



Apoll und Daphne. Erhard Schön, 1540. Tuschezeichnung, 20,6 cm x 11 cm. Erlangen, Universitätsbibliothek.

Sprudelnde „Bronzen“ der Renaissance

Brunnenfiguren der Paul Wolfgang Merkel'schen Familienstiftung

BLICKPUNKT JULI. Vor 150 Jahren gründeten die Nachkommen des Nürnberger Kaufmanns und Marktvorstehers Paul Wolfgang Merkel (1756–1820), der auch erster Abgeordneter der Stadt im Bayerischen Landtag war, eine Stiftung. Bis heute sichert diese 1858 ins Leben gerufene Einrichtung den Fortbestand der von Merkel zusammengetragenen Kunst- und Altertümersammlung, die sich weitestgehend im Germanischen Nationalmuseum befindet. Bekanntestes Werk dieses Depositums ist das Gemälde Lucas Cranachs d.Ä., das Martin Luther als Augustinermönch zeigt und derzeit in der Ausstellung „Faszination Meisterwerk“ zu bewundern ist.

Neben Graphik, Medaillen, Büchern und Archivalien zählen auch Zeugnisse der Bildhauerkunst zur Merkel'schen Sammlung. Hier sollen nun zwei bedeutende Nürnberger Brunnenfiguren der Renaissance nähere Betrachtung finden, die zu diesem Bestand gehören und seit 1877 im Museum gehütet werden. Neben gleicher Funktion und Herkunft verbindet sie das Material. Wiewohl umgangssprachlich meist von Bronze (Legierung aus Kupfer, Zinn und gegebenenfalls weiterer Metalle) die Rede ist, handelt es sich um das für das Nürnberger Rotschmiedehandwerk typische Messing, eine Legierung aus Kupfer und Zink.

Ein Neptun von Benedikt Wurzelbauer

Das jüngere der beiden Stücke stellt Neptun, den römischen Meeresgott, dar (Abb. 1). Er erhebt sich auf einem elegant profilierten zylindrischen Postament mit einem röhrenartigen Wasserausfluss. Aus dem Mund einer menschengestaltigen Maske tritt das einst durch einen Hahn absperrbare Rohr hervor und endet in einem stilisierten Tierkopf. Die mythische Figur selbst, die sich mit Dreizack und Tritonmuschel als Herrscher der Fluten ausweist, setzt den rechten Fuß auf einen Delphin. Dieser schlägt seine Schwanzflosse zwischen die Oberschenkel der bärtigen Gottheit, um auf diese Weise dessen Scham zu verhüllen.

Von besonders schöner Modellierung ist der athletische Leib der nackten Figur, die sich tänzerisch reckt und um die eigene Achse zu drehen scheint. Sorgfältig ausgebildeter Brustkorb und muskulöse Oberschenkel sowie der mit markantem Rückgrat und herausgehobenen Schulterblättern detailliert durchgeformte Rücken dokumentieren den Versuch möglichst genauer Naturbeobachtung und gleichzeitig das Trachten nach schönliniger Stilisierung des menschlichen Körpers. Offenbar war der Schöpfer dieser von ausladender Hüfte und zurückgelehntem Oberkörper gekennzeichneten Komposition bestrebt, dem von den Bildhauern der italienischen Renaissance postulierten Ideal der Allansichtigkeit weitgehend gerecht zu werden.

Während Neptun einen Fuß also auf das Meerestier stellt, wird der andere von einer angedeuteten Woge getragen, sodass der Anschein entsteht, er rausche leichtfüßig wie ein Wellen-

reiter mittels eines lebendigen Gleitbords über das Meer. Das ungewöhnliche Standmotiv kommt in der Renaissanceplastik Nürnbergs mehrfach vor. Der Besucher findet es unter anderem an jener Neptunfigur im Wandbrunnen des sogenannten, unmittelbar ans Foyer des Museums anschließenden Lapidariums (Raum 2), die dem Merkel'schen Stück stilistisch nah verwandt ist (Abb. 2).



Neptun auf dem Delphin. Benedikt Wurzelbauer, Nürnberg, um 1600. Messingguss, H. 51,8 cm. Inv.-Nr. Pl.O. 568. Depositum der Paul Wolfgang Merkel'schen Familienstiftung, München.



Neptun auf dem Delphin. Benedikt Wurzelbauer, Nürnberg, um 1600. Messingguss, H. 66 cm. Inv.-Nr. Pl.O. 1874.

Vorbildhaft für diese Komposition war Giambolognas (1529–1608) 1563 begonnener und 1567 vollendeter Neptunbrunnen auf der Piazza del Nettuno in Bologna. Von der Bildfindung der Hauptfigur des Monuments muss der Schöpfer der Merkel'schen Plastik – wie auch immer – Kenntnis gehabt haben. Vielleicht hatte er sogar die noch spannungsreicheren Vorarbeiten gesehen, von denen eine kleinformatige, 1563 datierte Bronze im Museo Civico ebendort zeugt.

Auf jeden Fall überkam das Nürnberger Werk in drei Güssen. Eine zweite Replik befindet sich nämlich im Bayerischen Nationalmuseum in München, eine dritte, allerdings schwächere in süddeutschem Privatbesitz. Als Hersteller gilt Benedikt Wurzelbauer (1548–1620). Der Rotschmied, der in der Gießerei seines Onkels Georg Labenwolf (1492–1563) ausgebildet worden war, hatte 1583 die Meisterwürde erlangt und zwei Jahre

später die städtische Schmelzhütte unweit des Herrenschießhauses übernommen. 1589 vollendete er sein Hauptwerk, den Tugendbrunnen an der Nürnberger Lorenzkirche. Die Modelle für die von ihm gegossenen Figuren ließ er von Bildschnitzern anfertigen, doch konnten diese bis heute nicht namhaft gemacht werden. Dies trifft auch auf den Merkel'schen Neptun zu. In diesem Punkt steht die kunstgeschichtliche Forschung also noch vor einer ebenso spannenden wie schwierigen Aufgabe.

Apoll und Daphne aus der Gießerei Pankraz Labenwolfs

Mindestens genauso interessant wie dieses Objekt ist eine knapp 42 cm hohe Plastik, die Apoll und Daphne wiedergibt und aus der Gießerei des Pankraz Labenwolf (um 1520–1585) hervorging (Abb. 3). Quelle der dargestellten Szene ist eine Begebenheit der antiken Sagenwelt, die auch in den Metamorphosen des spätantiken Dichters Ovid mitgeteilt ist: Der von Apoll gekränkte Amor entzündet im Herzen des Lichtgottes



Apoll und Daphne. Pankraz Labenwolf, Nürnberg, um 1530/40. Messingguss, H. 41,5 cm. Inv.-Nr. Pl.O. 569. Depositum der Paul Wolfgang Merkel'schen Familienstiftung, München.



Apoll und Daphne. Nürnberg, Mitte 16. Jahrhundert. Messingguss, H. 100 cm. Ehem. Paris, Kunsthandel.

eine heftige Liebe zu Daphne, der Tochter des Flussgottes Penëus. Sich der Nachstellung entziehend, flieht die Schöne und erbittet von ihrem Vater Hilfe bei der Bewahrung ihrer Jungfräulichkeit. Dieser erfüllt ihren Wunsch, indem er sie in einen Lorbeerbaum verwandelt, sobald sie von ihrem Verehrer ergriffen wird.

Die Figurengruppe hält genau diesen Moment fest und zeigt den mit Bogen und Köcher ausgestatteten und einem Lederpanzer bekleideten Jäger bei der Umarmung der Angebeteten, deren Gliedmaßen sich in Stämme mit Wurzelwerk und in Äste umformen. Ausfallschritt Apolls, wehender Gewandsaum und schmerzliche Mimik der bedrängten Jungfrau sowie die Blickwendungen beider Figuren vermitteln das Momentane des Geschehens und zeigen die künstlerische Fähigkeit, einen Augenblick in Materie zu bannen, auf meisterhafte Weise.

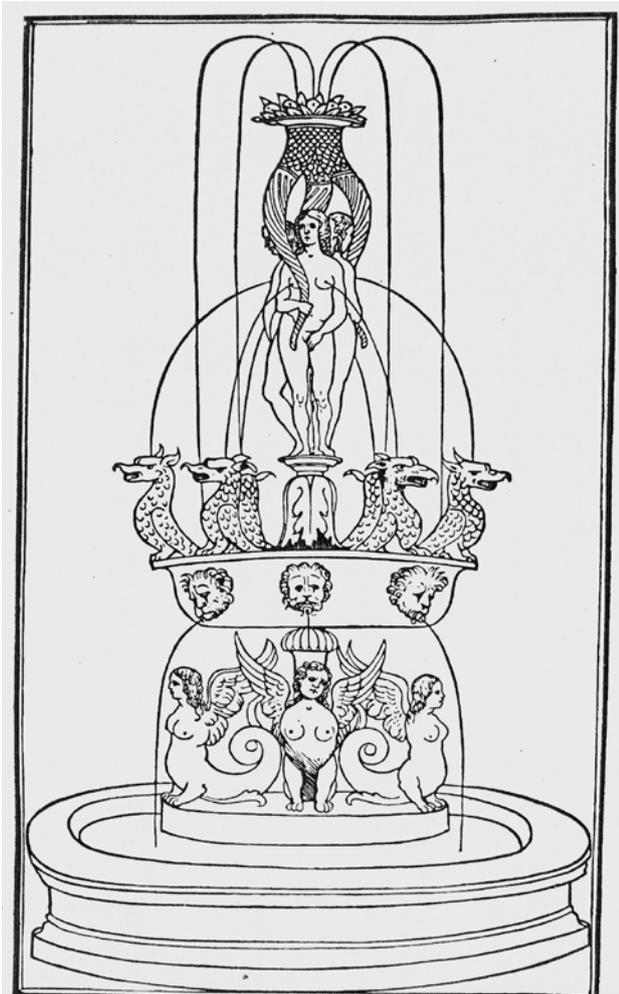
Auch nach dem Holzmodell dieser Bildgruppe sind mindestens zwei weitere Güsse entstanden, die in süddeutschem Privatbesitz eruiert wurden. Sämtliche Stücke variieren nur in Details des Lorbeerbaumes, was auf geringe Korrekturen der jeweiligen Gussform hindeuten mag. Mitte des 16. Jahrhunderts

muss das Motiv sehr beliebt gewesen sein. Vor gut einem Jahrzehnt tauchte im Pariser Kunsthandel eine weitere Gruppe auf, die allerdings nicht nur in der Qualität deutlich unter dem Merkel'schen Stück steht, sondern auch mehr als doppelt so groß ist (Abb. 4). Bevor ein Versuch der Klärung unternommen werden konnte, ob es sich um einen zeitgenössischen Guss oder eine spätere Nachahmung handelt, war die Plastik bereits wieder vom Markt verschwunden. Nur so viel kann als sicher gelten: Der Autor des entsprechenden Modells ist nicht mit dem unserer Plastik identisch.

