „K.“-bezeichnetes Pendant dieses Kruges, das sich im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe (Inv. 1878.150) befindet, dort als „Humpen mit Freimaureremblem“ bezeichnet.

Bei beiden Krügen handelt es sich um sehr qualitätvolle Fayencearbeiten, die sich von den Serienprodukten der Fabrik deutlich unterscheiden. Besonders im Falle von Bestellungen bemühten sich die Nürnberger Fayenciers um hervorragende Arbeit, die den guten Ruf ihrer Institution weitertragen sollte.

► SILVIA GLASER

Literatur:

Stichwort „Pflaster“, in: Johann Georg Krünitz's Oekonomisch-technologische Encyclopädie, Bd. 111, Berlin 1809, S. 756–807. – Ernst Gasner: Zum deutschen Strassenwesen. Von der ältesten Zeit bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Leipzig 1889. – Johann Alexander Boener: Die Reichsstadt Nürnberg und ihr Umland um 1700. Nürnberg 1981. – Elisabeth Grünenwald: Die Fayencemanufakturen im Ries, in Oettingen, in Tiergarten bei Schratzenhofen und in Schratzenhofen. In: Keramos 124, 1989, S. 117–126. – Walter Bauernfeind, Stichwort „Pflastermeister“, in: Michael Diefenbacher/Rudolf Endres: Stadtlexikon Nürnberg, Nürnberg 1999, S. 822–823. – Thomas Schindler: Werkzeug. Bestandskatalog der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Nürnberg 2013. – Vergleichsstück: Hamburg, MKG, Inv. 1878.150, Walzenkrug (bez. K.). – Dr. Thomas Schindler, Freilandmuseum Bad Windsheim, Frau Simone Herde, Stadtarchiv Augsburg, und Dr. Frank Matthias Kammel danke ich für Hinweise.

Eine Korrespondenz-Schatulle im Wiener Secessionstil

Aus dem Sortiment der Firma „Zum Stock im Eisen“, gegründet von Samuel Nathan Chiger

BLICKPUNKT MÄRZ. Der Besitzer der im Stil der Wiener Moderne dekorierten Lederschatulle hatte durch ihren verglasten Deckel Überblick über Vorräte an Schreibpapier, Billetts, Kuverts, Postkarten, Briefmarken und was man vor Erfindung der elektronischen Post sonst alles für Fernkommunikation benötigte. Das Innere des Kastens ist in vier Fächer unterteilt. Seine Vorderseite lässt sich herunterklappen, sodass man sich bei der Schreibarbeit aus den drei hinter ihr liegenden bequem bedienen konnte. Auch im aufgeklappten Zustand bot die Korrespondenz-Schatulle etwas fürs Auge. Ihr Innenleben ist mit lindgrün schillerndem Moiré ausgeschlagen und die Innenkanten des arretierbaren Deckels sind wie die der Kastenwände mit feiner floraler Goldprägung geziert.



Abb. 1: Korrespondenz-Schatulle im Stil der Wiener Secession, Anfang 20. Jahrhundert. Vertrieb: Firma „Zum Stock im Eisen“, Wien, gegründet von Samuel Nathan Chiger. Bezeichnet in Goldprägung am Innenrand der aufklappbaren Vorderwand: Zum „Stock im Eisen“ WIEN I. KÄRNTNERSTRASSE 1. Holz, bezogen mit hellbraunem Leder, geprägt, teilweise eingefärbt und vergoldet, geschliffenes Glas, Seidenmoiré, Scharniere und Schlüssel aus Messing, Mechanik zur Deckel- und Vorderwandfixierung. H. 9 cm, B. 42,2 cm, T. 29,5 cm. Inv.-Nr. HG 13209. Erworben von Dieter Trüjen, Thalheim, Foto: Monika Runge, GNM.

Die Nachfrage nach Dingen, die dem Leben elegantes Flair verleihen und obendrein kleine alltägliche Handgriffe erleichtern, hat den Erfindergeist von Luxuswarenproduzenten seit jeher angeregt. Ein reger Tüftler auf dem Gebiet war der Galanteriewarenhersteller Charles Girardet (gest. um 1870) gewesen. Im 1850 in Wien erschienenen „Jahrbuch der Kaiserlich-Königlichen geologischen Reichsanstalt“ ist nachzulesen (S. 567), dass „dem Charles Girardet, k. k. landesbefugtem Leder-Galanteriewaren-Fabrikanten in Wien“ ein Patent verliehen worden war für seine „Erfindung eines Etui zur abgesonderten Aufbewahrung der Briefmarken, worin selbe mittels Federn so emporgehoben werden, dass man sie sehr leicht und bequem herausnehmen“ kann.



Abb. 2: Aufgeklappte Korrespondenz-Schatulle, Inv.-Nr. HG 13209, Foto: Monika Runge, GNM.

Bei der Korrespondenz-Schatulle ist zwar keine Federmechanik eingebaut, stattdessen sind am Boden der Fächer Seidenbänder angebracht, um ihren Inhalt bei geschlossener Kastenfront mit einem Griff herauszuheben.



Abb. 3: Deckel der Korrespondenz-Schatulle, Inv.-Nr. HG 13209, Foto: Monika Runge, GNM.

Statt wie Girardet und andere Vertreter der Galanterie-warenindustrie der Zeit des Historismus in der Kompilierung historischer Stilvorbilder zu schwelgen, ließ sich der Gestalter der Korrespondenz-Schatulle von Naturmotiven inspirieren. Auf den Kastenwänden wachsen Krokusse, die mit lapidaren Linien in vergoldeter Streicheisenarbeit umrissen sind. Zwischen ihnen flattern winzige, goldgeprägte Schmetterlinge. Während hier ein skizzenhaft-naturalistischer Eindruck angestrebt ist, fügen sich auf dem Rahmen der Deckelverglasung vor punziertem Hintergrund rot und grün lasierte Blüten und Blätter zu Ornamentbändern, deren floraler Schwung sich mit der Geometrie matt vergoldeter Streifenbänder abwechselt. Das Dekor ist charakteristisch für Kunstgewerbe im Umfeld der Wiener Secession. Gegenüber wellenhaft bewegten Ausprägungen des Art-Nouveau-Stils etwa in Frankreich oder Belgien vertraten die Wiener eine strengere, geometrisch geprägte Auffassung. Richtungsweisende Architekten und Künstler der Wiener Moderne wie Joseph Hoffmann (1870–1956) oder Koloman Moser (1868–1918) strebten statt asymmetrischer Wirkungen klare Achsen und übersichtliche Flächengliederungen an, worin ein Einfluss von Vertretern der britischen Arts-and-Crafts-Bewegung anklingt.

Das Dekor auf dem Schatullendeckel mit seiner spielerischen Entfaltung vegetabler Elemente in einem präzise gefassten Rahmen hat stilistisch eine Nähe zu Buchschmuckentwürfen Hoffmanns. Etwa zu den Randleisten mit stilisierten Kirschen, mit denen die erste Seite Wilhelm

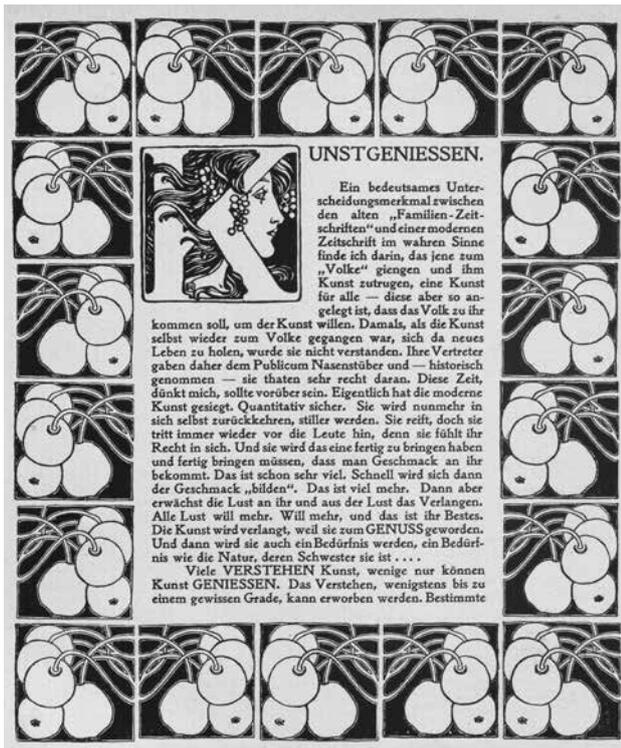


Abb. 4: Buchschmuckentwurf von Joseph Hoffmann, Initiale von Koloman Moser. In: Ver Sacrum. 1. Jg., H. 9, 1898, S. 19. Sig. 4° ZK 141 (1)

