

INHALT

8 VORWORT

G. ULRICH GROSSMANN

10 DAS 19. JAHRHUNDERT ALS
VORGESCHICHTE DER GEGENWART

Erläuterungen zum Ausstellungskonzept

JUTTA ZANDER-SEIDEL

WELTAUSSTELLUNGEN

18 DIE WELT ALS VITRINE

Weltausstellungen im 19. Jahrhundert

ROLAND PRÜGEL

34 ORTE UND WAREN

50 BESUCHER

74 AUSSTELLER

114 KONSTRUIERTE IDENTITÄTEN

134 REIZ DES FREMDEN

154 **PASSAGE: WELTAUSSTELLUNGEN
IM SPIEGEL DER MEDIEN**

JUTTA ZANDER-SEIDEL

MEDIEN

164 EINE WELT IM WANDEL

Zur Medienlandschaft des 19. Jahrhunderts

STEPHANIE GROPP

180 VOM BRIEF ZUM TELEFON

202 ILLUSTRIERTE PRESSE

232 KOMMERZIELLE WERBUNG

256 UNTERHALTUNGSINDUSTRIE

278 **PASSAGE: MEDIEN MACHEN STARS**

MARKUS ZEPF

MUSIKKULTUR

290 „UM VON VIELEN GEHÖRT ZU WERDEN“

Musikkultur im 19. Jahrhundert

MARKUS ZEPF

306 WO WIRD MUSIZIERT?

316 LIED UND NATION

338 DAS ORCHESTER

360 SALON- UND HAUSMUSIK

376 ENTDECKUNG DES LÄNDLICHEN

386 MUSIK AUS DER KONSERVE

398 **PASSAGE: MUSIK AUF
WELTAUSSTELLUNGEN**

MARKUS ZEPF

402 Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

428 Personen- und Firmenregister

438 Impressum

440 Bildnachweis

Vorwort

Die „Wege in die Moderne“ führten auch in das Germanische Nationalmuseum. Als das Museum 1852 auf Initiative des fränkischen Adeligen Hans Freiherr von und zu Aufseß gegründet wurde, hatten im Jahr zuvor über sechs Millionen Menschen die erste Weltausstellung in London besucht. 1866 veröffentlichte der neu berufene Erste Direktor August Essenwein einen Aufsatz zum Thema „Der Nutzen des germanischen Museums für die kunstindustrielle Thätigkeit unserer Zeit“ und 1873 präsentierte sich das Nationalmuseum selbst auf der Weltausstellung in Wien. Frühzeitig fand das Museum den Weg in die modernen Medien, als 1853 mit der Leipziger „Illustrierten Zeitung“ das führende deutsche Blatt des noch jungen Bildjournalismus über das soeben gegründete Haus berichtete. Und auch in der täglichen Arbeit bediente man sich rasch der neuen Bildtechniken, indem bereits seit Beginn der 1860er Jahre die Fotografie zur Dokumentation der Sammlungsbestände eingesetzt wurde. Die Verbindung zum zeitgenössischen Musikleben war schließlich durch den Museumsgründer selbst gewährleistet, der – wie die Ausstellung zeigt – nicht nur als Komponist in Erscheinung trat, sondern auch in haus- und kammermusikalischer Runde musizierte.

Für die Große Sonderausstellung „Wege in die Moderne. Weltausstellungen, Medien und Musik im 19. Jahrhundert“ ist das Germanische Nationalmuseum aber auch sonst kein beliebiger Veranstaltungsort. Basis und Fundus der Ausstellung sind die Museumssammlungen, die in ihrer Struktur wie in weiten Teilen ihrer Bestände Kinder des 19. Jahrhunderts sind. Als wesentlicher Beitrag sind hier die Sammlungen des 1869 gegründeten Bayerischen Gewerbemuseums zu nennen, die sich seit 2003 als Dauerleihgabe des Freistaats Bayern im Germanischen Nationalmuseum befinden. Zahlreiche Exponate stammen aus den in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angelegten und daher in Sammelstrategie und Objektbestand gleichfalls als Zeitzeugen zu wertenden Sammlungen der Volkskunde. Und nicht zuletzt mit seinen vielen anderen Sachzeugnissen des 19. Jahrhunderts besitzt das Museum für das gewählte Thema einzigartige Ressourcen, die es ermöglichen, die Sonderausstellung bis auf wenige Leihgaben aus den eigenen Beständen heraus zu konzipieren.

