

Herausgeber:
G. Ulrich Großmann
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

Redaktion:
Petra Krutisch unter Mitarbeit von Almuth Klein

Übersetzung der Zusammenfassungen:
Sarah C.D. Slenczka
(außer S. 65 und 99)

Umschlagbild:
Stephan Hann, »Großer Auftritt«, 1985
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Umschlaggestaltung:
Regina Schüle, Darmstadt

Herstellung:
Passavia Druckservice GmbH, Passau
Gesetzt aus Linotype Futura
Gedruckt auf Bilderdruckpapier holzfrei weiß,
BVS matt, 135 g/m²

ISSN: 1430-5496

© Verlag des Germanischen Nationalmuseums,
Nürnberg 2011



ANZEIGER
DES GERMANISCHEN
NATIONALMUSEUMS

2011

Inhalt

Kunst- und Kulturgeschichte

- Bernhard Decker*
9 Reformatoren – nicht von Pappe.
Martin Luther und die Bildpropaganda
des Albrecht von Soest in Pappmaché
- Georg Himmelheber*
35 »Galanterie Cästen«. Kabinettschränke des
Frühbarock
- Gottfried Kerscher*
47 Der Dreifaltigkeits-Christus von Joseph Häringer
aus der Werkstatt Ignaz Günthers?
- Bernd Ernsting*
65 Der Bildhauer als Antiquar in eigener Sache.
Johann Heinrich Danneckers *Ariadne auf
dem Panther* in Genese und Rezeption
- Nachtrag zur Ausstellung »Mythos Burg«**
- Martin Baumeister*
99 Pfeile aus Kanonen? Naturwissenschaftliche
Untersuchungen an Büchsenpfeilen von
Burg Eltz und ihre kunsthistorische Interpretation
- Neues zu Objekten im GNM**
- Frank M. Kammel*
115 Fünf Steinzeigröhren aus Andernach. Relikte
einer urbanen Wasserversorgung der Frühneuzeit
- Thomas Schindler, Annika Dix und
Cornelia Saffarian*
125 »Wie die Brille, so das Ding«. Perspektiven auf
die Meisterstücke der Nürnberger Brillenmacher
- Eduard Isphording*
149 Erneut entdeckt: »Risse zu einer neuen Kirche
für Treis an der Mosel« von Johann Claudius
von Lassaulx (1781–1848)
- Almuth Klein*
157 Franz Bock, Richard Moest und die Geschichte
eines niederrheinischen Schrankes
- Ursula Peters*
167 »Kunst aus Blut und Boden«. Georg Günthers
»Erntepause« auf der »Großen Deutschen
Kunstaustellung 1938«
- Ursula Peters*
175 Wandschmuck im Fliegerhorst Giebelstadt.
Lena Körschners »Heimkehr vom Feld«
- Anja Kregeloh*
183 Modeobjekte aus Alltagsmaterialien –
Kleider von Stephan Hann
- 189 **Verzeichnis der Autoren**
- 191 **Jahresbericht 2010**

Georg Himmelheber
»Gallanterie Cästen«
Kabinettschränke des Frühbarock

Zusammenfassung

Ausgangspunkt der Untersuchung sind zwei bisher unpublizierte Sammlungsschränke, die sich auf der Esterházy'schen Burg Forchtenstein bei Eisenstadt in Niederösterreich befinden. In ihrer Konzeption, in den geschnitzten ornamentalen Teilen, in den verwendeten Materialien und Zutaten (Täfelchen aus Ruinenmarmor) und ihrer Oberflächenbehandlung gehören sie zu einer Gruppe weitgehend gleicher Kabinettschränke, die 2001 im Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums zusammengestellt und untersucht worden ist. Drei ebenfalls unpublizierte Möbel aus den Museen in Regensburg, Prag und Budapest sowie zwei weitere von der Burg Forchtenstein ergänzen die Gruppe. Die Lokalisierung der bisher bekannten Möbel schwankt zwischen Österreich, Böhmen und zuletzt vor allem Augsburg. Die stilkritische Untersuchung kommt jedoch zu dem Ergebnis, dass Augsburg als Entstehungsort nicht in Frage kommt, wohingegen der nachgewiesene ursprüngliche Standort des größeren Teils der Möbel für eine Entstehung in der Kunstlandschaft Niederösterreich – Böhmen – Ungarn spricht.

Die Burg Forchtenstein bei Eisenstadt in Niederösterreich, seit dem Ende des 13. Jahrhunderts erbaut, gelangte 1622 in den Besitz des Grafen Nikolaus Esterházy (1583–1645), Palatin von Ungarn und Stellvertreter des Königs. Ab 1632 ließ er die mittelalterliche Burg in eine barocke Bergfestung ausbauen. Sein Sohn Paul Esterházy (1635–1713), seit 1652 Familienoberhaupt, treu ergeben dem Hause Habsburg ebenso wie dem Königreich Ungarn, 1687 von Kaiser Leopold I. zum Reichsfürsten ernannt, wurde alsbald zum mächtigsten Manne des ungarischen Königreichs, zum reichsten Magnaten des Landes. Paul I. erhob durch weitere Baumaßnahmen Burg Forchtenstein zu einem Ort der Darstellung von Macht und Reichtum der Familie, zum Schatzhaus seiner reichen Kunstsammlungen.¹

Bevor man auf der Burg mit dem Ausbau einer eigenen Schatzkammer mit eingebauten ringsumlaufenden Vitrinenschränken begann, war man einer allerorten schon geraume Zeit andauernden Tradition gefolgt, spezielle Einzelmöbel zur Unterbringung der Sammlungsstücke anfertigen zu lassen. Derartige Kabinettschränke mit oder ohne Unterbau erfreuten sich als Kammermöbel seit der Mitte des 16.

Abstract

The study takes as its point of departure two previously unpublished cabinets in the Esterházy castle Burg Forchtenstein near Eisenstadt in Lower Austria. In their overall conception, in the ornamental carvings, in the materials and trimmings (thin plates of ruin marble) and in their surface treatment, they belong to a group of generally similar cabinets that was compiled and discussed in 2001 in the Anzeiger of the GNM. Three further unpublished pieces from the museums in Regensburg, Prague and Budapest and another two from Forchtenstein Castle also belong to the group. The provenience of the previously known pieces has been variously localized to Austria, Bohemia and, most recently, particularly to Augsburg. Stylistic analysis, however, now leads to the conclusion that the furniture cannot have originated in Augsburg. Instead, the documented original location of a majority of the cabinets suggests a source within the artistic sphere of Bohemia, Hungary and Lower Austria.

Jahrhunderts einer gewissen Beliebtheit; in zahlreichen Varianten haben sie sich erhalten.² Um dem Rang des darin Aufbewahrten zu entsprechen, hat man sie stets mit edlen Hölzern – oftmals Ebenholz – furniert, mit Intarsien der verschiedensten Holzarten, wie auch aus Silber, Messing oder Zinn versehen und ihnen Teile aus wertvollen Materialien zugefügt: Alabaster- oder Marmorsäulchen mit vergoldeten Bronzekapitellen, entsprechende Profile und reiche Beschläge, Einlagen aus Schildpatt, Perlmutter und Elfenbein, Füllungen aus Marmor oder Pietra dura. Alle dienten sie mit ihren zahlreichen Schubladen und kleinen Gefachen der Aufbewahrung von Werken der Kleinkunst und des Kunstgewerbes, von fremdartigen Objekten, auch von Naturalien.

Unter den Forchtensteiner Exemplaren derartiger Kabinettschränke befinden sich zwei weitgehend gleiche, überraschend breite Kabinettschränke auf zugehörigen Gestellen (Abb. 1 und 2).³ Ihre ungewöhnlichen Proportionen verdanken sie jeweils zwei verglasten Türen im oberen Schrankteil. Dank dieser Glastüren dienten sie nicht nur der Verwahrung der Sammlungsstücke, sondern gleichzeitig auch deren Schaustellung.



Abb. 1 Sammlungsschrank (Schrank I). Burg Forchtenstein

Die beinahe zweieinhalb Meter hohen Möbel,⁴ deren konstruktive Teile aus Fichtenholz bestehen, sind allseits – mit Ausnahme der Rückwand – mit schwarz gefirnissetem⁵ Birnbaumholz belegt, die sichtbaren Innenteile der Schubladen bestehen aus Eichenholz. Das Gestell mit Mittelstütze steht auf gequetschten Kugelfüßen mit einer Mittelrille; gleich geformte Füße tragen auch den Kabinettkasten. Dieser ruht auf einem kraftvollen Sockel mit vier⁶ Schubladen und trägt seinerseits mit den beiden verglasten Gefachen, flankiert von vierzehn kleinen Schubladen, einen abermals zurückspringenden schmalen Fries mit fünf Schubladen. Darauf erhebt sich eine dreigeteilte lebhaft geschwungene Bekrönung, deren erhöhter Mittelteil noch einmal zwei große und zwei flache Schubladen enthält. Die Vorderstücke dieser insgesamt 25 Schubladen sind mit Ruinenmarmor⁷ belegt und von vergoldeten Flammleisten gerahmt. Üppige, phantasievoll Schnitzereien mit langgezogenen, einander überlappenden oder ineinander geschobenen Voluten – teilweise durch aneinander gereihete Kügelchen, die sogenannten »Erbsenschoten«, bereichert – mit grotesken Fratzen mit weit aufgerissenen Mündern zumeist im Profil, begleiten sämtliche Kanten der Möbel und schmücken deren Bekrönungen (Abb. 3–6). Die vergoldeten Schlossbeschläge passen sich diesem Formenkanon an (Abb. 7).

