

Die mobile Plakatwand

Ein Handkoffer und seine Aufkleber



Schwarzer Handkoffer mit Aufklebern, um 1930–1960 (VK 4183)

BLICKPUNKT JANUAR. Ein schwarzer Lederkoffer (Inv. Nr. VK 4183) würde sich von vielen ähnlichen Stücken nicht unterscheiden, wäre er nicht mit zahlreichen Kofferaufklebern versehen. Der Reisebegleiter selbst ist von guter Qualität und besitzt Steppnähte aus einem starken Baumwollfaden. Sein robuster Handgriff ist durch Steppnähte am Korpus befestigt. Verschlössen wird der Handkoffer durch zwei verchromte Schnappschlösser und gefüttert ist er mit einem körperbindigen, karierten Baumwollstoff. Im Deckel befin-

det sich eine Tasche mit Gummizug, während im Unterteil zwei Ledergurte der Fixierung von Kleidungsstücken oder anderen zu verpackenden Gegenständen dienen. Das Gepäckstück wurde von einer Apothekerfamilie aus Kronach, insbesondere von der Ehefrau, genutzt und befand sich bis 2009 im Besitz der Tochter.

Auf dem Koffer finden sich insgesamt 17 Kofferaufkleber, aber auch Spuren verloren gegangener Aufkleber sind zu entdecken. Die Mehrzahl der Etiketten klebt auf dem Kof-

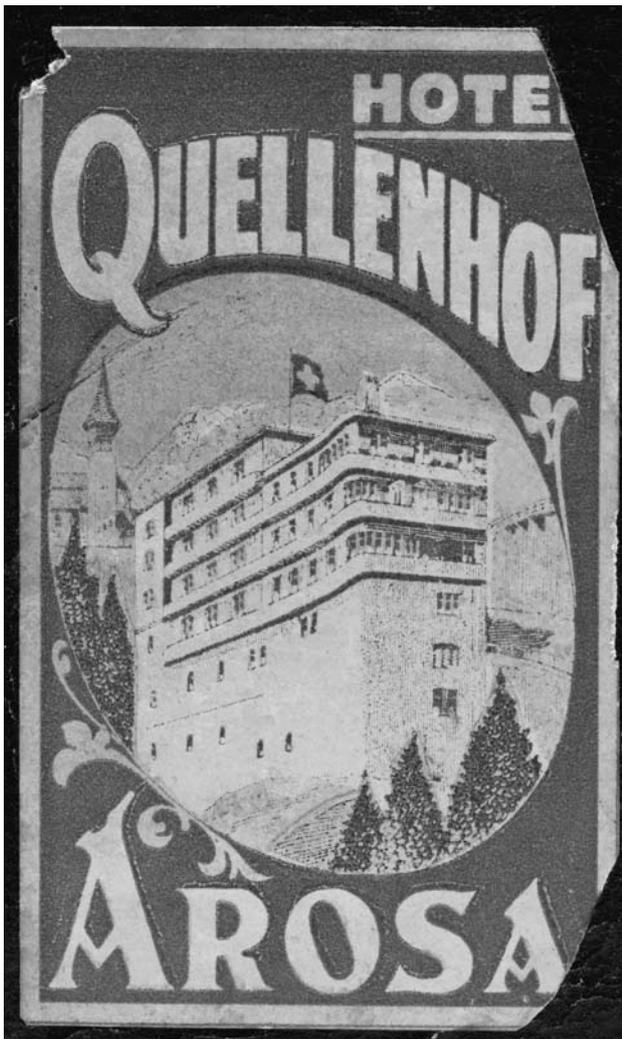
Während des Ersten Weltkriegs gab es Stimmen, die die Gestaltung der Kofferaufkleber als Stiefkind der Hotelwerbung betrachteten, wenngleich gerade diesem grafischen Randsegment als Teil der Außenwerbung eine wichtige Rolle zugesprochen wurde. Denn vielfach stellte der Kofferaufkleber für Fremde den ersten Eindruck eines Hotels dar, wenn sie Reisenden mit derart beklebten Gepäckstücken begegneten. Kritiker plädierten dafür, die Hotels auf den Aufklebern besser in das rechte Licht zu rücken. Viele Häuser setzten noch auf ihre vielfach veralteten Prachtbauten und nicht auf neue Errungenschaften, wozu neben künstlerischen Inneneinrichtungen auch hygienische Neuerungen gehörten. Es wurde der Hoffnung Ausdruck verliehen, dass nach dem Kriegsende eine Neugestaltung der Kofferaufkleber in die Wege geleitet würde.

Das verstärkte Reiseaufkommen sowie die zunehmende Eigenverantwortung für das Gepäck führten dann in den 1920er Jahren zu einer Blütezeit der Kofferaufkleber, und

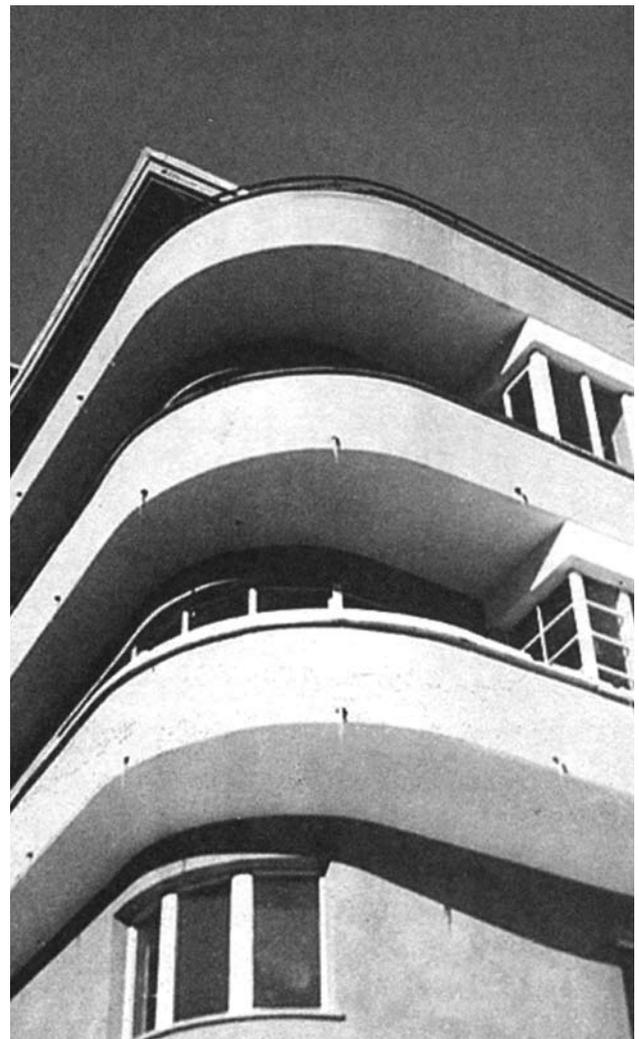
offensichtlich waren die früheren Kritiken auch beherzigt worden, denn nun tauchten vermehrt nur Hotelnamen – zum Teil mit dem Signet des Hauses – wiedergebende oder auch typische Stadtansichten zeigende Aufkleber auf. Allerdings gestalteten einige Gebrauchsgrafiker diese Werbemittel auch weiter mit Hotelansichten. Zudem oblag das Bekleben des Koffers mittlerweile vermehrt dem Gast.

Ein Koffer und seine Aufenthaltsorte

Der Koffer der Kronacher Apothekerfamilie legt ein beredtes Zeugnis von den europäischen Ferien- und Aufenthaltsorten der Familie ab. So schmückten den Deckel elf, die Seiten jeweils zwei beziehungsweise vier Aufkleber. Demnach besuchte die Familie Hotels im heute kroatischen Opatija und im Südtiroler Wolkenstein (Selva) sowie in Velden am Wörthersee, Bad Reichenhall, Interlaken, Riva del Garda, Rom, Cortina d'Ampezzo, Lugano, Meran, Arosa, Zürich, Bozen und schließlich in Montreux.



