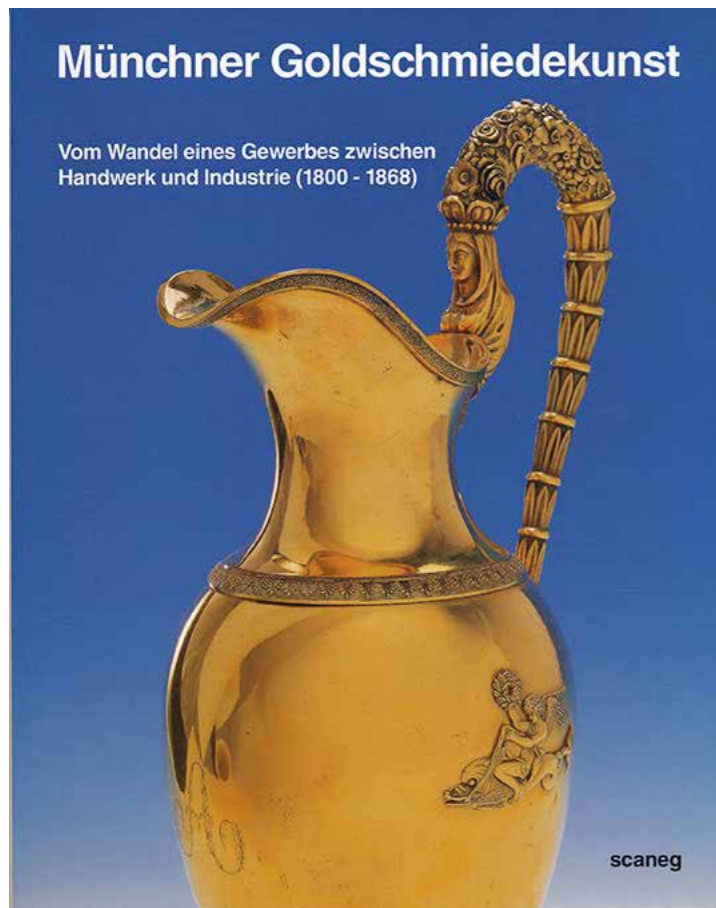


# **Wappenbücher, Meisterlisten, Markentafel**

## Zentrale Zunftgegenstände der Münchner Goldschmiede

Vortrag beim  
Historischen Verein von Oberbayern  
am 11. Oktober 2022  
von Matthias Klein



**B1**

**B2**



## Verehrte Anwesende

Die Zunft der Münchner Goldschmiede, die zuletzt bis 1868 als Verein bestand, ist durch Archivalien, Insignien und andere Gegenstände im Stadtarchiv München und im Münchner Stadtmuseum gut dokumentiert. 1912 publizierte Max Frankenburger sein umfassendes und größtenteils immer noch gültiges Werk über die *Alt-Münchner Goldschmiede und ihre Kunst*, das einen hohen Standard gesetzt hat und heute bereits als verlässliche Quelle benutzt werden kann. Über Max Frankenburger wurde kürzlich im hiesigen Jüdischen Museum von Bernhard Purin eine schöne kleine Ausstellung organisiert.

Im Frühjahr 1993 zeigte das Münchner Stadtmuseum **(B1)** die Ausstellung *Münchner Goldschmiedekunst von 1800 bis 1868*, wo neben den Werken Münchner Goldschmiedemeister aus den Bereichen Thron und Altar sowie Stadt und Universität auch Objekte der Zunft zu sehen waren. Diese zeitliche Beschränkung auf das 19. Jh. war dem Umstand geschuldet, dass in Frankenburgers Buch seine Forschungen bis etwa 1800 reichten und von mir zwischen 1989 und 1993 in einer eigenen Studie nachgeholt wurden. **(B2)**

Die erwähnte und von mir kuratierte Ausstellung zum gleichen Thema im Münchner Stadtmuseum präsentierte eine Reihe von Zunftgegenständen. Zu sehen war zum Beispiel die Standartenfahne, die beidseitig mit Leinwandgemälden von Johann Georg Wintter von 1753 bestückt war, die als Darstellungsthemen mit Bedacht sinnreiche Beziehungen zum Goldschmiedegewerbe herstellen: da ist zum einen das selten anzutreffende Thema *Beisteuer zum Bundeszelt* (nach Exodus 35,5) **(B3)** und die *Vermählung Maria mit Joseph*. **(B4)** Das erste Bild zeigt, wie die Israeliten – hier besonders die Frauen – Gold-, Silber- und Kupfergegenstände vor Moses zusammentragen, um damit das Bundeszelt zu finanzieren. Die Szene gilt als eine der wenigen



B3



B4

Bibelstellen, in der die Goldschmiedezunft ihr Selbstverständnis erblicken konnte. Auch im zweiten Bild ist ein Hohepriester zu sehen, der die goldene Lostasche auf der Brust trägt, die nach Exodus 28 mit zwölf verschiedenen Edelsteinen in vier Reihen besetzt wurde, nämlich Karneol, Topas, Smaragd, Rubin, Saphir, Jaspis, Hyazinth, Achat, Amethyst, Chrysolith, Onyx, Beryll. Das sind alles Materialien aus dem Verarbeitungs-Bereich der Goldschmiede.

Diese Fahne hatte eine Standartenspitze mit der silbernen Figur eines heiligen Eligius eines Münchner Meisters von 1752. Der heilige Eligius, Bischof von Noyon, war der Patron vieler Gewerbetreibender, auch der Goldschmiede, die ihn gerne in ihren Arbeitsbereich miteinbezogen, wie wir hier **(B5)** in einer Darstellung damaliger Vorstellung als Werkstattmitarbeiter sehen. Es ist deshalb wenig verwunderlich, dass es noch im 19. Jahrhundert bei den alljährlichen Zunftsitzen auch einen Revisor für das Amt des Eligius gab, der sich um die Angelegenheiten des Heiligen kümmerte. Eine zweite, fast lebensgroße Eligiusfigur aus vergoldetem Kupfer, gleichfalls von 1753, wurde wohl in den Zunftträumen oder in der Katharinenkapelle der Frauenkirche, die von der Zunft benutzt wurde, aufgestellt.

Schließlich verwahrt das Stadtmuseum noch Aufsätze zweier Zunftstangen, das sind kupferne Kelche mit hinterfangenen Strahlen, **(B6)** die vermutlich auch bei kirchlichen Festen verwendet wurden.

