

## Glaskasten für die Zunft

Schilder des 19. Jahrhunderts für Nürnberger Handwerkerherbergen

BLICKPUNKT JULI. Der Schwerpunkt musealer Zunftforschung ruht weitgehend auf der Erfassung und Interpretation von frühneuzeitlichen Stücken, also Belegstücken der „klassischen“ Zeit des zünftigen „Alten Handwerks“. Neu entstandene Requisiten des 19. Jahrhunderts stoßen auch als Exponate demgegenüber kaum auf Interesse. Dies mag zum einen daran liegen, dass deren handwerkliche Qualität nicht mehr an die frühneuzeitlichen Stücke heranreicht. Zum anderen gilt das 19. Jahrhundert gemeinhin aber auch als Zeitalter der Abschaffung der Zünfte, weswegen man in dieser Zeit korporativ Angeschafftem wohl auch weniger kulturgeschichtliche Relevanz zuspricht. Im folgenden Beitrag wird diese beengte Perspektive hinterfragt, indem die zwei Stubenschilder, das der Nürnberger Schleifer und das der Nürnberger Seifensieder, in ihrem spannenden handwerksgeschichtlichen Zeitkontext vorgestellt werden.

### Das Schleiferschild

Das Germanische Nationalmuseum verwahrt zwei der fünf museal überlieferten Herbergsrequisiten der Nürnberger Schleifer. Bei den Stücken handelt es sich um das Herbergs- oder Stubenschild (Inv.-Nr. Z 1129) sowie die Handwerkslade (Inv.-Nr. Z 1127), die beide nahezu zeitgleich im Jahr 1840 entstanden sind (Abb.1). Die drei anderen und teilweise deutlich älteren Zunftrelikte sind eine frühneuzeitliche Klapptafel, welche bisweilen auch als Irtentafel oder Klapptafel angesprochen wurde, eine zinnerne Zunftkanne und zwei Zinnbecher, die sich seit 1974 nach Rückübertragung vom Germanischen Nationalmuseum wieder im Besitz der Museen der Stadt Nürnberg befinden. Während die Klapptafel immer wieder als Bildbeispiel für derartige Einrichtungsgegenstände von Handwerkerherbergen in der Handwerksforschung rezipiert wurde und die Handwerkslade jüngst im Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Würdigung erfahren hat, steht solches für das Stubenschild noch aus. Eine kritische Würdigung des für den Handel und die Eigenversorgung Nürnbergers mit Klingen bis ins 19. Jahrhundert so außerordentlich wichtigen Schleiferhandwerks steht ebenfalls noch aus, wohl nicht zuletzt deshalb, weil dessen archivalische Dokumentation äußerst lückenhaft erscheint. In den verfügbaren wissenschaftlichen Darstellungen der Eisen verarbeitenden Gewerke in Nürnberg werden die Schleifer jedenfalls weitgehend ausgeklammert, obwohl das Schleifen von Klingen untrennbar mit deren Herstellung verbunden war.

Das Herbergschild zählte wahrscheinlich bereits zu den

Nürnberger „Zunftaltertümern“ der 1870 gegründeten „Abtheilung 30 Zunftwesen, Corporationen und Gesellschaften“, in der „nach Auflösung der Zünfte in Bayern (1868) das übrige Inventar der alten Handwerke, die gewerblichen Insignien und Emblemen, Laden, Urkunden und Schildern, auch die silbernen Zunftpokale“ als Deposita erfasst wurden. Ob sie allerdings zu den von August von Essenwein zu solchen erklärten „Denkmälern der aufgelösten Zünfte“ zu rechnen sind, die ab 1886 in einem neu eingerichteten Schauraum gezeigt wurden, ist demgegenüber fraglich, weil diese ohnehin räumlich beengte Präsentation in erster Linie auf die Darstellung der frühneuzeitlichen Zunftgeschichte abhob. Die weitere Objektgeschichte des Stücks ist überhaupt etwas unklar, offenbar auch, weil es hauptsächlich in den Depots aufbewahrt wurde und nicht intensiver verwaltungsmäßig betreut werden musste. Es weist allerdings auch einen weitgehend authentischen Erhaltungszustand auf, der auf die konsequente konservatorische Betreuung der Gegenstände als Musealien zurückzuführen ist.



Abb. 1: Herbergschild der Nürnberger Schleifer; Nürnberg, 1840; Holz, Glas, Textil; Inv.-Nr. Z 1129 (Foto: Monika Runge, GNM).

**Dokumente zur Geschichte der Lade und des Schilids**

Von besonders großem Interesse ist zunächst die gedruckte Widmungsschrift zum Anlass des Erwerbs der Lade durch die Schleifer im Januar 1840 (Abb. 2). Es ist dies bislang das einzige derartige Schriftstück, das aus dem Nürnberger Handwerk bekannt geworden ist. Die Widmungsschrift beschreibt das Möbel nicht nur einigermaßen genau, son-

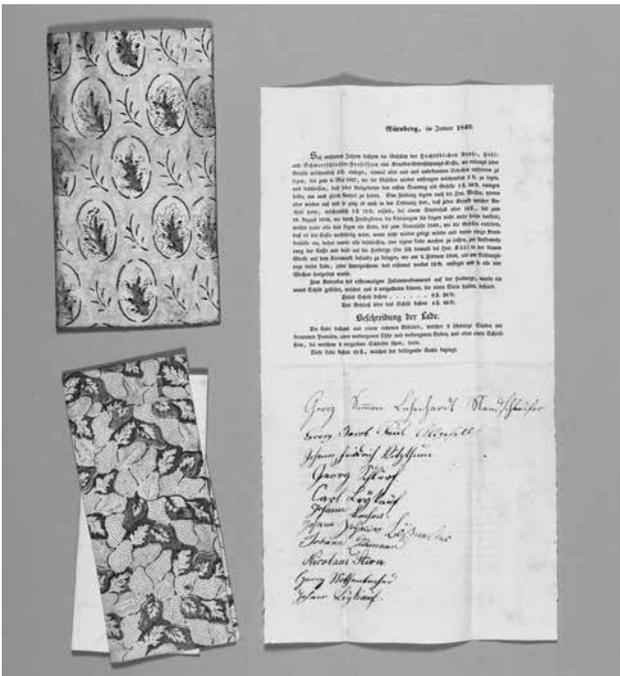


Abb. 2: Widmungsdruck zum Erwerb des Herbergsschildes und der Handwerkslade; Nürnberg, 1840; Papier, bedruckt; Pappe; o. Inv.-Nr. (Foto: Monika Runge, GNM).

dern enthält relativ ausführliche Hintergrundinformationen aus der Perspektive der Handwerker darüber, wie so die Lade überhaupt neu angeschafft wurde. Sie stellt somit ein kulturgeschichtliches Dokument außerordentlich hohen Ranges dar. Aus diesem Grund sei das Schriftstück an dieser Stelle vollständig zitiert: „Seit mehreren Jahren besitzen die Gesellen der Hochlöblichen Rauh-, Hohl- und Schwertschleifer-Profession eine Kranken-Unterstützungskassa, wo anfangs jeder geselle wöchentlich 3 kr. einlegte, einmal aber aus uns unbekanntem Ursachen aufhörten zu legen, und beschlossen, dass jeder Ausgelernte den ersten Sonntag als Geselle 1fl. 30 kr. Einlegen sollte, um auch gleich Antheil zu haben. Eine Zeitlang legten auch die Hrn. Meister, hörten aber wieder auf und so ging es auch in der Ordnung fort, dass jeder Kranke welcher Antheil hatte, wöchentlich 1 fl. 12 kr. Erhielt, bei einem Sterbefall aber 12 fl., bis zum 10. August 1838, wo durch Zwistigkeiten die Lehrjungen die Lagen nicht mehr holen durften; mithin hatte also das Legen ein Ende, bis zum Neuenjahr 1840, wo die Gesellen einsahen, dass es der Cassa nachtheilig wäre, wenn nicht wieder gelegt würde und treten einige Krankenfälle ein, daher wurde also beschlossen, eine eigene Lade

machen zu lassen, zur Aufbewahrung der Cassa und diese auf die Herberge (die sich damals bei Hrn. Kühl in der blauen Glocke auf dem Kornmarkt befand) zu bringen, wo am 2. Februar 1840, als am Stiftungstage dieser Lade, jeder Unterzeichnete das erste Mal wieder 12 kr. Auflegte und so alle vier Wochen fortgesetzt wurde. Zum Andenken des erstmaligen Zusammenkommens auf der Herberge, wurde ein neues Schild gestiftet, welches aus zwei vergoldeten Löwen, die einen Stein halten, bestand. Dieses Schild kostete 8 fl. 36 kr. Das Gehäuß über das Schild kostete 4 fl. 48 kr.“

**Das neue Herbergs- oder Stubenschild der Schleifer als Realie**

Das Schild ist ein schmaler, rechteckiger Glaskasten mit Kuppeldeckel, dessen Inneres das eigentliche Handwerkszeichen birgt. Der untere Rand des Kastens erhält durch eine umlaufende Leiste mit dreipassförmigen Aussägungen Kontur. In den Pol der Kuppel ist ein eisernes Öhr gedreht, das zum Hängen des Kastens an den in die Gasse ragenden Ausleger der Herberge gedient hat. Auf einer Seite ist die Verglasung des Kastens zu öffnen, indem einfache Messinghaken zur Seite gedreht werden. Das Handwerkszeichen im Inneren setzt sich aus zwei aufrecht stehenden, vergoldeten Löwen, welche in ihren Pranken einen scheibenförmigen Schleifstein halten, zusammen. Die Löwen stehen auf einem flachen Podest. Auf dem Schleifstein sind zwei gekreuzte Häcker appliziert. Unterhalb des Schleifsteins ist zwischen zwei niedrigen, vergoldeten Pfosten ein leicht gewelltes und durchhängendes Tuch angeordnet. In der Mitte des Tuchs ist die inschriftliche Jahreszahl „1840“ zu erkennen. Vom Pol der Kuppel hängt ein buntes Seidenband auf den Schleifstein herab. Die äußere wie inhaltliche Gestalt des Schleiferschildes lässt mittelbare Bezüge zu einem weiteren in der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums erkennen. Dabei handelt es sich um das 1830 entstandene Herbergsschild der Nürnberger Seifensieder (Inv.-Nr. Z 1735), bei dem ebenfalls in einem rechteckigen Glaskasten zwei plastische, vergoldete Löwen auf einem flachen Podest zwischen sich typische Produkte dieses Handwerks halten, unterschiedlich geformte und strukturierte Seifen. Weitere Beispiele dieses offenbar in Nürnberg zwischen 1830 und 1860 verbreiteten Typs Herbergs oder Stubenschild sind von drei weiteren Gewerken überliefert.