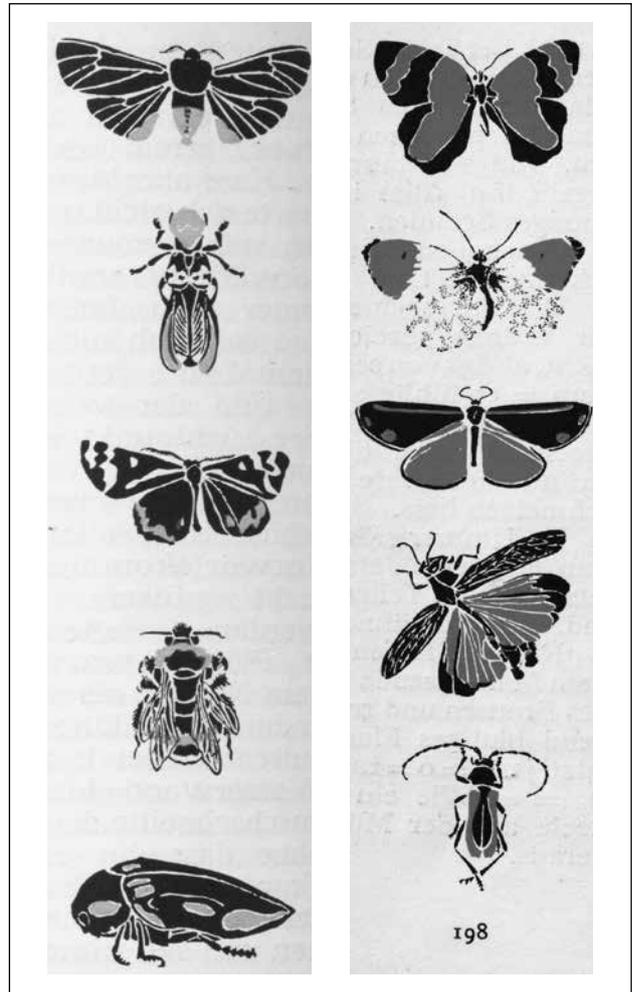


Abb. 5a und b: Zeichnungen von Dr. Hans Leo Przibram. In: Ver Sacrum. Band 4, 1901, S. 190, 198. Sig. 4° ZK 141 (4)

Holzamers (1870–1907) kultur- und lebensphilosophische Betrachtung „KUNST GENIESSEN“ gestaltet ist, veröffentlicht 1898 in „Ver Sacrum“, dem Organ der Wiener Secession. Die Zeitschrift erschien von Januar 1898 bis Oktober 1903 und wurde von fortschrittlichen Kunstgewerblern als Inspirationsquelle genutzt. 1901 findet man hier als Bebilderung eines Beitrags von Karl Friedrich Heitmann (geb. 1874) eine Fülle von Tieren und ganze Insektenwelten inklusiv graziler Schmetterlinge. Die Darstellungen stammen von dem mit dem Architekten und Kulturtheoretiker Adolf Loos (1870–1933) bekannten Wiener Zoologen Hans Leo Przibram (1874–1944), dessen Zeichnungen auch die Zeitschrift „The Studio“ veröffentlichte, das Organ der britischen Arts-and-Crafts-Bewegung.

„Der Zeit ihre Kunst und der Kunst ihre Freiheit“

Kunstgewerbe des Historismus hatte die Wirkung des traditionell Repräsentativen angestrebt, sie durch verschwenderische Dekorfülle, üppige Verwendung von Applikationen und Kostbarkeit signalisierenden Materialkombinationen gerne ins Pompöse gesteigert, was Nutzformen



Abb. 6: Ausstellungsgebäude der Wiener Secession. Abb. aus Gabriele Fahr-Becker: Wiener Werkstätte. 1903–1932. (1. Ausg. 1994). Köln 2003, S. 8.

überspielte. „Instinktiv wollten wir vom Kopieren alter Stile loskommen und unbedingt zu einer aus Zweck und Schönheit gestalteten Form gelangen“, so Joseph Hoffmann, der 1897 Mitbegründer der Wiener Secession war. Deren Motto, „Der Zeit ihre Kunst / Der Kunst ihre Freiheit“, wurde in großen Lettern über dem Portal ihres bereits ein Jahr nach der Gründung eröffneten Ausstellungsgebäudes angebracht, auf dessen klare kubische Form sein Architekt Joseph Maria Olbrich (1867–1908) eine goldene Kuppel in Gestalt einer riesigen Lorbeerbaumkrone setzte.

Die Secessionisten distanzieren sich programmatisch von den Hierarchien innerhalb der gestalterischen Bereiche. Sie waren von gesamt-künstlerischen Ideen beflügelt, hoben die Unterscheidung zwischen Kunst und Kunstgewerbe auf, um durch allumfassende Kreativität dem Wandel der Zeit und der Gesellschaft gemäße Formen zu entwickeln und dem Empfinden jenseits von der Historie geborgtem Glanz Raum zu geben. Wie in der freien sollten in der angewandten Kunst die Individualität von Entwurf und Ausführung eine Einheit bilden. Die Secession grenzte sich von den arbeitsteiligen Methoden der etablierten Kunstindustrie ab, für die in der Museumssammlung manche Luxus-schatullen des Historismus prägnante Beispiele geben. Hier lieferten vom Leder- über den Metallbearbeiter bis hin zum Porzellan- oder Aquarellmaler viele Hände dekorative Zutaten für ein Stück. Bei der Korrespondenz-Schatulle kommt allein die Technik kunstvoller Lederbear-

beitung zum Tragen. Die gegenüber der Opulenz des Historismus klassisch anmutende Schlichtheit hebt das Durchdachte der Form und die Gediegenheit der Ausführung hervor.

Verfechter „Neuer Kunst“ postulierten neben der zweckdienlichen materialgerechten Gestaltung. Sie reflektierten das spezifische ästhetische Potenzial einzelner Werkstoffe und handwerklicher Techniken, um es gestalterisch neu auszukosten. „Die Secession will dem Kunstgewerbe die Individualität des schaffenden Künstlers aufprägen, Loos geht von der ‚Individualität‘ des jeweiligen Materials aus“, hieß es 1899 in einem Artikel der *Wiener Rundschau*. Er erschien anlässlich der Eröffnung des von Adolf Loos schräg gegenüber dem Secessionsbau gestalteten „Café Museum“, das zu einem Treffpunkt und zur Ideenbörse innovativer Geister wurde.

Noblesse der Tradition und zeitgenössischer Esprit

Bei der Schatulle ist am Innenrand der ausklappbaren Kastenwand der Name des Wiener Unternehmens „Zum Stock im Eisen“ sowie sein Standort „Kärntnerstraße 1“ angegeben. Es befand sich in der berühmten Einkaufsstraße mit dem auf seiner Höhe angrenzenden „Stock im Eisen“-Platz an zentraler Stelle von Wien-Stadt nahe am Stephansdom. Mit der Qualität seines Angebots avancierte es zum k. u. k. Hoflieferanten, wie ein im Internet veröffentlichtes Firmenlabel dokumentiert. Über dem Firmennamen prangt der Doppeladler mit der habsburgischen Hauskrone; Hoflieferanten durften ihre Firmen mit dem „kleinen“ kaiserlichen Wappen bewerben, Kammerlieferanten mit dem persönlichen Wappen des Kaisers. Das Etikett vermerkt, dass das Unternehmen 1889 gegründet wurde und auf Reiserequisiten und Lederwaren spezialisiert war. Die Adresse lautet hier Kärntnerstraße 1 und 3. Als Inhaber wird S. Chiger genannt. Mit ausgeschriebenen Vornamen ist Samuel Nathan Chiger (1865–1920) im „Handbuch des Allerhöchsten Hofes und des Hofstaates seiner K. und K. Apostolischen Majestät“ in der Rubrik der Hoflieferanten aufgeführt. Sein Nachfolger war Josef Chiger. Er wird 1927



Abb. 7: Etikett der Firma „Zum Stock im Eisen“ mit Doppeladler, habsburgischer Hauskrone und „Stock im Eisen“-Signet. Abb. von http://commons.wikimedia.org/wiki/file:Zum_stock_im_eisen.jpg (15. 1. 2013).



Abb. 8: Ansichtskarte: „Stock im Eisen“-Platz mit Stephansdom, Wien, gelaufen 27. 7. 1906. Aufdruck auf Vorderseite „Stock im Eisen“-Platz mit Stephansdom Wien“; rückseitig „Postkarte“, Schriftliche Mitteilungen“, „Nur für die Adresse“, handschriftlich Absender „Josef v. Augustin / Wien XII / 2 / Schönbrunnerstrasse 241 / Wien 20. 7.“ und Adresse „Wohlg. Herrn / Adolf Feige / Bethel b. Bielefeld / Westfalen / Germany = Allemagne“, 3-Heller-Briefmarke, gestempelt 23. 7. 1906 in Wien. Lichtdruck, handkoloriert, Lithographie (Schrift), H. 14 cm, B. 9 cm. Dokumentation zu HG 13209. Erworben im Antiquariat.

in der Aufnahmeliste des Kreises der fördernden Freunde des Wiener Künstlerhauses als Inhaber der Firma „Zum Stock im Eisen“ genannt, hier mit Anschrift Kärntnerstraße 1.

