HANS GEORG UND KARL
HILLER VON GAERTRINGEN (HRSG.)

AUFGEWACHT!

DIE SAMMLUNGEN DER GRAFEN GIECH AUS SCHLOSS THURNAU

DEUTSCHER KUNSTVERLAG

GRUSSWORT
– 7 –

VORWORT
– 11 –

KARL HILLER VON GAERTRINGEN
EINE ZUKUNFT DER GIECH'SCHEN SAMMLUNGEN AUF SCHLOSS THURNAU?
– 17 –

UTA VON PEZOLD
DIE GRAFEN HERMANN UND CARL GIECH UND IHR VERHÄLTNIS ZUR (FAMILIEN-)GESCHICHTE
– 41 –

HARALD STARK
DIE GRÄFLICH GIECH'SCHEN FAMILIENSAMMLUNGEN
– 65 –

UWE FRANKE
DER GEBETSERKER DER KEMENATE
– 83 –

HANS GEORG HILLER VON GAERTRINGEN
DER THURNAUER AHNENSAAL
– 109 –

MARCUS MÜHLNIKEL
DIE BIBLIOTHECA GIECHIANA
– 135 –

JOHANNES WILLERS
DIE GIECH'SCHE WAFFENSAMMLUNG
– 159 –

KATALOG
– 173 –

ANHANG
– 263 –

ABB. 1 Schloss Thurnau, Kreidezeichnung von Christian Friedrich Carl Hoffmann, 1825 (Ausschnitt)

ABB. 1 Hans Georg von Giech (1521–1613), Porträt um 1600

Hans Georg Hiller von Gaertringen

DER THURNAUER AHNENSAAL

Genese, Konzept und Gestalt einer dynastischen Porträtgalerie in der Mitte des 19. Jahrhunderts

»Ein großer voller Ahnensaal ist kleiner leerer Enkel Lust,
Bist Du so groß, wie jen' im Saal, so nimm sie auf in Deine Brust.«
Wilhelm Müller, 1826

Die Funktion eines Ahnensaals[1] ist es, die Herkunft zu belegen und zu repräsentieren. Das Bildprivileg des Adels schuf die über Jahrhunderte exklusive Situation, dass man das Aussehen der Vorfahren kannte und zeigen konnte. Gemalte oder gestochene Bildnisse waren sehr lange Zeit teuere Repräsentationsmedien, die sich nicht jedermann leisten konnte. Die Diener im Thurnauer Schloss wussten nicht, wie ihr Urgroßvater ausgesehen hatte. Erst das 20. Jahrhundert beseitigte diese Exklusivität des Bildes durch die Fotografie.

DIE AHNENBILDER VOR DEM BESTEHEN DES AHNENSAALS

Die über 300 Porträts des Thurnauer Ahnensaals wurden nicht von vorneherein als »Ahnenbilder« gemalt. Sie waren ursprünglich Bildnisse lebender Personen und wurden erst nach deren Tod zu »Ahnenbildern«. Unmittelbar nach ihrer Entstehung dienten sie nicht der familiären Memoria, sondern hatten andere Funktionen: etwa die Re-

präsentation von Herrschaft, die Anbahnung von Ehen, aber auch die bildliche Anwesenheit in der Ferne lebender Verwandter und Freunde, mit denen man primär brieflichen Austausch pflegte und die man selten persönlich sah. Manche von ihnen waren Ausweis der Verbindung zum Hochadel – so sind wohl die Bildnisse Friedrichs II. von Preußen und seiner Frau, des österreichischen Kaisers oder des dänischen Königspaares im Thurnauer Bestand zu deuten. Zu Lebzeiten der Dargestellten, aber auch über deren Tod hinaus, gehörten die Bildnisse zum Alltagsleben in einem Schloss wie Thurnau. Über Jahrhunderte wurden keine gesonderten, ja isolierten Orte für sie vorgesehen – es gab vor dem Gründungsjahr 1838 in Thurnau keinen »Ahnensaal«. Zumindest sind bislang keine Hinweise bekannt, dass eine größere Zahl der historischen Porträts vor jenem Jahr bewusst an einem bestimmten Ort innerhalb des Schlosses aufbewahrt worden wäre. Dennoch spricht einiges dafür, dass das Wissen über die Identität der Dargestellten schon lange vor 1838 mündlich von Generation zu Generation weitergegeben wurde, was für ein gewisses dynastisch-historisches Interesse der Familie auch schon in früheren Jahrhunderten spricht. Wie sonst hätte man 1838 die meisten Dargestellten namentlich benennen und die Bilder entsprechend beschriften können? Manche der Dargestellten waren damals schon über 200 Jahre tot, zu lang, um ohne gezielte Weitergabe der Informationen diese Kenntnisse zu bewahren.

Bis 1838 scheint es kein Verzeichnis der Bildnisse im Schloss Thurnau gegeben zu haben. Inventare wurden überhaupt nur dann angelegt, wenn jemand starb und die Verteilung des Nachlasses zu klären war. Nachdem beispielsweise der unverheiratete und kinderlose Graf Friedrich Heinrich Carl von Giech (1768–1831) starb, wurde sein Nachlass verzeichnet, insgesamt 611 Gegenstände. Darunter befanden sich auch die zahlreichen Gemälde aus seinem Besitz, die in das *»Inventarium über den Mobiliar-Nachlass«* aufgenommen wurden.[2] Doch gibt dieses wenig Aufschluss über die Bilder: So ist beispielsweise unter der Nr. 9 lediglich von einem *»grofse[n] Familien Gemälde mit Oelfarben«* die Rede.[3] Kaum anders verhält es sich in dem fünf Jahre später entstandenen, 444 Nummern umfassenden *»Inventarium über den activen Nachlafs«* der Caroline Wilhelmine von Giech (geb. Schönburg-Wechselburg), Mutter des

Ahnensaal-Begründers Hermann und des Sammlungsgründers Carl.[4] Wiederum wurden nur allgemein *»Familienporträts«* genannt, ohne zu spezifizieren, wer jeweils dargestellt war. Dieser beiläufige und selbstverständliche Umgang mit den Bildnissen änderte sich 1838. Die Ahnenbilder wurden konzentriert, aus dem Alltag herausgezogen und in einer chronologisch-genealogischen Galerie versammelt. Aus einzelnen Bildnissen wurden Glieder einer Kette. Doch warum?

DIE BESCHRIFTUNG DER TOTEN UND DER EINZUG DER GESCHICHTSWISSENSCHAFT IN THURNAU

Der erste Ansatz, sich den Ahnen mit ordnender Hand zuzuwenden, war nicht der Ahnensaal, sondern erfolgte bereits im Jahr 1833. In jenem Jahr ließ Hermann Giech die historischen Sarkophage seiner Vorfahren, die damals in einer Gruft unter der *»ganzen rechten Hälfte der* [*Thurnauer*] *Kirche«*[5] lagen, dort wieder ordentlich aufstellen (▸ ABB. 2). Bemerkenswerter war jedoch, dass er eine große Blechtafel anbringen ließ, auf der die Sarkophage durchnummeriert waren und die jeweils darin Liegenden namentlich benannt wurden.[6] Dies war der erste Schritt zur Historisierung der eigenen Vorfahren. Der Anlass, die Geschichte der Familie stärker in den Vordergrund zu rücken, war in dreierlei Hinsicht gegeben: Zum ersten hatte die Herrschaft Thurnau 1796 die Reichsunmittelbarkeit, d.h. ihre Unabhängigkeit verloren. Thurnau wurde nun faktisch von anderen, größeren Mächten – erst Preußen, dann Frankreich, schließlich Bayern – regiert. Zum zweiten schien die Dynastie, dies freilich nicht zum ersten Mal, vor ihrem Ende zu stehen: Am 27. Dezember 1832 war im Alter von nur 5 Monaten das einzige Kind von Hermann und seiner Frau Henriette gestorben – der Erbgraf Ludwig (▸ ABB. 3).[7] Er wurde in ebenjener Gruft begraben, was sicherlich der Anlass für deren Renovierung war. Da nun auch Hermanns einziger Bruder Carl in jenem Jahr 1833 trotz bereits dreijähriger Ehe noch immer keine Kinder hatte, schien eine gewisse Skepsis der beiden damals bereits 42 bzw. 38 Jahre alten Brüder durchaus angebracht, ob nach ihnen überhaupt noch männliche Giechs folgen würden. Beide Faktoren – Verlust der Macht und Kinderlosigkeit – legten nahe, die ver-

ABB. 2 Die Familiengruft in der Laurentiuskirche, kolorierte Federzeichnung von Heinrich Grünewald, 1862

ABB. 3 Der im Alter von 5 Monaten gestorbene Erbgraf Ludwig Friedrich Carl Heinrich von Giech, 1832

gangene Größe zu betonen. Noch ein dritter Faktor kam hinzu: Die Beschäftigung mit der Vergangenheit und die archivierende Aufarbeitung historischer Quellen und Zeugnisse war zu jener Zeit im Gefolge der Romantik zunehmend *en vogue*. Ein konkretes historiographisches Interesse Hermanns lässt sich bislang nur anhand seiner Taten belegen. Seinen im Staatsarchiv Bamberg überlieferten Briefwechsel gilt es noch zu erforschen. Es ist auffallend, dass Hermann Giech so eng mit zentralen Pionieren der Geschichtswissenschaft in Deutschland verbunden war, dass es erstaunlich wäre, wenn deren Wirken an ihm vollkommen spurlos vorübergegangen wäre. Sein Schwiegervater war schließlich kein Geringerer als der berühmte Freiherr vom Stein, der nicht nur ein bedeutender preußischer Staatsmann war, sondern auch 1819 die große Geschichtsquellensammlung *Monumentae Germaniae Historica* mitbegründet hatte. Hermann kannte zudem nachweislich den vielleicht bedeutendsten deutschen Historiker des 19. Jahrhunderts, den Berliner Geschichtsprofessor Leopold von Ranke (1795–1886). 1834 war dessen jüngerer Bruder, Heinrich Ranke, neuer Dekan in Thurnau geworden. Leopold von Ranke besuchte ihn wohl mindestens einmal, im Jahr 1837. Aus Briefen des Historikers geht hervor, dass er und Hermann Giech sich kannten und Hermann die Bedeutung des Historikers bewusst war.[8] Vor allem aber spricht sein Handeln im Sinne einer Ordnung der vorhandenen Geschichtszeugnisse eine deutliche Sprache. Der Erwerb der Giechburg, die Renovierung der Familiengruft, der historisierende Wiederaufbau des Torhauses nach Brand 1833, der Beginn einer Einrichtung und Verzeichnung der Familiensammlungen, der Einbau mittelalterlicher Spolien in die Fassade am Archivtrakt als Verweis auf die Geschichte des Hauses, die Ordnung der Ahnenbilder und der Waffensammlung belegen eine kontinuierliche Auseinandersetzung und repräsentative Inanspruchnahme der Geschichte durch Hermann Giech.

Wie jedoch kam er auf die ungewöhnliche Idee, eine Ahnengalerie im Schloss Thurnau einzurichten? Andere fränkische Adelshäuser in Franken dürften hier nicht die Anregung gegeben haben, da in vergleichbaren Schlössern wie Castell, Rentweinsdorf oder Thüngen keine eigenständigen Ahnengalerien existierten. So ist wohl eher an die Anfänge des Museums und der Archivierung und Ausstellung von Kunstschätzen

ABB. 4 Rückseite eines Gemäldes mit von Sixtus Heinrich Jarwart um 1838 aufgemalter Nummerierung und Identifizierung

ABB. 5 Johann Georg von Giech (1570–1619), Porträt um 1600

als Vorbild zu denken. 1829 war in Nürnberg in der profanierten Moritzkapelle der »Königliche Bildersaal« mit altdeutscher Malerei eröffnet worden, 1830 in München die Glyptothek und 1836 die Alte Pinakothek. Die Kataloge sind im Bestand der Biblioteca Giechiana vorhanden.

DIE GRÜNDUNG UNTER HERMANN GIECH

Seit etwa 1835 ließ Hermann Giech durch den Maler Sixtus Heinrich Jarwart[9] ein »*Verzeichnis der Bilder* […] *im Schloſse Thurnau,* […] *im Schlosse Buchau* [*und*] *im Schlosse Wiesentfels*« anlegen, das jener im Oktober 1838 fertigstellte. Vermutlich wurden die Bildnisse den Nummern folgend in dem großen Saal im 2. Stock des Hans-Georgen-Baus aufgehängt. Das 46 Seiten umfassende handschriftliche Verzeichnis bezeichnete den Raum – wohl erstmals – als »*Ahnensaal*«. Fraglich bleibt allerdings, ob erst Jarwart die dort verzeichneten 70 Gemälde in den Saal gebracht und an den Wänden angeordnet hatte, oder ob sie schon zuvor – zumindest teilweise – dort gehangen hatten. Aufgrund der besonderen Größe des Raumes wäre dies durchaus naheliegend. In den benachbarten Räumen (»*Zimmer No. 1*« und »*Zimmer No. 2 Seiner Erlaucht*«) führte Jarwart weitere 21 Bildnisse auf, weitere 14 im Schloss Buchau[10] und 8 in Wiesentfels. Insgesamt umfasste sein Verzeichnis somit 113 nummerierte Ahnenporträts. Mit der Nummerierung stellte der Künstler erstmals eine chronologische Ordnung her. Das rückseitig auf die Leinwände aufgemalte Nummernsystem (▸ ABB. 4) ist höchst aussagekräftig, was die Intentionen des Auftraggebers und die Gewichtung der einzelnen Personen angeht. Jarwart stellte mit seinem System naheliegenderweise die Familie Giech in den Mittelpunkt. Die ersten 21 Nummern waren allein ihr vorbehalten.