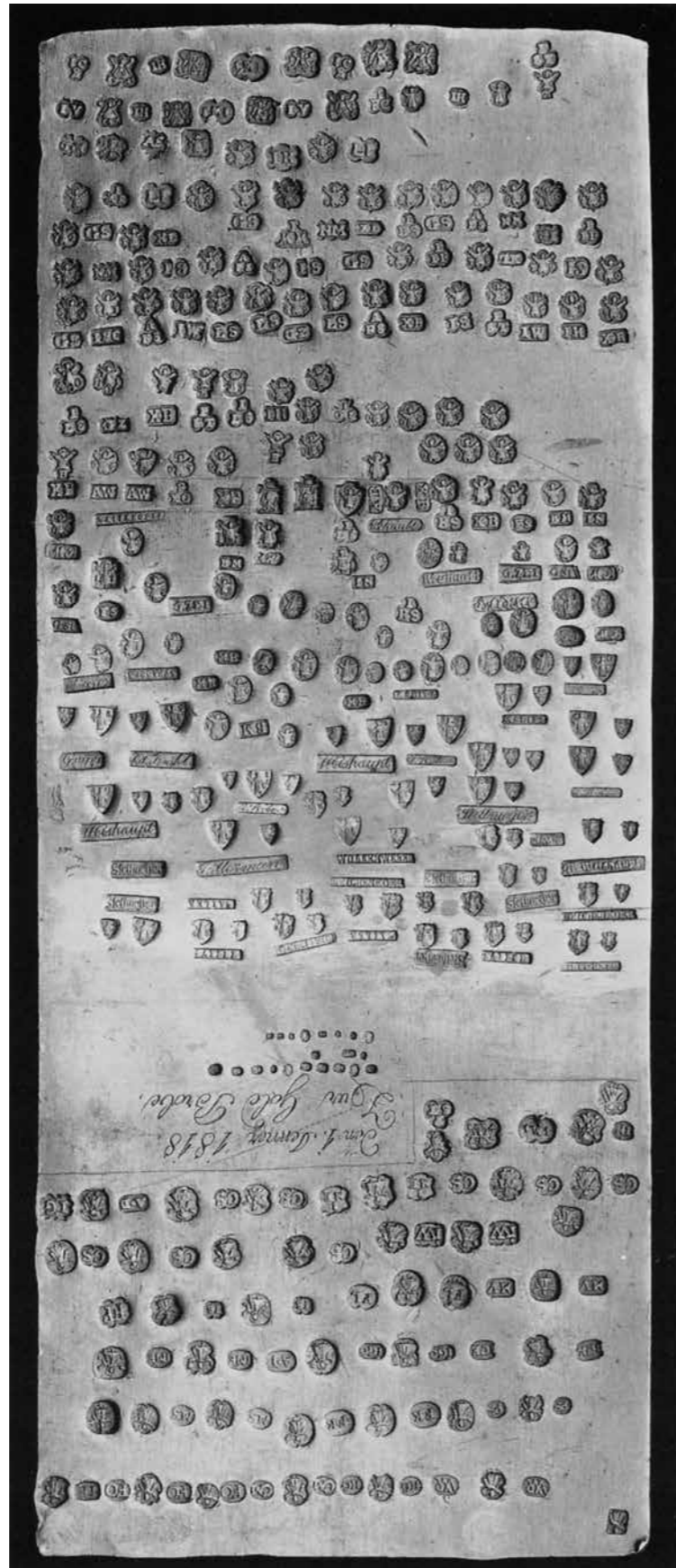
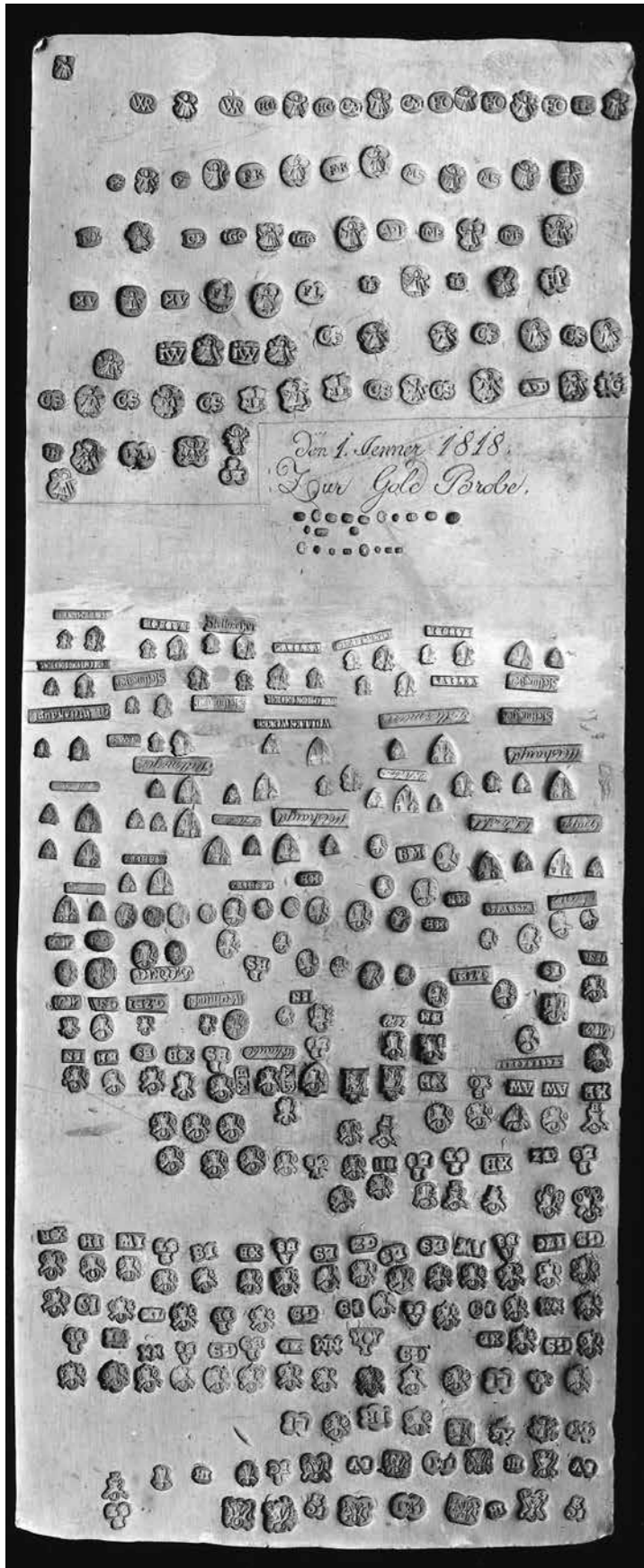
Ein besonderer Gegenstand ist eine kupferne Markenplatte der Münchner Goldschmiede im Münchner Stadtmuseum **(B7+8)**, die nicht weniger als 427 Stempel aufweist. Merkwürdigerweise war diese Platte Frankfurter unbekannt, so dass ich als Bearbeiter Grundlagenforschung betreiben musste, um die Decodierung aller Marken zu erreichen. Nachdem dies schließlich gelang, wurde das Ergebnis im Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte 1990 veröffentlicht und dreißig Jahre später wiederholt. Zum System der Markentafel an dieser Stel-