Die Ornamentform des Knorpelwerks dürfte in Deutschland etwa um 1625 entstanden sein. Eine frühe Vorlage hier-

für ist das »Neuw Zirat Büchlein« des Haller Malers Nikolaus Rosman (tätig zwischen 1615 und 1627) von 1627.⁸ Seit etwa 1630 findet sich Knorpelwerk an Möbeln aller deutschen Landschaften, ja es hält sich vereinzelt bis in den Beginn der 1680er Jahre.⁹ Die Ornamentalschnitzereien der Forchtensteiner Schränke sind jedoch undenkbar ohne Kenntnis des um 1640 in Nürnberg erschienenen »Zieratenbuchs« des Frankfurter Stadtschreiners Friedrich Unteutsch (um 1600–1670).¹⁰

Ein den Forchtensteiner Möbeln vergleichbarer Schrank befindet sich im Kunstgewerbemuseum in Prag (Abb. 9).¹¹ Ihn hat 1695 Ludmilla Eva Gräfin von Kolowrat der Maria-Loretta-Schatzkammer in Prag vermacht, von wo er 1961 in das Museum gelangte. In seinen breitgelagerten Proportionen, im Schema seines Aufbaus mit dem tragenden Gestell, auch in allen Details gleicht er weitgehend den Forchtensteiner Exemplaren. Lediglich die Schnitzereien sind etwas bescheidener, die kulissenartigen¹² Begleitungen des Kastens selbst fehlen.

Im Benediktinerstift Kremsmünster befindet sich ein weiteres Exemplar dieses Möbeltyps – in den dortigen Kammerrechnungen wird der Schrank als »Gallanterie Casten« bezeichnet¹³ – allerdings etwas höher als die Forchtensteiner Schränke und mit verglasten Türen auch im Aufsatz (Abb. 10–12).¹⁴ Die unteren Glastüren sind, im Gegensatz zu den Schränken in Forchtenstein, hochformatig, flankiert werden sie von nur einer Reihe kleiner Schubladen. Den Stützen des Gestells sind zierliche, gewundene Säulen aufgelegt.¹⁵ In seinem gestuften Aufbau mit lebhaft bewegter Bekrönung, in allen Details, vor allem der sämtliche Kanten begleitenden Knorpelwerkschnitzereien, unterscheidet sich dieses Möbel kaum von den bisher betrachteten Exemplaren, selbst die Schlossbeschläge entsprechen denjenigen der Forchtensteiner Möbel (Abb. 8). Franz Windisch-Graetz, der den Schrank aus Kremsmünster veröffentlicht hat,¹⁶ lokalisiert ihn in den »böhmisch-österreichischen Raum« und vergleicht ihn mit einem verwandten Kabinettschrank im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg (Abb. 13), den Heinrich Kreisel in der ersten Auflage von Band 1 seines Möbelwerks in dieselbe Kunstlandschaft eingeordnet hatte.¹⁷ In Aufbau und Konzeption gleicht auch dieses Möbel den bisher betrachteten Exemplaren weitgehend. Die den Umriss begleitende geschnitzte Ornamentik mit ihren lappigen Voluten, teilweise mit »Erbsenschoten«, findet sich hier, ebenso wie die Tafelchen aus Ruinenmarmor, allerdings mit ovaler Rahmung. Durchgehend reicher gestaltet ist die Front durch Marmorsäulchen in allen drei Geschossen, die im Mittelrisalit zu Seiten der Türchen als Doppelsäulen schmalhohe Bogennischen flankieren. Die drei übereinanderliegenden Türen sind nicht verglast, sondern mit Pietra-dura-Einlagen versehen. Gestell und Kabinett haben die üblichen gequetschten Kugelfüße mit Mittelrille (diejenigen des Kabinetts sind aus Marmor). Vom Germanischen Nationalmuseum wurde dieses Möbel 1889 mit einem Pendant (!) aus der Sammlung des Fürsten Sulkowsky aus Burg Feistritz in Niederösterreich erworben.¹⁸



Abb. 2 Sammlungsschrank (Schrank II). Burg Forchtenstein



Abb. 3 und 4 Bekrönungsschnitzerei und geschnitzte Schürze (Schrank II). Burg Forchtenstein



Abb. 5 und 6 Kantenschnitzereien am rechten Tischbein und am Aufsatz (Schrank I). Burg Forchtenstein



Abb. 7 und 8 Schlossbeschläge von Schrank II auf Burg Forchtenstein (links) und vom Kabinettschrank im Stift Kremsmünster (rechts)

Hier schließt sich nun ein weiteres Exemplar an, welches das Budapester Kunstgewerbemuseum bewahrt (Abb. 14–16) und das fast wie eine Wiederholung des Sulkowsky-Möbels erscheint.¹⁹ Es gibt die schmalen Nischen sowie die kleinen Säulen – hier allerdings aus Holz – und die drei kleinen Türchen übereinander. Die Pietra-dura-Füllungen mit Ruinenmarmor der Türchen (die Verspiegelung der beiden unteren dürfte eine spätere Veränderung sein) und der Schubladen entsprechen dem Nürnberger Exemplar vollständig. Die Türen verschließen einfache Gefache mit zahlreichen kleinen Schubladen an allen drei Seiten. Ein zweites Exemplar im Budapester Museum ist seines originalen Gestells und zugleich aller begleitender Kulissenschnitzereien beraubt.²⁰ Obwohl ohne Glastüren, ist die Verwandtschaft der Schränke aus Nürnberg und Budapest mit den Möbeln aus Forchtenstein, Prag und Kremsmünster nicht zu leugnen.

Die Museen der Stadt Regensburg haben 1957 einen Kunstschrank erworben, der sich an dieser Stelle einreihen lässt (Abb. 17).²¹ In seiner Gesamtförm, den ornamentalen Details und den verwendeten Materialien entspricht er den bisher betrachteten Möbeln weitgehend. Auch hier ist die Oberfläche schwarz lackiert, die Schubladenvorderstücke sind mit Ruinenmarmor belegt, in die Täfelchen wurden allerdings zusätzlich kleine Landschaften, Städte und Figuren hineingemalt. Hinter den beiden Türchen befindet sich jeweils ein offenes Fach. Es lässt sich als schlichter Kasten herausnehmen, wodurch an den Seiten und an der Rückwand je zwölf kleine Schubladen in sechs Etagen sichtbar werden.



Abb. 9 Sammlungsschrank. Prag, Kunstgewerbemuseum



Abb. 10 Sammlungsschrank. Stift Kremsmünster



Abb. 11 und 12 Details der Kantenschnitzereien von Aufsatz und Gestell. Stift Kremsmünster

Eduard Isphording

Erneut entdeckt: »Risse zu einer neuen Kirche für Treis an der Mosel« von Johann Claudius von Lassaulx (1781–1848)

Zusammenfassung

In der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums wird als Dauerleihgabe der Stadt Nürnberg ein Band mit fünf Zeichnungen und einem Titelblatt »Risse zu einer neuen Kirche für Treis an der Mosel« aus dem Bestand der Nürnberger Kunstakademie aufbewahrt. Es handelt sich um die Präsentationszeichnungen für den Neubau der katholischen Pfarrkirche, die Johann Claudius von Lassaulx von 1824 bis 1831 nach seinen Plänen errichten ließ.

Bei der Aufarbeitung der Architekturbücher in der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums fand sich unter den Dauerleihgaben der Stadt Nürnberg ein schmaler Band mit dem Titel »Risse zu einer neuen Kirche für Treis an der Mosel«. ¹ Auf dem Titelblatt in Zierschrift steht als Motto »Das ist unser schönster und süssester Wahn, den wir nicht aufgeben dürfen, ob er uns gleich viel Pein im Leben verursacht, dass wir das was wir schätzen und verehren, uns auch wo möglich zueignen, ja aus uns selbst hervorbringen und darstellen möchten. Göthe.« Das Blatt ist links unten bezeichnet »Bauinspector von Lassaulx inv.« und unten rechts »H. Heynen script.« ² Es folgen fünf Blatt teils kolorierte Reinzeichnungen zum Kirchenbau mit einer Bildgröße von 332 bis 347 mm Höhe zu 459 bis 463 mm Breite. Sie sind in einem Pappband des 19. Jahrhunderts gebunden.

Der in Koblenz geborene Johann Claudius von Lassaulx (1781–1848) war, obwohl er nur ein abgebrochenes Studium der Rechtswissenschaften und der Medizin in Würzburg nachweisen konnte und in seiner Heimatstadt anschließend eine Essigsiederei und eine Brennerei betrieb, unter der französischen Verwaltung 1812 zum Kreisbaumeister im Département Rhin et Moselle berufen worden. 1816 übernahm ihn die preußische Oberbaudeputation als königlichen preußischen Landbauinspektor, zuständig für den Landkreis und die Stadt Koblenz. Sein Geschäftsbereich wurde 1831 um die Landkreise St. Goar, Simmern und Kreuznach erweitert. Er plante im Auftrag der zivilen und kirchlichen Gemeinden im Kreis zahlreiche Kirchen- und rund 25 Schulbauten, übernahm neben den öffentlichen auch private Aufträge, betätigte sich als Restaurator und Bauforscher und publizierte mehrere Beiträge und Bücher zur mittelalterlichen Architektur und zur Gewölbekunde. ³

Abstract

As a permanent loan of the City of Nuremberg, the library of the Germanisches Nationalmuseum holds a volume with five drawings and a title page »Risse zu einer neuen Kirche für Treis an der Mosel« that originally came from the Nuremberg Art Academy. The »sketches« of the title are the presentation drawings for the new Catholic parish church that was designed and built by Johann Claudius von Lassaulx at Treis on the Mosel between 1824 and 1831.

