

Ein doppeltes Meisterwerk

Der Willkomm der Rigaer Fleischhauer

BLICKPUNKT APRIL. Der sogenannte „Willkomm der Rigaer Fleischhauer“ (Abb. 1) ist ein außergewöhnlich prunkvoller und mit 67,5 Zentimetern Höhe großer Silberpokal. Die Metzger der lettischen Hauptstadt zeigten und verwendeten ihn seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bei offiziellen Anlässen ihrer Zunft. Ab Ende 2020 wird der Pokal, der seit 1955 als Dauerleihgabe der Bundesrepublik Deutschland im Germanischen Nationalmuseum ist, wieder in der Dauerausstellung Handwerks Geschichte zu sehen sein. Bereits im April dieses Jahres gastiert er für das Treffen des Vereins der Freunde historischen Silbers e.V. im Blickpunkt.

Das Werk erweist sich als Meisterstück im doppelten Sinne und bedeutendes Zeugnis lettischer Handwerks Geschichte um 1700: Es entstand sehr wahrscheinlich als Meisterstück, also Qualifikationsarbeit, des Gold- und Silberschmieds Samuel Kluge (gest. 1701). Dieser bewies sein ganzes gestalterisches und handwerkliches Können in diesem einen Werk: von gegossenen Figuren über getriebene und gravierte Elemente bis hin zu den detailreichen punzierten und stahlpolierten Oberflächen, alles im Stil der Zeit. Wie bei Meisterstücken in Riga üblich, blieb der Pokal unvergolddet. Silber war sehr teuer, weshalb viele Meisterstücke von Goldschmieden nach bestandener Prüfung an zahlungskräftige Kundschaft verkauft wurden, so auch in diesem Fall. Der Pokal wurde von den Rigaer Fleischhauern erworben, verwendet und bis etwa 1715 mit schildförmigen



Abb. 1: Willkomm-Pokal der Rigaer Fleischhauer, Silber, gemarkt Riga, Samuel Kluge, um 1700, H. 67,5 cm, Inv. Z2267 (Leihgabe d. Bundesrepublik Deutschland, erw. 1955 mit Mitteln d. Sonderfonds Heimatgedenkstätten, Foto: Monika Runge).

Anhängern versehen, die an Meister der Zunft erinnern. Heute überlagern diese Schilder wie ein Vorhang einige der feinsten Details an Kluges Werk. Im Folgenden sollen beide historischen Schichten des Pokals kurz in den Fokus rücken: zunächst die Anhänger der Metzger, dann die Silberfiguren des Samuel Kluge.

Wie auch das ebenfalls in dieser Nummer des KulturGuts beschriebene Gestaltschild der Sporer (s. Blickpunkt Mai) zeigt, statteten Handwerker ihre Herbergen mit den Symbolen ihres Gewerks aus. Herbergen konnten eigene Häuser oder auch nur Versammlungsräume sein, die oft zu öffentlichen Wirtschaften gehörten. In einem solchen Kontext dürfte auch dieser Pokal bei offiziellen Versammlungen der Meister verwendet worden sein. Es handelt sich also im besten Sinne des Wortes um ein „zünftiges“ Objekt. Die Zunftmitglieder behängten ihn mit Memorialbildern, die teils bereits von ihren Vorgängern gestiftet worden waren und deutlich älter sind als der Pokal selbst. Sie wurden wohl von neuen Meistern geschenkt, eine Tradition, die vielerorts bei zunftartigen Handwerkervereinigungen üblich war.

Die Schilde hängen an Ketten in extra hierfür vorgesehenen Löwenmäulern. Sie erinnern an die Mitglieder der Fleischhauer der lettischen Stadt und stehen für Kontinuität und Traditionspflege von Handwerkervereinigungen ebenso wie für den

Wunsch, den eigenen Namen zu verewigen. Die elf heute vorhandenen Anhänger (Abb. 2) nennen das jeweilige Jahr der Stiftung und mindestens die Initialen des Meisters,



Abb. 2: Anhänger des Jonas Fengler, 1654, zwischen den Anhänger des Mertien Gobricht, 1646 (links) und Hans Sachse, 1664 (rechts, Foto: Monika Runge).

meist sogar dessen ganzen Namen: Meister George Bartsch stiftete 1641 den ältesten, „Christian Wollff“ im Jahr 1715 den jüngsten Schild. Über die Jahrzehnte hinweg änderten sich Schildform und Dekor dem Zeitgeist entsprechend, während die Symbole der Zunft unverändert blieben: Der Kopf eines Ochsen sowie die Werkzeuge eines Metzgers, also Beile, teils kombiniert mit Messern. Bei den meisten



Abb. 3: Anhänger des Sigmund Gerner, 1690, mit Wappen der Rigaer Fleischhauer (zwei Beile über einem sog. Wurstbügel; unterhalb des Namens ein Ochsenkopf, Foto: Monika Runge).



Abb. 4: Herbergsschild und Schraubflasche in Gestalt eines Rinds, Zinn, wohl Süddeutschland, 17. Jh., H. 27,2 cm, L. 27 cm, B. 16,6 cm, Inv. Z2290 (Foto: Monika Runge).

Schilden ist unterhalb oder zwischen den gekreuzten Klängen auch ein sogenannter Wurstbügel (Abb. 3) zu erkennen. Diese Befüllhilfe für Würste hat eine weite Öse, durch die der Darm geführt wurde. Das älteste bekannte Beispiel eines solchen Werkzeugs datiert von 1601 und ist ebenfalls Teil der handwerksgeschichtlichen Sammlungen des Museums (Inv. Z1).

Der Anhänger des Jonas Fengler von 1654 (Abb. 2) verzichtet auf die wappenartige Darstellung zugunsten einer Szene, die Meister und Tier gegenüberstellt: Der Metzger mit erhobenem Beil tritt auf das noch lebende Rind zu. Auf der Rückseite von drei Schilden aus der Mitte des 17. Jahrhunderts ist auch eine gravierte Darstellung des Lammes Gottes mit der Kreuzesfahne zu finden. Dieser Verweis auf das Oster- und Opferlamm zeigt die starke Verwurzelung der Zunft im Christentum. Die Rigaer Fleischhauer wählten insgesamt Motive, die auch andernorts für ihr Handwerk standen. So finden sich auch auf Schenkkanen und anderen Objekten fränkischer Metzgervereinigungen ganz ähnliche Motive, z.B. bei den Metzgern in Gefrees (Inv. HG3134). Auch Gefäße als Figur eines Rinds wurden für einige Metzgerzünfte hergestellt (Inv. Z2290, Abb. 4).

