

Der Sultan als Kaiser, der Kaiser als Kunde
 Verstehen und Nicht-Verstehen zwischen Venedig
 und dem Osmanischen Reich

von

NICOLAI KÖLMEL (Universität Basel)

Am 16. März 1532 wurde den Mitgliedern des venezianischen Senats ein außergewöhnlicher Nachtmahl serviert. Bevor sich die *pregati* nach einem gemeinsamen Mittagessen zur Ratssitzung zurückzogen, gab es – wie der politische Tagebuchschreiber Marino Sanudo (1466–1536) berichtet – für sie im Dogenpalast einen Augenschmaus ganz eigener Art zu sehen: einen kegelartigen, vierfach bekrönten, und äußerst kostbaren Goldhelm von über dreißig Zentimeter Höhe.¹

Mit aufwendigen Treibarbeiten reich ornamentiert und über und über mit Perlen und kostbaren Edelsteinen besetzt, beeindruckte der Kopfschmuck nicht nur durch das zur Schau gestellte handwerkliche Können, sondern weit mehr noch durch den Wert der verarbeiteten Materialien. Fast 50 Perlen und über 120 Edelsteine fanden auf seiner goldenen Oberfläche Platz, von denen allein der große Smaragd an der Helmspitze bereits 15000 Dukaten gekostet haben soll. Was aber in den Augen seiner Zeitgenossen besonderes Aufsehen erregte, waren die vier Kronen, die den Korpus in unterschiedlicher Höhe umschlossen, die Federzier mit dem feinen, gold-

¹ Zur Präsentation des Helmes im Dogenpalast unter dem Eintrag zum 16. März 1531 (more veneto) in MARINO SANUDO, *I diarii di Marino Sanuto*, hrsg. von Rinaldo Fulin u. a., Venedig 1879–1903, Band 55, Sp. 636. Bereits zwei Tage zuvor, am 14. März, hatte Sanudo den Helm auf dem Rialto in einer Goldschmiedewerkstatt begutachten können. Vgl. DERS., *Diarii*, Band 55, Sp. 634–636. Eine Auflistung der verwendeten Materialien in DERS., *Diarii*, Band 56, Sp. 10–11; Berichte über den Transport und Verkauf des Helmes in DERS., *Diarii*, Band 56, Sp. 10–11, S. 358–359, 364, 403, 791, 826. Die meisten der Textstellen bei OTTO KURZ, *A Gold Helmet Made in Venice for Sultan Sulayman the Magnificent*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 74 (1969), S. 249–258; ergänzend GÜLRU NECİPOĞLU, *Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Hapsburg-Papal Rivalry*, in: *The Art Bulletin* 71/3 (1989), S. 401–427.

gelb und weiß schimmernden Gefieder eines Paradiesvogels auf der Helmspitze und – allem voran – der intendierte Empfänger: Sultan Süleyman (um 1495–1566).

Am 1. April aus Venedig ins Osmanische Reich versandt, wurde der Helm am 12. Mai 1532 schließlich für 115 000 Dukaten von Süleymans Großwesir Ibrahim Pascha (1493–1536) gekauft und dann im eigenen Namen dem Sultan als Geschenk verehrt. Denn obwohl in Venedig gefertigt, kamen die eigentlichen Initiatoren des kostspieligen Projekts nicht aus der Lagunenstadt, sondern stammten aus dem nächsten Umfeld des osmanischen Herrschers.² Der Helm sollte als ein Herrschaftszeichen des Sultans fungieren und ihn als Weltherrscher und Erben der römischen Caesaren zeigen. Bemerkenswerterweise artikulierte der Helm diese Ansprüche aber nicht in einer osmanischen Symbolsprache, sondern in einer lateinisch-christlichen. Der Helm orientierte sich in seiner Formgebung dabei sowohl an der Kaiserkrone wie auch an der päpstlichen Tiara, die er an Prunk, Größe und mit seinen vier statt der päpstlichen drei Kronenreife zugleich zu imitieren und zu überbieten suchte (Abb. 1). Damit richtete sich der Helm in seiner Aussage vor allem an Süleymans westliche Gegenspieler, allen voran Kaiser Karl V. (1500–1558) und Papst Clemens VII. (1478–1534).

