

Zu Hauf(f)

Eine Porträtbüste des Dichters Wilhelm Hauffs verbindet zahlreiche Objekte des GNM

BLICKPUNKT JULI. Bis heute gilt der Schriftsteller und Dichter Wilhelm Hauff (1802–1827) als einer der bekanntesten Vertreter der deutschen spätromantischen Literatur. Insbesondere seine Märchen wie *Der kleine Muck*, *Kalif Storch* oder *Zwerg Nase* sind vielen immer noch ein Begriff, und *Das kalte Herz* (erstmalig 1827 veröffentlicht im *Märchenalmanach für Söhne und Töchter gebildeter Stände auf das Jahr 1828*) zählt auch fast 200 Jahre nach seinem Erscheinen weiterhin zum schulischen Lehrkanon im Deutschunterricht.

Mit dem Erwerb einer Büste (Abb. 1) verfügt das Germanische Nationalmuseum nun seit 2019 über ein außergewöhnlich seltenes zeitgenössisches Porträt des Schriftstellers, dessen Werke Generationen von Kindern und Erwachsenen in verschiedener Weise prägten. Geformt wurde sie von Theodor Wagner (1800–1880), einem Schüler sowohl Johann Heinrich Danneckers (1758–1841) in Stuttgart und hier auch Leiter dessen Ateliers, als auch Bertel Thorvaldsens (1770–1844) in Rom. Die Plastik ist jedoch nicht das einzige Objekt in den Sammlungen des Museums, das in direkter oder indirekter Beziehung zu Wilhelm Hauff steht. Dennoch kommt ihr eine Schlüsselfunktion zu, da sich durch sie diese vielfältigen Verbindungen nun deutlicher hervorheben lassen.

Die Büste

Theodor Wagner führte die Porträtbüste Wilhelm Hauffs kurz nach dessen Tod am 18. November 1827, aber noch im Sterbejahr aus und goss wohl mehrere Exemplare, von denen sich neben dem Nürnberger ein weiteres im Deutschen Literaturarchiv Marbach erhalten hat (Inv. B 2007.0313). Der Künstler hatte den schwer erkrankten Dichter ungefähr vier Wochen vor dessen Tod aufgesucht und konnte bei der künstlerischen Umsetzung so auf die Eindrücke dieses einzigen Treffens zurückgreifen. Obwohl er Hauff also nur im Zustand des bereits begonnenen körperlichen Verfalls hatte sehen können, zeigt sein Porträt die Physiognomie eines gesunden jungen Mannes, das deutlich antiken römischen Dichterbildnissen ähnelt. Mit der Bindung an diese Vorbilder evoziert der Bildhauer also bereits die Apotheose des schwäbischen Schriftstellers in

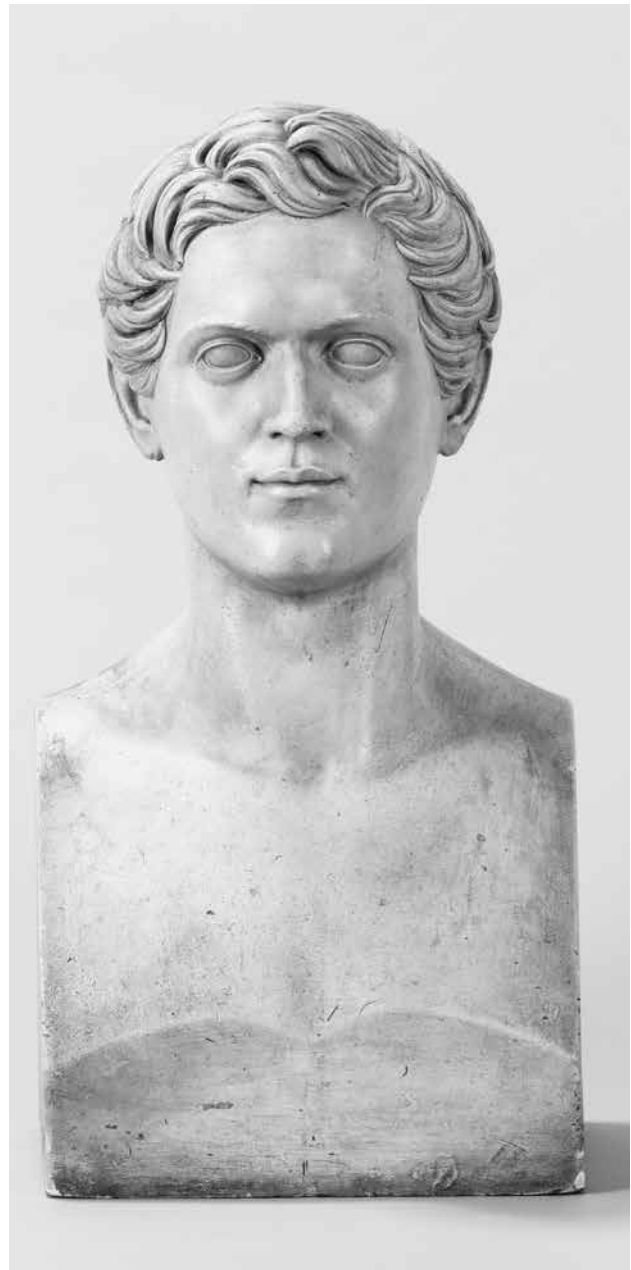


Abb. 1: Büste des Dichters Wilhelm Hauff, Theodor Wagner, 1827, Stuckgips, gegossen, mit Schellack patiniert, verschliffene Gussnähte, H. 57 cm, Inv. Pl.O.3516 (Foto: Georg Janßen).

den literarischen Kanon – selbst, wenn er darauf verzichtet, ihm einen Lorbeerkranz um das Haupt zu flechten. Schon bald nach der Fertigstellung der Büste wurde sie überaus wohlwollend im Kunstblatt vom 28. Februar 1828 besprochen. Karl Grüneisen (1802–1872), der Autor des Artikels, war sowohl ein Freund des Dichters wie des Bildhauers und lobte in der Besprechung, dass mit der Plastik eine ideale Synthese zwischen realistischer und idealistischer Darstellung gelungen sei. In der kurzen Nachschrift seines Textes gibt Grüneisen noch einen Hinweis: „Den Freunden der Muse Wilhelm Hauffs erteilen wir schließlich noch die Nachricht, daß Abgüsse der Wagner’schen Büste um den Preis eines Louis d’or bey dem Künstler dahier zu erhalten sind.“ Es ist anzunehmen, dass es sich beim Nürnberger Gips um einen dieser Güsse handelt.

Im Kontext der Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums kann die Büste Wilhelm Hauffs fortan als Ausgangspunkt für die Vernetzung unterschiedlicher Themenfelder dienen. Sie ermöglicht es, anhand verschiedenster Exponate aus unterschiedlichen Sammlungen sowohl der Persönlichkeit des Dichters als auch seinen Beziehungen zu anderen Persönlichkeiten nachzuspüren, ferner zahlreiche Aspekte aus seinem literarischen Werk anhand von Objekten fassbar sowie schließlich seine Einordnung als auch posthum bis in die Gegenwart wirksamer Poet erfahrbar zu machen, an dessen Wirken allgemeine historische Entwicklungen ablesbar sind. Hier einige Beispiele.

Die Schöne und Wilhelm Hauff

Hauff besuchte ab 1820 die Brüder Sulpiz (1783–1854) und Melchior (1786–1851) Boisserée in Stuttgart, wo diese ihren Bilderschatz ab 1819 ausstellten. Die Galerie der Boisserées wurde zum entscheidenden Schauplatz seiner Novelle *Die Bettlerin vom Pont des Arts* (1826 veröffentlicht in den Nummern 276 bis 305 des *Morgenblatts für die gebildeten Stände*). Einer der Protagonisten, der junge Herr Fröben, verliebt sich in der Sammlung unsterblich in das Bildnis einer Dame. Obwohl er weiß, dass es gut 300 Jahre alt ist, glaubt er, die Dargestellte schon einmal persönlich gesehen zu haben. Fast täglich besucht er nun die Boisserées, um ihr nah zu sein: „Großen historischen oder bedeutenden Kunstwert hatte das Bildchen nicht. Es stellte eine Dame in halb spanischer, halb altdeutscher Tracht vor. Ein freundliches blühendes Gesicht mit klaren, liebevollen, Augen, mit feinem, zierlichem Mund und zartem, rundem Kinn trat sehr lebendig aus dem Hintergrund hervor. Die schöne Stirne umzog reiches Haar und ein kleiner Hut, mit weißen buschigten Federn geschmückt, der etwas schalkhaft zur Seite saß. Das Gewand, das nur den schönen zierlichen Hals frei ließ, war mit schweren goldenen Ketten umhängt und zeugte ebensowohl von der Sittsamkeit als dem hohen Stand der Dame. Am Ende ist er wohl in das Bild verliebt, dachte man, wie Kalaf in das der Prinzessin Turandot, obschon mit ungleich geringerer Hoffnung, denn das Bild ist wohl dreihundert Jahre alt und das Original nicht mehr unter



Abb. 2: Damenbildnis, früher Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, Malerei auf Lindenholz, Lukas Cranach d. Ä., um 1530, H. 58,6 cm, B. 59,8 cm, Inv. Gm217, Leihgabe Wittelsbacher Ausgleichsfonds / Bayr. Staatsgemäldesammlungen (Foto: Fotoabteilung GNM).

den Lebenden.“ Es stellt sich schließlich heraus, dass das Gemälde Fröben an eine Pariser Bettlerin erinnert, in die er sich verliebt hatte. Im Verlauf der Geschichte trifft er diese, nun die Ehefrau eines Freundes, tatsächlich wieder, und alle Verwirrungen finden ein glückliches Ende.

Ohne Zweifel handelt es sich bei dem Frauenporträt in der Novelle um das Damenbildnis Lukas Cranach d. Ä. (1472–1553, Abb. 2), das sich seit 1882 im GNM befindet und heute in der Abteilung „Renaissance, Barock, Aufklärung“ zu sehen ist. Dass es auch hier einen täglichen Besucher gäbe, wurde noch nicht kolportiert. Wir wissen allerdings mittlerweile, dass es sich bei der Dame auf dem Gemälde einst um Salome gehandelt hat, die auf einem Teller das Haupt Johannes des Täufers präsentierte. Weil das einem Vorbesitzer vermutlich zu drastisch war, ließ dieser das Bild einfach absägen. Allein diese Tatsache verleiht ihm mittlerweile doch einen „großen historischen oder bedeutenden Kunstwert.“ (Hauff 1826). Unsere Graphische Sammlung besitzt eine Farblithografie des Bildes, die Johann Nepomuk Strixner (1782–1855) im Auftrag der Boisserées, der einstigen Besitzer des Gemäldes, anfertigte (Inv. GSlg, Kapsel 1023, W[inkler]. 971 45). Auch Wilhelm Hauff war im Besitz eines solchen Abzugs.