Die bisherige Forschung suchte den Modelleur des Nürnberger Neptuns sicher zu Recht im engeren Umkreis von Peter Flötner (um 1490–1546), der mit Labenwolf mehrfach kooperierte: So beim verlorenen Bronzebrunnen für den Bischof von Trient (1532/33), der ebenfalls von Apoll und Daphne gekrönt war und über den uns ein Briefwechsel informiert,



Apoll und Daphne. Erhard Schön, 1540. Tuschezeichnung, 20,6 cm x 11 cm. Erlangen, Universitätsbibliothek.



Brunnen des Reichtums der Natur. Holzschnitt in Francesco Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili*, Venedig, 1499.

und beim Apollobrunnen des Nürnberger Herrenschießhauses (1531/32), der heute im Fembohaus aufgestellt ist. Die Verbindung zu Flötner, einem seiner Mitarbeiter oder Schüler liegt also auch im Hinblick auf unsere Apoll-Daphne-Gruppe nahe.

Noch ist die Inspirationsquelle nicht ausgemacht, an der sich der Bildner für seine Komposition orientierte. Bisher wurde eine Zeichnung des Nürnberger Malers Erhard Schön (um 1491–1542) in der Erlanger Universitätsbibliothek vorgeschlagen, die einige Ähnlichkeit hinsichtlich der Daphnefigur aufweist (Abb. 5). Auch Dürers Holzschnitt in den 1502 gedruckten „*Quatuor libri amorum*“ von Conrad Celtis (1459–1508) ist angeführt worden. Beide Hinweise entbehren letzten Endes jedoch der schlagenden Überzeugungskraft. Zumal sowohl aus der deutschen als auch der italienischen Kunst keine älteren dreidimensionalen Darstellungen des mythologischen Ereignisses bekannt sind, ist die Suche nach noch enger verwandten Vorbildern in den graphischen Künsten nach wie vor lohnenswert.

Renaissancekultur und viele Fragen

Auch bezüglich der ursprünglichen Platzierung tapfen wir bis heute im Dunkeln. Unzweifelhaft ist, dass beide Bildwer-

ke einst die Herzstücke steinerner Wand- oder Hofbrunnen waren, die den privaten Außenbereich Nürnberger Patrizier- oder Bürgeranwesen zierten. Vermutlich ließen sie das von ihnen ausgespiene Nass damals in steinerne Becken oder Brunnenschalen rieseln. Während sich das Element bei der Metamorphosengruppe aus den nackten, in kleinen Röhren auslaufenden Brüsten der sich verwandelnden Daphne ergoss, schossen beim Neptun drei Wasserstrahlen aus dem Maul des Delphins und ein vierter aus der hoch erhobenen Muschel. Das verschließbare Rohr am Sockel des Meergottes bot außerdem die Möglichkeit, frisches Trinkwasser zu zapfen.

Kunstgenuss und Genuss einer erfrischenden Labung konnten bei den einstigen Besitzern dieses Brunnens also in ungewöhnlicher Weise in eins gehen. Zusätzliche erotische Freuden genoss dagegen der Betrachter des Brunnens mit der Daphnefigur. Ein nackter Busen war damals wie heute Projektionsfläche männlicher Augenlust. Freilich entzieht sich das Motiv der spritzenden Brüste, das auf dem Sektor der profanen Iko-



Abundantia. Meister der Budapester Abundantia, Nürnberg, um 1540. Messingguss, H. 27 cm. Inv.-Nr. Pl.O. 561.

nographie als Zeichen des Überflusses gilt, einer offensichtlichen Deutung. Seit dem 15. Jahrhundert kennt man es von italienischen Brunnenfiguren. Ein Holzschnitt in der 1499 gedruckten „Hypnerotomachia Poliphili“ von Francesco Colonna (1433/34–1527) zum Beispiel zeigt ein Monument, auf dem mit Füllhörnern ausgestattete Fruchtbarkeitsgöttinnen das Becken auf diese Weise speisen (Abb. 6). Auch in Nürnberg kennzeichnete man im 16. Jahrhundert Freigiebigkeit mittels spritzender Brüste, so bei Darstellungen Pomonas und Abundantias, der römischen Göttinnen von Obstsegen und Überfluss (Abb. 7). Und in gleicher Metaphorik versprühen die Personifikationen des Wurzelbauer'schen Tugendbrunnens ihre Wohltaten bis heute.

Die der Verwandlung anheimgegebene Daphne aber hatte eigentlich nichts zu verschenken denn Angstschweiß, ist ihr Geschick doch eher Exempel für die Tragödie von Begehren und unerwiderter Liebe. Warum also verlieh ihr der anonyme Meister sprudelnde Brüste? War es ein Auftraggeberwunsch, oder wusste er keine andere Möglichkeit, die Wasserauslässe zu platzieren? Die Frage markiert eines von zahlreichen unge-

klärten Problemen, die sich mit den beiden erörterten Stücken verbinden. So sind die Bildwerke also großartige Zeugnisse der Nürnberger Plastik und Lebensart der Renaissance, darüber hinaus aber auch hochrangige Dokumente dafür, dass selbst auf lang und intensiv beforschten Gebieten noch immer große Kenntnislücken bestehen. Wesentliche Grundlage für deren Schließung ist die Zugänglichkeit der Originale. In unserem Fall ist die Paul Wolfgang Merkel'sche Familienstiftung der Garant dafür, dass sie auch zukünftig nicht in der Forschung unzugänglichem Privatbesitz verschwinden werden.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

Benutzte Literatur:

E. W. Braun: Ein Nürnberger Bronzebrunnen von 1532/33 im Schloss zu Trient. In: Münchner Jahrbuch für bildende Kunst, 3. Folge, Bd. 2, 1951, S. 195–203; K. Pechstein: Nürnberger Brunnenfiguren der Renaissance. Hamburg/Berlin 1969.

Vergessenes Kirchenmobilar

Gotische Gestühls-Fragmente aus den Depots des Germanischen Nationalmuseums

BLICKPUNKT AUGUST. Das Germanische Nationalmuseum hat seit seiner Gründung 1852 neben Objekten der Skulptur, Malerei und des Kunsthandwerks auch Teile architektonischer Verzierungen in seine Sammlungen aufgenommen. Hierzu zählt ein Maßwerk-Fries aus Holz (Inv.Nr. KG 1339), den der Architekt und Maler Friedrich Carl Mayer (1824-1903) dem Museum im Jahr 1854 zusammen mit einem gotischen Türsturz und anderen mittelalterlichen Bruchstücken vermacht hat. Die Art der Schenkung dürfte mit dem zeitgenössischen Selbstverständnis der Museen zusammenhängen, die sich auch als Studienorte für angehende Künstler und Kunsthandwerker verstanden: Hier empfangen sie Anregungen für ihre historisierenden Arbeiten vom neugotischen Flügelaltar bis hin zu nostalgischen Wohnzimmermöbeln, Tafelaufsätzen und Schlosserarbeiten. Mayer selbst hat diese an mittelalterlichen Vorbildern orientierte Richtung künstlerischen Schaffens als Professor an der Nürnberger Kunstgewerbeschule, der heutigen Akademie der Bildenden Künste, nachhaltig gefördert. Zu seiner Lehrtätigkeit war er als vormaliger Assistent des bekannten Architekten und „königlichen Conservators“ Carl Alexander Heideloff (1789-1865) prädestiniert. Dieser war Mitbegründer der Polytechnischen Anstalt, aus der später einmal die Nürnberger Fachhochschule hervorgehen sollte. Heideloffs Kenntnisse alter Baukunst beruhten auf praktischen Erfahrungen, die er zum Teil bei Restaurierungen alter Nürnberger Häuser und Kirchen erworben hatte. Er war Autor zahlreicher Schriften über die Kunst des Mittelalters und eine der prägen-

den Gestalten in der romantischen Kunstszene Süddeutschlands. Aufgrund seiner umfangreichen Restaurierungstätigkeit kommt er als weiterer Vorbesitzer des Holzfragments in Betracht, das vermutlich bei einer Baumaßnahme aus dem Inventar einer Kirche ausgesondert wurde. In diesem Fall wäre der Erwerb des Maßwerkfrieses durch Meyer und die Schenkung an das Museum vielleicht mit dem 1854 erfolgten Wegzug Heideloffs aus Nürnberg in Verbindung zu bringen.

Über die Art der Aufbewahrung im Museum gibt es sichere Informationen erst aus späterer Zeit. Einer Fotografie der Zeit um 1920/1930 nach zu urteilen, fand das Stück in einem Raum des neu errichteten Galeriebaus als Halterung des sogenannten „Spieleteppichs“ aus dem 15. Jahrhundert Verwendung. In einer der Restaurierung dieses Objekts gewidmeten Sonderausstellung unter dem Titel „Der Liebe Spiel“ wird der Holzfries noch bis zum 9. November zu sehen sein.

Spätgotische Dekorationslust

Ineinander verschränkte Segmentbögen bilden das geometrische Grundgerüst des Reliefs. Diesem Gerüst ist in versetzter Anordnung ein Kielbogenfries einbeschrieben. Durch die zahlreichen Überschneidungen ergibt sich eine Menge an Zwickeln, die mit Dreipässen und Fischblasenmotiven gefüllt sind. Die Anfänger der Kielbögen sind zudem mit abhängenden Lilien geschmückt. Ein schlichtes Profil markiert den Übergang zum an der Oberkante aufgenagelten Gesims mit einem miniaturnhaften Zinnenkranz. Im Vergleich zum kunstvoll geschnitz-



Chorgestühl der Stiftskirche St. Martin in Landshut, um 1500. Abb. entnommen aus: M. Bengl – G. Knesch: Das Chorgestühl von St. Martin in Landshut, Instandsetzung, Untersuchungen zur Entstehung, Deutung der Bildwerke; Landshut 1997, S. 82.

ten Maßwerkfries sind die Zinnen von einfacherer Machart. So sind etwa die kleinen „Wasserschläge“ extra gefertigt und mit Leim aufgeklebt.

Für die Datierung des Stücks sind das traditionelle Element des Dreipasses und das neuartige Motiv des Fischblasenmusters als Eckpunkte anzusehen. Dem um 1500 vielfach zu beobachtenden Überhandnehmen vegetabiler Formen steht hier noch eine größere Affinität zu geometrischer Gestaltung entgegen. Daraus ergibt sich eine Datierung in die Zeit um 1480.