Kofferaufkleber Hotel Quellenhof, nach 1931



Moderne, geschwungene Balkone am Hotel Quellenhof (aus: Arosa. Die Moderne in den Bergen. Zürich 2007, S. 279)



Blick auf die Berge aus dem Speisesaal des Hotels Quellenhof (aus: Arosa. Die Moderne in den Bergen. Zürich 2007, S. 279)

Ein Kofferaufkleber vom Monte Verità bei Ascona kann derzeit nicht mit Sicherheit als Hotelaufkleber identifiziert werden. Zwischen 1902 und 1926 existierte auf dem Berg ein Sanatorium und seit 1929 gab es dort ein Hotel im Bauhausstil, das von dem Architekten Emil Fahrenkamp (1885–1966) im Auftrag des Bankiers Eduard von der Heydt errichtet worden war. Es war bis zum Zweiten Weltkrieg ein beliebtes Reiseziel, nachdem zuvor, nämlich in den beiden ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, der im Tessin gelegene Berg schon einen Anziehungspunkt für viele Anthroposophen und Künstler bildete, wobei sich letztere zu einer Künstlerkolonie zusammenschlossen. Verschiedene Publikationen sowie ein 1930 erschienener Roman über den Berg lockten im Laufe der Zeit neben vielen namhaften Persönlichkeiten auch zahlreiche Touristen an.

Auf einer Kofferseite klebt ein Aufkleber mit der Ansicht des im Zentrum von Arosa gelegenen Hotels Quellenhof. Das noch heute existierende Hotel rühmt sich in seinem Internetauftritt, eines der ältesten Gasthäuser vor Ort zu

sein. Der auf dem Koffer fixierte Werbeträger kann allerdings nicht vor 1931 gestaltet und aufgebracht worden sein, denn in diesem Jahr ließ die damalige Besitzerin des Quellenhofs das Gasthaus durch den Architekten Jakob Licht (1881–1946) umbauen und modernisieren. Der Quellenhof lag an einem steil abfallenden Grundstück, und so konnte das Gebäude nur von Südosten in seiner ganzen Höhe wahrgenommen werden. Diese Ansicht spiegelt auch der Kofferaufkleber wider. Er lässt zudem die Alt- und Neubau verbindenden, drei durchlaufenden Balkonreihen erkennen. Kaum wahrnehmbar sind allerdings die großen Kristallglasscheiben des sogenannten Panorama-Speisesaals, die einen zusammenhängenden Blick auf die Gebirgskette ermöglichten. Auch die seinerzeit eingerichteten, sehr modern ausgestatteten Hotelzimmer gewährten diese Aussicht, die nicht zuletzt die Familie aus Kronach gereizt haben wird, das Hotel aufzusuchen. In den 1920er und 1930er Jahren hatte sich der einst stille Kurort zum weltweiten Sommer- und Wintersportort entwickelt und moderne Architektur prägte das Ortsbild.

Traditionsreiche Häuser wie das im Gründerzeitstil gehaltene Hotel Bellevue in Wien, das Hotel Europa in Riva del Garda oder das Hotel du Lac in Interlaken wählten schlichte Aufkleber mit ihrem Namen, vielleicht, um so auch eine gewisse Modernität auszustrahlen, die die Fassaden nicht widerspiegelten. Wie die Aufkleber verdeutlichen, konnten sich die Kofferbesitzer Reisen an prominente Orte, teilweise auch schon in der Zeit vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, leisten. Somit verraten die Aufkleber sowohl etwas über die Standards der aufgesuchten Hotels als auch über das Prestige der ausgewählten Orte.

Das Ende der Kofferaufkleber

Kofferaufkleber hatten in der Regel eine lange Überlebenschance auf Gepäck, das vielfach nur ein-, zweimal im Jahr hervorgeholt wurde. Somit war das Gepäckstück ein langlebiger und mobiler Werbeträger. Denn anders als auf einer örtlich fixierten Plakatwand klebt der Aufkleber in der Regel fortwährend auf dem Koffer und ist keiner neuen Werbekampagne unterlegen. Der Aufkleber gehörte also zur Dauerreklame. Und selbst wenn das Stück nicht mehr mit auf Reisen ging, so diente es oft noch weiter als Aufbewahrungsort für verschiedene Dinge und die Kofferaufkleber bildeten so weiter eine Erinnerung an schöne Urlaubstage.

Das zunehmende Verreisen mit dem eigenen Auto in der Wirtschaftswunderzeit und der Transport des Gepäcks im

Kofferraum entzog dieses immer mehr dem Blickfeld der Mitmenschen. Die Kofferaufkleber waren somit als Werbemittel weniger sinnvoll und Reiseunternehmen hielten verstärkt Prospektmaterial bereit, womit sie weiter Sehnsüchte und Fernweh weckten.

Dieser Koffer und andere Gepäckstücke werden in der Ausstellung „Reisebegleiter – mehr als nur Gepäck“ zwischen dem 9.12.2010 und dem 1.5.2011 im Germanischen Nationalmuseum anlässlich des 175-jährigen Bestehens der Bahnlinie Nürnberg–Fürth zu sehen sein.

► CLAUDIA SELHEIM

Literatur:

Helmut M. Bien und Ulrich Giersch: Reisen in die Große Welt. Die Kulturgeschichte des Hotels im Spiegel der Kofferaufkleber von 1900 bis 1960. Dortmund 1988. - Linna Eisenmann: Das Stiefkind im modernen Hotelbetrieb. In: Das Plakat 1915, S. 103–108. - Marcel Just, Christof Kübler, Matthias Noell und Renzo Semadeni (Hg.): Arosa – Die Moderne in den Bergen. Zürich 2007, S. 176–179. - Dr. Leopold: Kofferzettel. In: Gebrauchsgraphik Jg. 10 (1933), H. 12, S. 50–56. - Harry Nitsch: Die Reklame des Hotel- und Gastgewerbes der Kurorte und des Fremdenverkehrs. Wien, Leipzig 1926, S. 138–152.

Eine Reliefplatte mit singendem Vogel von Karl Kerzinger

Zur Architekturkeramik der Mosbacher Firma Nerbel & Hausleiter

BLICKPUNKT FEBRUAR. Mithilfe einer großzügigen Spende von Herrn Florian Eitle-Böhler, Starnberg, gelang es vor wenigen Jahren erfreulicherweise, eine Anzahl von Mustern und baukeramischen Produkten – vor allem Ofenkachelformen und Musterkacheln – aus der Konkursmasse der 1985 untergegangenen badischen Firma „Mosbach Keramik“ für die Sammlung historischer Bauteile des Museums zu erwerben. Die zuletzt ausschließlich Kachelöfen produzierende Fabrik war aus dem traditionsreichen Unternehmen Nerbel & Hausleiter hervorgegangen.

Die Firma Nerbel & Hausleiter

1872 hatte Friedrich Nerbel in Mosbach eine Majolikafabrik gegründet, die bald zu den bedeutendsten deutschen Herstellern von Kachelöfen gehörte. Für ihre Öfen, mit denen sie nicht zuletzt zahlreiche europäische Fürsten belieferte,

wurde ihr auf der Weltausstellung in Chicago 1893 eine Medaille verliehen. 1909 absorbierte sie die Frankfurter Firma Hausleiter & Eisenbeis, eine 1874/75 gegründete Filiation der Nürnberger Ofenmanufaktur J.F.P. Hausleiter, die damals der größte Produzent von Kachelöfen in Bayern war. Die somit entstandene „Vereinigte Ofenfabrik Nerbel & Hausleiter“ avancierte zu einem der wichtigsten Erzeuger von Ofenkeramik im Deutschen Reich.