Kronen oder Helme gehörten nicht zum Repertoire türkischer Herrschaftsrepräsentationen. Die osmanische Aneignung lateinisch-christlicher Herrschaftszeichen, wie sie in dem in Venedig für Süleyman gefertigten Helm ansichtig wird, könnte daher als transkulturelle Verständnisleistung

² Die Beteiligung osmanischer Akteure und der sozio-politische Kontext des Helmes in Süleymans Herrschaftsinzenierungen bei NECİPOĞLU, Süleyman, S. 401–427. Als die treibenden Kräfte hinter dem venezianischen Händlerkonsortium identifiziert sie dort vor allem drei Akteure: zum einen den osmanischen Schatzmeister Defterdar Iskender Çelebi (gestorben 1535), zum zweiten den osmanischen Großwesir Ibrahim Pascha (um 1493–1536) und zum dritten Alvise Gritti (1480–1534), den in Istanbul geborenen Sohn des späteren Dogen Andrea Gritti, den dieser in seiner Zeit als *baile* in Konstantinopel mit einer Griechin gezeugt hatte. Vor allem letzterer dürfte als Ideengeber der westwärts ausgerichteten Herrschaftsvorstellung Sultan Süleymans in Frage kommen. Aufgewachsen in der osmanischen Hauptstadt, ausgebildet an italienischen Universitäten sowie mit türkischen, italienischen, lateinischen und griechischen Sprachkenntnissen, lässt er sich sowohl als osmanischer Venezianer als auch als venezianischer Osmane beschreiben. Als Berater an Süleymans Hof, Edelsteinhändler, Dogensohn und einflussreiche Person im gesellschaftlichen Leben der osmanischen Hauptstadt war er sowohl mit osmanischen wie lateinisch-christlichen Repräsentationsformen vertraut. Zu Alvise Gritti vgl. HEINRICH KRETSCHMAYR, Ludovico Gritti. Eine Monographie, Wien 1896; ROBERT FINLAY, Al servizio del Sultano. Venezia, i Turchi e il mondo cristiano 1523–1538, in: Manfredo Tafuri (Hrsg.), *Renovatio Urbis. Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523–1538)*, Rom 1984, S. 78–118; GIZELLA NEMETH-PAPO/ADRIANO PAPO, Ludovico Gritti. Un Principe-Mercante del Rinascimento tra Venezia. I Turchi e la corona d'Ungheria, Mariano del Friuli 2002, mit ausführlicher Bibliographie.

beschrieben werden. Der osmanische Versuch, den Machtanspruch des Sultans in der Symbol- und Bildsprache seines westlichen Gegenübers zu artikulieren, ließe sich dann als kultureller Perspektivwechsel begreifen. Die osmanischen Initiatoren würden in einer solchen Beschreibung damit als Akteure aufgefasst, welche die Handlungen ihres Gegenübers nicht nach eigenen Maßstäben beurteilten, sondern sich diese aus einer nicht-eigenen Vorstellungswelt heraus erklärten. Ein solcher Perspektivwechsel würde voraussetzen, dass die osmanischen Initiatoren die Vorstellungswelt des Gegenübers als von der eigenen verschieden auffassten und dass in dieser fremden Vorstellungswelt Motive und Ursachen für die Handlungen des Gegenübers gesehen und ausgemacht wurden. Das Gelingen eines solchen Perspektivwechsels könnte dann in der Tradition Max Webers als „Verstehen“, sein Scheitern als „Unverständnis“ begriffen werden.³

Im Folgenden soll es allerdings weder um das Eine oder das Andere gehen, sondern vielmehr um die wechselseitige Durchdringung von Vorstellungswelten. Jenseits der Dichotomie eines Gelingens oder Scheiterns von Perspektivwechseln – sprich jenseits von „Verstehen“ und „Unverständnis“ – lässt sich die wechselseitige Durchdringung von Vorstellungswelten als eine nicht auf Verständnis zielende Form kultureller Auseinandersetzung und damit als eine spezifische Form des Nicht-Verstehens begreifen. Schon allein die wechselseitige Bezugnahme auf die Antike zur Herrschaftslegitimation sowohl bei Karl V. als auch bei Süleyman zeigt, dass ein Fokus allein auf das Gelingen oder Scheitern von Perspektivwechseln – und damit Fragen nach kulturellem Verstehen oder Unverständnis – hier am Ziel vorbeigehen. Der Aufsatz fragt stattdessen nach Anspielungen, Anverwandlungen und Überblendungen in den frühneuzeitlichen Vorstellungswelten zwischen Venedig, Istanbul und Wien, er fragt nach analogen und geteilten Vorstellungen von Geschichte, Gegenwart, Herrschaft und Größe sowie nach den daraus resultierenden gesellschaftlichen Selbstvorstellungen.