Hervorgegangen ist die Ausstellung aus einem von der Leibniz-Gemeinschaft im Rahmen des „Pakts für Forschung und Innovation“ geförderten, dreijährigen Forschungsprojekt zur Vorbereitung einer neuen Dauerausstellung für den Zeitraum von der Französischen Revolution bis zum Ersten Weltkrieg. Nach Abschluss einer grundlegenden Bausanierung der dafür vorgesehenen Museumsräume wird sie naturgemäß ebenfalls auf die Sammlungen des Hauses zurückgreifen, so dass hier zwei bedeutende Projekte in glücklicher Weise voneinander profitieren.

Indem die Ausstellung in die baubedingte Lücke zwischen dem Ende des Forschungsprojekts und der Neueinrichtung der künftigen Dauerausstellung zum 19. Jahrhundert tritt, gibt sie dem Museum Gelegenheit, bereits jetzt mit neuen Forschungsergebnissen an die Öffentlichkeit zu gehen. Ohne die spätere Präsentation vorwegzunehmen, stellt sie dafür grundlegende Module zur Verfügung und ermöglicht es, wesentliche Strukturen und Inhalte der künftigen Schausammlung bereits vorab auf den Prüfstand des Mediums Ausstellung zu stellen. In Kürze werden zudem

die Resultate einer im Rahmen des Forschungsprojekts am Institut für Kunsttechnik und Konservierung in Kooperation mit dem Rathgen-Forschungslabor in Berlin und dem Fraunhofer-Institut für Silikatforschung in Würzburg-Bronnbach durchgeführten Studie zum Thema „Licht im Museum“ als digitale Veröffentlichung zur Verfügung stehen. Die im Segment „Museale Kommunikation“ in Kooperation mit dem Kunst- und Kulturpädagogischen Zentrum der Museen in Nürnberg gewonnenen Erkenntnisse zur Optimierung des Museumsbesuchs für unterschiedliche Zielgruppen, sind in die für die Sonderausstellung erarbeiteten Vermittlungsangebote eingeflossen.

Neben dem Ausstellungskatalog mit einleitenden Essays, wissenschaftlichen Kommentaren und Abbildungen sämtlicher Exponate erscheint ein weiterer Band, der die Ergebnisse der im Rahmen des Forschungsprojekts am Germanischen Nationalmuseum veranstalteten Tagung „Geburt der Massenkultur“ enthält und damit speziell die Rolle von Weltausstellungen, Medien und Musik hinsichtlich der Bedürfnisse eines an Größe und Diversität zunehmenden Publikums fokussiert. Audioguides in deutscher und englischer Sprache geben den Besuchern die Möglichkeit, zwischen einer Grundführung und vertiefenden Beiträgen zu einzelnen Themenbereichen zu wählen und auch das umfangreiche Beiprogramm bietet ein breit gefächertes Spektrum.

Die Ausstellung ist das Ergebnis einer intensiven Zusammenarbeit, zu der sich das bereits für das Forschungsprojekt verantwortliche Team unter der Leitung von Jutta Zander-Seidel und Roland Prügel als Bearbeiter der Sequenz Weltausstellungen auf die „Wege in die Moderne“ begab. Zusammen mit Stephanie Gropp, die den Bereich der Medien erarbeitete, und Markus Zepf, der für die Musikkultur verantwortlich zeichnet, wurde das Ausstellungskonzept erstellt und umgesetzt. Nach dem Wechsel von Stephanie Gropp an das Bernische Historische Museum im April 2013 hat Barbara Rök die Realisierung der Ausstellung tatkräftig vorangetrieben, wie bereits von Anfang an Evelyn Smoler als wissenschaftliche Hilfskraft. Ihnen allen sei ebenso herzlich gedankt wie den für die Bestände des 19. Jahrhunderts zuständigen Sammlungsleitern, die das Team bereitwillig in allen Belangen unterstützten und mit zahlreichen Beiträgen am Ausstellungskatalog mitwirkten. Mein Dank gilt gleichermaßen den Mitarbeitern des Hauses, die das Vorhaben mitgetragen haben, insbesondere den zuständigen Restauratoren, dem Technischen Büro mit seinen Handwerksabteilungen, den Referaten für Marketing- und Presse, dem Fotoatelier, dem Registrarbüro und nicht zuletzt dem Verlag des Germanischen Nationalmuseums für die Realisierung der Begleitpublikationen. Die architektonische Umsetzung der Ausstellung verdanken wir dem Büro „neostudio. neumann schneider architekten“, Berlin, die Gestaltung der beiden Publikationen übernahm „Fine German Design“ in Frankfurt am Main.