In der Zwischenkriegszeit erweiterte das Unternehmen die Produktpalette um Baukeramik und kleinformatige dekorative Keramik, etwa Gefäße und Figuren. Ähnlich der 1919 an den Staat übergegangenen Großherzoglichen Majolika-Manufaktur Karlsruhe, die um 1920 begann, Öfen von renommierten Gestaltern entwerfen zu lassen, arbeitete die Mosbacher Firma damals mit ausgewiesenen württembergischen, vor allem Stuttgarter Bildhauern zusammen,



Brunnen in der Schwab-Schule in Stuttgart, Julius Frick, Ausführung Nerbel & Hausleiter, Mosbach, um 1930. Historische Aufnahme

um künstlerische Elemente zur modernen keramischen Interieurgestaltung zu entwickeln. Dazu gehörte beispielsweise Julius Frick (1884–1964), ein Protagonist der verhalten bewegten, vereinfachten Form, der sich mit zahlreichen Kriegerdenkmälern und Brunnen einen Namen gemacht hatte. Für Nerbel & Hausleiter entwarf er unter anderem den Knabenbrunnen, dessen Ausfertigungen um 1930 in der Schwab- und in der Lindenschule in Stuttgart Aufstellung fanden.

Wandverkleidungen in der Cannstatter Klinik

Hinsichtlich der Innenraumgestaltung der 1927 eröffneten Chirurgischen Klinik des Städtischen Krankenhauses von Stuttgart-Cannstatt kooperierte die Mosbacher Firma mit Emil Hipp (1893–1965), der aufgrund seines monumentalen, für Leipzig konzipierten, aber nie errichteten Richard-Wagner-Denkmal bekannt ist, und mit Karl Kerzinger (1890 – um 1957). Beide Bildhauer gestalteten keramische Wandbeläge, insbesondere die Auskleidung von mit Bänken bestückten Sitznischen auf den Korridoren des Spitalgebäudes. Für die Wahl glasierter Terrakotta waren sicher



Sitznische mit Keramikverkleidung von Emil Hipp im Städtischen Krankenhaus Stuttgart-Cannstatt, Ausführung Nerbel & Hausleiter, Mosbach, 1926/27. Historische Aufnahme

Widerstandsfähigkeit und hygienische Vorzüge dieses Materials ausschlaggebend.

Im Gegensatz zu den dramatischer aufgefassten bildnerischen Inszenierungen Hipps zeichnet sich der Stil Kerzingers durch summarische Vereinfachung der Form, dekorative Komposition und naive Erzählstruktur aus. Hipp füllte die gesamte Fläche seiner Bildtableaus mit einem räumliche Tiefe suggerierenden Relief. Seine Wandbilder und Wandverkleidungen erscheinen in monochromem Weiß. Kerzinger dagegen fasste seine ebenfalls aus einzelnen großen Kacheln zusammengesetzten Bilder als der Dynamik fast gänzlich entkleidete Motive auf und akzentuierte Figuren wie vegetabile Bestandteile farbig. Personen treten ausschließlich im bühnenartig flachen Vordergrund auf, und wenige sekundäre, in die Bildfläche verteilte Elemente deuten den weitgehend leeren Fond als Landschaft, ohne dieser eine räumliche Qualität zu verleihen.

So erblickt man etwa einen an einem Baumstamm eingeknickten Jäger, den seine potenziellen Opfer betrachten. Eine andere keramische Wand einer Sitznische schildert das Werben eines Jünglings unter den Strahlen der Frühlingssonne. Entspannt lagert das ins Auge gefasste Mädchen



Sitznische mit Keramikverkleidung von Karl Kerzinger im Städtischen Krankenhaus Stuttgart-Cannstatt, Ausführung Nerbel & Hausleiter, Mosbach, 1926/27. Historische Aufnahme



Sitznische mit Keramikverkleidung von Karl Kerzinger im Städtischen Krankenhaus Stuttgart-Cannstatt, Ausführung Nerbel & Hausleiter, Mosbach, 1926/27. Historische Aufnahme

unter einem Baum, und auf einer quellenden Wolkenbank vergnügen sich drei Putti.

Eine großformatige, vom Germanischen Nationalmuseum aus Mosbach erworbene Kachel, die rückseitig in vier Kammern geteilt ist und vorn einen menschlichen Arm, einen Ast und einen singenden Vogel zeigt, ist Bestandteil eben dieses in Cannstatt ursprünglich wohl mehrfach verbauten Motivs. Die deckende weiße Glasur, die das Terrakotta-Element überzieht, wird von leuchtenden aufgemalten Farben akzentuiert: dem Rot des Arms, dem Ocker des Vögleins, braunem Geäst und seinen grün lavierten Blättern. Dass das Stück nicht eingesetzt worden ist, liegt vermutlich an einem Missgeschick: Ganz offenbar lief nämlich die rote Farbe beim Auftragen bzw. während des Brandprozesses unsauber über die Kontur des Arms, sodass dieses Teilstück der Wandverkleidung nicht ausgeliefert und dem Mustervorrat der Firma zugeschlagen wurde.

Diesem Umstand ist seine Überlieferung zu verdanken. Im Germanischen Nationalmuseum bezeugt es heute die hochwertige künstlerische Baukeramik der Mosbacher Firma und vermittelt einen Eindruck von dieser Art der Raumschalenverkleidung in der Zwischenkriegszeit. Nicht

zuletzt resultiert die besondere Bedeutung des Stückes daraus, dass die entsprechende Baukeramik in der Cannstatter Klinik inzwischen nicht mehr existiert.

Architektur- und Bildkeramik Karl Kerzingers

Die Werke des gebürtigen Heidelbergers Karl Kerzinger, der die Stuttgarter Kunstgewerbeschule und danach die dortige Kunstakademie absolviert hatte, zeichnen sich durch dekorative Ruhe aus. Neben dem plastischen Porträt, etwa zwei Büsten von Bürgermeistern im Rathaus seiner Heimatstadt, widmete er sich zunächst vor allem baugebundener Skulptur, wie dem figürlichen Schmuck des Rottweiler Reichspostgebäudes. Vermutlich prädestinierte ihn dies und der Charakter seiner künstlerischen Handschrift für Aufträge auf dem Gebiet der Architekturkeramik. Jedenfalls entwarf er kurze Zeit nach den Cannstatter Arbeiten auch den von Nerbel & Hausleiter hergestellten keramischen Wandschmuck der Württembergischen Landeshebammschule in Stuttgart. Dazu zählten mit stilisierten Pflanzenmotiven und Symbolen versehene Fliesen zur Verkleidung von Pfeilern ebenso wie in die Wände der Korridore des Gebäudes eingelassene figürliche Bildreliefs.



Reliefkachel mit Arm und singendem Vogel, Karl Kerzinger, Stuttgart, Ausführung Nerbel & Hausleiter, Mosbach, 1926/27. Hellroter Ton, Schmelzweiß glasiert und bemalt, H. 41 cm, Br. 43 cm, T. 6 cm, Inv.Nr. A 3974

Die Motive idealisieren das Mutterglück und thematisieren das Idyll der Familie – in Gestalt einer von zahlreichen politischen Gruppen der Weimarer Republik der vermeintlich „krankhaften“ Massengesellschaft entgegengesetzten „gesunden“ Kleingemeinschaft. Ähnlich den Cannstatter Bildtableaus werden auch die den giebelartig abgetreppen Flächen eingeschriebenen Stuttgarter Motive von Figuren konstituiert, die sich durch gefällige, stilisierte Formen und geschlossene Konturen auszeichnen. Scheinbar enge

Gewänder verleihen den Gestalten plastisch prägnante, aber stark formalisierte Leiber und Glieder. Den Canstatter Reliefs vergleichbar sind außerdem die vegetabilen Elemente, etwa das Motiv des in Zickzacklinien emporstrebenden Baumstamms.

