

## Hauen und Stechen oder zünftig paradieren?

Eine mysteriöse „Streitaxt“ im Bestand der handwerksgeschichtlichen Sammlung

BLICKPUNKT JULI. Im August 1927 erhielt das Germanische Nationalmuseum zum Anlass seines 75-jährigen Bestehens von dem Münchner Antiquitätenhändler Julius Böhler ein ungewöhnliches „Jubiläumsgeschenk“. Es handelte sich dem Zugangsregistereintrag zufolge um ein „Zunftgerät unbekannter Bestimmung in Form einer Streitaxt für Hieb u. Stich [...] 16.-17. Jh.“, das unter der Inventarnummer Z 2122 Eingang in die handwerksgeschichtliche Sammlung fand (Abb. 1). Seitdem wurde das Stück wohl durchgehend im Depot gelagert, wobei diese Art Aufbewahrung vor allem deshalb angezeigt erschien, weil eine schlüssige Interpretation des „Zunftgeräts“ nicht gelang. Zum einen wusste bereits der Schenker nichts weiter zu dem Stück zu berichten und andererseits konnten offensichtlich keine flankie-

renden Vergleichsstücke als Interpretationshilfe herangezogen werden. Darüber hinaus existiert kein zeitgenössischer Literaturbeleg. Unwidersprochen blieb deshalb bislang auch die folglich beibehaltene wie hypothetische Zuschreibung „Zunftgerät“. Die „Streitaxt“ wird an dieser Stelle erstmals publiziert.

### Beschreibung der „Streitaxt“

Der ca. 160 cm lange und aus zwei Hälften gefügte Stangenkorpus mit kreisrundem Querschnitt, dergenannte Schaft, ist komplett mit reliefiertem Schuppendekor versehen. Die einzelnen Schuppen überlappen leicht, was dem Schaft eine hautartige Anmutung verleiht. Das untere Ende des Schafts ist als stilisierter Raubtierkopf ausgearbeitet (Abb. 2). Dem Altinventareintrag nach handelt es sich hier-



Abb. 1: „Streitaxt“ bzw. „Zunftgerät“ oder „Ceremonialbeil“, 19. Jh. (?); Eisen, geschmiedet, Holz, geschnitzt; Inv.-Nr. Z 2122.

bei um das Haupt eines „Löwen“. Die flächig ausgeführte Schnitzarbeit auf dessen Oberfläche deutet zwar auch Fell an, doch ist eine Mähne oder deren Ansatz als zoologisches Indiz auf einen Löwen nicht auszumachen. Zudem wirkt der Kopf nicht unbedingt katzenhaft, eher kompakt-rechteckig. Die Einschätzung im Altinventar beruht wahrscheinlich auf der kursorischen Beobachtung des Löwenkopfs als weit verbreitetes Schmuckelement aller möglichen Geräte und in ebenso vielen thematischen Zusammenhängen: Dieser findet sich seit dem Spätmittelalter selbst bei Taufbeckenfüßen, Waffen oder Arbeitsgeräten wie Ambossen. Verwirrend erscheint demgegenüber allerdings die Kombination eines Löwenhauptes mit dem geschuppten Schaft, soweit diese überhaupt miteinander korrespondieren sollten. Denkbar wäre hier auch eine Deutung des Kopfs als der eines Drachen oder Fisches bzw. Delfins. Weiterhin erscheint durchaus möglich, den Tierkopf als Brackenhaupt zu deuten, also als einen heraldischen Hundskopf. Das markanteste Merkmal des Kopfs ist sicherlich das überdimensionale, mit aufgemalten spitzen Zähnen besetzte Maul, aus dem der „Löwe“ seine ebenso übergroße messingene Zunge streckt. Die Zunge ist mittels eines quer zur Schaftichtung eingesetzten Niets befestigt, der zugleich die beiden Schaf-



Abb. 2: Schaftende der „Streitaxt“ bzw. des „Zunftgeräts“ oder „Ceremonialbeils“.

tenden miteinander verbindet. Der Übergang von Schaft und Löwenhaupt ist mit einem dekorativen Streifen Messingblech als Manschette betont. Eine darüber hinausgehende Funktion scheint die Manschette nicht zu besitzen. Am gegenüberliegenden, vorderen Ende des Schafts ist ein ähnliches Blechband angebracht. An dieser Stelle mündet der Schaft in halbplastisch gerollte Voluten, die von geringen Resten textilen Gewebes gesäumt werden. Ob man in diesem Zusammenhang an eine Art Wimpel oder dekorative Umwicklung, eventuell ein Zierband, denken kann, lässt sich gegenwärtig nicht klären. Die Klinge der gleichermaßen hellebarden- und axtähnlichen Waffe, das Blatt, weist nicht nur eine überlange, rechteckige und einseitig stumpf angeschliffene Schneide auf, sondern auch eine lange, angestückte und wellenförmig gewundene schmale Stoßklinge, die aus diesem Grund auch als „geflammt“ bezeichnet wird. Deren Spitze mündet über eine plastische Kugel in einer langgezogen-dreieckigen Spitze mit rhombischer Grundfläche. Eine Punze bzw. ein Meisterzeichen ist auf der Klinge nicht zu erkennen, was eine Zuordnung des Stücks zu einem Hersteller oder einer Herstellungsort bzw. Herstellungsregion gegenwärtig nicht erlaubt. Benutzungsspuren weist das Stück nicht auf. Die Ansprache des Stücks als „Zunftgerät“ durch den Antiquitätenhändler deutet bereits an, was dessen dekorative Anmutung nahelegen scheint: Es handelt sich in jedem Fall um keine einsatzbereite Kampfzunge, sondern demgegenüber um ein zeremoniell eingesetztes oder Repräsentationsgerät – nur was hat es mit dem hypothetischen zünftigen Kontext auf sich?

#### Gab es Zunftwaffen?

Das große Gewicht der langen Klinge erschwert die Handhabung der auf den ersten Blick martialisch wirkenden Waffe, indem sie dadurch extrem vorlastig und schlecht ausbalanciert ist. Insbesondere das zielorientierte Schwung- und Ausholen erscheint schwierig, zumal der Schaft im Verhältnis zur Größe und dem Gewicht der Klinge etwas zu kurz angelegt ist. Darüber hinaus fällt eine weitere Diskrepanz in Bezug von Klinge und Schaft auf, nämlich die zu gering dimensionierte Aufhängung des Blatts an einem innen laufenden und zum Schaftende reichenden Band, das dem Stück im Kampfeinsatz eine zu geringe Stabilität verleihen dürfte: Wahrscheinlich würde sich die Aufhängung des Blatts im Schaft bei einem heftigen Schlag trotz Sandwichkonstruktion verformen. Andererseits stellt sich ohnehin die Frage, ob die Waffe unbedingt im Kontext einer kriegerischen Handlung zu sehen ist. Die auffällige Dekoration und das Fehlen jedweder Benutzungsmerkmale, etwa Hiebsspuren usw., eröffnet eine weitere Perspektive auf die Funktion des vorliegenden Stücks: die einer Paradezunge oder einer Dekorationszunge. Im Erwerbsbericht wird sie unerklärt und damit hypothetisch als „Zunftgerät“ angesprochen, wogegen zwar keine Indizien ins Feld geführt werden können, allerdings auch plausible Argumente fehlen. So ist zwar bekannt, dass sich Zünfte und zunftähnli-

che Handwerkskorporationen auch symbolischer Waffen als Requisiten bedienten, etwa im Rahmen von festlichen und festartigen Umzügen wie Herbergswechsellern, Paraden durch die Stadt oder Tänzen, um ihren Feiern in Anlehnung an obrigkeitliche Ausdrucksformen eine näherungsweise entsprechende repräsentative und bisweilen paradenähnliche Anmutung zu verleihen. Doch sind neben dem vorliegenden Stück des eigenen Bestands bislang keine vergleichbaren Waffen bekannt geworden. Die wenigen museal überlieferten „Zunftwaffen“ sind allesamt Defensivwaffen oder -waffenteile wie Rüstungen und Rüstungsbestandteile, etwa die bekannten „Fassmachermorione“ (Sturmhauben) aus Köln oder die „Schneidertrabharnische“ aus Hamburg (Hamburgmuseum). Inwieweit die Kölner Helme tatsächlich im Gefecht eingesetzt wurden, ist nicht bekannt. Ihrer Anmutung nach waren die Kopfbedeckungen eher für repräsentative Zwecke, eventuell Paraden oder Umzüge, angeschafft worden. Bei den drei bekannten und (wohl) zwei bis heute museal überlieferten Hamburger Trabharnischen ist demgegenüber eine Verwendung im kriegerischen Kontext nahezu auszuschließen. Gesicherte Kenntnisse zu diesen zwei bzw. drei Rüstungen beziehen sich nur darauf, dass sie in der Herberge der Schneider aufbewahrt wurden und dort wohl repräsentativen Zwecken, beispielsweise der symbolischen Zurschaustellung einer grundsätzlichen Wehrebereitschaft oder eines historischen Ereignisses, dienten. Die berühmten Münchner oder Reutlinger „Zunftspontone“ können ebenfalls nicht vorbehaltlos als Offizierswaffen im Rahmen von Schützeinheiten gedeutet werden, eventuell handelt es sich dabei nur um reine Paradewaffen, die demnach – ähnlich wie in Hamburg und vielleicht Köln – als Ausdruck des Selbstbewusstseins oder Selbstverständnisses der Zünfte abzuleiten wären. Aus Nürnberg wiederum sind die „Zunftellebarden“ der Schreiner bekannt, die im 19. Jahrhundert ausschließlich zu Dekorationszwecken und aus diesem Grund komplett aus Holz angefertigt wurden. Dass die Schreiner derartige Waffen bereits im 18. Jahrhundert als Umzugsrequisiten mit sich geführt hatten, zeigen wiederum zeitgenössische Kupferstiche. Im 19. Jahrhundert, genauer ab den 1830er-Jahren, schafften sich eine Vielzahl Nürnberger Handwerke historische Seitengewehre an – jedoch nicht zum Kampfeinsatz, sondern ebenfalls als Staffagerequisiten für Gewerkdarsteller bei den Handwerkerumzügen im Rahmen der Volksfeste. Kurzum „echte“, das heißt für den Kampfeinsatz geeignete Waffen mit Zunftkontext sind aus deutschen Museen nicht bekannt, was

