

Paris Lodron als Drechsler? Zwischenbericht einer Spurensuche

Von Martin Knoll

„Ich stehe im Zweifel / ob nicht dieses Handwerck seines gleichen / und wegen des Alterthums / der Nutzbarkeit seiner vielfältigen Materie so es zu verarbeiten pfeget / und daß es zugleich / (welches das fürnemste) von so hohen Potentaten / Fürsten / Königen und Kaysern selbst zur Belustigung gelernet und zum Zeit-Vertreib getrieben worden / vor andern sich zu rühmen habe?“¹

An drei Kriterien bemisst der Nürnberger Kupferstecher und Verleger Christoph Weigel (1654–1725) in seiner Handwerkslehre die Dignität des Drechslerhandwerks: erstens am Alter, an der langen Tradition dieses Handwerks, zweitens am Nutzen, der aus der Vielfalt der gedrechselten Materialien erwächst, und schließlich drittens am Umstand, dass die Tätigkeit des Drechsels von Potentaten zur Belustigung erlernt und praktiziert werde. Die Autorisierung über Anciennität wurde in der Rhetorik verschiedener Darstellungen der Drechselei im Handwerkslob und in den Ständelehren der Frühen Neuzeit bis zum Motiv Gottes als erstem Drechsler, der die Weltkugel gedreht habe, zugespitzt.²

Beim Drechseln oder Drehen handelt es sich um ein Verfahren der span-abhebenden Formung eines rotierenden Gegenstandes mittels eines scharfen Werkzeugs. Der Einsatz dieser Technik kann schon durch die Darstellung auf einem ägyptischen Grabrelief des 3. Jh. v. Chr. nachgewiesen werden.³ Nachweise der Technik und ihrer Weiterentwicklung finden sich u. a. in Plinius' *Historia naturalis* und bei Vitruv, aber auch mittelalterliche Quellen spiegeln die Präsenz der Drechselei, so etwa das *Capitulare de villis* Karls des Großen um 800, in dem *tornatores* dokumentiert sind.⁴

Die Drehbank Kaiser Maximilians I. (1459–1519), um 1500 in Südtirol erbaut und heute auf Burg Kreuzenstein, Leobendorf ausgestellt, bildet als erstes Artefakt seiner Art einen gegenständlichen Beleg für die Drechselei als Beschäftigung von Monarchen.⁵ Diese Drehbank markiert bei aller aufwändigen ornamentalen Gestaltung technisch noch immer ein vergleichsweise einfaches Entwicklungsstadium der Werkzeugmaschine, die noch fast ausschließlich aus Holz gearbeitet ist. In Abhängigkeit von den immer komplexeren Formen in der Drechselei entwickelte sich die Drehbank aber zu einer mechanisch immer komplizierteren, bald programmgesteuerten Maschine. Die Programmsteuerung konnte z. B. durch eine Schablone zur Werkzeugführung realisiert werden, oder zur Rotationsbewegung des Werkstücks kamen durch einen Gewindevorschub weitere Bewegungsrichtungen. Klaus Maurice geht von einem engen Zusammenhang zwischen dem Übergang zur Elfenbeindrechselei mit ihren immer aufwändigeren Formen und dem technologischen Wandel aus, an dessen Ende die stählerne Patronendrehbank stand. Im nicht elitären handwerklich-kleingewerblichen

Einsatz konnten sich dagegen sehr einfache, auf Holz basierende Konstruktionen bis ins 20. Jahrhundert behaupten.