„Lichtenstein“ – ein Roman und seine Rezeption

Mit seinem frühen deutschsprachigen historischen Roman *Lichtenstein. Romantische Sage aus der württembergischen [sic!] Geschichte* (Stuttgart 1826) trug Wilhelm Hauff maßgeblich zur „Wiedergeburt“ des Mittelalters im 19. Jahrhun-

dert bei. Weil er geschickt politische Aspekte der Identitätssuche der nachnapoleonischen Gegenwart in einen sehr frei erfundenen und von historischen Wahrheiten befreiten mittelalterlichen Kontext einfügte, gelang es ihm, eine ideale Projektionsfläche für die patriotischen Gefühle seiner biedermeierlichen Leser zu schaffen, die ihren vermeintlichen Ursprung in der Reformationszeit unter Ulrich von Württemberg (1487–1550) haben sollten.

Der literarische Ruhm, den das wirkliche Schloss Lichtenstein oberhalb von Honau an der Echaz durch den Roman erlangt hatte, sollte sich sehr schnell auch in kulturgeschichtlichen Zeugnissen niederschlagen. So wurde für Hauffs Grabstein auf dem Hoppenlaufriedhof in Stuttgart ein Fels vom Lichtenstein verwendet. Und 1837 ließ Wilhelm Graf Württemberg (1810–1869), nachdem er das nunmehr zum Schloss umgebaute Jagdhaus erworben hatte, eine nach dem Gips Theodor Wagners gegossene, jedoch größere Bronze als Denkmal für Hauff aufstellen.

Carl Alexander von Heideloff (1789–1865), der auch in Nürnberg tätige Architekt und „Denkmalpfleger“ (in den Beständen des GNM u.a. präsent durch seinen schriftlichen Nachlass im DKA und eine Porträtbüste von Heinrich Schaeffer, Inv. Pl.K.1686), entwarf das neugotische Schloss Lichtenstein als Reminiszenz an den Schauplatz von Hauffs

Roman bzw. als dessen reale dreidimensionale Illustration (Ansichten und Pläne in der Graphischen Sammlung des GNM: Inv. SP8434-8440). Damit wollte Heideloff zudem den Roman als Literatur von nationaler Bedeutung markieren und ihn als konstituierendes Element des Nationalstaatsgedankens etablieren. Das neugotische Schloss fungierte dabei als ein aus der Fiktion des Romans in die Realität transformierter Bau. 1842 fertiggestellt, wurde er in Anwesenheit König Wilhelms I. von Württemberg (1781–1864) eröffnet und zog als touristische Attraktion umgehend zahlreiche Besucher an. Das GNM besitzt seit 2019 auch ein Wachsporträt des württembergischen Königs Wilhelm I. (Inv. Pl.O.3522), bossiert von Franz Xaver Heuberger (1791–1863/64). Dem König widmete Hauff 1826 das *Gedicht Prinz Wilhelm*, da er als einziges Mitglied eines regierenden Herrscherhauses 1815 persönlich an den Kämpfen gegen Napoleon teilgenommen hatte.

Wie erfolgreich Heideloffs Strategie war – der im Übrigen ab 1854 dem Gelehrtenausschuss des Germanischen Museums für das Fach Ornamentik des Mittelalters angehörte –, zeigt die Rezeption seines Baus in Zusammenhang mit den zahlreichen Neuauflagen des erfolgreichen Romans des 19. Jahrhunderts: Kaum eine Auflage verzichtete auf die Abbildung des Schlosses Lichtenstein auf dem Titel. Außer-

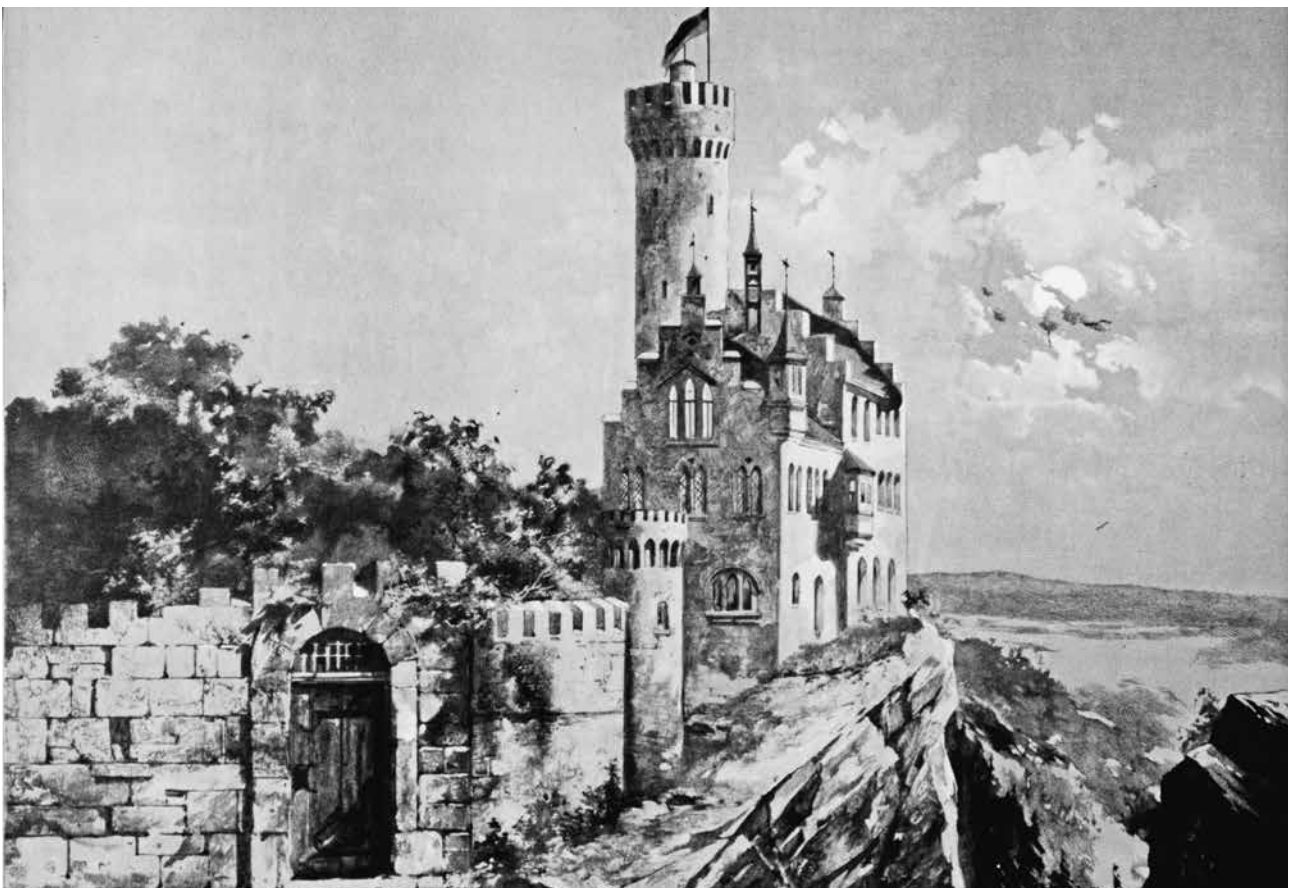


Abb. 3: Ritterburg (Dekoration zum Stück Lichtenstein), Verlag J. F. Schneider, Esslingen, um 1902, Bogen 135, Chromolithografie, H. 41 cm, B. 53 cm, Inv. SZ2070/3 (Foto: Monika Runge).

dem entstanden zwischen 1846 und 1892 drei Opern, die Hauffs Lichtenstein zum Vorbild hatten, und ebenfalls Fassungen für das Theater. Wie prägend der Roman bis weit ins 20. Jahrhundert sein sollte, zeigt u. a. auch ein Papiertheater für Kinder aus der Sammlung des GNM (Abb. 3), zu dem sich neben verschiedenen Kulissen und Figurenblättern auch ein Textheft erhalten hat.

Joseph Süß Oppenheimer

Unser Münzkabinett besitzt eine historische Spottmedaille (Abb. 4), die auf der Vorderseite das Porträt des Joseph Süß Oppenheimer (1698–1738) trägt. Im Inneren der Schraubmedaille befinden sich 17 leporelloartig miteinander verbundene, kreisrunde Einlagen, die das Leben des diffamierend auch als „Jud Süß“ bekannten Oppenheimer einschließlich seines gewaltsamen Todes schildern. Als Hoffaktor oder Hofbankier beschaffte er Kapital und Waren für den Hof Herzog Karl Alexanders von Württemberg (1684–1737). Hoffaktoren, die sehr oft jüdischen Glaubens waren, erhielten außergewöhnliche Privilegien wie Zoll- und Abgabefreiheit, zudem unterstanden sie überwiegend der höfischen Gerichtsbarkeit. Oft waren sie deshalb dem Argwohn der Bevölkerung, aber auch der juristischen Willkür ausgesetzt. So wurde auch Joseph Süß Oppenheimer unmittelbar nach dem Tod seines katholischen Dienst- und Schutzherrn aufgrund antisemitischer Anschuldigungen 1738 Opfer eines Justizmordes, der sich im protestantischen Württemberg vor dem Hintergrund politischer und konfessioneller Spannungen abgespielt hatte. Aufgrund antijüdischer Klischees war er zuvor des Hochverrats, der Majestätsbeleidigung, der Beraubung staatlicher Kassen, des Amtshandels, der Bestechlichkeit, der Schändung der protestantischen

Religion und des sexuellen Umgangs mit Christinnen angeklagt. In einem nichtöffentlichen Prozess wurde Oppenheimer zum Tode durch Erdrosseln verurteilt. Seine Exekution vor bis zu 20.000 Zuschauern glich einem Volksfest (siehe etwa den Einblattdruck Inv. HB16415). Nachdem das Urteil vollzogen war, wurde sein Leichnam sechs Jahre(!) in einem Käfig öffentlich insbesondere zur Abschreckung der jüdischen Bevölkerung ausgestellt. Besagte Schraubmedaille, aber auch einige zeitgenössische Stiche dokumentieren vordergründig die Vita des Joseph Süß Oppenheimer, zeigen heute aber v. a. den allgegenwärtigen Antisemitismus der Zeit, der das willkürliche Handeln der herzoglich württembergischen Justiz erst möglich gemacht hatte.