Ein Herbergsschild kennzeichnete ein Wirtshaus nach außen sowohl als offiziellen Versammlungsort des turnusmäßig tagenden Handwerks als auch als leicht zu identifizierende Anlaufstation für ortsfremde Gesellen auf Wanderschaft. Es diente demnach repräsentativen wie alltagspraktischen Zwecken. Die Gestaltung des Handwerkszeichens musste dementsprechend beiden Gesichtspunkten Rechnung tragen.

**Das Schild der Seifensieder**

Das 50 cm hohe, 39 cm breite und 12 cm tiefe Gehäuse des Schildes der Seifensieder besteht aus einem rundum verglasten, rechteckigen Korpus mit pyramidenstumpffarti-

gem Dach, auf dessen Ecken und in dessen Zentrum pilzförmige Knäufe angebracht sind (Abb. 3). Rechts und links neben dem zentralen Knäuf finden sich Eisenösen zum Aufhängen des Schildes. Gefügt sind die Glasscheiben des Gehäuses über mit Nuten versehene und vernagelte schmale Holzleisten. Geöffnet wird das Gehäuse, indem der seitliche Hakenverschluss der Klapptür bewegt wird. Im Inneren stehen sich auf einem rechteckigen Podest zwei heraldische Löwen mit sechszackigen Kronen und Zeptern in den Pran-



Abb. 3: Herbergsschilder der Nürnberger Seifensieder; Nürnberg, um 1830; Holz, Glas; Inv.-Nr. Z 1735 (Foto: Monika Runge, GNM).

ken gegenüber. Zwischen ihnen sind fünf Seifen zu einer kleinen Pyramide gruppiert. Bei den Seifen handelt es sich zuunterst um ein großes barrenförmiges und mit Lavelblättern bemaltes Stück. Auf diesem sind zwei Würfel mit Marmorierung angeordnet. Darauf steht ein weiterer, andersartig marmorierter Würfel. Die Spitze dieser Pyramide bildet eine kugelförmige Seife, die wiederum auf andere Art und Weise marmoriert ist. Auf dem Podest ist auf einer Seite die Inschrift „DIESES SCHILD HAT / IAC: KNIEWITZ aus MANNHEIM / IOH: VOGEL aus NÜRNBERG / ERRICHTET IM IAHR 1830“ zu lesen. Bemerkenswert an diesem Schild ist nicht nur die gestalterische Nähe zu dem zehn Jahre jüngeren der Schleifer. Gleiches gilt vielmehr auch für die Abmessungen, vor allem die übereinstimmenden Maße in Breite und Tiefe. Hiermit liegt wohl ein Indiz dafür vor, dass modische Vorlieben Einfluss auf die Gestaltung solcher Handwerksrequisiten besessen haben. Somit handelt es sich nicht um rein funktionale Gegenstände, die zur Wegleitung für wandernde Gesellen gedient haben. Vielmehr scheinen solche Schilder auch als repräsentative Ausdrucksmittel aufgefasst worden zu sein, mit denen dem Zeitgeschmack Rechnung getragen werden konnte. Da dieses Schild dem Gewerk von den inschriftlich Genannten geschenkt worden sein dürfte, liegt gleichermaßen ein Belegstück für deren individuelle Vorstellung von der Gestaltung eines solchen Gegenstands als geeignetes Ausdrucksmittel der Korporation vor.

Die Schilder der Schleifer und Seifensieder sind nur zwei Beispiele dieses Typs Herbergsschildes, der nicht nur in

Nürnberg im 19. Jahrhundert äußerst verbreitet war. Im Bestand des Germanischen Nationalmuseums befinden sich neben dem der Memminger Hutmacher (Inv.-Nr. Z 1833) auch noch das der Nürnberger Zirkelschmiede (Inv.-Nr. Z 1680), der Nürnberger Bürstenmacher (Inv.-Nr. Z 2035) und der Nürnberger Fassmacher (Inv.-Nr. Z 2047). Auffällig ist an dieser Auswahl, dass die jüngeren Exemplare einen sechseckigen Glaskasten besitzen und keinen rechteckigen mehr. Auch sind bei diesen Exemplaren die Verbindungsstege der Glasplatten aus Messing. Während die gewandelte Form mit einer gewandelten Schildmode zu erklären sein könnten mag in der neuen Materialauswahl bei den Stegen auch ein höherer Funktionswert eine Rolle gespielt haben – Messing ist gegenüber Wind und Wetter dauerhafter. In Bezug auf die tatsächliche Anbringung der Glaskästen an den außenseitigen Herbergsauslegern ist festzuhalten, dass bislang, abgesehen von den spärlichen archivalischen Hinweisen, bislang keine zeitgenössische Abbildung bekannt geworden ist, die ein solches Schild in Funktion zeigt. Die dünnen Glasplatten und die relativ schlanken Streben sprechen jedenfalls nicht unbedingt für die Wetterfestigkeit der Schilder. Waren sie womöglich doch für den Innenbereich gedacht, z. B. zur Markierung einer Stube oder eines Tisches als Versammlungsplatz eines Gewerks? Die Reparaturkosten für außen angebrachte Schilder müssten jedenfalls hoch gewesen sein, nur finden sich in den Rechnungen und Rechnungsbüchern der Besitzer der beiden hier vorgestellten Schilder keine Ausgaben für Reparaturen. Dieser Befund überrascht nicht, da sich an den Schildern zwar Gebrauchsspuren, jedoch keine Reparaturen feststellen lassen.

► THOMAS SCHINDLER

#### Literatur:

Gerhard Hirschmann / Klaus Pechstein: *Zunft- und Handwerksaltertümer*. In: *Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852–1977. Beiträge zu seiner Geschichte*. Im Auftrag des Museums herausgegeben von Bernward Deneke und Rainer Kahsnitz. München / Berlin 1978, S. 878–884, bes. S. 879. – August von Essenwein: *Das germanische Nationalmuseum zu Nürnberg: Bericht über den gegenwärtigen Stand der Sammlungen und Arbeiten, sowie die nächsten daraus erwachsenen Aufgaben, an den Verwaltungsausschuss erstattet*. Nürnberg 1870, S. 50. – August Essenwein / Karl Georg Frommann: *Die Aufgaben und die Mittel des germanischen Museums. Eine Denkschrift*. Nürnberg 1872, S. 10. – *Das Germanische Nationalmuseum von 1852 bis 1905. Festschrift zur Feier seines fünfzigjährigen Bestehens, im Auftrage des Direktoriums verfasst von Dr. Theodor Hampe*. Leipzig 1902, S. 120. – August Essenwein: *Die kunst- und kulturgeschichtliche Sammlung des germanischen Museums*. Nürnberg 1886, S. 110.

# Adressmappe aus der Galanteriewarenfabrik Charles Girardet, Wien

Ein Ehrengeschenk für Amalie Haizinger zum 10-jährigen Bühnenjubiläum 1856  
am Wiener Burgtheater

**BLICKPUNKT AUGUST.** Die Schauspielerin Amalie Haizinger (1800–1884) war zu ihrer Zeit ein europaweit berühmter Bühnenstar. Sie stammte aus Karlsruhe. Hier hatte ihr Vater Georg Morstadt (1763–1842), ein badischer Hofbeamter, als Sekretär des 1808 neu eröffneten Karlsruher Hoftheaters gewirkt, an dem sie schon im Mädchenalter immer wieder in kleinen Parts auftrat. Ihr Talent war bei einer Wohltätigkeitsveranstaltung im März 1809 aufgefallen, als sie eine Rolle in Paul Wranitzkys (1756–1808) Oper „Oberon, König der Elfen“ spielte. Vom Theaterfieber erfasst, beschloss sie in jungen Jahren, sich der Bühnenlaufbahn zu widmen.

Das von Friedrich Weinbrenner (1766–1826) erbaute neue Karlsruher Hoftheater konnte bis zu 2000 Besucher aufnehmen,



Porträt der Amalie Haizinger.

Abb. aus Günther Haass: Theater am großherzoglichen Hof in Karlsruhe 1806–1846. In: Karlsruher Theatergeschichte. Vom Hoftheater zum Staatstheater. Hrsg. Badisches Staatstheater Karlsruhe und Generallandesarchiv Karlsruhe. Karlsruhe 1982, S. 39.

men, was gemessen an den damals etwa 11 000 Einwohnern der Residenzstadt die große Bedeutung des Musik- und Theaterlebens beim Aufbruch in die Epoche des Bürgertums vor Augen führt. Gleichzeitig erinnert der Bau an die Rolle fortschrittlicher Landesherrn als Förderer des Kulturlebens. In Karlsruhe war nach dem ersten exklusiven Hoftheater im Schloss bereits 1787 ein kleines öffentliches Hoftheater entstanden. In Kunst und Kultur zeichneten sich Übergänge von der ständischen in die bürgerliche Gesellschaft ab. Das markgräfliche Baden avancierte 1803 unter der Protektion Napoleon Bonapartes (1769–1821) zum Kurfürstentum und drei Jahre später mit nochmaliger Gebietserweiterung zum Großherzogtum. Der vom Markgrafen zum Großherzog aufgerückte reformabsolutistische Landesherr Carl Friedrich (1728–1811), dessen Enkel – Erbgroßherzog Karl (1786–1818) – 1806 die Verbindung mit Stéphanie de Beauharnais (1789–1860), der Adoptivtochter des inzwischen zum Kaiser gekrönten Napoleon, feierte, beschloss damals, dem neuen Gewicht seiner Residenzstadt durch einen großen Theaterbau glanzvoll und dem Bürger zugewandt Ausdruck zu verleihen.

Amalie erhielt 1815 ein festes Engagement am Karlsruher Hoftheater. Sie stieg rasch zur gefeierten und weit über das Großherzogtum Baden hinaus bekannten Schauspielerin auf. Mit ihrem lebhaften Temperament war ihr besonderes Fach das Lustspiel, in dem sie ihr Publikum „mit frischem Humor und graziösem Geist“ bezauberte, wie zeitgenössische Stimmen schwärmten. 1816 hatte sie ihren Schauspielerkollegen Carl Neumann geheiratet. Er starb 1823 und ließ sie mit zwei Töchtern zurück. 1827 heiratete sie den aus Niederösterreich stammenden Opernsänger Anton Haizinger (1796–1869).

Er hatte seine Karriere in Wien begonnen, hier seine Gesangkunst zuletzt unter Antonio Salieri (1750–1825) ausgebildet und war seit 1826 in Karlsruhe fest engagiert. Er erregte auch auf Tournées Aufsehen, die ihn bis nach Paris, London und St. Petersburg führten, wo seine Frau bei Gastspielen ebenfalls Erfolge feierte. Die beiden galten als besondere Zierde des Hoftheaters und wirkten durch ihre erfolgreichen Auslandsauftritte als hervorragende Kulturbotschafter des badischen Großherzogs. Haizinger galt als einer der besten Tenöre Europas und war insbesondere durch seine Interpretation italienischer Stücke berühmt.