Was die gedrehten Werkstoffe betrifft, nehmen die frühneuzeitlichen Traktate noch keine strenge Unterscheidung vor. In Teubers „Vollständigem Unterricht“ etwa werden Handlungsanweisungen für den Umgang mit heimischem Weich- und Hartholz, ausländischem und „indianischem“ Holz (u. a. Olivenholz, Buchsbaum, Ebenholz), „gemeinem Bein“ (Horn, Knochen), „Helfenbein“ (Elfenbein), „Horn und Schildkrott“, Perlmutter, Korallen und Bernstein gegeben.⁶ Joachim Müllner lässt in seinem panegyrischen Drechslerpanopticum auch Adolphus Avestinus, einen kunstsinnigen Herzog von Ferrara auftreten, der „auch selbst viel künstliche Sachen und Blaß-Instrumenta“ gedreht habe, also einen Fürsten, der auch Holz bearbeitete.⁷ Dennoch scheint in der fürstlichen Drechselei Elfenbein eine dominante Stellung eingenommen zu haben. Das wertvolle, teure und edle Material wurde zu einer Vielfalt von Gefäßen und ornamental komplexen Ziergegenständen verarbeitet, die in den fürstlichen Kunstkammern aufbewahrt, aber auch als standesgemäße Geschenke ausgetauscht wurden. Die Konjunktur der fürstlichen Drechselei und die dabei entwickelte Kunstfertigkeit hatten mit dem Ende des Ancien Régime ihren Zenit überschritten. Und es mag – bei aller gebotenen Vorsicht gegenüber unterkomplexen Periodisierungen – durchaus ein Zeichen der „Verbürgerlichung“ der Drechselei sein, wenn Monsieur Binet in Gustave Flauberts *Madame Bovary* mit großer Hingabe versucht, „eine jener unbeschreiblichen Elfenbeinschnitzereien in Holz nachzubilden, die sich aus halben Ringen und ineinandergreifenden Kugeln zusammensetzen, das Ganze so gerade wie ein Obelisk und ganz ohne Sinn und Zweck.“⁸

Die Frage nach einer sozialen Logik, die der Verarbeitung unterschiedlicher Materialien zugrunde lag, drängt sich auf. Und sie führt, gemeinsam mit der eingangs zitierten, von Christoph Weigel betonten, besonderen Herrschaftsaffinität der Drechselei zum Kern meines Interesses an diesem Thema: Was machte die Drechslerei zur Passion der Herrschenden? Welche Rolle spielte sie in der herrschaftlichen Selbstinszenierung? Welche Programmatik lag dieser Inszenierung zugrunde? Und schließlich, in welchem Bezug stehen höfische Praxis und herrschaftliche Performanz zu der materiellen Dimension und zu den einschlägigen Wissensbeständen des Handwerks? Allerdings, so spannend diese Fragen sein mögen, so schmal ist der Forschungsstand. In der deutschsprachigen Forschungslandschaft ist es im Grunde allein der Kunsthistoriker Klaus Maurice, der sich in seinem grundlegenden Katalogband „Der drehelnde Souverain. Materialien zu einer fürstlichen Maschinenkunst“ eingehend mit dem Phänomen befasst hat und der in der frühneuzeitlichen Literatur (Traktate und Lehrbücher, Fürstenspiegel, Handwerkslob, Ständelehren) eine Fülle einschlägiger Befunde sichern konnte.⁹ Die bislang sehr begrenzte Aufmerksamkeit der Forschung für das Sujet erklärt Maurice mit dessen Exzentrizität zu den verschiedenen Disziplinen.¹⁰ Die Kunstgeschichte habe sich der so geschaffenen Artefakte aufgrund ihrer mechanischen Herstellung nicht angenommen, die Technikgeschichte habe sich für ebendiese Artefakte als nutzlose Spielereien nicht zuständig gefühlt,

obwohl sie mit programmgesteuerten Werkzeugmaschinen hergestellt wurden. Die Sozialgeschichte schließlich habe Maschinen fast ausschließlich im Zusammenhang mit der Industriellen Revolution und in diesem Kontext mit den sozialen Auswirkungen der „Vergesellschaftung der Maschinen“ für die Arbeiterklasse untersucht. Das Dilettieren Hochadeliger bildete offenbar keinen satisfaktionsfähigen sozialhistorischen Forschungsgegenstand. – Wenn dem so war, wäre diese Einschätzung nicht die einzige, die der Revision bedarf.