Der Name des Unternehmens zitierte ein Wahrzeichen Wiens, bei dem es sich um den Teil einer Fichte mit zwei Wipfeln handelt, der von Wandergesellen über und über mit Nägeln beschlagen worden war und dem zum Stephansplatz überleitenden „Stock im Eisen“-Platz seinen Namen gab. Der fantastisch wie eine Alraune anmutende und entsprechend sagenumwobene Nagelbaum geriet zum Ansichtskartenmotiv. Er wurde am „Stock im Eisen-Platz“/ Ecke Kärntnerstraße in einer Nische des 1891 eingeweihten Palais Equitable attraktiv ins Blickfeld gerückt. Chiger wählte ihn als Firmensignet. Das erwähnte Etikett mit kaiserlichem Doppeladler zeigt den Nagelbaum, gerahmt vom Umriss der Nischenarchitektur.

Das zwischen Kärntnerstraße und Graben am „Stock im Eisen“-Platz errichtete Palais – ein elegantes und mit allermodernstem Komfort ausgestattetes Geschäftshaus, entworfen von Andreas Streit (1840–1916) – entstand im Auftrag der New Yorker Versicherungsgesellschaft „Equitable“. Ihr Sitz in New York City lag seinerzeit übrigens in direkter Nachbarschaft zu dem der „Germania Life Insurance Company“, die 1860 von dem Elberfelder Kaufmannssohn Hugo Wesendonck (1817–1900) gegründet worden war, einem Juristen und ehemaligen Abgeordneten der ersten deutschen Nationalversammlung in der Paulskirche in Frankfurt am Main, der 1849 nach Amerika auswanderte. Im Wiener Palais Equitable hatte unter anderem k. u. k. Hoflieferant „Wilhelm Beck & Söhne“ eine Niederlassung. Das Unternehmen war auf Diplomaten- und Staatskleidung sowie feine Zivilkleidung spezialisiert. Im Haus Nr. 7 am „Stock im Eisen“-Platz saßen „Vinzenz Mayer's Söhne, k. u. k. Hof- und Kammerjuweliere, Ordenslieferanten etc“. Sie



Abb. 9: Ansichtskarte: Stock im Eisen, Wien, gelaufen 18. 3. 1907. Aufdruck auf Vorderseite „Oe L. A. Wien“, „Wien, Stock im Eisen“, „Serie Wien No 37“; rückseitig „Postkarte - Carte postale / Weltpostverein - Union postale universelle (in 12 weiteren Sprachen)“; handschriftlich auf Vorderseite, „Auguri per l'onomastico“, rückseitig „Sig. Guiseppina Biagini / Via S. Andrea 22 / Pistoia“, 5-Centismo-Briefmarke, gestempelt 18. 3. 1907 in Lucca. Lichtdruck, H. 14 cm, B. 8, 9 cm. Dokumentation zu HG 13209. Erworben im Antiquariat.

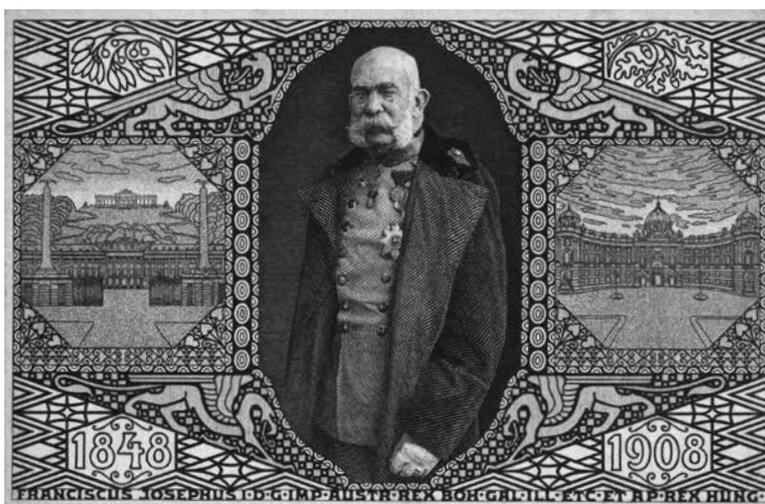
präsentierten in ihren Verkaufsräumen eine „*permanente Ausstellung von Kunst- und Bedarfsgegenständen*“, wie aus einer Werbung von 1903 hervorgeht. In der Kärntnerstraße 33 eröffnete 1907 das von Künstlern der Wiener Werkstätte gestaltete „Cabaret Fledermaus“.

Das Umfeld des Unternehmens „Zum Stock im Eisen“ spiegelte die Melange über Jahrhunderte kontinuierlich gewachsener glanzvoller Tradition und von modernem Wirtschafts- und Geistesleben geprägter großstädtischer Kultur, zu deren Entfaltung der Staat mit dem Wiener Ringstraßenprojekt im großzügigen Stil beigetragen hatte. Die exquisite Geschäftsnachbarschaft verweist auf ein Publikum, das Promotor der „Neuen Kunst“ war. Förderer des Secessionstils rekrutierten sich aus traditionellen Eliten und dem liberalen, selbstständigen und wirtschaftlich erfolgreichen Bürgertum. Zu Anhängern der Wiener Secession, die sich im April 1897 konstituiert hatte, gehörte Fritz Waerndorfer (1868–1939), dessen Familie eine der größten baumwollverarbeitenden Betriebe in der Donaumonarchie besaß. Gemeinsam mit ihm gründeten Hoffmann und Moser 1903 die Wiener Werkstätte, für die sich weitere Unternehmer einsetzten, etwa der Bankier und Industrielle Otto Primavesi (1868–1926) oder dann in der Ersten Republik Österreichs der Textilunternehmer Kuno Grohmann (1897–1940), dem die Wiener Werkstätte 1928 eine Publikation widmete.

Kaiserliche Beehrung

Zur offiziellen Akzeptanz der Wiener Secession, die sich als Teil einer europäischen modernen Bewegung verstand, hatte indirekt Kaiser Franz Joseph I. (1830–1916) beigetragen. Im Gegensatz zu Kaiser Wilhelm II. (1859–1941) im 1871 gegründeten deutschen Kaiserreich – der sich selbst als Zeichner, Dichter und Komponist („Sang an Aegir“) versuchte und Kunst als Medium auffasste, um in dem aus 25 Bundesstaaten und dem sogenannten „Reichsland“ Elsass-Lothringen bestehenden jungen Hohenzollernreich eine übergreifende deutsch-nationale monarchistische Identität zu stiften – trat Franz Joseph als Integrationsfigur im Vielvölkerstaat der Donaumonarchie nicht mit Reden zu national-volksbildenden Aufgaben der Kunst auf. Das Kunsthistorische Museum, dessen Bau er 1858 zur Aufnahme der Sammlungen der Habsburger in Auftrag gegeben hatte, vergegenwärtigte die universalistische Perspektive des Alten Reichs, dessen geistiges Zentrum über Jahrhunderte hinweg Wien gewesen war. Er ließ sich auch nicht zu öffentlicher abschätziger oder gar populistisch gefärbter Abweisung der Secessionskunst herab. Im April 1898 besuchte er die erste Ausstellung der Wiener Secessionisten, auf der sie sich im internationalen Kontext der Art-Nouveau-Bewegung vorstellten, und

sprach ihnen seine Anerkennung für die Präsentation aus. Darüber berichtete die Presse, was der Wiener Secession „*in der Öffentlichkeit den gleichen Stellenwert garantierte wie der älteren Künstlergenossenschaft des Künstlerhauses*“, so Thomas Just und Irmgard Prangerl. Der Minister für Kultus und Unterricht, Artur Graf Bylandt-Rheidt (1854–1915), erwarb aus der Ausstellung für verschiedene staatliche



Jubiläumspostkarte: 60 Jahre Regentschaft Kaiser Franz Josef, 1848–1908, gelaufen 30. 11. 1908. Entwurf: Koloman Moser, Stecher: Ferdinand Schirnböck

Aufdruck auf Vorderseite „1848 1908/FRANCISCUS JOSEPHUS I D G IMP AUSTR REX BOH GAL ILL ETC AP REX HUNG“ (Franz Josef I. von Gottes Gnaden Kaiser von Österreich König von Böhmen Galizien Illyrien etc Apostolischer König von Ungarn), auf Rückseite „JUBILÄUMS/ KORRESPONDENZ/ KARTE“, handschriftlich „Lieber Bruder! Ich möchte Dich/ recht schön bitten mir, wenn es/ Dir möglich wäre, von Innsbruck/ eine Karte an mich aufzugeben, damit ich den Jubiläumstempel/ bekomme. Ich wäre Dir recht/ dankbar. Wie geht es Dir?/ Mir ganz gut. Hoffe, Dich um/ Weihnachten bestimmt zu sehen./ Recht herzliche Grüße d. Bruder/Max“, Adresse „Herrn/ Anton Piffraeder/ Kanzlei Dr. Adler/ Hall/ Tirol“, 5-Heller-Briefmarke, gestempelt in Bozen 30. XI. 08. Zinktiefdruck, H. 9 cm, B. 14 cm. Dokumentation zu HG 13209. Erworben im Antiquariat.