Der Neubau der Pfarrkirche in Treis an der Mosel

Um der stark angewachsenen Zahl ihrer Gläubigen einen ausreichenden Kirchenraum bieten zu können, plante die Gemeinde in Treis (Kreis Cochem) seit 1807 eine neue Pfarrkirche. ⁴

Am 13. August 1813 wurde der von dem französischen Architekten Froideau vorgelegte Plan einer tonnengewölbten Basilika samt Kostenanschlag genehmigt und es wurden die Kontrakte mit den ausführenden Firmen abgeschlossen. Doch durch die Kriegseignisse und die Übernahme der Rheinlande durch Preußen musste das Vorhaben abgebrochen werden. Die Zahl der Einwohner des Ortes wuchs aber weiter auf nahezu 1.500, so dass Landrat Oster am 12. Januar 1824 neue Pläne und einen auf den 24. Oktober 1823 datierten Kostenanschlag des Koblenzer Bauinspektors Johann Claudius von Lassaulx bei der Bezirksregierung in Koblenz zur Genehmigung vorlegte. ⁵

In der Begründung schrieb der Landrat, dass der Architekt »in dem vorliegenden Projecte versucht, eine Kirche im reinen, jedoch ziemlich reichen Spitzbogenstyl von noch größerem Umfange mit geringeren Mitteln darzustellen, und glaubt aufs neue den Beweis geliefert zu haben, daß dieser Baustyl für Kirchen nicht allein der würdigste, sondern zugleich der wohlfeilste [ist]«. ⁶ Der Kostenanschlag wurde am 24. Januar 1824 vom Vorgesetzten des Architekten, dem Regierungs- und Baurat Frank auf rund 20.613 Taler reduziert, der Bauplatz anschließend gekauft und die Verträge mit den beteiligten Handwerkern und Lieferanten unterzeichnet. Am 16. September 1824 reichte Lassaulx beim Landratsamt eine Rechnung über 106 Taler und 20 Silbergroschen ein für die Bauaufnahmen der alten Kirche St.

Katharina und für den Entwurf und die Reinzeichnungen der neuen Kirche St. Johann Baptist einschließlich der bisher entstandenen Kosten für die Bauführung und seine Reisen.⁷ Die Aufsicht über die Bauarbeiter und Handwerker wurde von der Gemeinde dem Bau-Werkmeister Presinsky übertragen. Nach der Winterpause 1825/26 kam es bei der Einwölbung des Mittelschiffs zu einem schweren Unfall, der zwei Bauarbeitern das Leben kostete. Die Maurer hatten aus eigener Initiative die Wölbung begonnen, jedoch falsch berechnet, so dass sie einstürzte und erst im Frühjahr 1827 vollendet werden konnte.⁸ Bischof Joseph Ludwig Aloys von Hommer (1760–1836) weihte die Kirche am 26. Juni 1831 feierlich ein.

Die Gesamtkosten des Baus betragen 33.492 Taler (ohne die erst 1836 von den Brüdern Stumm eingebaute Orgel). Da der Architekt den Kostenanschlag um 5.700 Taler überschritten hatte, gab es heftige Vorwürfe von der Bezirksregierung, zumal schon bald einige Baumängel auftraten, vor allem bei der mit Glas abgedeckten, achteckigen Gewölbeöffnung im Chor.⁹



Abb.1 Ansicht der Katholischen Pfarrkirche S. Johann Baptist in Treis-Karden von Westen (Aufnahme um 1980)

Baubeschreibung und Ausstattung

Die nach Südosten gerichtete Pfarrkirche (Abb. 1) liegt erhöht zwischen Zillesberg und Münchelskopf in Treis-Karden. Das Gebäude ist eine dreischiffige Staffelhalle auf fünf Jochen mit einem in den Hauptbau integrierten, risalitartig vorspringenden Glockenturm auf der Eingangsseite. Der auf die Breite des Mittelschiffs eingezogene einschiffige Chor endet in einem polygonalen, aus drei Seiten eines Achtecks konstruierten Chorschluss. Die Gesamtlänge beträgt 150 rheinische Fuß (47,08 m), die Gesamtbreite einschließlich der Strebepeiler 72 rheinische Fuß (22,60 m) und die Höhe bis zur Traufe 50 rheinische Fuß (15,69 m). Der spitze, achteckige Turmhelm endete bei 124 rheinischen Fuß (38,91 m). Nachdem er 1921 abgebrannt war, wurde er nicht in seiner ursprünglichen Größe, sondern lediglich mit einer Höhe von 34,52 m erneuert. Seine Schallöffnungen werden durch die durchbrochenen Zifferblätter der Turmuhr verkleidet.

Der Außenbau ist unverputzt und steinsichtig wie bei allen Kirchen von Lassaulx, jedoch besitzt er in Treis Strebepeiler über einem Sockel. Das Traufgesims wird durch einen rings um Kirche und Turm laufenden Fries mit sich überschneidenden Bögen auf kleinen Kragsteinen betont. Am Turm ist zusätzlich ein Band mit Vierpässen zwischen Traufe und Bogenfries geschoben. Das Portal an der Westfassade trägt gekahlte Archivolten, die das verglaste Tympanon mit einer Rosette einrahmen. Der abschließende, aus einem Kielbogen gebildete und mit Krabben besetzte Wimperg sowie die beiden flankierenden Fialen stehen frei vor der Wand. In halber Fassadenhöhe sind seitlich auf Konsolen und unter fialenartigen Baldachinen lebensgroße Sandsteinfiguren angebracht, links die heiligen Joseph und Maria, rechts die Kirchenpatrone Katharina und Johannes d.T., die der Kölner Bildhauer Karl Hoffmann (1816–1872) schuf.

Auf das Eingangsportal folgt im Inneren der Kirche eine Vorhalle, die rechts von einer seitlich durch ein Fenster belichteten Sakristei und links von einem Treppenhaus begleitet wird. Eine frei schwebende Wendeltreppe führt zur Orgelempore und zu den Turmgeschossen; sie wurde aus vorgefertigten hölzernen Elementen montiert. Ein Durchgang führt in das breit gelagerte Langhaus, das durch je fünf und sieben Meter hohe, zweibahnige Maßwerkfenster mit stehendem Vierpass im Couronnement beleuchtet wird. Die farbige Verglasung der Seitenschiffenster mit Szenen aus dem Leben des heiligen Johannes sind neuere Arbeiten, da die ursprüngliche Ölfarben-Malerei schon 1837 abblätterte. Im Inneren sind die gekahlten Fensterrahmen mit Rosen aus Sandstein geschmückt. Der fensterlose Chor erhält sein Licht durch ein mit Glas abgedecktes, aus Gusseisen bestehendes achteckiges »Himmelsloch«.¹⁰

Je vier Säulen aus Basaltlava auf glatten Sockeln und mit Weinlaub und Trauben verzierten Kelchkapitellen tragen die Kreuzrippengewölbe des leicht erhöhten Mittel- und der schmalen Seitenschiffe. An der Außenwand ruhen die einfachen Quer- und Diagonalrippen auf schlichten Konsolen. An den drei westlichen Säulenpaaren stehen sechs Heiligen-

figuren auf figürlichen Konsolen; sie stellen an der südlichen Arkade Petrus, Franziskus und Bartholomäus sowie an der nördlichen Margarethe, Elisabeth und Barbara dar. Die von zwei zusätzlichen schmalen Stützen getragene Orgelempore nimmt die Hälfte des westlichen Joches ein. Ein Geländer aus Gusseisen und Holz bildet die Emporenbrüstung.¹¹ Der Chor war um sieben Stufen erhöht (Abb. 2).¹² Am Choreingang standen links die Kanzel und rechts der Taufstein.¹³ Dazwischen war ehemals eine Kommunionbank mit gusseisernem Geländer aufgestellt.

Im Chor ließ Lassaulx ein kuppelartiges Netzgewölbe ausführen: acht Rippen führen strahlenförmig von der großen oktagonalen Lichtöffnung im Scheitel herab und durchstoßen im unteren Drittel acht sich überschneidende Rippenbögen, die den Chorraum umziehen. An der Außenwand laufen sämtliche Rippen dreistrahlig aufeinander zu und verschmelzen zu Runddiensten. Diese sind unten abgekragt und werden von Engels- und Apostelbüsten getragen.¹⁴ Darunter reihen sich an der Chorwand von links nach rechts auf Konsolen die Figuren der heiligen Katharina, Johannes d.T., Maria, Christus, der Evangelist Johannes und Joseph oder Sebastian(?). Das Kreuz als Mittelpunkt des Hochaltars begegnet mehrfach bei Lassaulx. Der lebensgroße, hölzerne Kruzifix ist eine Arbeit des Mainzer Bildhauers Johann Baptist Scholl d.J. (1818–1881). Hinter dem Altar war von Lassaulx eine kleine zweite Sakristei eingerichtet worden, die der Architekt bei der Planung nur mit Mühen beim Kirchenrat durchsetzen konnte.

Den gotisierenden Aufbau der Altäre,¹⁵ die Kanzel, die ursprüngliche Kommunionbank und die Kirchenbänke führten nach Entwürfen von Lassaulx die Schreinermeister Weinkötz und Peter Hofschmidt aus. Die Arbeiten am Portal stammen vom Steinmetz Feller. Die von Lassaulx entworfenen Seitenaltäre am Ende der Seitenschiffe mit profilierten Rahmen und mit einer mit Laub belegten Kehle enthalten große rundbogige Altarblätter von Matthias Schraudolph (1817–1863). Als Benediktinermönch trug dieser Bruder des im Speyrer Dom tätigen Freskantens Johannes (von) Schraudolph (1808–1879) den Namen Frater Lukas. Er malte für den linken Altar die Muttergottes und in der Predella die heiligen Monika, Margarethe, Katharina, Barbara, Agnes und Elisabeth und für den rechten Altar den heiligen Johannes d.T. und in der Predella die heiligen Joachim, Castor, Aloysius, Laurentius, Werner und Joseph.¹⁶ Auch die dekorativen neugotischen Gewölbemalereien des Koblenzers Konrad Hackenbruch (1773–1837) mit ihren geometrischen, in unendlichem Rapport untereinander gesetzten Mustern in verschiedenen Grüntönen und mit aufgemaltem Maßwerk wurden von Lassaulx vorgegeben. Eine 1838 von Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) angefertigte Farbskizze für die Gewölbemalung der Treiser Kirche fand keine Berücksichtigung.¹⁷ Später erfolgte eine neue Ausmalung nach Vorbild gotischer Dekorationsmalerei. Unter der Empore befinden sich einzeln gerahmte Tafeln von dem ehemaligen Flügelaltar (1552) der alten Pfarrkirche mit Darstellungen der Kreuzigung, der Auferstehung und der Höllenfahrt sowie den hei-

ligen Kastor und Katharina von den Außenflügeln. Außerdem wurde in der Vorhalle ein Vesperbild aus Sandstein aus der Zeit um 1500 aufgestellt.