Aufreihung auf einer flachen Bildbühne, grafische Auffassung und einfache Erzählstruktur der harmlosen Kompositionen verleihen Kerzingers plastischen Bildern das Moment der Verinnerlichung und den Duktus der Illustration.



Bildrelief und Beleuchtungskörper von Karl Kerzinger in der Württembergischen Landeshebammschule in Stuttgart, Ausführung Nerbel & Hausleiter, Mosbach, um 1930. Historische Aufnahme

tion. Während die vor den tiefenlosen Bildgrund komponierten Figuren gemäßigte Anleihen am expressionistischen Körperbild nehmen, reflektieren als Wandleuchten dienende Putti mit Füllhörnern die Formensprache des späten Jugendstils und dokumentieren somit nicht zuletzt die eklektizistische Arbeitsweise des Stuttgarter Künstlers, der sich der unterschiedlichen Formensprachen des frühen 20. Jahrhunderts offenbar souverän zu bedienen wusste.

Mit dem keramischen Element der Firma Nerbel & Hausleiter ist jetzt nicht nur einer der heute fast vergessenen süddeutschen Vertreter der angewandten Kunst, dessen Hauptwerk in der Zwischenkriegszeit entstand, im Germanischen Nationalmuseum präsent. Trotz seiner Bruchstückhaftigkeit vertritt das Stück nämlich eine in den 1920er-Jahre weit verbreitete Gattung der Interieurgestaltung, den großflächigen Einsatz keramischer Elemente im öffentlichen Bauen.



Bildrelief von Karl Kerzinger in der Württembergischen Landeshebammschule in Stuttgart, Ausführung Nerbel & Hausleiter, Mosbach, um 1930. Historische Aufnahme

Vom Wurstbügel zum Wurstmaß

Deutungen und Bedeutungen in der Werkzeugkunde

BLICKPUNKT MÄRZ. Werkzeuge der frühen Neuzeit sind für uns heute oft nur noch über ikonografische Belege geläufig. Die außerordentliche Seltenheit von in diese Zeit zu datierenden Stücken erklärt sich aus sich selbst heraus: Werkzeuge waren dem Verschleiß unterliegende Produktionsmittel und nicht Produktionszweck. Grundsätzlich gilt, je älter eine Werkzeugform ist, desto unwahrscheinlicher ist ein Nachweis in Objektform zu erbringen. Insofern stellt das an prominenter erster Stelle des „Zunftaltertümer“-Inventars unter der Nummer Z 1 geführte, sogenannte „Wurstmaß“ aus dem Jahr 1601 eine Besonderheit dar. Es ist davon auszugehen, dass es nicht nur eines der ausgesprochen seltenen, sondern darüber hinaus auch das bislang älteste museal dokumentierte (oder zumindest eindeutig identifizierte) Spezialgerät seiner Art im deutschsprachigen Raum darstellt.

Werkzeug oder Repräsentationsobjekt?

Bei dem vorliegenden Arbeitsgerät handelt es sich um ein länglich-flaches Messingobjekt, dessen eines Ende als ein großes, annähernd kreisrundes Ohr gestaltet ist, während das andere Ende abgewinkelt ist und konisch ausläuft. Beide Seiten des „Wurstmaßes“ sind reich graviert sowie stellenweise plump eingekerbt. Die Gravuren zeigen auf der

einen Seite rahmendes Rankenwerk, die Jahreszahl 1601 sowie ein rennendes Hausschwein. Auf dieser Seite des Objekts sind darüber hinaus eine breite, kurze Wurst am Rand des Öhrs sowie mittig die Initialen FW eingekerbt. Die Gravuren der anderen Seite zeigen in ähnlich gearbeitetem Rankenwerk ein schreitendes Rind sowie einen Mann, der in einer Hand ein Schlachterbeil und in der anderen Hand eine Sanduhr hält. Des Weiteren trägt er am Gürtel ein Messer. Der Dargestellte lässt sich unzweifelhaft als Metzger deuten. Ebenfalls auf dieser Seite des Objekts ist eine schmalere, längere Wurst am Rand des Öhrs eingekerbt. Bei dem „Wurstmaß“ handelt es sich um ein besonders aufwendig gearbeitetes, repräsentatives Stück, dessen dekorative Wirkung nicht unbedingt hinter der Alltagstauglichkeit als Arbeitsgerät zurückstand. Hierfür spricht auch die außergewöhnlich schöne Gesamterhaltung, die auf eine besondere Wertschätzung des Geräts hinweist.

Das museale Konstrukt

Der Begriff „Wurstmaß“ ist eine Neuschöpfung der kunsthistorisch orientierten, auf die Klassifizierung von Objektgruppen zielenden Museumssprache der 1880er-Jahre. Anscheinend tauchte der Begriff im musealen Kontext erstmals nach dem Erwerb des Werkzeugs im Jahr 1884



Wurstbügel, irrtümlich „Wurstmaß“, datiert 1601. Messing, mechanisch geformt, graviert, punziert, gekerbt. Länge 15,2 cm, Breite 4,5 cm. Inv.-Nr. Z 1

überhaupt auf. Vermutlich stützte sich die typologische Einordnung genauso wie die Benennung des Gegenstands ausschließlich auf ikonografische Überlegungen, Hinweise auf eine Hintergrundrecherche fehlen. In der Folge setzte sich die – wenn auch selten zitierte – Neu-Bezeichnung „Wurstmaß“ dennoch als Fachbegriff durch. Eine eingehende Überprüfung der lexikalischen Literatur hätte jedoch bereits seinerzeit erbracht, dass Arbeitsgeräte des Typs „Wurstmaß“ mindestens seit dem 18. Jahrhundert unter der Werkzeugbezeichnung *Wurstbügel* publiziert worden waren. Selbst in Pierer's Universallexikon von 1865 werden die später als „Wurstmaße“ bezeichneten Werkzeuge noch als Wurstbügel oder – wenn ein Wurstbügel nicht aus Messing, sondern aus Horn gefertigt worden war – als Wursthorn angesprochen. Beide Bezeichnungen finden sich auch im zeitgleichen Mitteldeutschen Wörterbuch von Wilhelm Müller und Friedrich Zarncke, in Johann Christoph Adelungs Grammatisch-kritischem Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart von 1801, in der Oekonomischen Encyclopädie (1773–1858) von Johann Georg Krünitz sowie in Johann Heinrich Zedlers Universal-Lexikon (1732–1750): „Wurstbuegel ist ein auß Messing, Horn oder Holz verfertigter Ring mit einem kleinen Griff, vermittels dessen die Wursthuelle in Schweinedaermer gedruacket und gefuellet wird.“ Wahrscheinlich fanden die Wurstbügel bzw. Wursthörner im Metzgerhandwerk bereits ab der Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend geringere Verwendung. Mit dem Verschwinden des Geräts aus der handwerklichen Produktion wiederum gerieten eventuell dessen Funktion sowie die tatsächliche Bezeichnung trotz lexikalischer Publikation in Vergessenheit.