Der Pokal zählt zu den größten im Germanischen Nationalmuseum. Doch nicht nur in seinen absoluten Dimensionen erweist sich das Stück als herausragend; das Meisterwerk der Goldschmiedekunst ist auch besonders fein gearbeitet und mit zwei aufwendigen, gegossenen Silberfiguren versehen, die auf den ersten Blick nicht so recht zum Handwerk der Metzger passen wollen: Auf dem Deckel des Prunkgefäßes posiert die Figur eines Cäsars (Abb. 5), der eine Fahne mit der Datierung „Anno 1707 15 Juny“ trägt, vermutlich der Tag der offiziellen Stiftung in die Handwerkszunft. Die Cuppa, also Trinkschale, wird von einer Figur des Weingottes Bacchus getragen, der auf dem Fuß des Pokals balanciert (Abb. 6). Der Gott des Weines des klassisch griechisch-römischen Götterhimmels (auch bekannt unter seinem griechischen Namen Dionysos) ist hier puttengleich



Abb. 5: Bacchusknabe als Schaftfigur, Detail des Willkomm-Pokals (Foto: Monika Runge).

gezeigt. Als einzige Kleidung dient ein ornamentales Band aus Weinranken und Trauben als Lendenschurz. Ein Weinpokal und Fässchen identifizieren den kleinen Gott. Der pausbäckige Kopf trägt eine Art Turban aus Weintrauben und -blättern. Bei aller weintrunkenen Behäbigkeit ist der Figur eine gewisse Dynamik zu eigen. Diese ist ihrem Stand im sogenannten Kontrapost geschuldet, der auf antike römische und griechische Vorbilder anspielt.

Die Deckelfigur eines römischen Kaisers mit Prunkrüstung und Lorbeerkranz (Abb. 6) ist eine weitere Übernahme antiker Bildthemen und macht diesen

Pokal zu einem Objekt mit herrschaftlichem Anspruch. Auch wenn die Anzahl figürlicher Deckelbekrönungen mit Darstellungen römischer Kaiser in der europäischen Goldschmiedekunst übersichtlich ist, so konnte der Goldschmied Samuel Kluge auch hier Vorbilder kennen: Bereits im späten 16. Jahrhundert entstand eine Gruppe von zwölf gefußten Schalen mit idealisierten ganzfigurigen Darstellungen der wichtigsten römischer Kaiser, nach den ehemaligen Eigentümern als Aldobrandini Tazze bekannt, die heute in verschiedenen Museen und Privatsammlungen von London über Madrid und New York bis Los Angeles verstreut sind. Jeder Imperator dieser Serie wird mit individuellen Gesten gezeigt, die auf den jeweiligen Charakter anspielen. Der Figur auf dem Rigaer Pokal entspricht ausgerechnet die Darstellung des Kaisers Caligula: auch dieser stützt den linken Arm in die Hüfte und weist mit dem rechten Arm nach oben. Sein Gestus deutet an, dass der Imperator spricht, während die Rigaer Figur heute die kleine Fahne emporhält. Vielleicht ist die Übereinstimmung Zufall, denn die historische Figur des Tyrannen Caligula eignet sich denkbar schlecht als positive Identifikations- oder Tugendfigur für einen herrschaftlichen Pokal. Wahrscheinlicher ist, dass Samuel Kluge für sein Meisterstück ganz allgemein eine Herrscherfigur im römischen Stil zeigen wollte, die sich beim Verkauf durch Gravur und Zufügung von Attributen individualisieren ließ. Auf den zweiten Blick erweist sich die Wahl des Figurenprogramms als sehr passend für den Prunkpokal einer Handwerksvereinigung: Der Herrscher auf dem Deckel unterstreicht die Loyalität der Zunft gegenüber dem Souverän, während die Figur des Bacchusknaben den Verwendungszweck des Trinkgefäßes und mögliche Folgen illustriert.

Der Meister, der diesen Pokal geschaffen hat, ist verbürgt: Das Stück ist mit einem Stempel mit den Buchstaben SK versehen, einer Meistermarke, die dem bereits genannten Silberschmied Samuel Kluge zugewiesen werden kann. Er wurde im Jahr 1699 in Riga Meister und verstarb nur zwei Jahre später. Es ist sehr wahrscheinlich, dass dieser Willkomm-Pokal der Fleischhauer sein Meisterstück ist, das jedoch erst nach seinem Tod ins Eigentum des Handwerks übergang. Samuel Kluges Witwe führte die Werkstatt noch bis 1708 weiter und könnte auch den Verkauf in die Wege geleitet haben.

Das Todesjahr Kluges, 1701, war auch für die Stadt Riga einschneidend: Die hauptsächlich deutschsprachige, jedoch seit 1624 zu Schweden gehörende Stadt wurde von Truppen des Königs von Polen, August des Starken (1670–1733), von Februar bis September 1700 erfolglos belagert. Erst der Sieg schwedischer Truppen in der Schlacht an der Düna im Juli 1701 brachte eine vorläufige Entscheidung und den Verbleib bei Schwedens Krone. Die Stadt wurde 1710 dennoch von russischen Truppen erobert, ihre Einwohner in der Folge Untertanen des russischen Zaren. Diese Wirren der Geschichte mögen die Lebenswege der Metzgermeister und auch Samuel Kluges beeinflusst haben. Leider lassen sich die individuellen Schicksale nicht mehr nachvollziehen, sodass die Umstände des frühen Todes Samuel Kluges ebenso im Dunkel bleiben wie die Tätigkeit seiner Witwe und der Erwerb des Pokals durch die Rigaer Fleischhauer in den Jahren danach.

► HEIKE ZECH

Literatur:

Wilhelm Neumann: Verzeichnis baltischer Goldschmiede, ihrer Merkzeichen und Werke. Riga 1905, Nr. 367. – Dagmar Thormann: Zunftzinn und Zunftsilber im Germanischen Nationalmuseum. Nürnberg 1991, S. 136–138. – Julia Simon (Hrsg.): The Silver Caesars. A Renaissance Mystery. Ausst.Kat. Metropolitan Museum of Art, New York. New Haven, London 2017. – Thomas Schindler, Anke Keller, Ralf Schürer (Hrsg.): Zünftig! Geheimnisvolles Handwerk 1500–1800. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2013, S. 265–267, Kat.Nr. 5.9 (Th. Schindler).



Abb. 6: Figur eines Imperators als Deckelbekrönung, Detail des Willkomm-Pokals (Foto: Monika Runge).

Geschniegelt und gestriegelt

Herbergsschild der Sporer und Striegelmacher



Abb. 1: Striegel aus dem Gestaltschild der Nürnberger Sporer und Striegelmacher, Nürnberg, 1626, L. 21,3 cm, B. 14 cm, H. 6,7 cm, Inv. Z9 (Foto: Monika Runge).

BLICKPUNKT MAI. Gürtelschnalle, Eiskratzer aus dem 19. Jahrhundert, Folterinstrument – das waren nur einige der kreativen Vorschläge zur Auflösung des letzten geheimnisvollen Objekts, das im Rahmen der Ausstellung „Abenteuer Forschung“ gezeigt wurde. Sehr viele Besucher vermuteten jedoch eine Art Kamm zum Säubern von Fellen und lagen damit gar nicht so falsch. Bei dem Gegenstand handelt es sich um einen Striegel, der normalerweise bei



Abb. 2: Strigilis/Schabeisen, Köln, 2. Jh., L. 23 cm, Inv. R502 (Foto: Monika Runge).

der Pferdepflege dazu dient, Schweiß und Schmutz auf dem Fell aufzurauen. Anschließend wird beides mit einer Bürste, der sogenannten Kardätsche, entfernt.