Nach einer vorangestellten terminologischen Klärung des Begriffs „Vorstellung“ und seiner gesellschaftlichen Dimensionen, werden in zwei Teilen unterschiedliche Imaginationsräume, in denen der Helm und seine Darstellungen sich bewegten, umrissen und ausgeleuchtet. Für eine bessere Verständlichkeit werden osmanische und venezianische Vorstellungen dabei im Folgenden gewissermaßen idealtypisch als zwei verschiedene und getrennte Perspektiven präsentiert. Diese der Darstellung geschuldete Trennung sollte

³ Vgl. MAX WEBER, Grundriss der Sozialökonomik, III. Abteilung: Wirtschaft und Gesellschaft, Tübingen 1922, S. 1–11. Statt Webers starre Bezugsgrößen und klare Grenzen suggerierenden Begriffs „Deutungsrahmen“ wird hier jedoch von „Vorstellungen“ beziehungsweise von „Vorstellungswelten“ gesprochen.

keinesfalls darüber hinwegtäuschen, dass sich die beiden Sphären in den individuellen Vorstellungen – man denke nur an die oben bereits erwähnten Alvise Gritti oder Ibrahim Pascha – wechselseitig überlagerten.⁴

1. Gesellschaftliche Vorstellungen

Der Begriff „Vorstellung“ in Verbindung mit visuellen Artefakten klingt zunächst trivial. Im alltäglichen Sprachgebrauch wird unter „Vorstellung“ oder „Einbildung“ oft ein mentales oder inneres Bild verstanden, welches sich in Objekten nur materialisiert und so greifbar und kommunikelbar wird.⁵ Gleichgültig, ob es sich um individuelle Vorstellungen oder die einer Gesellschaft handelt, und gleichgültig, ob diese dann als absichtsvoll oder stillschweigend in ein Artefakt eingehend gedacht werden: in solchen Auffassungen gelten Artefakte lediglich als Ausdruck, Abbild oder Produkt der ihnen zu Grunde liegenden Vorstellungen.⁶

Im Folgenden wird der Begriff „Vorstellung“ in Anlehnung an Cornelius Castoriadis' Konzept imaginärer Institutionen allerdings in einer breiteren und konzeptuell komplexeren Weise verwandt: nicht als ein ideenplatonisches Vorbild von Artefakten, sondern als gesellschaftsbildender Prozess.⁷

⁴ Zu den Akteuren neben der Literatur in Anmerkung 2 vgl. beispielsweise auch ERIC DURSTELER, *The Bailo in Constantinople. Crisis and Career in Venice's Early Modern Diplomatic Corps*, in: *Mediterranean Historical Review* 16 (2001), S. 1–30.

⁵ Zur Begriffsbedeutung siehe ERNST OTTO ONNASCH, Artikel *Vorstellung*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter u.a., Band 11, Basel/Darmstadt 2001, Sp. 1227–1237. Zur etymologischen Begründung der Bedeutungsfacetten vgl. auch JACOB GRIMM/WILHELM GRIMM, Artikel *vorstellen*, in: *Dies., Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1951, Band 12/2, Sp. 1676–1687, und nachfolgend Artikel *Vorstellung*, Sp. 1689–1694.

⁶ Kunstwerken wird dabei oft ein besonderes, enges Verhältnis zu den Vorstellungswelten ihrer Zeit und eine herausgehobene reflexive Aussagekraft eingeräumt. Vgl. dazu beispielsweise WILHELM DILTHEY, *Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik* (1887), *Gesammelte Schriften* Band 6, Leipzig/Berlin 1924, S. 103–241. Die Literatur zum Thema „Bild, Imagination, Wirklichkeit“ ist kaum mehr zu überblicken. Exemplarisch hier JOHN COCKING, *Imagination. A Study in the History of Ideas*, London 1991; für die Frühe Neuzeit vgl. besonders die Beiträge in den Sammelbänden: Horst Bredekamp/Christiane Kruse (Hrsg.), *Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit*, München 2010; Klaus Krüger/Alessandro Nova (Hrsg.), *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Frühen Neuzeit*, Mainz 2000; zur Diskussion von „Imagination“ im Spannungsfeld zwischen Kunstgeschichte und Geschichte DAWN ADES, *Objects of Enquiry. An Art Historian's Response to Peter Burke*, in: *Cultural & Social History* 7 (4) 2010, S. 445–452.