auch kaum verwundern sollte, wurden Kriegswaffen zum Beispiel in den Reichsstädten bis ins frühe 19. Jahrhundert doch in aller Regel zentral in Arsenalen, Rüstkammern oder Zeughäusern aufbewahrt. Waffen verblieben eben gerade nicht in der Obhut einzelner Korporationen, schon allein aus dem Grund der obrigkeitlichen Kontrolle darüber, letztlich also zur Gewährleistung der öffentlichen Ordnung. Das individuelle Waffentragen war den zünftigen Handwerkern auch nicht erst in der Frühneuzeit stark eingeschränkt worden und war allenfalls ein argwöhnisch beäugtes – mehr oder weniger zeremonielles – Degen- oder Messertragen in den Städten.

### Interpretation oder Spekulation?

Das einzige gegenwärtig bekannte Vergleichsbeispiel zur vorliegenden Waffe ist in der Waffenhalle von Schloss Sigmaringen öffentlich zugänglich als „Ceremonialbeil“ zu bewundern. Leider liegen vor Ort ebenfalls keine präzisen Informationen zur Herkunft und der Funktion solcherart „Streitäxte“ vor. In den Abmessungen und beim Gewicht gleichen sich die zwei Stücke weitgehend, was darauf schließen lässt, dass beide in einem ähnlichen Herstellungs- und Verwendungszusammenhang zu deuten sein müssten. Da aber weder der oder die Waffenhersteller bekannt sind noch sich eine zeitliche Einordnung anhand stilistischer Spezifika von Blatt und Schaft aufdrängt, müssen diese Aspekte künftigen Forschungen vorbehalten bleiben. Eine Interpretation als „Zunftgeräte“ ist jedenfalls und ebenfalls alles andere als zwingend, genauso gut könnten hier Paradewaffen aus adeligen Kontexten, etwa als Fest- und Umzugsrequisiten oder Theaterwaffen des 19. Jahrhunderts, vorliegen. Gerade im 19. Jahrhundert erlebte die Rezeption historischer, um nicht zu sagen mittelalterlicher Militaria eine neuerliche Blüte, die auf gewerblicher Seite auch zu fantasievollen wie massenhaften Neuschöpfungen von Waffen in historischer Manier führte. Dieser Gedanke erscheint nicht vollständig abwegig, weil sich die martialische Gestaltung der Blätter der beiden Stücke offenkundig an mittelalterliche Vorbilder anlehnt, ohne diese wirklich zu spiegeln. Sind die zwei Stücke demnach eventuell historische Dekowaffen? Gegen eine Deutung als historisches „Zunftgerät“ spricht letztlich vor allem, dass die Stücke keinerlei Elemente wie Handwerkszeichen aufweisen, die konkreten Anlass hierzu geben würden.

► THOMAS SCHINDLER

# Ein Fragment der Welt

Ein heraldischer Himmelsglobus von Erhard Weigel als Projektor?

BLICKPUNKT AUGUST. Wissenschaftliche Instrumente sind häufig Boten vergangener Wissenschaftspraktiken und Weltvorstellungen. Insbesondere trifft dies auf die traditionsreiche Modellierung des Himmels in Form von Himmelsgloben zu. Diese machen den Sternenhimmel verstehbar, berechenbar, vorhersagbar und geben durch die Verknüpfung von Sternen zu Sternbildern eine Ordnungsstruktur wieder. Zwar finden sich die Darstellungen der Sternbilder auf der Außenseite des Globus, doch ist der Betrachter gezwungen, einen Perspektivwechsel vorzunehmen, um die Funktion des Geräts zu verstehen. Anders als beim Erdglobus, wo der Blick von außen die korrekte Perspektive darstellt, hat sich der Betrachter in den Mittelpunkt des Himmelsglobus zu denken. Dies wird dadurch deutlich,

dass die Sternbilder auf der Kugeloberfläche seitenverkehrt gezeigt werden: Am Himmel ist etwa der Widder links der Fische zu sehen, auf der Oberfläche eines Himmelsglobus ist dies nun genau umgekehrt. Erst wenn der Betrachter sich in das Zentrum der Kugel denkt, kann er die Sternbilder in korrekter Weise „sehen“ und den Globus als Modell des ihn umschließenden Himmels nutzen.

## Die zwei „Halbgloben“ Erhard Weigels

Der Mathematikprofessor, Astronom und Pädagoge Erhard Weigel (1625–1699) unternahm bei der Konzeption seiner Globen eine Reihe von Reformversuchen, von denen einer gerade in der Erleichterung dieses Perspektivwechsels bestand. Indem Weigel Globen mit Einblicksöffnungen



Abb. 1: Fragment eines Himmelsglobus (nördliche Halbkugel), Entwurf: Erhard Weigel, Ausführung: unbekannt, Nürnberg (?), um 1690, Kupfer, getrieben, ziseliert, punziert, bemalt, Durchmesser 36 cm, Stärke 0,5 mm, WI 111. Leere Signaturkartusche. Abgebildete Sternbilder, von links: Die Harffe (Königreich England), Der Scepter=führende Adler (Kurfürstentum Brandenburg), Der Rauten=Crantz und zwey Schwerdt (Kurfürstentum Sachsen), Zweene Fische (Fürstentum Württemberg), Das Fruchthorn (Kurpfalz), Das Schatzkästlein (Kurfürstentum Heidelberg).

in das Innere entwarf und an den Sternpositionen auf der Kugeloberfläche feine Löcher vorsah, sollte der Blick in den Globus die erforderliche Vorstellungsleistung vermindern: Durch die Öffnung sollten die Sterne als kleine Lichtpunkte auf der Globusinnenseite zu sehen sein und damit den Perspektivwechsel überflüssig machen. Besondere Bekanntheit erlangten die Globen durch Weigels Vorhaben, die klassischen Sternbilder abzuschaffen und den gesamten Himmel mit sogenannten heraldischen Sternbildern neu zu bevölkern. Diese neuen Sternbilder waren von den Wappen der Fürstentümer, Königreiche und Städte sowie den Standes- und Berufssymbolen seiner Zeit entlehnt und wurden in seinem Werk *Sphaera Euclidea* in tabellarischer Form definiert. Insgesamt 16 Globen von Weigel haben sich in unterschiedlichen Ausführungen laut Jürgen Hamel erhalten, sowie zwei Fragmente, die jeweils nur die Nordhalbkugel des Sternenhimmels abbilden. Unlängst gab Stefan Kratochwil Anlass, diesen beiden Halbgloben besondere Aufmerksamkeit zuteilwerden zu lassen. Er stellte nach dem Fund von Rußspuren im Inneren eines Exemplars (Stadtmuseum Jena, Inv.-Nr. 17216) die Hypothese auf, der Globus könnte als frühe Form eines Projektors gedient haben: Wenn eine Lichtquelle, etwa eine Kerze, in den Globus eingebracht worden wäre, hätte das Licht durch die Sternlöcher nach außen dringen und auf einer geeigneten Projektionsfläche den Sternenhimmel als Lichtpunkte abbilden können. Zum Zweck besserer Reflexionsfähigkeit soll das Innere zudem verzinnt worden sein. Eine Überprüfung dieser Hypothese am zweiten bekannten Halbglobus scheint deshalb angebracht. Er befindet sich unter der Inventarnummer WI 111 im Germanischen Nationalmuseum.

### Der Nürnberger Halbglobus

Das vorliegende Fragment wurde aus Kupferblech zu einer etwa 0,5 mm starken Kugelkalotte von 35 cm Durchmesser getrieben. Am Pol der so entstandenen Halbkugel befindet sich ein etwa 8 mm großes Loch, das vermutlich für die Durchführung der Polstange entlang der Drehachse des Globus vorgesehen war. In fertiger Montierung hätte der Betrachter den Globus um die Polachse der Ekliptik rotieren lassen können. Zwölf weitere Löcher, von je 2 mm Durchmesser, finden sich gleichmäßig verteilt entlang der Wandung, knapp oberhalb des Abschlusses der Halbkugel zu ihrer Schnittebene. Die Nordhalbkugeln der vollständig erhaltenen Globen Weigels sind durch ähnliche Löcher mit ihrem südlichen

Gegenstück vernietet und verschraubt. Schrauben, Stifte oder andere Verbindungselemente fehlen beim Nürnberger Exemplar jedoch völlig.