Gut 90 Jahre nach Oppenheimers Tod griff Wilhelm Hauff seine Geschichte in der 1827 erschienenen Novelle *Jud Süß* wieder auf. Weil ihm die Prozessakten nicht zugänglich waren (sie wurden erst 1912 öffentlich gemacht), entsprang Hauffs Geschichte wohl ebenso seiner Fantasie wie der mündlichen Überlieferung – es ist anzunehmen, dass sich insbesondere das Massenerlebnis der Hinrichtung, aber auch die sechsjährige öffentliche Zurschaustellung des Leichnams ins kollektive Gedächtnis eingegraben hatten. Auch die Novelle ist durch antisemitische Stereotype über die jüdische Lebenswelt geprägt, die von ihm dabei verwendeten erzählerischen Strategien und rhetorischen Mittel unterstreichen seine eigene antisemitische Einstellung, wie sie letztlich wohl auch die seiner Leserinnen und Leser widerspiegeln. Auch in anderen seiner Werke, wie den *Mittheilungen aus den Memoiren des Satans* und *Abner, der Jude, der nichts gesehen hat*, finden sich unverdeckt antisemitische Vorurteile.

Wie stark die auch von Wilhelm Hauff reproduzierten Stereotype bis ins 20. Jahrhundert hinein wirkten, lässt sich allein daran ablesen, dass auch *Jud Süß* der nationalsozialistischen Kulturpolitik als Vorlage für Veit Harlans gleichnamigen Schmähfilm von 1940 diente. Noch heute haben die in der Novelle formulierten Vorurteile eine gesellschaftliche Relevanz. Das auch durch die Literatur des 19. Jahrhunderts tradierte Bild der jüdischen Lebenswelt und die historische Realität driften bis in die Gegenwart weit auseinander. So kommt es dazu, dass die Wirkmächtigkeit der unter großer Mithilfe von Wilhelm Hauff konstruierten Persönlichkeit des Joseph Süß Oppenheimer dessen historische Persönlichkeit bis heute überlagert.

Der Orient im Papiertheater

Zwischen 1825 und 1827 veröffentlichte Wilhelm Hauff drei Märchenalmanache mit insgesamt 18 Erzählungen, die jeweils in eine eigene, gleichfalls als Märchen konstruierte Rahmenhandlung eingebettet sind. Als kulissenhafte Schauplätze von mehr als der Hälfte der hier enthaltenen Erzählungen dienen Teile des sogenannten Orients. Konstituiert wird dieser Raum über die gemeinsamen islamisch geprägten Kulturpraktiken und Gesellschaftsstrukturen eines Teils der Protagonisten, die in den Märchen oft mit



Abb. 4: Spottmedaille auf Joseph Süß Oppenheimer, Stuttgart, 1738, Silber, Pergament, bemalt, 19 Einlagen, Inv. Med13203 (Foto: Carolin Merz).

den christlichen Weltanschauungen anderer Figuren, aber auch denen der Hauff'schen Leserschaft, konfrontiert werden. Hierbei verzichtet der Autor jedoch darauf, durch moralische Urteile den einen Kulturraum dem anderen vorzuziehen – beide sind unterschiedslos sowohl durch sittliches wie unsittliches Verhalten gekennzeichnet, das sich nicht an der Religionszugehörigkeit der Protagonisten orientiert. Seiner Zeit entsprechend, wertet er das „Morgenland“ noch als eine dem „Abendland“ in seiner hochgradigen Ausdifferenzierung der Gesellschaft analoge Zivilisation – auch wenn die Geschichten in einer unspezifischen Vergangenheit spielen.

Anders als heutige Leserinnen und Leser, konnte Hauffs gebildete zeitgenössische Leserschaft aus den Märchen eine Vielzahl von Anspielungen auf historische und aktuelle Ereignisse sowie die eigene Lebenswelt entziffern. Diese Kenntnisse gingen jedoch nach und nach verloren, und es hat sich gezeigt, dass sie auch nicht notwendig waren, um bei den nachfolgenden Generationen die Geschichten als faszinierend und lesenswert gelten zu lassen – was nicht zuletzt die anhaltende Popularität der Hauff'schen Märchen zeigt. Dadurch, dass die Texte auch ohne Dechiffrierung der Anspielungen lesbar blieben, verschob sich jedoch der Kreis der potenziellen Rezipienten in Richtung von Kindern aus bürgerlichen Haushalten. Die Beliebtheit der Märchen als pädagogisches Mittel der Kindererziehung zeigt sich auch durch Objekte aus der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums. So finden sich hier u.a. ein Papiertheater zum Märchen *Kalif Storch* (Abb. 5) und mehrere Illustrationen zu orientalischen Märchen von Hauff von Josef Hegenbarth aus der Zeit des zweiten Weltkriegs (Inv. Hz6534-6540).



Abb. 5: Papiertheater Kalif Storch von Bagdad, Verlag J. F. Schneider, Esslingen, nach 1883, Bogen 518, Chromolithografie, H. der Figuren 13–15 cm, Inv. SZ2737.1–11 (Foto: Monika Runge).

Vernetzung von Themenfeldern

Zu den bereits aufgezeigten Verbindungen lassen sich möglicherweise noch weitere finden: So ist es durchaus denkbar, dass sich etwa Objekte zu den Studentenbewegungen des frühen 19. Jahrhunderts mit Wilhelm Hauff verknüpfen lassen – in Tübingen war er Mitglied der „Germania“ – oder auch solche zur Geschichte von Soldatenliedern – mehrere von Hauffs Liedtexten finden sich noch bis Mitte des 20. Jahrhunderts in militärischen Liederbüchern.

Die Erwerbung der Porträtskulptur ermöglicht es also, verschiedenste Objekte mit voneinander abweichenden Themenschwerpunkten aus den unterschiedlichen Sammlungen des GNM untereinander zu verbinden und gemeinsame Schnittmengen aufzuzeigen. Damit kommt dem Porträt eine Schlüsselfunktion als kulturgeschichtliches Leitobjekt nicht nur innerhalb der Sammlung 19. Jahrhundert zu.

► TILO GRABACH

Literatur (Auswahl):

K. (=Karl Grüneisen): Über Wilhelm Hauffs Büste von Theodor Wagner. In: Ludwig Schorn (Hrsg.): Kunstblatt, Bd. 9, Nr. 17, Donnerstag, 28. Februar 1828. Stuttgart/Tübingen 1828, S. 65–68. – August Wintterlin: Wagner, Theodor. In: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 40. Leipzig 1896, S. 579–581. – Sibylle von Steinsdorff (Bearb.): Wilhelm Hauff. Sämtliche Werke in drei Bänden. München 1970. – Friedrich Pfäfflin (Bearb.): Wilhelm Hauff (1802–1827). Marbacher Magazin 18, 1981. – Kurt Löcher: Die Gemälde des 16. Jahrhunderts (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg). Ostfildern-Ruit 1997. – Uwe Heckmann: Vom Bildgedicht zur Novelle. Die Sammlung Boisserée und ihre literarische Rezeption. In: Christoph Perels (Hrsg.): Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1998. Tübingen 1998, S. 96–102. – Ernst Osterkamp, Andrea Polaschegg, Erhard Schütz (Hrsg.) in Verbindung mit der Deutschen Schillergesellschaft: Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft. Göttingen 2005. – Das Königreich Württemberg 1806–1918. Monarchie und Moderne. Ausst.Kat. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart. Ulm 2006, S. 412, 413 (Abb.). – Mythos Burg. Hrsg. von G. Ulrich Großmann. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2010, Kat.Nr. 8.114 (Claudia Selheim). – Zur Schraubmünze: <https://bawue.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=10299&cacheLoaded=true> [21.4.2020].

Feuer frei!

Ein Steinschlossfeuerzeug im Germanischen Nationalmuseum



Abb. 1: Das Steinschlossfeuerzeug mit geöffneter Zunderlade, 2. H. 18. Jh., H. 7,3 cm, B. 3,2 cm, L. 15,6 cm, Inv. BA4201 (Foto: Georg Janßen).

BLICKPUNKT AUGUST. „Täglich, fast stündlich werden mechanische und chemische Kräfte von Tausenden Menschen in Bewegung gesetzt, um so das unentbehrliche Feuer zu erzeugen und doch fragen so wenige darnach: wie war es früher? Was der Gelehrte in seinem Laboratorium mit Hilfe von Tiegeln und Redorte zum Nutz und Frommen der Menschen gefunden hat, wird, wenn es nur bequem und billig ist, schnell ergriffen und das Alte verächtlich beiseite geschoben, und Niemand fragt mehr darnach [...] Es ist daher wohl an der Zeit, längst Vergessenes wieder einmal hervorzusuchen und uns zu fragen, wie unsere Vorfahren Feuer machten.“

Dieses von Detlev Freiherr von Biedermann stammende Zitat entbehrt natürlich nicht einer gewissen Ironie, stellt man sich heute die Frage danach, wie „unsere Vorfahren“ Feuer machten. Wohl kaum hatte er in seinem 1859 erschienen Aufsatz „Die Feuerzeuge Deutschlands. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte“ besonders die Frage nach eben jenen Feuerzeugen im Sinn, die zu dieser Zeit gerade einmal sechzig Jahre aus der Mode gekommen und vom chemischen Döbereiner-Feuerzeug abgelöst worden waren. Sein Interesse galt vermehrt den vorgeschichtlichen und historischen Mitteln der Feuererzeugung, wie den Feuerstählen und -steinen. Doch behandelte er eben auch Feuerzeuge, welche zeitgenössische Entwicklungen der Feuerwaffentechnik und bürgerliches Bewusstsein für Stil ebenso in sich vereinten, wie mechanische Raffinesse und ästhetischen Anspruch. Diese Feuerzeuge waren bis zum Ende des 19. Jahrhunderts häufig in bürgerlichen und

adeligen Haushalten zu finden, wo sie sich ihren Platz zwischen Federkiel und Zigarrenkiste sicherten. Die Rede ist von den sogenannten Steinschlossfeuerzeugen, von denen auch das Germanische Nationalmuseum diverse Ausführungen besitzt. Die Frage Biedermanns kann mit Fug und Recht immer wieder aufs Neue gestellt werden, und unter besonderer Berücksichtigung eines Steinschlossfeuerzeuges aus der Sammlung Volkskunde (Abb. 1) geht dieser

Beitrag der Frage nach Herkunft, Beschaffenheit, Funktionsweise und Kulturgeschichte dieser Ausprägung mechanischer Feuererzeugung nach.