So begann der Ahnensaal mit dem ehrwürdigen Ganzfigurenporträt des Hans Georg von Giech (1521–1613, ▸ ABB. 1). Als erstes Mitglied der Familie hatte er – als Miteigentümer seit 1564 – Thurnau besessen. Es folgte mit der Nummer 2 ein fünfzig Jahre jüngerer Vorfahre, der als kinderloser Karthäuser-Mönch in Würzburg nur mit halbem Recht als »Ahne« bezeichnet werden konnte (Johann Georg

ABB. 6 Wolf Förtsch (1510–1551), Porträt von 1539

von Giech, 1570–1619, ▸ **ABB. 5**). Dieses Gemälde ist im Kontext der anderen Porträts höchst auffällig. Es zeigt Johann Georg in Mönchskutte statt in der symbolischen Herrscherkleidung mit Rüstung und Hermelinumhang, die sonst unter den Männern des Ahnensaals dominiert. Zudem weist das Bild im Hintergrund auch noch eine allegorisch aufgeladene Landschaftsszenerie auf, mit der wohl vermittelt wurde, was Johann Georg hinter sich ließ, als er beschloss, sein Leben Gott zu weihen. Die Nummer 3 war dessen Neffe Carl Gottfried I. (1607–1652). Erst mit jenem (sein Vater Joachim, 1573–1635, fehlt in der Bildnissammlung) beginnt die lückenlose malerische Überlieferung der jeweiligen männlichen Familienoberhäupter in Thurnau. Die ersten fünf Bildnisse zeigten dementsprechend ausschließlich geborene Giechs bis zum Grafen Carl Gottfried II. von Giech (1670–1729). Damit wurde auch deutlich, dass von den Giech-Generationen des 16. und 17. Jahrhunderts keine weiblichen Bildnisse vorhanden sind. Das früheste überlieferte Frauenporträt der Familie ist jenes der Maximiliana Giech, geborene Khevenhüller (1670–1726), Ehefrau von Christian Carl II. (1665–1697). Während jener von Jarwart als Nummer 4 in die Galerie eingereiht wurde, blieben die beiden existierenden Porträts seiner Ehefrau unberücksichtigt. Sie hingen 1838 im Schloss Buchau, das Maximiliana einst als Witwensitz bewohnt hatte. Die erste Frau im Ahnensaal war stattdessen mit der Nummer 6 Eleonore Sophie, die jüngere Schwester der Brüder Christian Carl II. und Carl Gottfried II.

Die jüngsten Vertreter der Familie waren die Eltern und der Onkel Hermanns mit den Nummern 19 bis 21.[11] Der Onkel, der 1831 gestorbene Friedrich Heinrich Karl von Giech, ist ein Beispiel dafür, dass von jedem der Vorfahren vorerst nur ein einziges Bildnis ausgewählt wurde, auch wenn mehrere Porträts vorhanden waren – in seinem Falle hätte man die Wahl unter drei Ölbildern, sechs Pastellen und einer Zeichnung gehabt.

Es folgten die direkten Vorfahren früherer Jahrhunderte, die nicht den Namen Giech trugen: Den Ehrenplatz in Form der ersten Nummer (22) erhielt Wolf Förtsch (1510–1551, ▸ **ABB. 6**), Schwiegervater des ersten Thurnauer Giech, Hans Georg von Giech. Der Eintrag zu seiner Person im Verzeichnis zeigt, worin Jarwarts Aufgabe nicht

ABB. 7 Samuel van Hoogstraten:
Porträt des Ernst von Abensperg und Traun, 1651

zuletzt bestand: In einer längeren biographischen Notiz wurde alles zusammengefasst, was zum damaligen Zeitpunkt zu seiner Person ermittelbar war. Es folgten die prestigeträchtigsten Vertreter der Verwandtschaft – zuerst die Khevenhüllers und ihre österreichischen Verwandten aus den Familien Dietrichstein, Polheim, Starhemberg, Abensperg und Traun sowie Volkersdorff (Nummern 23–37a). Diese meist großformatigen Gemälde aus dem 17. Jahrhundert zeichnen sich durch eine besondere künstlerische Qualität aus, die dem höheren Rang und Wohlstand dieser Familien entspricht. In ihrer Detailtreue, der bravourösen Wiedergabe von Stofflichkeit und dem feinen Licht- und Schattenspiel sind sie an niederländischer Porträtmalerei des Barock orientiert bzw. von niederländischen Meistern geschaffen (▸ ABB. 7).

Sodann wurden die Grafen Wolfstein aufgereiht (Nummern 37b–41), gefolgt von den Grafen bzw. Fürsten Hohenlohe, mit denen man über die Wolfsteins verwandt war (Nummern 42–48). Es ist bemerkenswert, dass Jarwart die Hohenlohe-Porträts einreihte, obwohl sie nicht als »Ahnen« im eigentlichen Sinne gelten konnten. Es war wohl eher der Stolz auf die enge freundschaftliche Verbindung, die im 18. Jahrhundert zum Haus Hohenlohe bestanden hatte, die nun die Einreihung der Bilder in den Ahnensaal motivierte. Die folgenden Nummern 49–60 konnten wieder direkter Blutsbande beanspruchen: Es waren Bildnisse des 18. Jahrhunderts aus den Familien Erbach-Schönberg, Reuß, Castell, Görtz und Rechtern. Danach begann die Fülle vorhandener Porträts Jarwart offenbar bis zu einem gewissen Grad zu überwältigen. War es ihm bis hierhin gelungen, durch die Nummerierung eine relativ strenge historisch-genealogische Ordnung einzuführen, kamen nun Bildnisse hinzu, deren Identität er nicht ermitteln konnte (Nummern 64–68, 70) oder die eigentlich an früherer Stelle hätten aufgeführt werden müssen (weitere Bildnisse aus den Familien Giech und Wolfstein unter den Nummern 61, 69). Auch die Bilder, die er mit den Nummern 62 und 63 versah, gaben ihm gewisse Rätsel auf: Identifizierte er erstere wohl zutreffend als Wilhelm Moritz Graf von Isenburg (1688–1772), wurde aus einer alttestamentarischen Figur (Königin Esther) in seiner Liste eine »*Königin von Dänemark*«.[12]

Mit diesen 70 Gemälden wurde der Thurnauer Ahnensaal in seiner ersten Fassung als fertiggestellt erachtet. Es ist wahrscheinlich, dass die Ausreizung der zur Verfügung stehenden Wandflächen den Abschluss der Kompilationsarbeit bestimmte, da keineswegs der gesamte Bildnisbestand, der bereits zu diesem Zeitpunkt weit über 300 Werke umfasste, damit aufgearbeitet und inventarisiert war. Im Nachbarraum (*»Zimmer No. 1«*) ordnete Jarwart noch Gemälde von Personen an, die bereits einmal in der Bildnisriege des Ahnensaals vertreten waren (Nummern 71–75). Weiterhin wurden nur Ölgemälde für ausreichend repräsentativ befunden, den Ahnensaal zu schmücken: Die Pastelle, die man heute für ihre Lebensnähe besonders bewundert, die offenbar aber als zu »privat« und zu wenig repräsentativ galten, wurden in einen Nebenraum gehängt (Nummern 76–85).

Der große Saal im obersten Geschoss des Hans-Georgen-Baus war für die Selbstdarstellung des Hauses Giech stets von zentraler Bedeutung. Erbaut um 1700, also kurz nach Erlangung der Grafenwürde, war er mit seiner barocken Stuckdecke zunächst Ausweis eines Zuwachses an Prestige und Machtfülle. Er bildete die geeignete Kulisse für Empfänge und Feste. Unter Graf Hermann wurde diese repräsentative Funktion nicht etwa aufgegeben, sondern lediglich neu interpretiert. Es war nun die Geschichte der Familie, die zum zentralen Repräsentationsinstrument wurde. Die Frage, wie der Raum nach der Umgestaltung zum Ahnensaal genutzt wurde, welche Besucher oder Gäste des Grafen Hermann ihn gesehen haben, bleibt weiterer Forschung vorbehalten. Für 22 Jahre blieb er in der unter Hermann geschaffenen Form bestehen, bis dessen Bruder Carl ihn am Ende der 1850er-Jahre in das umfassendere Konzept der »Giech'schen Sammlungen« integrierte.

DIE AHNEN PRÄSENTIEREN SICH DEM PUBLIKUM

Hermanns jüngerer Bruder Carl, der nach dessen frühem Tod (1846) der Herr von Thurnau wurde, verfolgte ab 1855 mit der Einrichtung der »Sammlungen« ein stark erweitertes, nun wahrhaft museales Kon-

zept – ein sich über mehrere Räume erstreckender, chronologisch und thematisch geordneter Rundgang durch Kemenate und Hans-Georgen-Bau, beschriftete Objekte in Vitrinen, Zugang für die Öffentlichkeit und Führungen. Diese Musealisierung wirkte sich auch auf den Ahnensaal aus, dessen Bildbestand durch Verbringung weiterer Porträts aus den anderen Räumen des Schlosses stark anwuchs. Er wurde nun zu einem integralen Bestandteil des öffentlichen Rundgangs durch die Familiensammlungen. Die Öffentlichkeit des Ahnensaals als Teil der »Sammlungen« war ein Novum in Franken. Keine andere hiesige Adelsfamilie repräsentierte sich in dieser Weise dem interessierten Publikum.[13]

Betraten Besucher den Ahnensaal nach der Neugestaltung um 1860, so hatten sie das meiste andere bereits gesehen. Aus dem Übergang vom »Vorderen Schnecken« zum Hans-Georgen-Bau kommend, gelangten sie zunächst in das sogenannte *»Vorgemach zum Ahnensaal«*. Hier wurden Artefakte und Historica mit Thurnau-Bezug von der Frühgeschichte bis zur Gegenwart gezeigt. Bereits hier ließ Carl in zweierlei Weise auf den nun folgenden Ahnensaal verweisen – eine alte Sanduhr aus der Thurnauer Kirche passte zwar zu den sonst hier ausgestellten Gegenständen, war aber im Hinblick auf die Ahnenbildnisse auch als Memento Mori zu verstehen. Noch deutlicher wurde er mit der über der Eingangstür zum Saal aufgehängten großen Inschrifttafel, die den § 115 des von ihm erlassenen Hausgesetzes zitierte: *»Wir legen es unseren Nachkommen an das Herz, nicht abzulassen von dem Bestreben, die schriftlichen und anderen Zeichen und Denkmale des Lebens und des Wirkens ihrer Vorfahren zu erforschen, zu sammeln und zu erhalten. Das Geschlecht ehrt dadurch sich selbst und seine Vergangenheit. Hausgesetz vom 5ten Maerz 1855.«* Hatte man als Besucher soeben bewundert, was diese Ahnen an Preziosen zusammengetragen und hinterlassen hatten – Prunkmöbel, Jagdgewehre, Hirschgeweihe, Rüstungen und Gegenstände aus der Geschichte der Herrschaft Thurnau –, lernte man sie nun selbst kennen, beginnend wie schon im Hermann'schen Ahnensaal mit dem Ganzfigurenbildnis des Hans Georg von Giech links vom Eingang. Rechts vom Eintretenden hing nun das ebenso große Bildnis seines Schwiegervaters, des letzten Förtsch, an

ABB. 9 Die Geschwister Luise, Agnes und Hermann Giech beim Brettspiel, um 1795

der Nordwand des Saales. Die unter Hermann geschaffene chronologisch-genealogische Nummerierung wurde durch ein neues System ersetzt. Das in den 1850er-Jahren angelegte neue Verzeichnis wies zunächst 96 Nummern auf und scheint all jene Bilder erfasst zu haben, die zum damaligen Zeitpunkt im Saal gezeigt wurden.[14] Ausgehend von dieser neuen Nummerierung wurde dann 1861/62 vom Domänen-Kanzleirat Johann Conrad Roder ein umfassendes Verzeichnis *aller* auffindbaren Ahnenbilder erstellt, welches dem Inventar der Sammlungen angefügt wurde.[15] So kamen weitere rund 200 Ahnenbilder zum Verzeichnis hinzu, die sich zusätzlich in den Schlössern Thurnau, Buchau und Wiesentfels befanden. Dieser Gesamtbestand – weit über 300 Bildnisse von Vorfahren und Verwandten – wurde im Roder'schen Inventar zur Gänze als »Ahnensaal« bezeichnet, obwohl mit Sicherheit niemals alle Bildnisse tatsächlich dort zu sehen waren. Damit wurde das »Ahnensaal« genannte Verzeichnis teilweise zu einer virtuellen Galerie, über die Schlösser verstreut, aber Teil eines imaginären Ganzen. Dennoch verfolgten Carl Giech und Kanzleirat Roder das Konzept, möglichst viele Bildnisse tatsächlich im Saal im obersten Stock des Hans-Georgen-Baus zu konzentrieren – ein Prozess, der offenbar erst *nach* der 1857 erfolgten Eröffnung der »Sammlungen« zum Abschluss kam.[16] Erst 1861 nannte das *Münchner Abendblatt* erstmals die durchaus eindrucksvolle Ziffer: Es waren nun *»an den Wänden und an fünf großen Gestellen gegen 200 Familienporträts«* zu sehen.[17]