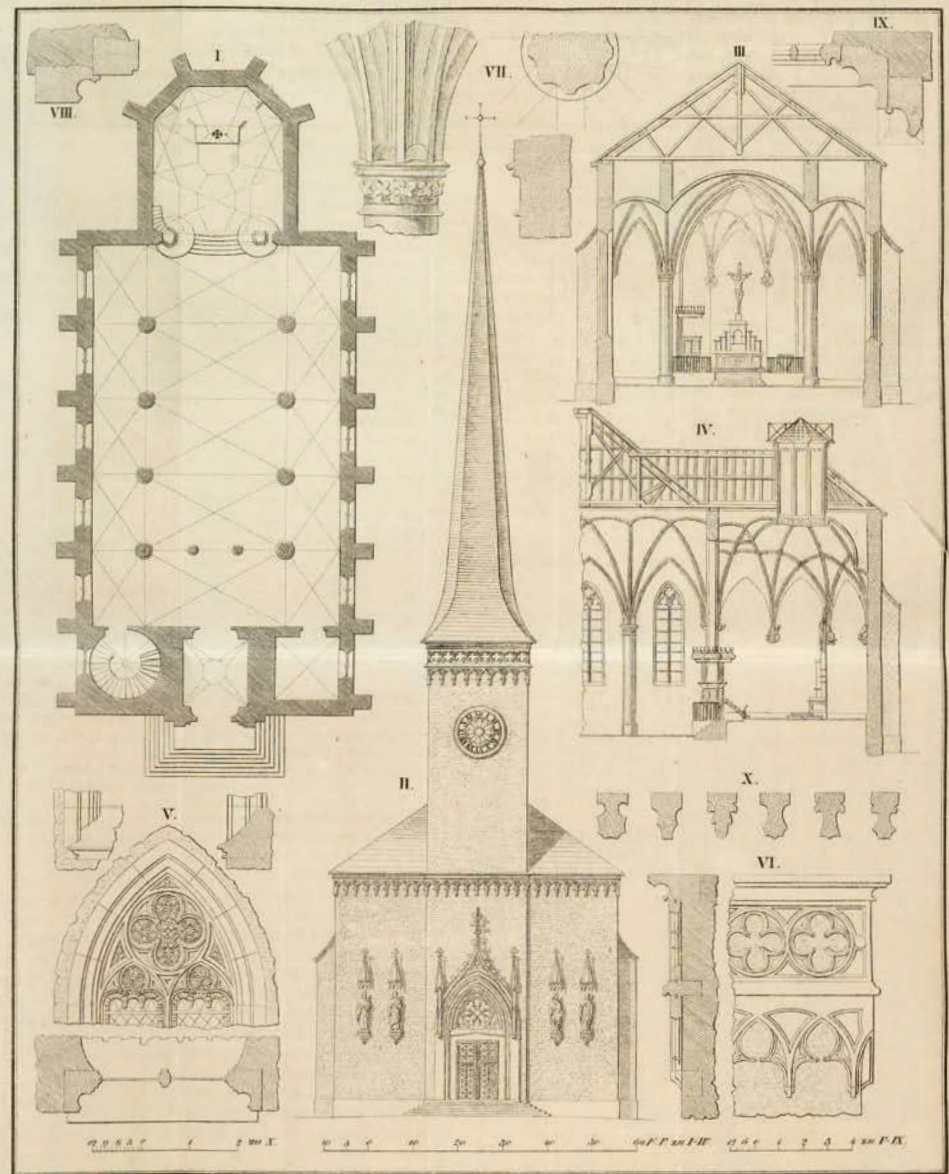
Wie auch von anderen Lassaulx-Bauten bekannt setzte der Architekt bei der Fassadenbehandlung der Treiser Kirche bewusst unterschiedliche Gesteinsarten und ihre Farbigekeit ein.¹⁸ So weisen die drei Fuß starken Mauern ein unverputztes, geschichtetes Bruchsteinmauerwerk aus brauner Grauwacke auf, der Sockel besteht aus Basalt, der Fries sowie die Fensterrahmen und das Maßwerk aus hellem Eifelsandstein und das Portal aus grauer Basaltlava. Der selbsttragende Gewölbeverband wurde aus vulkanischem Bimsstein-Konglomerat nach einer von Lassaulx wiederbelebten Methode aus freier Hand ohne Einschalung, nur mit Unterrüstung der Rippen errichtet. Die Rippen selbst sind wie die Gesimse am Außenbau und die Fenstereinfassungen aus Sandstein gefertigt. Das Dach ist mit Schiefer eingedeckt.

Johann Claudius von Lassaulx nennt 1834 die Kirche in Treis, die er wie alle seiner Kirchenbauten bis ins letzte Ausstattungsdetail plante und in Aufbau und Ausführung überwachte, in seiner Liste der »vom Verfasser ausgeführten



Abb. 2 Innenansicht des Chores (Aufnahme 1954)

DIE NEUE KIRCHE
in Treis an der Mosel
 Erbauet in den Jahren 1824 bis 1850.



Erklärung

I Grundriß II Vorderansicht III Querschnitt IV Längenschnitt V Grundriß, Ansicht und Profile eines Fensters VI Ansicht des Bogenkranzes am Thurm VII Ansicht und Profile der Säulen im Schiff VIII Profil des Portals und IX der Rose nebst Verdachung über demselben X Profile der Gewölberippen in der Halle, dem Schiff, Chor, Treppenhaus der untern und obern Sakristei.

Lith. von Gebhard Becker in Coblenz.

Abb. 3
 Johann Claudius Lassaulx,
 Die neue Kirche zu Treis
 an der Mosel, 1831.
 Lithographie



Abb. 1 Stephan Hann mit zwei Models bei der »Naturgewalten«-Schau, 1993

Farbe der Telefonbuchseiten jedoch gibt den Kleidern trotz ihrer Materialfülle etwas Zurückhaltendes, ja Geheimnisvolles im Gegensatz zu ihren farbenprächtigen historischen Vorbildern und veranlasst den Betrachter, näher hinzuschauen und die Beschaffenheit zu untersuchen. Der Werkstoff Papier inspiriert seit den 1980er Jahren immer wieder Künstler, mit diesem bei der Herstellung von Kleidungsstücken und Schmuck zu experimentieren. Zum Teil berufen sie sich dabei auf asiatische Traditionen oder sie setzen einzelne Stücke, auch aus verarbeitetem oder bedrucktem Papier, frei zusammen.⁴

Mit seinen Arbeiten gelingt es Hann, Materialien ins Rampenlicht zu rücken, die im Alltag kaum wahrgenommen werden oder sogar unbrauchbar geworden sind. Telefonbücher sind Gebrauchsgegenstände, bei denen es lediglich auf die Aktualität ankommt. Bereits nach kurzer Zeit sind ihre Informationen veraltet und die Bücher werden weggeworfen. Somit lassen sich Hanns Papierkleider in jene Reihe von Kunstwerken und Aktionen der letzten Jahrzehnte einordnen, die mit Hilfe von Büchern und Zeitungen Informationsverlust und Materialverschleiß thematisieren, wie beispielsweise HA Schult (geb. 1939) mit seinen im Jahr 1967 über Nacht auf dem Markusplatz in Venedig abgeladenen 15 Tonnen alter Zeitungen.⁵ Stephan Hann zeigt jedoch nicht nur das Ausgesonderte als Solches. Vielmehr sieht er in den als wertlos erachteten Dingen Rohstoffe, mit denen er neue ästhetische Reize erzeugen kann.

Die Wiederholung immer gleicher Elemente wie etwa der gefalteten Papierstreifen erzeugt strukturierte Oberflächen, die die Wirkung des Ausgangsmaterials verfremden und dadurch eine neuartige optische Wirkung erzielen. Mit diesem Verfahren entstand 1994 auch die »Celluloid-Collection« für die Berliner Filmfestspiele aus dem Verschnitt von zeitgenös-

sischen Spielfilmen. Bei dem Minikleid »Roaring Twenties«⁶ (Abb. 3) sind schwarz-weiße Filmstreifen aus Triacetat in kleine Abschnitte geteilt, gefaltet und schuppenartig auf ein Unterkleid aus Stoff genäht. Die dazugehörige Boa erhält ihr Volumen durch Filmstreifen, die zu Schlaufen gelegt und auf einem Tüllband fixiert sind. Einzelne Filmbilder sind dabei eher zu erahnen als zu sehen und lösen sich beinahe in der Oberfläche auf. Der Titel des Modells und das verwendete Material assoziieren bewusst die Pionierzeit des Films, der paillettenartige Glanz und der Schnitt mit breiten Trägern und eckigem Ausschnitt die Tanzkleider jener Zeit.

Eine Freundin des Künstlers lieh sich dieses Kleid 1999 für den Münchener Filmball aus, so dass diese Kreation nicht nur von einem Model vorgeführt, sondern tatsächlich als Abendgarderobe verwendet wurde. Wenngleich Hann die reale Tragbarkeit seiner Entwürfe zum Prinzip erhoben hat, beschränkt sich diese üblicherweise auf Modenschauen. Dafür arbeitet er stets direkt an der Figurine, um auf den Fall der einzelnen Partien und das Zusammenspiel mit den Körperformen achten zu können. Trotz allem sind seine Kleider nicht für den alltäglichen Einsatz gefertigt, auch wenn einige, etwa diejenigen aus der Zelluloid-Kollektion mit Rockteilen aus schimmernden Seidenstoffen, auf den ersten Blick wie Abendkleider aussehen. Bei genauerem Hinsehen überrascht jedoch die Materialzusammensetzung und die Modelle geben zu erkennen, dass sie mehr Objekte als Kleidungsstücke sind.