Das Ehepaar Anton und Amalie Haizinger am Badischen Hoftheater in Daniel François Aubers Oper „Die Stumme von Portici“.

Abb. aus Günther Haass: Theater am großherzoglichen Hof in Karlsruhe 1806–1846. In: *Karlsruher Theatergeschichte. Vom Hoftheater zum Staatstheater*. Hrsg. Badisches Staatstheater Karlsruhe und Generallandesarchiv Karlsruhe. Karlsruhe 1982, S. 39.

Amalie erlebte ab 1846 einen neuen Höhepunkt ihrer Karriere. Sie folgte damals dem Ruf aus der Kaiserstadt Wien ans Burgtheater, an dem sie bereits während ihrer Tournen brilliert hatte.

### Festliche Gratulation

Zu ihrem zehnjährigen Bühnenjubiläum an der Wiener Burg 1856 wurde ihr festlich gratuliert, was die prächtige, mit vergoldeten und emaillierten Bronzeapplikationen gezierte Mappe dokumentiert, die sie damals als Geschenk erhielt. Sie enthielt mit Sicherheit Glückwunschlappen von Kollegen, Verehrern oder der Theaterleitung. Bei der aufgeschlagenen Mappe, deren Innenseiten mit türkiser Seide kaschiert sind, befinden sich auf der rechten Seite Klappen, um Blätter mit guten Wünschen oder ehrenden Texten und Gedichten einzustecken; leider sind sie nicht erhalten, wie nicht selten bei solchen auch als Enveloppe bezeichneten Mappen zum Überreichen von Glückwunschlappen zu Jubiläen oder anderen Ehrentagen.

In der Mitte des Mappendeckels prangt eine Kartusche mit den Initialen der Gratulantin. Die das äußere Kartuschenrund umlaufenden Namen – Nelly, Duchesse, Gabrielle, Suzette, Agathe, Suzanne, Camille, Amelie, Cecile, Louise,

Leonie, Elise, Lilia, Mathilde, Rosalie – beziehen sich auf Rollen, in denen die Schauspielerin damals glänzte. Sie lassen vielfältige Frauenbilder aufleben, von denen sich die Theaterbesucher bewegen ließen, und verweisen auf ein internationales Repertoire. Heinrich Laube (1806–1884), künstlerischer Leiter des Burgtheaters von 1849 bis 1867, war ein großer Freund französischer Theaterstücke.

Während Amalie in Karlsruhe in jungen Jahren das Publikum „durch Naivität und tiefes Gemüt bezaubert“ hatte, beherrschte sie im Burgtheater „das Fach der eleganten Salondame sowie die reiferen Frauenrollen des bürgerlichen Schau- und Trauerspiels (...)“. Haizinger war eine *Episodenschauspielerin par excellence*“, so Konrad Schrögendorfer. Zu der Adressmappe, die kultiviert dem Fachkönnen Amalie Haizingers die Aufmerksamkeit erweist, gehört eine mit einem Glasdeckel versehene Schatulle. Man kann sie mittels eines an der Rückseite angebrachten Klappständers



Carl (auch Karl oder Charles) Girardet (gest. um 1870 in Wien).

2-teiliges Ehrengeschenk für die Schauspielerin Amalie Haizinger zum zehnjährigen Bühnenjubiläum am Wiener Burgtheater, 1856.

HG 13215. Bezeichnet auf Vorderdeckel (außen) unten rechts mit Prägestempel „C. Girardet“. Mappe: Karton, mit cremefarbenem Samt bezogen, profilierte Randleisten in Silber, gravierte versilberte sowie emaillierte und vergoldete Kupferbeschläge, Kartusche mit Initialen „AH“, „1847“, „1856“ sowie 15 Frauennamen; Innenseiten des Mappendeckels sowie Innenleben mit türkiser Seide kaschiert, H. 1,8 cm, Br. 26,2 cm, T. 37,2 cm. Schatulle: Karton oder Holz, mit Kunstleder (Kaliko) bezogen, Messingscharniere und -schloss, verglaste Deckel, Innenwandungen mit cremefarbener Seide kaschiert. Erworben von Dieter Trüjen, Thalheim (Foto: Monika Runge, GNM).

aufstellen und so das Ehrengeschenk wie in einem kleinen Glasschrein bewundern.

### C. Girardet: Firma für feine Geschenke

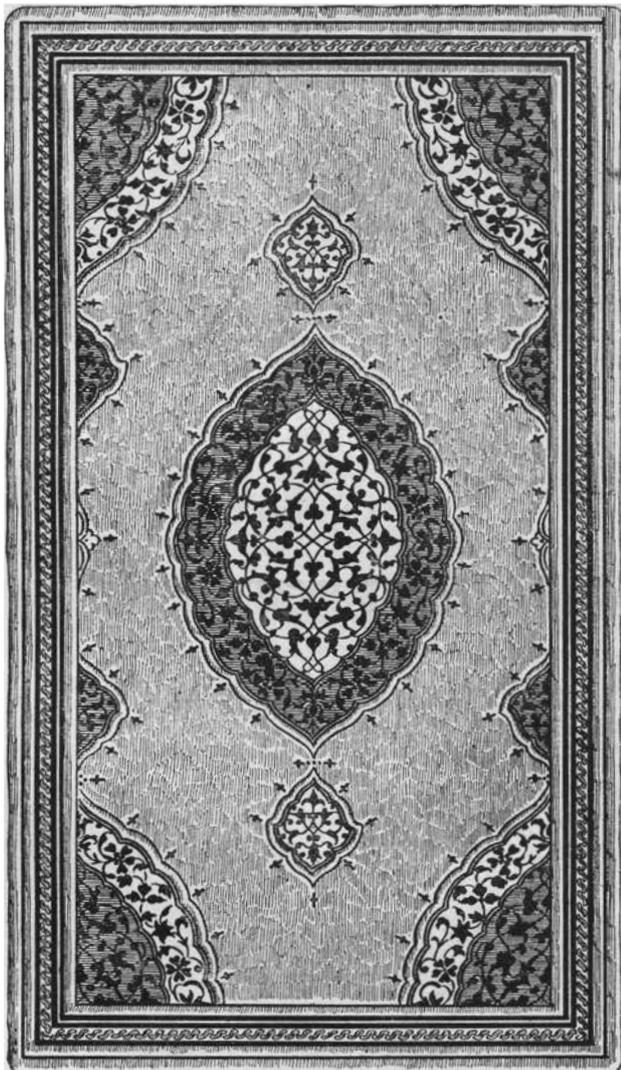
Kunstvoll gearbeitete Mappen oder Schatullen zum Überreichen von Glückwunschadressen sind ein typisches Produkt von Galanteriewarenherstellern, die sich auch mit der Herstellung elegant gearbeiteter Bucheinbände, Bilderalben, Briefschatullen, Portefeuilles etc. befassten. Die Nachfrage nach Dingen, die dem Leben ein luxuriöses Flair verleihen und sich bestens als kleine feine Geschenke eignen, vergrößerte sich mit zunehmendem Wohlstand in bürgerlichen Kreisen und wurde von den durch die industrielle Revolution beschleunigten Herstellungsmethoden gefördert. Der Buchbinder Carl Girardet, der auch mit dem Vornamen Karl oder Charles erwähnt wird, gilt als wichtiger Impulsgeber der Wiener Galanteriewarenindustrie im 19. Jahrhundert. Zu ihm findet man im „Bericht über die erste allgemeine österreichische Gewerbsprodukten-Ausstellung im Jahre

1835“ folgende Erwähnung: *„Carl Girardet, bürgerl. Buchbinder in Wien, Wieden, Järgergasse Nr. 20 (Exp. Nro. 288), stellte einen für Ihre Majestät die Kaiserin gefertigten Pracht-einband, nebst einem anderen derselben Art und einem Lese-pult aus.“* Die Kaiserfamilie als Käufer war freilich ein guter Werbeträger für Luxuswarenproduzenten. Im „Bericht über die zweite allgemeine österreichische Gewerbs-Producten-Ausstellung im Jahre 1839“ wird Girardet in verbesserter Lage, nämlich mit zentraler Stadtadresse, vermerkt.

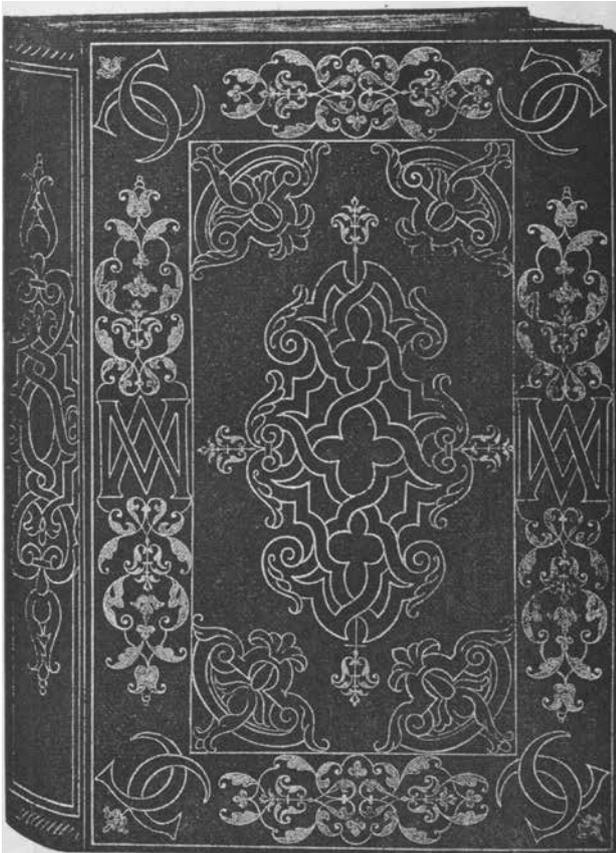
Eine Eintragung im „Handels- und Gewerbe-Adressenbuch der österreichischen Monarchie 1854“ erwähnt den bis dahin als Buchbinder bezeichneten Girardet nunmehr als eingetragenen Fabrikunternehmer und gibt Auskunft über sein breit gefächertes Produktangebot: *„Girardet Karl, bg. und k. k. landesbef. Ledergalanteriewaren-Fabrikant, Mitglied des nied. österr. Gewerb-Vereins, unter der protok. Firma: Charles Girardet. Alle Gattungen Buchbinder-, Ledergalanterie- und Cartonnagearbeiten, Albums, Buvards, Reise-Necessaires, Portefeuilles, Cigarrenetuis etc. Goldene Medaille der Gewerbe-Ausstellung 1845. Stadt, Bürgerspital 1100.“* Mit diesem Vermerk, für dessen Mitteilung ich ebenso wie für die vorangehenden Waltraud Neuwirth, Wien, danke, lassen sich die Versionen des Vornamens Girardets erklären: Carl oder Karl bezieht sich auf die Person, während der weltmännisch klingende Name „Charles“ für die Eintragung der Firma gewählt wurde. 1862 präsentierte Girardet auf der Londoner Weltausstellung mit großem Lob bedachte Alben. Bei ihm ausgebildete Kunsthandwerker führten seinen vom Historismus des 19. Jahrhunderts geprägten Einbandstil nach seinem Tod weiter.