Etwa 130 weitere historische Ahnenbilder aus dem Giech'schen Bestand waren also hinzugekommen. Erstaunlicherweise nutzten Giech und Roder diese Gesamtschau nicht dazu, in den – durchgängig neu vergebenen – Nummern eine vollständige chronologisch-genealogische Ordnung für alle Bildnisse herzustellen. Stattdessen wurde Jarwarts entsprechendes Konzept durch einen eher kunsthistorisch-ästhetischen Ansatz ersetzt. Die Bilder wurden nach Formaten und Entstehungszeit gegliedert, lediglich Ehepaare wurden oft zusammen gehängt.[18] Aufnahme fanden nun auch die reizvollen, genrehaft ausgeschmückten Porträts aus dem späten 18. Jahrhundert (▸ ABB. 9). Auch wurde das Prinzip aufgegeben, nur Verwandte einzureihen und jeden

ABB. 10 Kaiser Joseph II. von Habsburg (1741–1790), Porträt um 1770

ABB. 11 Carl Maximilian von Giech (1695–1748), Porträt um 1730/40, im charakteristischen Eichenholzrahmen des Giech'schen Ahnensaals von ca. 1855

Dargestellten nur einmal erscheinen zu lassen. So wurden unter Carl Giech sogar die vorhandenen Bildnisse von Königinnen und Königen einverleibt. Im Falle des dänischen Königs Christian VI. und seiner Frau Sophie Magdalena (Ahnensaalnummern 100, 101, 134) mochte dies im Kontext eines »Ahnensaals« noch angehen, weil deren Mutter eine geborene Wolffstein und damit eine Verwandte gewesen war. Dies konnte man im Fall der Bildnisse Kaiser Josephs II. von Habsburg (Ahnensaalnummer 251, ▸ ABB. 10) und der preußischen Könige Friedrich II., Friedrich Wilhelm I. und Friedrich Wilhelms III. sowie der Königin Luise von Preußen (Ahnensaalnummern 161, 275–278) nicht in Anspruch nehmen. Vielmehr waren sie ein Beleg dafür, dass das Ursprungskonzept zugunsten einer stolzen Mit-Repräsentation namhafter Verbindungen und der Bindung an Preußen geändert worden war. Dennoch blieben Bildnisse aus dem System ausgespart – so nicht verwandte Freunde Carl Giechs wie Wolfgang Freiherr von Thüngen (1814–1888) oder der preußische Minister Carl August von Hardenberg, auch Giech'sche Beamte wie der hochverdiente Kanzleidirektor Ehrlicher. Sie alle wurden im Verzeichnis einer eigenen »B«-Kategorie zugewiesen.[19] Ob die 19 »B«-Nummern dennoch im Ahnensaal aufgehängt waren, ist nicht feststellbar.[20]

Statt der bisherigen rückseitigen Zählung wurden die neuen Nummern auf Pappschildern am Rahmen für jedermann sichtbar gemacht und damit trotz der Abwesenheit einer genealogischen Abfolge der Bilder eine Ordnung suggeriert. Der optische Zusammenhang der aus verschiedenen Jahrhunderten stammenden und stilistisch unterschiedlichen Bildnisse wurde verstärkt, indem nach dem Muster traditioneller Gemäldegalerien für insgesamt 97 der Bildnisse einheitliche Rahmen angefertigt wurden (▸ ABB. 11).[21] Die Wahl fiel dabei auf Eichenholz, ein patriotisch konnotiertes, auf Dauerhaftigkeit und Traditionsverbundenheit verweisendes Material, das zudem in den hauseigenen Wäldern leicht verfügbar war. Bereits die 1852 fertiggestellten Bibliotheksregale hatte Carl Giech aus deutscher Eiche zimmern lassen. Schließlich wurden auch 28 Kupferstiche, die österreichische Vorfahren zeigten, mit denen man über die Khevenhüllers verwandt war, mit Eichenholzrahmen versehen.[22]

Um die etwa 200 Gemälde im Ahnensaal hängen zu können, bedurfte es der im *Münchner Abendblatt* genannten *»großen Gestelle«*. Quer im Raum aufgestellt, müssen sie die Erscheinung des Saals substantiell verändert haben. Aus dem einstigen barocken Festsaal, den Carl Giech 1855 hatte renovieren lassen, wurde ein reiner Museumsraum. Dieser Wandel wurde auch dadurch unterstrichen, dass neben den Bildnissen nun noch weitere Ausstellungsstücke hinzukamen. Analog zu den zahlreichen Bildnissen österreichischer Exulanten ließ er deren Wappentruhen im Raum aufstellen. Hinzu kamen in Vitrinen gezeigte Schriftstücke aus dem Archiv, die die Nähe der Khevenhüller'schen Vorfahren zu den gekrönten Häuptern im 16. und 17. Jahrhundert unter Beweis stellten. Eine weitere Vitrine enthielt Autographen des Bayreuther Markgrafenhauses. So belegte der Ahnensaal in vielfacher Weise die Verbindungen des Hauses Giech zum höheren Adel.

SAMMLUNG VS. ALLTAGSLEBEN

Nach dem überraschend frühen Tod des Grafen Carl im Jahre 1863 blieb der weiterhin zu besichtigende Ahnensaal auch unter seinem Nachfolger Karl Gottfried (1847–1914) ein zentraler Raum der Giech'schen Sammlungen. Jedoch wurden ihm zahlreiche Bildnisse wieder entnommen, um sie erneut in den privaten Räumen der Familie aufzuhängen. Wie die dadurch entstandenen Lücken im Saal kaschiert wurden, ist nicht bekannt. Die Entnahmen entsprangen wohl dem Wunsch, zumindest einige der Ahnen in Form ihrer Bildnisse wieder stärker in die Lebenswelt und den Alltag der Giech'schen Familie zu integrieren: In der Zeit des Grafen Karl Gottfried waren, wie aus den von seiner Frau Maria, geb. Hegnenberg-Dux angelegten Rauminventaren aus der Zeit um 1910 hervorgeht, 106 der insgesamt 306 Ahnenbildnisse in den Wohnräumen verteilt.[23] Darunter befanden sich auch zahlreiche Porträts, die unter seinem Onkel Hermann und seinem Vater Carl zum Kernbestand des Ahnensaals gehört hatten. Bei der Entnahme dürfte Maria Giech die treibende Kraft gewesen sein. Gebildet und kultiviert, stattete die Tochter eines bayerischen Ministers ihre persönlichen Räume mit zahlreichen Ahnenbildern aus. Neben dem vierbändigen Raumin-

ventar legte sie persönlich ein neues, umfassenderes Verzeichnis aller Ahnenbilder – innerhalb und außerhalb des Ahnensaals – samt Kommentaren zur Identifizierung der dargestellten Personen an.[24] Darin legte sie genealogische Zusammenhänge offen und wagte sich sogar vielfach an eine kunsthistorische Einordnung. Auch ließ sie einzelne Gemälde durch den Hausarchitekten des Regensburger Fürstenhauses Thurn und Taxis, Max Schultze (1845–1926), restaurieren (der seine Neigung zur Malerei mit solchen Aufträgen auslebte).[25] Vermutlich wurden ebenfalls auf ihre Initiative die in einem Schloss von der Größe Thurnaus naturgemäß zahlreich existierenden Abstellkammern mit beschädigten oder aus der Mode gekommenen Möbeln und Bildern systematisch nach übersehenen Schätzen durchforstet. Mit berechtigtem Stolz vermerkt ihr Inventar etwa zum Mezzotinto-Gruppenbildnis der Mitglieder der Royal Academy von Joseph Zoffany aus dem Jahr 1773: »*Aus der Rumpelkammer gerettet 1885*.«[26] Die eingehende Beschäftigung mit den Ahnenbildern führte bei ihr offenbar zu besonderer Wertschätzung, so dass sie ihr Schreibzimmer als eine regelrechte eigene Porträtgalerie einrichtete. Laut Rauminventar von 1910 war dort die stolze Zahl von 50 Ahnenporträts zu finden. Die Funktion der Ahnenbilder hatte sich offenbar verschoben. Zwar blieben sie Zeugnisse der historischen Bedeutung der Familie, wurden aber in Marias Räumen primär als ästhetische Bilder wahrgenommen, deren Hängung keinen genealogischen oder historischen Zusammenhängen folgte, sondern allein dem persönlichen Geschmack. Ihre besondere Vorliebe galt dabei den zarten Pastellporträts aus der Zeit um 1800. Hinzu kamen einige mitgebrachte Bildnisse ihrer eigenen Familie, die jedoch nicht in das Ahnensaal-Verzeichnis aufgenommen wurden. Dies gilt auch für die zeitgenössischen Bildnisse der Familie aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Offenbar betrachten Karl Gottfried und Maria den Ahnensaal als abgeschlossen.

In den persönlichen Räumen des Grafen Karl Gottfried und des Erbgrafen Friedrich Karl waren auffällig andere Bezugssysteme als die Ahnen bildlich repräsentiert: Bei Karl Gottfried wurde die Familientradition mit Bildern der Giech'schen Besitzungen offenbar nicht an Personen, sondern am Besitz festgemacht. Dagegen wurde dem Sohn Fried-

rich Karl (geb. 1883) mit Porträts der deutschen Kaiser, Wilhelm I. und Wilhelm II., und patriotischen Schlachtszenen aus dem Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 eine deutschnationale Perspektive aufgezeigt.[27] Die gemeinsam genutzten Wohnräume waren ebenfalls auffällig wenig von den Ahnen geprägt, sondern eine Demonstration, dass die Familie sich mit dem Verlust der eigenständigen Rolle der Herrschaft Thurnau abgefunden hatte und man sich – vielleicht befördert durch die aus Altbayern stammende Maria Giech – zu treuen Bürgern des bayerischen König- und des Deutschen Kaiserreichs entwickelt hatte: So hingen im »Damenzimmer« Porträts der bayerischen Könige Ludwig I. und Maximilian II., im Esszimmer der bayerische Prinzregent Luitpold, im Arbeitszimmer des Grafen Karl Gottfried ein Druck der *»Proklamierung des Kaiserreichs im Spiegelsaal von Versailles«* von Anton von Werner und ein Porträt König Ludwigs II. Auch diese Werke gehörten sämtlich nicht mehr zum Inventarverzeichnis des »Ahnensaals«.

Von den Verkäufen des Sohnes, des letzten Grafen Friedrich Karl, blieb der Ahnensaal weitgehend verschont. Dies lag wohl nicht an Pietät, sondern am Desinteresse potentieller Käufer an den Bildern und sich daraus ergebenden niedrigen Preisen. Museen und Kunsthandel suchten im Bereich der Malerei vorzugsweise nach signierten Werken bekannter Künstler, weshalb vermutlich wenig Interesse an den mehrheitlich von anonymen Meistern stammenden und künstlerisch teilweise mittelmäßigen Ahnenbildnissen bestand. Dementsprechend wurden von ihm nur drei Gemälde verkauft, diese freilich von besonderer Qualität und auch Bedeutung bezüglich ihrer Stellung in der Familiengeschichte – es waren die beiden Porträts des Ehepaars Carl und Franziska Giech, die der Frühimpressionist Ferdinand von Rayski im Jahr 1838 geschaffen hatte (▸ ABB. S. 64). Der Graf verkaufte sie 1925/26 an die Städtische Galerie Nürnberg. Ein weiteres Hauptwerk, das lebensgroße Porträt des Grafen Franz Friedrich Carl (1729–1797) von Valentin Tischbein, erwarb das Germanische Nationalmuseum (▸ ABB. S. 140). Schon die Tatsache, dass er die Bilder an Museen in der näheren Umgebung und nicht an den Kunsthandel abgab, lässt darauf schließen, dass die Macht der Porträts auch ihn, den notorischen Verschwender, nicht gänzlich kalt ließ. Anlässlich seiner Übersiedlung nach Schloss

Wiesentfels im Jahr 1919 beließ er zwar die meisten Bildnisse im Thurnauer Ahnensaal, der wohl auch weiterhin besichtigt werden konnte. Dennoch nahm er nicht weniger als 53 von ihnen mit nach Wiesentfels. Das zeigt, dass er auch im neuen Heim auf deren Präsenz nicht verzichten wollte oder konnte.[28] Die Auswahl der Bilder zeigt, dass bereits ein gewisser Kanon etabliert war, was als gut und wichtig erachtet wurde: Die direkten Vorfahren, v.a. die Standesherren mit ihren Ehefrauen, Prominente wie Königin Luise von Preußen und einige Bilder der österreichischen Exulantenvorfahren, die sowohl den Bezug zum höheren Adel unter Beweis stellten als auch künstlerisch von höherer Qualität waren. Auch die durch ihren oft stupenden Realismus besonders faszinierenden Pastellbildnisse, unter seinem Großonkel Hermann noch eher stiefmütterlich behandelt und von seiner Mutter »entdeckt«, wurden auch von ihm besonders geschätzt.

Kurz nachdem Friedrich Karl Giech erneut und endgültig wegen Verschwendung unter Vormundschaft gestellt worden war,[29] wurde am 22. April 1929 eine Inventur der Ahnenbilder durchgeführt – der zufolge lediglich 7 der 306 Ahnensaalnummern nicht auffindbar waren.