Der rautenförmige Striegel aus Eisen ist an seiner Oberseite mit zwei gravierten Blättern verziert (Abb. 1). In Durchbrucharbeit sind eine zwölfblättrige Blüte, die Initialen „H“ und „W“ sowie die Jahreszahl „1626“ zu erkennen. Die Unterseite ist mit fünf vielfach gezahnten Stegen versehen. Unterhalb der Blüte ist an der Längsseite ein konischer Griff mit durchbrochenem Ende angeschweißt. Bereits seit der Antike wird das Fell der Pferde mit solchen Putzgeräten gesäubert, wie zahlreiche archäologische Funde belegen. Der Name Striegel leitet sich ab vom lateinischen Wort „Strigilis“, der Bezeichnung für ein Gerät, das Griechen und Römer benutzten, um sich Öl und Schmutz vom Körper abzuschaben (Abb. 2). Bis ins 19. Jahrhundert wurden

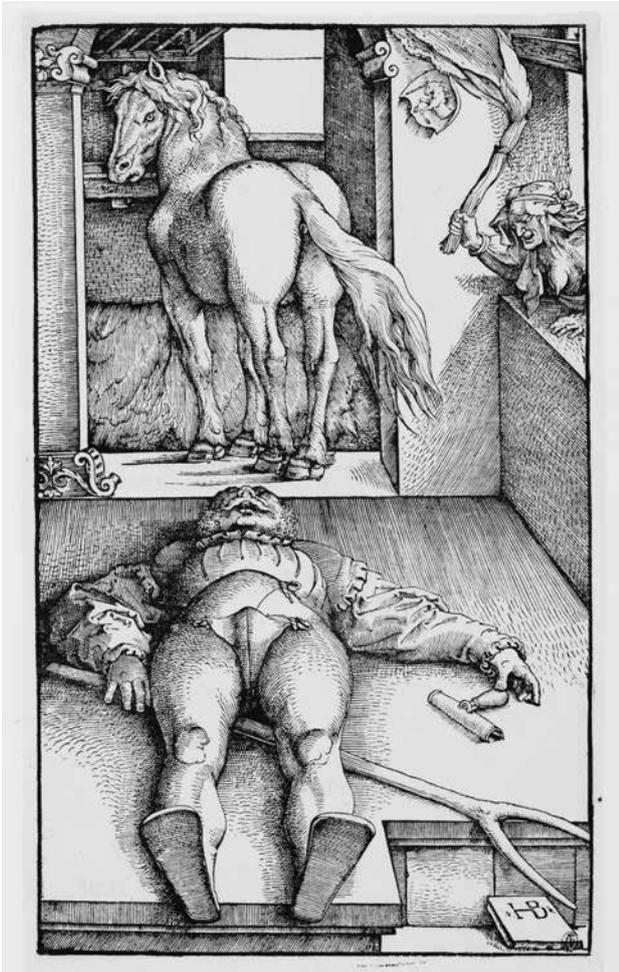


Abb. 3: Der behexte Stallknecht, Hans Baldung Grien, 1544, St.N.16702 (Foto: Monika Runge).

Pferdestriegel aus Metall oder Horn hergestellt und hatten eine rechteckige Form. Einfache Striegel bestanden lange Zeit aus einem gebogenen Eisenblech mit zwei Zahnreihen mit einem vorwiegend aus Holz gefertigten Stiel, wie ein in Thüringen gefundenes Beispiel aus dem 12./13. Jahrhundert zeigt. Dieses befindet sich heute in der Sammlung des Westfälischen Pferd museums Münster (Inv. 1996-116), der nicht erhalten gebliebene hölzerne Griff wurde ergänzt. Einen derartigen Striegel verewigte 1544 Hans Baldung Grien (1484/85–1545) auf seinem Holzschnitt „Der behexte Stallknecht“ (Abb. 3). Darauf ist einem am Boden liegenden Stallknecht der Striegel aus der Hand gegliitten.

Um 1860 kamen die ersten ovalen Striegel auf den Markt. So erschien 1858 im „Jahres-Bericht über die Fortschritte der gesammten Land-und Hauswirthschaft und der einschlagenden technischen Gewerbe und Hilfswissenschaften des Jahres 1857“ im Kapitel „Viehzucht“, Unterrubrik „Pferdezucht“, ein kurzer Bericht über einen neuartigen Striegel, den ein gewisser P. Siegrist aus Bliescastel in der bayerischen Rheinpfalz erfunden habe. „Die verbesserten Pferdestriegel von P. Siegrist haben eine ovale, gegen das

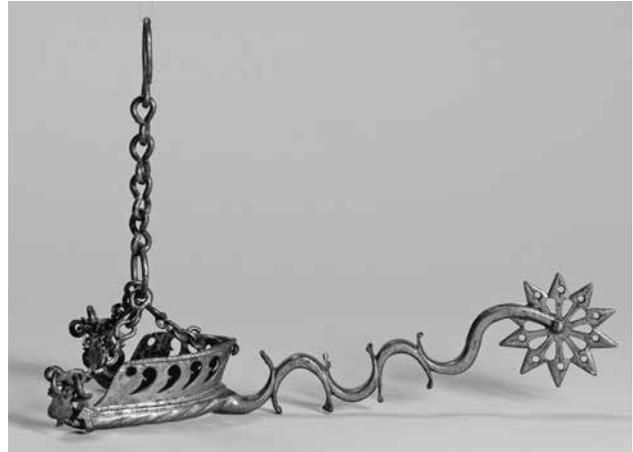


Abb. 4: Sporn aus dem Gestaltschild der Nürnberger Sporer und Striegelmacher, Nürnberg, 1626, Inv. Z9 (Foto: Monika Runge).

vordere Ende spitzigrunde Platte; dadurch, und hauptsächlich weil der Vordertheil spitzigrund ist, kann man vor Allem dem Thiere an allen Körpertheilen gehörig beikommen; das Reinigen an den empfindlichsten Stellen und in den engsten Räumen wird nicht behindert; die ovalrunde Form des ganzen Striegels und die kleinen runden Ohren oder starken kleinen Eisenstückchen – anstatt der weithervorstehenden Eisenstücke – lassen weder Kitzel noch Verletzung zu.“ Dieser Striegel dürfte der Vorläufer der heutigen Pferdestriegel gewesen sein, die inzwischen aus den unterschiedlichsten Materialien wie Gummi und Plastik in sämtlichen Farben hergestellt werden.