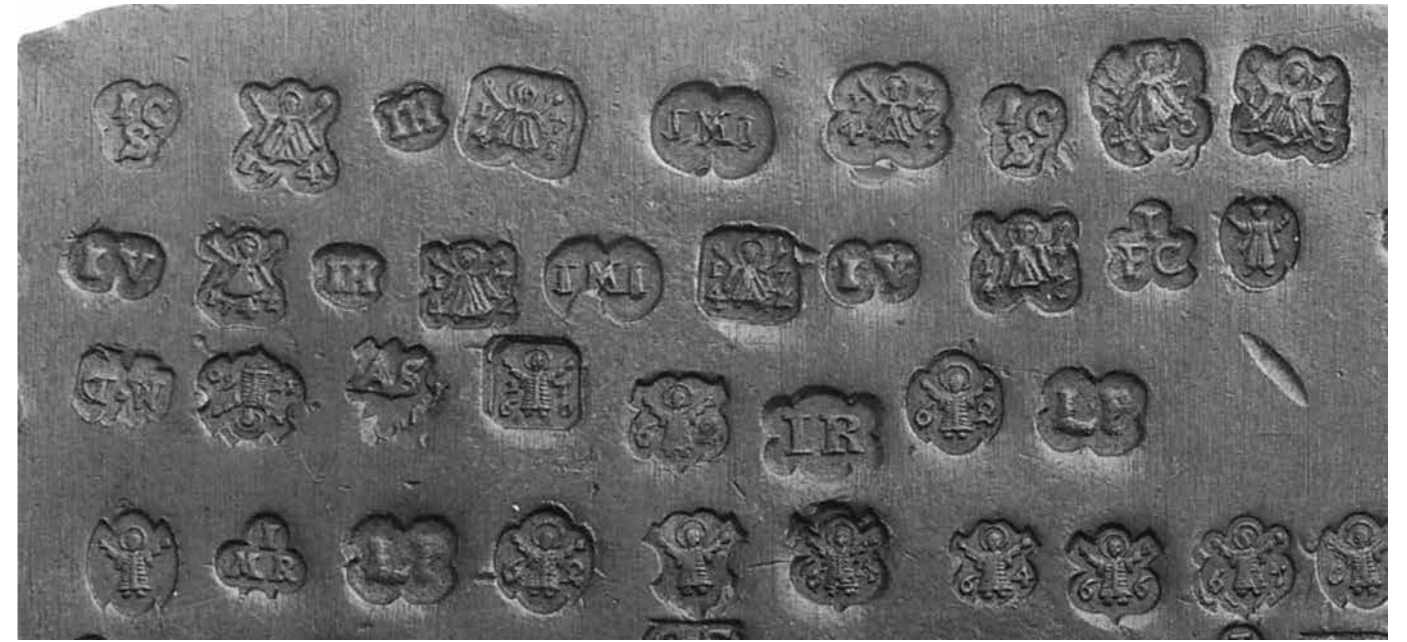
**B5**



**B6**



B7+8



B9+10



le so viel: Es handelt sich hier um eine Ansammlung von Zeichenabdrücken, die von prüfungsberechtigten Zunft-Meistern zusammengestellt wurden. Geprüft werden die Edelmetallzusammensetzungen der Objekte, im Falle des Silbers musste der Gehalt mindestens 13 von 16 Lot, im Falle des Goldes 14 bzw. 18 von 24 Karat betragen.

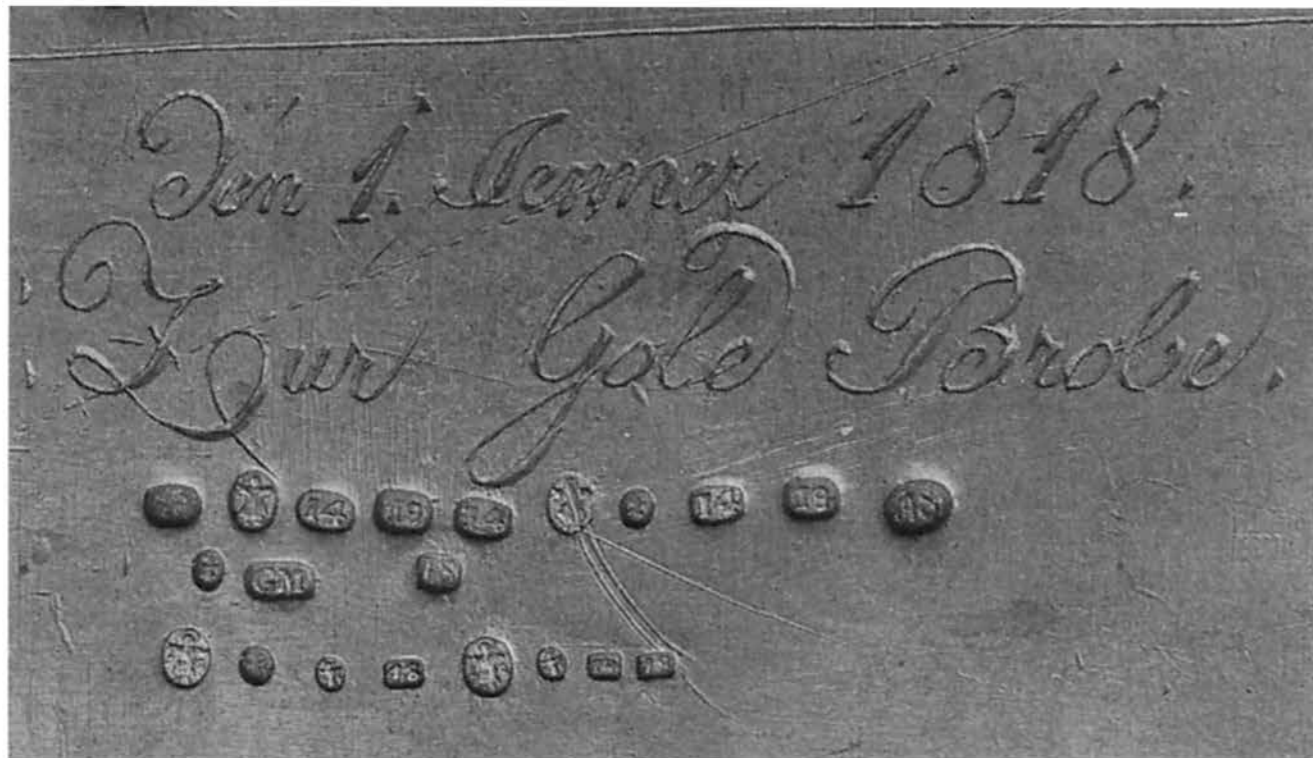
Die frühesten Marken der Silberarbeiter wurden gegen 1650 links oben eingestempelt, und zwar die Meistermarke des Zeichenmeisters (wie der sonst Beschaumeister genannte in München hieß) und sein verwendetes Beschauzeichen, zeitlich nicht immer eindeutig einzuordnen. Das dauerte etwa 90 Jahre. Dann kam mit der kurfürstlichen neuen Goldschmiede-Verordnung von 1738/41 eine Zäsur. Um dieser Zäsur genügend Ausdruck zu verleihen, hat man einfach die Tafel um 180 Grad gedreht und neu mit dem Jahr 1741 angefangen. **(B9)** Neu war dann besonders, dass das Beschauzeichen immer die Jahresziffern aufwies, zumindest jene Marken der Zeichenmeister. Wenn Sie die Reihe der Markenabdrücke entlang schauen, werden Sie allerdings auch Beschauzeichen ohne Jahresziffern sehen. Das sind jene Beschauzeichen, die in einem Werk des Zeichenmeisters gestempelt wurden, und zwar vom Zunftführer selbst. Das kam nicht so oft vor, deshalb taucht das auf der Tafel seltener auf. Möglicherweise war ursprünglich hierfür eine eigene Reihe vorgesehen gewesen, jedenfalls könnte man darauf kommen, wenn wir uns die Rückseite der Tafel **(B10)** betrachten, denn hier sehen wir den Versuch einer neuen Folge mit zwei nebeneinander gesetzten Führerpunzen, wahrscheinlich aus den 1740er oder 50er Jahren die linke, und den 60er Jahren die rechte. Und damit wir wissen, auf dem richtigen Weg zu sein, lesen wir neben der Jahreszahl „1769“, deren rechte Hälfte übrigens später als die linke eingraviert wurde, die Initialen FP, was für FührerPunze steht.