Ein beliebtes Motiv

Sowohl der Maßwerkfries als auch der Zinnenkranz kommt in unterschiedlichem Kontext vor. Eine Kombination beider Elemente begegnet am häufigsten an repräsentativen Schränken. Heinrich Kreisel stellt in seinem Standardwerk über die deutsche Möbelkunst weit über ein Dutzend Schränke vor, die mit einem Zinnenkranz abschließen. Gegen eine Identifizierung unseres Bruchstücks als Teil eines Schrankes dürfte allerdings die enorme Breite von über vier Metern sprechen. Selbst Altäre weisen gelegentlich den Zinnenkranz als Bekrönung auf, eine schlichtere Alternative zum aufwendigen Gesprenge. Ein

spätes Beispiel aus den Beständen des Germanischen Nationalmuseums ist das von Dürer entworfene Retabel zum Landauer Altar (datiert 1511), dessen Zinnenkranz sich durch seinen rundbogigen Verlauf auszeichnet. Das häufigste sakrale Anwendungsgebiet des geschnitzten Zinnenkranzes ist jedoch das spätmittelalterliche Chorgestühl. Ganz zu schweigen von einem, wenn auch nicht beweiskräftigen, Erwerbungs-Vermerk des Museums von 1854 spricht auch die Breite unseres Holzfragments für die Einordnung des Werks in diese Kategorie.

Eine lange Tradition

Im 13. Jahrhundert hatte sich das Ausstattungselement des Chorgestühls in der bis in die Neuzeit hinein gültigen Form herausgebildet, die zusammenhängende Sitzreihen („Stallen“) mit Wangen umfasst, aber auch hochklappbare Sitze mit Gesäßstützen („Miserikordien“) an den Unterseiten und eine hohe Rückwand („Dorsale“). Üblich wurde ferner eine die Sitzreihen beschirmende Baldachinreihe, wie sie schon seit dem 13. Jahrhundert in den Domen zu Naumburg (Westchor) und Meißen vorhanden ist. Der Zinnenkranz stellt hier bereits ein unübersehbares Element der Dekoration dar. Mit einer gewissen Verzögerung wurde das zunächst nur in Stein vor-

kommende Element der Baldachinreihe auch an ganz aus Holz bestehenden Gestühlen etabliert. Obwohl vielerorts Maßwerk, Fialen und Wimperge die Silhouette beherrschten, sind gerade aus der Übergangszeit zur Renaissance auch relativ häufig Exemplare mit Zinnen-Bekrönung nachzuweisen. Dies bezeugen etwa die weit verstreut liegenden Exemplare in der Landshuter Stiftskirche St. Martin, der ehemaligen Wallfahrtskirche Bronnweiler (Stadt Reutlingen) und der Marienkirche in Stendal. Selbst eine im Museum befindliche Kirchenstuhl-Wange aus Nürnberg (Inv.Nr. PLO 177; ab Herbst 2009 in der neuen Dauerausstellung im Galeriebau-Obergeschoss) bietet sich zum Vergleich an, da auch sie mit einem Zinnenkranz abschließt.

„Got ist mein Schild“

Schon die vielfältige Anwendung des Zinnen-Motivs im 15. und frühen 16. Jahrhunderts legt den Schluss nahe, dass es nicht grundsätzlich an eine tiefere Sinnggebung gebunden war. Neben der rein dekorativen Art der Anwendung ist jedoch im sakralen Kontext und insbesondere am Chorgestühl eine bewusste Integration in den religiösen Sinngehalt des Ganzen zu vermuten. Denn schließlich verstand man das Chorgebet auch als Teil jenes geistlichen Kampfes, der den sichtbaren, irdischen Teil der Kirche (Ecclesia Militans) im Unterschied



Fragment eines Chorgestühls. Mittelfranken, um 1500/1510. Eichenholz, Höhe 38 cm, Breite 454 cm. Inv.-Nr. KG 1339. Derzeit in der Ausstellung „Der Liebe Spiel“.



Kirchenstuhlwange mit dem Wappen der Familie Holzschuher. Nürnberg, um 1500. Inv.-Nr. Pl. O. 177. Im August im Blickpunkt (Eingangshalle des Germanischen Nationalmuseums).

zur leidenden Kirche des Fegefeuers (Ecclesia Penitens) und zur triumphierenden himmlischen Kirche (Ecclesia Triumphans) kennzeichnet. Das sieben mal täglich gesungene Gebet der Psalmen galt in diesem Kampf gegen die Anfeindungen und Verlockungen des Bösen als wirksame Waffe. Die Versuchung mangelnder Konzentration und der übrigen menschlichen Laster verlangten auch den Mönchen so man-

che Anstrengung ab. Augenfälliger Ausdruck des geistlichen Kampfes sind an Chorgestühlen in Gestalt grotesker Masken, Fabelwesen und Tierfiguren verbreitet. Die vorkragende Form des Baldachins scheint - anschaulich gesprochen - die betenden Mönche vor geistlichen „Angriffen“ zu beschirmen. Dieser Eindruck wird durch den Zinnenkranz gleichsam verstärkt. Diese Deutung mag ein Blick auf das Gestühl von St. Martin in Landshut bestätigen, das unter dem zinnenbewehrten Baldachin eine Reihe apotropäischer Fabelwesen aufweist. Aufschlussreich erscheint in unserem Kontext auch eine Inschrift am ca. 1510 entstandenen Fünfsitz im Chor des Merseburger Doms mit dem Wortlaut: „WELT/ WIE/ DV WILT/ GOT/ IST MEIN/ SCHILD“ („Welt, wie du willst, Gott ist mein Schild“). Die Versuchungen der Welt werden hier aus der Perspektive der im Gestühl Geborgenen mit Davids Lobgesang auf den Lippen erfolgreich zurückgewiesen und schließlich überwunden.

► JOHANNES HAMM

Literatur:

A. Essenwein: Katalog der im Germanischen Nationalmuseum befindlichen Bautheile und Baumaterialien aus älterer Zeit. Nürnberg 1868. - W. Loose: Das Chorgestühl des Mittelalters. Heidelberg 1931. - E. Schubert - P. Ramm: Die Inschriften der Stadt Merseburg (Die deutschen Inschriften, Bd. 11). Berlin 1948, Nr. 4, S. 53. - M. Urban: Chorgestühl, in: RDK, Bd. III. Stuttgart 1954, Sp. 514-532. - H. Kreisel: Die Kunst des deutschen Möbels, Möbel und Vertäfelungen des deutschen Sprachraums von den Anfängen bis zum Jugendstil, Bd. I, Von den Anfängen bis zum Hochbarock. 3. Aufl., München 1981. - H. Schindler: Chorgestühle. München 1983. - F. Fichtl: Der Teufel sitzt im Chorgestühl. Eschbach 1990 - F. M. Kammel: Das mittelalterliche Chorgestühl, Ein Bildtraktat von der Allgegenwart des Bösen. Berlin 1991 - M. Bengl - G. Knesch: Das Chorgestühl von St. Martin in Landshut, Instandsetzung, Untersuchungen zur Entstehung, Deutung der Bildwerke. Landshut 1997. - M. Diefenbacher - R. Endres: Stadtllexikon Nürnberg. Nürnberg 1999 - F. Niehoff (Hrsg.): Um Leinberger. Schüler und Zeitgenossen. Landshut 2006, S. 104-105.

„Donnerwetter – tadellos!“

Fotoalbum zur Erinnerung an das „1. Lothringische-Feldartillerie-Regiment No. 33“ und andere Werke des Lederkünstlers Georg Hulbe

BLICKPUNKT SEPTEMBER. Das Museum erwarb jüngst eine Sammlung mit Adressmappen und Galanteriewaren aus der Zeit von Historismus und Jugendstil. Sie enthält eine Reihe Arbeiten der „Kunstgewerblichen Werkstatt für Lederarbeiten“ Georg Hulbes, darunter ein Fotoalbum mit Offiziersportraits des 1. Lothringischen Feldartillerie-Regiments. Es erinnert an das Wilhelminische Kaiserreich, in dem Hulbe ein gefragter Kunstgewerbler war und zudem als Unternehmer höchst erfolgreich wirkte. 1898 bemerkte die Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“, er sei *„unstreitig der bedeutendste und leistungsfähigste Lederkünstler der Jetztzeit“*.

Wiederentdeckung des Lederschnitts

Eigentlich hatte Hulbe Kunstmaler werden wollen, jedoch auf Wunsch des Vaters, eines Kieler Vergolders und Lackierers, 1868 eine Buchbinderlehre begonnen und 1876 in seiner Heimatstadt eine eigene Buchbinderei mit angeschlossenem Ladengeschäft eröffnet. Er spezialisierte sich auf die Lederarbeiten seines Handwerks. Sie boten seinem gestalterischen Talent Spielraum. 1878 erhielt er auf der Landes-Gewerbe-Ausstellung in Hamburg einen Ehrenpreis aufgrund seiner technischen und künstlerischen Meisterschaft in den Fächern der Buchbinderei, insbesondere auf dem Gebiet des skulptierten Leders und des Ledermosaiks. Hulbe kam mit einem Mitglied der Preisjury in engeren Kontakt, und zwar mit Justus Brinckmann, dem Direktor des 1877 eröffneten Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe. Er sollte zum wichtigen Mentor des kreativen Buchbinders werden.

Der gelernte Jurist war von Ideen Gottfried Sempers sowie des englischen Reformers William Morris und der Arts- and Crafts-Bewegung inspiriert. Er befasste sich zunächst als Kunstkritiker mit kulturellen Themen. Bereits 1866 hatte der damals 23jährige in den „Hamburger Nachrichten“ zur Gründung eines Kunstgewerbemuseums in der Hansestadt aufgerufen, wobei ihm Institute wie das Londoner South Kensington Museum (gegründet 1852), das Österreichische Museum für Kunst und Industrie in Wien (gegründet 1863) oder das Deutsche Gewerbemuseum in Berlin (gegründet 1867) vor Augen standen. Die Kunstgewerbemuseen, die nach der ersten Weltausstellung 1855 in London an vielen Orten Europas entstanden, wollten mit ihren Sammlungen exquisiter künstlerischer und kunsthandwerklicher Werke *„veredelnd auf die Geschmacksbildung“* der Bevölkerung wirken und Kunstgewerbe-Produzenten gestalterische Anregungen geben. Gegenüber der Anonymität und ästhetischen Beliebigkeit industrieller Massenproduktion setzten sie sich zum Ziel, den Sinn für die Qualitäten des Erbes handwerklicher Traditionen und mit ihm *„die Einsicht des Volkes in den geschichtlichen Entwicklungsgang der Kunstindustrie zu fördern“*, wie es Brinckmann 1866 formulierte. Kunstgewerbe wurde zu einem Medium, um

in der durch die Industrialisierung grenzübergreifend in Gang gesetzten Konsumgesellschaft kulturelle und wirtschaftliche Fragen zu beleuchten.