Der Striegel des Germanischen Nationalmuseums hat jedoch eine andere Funktion, als die der Fellpflege. Er kam 1860 als Geschenk des Nürnberger Gasthofbesitzers Wild zusammen mit einem langen, reich verzierten Stiefelsporn ins Museum (Abb. 4). Vermutlich stammen die zwei Geräte aus dessen Gasthaus. Bereits damals erfolgte die Aufnahme beider unter der gemeinsamen Inventarnummer Z9 als Zunfaltertum in die handwerksgeschichtliche Sammlung. Offensichtlich erhielt das Museum vom Schenker den Hinweis, dass es sich hier um ein zusammengesetztes Herbergs- oder Stubenschild der Nürnberger Sporer und Striegelmacher handelt. Auf Grund der geringen Größe hing es vermutlich nicht als Herbergschild außerhalb des Gasthauses, sondern als Stubenschild in einem Raum und wies diesen als Versammlungsort dieser Handwerker aus, an dem sie sich regelmäßig trafen.

Sporer und Striegelmacher gehörten zum eisenverarbeitenden Handwerk wie den Schmieden – in Nürnberg zeitweise zu den Schlossern – und unterlagen meist einer eigenen Ordnung. Striegel wurden von den Sporen hergestellt, deren Produktpalette zusätzlich Steigbügel, Trensen, Beschläge für Sättel und Zaumzeug beinhalten konnte (Abb. 6). In manchen Gegenden und Städten gab es allerdings auch den Beruf des Striegelmachers, der neben Striegeln auch Reibeisen herstellte.

Vor allem die Striegelmacher hatten sich besonders spezialisiert und verarbeiteten nur Eisen. In der Nürnberger Sporer- und Striegelmacherordnung von 1597 wird von ihnen als Meisterstück ein „Hauweisen zu Striegeln, ein raisigen Striegel und ein geschnittener Bauernstriegel“ verlangt. Der angehende Meister musste also sein Werkzeug zum Herstellen der Striegel erst einmal selbst herstellen, indem er mit dem Striegelhauweisen das Werkzeug anfertigte, mit dem er die Zähne in die Eisenbleche schlug. Der „raisige Striegel“ gehörte zur Ausrüstung eines berittenen Soldaten, der immer ein komplettes Putzzeug mit sich führen sollte, und unterschied sich offensichtlich von Striegeln für den landwirtschaftlichen Gebrauch. In den Zunftherbergen oder auch -stuben fanden geschäftsmäßige Treffen und auch gesellige Zusammenkünfte statt. Dort wachten die Handwerksvorsteher über die Einhaltung der von der Obrigkeit verfassten Handwerksordnungen, es wurden Meister ernannt, Lehr- und Gesellenzeiten festgelegt, Recht gesprochen, und es fanden „zünftige“ Trinkgelage statt. Die Herbergen waren aber auch erster Anlaufpunkt für wandernde Gesellen, um sich an einem neuen Ort bei den ansässigen Meistern vorzustellen und bei Handwerkern um Unterkunft und Arbeit anzusuchen. Die Gesellen erkannten am außen angebrachten Schild, welchem Gewerk das Gasthaus als Herberge diente. Mit dem Stubenschild aus Striegel und Sporn kennzeichneten die Sporer und Striegelmacher hingegen nicht nur den Versammlungsort ihres Handwerks innerhalb einer Herberge: beide Gegenstände zeugen zusätzlich von der handwerklichen Fertigkeit ihrer Mitglieder und den Produkten die sie anfertigten.

► BIRGIT SCHÜBEL

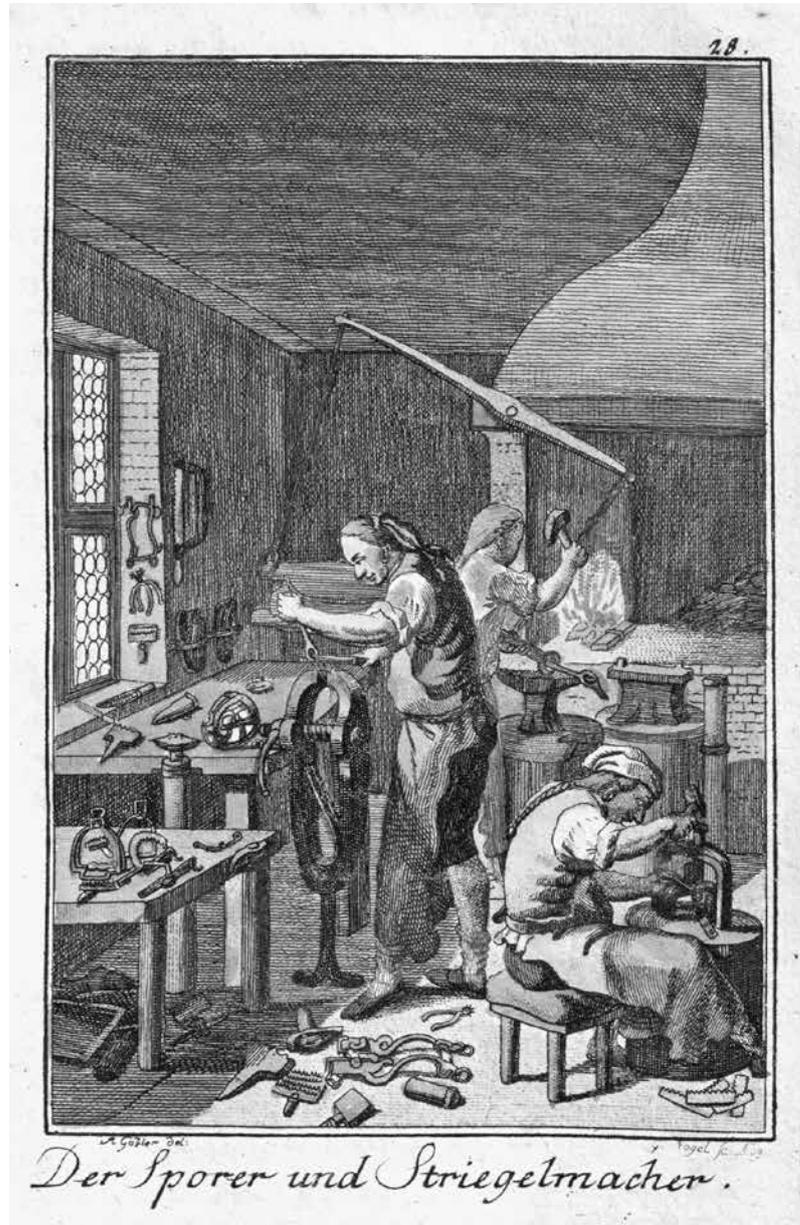


Abb. 5: Der Sporer und Striegelmacher, Ambrosius Gäbler nach Georg Vogel, 1798; Abb. in: Johann Peter Voit: Fachliche Beschreibung der gemeinlichsten Künste und Handwerke für junge Leute mit Kupfern. 2. verb. Aufl. Nürnberg 1804, nach S. 212.