Genormt geformt

Wurstbügel waren keine amtlichen Kontrollgeräte, das heißt Messutensilien zur Feststellung von Wurstgrößen. Eine derartige Verwendung zur Markt- und Produktkontrolle scheidet aus, weil Wurst seit jeher stets dem Gewicht nach verkauft werden musste und nicht der Form nach. Amtliche Kontrollgeräte der frühen Neuzeit waren durchweg geeichte Waagen. Die Formung von Würsten unterlag demgegenüber ausschließlich den Erfordernissen der Prozessoptimierung bei der Produktion sowie dem Kundenbedürfnis nach Wurstwaren mit Wiedererkennungswert. Beiden Ansprüchen ist die Verwendung des Wurstbügels geschuldet. Einerseits diente das Werkzeug den Metzgern als Produktionsmittel, da das Ohr des Wurstbügels als Führungshilfe am Endstück des zu befüllenden Darms diesen mit konstantem Durchmesser offenhielt. Darüber hinaus diente das Gerät als Portionierungshilfe, weil die Außenseite des Wurststranges nachgefahren und damit der Durchmesser auf gleichbleibende Ausdehnung hin kontrolliert und gegebenenfalls nachgeknetet werden konnte. Der klingenartige Knick an der dem Ohr gegenüberliegenden Seite des Bügels diente dem Abziehen des Darmschleims. Weil die Wurstherstellung in der Regel keine individuelle Kun-

denproduktion, sondern Massenproduktion war, benötigten die Metzger Werkzeuge wie Wurstbügel zur Warenvereinheitlichung. Gegenwärtig können drei frühneuzeitliche Wurstbügeltypen unterschieden werden: Doppelöhrbügel mit zwei unterschiedlichen Öhrdurchmessern, einfache Einöhrbügel sowie Einöhrbügel mit stumpfer Entschleimerklinge.

Normsetzungen und Warenstandards

Normungen im Handwerk dienten und dienen dem Austausch von Erzeugnissen und Dienstleistungen, also der Erschließung von Märkten: Wer die Norm setzt, definiert den (Zugang zum) Markt. Vereinheitlichung fördert darüber hinaus den Wettbewerbs- und Konkurrenzgedanken und dient damit letztlich den Qualitäts- und Preisansprüchen der Warenbezieher. Der entscheidende Gesichtspunkt in diesem Zusammenhang ist die Notwendigkeit einer seriellen Produktion aufgrund einer Nachfrage an seriell gefertigten Produkten. Die Etablierung verbindlicher Normen und Standards im produzierenden Gewerbe kann allerdings mit keinem konkreten wirtschaftsgeschichtlichen Ereignis in Verbindung gebracht werden. Das als bedeutende Kulturleistung anzusehende Phänomen ist vielmehr seit jeher unmittelbar vor allem an die gewerbliche Tätigkeit in Städten gekoppelt. In Mitteleuropa können erste schriftliche Belege zur Regulierung lokaler wie regionaler Märkte mittels auf Waren-Normsetzung und Qualitätskontrollen zielender Ge- und Verbote in spätmittelalterlichen Urkunden nachgewiesen werden. Betroffen waren in erster Linie für den Export tätige Handwerker, etwa die der unterschiedlichen Schmiede (z. B. Solinger Klingen) oder Tuchmacher (z. B. Ulmer Barchent) sowie Produzenten von für die Grundversorgung der ansässigen Bevölkerung lebensnotwendiger Güter. Besondere Bedeutung erlangten früh Zutaten- und Portionierungsanordnungen für die gewerblichen Nahrungsmittel-Erzeuger, in erster Linie Bäcker, Fischer und Metzger, aber auch – man denke an die Augsburger Braubestimmungen von 1156 – für die Brauer. Amtliche Qualitätsprüfungen wurden in der Regel entweder von obrigkeitlichen Beamten, von bestellten Zunftabgeordneten, meist die Zunftvorsteher, sowie einem Stadtbüttel gemeinsam durchgeführt. Der Amtmann garantierte Neutralität und Gleichbehandlung, während die Zunftmeister für die Sachverständigkeit der Überprüfungen bürgten. Die Kontrollen sollten auf die Einhaltung von Mindestanforderungen hinwirken.

Bilder von Wurstbügeln als Informationsquelle?

Die historische Werkzeugkunde bedarf zur Erstellung von Gerätschronologien nicht nur archivalischer Hilfsmittel, sondern auch zeitgenössischer Bilder. Stellvertretend sei auf Jost Ammans Bedeutung für unsere Kenntnis der Gerätekultur des 16. Jahrhunderts hingewiesen. Als wichtige Auftraggeber von bildlichen Darstellungen mit dokumentarischem Charakter traten in der frühen Neuzeit in hohem

Maße die Handwerker selbst auf. Die immer wieder verblüffend konkrete bzw. exakte bildliche Wiedergabe sowie der damit verbundene indirekte wie eindeutige Hinweis auf die handwerkliche Dienstleistung oder Produktion war der Sensibilität gegenüber Bildlichkeiten geschuldet, die nicht zuletzt dem eigenen, alltäglichen Erfahrungshorizont entstammten. Ein zentrales gestalterisches Merkmal in dieser Hinsicht war offensichtlich die Umsetzung einer naturalistischen Anmutung zur Dokumentation von typischen Werkzeugen. Dahinter verbarg sich wohl die zeitgenössische

den der Breslauer Geisler-Fleischerzunft von 1648. Doppelöhrbügel kamen wahrscheinlich erst später auf, zumindest finden sich keine realen oder bildlichen Belege, die vor dem späten 18. Jahrhundert datieren. Am Beispiel des vorliegenden, mit 1601 datierten Wursthügel lässt sich unter Zuhilfenahme eines grafischen Blatts beispielweise eine Aussage zur Mindestverwendungsdauer des Gerätetyps als solcher treffen: Ein beliebtes Motiv populärer Grafik des 18. Jahrhunderts waren kuriose Ereignisse wie der Umzug der Königsberger Metzger mit einer 1005 Ellen (über 500 Meter) langen und fast 500 Kilogramm schweren, im Jahr 1601 größten Wurst Europas. Der angeblich von 103 Gesellen geschulterten Wurst sollen der bildlichen Überlieferung nach zwei Gesellen mit den Dimensionen der Wurst angepassten Werkzeugen vorangeschritten sein. Während der eine Geselle ein mannshohes Fleischermesser schleppte, trug der andere Geselle der riesigen Wurst einen übergroßen Einöhrbügel mit Entschleimerklinge voran. Da zwischen dem Ereignis und dessen grafischer Publikation über einhundert Jahre lagen, kann davon ausgegangen werden, dass solcherart Wursthügel nach 1700 noch in Gebrauch waren. Eine absolute zeitliche Einordnung erlaubt dieses Beispiel zwar nicht, wenngleich eben doch eine Ahnung von der langen Verwendungsdauer eines nicht immer ganz einfach (museal) einzuordnenden Handwerksgeräts.



Butzenscheibe mit Metzgerdarstellung, datiert 1655. Glas, geblasen, bemalt; Blei, gegossen, mechanisch geformt. Durchmesser 15,3 cm. Inv.-Nr. Z 2135

Vorstellung, dass die Welt ein semantischer Komplex, ein „lesbares Buch“ sei. (Handwerks-)Zeichensysteme wurden explizit als solche konzipiert und der darin enthaltene ikonografische Code auf breiter Basis auch verstanden. Zu den historischen Handwerkszeichen der fleischverarbeitenden Handwerke Mitteleuropas vom 16. bis ins 19. Jahrhundert zählen neben Ochsen(kopf)-, Agnus Dei-, Fleischermesser- sowie Fleischerbeildarstellungen öfters auch Wursthügel. Zu den ältesten bildlichen Darstellungen von Wursthügel zählen die einfachen Einöhrbügel der Schweinestecker aus den Nürnberger Hausbüchern (www.nuernberger-hausbuecher.de). Eine ebenfalls frühe Darstellung des gleichen Typs findet sich auf einer in der handwerksgeschichtlichen Sammlung des GNM befindlichen Butzenscheibe aus dem Jahr 1655. Einöhrbügel mit Entschleimerklinge des 17. Jahrhunderts finden sich seltener, etwa auf den Funeralschil-

S. 258 f. und S. 438 f.; Baader, Joseph: Nürnberger Polizeiordnungen aus dem 13. bis 15. Jahrhundert, Stuttgart 1861, S. 175 f.; Jegel, August: Alt-Nürnberger Handwerksrecht und seine Beziehungen zu anderen, Reichelsdorf 1965, S. 589–593; Pilz, Kurt: Das Handwerk in Nürnberg und Mittelfranken. Eine kulturgeschichtliche Darstellung, Nürnberg 1954, S. 20; Lerner, Franz: Ein Jahrtausend deutsches Fleischerhandwerk. In: Lebendiges Fleischerhandwerk. Ein Blick in Vergangenheit und Gegenwart, Frankfurt am Main 1975, S. 9–36; Rumpf, Max: Deutsches Handwerkerleben und der Aufstieg der Stadt, Stuttgart 1955, Abb. 21; Bauer, Harald (Bea.): Stets das richtige Maß. Vom Bratwurstmaß zur Umweltanalytik, Geschichte und Tätigkeiten der Umweltanalytik Nürnberg, Nürnberg 2007, S. 64.