Auch wenn die Ausstellung überwiegend auf die eigenen Bestände zurückgreift, sind wir den Häusern und Kollegen in Berlin, Feuchtwangen, Frankfurt am Main, München und Zürich sowie einer privaten Leihgeberin dankbar für die Zusage einiger gezielt erbetener Leihgaben, die es gestatteten, die Aussage bestimmter Exponatgruppen entscheidend zu schärfen. Mein besonderer Dank gilt allen Förderern und Sponsoren des Projekts, ohne deren großzügige Unterstützung die Ausstellung und ihre Publikationen nicht ohne Abstriche hätten realisiert werden können. Dass die Ausstellung so großzügig mit Hörstationen ausgestattet werden konnte, verdanken wir der Bereitschaft der Hochschule für Musik in Nürnberg und ihren Studierenden, zahlreiche Stücke teilweise auf historischen Instrumenten des Germanischen Nationalmuseums neu einzuspielen sowie dem Bayerischen Rundfunk, Studio Franken, das die Aufnahmen im Dezember 2013 produzierte. Auch wenn die Ausstellung wohl nicht mit dem sechs Millionen-Publikum der Londoner Weltausstellung von 1851 konkurrieren kann, freuen wir uns auf viele ebenso neugierige wie interessierte Besucher, die in der Ausstellung lebendige Einblicke in jene Epoche gewinnen mögen, die heute mehr denn je als „Vorgeschichte der Gegenwart“ deutlich wird.

G. Ulrich Großmann



3 Besucher im „Palais des Industries Diverses“, Paris 1889. In: L'Exposition de Paris ..., 1889, Bd.1, Taf. nach S.172. Germanisches Nationalmuseum, 2° Zi PAR 16/1

zu kommerziell orientierten Massenspektakeln.²⁶ Deutliches Indiz für diesen Funktionswandel ist der Aufstieg und Erfolg der Amüsiermeilen. Anfangs noch in peripheren Zonen eingerichtet, gerieten sie spätestens 1893 in Chicago zu den eigentlichen Attraktionen der Weltausstellungen.²⁷ Dem Besucher wurden so nicht nur einzigartige Objekte und atemberaubende Bauten geboten, sondern auch einmalige und außergewöhnliche Erlebnisse. Der Aufstieg mit dem Fesselballon in Paris 1878 (Kat. 47 – 48), die Besteigung des Eiffelturms 1889 (Kat. 50 – 51) oder der Besuch der „Straße von Kairo“ in Chicago 1893 (Kat. 59 – 66) waren die prägnantesten Erfahrungen, die ein Besucher mitnahm, während ihn die Masse an Exponaten in den Ausstellungsgebäuden überfordert haben dürfte.