Es gab aber noch eine zweite Zäsur auf der Vorderseite: Im Rahmen des Vollzugs einer Verordnung vom 17. Oktober 1817

mussten ab 1818 auch die Goldarbeiten mit einem öffentlichen Zeichen des Feingehalts ausgewiesen werden, nämlich mit Stempel von 14 oder 18 Karat. **(B11)** Dafür wurde die Platte erneut um 180 Grad gedreht, die Linienbegrenzung zu den frühen Silbermarken durchgeführt und eine Überschrift eingraviert, die den Tatbestand einigermaßen nachvollziehbar macht. Diese Marken sind um einiges kleiner und dadurch schwer entzifferbar. Die Regelung der Gold-Stempelung hielt nicht lange an und wird spätestens ab 1825 eingestellt. Aber auch wenn es nur wenige erkennbare Goldmarken sind, so lässt sich doch aufgrund der Markentafel immerhin der Verfertiger der beiden Bürgermeisterketten von 1818 nachweisen: es war der Goldarbeiter Gottfried I Merk.

Und damit kommen wir zu den Meisterlisten, die sich im Stadtarchiv befinden. Es gibt streng genommen drei Meisterlisten. Alle drei sind in dem vor wenigen Jahren erschienenen Buch aufgenommen, in dem rein optisch gesehen, die Goldschmiede-Wappenbücher den breitesten Raum einnehmen. **(B12)** Aber die älteste der Meisterlisten findet sich im sogenannten Einschreibbuch. Wie der Name schon sagt, es ist ein Buch, das ab 1418 dafür verwendet wurde, vor allem Ausgaben, Einnahmen und Nachrichten zur Organisation der Goldschmiedezunft einzuschreiben und damit zu dokumentieren. Frühe Einträge wurden bereits 1912 durch Max Frankenburger transkribiert, allerdings in einer anderen Reihenfolge. Ab f. 84 erscheint für 115 Seiten die Meisterliste, ab f. 218 für zwölf Seiten die Legende des hl. Eligius, das ist, wie wir vorhin bereits gehört haben, der Goldschmiede-Patron der Zunft, mit einer Schrift des 15. Jahrhunderts.

Die Meisterliste ist, wie bei den beiden anderen, nummeriert, beginnt mit der Nummer 1 (wohl 1484) und endet mit der Nummer 317 am 1.12.1829, dem Festtag des hl. Eligius. Am Anfang wird nur der Name genannt, später kann eine Nummer textmä-



**B11+12**



ßig eine ganze Seite einnehmen. Die Gestaltung, Länge und Inhalte der Einträge sind unterschiedlich. Sie benennen für kurze Zeit bestimmte Details, die dann wieder weggelassen werden, und erscheinen am Schluss ziemlich formalisiert. Für etwa 345 Jahre war diese Meisterliste bestimmend und maßgeblich für die Zunft und wurde in dem Augenblick obsolet, als die Umwandlung 1825 in einen Verein vollzogen wurde.

Die beiden anderen Meisterbücher weisen neben den Meisterlisten eine Besonderheit auf: Man sieht darin neben Namen auch Wappen – jene der neu zu Meistern ernannten Münchner Goldschmiede. Die Exklusivität dieser beiden Bücher – ein älteres und ein jüngeres – wurde vom Stadtarchiv kurz nach 1966 bei der Zusammenstellung des Repertoriums erkannt und deshalb in den Selektbestand der Zimelien, der heute aus etwa 270 Einzelstücken besteht, aufgenommen. Das ältere Wappenbuch weist zwischen 1555 und 1757 insgesamt 174, das jüngere Wappenbuch zwischen 1555 und 1867 sogar 333 Meisterwappen auf.

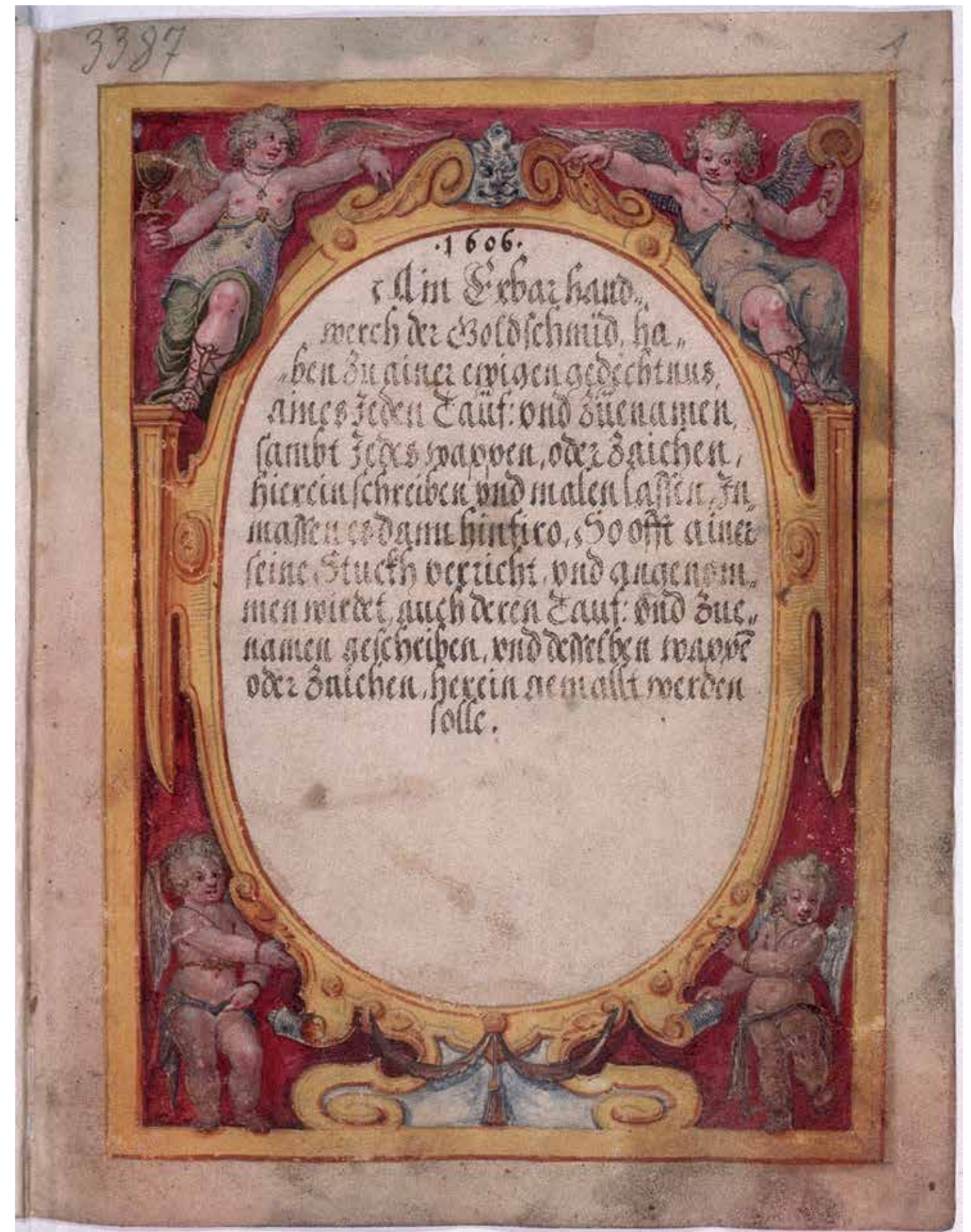
Bevor wir uns mit der Frage beschäftigen, wie es zu erklären ist, dass die Goldschmiedezunft gleich zwei Wappenbücher anfertigte, sei erklärt, warum Frankensburger nur das ältere Wappenbuch kannte und auch in seinem Buch darauf einging. Bei Auflösung des Zunftvereins war das ältere Buch nicht mehr in Betrieb, da der letzte Eintrag über 100 Jahre her war. Aus diesem Grund wurde nach der Zunftauflösung die Pretiose zusammen mit vielen anderen Sachen 1874 ins Bayerische Nationalmuseum überführt und für Frankensburger zugänglich gemacht. Das jüngere Wappenbuch, das bis zuletzt mit Einträgen in Gebrauch war, blieb in privatem Besitz des letzten Zunftführers und somit der Öffentlichkeit entzogen. Dies änderte sich erst Anfang der 1920er Jahre, als ein öffentlicher Aufruf der Gemeinde erfolgte, auch unbekannt gebliebene Dokumente und Gegenstände aus