Institutionen eine Reihe von Werken, auch von ausländischen Künstlern, zum Beispiel für das k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie am Stubenring Constantin Meuniers (1831–1905) Statue „Der Sämann“, Plaketten von Alexandre Charpentier (1856–1909) sowie einen Lederband Henry van de Velde (1863–1957).

Wilhelm List (1864–1918), seit 1899 Secessionsmitglied, malte 1906/07 für den Konferenzsaal des Wiener Hauptsitzes der Österreichischen Postsparkasse ein Figurenporträt Kaiser Franz Josephs. Er stellte ihn im Ornat des Ordens der Ritter vom Goldenen Vlies dar und verband den traditionsreichen Modus habsburgischer Staatsporträts mit dem Stil der Wiener Moderne. Der von Otto Wagner (1841–1918) konzipierte Postsparkassenbau, ein Schlüsselwerk der europäischen Moderne, heute als Museum und für Ausstellungen genutzt, war in den Jahren 1904 bis 1906 vis-à-vis vom Museum für Kunst und Industrie entstanden. Die Post edierte 1908 zum 60-jährigen Regierungsjubiläum Franz Josephs einen Briefmarkensatz, mit deren Entwurf sie Koloman Moser betraute. Eine der Marken zeigt den Kaiser



Abb. 11: Ansichtskarte: „Zur Erinnerung an die 30jährige Wiederkehr des Tages der Kaiserproklamation zu Versailles 1871“, mit Porträts Kaiser Wilhelms I. und Kaiser Wilhelms II., 1901. Aufdruck auf Vorderseite wie im Titel angegeben und „Schloss zu Versailles, Ort der Kaiserproklamation 1871.“, „1871 1901“, „Alleiniger Verlag von Theod. Stephani, Photogr., Zittau, Aug.-Allee 12, gesetzl. gesch.“, „Gedruckt von Hermann Ludewig, Kunstanstalt, Leipzig.“, „6418“; rückseitig „30“ im Lorbeerkranz, bekrönt von deutscher Reichskrone (Entwurf 1872), darunter „1871 18. Januar 1901“, „Drucksache“, „in“, „Wohnung/Straße und Hausnummer“, 3-Pfennig-Germania-Briefmarke (Ganzsache); Autochromdruck, H. 9 cm, B. 14 cm. Dokumentation zu HG 13292. Erworben im Antiquariat.

im Ornat der Vlies-Ritter und, wie in zwei weiteren seiner Porträts dieser Serie, gerahmt im Dekorstil der Secession. In der ebenfalls von Moser gestalteten und von Ferdinand Schirnböck (1859–1930) gestochenen Jubiläumspostkarte hat das aus einer fantastischen Fülle abstrakter und abstrahierender Formen kreierte Rahmendekor etwas von einer mit modernistischem Pfiff variierten Ehrenpforte, die dem alten Kaiser in Uniform zwischen filigran stilisierten Ansichten von Schloss Schönbrunn und der Wiener Hofburg einen spielerisch-charmanten Nimbus verleiht.

Kaiserliche Schmähung

Kaiser Wilhelm II. blieb mit seinem schneidigen „Aufsteiger“-Schnurrbart im Bildgedächtnis verankert, mit dem er auf der Ansichtskarte zum 30. Jahrestag der Gründung des deutschen Kaiserreichs wiedergegeben ist. Im Gegensatz zu Kaiser Franz Josephs in der Öffentlichkeit wohlwolgendem Auftreten gegenüber der Secession hatte er in seiner berühmt-berüchtigten „Rinnsteinrede“ zur Eröffnung der Berliner „Siegessäule“ Dezember 1901 mit volkserzieherischem Impetus antimoderne Ressentiments angefeuert und dem Chauvinismus das Wort geredet.

Henry van de Velde erfuhr 1902 auf der Düsseldorfer Industrieausstellung offiziöse Schmähung, als Wilhelm II. sein schwungvolles Art-Nouveau-Design mit den Worten schnitt, „Nein, meine Herren, ich verzichte darauf, sekrank zu werden.“ Der als „Kulturverderber“ vorgeführte Bel-

gier hielt fest, er habe eine Weile gebraucht, um sich von solcher Distanzlosigkeit und obendrein der Erkenntnis zu erholen, dass „niemand aus dem Gefolge oder der Menge gewagt hatte, mir die Hand zu reichen, hätte er es auch von Herzen gewünscht.“ In Berlin geriet Hugo v. Tschudi (1851–1911) als Direktor der Nationalgalerie aufgrund seines Engagements für die Berliner Secession und „französischen“ Impressionismus mit dem Kaiser in Konflikt („Tschudi-Affäre“).

Im liberalen Bürgertum und in den in der deutschen Tradition des Föderalismus auf ihre Kulturhoheit be-

dachten Bundesstaaten stießen kaiserliche Affronts und Berliner „Hofkunst“-Weisungen auf Widerspruch, wofür 1904 die „St.-Louis-Affäre“ ein Beispiel gibt. St. Louis richtete damals eine Weltausstellung aus. Ursprünglich war vorgesehen, dass an der deutschen Kunstpräsentation auch Vertreter der von akademischer Norm und Historismus gelösten Secessionen beteiligt sein sollten, was schließlich durch Eingreifen Wilhelms II. abgeblockt wurde. Dies löste bis hin zu den Abgeordneten im Reichstag vehemente Kritik aus. Hier war man sich einig, dass die kaiserliche Kunstpolitik zu weit gegangen war, und forderte eine unparteiische Behandlung der Künste. Auch in ausländischen Zeitungen wurde das registriert. Erschreckt von der Heftigkeit der Kritik verhielt sich Kaiser Wilhelm eine Zeitlang zurückhaltender in seinen öffentlichen Erklärungen zur Kunst, hält Peter Paret fest.

„Die offizielle Berliner Kunst in Saint Louis“

In der Münchner Zeitschrift „Simplicissimus“ hatte Bruno Paul (1874–1968) den konventionellen Idealrealismus, das „Massenschmackhafte“ der von Wilhelm II. protegierten Kunst und mit ihm wohlfeilen Populismus fokussiert. Pauls Bildsatire mit der Überschrift „Die offizielle Berliner Kunst in Saint Louis“ zeigt vor der Kulisse des Hamburger Hafens ein von einem Schwan gezogenes Boot. Der Hohenzollernkaiser hatte sich bei einem Hamburgbesuch in einem solchen „Lohengrin“-Boot über die Alster fahren lassen. Bei

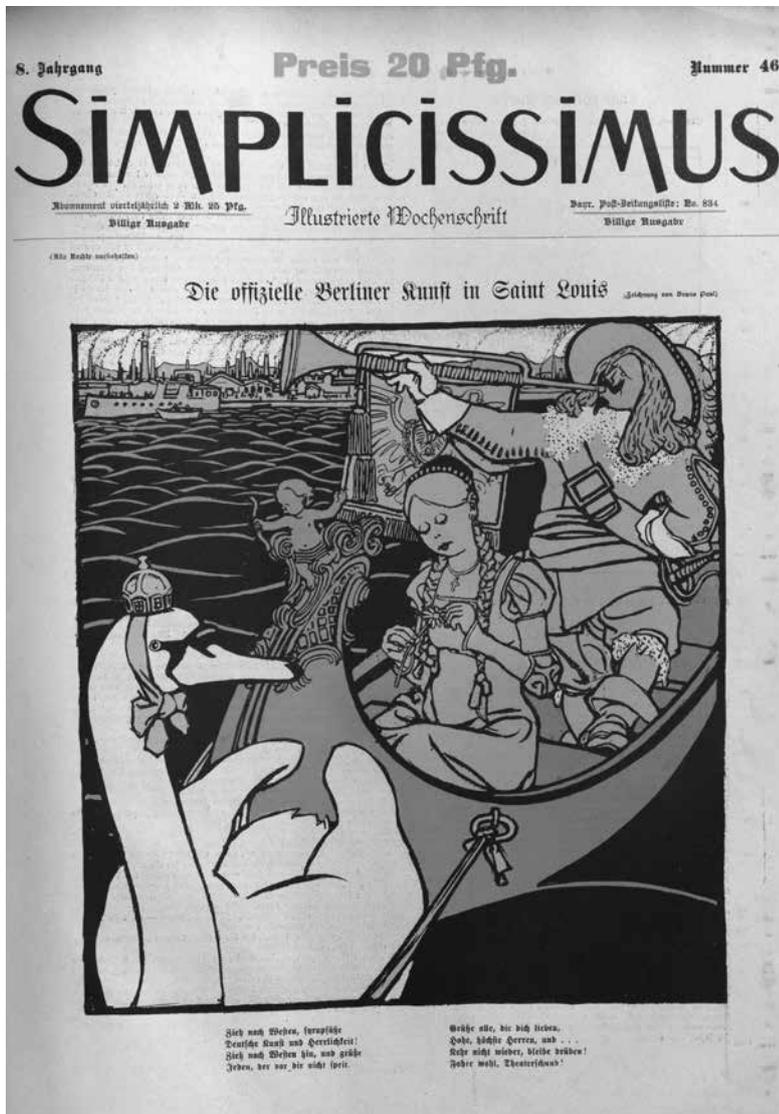


Abb. 12: „Die offizielle Berliner Kunst in Saint Louis“. Zeichnung von Bruno Paul. In: *Simplicissimus*. Illustrierte Wochenzeitschrift. München: Verlag Albert Langen, Nr. 46, 1904, Titelseite.