Wie die Vergnügungsorte und Amüsiermeilen gehörte auch das Andenkenwesen zum festen Bestandteil der Weltausstellungen. Der Wunsch der Besucher, sich ihres Aufenthalts in Gestalt eines vor Ort gekauften Gegenstandes zu erinnern, kann als Ersatzhandlung angesichts der prachtvollen Exponate interpretiert werden, deren Erwerb – sofern sie überhaupt zum Verkauf standen – für den durchschnittlichen Gast unerreichbar blieb. Die ausstellenden Firmen kamen diesem Bedürfnis nach und boten Waren aus ihrer Produktpalette an, die mit Ansichten der jeweiligen Weltausstellung verziert waren (Kat. 14 – 19 und 45 – 46). Die Funktion dieser Objekte liegt zwischen Werbegeschenk und Souvenirstück. Abgesehen davon existierte eine Vielzahl von Andenken, die nicht von den Ausstellern selbst angeboten wurden (Kat. 54 – 56). Händler und Schausteller verkauften auf den Amüsiermeilen Mitbringsel, die das Ereignis Weltausstellung als solches verdinglichen. Ihr Spektrum reichte vom billigen Wegwerfartikel bis zu höherwertigen Stücken. Häufig zeigten die Souvenirs auch Leitmotive der einzelnen Schauen. In der Regel waren



4 Pavillon der Firma Krupp, Chicago 1893. In: The Magic City. St. Louis 1894. Germanisches Nationalmuseum, Bibliothek LGA

dies Bauwerke wie der allgegenwärtige Eiffelturm in Paris 1889 (Kat. 50 – 53), aber auch die den Anlass gebenden historischen Ereignisse oder eine Anspielung auf die präzente Völkervielfalt (Kat. 49), als Beweis für den weltumspannenden Charakter der Veranstaltung.

Aussteller

Nicht nur für Besucher waren Weltausstellungen außergewöhnliche Ereignisse, an deren Teilnahme man hohe Erwartungen knüpfte. Auch die Aussteller versprachen sich ökonomische Vorteile, Prestigegewinn und nicht zuletzt die Erweiterung des Fachwissens durch Konkurrenzprodukte. Der Wissenstransfer auf Weltausstellungen, den die Organisatoren gerne verkündeten, stand jedoch nicht immer in Einklang mit den Interessen der vertretenen Unternehmen. So erklärt sich beispielsweise, warum auf der Wiener Weltausstellung 1873 ein internationales Patentschutzabkommen vor allem auf Betreiben der USA unterzeichnet wurde, die im Vorfeld ihre Teilnahme vom Zustandekommen dieses Vertrags abhängig gemacht hatten.²⁸

Das Spektrum der gezeigten Waren reichte von preisgünstigen Massenprodukten bis zu exquisiten Luxuswaren. In der Regel waren die Stände der Aussteller in Hallen untergebracht, wo sie nach Branchen eingeteilt, von Besuchern geprüft und verglichen werden konnten. Aus diesem Schema scherten jedoch einige Teilnehmer aus. Es waren vor allem Unternehmen, die als frühe „global player“ auf transnationale Absatzmärkte spekulierten und hierfür auf eine starke Präsenz setzten. So begann der 1851 gegründete Nähmaschinenhersteller Singer & Co. (Kat. 86) seine



45

45 Souvenirtasse

Ansicht des Crystal Palace der Londoner Weltausstellung von 1851
Vertrieb: James Green, London, 1851
Porzellan, Kupferdruck, vergoldet; bez.: „The Building for the Exhibition in 1851/ The Works of Industry of all Nations“ / „A view on the Road from Hyde Park Corner“; am Boden in schwarzer Aufglasur „Green London 75883“ und Diamant-Marke „IV, P, C, 20, Rd 7, 4“, H. 8,3 cm, Dm. 10,6 cm
HG 13121, Geschenk von Eckhard Prochaska 2002

Die erste Weltausstellung in London öffnete am 1. Mai 1851 ihre Tore und zählte bis zu ihrem Ende am 11. Oktober über sechs Millionen Besucher. Schon allein der von Joseph Paxton (1803 – 1865) ganz aus Gusseisen und Glas konzipierte Ausstellungsbau, den die Presse „Crystal Palace“ taufte, wurde als modernes Weltwunder bestaunt. Seine Anziehungskraft demonstrieren auf der Souvenirtasse die von allen Seiten auf ihn zuspazierenden Menschen. Die Darstellung zieht sich mit dem Illusionismus damals beliebter Panorama-Ansichten um die Tassenwandung und lädt dazu ein, den imposanten Bau mit dem Auge zu umwandern.