Weiter sind zwei zur Schnittebene parallel liegende, getriebene Kleinkreise zu erkennen, die sich leicht über die Kugeloberfläche erheben. Der in einem Winkel von etwa  $23^\circ$  zur Schnittebene gelegene südlichere Kleinkreis entspricht dem Kreis, der den Großkreis des Himmelsäquators auf der Himmelskugel tangiert. Der nördlichere Kleinkreis hingegen wird durch die sich über Jahrtausende vollziehende Wanderung der Erdachse durch den Sternenhimmel beschrieben, die sogenannte Präzession. Die Kugeloberfläche weist die Struktur eines Doppelreliefs auf. Durch Treib- und Ziselierarbeit wurden die klassischen wie die heraldischen Sternbilder herausgearbeitet, wobei sich die weigelschen deutlich über die klassischen erheben und diese dem Augenschein nach überdecken. Dadurch bleiben Teile der klassischen Sternbilddarstellungen noch zu erkennen, wie etwa Kopf und Tatzen des Großen Bären (Abb. 3), stehen aber dennoch hinter der optischen Dominanz der neu eingeführten zurück. Insgesamt 29 heraldische Sternbilder lassen sich ausmachen, teils am Kugeläquator durchschnitten. Als kleine Buckel treten die Sterne gemäß dem Grad ihrer scheinbaren Helligkeit hervor: je heller der Stern am Firmament, desto ausgeprägter die Erhebung auf dem Globus. Die Buckel der lichtstärksten Gestirne sind



Abb. 2: Aufsicht des Globus mit Sternbild Der Lindwurm (Großfürstentum Moskau) mit Achsloch, umgeben vom nördlichen Parallelkreis zur Ekliptik, WI 111.

fein durchstochen. Dennoch nimmt die Sterndarstellung gegenüber den Sternbildern grosso modo eine nachrangige Stellung ein. Unterstrichen wird dieser Eindruck durch die Fassung in Ölfarben. Vom grau-blauen Untergrund heben sich die handkolorierten Sternbilder ab. Dabei sind die klassischen Sternbilder durchgehend in einem gelb-braunen Farbton gehalten, die heraldischen polychrom gefasst. Durch die schollenartigen, teilweisen Fassungsabbrüche ist die farbliche Trennung zwischen einigen Sternbildern merklich beeinträchtigt worden: *Die krumme Hellepart* (Fürstentum Holstein), *Der Steigbügel* (Fürstentum Kurland). Nördlich des weigelschen Sternbilds *Das weisse Pferd* (Fürstentum Braunschweig-Lüneburg) befindet sich eine ovale, getriebene Kartusche, deren große Halbachse 5 cm misst. Die Kartusche ist leer (Abb. 1). Manche Globen Weigels tragen an dieser Stelle ein aufgeschraubtes Metallplättchen mit Widmung und den Initialen E.W. oder dem Vollnamen. Eine solche Plakette fehlt WI 111. Erwähnenswert sind ferner vier punzierte Symbole südlich des Sternbilds *Drey Castel* (Königreich Spanien), die sich als „1000“ deuten lassen. Da die Zahl sich nahe des Ekliptikäquators befindet, könnte sie mit der Präzession des Frühlingspunktes in Verbindung stehen. Mit einem Hinweis auf Stückzahlen haben wir es hier aller Wahrscheinlichkeit nach nicht zu tun.

#### Die Herstellung der weigelschen „Rokoschrullen“

Obwohl wir den Globus aufgrund seiner heraldischen Gestaltung eindeutig Erhard Weigel zuordnen können, bleibt die Frage nach dem Hersteller ungeklärt. Dies gilt nicht nur für WI 111, sondern auch für alle uns bekannten Globen Weigels. Mit einiger Berechtigung aber lässt sich die Spur des Herstellungsortes nach Nürnberg verfolgen. In Weigels 1686 erschienener Schrift *Europäischer Wappen Himmel* berichtet er auf dem Titelblatt von den „corrigirten immerwehrenden Himmels-Kugeln/ die zu Nürnberg verfertigt werden“, um sich später zuversichtlich zu zeigen, „daß künftiger Frühling würckliche Exemplaria der Globen bringen [möge]“ (Bl. A 4). Diese Bemerkung macht eine Datierung um 1690 wahrscheinlich. Gleichwohl bleibt die Antwort auf die Frage nach der Identität des Gold-, Silber- oder Rotschmieds und der des Fassmalers, die an den Globen Hand anlegten, weiterhin im Dunkeln.

Der Globus gehört zum alten Bestand des Germanischen Nationalmuseums, der Eingang ist nicht mehr exakt datierbar. Erwähnung findet er 1878 in einem Aufsatz des damaligen Bearbeiters der „mathematischen Sammlung“ Sigmund Günther. Neben einer Bemerkung Günthers zum ästhetischen Erscheinungsbild enthält die folgende Passage eine eigenartig anmutende Lagerungsbeschreibung des Globus: „Ein Weigel'scher Himmelsglobus, No. 111. Unter den kleineren Himmelsgloben, [...] befindet sich auch einer, der in keiner Weise von anderen seiner Gattung abweicht, dafür aber mit einem abhebbaren Deckel von eigentümlicher Beschaffenheit versehen ist. Das erhabene gearbeitete Bildwerk dieses Deckels, welcher genau eine Halbkugel

darstellt, zog die Blicke des Referenten auf sich, und es fiel nicht schwer, festzustellen, dass man es hier mit einem der seltenen Ueberbleibsel einer der seltsamsten gelehrten Schrullen der Rococozeit zu thun habe“ (S. 109). Was hatte Günther gesehen? Offenbar trug ein nicht näher bestimmter Globus kleineren Umfangs die weigelsche Halbkugel, was den Eindruck eines Deckels erweckte. Über eine mutmaßliche Funktion dieser kupfernen Haube schweigt sich Günther aus. Wie es zu dieser seltsamen Zusammenstellung kam, wird damit wohl ein Rätsel bleiben. Ersichtlich dagegen wird, dass der Globus wohl bereits in seiner fragmentarischen Gestalt ins Museum gelangte.

#### Zur Projektor-Hypothese

Als Indizien für die mögliche Nutzung der Halbkugel als primitiven Projektor nennt Kratochwil die Verzinnung der Innenseite und den Fund von Rußspuren. Beides trifft beim Nürnberger Exemplar nicht zu. Das Innere zeigt deutlich das Negativ des Sternbildreliefs ohne Spuren einer vorgenommenen Verzinnung. Eine Reihe von Kratzern jüngerer Datums überzieht die gesamte konkave Fläche. Gelb-braune Ablagerungen um das Achsloch lassen sich auf Rückstände von der abschließenden Reinigung des Globus am Ende des Herstellungsprozesses zurückführen. Ruß ist dem Augenschein nach nicht auszumachen. Eine historische Verwendung des Halbglobus als Projektor durch das Einbringen von Kerzen ist somit auszuschließen.

Zwar konnten bei einem durchgeführten Test mit einer LED-Lampe scharfe Lichtpunkte auf eine Projektionsfläche geworfen werden, doch handelt es sich dabei um eine weit leistungsstärkere Lichtquelle als etwa eine Kerze. Neben technisch-praktischen Schwierigkeiten, wie ausreichender Sauerstoffversorgung der Flamme und der Konstruktion einer geeigneten Projektionsfläche, sind es gerade die mangelnden Quellenbelege, die die Projektornutzung der vorliegenden Halbkugel als ausgeschlossen erscheinen lassen. Einzig eine kurze Beschreibung einer sogenannten *Leuchter=Sphäre* in Weigels *Kurtze Beschreibung der verbesserten Himmels= und Erd=Globen* von 1681 legt seine Beschäftigung mit dem Zusammenspiel von Globen und Licht nahe. Diese auch *sphaera lucifera* genannte Vorrichtung stellt eine Kombination verschiedener Instrumente dar – einer Armillarsphäre, einer Sonnenuhr, einer Lichtquelle („Feuer Zeug“) –, die nach außen durch einen Schirm abgeschlossen werden kann. Dieser nun trägt „die Himmels-Gestalt/die Fix-Sterne mit ihren Asterismen durchstochen/ daß die Sterne/wenn das Licht breiß/lieblich durchgläntzen“ (Bl. B 3b). Nach jetzigem Stand ist uns keine solche Leuchter-Sphäre erhalten, durch die wir jenen Anblick erhalten könnten, der sich Weigel aufgrund seiner detaillierten Beschreibung offenbar tatsächlich bot. Gleichwohl die Ausführungen zu diesen Lichtspielen bestechend wirken mögen, um der Annahme einer Projektorfunktion zuzustimmen, bleibt in dieser Hinsicht gegenüber WI 111 einige Skepsis geboten. Das Polloch zur Durchführung und Mon-

tierung einer Achse, die zwölf Löcher in Äquatornähe, die für reine Projektionszwecke unnötige aufwendige Gestaltung, all dies rechtfertigt eher die Annahme, dass wir es hier mit einer Nordhalbkugel zu tun haben, die von Weigel zur Fertigung eines vollständigen Globus mit Südhalbkugel in einem Gestell vorgesehen war. Ungeklärt muss dabei nicht zuletzt die Frage nach dem Verbleib des komplementären Gegenstücks und der Montierung bleiben.