Die glitzernde Oberfläche dient allerdings nicht dem Selbstzweck, sie kann auch mit der Verarbeitung von persönlichen Erlebnissen oder Eindrücken verbunden sein. Von 2003 bis 2009 arbeitete der Künstler in Paris mit renommierten Modehäusern wie Daniel Swarovski und Designern wie Loulou de la Falaise (geb. 1948), der ehemaligen Assistentin von Yves Saint-Laurent (1936–2008), zusammen. In dieser Zeit beobachtete er in der französischen Metropole beispielsweise den weit verbreiteten Missbrauch von Antidepressiva, was er 2004 für eine Modenschau des Industriemuseums Ratingen in einem futuristisch anmutenden Kleid aus unterschiedlichen, bis auf einige Reste geleerten Tablettenblisten⁷ umsetzte (Abb. 4). Diese sind von Hand auf ein mit Bauwollstoff bezogenes Drahtgerüst mit einem nach oben gestreckten Flügel genäht. Der Titel »Nike« und die rüstungsartige Wirkung der geschichteten silberglänzenden Folien erwecken zunächst einen starken, kämpferischen Anschein. Der knappe, den Bauch freigebende Schnitt, der fehlende zweite Flügel und der dingliche Hinweis auf die Menge an eingenommenen Medikamenten jedoch stehen für die Verletzlichkeit des Menschen.

Stephan Hann beruft sich also nicht allein auf die Attraktivität seiner Entwürfe. Er bezieht häufig auch eine soziale Komponente ein, indem er die Entstehungs- und Nutzungsgeschichte der Gegenstände aus dem Alltag in seine Werke überträgt. Der ursprüngliche Zweck und der tatsächliche Gebrauch der Dinge ist dabei unterschiedlich augenfällig und kann beim Betrachter auch eigene Assoziationen und Erinnerungen auslösen. Der Künstler konserviert die Stoffe dabei nicht als Träger von Geschichte wie beispielsweise Arman



Abb. 2 Stephan Hann, »Großer Auftritt«, 1985. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

*Abb. vorhergehende Seite:
Blick in die neue Dauerausstellung »Renaissance. Barock. Aufklärung«*

Abbildungsnachweis

Sämtliche Abbildungen im Jahresbericht stammen, soweit nicht anders vermerkt, aus dem GNM und dem KPZ, Nürnberg.

Germanisches Nationalmuseum Jahresbericht 2010

Zusammengestellt von Christine Dippold

194	Vorwort des Generaldirektors	215	Veranstaltungen
196	Chronik der Ereignisse und Veranstaltungen	217	Tagungen
197	Förderer, Mitglieder, Stiftung	219	Publikationen des GNM-Verlags
198	Ausstellungen im GNM	223	Veröffentlichungen, Vorträge, Führungen und Universitätsarbeit der GNM-Wissenschaftler
203	GNM-Leihgaben an andere Institutionen	233	Organisation und Personal
205	Forschungsprojekte und Kooperationen	237	GNM-Besucherstatistik 2010
211	Forschungsservice	239	Kunst- und Kulturpädagogisches Zentrum (KPZ) im GNM
213	Institut für Kunsttechnik und Konservierung (IKK)	248	Erwerbungen
214	Bau- und Sanierungsmaßnahmen		
214	Wissenschaftsmanagement und Marketing		

Ausstellungen im GNM

Dauerausstellungen

Eröffnung der Dauerausstellung »Renaissance. Barock. Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert«

Die Sanierung des Galeriebaus und die Neukonzeption der Sammlung »Renaissance. Barock. Aufklärung« fanden mit der Eröffnung der Dauerausstellung einen krönenden Abschluss. An der neuen kulturgeschichtlichen Konzeption waren neben dem Projektteam mit Dagmar Hirschfelder, Frank Matthias Kammel, Ralf Schürer, Jutta Zander-Seidel und dem Projektleiter Daniel Hess alle Sammlungsleiter des Museums mit Beständen bis 1800 sowie die dafür jeweils zuständigen Restauratoren unter der Leitung von Arnulf von Ulmann beteiligt. Die Planung und Durchführung der Galeriebausanierung und der neuen Ausstellungsarchitektur lag in den Händen des Staatlichen Bauamts Erlangen-Nürnberg und wurde von Ralf Schürer koordiniert.

Oberste Ziele waren die Wahrung und Optimierung des historisch gewachsenen Baubestands und eine der Präsentation der Exponate untergeordnete Ausstellungsarchitektur. Die Sanierung und

Neueinrichtung erfolgte nach ökologisch-ökonomischen Prinzipien, wobei Methoden und Technologien angewendet und neu entwickelt wurden, die eine präventive Konservierung der unterschiedlichen Materialgruppen garantieren. Zu den besonderen Anforderungen gehörte ein auf die Exponate und Räume abgestimmtes Lichtkonzept, das einen homogenen Gesamteindruck bei größtmöglicher Unauffälligkeit der Technik realisiert. Um eine den jeweiligen Exponaten angemessene, konstante Beleuchtungsstärke zu gewährleisten, wurde eine komplexe Lichtsteuerung installiert. Erstmals wurde aber auch ein Farbkonzept konsequent umgesetzt, dem nicht die Vorstellungen eines modernistischen Designs, sondern die optimale Wirkung der Kunstwerke zugrunde lag. Daher fiel die Wahl auf eine kräftige blaue Wandfarbe, durch die die Kunstwerke wesentlich besser zur Geltung kommen als auf vermeintlich dezenteren Farben oder gar auf weißen, gelben oder grülichen Wandanstrichen.

Mit der Sanierung und Neukonzeption des Galeriebaus konzentrierte sich das GNM auf einen Kernbereich seiner Sammel- und Forschungstätigkeit. Im Mittelpunkt stehen immer die originalen Artefakte, die in der Dauerausstellung nicht bloß der Illustration historischer und

gesellschaftlicher Entwicklungen oder Phänomene dienen, sondern kulturhistorisch erschlossen werden. Ziel ist dabei nicht eine auf Vollständigkeit angelegte, handbuchartige Darstellung der Zeit von 1500 bis 1800, sondern vielmehr die Vermittlung von Erkenntnissen, die vom Objekt und seinem zeitgeschichtlichen Kontext ausgehen. Eine Aufstellung nach kulturgeschichtlichen Grundlagen war wohl bereits im 19. Jahrhundert angestrebt worden, sie wurde jedoch spätestens 1920 durch eine nach Gattungen geschiedene »kunsthistorische« Aufstellung abgelöst und steht erst seit 1995 wieder im Blickpunkt des GNM.

Unter dieser Prämisse lädt die Dauerausstellung zu einem kulturhistorischen Gang durch drei Jahrhunderte ein. Sie führt von der Entdeckung der neuen Welt um 1500 bis zur Entwicklung eines neuen Menschenbildes im 18. Jahrhundert. Rund 1.000 Originale in 33 thematisch ausgerichteten Räumen erschließen zentrale Aspekte und Facetten der Kunst- und Kulturgeschichte des 16. bis 18. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum. Zu sehen sind neben Gemälden und Skulpturen auch Glasgemälde, Textilien, Kunsthandwerk, Schmuck, Medaillen, Möbel und Musikinstrumente sowie zwei historische Zimmer aus Nürnberger Bürgerhäusern der Renaissance. Meisterwerke von Albrecht Dürer, Peter Vischer, Rembrandt oder Franz Xaver Messerschmidt erscheinen in ihrem kulturgeschichtlichen Kontext. Im Dialog der Künste werden Themen wie Sammeln und Repräsentieren, Antikenrezeption und Naturstudium lebendig, aber auch die Wechselwirkung von Kunst und Glauben sowie das sich wandelnde Bild vom Menschen. Konzept und Präsentation der Dauerausstellung verfolgen das Ziel, bisher getrennt ausgestellte Objektgruppen zusammenzuführen, um ein integrales Verständnis der Sachkultur vergangener Jahrhunderte zu fördern. Mit dem Blick auf Kontinuität und Wandel und die Gleichzeitigkeit vermeintlich gegensätzlicher oder zeitlich nur schein-



Abb. 2
Rundgang durch
die neue Dauer-
ausstellung
(Wolfgang Heubisch,
G. Ulrich Großmann,
Daniel Hess)

bar aufeinander folgender Phänomene werden herkömmliche Periodisierungen und Epochengrenzen durchlässiger.

Zur Ausstellungseröffnung am 18. März 2010 erschien die 560-seitige Begleitpublikation in der Reihe der Schausammlungsführer, von denen bis Jahresende bereits mehr als 725 Exemplare verkauft waren. Außerdem wurde ein neuer Multimedia-Guide in Betrieb genommen. Alle ausgestellten und in der Begleitpublikation veröffentlichten Objekte stehen auch zur Online-Recherche unter <http://schausammlung.gnm.de/renaissance-barock-aufklaerung/index.php> zur Verfügung.

Dank der großzügigen Unterstützung des Fördererkreises des GNM waren umfangreiche Marketingmaßnahmen möglich. Bereits im Vorfeld der Eröffnung organisierte das Referat für Marketing Exklusivtermine mit ausgewählten Vertretern der überregionalen und internationalen Presse. Der Projektleiter Daniel Hess bot dabei den Journalisten einen vertieften Einblick in die Präsentation der neuen Dauerausstellung. Mit der Eröffnung luden drei der Projektbeteiligten in ansprechenden Videos auch auf der Homepage des GNM zum Besuch der neuen »Schatzkammer« ein.