Der Weg ins Museum

Laut Zugangsregister wurde das Steinschlossfeuerzeug dem GMN am 15.7.1874 von Julius Wegeler (1807–1883) geschenkt, seines Zeichens Geheimer Medizinalrat, Heimatkundler und Mitglied des Gelehrtenausschusses (Abb. 2). Wegeler war bis 1848 Armen- und Distriktarzt in Koblenz. In diesem Jahr erkrankte er schwer und konnte seine bisherige Profession nicht weiter ausüben. Von da an beschäftigte er sich vor allem mit heimatkundlichen Forschungen und der Geschichte des Rheinlandes. In diesem Bereich trat er durch eine rege publizistische Tätigkeit hervor und schrieb mehrere Bücher, unter denen das bekannteste wohl sein Werk „Beiträge zur Geschichte der Stadt Coblenz“ von 1882 ist, in dem er u.a. seine umfangreiche Sammlung von Kulturgütern und Kunstschätzen beschreibt. Auch führte er die Sammlung seines Vaters Franz Ger-



Abb. 2: Julius Wegeler, Radierung, vermutl. von Carl Ernst Forberg, 1880/95 (Beethoven-Haus Bonn, B 146, Detail).

hard Wegeler (1765-1848) – einem Jugendfreund Ludwig van Beethovens – fort, welche sich in besonderem Maße aus Objekten und Schriften des Komponisten zusammensetzt und sich heute als Dauerleihgabe im Beethovenhaus in Bonn befindet. Neben seiner Tätigkeit als Beigeordneter der Stadt Koblenz und Altertumsforscher machte sich Julius Wegeler besonders als Bibliothekar der Koblenzer Stadtbibliothek verdient, deren Leiter er bis 1875 war. Dem Germanischen Nationalmuseum war er seit 1860 verbunden. Der promovierte Arzt zählte zu den Mitgliedern des Gelehrtenausschusses, eben jenes Gremiums, das noch im Gründungsjahr des Museums 1852 in Dresden ins Leben gerufen worden war und dessen Aufgabe darin bestand, „zur Förderung der wissenschaftlichen und artistischen Zwecke des Museums beizutragen“. Laut Statut konnten nur Männer aufgenommen werden, die „sich in einem der wissenschaftlichen Zweige des Museums als gründliche Forscher und Fachmänner durch Vorträge, durch schriftliche oder künstlerische Arbeiten oder durch Sammlungen besonders ausgezeichnet oder nützlich gemacht haben.“ Damit zählte Wegeler zu den zahlreichen Vertretern, die sich im Rahmen der Provinzialgeschichtsforschung einen Namen gemacht hatten und denen die Aufgabe zuteil wurde, das junge Museum in seiner sammlerischen und wissenschaftlichen Ausrichtung zu beraten. Innerhalb des Ausschusses war er für das Fach Rheinische Geschichte und Topografie zuständig. Im Historischen Archiv des GNM ist neben der Mitgliederliste, die Wegeler verzeichnet, ebenfalls der Brief überliefert, welchen er als Antwort auf seine Berufung in den Gelehrtenausschuss verfasste (Abb. 3). Darin bringt er seine Hoffnung zum Ausdruck, sich der Satzung würdig zu erweisen und erklärt sich bereit, das Museum zu unterstützen. Seinen Nachlass vermachte er dem Landeshauptarchiv Koblenz. Dem Germanischen Nationalmuseum schenkte Wegeler abgesehen von dem Steinschlossfeuerzeug zwischen 1864 und 1878 ein Glasgemälde mit allegorischen Darstellungen aus dem Jahre 1562, über 100 Lackabdrücke, eine große Anzahl an Siegelstöcken und Petschaften sowie zwei Diplome aus dem 18. Jahrhundert. Wie Wegeler selbst in den Besitz des Steinschlossfeuerzeuges kam, lässt sich allerdings nicht mehr rekonstruieren.

Von Vorteil für im Feuerschlagen Ungeübte

Mit diesen Worten wird das Steinschlossfeuerzeug im „Encyclopädischem Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe“ von 1827 beschrieben, auch wenn es im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bereits derart sei, „dass in neuerer Zeit diese mechanischen Feuerzeuge, durch mehrere bequeme Arten, schnell Feuer zu erhalten entbehrlich geworden [sind]“. Damit waren die chemischen Feuerzeuge gemeint, welche sich spätestens seit Mitte des 19. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreuten. Knapp ein Jahrhundert zuvor waren die Steinschlossfeuerzeuge allerdings besonders begehrte Objekte des Adels und des gehobenen Bürgertums. Biedermann bemerkt hinsichtlich der

Steinschlossfeuerzeuge und des zu seiner Zeit bereits vorherrschenden Zündholzes: „Wie wenig schön sie uns auch jetzt erscheinen, damals mögen sie wohl eine Zierde der Schreibtische gewesen sein.“ Denn obgleich das Steinschlossfeuerzeug zweifelsohne ein Gebrauchsgegenstand war, so war es doch nicht für den Einsatz in der Küche oder unter freiem Himmel bestimmt, da es als schwer zu bedienen galt und deshalb für das alltägliche Feuermachen ungeeignet war.

Auch im 18. Jahrhundert war im Alltag die Methode, mit Feuerstahl oder -stein und Zunder Feuer zu schlagen, am weitesten verbreitet. Tatsächlich fand man die Steinschlossfeuerzeuge wohl am häufigsten auf Schreibtischen in einem bürgerlichen Umfeld. Davon zeugen zu erwerbende zeitgenössische Garnituren, welche neben dem Feuerzeug auch Tintenfass und Streusandbehälter enthielten. Ab Mitte des 18. Jahrhunderts wurden auch aufwendiger gestaltete Steinschlossfeuerzeuge verkauft, die in einer Zeit der Technikbegeisterung auf reges Interesse stießen. Das Germanische Nationalmuseum besitzt ein solch ausgefallenes Modell in Form einer Uhr (Abb. 4).

Bereits 1801 werden die Steinschlossfeuerzeuge als mangelhaft beschrieben, da sie zu schnell rosteten und die Notwendigkeit, ständig neuen Zunder nachzufüllen, eine Unbe-

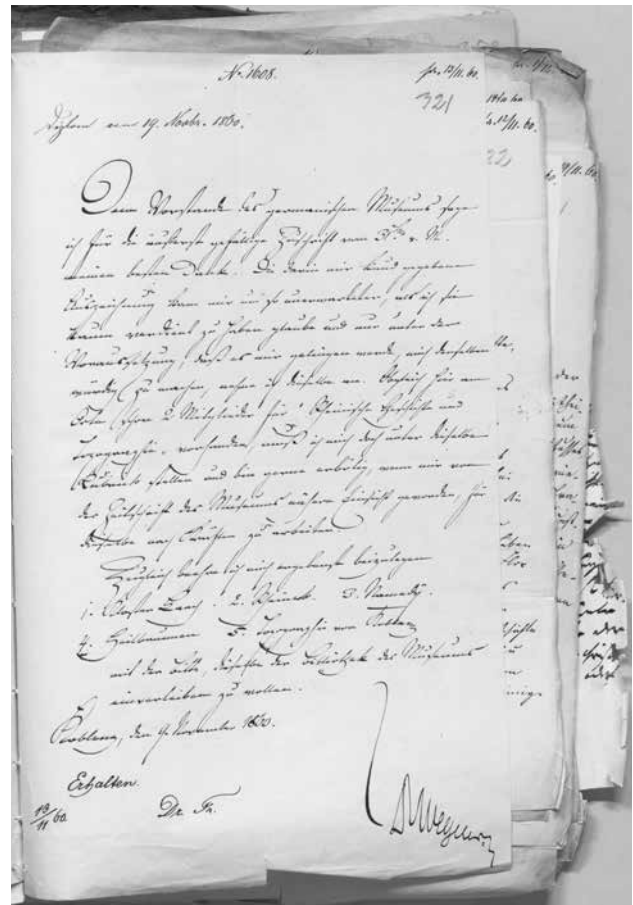


Abb. 3: Antwortbrief von Julius Stephan Wegeler an das GNM nach seiner Berufung in den Gelehrtenausschuss, GNM Akten 45, fol.321 (Foto: GNM)



Abb. 4: Tischuhr mit Steinschnappschloss und Anzündmechanismus für eine Kerze, Süddeutsch, um 1500, Inv. WI 1854 (Foto: Georg Janßen).

quemlichkeit darstelle, welche man mit neueren Feuerzeugen nicht auf sich nehmen müsse. Auch waren sie nicht unbedingt zuverlässig, da sie in sehr unterschiedlicher Qualität produziert wurden. Sie waren Gebrauchsgegenstände, allerdings auch Objekte kunsthandwerklicher Spitzenleistungen. Hergestellt wurden sie zumeist von Drechslern, Klempnern, Büchsenmachern oder Schlossern, wobei aber auch talentierte Schmiede imstande waren, solche Feuerzeuge zu fertigen. Der Verkauf erfolgte im 18. Jahrhundert durch Händler, welche 1786 als „mit sogenannter nürnbergischer Ware handelnde Kaufleute und Nadler“ bezeichnet wurden. Anfang des 19. Jahrhunderts verzeichnet Bestelmeiers Magazin ein „Pistol-Feuerzeug von Mössing“, das zum Preis von einem Reichstaler und 12 Kreuzern angeboten wurde.