dem Besitz der alten Handwerker-Zünfte dem Stadtarchiv zu übereignen. 1926 kamen beide Wappenbücher ins Stadtarchiv München, das ältere vom Bayerischen Nationalmuseum, das jüngere vom Goldschmiedeverein.

Betrachten wir nun die Anfänge beider Wappenbücher, um zu erfahren, warum überhaupt eine doppelte Ausfertigung vorgenommen wurde, für die mir bisher kein weiteres Parallelbeispiel bekannt geworden ist.

Aus dem Titelblatt des älteren Wappenbuches (B13) entnehmen wir zweierlei, zum einen die einleitenden Worte, welche Funktion dieses Buch erfüllen soll und zum anderen die Jahreszahl 1606, die so deutlich in den oberen Kartuschenrand eingequetscht wurde, dass wir von einer späteren Ergänzung ausgehen müssen. Ob diese Ergänzung als Rückgriff nach 1606 erfolgte oder der Text darunter vorher geschrieben und die Jahreszahl entsprechend später, sei dahingestellt. Jedenfalls um 1606 dürfte das Wappenbuch angelegt worden sein und dann gleich mit rückwirkenden Wappen ab 1555 von Meistern, die zur Jahrhundertwende bereits tot waren. Ob hierbei Hanns Reimer als erster Meister eine herausragende oder zumindest besondere Rolle gespielt haben mag, bleibt bislang allerdings Spekulation.

Was mag die Goldschmiede angetrieben haben, um diese Zeit ein Wappenbuch zu beginnen? War es das Meisterbuch der Münchner Zunft der Maler, Bildhauer, Seidensticker und Glaser, das in ähnlicher Weise wie bei den Goldschmieden mit Meisterwappen bestückt war und in etwa aus derselben Zeit stammte? Oder müssen wir davon ausgehen, dass die Stellung der zünftigen Goldschmiede in München bereits so groß und anerkenungsvoll war, dass es geradezu ihre repräsentative Pflicht war, wenigstens genau einhundert Jahre nach der herzoglichen Vergabe des Titels „Haupt- und Residenzstadt“ an München (1506) eine den Patrizierfamilien analoge Bedeutungsdarstellung



B13

zu verschaffen oder zumindest zu erstreben. Und wer nicht glaubt, dass nach den Münchner Kazmeier-Unruhen um 1400, wo es allenfalls als Gewerbetreibende die Bäcker, Metzger oder Schuhmacher zu leidlichem Ansehen brachten, die Reihe nun an die Goldschmiede kam, der übersieht vielleicht, dass in der Zwischenzeit nach dem Bau der Frauenkirche ab 1471 als einzige Handwerkszunft in diesem Gotteshaus die Goldschmiede die Katharinenkapelle erworben hatten. Wer möchte es da den Goldschmieden verdenken, in einer Zeit, wo Johann Siebmacher um 1600 die Wappenkunde zu einer modischen Welle werden ließ, daran auch teilzunehmen und damit wenigstens der zunftinternen Bedeutung zu entsprechen.

Neben der Jahreszahl verheißt das Titelblatt in dem Text die Funktion des Buches: Danach sollte zum ewigen Gedächtnis der Tauf- und Zuname samt Wappen oder Zeichen des neuen Goldschmiedemeisters eingeschrieben und gemalt werden. Aus der oberen Rollwerkrahmung wird neben dem frommen Grundtenor deutlich, wer ein wichtiger Auftraggeber für die Zunft war: es war die katholische Kirche, wie aus den beiden Attributen Messkelch und Patene der oberen Putten hervorgeht. Wir sehen auf den folgenden Seiten in Vierergruppen die ovalen Wappenkartuschen, **(B13a/b)** auf der Blattrückseite entsprechende ovale Flechtwerkrahmungen für die biografischen Texte. Das geht nun mit zwei Ausnahmen seitenweise so und nur auf den letzten zehn der 49 Seiten sind nur drei, zwei oder nur ein Wappen zu sehen. Das letzte Wappen ist 1757 datiert.

Und damit kommen wir zum jüngeren Wappenbuch und der Frage, warum es zwei Wappenbücher gibt. Mitte des 18. Jahrhunderts war für die Münchner Goldschmiedezunft eine andere Lage. Gültig war jetzt nicht mehr die 1558 erlassene Goldschmiede-Verordnung von Bürgermeister und Rat, sondern eine vom bairischen Landesherrn erlassene Ordnung