Wahrscheinlich durch Brinckmann angeregt, zog Hulbe im Januar 1880 von Kiel nach Hamburg, wo er das Museum für Kunst und Gewerbe intensiv zur Fortbildung nutzte. Er untersuchte gestalterische Techniken mittelalterlicher Ledereinbände, so am Nürnberger Hasenjagdeinband von 1475, den Brinckmann gerade erworben hatte, erstellte Kopien portugiesischer Lederstühle sowie anderer historischer Lederarbeiten der Sammlung und erarbeitete sich auf diese Weise die lange in Vergessenheit geratene Technik des Lederschnitts. Zum Markenzeichen seiner Werkstatt wurden neben geschnittenen und getriebenen Dekors mit größter Kunstfertigkeit ausgeführte Prägungen und Punzierungen.

Kunstgewerbler im Deutschen Kaiserreich

Hulbe offerierte eine breite Palette von Gebrauchs- und Luxusartikeln in Leder: Schreibmappen, Portefeuilles, Schatullen, Adressmappen, Erinnerungsalben, Bilderrahmen, Paravents, Möbel und Tapeten. Seine Produkte waren durchgängig handwerklich hochwertig gearbeitet und erzielten auf nationalen sowie internationalen Ausstellungen Preismedaillen, so etwa 1884 in London, 1885 in Antwerpen, 1888 in Brüssel, 1893 auf der Weltausstellung in Chicago oder 1900 auf der in Paris.

1886 erhielt der ausgezeichnete Kunstgewerbler den Titel „Hoflieferant Sr. Kaiserlichen und königlichen Hoheit des Kronprinzen des deutschen Reichs“, woraufhin Kaiserin Augusta für ihren Gemahl bei Hulbe Lederstühle anfertigen ließ. Ihr Enkel Friedrich Wilhelm wurde ebenfalls Hulbe-Kunde. 1888, im Jahr seiner Krönung zum Kaiser Wilhelm II., bestellte er bei ihm Ledertapeten für sein Arbeitszimmer im Berliner Schloss und Hulbe avancierte zum „Hoflieferanten Sr. Majestät des Kaisers“. All das trug dazu bei, dass der Erfolg der Hamburger Werkstatt im jungen Deutschen Reich nahezu unaufhaltsam war. Bürger, die auf sich hielten, folgten dem Beispiel des Kaisers – Lederwaren kaufte man bei Hulbe –, was eine kontinuierliche Expansion seiner Firma zur Folge hatte. Sie eröffnete Verkaufsfilialen in Wiesbaden, Frankfurt am Main, Dresden und Berlin, hatte Erfolge im Exportgeschäft und beschäftigte um 1900 weit über 200 Mitarbeiter.

Hulbe war eine Größe der deutschen Kunstindustrie. 1895 hatte er den bedeutenden Auftrag zur Anfertigung von Lederstühlen für den Sitzungssaal des Reichstages in Berlin erhalten, zwei Jahre später lieferte er die gesamte Lederausstattung für das neue Rathaus in Hamburg. Als besondere Spezialität offerierte er in Leder gearbeitete Wappen; die Familie von Bismarck ließ bei ihm den Stammbaum ihres Hauses anfertigen. Auch auf dem Gebiet der sogenannten „Goldenen Bücher“ profilierte sich seine Werkstatt. Zu den Städten, deren Gästebü-



Georg Hulbe. (Kiel 1851–1917 Hamburg-Bergedorf). Deckel der Adressmappe für den Vereinsbruder einer Hamburger Schützengesellschaft, um 1892. Bezeichnet unten mittig „GEORG HULBE HAMBURG-BERLIN“. Pappe, bezogen mit dunkelbraunem Leder, geprägt, geschnitten, punziert, teilvergoldet, bemalt, teilweise mit Lüsterfarben, an den Ecken Einschnitte für die (fehlenden) Beschläge. Inschriften „1867-1892“, „Einigkeit macht stark, drum haltet fest zusammen“, „Üb Aug und Hand fürs Vaterland“, H. 1,5 cm, Br. 40 cm, T. 55,5 cm. Inv.-Nr. HG 13127. Erworben 2008.

cher bei Hulbe entstanden, zählte 1897 Nürnberg. Der nach einem Entwurf von Friedrich Wanderer gestaltete Einband, auf dem Landsknechte, Wappen und im Hintergrund die Stadt mit der alten Kaiserburg dargestellt sind, wurde zum Nürnberg-Besuch Kaiser Wilhelms II. und des Prinzregenten am 2. September 1897 fertiggestellt.

Schon mit dem Material Leder traf Hulbe den Zeitgeschmack des Historismus. Wurzeln seiner künstlerischen Bearbeitung liegen im Handwerk von Gotik und Renaissance und deren Formen hatten im Kunstgewerbe der Gründerzeit Konjunktur. Hulbes Lederarbeiten waren höchst geeignet, „authentische Tradition“ zu suggerieren. Bisweilen wurde dem etwas nachgeholfen; durch entsprechende Oberflächenbehandlung konnte dem Leder leicht der Anschein hohen Alters und damit des „Altüberkommenen“ verliehen werden.

„Einigkeit macht stark“

Neogotik und Neorenaissance wurden im kaiserzeitlichen Deutschland in Anknüpfung an Ideen der Nationalromantik des frühen 19. Jahrhunderts bekanntlich als „altdeutscher“ Stil rezipiert. Er diente in dem 1871 unter preußischer Vormacht gegründeten deutschen Nationalstaat als integrierender Repräsentationsstil und nicht zuletzt als Ausdrucksträger nationalstolzer Gefühle. Zu Hulbes Kundenkreis zählten patriotische Vereine, die er in seiner Werbung ansprach. In einem seiner Firmenprospekte aus den neunziger Jahren ist die Ehrengabe einer Hamburger Schützengesellschaft für einen Vereinsbruder abgebildet, der 1892 sein 25jähriges Schützenjubiläum gefeiert hatte. Das bei Hulbe entstandene Präsent bestand aus einem mit modelliertem Leder belegten Eichenholzschrankchen im altdeutschen Stil, bekrönt von einem Pult zum Aufstellen einer Prunkmappe mit den Grußadressen an den Schützenbruder. Von der aufwändigen Ehrengabe, die wie ein patriotischer Hausaltar wirkt, ist der Deckel der Adressmappe erhalten geblieben und wurde vom Germanischen Nationalmuseum erworben. Als gängiges Schützensignet taucht unterhalb des Vereinswappens in der Deckelmitte ein Wildschwein vor einer Zielscheibe auf. Seitlich wird das Wappen von Zierleisten mit einer Fülle von Dekorelementen gefasst, darunter Tannenzapfen, Eichenlaub, Gewehre, Pulverhörner, Pistolen sowie Bänder mit den Inschriften, „Einigkeit macht stark, drum haltet fest zusammen“ und

„Üb Aug und Hand für Vaterland“. Sie erinnern an den Gründungsmythos des jungen Deutschen Kaiserreichs, der sich aus dem gemeinsamen Sieg deutscher Staaten über Frankreich rekrutierte. Auf den nicht mehr vorhandenen Silberecken des höchst prachtvoll gestalteten Mappendeckels war das Hamburger Wappen sichtbar, „von Eichenlaub umrankt“, wie dem Text in Hulbes Prospekt zu entnehmen ist.

Mit Eichenlaub und Lorbeer ist das Fotoalbum verziert, das Major Bickel zu seinem Abschied vom „1. Lothringischen Feldartillerie-Regiment No. 33“ von dessen Offizieren und Sanitätsoffizieren überreicht bekam, wie die in feinstem Lederschnitt ausgeführte Inschrift auf dem Einband besagt. Über ihr prangt das von der Kaiserkrone überragte Monogramm der Feldartilleriebrigade, die dem XVI. Armeekorps, einem Großverband der Armee des Deutschen Kaiserreichs, unterstand. Der Truppenverband war in Metz stationiert, das mit einem Teil Lothringens und dem Elsaß nach dem Deutsch-Französi-

schen Krieg 1870-71 an das Deutsche Kaiserreich gefallen war, das im Anschluss an den siegreich beendeten Krieg gegründet wurde.

Das Fotoalbum enthält eine Ansicht von Metz, auf der vor der Silhouette der vor dem französischen Stadt mit der berühmten Kathedrale ein Kasernenhof mit Geschützen zu sehen ist, und dazu, passend zur Nummer der Truppenabteilung, 33 Erinnerungsportraits. Ähnlich wie in der Gabe an den Hamburger Schützenbruder wird in dem Album eiserner Zusammenhalt zelebriert, hier durch die sogenannten „Kaiser-Wilhelm-Aufsteiger“, die Barttracht der Kaisertreuen, mit der

Georg Hulbe. (Kiel 1851–1917 Hamburg-Bergedorf). Fotoalbum zur Erinnerung an das 1. Lothringische Feldartillerie-Regiment No. 33, gewidmet Major Bickel, um 1890. Bezeichnet auf Vorderdeckel (außen) unten links „GEORG HULBE HAMBURG-BERLIN“. Pappe, bezogen mit rötlichbraunem Leder, geprägt, punziert, geschnitten, teilvergoldet. Inschriften „1. Loth FR 33“ (ligiert), „Ihrem scheidenden Kameraden, Herrn Major Bickel, die Offiziere und Sanitätsoffiziere des 1. Lothringischen Feldartillerieregiments No. 33“. Einbandinnenseiten und Vorsatz kaschiert mit Buntpapier in Golddruck mit Greifen- und Koggen-Motiv, H. 4,5 cm, Br. 33 cm, T. 40,2 cm. Im Album in Passepartouts mit Goldschnitt 33 fotografische Portraits, und 1 fotografische Ansicht von Metz. Inv.-Nr. HG 13218. Erworben 2008



Ansicht von Metz aus dem Erinnerungsalbum für Major Bickel. Bromsilberabzug, ca. H. 21 cm, Br. 33 cm.



Vier Portraits aus dem Erinnerungsalbum für Major Bickel. Bromsilberabzüge, je ca. H. 8,5 cm, Br. 5,2 cm.