Paul trägt es eine hold bezopfte „altdeutsche“ Maid und einen Fanfarenbläser, bei dem sich die Vorstellung an den „Trompeter von Säckingen“ Victor von Scheffels (1826–1886) einstellt. Er galt als volkstümlichster deutscher Schriftsteller. Der Kult um seine nationalromantischen Dichtungen hatte sich im offiziösen Nationalismus des Wilhelminischen Reichs mit deutschtümelnden, antimodernen und antiliberalen Haltungen inklusive nationalem Chauvinismus verschwistert, den Heinrich Mann (1871–1950) in seinem „Untertan“-Roman beleuchten sollte. Im Gedicht unter Bruno Pauls *Simplicissimus*-Zeichnung heißt es: „Zieh nach Westen, syrupsüße / Deutsche Kunst und Herrlichkeit! / (...) Grüße alle, die dich lieben, Hohe, höchste Herrn, und... / Kehre nicht wieder, bleibe drüben! / Fahre wohl, Theaterschund!“

► URSULA PETERS

Literatur:

Unveröffentlicht – Josef Hoffmann. Ein unaufhörlicher Prozess. Entwürfe vom Jugendstil zur Moderne. Ausstellungskatalog MAK, Wien, Hrsg. Stadthalle Balingen / Peter Noever. München 2010, S. 6. Zit. von Hoffmann. – Christian Brandstätter / Hans Weigel / Werner J. Schweiger: Das Wiener Kaffeehaus. (1. Ausg. 1978) München 1981, S. 86–93 Café Museum. – Lebensdaten Samuel Nathan Chigers Datenbank des Wiener Zentralfriedhofs, friedhof.ikg-wien.at. – Zu Chigers Nennung als Hoflieferant vgl. http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Benutzer_Diskussion:Marzahn/Projekt_Hoflieferant/Hofkalender_1917&oldid=94279556 (15. 1. 2013). – Thomas Just und Irmgard Pangerl: Kaiser Franz Joseph und die Erste Ausstellung der Secessionisten (2006). arcana.twoday.net/files/klimttext/ (20. 8. 2011). – Angelina Pötschner: Ikonographie der österreichischen Kaiser im 19. Jahrhundert mit einem Ausblick in das 20. Jahrhundert. Diplomarbeit Universität Wien. Wien 1994, S. 84–86, Abb. 71, 73. – Emil Brix: Geschenke für den Mythos. Kaiser Franz Joseph I. als übernationale Integrationsfigur. In: *Geschenke für das Kaiserhaus. Huldigungen an Kaiser Franz Joseph und Kaiserin Elisabeth*. Ausst.-Kat. Österreichische Nationalbibliothek, hrsg. von Ulla Fischer-Westhauser. Wien 2007, S. 48–75; zu Kaiserin Elisabeth vgl. Ursula Peters: Ein Zimmerdenkmal für den liberalen Bürger. Theodor v. Gosens Bronzestatue Heinrich Heines. In: *Kulturgut*. Aus der Forschung des Germanischen Nationalmuseums. H. 11, 2006, S. 15; vgl. ebenda S. 16 und Abb. S. 15 zum „Sang an

Aegir“. – Peter Merseburger: Kesslers und van de Veldes Kampf gegen Reichsbeseeler und Heimatkunst. In: Peter Merseburger: *Mythos Weimar. Zwischen Geist und Macht*. Frankfurt am Main / Wien 1999, S. 242–284. – Peter Paret: *Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland*. (The Berlin Secession. Modernism and its enemies in Imperial Germany, 1980), Berlin 1981, S. 17–46, 137–223, 232–233. – Uta Lehnert: *Der Kaiser und die Siegesallee. Réclame Royale*. Berlin 1998. – Zum „Aufsteiger“-Schnurrbart vgl. Ursula Peters: „Donnerwetter – tadellos!“. Fotoalbum zur Erinnerung an das „1. Lothringische-Feldartillerie-Regiment No. 33“ und andere Werke des Lederkünstlers Georg Hulbe. In: *Kulturgut*. Aus der Forschung des Germanischen Nationalmuseums. H. 18, 2008, S. 9–15. – Ulrich Herbert: *Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert*. München 2014, S. 58–67, 102–106.

Schwan, Fortuna, Hirsch und Fichte.

Papierschöpfrahmen aus Nürnberg mit Wasserzeichenmotiven

In den Werkzeugbeständen des Germanischen Nationalmuseums ist eine kleine Sammlung an Drahtsieben zum Papierschöpfen, sogenannte Papierschöpfrahmen, der ersten Hälfte und Mitte des 19. Jahrhunderts verzeichnet. Dabei handelt es sich um insgesamt elf Stücke. Ein Papierschöpfrahmen des 18. Jahrhunderts kommt als zwölftes Exemplar (Inv.-Nr. Z 2198) ergänzend hinzu. Überraschenderweise zählen die elf Rahmen des 19. Jahrhunderts zu denjenigen funktionalen Handwerkszeugen, die bereits relativ früh, spätestens ab 1892, in den Bestand aufgenommen wurden. Den Anfang machte dem Zugangsregister zufolge „eine Papierform mit dazugehörigem Rahmen, von Joh. Heinr. Loschge, dem letzten Meister der Papiermühle zu Hagenhausen bei Altdorf“ (Inv.-Nr. Z 108 und Z 109), die von Edmund Marabini, einem zeitgenössischen führenden bayerischen Papiergeschichtsforscher, als Geschenk erworben wurde. Im Folgenden werden alle Papierschöpfrahmen des 19. Jahrhunderts, die im Bestand der handwerksgeschichtlichen Sammlung verzeichnet sind, erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt.

Rahmen zum Papierschöpfen

Die Papierschöpfrahmen sind flache, kastenförmige Werkzeuge mit rechteckigen Gestellen aus gezinkten Vierkantbrettern, deren Ecken teilweise noch zusätzlich mit aufgenagelten Kupferbändern verstärkt worden sind. Ihre Kastenböden sind starre Membranen aus nebeneinander angeordneten Kupferdrähten,

deren maximale Dichte zwölf Stränge pro cm und als Minimum zehn Stränge pro cm betragen. Diese Drahtgeflechte werden von auf den Gestellunterseiten aufgenagelten Messingbändern fixiert. In die Membranen sind mittels mindestens zweier entsprechend gebogener Drähte die Konturen von Wasserzeichen als Meister- oder Werkstattzeichen eingeflochten. 14 bis 16 parallel über die Länge der Rahmen angeordnete Streben stabilisieren diese nicht nur, sondern dienen vor allem zur zusätzlichen Befestigung und Glättung der Membranen. Bei allen Stücken stabilisiert ein kurzes, jeweils über vier Streben reichendes Querholz diese Strebenkonstruktion. Lediglich ein Rahmen weist noch den aus funktionalen Gründen unbedingt zugehörigen „Deckel“ auf, der beim Papierschöpfen auf dem Rahmen aufsitzen muss. Der „Deckel“ setzt sich aus vier gezinkten und den Abmessungen des Rahmenrandes angepassten Winkelleisten mit leicht L-förmiger Kontur zusammen.