⁷ Das hier skizzierte Konzept gesellschaftlicher Vorstellungen geht im Wesentlichen auf Cornelius Castoriadis' gesellschaftlich imaginäre Bedeutungen und die deklaratorischen Akte in der Schaffung institutioneller Tatsachen bei John Searle zurück. Vgl. CORNELIUS

Artefakte sind hier nicht allein Ausdruck von Ideen, sondern sie prägen, modifizieren und bilden diese zugleich.⁸ Vorstellungen werden nicht nur besessen, sie werden auch gemacht und gegeben.

In der deutschen Sprache hat der Begriff „Vorstellung“ neben seinem possessiven auch einen produktiven und einen performativen Gehalt. Anders als beispielsweise im Englischen bezeichnet der Begriff „Vorstellung“ sowohl den Bewusstseinsinhalt (*conception, notion, idea*) als auch den Akt von dessen Verfertigung (*imagination*). In der Bedeutung von Präsentation und Aufführung (*introduction, presentation, show*) hat „Vorstellung“ zugleich auch einen deiktische und sogar eine performativ-deklaratorische Komponente, in welcher dem Vorgestellten im Akt der Vorstellung Name, Bedeutung und Funktion zugesprochen werden.⁹

In dieser dreifachen Dimension sind visuelle Artefakte wie der Vierkronenhelm nicht nur *Formen*, in welchen bestimmte Vorstellungen ansichtig werden, sondern sie sind zugleich und vor allem auch *Formanten*, mittels derer sich gesellschaftliche Vorstellungen bilden und soziale Wirklichkeit erlangen und schaffen. Artefakte spiegeln damit gesellschaftliche Bedeutungen nicht nur wider, sie formen und modifizieren – sprich *bilden* – diese. Doch *bilden* Artefakte gesellschaftliche Vorstellungen auch noch in einer zweiten Bedeutung. Da eine Gemeinschaft im Gegensatz zu Individuen kein eigenständiges Bewusstsein besitzt, ist die Rede von kollektiven Vorstellungen, Erinnerungen oder Gefühlen immer als metaphorisch-metonymische Verkürzung zu verstehen. Auch in Gemeinschaften oder Gesellschaften sind es lediglich Individuen, welche je eigene Vorstellungen als Bewusstseinsinhalte besitzen.¹⁰ Auf kollektiver Ebene bilden Artefakte als materielle Gegeben-

CASTORIADIS, Gesellschaft als imaginäre Institution, Frankfurt am Main 1984; JOHN SEARLE, Die Konstruktion der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Zur Ontologie sozialer Tatsachen, Frankfurt am Main 2005. Ausführlich diskutiere ich das Konzept der gesellschaftlichen und der geteilten Vorstellungen in meiner Dissertation, aus der auch das hier diskutierte Material entnommen ist.

⁸ Zu dem Einfluss von Dingen auf Gemeinschaften grundlegend BRUNO LATOUR, *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Cambridge 1987; DERS., *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford 2005; und neuerdings GUSTAV ROSSLER, Der Anteil der Dinge an der Gesellschaft, Bielefeld 2016; im geschichtswissenschaftlichen Kontext vgl. beispielsweise IGOR KOPYTOFF, *The Cultural Biography of Things. Commoditization as process*, in: Arjun Appadurai (Hrsg.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge 1986, S. 64–91; und für die frühe Neuzeit PAULA FINDLEN, *Objects in Motion, 1500–1800*, in: Dies. (Hrsg.), *Early Modern Things. Objects and their Histories, 1500–1800*, London 2013, S. 3–27.

⁹ ONNASCH, *Vorstellung*, Sp. 1228–1238.