Vor der Ausstellungseröffnung mit ca. 1.300 Gästen hatte der Fördererkreis mit mehr als 130 Gästen das »Recht des ersten Blicks«; zahlreiche exklusive Abendveranstaltungen wurden für Unternehmen aus der Metropolregion Nürnberg anlässlich der Neueröffnung organisiert. Die Öffentlichkeit konnte an drei Themensonntagen – »Die Galerie im neuen Glanz« (21. März), »Zeit der Renaissance« (2. Mai) und »Barocke Pracht« (10. Oktober) – die Spitzenwerke des GNM und ihre Geschichten entdecken. Die Veranstaltungen wurden gemeinsam mit dem KPZ und der Hochschule für Musik in Nürnberg ausgerichtet.

Ein Team des Bayerischen Fernsehens begleitete die Aufbauarbeiten der Ausstellung und befeuerte gleich zu Beginn des Jahres die Vorfreude auf die einzigartige Präsentation. Zur Eröffnung brachten sowohl die ARD Tagesthemen als auch das ZDF heute-journal Berichte über die neuen Sammlungsräume. Zur Pressekonferenz kamen Medienvertreter aus



Abb. 3
Blick in die Ausstellung »Plaktiv!«

der ganzen Republik, auch der englischsprachige Nachrichtendienst Bloomberg sandte eine Berichterstatterin. Das Echo war entsprechend überwältigend, insgesamt erschienen in der Presse und den elektronischen Medien im März über 700 Beiträge zur neuen Dauerausstellung im GNM. Die FAZ schrieb am 13. März 2010: »Heute ist das Germanische Nationalmuseum ein Schaufenster der deutschen Museumskultur. Bedeutende Kunstschatze gibt es in vielen Städten. In Nürnberg kann man nun sehen, wie man sie ausstellen muss.«

Schausammlung 20. Jahrhundert

2010 stellte die Graphische Sammlung in einem der Kabinette der Schausammlung 20. Jahrhundert eine Gruppe von Plakaten mit erläuternden Texten von Stephanie Gropp aus. Das Thema war »Neue Medien und Unterhaltungsformen der 1920er und 1930er Jahre«, wozu vorrangig das Radio und das Kino zählten. Welchen Zuspruch der Rundfunk erfuhr – Anfang der 1920er Jahre verbreitete sich in

Europa eine regelrechte Radioeuphorie – demonstrierten Produktplakate für Markengeräte wie »Telefunken« und »Minerva«. Die Faszination von Lichtspieltheatern auf ein breites Publikum spiegelte zahlreiche Filmplakate. Als Beispiel für die Stummfilm-Ära war das Plakat »Verdun« des Ateliers Waldner von 1929 zu sehen. Der französische Regisseur Léon Poirier (1884–1968) drehte den Streifen über eine der blutigsten Schlachten des Ersten Weltkriegs an Originalschauplätzen. Im selben Jahr wie »Verdun« kam »Broadway« als Tonfilm auf den Markt. Er erzählt die Geschichte der Tänzer eines Nachtclubs und basiert auf einem Musical von George Abbott (1887–1995) und Philipp Dunning (1890–1968). 1930 bewarb ein Plakat des bekannten Wiener Ateliers Hans Neumann (1888–1960) ebenfalls einen Tonfilm. Grundlage des Drehbuchs für »Nur Du« war eine Operette von Walter Kollo (1878–1940). Alle genannten Streifen markieren eine Übergangsphase des Mediums: Weltweit setzte sich der Tonfilm erst 1936 durch.



Abb. 4 Blick in die Ausstellung
»Wunderbare Bücherwelten«

Sonderausstellungen

Plakativ! Produktwerbung im Plakat

19.11.2009–11.04.2010
Ausstellungshalle I
Ausstellungsleitung: Yasmin Doosry

Die im November 2009 eröffnete Ausstellung gab mit 350 Plakaten erstmalig einen Einblick in die ca. 10.000 Blätter umfassende »Nürnberger Plakatsammlung«, eine Dauerleihgabe der Gesellschaft für Konsumforschung e.V. (GfK) und der Nürnberger Akademie für Absatzwirtschaft (NAA). Zu sehen war ein kulturhistorischer Querschnitt durch die internationale Produktwerbung von 1880 bis 1960. Im Rahmen des Forschungsprojekts »Wege in die Moderne. Die Neukonzeption der Dauerausstellung von der Französischen Revolution bis zum Ersten Weltkrieg« (vgl. Anzeiger 2011, S. 208) erfolgte 2010 in Zusammenarbeit

mit dem KPZ eine von Michael Kraus durchgeführte und ausgewertete Besucherbefragung. Sie hatte zum Ziel, ein Bild sowohl von der aktuellen Wahrnehmung und Akzeptanz historischer Produktplakate als auch von deren musealen Präsentation in der Schau »Plakativ!« zu gewinnen. Damit verfolgte sie unter anderem die Absicht, die Verwendbarkeit von Werbeplakaten als »Zeitmarken« in der neu einzurichtenden Dauerausstellung zu untersuchen: Das Resultat war positiv. Ein weiteres Ergebnis der Befragung war die Feststellung, dass das GNM mit der Ausstellung »Plakativ!« neue Besucherschichten anzog, nämlich ein vergleichsweise junges Publikum mit einem erhöhten Anteil an Frauen.

Mit 32.418 Besuchern war die Resonanz auf die Ausstellung insgesamt erfreulich. Dies gilt ebenso für das Interesse der Medien.

Der ausstellungsbegleitende Katalog »Plakativ!« wurde vom Rat für Formgebung für den Designpreis Deutschland nominiert.

Wunderbare Bücherwelten: Moderne Buchkunst aus Hamburg

10.12.2009–11.04.2010
Ausstellungshalle II
Ausstellungsleitung: Johannes Pommeranz

Die Schenkung des in Hamburg tätigen Buchkünstlers Otto Rohse, der dem GNM seine Druckwerkstatt überlassen hatte, bot den Anlass für eine regional ausgerichtete Ausstellung zur Buchkunst der Hansestadt. Es wurden Hamburger Buchkünstler vorgestellt, die ihre Arbeiten als Experimentierfeld künstlerischer Ausdrucksformen und verschiedenster Techniken nutzten. In der Ausstellung waren rund 100 Exponate zu sehen, größtenteils aus den Beständen der Bibliothek des GNM stammend. Gezeigt wurden buchkünstlerische Arbeiten, Einzelblätter aus Mappenwerken sowie Zustandsdrucke überwiegend aus dem 20. Jahrhundert mit Bezug zur Hansestadt Hamburg. Die Geschichte der Hamburger Buchkunst der Moderne ist bislang ungeschrieben. Der Ausstellungskatalog ist daher grundlegend und will zur weiteren Auseinandersetzung mit dem Thema anregen.

Mythos Burg

08.07.2010 – 07.11.2010
Ausstellungshalle I und II
Ausstellungsleitung: G. Ulrich Großmann

Erstmals war »die Burg« Hauptgegenstand einer Ausstellung. Diese behandelte ein kulturgeschichtliches Phänomen, das sowohl das Mittelalter selbst geprägt hat als auch unser heutiges Bild vom Mittelalter wesentlich beeinflusst. Die Ausstellung stellte in Grundzügen die Entwicklung, Funktion und Bedeutung der Burgen in Mitteleuropa dar. Das GNM hat den Begriff des Mythos zum Titel erhoben und versteht damit die Burg als »sinnstiftende Erzählung«, die sich vom Mittelalter bis in die Gegenwart spannt. Auf 1.200 m² und in acht Abteilungen gegliedert wurden dem Besucher der »Mythos Burg« im engeren Sinn, die Burg als Bauwerk, der Mythos Ritter, ausgewählte Ritterbiographien, das Leben auf der Burg, das Leben im Kampf, das Fortleben der Burgen in Renaissance und Barock sowie die Mystifizierung und Wiederentdeckung der Burg seit dem 18. Jahrhundert anhand bedeutender Kunstwerke und kulturgeschichtlicher Realien aus dem GNM sowie zahlreichen europäischen Sammlungen präsentiert.

Nach knapp fünfjähriger Vorbereitungszeit – Mitarbeiter waren Martin Baumeister, Christine Dippold, Birgit Friedel und Claudia Hagenguth, wissenschaftliche Beratung und Begleitung erfolgte durch die Mediävistin Anja Grebe – wurde am 8. Juli 2010 die Sonderausstellung als Teil der gemeinsam mit dem Deutschen Historischen Museum geplanten Doppelausstellung »Die Burg« eröffnet. Der wissenschaftliche Erfolg zeichnete sich zu diesem Zeitpunkt bereits ab, da die der Doppelausstellung vorausgehende Tagung im Frühjahr 2009 umfangreiche neue Forschungsergebnisse erbracht hatte (vgl. Anzeiger 2010, S. 326–327). Nicht zuletzt aufgrund der Interdisziplinarität mit einem umfangreichen Austausch von einem halben Dutzend an der Forschung beteiligter Fächer war der Erkenntnisgewinn enorm, vor allem im Hinblick darauf, dass bis zu diesem Zeitpunkt unter »Interdisziplinarität« allenfalls das Zusammenwirken von Archäologen und Historikern oder Kunsthistorikern und Historikern ver-



Abb. 5 und 6 Kleine und große Besucher der Ausstellung »Mythos Burg«

standen worden war. Während der Ausstellungsvorbereitungen, insbesondere bei der Erarbeitung und gegenseitigen Redaktion der Texte für den Katalog durch das Team, konnten die Ergebnisse aus Tagung und Ausstellungsrecherche noch gemehrt werden, da zahlreiche Beobachtungen an den Objekten selbst diskutiert und berücksichtigt wurden.