Die Firma James Green, ein 1834 in London gegründetes Einzelhandelsunternehmen, ließ sich den Tassenentwurf patentieren, ablesbar an der Marke am Boden. Der Bildschmuck ist in Kupferdruck ausgeführt. Der Umdruck von Kupferstichen auf Porzellan oder Steingut wurde Mitte

des 18. Jahrhunderts im industriell fortschrittlichen England durch Zeichner und Stecher wie Robert Hancock (um 1730 – 1817) vorangetrieben. Das „transfer printing“, mit dem sich Geschirrdokore im mechanisierten Modus Zeit sparend, in hoher Auflage und entsprechend Preis senkend produzieren ließen, geriet zum durchschlagenden Erfolg. UP

Literatur: Peters 2011. – Weiterführend: Sternberger 1974, S. 11 – 21. – Peters 1979, S. 17 – 18. – Oettermann 1980. – Cushion 1994, S. 167, 429.



46

46 Fächer von der Weltausstellung Paris 1878

Duvelleroy, Paris, um 1878
Faltfächer, Stäbe Holz, Blatt Papier, bedruckt in Blau und Schwarz, 1. Seite: Trocadéro-Palast (blau), bez. „Duvelleroy à Paris“, 2. Seite: Industriepalast (schwarz); H. 30,5 cm, B. 54 cm T 8306, erworben 2012 aus Privatbesitz

Der Beginn des „halben Jahrhunderts der Weltausstellungen“ (Julius Lessing) fiel zusammen mit der Wiederbelebung des Fächers als modisches Accessoire. Seit der ersten Weltausstellung nutzten Fächerhersteller die internationalen Schauen,

um auf ihre Erzeugnisse und deren bei aller industriellen Rationalisierung künstlerisch aufwendige Herstellung aufmerksam zu machen. Der Umsatz französischer Fächerproduzenten stieg zwischen 1827 und 1867 von einer auf zehn Millionen Francs.

Was also lag näher, als auf Reklame- und Souvenirfächern die Weltausstellungen selbst zum Thema zu machen und damit die eigene Firma über den Ausstellungsbesuch hinaus zu empfehlen? Die je nach Ausführung und Wertigkeit bedruckten oder bemalten Blätter aus Papier, Baumwolle oder Seide zeigten Pläne des Areals, Architekturen und technische Sensationen. Der Souvenir-Fächer der 1827 in Paris gegründeten

Firma Duvelleroy entstand für die Weltausstellung von 1878 und stellt entsprechend deren Wahrzeichen vor. Die mit dem Namenszug „Duvelleroy à Paris“ signierte Seite schmückten Gärten und Palast des Trocadéro mit seinem von zwei Türmen minarettartig flankierten Rundbau und den breiten Arkadenflügeln. Die andere Seite zeigt den auch in der Realität gegenüber am linken Seineufer neu errichteten Industriepalast, der mit 706 m Länge und 346 m Breite als größtes Gebäude der Welt galt. JZ-S

Lit.: Unveröffentlicht. – Weiterführend: Lessing 1900. – Delpierre 1973, Nr. 257 – 276 (Souvenir-Fächer Pariser Weltausstellungen). – Maignan 1989, bes. S. 67.

352 Chromatrop für eine Laterna magica

um 1900
Holz, Eisenblech, lackiert, Metallgetriebe, Glas,
transluzider Farbdruck; H. 4,9 cm, B. 18,1 cm,
T. 1,6 cm
SZ 389/10, Geschenk aus Privatbesitz 2003