**B13a/b**

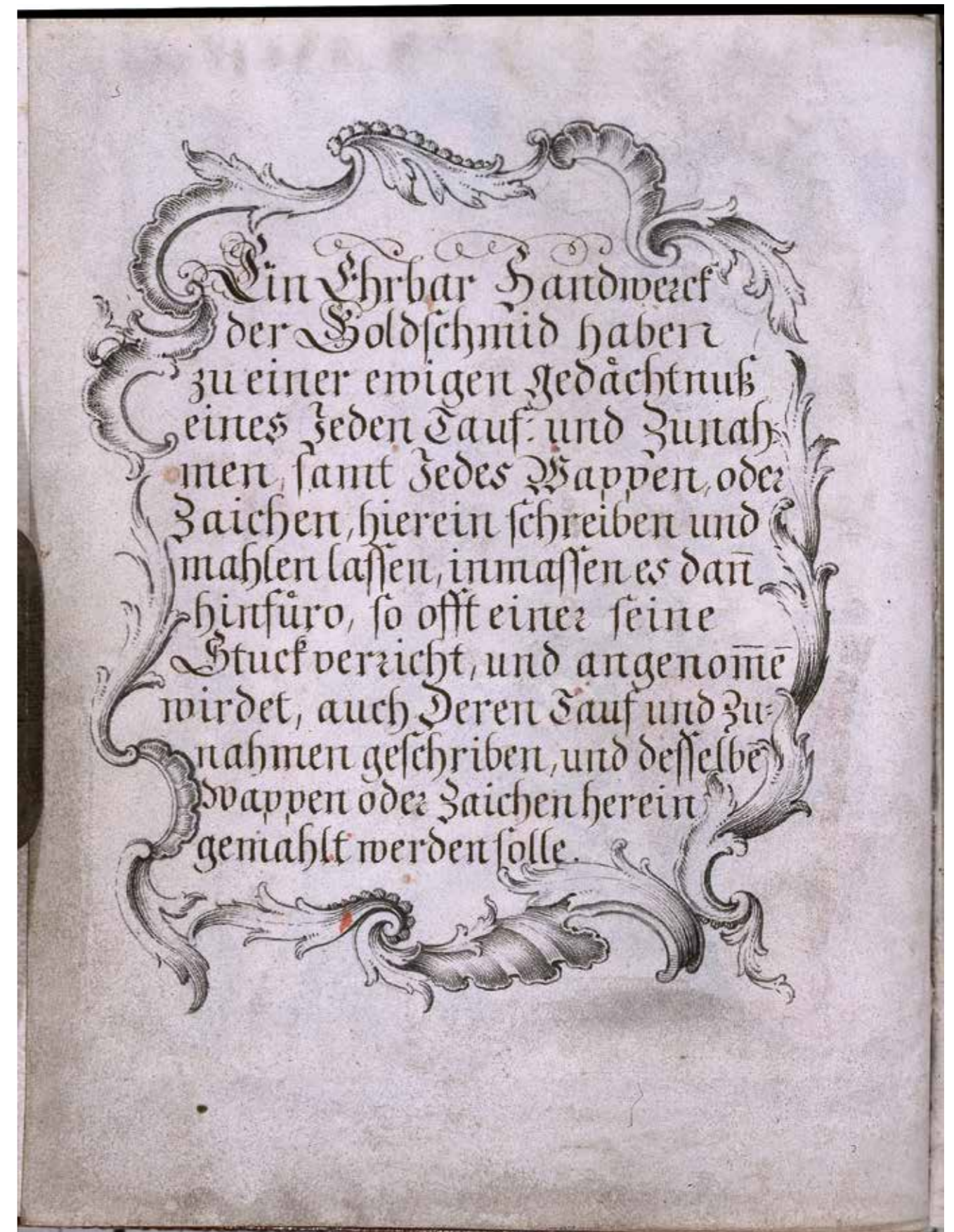


für das Kurfürstentum Baiern. Dies sah nicht nur vier Hauptladen in den vier Rentämtern München, Straubing, Landshut und Burghausen vor, sondern regelte auch erstmals die strikte Trennung von Gold- und Silberarbeitern. Das Zunftgewerbe, das sich bislang seit Jahrhunderten dem städtischen Patriziat unter- oder zugeordnet hatte, orientierte sich nun immer mehr an den verstärkten Aktivitäten des landesherrlichen Kurfürsten, dessen Bestreben nach stärkerer Einflussnahme innerhalb der städtischen Zünfte den Wünschen der Goldschmiede entgegen kam. Kurfürst Karl Albrecht selbst hatte 1738/41 auf Bitten der Münchner Zunft die neue Goldschmiedeordnung zur Geltung gebracht und im Januar 1765 ordnete Kurfürst Maximilian III. Joseph eine Revision aller Zunftordnungen an.

Ein neues Selbstverständnis in handwerklicher und wirtschaftlicher Hinsicht bildete sich jedenfalls für die Goldschmiedezunft und ließ das ältere Wappenbuch mit seinen unregelmäßigen, manchmal schlampigen und recht individuellen Einträgen als nicht mehr angemessen, würdig und wirkungsvoll genug erscheinen.

So kam es, dass um 1757 oder davor (Sie erinnern sich: alle Zunftinsignien waren 1753 erneuert worden) die Entscheidung der Goldschmiedezunft fiel, aufgrund der veränderten Lage und besonders zu Ehren des bairischen Landesherrn, ein zweites jüngeres Wappenbuch anzulegen, das das ältere in seiner Anlage und seinem Aussehen übertreffen sollte und gleichzeitig dabei die gesamten bisherigen Wappenbilder auf den ersten 42 Seiten kopierte.

Diese veränderte Lage spiegelte sich in dem Titelbild wider. Nunmehr verschwand der ähnlich dem älteren Wappenbuch geschriebene Text des Titelblattes als Frontispiz auf die Verso-seite. **(B14)** Auf der Titelseite jedoch **(B15)** ist eine ganzseitige Huldigung an den kurfürstlichen Landesherrn mit allegorischen Gestalten erkennbar. Vermutlich wurde dieses Titelblatt





**B15**

als letztes Blatt um 1767 eingeklebt (für dieses Jahr ist die letzte Restaurierung dokumentiert). Was also sehen wir?

Im Zentrum sitzt eine Frauengestalt mit einem Löwen zu Füßen, die mit ihrer Mauerkrone, dem leicht geneigten Reichsapfel in der Rechten, Hermelin und ihrem weiß-blau gerauteten Kleid schnell als die Bavaria erkannt werden kann. Im Hintergrund links daneben vor Sträuchern die einzige nicht allegorische Figur, eine jugendliche Gestalt, die früher in nicht unbedingt diskriminierendem Sinne als sogenannter Kammermohr bezeichnet wurde und hier einen Ring und ein Tablett mit Perlenkette präsentiert. In der Mitte des oberen Abschlusses das kurbaierische Wappen mit zentriertem goldenen Reichsapfel in Rot als Zeichen des Reichserztruchsessamtes, worüber als Fürstenkrone der Kurhut angebracht ist und umgeben wird von den Insignien des Georg-Ordens. Neben diesem herrschaftlichen Zeichen des Thrones sind auch noch Gegenstände und Attribute des anderen Herrschaftsbereiches erkennbar. Es sind von links die päpstliche Tiara samt Kreuzkette und Ferula (das ist der Kreuzstab) sowie eine Sonnenmonstranz. Und es setzt sich rechts fort mit einem Goldkelch, Bischofs-Mitra und Krumm-Stab.

In der unteren Zone, dort wo man über einen liegenden Löwen stolpern könnte, befindet sich darunter das Wappen der Haupt- und Residenzstadt München mit dem Mönch, vulgo Münchner Kindl. In der linken Ecke erkennen wir hinter einer unornamentiert gebliebenen Kartusche eine stehende Frauengestalt, die mit ihrem geöffneten Preziosenhorn nur die Allegorie der Abundantia, also dem Symbol des allgemeinen Wohlstandes, sein dürfte.