Literatur:

Kluge, Arnd: Die Zünfte, Stuttgart 2007, S. 282 f.; Wissell, Rudolf: Des Alten Handwerks Recht und Gewohnheit II, zweite, erweiterte und bearbeitete Ausgabe (= Einzelveröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin, Band 7), Berlin 1974,

Aus dem Inneren der Sprache

Arbeiten des Buchkünstlers OTTO ROHSE in der Ausstellung „Wunderbare Bücherwelten. Moderne Druckkunst aus Hamburg“
10. Dezember 2009 bis 11. April 2010

Otto Rohse hat die deutsche Buchkunstszene in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entscheidend mitgeprägt und gilt als einer der Wegbereiter der klassischen Typografie und Buchillustration. Seine buchkünstlerischen Werke sind heute in zahlreichen europäischen Museen und Bibliotheken vertreten.

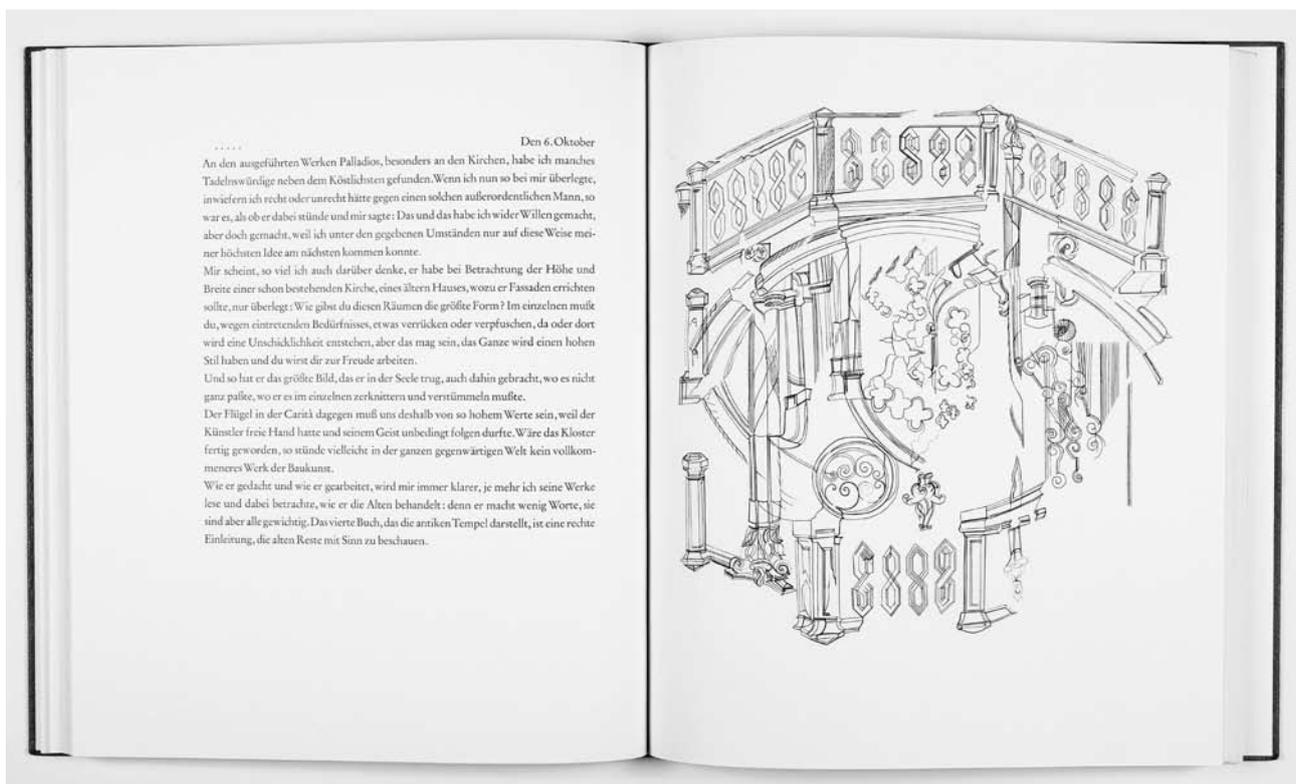
Mit einer nahezu vollständigen Sammlung der Buchdrucke Otto Rohses gehört auch das Germanische Nationalmuseum zu diesen Institutionen. Im Rahmen der Ausstellung „Wunderbare Bücherwelten. Moderne Druckkunst aus Hamburg“ wird nun ein Teil dieser Arbeiten gezeigt.

Der 1925 im ostpreußischen Insterburg geborene Künstler begann zunächst ein Studium an den „Meisterateliers der bildenden Künstler“ in Königsberg, was er 1943 durch die Einberufung zum Kriegsdienst abbrechen musste. Als er sich nach der Entlassung aus der Kriegsgefangenschaft in Hamburg niederließ, nahm er sein Studium an der Landeskunstschule in Hamburg wieder auf. Hier entstand der

Kontakt zu seinem Mentor Richard von Sichowsky, dem damaligen Leiter der Typografieklasse. Von Sichowsky, dessen Assistent Rohse bis 1956 war, erlernte er die Grundlagen klassischer Typografie. In dieser Zeit unternahm Rohse erstmals auch zaghafte Versuche, Bücher zu illustrieren, wobei er sich die grafische Technik des Holzstichs autodidaktisch aneignete.

Abseits vom Kulturbetrieb

Um unabhängig von Termindruck und Absatzmarkt kompromisslos arbeiten zu können, gründete Rohse 1962 seine eigene Privatpresse. Für ihn stellte die Otto-Rohse-Presse einen Versuch dar, die Gestaltung des Buches vom Druck finanzieller Erwägungen zu befreien. Ohne ein ideelles oder literarisches Programm festzulegen, bestimmte er, ausgehend von intensiver Lektüre, die Auswahl seiner Bücher weitgehend selbst. Die Spannweite der in der Privatpresse entstandenen Texte reicht so von der griechischen



Johann Wolfgang von Goethe: *Briefe aus Venedig*. Mit Kupferstichen von Otto Rohse, Hamburg 1964. GNM: 4° B GOT 46/16 [S]

Lyrik über Gryphius, Goethe und Kleist, Lasker-Schüler und Benn bis zu den Zeitgenossen Bobrowski und Lenz.