Warum drechseht der Fürst?

Was qualifizierte die Drechselei als weit verbreitete und hoch geschätzte Tätigkeit frühneuzeitlicher Adelliger und Monarchen? Ähnlich anderen Praktiken adeliger bzw. monarchischer Eliten, wie etwa auch im Falle der höfischen Jagd, ist die Qualität des Phänomens zwischen individueller Passion und sozialer Rolle schwer zu greifen. Die 23 Drehbänke, die den Maschinenpark Zar Peters des Großen bildeten, könnten durchaus als Ausweis von Passion gelesen werden. Maurice konsultiert Literatur zur Fürstenerziehung und Staatslehre. Dabei begegnet er einem ambivalenten Bild. Einerseits kommt es in der Frühen Neuzeit offensichtlich zu einer Aufwertung der Handarbeit, deren erzieherischer Wert auch für Angehörige gesellschaftlicher Eliten nun anerkannt wird. Erasmus von Rotterdam sieht etwa im Erlernen eines Handwerks durch Sprösslinge gesellschaftlicher Eliten den Vorzug, diese würden dadurch von „Schlechtigkeiten“ abgehalten.¹¹ Andererseits gibt es auch kritische Stimmen zur Drechselei als – im Wortsinne zu verstehenden – Zeitvertreib: Der fürstlich Liegnitz'sche Rat Caspar Dornau etwa klagte 1620, Fürsten hätten Zeit dafür, „das Pferd auf der Reitbahn herumzutreiben, zu schnitzeln, zu drechseln, zu malen, Alchimisterei und andere ihrem Stande ganz unangemessene Dinge zu treiben,“ würden aber für die Schule keine Muße aufbringen.¹² Der Staatsrechtler Friedrich Carl Moser spitzte im Jahre 1751 seine Diskussion über die Pflichten des Regierenden dahingehend zu, dass es zwar nicht sanktionierbar, aber eben auch nicht rühmlich sei, „wenn die Sachen, so seine Unterschrift erfordern, um der Maitresse, um eines fremden Mahlers, ja um einer Drehbank willen Monate lang liegen bleiben“.¹³

Auf die spezifische Attraktivität der Drechselei bezogen stellt Maurice neben dem pragmatischen Argument, dass die durch eine Werkzeugmaschine unterstützte Werkstoffbehandlung vergleichsweise einfach zu erlernen sei und relativ bald Erfolgserlebnisse biete, vor allem den Aspekt der Mechanik selbst in den Vordergrund. Dieser Aspekt wiederum verweist weniger auf die Natur des Drechselns als handwerkliche Tätigkeit, als auf den kulturhistorischen Kontext der Frühen Neuzeit als mechanistischen Zeitalters. Ein mechanistisches Weltverständnis, das in der berühmt-berüchtigten These René Descartes und seiner Schüler von Tieren als nicht leidensfähigen Automaten gipfelte, ein Zeitalter, in dem immer aufwändigere mechanische Uhren und musizierende oder anderweitig unterhaltende Automaten die Begeisterung und bisweilen das

Schaudern der Zeitgenossen erregten, war der Nährboden für die Karriere der fürstlichen Drechselei. Damit stehen nicht nur das Handwerk und die Werkstoffe, sondern auch die technisch stets verfeinerten Drehbänke als programmgesteuerte Maschinen im Zentrum des Interesses.