Kurbelbilder, Nebelbilder, Hebelbilder, Fantascope: Die Spezialbezeichnungen historischer Laterna-Magica-Verfahren belegen, dass ihre Vorführung oft durch Ein-, Aus- und Überblenden oder das Verschieben oder Verdrehen der Projektionsstreifen dynamisiert wurde. Bewegte Bilder waren attraktiver als statische. Eine relativ späte Variante dieser dynamischen Laterna-Verfahren ist das Chromatrop. Es wird anstelle eines figürlichen Bildes in die Bildstreifenführung einer Laterna magica eingeschoben, um beim Drehen seiner Kurbel kaleidoskopartige abstrakte Farbspiele zu erzeugen. Dazu drehen sich im Strahlengang vor dem Objektiv zwei mit symmetrischen Farbsegmenten versehene Glasscheiben in gegenläufiger Richtung, und der Betrachter erfährt ein „optisches Vergnügen, das keinerlei Ansprüche an die Intelligenz des Publikums stellte“ (Hrabalek S. 38). Chromatropen dienten bei Laternenbild-Vorführungen meist als Vor- oder Abspann zu Beginn und Ende der eigentlichen Bildvorführung. Trotz mangelnden inhaltlichen Tiefgangs muss der Eindruck nachhaltig gewesen sein. Im Januar 1847 erlebte Giacomo Meyerbeer (1791–1864), als gefeierter Opernkomponist seiner Zeit mit allen bühnentechnischen Wassern gewaschen, in Wien das Bilderspektakel: „Auf dem Abend in dem Josephstädter Theater [...]. Zuletzt ein optisches Farben & Linienspiel (nach einer englischen Erfindung ‚Chromatrop‘ genannt) etwa wie die chinesischen Feuerwerke in den ‚Ombre chinoise‘, aber von einer Vollendung, einem Farben & Linienspiel, Vertiefung, Vor & Zurückgehen (scheinbar für das Auge), welches das Unglaubliche wirkt.“ TE

Lit.: Coe 1982, S. 15–18. – Hrabalek 1985. – Meyerbeer (1985), S. 184.

353 „Ein Schattenspiel“

Nürnberg, um 1790/1800
Radierung; bez. o.: Titel, o. r. „15“, u.: „Schaut



352/353

einmal was da kömt / Dies war der größte Held / Zu seiner Zeit auf der Welt, / Der wußt, was frommt!“, aus einer Bilderbogenserie mit 24 Darstellungen; H. 15,7 cm, B. 19,2 cm HB 25661,15, Kapsel 1234, erworben 1934 im Nürnberger Kunsthandel

In einer karg möblierten Stube versammeln sich Bewohner aller Altersgruppen. Der Vorführer, ein fremder Reisender in Hut und Mantel, bedient eine Laterna magica, die das ganzfigurige Bildnis Friedrichs II., König von Preußen (1712–1786) mit seiner charakteristischen, im Alter gebeugten Körperhaltung an die Wand projiziert. Die Bildunterschrift rühmt den Alten Fritz als Helden, der noch gewusst habe, was sich „fromme“, also was gut und nützlich sei. Offensichtlich in den politisch stürmischen und unsicheren letzten Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden, will die Radierung an die stabile Ära der vorherigen Jahrzehnte unter

seiner Herrschaft erinnern. Sakral erhöht erscheint der Monarch in hochovalen Lichtkegel, der an eine Heiligendarstellung gemahnt. Die Zuschauer reagieren mit Gesten des Bewunders, zeigen mit Fingern oder werfen die Arme hoch – offen bleibt, ob begeistert von Technik oder Darstellung.

Trotz des satirischen Untertons der Szene kann man sich den Einsatz der Laterna magica zu volksbildenden Zwecken bereits um 1800 so vorstellen. Der Beginn der Nutzung von Wandprojektionen für historische Vorträge, seit den 1870er Jahren von den Kunsthistorikern Bruno Meyer und Herman Grimm als neue kunsthistorische Vermittlungstechnik vorgeschlagen, und seit etwa 1910 immer mehr Allgemeingut, muss angesichts der kleinen Gebrauchsgrafik fast ein Jahrhundert früher datiert werden. TE

Lit.: Dilly 1995.