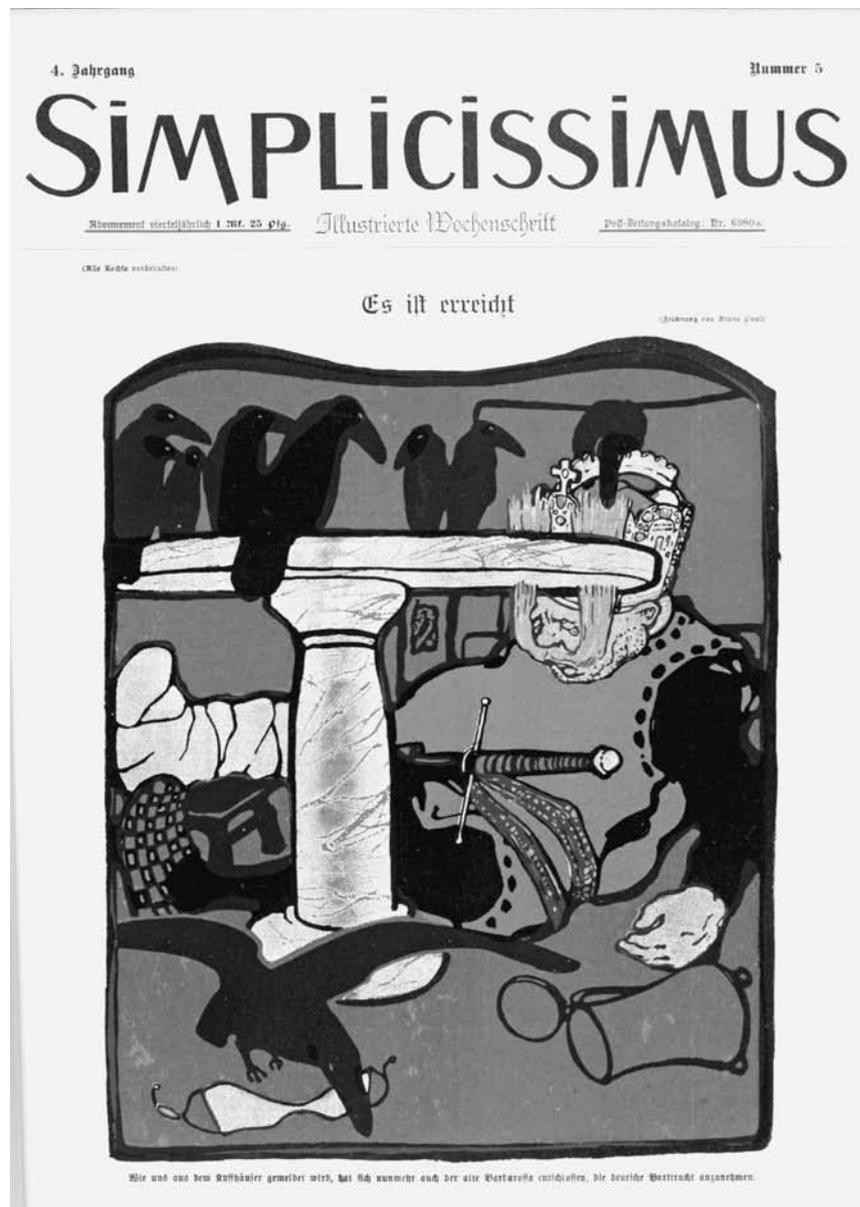
sich die Offiziere stolz vor der Kamera präsentieren.

„Es ist erreicht“: der deutsche Bart

Die nach dem Vorbild der patriarchalischen Barttracht Wilhelms I. hochgezwirbelten Schnurrbärte wurden als politisches Symbol der Kaisertreue und der Konformität seit der späten Regierungszeit des Kaisers zunehmend populär. Während der Regierungszeit Wilhelms II. mit seinen Großmachtvisionen trat der „Aufsteiger“ dann unter dem Namen „Es ist erreicht“ einen wahren Siegeszug an – was Bruno Paul als Thema einer Karikatur für das Münchner Satireblatt *Simplicissimus* aufgegriffen hat. Hier wird sogar ein alter Geist der Nationalromantik, der Kaiser Barbarossa im Kyffhäuser von der neuen deutschen Bartmodewelle erfasst. Sie reißt ihn regelrecht vom Stuhl, wobei der Marmortisch, in den sein Bart hineingewachsen ist, während er wie in einem Dornröschenschlaf von einer Wiederkehr der Herrlichkeit des alten Reiches träumte, unverhofft zum wilhelminischen Bart-Trainer wird.

Die kühn empor schnellende Form seines Bartes bei dieser Ankunft in der Wirklichkeit spielt auf die Barttracht Wilhelms II. an. Mit seinem faible für pompöse Auftritte ließ er den Schnurrbartenden, die bei seinem Großvater noch nahezu dezent hochgezwirbelt waren, schneidig eine zu zwei rechten Winkeln aufsteigende Form verleihen. Der Hoffriseur François Haby, so ein zeitgenössischer Bericht, „musste jeden Morgen um 7 Uhr im Schloss erscheinen“ und „den Hohen Herrn auf allen seinen Staatsbesuchen (...) begleiten, um dem Bart die künstlerische Form zu verleihen.“ Heinrich Mann hat sie in seinem Roman „Der Untertan“ literarisch verewigt und mit ihr Habys Berliner Friseursalon, in dem sich sein Protagonist Diederich Heßling per Bartmodellage dem „Gesicht der Macht“ angleichen lässt.

Haby, ein 1880 aus Königsberg nach Berlin zugewanderter Hugenotte, der in der Mittelstraße einen florierenden Salon betrieb und obendrein „Fabrikant feinsten Parfümerien und kosmetischer Präparate“ war, nutzte die Popularität von Kaiser und Reich als Werbeträger für seine Herrenkosmetik-Produkte. Um „Aufsteigern“ den nötigen Halt zu geben, vertrieb er die Barttinktur „Es ist erreicht“, die dem Bart seinen Namen gab, dazu eine hinter den Ohren zu befestigende Bartbinde, um ihn in die zackige „Wilhelm II.“-Position zu bringen. Einen weiteren Renner startete Haby mit seiner Bartpomade „Donnerwet-



Bruno Paul. (Seiffhennersdorf 1874–1968 Berlin).

Es ist erreicht!

„Wie uns aus dem Kyffhäuser gemeldet wird, hat sich nun auch der alte Barbarossa entschlossen, die deutsche Barttracht anzunehmen.“

In: *Simplicissimus*, 4. Jahrgang (1899–1900), Nr. 5 (Titel).

Sign. 20 L. 2703 h. Geschenk des Verlages Albert Langen, München, 1900.

ter – tadellos!“. Der *Simplicissimus* befasste sich mit seinem medial recht wirkungsvoll kommerziell betriebenen Patriotismus in einer Satire mit der Überschrift „Neue Reichspostmarken“.

Habys gewitzte Werbeslogans, die ihn und viele seiner Produkte weit über Berlin hinaus bekannt machten, trugen dazu bei, dass der Kaiser-Wilhelm-Aufsteiger zu einem klassenübergreifenden *dernier cri* der Bartmode wurde, den die vielen Annoncen unzähliger Hersteller für Bartbinden, Bartpomaden und Bartwuchsmittel in damaligen Zeitschriften bekunden und der nicht nur bei unbedingten Anhängern des preußischen Hohen-



Kaiser Wilhelm II., 1905. Fotopostkarte. Berlin: Verlag Gustav Liersch & Co.



In: *Simplicissimus*, 4. Jahrgang (1899–1900), Nr. 37, S. 295.
Sign. 20 L. 2703 h. Geschenk des Verlages Albert Langen, München, 1900

zollernkaisers ankam.

Weltläufige Unternehmer

Habys Erfolg beruhte darauf, dass er Trends der Zeit erfasste und als kreativer Vertreter seines Handwerks urbaner Vielfalt und Modernität gegenüber aufgeschlossen war. Während er den chauvinistischen Bartkult des Historismus bediente, ließ er seinen Friseursalon, in dem „ganz Berlin“ ein- und ausging, 1901 von dem belgischen Jugendstilkünstler Henry van de Velde gestalten. Georg Hulbe – der seinen Bart übrigens wie sein Freund Brinckmann ungetrimmt naturbelassen trug – wandte sich ebenfalls dem Jugendstil zu. Er arbeitete mit Künstlern wie Peter Behrens und Heinrich Vogeler zusammen und präsentierte seine Werkstatt 1900 auf der Pariser Weltausstellung höchst erfolgreich mit Jugendstilarbeiten. In seinen Hamburger Verkaufsniederlassungen veranstaltete er nach 1900 Kunstausstellungen. Hulbe wollte seinen Kunden nicht nur Kunstgewerbe verkaufen, sondern ihnen auch moderne künstlerische Entwicklungen nahe bringen. So konnten die Hamburger in seinem 1903 eröffneten Kunstgewerbehaus Ausstellungen z. B. mit Arbeiten Heinrich Vogelers, japanischen Kunstblättern, Zeichnungen von Mitarbeitern des „Simplicissimus“ und der „Jugend“ besichtigen und schließlich auch mit Bildern

der expressionistischen „Brücke“-Maler, die in ihrem Manifest das Primat der Individualität verkündeten.

► URSULA PETERS

Literatur:

Anja Katthöfer: Georg Hulbe. Ein Kunsthandwerker im Zeitalter des Historismus. In: Nordelbingen, Band 67, 1998, S. 113-149. - Christina Wietig: Der Bart. Zur Kulturgeschichte des Bartes von der Antike bis zur Gegenwart. Diss. Universität Hamburg 2005. - „Donnerwetter - tadellos!“. Zur Geschichte des Frisierhandwerks. In: Monumente. Online Magazin der Deutschen Stiftung Denkmalschutz, Januar 2006.

Wollen Sie auch so einen **schneidigen Schnurrbart**?
Dann gebrauchen Sie den berühmten **Barterzeugungsbalsam** [178]
Fixolin
das ist das **beste Mittel, den Bart hervorzurufen.**
Preis p. Dose M. 1,50
Porto 20 Pf. gegen Nachn. ob. Vorhereinsendung zu beziehen von
Paul Koch, Neuenrade i. W. 252.



Kikolin!
wirkt staunenswerth mit 17 Jahren **Flotter kräftiger**
Schnurrbart
gegen Nachn. od. Eins. v. 3.— Mk. m. Gebrauchsanweisung nur echt bei **F. Kiko, Herford, Parf.-Fabrik.**



Garantiert • **Plumeyers** • unschädlich!
Bartwuchsbeförderer
ist ein unvergleichliches Mittel zur Erreichung eines schönen Schnurrbartes der **„Manneswürde“** [109]
er wirkt da, wo auch nur die **feinsten Härchen** vorhanden sind, denn Haare pflanzen kann man noch nicht; man brauche daher nur meinen natürlich wirkenden **Bartwuchsbeförderer** geg. Einleitung von 2 u. 3 Mark u. Porto. **Plumeyer, Berlin, Friedrichstrasse 90.**



Kennen Sie Apollin?
Apollin ist der **beste Barterzeuger** der Welt. Wirkung wunderbar und überraschend! **Kolossale Nachbestellungen!** Ihr Apollin ist ausgezeichnet, alle anderen angewandten Mittel waren zwecklos. Nach Gebrauch einer Dose Apollin **Stärke** erhielt ich meinen jetzigen **stolzen Schnurrbart**, schreibt Herr **Carl W. in B.** Preis per Dose **Stärke I M. 2.—, Stärke II M. 3.—, im ungünstigsten Falle Stärke III M. 5.—.** Porto 20 Pfg. gegen Nachnahme oder Voreinsendung mit **Gebrauchsanweisung** und **Garantie.** Nur allein zu haben bei dem **weltberühmten Haarspezialisten** [286]
Friedr. Hepping, Neuenrade No. 15, Westfalen.