Die materielle Dimension der fürstlichen Drechselei erfordert zudem die Berücksichtigung eines Aspekts programmatischer Natur: Es geht um die philosophiegeschichtlich alte Diskurstradition der Aushandlung des Verhältnisses zwischen Gesellschaft bzw. Kultur auf der einen und Natur auf der anderen Seite, hier speziell geht es um die neuzeitliche Konzeption des Verhältnisses zwischen Kunst und Natur. Durchaus selbstbewusst graviert der junge bayerische Herzog Maximilian 1608 in den Boden eines von ihm geschaffenen Leuchters die Worte: „Ebur ars nobilitat, artem Auctor Maximilianus Bavariae Anno 1608“ (übersetzt etwa: „Die Kunst veredelt das Elfenbein, der Autor, Herzog Maximilian von Bayern veredelt die Kunst im Jahre 1608“).¹⁴ Diese dichotomisierende Konzeption des Verhältnisses von Kultur und Natur, das in der Kunsttheorie der Zeit maßgebliche Postulat der Optimierungsbedürftigkeit der Natur durch die Kunst, ist Teil jener philosophischen Grundsignatur, die die Moderne prägen sollte. Wie auch im Falle der höfischen Jagd oder der höfischen Gartenkultur¹⁵ hatte die Beherrschung und Optimierung von „Natur“ Symbolcharakter für das Beherrschen-Können menschlicher Gesellschaften. Der Einsatz aufwändiger Werkzeugmaschinen, die Bearbeitung wertvoller Materialien. All dies fügt sich durchaus in die Programmatik absolutistischer Fürstenherrschaft.

Paris Lodron als Drechsler?

Dass ich für meine Analyse der fürstlichen Drechselei entlang der oben umrissenen Fragestellungen gerne exemplarisch die Praxis am Salzburger Hof in den Blick nehmen würde, liegt nahe. Salzburg scheint eingedenk der zeitgenössischen Literatur kein schlechtes Pflaster zu sein. Joachim Müllner schreibt in panegyrischer Manier:

„O Edle Drechsler-Kunst, wie sternet dein Erhöhn/
Theils Geistlichkeiten auch und Bischöfliche Würden,
Wenn sie entlastet sind von ihren Amtes-Bürden/
Itzt regierender Ertz-Bischoff zu Saltzburg
künstlich in Stein und Bein-Drehen
Ergötzen sich zuweil eins mit der Drechsler Lust,
In schöner Künstlerey, und leichtern so die Brust,
Regierender Bischoff zu Würtzburg
ingleichen
Des Saltzburgs Ertz-Bischoff auch Würtzburg selben
gleichen
Weiß dir du schöne Kunst sich Gnadenmild zu zeigen,

Sie üben sich an dir, in Stein und Elffen-Bein,
Zuvor der Ertz-Bischoff ist darinnen ungemein.“¹⁶

Müllners in Friedrich Frieses Kompilation übernommenes Preisgedicht – nicht die einzige einschlägige Nennung der Erzbischöfe in den zeitgenössischen Traktaten – ist mit 1653 datiert, dem Todesjahr Paris Lodrons.¹⁷ Mithin dürfte sich seine Aussage auf ihn beziehen.¹⁸ Leider macht es uns aber der Salzburger Hof nicht so leicht wie andere. Vom Innsbrucker Hof Kaiser Maximilians I. haben wir nicht nur die schon angesprochene Drehbank überliefert, sondern auch die Auskunft, der Kaiser habe sich 1503 in der Innsbrucker Hofburg „ein kleins dachstüblein mit kämmerlein zu unserm dräzeug“ einrichten lassen.¹⁹ Die bayerischen Herzöge und Kurfürsten hinterließen nicht nur kunstvolles Drechselwerk als Zeugnis ihres Tuns. Eine Drechselbank Kurfürst Max Emanuels (1662–1726) steht im Bayerischen Nationalmuseum und ist unlängst in einer restaurierungswissenschaftlichen Diplomarbeit analysiert worden.²⁰ Und schließlich zeigt uns ein Gemälde Johann Jakob Dorners d. Ä. von 1765 den Kurfürsten Maximilian III. Joseph (1727–1777) an der Drechselbank.²¹

Schon im Gespräch mit dem durch diese Festschrift geehrten Jubilar, seines Zeichens Biograf Paris Lodrons,²² deutete sich an, dass die Sachen in Salzburg schwieriger liegen. Von einer Drechselleidenschaft des Erzbischofs wusste mir Reinhard Heinisch nichts zu berichten. Auch mein Blick in die Inventare ergab bislang keine eindeutigen Spuren fürstbischöflicher Drechselei.²³