Bei der für Amalie Haizinger entstandenen Adressmappe zitieren die Formen der von türkis emailliertem Riemenwerk durchzogenen silbernen Applikationen Mauresken-Ornament. Es war in der Einbandkunst der Renaissance sehr beliebt und geht ebenso wie die Anordnung der Schmuckelemente auf dem sandfarbenen Samtbezug des Mappendeckels auf das Flächendekor orientalischer Leder-einbände zurück. Typisch ist die allseitig symmetrische Ausrichtung auf ein mandel- oder kreisförmiges Mittelfeld, wie es auch im Dekor orientalischer Teppiche vorkommt.

Der Einfluss orientalischer Einbandkunst hatte im 15. Jahrhundert über Italien Auftrieb erhalten. *„Der Verdienst, den vergoldeten Lederband mit Pappeckelkern auf europäischen Boden verpflanzt zu haben, gebührt nachgewiesenermaßen dem großen Drucker und Verleger Aldus Manutius in Venedig, der von 1449 bis 1515 lebte, sowie dessen Söhnen und Geschäftsnachfolgern. An seinen Namen knüpft sich der Aufschwung des Buchdrucks in Italien“,* so Paul Adam 1890 in seiner Darstellung der Geschichte des Bucheinbandes. Er wies darauf hin, dass *„persische und maurische Einbände in Venedig, das mit den Handelsplätzen an allen Küsten des Mit-*



Innenseite eines persisch ornamentierten Einbandes. Abb. aus Paul Adam: Der Bucheinband. Leipzig 1890, S. 197.



Einband für Katharina von Medici, um 1556. Abb. aus Paul Adam: Der Bucheinband. Leipzig 1890, S. 218.

*telmeeres einen lebhaften Warenaustausch unterhielt, zweifellos schon vor der Einführung der Buchdruckerkunst bekannt und geschätzt“* waren, vermutlich nicht nur über den Handel, sondern auch durch in Venedig wirkende Handwerker aus dem Orient. Durch die Offizin des Aldus gelangten Stilelemente orientalischer Einbandkunst in der Renaissance über Italien und Frankreich in weiten europäischen Umlauf.

Girardet setzte in Leder geprägte und vergoldete Dekorelemente der Renaissance-Einbandkunst in Form von Metallapplikationen plastisch um. Damit knüpfte er an die Erscheinung prachtvoller Bucheinbände des europäischen Mittelalters aus dem Sakralbereich an, die durch aufwendiges Beschlag- und Schnitzwerk wie dreidimensionale Kunstwerke zur Geltung gebracht wurden. Das Ehrengeschenk für Amalie Haizinger vergegenwärtigt die nonchalante Verquickung von Gestaltungs- und Stilformen aller Zeiten und Kulturkreise im europäischen Historismus des 19. Jahrhunderts. Das Spiel mit Synthesen setzte kreative Impulse für neue Formfindungen frei.

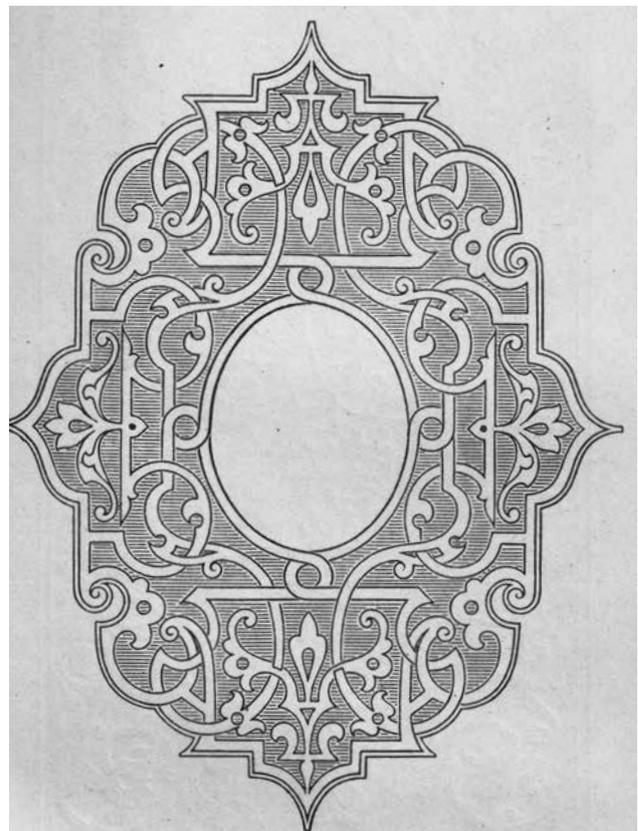
#### Lebensläufe

Anton Haizinger zog sich 1858 vom Karlsruher Bühnenleben zurück, um unter anderem als Lehrer aktiv zu wer-

den. Er richtete in Karlsruhe eine Gesangsschule ein, veröffentlichte ein „Handbuch des Gesangs“ und andere pädagogische Schriften. In Wien wurde er ein beehrter Interpret der Balladen Franz Schuberts (1797–1828).

Luise (1818–1905) und Adolphine Neumann (1819–1844), Amalie Haizingers Töchter aus erster Ehe, traten beide mit Erfolg in die Fußstapfen der berühmten Mutter. Luise, die als Sechzehnjährige in Karlsruhe ihr Bühnendebüt hatte und sich zu einem ausgesprochenen Publikumsliebbling entwickelte, wurde 1839 Burgschauspielerin. Ihre offizielle Abschiedsvorstellung in Wien gab sie im Dezember 1856, wenige Wochen vor ihrer Hochzeit mit Karl Graf von Schönfeld (1828–1886) im Januar 1857. Er hatte sie schon als Heranwachsender als Künstlerin verehrt. Die jung verstorbene Adolphine wirkte nach Engagements in Kassel und Karlsruhe zuletzt am Berliner Hoftheater. Der aus Amalies Ehe mit Haizinger hervorgegangene Sohn – er hieß wie sein Vater Anton – wurde Feldmarschall-Leutnant in der Armee des österreichischen Kaisers. Anton Haizinger jun. (1827–1891) hatte vom Vater das Gesangstalent geerbt und galt wie dieser als hervorragender Schubert-Interpret.

Die Mutter übte die Schauspielkunst fast bis zum Ende ihres langen Lebens aus. Heinrich Laube schilderte das höchst Kreative und Lebensvolle ihrer Rollengestaltung in

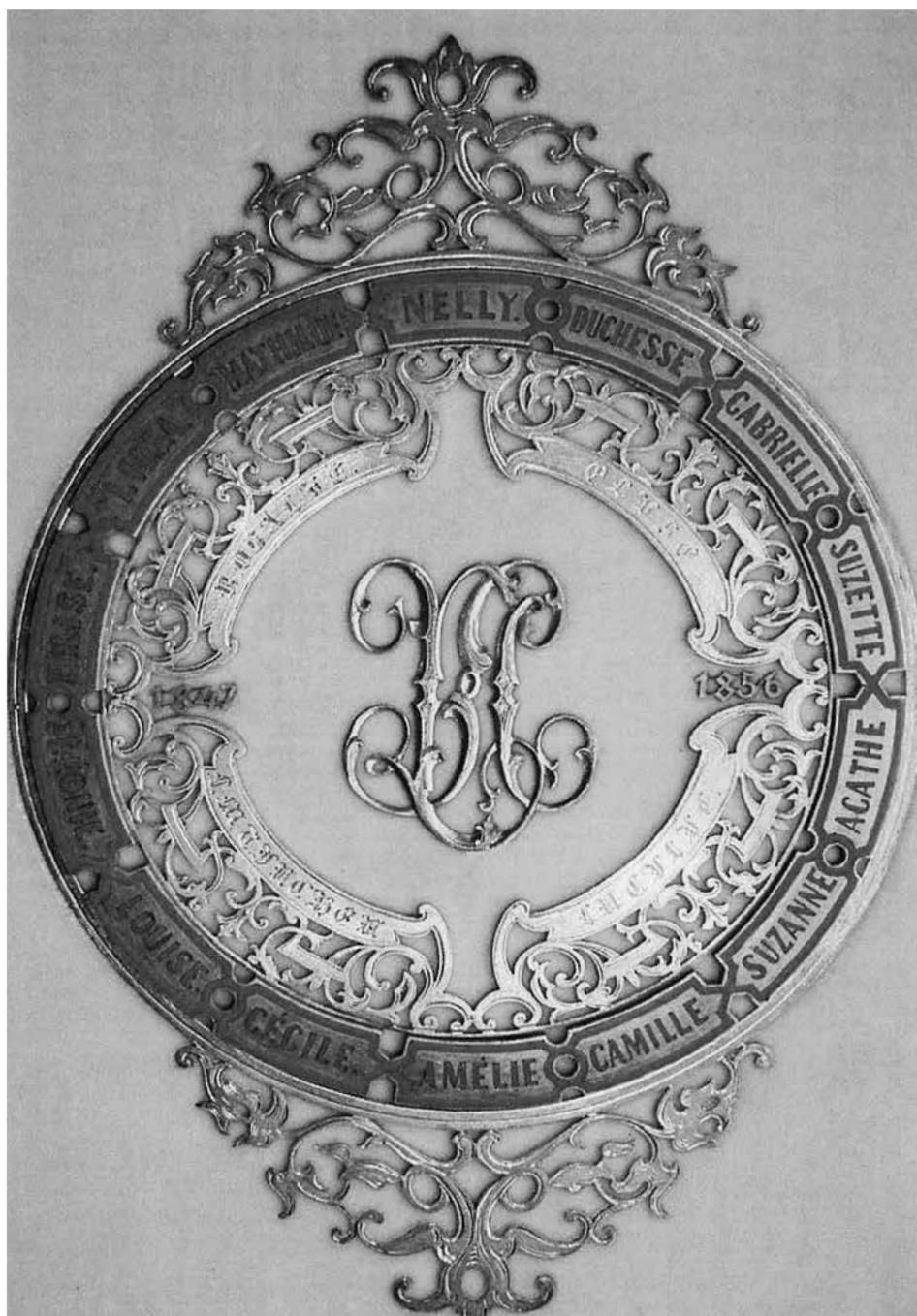


Mittelstück eines französischen Einbandes, um 1570. Abb. aus Paul Adam: Der Bucheinband. Leipzig 1890, S. 223.