Messing, Eisen, Feuerstein und Leder

Das hier untersuchte Steinschlossfeuerzeug stammt aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und besteht in seinen Grundbestandteilen aus Messing, Eisen, Feuerstein (Flint) und Leder. Den Hauptkörper bilden die Zunderlade und die Pfanne des Steinschlusses, an denen alle übrigen Teile befestigt sind. Die Pfanne, deren Außenseite mit vier (nachträglich eingeritzten?) Kerben versehen ist, dient zur Aufbewahrung des Zunders, der für die akute Entzündung bei Betätigung des Feuerzeuges genutzt wird. Die dahinterliegende Kammer enthält den Zundervorrat und kann von der dem Steinschloss gegenüberliegenden Seite befüllt werden. Dazu dient ein Türchen, das seitlich geöffnet und mit einem simplen, aus einer Schraube und einem kleinen Haken bestehenden Mechanismus geschlossen werden kann (siehe Abb. 1). Eine metallene Vorrichtung in Form eines Ringes dient dazu, eine kleine (nicht erhaltene) Wachskerze festzuhalten. Diese ist am Türchen der Zunderlade angebracht. Das Feuerzeug besitzt einen in einer Kugel endenden Griff aus Messing, auf dem der hintere Teil des Objektes ruhte. In seiner jetzigen Form liegt das Feuerzeug allerdings hinten auf dem Abzug auf, was im Vergleich mit zeitgleichen Modellen den Schluss zulässt, dass der Griff entweder ver-

bogen oder die Kugel unsachgemäß angebracht wurde. Letztere besteht aus zwei miteinander verlöteten Teilen und weist einige kleine Kerben an der Oberseite auf. Die in die Abdeckung der Zunderlade übergehende Oberseite des Griffes ist mit einem Relief verziert: es zeigt über einer ornamentalen Verzierung einen springenden Hund unter einem Baum und freiem Himmel (Abb.5).

Auf einer Seite sitzt das außenliegende Steinschloss. Dieses ist an der Hauptzunderlade mittels einer Schraube befestigt. Jeweils links und rechts neben dem derart angebrachten Hahn des Steinschlusses befindet sich der Abzugsmechanismus, der ebenfalls mit zwei Schrauben an der Hauptzunderlade befestigt ist, wie auch eine an dieser verschraubte und mit dem Hahn verbundene Hahnfeder. Der Mechanismus selbst weist eine Vorrichtung auf, die es ermöglicht, den Abzug sowohl in eine Ruhrast wie auch in eine Spannrast zu bringen. Den Abzug stellt ein gerader, nach unten stehender eiserner Fortsatz dar. Der Hahn aus Eisen beinhaltet den Feuerstein, der an den Stellen, an denen er den Hahn selbst berühren würde, mit Leder umwickelt ist. Über der Pfanne steht eine senkrechte Metallklappe (Batterie) aus Feuerstahl, deren Klappmechanismus mit einem Bügel verbunden ist. Dieser Bügel bildet die Vorderseite des Feuerzeuges und verleiht der Apparatur genau wie die beiden an der Zunderlade befestigten Eisenfüßchen Stabilität. Wenn nach dem Abziehen des Feuerzeuges die Batterie nach vorne schnell, wird sie durch diesen Bügel gestoppt. Die Abtriebseite der Batterie weist Gebrauchsspuren auf, die sich vor allem anhand abgeriebener Stellen erkennen lassen. Besonders an der Unterseite der Batterie zeigen sich diese: Hier sind vier tiefere Kerben erkennbar, die durch verschieden zugespitzte Feuersteine geschlagen wurden. Das gesamte Feuerzeug weist Feilspuren auf, welche – ebenso wie das an vielen Stellen erodierte Metall – darauf hinweisen, dass es einst zerlegt und gereinigt wurde (Abb. 5).

Um das Feuerzeug in Gang zu setzen, spannt man den Federmechanismus, bis er die Spannrast erreicht hat. Nun kann man durch Betätigen des Abzuges den Mechanismus des Steinschlusses auslösen und entriegeln. Dabei schnellt der Hahn nach vorne und der Feuerstein schlägt gegen die Batterie. Durch die Wucht des Aufpralls wird die Pfanne, in der der Zunder liegt, geöffnet, und durch Abrieb des Feuerstahls der Batterie werden Funken erzeugt, die in die nun offene Pfanne fallen und den Zunder zum Glimmen bringen. Die am Feuerzeug angebrachte Kerze kann dann am glühenden Zunder entzündet werden.

Die Ästhetik der Waffen – Statt des Pulvers friedlicher Zunder

Das Steinschlossfeuerzeug, auch Pistolenfeuerzeug genannt, stand in seiner Entwicklung in enger Verbindung zu den jeweils zeitgenössischen waffentechnischen Neuerungen. Wie auch sein Vorgänger, das Radschlossfeuerzeug, war es vom Abzugsmechanismus der Pistolen und Geweh-

re des 17. und 18. Jahrhunderts inspiriert. Im Gegensatz zum Radschloss, das – wahrscheinlich im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts von Martin Löffelholz in Nürnberg erfunden – heute nur mehr an vier Feuerzeugen nachgewiesen werden kann, sind Feuerzeuge mit Steinschloss in vielen Museen Europas ausgestellt. Obwohl man sich durchaus auch aus praktischen Gründen vom Zündmechanismus der Feuerwaffen anregen ließ, war für die Gestaltung der Feuerzeuge ebenfalls der Gedanke naheliegend, sie den Pistolen so ähnlich wie möglich erscheinen zu lassen. Das hier untersuchte Feuerzeug ist in seiner Anlehnung an zeitgenössische Feuerwaffen noch sehr zurückhaltend.

Abgesehen vom Steinschloss selbst erinnert lediglich der Griff mit seiner ausgeprägten Afterkugel an frühe Lunten-, Rad-, oder Steinschlosspistolen (Abb. 6). Im Laufe ihrer Entwicklung wurden Steinschlossfeuerzeuge ihren in der Mechanik artverwandten kriegerischen Schwestern immer ähnlicher; nicht nur Tischfeuerzeuge konnten ab Ende des 18. Jahrhunderts mit deutlich ausgeformtem Pistolengriff und Abzugsbügel erworben werden, bereits um 1850 war



Abb. 6: Radschlosspistole mit kugelförmigem Griff (sog. Afterkugel), 2. H. 16. Jh., Inv. W 466 (Foto: Jürgen Musolf).

in England die Variante eines Taschenfeuerzeuges verbreitet, das einer echten Pistole täuschend ähnlich sah. Auch wenn den heutigen Betrachter das Steinschlossfeuerzeug in der hier vorgestellten Form nur wenig an ein Kriegsinstrument erinnern mag, war die Anspielung für den Nutzer bis ins 20. Jahrhundert wohl sofort zu verstehen. Nicht umsonst wurde das Feuerzeug im Zugangsregister 1874 als „Feuerzeug in Form eines Feuerstein-Gewehrsschlosses“ verzeichnet. An Aktualität hat das Steinschlossfeuerzeug jedoch nichts verloren; Feuerzeuge, die modernen Feuerwaffen nachempfunden

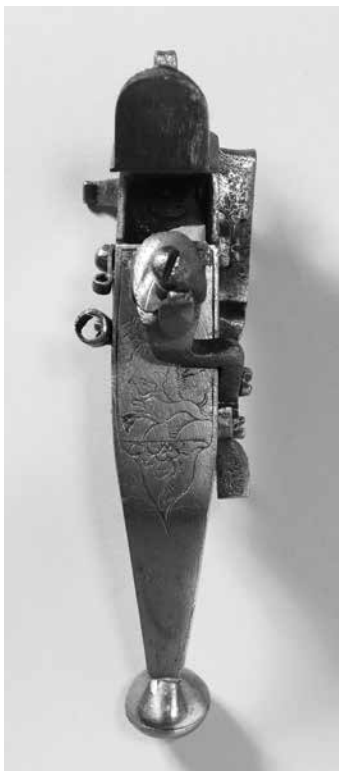


Abb. 5: Steinschlossfeuerzeug, 2. H. 18. Jh., Ansicht von oben, Inv. BA 4201 (Foto: Georg Janßen).

sind, haben in der heutigen Gesellschaft – wenn auch nicht mehr auf den Schreibtischen der Gelehrten – so zumindest in der Populärkultur ihren festen Platz.

► THOMAS KIESLINGER

Quellen:

GNM, Historisches Archiv: GNM-Akten A-45, fol. 321r, und GNM-Akten A-48, fol. 6v.

Literatur:

Georg Hieronimus Bestelmeier: Magazin von verschiedenen Kunst- und andern nützlichen Sachen, zur lehrreichen und angenehmen Unterhaltung der Jugend, als auch für Liebhaber der Künste und Wissenschaften, welche Stücke meist vorrätlich zu finden bei G.H. Bestelmeier in Nürnberg. Nürnberg 1803. – Feuerzeug. In: Encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe, hrsg. von August Daniel von Binzer und Heinrich August Pierer. Altenburg 1827, S. 449. – Detlef Biedermann: Die Feuerzeuge Deutschlands. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte. In: Zeitschrift für deutsche Kulturgeschichte 4, 1859, S. 750–799. – Heinrich Aschenbrenner: Zur Geschichte der Feuerzeuge. In: Pfeife und Feuerzeug 7, 1955, S. 14–36. – Rita Bucheit: Geschichte der Feuerzeuge. Wien 1985. – Stefano Bisconini: Gli Accendini. Mailand 1991. – Frank Gnegel: Feuerzeuge: Schwefelhölzer, Zündmaschinen. Münster 1994. – Brandstifter vom Feuerstuhl zum Solarzünder. Eine kleine Kulturgeschichte des Feuerzeuges. Bearb. von Monika Haenlein. Ausst.Kat. Niederrheinisches Museum für Volkskunde und Kulturgeschichte Kevelaer. Kevelaer 2002.

Die stellvertretende Hand

Abformungen und Abdrücke prominenter Hände

BLICKPUNKT SEPTEMBER. Zu den Sehenswürdigkeiten einer Reihe beliebter Metropolen gehören Promenaden mit Handabdrücken Prominenter. Der erste Parcours dieser Art entstand 1927 vor dem Grauman's Chinese Theatre, einem Kino in Los Angeles, auf dem inzwischen über 200 Schauspieler ihre namentlich gekennzeichneten Hand- oder Fußabdrücke in Bodenplatten aus Beton hinterließen. Seit 1947 reiht sich in Anlehnung daran entlang der Plage de la Croisette in Cannes eine wachsende Anzahl von Handabdrücken französischer und internationaler Filmstars.