¹⁰ Ähnlich wie beim Begriff „kollektives Gedächtnis“ besteht auch bei der Rede von „kollektiven Vorstellungen“ oder dem „Sozial-Imaginären“ die Gefahr, durch das Wört-

heiten und rohe Tatsachen einen allen Mitgliedern einer Gesellschaft gemeinsamen Pol.¹¹ Da sich diese materiellen Gegebenheiten zugleich auch in vorbestehende Bedeutungszusammenhänge einfügen, lässt sich sagen, dass kollektive Vorstellungen aus Artefakten (und den ihnen zugeschriebenen Bedeutungen) bestehen, oder dass Artefakte die gesellschaftlichen Vorstellungen *bilden*.¹²

Um einem Verständnis von Artefakten als bloßem Ausdruck von Vorstellungen vorzubeugen und auf deren Funktion als zugleich Form, Formant und materieller Pol gesellschaftlicher Vorstellungen hinzuweisen, wird im Folgenden davon gesprochen, dass Artefakte Vorstellungen artikulieren oder instituieren. Der in Venedig gefertigte Kaiserhelm Süleymans und seine unterschiedlichen Darstellungen instituieren dabei – so wird sich im Folgenden zeigen – je nach Kontext Vorstellungen osmanischer oder venezianischer Größe, die sich als geteilte Vorstellungen wechselseitig durchdringen.

2. Der Sultan als Kaiser: Süleymans Vorstellung als neuer Caesar

Wie Gülru Necipoğlu in ihrer grundlegenden Arbeit zu Süleymans Vierkronenhelm zeigen konnte, lässt sich die Funktion des Helmes als Teil von Süleymans Herrschaftsinzenierung verstehen. Mit der gewählten Bildsprache versuchte sich der osmanische Sultan einem italienisch-deutschen Publikum als der rechtmäßige Erbe des römischen Kaisertums vorzustellen. Er rekurrierte dabei auf dieselben Herrschaftsvorstellungen, die auch Karl für sich in Anspruch nahm. Im Rahmen seiner Krönung zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches 1530 in Bologna hatte sich Karl V. mit römischen Triumphbögen, Waffen- und Helmpräsentationen unmissver-

lichnehmen von Metaphern Inhalte ungerechtfertigt von der individuellen Ebene auf die des Kollektivs zu übertragen, was zu Fehlschlüssen und Katachresen führt.

¹¹ Neben allen sozial zugeschriebenen Bedeutungen eines Artefakts ist ein Gegenstand in seiner Materialität immer auch als eine „rohe Tatsache“ gegeben. Der Unterschied von institutionellen und rohen Tatsachen bei SEARLE, *Konstruktion der gesellschaftlichen Wirklichkeit*, S. 10–13, 159–185.

¹² Damit wird das Teilen von Vorstellungen zum gesellschaftsstiftenden Moment. Statt Gesellschaft als den intentionalen Gehalt eines kollektiven Imaginationsaktes zu fassen, wird sie hier als in geteilten Vorstellungen gegründet begriffen, statt also wie Benedict Anderson von einer „imagined community“ – einer vorgestellten Gemeinschaft – zu sprechen, wird Gesellschaft hier als Vorstellungskollektiv begriffen, das gerade im Teilen von – aus Artefakten gebildeten – Vorstellungen gründet. Vgl. BENEDICT ANDERSON, *Imagined Communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*, London/ New York 1991.

ständig als Erneuerer des antik-römischen Kaisertums inszeniert und mit Rufen wie: ‚Cesare, Cesare, Carlo, Carlo, Imperio, Imperio!‘ feiern lassen.¹³ Seine gemeinsame Prozession mit Papst Clemens VII. bildete vor diesem Hintergrund eine besonders eindrückliche Vorstellung vereinigter weltlich-geistlicher Universalherrschaft im Zeichen der Antike.¹⁴ Zahlreiche Flugschriften und Bilder – wie die von Nicolas Hogenberg zwischen 1530 und 1536 gefertigte, vierzig Blätter umfassende Radierungsfolge – machten dieses Ereignis weit über Bologna hinaus publik und verankerten es fest in den frühneuzeitlichen Vorstellungswelten.

Die Kaiser-Inszenierungen des „spanischen Königs“ – wie Süleyman Karl V. in allen offiziellen Briefen trotz dessen Kaiserkrönung beharrlich titulierte – blieben am osmanischen Hof nicht unkommentiert.¹⁵ Dort empörte man sich über Karls Selbstdarstellungen, da diese mit den (gesellschaftlichen) Vorstellungen von Süleymans Herrschaft kollidierten. Der osmanische Sultan rekurierte in seiner Herrschaftslegitimation auf dasselbe historische Erbe wie Karl und sah sich ebenfalls in der Tradition der römischen Caesaren als Universalherrscher. Diese Vorstellung wird nicht zuletzt in der in einem Silbernachguss erhaltenen Medaille auf Süleyman aus dem 16. Jahrhundert ansichtig, die den Sultan als „CAESAR TURCARUM“ titulierte.¹⁶ Vorstellungen wie diese lassen die römische Antike als geteilte Vorstellungswelt erkennen, an der sowohl der römisch-deutsche wie auch der osmanische Kaiser partizipierten. In der osmanischen Herrscherinszenierung nahm das Erbe der römischen Kaiser zur Legitimation der Sultansherrschaft damit einen ganz ähnlichen Ort ein wie in der Krönungsinszenierung Karls V.