In der rechten Ecke tummeln sich zwei Gestalten: zum einen eine Frauengestalt in Kriegsrüstung, das ist Minerva, die auch Patronin der handwerklichen Künste ist, die einerseits einen halbnackten Putto am Arm führt, andererseits mit ihrem Schild nach oben deutet. Wer genau hinschaut, der erkennt, Zeige- und Mittelfinger zeigen sowohl auf die Bavaria wie auch auf das kur-

fürstliche Wappen. Und dann gibt es noch diesen Putto in leicht devoter Haltung. Dieser trägt in seiner linken Hand eine Mappe. Wenn Sie genau auf diese Mappe schauen, können Sie zwei verschiedene Farben auf dem Braun des Umschlags erkennen **(B16)**, es sind Silber und Gold, so wie die Edelmetall-Verteilung zwischen den Silber- und Goldarbeitern geregelt ist. Der Putto ist demnach die Allegorie der Münchner Goldschmiedezunft und die Mappe, die er trägt, ist die neue kurfürstliche Goldschmiedeordnung, die übrigens im Original auch mit diesem Umschlag im Stadtarchiv München ist. Bleibt nur noch anzufügen, dass die hierarchische Struktur des Bildes eine bestimmende ist. **(B15)** Oben weit entrückt die Herrschaftssymbole von Thron und Altar. Unten in standhafter oder auch aufstrebender Pose die Untertanen und ihre Helfershelfer.

Und das Interesse ist auch da. Der Kopf der Bavaria ist der Abundantia zugewandt. Sie schielt aber neugierig auf den ankommenden Putto. Und dabei trägt sie, die im Zentrum sitzt, schwer an dem schiefen Reichsapfel (globus cruciger), Hinweis darauf, dass die Kaiserkrone des Wittelsbacher Karl VII wieder an die Österreicher in Wien gefallen ist, obwohl der Anspruch darauf weiter besteht.

Beide Wappenbücher zeigen auf dem 2. Blatt **(B17+18)** dieselben vier Meisterwappen, beginnend mit Hanns Reimer. Aber nur die Darstellungen im jüngeren Buch lassen es zu, dass jedes Detail, auch farblich, gut zu sehen ist. Das ältere Wappenbuch dagegen, obwohl an vielen Stellen durch Abnutzung unansehnlich geworden und deshalb durch mangelhafte Ablesbarkeit gekennzeichnet, bleibt besonders in der 2. Hälfte elementar und abwechslungsreich und hält sich fern von der nivellierenden Formelhaftigkeit, die sich im jüngeren Buch seitenweise hinziehen kann. Außerdem gibt es auch bei der Beschriftung Unterschiede: Bleibt das jüngere Buch strikt bei der reinen Namensnennung, so kommen beim älteren durchaus Ergänzungen vor,



**B16**

**B17+18**



z.B. das Vng für Ungarn bei Georg Zegein. Während das Rahmengerüst für die Wappen im älteren Buch die ersten 29 Seiten mit den stilisierten Voluten und Archivolten mit gelegentlichen Fruchtgehängen weitgehend gleich bleibt, gibt es im jüngeren Buch gleich auf dem dritten Blatt versuchsweise eine andere Rahmenart, ganz auf pflanzlicher Basis beruhend. **(B19+20)** Dies war aber bei den ersten 42 Seiten die Ausnahme.

Mit dem 6. Blatt endet in beiden Büchern die Synchronisierung der dargestellten Meisterwappen, weil durch einen Kopistenfehler im jüngeren Buch eine Seite dazwischen geschoben wurde.

Blatt 30 zeigt im älteren Wappenbuch eine völlig neue Rahmenformation. Während im entsprechenden jüngeren Buch die bekannte Form aus der ersten Seite zu sehen ist, werden die Wappeninhalte beim älteren Wappenbuch mit einfachen Blätterkränzen neu herausgestellt. **(B21+22)** Zwei Blätter weiter wieder eine Änderung entweder in der Rahmung mit Rosensträuchern oder innerhalb des Wappenschildes mit einer dicken Präsenz von einem Puttenpaar. **(B22a)** Blatt 49 ist die letzte Seite des älteren Wappenbuches mit dem Wappen des Meisters Johann Nicolaus Mair von 1757, **(B22b)** an dem wir seine asymmetrische Gestalt genauso bewundern wie das Vorhandensein von Rechen und Dreschflegel. Der entsprechende Eintrag im jüngeren Wappenbuch ist von weithin geradliniger Formelhaftigkeit gekennzeichnet, so wie der Betrachter es seit Anbeginn gewohnt ist. Aber mit dieser Seite beginnt im jüngeren Wappenbuch etwas Neues: das Buch beendet seine Kopiertätigkeit und wird jetzt zum Original. Das lässt nun im weiteren Verlauf einige Variationen zu wie die gerankten Rosensträucher **(B23+24)** bei den Blättern 48+56 (beachten Sie bitte den Unterschied der Machart: im einen Fall farblich genau gezeichnet, im anderen Fall eher aquarelliert, fast getuscht), im Blatt 58 beginnt 1806 eine neue Epoche: die Rocaille-Formen verschwinden und klaszistisch verknotete Bänder und Ähren erscheinen für kurze



**B19+20**

**B21+22**





B22a+b



Zeit, bis sich erneut eine stilistische Durchschnittsnorm auf Volutenbasis durchsetzt. (Blatt 67) Unterbrochen werden diese Ausprägungen von vier neugotischen Blättern, die einen völlig anderen Eindruck hinterlassen. (Blatt 72, **B25+26**)

Kommen wir nun zu ausgewählten Einzelwappen. Der künstlerische Aspekt bei den Wappenausprägungen spielte im letzten Drittel des älteren Wappenbuches eine dominante Rolle. Dafür vier Beispiele: Ein besonders beliebtes Motiv ist der goldene Greif, der ein Schwert hält. (**B27**) Bei der älteren Fassung von Johann Michael Hirzig ist dies mit einer grandiosen Form ausgeführt worden. Vor dem Hintergrund von Himmel und Bergen wirkt der Doppelgreif samt der martialischen Wappenrahmenkonstruktion so, als ob hier eine Welteroberung kurz bevorstünde.

Gleich darunter die Federdecke des Wappenschilds von Franz de Paula Schmid. (**B28**) Sie wirkt bereits auf geringer Distanz wie ein aufgerissenes Maul und bekommt dadurch eine spezifisch schauerliche Note. Ein bekanntes Beispiel habe ich rechts oben angefügt. Es ist das Maul aus dem Monsterpark von Bomarzo bei Viterbo, das den Eingang von Dantes Inferno zeigen soll.

Ein markantes Beispiel ist der Eintrag zu Johann Georg Uhl. (**B29**) Im älteren Wappenbuch ist die Einbettung des Wappens als Altaraufbau in ein Proszenium zu erkennen. Dabei spielen Blumenranken und zwei Putti eine besondere Rolle: Der obere Putto rafft den rosa Stoff des Vorhangs zusammen, der andere Putto unten präsentiert ein mit Schokolade oder Dunkelbier gefülltes Glas, das das Gegenstück der Wappendarstellung (Löwe mit Becher) bildet.

Das Wappen von Lorenz Prehauser (**B30+31**) bietet Gelegenheit, im älteren wie auch jüngeren Buch gleichzeitig zeichnerische Genauigkeit eines Architekturdetails zu studieren, wobei die Ausführung möglicherweise auch seinem Namen mitge-



B23+24

B25+26



B27+28+28a



B29



**B30+31**

**B32+32a**



schuldet ist, wenn wir es als eine Art „Vorhaus“ interpretieren wollen, das hier in beiden Fällen, vermutlich vom Goldschmied selbst, präsentiert wird.