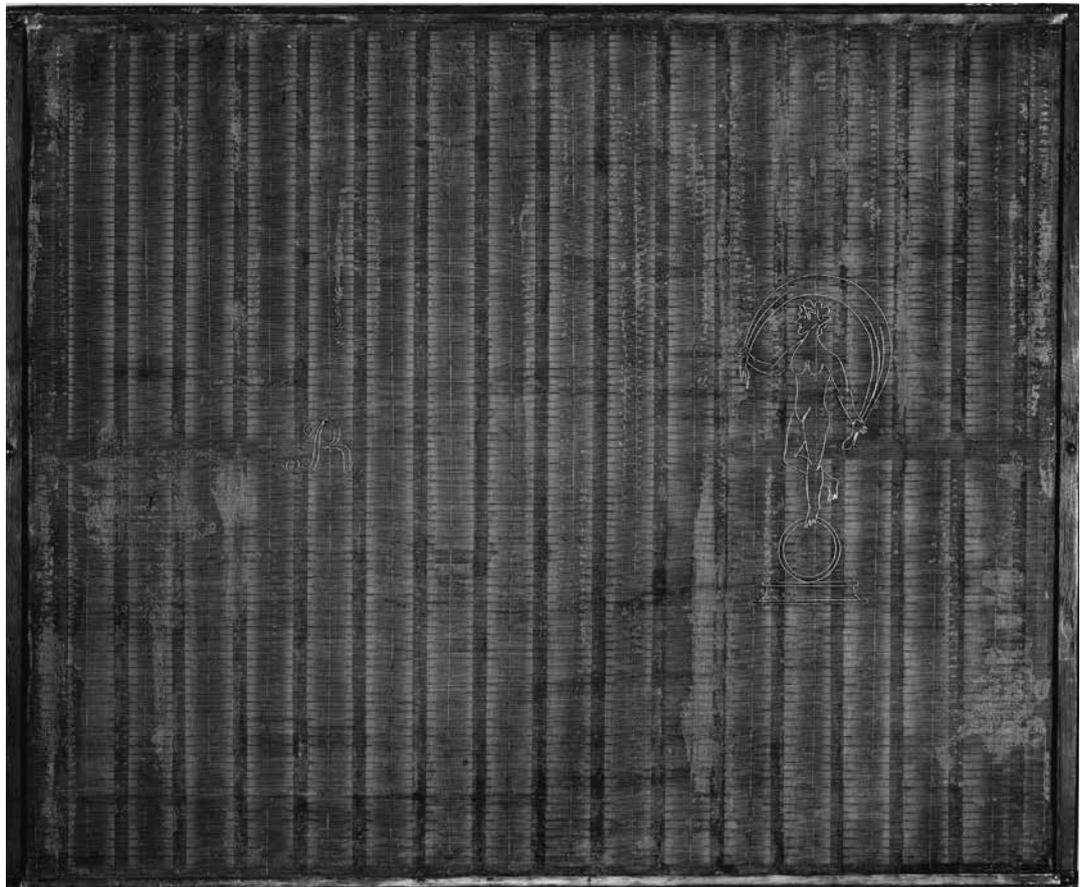


Abb. 1: Papierschöpfrahmen aus der Werkstatt des Jul. Ferdinand Ludwig Heinrich Hahn; 1830/1860; Holz, Messing; Inv.-Nr. Z 2527, Foto: Monika Runge, GNM.

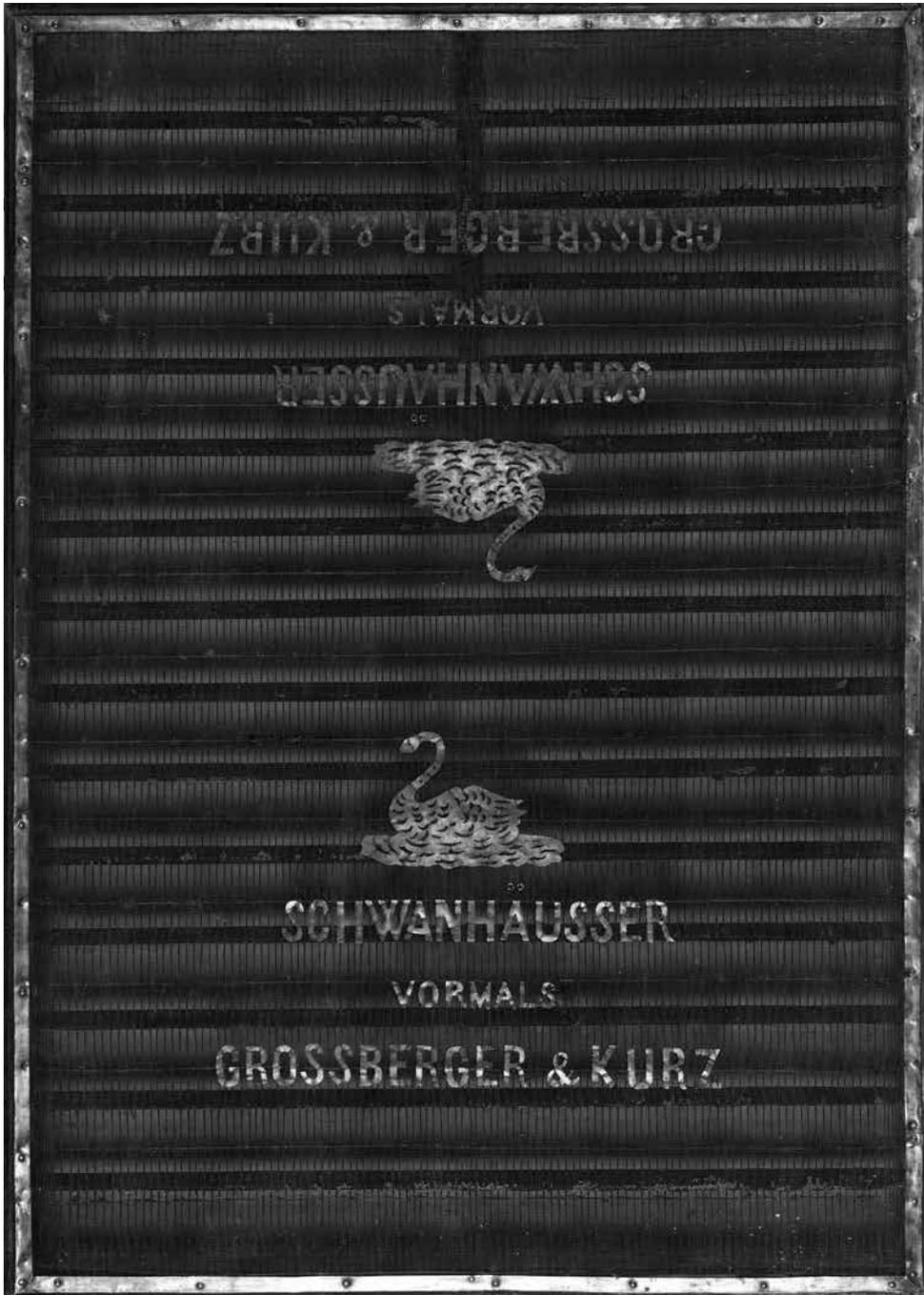


Abb. 2: Papierschöpffrahmen aus der Werkstatt des Gustav Schwanhäüßer; nach 1865; Holz, Messing; Inv.-Nr. Z 3420, Foto: Monika Runge, GNM.

Die elf Rahmen lassen sich aufgrund der Wasserzeichen in vier Zweiergruppen mit den Motiven einer Fortuna sowie der Initialen „R“ (Inv.-Nr. Z 2527; Abb. 1), einem Schwan mit der Inschrift „SCHWANHÄUSSER VORMALS GROSSBERGER & KURZ“ (Inv.-Nr. Z 3420; Abb. 2), einem Halbporträt Ludwig I. von Bayern mit der Schriftzeile „LUDWIG.I. KOENIG VON. BAYERN“ sowie den Initialen „CB“, einem Hirsch im Blattkranz mit der Initialen „H“ (Inv.-Nr. Z 109; Abb. 3) und eine vermeintliche Dreiergruppe mit dem Motiv eines

Nadelbaumes und den Initialen „H“ sowie „IHL“ (Inv.-Nr. Z 108; Abb. 4) gliedern. Diese Wasserzeichen lassen sich insgesamt vier historisch überlieferten Papiermühlenbetreibern bzw. Papiermacherwerkstätten zuordnen.

Vom Wasserzeichen zum Papierer

Die Fortuna, der in der Literatur als „Fichtenbaum“ angesprochene Nadelbaum und der Hirsch im Blattkranz wurden von Jul. Ferdinand Ludwig Heinrich Hahn für die Papiermühle in Röthenbach bei Lauf als Wasserzeichen verwendet, wobei die Initialen „R“ für Röthenbach und „H“ für Hahn standen. Zwar nutzte auch schon sein Vorgänger Philipp Julius Loschge ab 1800 das Wasserzeichen des Fichtenbaumes, doch hatte dieser das Motiv noch mit dem Schriftzug „RETHENBACH“ versehen. Hahn übernahm von Loschge 1830 die Röthenbacher Mühle und betrieb dieselbe bis 1860. Demnach lassen sich fünf der vorliegenden Papierschöpffrahmen mit großer Sicherheit ihm zuordnen und in den genannten Zeitraum datieren. Der „Fichtenbaum“ mit den Initialen „IHL“ bezieht sich auf Johann Heinrich Loschge, der von ca. 1800 bis 1843 auf der

Hagenhausener Papiermühle bei Altdorf Papier produzierte. Er hatte den Betrieb seines Vaters Johann Friedrich fortgeführt, der 1780 wiederum seinem Vater Johann Paul als Papierer gefolgt war. Mit Johann Heinrich endete die ab 1762 für drei Generationen Bestand habende Präsenz der Familie Loschge in der Hagenhausener Mühle, die in eine Mahlmühle für Getreide umgewandelt wurde. Johann Heinrich Loschges Papier fand eine weite Verbreitung, der bekannteste Beleg für einen Bogen aus seiner Mühle

ist nach gegenwärtigem Stand wohl ein Brief des Philosophen Georg Friedrich Wilhelm Hegel an das preußische Kultusministerium im Jahr 1818 (Staatsbibliothek zu Berlin). Das Halbporträt König Ludwigs I. von Bayern als Wasserzeichen ist wahrscheinlich Georg Matheus Müller zuzuordnen, der von 1841 bis 1845 zusammen mit seinem Vater Martin Wilhelm die Mühle in Röthenbach bei St. Wolfgang im heutigen Landkreis Roth betrieben hatte. Sein Vater arbeitete zuvor von 1801 bis 1841 allein auf dieser Mühle. Die beiden Buchstaben „CB“ sind demnach nicht die Initialen der Papierer, sondern das Kürzel für eine bestimmte Sorte Papier, den „Canzlei-Bogen“ (Marabini 1894,

S. 65). Während die neun bis hierhin besprochenen Papierschöpfrahmen lange untergegangene Betriebe dokumentieren, sind die beiden letzten Stücke auf ein bis heute tätiges Unternehmen zu beziehen: Schwan-Stabilo in Heroldsberg, vormals am Maxtor in Nürnberg angesiedelt. Der aus Schweinfurt zugezogene Handwerksgehilfe Gustav Schwanhäußer erwarb 1865 die 1855 gegründete Bleistiftfabrik „Großberger & Kurz“, womit sich nicht nur die lange, das eigentliche Wasserzeichen flankierende Inschrift, sondern auch der naheliegende Schwan erklärt. Darüber hinaus kann der Rahmen demzufolge auch frühestens ab 1865 eingesetzt worden sein.