¹³ Vgl. MITCHEL BONNER, *Italian Civic Pageantry in the High Renaissance. A Descriptive Bibliography of Triumphal Entries and Selected Other Festivals for State Occasions*, Florenz 1979, S. 19–25.

¹⁴ Vgl. UTA BARBARA ULLRICH, *Der Kaiser im „giardini dell’impero“*. Zur Rezeption Karls V. in italienischen Bildprogrammen des 16. Jahrhunderts, Berlin 2006; NECİPOĞLU, Süleyman, S. 410–411.

¹⁵ Vgl. dazu MARKUS KOLLER, *Zwischen Integration und Exklusion. Das Osmanische Reich in den Strukturen der europäischen Diplomatie*, in: Reinhard Lauer/Hans Georg Majer (Hrsg.), *Osmanen und Islam in Südosteuropa*, Berlin 2014, S. 117–138, hier S. 121–123, und mit weiteren Beispielen NECİPOĞLU, Süleyman, S. 411.

¹⁶ Bei der einseitig gearbeiteten Medaille, die heute im Münzkabinett Dresden aufbewahrt wird, handelt es sich um ein Einzelstück. Die gesamte Inschrift lautet „SULEYMAN CAESAR TURCARUM MELECK ET ARAB TURC“. Abbildung in: *Ausstellungskatalog: Im Lichte des Halbmonds. Das Abendland und der türkische Orient*, Dresden 1995, S. 75 (Katalognummer 24). Vgl. dazu auch LARRY SILVER, *Europe’s Turkish Nemesis*, in: Herbert Karner u. a. (Hrsg.), *The Habsburgs and their courts in Europe, 1400–1700*, S. 242–266, hier S. 245–246.

Auch auf Süleymans Zug nach Wien von 1532 spielte die Vorstellung des Sultans als Kaiser eine wichtige Rolle. Hatte die erste osmanische Belagerung der Hauptstadt der habsburgischen Erblande 1529 noch eindeutig deren militärische Eroberung als Ziel erkennen lassen, kann dies für den zweiten Aufmarsch drei Jahre später längst nicht mit der gleichen Eindeutigkeit behauptet werden. Belagerungsmaschinen und schwere Geschütze wurden von osmanischer Seite jedenfalls nicht mitgeführt.¹⁷ Und da das Heer Karls V. es auch nicht auf eine offene Feldschlacht ankommen ließ, endete der groß angelegte Truppenaufzug in einer beeindruckenden Antiklimax. Statt eines großen militärischen Showdowns kam es lediglich zur Belagerung der strategisch drittrangigen ungarischen Festung Güns (Köszeg) und auf dem Rückmarsch des osmanischen Heeres zu symbolisch unbedeutenden Plünderungen und Scharmützeln in der Steiermark. Während des gesamten Truppenaufmarsches aber wurde ein großer Aufwand an repräsentativer Inszenierung betrieben, in dem Süleyman als römischer Kaiser vorgestellt wurde. In einer sorgsam überlegten Choreographie antwortete Süleymans Zug von Istanbul durch zahlreiche Städte seines Reiches nach Belgrad und später Wien direkt auf Karls Krönungsinszenierungen. Bisweilen wirken die Berichte über aufgebotene Triumpharchitekturen, Prozessionen oder Rüstungs- und Waffenpräsentationen beinahe wie Zitate aus Beschreibungen von Karls Einritt in Bologna oder seiner gemeinsamen Prozession mit Papst Clemens VII., weshalb sich der Aufzug im Ganzen auch als groß angelegte Gegenvorstellung zu Karls Herrschaftsinszenierung lesen lässt.¹⁸