### Die Welt des heraldischen Globus

Die Idee der Einführung neuer Sternbilder war zur Zeit Weigels keineswegs neu. Bereits im 15. und 16. Jahrhundert mündete die zunehmende Beobachtung bisher unbekannter Sterne auf der Südhalbkugel durch europäische Seefahrer bald in die Gruppierung neuer Sternbilder. Die Motiv- und Namenssuche der so geschaffenen Konstellationen, die Neukonfiguration des Himmels gewissermaßen, zeitigte ihre Wirkung als astronomische Aufgabe bis ins 17. Jahrhundert. So kam es, dass Julius Schiller 1627 seinen *Coelum stellatum christianum* veröffentlichte, in dem er den gesamten Sternenhimmel mit Sternbildern nach Figuren und Symbolen des Alten und Neuen Testaments überzog. Schiller weist in der Totalität seines Versuchs bereits den Weg für Weigels Vorhaben. Vereinzelt sind uns auch die Umwidmungen alter Sternbilder in Herrschaftskontexten bekannt. So nahm der Astronom und Weigel-Bekannte Gottfried Kirch (1639–1710) Widmungen zum Anlass, um unter anderem ein Sternbild gekreuzter Schwerter für Sachsen zu definieren. Auch der französische Jesuit Ignace-Gaston Pardies (1636–1673) beschenkte sein Heimatland mit dem Sternbild Lilium. Weigel gebührt in dieser Geschichte nun der Erfolg, die heraldische Idee in ihrer Radikalität zu Ende gedacht und in ihrer Materialität in die Welt gebracht zu haben. Früh wurden in der Forschung zu den heraldischen Globen Weigels Motive für seine neue Ikonografie der Sternbilder aufgezeigt. Er empfand die klassischen Sternbilder als anstößig, wies auf ihren heidnischen Ursprung hin und verurteilte ihre Verwendung in der Astrologie. Von seinen *corrigenen* Globen, wie er sie nannte, versprach sich Weigel ein vereinfachteres Erlernen der Wappenkunde und sicher auch die Gunst des einen oder anderen Herrschers, dessen Wappen nun zumindest den Kupferhimmel eines Globus zierte. Eine Deutung der durch den heraldischen Globus verkörperten Weltvorstellung wird damit aber nur zum Teil geleistet. Weigel betrachtete den heraldischen Globus als *perpetuus*, als beständig und immerwährend, und trug dem Rechnung, indem er den Glo-

bus durch technische Einrichtungen vor Ungenauigkeiten bewahrte, die infolge der Präzession der Erdachse entstehen und einen Himmelsglobus über Jahrhunderte unbrauchbar werden lassen. Der Anspruch weist aber über diese reine Funktion der Präzessionskorrektur hinaus. Im *Extract aus der Himmels=Kunst*, ein Jahr vor Weigels Tod erschienen, entwirft er das Bild des Menschen als Mathematiker, Astronom und Rechenkünstler, der die von Gott



Abb. 3: Detail mit Der Elephant (Königreich Dänemark), WI 111. Deutlich sind die sieben Sterne des Großen Wagens zu erkennen.



Abb. 4: Innenansicht mit Achsloch, WI 111.

gegebene Regelmäßigkeit des Himmels und hierdurch Gott selbst offenbart. In der Fortführung dieses Gedankens ist es darüber hinaus die Einrichtung der irdischen Ordnung, welche der durchschauende Mensch erkennt. Diese beiden Elemente, die himmlische und die irdische Schöpfung, fallen in Weigels Himmelsglobus zusammen: Durch die astronomische Funktion des Modells und die Herrschaftsrepräsentation mittels der heraldischen Gestaltung wird der Himmelsglobus zum zweifachen Symbol eines Gottesbeweises. Wo die zuvor gefertigten Globen nur mythologische Vorstellungen konservieren, erheben die Globen Weigels einen umfassenderen Anspruch, die Welt zu beschreiben. Während Gott „die gantze Welt/ den Macrocosmum, rechen-schaftlich allezeit regiert“ (Bl. C 3b), ist demgegenüber der Mensch, der Mikrokosmos, im Himmelsglobus auch mitbedacht. Er wird im Zentrum der Kugel verortet, umschlossen von der in Kupfer getriebenen Repräsentation der göttlichen Schöpfung. Wie bereits erwähnt, versah Weigel die Südhalbkugeln seiner Globen mit Einblicksöffnungen, um dem Betrachter durch das einfallende Licht ein kleines Schauspiel zu bieten, und nicht zuletzt, um ihm seine eigene Stellung in der Weltkugel vor Augen zu führen. Für Weigel ist sein heraldischer Himmelsglobus ein Instrument des Gottesbeweises und dient als Modell zur Selbstverortung des Menschen im Kosmos.

Weigels Neugestaltung des Himmelsglobus blieb für die Nachwelt ein fruchtloses Unternehmen und mutete lange

als Kuriosum an. Noch heute nimmt sie – zu Recht oder nicht – nur eine Randstellung in der Geschichte der Astronomie ein. Doch kann die Rekonstruktion der Rationalität solcher gescheiterten Versuche manchmal erhellender sein, als nur im Sich-Wundern über das Sonderbare zu verharren.

► CHRISTOF SENDHARDT

Literatur:

Erhard Weigel: *Spaerica, Euclidea methodo conscripta* [...]. Jena 1688. – Jürgen Hamel: Der heraldische Silberglobus von Erhard Weigel im Astronomisch-Physikalischen Kabinett Kassel. In: Gottfried Kirch, hrsg. v. Jürgen Hamel. Frankfurt/Main 2010, S. 34–64. – Stefan Kratochwil: Die Himmelsgloben von Erhard Weigel. In: Jenaer Jahrbuch zur Technik- und Industriegeschichte 6 (2004), S. 41–54. – Erhard Weigel: *Europäischer Wappen Himmel/ Über die abergläubischen Heiden=Bilder gezogen* [...]. Nürnberg 1686. – Siegmund Günther: Die mathematische Sammlung des germanischen Museums. In: *Leopoldina* 14 (1878), S. 93–96, 108–110. Erhard Weigel: *Kurtze Beschreibung der verbesserten Erd= und Himmels=Globen* [...]. Jena 1681. Erhard Weigel: *Extract aus der Himmels=Kunst* [...]. Jena 1698.

Ich danke Dr. Thomas Eser, Dr. Jürgen Hamel und Roland Schewe M.A. für Hilfe und Anregungen.

## Vier Buchbinderstempel – vier Rätsel

### Objektgeschichtliches und Sammlungsgeschichtliches

BLICKPUNKT SEPTEMBER. Die umfassende Objektdokumentation im Museum beginnt heute bereits beim Objekterwerb und beinhaltet bei allen Musealia eine Vielzahl an spezifischen Informationen, die eine eindeutige Identifizierung im EDV-erfassten Sammlungsbestand erleichtern. Vor 100 Jahren wurde hierfür kein annähernd hoher Aufwand betrieben und man differenzierte gemeinhin nach Wertigkeiten. Bei geringwertigeren Stücken wie einfachen Werkzeugen oder Werkzeuggruppen wurden zudem mangels verbindlicher Beschreibungssystematiken und wohl auch aufgrund fehlender personeller Ressourcen in manchen Fällen lediglich Vorbesitzer, Kaufpreis, Bezeichnung und Datierung vermerkt sowie bisweilen wenige weitere Daten, etwa auffällige Details, festgehalten. Aus diesem Grund können heute in Ausnahmefällen nicht mehr alle derartigen Objekte eines Bestands in schnellem Zugriff mit allerletzter Sicherheit einem Erwerbsakt konkret zugeordnet werden:

Dann gilt es, Daten abzugleichen und Wahrscheinlichkeiten abzuwägen, wie im Fall der vorliegenden vier Buchbinderstempel. Resultate der weiteren Beschäftigung mit den Stücken sind in jedem Fall die präzisere Beschreibung derselben sowie ein partieller Erkenntnisgewinn durch die belastbare Motivdeutung.

#### Wann kam Christus ins Haus?

Der erste der vier Stempel (Inv.-Nr. Z 2679) ist rautenförmig und weist eine Länge von 5,7 cm und eine Breite von 4,1 cm auf. Die Plattenstärke beträgt 1,1 cm. Seine Stempelfläche zeigt in einem ovalen Bildfeld, das von einem Rollwerkrahmen umgeben ist, den segnenden Christusknaben (Abb. 1). Flankiert wird der Knabe von zwei seitlichen Genien, die Palmzweige schwenken. Diese erscheinen in angenäherter Sitzposition als nackte Männer. In seiner rechten Hand hält der nur mit Umhang bekleidete, wohlgenährte Christusknabe die Weltkugel mit aufgesetztem Kreuz. Die Annu-

tung der Darstellung und der Rollwerkrahmen des Bildfelds stehen einer Datierung des Stempels ins späte 16. oder frühe 17. Jahrhundert nicht entgegen.