Papierschöpfrahmen im Einsatz

Jost Ammans Darstellung der Arbeit eines „Papyrers“ in seinem mit Reimen von Hans Sachs kommentierten Ständebuch von 1568 vermittelt einen guten Eindruck, wie in der Frühneuzeit Papier hergestellt wurde: „Ich brauch Hadern zu meiner Muel / Dran treibt mirs Rad deß wassers viel / Daß mir die zschnitn / Hadern nelt / Das zeug wirt in wasser eingequelt / Drauß mach ich Pogn auff de filz bring / Durch preß das wasser darauß zwing / Denn henck ichs auff / laß drucken wern / Schneweiß und glatt / so hat mans gern.“ Ammans Holzschnitt zeigt den Meister mit einem Papierschöpfrahmen an einem Bottich. Neben

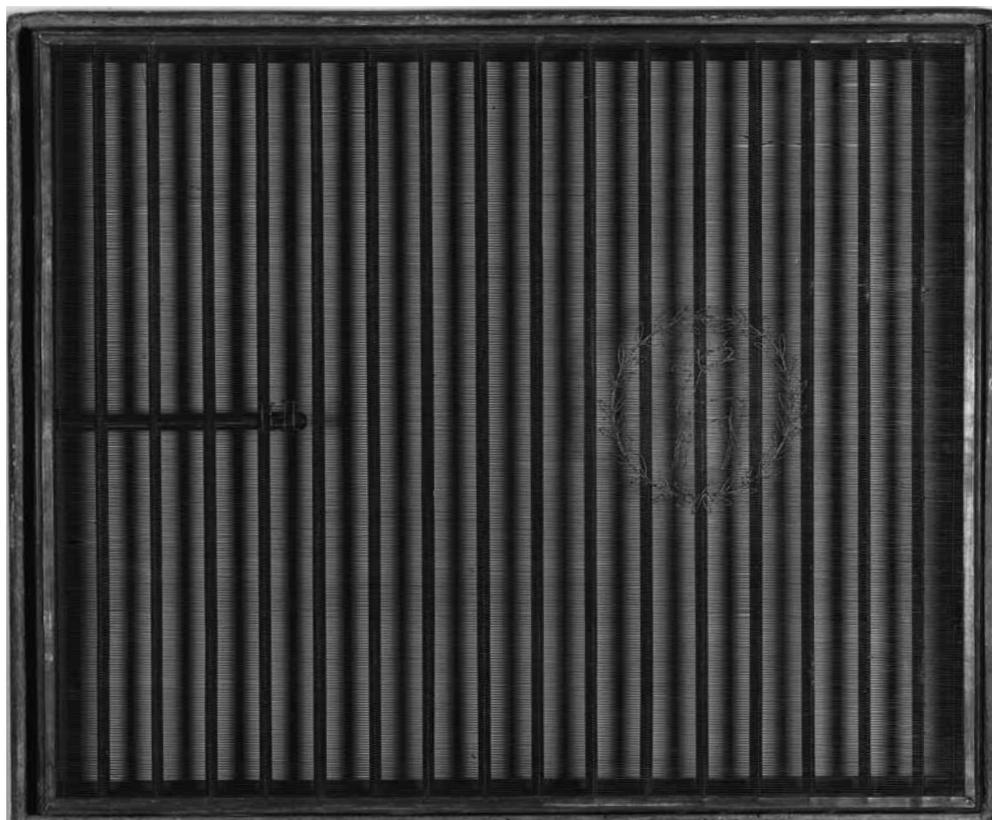


Abb. 3: Papierschöpfrahmen aus der Werkstatt des Jul. Ferdinand Ludwig Heinrich Hahn; 1830/1860; Holz, Messing; Inv.-Nr. Z 109, Foto: Monika Runge, GNM.

ihm ein Stapel Papier mit Filzzwischenlagen. Hinter ihm steht eine Spindelpresse. In der linken hinteren Bildecke befindet sich ein Stampfwerk, das sich aus dem Wellbaum als Achse und den nockenwellenartig wirkenden Klapperhämmern zum Walken der zerschnittenen Lumpen in den Stampflöchern zusammensetzt. Der Blick aus dem rückseitigen Fenster verrät, dass sich das Stampfwerk und damit die Werkstatt des „Papyrers“ in einer unterschlächtigen Mühle mit Wasserantrieb befindet. Ein Lehrjunge trägt einen mit Filzzwischenlagen versehenen Papierstapel davon, wohl um es zum Trocknen auszulegen.

Papierschöpfrahmen dienten bei der Papierherstellung zur Entnahme der Papierrohmasse aus dem als „Butte“ bezeichneten Bottich, daher der Begriff Büttenpapier. Die Rohmasse bestand aus einem dünnflüssigen Brei aus Wasser sowie den zerkleinerten, zerstampften und verfaulten Lumpen, auch Hadern genannt. Der „Buttgesell oder Schöpfer“ taucht den mit einem „Deckel“ versehenen Rahmen schräg in die Butte mit der dünnflüssigen Papierrohmasse, dem Hader genannten „Teig“. Anschließend hebt er mit fließenden Drehbewegungen die mit der schwebstoffhaltigen Flüssigkeit gefüllte Form aus dem Bottich. Hierdurch senken sich die festen Bestandteile auf dem Gitter ab, während die flüssigen abfließen können. Überschüssige Masse entweicht über den Rahmenrand. Demnach resultiert die

Stärke und damit die Qualität eines Papierbogens ganz unmittelbar aus dem Feststoffgehalt im „Teig“ sowie der durch den „Buttgesell“ abgeschöpften Menge. Die faserigen Feststoffe ordnen sich bei diesem Arbeitsgang regelmäßig auf der Membran des Rahmens an. Nun übergibt der „Buttgesell“ die gefüllte Form dem „Gautscher“, der sie wendet und den Bogenrohling auf einen vorbereiteten Filz, den „Gautschfilz“, gleiten lässt. Das Filzstück liegt auf einem Tragebrett, dem „Buttenbrett“ oder „Trapan“. Die Filze entziehen den Bögen Feuchtigkeit. In der Zwischenzeit hat der „Buttgesell“

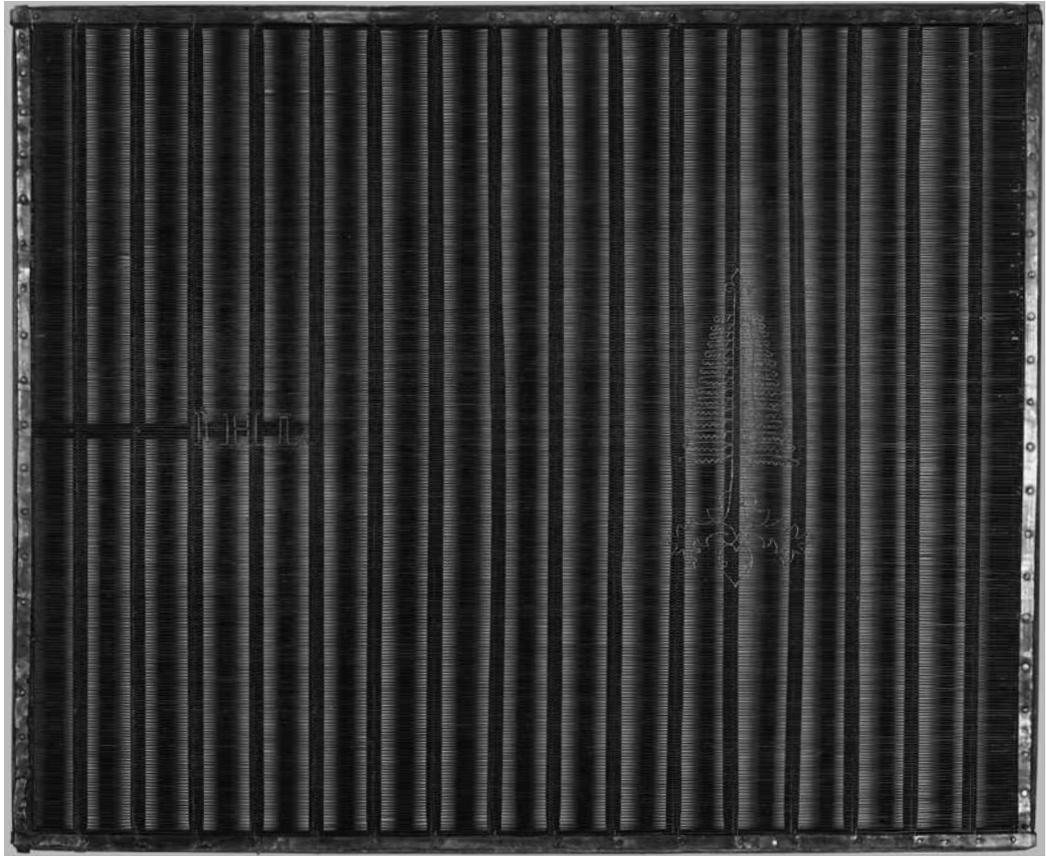


Abb. 4: Papierschöpfrahmen aus der Werkstatt des Johann Heinrich Loschge; 1800/1843; Holz, Messing; Inv.-Nr. Z 108, Foto: Monika Runge, GNM.