Der Begriff »Burg« wurde als »befestigter Wohnplatz« – statt als wehrhafter Wohnbau des Adels – neu und allgemeingültiger definiert, das Auftreten einer Vielzahl von Burgen konnte in das 8. bis 10. Jahrhundert zurückdatiert werden, die Bedeutung nichtadeliger Burgen ließ sich besser erkennen. Insbesondere die Kontinuität der Burg als wehrhafter Wohnbau über das Spätmittelalter hinaus bis um 1700 gehörte zu den grundlegenden Erkenntnissen der Ausstellung. Gerade dieser Aspekt war es, der sich durch die Bearbeitung der Objekte für den Katalog nochmals besonders deutlich zeigte.

Die Ausstellung fand in der Fachwelt großen Anklang. Deutlich klarer konzipiert und weitaus stimmiger aufgebaut als

zeitgleiche Ausstellungen mit ähnlichen Themen, haben sich sowohl die Forschung als auch die Medien außerordentlich positiv über die große GNM-Sonderausstellung geäußert.

Trotz dieser Bedeutung für die Forschung hätte das Interesse beim Publikum keineswegs vergleichbar ausfallen müssen. Viele neue Erkenntnisse, die den Forscher begeistern – oder manchmal auch zur Verzweiflung bringen –, sind für den interessierten Laien noch lange kein Grund, in die Ausstellung zu gehen. Zudem hat das GNM, veranlasst durch die hohen Ausstellungskosten – die Präsentation bedeutender Leihgaben bedingte zwangsläufig für Transport und Versicherung hohe Kosten ebenso wie die detailgetreue Herstellung der gezeigten Burgenmodelle – den freien Eintritt am Mittwochabend für die Ausstellung abgeschafft. Mit über 56.000 Besuchern war schließlich die höchste Anzahl zahlender Besucher erreicht, die das Museum seit der Eröffnung des Ausstellungsbaus 1993 zu verzeichnen hat. Schon am ersten Tag stürmten Schulklassen die Schau, und

man konnte beobachten, wie sich die Kinder die Exponate gegenseitig erklärten. »Mythos Burg« erwies sich erstmalig als Vier-Generationen-Ausstellung. Kaum je zuvor konnten ein hoher Forschungsanspruch und das Interesse bei Besuchern jeden Alters eine solche Verbindung eingehen wie bei dieser Präsentation, auch wenn dies zweifellos größtenteils durch das Thema bedingt war. Als Einrichtung, die Kompetenzen in der Burgenforschung besitzt (nicht zuletzt durch die Bibliothek und die ungemein bedeutenden Bestände der Graphischen Sammlung), hat sich das GNM mit dieser Schau einen nennenswerten Rang im Bereich der Ausstellungspraxis erworben.

Die umfangreichen Forschungsergebnisse des Ausstellungsprojektes »Die Burg« sind in einem Tagungsband sowie in einem 456 Seiten umfassenden Ausstellungskatalog publiziert. Für Kinder im Lesealter wurde ein attraktiver Kinderführer erarbeitet. Mit der Publikation »Blicke auf die Burg« wird ein Teil der GNM-Burgensammlung, nämlich Burgenzeichnungen aus der Graphischen Sammlung, vorgestellt.

Kunst- und kulturgeschichtliche Sammlungen

Zwei Substratorien

a. Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, links die Heiligen Jakobus d.Ä. und Barbara, rechts Dorothea und Apollonia
Inv.Nr. Gew 5125 (Abb. 37). Danzig (?), 2. Hälfte 15. Jahrhundert. Stickgrund Leinen, ungefärbt, Leinwandbindung, Stickerei Seide, mehrere Farben, Stiel-, Spaltstich, Applikationen Seidenstickerei auf ungefärbtem Leinengrund, mehrere Farben, Stiel-, Spalt-, Platt-, Knötchen-, Spannstick, Anlegetechnik; Besatz: Seide, gelb, braun, Lampas, lanciert mit zusätzlicher Flor-kette, Schlaufenbildung durch Lancierschuss aus Metallfaden, Lahn goldfarben, Seele Seide, gelb, rechts Webkante, Flechtborte Seide, grün, Metallfaden, Häutchen versilbert, Seele Leinen, Futter Leinen, Leinwandbindung, rosafarben; Fransensborte: Seide, rot, grün, weiß. H. 129,0 cm (mit Fransensborte), B. 78,0 cm.

b. Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, am Kreuzesfuß kniend Maria Magdalena
Inv.Nr. Gew 5126 (Abb. 38). Danzig (?), 2. Hälfte 15. Jahrhundert. Stickgrund Leinen, ungefärbt, Leinwandbindung, Stickerei Seide, mehrere Farben, Stiel-, Spalt-, Spannstick, Schlingenbildung durch überdrehten Faden, Applikationen Seiden- und Metallstickerei auf ungefärbtem Leinengrund, mehrere Farben, Metallfaden Lahn, goldfarben, Seele Seide, ungefärbt, Spalt-, Knötchen-, Spannstick, plastische Stickerei; Besatz: Seidensamt, braun, Kettatlas, Flor geschnitten, links Webkante, Stickerei Metallfaden, Lahn goldfarben, Seele Seide, ungefärbt, Anlegetechnik, Schlingstich, Futter Leinen, Leinwandbindung, rosafarben; Fransensborte: Seide, rot, grünbraun, weiß. H. 113,0 cm (mit Fransensborte), B. 78,0 cm.

Das Mittelstück, lat. substratorium (Unterlage), war Teil der Bekleidung des christlichen Altars. Bei der Eucharistiefeier lag es unter dem unverzierten, an das Leichentuch Christi erinnernde Korporale, auf dem der Priester Brot und Wein zur Wandlung in den Leib und das Blut Christi bereitete. Besatz und Fransensborte hingen frontal über Altartuch und Mensa herab.

Die teilweise direkt auf dem Leinen- grund, überwiegend jedoch auf einem auf das Grundtuch applizierten Leinenge- webe ausgeführten Stickereien nehmen auf den eucharistischen Gebrauch Bezug. Bei beiden Mittelstücken verweist die zen- trale Kreuzigung mit der Gottesmutter

Maria und dem Evangelisten Johannes auf den Opfertod Christi, der im Messopfer unblutig erneuert wird. Vier stehende Heilige bzw. die am Kreuzesfuß trauernde Maria Magdalena erweitern jeweils die Hauptgruppe, die die Evangelisten- symbole in Vierpässen und florale Motive einmal als Bordüre, das andere Mal in flächiger Verteilung umgeben. Den unteren Abschluss bilden 12 bzw. 15 cm hohe Seidenbesätze mit rosafarbenem Leinen- futter und Borten aus abwechselnd roten, grünen und weißen Seidenfransen. So-

wohl der braun-gelbe Samtbrotak von Inv.Nr. Gew 5125 als auch der dunkel- braune, in Anlegetechnik mit goldfarbe- nem Metallfaden bestickte Seidensamt von Inv.Nr. Gew 5126 weisen deutliche Gebrauchs- und Alterungsspuren auf; Fehlstellen geben den Blick auf das rosa- farbene Leinenfutter frei, das bei beiden Besätzen an den vier Seiten nach vorne umgeschlagen ist. Die Materialkombina- tion aus Leinen, Seidensamt und Fransens- borte entspricht spätmittelalterlichen In- ventarbelegen für leinene Altartücher mit



Abb. 37
Substratorium mit
Christus am Kreuz,
2. Hälfte 15. Jh.



Abb. 38
Substratium mit
Christus am Kreuz,
2. Hälfte 15. Jh.



Abb. 38a Detail aus Abb. 38

»sammal leisten« und »gefrenns«.

Im 15. Jahrhundert war die Danziger Marienkirche eines der größten europäischen Gotteshäuser, in dem an rund 50 Altären zeitweise mehr als 120 Priester die Messe lasen. Entsprechend zahlreich waren die dafür benötigten Paramente, die, nachdem sie in nachreformatorischer Zeit in Vergessenheit geraten waren, erst im 19. Jahrhundert wiederentdeckt wurden. Als Besonderheit dürfen die aus Danzig überlieferten Mittelstücke gelten, die sich anders als liturgische Gewänder aus kostbaren Seidenstoffen nur selten erhalten haben. Das 1931 bis 1938 von Walter Mannowsky vorgelegte Corpuswerk des Paramentenschatzes enthält 35 Mittelstücke, die in Gestaltung und Ausführung ein hohes Maß an Übereinstimmung kennzeichnet. Als Hauptgruppe

überwiegt die Kreuzigung zwischen Maria und Johannes; daneben finden sich Agnus Dei, Kreuztragung, Ecce Homo und mariologische Themen. Den unteren Abschluss bilden durchweg Samtbesatz und Fransenborte.

Mit dem jüngsten Ankauf besitzt das Germanische Nationalmuseum fünf Substratorien aus der Danziger Marienkirche, von denen drei (Inv.Nr. Gew 4088 bis Inv.Nr. Gew 4090) bereits 1960 aus dem Nachlass Otto Bernheimer (1877–1960) erworben wurden. Da sie sämtlich bei Mannowsky verzeichnet sind, müssen sie aus den kriegsbedingt nach Thüringen und Bayern ausgelagerten Teilen des Paramentenschatzes in den Kunsthandel gelangt sein. Bildschmuck und Komposition der Tücher verweisen auf serielle Praktiken bei der Herstellung, wie sie mittlerweile für zahlreiche mittelalterliche Textilwerkstätten nachgewiesen sind. Die Kreuzigungsgruppe mit Maria Magdalena und die Evangelistensymbole von Inv.Nr. Gew 5126 (Abb. 38) sind aufs engste mit den entsprechenden Motiven von Inv.Nr. Gew 4088 aus der Sammlung Bernheimer verwandt; Vierpässe und Evangelistensymbole von Inv.Nr. Gew 5125 (Abb. 37) kehren auf dem Mittelstück Inv.Nr. Gew 4090 wieder, während die weiblichen Heiligen nach derselben Vorlage mit geringfügigen Modifikationen seitenrichtig und gespiegelt sowie in wechselnden Farbgebungen ausgeführt wurden. Für die Übertragung der Vorlagen auf den textilen Bildträger konnten sowohl Lochpausverfahren als auch der Modeldruck nachgewiesen werden. Nach ihnen führten Sticker innerhalb einer gewissen Variationsbreite Figuren und Figurengruppen auf Vorrat aus, wofür sich die Applikationstechnik anbot. 1875 erwarb das Berliner Kunstgewerbemuseum gestickte Evangelistensymbole mit und ohne Vierpässe sowie Engelsfiguren aus dem Danziger Paramentenschatz, bei denen an vorgefertigte Appliken für Substratorien zu denken wäre, sofern die Motive nicht zum Verkauf von zerschlissenen Tüchern abgetrennt worden sind.