Das Germanische Nationalmuseum sammelte bereits im 19. Jahrhundert und frühen 20. Jahrhundert mehr oder weniger systematisch frühneuzeitliche Prägwerkzeuge (Abb. 1). Im Zuge dieser Bemühungen wurden in geringem Umfang auch zwölf Buchbinderstempel erworben. Nachzuvollziehen sind drei Erwerbsakte –, 1879, 1893 und 1901 – die sich eventuell auf die vorliegenden vier Stempel beziehen könnten, da jeweils vier Stempel gleichzeitig in die Sammlung gelangten. 1879 wurden dem Zugangsregister zufolge von Antiquar Probst, Nürnberg, vier Stempel des „18.-19. Jhdt.“ gekauft. Da keine weiteren Informationen vorliegen, so zu Stempelmateriale oder Prägemotiven, kann für die vorliegende Fragestellung lediglich die Datierung einen Anhaltspunkt liefern. Folgt man dieser, können die vier hier besprochenen Stempel nicht gemeint gewesen sein. 1893 erwarb das Museum von Antiquar Klein, Poppenlauer, Teil der Marktgemeinde Maßbach im Landkreis Bad Kissingen, ebenfalls „4 Buchbinderstempel u. 3 Model zum Pressen von Ledertapeten“. Während die hölzernen Model im Bestand der handwerksgeschichtlichen Sammlung eindeutig zu identifizieren sind, gilt für die Buchbinderstempel Gleiches wie 1879 – sie kommen aufgrund



1.) Buchbinderstempel, Süddeutschland (?), 17. Jh. (?); Messing, geschnitten; Inv.-Nr. Z 2679.

der Datierung nicht in Frage. Der letzte Erwerb von vier Stempeln aus einer Hand erfolgte 1901 als Geschenk von dem bekannten Keramiksammler Ernst Zais, München, zwei Jahre bevor dieser verstarb. Hinzu kamen noch zwei Buchbinderrollen. Alle Stücke sollten aus einer Augsburger Werkstatt stammen und ebenfalls ins 18. Jahrhundert datieren. Folgt man den genannten Datierungen, passen demnach alle drei Zugangsregistereinträge nicht zu dem und den Stempeln, weil zumindest einer von ihnen, der ein Abt- und Stiftswappen zeigt, über eine ikonografische Zuordnung hinaus ohne Zweifel ins 17. Jahrhundert datiert.

#### Der Stempel mit Abt- und Stiftswappen

Die ovale Stempelplatte ist 7 cm lang, 5,7 cm breit und 1,5 cm stark (Inv.-Nr. Z 2678). In ihre Vorderseite ist relativ flach ein komplexes heraldisches Motiv geschnitten, das nach außen von einem rahmenden Blattkranz mit vierblättrigen Blüten an den Polen gefasst wird (Abb. 2). Es setzt sich aus vier vierpassartig gruppierten Kartuschen, die von einem Hirtenstab und einer Mitra bekrönt werden, und den Initialen „PAZL“ (zu lesen PLAZ) zusammen. Zwei der Kartuschen repräsentieren das Stiftswappen. Das eine hiervon zeigt die nackte Flavia in der Zille, während das andere einen nach rechts blickenden, bekrönten Adler zeigt. In Kombination beziehen sich beide auf das Stift Lambach, ein Benediktinerkloster in Oberösterreich. Die zwei anderen Kartuschen bilden das Wappen des Abts Placidus und zeigen einen nach links sehenden, steigenden Greifen im Profil, der eine Kanne oder einen Krug vor sich trägt. Die andere ihm zugeordnete Kartusche ist gespalten mit drei Schrägbalken rechts und einem waagerechten Balken in der linken Hälfte. In der Blüte am unteren Pol der Platte hat der Stempelschneider seine Initialen „SD“ hinterlassen. Um wen es sich bei „SD“ handelt, ist derzeit noch unbekannt. Sicher ist allerdings, dass der vorliegende Buchbinderstempel nicht der einzige derartige unter Abt Placidus verwendete gewesen sein kann. In der Online-Einbanddatenbank der Staatsbibliothek zu Berlin ([www://hist-einband.de/](http://www://hist-einband.de/)) findet sich nämlich eine in fast allen Details identische Abreibung dieses Stempelmotivs. Einziger Unterschied: Die Initialen „SD“ finden sich dort weder am unteren Pol noch an anderer Stelle. Grundsätzlich muss dies nicht irritieren, da sich Buchbinderstempel bei intensivem Gebrauch irgendwann abnutzen und von Zeit zu Zeit nachgeschnitten wurden.

Placidus Hieber von Greifenfels (geb. 1615 in Füssen) wurde 1640 Abt des Benediktinerstiftes Lambach. Er zählte nicht nur zu den baufreudigsten Äbten Lambachs. Große Verdienste erwarb er sich nämlich nicht nur dabei, sondern allgemein in seinem öffentlichen Wirken sowie mit Abstrichen in der Finanzverwaltung des Stifts. Andererseits war er berüchtigt für seine ausdauernde Feierfreude und einen von seinen Mitbrüdern kritisch bewerteten üppigen Lebensstil. Placidus Hieber von Greifenfels starb 1678 unerwartet und keines natürlichen Todes, er wurde mit Gift ermordet – pikanterweise vom Koch des Klosters. Für die Datierung

des Buchbinderstempels sind die beiden explizit genannten Daten von Belang, weil sie eine zeitliche Einordnung des Stempels zwischen 1640 und 1678, dem Todesjahr, nahelegen.

#### **Ikongrafischer Deutungsansatz des dritten Stempels: Vasenstrauß und Doppelkopfadler**

Eine Besonderheit des dritten, 4,5 cm langen, 3,4 cm breiten und 0,9 cm starken Stempels des kleinen Konvoluts ist dessen doppelseitige Verwendung als Prägewerkzeug: In beide Seiten der Platte ist ein Motiv geschnitten. Die Beidseitige Verwendung von Buchbinderstempeln an sich ist grundsätzlich jedoch keine Seltenheit, sondern war der rationalen Werkzeugverwendung geschuldet. Bei den Motiven handelt es sich einerseits um einen heraldischen Doppelkopfadler (Abb. 3) und andererseits um einen Vasenstrauß (Abb. 4). Bei der vorliegenden Darstellung ist der Vasenstrauß in ovalem Bildfeld von einem Rollwerkrahmen umgeben. Er setzt sich aus dem balusterförmigen Gefäß mit zwei geschweiften Henkeln und sieben Blumen zu drei Paaren – zwei davon sind als Tulpen und Nelken zu erkennen – und einer einzelnen in der Mitte, einer Rose, zusammen. Derartig zusammengesetzte Vasenstraußdarstellungen waren im 17. Jahrhundert ein beliebtes, um nicht zu sagen populäres Motiv, bekannt etwa auch von zünftigen Funeralrequisiten, da Vasensträuße mit den aufrechten Blumen in der Mitte und den seitlich herunterhängenden

als Lebenssinnbild vom Blühen und Welken verstanden wurden. Den Doppelkopfadler auf der anderen Stempelflächenseite umgibt ein an den Polen mit kreisrunden Scheiben und Rollwerkfeldern besetzter Blattkranz. Bei dieser Darstellung ist zu bemerken, dass es sich bei dem Tier als heraldische Figur um ein kaiserliches Symbol handelte. Die über den Köpfen schwebende Krone zählt zum Typ Mitrenkrone und ist aller Wahrscheinlichkeit nach eine habsburgische Haus- oder Privatkrone, eventuell die Rudolf II. Dessen repräsentativer Kopfschmuck entstand 1602 in Prag. Sollte sich der Adler auf ihn beziehen, käme eine hiervon abgeleitete Datierung des Stempels frühestens ins 17. Jahrhundert in Frage. Beide Motive, Doppelkopfadler und Vasenstrauß, blieben als beliebte Dekorationsmotive bis ins 19. Jahrhundert nicht nur in der Alltagskultur der unteren Bevölkerungsschichten präsent, sondern auch auf aufwendig geprägten ledernen Bucheinbänden. Somit sind die beiden Motive ohne Vergleichsreihen zur Stempeldatierung kaum heranzuziehen. Ein Blick in die Online-Einbanddatenbank der Berliner Staatsbibliothek ([www://hist-einband.de/](http://www://hist-einband.de/)) verrät jedoch, dass die Abreibung eines mit dem vorliegenden Stempel verzierten Buchdeckels nicht vorliegt.

#### **Stempel mit dem Familienwappen der Scheurl von Defersdorf**

Die durch ein geviertes Wappenfeld charakterisierte – 5,3 cm lange, 4,1 cm breite und 1,3 cm starke – Stempelplatte erscheint im Unterschied zu den drei vorangegangenen



2.) Buchbinderstempel, Österreich (?), 17. Jh.; Messing, geschnitten; Inv.-Nr. Z 2678.