Süleymans Herrschaftsvorstellungen waren dabei aber bei weitem keine unverständigen Imitationen westlicher Vorbilder, sondern entsprangen einem lange schon in der osmanischen Vorstellungswelt verwurzelten Selbstverständnis der Sultane. Spätestens seit Mehmed II. (1432–1481) und dessen Eroberung Konstantinopels (1453) sahen sich die osmanischen Herrscher als Erneuerer des Imperium Romanum oder verstanden sich als Alexander der Große ihrer Zeit.¹⁹ Bemerkenswert an Süleymans inszenatorischer Gleichsetzung mit antiken Herrschern ist daher weniger der Inhalt,

¹⁷ Vgl. ROSEMARIE AULINGER, *Der Reichstag in Regensburg und die Verhandlungen über einen Friedstand mit den Protestanten in Schweinfurt und Nürnberg*, Deutsche Reichstagsakten unter Karl V., Band 10, Teilband 1, Göttingen 1992, S. 172–174.

¹⁸ Vgl. NECIPOĞLU, Süleyman, S. 407–410; JÜRGEN RAPP, *Der Pergamentriss zu Sultan Süleymans „Vierkronenhelm“ und weitere venezianische Goldschmiedeentwürfe für den türkischen Hof aus dem sogenannten Schmuckinventar Herzog Albrechts V. von Bayern*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 54/3 (2003), S. 105–149, hier S. 131–134.

¹⁹ Vgl. DARIUSZ KOŁODZIEJCZYK, *Khan, Caliph, Tsar and Emperor. The multiple Identities of the Ottoman Sultan*, in: Peter Fibiger Bang / Dariusz Kolodziejczyk (Hrsg.), *Universal Empire. A Comparative Approach to Imperial Culture and Representation in Eurasian History*, Cambridge 2012, S. 175–193; HAKAN KARATEKE, *Legitimizing the*

als vielmehr die Form, in der sich diese artikulierte. Indem er sich in seinen Inszenierungen nicht nur einer osmanischen Symbol- und Formensprache bediente, wird deutlich, dass sich die Herrschaftsvorstellungen des Sultans auch an ein lateinisch-christliches Publikum richteten.

Einen wichtigen Bestandteil dieser westwärts gerichteten Gegenvorstellung bildeten eigens für diesen Anlass in Venedig gefertigte Kaiserinsignien – allen voran der Helm mit den vier Kronen. Neben diesem ließ der osmanische Sultan auch einen juwelenbesetzten Sattel samt Satteldecke und Zaumzeug, einen Federbusch, ein Zepter (*mazza*) und – den Berichten Guillaume Postels zur Folge – sogar einen mit Edelsteinen und Perlen bestückten Thron fertigen.²⁰

Der kaiserliche Machtanspruch des Sultans artikuliert sich exemplarisch in der Ikonographie des Vierkronenhelmes (Abb. 1). Mit seiner hohen, leicht ausgebauchten, kegelartigen Grundform übernahm der Helm in seiner Gestaltung Elemente der päpstlichen Tiara. Zugleich war der Helm aufgrund seiner Dimensionen, der kostbaren Materialien und der Anzahl seiner Kronen darauf ausgerichtet, die perlenverzierte päpstliche Tiara mit ihren drei Kronreifen zu übertreffen. Neben den Formzitate der Tiara finden sich aber auch deutliche Anleihen an die Mitrenkrone Karls. Vergleicht man den Helm Süleymans etwa mit der Krone in Rubens' allegorischem Porträt Karls V. oder der auf einem anonymen Holzschnittporträt aus Sanudos *Diarii*, wird deutlich, dass der Vierkronenhelm sich auch auf die von Kronreifen und Metallbügeln umfangene Mitra der Kaiserkrone bezog (Abb. 3, Abb. 4). Süleymans Kaiserhelm lässt sich damit als formale Synthese aus Tiara und Kaiserkrone verstehen, die päpstliche und kaiserliche Machtsinsignien addierend vereinte. Mit den ungewöhnlich langen, strahlenden Spitzdiamanten im Stirnschutz des Helmes könnten sogar Anklänge an das antike Kaiserdiadem intendiert gewesen sein.²¹

Das intendierte westliche Publikum verstand die Botschaft des Helmes dabei sehr genau. Der als Übersetzer und Diplomat in Diensten Habsburgs stehende Benedikt Kuripestic beispielsweise bezeichnet den Helm in seinem

Ottoman Sultanate, in: Ders. / Maurus Reinkowski (Hrsg.), *Legitimizing the Order. The Ottoman Rhetoric of State Power*, Leiden / Boston 2005, S. 13–52, hier S. 25.