Die Kunsthistorikerin Bettina Schmitt schrieb jüngst zu zwei in der Kunstkammer der Salzburger Fürsterzbischöfe erhaltenen gedrechselten Elfenbeinkegeln im Dommuseum, diese würden Lorenz Zick (1594–1666), einem renommierten Nürnberger Kunstdrechsler, zugeschrieben, dessen Vater Peter Zick (gest. 1632) Kaiser Rudolf II. in Prag in der Drechselei unterrichtet habe.²⁴ Lorenz Zick wurde als Lehrer Ferdinands III. auch an den Kaiserhof nach Wien berufen. Es sei, so Schmitt, nicht bekannt, auf welchem Weg die beiden Türmchen in die Kunstkammer gelangt seien. Sie begnügt sich mit dem allgemeinen Hinweis, dass sich die Kunst der Elfenbeindrechselei seit etwa 1570 an den europäischen Höfen verbreitet habe und derart in Mode gestanden sei, dass sich die Fürsten selbst als Drechsler hätten ausbilden lassen. Die Frage, inwieweit Salzburger Fürsterzbischöfe als Kunstdrechsler agierten oder gar – die gewagte Hypothese sei mir als kunsthistorischem Dilettanten verziehen – Paris Lodron als (Co-)Autor der beiden Elfenbeinkegel in Frage käme, berührt sie aber nicht. Franz Wagners Beitrag zur Salzburger Steinbockhornschnitzerei geht zwar auch auf das Elfenbeinschnitzen ein, nicht aber auf das Drechseln.²⁵ Der nächste Schritt meiner Recherchen wird nun sein, in den Zunftakten des Stadtarchivs nach möglichen personellen Kontakten zwischen den zünftischen Drechslern der Stadt und dem höfischen Kontext zu suchen.²⁶ Das Bürgerbuch weist eine ganze Reihe von Ansässigmachungen von Drechslern im 17. und 18. Jahrhundert aus. Diese Namen bieten wiederum Ansatzpunkte für einen Abgleich mit überregional bekannten Kunstdrechslern, wie sie in der Traktatenliteratur dokumentiert sind.

Somit sehr deutlich im Genre eines Werkstattberichts angekommen, bleibt mir abschließend den Jubilar und alle Leserinnen und Leser um Nachsicht dafür zu ersuchen, dass ich hier noch nichts fein Gedrehtes, vielmehr einen noch recht groben Klotz abliefern. Das kleine Stückchen mag aber zeigen, was Geschichtswissenschaft so spannend macht: Es ist das Detektivische. Sachdienliche Hinweise jederzeit gerne an mich.

Anmerkungen:

1 *Christoph Weigel*, Abbildung der gemein-nuetzlichen Hauptstaende, Regensburg 1698. <http://digital.slub-dresden.de/id28062171X> (10.06.2017), S. 441.

2 *Klaus Maurice*, Der drechselnde Souverän. Materialien zu einer fürstlichen Maschinenkunst = Sovereigns as turners, Zürich 1985, S. 16.

3 Ebd., S. 131.

4 Ebd., S. 132.

5 Ebd., S. 32; *Werner Paravicini*, Drechseln, in: Werner Paravicini, Hg., Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich, Residenzenforschung, 15/II, Tübingen 2005, S. 212–214, S. 213; vgl. auch *Falko Daim/Thomas Kühnreiter*, Hg., Sein & Sinn - Burg & Mensch. Niederösterreichische Landesausstellung 2001 2001, S. 588 ff.

6 *Johann Martin Teuber*, Johann Martin Teubers Mechanici, auch Kunst- und Silber-Drechslers in Regensburg Vollständiger Unterricht Von Der gemeinen und höheren Dreh-Kunst Worinnen Nicht nur was von beyden zu wissen nöthig, deutlich beschrieben, sondern auch alle dahin gehörige Werke, Kunst-Machinen, und Instrumenta, samt 40 Kunst-Stücken in XXXI Kupffer-Taffeln vor Augen gelegt werden ..., Regensburg 1740, <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb11110888-9> (10.06.2017), S. 25 ff.