Eine eigene Dynamik erfuhr das Phänomen angesichts des 1957 in Los Angeles eingerichteten „Walk of Fame“, auf dem bis jetzt etwa 2600 Vertreter der amerikanischen Unterhaltungsindustrie geehrt werden – allerdings allein mittels sternförmiger Terrazzoplatten mit ehernen Namenszügen. Dagegen vereint der davon inspirierte „Walk of Fame Europe“, der 1990 in Rotterdam angelegt wurde, Abdrücke der Hände und Füße von Persönlichkeiten aus Musik- und Showgeschäft, Sport und öffentlichem Leben. Im selben Jahr entstand die „Straße der Sieger“ auf der Wiener Mariahilfer Straße, die Olympiasieger und Weltmeister in dieser Form feiert. Seit 2003 läuft man in der „Mall of Fame“ der Bremer Lloyd-Passage über bronzene Handabdrücke von Persönlichkeiten mit Verdiensten um die Hansestadt, und am Ufer des Münchner Olympiasees memoriert der „Munich Olympic Walk of Stars“ seitdem Promis zahlreicher Gesellschaftsbereiche mit Handabdruck und kurzer Botschaft.

Im Folgejahr initiierte Hongkong eine „Avenue of Stars“ mit goldenen Sternen und entsprechenden Handabdrücken, um sich als Filmmetropole darzustellen, und selbst kleinere Orte besitzen inzwischen ähnliche Anlagen wenngleich geringerer Ausdehnung. Dazu zählen Misdroy (Miedzzydroje) im Osten der Insel Usedom, das sich mit in Bronze gegossenen Handabdrücken polnischer Schauspieler auf der Strandpromenade als Austragungsort des Filmfestivals „Gwiazd“ ausweist, und Zug im Schweizer Mittelland, dessen Neustadt-Passage seit 2000 Persönlichkeiten mit Bezug zur Stadt zelebriert.

Das konstituierende Moment der Mehrzahl dieser illustren Pfade ist die Verknüpfung des Individuums mit seiner Hand und damit dem ihr zugemessenen Zeugnispotenzial. Diese Konjunktion ist allerdings weitaus älter als die erwähnten Passagen. In Jerusalem zeigt man den angeblichen Handabdruck Jesu in einer Hauswand der Via dolorosa, an der sich der Todgeweihte mit dem geschulterten Kreuz abgestützt habe. Mittelalterliche Backsteine mit der Kombina-

tion einer in die noch feuchte Masse gepressten Handfläche und eingekerbten Mengenzeichen gelten als persönliche Nachweise für hergestellte Rohlinge. Und mit dem Abdruck der Hand Peters des Großen (1672–1725) beherbergt das Germanische Nationalmuseum ein ähnliches, ebenso illustres wie sprechendes Objekt, das diese eigentümliche Art der Stellvertretung belegt. Die sechseckige, 25,8 cm x 23 cm große Platte aus Eisenguss gibt die kräftige Linke des berühmtesten Zaren der frühen Neuzeit wieder (Abb. 1). Eine Hand tritt also – wie in den erwähnten Beispielen auch – an die Stelle des Namens, sie identifiziert und vertritt die Person.



Abb. 1: Platte mit dem Handabdruck Peters des Großen, Lipezk, wohl 1. H. 19. Jh., Inv. P.L.O.2835 (Foto: Monika Runge).

Vertretende Hände

Neben dem Gesicht steht die Hand wie kein anderer Körperteil für die Einzigartigkeit des Individuums. Schon der Abklatsch ihrer Fläche gilt als Zeugnis von hohem Authentizitätsgrad, vor allem hinsichtlich Form und Größe als aussagekräftiger Spiegel der Persönlichkeit. Der Münchner Bildjournalist Hans Schreiner (gest. 1961) zum Beispiel verdeutlichte dies vor Jahrzehnten in seinem Langzeitprojekt des „Neutralen Porträts“, in dem er Porträtfotos von Künstlern mit den farbigen Abdrücken ihrer Handflächen kombinierte. Damit rekurrierte er auf die im letzten Viertel des

19. Jahrhunderts vom französischen Kriminalisten Alphonse Bertillon (1853-1914) entwickelte Praxis der eindeutigen behördlichen Identitätsfeststellung in Form des Fingerabdrucks.

Bereits lange vor der Anwendung dieser Methode und jenseits der Chirologie bzw. Chiromantie, der Handlesekunst, die vor allem von den Handlinien auf Charakter und Schicksal der Person zu schließen versucht, galt der Hand die besondere Aufmerksamkeit als einem unbestechlichen, instruktiven Zeugen des Individuums. 1613 popularisierte ein noch heute in mehreren Varianten erhaltener Holzschnitt



Abb. 2: Die Länge der Spann Jacob Damman, Holzschnitt, wohl Süddeutschland, 1613, Inv. HB 828, Kapsel 1283 (Foto: Monika Runge).

die Hand des Jacob Damman (Abb. 2). Das Blatt zeigt die Rechte eines riesenwüchsigen, seinerzeit 23jährigen Mannes aus dem Lüneburger Land, der bis in den Alpenraum wanderte, um seine Leibesgröße bestaunen zu lassen.

Im Erscheinungsjahr der Graphik konnte man den Hünen unter anderem in Basel und in Regensburg bewundern, wo er dem anlässlich des Reichstags in der Stadt weilenden Kaiser Matthias (1557-1619) vorgeführt wurde. Wem solche Inaugenscheinnahme nicht vergönnt war, bot das gedruckte Bild einen Ersatz. Zwar beschränkt es sich auf einen einzigen Körperteil, doch konnte man dafür die Dimensionen der eigenen unkompliziert und instruktiv mit der in der Draufsicht geschilderten Hand vergleichen. Vom Teil war auf das Ganze zu schließen, der gesamte zu jenem Fragment gehörige Körper vor dem geistigen Auge zu entwickeln. Wenngleich die Autopsie der famosen Gestalt Dammans im Abbild seiner Hand kein vollständiges Äquivalent besitzt, bestach es angesichts seiner Verfügbarkeit, seiner Anschaulichkeit und seines komparativen Potenzials.

Zumal in gebildeten Schichten wusste man um die Bedeutung der Hand als einem der wichtigen Repräsentanten des ganzen Körpers und darüber hinaus der gesamten Persönlichkeit. Insbesondere die Rechte, mit der man gemeinhin schreibt, sich bekreuzigt und schwört, repräsentiert in der europäischen Kultur den ganzen Menschen. Die Abtren-

nung der Hand verurteilter Verbrecher, allzumal von Dieben, zielte neben der handlungseinschränkenden Verstümmelung auf die Stigmatisierung, die die Entehrung und Entwürdigung der Person als soziales Wesen bedeutete.

Abgeschlagene Hände Verstorbener waren juristisch wie ideell gültige Stellvertreter ihrer einstigen Träger. Bis heute sind neben Rechtsbräuchen geschuldeten oder aufgrund des Interesses an Raritäten in Naturalienkabinette gelangten Exemplaren solche Totenhände erhalten, die nachweislich als Mittel der besonderen Verehrung der Persönlichkeit aufbewahrt wurden. Zu ihnen zählt beispielsweise die mumifizierte Rechte Rudolfs von Schwaben (1025-1080), des Gegners von König Heinrich IV. (1050-1106), im Merseburger Dom. Händen bzw. entsprechenden Skeletten, wie denen der gelehrten spanischen Karmelitin Teresa von Avila (1515-1582), kommt nach Schädeln innerhalb der Hierarchie von Reliquien prinzipiell höchste Bedeutung zu.

Weithin bekannt ist auch die mumifizierte Hand der heiligen Anna, der Mutter der Jungfrau Maria, die in der Wiener St. Annenkirche verehrt wird. Dieses Heiltum, von dem man seit seiner Überführung in die Kaisermetropole 1743 zahllose Nachbildungen schuf, besteht - wie die in eine prächtige Klosterarbeit eingebettete Wachsreplik im Germanischen Nationalmuseum vor Augen führt (Abb. 3) - in der zierlichen Rechten einer Frau. Nach Überzeugung der Kirche repräsentiert zwar jegliches Partikel den Heiligen vollkommen und mit ungeteilter „Virtus“, das heißt Heil wirkenden Kraft. Doch stellt die Hand, primär die rechte,



Abb. 3: Devotionalkopie der Hand der heiligen Anna, wohl Wien, 2. H. 18. Jh., Inv. Slg. Richter Dev 2 (Foto: Monika Runge).

darüber hinaus stets eine besonders wertvolle Memorialie dar. Angesichts jener von geistlichen Gelehrten zum Beispiel wird sie als Organ der inspirierten Niederschrift, jener von karitativ wirkenden Akteuren, wie der sorgenden Mutter Anna, als signifikantes Zeichen der *Vita activa*, des tätigen Lebens, betrachtet.

Kaum eine bildkünstlerische Gattung entbehrt beeindruckender und sprechender Fixierungen namhafter Hände; nicht zuletzt die Fotografie mit inzwischen zu Ikonen avancierten Aufnahmen: Dazu gehören etwa die Ablichtung der greisen Hände Jean Cocteaus (1889-1963) von Berenice Abbott (1898-1991), das 1952 von Robert Doisneau (1912-1994) inszenierte Porträt Pablo Picassos (1881-1973) mit seinen an das Atelierfenster gepressten Handflächen oder das im Deutschen Literaturarchiv in Marbach aufbewahrte Lichtbild der grazilen Hände Thomas Manns mit Füllfederhalter. So kunstvoll und ergreifend solche Arrangements zweifellos sein mögen, eignet plastischen Objekten, ganz zu schweigen von physischen Relikten oder veristischen Reproduktionen, dennoch ein besonderer, über die zweidimensionale Abbildung hinausreichender Grad an Unmittelbarkeit und Präsenz.

Abgeformte Hände

Dass man der plastischen Reproduktion von Körperteilen aufgrund ihrer Authentizität eine ausnehmende Wertschätzung schenkte, belegt nicht zuletzt der Nachweis einer Abformung der Hand Jacob Dammans in der Straßburger Wunderkammer Balthasar Ludwig Künasts (1589-1667). Im Gegensatz zum Holzschnitt setzte die Erwerbung solcher Objekte ein differenzierteres Interesse, kommunikative Netzwerke und ein bestimmtes ökonomisches Potenzial voraus. Der in die Sammlung des elsässischen Seidenstickers gelangte, vermutlich aus Wachs bestehende Abguss, der sicherlich zu Lebzeiten des norddeutschen Hünen angefertigt worden war, bezeichnet ein damals nicht mehr neues Phänomen. Das bezeugen die in den Inventaren der Kunstkammern des Frankfurter Malers Frederik van Valckenborch (1566-1623) und des Ulmer Kaufmanns Christoph Weickmann (1617-1681) verzeichneten Repliken der Hand Albrecht Dürers (1471-1528). Während sich Valckenborch auch einer Totenmaske „von gibbs ubr sein angesicht geformpt“ rühmen konnte, zum „abgus von seinr handt“ jedoch keine Materialangabe hinterließ, notierte Weickmann über sein Exemplar: „Ein Abguß von des berühmten Mahlers Albrecht Dürers aigner und natürlicher Hand in Wax/in welcher alle Lineamenta [Furchen] gar deutlich und aigentlich zu sehen“.