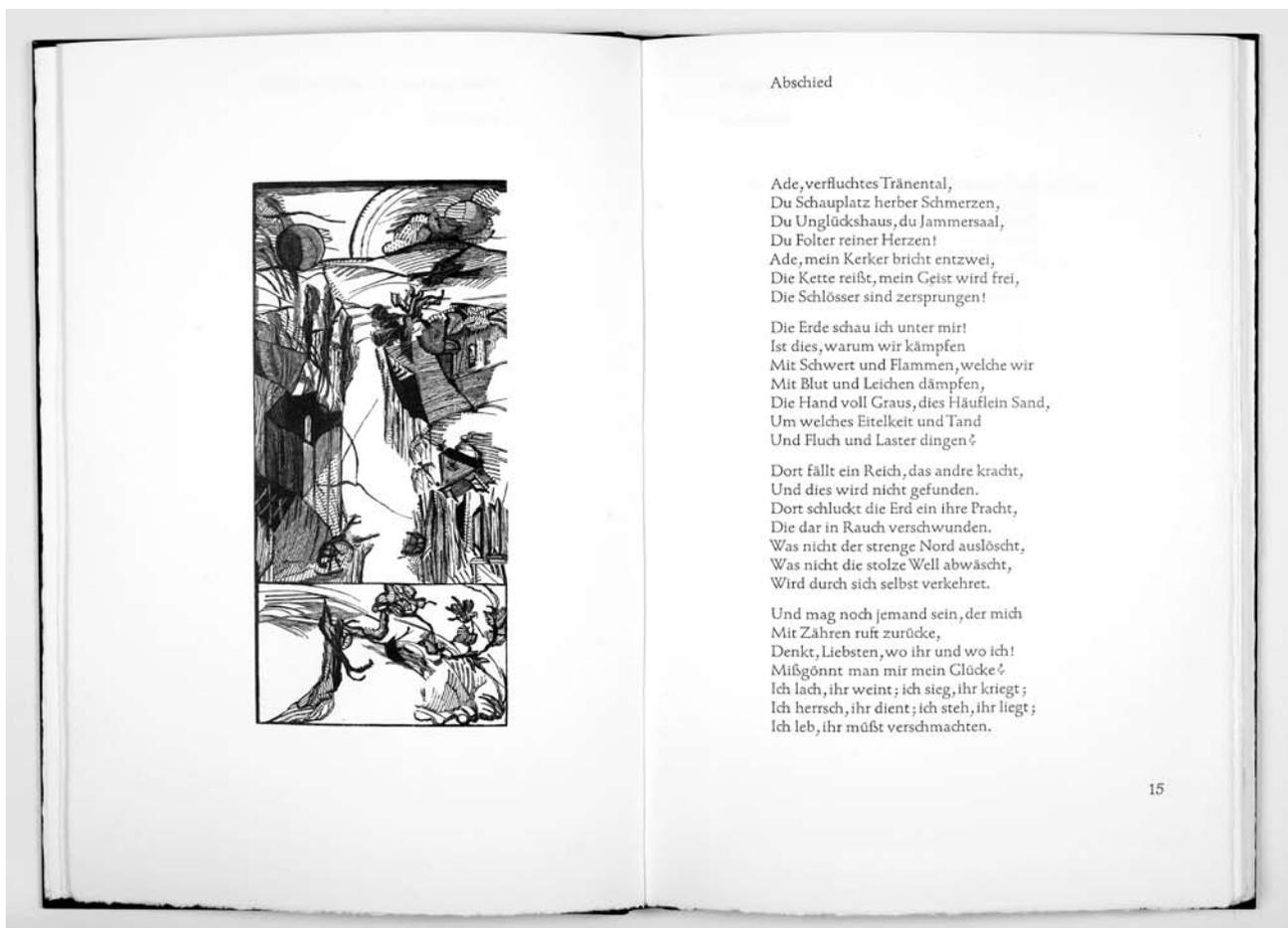
Um die Finanzierung des Handpressendruckes zu gewährleisten, gestaltete er zwischen 1955 und 1995 diverse Briefmarkenserien für die Deutsche Bundespost. Diese Entwürfe, die er teilweise in der Originalgröße der Briefmarke in Kupfer oder Holz gestochen hatte, machten ihn auch außerhalb bibliophiler Kreise als Künstler bekannt. Dabei war für ihn die Frage, ob eine Arbeit eine angewandte oder eine freie Grafik sei, nie von Interesse oder Bedeutung. Die bemerkenswerte Vielfalt seiner Arbeiten resultiert nicht zuletzt aus diesem Umstand.

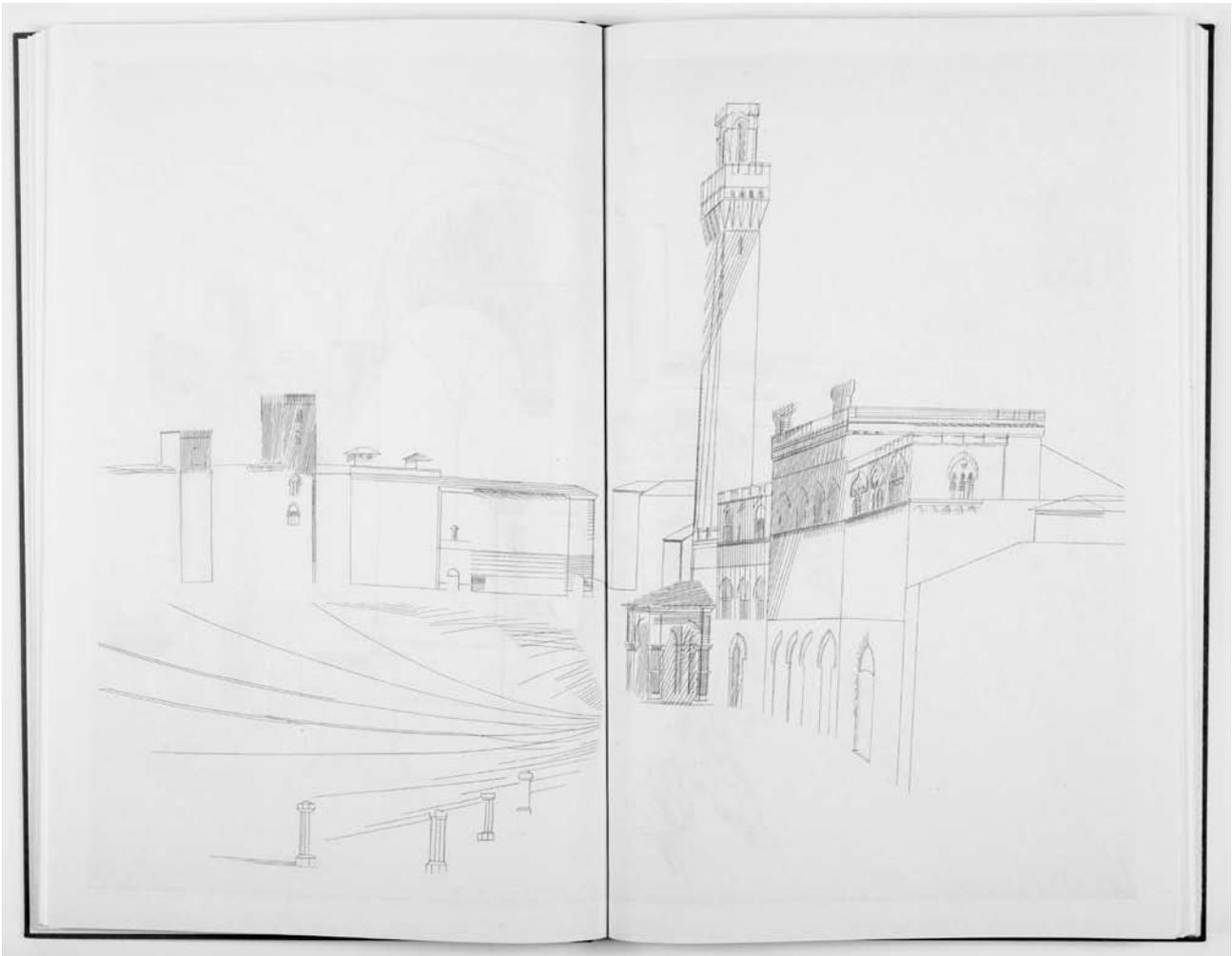
Mit einer einzigen Ausnahme war Otto Rohse für seine Bücher selbst als Illustrator tätig. Dennoch nimmt die Illustration nicht den wichtigsten Teil seiner buch künstlerischen Arbeit ein. Ihm selbst ist – der Lehre Sichowskys folgend – eine gut gesetzte Seite ebenso wichtig wie eine gut gestochene, auch wenn er mit nur fünf Schriften den strengen, lichten Stil seiner unverwechselbaren Drucke entwickelt hat, der heute als charakteristisch und muster-gültig angesehen wird.