7 *Joachim Müllner*, Drechsler-Kunst. von Ihrem Ursprung, Alterthum, Wachstum, Aufnahme, und hohen Nutzbarkeit [...] 1653, in: Friedrich Friese, Hg., Ceremoniel der Drechßler, Der vornehmsten Künstler und Handwercker Ceremonial-Politica, / Friedrich Friese, Leipzig 1708 [ND Hannover 1983], S. 255–287, S. 271.

8 Zit. nach *Klaus Maurice*, Handwerkliche und technologische Momente in der Fürstenerziehung, in: Jörg J. Berns/Hanno Möbius, Hg., Die Mechanik in den Künsten Studien zur ästhetischen Bedeutung von Naturwissenschaft und Technologie, Marburg 1990, S. 45–55, S. 46.

9 *Maurice*, Der drechselnde Souverän; vgl. desweiteren etwa: *Sydney George Abell* u.a., A bibliography of the art of turning and lathe and machine tool history: with additional references to books and periodical articles which are of interest in relation to these subjects (2nd ed.), Ealing 1956; *Franz Fuhse*, Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Kunstdrechslerarbeiten des 16.–18. Jahrhunderts aus Elfenbein und Holz, Nürnberg 1891. <http://www.digibib.tu-bs.de/?docid=00062022> (11.06.2017); *Ernst Walter Erhard Kunzke*, Des Adels Lust belieben wurde künstlich so getrieben: Drechseln, Versetzen, Kopierdrehen im Dresdner Schloss 1560–1622, auch das maschinelle Zerspannen von Metallen z. B. zu Gewinde, [S.l.] 2014; *Georg Laue* u.a., Hg., Gedrehte Kostbarkeiten. Turned treasuries. Kunstkammer Georg Laue, Band 4, München 2004.

10 *Maurice*, Der drechselnde Souverän, S. 7 f.; *Maurice*, Handwerkliche und technologische Momente, S. 49.

11 *Maurice*, Der drechselnde Souverän, S. 12 f.

12 Ebd., S. 23.

13 Ebd., S. 24.

14 Ebd., S. 20.

15 *Martin Knoll*, Dominanz als Postulat. Höfische Jagd, Natur und Gesellschaft im ‚Absolutismus‘, in: François Duceppe-Lamarre/Jens Ivo Engels, Hg., Umwelt und Herrschaft in der Geschichte = *Environnement et pouvoir: une approche historique*, Ateliers des Deutschen Historischen Instituts Paris, Band 2, München 2008, S. 73–91.

16 *Müllner*, Drechsel-Kunst, S. 277.

17 Ebd., S. 255.

18 Allerdings kolportiert Georg Heinrich Zinckes „Teutsches Real-, Manufactur- und Handwercks-Lexicon“, Müllners Gedicht sei erst 1663 erschienen. *Georg Heinrich Zincke*, Teutsches Real-, Manufactur- und Handwercks-Lexicon. Teil 1, Leipzig 1745, S. 560.

19 *Paravicini*, Drechseln, S. 213.

20 *Alexander Grillparzer*, Die Drechselbank Kurfürst Max Emanuels im Bayerischen Nationalmuseum. Eine Bestandsaufnahme. Diplomarbeit TU München, Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Restaurierungswissenschaft. <https://mediatum.ub.tum.de/doc/1220383/1220383.pdf> (10.06.2017).

21 *Maurice*, Der drechselnde Souverän, S. 39.

22 *Reinhard Rudolf Heinisch*, Paris Graf Lodron. Reichsfürst und Erzbischof von Salzburg, Wien 1991.