einer 1868 in Leipzig erschienenen Schrift über das Burgtheater: Amalie Haizingers „Grundzug besteht darin, dass sie sich bis in ihr Alter die frischeste Natürlichkeit bewahrt hat, dass sie immer unmittelbar lebendig erscheint, niemals abgedämpft durch irgend eine abstracte Schauspielerformel. Und ihre Natürlichkeit, ihre Lebendigkeit sind zündend. (...) Der Zuschauer fühlt sich belebt und erfrischt, er vergißt den künstlichen Begriff eines Theaters (...). Der erweckende Luftzug des wahren Talents tritt mit ihr auf die Scene und verbrei-

tet sich im ganzen Hause.“ 1875 erhielt die Burgschauspielerin das goldene Verdienstkreuz mit der Krone. Noch lange nach ihrem Tod am 11. August 1884, an dem ganz Wien mit großer Trauer Anteil nahm, blieben Erinnerungen an sie lebendig. Die badische Schriftstellerin Hermine Villinger (1849–1917) setzte der Schauspielerin in ihrem 1910 erschienenen Karlsruher Roman „Die Rebächle“ in der Figur der „Mama Grossi“ ein literarisches Denkmal, das ein facettenreiches Panorama des 19. Jahrhunderts bespiegelt.

► URSULA PETERS



Mittelstück des Ehrengeschenks für die Schauspielerin Amalie Haizinger aus der Fabrikation von Carl Girardet, 1856. HG 13215 (Ausschnitt). Um das Kartuschenrund Namen von Theaterfiguren: Nelly, Duchesse, Gabrielle, Suzette, Agathe, Suzanne, Camille, Amelie, Cecile, Louise, Leonie, Elise, Lilia, Mathilde, Rosalie (Foto: Monika Runge, GNM).

Literatur: Unveröffentlicht. – Zu Charles Girardet vgl. Ulrike Scholda: Niello, Email und Cobrahaut. Dank- und Huldigungsadressen als Denkmäler des Kunsthandwerks. In: Geschenke für das Kaiserhaus. Huldigungen an Kaiser Franz Joseph und Kaiserin Elisabeth. Ausstellungskatalog der Österreichischen Nationalbibliothek, hrsg. von Ulla Fischer-Westhauser. Wien 2007, S. 89–90. – Konrad Schröngendorfer: Amalie Haizinger, geborene Morstadt. In: Neue Deutsche Biographie. Band 7, Berlin 1966, S. 528. – Heinrich Laube: Das Burgtheater. Leipzig 1868. Zit. von: Allgemeine Deutsche Biographie, Band 51, Leipzig 1906, S. 743–744. – Edelgard Spaude: Strahlender Mittelpunkt einer Künstlerfamilie: Amalie Haizinger. In: Edelgard Spaude: Eigenwillige Frauen in Baden. Freiburg im Breisgau 1999, S. 141–169. – Gisela Timppte: Amalie Haizinger, eine badische Schauspielerin an der Wiener Burg. In: Badische Heimat, Band 88, 2008, S. 592–596. – Söhne des Weinviertel: Anton Haizinger – Startenor aus Wilfersdorf (2012). <http://camerahumana.wordpress.com/2012/07/14/> (6. 11. 2012).

# Prominente Gesichter

## Werkstattabgüsse von Bildnisbüsten

BLICKPUNKT SEPTEMBER. Ende des 18. Jahrhunderts führte der Wunsch nach der Popularisierung von Gesichtern bedeutender Persönlichkeiten bzw. nach der Präsenz von Bildnissen prominenter Dichter, Künstler und Gelehrter in der privaten Umgebung, im Zuge des Freundschaftskults aber auch der der Verbreitung des eigenen Porträts rasch zur Entfaltung einer bis dahin unbekanntes bildhauerischen Praxis. In vielen Bildhauerwerkstätten entstanden neben Bildnisbüsten Gipsabgüsse dieser Werke, die die Dargestellten – Auftraggeber und Eigentümer der originalen Bildwerke – an Freunde und Verehrer verschenken konnten. Zahlreiche Künstler boten die Vervielfältigung von Büsten an, meist der eigenen Werke, gelegentlich sogar der Arbeiten anderer Meister, um sich auf diese Weise ein willkommenes zusätzliches Einkommen zu sichern.

Der Berliner Bildhauer Johann Gottfried Schadow (1764–1850) beispielsweise offerierte dem Halberstädter Dichter Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719–1803) 1799, für 70 Friedrichsdor eine Marmorbüste zuzüglich zweier Gipsabgüsse davon zu liefern. Seine 1796 anhand der Totenmaske gearbeitete Büste des Prinzen Ludwig Friedrich Karl von Preußen war bereits im Folgejahr ein Dutzend Mal verkauft worden, und von dem 1795 gefertigten Brustbild der Prinzessin Luise brachte er bis 1798 sogar etwa 50 Gipsrepliken an den Mann. Der Rudolstädter Hofbildhauer Franz Kotta (1760–1821) annoncierte 1791 „schöne, reine Gips-Abgüsse“ seiner Bildnisbüsten. Der Gothaer Hofkünstler Friedrich Wilhelm Doell (1750–1816) lieferte seine Büsten unter anderem an die Leipziger Kunsthandlung Rost, die sie für ihn veräußerte. Für den Stuttgarter Klassizisten Johann Heinrich Dannecker ist das Verfahren der Vervielfältigung seiner Porträtbildwerke ebenso überliefert wie für zahlreiche andere namhafte und weniger bekannte Künstler.

Als unverzichtbaren Bestandteil der damaligen Ausstattungskultur zierten diese Bildwerke sowohl Schlösser als auch Bürgerhäuser, Offizierswohnungen und Gelehrtenstuben und demonstrierten ästhetische, politische oder weltanschauliche Einstellungen ihrer Besitzer. Perfektion erfuhr dieses Verfahren der Vervielfältigung und Vermarktung von Büsten ab 1780 in der Manufaktur des Weimarer Hofbildhauers Gottlieb Martin Klauer. Seine Werke besaßen entscheidenden Anteil an der Bekanntmachung der prominenten Gesichter des Weimarer Musenhofs.

Klausers aus Gips und Terrakotta bestehende Wiederholungen eigener und fremder Werke wurden Originalen gleichgestellt. Zwar fungierten Gipsbüsten oftmals als Vorstufen für die höher geschätzten Marmorausführungen, doch haftete dem Material Gips im Gegensatz zur Gegenwart der Makel der Minderwertigkeit nicht an und war auch legitimer Werkstoff für das Original.

Auch das Germanische Nationalmuseum besitzt solche in unmittelbarem Zusammenhang mit Originalen entstandene Werkstattabgüsse von Bildnisbüsten. Sie stammen aus dem 19. Jahrhundert und belegen nicht zuletzt, dass die im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts entfaltete Praxis damals intensiv weitergeführt worden ist.

### Die Büste Zacharias Werners

Der Schriftsteller Zacharias Werner (1768–1823) ließ sich 1810 in Rom von Christian Daniel Rauch (1777–1857) porträtieren. Der junge Berliner Bildhauer weilte seit 1804 auf der Grundlage eines Stipendiums König Friedrich Wilhelms III. (1770–1840) in der Ewigen Stadt. Werner, aus Königsberg stammend, hatte Jura studiert und war zunächst als Kammersekretär an verschiedenen Orten Ostpreußens und in den polnischen Provinzen Preußens tätig, schrieb allerdings nebenbei Gedichte und kleinere dramatische Werke. Bald nachdem er kurz nach 1800 eine Stellung in Berlin gefunden und dort seine dritte Ehe aufgelöst hatte, widmete er sich gänzlich der Poesie und erlangte mit seinem



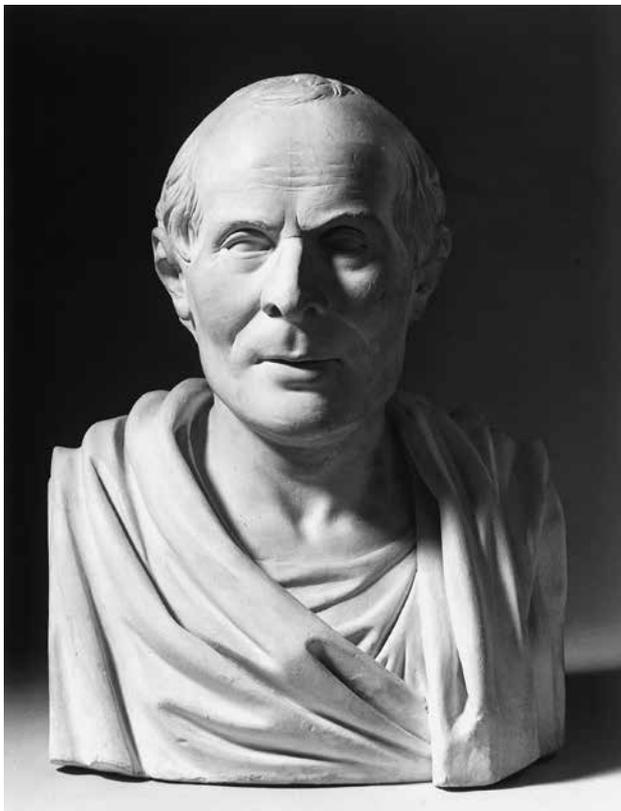
Bildnisbüste Zacharias Werners.

Christian Daniel Rauch, Rom, 1810. Gips, gegossen, bez. an der abgeflachten Vorderkante „ZACH:WERNER“ an der linken Schulter „Rom 1810“, H. 53 cm. Inv.-Nr. Pl.K. 1689 (Foto: Jürgen Musolf, GNM).

1806 unter dem Intendanten des Berliner Nationaltheaters August Wilhelm Iffland (1759–1814) enorm erfolgreich aufgeführten Drama „Martin Luther oder die Weihe der Macht“ Berühmtheit in ganz Deutschland. Nach einer für romantisch geprägte Naturen seinerzeit unabdingbaren Rhein-Reise 1807 lebte er einige Zeit in Weimar, wo Goethe die Uraufführung zweier seiner Dramen ermöglichte. Nach einer Visite bei der als Madame de Staël bekannten französischen Schriftstellerin und Literatursoziologin Anne Louise Germaine de Staël-Holstein (1766–1817) auf Schloss Coppet bei Genf ging er 1809 nach Rom, wo er – nachdem er bis dahin ein „liederliches“ Leben geführt hatte – 1811 zum Katholizismus konvertierte.