Literatur:

Johann Peter Voit: Fachliche Beschreibung der gemeinlichsten Künste und Handwerke für junge Leute mit Kupfern. 2. verb. Aufl. Nürnberg 1804, S. 213–218. – William Löbe: Jahres-Bericht über die Fortschritte der gesammten Land- und Hauswirtschaft und der einschlagenden technischen Gewerbe und Hilfswissenschaften des Jahres 1857. Leipzig 1858, S. 33–34. – August Jegel: Alt-Nürnberger Handwerksrecht und seine Beziehungen zu anderen. Nürnberg 1965, S. 100–103. – Michael Diefenbacher: Massenproduktion und Spezialisierung. Das Handwerk in der Reichsstadt

Nürnberg, in: Karl Heinrich Kaufhold, Wilfried Reininghaus (Hrsg.): Stadt und Handwerk in Mittelalter und früher Neuzeit. Städteforschung (Veröffentlichung des Instituts für vergleichende Städtegeschichte in Münster 54). Köln, Weimar, Wien 2000, S. 211–228. – Albert Ruschel: Der Handwerkerfriedhof St. Rochus zu Nürnberg. 2. Aufl. Norderstedt 2016, S. 106. – Zünftig! Geheimnisvolles Handwerk 1500–1800. Hrsg. von Thomas Schindler, Anke Keller, Ralf Schürer. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2013.

Die Blume des jungfräulichen Liebreizes

Eine Porzellanplastik der Göttin Hebe

BLICKPUNKT JUNI. 1887 erwarb das Bayerische Gewerbemuseum eine mehransichtige Kleinplastik (Inv. LGA 7144/1) aus Porzellan, die die griechische Göttin Hebe darstellt (Abb. 1). Der kleine, runde Sockel, einem Wolkengebilde nachempfunden, stützt ihre beinahe schwebende Schrittstellung, die Zehen scheinen nur sanft den Untergrund zu berühren. Mit erhobenem Arm hält sie eine zum Ausgießen gekippte kleine Kanne in der rechten Hand, die andere fasst mit nur drei Fingern einen Kelch. Der leicht gesenkte Blick richtet sich konzentriert auf ihre Tätigkeit. Ihr lockiges Haar ist am Hinterkopf zusammengebunden, einziger Schmuck ist ein einfaches Stirnband. Das wadenlange Gewand, durch das Spiel des Windes in fließendem Faltenwurf bewegt, ist in der Taille mit einem schmalen Band gebunden und bauscht sich über diesem auf (Abb. 2). Der unbedeckte Oberkörper erlaubt dem Betrachter den Blick auf ihren sich vom Mädchen zur Frau entwickelnden Körper.

In der Mythologie ist Hebe – ihre römische Entsprechung ist Iuventus – Tochter des Zeus und der Hera. Sie ist Göttin der ewigen Jugend, ihre Aufgabe im Olymp ist das Darreichen der göttlichen Speisen, Nektar und Ambrosia. Als ihr ein Fehler unterläuft und sie den kostbaren Nektar verschüttet, wird ihre Aufgabe durch Zeus an Ganymed übertragen. Sie wird, nachdem Herakles in den Olymp aufgestiegen ist, diesem zur Frau gegeben und hat mit ihm zwei gemeinsame Kinder.

Die 52,3 cm hohe Statuette besteht aus sogenanntem Biskuitporzellan (lat. „bi-“, und franz. „cuire“, zweimal gebacken). Dabei handelt es sich um ein unglasiertes Hart- oder Weichporzellan, das sich durch eine feinporige, seidig matte, marmorartige Oberfläche auszeichnet und dessen Ursprünge in Frankreich, genauer in Vincennes, liegen. Die dort ansässige französische Manufaktur stellte überwiegend Biskuit aus „pâte tendre“ her, während die Manufaktur in Meißen ein Hartporzellan produzierte.

Dem Ziel so nah – Das Material

Hartporzellan besteht in seinen Hauptbestandteilen aus mindestens 50% Kaolinerde, zudem Quarz und Feldspat. Es wird mindestens zweimal bei unterschiedlich hohen Temperaturen gebrannt, dem ersten sogenannten Schrüh- oder Rauhbrand bei 850-950°C und dem darauffolgenden Glattbrand bei 1380-1460°C. Hartporzellan besitzt aufgrund der hohen Brenntemperatur eine größere Materialdichte als Weichporzellan. Dieses weist einen geringeren Anteil Kaolinerde auf, wird bei „nur“ 1100-1350°C gebrannt und ist im Vergleich deutlich stoß- und temperaturempfind-



Abb. 1: Hebe, unbekannter Hersteller, 2.H. 19. Jh., Porzellan, H. 52,3 cm, Inv. LGA 7144/1 (Foto: Monika Runge).

licher. Beide Porzellanarten müssen bei mindestens 1340°C gebrannt werden, da das Material erst zu diesem Zeitpunkt versintert und seine charakteristischen Eigenschaften annimmt.

Die Mischungsverhältnisse der Porzellanmasse und Zugabe einzelner Bestandteile entscheiden wesentlich über das spätere Aussehen des fertigen Produktes, über Beschaffenheit, Fein- und Reinheit des Materials. Alle großen europäischen Fabriken hüteten ihre genauen Massezusammensetzungen, und besonders die seit 1710 bestehende Meißener Manufaktur, der es als erster in Europa gelungen war, asiatisches Porzellan zu imitieren, achtete auf die Geheimhaltung der Rezeptur. Der erst rund 30 Jahre später in Vincennes gegründeten und später nach Sèvres umgesiedelten französischen Manufaktur gelang dieses Kunststück der Nacherfindung zunächst nicht, und so bestehen die ersten Erzeugnisse dieser Fabrik aus der „pâte tendre“, einem Weich- oder sogenannten Frittenporzellan (im französischen Sprachgebrauch werden die beiden Begriffe nicht distinktiv verwendet). Bei letzterem handelte es sich anfangs um ein Porzellan-surrogat, es enthält keine porzellanspezifische Kaolinerde. Vielmehr wird es aus verschiedenen anderen Rohstoffen hergestellt, die zunächst zu einer Glasfritte gebrannt werden müssen. Diese wird im Anschluss fein gemahlen und einer Kombination weiterer Materialien zugesetzt, die wiederum in darauffolgenden Brennprozessen zu einem Porzellanersatz verarbeitet werden. Die Zugabe der Fritte verhindert u.a. Brandrisse, da die thermische Ausdehnung der Masse während des Brandes besser kontrollierbar ist.

Das Frittenporzellan wurde von Louis Poterat (1641–1696) in Rouen erfunden, der ab 1673 das königliche Privileg zur Herstellung hielt. Es war mit einer bleihaltigen, weichen Frittenglasur überzogen, die nicht kratzfest war, was gerade bei der Verwendung als Speisegeschirr im Umgang mit Besteck Oberflächenschäden verursachte. Jedoch ermöglichte die niedrige Brenntemperatur und die Bleiglasur eine breite, sehr leuchtende Farbpalette.



Abb. 2: Hebe, Ansicht der Rückseite, Inv. LGA 7144/1 (Foto: Monika Runge).

Erst als man 1768 größere Kaolinvorkommen in der Nähe von Limoges entdeckte, begann man in Sèvres mit der Produktion von Hartporzellan, und die finanziell sehr kostspieligen Importe von Meißener und Wiener Waren – Ludwig XV. (1710–1774) etwa kaufte Porzellan im Wert einer halben Million Livre jährlich – konnten reduziert werden. Der Import von Kaolin war aus verschiedenen Gründen nicht betrieben worden: Sachsen hatte ab 1728 die Ausfuhr des Materials verboten, viele der späteren Vorkommen waren noch nicht entdeckt und die Einfuhr aus China wurde aus merkantilistischen Überlegungen heraus nicht betrieben.