23 *Johann Ostermann*, Schloss Kleßheim. Inventare Salzburger Burgen und Schlösser, Band 1, Salzburg 1989; *Johann Ostermann*, Schloß Hellbrunn. Inventare Salzburger Burgen und Schlösser, Band 2, Salzburg 1989; *Irmtraud Froschauer*, *Johann Ostermann*, Festung Hohensalzburg, 2. Aufl., Inventare Salzburger Burgen und Schlösser, Band 3, Salzburg 1996 (hier S. 137: Erwähnung von Drechselwerkzeug im „Laboratorium“ (i. e. Werkstatt) am Mönchsberg im Inventar SLA Geh. Archiv XIII, 140 vom 31. Juli 1684, und S. 149: Drechselwerkzeug ohne Standortangabe im Inventar SLA Geh. Archiv XXIII, 141 von 1727; beides wohl im Bezug zu den Bauhandwerken der Burg, nicht zur fürstlichen Drechselei stehend); *Aurelia Henökl* u. a., Residenz I. Inventare Salzburger Burgen und Schlösser, Band 4, Salzburg 1992; *Aurelia Henökl* u. a., Residenz II. Inventare Salzburger Burgen und Schlösser, Band 5, Salzburg 1992 (hier S. 622: Erwähnung von Drechslersarbeitszeug in einer Schatulle im Inventar Geh. Hofkanzlei XXVI/7a 1805, und S. 767ff: diversen Ziergegenständen aus Elfenbein, über deren Herstellung im Einzelnen zu spekulieren wäre, Inventar Geh. Hofkanzlei XLI/7 1803); *Thomas Heinz Fischer*, Schloß Mirabell. Inventare Salzburger Burgen und Schlösser, Band 6, Salzburg 1989.

24 *Bettina Schmitt*, Der Furienmeister und die Elfenbeinskulptur am Hof der Salzburger Fürsterzbischöfe, in: Salzburg Museum, Hg., Bischof. Kaiser. Jedermann. 200 Jahre Salzburg bei Österreich: *Begleitband zur Landesausstellung*, Jahresschrift des Salzburg Museum, 58/1, S. 254–260, S. 256 f. Peter Zick, dessen Sohn Lorenz und wiederum dessen Sohn Stephan sind dem „Zedler“ eigene Lemmata wert: *Johann Heinrich Zedler*, Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste. Bd. 62 (Zev-Zi), Leipzig/Halle 1751. www.zedler-lexikon.de (11.06.2017), S. 429–431. Über Lorenz Zicks Aufenthalt am Kaiserhof ist hier zu lesen: „Im Jahr 1643 gieng er auf Kayser Ferdinands III. Befehl nach Regenspurg, und darauf von dar mit demselben nach Wien, allwo er sich 2 Jahr aufhielte, und ermeldten Kayser in der Drehe-Kunst, dabey er den Titel eines Cammer-Drechslers überkam, trefflich unterwiese. Da ihn während der Zeit daselbst viele Fürstl. und Gräfl. Personen wegen seiner Geschicklichkeit auch besuchet, und mit gnädigen Augen angesehen, worauf er endlich 1644 nach erhaltenen Urlaub sich wiederum nach Nürnberg verfügt, und seine Kunst allda weiter fortgetrieben, bis er den 18. May 1666 gestorben.“ Ebd., S. 429 f.

25 *Franz Wagner*, Die Hornschneider und Dosenmacher, in: Johann Neuhardt, Hg., Geschnitztes Steinbockhorn: *XIV. Sonderschau im Dommuseum zu Salzburg*, Salzburg 1990, S. 56–62.

26 Mein herzlicher Dank für seine Auskunft und Hilfestellung in dieser Sache gilt Archividirektor Dr. Peter Kramml.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Mitt\(h\)eilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde](#)

Jahr/Year: 2017

Band/Volume: [157](#)

Autor(en)/Author(s): Knoll Martin

Artikel/Article: [Paris Lodron als Drechsler? Zwischenbericht einer Spurensuche 223-229](#)