Rauch zeigt den damals 24-Jährigen in Gestalt eines Idealporträts. Die abstrahierende Hermenform des Büstenabschnitts mit heroisch nackter Brust und abgeflachter Vorderkante, die absolute Frontalität und die vollkommen perfektionierten, harmonischen Züge stilisieren das Konterfei zum Haupt eines edlen, großartigen Schöngeists. Das aus Gips bestehende Original, eine Abformung des Tonmodells, befindet sich heute in der Berliner Nationalgalerie. Auf der abgeflachten Vorderseite prangt dort der Schriftzug „Zacharias Werner./ Dichter.“

Auf Wunsch Werners fertigte Rauch eine Anzahl von Abgüssen des Brustbilds an, die der Schriftsteller an seine



**Bildnisbüste Paul Wolfgang Merkels.**  
Josef Heinrich Kirchmayer, München, wohl 1819. Gips, gegossen, H. 49,5 cm. Inv.-Nr. Pl.K. 1688. Depositum der Paul Wolfgang Merkel'schen Familienstiftung, München (Foto: Jürgen Musolf, GNM).

Freunde verschenken wollte und die daher weniger offiziell allein mit „ZACH: WERNER“ bezeichnet sind. Wie viele Exemplare er orderte, ist nicht bekannt. Eine Replik in der Neuen Pinakothek in München stammt aus dem Besitz des bayerischen Königs Ludwig I. (1786–1868), der sie nachweislich vom Dargestellten selbst erhielt. Das Stück des Germanischen Nationalmuseums gelangte 1864 als Geschenk des „Fürstlich-Schwarzenbergischen Centralbeamten“ Franz Stohl (1799–1882), eines künstlerisch begabten und in den Wiener Künstlerkreisen um Franz Schubert (1797–1828) verkehrenden Höflings, aus Klosterneuburg nach Nürnberg. Er hatte das Bildnis wohl ebenfalls direkt von Werner bekommen.

Der Dichter, der der einzige romantische Dramatiker mit namhaften Bühnenerfolgen war, ließ sich nach seiner Rückkehr aus Rom 1813 zum Priester weihen. Fortan lebte er mit kurzen Unterbrechungen in Wien, wo er als wortgewaltiger Prediger mit großer Resonanz wirkte.

#### **Die Büste Paul Wolfgang Merkels**

Weniger klar ist die Entstehungsgeschichte der Bildnisbüste des Nürnberger Marktvorstehers Paul Wolfgang Merkel (1756–1820). Der Kaufmann war Anhänger der Aufklärung, engagierte sich in wirtschaftlichen und sozialen Belangen und gehört zu den herausragenden bayerischen Persönlichkeiten der bürgerlichen Reformbewegung zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Als Kunstsammler ist ihm die Bewahrung zahlreicher Nürnberger Kunstschätze vor der Abwanderung oder Zerstörung zu danken.

Sein plastisches Brustbild ist ein Werk des heute kaum noch bekannten Münchner Hofbildhauers Josef Heinrich Kirchmayer (1775–1845). Der in Wien und Rom klassizistisch geprägte Künstler gehörte ab dem zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts zu den beliebten Porträtisten Münchens und schuf etwa eine Reihe von Bildnisbüsten für die Walhalla, so jene Ludwigs des Bayern, Albrecht Dürers und Max Josephs I. von Bayern. Das Porträt Merkels zeigt das Antlitz des bürgerlichen Politikers als genau beobachteten, präzise und lebensnah geschilderten Kopf. Die leicht aus der Achse geschobene Nase, unterschiedliche Wölbungen der Augenbrauen, differenzierte Form und Verlauf der Nasen-Lippen-Falten sowie das bewegte Doppelkinn markieren die realistische, kaum idealisierte Wiedergabe eines lebendigen Gesichts. Der „blinde“, virulente Geistigkeit suggerierende Blick unter der gefurchten hohen Denkerstirn und die bestimmt geschlossenen Lippen charakterisieren ihn als zielstrebige und verantwortungsbewusste Persönlichkeit. Mit der um den kantigen Büstenabschnitt geschlungenen Toga, einer heroischen, die historische Person überhöhenden Würdeformel, ist ihm – in die Erscheinung eines spätrömischen Senatorenbildnisses gehüllt – eine über die eigene Zeit hinausreichende Bedeutung gegeben.

Kirchmayer präsentierte seine Büste Merkels auf der Ende 1819 in München veranstalteten Ausstellung „Bayerische Kunst- und Gewerbeprodukte“. Dass sie nicht allzu lange

vorher entstanden war, lässt sich mit guten Gründen vermuten. Schließlich war Merkel ab jenem Jahr erster Abgeordneter der Stadt Nürnberg in der Zweiten Kammer des Bayerischen Landtags. In München setzte er sich energisch für die Förderung Nürnbergs als Industriestandort ein und gehörte somit zu den Motoren des wirtschaftlichen Wiederaufstiegs seiner Heimatstadt im 19. Jahrhundert.

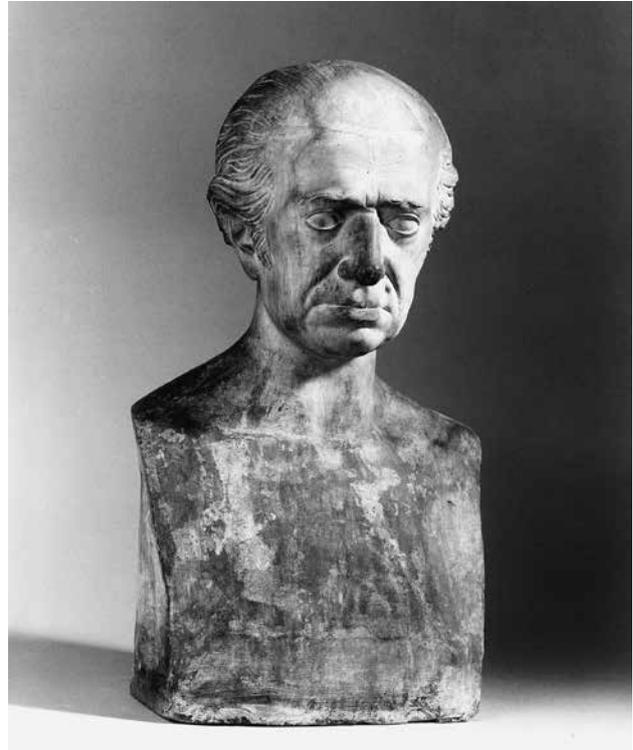
Über Auftraggeber, Material und Verbleib dieses 1819 in der Landeshauptstadt präsentierten Bildwerks ist nichts bekannt. Verschliffene Gussnähte an der Stirn des Nürnberger Kopfes belegen, dass dieses Stück ein Abguss ist. Sicherlich entstand er in Kirchmayers Werkstatt und war im Gegensatz zu dem heute nicht mehr auffindbaren Original in den Besitz Merkels übergegangen.

### Die Büste Ludwig Uhlands

1862 entstand im Stuttgarter Atelier des aus Trier stammenden Deutschrömers Heinrich Schäffer (1818–1873) eine Bildnisbüste Ludwig Uhlands (1787–1862). Der Bildhauer erlangte vor allem mit seinem 1864 für das Freie Deutsche Hochstift in Frankfurt geschaffenen Brustbild des Dichters Friedrich Rückert (1788–1866) und dem Bildnismedaillon für dessen Geburtshaus in Schweinfurt Bekanntheit. Schäffers Porträt Uhlands entstand im Zusammenhang des für Tübingen, den Geburts- und Sterbeort des schwäbischen Literaten, geplanten Denkmals, für das 32 Künstler Entwürfe einreichten und das schließlich dem Dresdner Bildhauer Gustav Kietz (1824–1908) übertragen wurde.

Uhland gilt als der bedeutendste Vertreter und Vollender der schwäbischen Romantik. In seinen historischen Dramen, überaus erfolgreichen Balladen und Gedichten spiegelt sich sein Patriotismus, der auch seiner wissenschaftlichen Sagenforschung zugrunde lag. Nicht zuletzt erbrachte er bedeutende Leistungen als Germanist. Seine 1822 veröffentlichte Monografie „Walther von der Vogelweide, ein altdeutscher Dichter“ sowie die zweibändige Ausgabe „Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder“ von 1844/1845 belegen seine diesbezüglichen Verdienste beispielhaft.

Schäffer zeigt Uhland in Gestalt einer Herme mit hohem, unbekleidetem Bruststück. Allerdings milderte er die strenge, kühle Frontalität der klassizistischen Form durch realistische Züge, die er seinem Kopf verlieh, und die Wirklichkeitsgetreue Haarbehandlung ab. So orientiert sich die Bildnisbüste eindrucksvoll an der vielfach bildhaft überlieferten Gestalt des gealterten Poeten. Mit der hohen Stirn und zusammengezogenen Brauen ist ihm geistige Anstrengung ins Antlitz gezeichnet, und aus den nicht strukturierten Augäpfeln scheint er einen etwas missmutigen Blick auf den imaginären Betrachter zu senden.



Bildnisbüste Ludwig Uhlands.

Heinrich Schäffer, Stuttgart, 1862. Gips, gegossen, H. 59,1 cm. Inv.-Nr. Pl.K. 1687 (Foto: Jürgen Musolf, GNM).

Zwar basierte die Ablehnung des Schäfferschen Entwurfs vor allem auf dem Wunsch der Denkmalsinitiatoren nach einem Ganzfigurendenkmals. Doch hätte man vermutlich selbst im Falle eines Büstendenkmals eine Physiognomie bevorzugt, die Uhland vergeistigter und weniger missgestimmt vorstellt. Mit welcher Absicht und wie viele Abgüsse Schäffer von seinem Bildwerk anfertigte, ist nicht überliefert. Einen Hohl-guss der Büste schenkte er jedenfalls dem Germanischen Nationalmuseum. Schließlich war damit das würdevolle Bildnis eines deutschen Geisteshelden und demokratisch gesinnten Politikers – Uhland war mehrfach Abgeordneter im Stuttgarter Landtag und 1848/1849 Mitglied der Frankfurter Nationalversammlung –, aber auch ein Werk Schäffers in der jungen bedeutungsvollen Einrichtung präsent und verkündete hier sowohl den Ruhm des Dichters als auch den des Bildhauers.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

Verwendete Literatur: Rolf Selbmann: Dichterdenkmäler in Deutschland. Stuttgart 1988; Jutta von Simson: Christian Daniel Rauch. Berlin 1996.