Das anfangs verwendete Frittenporzellan eignete sich nicht besonders gut zur figürlichen Ausformung, es wurde während des Brennprozesses deutlich flüssiger, war einem größeren Masseschwund unterworfen als Porzellan und bedurfte deshalb komplizierter Stützmechanismen. Auch die Herstellung und der Prozess des Glasierens waren sehr aufwendig und arbeitsintensiv. Unter anderem darin lag vermutlich einer der Gründe, weshalb Jean-Jacques Bachelier (1724–1806), der

führende Modelleur der Manufaktur, bereits 1749 erstmals vorschlug, Figuren ohne Glasur als fertiges Produkt zu verkaufen. Seine Idee kam jedoch erst ab 1752 zur Umsetzung, und man begann mit der Produktion. Die hergestellten Plastiken wurden bei der ersten Präsentation im Pariser Salon von 1753 durch Zeitgenossen gerühmt und erfreuten sich einer breiten Abnehmerschaft, Madame de Pompadour (1721–1764) orderte bereits 1754 acht Kinderfiguren nach François Boucher (1703–1770) aus dem neuen Material. Die Herstellung von Biskuitporzellan erforderte spezialisierte Kenntnisse und eine gute Wahl und Verarbeitung der Rohstoffe. Da es sich um ein unglasiertes Material handelt, musste besonderes Augenmerk auf eine präzise Modellierung gelegt werden, ebenso auf ein ausgesprochen fein gemahltes Grundmaterial. Jeder Makel bleibt beim Endprodukt sichtbar und kann nicht durch eine Glasur kaschiert bzw. ausgeglichen werden. Viele Manufakturen

entwickelten deshalb während der Blütezeit eigene Masse-rezepturen für die Herstellung.

Während der Siegeszug des Biskuits in Frankreich bereits in den 1750er Jahren begann, erfreute es sich im übrigen Europa erst ab den 1770er Jahren – in der Zeit des Klassizismus – aufgrund seiner optischen Nähe zu Marmor großer Beliebtheit. Hergestellt wurden figürliche Objekte, da sich das Material aufgrund seiner Offenporigkeit und der dadurch bedingten raschen Verschmutzung nicht zur Herstellung von Geschirren eignet. Populär waren Porträtbüsten, Lithophanien (mit einem Licht zu hinterleuchtende, reliefierte Porzellanplatten), Silhouetten-Medaillons und natürlich verkleinerte Abbilder berühmter sowohl antiker als auch zeitgenössischer Statuen.

Besonders letztere ermöglichten einer breiteren, finanzkräftigen Abnehmerschaft die Auseinandersetzung mit der bewunderten und als vorbildhaft geltenden Antike im Privaten. Im bürgerlichen Milieu waren die Kleinfiguren deshalb besonders begehrt.

Die Neuerfindung der Antike

Die Neueinschätzung der Antike seit der Mitte des 18. Jahrhunderts erfasste Wissenschaften und Künste gleichermaßen. Sie wurde besonders gefördert durch die 1755 erschienene Schrift „Gedancken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Malhrey und Bildhauer-Kunst“ von Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) und die Entdeckung und Ausgrabung der durch den Ausbruch des Vesuv 79 n. Chr. verschütteten Städte Herculaneum und Pompeji. Die zunehmend „wissenschaftliche“ Auseinandersetzung mit der Antike beförderte eine Abkehr von dem als künstlich-höfisch verstandenen Barock und der „Banalisation der Götter im Sinne des Rokoko“ (Forssmann 2010, S. 16). Gerade die römische und griechische Skulptur nahm eine herausgehobene Stellung ein und galt im besonderen Maße als erstrebenswertes Vorbild. Der Verkauf antiker Statuen in verschiedene europäische Länder und der Wettstreit der Herrschenden um die wenigen erhaltenen Originale nahmen teilweise spektakuläre Ausmaße an. Skulpturen wurden aus dem Gesamtkunstrahmen herausgelöst, in welchen sie im Barock und Rokoko eingebettet waren, sie sollten nunmehr der „reflektierenden Betrachtung dienen und damit der ‚ästhetischen Bildung‘ eines jeden einzelnen.“ (Peters 1992, S. 1129).

Canova versus Thorvaldsen

Die Göttin Hebe war im Klassizismus ein beliebtes Motiv. Ähnlich der Göttin der Morgenröte Aurora verkörperte sie, oft auch als Knospe kurz vor dem Erblühen beschrieben, das aufklärerische Lebensgefühl einer neu anbrechenden Zeit. Bei der Porzellanplastik aus den Beständen des ehemaligen Gewerbemuseums handelt es sich um eine verkleinerte Version nach einer Hebe-Darstellung von Antonio Canova (1757–1822). Der Künstler befasste sich intensiv mit der Jugendgöttin, insgesamt sind heute vier verschiede-

ne Fassungen, jeweils aus einem Materialmix aus Marmor und vergoldetem Metall, bekannt. Diese zwischen 1796 und 1817 geschaffenen Versionen befinden sich in Berlin, St. Petersburg (Abb. 3), Chatsworth und Forlì.

Besonders die beiden frühen Skulpturen von 1796 und 1805 in Berlin und St. Petersburg weichen nur in sehr geringem Maße voneinander ab. Die beiden späteren Werke unterscheiden sich primär in der Gestaltung des Sockels: die nur mit einem um die Taille gerafften Tuch bekleidete Hebe schwebt hier nicht mehr auf einem Wolkengebilde, sondern schreitet über einen glatten Untergrund und wird durch einen Baumstumpf gestützt.

Canovas Biograf Melchior Missirini (1773–1849) schrieb: „[...] obwohl die Figur jeder Lebendigkeit beraubt ist, scheint sie doch so lebensecht, so als hätte der Künstler belebende Fähigkeiten“ (Bindman 2014, S. 193). Doch trotz der Bewunderung der Zeitgenossen wurde Canovas Auffassung und Umsetzung des Sujets nicht nur positiv bewertet. Antoine Quatremère de Quincy (1755–1849) beispielsweise kritisierte die Bekleidung der Skulptur, und auch Carl Ludwig Fernow (1763–1808) schrieb: „Bisher hat der Künstler noch in keiner Bekleidung gezeigt, dass er den Stil eines guten Gewandes, den die Antike in so hoher Vollkommen-



Abb. 3: Hebe, Antonio Canova, 1800/05, Marmor und Metall, H. 161 cm, The State Hermitage Museum, St. Petersburg (©The State Hermitage Museum, Foto: Yuri Molodkovets).