3.) Buchbinderstempel, Süddeutschland (?), 17. Jh. (?); Messing, geschnitten; Inv.-Nr. Z 2680.

nicht nur deutlich tiefer eingeschnitten, vielmehr wirkt auch die Umsetzung der grafischen Motivvorlage deutlich gekonnter, nicht nur in Bezug auf die Einhaltung der Symmetrie. Augenfällig ist dieser Gesichtspunkt weniger bei den schräglinks gestellten Balken, als bei den aufspringenden, gehörnten Panthern mit vierfach geknotetem Schweif. Deren klar definierte Konturen, Plastizität und feine Binnengravuren, so die Mähnen, deuten auf eine gewisse Könnerschaft des – leider bislang noch unbekanntes – Stempelschneiders hin. Das Stempelmotiv ist eine Variante des Familienwappens der Nürnberger Patrizierfamilie Scheurl von Defersdorf, was für eine Herstellung des Stücks in Nürnberg sprechen dürfte. Eine Datierung des Stempels erscheint nicht nur schwierig, weil nicht das komplette Familienwappen der Scheurl von Defersdorf dargestellt ist. Auf einer Schmalseite der Platte findet sich auch ein historisches Klebeetikettfragment mit der aufgedruckten Nummer „59“. Hierbei wird es sich um eine historische Markierung des Germanischen Nationalmuseums handeln, der zufolge zumindest dieser Stempel, der theoretisch auch ins 17. Jahr-

hundert datieren könnte und aufgrund des Motivrahmens doch eher dem 18. oder sogar 19. Jahrhundert angehören mag, einem größeren Stempelsatz angehört haben dürfte. Das einzige große Konvolut an Buchbinderstempeln, zu dem die Objekt Nummer „59“ passen würde, ist allerdings die im Zugangsregister wiederum lediglich als „Altbestand“ angesprochene Gruppe Z 2641\_1-131.

► THOMAS SCHINDLER

Literatur: Thomas Schindler, *Werkzeug der Frühneuzeit im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog Nürnberg 2013*, S. 99–101. Konrad von Rabenau: *Erfurter Buchbinder im 16. Jahrhundert*. In: Ulman Weiß (Hrsg.): *Erfurt – Geschichte und Gegenwart (= Schriften des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde von Erfurt, 2)*. Erfurt 1995. – *Lexikon der grafischen Technik*. Bearbeitet im Institut für grafische Techniken Leipzig. 7. Auflage. Leipzig 1986. – Gustav Moessner: *Buchbinder ABC*. Bearb. Von Hans Kriechel. Bühl 1981.



4.) Andere Seite von Inv.-Nr. Z 2680.



5.) Buchbinderstempel, Nürnberg, 18. Jh. (?); Messing, geschnitten; Inv.-Nr. Z 2675.

# Kaiser Franz Joseph I. als Souverän des Ordens vom Goldenen Vlies, 1896

Ein Gemälde von Friedrich v. Thelen-Rüden

Der Maler des Kaiserporträts kam 1836 in Laibach/Ljubljana, der heutigen Hauptstadt von Slowenien, zur Welt. Sie war seit 1335 Hauptstadt der Mark Krain/Kranjska, die 1278 in den Besitz der Habsburger übergegangen war. Friedrich v. Thelen-Rüden hatte an der Wiener Kunstakademie studiert. 1859 beteiligte er sich erstmals an deren Jahresausstellungen sowie an Monatsausstellungen des österreichischen Kunstvereins. Ab 1861 begegnet man ihm als Mitglied des Wiener Künstlerhauses. Zudem trat er als Schauspieler auf. Ein ihn in dieser Profession präsentierendes Fotoporträt besitzt die rund 12500 Darstellungen von Bühnenkünstlern umfassende Sammlung Manskopf in der

Universitätsbibliothek von Frankfurt am Main. Friedrich Nicolaus Manskopf (1869–1928), Frankfurter Bürger, wurde schon als Schüler von der Leidenschaft für Erinnerungsstücke an Musiker, Tänzer und Schauspieler gepackt. Thelen-Rüden spielte bis 1871 am Theater an der Wien, wie ein Kommentar zu Karl Flochs Satire „Theater-Floh“ festhält, in der er als „Herr Rüden“ auftritt. Zudem wirkte er am Hofburgtheater. In der Malerei spezialisierte er sich aufs Genre- und Bildnisfach. Er verstarb 1900 in Oberösterreich in Attersee.

Sein Portrait zeigt Franz Joseph I. (1830–1916) im Ornat des Ordens vom Goldenen Vlies, des 1430 vom burgundischen Herzog Philipp dem Guten (1396–1467) anlässlich seiner Vermählung mit der portugiesischen Infantin Isabella (1397–1471) proklamierten Ritterordens. Wenngleich er als höfischer Orden der Bildung fürstlicher Hausmacht diente, bezog er sich im Sinne des mittelalterlichen Ordensbegriffs auf die Idee einer Verbindung von Tugendadel mit höchster Heiligkeit. So galt seine Gründung auch der Verteidigung und Bewahrung der Heiligen Kirche und des wahren katholischen Glaubens sowie der Marienverehrung. Durch Maximilian von Habsburgs (1459–1519) Vermählung mit Maria von Burgund (1457–1482), Enkelin Philipps und Erbtöchter Karls des Kühnen (1433–1477), ging er 1477 auf die Habsburger über. Als deren Hausorden agierte er über Jahrhunderte als internationales Habsburger-Netzwerk und das Goldene Vlies (Toison d'Or) wurde zum gewichtigen Symbol ihrer dynastischen Tradition. Der Ornat der Vliesritter bestand aus einem mit weißem Atlas gefütterten Radmantel aus karmesinrotem Samt, zu dem ein Unterkleid aus scharlachrotem Samt gehörte. Die Goldstickerei zeigt die Ordenszeichen – das goldene Widderfell, Feuereisen und Feuerstein mit sprühenden Funken sowie die Devise Karls des Kühnen von Burgund „Je l'ay emprins“ („Ich hab's gewagt“). Der Ornat tradierte Elemente burgundischer Mode. Der asymmetrisch geschnittene Mantel wurde wie in Thelen-Rüdens Darstellung über der rechten Schulter gerafft getragen. Die zum Ornat gehörende Kappe (chaperon) mit langem Samtband (cornette), das über die Schulter gelegt wurde, hält der Kaiser in der Hand.



Abb. 1: Friedrich v. Thelen-Rüden (1836–1900), Kaiser Franz Joseph I. als Souverän des Ordens vom Goldenen Vlies, 1896. Signiert und datiert unten rechts „F. v. Thelen-Rüden 1896“. Rückseitig zwischen Rahmen und Leinwand eingesteckter Kartonstreifen mit Beschriftung in brauner Tusche „Kaiser Franz Joseph von Oesterreich, König von Ungarn, im Ornat des ‚Souverainen Ordens vom Goldenen Vliess‘ (sic). 1896 nach dem Leben gemalt von F. von Thelen-Rüden-Wien“; weitere Beschriftungen. Öl auf Leinwand, ohne Rahmen H. 150 cm, B. 100 cm, mit Originalrahmen H. 169,5 cm, B. 128 cm, T. 13 cm; Rahmen profiliert, mit Leder bezogen, braun patiniert und mit geprägtem, vergoldetem Dekor. Inv.-Nr. Gm 2391. Geschenk von Konrad Adenauer, Köln.

Die rückseitige Beschriftung des Porträts vermerkt, Thelen-Rüden habe es „1896 nach dem Leben gemalt“, was sich allerdings nur auf das Antlitz beziehen kann. Angelina Pötschner danke ich für den Hinweis, dass es sich bei dem Bild um eine Teilkopie des ganzfigurigen Kaiserporträts handelt, das Heinrich v. Angeli (1840–1925) 1883 im Auftrag

der Stadt Wien für das Neue Wiener Rathaus schuf. Es fand im großen Sitzungssaal des Magistrats seinen Platz. Nach dem Ende der Donaumonarchie kam es 1919 ins Historische Museum der Stadt Wien. Im Zweiten Weltkrieg ging es verloren. Durch Thelen-Rüdens „ad vivum“-Variation wurde das Angeli-Gemälde gleichsam aktualisiert. Franz Josephs Bart ist ergraut und sein Gesichtsausdruck wirkt gegenüber der dreizehn Jahre jüngeren Darstellung abgeklärter.

Der Kaiser ist in einer klassischen „majestätischen Haltung“ vor glattem dunklem Hintergrund dargestellt. Rechts wird die Komposition von einer Lisene abgeschlossen. Sie bringt das Hoheitssymbol der Säule dezent ins Bild, das ansonsten auf traditionelle Herrschaftssymbole verzichtet. Dies mochte auf den Wunsch des liberal gesinnten Wiener Gemeinderats zurückgehen und spiegelt die endgültige Hinwendung zur konstitutionellen Monarchie in den 1860er-Jahren. Aber auch Kaiser Franz Joseph, der in persönlichen Ansprüchen als bescheiden geschildert wird, schätzte Angeli auf prunkendes Beiwerk verzichtenden Porträtstil – „nichts Unnötiges; keine überflüssige Farbenverschwendung“, hatte er sich 1882 beim Besuch der Internationalen Ausstellung des Wiener Künstlerhauses zu einem Angeli-Porträt lobend geäußert.