Dr. med. Earlet's Papillostat
für „Erhöhung der Erzeugungsfähigkeit von **Haarpapillen**“, vom Kais. Patentamt zum Deutschen Reichs-Gebrauchsmuster erhoben. Dem schwachen
Schnurrbart
zur Vergrößerung und practisch verschönernden Pflege.
Preis je nach Grösse und Stärke M. 3, 5, 7 und 8. Direct zu beziehen von
Dr. R. Th. Meienreis, Dresden-Blasewitz, Sa.



Jed. Schnurrbart erh. sof. u. dauernd e. **eleg. Form nur d. Bart-Fixer** (ges. gesch.). Der Schnurrbart erscheint voll, natürl. Die Haare kleben nie zusammen. **Fl.M.1.25.** Nur b. d. **Fabrikant. Franz Schwarlose, Berlin, Leipzigerstr. 56, Colonnaden.**



Wünschen Sie, dass Ihr Schnurrbart grösser und voller erscheinen soll und daß derselbe eine **stetige schneidige Form** hat, so befeuchten Sie denselben, ehe Sie eine Schnurrbartbinde anlegen, mit meinem
„Probatum est“
verbessertes **Schnurrbartbindenwasser.**
Die Wirkung dieses Präparates ist **überraschend.**
„Probatum est“ enthält kein Fett und keinen Siedestoff, befördert außerordentlich das **Wachstum** des Bartes; das Haar bleibt weich und geschmeidig.
Zu beziehen, per Flasche **Mk. 1.50**, durch alle besseren Friseur-Geeschäfte und Drogerien oder gegen Einleitung von **Mk. 1.70** franko (bei Nachnahme 20 Pfg. mehr) von
Paul Koch, Gelsenkirchen, No. 62.



Ein krammer Schnurrbart ist der Stolz jedes Jünglings. **Ohne Schnurrbart kein Russ! Türkischer Bartwuchs-Balsam.**
Schnell, sicher. Dose **Mk. 2.50.** **Paul Bosse, Berlin W. 30, Winterfeldplatz.**



Garantiert • **Plumeyers** • unschädlich!
Schnurrbart
Theils Jedem gratis mit, wie ich mit 18 Jahren meinen schneidigen Schnurrbart erlangte. **Garantie für Erfolg.**
K Ü H N E, Magdeburg, Breitweg 21.



Anzeigen für Bartpomade, Bartbindenwasser und Bartwuchsmittel. In: Simplicissimus, 3. Jahrgang (1898-1899) und 4. Jahrgang (1899-1900). Sign. 20 L. 2703 h. Geschenk des Verlages Albert Langen, München, 1900.

Kaffee für den glasgedeckten Tisch

Labortaugliches Spezialglas im Haushalt am Beispiel der „Sintrax 52“ Kaffeemaschine

Gut zwanzig Jahre ist es her, dass im Germanischen Nationalmuseum eine eigene Sammlung für Design eingerichtet wurde, die Gebrauchsgegenstände unter gestalterischen und kulturgeschichtlichen Aspekten dokumentiert, bewahrt und präsentiert. In der Schausammlung heben sich unter diesen »Konsumgütern« gläserne Kaffeemaschinen hervor, denen dasselbe Funktionsprinzip eigen ist und die den Produktnamen »Sintrax« tragen. Diese Gruppe von Geräten veranschaulicht die formalen und technischen Überarbeitungen aus einer Zeitspanne von vier Jahrzehnten, an denen namhafte Designer Anteil hatten. Im Blickpunkt steht hier das vorletzte Modell, die »Sintrax 52«, die mit drei von insgesamt fünf Größen – mit Fassungsvermögen von $\frac{1}{4}$, $\frac{3}{4}$, und $1\frac{1}{2}$ Liter – vertreten ist (Abb. 1).



Abbildung 1: »Sintrax 52«, Schott Jenaer Glas, Mainz (Des272, Des273, Des275).

In den 1920er Jahren wurden Materialien, die zunächst als Baustoffe oder in der Industrie in Gebrauch waren, zunehmend für die industrielle Fertigung von »zivilen« Gebrauchsgegenständen kultiviert. Wie seinerzeit das Metall – respektive als Stahlrohr – die Möbelindustrie veränderte, drang auch der Werkstoff Glas in den Haushalt vor. Hauswirtschaftsglas zählte bei den Tisch- und Haushaltsgeräten zu den Errungenschaften, durch die Küche und Essstisch zu Schauplätzen der Moderne avancierten. So konnte der Konsument unmittelbar an dem technisch-ästhetischen Umbruch teilhaben.

»Jenaer Glas setzt sich immer mehr durch«, warb der Thüringer Hersteller Schott Jenaer Glas in der Mai-Ausgabe des Jah-

res 1959 der Fachhandelszeitschrift »Die Schaulade«. Dieses Warenmagazin, das sich vorwiegend an Handel und Verkäufer richtete, lieferte für die Anwendung gläsernen Küchengeräts seit den 1920er Jahren Beispiele in Form von Berichten und illustrierten Anzeigen. Durch die noch junge Produktfotografie wurde die Verbreitung von Glas im Privathaushalt regelrecht inszeniert. Der »glasgedeckte Tisch« konnte mit Trink- und Speisegeschirr, mit Teeservicen und Kaffeemaschinen, sowie mit gläsernem Back- und Kochgeschirr bestückt werden. Besonders für Letzteres setzte sich die Firma Schott in Jena ein, die ihre Glaserzeugnisse auch intensiv bewarb. (Abb. 2). Argumente wie »Feuerfestes Glas für den gedeckten Tisch«, »Topf und Tafelgeschirr zugleich«, »Die Backschale aus Jenaer Glas lässt sich besser reinigen«, »Einkochen ohne Apparat über jeder Heizquelle« oder »Den Backvorgang können Sie von allen Seiten beobachten« sprachen die Ökonomie des Privathaushalts an. Neben Argumenten des reinen Geschmacks »Aus Glas schmeckt Tee am besten« oder »Die Sintrax kocht den feinsten Kaffee« appellierten Slogans wie »Das praktische Geschirr für die moderne Küche« oder »formschön – zweckmäßig – modern« an den Sinn für das Zeitgemäße. Die intensive Werbung sorgte für eine große Beliebtheit der Glaswaren, wenn sie auch nicht für jeden erschwinglich waren. Während solche Gebrauchsgegenstände heute als Klassiker gehandelt und unter dem Schlagwort »funktionsgerechte Formgebung« teils neu aufgelegt werden – wie Teegeschirr und Eierkocher von Wilhelm Wagenfeld (1900–1990) – ist nicht zu vergessen, dass seinerzeit neben Form und Funktionalität der Reiz dieses Materials jenseits des ursprünglichen Anwendungsbereichs eine entscheidende Rolle spielte.

Bestandteile, Aufbau und Funktionsweise der Sintrax

Bei dem Gerät mit dem technisch anmutenden Namen »Sintrax« handelt es sich um eine mechanische Kaffeemaschine zum direkten Betrieb auf der elektrischen Herdplatte, dem Gasherd oder auf einem passenden Gestell über einem Spirituskocher. Alle Sintrax-Modelle weisen den charakteristischen zweiteiligen Aufbau aus übereinander geordneten gläsernen Hohlkörpern auf, wobei der obere trichterförmig in den unteren einmündet. Auch die Deckel der Gefäße bestehen aus Glas, so dass einzig die schwarzen Griffe – sowohl formal als auch

farblich – einen scharfen Kontrast zu der gewölbten Silhouette bilden. Die Bezeichnungen der einzelnen Teile lassen sich frühen Bedienungsanleitungen entnehmen: Das obere Glas wird als »Trichter«, das untere als »Kochflasche« benannt, dient es nach der Zubereitung doch auch als Behältnis, um den Kaffee auszuschenken und ist dazu mit einem Griff zum Transport und einem Glasstopfen zum Verschließen ausgestattet. Während des Kochvorgangs bedeckt die Öffnung des Trichters ein großer Glasdeckel (Abb. 3). Funktional gesehen ist die Sintrax ein Vakuumbereiter, eine Weiterentwicklung des Perkolorators. Das Wasser in der Kochflasche steigt durch Erhitzen über das Steigrohr des Trichters in das obere Gefäß auf und vermischt sich mit dem gemahlene Kaffee. Wird die Wärmezufuhr unterbrochen, entsteht Unterdruck, das erhitzte Wasser fließt in die Kochflasche zurück und durchdringt dabei erneut das Mahlgut, das vom integrierten Filter zurück gehalten wird. Diesen Vorgang – die Perkolation – kennt man im Übrigen noch heute vom Gebrauch der kleinen metallenen, ebenfalls rein mechanischen Espressoemaschinen, wie der polygonalen »Moka Express« von Bialetti, einem weltweit verbreiteten Vertreter dieser Gattung.

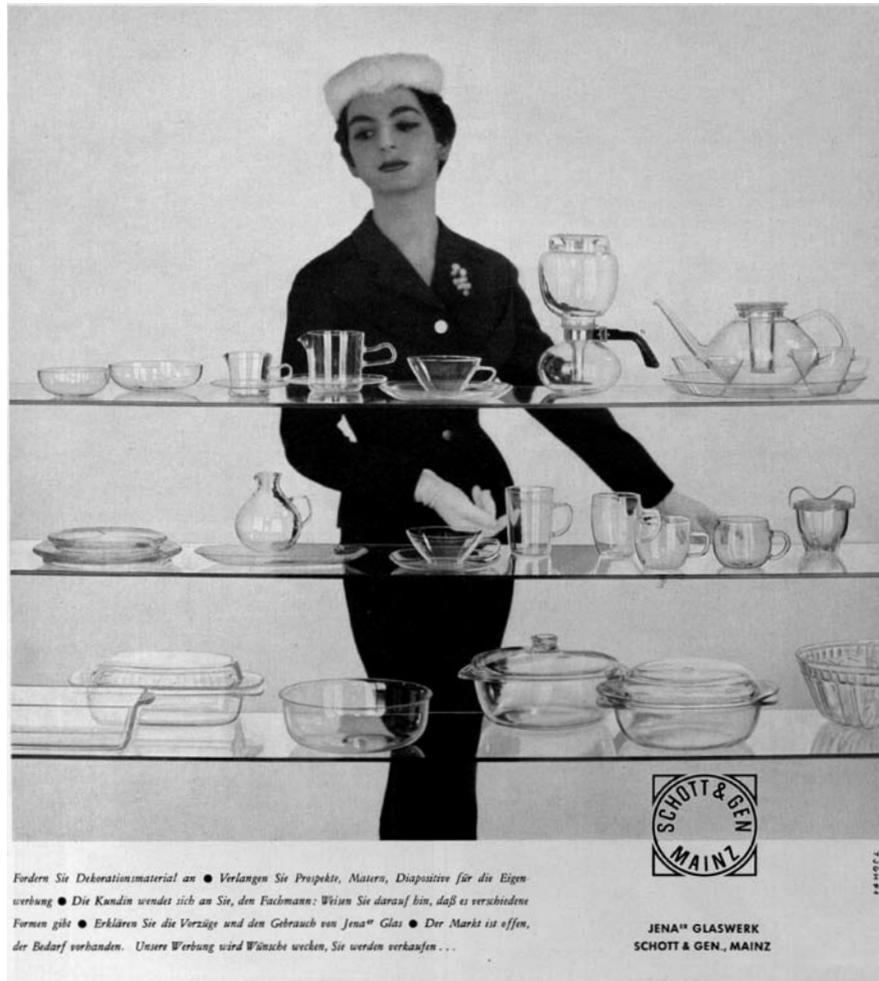


Abbildung 2: Werbetafel der Firma Schott, u. a. mit »Sintrax 52«, aus: Schaulade 8/1957, S. 487.