Und damit sind wir bei besonderen Wappenausprägungen im jüngeren Wappenbuch. In vielen Fällen weist der Name auf eine bildliche Darstellung hin, sei es bei Ignaz Niderreiter, **(B32)** der unübersehbar auf dem Pferd sitzend einen gefährlichen Wolf niederreitet, oder der grafisch gekonnte Aufbau des Wappens von Martin Maus **(B32a)**, der zwei Mäuse von zwei Seiten zu einer Schinkenkeule sich recken lässt und die Blickrichtung in einer symmetrischen Entsprechung nach oben bis zur Helmzierde mit emporzeigenden Ring fortsetzt.

Bei Lorenz Schonger ist eine Fortuna **(B33)** auf dem geflügelten Rad, oder was man dafür halten sollte, zu sehen. Sie hält neben einem Doppelpokal, der auf das Handwerk des Silberarbeiters hinweist, auch einen Gegenstand in der anderen Hand, der entweder ein Blashorn als Musikinstrument, eine Schinkenkeule oder ein leeres Füllhorn sein könnte. In jedem dieser Fälle stellt sich das Glück nur dann ein, wenn der Betrachter sich dem Pokal zuneigt.

Ein besonderes ikonografisches Motiv zeigen uns Vater und Sohn Joseph Eigenstueler **(B34+35)**, die in ihrem Auszug mit nichts geringerem als der päpstlichen Tiara und gekreuzten Schlüsseln daherkommen. Besonders beim Wappen des Vaters ist festzustellen, dass ein Schlüssel aus Gold, der andere aus Silber ist. Eine Erklärung für diesen Umstand ist nicht ersichtlich. Vor allem bleibt auch unbestimmt, welche Bedeutung die Tatsache hat, dass der Bart des goldenen Schlüssels nach rechts (also heraldisch links) gerichtet ist. Dies ist seit der vatikanischen Verfassung von 1929 das Staatswappen der Vatikanstadt – im Gegensatz dazu zeigen sowohl jedes päpstliche Regierungswappen wie auch das nichtstaatliche Völkerrechtssubjekt Heiliger Stuhl die beiden farbigen Schlüssel umgekehrt (Bart des



**B33+34+35**



goldenen Schlüssels nach heraldisch rechts). Womöglich ist diese Beobachtung aber ohne Belang, da 1761 eine derartige Unterscheidung noch nicht notwendig und aktuell war.

Schließlich möchte ich noch einen Blick auf die Familienwappen werfen. Gleichnamige Meister, die miteinander verwandt sind, haben meist ein ähnliches, wenn nicht sogar gleiches Wappen. Das kann bei Unklarheiten helfen. Nehmen wir das Beispiel Sutmayr. **(B36-39)** Wir haben chronologisch geordnet vier verschiedene Meister: Joseph I, Lorenz, Johann Baptist, Joseph II. Wir wissen in drei Fällen, dass es sich um Vater, Sohn und Enkel handelt, nur bei Lorenz, dem zweiten, wissen wir nicht, ob eine verwandtschaftliche Beziehung zu den anderen besteht. Alle vier Wappen sind, wie Sie sehen, gleich und weisen sich als Familienwappen aus: schräg gespaltener Schild in Silber und Blau, in Silber blasender geflügelter Puttokopf, grauer Stern in Blau. Wir können deshalb annehmen, Lorenz ist mit den anderen verwandt, vielleicht ein Bruder von Joseph I.

Noch ein weiteres Beispiel: Der Name Ernst. **(B40-44)** Diesmal sind es fünf Meister: Caspar, Johannes, Johann Georg, Johann Michael I, Johann Michael II. Es gibt zwei Väter, zwei Söhne und einen Enkel. Caspar und Johann Georg sind Vater und Sohn, Johannes und die beiden Johann Michael sind Vater, Sohn und Enkel. Unklar ist, ob Caspar und Johannes Brüder sind. Es ist wohl wahrscheinlich, denn, wie Sie sehen, alle fünf Wappen sind gleich und weisen sich auch im Verband als Familienwappen aus: drei Getreideähren in Blau, abgewandter Mann in Blau mit drei Ähren.

Zum Abschluss zeige ich für jedes Wappenbuch je zwei außergewöhnliche Wappen.

Das erste aus dem älteren Wappenbuch **(B45)** betrifft Sigmund Merz. Hier tritt das einzige Mal ein Goldschmiedemeister in Erscheinung, der offenbar nach vier Jahren Meisterwerdung aus unbekanntem Gründen aus der Zunft ausgeschlossen wurde und ausschließlich hier überhaupt namentlich anzutreffen ist.



**B36+37+38+39**



Trotzdem ist aus den hier auch lesbaren Marginalien zu entnehmen, dass dieses Wappen für das jüngere Wappenbuch kopiert werden sollte. Aber dies wurde unterlassen, im jüngeren Wappenbuch erscheint er nicht.

Das zweite aus dem älteren Wappenbuch ist der einzige Fall beider Bücher, wo auf einer Blattseite nur ein einziges Wappen zu sehen ist (**B46**) und dann auch noch so, dass der Betrachter das Gefühl hat, in der rechten unteren Ecke sei eine kleine Wappeninsel. Und was zeigt diese Insel für einen Wappeninhalt? Eigentlich nur grünliches Wasser, blauen Himmel und eine halbversteckte gelbe Sonne, wie von Kinderhand entworfen. Es ist zwar ein ästhetisch reizvoller, aber recht demonstrativer Ausklang des älteren Wappenbuches, denn wir befinden uns hier auf dem vorletzten Blatt des Buches.

Das erste aus dem jüngeren Wappenbuch ist ein rundum rätselhaftes Wappen von Joseph Hurner. (**B47**) Mag man im oberen Drittel mit dem fürstlichen Wappenvogel Aar noch breites Erkennen ernten, so ist schon die Benennung des Architekturteiles auf dem welligen Wasser vor landschaftlichen Bergen schwierig, auf dessen Gesims ein Vogel Strauß steht, der ein Hufeisen im Schnabel hat.

Das zweite Wappen im jüngeren Wappenbuch (**B48**) ist wahrscheinlich jenem Wappenmaler Anton Pollinger zuzuordnen, der als einziger in den späten Jahren ab 1846 bis 1868 als Maler namentlich bekannt wurde, äußerst präzise und versiert arbeitete und hier mit dem Wappen von Johann Baptist Schwabe erstmals wahrgenommen wurde.

Das 2020 erschienene Buch über die Münchner Goldschmiedewappenbücher enthält auch den Aufsatz über die vorhin erwähnte Markentafel, eine referentielle Liste aller drei Meisterlisten sowie ein Register für beide Wappenbücher.

Ich danke Ihnen für die Aufmerksamkeit.



Caspar Ernst.



Johann Ernst.

**B40+41+42+43+44**



Johann Georg Ernst.



Johann Michael Ernst.



Johann Michael Ernst.



JOHANNES  
SIGMUND MERZ

*Johann Sigmund Merz*

**B45**



B46



B47+48