Kurz nach dem Tod des Nürnberger Meisters, berichtet dessen Freund Christoph II. Scheurl (1481-1542), wurde sein Leichnam „von künstnern wider aussgraben, sein angesicht abzugiessen“, um also eine Totenmaske anzufertigen. Obwohl in dieser Mitteilung von der Hand keine Rede ist, nimmt man gemeinhin an, dass deren Abformung in diesem Zusammenhang erfolgte. Wenngleich die erwähnten

Bestandsverzeichnisse die Information vermissen lassen, handelte es sich gewiss um die – die Aktivität repräsentierende – Rechte des Künstlers. Auf jeden Fall zählt dieser Akt, der auf die authentische Konservierung des schöpferischen Körperwerkzeugs einer Koryphäe zielte, zu den ältesten seiner Art. Ein nächster vergleichbarer Beleg ist knapp zwei Jahrzehnte jünger: Unmittelbar nach dem Tod Martin Luthers (1483-1546) beorderte man den Maler Lukas Furtenagel (1505-vor 1563) von Halle nach Eisleben, um Gesichtsmaske und Hände des Reformators in Wachs abzunehmen. Im Gegensatz zu den Abformungen vom Körper Dürers blieben diese Artefakte erhalten und werden heute in der Marienbibliothek zu Halle gehütet.

Instruktiv bezeugen diese Beispiele, dass Hände seit Jahrhunderten als sprechende Vertreter ihrer Eigner betrachtet werden, Abformungen und damit wirklichkeitsgetreue Überlieferungen als ein lesbares Spiegelbild bestaunter Fähigkeiten und hochgeschätzter Fertigkeiten, verehrter Charakterzüge und bewunderter Geisteskräfte gelten. Denn bildende Künstler formen ihre Skulpturen mit der Hand, sie zeichnen und bemalen Leinwände mit ihr. Dichter, Komponisten, Philosophen und andere Gelehrte bringen ihre Gedanken mit der Hand zu Papier oder auf den Bildschirm. Virtuosen der Instrumentalmusik erzeugen mit ihr bezaubernde Klänge. Bereits Aristoteles (384-322 v. Chr.) krönte sie daher in seiner Abhandlung über die Körperteile „De partibus animalium“ zum „Werkzeug der Werkzeuge“. Im Alten Testament erscheint die Hand auch jenseits der „dextera dei“, der Hand Gottes, vielfach als ein Synonym für Stärke und Macht, und das frühe Christentum verstand sie als Symbol der *Vita activa*. Sie gehört zu den wichtigsten Kommunikationsmitteln des Menschen, weswegen sie Jacob Grimm (1785-1863) „das natürlichste, nächste und einfachste Zeichen“ nannte. Leonardo da Vinci (1452-1519) galt sie als das vornehme Organ, das die Gedanken verwirklicht, und Carl Gustav Carus (1789-1869) war sie „die Basis für alle übrigen Sinnesorgane“.

Angesichts dieser ihnen zugemessenen Autorität waren oft noch zu Lebzeiten oder gemeinsam mit der Totenmaske angefertigte Abgüsse begehrt; bald von Berühmtheiten jeder Couleur. So erfreute sich Künast neben der replizierten Hand Dürers auch jener Georg Schoners (1600-1617). Dieser Straßburger Student soll drei Jahre lang „eine Schlange bey sich im Leibe getragen“ haben „und endlich davon gestorben“ sein, galt also als Mirakel.

Die Blütezeit der Gattung war jedoch das 19. Jahrhundert. Kaum ein Künstler oder Gelehrter von Rang vermochte sich damals dem Kult der prominenten Hand zu entziehen. Der in der Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin gehütete Formenbestand beispielsweise stellt von Goethes (1749-1832) 1820 abgeformter Rechter bis zu jenen Richard Wagners (1813-1883) und Helmuth von Moltkes (1800-1891) von 1872 ein eigenartiges „Who's who“ dieses Säkulums dar. Doch auch im letzten Jahrhundert war die Gepflogenheit

noch weit verbreitet. Pablo Picasso (1881–1973) beispielsweise fertigte allein in den Jahren um 1940 acht Abgüsse seiner eigenen Hand in Gips, wovon er drei in Bronze gießen ließ.

Bis heute genießen solche Artefakte weite Verbreitung. So lassen sich die Hände Robert Schumanns (1810–1856) unter anderem im Zwickauer Schumann-Haus bestaunen, jene von Frédéric Chopin (1810–1849) in der Kartause von Valldemossa auf Mallorca. In der von der amerikanischen Philanthropin Isabella Stewart Gardner (1840–1924) zusammengetragenen Sammlung von Fotos und Memorabilien gefeierter Musiker finden sich etwa die in Gips abgeformten Hände von Franz Liszt (1811–1886) und des deutschstämmigen Geigenvirtuosen Charles Martin Loeffler (1861–1935); letztere wurde 1914 von der Bostoner Manufaktur „PP Caproni Bros.“ gemeinsam mit Wirbelkasten und Schnecke seines Lieblingsinstruments reproduziert.

Grundsätzlich formte man vom lebenden Modell, weil nur so der von Spannkraft geprägte Habitus eines tätigen Körperglieds festgehalten werden kann. Auch das Germanische Nationalmuseum beherbergt solche Stücke. So besitzt es die in Gips fixierte Rechte Anton Grigojewitsch Rubinstains (1829–1894), des einst berühmten aus Russland stammenden deutsch-jüdischen Komponisten, der seinerzeit zu den produktivsten und erfolgreichsten Musikern Europas gehörte (Abb. 4). Der Pianist, der zu den Mitbegründern des St. Petersburger Konservatoriums zählt, hatte als Wunderkind Staunen erregt und später mit seinen „Mammutprogram-

men“, die kaum unter vier Stunden dauerten und ihn bis an den Rand absoluter physischer Erschöpfung führten, beachtlichen Ruhm erlangt. Das Zentrum seiner Konzerttätigkeit lag in Mitteleuropa zwischen Wien und Paris, und vermutlich entstand hier auch die Abformung der Hand. Die wie ein Handreliquiar aufragende Gliedmaße, der heute Ring- und kleiner Finger fehlen, steigt aus einer Manschette heraus und erscheint in so erstaunlicher Präzision, dass selbst die Linien der Handfläche in ihrer reliefartigen Qualität deutlich ablesbar sind.

Eine Wiedergabe beider Hände Lovis Corinths (1858–1925) wird im Deutschen Kunstarchiv aufbewahrt. Die anonyme Bronzeplastik zeigt sie, einen Grabstichel in der Rechten, gleichsam bei der schöpferischen Arbeit (Abb. 5); man meint, den Künstler beim Schaffen zu beobachten. Sie vertritt damit den seit Ende des 19. Jahrhunderts geläufigen Darstellungstyp, der der abgeformten Hand ein sprechendes, den Meister charakterisierendes Utensil beifügt. So führt die von Reinhold Begas (1831–1911) um 1877 abgessene Rechte Adolph Menzels (1815–1905) in der Gipsformerei der Berliner Museen ebenso einen Pinsel wie die anonyme Bronze der Rechten Franz von Defreggers (1835–1921) aus dem Jahr 1900 im Münchner Stadtmuseum. Auguste Rodins (1840–1917) drei Wochen vor seinem Tod von einem seiner Assistenten replizierte Rechte greift einen kleinen Torso, und die 1932 in Gips gegossene „Meisterhand“ des Hanauer Malers Franz Stassen (1869–1949), die im Berliner Stadtmuseum verwahrt wird, hält den Zeichenstift. So wie



Abb. 4: Abformung der Hand Anton Grigojewitsch Rubinstains, wohl Deutschland, um 1880/90, Inv. MIR 2304 (Foto: Günther Kühnel).



Abb. 5: Abformung der Hände Lovis Corinths, wohl Berlin, Anfang 20. Jh., Bronze, Sign. DKA, NL Corinth, Lovis, I,D-9 (Foto: GNM).

man die Hand Loefflers an der Geige fixierte, hielt man die Hände Franz Liszts klavierspielend fest.

Offensichtlich sind solche Repliken Ausdruck einer der Hand zugemessenen Zeichenbedeutung, die über die Wertschätzung des anatomischen Körperteils weit hinausgeht und ihr die Kraft eines Indizienausweises für außergewöhnliche Leistungen bescheinigt.

Abgedrückte Hände

Wie für abgeformte Hände gilt dies auch für entsprechende Abdrücke. Freilich beschränkt sich die Aussagekraft der durch Druck erzeugten Abbildung im Wesentlichen auf Größe und individuelle Gestalt der Gliedmaße, wengleich sich vom Relief gelegentlich auf deren muskulöse Durchbildung und Kraft schließen lässt. Die im Gegensatz zur Abformung geringere Präzision von Kontur und Oberflächenstruktur des Körperbildes ist der Eigentümlichkeit der Reproduktionsart geschuldet.