Stil und Ausführung der Stickereien sprechen für eine örtliche Produktion, die offenbar dem Anspruch an die Mittelstücke genügte, während für kostbare Ornate vorgefertigte Stickereien in hoher



Abb. 42 Tod Ludwigs XVI., wohl Dresden, 1793

des Königs aus und inszeniert die gegen Frankreich ins Feld ziehenden Monarchien als Kämpfer gegen ein widernatürliches Übel.

Lit.: Michel Hennin: Histoire numismatique de la Révolution française. Paris 1826, Kat.Nr. 468, S. 317–318.

d. Monarchistisches Lob der englischen Verhältnisse und Spott auf die Revolution in Frankreich

Inv.Nr. Med 14999 (Abb. 43). W. Whitley, London, 1795. Zinn, geprägt (Ränder noch nicht entgratet). Dm. 48,6 mm, 46,91 g.

Vs. Häusliche Szene einer Familie. Der Vater, der seine Schaufel beiseite gestellt hat und einen Bierkrug hält, hütet zwei kleine Kinder, die Mutter sitzt am Spinnrad, ein drittes Kind steht an einem gedeckten Tisch. Darüber eine Krone und das Motto GOD SAVE THE KING (Gott schütze den König). Die von einem Kranz aus Zweigen gesäumte Umschrift lautet THE LAND WE LIVE IN AND MAY THOSE WHO DON'T LIKE IT LEAVE IT (Das Land, in dem wir leben, und mögen diejenigen, die es nicht schätzen, es verlassen). Auf der Bodenkante der Name des Medailleurs WHITLEY 1795.

Rs. Ein enthaupteter französischer Aristokrat, den Dreispitz unter den Arm geklemmt, zeigt auf seinen am Boden liegenden Kopf. Die Szene ist umgeben von einem Kranz aus abgeschlagenen Häuptern, die an einem zusammengebundenen Seil aufgereiht sind. Umschrift am Rand A PHILOSOPHICAL CURE FOR ALL EVILS. LICENTIOUS LIBERTY IS DESTRUCTION (Ein philosophisches Heilmittel für alle Übel. Übermütige Freiheit ist

Zerstörung). Umschrift innen ABHOR EVIL, CLEAVE TO THAT WHICH IS GOOD (Scheue das Übel und halte dich an das Gute).

Wenige Monate zuvor war in Frankreich mit der Hinrichtung Robespierres (1758–1794) die berüchtigte Phase der Grande Terreur zu Ende gegangen, der Zehntausende von Menschen zum Opfer fielen. Viele von ihnen endeten unter der Anklage konterrevolutionärer Aktivitäten auf der Guillotine, wie zuvor das französische Königspaar selbst. Der Künstler, ein Londoner Medailleur und Gemmenschneider, der im späten 18. und im beginnenden 19. Jahrhundert wirkte, setzt den Republikanismus mit einem Übel gleich und illustriert sarkastisch dessen blutige Folgen. Dem werden die geordneten Verhältnisse im monarchisch regierten England als heile Welt gegenübergestellt.



Abb. 43 W. Whitley, Monarchistisches Lob der englischen Verhältnisse und Spott auf die Revolution in Frankreich, London, 1795

Lit.: Laurence Brown: A Catalogue of British Historical Medals 1760–1970, Bd.1. London 1980, Kat.Nr. 407, S. 96. – Zum Medailleur vgl. Leonard Forrer: Biographical Dictionary of Medallists, Bd. 6. London 1916, S. 464–465.

e. 100-Jahr-Feier der Rückeroberung Frankfurts durch Hessen und Preußen

Inv.Nr. Med 15004 (Abb. 44). Oscar Bergmann, Hamburg, 1892. Versilberte Bronze, geprägt. Dm. 42,5 mm, 25,1 g.

Vs. Das vom preußischen König Friedrich Wilhelm II. (1744–1797) gestiftete und von Johann Christian Ruhl (1764–1842) gestaltete Denkmal, das 1793 vor dem Friedberger Tor im Norden Frankfurts errichtet wurde. Es erinnert an die hessischen Soldaten, die am 2. Dezember 1792 bei der Rückeroberung der französisch besetzten Stadt gefallen waren. Umschrift DAS HESSENDENKMAL IN FRANKFURT A/MAIN / HESSENBLUT LEBT IMMERDAR. Unten OSCAR BERGMANN HAMBURG/1792–1892. Rs. Umschrift ZUR 100-JAEHRIGEN GEDENKFEIER DER BEFREIUNG FRANKFURT'S VON DEN FRANZOSEN DURCH HESSEN UND PREUSSEN A[M] 2. DEZEMBER 1892.

Die Erinnerungsmedaille greift wiederum ein Ereignis des ersten Koalitionskrieges zwischen den deutschen Monarchien und dem republikanischen Frankreich auf. Im Selbstverständnis des noch jungen wilhelminischen Kaiserreichs, das erst zwei Jahrzehnte zuvor nach einer siegreichen Konfrontation mit Frankreich proklamiert



Abb. 44 Oscar Bergmann, 100-Jahr-Feier der Rückeroberung Frankfurts, Hamburg, 1892

worden war, spielte die »Erbfeindschaft« mit dem westlichen Nachbarn eine bedeutende Rolle. Andachtsvoll beging man die Jubiläen der Kämpfe im Gefolge der Französischen Revolution. Wenige Jahre später sollte in Leipzig das monumentale Zeugnis dieser patriotischen Erinnerungskultur, das Völkerschlachtdenkmal, entstehen.

Lit.: Zum Medailleur vgl. Saur Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 9. München/Leipzig 1994, S. 140 (Dankmar Trier). – Weiterführend vgl. Michael Jeismann: Das Vaterland der Feinde. Studien zum nationalen Feindbegriff und Selbstverständnis in Deutschland und Frankreich 1792–1918. Stuttgart 1992.

Geschenk von Eckhard Prochaska, Maintal

Matthias Nuding

Die vorliegende Medaille, die drei Mainzer Lederfabrikanten prämiert, dürfte auf die Darmstädter Gewerbeausstellung von 1837 – mithin auf eine der ersten Veranstaltungen des Vereins – zurückgehen. Das Motiv der Medaille, die Dampfmaschine, war die bahnbrechende technische Errungenschaft, mit deren Hilfe die Industrielle Revolution des 18./19. Jahrhunderts erst möglich wurde.

Lit.: Weiterführend vgl. Karl Karmarsch: Die deutschen Gewerbevereine. In: Deutsche Vierteljahrs-Schrift, 12, 1840, H. 4, S. 285–326, bes. S. 314–315. – Uwe Beckmann: Gewerbeausstellungen in Westeuropa vor 1851. Ausstellungswesen in Frankreich, Belgien und Deutschland. Gemeinsamkeiten und Rezeption der Veranstaltungen, Frankfurt a.M. u.a. 1991. – Franz Dumont/Ferdinand Scherf/

Friedrich Schütz: Mainz. Die Geschichte der Stadt. Mainz 1998.

b. Werbemarke der Leipziger Stickerei-, Tapisserie- und Modewarenmanufaktur J. A. Hietel in Leipzig

Inv.Nr. Z J 3806 (Abb. 46). Anonym, nach 1855. Messing, geprägt. Dm. 36,0 mm, 14,2 g.

Vs. Kranz aus vier beidseitig wiedergegebenen Preismedaillen, die der Firma auf den drei Weltausstellungen in London 1851, New York 1853 und Paris 1855 sowie auf der Ersten Allgemeinen Industrieausstellung in München 1854 verliehen worden waren. Die Umschrift gibt Orte und Jahre der Ausstellungen an, das mittlere Feld die Bezeichnung des Unternehmens STICKEREI/TAPISSERIE/MANUFACTUR/J. A. HIETEL/LEIPZIG. Zwischen den beiden Seiten der Münchener Preismedaille weist die Initialie »D.« auf den Gestalter und/oder Hersteller des Jetons hin.

Rs. Deutscher, französischer und englischer Werbetext in 13 Zeilen.

Das Mitte des 19. Jahrhunderts renommierte sächsische Textilunternehmen wusste mit seinen Produkten eine internationale Kundschaft anzusprechen. Für seine Werbung ließ es Jetons prägen, die – sowohl in ihrer Gestaltung als auch im Medium selbst – die zuvor errungenen Preismedaillen zitierten. Der Reklameartikel eröffnet zugleich einen exemplarischen Einblick in die Phase der industriellen Expansion, in der die Markenwerbung noch in den Kinderschuhen steckte.

Medaillen auf Ausstellungen

a. Großherzoglich Hessischer Gewerbeverein

Inv.Nr. Med 14997 (Abb. 45). Anonym, 1837. Silber, geprägt. Dm. 51,5 mm, 66,3 g.

Vs. Dampfmaschine. Umschrift GROSHERZOGLICH HESSISCHER GEWERBEVEREIN/MDCCCXXXVI.

Rs. Lorbeerkranz, darin die Attribution DEN HERREN MAYER, MICHEL UND DENNINGER IN MAINZ. 1837.

Der 1836 gegründete Gewerbeverein für das Großherzogtum Hessen sollte die Wirtschaft des Landes stärken. Dazu wurden unter anderem Bildungseinrichtungen aufgebaut und Ausstellungen organisiert.



Abb. 45 Großherzoglich Hessischer Gewerbeverein, 1837