Das GNM erhielt das Gemälde Thelen-Rüdens von einem Nachfahren des ersten Bundeskanzlers der Bundesrepublik zum Geschenk. Er erwarb es 2009 auf einer Auktion und überließ es dem Museum dank Vermittlung von Prof. Dr. Werner Paravicini. Das Bild ist in seinem mit Leder bezogenen Originalrahmen erhalten. Das vergoldete Dekor lehnt sich an den Stil des Barock an. Neubarock zitierte im Österreich des 19. Jahrhunderts im Bereich offizieller Repräsentation eine Zeit glanzvoller Machtfülle der Habsburger.

Angelina Pötschner weist darauf hin, dass Bildnisse des Kaisers im Toisonornat besonders dann gewählt wurden, wenn es galt, Alter und Erlauchtheit der habsburgischen Dynastie zur Darstellung zu bringen. Zudem erfüllten sie einen überregionalen Repräsentationsanspruch. Gegenüber Darstellungen Franz Josephs im österreichischen Kaiserornat habe man ihnen auch im Hinblick auf die aufkeimenden Nationalitätenkonflikte den Vorzug gegeben. Der Kaiser fungierte im Vielvölkerstaat als übernationale Integrationsfigur.

### Mythos Habsburg

Franz Joseph I. kam 1830 in Schönbrunn als Franz Joseph Karl von Habsburg zur Welt. Seine Eltern waren Erzherzog Franz Karl (1802–1878), Sohn Kaisers Franz II./I. (1768–1835), und Erzherzogin Sophie (1805–1872), Tochter des ersten Bayernkönigs Maximilian I. (1756–1825). Nachdem sein Onkel, Kaiser Ferdinand I. (1793–1875), 1848 abgedankt hatte, wurde er am 2. Dezember 1848 als Achtzehnjähriger in Olmütz zum Kaiser gekrönt, wohin die kaiserliche Familie vor der Revolution geflüchtet war. Anlässlich seiner Thronbesteigung nahm er auf Anraten von Felix Fürst zu Schwarzenberg (1800–1852) den Doppelnamen

„Franz Joseph“ an. Hierdurch sollte eine Gedankenverbindung zum reformfreudigen, als „Volkskaiser“ verehrten Joseph II. (1741–1790) hergestellt werden. 1854 heiratete er seine Cousine Elisabeth (1837–1898), Tochter des Herzogs Max in Bayern (1808–1888) und der königlich bayerischen Prinzessin Ludovika (1808–1892).

In den meisten seiner Bildnisse ist Franz Joseph I. in Uniform dargestellt. In den Uniformporträts trägt er das Goldene Vlies als Halsschmuck am roten Ripsband. Das Tragen der Ordensornate hatte er indes ebenso wie die mit historischem Prunk begangenen Ordensfeierlichkeiten abgeschafft. Die Verleihung des Toison-Ordens setzte er nach wie vor als politisches Mittel ein. Mittelalterlicher Pomp passte für ihn aber „nicht mehr in eine sich industrialisierende Neuzeit“, so Karl v. Habsburg. Nachdem die Vliesritter zum letzten Mal 1844 mit den Ornaten aufgetreten waren, gab man schließlich 1860 das Amt des Ordensgarderobiers



Abb. 2: Stich Wilhelm Hechts des von Heinrich v. Angeli gemalten Porträts Kaisers Franz Joseph im Neuen Wiener Rathaus. Abb. aus Karl Weide: 60 Jahre auf Habsburgs Kaiserthron. Ein Gedenkbuch zum Jubiläum der sechzigjährigen Regierung des Kaisers Franz Josef I., Wien 1908, S. 5.

auf. Für Künstler, die den Auftrag hatten, Franz Joseph I. oder andere Ordensritter im Toison-Ornat zu porträtieren, wurde ein Exemplar in der Ordenskanzlei ausgestellt, wo sie Details abzeichnen konnten.

Das am Hals getragene Kleinod des Ordens war gleichwohl gewichtiges Symbol dynastischer Tradition und des Festhaltens am Gottesgnadentum. Als Verkörperung des Mythos wirkte der Kaiser als Zusammenhalt währende Instanz gegenüber den sich vor 1900 verschärfenden Nationalitätenkonflikten, die das multinationale Donaureich schließlich von innen zu zersprengen drohten. Österreich war nach Russland der größte europäische Staat. In ihm lebten Mitte des 19. Jahrhunderts circa 16 Millionen Slawen, 8,5 Millionen Deutsche, 6 Millionen Italiener, 5 Millionen Magyaren, 2,7 Millionen Rumänen, 1 Million Juden sowie 100000 Sinti und Roma. Sein Charakter als „Vielvölkerreich“ kam in Franz Josephs „großem“ Titel zum Ausdruck – „von Gottes Gnaden Kaiser von Österreich; König von Ungarn und Böhmen; König der Lombardei und Venedigs, von Dalmatien, Croatien, Slawonien, Galizien, Lodomerien und Illyrien; König von Jerusalem etc.; Erzherzog von Österreich; Großherzog von Toskana und Krakau; Herzog von Lothringen, von Salzburg, Steyer, Kärnten, Krain und Bukowina; Großfürst von Siebenbürgen, Markgraf von Mähren; Herzog von Ober- und Niederschlesien, von Modena, Parma, Piacenza und Guastalla, von Auschwitz und Zator, von Teschen, Friaul, Ragusa und Zara; gefürsteter Graf von Habsburg und Tirol, von Kyburg, Görz und Gradiska; Fürst von Trient und Brixen; Markgraf von Ober- und Niederlausitz und in Istrien; Graf von Hohenembs, Feldkirch, Bregenz, Sonnenburg etc.; Herr von Triest, von Cattaro und auf der windischen Mark; Großwoiwod der Wojwodenschaft Serbien etc. etc.“.

Für den Sohn Franz Josephs, den liberalen Kronprinzen Rudolf (1858–1889), verkörperte der Vielvölkerstaat das „alte deutsche Kaiserreich“, während das 1871 unter preußischer Vorherrschaft als Nationalstaat gegründete Deutsche Reich in seinen Augen ein Parvenü war. Wie sein Vater hielt er an der supranationalen Idee des Alten Reichs fest. Fürst Otto v. Bismarck (1815–1898) wiederum bezeichnete es 1888 als Fehler Österreichs, dass es „die Nationalitäten, die deutsche nicht ausgenommen, zu einer so scharfen parlamentarischen und publizistischen Ausprägung haben kommen lassen. Man hätte reine ‚Österreicher‘, aber nicht Deutsche, Slawen, Polen u.s.w. kultivieren müssen.“

#### Träger der Krone des Heiligen Römischen Reichs

Im GNM lenkt das Porträt des Habsburgerkaisers den Blick auf das Heilige Römische Reich, für das im späteren 15. Jahrhundert der Zusatz „deutscher Nation“ aufkam. Die Habsburger hatten seit dem 15. Jahrhundert bis auf das kurze Wittelsbacher-Zwischenspiel 1742 bis 1745 mit Karl VII. (1697–1745) durchgehend die Krone des Alten Reichs innegehabt. Deren letzter Träger, Kaiser Franz II., der Großvater des von Thelen-Rüden porträtierten Franz Joseph I., hatte 1804 als Reaktion auf Napoleons Krönung zum Kaiser



Abb. 3: Johann Nepomuk Schaller (Wien 1777–1842 Wien), Büste Kaisers Franz II./I., 1811. Wiener Porzellanmanufaktur. Bezeichnet „FRANCISCUS I.“, rückseitig „Joh. Schaller, Fecit 1811“, Bisquitporzellan, H. 63 cm (ohne Sockel). Inv.-Nr. Ke 722. Alter Bestand.

Frankreichs das Erzherzogtum Österreich zum erblichen Kaisertum erhoben. Er wurde als Franz I. zum ersten Träger dessen Krone; das GNM besitzt eine großformatige Porzellanbüste des Kaisers, die der österreichische Bildhauer Johann Nepomuk Schaller (1777–1842) 1811 für die Wiener Manufaktur modellierte. Die Krone des Heiligen Römischen Reichs hatte Franz 1806 niedergelegt, nachdem sechzehn süd- und westdeutsche Fürsten mit der Gründung des Rheinbunds aus dem Reichsverband austraten. Da für die Krone des Alten Reichs kein Nachfolger gewählt wurde, war damit dessen Ende besiegelt. Die Reichskleinodien, ihres offiziellen Rangs enthoben, wurden als Relikte der Vergangenheit in der Schatzkammer der Habsburger deponiert.