DAS (VORLÄUFIGE) ENDE DES AHNENSAALS

Die letzten Gäste des Ahnensaals trugen sich 1938, im Todesjahr von Friedrich Karl Giech, in das Besucherbuch der »Sammlungen« ein. In den Jahren 1943/44 und ein weiteres Mal 1953 wurden Inventarisierungen des Bestandes der »Sammlungen« von Fachleuten durchgeführt, bedauerlicherweise jeweils unter Aussparung des Ahnensaals, der weder exakt verzeichnet noch fotografisch dokumentiert wurde. Spätestens mit dem Eintreffen der ersten Flüchtlinge 1944/45 wurde der Ahnensaal –wie die anderen Sammlungsräume – verschlossen. Er wurde danach bis zu seiner Ausräumung in den 1970er-Jahren nicht wieder offiziell für das Publikum geöffnet.

Nach derzeitigem Stand (Oktober 2015) fehlen aus dem Bestand von 1860 28 Bilder. Deren Verbleib ist nur für die drei bereits genannten, vom

letzten Grafen um 1926 verkauften Bilder bekannt. Drei weitere Porträts (Nummern 235, 237, 301) tauchten in den letzten Jahren im Kunsthandel aus dem Nachlass von Irene Bauer-Kempff auf. Es ist rätselhaft, wie diese Großnichte des letzten Grafen in den Besitz dieser Bilder kam, da ansonsten in den Familien Giech und Hiller von Gaertringen stets ein Bewusstsein vorhanden war, dass der Ahnensaal als Gesamtheit zu betrachten war und somit keine Porträts verkauft oder an Verwandte verschenkt wurden. Es ist weiterhin auffällig, dass unter den 22 darüber hinaus fehlenden Bildnissen viele kleine Formate, besonders Miniaturen, Aquarelle und Pastelle aus dem späten 18. Jahrhundert zu finden sind, so dass es möglich erscheint, dass einige davon nach 1938 entwendet wurden.[30] Diese Fehlbestände, von denen der eine oder andere in den kommenden Jahren vielleicht noch wieder auftauchen wird, ändern wenig am beeindruckenden Erhaltungszustand des Gesamtbestandes.

Was der große Kunsthistoriker Max Dvorak schon 1907 über die Ahnengalerie in Schloss Raudnitz schrieb, gilt auch für Thurnau: *»Eine solche Sammlung könnte heute nicht mehr geschaffen werden, auch nicht mit der größten Mühe und mit dem größten Aufwande.«*[31] Kümmern wir uns also darum, dass sie in Thurnau erhalten bleibt.

---

1 Dvorak 1907; Schürmeyer 1933; Rausch 1995. Bereits im 17. Jahrhundert werden in Schlössern Ahnengalerien eingerichtet, die jedoch damals keine Sammlungen historischer Bildnisse sind, sondern einheitlich mit neugeschaffenen Bildnisprogrammen ausgestattet wurden (1673/77 Festsaal Schloss Ohlau / Olawa in Schlesien; 1680–86 Schloss Hohenaschau bei Rosenheim, 1688/89 Ahnensaal Schloss Frain (Vranov / Tschechien, vgl. Polleroß 1987). Die meisten Ahnensäle, die dem Thurnauer Konzept einer musealen Sammlung älterer Bilder vergleichbar sind, entstanden später als Thurnau (z.B. Schloss Branitz 1855–66).

2 Staatsarchiv Bamberg, G 65 A 1330

3 Vielleicht handelt es sich dabei um eines der beiden bis heute vorhandenen Pastelle von der Hand Luise Giechs, die den jugendlichen Evangelisten Johannes zeigen (B 14 und Stammgutinventar 1160).

4 Staatsarchiv Bamberg, G 65 A 1395

5 *»Aus Anlass dieses Neubaues [der Kirche ab 1701] wurde auch die vormals zu enge gräfliche Gruft derart erweitert, dass sie sich nun unter der ganzen rechten Hälfte der Kirche hin erstreckte. Das Künspergische Erbbegräbnis nahm die linke Seite ein.«* Geidel 1900, S. 5. Erst 1862 wurden sie auf den neuen Grafenfriedhof verlegt.

6 Auf deren Rückseite heißt es: *»Die herrschaftliche Gruft wurde im Jahre 1833 in den Stand hergestellt, in welchem sie sich dermalen befindet; dabei der frühere, unter den herrschaftlichen hoelzernen Kirchenstaenden gewesene Eingang, welcher nur, wenn ein Sarg beigesetzt ward,*

nach Wegraeumung dieser Staende jedes Mal geoeffnet und dann wieder zugemauert wurde, aufser Gebrauch gesetzt und dafuer die jetzt in die Gruft fuehrende Treppe gebaut. Zu gleicher Zeit wurden die Saerge in groefserer Ordnung als frueher aufgestellt, nach einem aelteren Namens Verzeichnisse numerirt und nach den fortlaufenden Numern auf dieser Tafel aufgezeichnet. H[*e*] *rm*[*ann*]. *G*[*raf*]. *u*[*nd*]. *H*[*err*]. *v*[*on*]. *Giech«* (Familiensammlung Hiller von Gaertringen).

7 Wohl als Zeichen der (neuen) Treue zum Königreich Bayern hatten die Eltern ihm den Namen des bayerischen Königs gegeben.

8 Am 14. Dezember 1833 berichtet Leopold von Ranke in einem Brief an seinen Freund Heinrich Ritter, dass Bruder Heinrich Dekan werde *»zu Thurnau bei dem Grafen* [*Hermann*] *Giech, der ihm auch von mir gesprochen* [*!*], *was mir denn ein sehr werther guter Ruf ist«* (hier zit. nach Ranke 1890, S. 264). Dass Leopold Ranke Thurnau auch besucht hat, legt ein Brief vom 18. Dezember 1836 an Heinrich Ranke nahe: *»Nächsten Herbst denke ich noch ein wenig in Reichsstädten und fürstlichen Residenzen nach Archiven mich umzusehen. Nürnberg, Augsburg, Stuttgart, Karlsruhe fasse ich ins Auge. Da fange ich denn meine Reise in Thurnau an«* (ebd., S. 288). Dass Leopold Ranke und Hermann Giech sich schließlich zumindest kannten, belegt schließlich erneut ein Brief Rankes vom 10. September 1842 an Christian Friedrich Rasse. Rankes jüngster Bruder Ernst war nun Pfarrer im ebenfalls zur Grafschaft Thurnau gehörigen Buchau (!) geworden: *»… ich war glücklich, als ich vor dem Jahre von Graf* [*Hermann*] *Giech hörte, wie brav er* [*Ernst*] *in seiner kleinen Gemeinde ist«* (ebd., S. 321).

9 Sixtus Heinrich Jarwart, signierte auch als »Jahrwart« (Nürnberg 1813–1865 Bayreuth). Jarwarts Arbeit an der Zusammenstellung des Thurnauer Ahnensaals könnte seine weitere Karriere mitbestimmt haben: 1853 war er damit beschäftigt, für das Werk Rudolph von Stillfrieds über die Hohenzollern Zeichnungen von Hohenzollern-Grabmälern in Römhild und Nürnberg anzufertigen (Zeitschrift für Bauwesen 5/6, Jg. III, 1853, S. 327). Um etwa 1855 lieferte er für das von Rudolph von Stillfried konzipierte Bildprogramm der wiederaufgebauten Burg Hohenzollern Porträtzeichnungen historischer Hohenzollernfürsten, die anschließend von Wilhelm Peters an die Wände gemalt wurden. Vielleicht war es Jarwarts genealogische Ordnungstätigkeit in Thurnau, die ihn für solche prestigeträchtigeren Aufgaben im Dienste des preußischen Königshauses qualifizierte.

10 Davon acht im dortigen Speisesaal, weitere sechs im *»Zimmer No. 4«*. Den in Buchau bzw. Wiesentfels zu findenden Gemälden gab Jarwart eigene Nummern, denen er ein »B« oder »W« nachstellte.

11 Carl Christian Ernst Heinrich von Giech (1763–1818) und Caroline Wilhelmine, geborene Schönburg-Wechselburg (1766–1836). Der Eintrag zur letzteren gibt einen deutlichen Hinweis darauf, dass Jarwarts Arbeit an der Liste sich über Jahre hingezogen haben muss, denn es wird im Inventar zwar ihr Geburtstag (12. Dezember 1766), nicht aber ihr Sterbedatum angegeben (8. März 1836). Das lag vermutlich daran, dass sie noch lebte, als Jarwart an diesem frühen Abschnitt der Liste arbeitete, die er erst zweieinhalb Jahre nach ihrem Tod als abgeschlossen unterzeichnen sollte.

12 Sie gehört zu einer Reihe von porträthaften Darstellungen mythologischer bzw. biblischer Figuren im Gesamtbestand (Esther, Ahnensaalinv. 91; *Judith mit dem Haupt des Holofernes,* Ahnensaalinv. 128; *Minerva,* Ahnensaalinv. 133; *Hl. Katharina,* Ahnensaalinv. 148).

13 Egloffstein 1994, S. 243ff., nennt fränkisch-ritterschaftliche Ahnensäle im Blauen Schloss in Obernzenn (bereits in der 2. Hälfte des 18. Jhds. eingerichtet), in Kirchlauter und Eyrichshof. Diese waren jedoch im 19. Jahrhundert nicht öffentlich zugänglich. Pommersfelden war wohl das erste Schloss in Franken, in dem die Öffentlichkeit Zugang zur Galerie erhielt: Im Jahr 1840 öffnete Graf Erwein von Schönborn diese, die zuvor nur nach Anmeldung hatte besichtigt werden können, dem *»gebildeten Publikum«*. Ausst.-Kat.

Nürnberg 1989, S. 122. Parallel existierten in Bamberg zu jener Zeit bereits mehrere Privatsammlungen, die der Öffentlichkeit zugänglich waren. Vgl. Waagen 1843, S. 111f.

14 Staatsarchiv Bamberg, G 65 A, Nr. 3426

15 Staatsarchiv Bamberg, G 65 A, Nr. 1722

16 Noch ein Jahr später sprach ein Reiseführer auffällig unkonkret vom *»Ahnensaal mit vielen Familienbildern«*. Körber 1858, S. 147. Auch das *Deutsche Kunstblatt* wusste nur von einer *»stattlichen Gemäldesammlung«* zu berichten. Kunstblatt 1858, S. 141. Das 1858 zum Druck gelangte »Giech'sche Hausgesetz« nannte keine Anzahl der Bildnisse, obwohl dort eigens festgelegt wurde, dass auch die *»Familienbilder (Darstellung von Personen aus der Giech'schen Familie und aus verwandten Familien)«* zum *»unveräußerlichen Stammgut«* gehörten, d.h. von keinem der Nachkommen jemals verkauft werden durften. Gerber 1858, S. 23

17 Lochner 1861, S. 101

18 Wobei die Männer stets die erste von beiden Nummern erhielten.

19 *»Andere Porträts, nicht zum Ahnensaal gehörig«*. Vgl. Inventar der Sammlungen, Staatsarchiv Bamberg, G 65 A 1722, S. 253–255. Thüngen hat die Nummer B 1, Ehrlicher B 4, der zweimal vertretene Hardenberg B 6 und B 18.

20 Darunter befanden sich auch kuriose »Porträts« wie jene von zwei vermutlich Giech'schen Schoßhündchen (B 16, B 17) und ein um 1815 von Luise Giech gemalter Evangelist Johannes (B 14).

21 Ein frühes Beispiel einer solchen Aneignung und Verklammerung eines disparaten Gemäldebestandes durch einheitliche Rahmung sind die vergoldeten Rokokorahmen, die der *»Hofgalleriebildhauer«* Joseph Deibel seit etwa 1750 für die Gemäldesammlung des sächsischen Königs anfertigte, die heutige Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden.

22 Vgl. das Inventar im Staatsarchiv Bamberg, G 65 A 4247, S. 26–29. Die Kupferstiche sind sämtlich erhalten.

23 Welche Bildnisse sich beim Tod des Grafen 1863 im Ahnensaal befanden, ist nicht exakt zu ermitteln, da die Inventare aus seiner Zeit jeweils nicht den konkreten Standort der Bilder angaben. Allerdings ist durch zahlreiche Zeitungsartikel die Zahl von damals etwa 200 Porträts im Raum belegt. Es spricht einiges dafür, dass die niedrigeren Nummern, also etwa Nummer 1 bis Nummer 200 sich vorwiegend tatsächlich im Ahnensaal befanden. Da trotzdem nur vermutet werden kann, welche Bildnisse 1863 im Saal hingen, bleibt spekulativ, welche der von Maria Giech in ihren Privaträumen aufgehängten Bildnisse aus dem Ahnensaal stammten.

24 Die eigenhändige Urheberschaft der Inventare durch Maria Giech ergibt sich aus einem zu deren Testament von 1931 im Jahr 1939 hinzugefügten eigenhändigen Nachtrag, in dem sie *»auf die [älteren] von mir angefertigten Grund Inventare«* verweist (Familiensammlung Hiller von Gaertringen). Das ebenfalls in der charakteristischen Handschrift Maria Giechs abgefasste *»Inventar über die zum Gräflich Giech'schen Stammgute gehörenden Ahnen- und Familienbilder / Ahnensaal«* befindet sich im Staatsarchiv Bamberg (G 65, Nr. 4248). Es umfasst 73 Seiten, ist weder datiert noch signiert, dürfte aber aus der Zeit um 1910 stammen. Nach der finalen Entmündigung des Erbgrafen Friedrich Karl im Jahr 1929 wurde es ein Jahr darauf für eine Revision des Bildnisbestandes genutzt. Bei den nach Wiesentfels verbrachten bzw. vom letzten Grafen verkauften Bildnissen wurden entsprechende Vermerke hinzugefügt. Weiterhin hat Maria Giech um 1910 ein vierbändiges, äußerst detailliertes und fachkundiges *»Inventar über Stammguts- und Privat-Mobiliar«* angefertigt, in dem sämtliche von der gräflichen Familie damals bewohnten Räume verzeichnet sind (Bd. I 1909/10; Bd. II 1910; Bd. III und IV nicht dat.; alle 4 Bde. Familiensammlung Hiller von Gaertringen). Schließlich haben sich zwei *»Privat-Inventar«*-Bände von ihrer Hand aus den späten 1920er-Jahren erhalten, in denen die von ihr gemeinsam mit Tochter

Agnes genutzten Räume im Künßberg-Flügel erfasst sind (Familiensammlung Hiller von Gaertringen).