bereits den nächsten Bogenrohling fertiggestellt. Beide Handwerker arbeiten in sehr hohem Tempo Hand in Hand. Sie benötigen lediglich zwischen zehn und zwölf Sekunden für einen Bogenrohling, sodass ein „Bausch“ genannter Stapel aus Papierbogenrohlingen mit Zwischenlagen aus Filz rasch zustande kommt. Hat der Stapel die gewünschte Höhe erreicht, wird das „Buttenbrett“ in eine Presse gelegt. Nachdem auf den Stapel ein weiteres Brett gelegt ist, beginnen „Buttgesell“ und „Gautscher“ mit dem Pressvorgang. Hierdurch werden die Bogenrohlinge verdichtet, indem ihnen weitere Flüssigkeit entzogen wird. Ein dritter Papierer, der „Leger“, trennt dann die Bogenrohlinge von den Filzen und breitet sie zur Trocknung aus. Als Tagespensum einer solchen Dreiergruppe galt unter Idealvoraussetzungen die Herstellung von mindestens 20 „Bauschen“. Die Größe eines Papierbogens richtete sich nach der Größe des Schöpfrahmens (Zitate nach D. Johann Georg Kruenitz`s oekonomisch-technologische Encyklopaedie, Bd. 106. Berlin 1807, S. 663).

Lumpensammeln in und um Nürnberg

Die Herstellung von Papier war bis ins 19. Jahrhundert an das in hohem Maße von Frauen betriebene Lumpensammeln und den Lumpenhandel geknüpft, weil textile Fasern

der wichtigste Papierrohstoff waren. Besonders begehrt waren die „rainen Lumpen“ (Jegel 1965, S. 328), d. h. die weißen Lumpen, weil sich nur mit diesen weißes Papier herstellen ließ. Nürnberger Lumpensammler und -sammelerinnen, die sich selbst als „Lumpenkinder“ bezeichneten, mussten sich amtlich registrieren lassen. Hierdurch sollte deren Anzahl begrenzt werden, damit dieses Gewerbe für alle bereits Tätigen einträglich blieb. Um den lokalen Lumpenbedarf zu decken, war in Nürnberg der Verkauf von Lumpen an Ausländer, einheimische Händler, die Lumpen ins Ausland exportieren wollten, oder auswärtige Händler mit Bußen von bis zu 50 fl. oder einer „empfindlichen Leibesstrafe“ belegt. Ende des 18. Jahrhunderts war sogar der Verkauf von Altpapier, „Papierabgaengen und Abschnitten von alten besonders Hollaendischen Papier oder Briefen und Maculatur“ (C. W. J. Gatterer, Memmingen, Technologisches Magazin, Bd. 1. 1790, S. 150–152), durch ein „Senatsdekret“ vom 24. April 1782 untersagt worden. Ein Zentner weiße Lumpen kostete im 18. Jahrhundert 4 fl. 10 kr., wohingegen bunte Lumpen bereits für 1 fl. 4 kr. erhältlich waren. In der Stadt Nürnberg wechselten Lumpen gegen Bargeld den Besitzer, im städtischen Landgebiet sollen die Lumpensammlerinnen Textilabfälle vor allem gegen Nippes und einfache Werkzeuge getauscht haben.

Zur Papierherstellung in und um Nürnberg

Die älteste archivalisch fassbare Papiermühle nördlich der Alpen ist 1375 für Schopfheim bei Lörrach überliefert. Erst 15 Jahre später ließ Ulman Stromer die Gleißmühle vor dem Toren Nürnbergs zur Papierherstellung ausrüsten. Die Papierherstellung war schon vor der Entwicklung des Buchdrucks mit beweglichen Metalllettern durch Johannes Gutenberg ein einträgliches Geschäft, da insbesondere in den großen Wirtschafts- und Finanzzentren große Mengen an Papier benötigt wurden. Im Laufe der Zeit entstanden im Nürnberger Umland und in den benachbarten Gebieten eine ganze Reihe an Papiermühlen, etwa die Unterfichtenmühle bei Altdorf. Die Papierherstellung war an die Nutzung der Wasserkraft gekoppelt, was die Zahl der möglichen Standorte einschränkte. Genauso wichtig war die Verfügbarkeit des Rohmaterials, der Lumpen. Aus diesem Grund versuchten die Nürnberger Papierer über die städtische Gewerbeaufsichtsbehörde, das Rugamt, ein lokales Monopol auf diesen Rohstoff durchzusetzen, was ihnen in den 1560er-Jahren wohl auch gelang. Die Papiermacherei war zwar nirgends zünftig und es existierte demnach auch in Nürnberg bis 1753 keine Handwerksordnung, doch unterstand das aufgrund der Abhängigkeit von fließgewässernahen Standorten zahlenmäßig begrenzte Handwerk im Nürnberger Umland zumindest in bestimmten Angelegenheiten, etwa des Lehrlingswesens, grundsätzlich der Aufsicht des Rugamts. Erst im Jahr 1753 wurden die bis dato mündlich tradierten Gewerbeordnungen aufgrund einer Anfrage aus Preußen schriftlich festgehalten. Die Nürnber-

ger Papierer waren der zeitgenössischen enzyklopädischen Literatur zufolge besonders für ihre qualitativ hochwertigen Papiere bekannt, das sie auch exportieren konnten.

► THOMAS SCHINDLER

Literaturangabe:

Günther Bayerl: Papiermacher. In Reinhold Reith (Hrsg.): Das alte Handwerk. Von Bader bis Zinngießer (= beck'sche reihe). München 2008, S. 176–182. – Tilo Brandis (Hrsg.): Der handschriftliche Nachlaß Georg Wilhelm Friedrich Hegels und die Hegel-Bestände der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Teil 1 und 2 (= Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Zweite Reihe: Nachlässe, 4). Wiesbaden 1995, S. 36. Kuno Ulshöfer: „Lehrbraten“ und „Haarrupfen“ – Aus dem Rechtsbrauchtum der Nürnberger Papierer. In: Jürgen Franzke / Wolfgang von Stromer (Hrsg.): Zauberstoff Papier in Deutschland. München 1990, S. 89–98. – August Jegel: Alt-Nürnberger Handwerksrecht und seine Beziehungen zu anderen. Reichelsdorf 1965, S. 328. – Edmund Marabini: Die Papiermühlen im Gebiete der weiland freien Reichsstadt Nürnberg (= Bayerische Papiergeschichte, 1). Nürnberg 1894. – Johann Gottfried Dingler (Hrsg.): Polytechnisches Journal, Bd. 8. Stuttgart 1822, S. 489. – Geographisches Statistisch-Topographisches Lexikon von Franken [...], Bd. 6. Ulm 1804, Sp. 732. – C. W. J. Gatterer, Memmingen, Technologisches Magazin, Bd. 1. 1790. – Jost Amman: Ständebuch. Nürnberg 1568, S. 18.

Inhalt I. Quartal 2015

Personifizierter Draht?!

von Thomas Schindler Seite 2

Straßenbau und Bergbau in der Neuzeit

von Silvia Glaser Seite 4

Eine Korrespondenz-Schatulle im Wiener Secessionstil

von Ursula Peters Seite 8

Schwan, Fortuna, Hirsch und Fichte

von Thomas Schindler Seite 15

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

20. 11. 2014 bis 22. 2. 2015	Von oben gesehen: Die Vogelperspektive große Sonderausstellung
4. 12. 2014 bis 12. 4. 2015	Die älteste Taschenuhr der Welt? Der Henlein-Uhrenstreit Sonderausstellung
27. 2. 2014 bis 25. 1. 2015	Kunstwerke im Kleinformat Deutsche Exlibris vom Ende des 15. bis 18. Jahrhunderts Studioausstellung

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. G. Ulrich Großmann

Redaktion: Dr. Tobias Springer

Gestaltung: Udo Bernstein, www.bfgn.de

Produktion: Emmy Riedel, Buchdruckerei und Verlag GmbH, Gunzenhausen

Auflage: 3600 Stück

**Sie können das KulturGut auch zum Preis von 10 € pro Jahr
abonnieren. Informationen unter Telefon 0911/1331110.**