Am 22. April 1879 wurde die Krone des Heiligen Römischen Reichs noch einmal getragen. Und zwar bei dem „Historischen Familienfest“ anlässlich der silbernen Hochzeit von Kaiser Franz Joseph und seiner bayerischen Gemahlin Kaiserin Elisabeth. Mitglieder der kaiserlichen Familie führten in „Lebenden Bildern“ bedeutende Momen-

te aus der Geschichte des Hauses Habsburg vor. Ihre historischen Kostüme und Requisiten stammten aus den kaiserlichen Museen. Kronprinz Rudolf trat im ersten Bild in der Rolle Rudolfs I. von Habsburg (1218–1291) auf, des ersten römisch-deutschen Herrschers aus dem Geschlecht der Habsburger, der 1273 in Aachen gekrönt worden war. Für den Auftritt des Kronprinzen hatte man aus dem Fundus der Reichskleinodien in der Schatzkammer Krone, Szepter und Mantel geholt. Damit ausgestattet, stellte der Kronprinz dar, wie sein Ahnherr am 27. Dezember 1282 auf dem Reichstag in Augsburg seine Söhne Albrecht und Rudolf mit den Ländereien Österreich, Steiermark, Krain, der windischen Mark und Portenau belehnt. Rudolf hatte im Kampf gegen seinen mächtigen Rivalen, den böhmischen König Ottokar II. Přemysl (um 1232–1278), die habsburgischen Erbländer erobert, aus denen 1804 österreichische Kronländer wurden.

Der Großteil der Reichskleinodien war von 1424 bis 1796 in Nürnberg, eine kleine Gruppe bis 1794 in Aachen aufbewahrt worden, bevor man sie vor der französischen Armee in Sicherheit und schließlich in der kaiserlichen Schatzkammer untergebracht hatte.

### Völkisch-nationalistische Machtträume

Adolf Hitler (1889–1945) ließ die Reichskleinodien 1938 nach dem „Anschluss“ Österreichs nach Nürnberg bringen, woran die rückseitigen Aufdrucke einer damals edierten Ansichtskarte der alten Reichskrone erinnern. 1946 wurden sie nach Wien zurückgegeben.

1938 hatte der Nürnberger Reichsparteitag unter dem Motto „Reichsparteitag Großdeutschlands“ stattgefunden. Hitler propagierte die Krone des vor- und übernationalen Alten Reichs als Symbolträger deutscher Volksgemeinschaft. In seiner Parteitag-Abschlussrede zitierte er sie als Zeichen dafür, *„daß über ein halbes Jahrtausend vor der Entdeckung der neuen Welt ein gewaltiges germanisch-deutsches Reich bestanden hat. (...) Das deutsche Volk ist nun erwacht und hat seiner tausendjährigen Krone sich selbst als Träger gegeben.“* 1937 hatte er dem GNM Mittel zum Ankauf des 1492/93 in Nürnberg entstandenen Behaim-Globus bereitgestellt. Auf ihm kommt die „neue Welt“ noch nicht vor. Globen spielten seit jeher eine Rolle als imperiales Machtsymbol. Charlie Chaplin (1889–1977) schuf 1940 in seinem



Abb. 4: Kronprinz Rudolf als Rudolf I. von Habsburg, 22. April 1879. Abb. aus Karl Weide: 60 Jahre auf Habsburgs Kaiserthron. Ein Gedenkbuch zum Jubiläum der sechzigjährigen Regierung des Kaisers Franz Josef I., Wien 1908, S. 145.



Abb. 5: Ansichtskarte mit Krone des Heiligen Römischen Reichs. Auf Rückseite Stempel „Seit dem Reichsparteitag 1938 zurückgekehrt in die Stadt der Reichsparteitage Nürnberg“ und Aufdruck „Nürnberg/ Kaiserkrone des ehemaligen heil. Römischen/ Reiches deutscher Nation. Vorderansicht.“, „II 4400“, „Foto Österreichische Lichtbildstelle, Wien I. Naglergasse 1“, „Echte Photographie“, Silbergelatineabzug, H. 14 cm, B. 9 cm. Ansichtskarten-Dokumentation zu Gm 2391. Erworben im Antiquariat.

Film „The great dictator“ mit einem Globus eine fulminante Satire auf Hitlers Allmachtsfantasien. Er ließ seine Hitler-Figur zu den Klängen von Richard Wagners (1813-1883) „Lohengrin“-Vorspiel selbstverliebte Tänze mit einem großen Luftballonglobus aufführen, bis dieser zerplatzt.

► URSULA PETERS

Literatur: Unveröffentlicht – Angelina Pötschner: Ikonographie der österreichischen Kaiser im 19. Jahrhundert mit einem Ausblick in das 20. Jahrhundert. Magisterarbeit Universität Wien. Wien 1994, S. 60-61, 79-82, 150, 233; Franz Joseph I. zit. S. 81. – Werner Telesko: Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts. Wien/Köln/Weimar 2006, S. 218-219. – Werner Paravicini: Die ritterlich-höfische Kultur des Mittelalters (= Enzyklopädie deutscher Geschichte, Hg. Lothar Gall, Band 32). München 1994, S. 37 zum Orden vom Goldenen Vlies. – Karl v. Habsburg: Die Bedeutung des Ordens vom Goldenen Vlies in der Franzisco-Josephinischen Zeit. In: Das Haus Österreich und der Orden vom Goldenen Vlies. Hg. von der Ordenskanzlei. Graz/Stuttgart 2007, S. 89-99; vgl. ebenda S. 161-197 Liste Nominale des Chevaliers de l'Ordre Illustre de la Toison d'Or depuis son Institution jusqu'à nos jours. – Zu Joseph II. vgl. Wolfgang Burgdorf: „Reichsnationalismus“ gegen „Territorialnationalismus“: Phasen der Intensivierung des nationalen Bewusstseins in Deutschland seit dem Siebenjährigen Krieg. In: Föderative Nation. Deutschlandkonzepte von der Reformation bis zum Ersten Weltkrieg. Hg. Dieter Langewiesche, Georg Schmidt. München 2000, S. 169-180. – Brigitte Hamann: Kronprinz Rudolf. Ein Leben. (Rudolf. Kronprinz und Rebell, Wien 1978) München 2009, S. 9, 328, 360, Bismarck zit. S. 364. – Brigitte Hamann: Elisabeth. Kaiserin wider Willen. (Wien 1981) München/Zürich 2010, „großer“ Titel Franz Josephs I. zit. S. 18. – Brigitte Hamann: Modell Habsburg? In: Der Spiegel, H. 47, 1998, S. 180 (Online). – Emil Brix: Geschenke für den Mythos. Kaiser Franz Joseph I. als übernationale Integrationsfigur. In: Geschenke für das Kaiserhaus. Huldigungen an Kaiser Franz Joseph und Kaiserin Elisabeth. Ausst.-Kat. Österreichische Nationalbibliothek. Wien 2007. – Vgl. Brigitte Fuchs: „Rasse“, „Volk“, „Geschlecht“. Anthropologische Diskurse in Österreich 1850-1960. Frankfurt/New York 2003, S. 151. – Ulrich Herbert: Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert. München 2014, S. 61; zur „neuen Welt“ vgl. S. 252-253. – Dieter Langewiesche: Nation, Nationalismus, Nationalstaat in Deutschland und Europa. München 2000, A. Hitler zit. S. 215. – Deutsche Erinnerungsorte. Hg. Etienne François, Hagen Schulze. Band 1, München 2001, S. 25-155 Beiträge zum Thema „Reich“; zur nationalromantischen Besetzung des Reichsmythos vgl. In der Gruft eines deutschen Kaisers. In: Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt. Hg. Ernst Keil, Leipzig, H. 28, 1863, S. 436-438 (Online). – Hermann Fillitz: Reichskleinodien. In: Historisches Lexikon Bayerns.

URL: [http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel\\_45392](http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel_45392) (3.9.2012); vgl. ebenda Ulrich Knefelkamp: Globus des Martin Behaim. artikel\_45495 (12. 12. 2013). – Wilhelm v. Sternburg: Joseph Roth. Eine Biographie. Köln 2009, S. 76-77, 132-135, 393-402, 407-409 zum Mythos Habsburg; vgl. Ursula Peters: Adolf Reichs Gemälde „Um Haus und Hof“ und Walter Mehrings „Müller“-Roman. In: KulturGut. Aus der Forschung des Germanischen Nationalmuseums, H. 28, 2011, S. 16; zu W. Mehring vgl. ebenda S. 11-12.

## Inhalt III. Quartal 2015

### Hauen und Stechen oder zünftig paradieren?

von Thomas Schindler . . . . . Seite 1

### Ein Fragment der Welt

von Christof Sendhardt . . . . . Seite 4

### Vier Buchbinderstempel – vier Rätsel.

von Thomas Schindler . . . . . Seite 8

### Kaiser Franz Joseph I. als Souverän des Ordens vom Goldenen Vlies, 1896

von Ursula Peters . . . . . Seite 12

## AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

7. 5. 2015  
bis 6. 9. 2015

**Monster.**  
**Fantastische Bilderwelten zwischen**  
**Grauen und Komik**

21. 5. 2015  
bis 22. 5. 2016

**Zwischen Venus und Luther:**  
**Cranachs Medien der Verführung**  
Dauer- und Studioausstellung

### 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](mailto:info@gnm.de) - [www.gnm.de](http://www.gnm.de)

Erscheint vierteljährlich

Herausgeber: Prof. Dr. G. Ulrich Großmann

Redaktion: Dr. Tobias Springer

Gestaltung: Udo Bernstein, [www.bfgn.de](http://www.bfgn.de)

Produktion: Emmy Riedel, Buchdruckerei und Verlag GmbH, Gunzenhausen

Auflage: 3600 Stück

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