Der Grund für die geringe Prägnanz des Abdrucks der eingangs erwähnten Zarenhand dürfte darüber hinaus in dessen Entstehungsumständen zu suchen sein, über die die rückseitige Inschrift der Tafel informiert (Abb. 6): „Снимокъ съ оттиск[а] [ру]ки Петра Великаго [сде] ланнаго ИМЪ на песокъ въ основанномъ ИМЪ -же чугунно-литейномъ[ъ] заводъ въ 1707 г. въ г. Ли[пецкъ]. Подлинникъ хран[итци] въ здании липецкихъ минеральн. водъ. Исп. на заводъ Бр. Милановыхъ въ Липецкъ.“ Zu Deutsch: „Der Abguss vom Handabdruck Peters des Großen, den er im Sand der von ihm 1707 gegründeten Eisengießerei in der Stadt Lipezk hinterließ. Das Original wird im Gebäude der Mineralbetriebe von Lipezk aufbewahrt. Gefertigt in der Fabrik der Brüder Milanow in Lipezk.“



Der auf dem Objekt notierte Akt von 1707 war also weder geplant noch vorbereitet. Der Potentat, der im Zuge der Modernisierung seines Reichs ein besonderes Augenmerk auf den wirtschaftlichen Ausbau und die Aktualisierung von Herstellungstechniken – etwa im Schiffsbau und in der metallurgischen Industrie – legte, demonstrierte sein Interesse nicht zuletzt mit gelegentlichen Besuchen moderner Stätten des Gewerbefleißes und legte dort mitunter sogar selbst Hand an. So bestieg er 1697, aus den Niederlanden kommend, nicht nur den Brocken, sondern besichtigte auch das Ilsenburger Eisenwerk, den damals bekanntesten Hüttenbetrieb am Harz. Angeblich liebte er es, hart zu arbeiten. Bereits im 18. Jahrhundert publizierte Anekdoten berichten beispielsweise, dass er die von den deutschen Kaufleuten Peter und Werner Müller Ende des 17. Jahrhunderts gegründeten Eisenwerke im Bergbauggebiet von Tula gut 100 km südwestlich von Moskau besuchte und dort, assistiert von seinem Gefolge, das Stangenschmieden erlernte.

1707 stattete er der Eisengießerei von Lipezk einen Besuch ab, einer der von ihm an der Stelle eines Dorfes knapp 400 km südöstlich von Moskau 1703 zum Zweck der Verhüttung und Verarbeitung von Eisenerz gegründeten Siedlung. In der dortigen Gießhalle, berichten zeitgenössische Aufzeichnungen, sei der mehr als zwei Meter große Monarch gestolpert und habe sich den Sturz abfangend mit der Linken im gelagerten Formsand abgestützt.

Offenbar konservierte man die dabei entstandene Druckstelle in dem für die Herstellung von Gussformen notwendigen Basismaterial als Erinnerungsstück. Wann man auf dieser Grundlage ein Mittel zur Vervielfältigung der prominenten Hinterlassenschaft schuf, ist noch unklar. Die in der erhabenen Inschrift der sechseckigen Tafel erwähnten Lipezker Mineralbetriebe und die Gießerei der Brüder Milanow existieren in dieser Ordnung selbstredend längst nicht mehr. Über den Verbleib der dort einst aufbewahrten Gußform ist nichts bekannt. Da die in kyrillischen Lettern verzeichnete Notiz die bis 1918 gebräuchliche Orthografie aufweist, lässt sich die Datierung zwar eingrenzen, allerdings dürften nach der bolschewistischen Revolution im Herbst 1917 ohnehin kaum noch derartige Abgüsse hergestellt worden sein. Einen präzisen Anhaltspunkt für die Entstehung der Form bietet dieser Aspekt also nicht. Die gestalterische Ausprägung der Tafel spricht für die Fertigung des Reproduktionsmediums im 19. Jahrhundert, vielleicht in der ersten Hälfte des Säkulums, der Blütezeit des Eisenkunstgusses. Vermutlich war das gegossene Denkmal in einer größeren Stückzahl verbreitet. Neben dem in Nürnberg aufbewahrten lassen sich heute zumindest zwei weitere Exemplare im Staatlichen Historischen Museum in Moskau nachweisen.

Abb. 6: Platte mit dem Handabdruck Peters des Großen, Rückseite mit Inschrift, Lipezk, wohl 1. H. 19. Jh., Inv. Pl.O.2835 (Foto: Monika Runge).

Erinnernde Hände

Die eiserne Zarenhand ist eine Memorabilie, ein sonderbares, fast kurioses Zeichen der Ehrung einer bedeutenden Persönlichkeit und der Erinnerung an ein bemerkenswertes Ereignis. Das von diesem Objekt repräsentierte Phänomen, der individuelle, als Andenken fungierende Handabdruck, erfährt in derselben Konnotation und jenseits der „Walk of Stars“ seit dem Ende des vergangenen Jahrhunderts eine zunehmende Ausbreitung. In Kunstwerken, wie den unter dem Titel „Konzentrisch“ bekannten großformatigen Keramikreliefs, benutzte ihn Karl Otto Götz (1914-2017) als persönliche Abbraviatur, als Zeichen seines in universale Kontexte eingebundenen Schaffensakts. Anatol Herzfeld (1931-2019) verwendete den Bleiabguss einer Kinderhand in der in Nürnberg 1987 unter dem Eindruck der Reaktorkatastrophe von Tschernobyl gearbeiteten Collage „Stephan willkommen im Jahr der Angst“ als bedeutungsgeladene Gebärde (Abb. 7). Angesichts ihrer Wiedergabe in dem radioaktive Strahlung abschirmenden Material avanciert diese Rechte zur persönlichen Abwehrgeste des in der Zeichnung abgebildeten und im Titel des Werks genannten Knaben. Der Freiburger Bildhauer Jörg Bollin (geb. 1944) konzipiert Grabstelen mit integrierten, in Bronze gegossenen Handabdrücken, die er noch zu Lebzeiten der Verstorbe-

nen nimmt. Seine als HandMale bezeichneten Grabzeichen rekurrieren ausdrücklich auf die Hand als ein einzigartiges Persönlichkeitsmerkmal.

In einigen seit den 1980er Jahren entwickelten Bräuchen westdeutscher Gymnasiasten zum Schulabgang spielt die Hand ebenfalls eine signifikante Rolle. Farbige Handabklatsche auf Wänden oder Handabdrücke in Betonplatten gehören zu den Abiturientendenkmälern, die dem Vergessen am langjährigen Ausbildungsort entgegenwirken sollen. Auf die Bewahrung der Erinnerung an Ereignisse oder Lebensstationen zielt auch die inzwischen etablierte Sitte, Abdrücke von Kinderhänden zu nehmen oder Besuche namhafter Persönlichkeiten auf diese Weise zu verewigen. Im deutschen Pavillon der Expo 2000 in Hannover wurde mit einem Handabdruck in Porzellanmasse unter anderen Kardinal Staatssekretär Angelo Sodano (geb. 1927) geehrt, der die Weltausstellung als Vertreter des Vatikans besichtigte.

Aus den gleichen Gründen wird die Sitte der Handabgüsse jetzt auch im privaten Bereich vielfach gepflegt, wenngleich aufgrund der komplizierteren Methode weniger häufig als die der Handflächenabdrücke. Hilke Lorenz berichtet von Vätern in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die ihre rechte Hand abformen und in Bronze gießen ließen, um sie sämtlichen Kindern greifbar zu hinterlassen. In Nürnberg



Abb. 7: Stephan willkommen im Jahr der Angst, Anatol Herzfeld, Nürnberg, 1987, Inv. Gm 2230 (Foto: GNM).

beispielsweise bietet Hans Bauer sein „Wax Cloning“ an. Prominenten, wie Karel Gott (1939-2019), Reiner Calmund (geb. 1948) oder Dagmar Wöhrl (geb. 1954), formte er die Hände ab, doch bietet er seine Dienste prinzipiell jedermann an.

Zu den jüngsten Trends gehört zudem die Paarhandabformung, die – angefertigt etwa am Hochzeitstag – ein individuelles plastisches Dokument der Partnerschaft oder der Vermählung darstellt. Neu ist allerdings auch diese Praxis nicht. Ihre leidenschaftliche Liebe beurkundeten schon Franz Liszt und Carolyne von Sayn-Wittgenstein (1819-1887) mit dem Gipsabguss ihrer ineinander verschlungenen Hände. Und drei Wochen nach seiner Hochzeit mit der Hollywood-Diva Rita Hayworth (1918-1982) 1949 ließ der pakistanische Prinz Aly Khan (1911-1960) ein solches Monument in Bronze herstellen. Für die Ewigkeit erinnern diese ineinandergelegten Hände nun allerdings an eine kurzfristige Liebe, denn zwei Jahre nach ihrer Schließung wurde diese Ehe wieder geschieden.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

Literatur:

Jakob von Stählin: Originalaneddoten von Peter dem Großen. Leipzig 1785. – Werner Mezger: Die Bräuche der Abiturienten. Vom Kartengruß zum Supergag. Ein Beitrag zur Schülervolkskunde. Konstanz 1993. – Rudolf Schenda: Gut bei Leibe. Hundert wahre Geschichten vom menschlichen Körper. München 1998. – Zar Peter der Große. Die zweite große Reise nach Westeuropa 1716-1717. Schätze aus dem Staatlichen Historischen Museum Moskau. Ausst.Kat. Museum Schloss Pyrmont, hrsg. von Dieter Alfter. Hameln 1999. – Michael Roth: Eine Dürerreliquie in Ulm? In: Aus Albrecht Dürers Welt. Festschrift für Fedja Anzelewsky. Turnhout 2002, S. 181-198. – Horst und Margret Wanetschek: Grabmale – Zeichen der Erinnerung. München 2005. – Hilke Lorenz: Heimat aus dem Koffer. Vom Leben nach Flucht und Vertreibung. Augsburg 2009. – No secrets! Bilder der Überwachung. Ausst.Kat. Münchner Stadtmuseum. München 2017.

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

Helden, Märtyrer, Heilige. Wege ins Paradies
noch bis 4. Oktober 2020

150 Jahre Bayerisches Gewerbemuseum
verlängert bis 10. Januar 2021

Michael Wolgemut – mehr als Dürers Lehrer
Präsentation in der Dauerausstellung zum Spätmittelalter
bis auf Weiteres verlängert

Gewappnet für die Ewigkeit.
Nürnberger Totenschilder des Spätmittelalters
Präsentation in der Kartäuserkirche
bis auf Weiteres verlängert.

#Plan_B
Work in progress.
Interimsangebot in Halle I
Juli bis November 2020

Nach Dürer
Hans Hoffmann – ein Nürnberger Künstler der Renaissance
verschoben auf Sommer / Spätsommer 2021

Genauere Termine und Informationen zu den aktuellen Ausstellungen und Ausstellungsbereichen auf
www.gnm.de

Inhalt III. Quartal 2020

Zu Hauf(f)
von Tilo Grabach Seite 1

Feuer frei!
von Thomas Kieslinger Seite 6

Die stellvertretende Hand
von Frank Matthias Kammel Seite 10

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: 2400 Stück

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