354

FASZINATION RAUM

354 Der Themse-Tunnel

um 1850
Faltperspektive, Papier, Feder- und Kreidelithografie, koloriert; bez. o. l.: „DER THEMSE-TUNNEL.“, o. r.: „LE TUNNEL SOUS LA THEMSE.“, o. M.: „THAMES TUNNEL OPENED 25 MARCH 1843.“; geschlossen H. 16 cm, B. 20,6 cm, T. 1,3 cm, geöffnet H. 16 cm, B. 20,6 cm, T. ca. 44 cm
HG 5621, Altbestand

Am 1. Juli 1843 berichtete die Leipziger „Illustrierte Zeitung“ euphorisch von einer Pionierleistung des modernen Ingenieurbaus, dem am 25. März eröffneten Themsetunnel, der über eine Länge von fast 400 Metern die Londoner Stadtteile Tower Hamlets

und Southwark miteinander verband: „Hätte der menschliche Scharfsinn aus den ‚sieben‘ Wundern der Welt nicht längst siebenhundert gemacht, so würde der Themsetunnel jedenfalls für das achte Weltwunder gelten. Dieses kühne Unternehmen, zwischen den Ufern eines breiten und tiefen Flusses, ohne alle Behinderung der Beschiffung eine Verbindung herzustellen, war und bleibt wahrscheinlich viele Jahrhunderte unvergleichlich.“

Das 1825 begonnene Bauwerk erlangte nicht nur über Zeitungsartikel internationale Berühmtheit (Kat. 301). Etwa 20 verschiedene Versionen von Faltperspektiven entstanden zu dem Fußgängertunnel, bot er doch eine ideale Vorlage gerade für diese Illusionsmedien: Die ähnlich einem Guckkasten funktionierenden, papiernen Konstruktionen bestehen aus mehreren hintereinander gestaffelten und miteinander verbundenen Kulissen, sind wie eine Harmonika auseinanderzuziehen und erzeugen so beim Betrachten durch

die Öffnungen auf der Vorderseite die Wirkung eines sich weit in die Tiefe erstreckenden Raumes. Als optisches Bildungsspielzeug im Taschenformat erfreuten sich Faltperspektiven Mitte des 19. Jahrhunderts großer Beliebtheit. Ihre meist mehrsprachigen Beschriftungen lassen auf eine internationale Verbreitung schließen. Häufig wurden dabei technische Großprojekte der Zeit gewürdigt, wie die 1835 eröffnete Ludwigseisenbahn zwischen Nürnberg und Fürth oder der 1850 begonnene Ludwigskanal, der Main und Donau mittels eines schiffbaren Wasserweges verbinden sollte. SGR

Lit.: Unveröffentlicht. – Weiterführend: Illustrierte Zeitung 1, 1843, Nr. 1, 1. 07. 1843, S. 5–7, Zitat S. 5. – Drew 1852, S. 242–249. – Hyde 1993, Kat. VI. 38. – Oettermann 1993, Kat. VI. 39. – Füsslin 1995, S. 62–73. – Hilz 2006. – URL: <http://structurae.de/structures/data/index.cfm?id=s0001078> (6. 1. 2014).



460



462



463



461

460 Deckelhumpen

I. P. Chlebnikow, Moskau, 1883

Silber, gegossen, außen teilweise mattvergoldet, graviert, innen hochglänzend vergoldet; bez. vorn: Monogramm ME (ligiert), Deckelinnenseite Meistermarke CK, Lötigkeit 84, Stadtstempel mit hl. Georg, Unterseite Beschauzeichen, unleserlich, mit Jahreszahl 1883, Klebezettel, kyrillische Aufschrift „Fabrikant J. P. Chlebnikow“; H. 20,3 cm, Dm. 9,2 cm, HG 11854

461 Lorbeerkranz

Bremen (?), 1895

Silber, getrieben, verlötet, graviert, H. 27 cm, B. 23 cm, Kissen: Seide, Samt, Satin, rot; H. 37,5 cm, B. 36 cm
HG 11860

462 Zigarettenetui

St. Petersburg, um 1890 (?)

Silber, vergoldet, Email (Zellenschmelz), Gummiband; auf beiden Seiten im Dekor Meistermarke „KG“, Lötigkeit 84, Stadtstempel St. Petersburg; H. 2 cm, B. 6,3 cm, T. 9 cm
HG 11855

463 Falzmesser

St. Petersburg, um 1890 (?)