25 »*Oberbaurat Schultze*« restaurierte lt. Inventar des Ahnensaals (Staatsarchiv Bamberg, G 65, A 4248) in den Jahren 1903 und 1904 sieben Porträts (Nummern 158, 203, 281, 283, 291, 292 und 296). Eine Verbundenheit des Restaurators zur Familie zeigt sich daran, dass Schultze Gräfin Agnes (1887–1958) ein Gemälde der Lindenallee im Schlosspark Thurnau von eigener Hand schenkte. Eine weitere dokumentierte Restaurierung wurde um 1929 durch den Nürnberger Restaurator Karl Barfuß an dem um 1700 gemalten Bildnis des Otto Heinrich Graf von Traun (Ahnensaalinv. 56) vorgenommen (vgl. Staatsarchiv Bamberg, G 65, A 1722). Des weiteren ließ Maria Giech 1904 auch einige Rahmen bei Zacharias in Regensburg restaurieren (vgl. Rauminventare 1909/10, Familiensammlung Hiller von Gaertringen).

26 Rauminventar 1910, Bd. III, S. 22

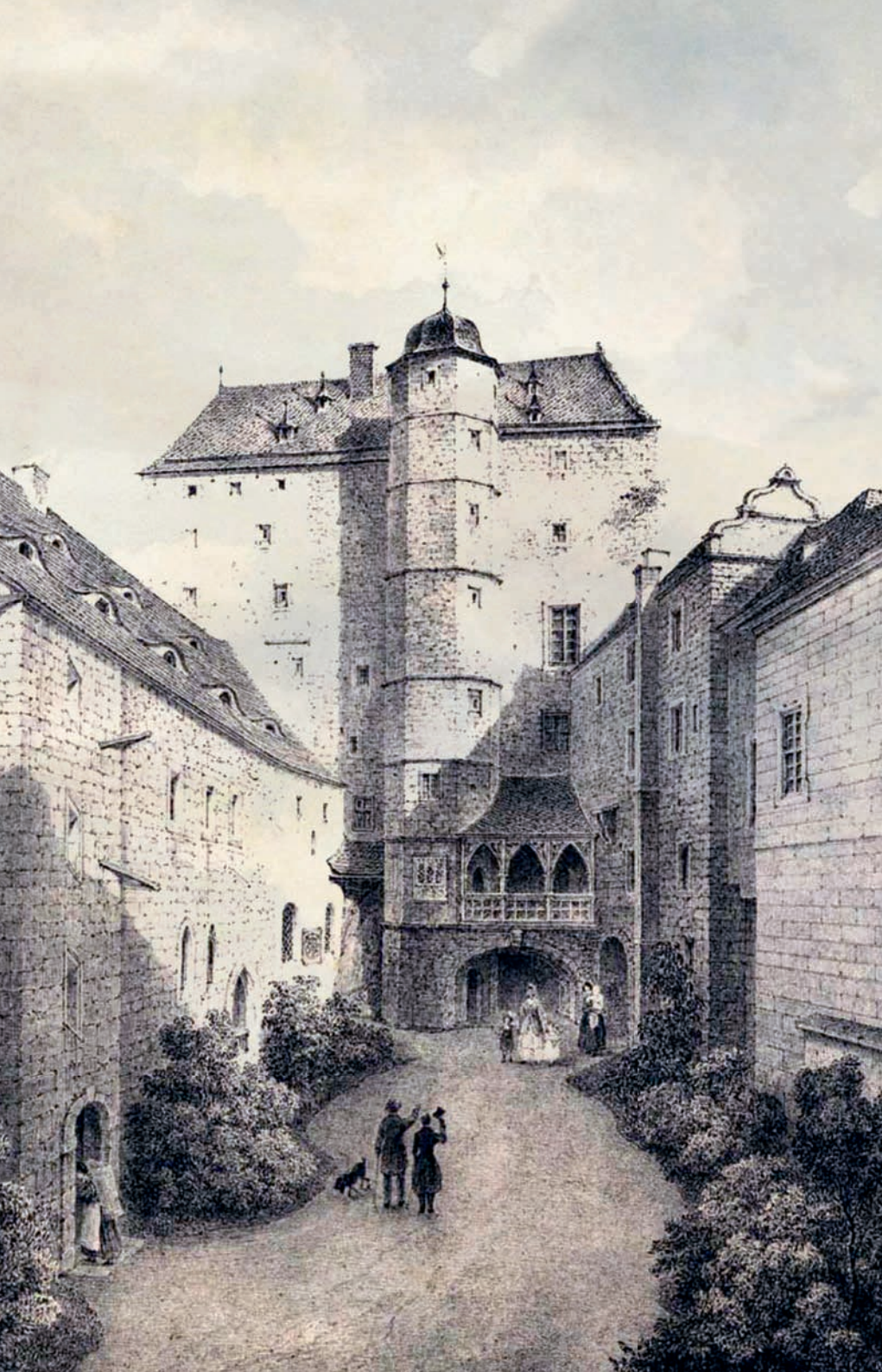
27 Die Begeisterung der Familie für die Reichsidee wird auch mit einer aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts überlieferten Fotografie deutlich, in der auf der Kemenate des Thurnauer Schlosses, Sinnbild der jahrhundertealten Tradition Thurnauer Unabhängigkeit, die schwarz-weiß-rote Fahne des Kaiserreichs als Bekrönung hinzugemalt ist (Familiensammlung Hiller von Gaertringen).

28 Er nahm mit nach Wiesentfels: 11 und 188 (Hermann von Giech), 16 (das große Valentin Tischbein-Porträt der Auguste Friederike von Giech), 52 (Hans Khevenhüller), 55 (Unbekannter Österreicher), 56 (Otto Heinrich von Traun), 70 (Gräfin Khevenhüller), 73 (Christian Graf von Dietrichstein), 77 (Henriette von Görtz), 97 a und 98 a (Carl Heinrich II. und C. W. Schönburg), 103, 272, 281 und 293 (4 x Carl Christian Ernst Heinrich von Giech), 104, 207, 282 und 294 (4 x Caroline Wilhelmine von Giech), 110 und 169 (Großvater Carl von Giech), 111 (Luise, Hermann und Agnes Giech als Kinder beim Brettspiel), 118 (Heinrich XLII. Reuß-Schleiz), 147 (Karl Gottfried II. von Giech), 151 (Kurfürst Emmerich Joseph von Breidbach-Bürresheim), 157 (C. F. K. Hohenlohe-Kirchberg), 158 (P. S. E. Hohenlohe-Kirchberg), 161 (Friedrich der Große) und 162 (Elisabeth Christine) von Antoine Pesne, 170 und 187 (2 x Luise Giech), 173 (Agnes von Giech gemalt von Kreul), 200 (Caroline von Giech gemalt von ihrer Schwester Luise), 223 (Julie Eleonore Schönburg-Wechselburg), 226 (R. A. L. H. Löwenhjelm), 232 (Christian Carl I. von Giech), 253 (Carl Maximilian von Giech), 175, 258, 270, 279 und 291 (2 Gemälde, 2 Pastelle und 1 Miniatur des Christian Friedrich Carl von Giech) sowie 176, 271, 280, 292 (Miniatur, Gemälde und 2 Pastelle von dessen Frau Auguste Friederike), 269 (das kleinere Porträt des Hans Georg von Giech), 273 und 295 (2 x Friedrich Heinrich Carl von Giech), 277 (Königin Luise von Preußen), 289 (sein Vater Carl Gottfried und die Geschwister als Kinder, gemalt von Correns), 296 (Friederike Antoinette von Giech), 297 (Miniaturentafel)

29 Barth 2010

30 Stand 2016 fehlen folgende 28 Nummern: 2, 15 [GNM Nürnberg], 76, 93, 102, 107, 110, 125 [nur noch Rahmen vorhanden], 126, 139, 159 [GNM Nürnberg], 160 [GNM Nürnberg], 164, 181, 198, 204, 214, 217 [nur noch Rahmen vorhanden], 218, 222, 224, 235, 237, 245, 257, 267, 301, B 12

31 Dvorak 1907, S. 15



KATALOG

DIE SAMMLUNGEN DER GRAFEN GIECH
AUS SCHLOSS THURNAU

KAT. NR. 6

KIRCHENSTUHL MIT DEN APOSTELN JOHANNES, PAULUS UND PETRUS

Franken, 1612
Holz, reich intarsiert
Höhe 210 cm, Breite 88 cm, Tiefe 96 cm
Restauriert lt. Inschrift auf der Unterseite im Jahr 1856 vom Thurnauer Schreinermeister Dietrich Ewe
Inv.-Nr. VII.530

Die Sitzverteilung beim Gottesdienst als Abbild der ständischen Hierarchien spielte in der Kultur der frühen Neuzeit eine große Rolle. Dafür bietet die Herrschaft Thurnau mit dem barocken Grafenstand von 1706 in der Laurentiuskirche bis heute ein hervorragendes Beispiel. In Vergessenheit geraten ist hingegen, dass auch die restliche Ortsgesellschaft sich gemäß ihrer jeweiligen Stellung in der Kirche verteilte. Der mit Aposteldarstellungen und Ornamenten kunstvoll eingelegte Kirchenstuhl aus der Spätrenaissance wiederum ist ein sichtbares Zeichen dafür, dass sich die Giechs auch vor dem Bau des Grafenstandes Gedanken darüber machten, wie ihrer Herrschaftswürde während des Gottesdiensts durch einen sichtbar privilegierten Sitzplatz Ausdruck verliehen werden konnte. Die oben angebrachten Initialen beziehen sich vermutlich auf die Brüder Hans Georg (1521–1613) und Georg Wolf (gest. 1600) von Giech, die ersten Giech'schen Miteigentümer Thurnaus. Merkwürdig ist jedoch die inschriftliche Datierung auf das Jahr 1612, immerhin 12 Jahre nach dem Tod des Letztgenannten. Ursprünglich stand der Stuhl vermutlich in der Kirche von Peesten, das die Brüder 1566 erwarben und wo Georg Wolf auch gelebt haben soll. Wohl um 1855 wurde er dann von Carl Giech für die Sammlungen erworben. Laut Sammlungsführer von 1863 wurde er zunächst unter Bezug auf seine einstige Funktion im Grafenstand der Thurnauer Kirche aufgestellt. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stand er dann im Hans-Georgen-Bau. [**HGH**]

Staatsarchiv Bamberg, G 65 A 1419 (Brief Carl Giech, 7. Oktober 1860); Führer 1863 / 2012, S. 61

KAT. NR. 8

Schrank mit Wappen Giech und Rabenstein, um 1600, entweder aus dem Nachlass des Hans Christoph von Giech und der Margarete von Rabenstein oder des Hans Georg von Giech und der Eva Magdalena von Rabenstein

WAPPENTRUHEN UND -SCHRÄNKE

5 Schränke und 8 Truhen mit Wappen fränkischer Adelsfamilien, spätes 16. bis frühes 17. Jahrhundert
Wappen der Familien Giech, Gleichen, Hutten, Ochs, Rabenstein, Roedern, Schaumberg, Stein von Altenstein, Thüngen und Wiesenthau

Wenn Uta von Pezold betont, dass noch Christian Carl I. von Giech (1641–1695) *»in den ländlich-derben, um nicht zu sagen bäuerlich-primitiven Verhältnissen eines fränkischen Reichsritters des 17. Jahrhunderts«* aufgewachsen sei, dann geben die Wappenschränke und -truhen aus der Übergangszeit von der Renaissance zum Barock davon ein sprechendes Bild. Denkbar einfach, wenn auch sehr solide aus Brettern zusammengezimmert, weisen die heute erhaltenen fünf Schränke und acht Truhen nur zwei Formen der Verzierung auf – die Bemalung mit Wappen der Giechs und verwandter Familien und die zuweilen schönen schmiedeeisernen Beschläge. Aber nicht nur die große Einfachheit der Lebensverhältnisse im 16. und frühen 17. Jahrhundert, auch die dynastischen Verbindungen werden an diesen Möbeln sichtbar. Denn meist sind zwei Wappen aufgemalt, so dass sich jeweils ein Bezug zu einer Eheschließung herstellen und die Möbel somit jeweils konkreten Personen jener Zeit wie Hans Georg, Joachim oder Johann Christoph von Giech zuordnen lassen.
Bei Gründung der »Sammlungen« 1857 kamen diese damals bereits rund 250 Jahre alten Möbel zu neuen Ehren: Carl Giech ließ sie nun als Sammlungsschränke und Aufbewahrungstruhen verwenden, in denen Exponate wie die Siegelsammlung, die Pfeifensammlung, die Ausgrabungen aus der Frühgeschichte und sogar die Khevenhüller'schen Silberschmiedearbeiten aufbewahrt und präsentiert wurden. Dies ersparte die Anfertigung neuer Präsentationsmöbel, schuf zugleich eine historisch-stimmungsvolle Atmosphäre und ermöglichte, die verwandtschaftlichen Beziehungen anhand der Wappen zu erklären. [**HGH**]