Vorgeschichte – Spezialglas und Filtertechnik

Das Prinzip der Vakuum-Kaffeemaschine lässt sich bis weit ins 19. Jahrhundert zurückverfolgen. Als Grundstein der Entwicklung gilt der Perkolorator, den 1819 ein Pariser Blechschmied namens Laurens konstruierte. Das erste Gerät, das die Bezeichnung Kaffeemaschine verdient, baute 1827 der Physiker Johann Gottlieb Nörrenberg (1787–1862) und bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts bot der Markt eine unübersichtliche Vielfalt von mechanischen Kaffeemaschinen. Während zunächst viele Geräte weitgehend aus Metall bestanden, setzten sich bald gläserne Kaffeemaschinen durch, die durch Geschmacksneutralität überzeugten. Beim so genannten »Glasballon« wurden zwei kugelförmige Glaskolben von einem Gestell über einem Spiritus-Brenner in Position gehalten. Solche Kaffeemaschinen waren auch nach 1949 noch im Handel. Sie sind die direkten Vorläufer der Sintrax, doch prägt bei diesen Geräten die Gestellkonstruktion das Erscheinungsbild. Die mechanische Vakuum-Kaffeemaschine war bei der Einführung der Sintrax (um 1924) somit keineswegs eine völlige Neuerfindung. Vielmehr leitete das Gerät aus Jena eine zweite Blüte der Glaskolbenmaschinen ein. Die Sintrax gleicht weniger einer Apparatur als einer Kanne. Bestimmend für die neue Gestalt sind die geschlossene Gesamtform aus den beiden

Hohlkörpern in vertikaler Achse und der mittels Federring und Metallbügel-Sicherung montierte schwarzen Griff, der einzige nicht-gläserne Bestandteil. Der Verzicht auf ein Gestell ergab sich durch die Möglichkeit, die Maschine mit dem Glasboden direkt auf Kochstelle oder Herdplatte aufzusetzen. Diesen richtungsweisenden Vorteil ermöglichte der Einsatz eines entsprechend leistungsfähigen Materials. Ganz abgesehen vom formalen Aufbau war der Clou nämlich das extrem hitzebeständige Borosilikatglas, das auch bei plötzlicher, starker Temperaturveränderung nicht zerspringt. Belastbare Borosilikatgläser waren in den Jahren 1887 bis 1893 für den Laborgebrauch entwickelt worden und später unter den Handelsnamen »Pyrex« (seit 1915 von Corning, USA), »Durax« und (ab 1938) »Durant« (beides von Schott) auch als Hauswirtschaftsglas vermarktet worden – letzteres insbesondere für Milchflaschen und für Gefäße zum Backen, Braten, Dünsten und Einkochen. Zur Verwendung im Lebensmittelbereich waren die ehemals bleihaltigen Spezialgläser überarbeitet worden. Ihre Feuerfestigkeit (eigentlich Hitze- und Temperaturwechsel-Beständigkeit) ergab sich durch den geringen Wärmeausdehnungskoeffizienten. Zudem garantierte der Boranteil dieses Glases die Chemikalien-Resistenz, die entscheidend für seine Verwendung in der Pharmazie und der chemischen Industrie war.



Abbildung 3: »Sintrax 52«, Schott Jenaer Glas, Mainz (Des275).

Ihren Namen hat die Sintrax-Kaffeemaschine von dem fest mit dem Trichter verbundenen Glasfilter. Das Kunstwort »Sintrax« bezieht sich auf das Herzstück der Maschine, den Filter aus gesintertem Glas. Beim Sintern wird gemahlene Glas zu einer körnigen Glasmasse zusammenschmolzen, die kleinste Hohlräume enthält. Der gläserne Filter war einst für Laborgebrauch und Filterindustrie entwickelt worden. Im zerlegten Zustand mutet die Sintrax-Kaffeemaschine wie Gerätschaft einer Versuchsanordnung an und erinnert damit an die alternative Verwendung im Labor (Abb. 3). Tatsächlich war auch die Apotheke einer der vorgesehenen Einsatzbereiche, wo man sie als Filtergerät einsetzte. Als letzte technische Modifikation wurde 1948 die bislang notwendige rote Gummidichtung abgeschafft. Durch Einschliffe der übergreifenden Glasteile an der Einmündungsstelle des Trichters war genügend Dichte gewährleistet. Seither besteht die Sintrax nur noch aus klarem Glas und schwarzem Griff. Die Kaffeemaschine mit Glasfilter war Teil des ehrgeizigen Plans der Firma Schott, mit Spezialglas in Küchen, Esszimmer und Wohnzimmer vorzudringen. Mit einer breiten Palette an Koch- und Backgeschirr sollte dies glänzend gelingen.

Inspiration vom Bauhaus – Marcks und Wagenfeld

Den Weg in die Privathaushalte fanden die Jenaer Glaswaren mit Unterstützung der Bauhaus-Lehrer. Sie vermochten schließlich, den technischen Fortschritt formal umzusetzen, um ihn anschaulich zu machen. Denn die Idee, »moderne« Materialien in den Alltagsgebrauch einzuführen, sollte durch angemessene Formgebung Ausdruck finden. Als »Motor« wird meist Walter Gropius (1883–1963) genannt, der aus finanziellen Nöten des Weimarer Bauhauses nach Aufträgen suchte. So wandte sich der Bauhaus-Direktor 1924 an den Firmenleiter Erich Schott (1891–1989), und legte ihm nahe, labortaugliches Spezialglas für den Hausgebrauch sichtbar funktional zu gestalten. Damit widersprach Gropius der von der Industrie gehegten Überzeugung, man müsse das neue Material in altergebrachte Formen bringen, um auf Akzeptanz der Konsu-

menten zu stoßen. Doch gerade diese Strategie hatte nicht den erwünschten Erfolg gebracht. Davon zeugt der recht hausbackene Werksentwurf zur Sintrax, der durch eine Werbepostkarte aus den frühen 1920er Jahren überliefert ist (Abbildung abgedruckt in Stephan 2004, S. 34). Die Glasteile mit geschwungenen Konturen erinnern stark an Kannenformen von Teegeschirren und unterscheiden sich deutlich von der letzten Endes in Serie produzierten Kaffeemaschine. Erich Schott, der 1927 die Geschäfte seines Vaters Otto Schott (1851–1935) übernommen hatte, war auf Gropius' Vorschläge eingegangen. Das Bauhaus hatte sichtbare Argumente vorzuweisen. Dort waren Teegeschirre und Kaffeemaschinen als ideales Experimentierfeld entdeckt worden,

waren diese Teile doch für den Gebrauch auf dem Tisch gedacht und eigneten sich somit als Vorzeigeprodukte. Für die Gestalter waren sie beliebtes Thema und Prüfstein zugleich, so dass in den Bauhaus-Werkstätten Entwürfe für Tee-, Kaffee- und Mokkamaschinen entstanden, von denen auch mehrere in den Handel gelangten. Neben Arbeiten von Wilhelm Wagenfeld sind Geräte von Josef Knau und Marianne Brandt zu nennen, die um 1924 in der Metallwerkstatt umgesetzt wurden. 1923 entwarf Theodor Bogler auch eine Kaffeemaschine aus Porzellan mit Stativ zur Beheizung, die bei der Staatlichen Porzellanmanufaktur Berlin zur Vervielfältigung gelangte.

Von der ersten Sintrax zur »Sintrax 52«

Stellte Walter Gropius den ersten Kontakt zur Firma Schott her, so lieferte der von ihm als Formmeister der Töpferei eingesetzte Gerhard Marcks (1889–1981) Anfang der frühen 1920er Jahre den entscheidenden Entwurf für die Sintrax. Marcks war 1919 von Gropius als erster in dieses Amt berufen worden, bevor er 1925 zur Hochschule »Burg Giebichenstein« in Halle an der Saale wechselte; nach 1945 wirkte er ausschließlich als Bildhauer. Diese erste gestalterische Formgebung der Sintrax war bis 1930 unverändert auf dem Markt, mit leichter Modifizierung sogar bis nach 1945 (in Jena zu DDR-Zeiten sogar bis 1956). Die Änderung betraf einzig den Griff, der um 1930/31 durch Wilhelm Wagenfeld neu konzipiert wurde. Der senkrecht aufsteigende und nach einer U-förmigen Biegung weit herabreichende Henkel musste einem schlichten, waagrecht abstehenden Holzstiel weichen. Offenbar stellte der ursprüngliche Griff aufgrund seiner Nähe zur Wärmequelle ein Sicherheitsrisiko dar. Der gerade Holzstiel, der von den Silberarbeiten Wagenfelds abgeleitet ist, prägte die neue Gesamtform. Den Neuanfang nach dem zweiten Weltkrieg nahm die Schott AG zum Anlass für eine Neugestaltung der Sintrax. Als der Betrieb in Jena 1948 enteignet wurde, überführte Schott seine Spezialisten in den Westen (der sog. »Zug der 41 Glasmacher«) und gründete Produktionsstätten in Landshut und in Mainz. Bruno Mauder (1877–1948), langjähriger Direktor der

Fachschule für Glasindustrie und Holzschnitzerei in Zwiesel, erhielt den Auftrag, eine zeitgemäße Form zu schaffen: Ballonförmig ist die Auffassung der Hohlkörper durch das Anwölben der Bodenfläche und die Wölbung des Glastrichters zum oberen Deckel hin, der als eingezogener Glasaufsatz einen Akzent bildet. Mauders neuer Kunststoffgriff antwortet mit seiner Neigung auf die Wölbung der Glasteile und schwingt zum Ende stark aus. Ausserdem ist an der Kochflasche ein klappbarer Kunststoffdeckel montiert. Das Problem der Dichtigkeit wurde statt mit der Gummidichtung durch Einschliffe am Trichter und am inneren Mündungsrand des unteren Gefäßes gelöst.