Abb. 4: Hebe, Bertel Thorvaldsen, 1816, Marmor, H. 152,2 cm, Thorvaldsens Museum, Kopenhagen (©www.thorvaldsensmuseum.dk).

heit ausgebildet zeigt, begriffen habe“ (Bindman 2014, S. 82). Ebenso kritisierte er das als zu barock empfundene Wolkengebilde, auf dem die Hebe steht. Hier passte Canova die beiden späteren Versionen entsprechend an.

Die „korrekte“ Kleidung für Skulpturen nach dem Vorbild der Antike war in Winckelmanns Traktat ein wichtiger Punkt, und er schrieb enttäuscht: „Wie wenige neuere Meister sind in diesem Theil der Kunst ohne Tadel!“ (Winckelmann 2013, S. 26). Canovas Versionen des Hebe-Sujets werden entsprechend wiederholt den Skulpturen seines Zeitgenossen Bertel Thorvaldsen (1770–1844) gegenübergestellt, dessen spätere Version der Hebe in Bezug auf ihre Kleidung als vorbildlich galt. Thorvaldsen fertigte 1806 und 1816 zwei Fassungen an, die sich heute beide im Thorvaldsens Museum in Kopenhagen befinden. Auch hier wurde bei der ersten Fassung die Gewandung der Figur kritisch gesehen, da sie eine Brust entblößt ließ. Thorvaldsen passte sie bei der späteren Version (Abb. 4) entsprechend an und bedeckte die Figur vollständig, sodass die Bekleidung an antike Statuen wie beispielsweise die Karyatiden des

Erechtheions auf der Athener Akropolis denken lässt. Seine Hebe-Versionen wurden von Zeitgenossen mit moralisierenden Eigenschaften und Werten verbunden, im Gegensatz zu den weltlichen Merkmalen von körperlicher Schönheit, Liebreiz und zarter Weiblichkeit, die man mit Canovas Version assoziierte.

Sowohl Canovas als auch Thorvaldsens Auffassungen der Hebe fanden eine Vielzahl an Bewunderern weit über ihre Zeit hinaus, und die Umsetzung in das einfacher erhältliche und erschwinglichere Material Porzellan erfolgte umgehend. Die Figuren erfreuten sich so großer Beliebtheit, dass sie in verschiedenen Versionen und Größen über mehrere Jahrzehnte fester Bestandteil der Produktpalette führender Manufakturen waren. Die Kopenhagener Porzellanmanufaktur beispielsweise fertigte ab 1846 sieben verschiedene Biskuit-Modelle der Hebe nach Thorvaldsen in sechs verschiedenen Größen, von 16 cm bis hin zu 1,53 m.

Provenienz

Die Porzellanfigur der Hebe des Gewerbemuseums kam mit dem Vermerk „1887 Dressel, Kister & Co. in Scheibe“ in den Bestand. Eine Fabrik dieses Namens bestand in Passau, eine weitere in Scheibe existierte unter dem Namen „A. W. Fr. Kister“ (Namensgebung ab 1863).

Die Passauer Manufaktur hat ihre Ursprünge in dem 1833 von dem Dreher Georg Kumpf gekauften Schloss Eggen-dobl, in welchem er mit der Produktion von Gebrauchs- und Zierporzellan begann. Als er 1835 verstarb, kam es zu mehreren Besitzerwechseln und einem Umzug ins Jesuitenschloß in der Rosenau. Die Produktionsstätte wurde schließlich am 10. Februar 1853 von einem Friedrich Kister zusammen mit zwei Konsorten erworben und firmierte nun unter dem Namen „Dressel, Kister und Co.“. Kisters Tochter heiratete 1856 in zweiter Ehe den thüringischen Porzellaner Wilhelm Lenck. Unter ihm steigerte sich die Produktion ebenso stetig wie die Belegschaftszahlen. Als Lencks Sohn Rudolf die Fabrik 1866 übernahm, beschäftigte man ca. 300 Arbeiter und war zum bedeutendsten Industrierwerk Passaus aufgestiegen. Die Passauer Produkte fanden nicht nur im Inland einen breiten Absatzmarkt, auch Exporte und die Teilnahmen und Auszeichnungen auf großen nationalen und internationalen Ausstellungen förderten eine rege Produktion und eine breite Produktpalette. So beteiligte man sich an den Weltausstellungen in Wien 1873, Chicago 1893 und Paris 1900, aber auch Ausstellungen in Nürnberg, München und Landshut verliefen für die Fabrik erfolgreich. Als man 1903 Originalformen aus der niedergegangenen Porzellanmanufaktur in Höchst erwerben konnte, begann man mit der Reproduktion der Figuren aus dem 18. Jahrhundert. Nach dem ersten Weltkrieg geriet das Unternehmen zunehmend in finanzielle Bredouille, es wurde schließlich 1920 von der Ältesten Volkstedter Porzellanfabrik übernommen.

Auch die Porzellanmanufaktur im thüringischen Scheibe-Alsbach hatte eine durch Schwierigkeiten geprägte



Abb. 5: Napoleons Ritt über die Alpen, Otto Poertzel nach einem Gemälde von Jacques-Louis David, Porzellanmanufaktur Scheibe-Alsbach, glasiertes Porzellan, H. 65 cm (© Porzellanfabrik Tettau GmbH).



Abb. 6: Drei Grazien, Felix Zeh nach einer Skulptur von Antonio Canova, Porzellanmanufaktur Scheibe-Alsbach, Biskuitporzellan, H. 25 cm (© Porzellanfabrik Tettau GmbH).

Anfangszeit. Begründet wurde sie Mitte der 1830er Jahre durch Louis Oels, der eine Pfeiffenstummelmalerei betrieb. Dieser wollte jedoch Aufwand und Transport der zu bemalenden Gegenstände aus Großbreitenbach einsparen und entschied sich, selbst eine Porzellanfabrik ins Leben zu rufen. Als er 1840 endlich die Konzession des fürstlichen Hofes erhielt, war sowohl die Porzellanproduktion bereits angelaufen, als auch der Betrieb im vorherigen Jahr weiterverkauft worden. Die neuen Käufer scheiterten jedoch schnell und so kam es zu einem erneuten Verkauf der Fabrik 1844 an den Porzellanmaler Johann Friedrich Andreas Kister aus Großbreitenbach und einen gewissen Dressel aus Eisfeld, die bereits 1847 expandieren mussten.

Unter den neuen Eigentümern fokussierte man sich auf die Herstellung figürlichen Porzellans, Gebrauchsporzellan gehörte nicht zur Produktpalette. Bereits Mitte der 1850er Jahre war die Manufaktur in Scheibe-Alsbach die einzige in Thüringen, die figürliches Porzellan in großem Maßstab herstellen konnte. Man produzierte zunächst Madonnen und Grabfiguren, und als der Sohn August Wilhelm Fridolin Kister den Betrieb 1863 vollständig übernahm, erweiterte dieser das Programm erheblich. Man begann verstärkt mit der Produktion von historischen Figuren, inspiriert durch Meisterwerke des Rokoko, des Klassizismus und der

Romantik: Tanzpaare, Spitzenfiguren, Tafelaufsätze, Biskuitbüsten und -medaillons berühmter Persönlichkeiten und auch Details aus berühmten Historienbildern. Besonders bekannt ist die figürliche Umsetzung Kaiser Napoleons zu Pferd (Abb. 5) nach dem Gemälde „Napoleon am großen St. Bernhard“ von Jacques-Louis David (1748–1825). Bekannte Modelleure der Manufaktur waren beispielsweise Carl Lysek (1871–1956), Reinhard Möller (1855–1912), Otto Poertzel (1876–1963) oder Felix Zeh (1869–1937).