Sammlungsführer 1863 / 2012; Pezold 1968, S. 167

KAT. NR. 10

KINDERWIEGE MIT DEN WAPPEN GIECH UND PRAUNFALK

Franken, um 1664
Holz, geschnitzt, farbig gefasst und teilweise vergoldet
Länge 126 cm, Höhe 92 cm, Breite 80 cm
Inv.-Nr. VII.131/199

Wiegen sind symbolträchtige Gegenstände. Sie verkörpern Kindersegen und den Zauber des Anfangs. Nicht umsonst ist »die Wiege« in der Sprache auch eine Metapher für den Ursprungsort. Die barocke Wiege der Grafen Giech ist mit ihrer reichen Schnitzverzierung ein besonders prunkvolles und frühes Exemplar dieser Gattung. Neben Weinlaub und Reben stechen vor allem die fratzenhaften Masken am Wiegenkasten hervor, die vielleicht alles Böse vom Kind abwehren sollen. Dieser ist zur Steigerung der repräsentativen Wirkung an schrägen Gestellen aus gedrehten Säulen aufgehängt. Trotz seines erheblichen Gewichts schwingt er ruhig und gleichmäßig.
An der Längsseite sind die Wappen der Familien Giech und Praunfalk aufgemalt, was die Datierung und Zuordnung der Wiege ermöglicht. Carl Christian I. von Giech heiratete 1664 Barbara von Praunfalk. Die Praunfalks waren wohlhabende österreichische Protestanten, die 1629 aufgrund der Gegenreformation nach Nürnberg hatten fliehen müssen. Prunkwiegen aus dem Barock sind außerordentlich selten, das einzige bekannte Exemplar, das nachgewiesen früher entstand, ist die Wiege des schwedischen Königshauses, die 1654 datiert ist. Die Vermutung liegt nahe, dass die Wiege als Brautausstattung von Barbara Praunfalk mit in die Ehe gebracht wurde. Drei Kinder des Paares erreichten das Erwachsenenalter, so dass die Wiege ihren Sinn erfüllte. Weit mehr als ein bloßer Gebrauchsgegenstand war sie Repräsentationsgegenstand und Symbol für den Fortbestand und das weitere Aufblühen der Giech'schen Familie. [HGH]

Führer 1863 / 2012, S. 42f.; Pezold 1968, S. 167–174; Zglinicki 1979

KAT. NR. 11

TAPISSERIE MIT ODYSSEUS UND CIRCE

Brüssel, um 1520 (Gabriel van der Tommen?)
Höhe ca. 232 cm, Breite 377 cm
Ehem. Inv.-Nr. VII.121/152, 1926 verkauft an Gebr. Bernheimer, München

Der Führer durch die Giech'schen Sammlungen von 1863 rühmte zurecht diese Tapisserie in den höchsten Tönen: Sie habe *»in künstlerischer Hinsicht unter allen den höchsten Werth, über ihre Darstellung besteht noch mancher Zweifel, die Annahme, daſs sie der Mythe des Odysseus entnommen sey – Begegnung mit der Circe – ist indeſs so ziemlich anerkannt.«* Wir sehen eine Versammlung von edel gekleideten Männern und Frauen in der Mode des frühen 16. Jahrhunderts, die das dramatische Geschehen um Odysseus verfolgen, der das Schwert gezückt hat, um die böse Zauberin Circe zu bedrohen, damit sie seine im Hintergrund zu sehenden Gefährten wieder von Tieren in Menschen zurückverwandelt. Der Überlieferung nach sollen rückseitig die Wappen des Hans Adam von Praunfalk und seiner Frau Regina von Rattmannsdorff aufgemalt sein, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts lebten. Sie waren die Eltern der Barbara Praunfalk, verheiratete Giech. Doch ist der Wandteppich dem stilistischen Befund nach eine Brüsseler Arbeit um 1520 und muss also bereits einen Vorbesitzer gehabt haben. Die steirischen Praunfalks gelangten durch Kredit- und Immobiliengeschäfte erst im späten 16. Jahrhundert zu Geld und Einfluss und werden den Teppich vermutlich einem ihrer Schuldner abgenommen oder später im Exil in Nürnberg erworben haben. Von 1857 bis 1925 ein Hauptschaustück der »Giech'schen Sammlungen« im Rothen Zimmer der Kemenate, wurde er 1926 an die Münchner Kunsthändler Gebrüder Bernheimer verkauft. Der heutige Aufbewahrungsort ließ sich bislang nicht ermitteln. [**HGH** / **KTH**]

Führer 1863 / 2012, S. 39–41; Göbel 1923, Abb. 266 (Vergleichsbeispiel); Khull-Kholwald 2013, S. 51–67

KAT. NR. 12

ABB. 1 Silberkruzifix, 1695

DIE SILBERSAMMLUNG

Silber spielt im höfischen Kontext aus mehreren Gründen eine große Rolle: Das Material ist leicht und vielfältig zu bearbeiten, es weist mit seinem Glanz große Symbolkraft auf und ist nicht zuletzt aufgrund seines materiellen Wertes eine Lebensversicherung für schlechte Zeiten. Das ursprüngliche Silberinventar des Hauses Giech aus der Mitte des 19. Jahrhunderts nennt 81 Objekte aus der Zeit vom 16. Jahrhundert bis zur damaligen Gegenwart – allen voran die Silberschmiedekunstwerke wie der Kunstschrank der Königin von Dänemark (▸ KAT. 22), der Khevenhüller-Georg (▸ KAT. 19) und die beiden Willkomm-Gefäße (▸ KAT. 20, 21). Diese Prunkstücke wurden mit der Eröffnung der Sammlungen 1857 in die Schauräume gebracht, um dort dem staunenden Publikum präsentiert zu werden. Alle anderen Gegenstände aus Silber – ein Kruzifix, Gedenkmedaillen, Wand- und Tafelleuchter, Kredenzteller, Tafelsilber, Kaffee- und Teegeschirr sowie silbernes Schreibzeug – wurden nicht ausgestellt. Soweit sie nicht im Alltag der Familie genutzt wurden, verwahrte man sie sicher im sogenannten »Silbergewölbe«. Dieser Raum befindet sich in einer unteren Etage der mittelalterlichen Kemenate. Er ist mit zwei schweren Eisentüren gesichert, die jeweils nur mit zwei separat aufbewahrten Schlüsseln geöffnet werden konnten. Schon im frühen 18. Jahrhundert (um 1710) heißt es in der Schlossbeschreibung: *»Gewölb zur Verwahrung des Silbers und anderer mobiler Sachen. Der Eingang dazu befindet sich in der sogenannten Langen Stuben* [dem späteren »Rothen Zimmer« mit dem Gebetserker] *im 3. Stockwerk.«*

Neben den bereits genannten Schaustücken sind einige Objekte besonders hervorzuheben: zunächst das von Barbara Giech (1643–1699) gestiftete Silberkruzifix, die hervorragende Arbeit eines Nürnberger Silberschmieds. Die fromme und wohltätige Gemahlin Christian Carls I., die laut Leichenpredigt des Pfarrers Brendel an Jesus gehangen hatte *»wie eine Klette am Kleid«* – dies war ausdrücklich positiv gemeint – stammte aus der wohlhabenden Exulantenfamilie Praunfalk und konnte von daher eine solche Preziose in Auftrag geben. Das datierte Kruzifix entstand zudem sicherlich nicht zufällig 1695, als ihr Ehemann im März die Grafenwürde für das Haus Giech erlangte und

KAT. NR. 12

ABB. 2 Stifterinschrift auf dem Silberkruzifix von 1695

einen Monat später starb. Im Kommentar zum Hausgesetz von 1855 beschrieb Carl Giech, dass es *»seit seiner Stiftung alle hier verstorbenen Glieder des Geschlechts zum Orte der ewigen Ruhe begleitet hat und unter dessen Aufstellung auch Meine vier Kinder durch die h. Taufe in das Leben eingeführt worden sind«*.
Auch andere Stücke der Silbersammlung verweisen auf die Bedeutung der Giech'schen Heiratspolitik, so zahlreiche barocke Leuchter, die von den Giech'schen Ehefrauen aus den Familien Khevenhüller und Wolfstein mit in die Familie gebracht wurden.
Der Gründung der Giech'schen Sammlungen war ein großer Verlust aus dem Silberbestand vorausgegangen: 1849 hatte Carl Giech als Notgroschen in revolutionär gesinnten Zeiten einen Teil des barocken Augsburger Familiensilbers einschmelzen lassen. Das spätere Bedauern über dessen Fehlen mag dazu geführt haben, dass dem verbliebenen Silber im 1855 von ihm erlassenen »Hausgesetz« seine besondere Fürsorge galt: Allein dreizehn der insgesamt dreißig aufgeführten Schätze des Hauses Giech, deren Verkauf für alle Zeit ausgeschlossen sein sollte, waren Objekte aus Silber. [**HGH** / **KTH**]

Staatsarchiv Bamberg, G 65, A 2618, G 65 A 4249; Hausgesetz 1858, S. 117; Gießel 1953; Pezold 1968, S. 154 (Zitat Brendel)

KAT. NR. 16

ABB. 1, 2 Khevenhüller'sche Truhe, Verona um 1500

TRUHEN DER ÖSTERREICHISCHEN GLAUBENSFLÜCHTLINGE (»EXULANTEN«)

7 Truhen aus Holz und Eisen, teilweise mit Wappen österreichischer Adelsfamilien, frühes 16. bis frühes 17. Jahrhundert
Wappen der Familien Dietrichstein, Gäller, Khevenhüller, Lamberg, Prag, Praunfalk, Schrott von Kindberg

Die sieben Truhen stammen ursprünglich aus Österreich. Die Geschichte ihrer Wanderung nach Oberfranken und ihre hiesige Rezeption spiegelt die Auseinandersetzung von Protestantismus und Katholizismus vom 17. bis zum 19. Jahrhundert. Alle sieben Truhen stammen aus dem Besitz der steirischen Freiherrn von Praunfalk und der Kärntner Freiherrn von Khevenhüller. In deren Heimat dienten sie, wie die auf mehreren der Truhen zu findenden Wappen zeigen, als repräsentative Hochzeitsgeschenke und Brauttruhen. Soweit sie zwei verschiedene Wappen nebeneinander tragen, lassen sie sich konkreten Ehepaaren zuordnen. Andere von ihnen sind reich intarsiert im Stil der Renaissance und erinnern stilistisch an die geographische Nähe Kärntens zu Italien. Dies gilt besonders für das prunkvollste und zugleich älteste Exemplar: Es ist aus Zedernholz gearbeitet und zeigt an den Außenseiten kunstvoll geschnitzte Szenerien und im Deckel eine Venus und Fabelwesen, die an Darstellungen der italienischen Renaissance von Künstlern wie Sandro Botticelli erinnern. Vermutlich wurde diese Truhe um 1500 in Verona angefertigt. Das oben zu findende barocke Wappenschild Khevenhüller und Dietrichstein ist nachträglich im Jahr 1657 in Nürnberg aufmontiert worden. Denn bereits im Jahr 1629 hatten die protestantischen Praunfalks und Khevenhüllers ihre Heimat aufgrund der katholischen Gegenreformation verlassen und ihre dortigen prunkvollen Renaissanceschlösser aufgeben müssen. Doch hatten sie zumindest bedeutende Teile ihrer beweglichen Habe mit in die freie Reichsstadt Nürnberg bringen können. Vermutlich war den Truhen beim schweren Gang ins Exil eine neue Aufgabe zugekommen: Man hatte sie wohl verwendet, um Fayencen, Tapisserien, Silber, Gemälde und vieles mehr stabil und sicher nach Nürnberg zu bringen.
Durch Heirat der Nachkommen gelangten sie fünfzig Jahre später, also um 1700, nach Oberfranken. Dabei wurden die Truhen zunächst

KAT. NR. 16

ABB. 3 Wappen Khevenhüller und Dietrichstein auf der italienischen Truhe von 1500

vermutlich erneut als Transportkisten genutzt, um das Erbe Barbara Praunfalks und der beiden Khevenhüller-Schwestern Maximiliana und Eva Susanna, die jeweils Grafen Giech heirateten, nach Thurnau zu führen. Die für die Region höchst ungewöhnliche Sammlung von Exulantentruhen erinnerte in Thurnau fortan an die österreichischen Vorfahren und deren feste protestantische Haltung, die dem Selbstverständnis der seit der Reformationszeit evangelischen Grafen Giech auch im 18. Jahrhundert nahe gewesen sein dürfte, da sie sich ebenfalls gegen eine stärkere katholische Macht in der Nachbarschaft – das Fürstbistum Bamberg – behaupten mussten. Folgerichtig und mit Sinn für die symbolische Bedeutung dieser Truhen ließ Carl Giech sie bei Gründung der »Sammlungen« prominent im Ahnensaal aufstellen, um öffentlich darauf hinzuweisen, dass seine Familie sich in einer bereits jahrhundertelangen Tradition im Kampf gegen die Hegemonie des Katholizismus sah. Schließlich hatte der Graf sich mit seiner öffentlichen Kritik am sogenannten »Kniebeugeerlass« von 1838 entsprechend positioniert. Im Ahnensaal veranschaulichten sie darüber hinaus die genealogische Verbindung zum österreichischen protestantischen Adel und erinnerte an das tragische Fluchtschicksal dieser Ahnen.