# Nachwirkungen eines Forschungsprojekts

## Monte Sacro-Forschungen

Langjährige Freunde und Förderer des Germanischen Nationalmuseums werden sich vielleicht daran erinnern: Das Germanische Nationalmuseum hatte in den Jahren 1987 bis 1992 ein Forschungsprojekt in Italien. Erforscht wurden die Ruinen einer Benediktinerabtei auf dem 876 Meter hohen Monte Sacro, im Gargano, dem Sporn des italienischen Stiefels, einem Gebirge im Norden Apuliens. Die Ruine liegt im Gemeindegebiet des Ortes Mattinata, Provinz Foggia. Das Kloster war seit 1443 verlassen und lag versteckt in der für Süditalien ungewöhnlich üppigen Vegetation, unzugänglich und weit genug von allen bäuerlichen Ansiedlungen entfernt, so dass es kaum als Steinbruch genutzt wurde.

Bis auf die zum Teil auch durch Erdbeben bedingten Einstürze der Gewölbe und Mauern waren die Gebäude seit beinahe 550 Jahren völlig unberührt geblieben.

### Der Beginn des Projekts

Der ehemalige Generaldirektor des Germanischen Nationalmuseums, Gerhard Bött, erkannte bereits als junger Mann – er war kurz nach seiner Promotion vom Deutschen Historischen Institut in Rom mit der Aufnahme romanischer Bauplastik in Süditalien beauftragt – die Möglichkeiten, hier ein völlig unberührtes Benediktinerkloster, noch vor jeglicher Auswirkung späterer Ordensreformen, zu erforschen, wie

es in diesem Erhaltungszustand in ganz Europa kein zweites gab. Über Kontakte mit der Direktorin des Instituts für Kunstgeschichte an der Universität Bari, Frau Prof. Maria Stella Calò Mariani, gelang es, von der Soprintendenza, der Denkmalpflegebehörde in Foggia, eine Grabungserlaubnis zu erwirken. Das Projekt wurde auch von Anfang an vom damaligen Bürgermeister des Ortes, Giuseppe Argentieri, sehr begrüßt und nach Kräften unterstützt. Unter Leitung von Wilfried Menghin, dem damaligen Leiter der Abteilung Vor- und Frühgeschichte, führte Frau Brigitte Haas-Gebhardt mit Restaurierungsschülern unseres Museums, mit Studenten aus Bari und mit bis zu vier Arbeitern aus Mattinata, die Grabungen bis 1990 durch. Dann übernahm der Verfasser dieses Beitrags die Leitung der Sammlungsabteilung und damit auch die Leitung des Projekts. Alle Grabungsfunde blieben in Italien. Die Grabungsdokumentation wurde in zweifacher Ausfertigung und weitgehend zweisprachig angefertigt.

Außer den noch bis zu sieben Meter hoch aufragenden Mauern war bekannt, dass in dem Kloster Gregor von Monte Sacro wirkte, der zehnte Abt des Klosters. Gregorius Magister war weit gereist, eine herausragende Persönlichkeit und Freund des staufischen Kaisers Friedrich II. Er gilt als einer der bedeutendsten italienischen Dichter der ersten



Mattinata inmitten seiner Olivenhaine, zu Füßen des Monte Sacro. Rechts im Bild erkennt man gerade noch den Hafen und das Meer. (Foto: Comune di Mattinata).

Hälfte des 12. Jahrhunderts. In mehr als 13 000 Hexametern hat er das Wissen seiner Zeit enzyklopädisch erfasst<sup>1</sup>. Für seine Arbeiten war eine umfangreiche Bibliothek Voraussetzung. Mit ihr dürfte das Kloster ein bedeutendes kulturelles Zentrum im mittelalterlichen Apulien gewesen sein.

### Zur Geschichte Apuliens und zur Klostergeschichte

Bei der Beschäftigung mit der Geschichte des Klosters bleiben einem historische Daten nicht erspart. Erblühen und Verfall der Abtei sind deutlich abhängig von der historischen Entwicklung Süditaliens.

Vom langobardischen Fürstentum Salerno und den von Byzanz beherrschten Städten in Apulien, für den Kampf gegen Byzanz angeworben, kamen 1016 erste normannische Söldner ins Land. Sie strebten mit ihrer militärischen Macht bald auch die politische Führung an.

Noch bevor Papst Nikolaus II. im Jahr 1060 den Normannen Robert Guiscard zum Herzog von Apulien und Kalabrien ernannt, wird 1058 in einer Bulle des Papstes Stefan IX. eine von S. Maria di Calena (bei Peschici) abhängige Cella auf dem Monte Sacro erwähnt.

Der Neffe Robert Guiscard, Roger II., wird 1130 König von Sizilien, Apulien und Kalabrien.

Im 12. Jahrhundert strebt der Konvent auf dem Monte Sacro seine Unabhängigkeit an. Eine Erwähnung des Klosters 1138 als unabhängige Abtei zeugt vom Erfolg dieser Bemühungen.

1194 wird Kaiser Heinrich VI. von Hohenstaufen in Palermo zum König von Sizilien gekrönt. Papst Innozenz III. bestätigt vier Jahre danach, 1198, die Unabhängigkeit des Klosters.

In Personalunion wird unter den Staufern Süditalien an das Heilige Römische Reich gebunden. Das Herzogtum Spoleto wird Teil des Königreichs Sizilien. Der für Süditalien bedeutendste Herrscher dieser Epoche war Friedrich II. (1210 bis 1250). Unter seiner Herrschaft, in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, erlebt das Kloster seine größte Blüte sowohl in wirtschaftlicher als auch in kultureller Hinsicht. Auch heute noch fühlt man sich mit den Svevi, den Schwaben, in Apulien sehr verbunden.

Nach dem Tod Kaiser Konrads IV., 1253, überträgt die römische Kurie Karl von Anjou, dem Bruder Ludwigs IX. von Frankreich, Sizilien. Seit 1266, bis zur Übernahme durch das Haus Aragon 1442, stellt die Familie Anjou die Herrscher des Königreichs Neapel.

Das Ende der staufischen Herrschaft leitete den wirtschaftlichen Niedergang der Abtei ein. Nach einem Erdbeben

1443 wird die Abtei in eine Kommende umgewandelt und anschließend von den Benediktinern verlassen. 1481 wird die Kommende dem Erzbischof Siponto mit Sitz in Manfredonia unterstellt und das Klosterarchiv dorthin verbracht. Bei einem Türkeneinfall 1620 sind vermutlich das Klosterarchiv sowie die Bibliothek verbrannt.

### Das Ende der Forschungen

Entsprechend schwierig war es, über diese Rahmendaten hinaus die Geschichte des Klosters zu rekonstruieren. 1993 mussten die archäologischen Untersuchungen aus finanziellen Gründen eingestellt werden. Versuche, mit den bis dahin erzielten Ergebnissen Drittmittel zur Fortsetzung der Arbeiten einzuwerben, schlugen fehl. Erst 1996 konnte mit Sabina Fulloni, zunächst als Volontärin und später finanziert durch Mittel der Fritz Thyssen Stiftung, eine Bearbeiterin der bis dahin ermittelten Daten gefunden werden. Ihr gelang es zudem, bei mehrfachen Aufenthalten zu archivalischen Studien in Rom wesentliche Fakten zur Klostergeschichte und auch zu seiner wirtschaftlichen Entwicklung zu ermitteln.<sup>2</sup>

Zur weiteren Beschäftigung mit dem Klosterkomplex schuf in den Jahren 1993 und 1994 der damalige Restaurator der Volkskundeabteilung unseres Hauses, Karl Schneider, ein gelernter Modellbauer, zwei Geländereliefs<sup>3</sup> aus Buchenholz, Maßstab 1:100, Größe 2 x 2 m. Auf dem einen entstand das Modell der Benediktinerabtei, so, wie sie durch Vermessungen, Baubeschreibungen und Fotografien der beteiligten Wissenschaftler unseres Hauses – Eberhard Slenczka, Ulrich Schneider und Johannes Willers – im Ruinenzustand ab 1987 dokumentiert war. Das andere Relief diente einem Rekonstruktionsversuch.

Mit der Publikation von Sabina Fulloni 2003 war das Forschungsprojekt offiziell beendet. Die beiden Modelle hatten zunächst ihre Aufgabe erfüllt. Obwohl sie sich nicht in die übrige Museumsthematik fügten, wurden sie doch sorgsam aufbewahrt.

### Ein Brief aus Mattinata

Einen unerwarteten Impuls brachte ein Brief von Giuseppe Argentieri, dem ehemaligen Bürgermeister Mattinatas. Bei einem Aufenthalt der in Nürnberg arbeitenden Journalistin Dr. Nicoletta De Rossi<sup>4</sup> in Mattinata, ergab sich im Februar 2010 eine Unterhaltung mit Herrn Argentieri. Bei ihm wurden freudige Erinnerungen geweckt, als man auf Nürnberg zu sprechen kam. Zugleich kam das Bedauern über die unterbliebene Fortsetzung unserer Forschungen. Er brachte

<sup>1</sup> Udo Kindermann, Der Dichter vom Heiligen Berge. Eine Einführung in das Werk des mittellateinischen Autors Gregor von Monte Sacro, mit Ersteditionen und Untersuchungen, Monte Sacro-Forschungen Band 1, Nürnberg 1989.

Bernhard Pabst, Gregor von Monte Sacro und die geistige Kultur Süditaliens unter Friedrich II., mit text- und quellenkritischer Erstedition der Vers-Enzyklopädie Periton anthron theopiis (De hominum deificatione), Monte Sacro-Forschungen, Band 2, Stuttgart und Nürnberg 2002.

<sup>2</sup> Sabina Fulloni, Die Abtei Santissima Trinità auf dem Monte Sacro, Gargano (Apulien). Monte Sacro-Forschungen, Band 3, Nürnberg 2002. Dies. italienisch: L'abbazia dimenticata. La Santissima Trinità sul Gargano tra Normanni e Svevi. Nuovo Medioevo 74, Napoli 2006.

<sup>3</sup> Nach den von der Simon-Ohm-Fachhochschule, Nürnberg, 1987 durchgeführten Vermessungen.

<sup>4</sup> U. a. bekannt durch die Videokolumne der Nürnberger Zeitung „Zwischen Pegnitz und Piazza“, <http://www.nordbayern.de/nuernberger-zeitung/pegnitz-1.336283>

dies sofort handschriftlich in einem Brief an den Generaldirektor unseres Hauses zum Ausdruck. Diesen Brief überbrachte mir Frau De Rossi mit der Bitte, ihn an Herrn Professor Großmann weiterzuleiten. Der Briefwechsel zwischen dem jetzigen Bürgermeister Dr. Roberto Prencipe und Professor Großmann, der sich daraus entspann<sup>5</sup>, führte zwar nicht zur Wiederaufnahme der Forschungen, doch konnten wir der Gemeinde Mattinata anbieten, ihr die oben erwähnten Modelle für ihr modernes Museum zu überlassen.