Auch die Manufaktur in Scheibe-Alsbach, die ab 1863 unter dem Namen „A.W. Fr. Kister“ firmierte, war auf verschiedenen nationalen und internationalen Ausstellungen vertreten und wurde mehrfach mit der Goldenen Medaille bzw. dem Grand Prix ausgezeichnet. So war sie u.a. bei den Weltausstellungen in Wien, Chicago, Brüssel, Paris und St. Louis vertreten. „Kisters Gespür für den Bedarf der Kunden, nacherlebbar geschichtliche Ereignisse zum Anfassen und zu erschwinglichen Preisen in die eigenen vier Wände zu holen, brachte der Manufaktur großen wirtschaftlichen Erfolg.“ (Probst 2008, S. 45).

1905 verkaufte Kister die Manufaktur vermutlich aus Altersgründen an seinen Schwiegersohn, der sie in der schwierigen Zeit nach dem ersten Weltkrieg 1920 seinerseits wieder veräußerte. Unter der DDR-Führung wurde

der inzwischen beträchtlich verkleinerte Betrieb 1972 dem VEB Vereinigte Zierporzellanwerke Lichte eingegliedert und nach der deutschen Wiedervereinigung von der Porzellanfabrik Tettau GmbH erworben.

Welche der beiden Manufakturen die Hebefigur des ehemaligen Gewerbemuseums fertigte, wird sich ohne weitere Nachforschungen aufgrund der fehlenden Porzellanmarke wohl nicht abschließend klären lassen. Jedoch ist eine Fertigung in Scheibe-Alsbach angesichts des Produktspektrums durchaus wahrscheinlich, bedenkt man die Spezialisierung der Manufaktur auf die Nachahmung berühmter klassizistischer Bildwerke und die Verarbeitung von Biskuitporzellan in größerem Umfang für Bildnis- und Porträtbüsten. So schuf Felix Zeh zum Beispiel auch eine Porzellanversion der „Drei Grazien“ nach dem zwischen 1813/16 entstandenen Vorbild von Antonio Canova (Abb. 6). Die Hebeplastik lässt sich also vermutlich zwischen 1863 und 1887 datieren. Zukünftige Forschung über die beiden Manufakturen könnte diesbezüglich noch näheren Aufschluss bringen.

Die Statuette der Hebe lässt sich in vielerlei Hinsicht in den Stilpluralismus der sowohl fortschrittlich-innovativen als auch historisch orientierten Gesellschaft des 19. Jahrhunderts einbetten. Sie zeigt, dass der internationale Wettstreit der Nationen auf den Weltausstellungen eine reiche und hochwertige Porzellanindustrie beförderte, deren Produkte durch ihre Schönheit und Qualität bis heute begeistern können.

► KRISTIN BECKER

Literatur:

Gustav Weiß: Ullstein Porzellanbuch. Eine Stilkunde und Technikgeschichte des Porzellans mit Markenverzeichnis. Berlin 1972. – Friedrich H. Hofmann: Das Porzellan der europäischen Manufakturen. In: Propyläen Kunstgeschichte, Supplement- und Sonderbände 1. Frankfurt a.M. u.a. 1980. – Dieter Zühlsdorff: Markenlexikon. Porzellan und Keramik Report 1885–1935, 1. Stuttgart 1988. – Horst Hahn u.a.: Sächsisch-thüringisches Manufakturporzellan. Berlin 1989. – Das weiße Gold des Nordens. Kopenhagener Porzellan des 18. und 19. Jahrhunderts. Hrsg. von der Hessischen Hausstiftung. Ausst.Kat. Museum Schloss Fasanerie. Fulda 1992. – Ursula Peters: Samuel Nahl – Hebe, Göttin der Jugend. In: Monatsanzeiger. Museen und Ausstellungen in Nürnberg 141, 1992, S. 1129–1132. – Rainer Rückert: Biskuit und Biskuitglasuren in Meißen. In: Weltkunst 16, 1995, S. 2084–2089. – Maria Christiane Werhahn: Die Porzellanfiguren der Passauer Manufaktur aus den Höchster Originalformen. Ein Beitrag zur Geschichte des Porzellans im 19. und 20. Jahrhundert. Neuss 2002. – Ludwig Danckert: Handbuch des europäischen Porzellans. München u.a. 2006. – Barbara Szelejejd: The sophisticated Charm of white Porcelain. The Wilanów Biscuit Collection. Warschau 2006. – Karin Probst: Scheibe Alsbach. In: Sammlerjournal 4, 2008, S. 44–47. – David Bindman: Warm flesh, cold

marble. Canova, Thorvaldsen and their Critics. New Haven, London 2010. – Isabelle von Marschall: Klassizismus – Edle Einfalt, stille Größe. In: Von den Ursprüngen des europäischen Porzellans bis zum Art Déco. Königstraum und Massenware. 300 Jahre europäisches Porzellan. Hrsg. von Wilhelm Siemen. Ausst.Kat. Porzellanikon Selb und Hohenberg a. d. Eger. Hohenberg a. d. Eger 2010, S. 150–210. – Stefan Bursche: Art. Frittenporzellan. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte 10. München 2013, Sp. 1077–1094 [abgerufen 7.1.2020]. – Christoph Fritzsche: Die Älteste Volkstedter Porzellanmanufaktur. Ihre Geschichte von der Gründung bis heute. Stuttgart 2013. – Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst. Hrsg. von Max Kunze. Stuttgart 2013. – Website des Dachverbandes Christian Seltmann GmbH und Porzellanfabrik Tettau GmbH: <https://www.die-porzellanmanufakturen.de/drei-grazien.html> [abgerufen 20.1.2020].

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

150 Jahre Bayerisches Gewerbemuseum

verlängert bis 10. Januar 2021

Helden, Märtyrer, Heilige. Wege ins Paradies

noch bis 4. Oktober 2020

Buggo, Poppo und Bigger. Geschichten aus einem Kloster

noch bis 19. April 2020

Inhalt II. Quartal 2020

Ein doppeltes Meisterwerk

von Heike Zech Seite 1

Geschniegelt und gestriegelt

von Birgit Schübel Seite 4

Die Blume des jungfräulichen Liebreizes

von Kristin Becker Seite 7

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. Daniel Hess

Redaktion: Dr. Barbara Rök

Gestaltung: Udo Bernstein, www.bfgn.de

Produktion: Emmy Riedel, Buchdruckerei und Verlag GmbH, Gunzenhausen

Auflage: 2500 Stück

Sie können das KulturGut auch zum Preis von 10 € pro Jahr abonnieren. Informationen unter Telefon 0911/1331-110.