Die Bedeutung, die Carl Giech den Exulanten zumaß, zeigt sich auch daran, dass in den »Sammlungen« noch weitere Artefakte aus ihrem Nachlass prominent ausgestellt wurden: Neben 28 einheitlich gerahmten Kupferstichporträts von Vertretern dieser Familien wurden – in den Vitrinen im Ahnensaal – besonders eindrucksvolle Dokumente aus dem Khevenhüller'schen Archiv gezeigt. [**HGH / KTH**]

Sammlungsführer 1863 / 2012, S. 72f.; Hinweise von Restaurator Markus Schmidt, Bamberg

KAT. NR. 17

ABB. 1, 2 Tapisserie des Augustin Khevenhüller, 1572,
Germanisches Nationalmuseum Nürnberg

DREI WANDTEPPICHE DER FAMILIE KHEVENHÜLLER

Flandern oder flämische Werkstatt in Wien (?), 1572
Tapisserie des Augustin Khevenhüller, Höhe 275 cm, Breite 496 cm, ehem. Inv.-Nr. 123/154,1926 an das Germanische Nationalmuseum Nürnberg verkauft (Inv.-Nr. Gew 3720)
Tapisserie des Siegmund Khevenhüller, ehem. Inv.-Nr. VII.122/153, 1926 an Randolph Hearst verkauft, seit 1941 verschollen
Tapisserie des Georg Khevenhüller, Höhe 275 cm, Breite 385 cm, ehem. Inv.-Nr. 124/155, 1926 an Randolph Hearst verkauft, 1941 im Kunsthandel, seit 1985 Burg Hochosterwitz, Kärnten

Die drei Tapisserien, 1572 im Auftrag des Freiherrn Georg von Khevenhüller (1533–1587) angefertigt, sind nicht nur in ihrer großen Kunstfertigkeit bedeutsam. Sie sind, wie Leonie von Wilckens überzeugend herausgearbeitet hat, auch als Zeugnis des erwachenden historischen Bewusstseins in der Zeit der Renaissance bemerkenswert. Der Kärntner Landeshauptmann ließ auf den drei Wandteppichen die Familien seines Großvaters Augustin (gest. 1519) und seines Vaters Siegmund (1507–1552) sowie seine eigene Generation in direkter Abfolge darstellen. Dabei wurde jeweils nach Männern und Frauen getrennt und eine Szene aus dem Leben Christi in die Mitte gesetzt. Bei Augustin ist es die Kreuzigung, bei Siegmund die Taufe und bei Georg die Auferstehung. Alle drei Tapisserien sind einheitlich mit breiten Borten mit Putten, Groteskfiguren, Früchten und Blüten sowie Inschriftfeldern gerahmt.

Im Sinne des historischen Bewusstseins wurden Haar- und Barttracht sowie Kleidung in der Mode der jeweiligen Zeit gezeigt. Augustin etwa trägt noch Bart und langen Pelzüberrock der Dürerzeit, während die Urenkel auf dem Teppich des Georg Khevenhüller die modischen, mit Schleifen gebundenen Strumpfbänder der damaligen Gegenwart anhaben. Damit sind die Tapisserien nicht nur Verweise auf die Vorfahren als Glieder der Ahnenreihe, sondern betonen deren Individualität und geschichtliche Verankerung.

Die Bildteppiche wurden für das damals aufwendig im Stil der Renaissance umgebaute Schloss Wernberg bei Villach geschaffen und hingen dort sicherlich in den repräsentativsten Räumen. Tapisserien gehörten zur Standardausstattung höfischer Repräsentation im 16. Jahrhundert.

KAT. NR. 17

ABB. 2 Tapisserie des Siegmund Khevenhüller, 1572, verschollen
ABB. 3 Tapisserie des Georg Khevenhüller, 1572, Burg Hochosterwitz, Österreich

Während das Sujet der Ahnen auf diesem Bildträger für die damalige Zeit sehr ungewöhnlich ist, waren Darstellungen dieser Art in der protestantischen Malerei und Skulptur des späten 16. Jahrhunderts durchaus verbreitet. Auch die Spruchbänder, die die Bitten der dargestellten Familienmitglieder um Erlösung visualisieren, sind ein fester Bestandteil der evangelischen Ikonographie der Zeit.
Der evangelische Glaube war es auch, der der Familie, die noch lange nach dem Übertritt zum Protestantismus am Habsburgerhof hoch geachtet war, am Beginn des 17. Jahrhunderts zum Verhängnis wurde. 1628/29 wurden die Khevenhüllers im Zuge der Gegenreformation aus ihrer Heimat vertrieben und ließen sich in Nürnberg nieder. Da dieser Zweig der Familie am Ende des 17. Jahrhunderts keine männlichen Nachkommen mehr hatte, brachte vermutlich die verwitwete Regina Khevenhüller (1639–1707), die seit 1694 bei ihrer mit Christian Carl II. von Giech (1665–1697) verheirateten Tochter Maximiliana (1670–1726) im Schloss Buchau lebte, die drei Tapisserien mit dorthin. Unter deren Sohn Carl Maximilian Giech lag der Schwerpunkt der Herrschaft in Thurnau. So werden die Teppiche im frühen 18. Jahrhundert hierhin gekommen sein. Der Führer zu den »Giech'schen Sammlungen« von 1863 beschreibt, dass sie nun an der westlichen Wand des »Rothen Zimmers« der Kemenate – gemeinsam mit der Praunfalk-Tapisserie (▸ KAT. 11) – präsentiert wurden. Als Friedrich Karl Giech sie 1925 zum Verkauf anbot, konnte das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg nur den Augustin-Teppich erwerben, da man mit dem amerikanischen Sammler Randolph Hearst, den der mit Giech zusammenarbeitende windige Berliner Kunsthändler Ernst Kahlert ins Spiel gebracht hatte, nicht konkurrieren. Während der Siegmund-Teppich heute verschollen ist, konnte die Tapisserie des Georg Khevenhüller 1985 für das seinerzeit von ihm in die Familie eingebrachte Schloss Hochosterwitz in Kärnten erworben werden. [HGH / KTH]

Goebel 1933, S. 239f.; Sammlungsführer 1863 / 2012, S. 36–39; Pilz 1952, S. 95–98; Wilckens 1960; Sotheby's 1985, Nr. 514; Kienzl / Deuer 1996, S. 143f.; Die Inschriften des Politischen Bezirks St. Veit an der Glan, ges. u. bearb. v. Friedrich Wilhelm Leitner (Die Deutschen Inschriften 65. Band, Wiener Reihe 2. Band, Teil 2) Wien 2008, Kat. Nr. 470, URL: hw.oeaw.ac.at/inschriften/kaerntenÐ2/teil3/kaerntenÐ2-obj470.xml

KAT. NR. 18

Große Fayenceplatte mit dem Khevenhüller-Wappen

SAMMLUNG DER ÖSTERREICHISCHEN WAPPENFAYENCEN

15 runde Teller unterschiedlicher Größe, 9 längliche Platten, 4 große runde Schüsseln
Kärnten, um 1600
Inv.-Nr. VI. 294–297, 299–300 (Khevenhüller), 301–307 (Dietrichstein),
309–314, 316–324 (unbekannte Wappen)

»*Was man nicht definieren kann, sieht man als alpenländisch an.*« So fasste Robert Schmidt 1950 den damaligen Stand der Diskussion über die Herkunft weißer Wappenfayencen zusammen. Bis heute kann die Frage, wo genau diese italienisch-renaissancehaft anmutenden Stücke um 1600 produziert wurden, nicht klar beantwortet werden. Die Mode, Majoliken unter bewusstem Verzicht auf den zuvor überbordenden Dekor als sogenannte »bianchi« (Weiße) auszuführen, entwickelte sich jedenfalls in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Faenza (Italien). Schon fast wie in der Moderne war die reduzierte Gestaltung Ausweis größerer Distinktion. Von dort wurde sie offenbar von Werkstätten übernommen, die im oder für den Kärntner Raum arbeiteten. Durch die schlichte Ausführung kommt das Wappen, das jeweils in der Mitte in Gelb, Blau und Braun aufgemalt ist, besonders gut zur Geltung.
Die Thurnauer Sammlung – eine der reichsten dieser Art – umfasst heute noch 28 Stücke solchen Weißgeschirrs. Sie gelangte durch die Khevenhüller-Vorfahren in die Giech'schen Sammlungen. Laut Czerwenka hatten die Khevenhüllers sie bei ihrer Flucht aus Österreich »von Landscron weggeführt«. In den »Giech'schen Sammlungen« wurden sie in Stellagen im »nördlichen Zimmer am Ahnensaal« gezeigt, wo auch andere Memorabilien der Khevenhüllers zu sehen waren. Die meisten der Fayencen zeigen die Wappen der Familien Khevenhüller und Dietrichstein, aber auch einige andere, die bislang nicht identifiziert werden konnten. [HGH]

Sammlungsführer 1863, S. 94; Czerwenka 1867, S. 558; Stengel 1908, S. 29; Schmidt 1950

KAT. NR. 19

SILBERNER TAFELAUFSATZ MIT DEM HEILIGEN GEORG IM KAMPF MIT DEM DRACHEN (SOG. »KHEVENHÜLLER-GEORG«)

Silber vergoldet, auf dem Schild das Khevenhüller-Wappen
und die Jahreszahl 1707, Höhe 37 cm
Kremnica (Slowakei) oder Nürnberg, um 1620
ehem. Inv.-Nr. VII.7, heute Sammlung Gabriele Bentinck (?)

Der Heilige Ritter im Kampf mit dem Drachen: Der reizvolle Gegensatz aus ritterlichem Heldenmut bei gleichzeitig höfischer Eleganz, wie sie der Sockel mit Festons, weiblichen Köpfen und Delphinen verkörpert, traf den Geschmack der adligen Auftraggeber. Wie das Kunstblatt 1858 beschrieb, handelte es sich um einen »Willkomm«, der sich *»in den einzelnen Theilen auseinander nehmen läſst. Der Kopf des Rosses ist ebenfalls abzunehmen und der mit Wein gefüllte Bauch alsdann als Trinkbecher zu gebrauchen.«* Pilz vermutete 1964, dass die Figur 1624 anlässlich der Hochzeit von Hanns Khevenhüller mit Maria Elisabeth von Dietrichstein erworben wurde. Ob sie aus Kremnitz (Kremnica) oder aus dem Kreis des Nürnberger Goldschmieds Hans Petzolt (geb. 1550) stammt, ist unklar. Unzweifelhaft ist lediglich, dass sie 1707 durch Erbfolge von den Khevenhüllers in den Besitz der Giechs gelangte. Die entsprechende Jahreszahl auf dem Schild und das dort wohl ebenfalls erst 1707 angebrachte Khevenhüller-Wappen deuten darauf hin, dass diese Provenienz noch einmal bekräftigt werden sollte. In den »Sammlungen« gehörte der Ritter aufgrund seiner besonderen künstlerischen Qualität und der familiengeschichtlich bedeutsamen Herkunft zu den herausragenden Preziosen. Damals im »nördlichen Zimmer am Ahnensaal« im Hans-Georgen-Bau aufbewahrt, befand er sich in einer Truhe, die nur bei Führungen geöffnet wurde. Nach 204 Jahren in Thurnau gab Karl Gottfried Giech den Ritter 1911 als Leihgabe ins Germanische Nationalmuseum, sein Sohn verkaufte ihn 1928. [**HGH / KTH**]

Gerber 1858, S. 24; Kunstblatt 1858, S. 141; Führer 1863 / 2012, S. 92f.; Staatsarchiv Bamberg G 65 A 4249, S. 2, Nr. 7; Ausst.-Kat. Rohoncz 1930, S. 23; Pilz 1964, S. 152–155; Müller 1986, S. 18, Anm. 8; Ausst.-Kat. Brüssel 1987, S. 138, Kat.-Nr. 67

KAT. NR. 20

TRINKHORN (SOG. GREIFENKLAUE)

Wien (?), 1. Hälfte 16. Jahrhundert
Horn gefasst mit vergoldeten Silberbandreifen, graviert
Höhe 28 cm, Länge 45 cm, Durchmesser 12,2 cm
Ehem. Inv.-Nr. VII.9, seit 1926 Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv.-Nr. HG 7697

Das Trinkhorn aus dem frühen 16. Jahrhundert wurde möglicherweise in Wien gefertigt. Das Horn eines Wisents wurde kunstvoll mit vergoldeten und verzierten Silberreifen gefasst, die durch Profilstreifen miteinander verbunden sind. Die Reifen zeigen verschiedene gravierte mythologische Szenen, darunter Taten der Stärke – wie Simson, der die Stadttore trägt, oder Herkules und Antäus miteinander ringend. Hinzu kommen Darstellungen von Landsknechten, Tieren und Ornamentik. Prunkvolle Trinkhörner dienten als repräsentativer Tafelschmuck und »Willkomm«, d.h. als Trinkgefäß bei der Begrüßung hochrangiger Gäste. Die zusätzliche Bezeichnung dieser Objekte als »Greifenklauen« wird wahlweise auf die oft zu findenden »Haltefüße der Goldschmiedefassung […] in Form von Greifenklauen«(Pilz) oder auf die Legende des Hl. Kornelius zurückgeführt, wonach dieser als Dank für die Heilung eines Greifen eine Kralle erhalten habe, die Gift anzeigen konnte. Somit ist das Horn ein Symbol für die Klaue des Fabelwesens und deren heilbringende Eigenschaften.
Das Khevenhüller'sche Wappen wurde nachträglich, wohl erst nach 1600, auf der Unterseite des mittleren Reifens angebracht. Über die beiden Khevenhüller-Töchter Maximiliana und Eva Susanna, die beide Grafen Giech heirateten, gelangte es im frühen 18. Jahrhundert nach Thurnau. Wie der Heilige Georg (▸ KAT. 19) war es bis 1911 im nördlichen Zimmer am Ahnensaal ausgestellt. Sodann als Leihgabe im Germanischen Nationalmuseum wurde es 1926 vom selbigen angekauft. [KTH]