In seinen Illustrationen spiegelt sich seine thematische Vorliebe für der Natur entlehnte Motive bereits in den während der Assistentenzeit entstandenen Werken wider. Im Holzstich hat er schon früh und für lange Zeit sein bevorzugtes Ausdrucksmittel gefunden. Dass er damit jedes, auch das kleinste Format beherrscht, hat er nicht zuletzt mit seinen akkuraten Briefmarkenentwürfen und den Exlibris bewiesen. Ebenso wie beim Kupferstich fasziniert ihn an dieser Technik die Unabänderlichkeit einer jeden Linie, die äußerste Konzentration und Disziplin erfordert.

Die Verdichtung des Augenblicks

Zum Kupferstich führte ihn Anfang der 1960er-Jahre sein erster Besuch in Venedig und der Wunsch, seine Eindrücke von der Stadt auf Papier zu bringen. Da ihm die Technik des Holzstichs ungeeignet schien, das venezianische Licht einzufangen, erlernte Rohse autodidaktisch die Kunst des Kupferstechens. Mit der filigranen schwarzen Linie auf dem Weiß des Papiers gelingt es ihm, die Licht- und Wasserspiele der sich ewig wandelnden Lagunenstadt in ein Phänomen von Dauer zu verwandeln. Die so geschaffenen





Toscana. Mit Kupferstichen von Otto Rohse, Hamburg 1985. GNM: 4° Kz ROH 68/4 [S]

Kunstwerke sind weder Abbild noch Sinnbild Venedigs, sondern vielmehr eine Verdichtung der charakteristischen Eindrücke zu einem übergeordneten Ganzen. Sie bewegen sich zwischen Realität und Assoziation. Ähnliche Eindrücke fängt der Künstler in seinen 20 Jahre später entstandenen *Toscana*-Büchern ein. Dort begegnen sich wieder zwei korrespondierende Prinzipien: Die statische Symmetrie der Architekturlinie fügt sich in die organischen Formen der Landschaft ein.

Einen Beitrag zur modernen Buchgestaltung leistete Rohse mit der Einführung des plattenrandfreien Kupferstichs. Damit die in Kupfer gestochene Zeichnung im Buch wie ein freies Liniengebilde wirken kann, wählte er das Plattenformat so groß, dass der sichtbare Plattenrand vom Buchbinder weggeschnitten werden konnte. Des Weiteren wagte er den Versuch, Holzstiche und Kupferstiche in einem Buch zu vereinen und gleichgewichtig nebeneinander zu stellen. Um diese beiden Techniken zu verbinden, wählte er Texte,

die diese Ambivalenz geradezu erfordern. Der barocke Dichter Andreas Gryphius beispielsweise bot ihm hierfür die passenden Verse, in denen die Dichotomie von Dunkel und Licht omnipräsent ist.

Der Illustrator als Leser

Das von Sichowsky erlernte Grundprinzip, nämlich die Bewältigung der jeweiligen Aufgabe aus dem Inneren der Sprache heraus, wandte Rohse nicht nur in der typografischen Gestaltung an, sondern auch in seinen Illustrationen. Dafür ist es unerlässlich, dass der Illustrator ein guter Leser ist, denn was er zu leisten hat, ist ein Sichtbarmachen der inneren Form von Literatur. Besonders in den Anfängen seiner Pressentätigkeit hat Rohse fast ausschließlich Literatur illustriert, die sich nur schwerlich illustrieren lässt; sich der visuellen Paraphrase geradezu entzieht. Dabei interpretiert er das Werk nicht auf der narrativen Ebene des Textes, sondern entsprechend dem literarischen Mittel

des inneren Monologs, der einen Vorgang aus einer tieferen Schicht sichtbar macht. Somit gelingt es ihm in seinem ganzen buchkünstlerischen Werk, eben keinen abbildenden Charakter zu erzielen, sondern das jenseits des Erzählten Liegende zu offenbaren.

Nicht nur mit seiner Presse hat Otto Rohse die jüngere Buchkunstbewegung entscheidend mitgeprägt. Von 1969 bis 1999 erschien die von ihm ins Leben gerufene Zeitschrift „Sigill – Blätter für Buch und Kunst“. Dieses Forum buchkünstlerischer Interessen hat sich aus den anspruchsvoll gestalteten „Blättern der Otto-Rohse-Presse“ entwickelt, die als Ankündigung der Neuerscheinungen der Presse fungierten. Die Zeitschrift war ebenso wenig wie die Presse an ein bestimmtes Programm gebunden und erschien unregelmäßig. Nur so könne sie, laut Rohse, dem Ziel der qualitätsorientierten Sorgfalt gerecht werden, ohne an den Termindruck eines Periodikums gebunden zu sein.

Was also ist Otto Rohses Eigenart, sein persönlicher Stil, der ihn von anderen Buchgestaltern unterscheidet? Zunächst einmal ist es außergewöhnlich, dass er zugleich Grafiker sowie Typograf und Pressendrucker ist.

Er hat der Buchillustration neue Ausdrucksmöglichkeiten erschlossen. Den Kupferstich hat er für das Buch als illustratives Mittel verselbstständigt und ihn aus der Abhängigkeit von Satzspiegel und Plattenrand befreit. Otto Rohse kann aber nicht zu den experimentellen Vertretern seiner Zunft gerechnet werden; unklare Bildkompositionen sind ihm zuwider. Jenseits exzentrischer Emotionen zeigt sich das Experimentelle in seinen Büchern in der gestalterischen Innovation und der qualitätsorientierten Gesamtkomposition.

Vor acht Jahren beendete er seine buchkünstlerische Arbeit mit dem 50. Druck der Otto-Rohse-Presse. Im Jahr 2010 wird Otto Rohse 85 Jahre alt.

► HENDRIKJE LOOF

Literaturauswahl:

Johannes Pommeranz: Wunderbare Bücherwelten. Moderne Druckkunst aus Hamburg. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 2010. – Bertold Hack / Herta Schwarz (Hrsg.): Otto Rohse und seine Presse. Hamburg 1992. – Ders.: Otto Rohse, Drucker und Illustrator. In: Imprimatur, Neue Folge V, 1967/68, S. 158–179. – Otto Rohse: Über das Stechen, über Buchgestaltung und Buchillustration. In: Philobiblon, Heft III, 1964, S. 200–216. – Bertold Hack: Am Beispiel Otto Rohse. Einige Überlegungen zum Problem des Illustrierens. In: Illustration 63, Heft I, 1966, S. 16–18. – Ders.: Zwanzig Jahre Otto-Rohse-Presse. In: Philobiblon, Heft IV, 1982, S. 329–345. – Hans Adolf Halbey: Otto Rohse in der Typographie und Buchgestaltung der neueren Zeit. Zum 65. Geburtstag des Künstlers am 2. 7. 1990. In: Philobiblon, Heft III, 1990, S. 218–235.

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

bis 11. 4. 2010	Plaktiv! Produktwerbung im Plakat
10. 12. 2009 bis 11. 4. 2010	Wunderbare Bücherwelten Moderne Druckkunst aus Hamburg
ab 18. 3. 2010	Kunst und Kultur von der Renaissance bis zur Aufklärung Neupräsentation der Schausammlung

Inhalt I. Quartal 2010

Die mobile Plakatwand

von Claudia Selheim Seite 1

Eine Reliefplatte mit singendem Vogel von Karl Kerzinger

von Frank Matthias Kammel Seite 5

Vom Wursthügel zum Wursthäus

von Thomas Schindler Seite 10

Aus dem Inneren der Sprache

von Hendrikje Loof Seite 13

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