Klinge: Platane, Griff: Silber, vergoldet, gepunzt, Email (Zellenschmelz), Lötigkeit 84, Stadtstempel St. Petersburg, L. 35,2 cm, B. 3,6 cm, T. 0,6 cm, Etui: Eiche, Samt, weiß, Atlasgewebe, L. 38,3 cm, B. 7,2 cm, T. 2,7 cm
HG 11857

Max Erdmannsdörfer hatte als Dirigent und Komponist zahlreiche Ehrengeschenke erhalten. Gemeinsam mit den autografen Partituren von Franz Liszt und Louis Spohr vermachte er sie dem Germanischen Nationalmuseum, wo sie bis zum Zweiten Weltkrieg in seinem „Jubiläumsschrank“ in der Bibliothek des Museums ausgestellt waren. Die zugehörigen Fotografien und Urkunden, die über die Verleihung der Ehrengaben Aufschluss gewähren könnten, sind seit 1945 verschollen.

Als Nachfolger von Nicolai Rubinstein (1835–1881) übernahm Erdmannsdörfer 1881 die Leitung der Sinfoniekonzerte der kaiserlich russischen Musikgesellschaft in Moskau. Zwei Jahre später widmete ihm das Orchester den in aufwendiger Handarbeit verzierten Silberpokal mit Deckel. Aus seiner Ära als Direktor der Philharmonischen Konzerte und der Singakademie Bremen, denen er von 1889 bis 1895 vorstand, ist der silberne Lorbeerkranz überliefert, der ihm zum Abschied in einem Festkonzert am Karfreitag, dem 12. April 1895 überreicht wurde. Diese Form der Würdigung geht auf die humanistische Tradition des „poeta laureatus“ zurück, dem vom Kaiser mit Lorbeer gekrönter Dichter. Erdmannsdörfers Kranz enthält die gravierte Widmung: „Ihrem



464

Dirigenten/Max Erdmannsdörfer/in Verehrung gewidmet von den Damen d. Philharmonischen Chors/Bremen/Charfreitag 1895“. Die naturalistisch gearbeiteten Lorbeerblätter tragen die Titel von 22 aufgeführten Werken mit Chor und Orchester, darunter die „Matthäus-Passion“ von Johann Sebastian Bach (1685–1750), „Die Schöpfung“ von Joseph Haydn (1732–1809), „Das Paradies und die Peri“ von Robert Schumann (1810–1856) oder „Ein deutsches Requiem“ von Johannes Brahms (1833–1897). Bevor Erdmannsdörfer 1896 seine letzte Station als Hofkapellmeister in München antrat, dirigierte er in der Saison 1895/96 die Konzerte der russischen Musikgesellschaft in St. Petersburg. Dort wurden ihm unter anderem die vergoldete Zigarettendose mit ihren aufwendigen Emailarbeiten sowie das Falzmesser aus poliertem Platanenholz und Emailarbeiten in der Griffschale dediziert. MZ

Lit.: Fichtner-Erdmannsdörfer 1905. – Hampe 1912. – Wania 2010, S. 143.

POPULÄR DURCHS MILITÄR

464 Türkische Musik

Ausschneidebogen, um 1800
Radierung, koloriert; bez. u.: „Türkische Musik der K. Bayerischen Grenadier Garde.“; H. 28,6 cm, B. 35,1 cm
HB 16428, Kapsel 1281a, Altbestand

Durch Staatsbesuche osmanischer Gesandtschaften lernten im 18. Jahrhundert mitteleuropäische Herrscher die Musik der Janitscharen, einer im 14. Jahrhundert gegründeten militärischen Eliteeinheit, kennen. Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791) beschrieb diese „türkische Musik“ als so kriegerisch, dass sie „auch feigen Seelen den Busen hebt. Wer aber das Glück gehabt hat, die Janitscharen selber musiciren zu hören, deren Musikchöre gemeinlich achtzig bis hundert Personen stark sind; der muß mitleidig über die Nachäffungen lächeln, womit man unter uns meist die türkische Musik verunstaltet.“ (Schubart 1806, S. 330). Vom Wiener Kaiserhof breitete sich im ausgehenden 18. Jahrhundert die „türkische