Führer 1863 / 2012, S. 93; Pilz 1964, S. 155–158; Objektkatalog des GNM (online, mit weiteren Literaturangaben)

KAT. NR. 22

ABB. 1 Ausschnitt aus der kolorierten Federzeichnung von Heinrich Grünewald, 1862

KABINETTSCHRANK (»PRUNKSCHRANK DER KÖNIGIN VON DÄNEMARK«)

Christoph Erhart, Augsburg, um 1590
Ebenholz mit teilweise vergoldeten Silberbeschlägen (Tisch nicht zugehörig)
Höhe 120 cm, Breite 75 cm, Tiefe 63 cm
ehem. Inv.-Nr. VII.1, heute europäische Privatsammlung

In einem eigenhändigen *»Lebensabriss«* berichtete Carl Giech am 9. Dezember 1846, kurz nachdem er die Nachfolge seines gestorbenen Bruders Hermann angetreten hatte, über seinen Einzug in den Carl-Maximilian-Bau des Thurnauer Schlosses. Dabei nannte der geschichtsbewusste Graf einige historische Möbelstücke, welche *»schon lange in Giech'sches Leben verwebt sind«* und die er mit in die neue Wohnung hinübergenommen hatte. Zu dieser Gruppe zählte er auch einen sogenannten *»Prunkschrank der Königin von Dänemark«,* der allerdings bereits vor Ort gewesen war, und zwar *»seit 1805 neben dem* [in jenem Jahr fertig gestellten] *Schönburgischen Saal* (*Visitenzimmer*) *rechts«*. Im *»Hausgesetz«* von 1855 erklärte Carl Giech die Herkunft dieses besonderen Stückes genauer: *»Der Kunstschrank von Ebenholz mit Silber und Gold beschlagen* [...] [*ist*] *durch die Königin Sophia Magdalena, Gemahlin Christian des VI., Königs von Dänemark, geborne Prinzeſs zu Brandenburg-Culmbach, Geschwisterkind der Gemahlin des Grafen Karl Maximilian, Henriette Gräfin von Giech, geb. Gräfin zu Wolfstein, in das Haus gekommen«* – wohl als Hochzeitsgeschenk im Jahr 1727, wie man hinzufügen kann. Carl Giech wählte dies historisch bedeutsame Zeugnis Giech'scher Verbindungen zum Hochadel für die »Sammlungen« aus und ließ es in das Rothe Zimmer der Kemenate bringen. Der Sammlungsführer versuchte 1863 eine kunsthistorische Einordnung: *»...im 17. Jahrhundert von Kellerthaler in Nürnberg gefertigt.«* Damit dachte man zumindest in die richtige Richtung, denn die Dresdner (!) Goldschmiedefamilie Kellerthaler war damals bereits als Meister von Silberarbeiten an Kabinettschränken des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts bekannt. Das Aussehen jenes Thurnauer Prunkschrankes überliefert eine Zeichnung des Rothen Zimmers von Heinrich Grünewald, der dabei 1863 die Inszenierung des Möbels als Kernstück der Sammlung unterstrich. Auf diese

KAT. NR. 22

ABB. 2 Der *»Kunstschrank von Ebenholz und Silber«*, einst eines der Prachtstücke der Sammlungen

einzige Bildquelle ist man zur Identifizierung angewiesen, denn 1926 verkaufte Friedrich Karl Giech den Kunstschrank als Teil eines auch sonst hochwertigen Konvoluts an den Berliner Kunsthändler Ernst Kahlert. Angesichts des Ranges, der dem Schrank bis dahin innerhalb der Giech'schen Sammlungen zugemessen worden war, mutet der Verkaufspreis von gesamt 8.550 RM geradezu grotesk niedrig an. Noch absurder erscheint der Betrag, nachdem es jetzt – durch Unterstützung des Münchner Kunstschrank-Experten Georg Laue – gelungen ist, den Schrank wiederzufinden, der sich heute in einer Privatsammlung befindet. Denn mehr noch als die Grünewald'sche Zeichnung verraten das Foto (**ABB. 2**) und die Beschreibung in einem 2014 publizierten Katalog, um was für ein ganz und gar außerordentliches Artefakt es sich bei dem Werk handelt. Ohne die dänisch-Wolfstein-Giech'sche Provenienz des Stücks zu kennen, vergleicht Virginie Spenlé das *»allansichtige«* Möbel in jenem Katalog gar mit dem Pommerschen Kunstschrank, dem berühmteste Exempel dieser Gattung: Wie jener *»wurde er mit Inhalt geliefert; und noch heute haben sich die dazugehörigen Spiele, das Schreibzeug und das Barbierzeug in verschiedenen Schubfächern erhalten.* [...] *Das prachtvolle Erscheinungsbild* [...] *wird* [...] *durch die aufwendigen Silberreliefs und -plaketten geprägt, die das Möbel ringsum verzieren. Zu sehen sind auf den Flügeltüren sowohl innen als auch aufsen Personifikationen der vier Jahreszeiten, während die Seiten des Kabinetts Szenen der höfischen Jagd zeigen: links eine Netzjagd im Mondlicht, rechts eine Hirschjagd unter der Sonne. Über allem thront die Liebe in Gestalt des geflügelten Amors mit Köcher, Bogen und Pfeil.«* [**HGH** / **KTH**]

»Lebensabriß des Grafen und Herrn Franz Friedrich Carl von Giech« (Staatsarchiv Bamberg); Staatsarchiv Bamberg G 65 A 4249, Nr. 1; Hausgesetz 1858, S. 23, 117f.; Führer 1863 / 2012, S. 43; Czerwenka 1867, S. 558, Anm. 445; Kreisel 1968, S. 105f.; Alfter 1986; Krutisch 1989; Laue 2008; Ausst.-Kat. Augsburg 2014, S. 346–50; freundliche Auskunft von Georg Laue, München, 10. Februar 2016

ABB. 1 Die Aeolusgrotte zu Sanspareil,
Kupferstich von J. G. Köppel und G. Vogel, 1793

KAT. NR. 29

ABB. 2 Drache aus Sanspareil

DRACHE AUS DEM FELSENGARTEN SANSPAREIL

Bayreuth (?), um 1745
Blech, ehem. vergoldet bzw. bemalt
Länge 115 cm
Inv.-Nr. VII.185/200

Auf einem der Felsen im berühmten Garten von Sanspareil befand sich ein hölzernes Gartenhäuschen. Da es im Stil der China-Mode des Rokoko gestaltet war, stammte es sicherlich bereits aus der Zeit der Markgräfin Wilhelmine, die eine intensive Leidenschaft für das Reich der Mitte pflegte. So bekrönte auch den Pavillon das Symbol Chinas par excellence, ein Drache. Aus Blech gefertigt, soll er ursprünglich vergoldet gewesen sein. Vermutlich war er mit aufgesteckten Flügeln versehen. Da sich im daruntergelegenen Felsen eine »Aeolusgrotte« befand, benannt nach dem griechischen Gott der Winde, wurde auch das chinesische Gartenhäuschen zumindest im frühen 19. Jahrhundert, eher irreführend, als »Aeolustempel« oder »Aeolusturm« benannt. Ob der Drache dort tatsächlich einst als »*Wetterfahne*« die Windrichtung anzeigte, wie der Führer zu den Giech'schen Sammlungen von 1863 behauptete, ist angesichts des fehlinterpretierten Zusammenhangs von Grotte und Pavillon unsicher.
Jedenfalls scheint der verspielte Drache mit dem eleganten S-Schwung und der langen Zunge ein letzter Überrest des chinoisen Aussichtspavillons von Sanspareil zu sein. Denn 1830 wurde der Holzbau durch Blitzschlag zerstört und der Drache wohl von Carl Giech in den Giech'schen Sammlungen bewahrt. Hier gehörte er zu den als künstlerisch herausragend erachteten Artefakten, die im nördlichen Zimmer am Ahnensaal ausgestellt waren. Wie Carl Giech im Sammlungsführer betonte, wollte er damit *»an die ehemalige Pracht des Brandenburg'schen Lustschlosses Sanspareil erinnern, das mit seinen anmuthigen Anlagen dem Zahn der Zeit nun zu unterliegen beginnt«*. [KTH]

Führer 1863 / 2012, S. 99f.

KAT. NR. 31

ABB. 1 Vedutentasse mit Schloss Thurnau, klassizistisch, um 1820
ABB. 2 Wiesentfels, farbige Kreidezeichnung von C.F.C. Hoffmann, 1825
ABB. 3 Vedutentasse mit Burg Wiesentfels, nach 1825

VEDUTENTASSEN AUS DER HERRSCHAFT THURNAU

Porzellantassen mit Ansichten konkreter, identifizierbarer Orte erfreuten sich im frühen 19. Jahrhundert größter Beliebtheit. Häufig wurden die auf die Tasse und Untertasse aufgemalten Darstellungen mit poliertem Goldüberzug gerahmt, um den Eindruck des Kostbaren noch zu verstärken. Diese sogenannten Ansichts- oder Vedutentassen dienten als Erinnerungs- und Sammlungsstücke sowie als Geschenke. Der Gebrauch als Trinkgefäß stand nicht mehr im Vordergrund. Im Giech'schen Fundus sind allein drei verschiedene Tassen vorhanden, die das Schloss Thurnau zeigen. Darunter ragt ein in künstlerischer Hinsicht besonders schönes Exemplar im Stil des Klassizismus hervor (▸ ABB. 1). Die Porzellanmaler der Manufakturen, die bei den Giech'schen Tassen unbekannt sind, bedienten sich stets bildlicher Vorlagen. Neben dem bereits genannten Stück existiert eine Serie, die offensichtlich auf den Vorlagen des Thurnauer Malers C.F.C. Hoffmann beruht. Sie zeigt zwei seiner für den Schönburg'schen Saal gemalten sächsischen Veduten und die Giech'schen Schlösser Wiesentfels (▸ ABB. 3) und Buchau. Die letzteren beiden übernehmen bis in die Details das Vorbild seiner entsprechenden farbigen Kreidezeichnungen von 1825 (▸ ABB. 2). Es zeigt sich, dass eine einmal vorhandene Ansicht in mehreren Bildgattungen umgesetzt wurde: Zeichnung, Gemälde, Wandbild, Porzellanmalerei. Aufgrund der sächsisch-fränkischen Motive und der Datierung nach 1825 liegt es nahe, Caroline Wilhelmine Giech, geb. Schönburg-Wechselburg, als Auftraggeberin der Vedutentassen zu vermuten. [KTH]

SIGMUNDT DAUPECK DIE
gestalt 74 Jar alt 1575

SIGMVNDT · DAVPECK · DIES · GESTALT
74 IAR · ALDT · 1571

KAT. NR. 33

BILDNIS DES SIGMUNDT DAUPECK

Inschriftlich bez. »SIGMUNDT DAUPECK DIE GESTALT / 24 IAR ALDT 1519«
Holz, beschnitzt
Höhe 26,5 cm, Breite 23 cm
Inv.-Nr. III.48

Das »nördliche Zimmer am Ahnensaal« diente als Ausstellungsraum für die künstlerisch hochwertigsten Stücke der »Giech'schen Sammlungen«: Der handschriftliche Führer aus dem Jahr 1863 beschrieb hier auch das 1519 datierte Holzrelief des Sigmund Daupeck und feierte es als *»eine schätzenswerthe Arbeit und an Albrecht Dürer oder seinen Gehülfen erinnernd«* .
Doch ist es zumindest zweifelhaft, ob es sich hier tatsächlich um ein Werk aus der Dürerzeit handelt, auch wenn der Dargestellte mit Barett und Meißel, der ihn als Steinmetz ausweist, durchaus im Stil jener Zeit gezeigt wird. Das Relief weist eine erstaunliche Ähnlichkeit mit einem Holzschnittporträt ebenjenes Sigmund Daupeck auf, der ebenfalls 1519 datiert ist. Es gibt nun nur zwei Möglichkeiten: Entweder handelt es sich bei dem Relief um ein Original, das der Holzschnitt zum Vorbild nahm, oder um eine Kopie, die wiederum auf dem Stich beruht. Da nur nachweisbar ist, dass das Relief 1863 bereits Teil der »Sammlungen« war, bleibt offen, wie lange zuvor und auf welchem Weg es nach Thurnau gelangte. Sollte es eine Fälschung sein, so wäre es sicherlich erst im 19. Jahrhundert entstanden, als die neue Begeisterung für die »altdeutsche« Kunst Nürnbergs einen Markt für solche Produkte schuf. Klarheit könnte hier eine dendrochronologische Untersuchung bringen. [**HGH**]

Sammlungsführer 1863 / 2012, S. 92; Hinweis auf den Holzstich von Harald Stark