Dem hier präsentierten Modell, der »Sintrax 52«, gibt das Jahr der Eröffnung des Mainzer Schott-Werkes den Namen (Abb. 1). Verglichen mit der Kaffeemaschine von 1948 erfahren die Hohlkörper kaum Veränderung gegenüber Mauders Modell. Allerdings sind die Gläser der verschiedenen Größen individuell gestaltet, wie auch die Kunststoffteile. Letztere wurden deutlichen Eingriffen unterzogen: Auf den montierten Deckel des Vorgängermodells wurde verzichtet, von der geschwungenen Griffform Abstand genommen. Stattdessen erhielt die Kanne einen zunächst waagrecht abstehenden, dann im stumpfen Winkel abfallenden Henkel aus Kunststoff mit ergonomisch gerundeter Einbuchtung zum besseren Greifen. Mangels ausdrücklicher Namensnennung eines einzelnen Gestalters gilt diese Sintrax als Werksentwurf. Das Modell war in fünf Größen erhältlich: $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$, 1 und $1\frac{1}{2}$ Liter (für 2, 4, 6, 8 und 12 Tassen), was auf die Absatz-Erwartungen der Schott AG schließen lässt. Zum einen war für die 1950er Jahre wieder mit einer üppigen Tischkultur zu rechnen, zum anderen war die Konkurrenz durch die elektrische Filterkaffeemaschine noch nicht absehbar.

Ende der Erfolgsgeschichte – die Sintrax von Löffelhardt

Als 1964 das letzte Sintrax-Modell für den Ladentisch bereit war, hatte die Elektrifizierung im Haushalt bereits stark zugenommen. Der 1954 eingeführte »Wigomat« war die erste Filterkaffeemaschine mit integrierter Heizeinheit zum Betrieb am Stromnetz (dessen Behältnisse bestanden übrigens aus Jenaer Glas). Geräte wie diese eroberten ab den 1960er Jahren den Markt. Daher sah sich die Schott AG gezwungen, die Sintrax den neuen Verhältnissen anzupassen. Maßgebliches Ziel war die Optimierung der Produktion. Im Gegensatz zur handgefertigten Sintrax wurden die gläsernen Backschüsseln längst auf automatischen Pressmaschinen gefertigt. Ein letztes Mal wurde ein arrivierter Designer mit der Kaffeemaschine aus Jenaer Glas betraut. Nachdem 1952 der Versuch fehlgeschlagen war, Wagenfeld für die Neugestaltung des gesamten Haushaltswarenglases zu gewinnen – er war in den 1930er Jahren deren Gestalter gewesen – wandte man sich an seinen ehemaligen Mitarbeiter Heinrich Löffelhardt (1901–1979). Ihm fiel seit 1954 die vom Auftraggeber vorrangig marktwirtschaftlich bemessene Aufgabe zu, das gesamte Hauswirtschaftsglas formal zu überarbeiten. Aufgrund der neuen Konkurrenzsituation bedeutete das für die Sintrax die Forderung nach leichterem Handhabung, mehr Volumen, und gesteigerter Geschwindigkeit in der Kaffeezubereitung. Das Ergebnis von Löffelhardts Arbeit war eine deutliche Abwandlung der Form mit symme-

trisch angeordneten Gläsern von annähernd gleicher Größe, wodurch die Silhouette stärker als zuvor an eine Sanduhr aus zwei gegenläufige Trapezformen mit abgerundeten Ecken denken lässt. Die geometrisierte Gesamtform wird durch die beiden kantigen, abgewinkelten Griffe (ein eigener für den Trichter) mit sichtbarer Montierung an silberhellen Metallbändern herausgestrichen. Mit diesen linearen Elementen korrespondiert der flache Glasdeckel (für beide Behältnisse passend) mit schwarzem, zylindrischen Knauf – im Widerspruch zu den maßvollen Rundungen der Gefäße. Es liegt nahe, dass die Entscheidung, dieses aufwendige Modell nur in einer einzigen Größe (1 Liter) anzubieten, aus Kostengründen getroffen worden war. Ende der 1960er Jahre musste sich die Sintrax-Kaffeemaschine definitiv den Vorzügen ihrer elektrischen Gegenspieler ergeben und schon 1970 stellte die Schott AG die Produktion des feuerfesten »Duran«-Haushaltswarenglases vollständig ein.

Alltagstauglichkeit und Prestige

Bis zur Einführung der elektrischen Filterkaffeemaschine galt der Vakuum- bzw. Doppelglaskolben als zuverlässige Apparatur, die bei sachgerechter Bedienung Pulverrückstände ausschloss. Dennoch stand bei der Sintrax die Tauglichkeit im Alltag hinter dem Prestige zurück. Anleitungsgemäße Nutzung und sorgfältige Reinigung waren die Voraussetzungen für langjährige Freude an dem Gerät. Für die rasche, unkomplizierte Kaffeezubereitung war sie nicht das ideale Instrument. Hierfür griff man eher zum Melitta-Filter, der seit 1908 (Jahr der Patentanmeldung) einen schnellen Aufguss ohne Pulverrückstände ermöglichte. Das Benutzen der Sintrax bedeutete vielmehr »Kaffeekochen zelebrieren« und lässt auf eine lange Tradition von Tischsitten zurückblicken, prunkvolle Apparate und Automaten oder besonders kostspielige Tischgeräte in den Mittelpunkt zu rücken. Da die Sintrax Wasserkochen und Aufbrühen in einem leistete, konnte die Kaffeezubereitung mit Hilfe eines Stativs mit Spirituskocher oder einer mobilen Heizplatte aus dem Arbeitsraum Küche an den Esstisch gebracht werden. Somit bot sie sich für das Kaffeekochen im kleinen Freundeskreis oder für die ganze Familie an. Die spektakuläre Aktion kulminierte in dem Zeitraum der Mazeration, als das kochende Wasser von der Kochflasche in den Trichter stieg, um von dort langsam durch den Filter zurück in das erhitzte Gefäß zu fließen. In einer Werbeanzeige der 1930er Jahre spricht der Hersteller den Erlebnisaspekt direkt an: »Kaffee kocht man gleich bei Tisch, es ist praktisch und das Zuschauen ist eine Freude für sich«.

Marken und Marriagen

Wer heute nach Sintrax-Kaffeemaschinen Ausschau hält, wird auch auf Exemplare der Nachkriegszeit aus Jena stoßen. Dort lief nach der Verstaatlichung die Produktion in dem Werk wieder an, das fortan als »VEB Jenaer Glaswerk Schott & Gen.« firmierte. Aus Gründen des Markenschutzes führte der Volkseigene Betrieb die Marke »Jena Therm« ein. Auch dort wagte man in den 1950er Jahren eine Neugestaltung. Ein solches Stück mit markant schräg abgewinkeltem Kunststoffgriff ist

auch in der Schausammlung des Germanischen Nationalmuseums zu betrachten.

Der Beständigkeit der Sintrax waren Grenzen gesetzt. Zwar waren die Glasteile feuerfest, doch nicht gegen Zerschlagen gefeit. Daher endete so manche Sintrax als Marriage; denn die uneingeschränkte Kombinierbarkeit von Trichtern und Kochflaschen verschiedener Modelle und Größen legte diese Lösung im Verlustfall nahe. Während sich die Griffteile anhand ihrer Form den Modellen zuordnen lassen, geben die Glasteile durch Ätztampeln über die Herstellungsorte Auskunft. Die Schott AG versah seit 1952 ihre Kaffeemaschinen mit einer Firmenmarke mit dem Schriftzug »Sintrax Mainz« (in Kreis im Quadrat), wie sie an der kleinsten der hier gezeigten Kaffeemaschinen zu finden ist. Diese Marke löste »Sintrax Bavaria« bzw. »Sintrax Landshut« ab. Bei früheren Modellen aus Jena war noch der Hinweis auf die Glassorte »Durax« im Kreis eingeschrieben. Das Jenaer VEB-Werk führte ein stilisiertes Laborglas mit der Umschrift »Jena Therm« als neues Markenzeichen ein.

Mit ihrer über 40-jährigen Erfolgsgeschichte darf die Sintrax-Kaffeemaschine als Musterbeispiel der technischen Erneuerung im »Reich der Hausfrau« gelten. Da man mit dem gemeinsamen Kaffeetrinken in der Regel gepflegte Geselligkeit verbindet, lastete auch der Sintrax nicht der Geschmack von herkömmlicher Küchenarbeit an. Für die Hohlglaswaren der Marke »Jenaer Glas« war die Kaffeemaschine das Flaggschiff der Produktpalette und eines der wenigen Erzeugnisse, bei dem über einen langen Zeitraum hohe Herstellungskosten in Kauf genommen wurden.

► OLIVER NAGLER

Literaturangaben (Auswahl)

Walter Scheiffele: Wilhelm Wagenfeld und die moderne Glasindustrie. Stuttgart 1994. – Wilhelm Wagenfeld. Gestern, heute, morgen. Lebenskultur im Alltag. Hrsg. v. d. Wilhelm Wagenfeld Stiftung Bremen. Bremen 1995. – Carlo Burschel: Heinrich Löffelhardt. Industrieform der 1950er aus Porzellan und Glas. Bremen 2004. – Erik Stephan (Hrsg.): Gerhard Marcks zwischen Bauhaus und Dornburger Atelier. Jena 2004. – Hubert Kittel, Walter Scheiffele, Angelika Steinmetz-Oppeland: Schott und die Burg. Die Burg-Giebichensteiner Entwürfe für Jenaer Glas 1925–2005. Kromsdorf u. a. 2006.

Inhalt III. Quartal 2008

Sprudelnde „Bronzen“ der Renaissance von Frank Matthias Kammel	Seite 1
Vergessenes Kirchenmobilar von Johannes Hamm	Seite 6
„Donnerwetter – tadellos“ von Ursula Peters	Seite 8
Kaffee für den glasgedeckten Tisch von Oliver Nagler	Seite 16

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

8. 5. bis 9. 11. 2008	Der Liebe Spiel Neupräsentation des „Spiele- teppichs“ in der Schausammlung Mittelalter
10. 7. bis 12. 10. 2008	Heilige und Hasen Bücherschätze der Dürerzeit

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

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: 4 500 Stück