Am 14. Februar 2013 um 16.30 Uhr fand in der Ehrenhalle, der ehemaligen Eingangshalle des Germanischen Nationalmuseums, eine Pressekonferenz statt, bei der die beiden Modelle, verbunden mit einer Feier, von Herrn Generaldirektor Professor Großmann dem Bürgermeister von Mattinata, Herrn Dr. Roberto Prencipe, offiziell übergeben wurden. Mehr als vierzig Bürger Mattinatas waren als Delegation in einem Bus angereist. Unsere Besucher reichten eine Vielzahl leckerer Speisen und Weine, in biologischem Anbau auf den Feldern Mattinatas erzeugt. Bei ausgelassener Tarantellamusik wurde nach dem offiziellen Teil sogar getanzt. Um 21 Uhr war die Feier, wie geplant,

zu Ende, doch die Modelle standen noch in der Ehrenhalle. So sollte es noch einige Zeit bleiben. Ein Transport solcher Gegenstände ist schwieriger als gedacht. Doch er gelang mit Unterstützung unserer Schreiner – wie überhaupt die ganze Aktion nur unter Mitwirkung vieler Unterstützer aus allen nichtwissenschaftlichen Arbeitsbereichen unseres Hauses möglich war.

Bereits im Vorfeld dieser unerwartet temperamentvollen Veranstaltung waren Einladungen ausgesprochen worden, zur öffentlichen Präsentation der Modelle nach Mattinata zu kommen.

Professor Großmann, selbst terminlich verhindert, entsandte den Verfasser dieses Beitrags als Vertreter des Germanischen Nationalmuseums.

#### **Die Präsentation Mattinatas, des Garganos und der Modelle**

Die Präsentation der Modelle war Teil eines umfangreichen viertägigen Programms für Touristiker und Reisejournalisten, in dem die Schönheit und Bedeutung von Natur und Kultur des Gargano sowie die ausgezeichnete Qualität der mattinatesischen Küche allen Teilnehmern unvergesslich vermittelt wurde. Gleich am ersten Tag führte unser Weg



Bei der Übergabe der Modelle am 14. Februar 2013 im Germanischen Nationalmuseum. In der Mitte, hinter dem Rekonstruktionsmodell der Abtei SS. Trinità, Professor G. Ulrich Großmann (links) und Bürgermeister Dr. L. Prencipe, umringt von Begleitern des Bürgermeisters aus Mattinata. An der linken Ecke des Modells die Honorarkonsulin der BRD in Bari, Frau Avv. Caterina Calia. (Foto: Monika Runge, GNM).

<sup>5</sup> Für ihre Hilfe, vor allem beim Übersetzen der Antwortbriefe ins Italienische, sind wir Frau Dr. De Rossi sehr dankbar.

auf den Monte Sacro. Über unbeschreiblich schön blühende Wiesen, auf denen Ende April und Anfang Mai ca. 60 verschiedene Orchideenarten, die ausschließlich dort und nur für kurze Zeit vorkommen, gelangten wir nach etwa 45 Minuten Aufstieg zum Gipfel. Die Ruine lag nach den 17 Jahren, seit ich sie zuletzt gesehen hatte, „verwunschen“ wie früher, umgeben von hohen Bäumen. Ein Ort, der noch immer Geheimnisse birgt.

Fahrten mit Schiff und Bus ließen uns das Karstgebirge des Gargano mit seinen Höhlen und den dunklen Wäldern der Foresta Umbra erleben. Dieser riesige dunkle Eichen- und Buchenmischwald, ein Nationalpark, ist nicht nur für Apulien einzigartig. Bedeutend sind auch andere Orte des Gargano, besonders die Stadt Monte Sant'Angelo mit ihrem berühmten, in einer Höhle verborgenen Michaelsheiligtum. Von dort führt ein Weg über die Hochfläche an den Rand der steilen Klippen des Gargano nach Süden, zu dem vor wenigen Jahren erst wieder belebten Eremitenklaster Santa Maria di Pulsano mit seiner Felsenkirche und den Wohnhöhlen der Mönche.

Gleich südlich an der Küste zu Füßen des Gargano liegt Manfredonia, das durch Manfred, den unehelichen Sohn Friedrich II. und Halbbruder Konrads des IV., nach einem Tsunami 1223 ab 1255 wieder aufgebaute antike Sipontum. Dort liegen in einer Burg aus der Stauferzeit wahre Schätze aus der frühen Eisenzeit, die das in Nordapulien lebende Volk der Dauner hinterlassen hat: wunderbare Grabstelen

mit stilisierter, aber deutlicher Wiedergabe der bestickten oder bemalten Kleidung mit Gürteln, Fibeln und Waffen, wie man sie ganz ähnlich auch noch in Grabfunden der Hallstattzeit nördlich der Alpen findet. Sie sind Zeugnis eines bereits damals bestehenden intensiven Kulturkontakts weit über den Adriaraum hinaus.

Außerhalb der heutigen Stadt, im Stadtgebiet des antiken Sipontum, liegt die Kirche Santa Maria di Sipontum. Ihre Ursprünge reichen bis ins 6. Jahrhundert zurück. Nach wechselvollen Umbauten zeigt sie sich heute so, wie sie nach dem Erdbeben 1223 wieder aufgebaut worden war. Bemerkenswert ist auch San Leonardo di Sipontum. Das Kloster wurde als Pilgerhospiz für Wallfahrer nach Monte Sant'Angelo und als Rast vor der Weiterfahrt mit dem Schiff ins Heilige Land, gegründet. Erstmals urkundlich erwähnt wurde die Abtei 1113. Später diente sie auch als Station für die Kreuzzüge. Ab 1261 unterhielt hier der Deutsche Orden bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhundert einen seiner bedeutendsten Stützpunkte in Apulien. Das Kloster liegt an der Straße nach Foggia. Von dort erschließt sich ganz Apulien mit seinen unvergleichlichen Bauwerken der Romanik, seinen Kathedralen und staufischen Kastellen.

Teil des Programms war, neben vielen aufschlussreichen Statements der örtlichen Verantwortlichen, vor meinem Vortrag anlässlich der Präsentation der Modelle im Museum und bei einer weiteren Pressekonferenz in dem sehr



Präsentation der Modelle in Mattinata. Hinter dem Modell der Klostersruine von links: eine Modestylistin aus Mattinata, Antonia Santamaria; die Dolmetscherin, Martina Kiderle; Dr. Tobias Springer; der Bürgermeister von Mattinata, Dr. Roberto Prencipe, und Arciprete Don Francesco La Torre. (Foto: Comune di Mattinata).

schönen, neuen Hotel Il Porto mit Meerblick, in dem unsere Gruppe untergebracht war, auch die Vorstellung eines von Dr. Nicoletta De Rossi verfassten und beim Merian-Verlag neu erschienenen, sehr handlichen Reiseführers zu Apulien. Frau De Rossi erwähnt darin ganz explizit und erstmals Mattinata, den Reichtum seiner Landschaft und die Ruine des Klosters SS. Trinità. Meines Wissens beschrieben bisherige Führer zwar den Gargano, nie aber nannten sie Mattinata und seine Klosterruine.

### Die Wertschätzung

Wie auch schon bei der Übergabe der Modelle im Februar im Germanischen Nationalmuseum war auch in Mattinata deutlich zu spüren, welch große Bedeutung unserem wissenschaftlichen Interesse beigemessen wird. Der Empfang war überaus herzlich. Man erinnerte sich noch gut an alle am Forschungsprojekt Beteiligten. Auch der Priester der Gemeinde, Arciprete Don Francesco La Torre, kam und sprach persönliche Grußworte. Ebenso, neben dem Bürgermeister, Frau Avv. Caterina Calia, Honorarkonsulin der Bundesrepublik Deutschland in Bari, und Leonardo Campanelli, Direktor der Italienischen Zentrale für Tourismus ENIT in Wien, die bereits bei der Übergabe in Nürnberg anwesend waren. Als Dolmetscherin von unschätzbarem Wert für das Gelingen aller Veranstaltungen unterstützte uns wieder seine Frau, Martina Kiderle.

Das vor 20 Jahren und in diesem Jahr erneut gezeigte Interesse des Germanischen Nationalmuseums an dem kulturell und historisch so bedeutsamen Ort ermöglicht und erleichtert es den um den kulturellen Erhalt Bemühten, nicht nur in Mattinata, auch die große Mehrheit der zunächst kaum zu begeisternden Bevölkerung für den Erhalt dieses Monuments sowie auch der anderen kulturhistorisch bedeutsamen Hinterlassenschaften zu gewinnen. Der Tourismus spielt dabei eine wichtige Rolle. Durch ihn lässt sich Kulturgut allerorten in klingende Münze verwandeln. Er trägt wesentlich zum Erhalt der Monumente bei. Daher habe ich der Gemeinde Mattinata zum Ende meines Vortrags einen blühenden, aber sanften Tourismus gewünscht, damit die Einzigartigkeit der Region noch lange erhalten bleibe. Als Urlaubsziel ist Mattinata unbedingt zu empfehlen. Auch ein Besuch im Museum und auf dem Monte Sacro lohnt sich. Besonders lebendig wird es in Mattinata vom 14. bis 16. September zum Patronatsfest Santa Maria della Luce, zur Kirchweih oder zur „Kärwa“, wie man in Franken sagt.

► TOBIAS SPRINGER

## AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

noch bis 7. 7. 2013	<b>Zünftig!</b> Geheimnisvolles Handwerk 1500–1800
noch bis 22. 9. 2013	<b>Der Alles-Köner</b> Arbeiten von Henry van de Velde aus den Sammlungen des GNM
noch bis 6. 10. 2013	<b>Charakterköpfe</b> Die Bildnisbüste in der Epoche der Aufklärung
noch bis 26. 1. 2014	<b>Rembrandt</b> Meister der Radierung
26. 9. 2013 bis 19. 1. 2014	<b>Aufbruch der Jugend</b> Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung

### Inhalt III. Quartal 2013

<b>Glaskasten für die Zunft</b> von Thomas Schindler .....	Seite 1
<b>Adressmappe aus der Galanteriewarenfabrik Charles Girardet, Wien</b> von Ursula Peters .....	Seite 4
<b>Prominente Gesichter</b> von Frank Matthias Kammel .....	Seite 9
<b>Nachwirkungen eines Forschungsprojekts</b> von Tobias Springer .....	Seite 12

### 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: 3600 Stück

**Sie können das KulturGut auch zum Preis von 10 € pro Jahr abonnieren. Informationen unter Telefon 091 1/1331 110.**