²⁰ Das Zepter wird in einem Brief des an dem Projekt beteiligten venezianischen Händlers Marco di Niccòlo vom 5.3.1530 erwähnt, in dem dieser Pietro Arentino berichtet, wie er die für das Zepter vorgesehenen Edelsteine Papst Clemens VII. in Rom gezeigt habe. Sattel, Satteldecke, Zaumzeug und Federbusch werden bei Sanudo angeführt und tauchen teilweise auch in den Berichten Paolo Giovios und Francesco Sansovinos auf. Guillaume Postel hatte 1534–1537 eine französische Abordnung nach Istanbul begleitet. Vgl. dazu NECİPOĞLU, Süleyman, S. 407, Anmerkung 27; RAPP, Pergamentriss, S. 130, Anmerkung 69.

²¹ Zu den Anklängen an das antike Kaiserdiadem vgl. RAPP, Pergamentriss, S. 135.

Bericht über den Empfang einer österreichischen Gesandtschaft im Zelt Süleymans in Belgrad als „*keyserliche kron*, welche kost hundert vn(d) funfft-zehn tausent Ducaten / vnd zuo Venedig gemacht worden ist“.²² Und eine mehrfach kopierte, deutschsprachige Flugschrift nennt den Helm in einer Auflistung der auf dem Feldzug zur Schau gestellten Luxusobjekte „ain sonderer helm / der gleychet sich fast ainer *Bapst Kron* / den haben etlich Kaufflewt auf iren aigen verlag in Venedig mit künstlicher arbeit / und Edlen eingesetzten gestain lassen machen“.²³

Besonders deutlich artikuliert sich das Überbieten von Karls Machtanspruch im Federschmuck auf der Helmspitze. Zwar findet eine solche Helmzier weder in der päpstlichen Tiara noch in der Kaiserkrone Karls V. eine Entsprechung, doch instituieren sich in ihr Vorstellungen von der geographischen Ausdehnung des osmanischen Machtbereichs und ein Verständnis von Süleyman als ein zweiter Alexander. In einem Bericht über die Präsentation des Helmes auf dem Rialto am 14. März 1532 – zwei Tage vor dessen eingangs erwähnter Schaustellung im Dogenpalast – nennt Sanudo das Tier, von dem diese Federn stammen, indisches „Camaleonte“ (Chamäleon). Seine unmittelbar folgende Beschreibung als „Gefieder eines Tieres, das sich ständig in der Luft aufhält und in der Luft lebt“, macht allerdings deutlich, dass es sich um die Federn eines Paradiesvogels handelt.²⁴ Auch die Darstellung des Gefieders in einem Pergamentriss aus dem unmittelbaren Umfeld der ausführenden venezianischen Goldschmiede bestätigt, dass es sich hier um die Schwanzfedern des überaus kostbaren und bis dato im lateinisch-christlichen Europa unbekanntem Paradiesvogels handelt (Abb. 5).

In einem Vergleich mit der Darstellung eines Paradiesvogelbalgs aus den 1550er Jahren zeigt sich, wie präzise der Pergamentriss die gelben, sich seitengleich gabelnden, langen Flankenfedern und das dunkle Deckgefieder

²² BENEDIKT KURIPESIC, Wegrayß/Keyserlicher Majestat Legation/im 32. Jar/zuo dem Tuercken geschickt [...], abgedruckt in ANTON VON GÉVAY, Urkunden und Actenstücke zur Geschichte der Verhältnisse zwischen Österreich, Ungarn und der Pforte im XVI. und XVII. Jahrhundert, Band 1: 1527–1532, Wien 1840, im Anhang nach S. 92 ohne Seitenangabe. Zitiert bei RAPP, Pergamentriss, S. 133. Meine Hervorhebung, N.K.

²³ ANONYM, Copey unnd lautter Abschrift ains warhiifftigen Sendtbrieffs wie der Tiirckisch Kayser Solyman disen sein yetz gegenwiirtigen Anzug wider die Christenheit geordnet van Constantinopel ausgezogen und gen Kriechischen Weyssenburg ankommen ist wie volgt, Belgrade, 7 July 1532, fol. 3v, zitiert nach NECIPOĞLU, Süleyman, S. 409, Anmerkung 31. Meine Hervorhebung, N.K..

²⁴ SANUDO, Diarii, Band 55, S. 634–635. Vgl. RAPP, Pergamentriss, S. 126, Anmerkung 52; NECIPOĞLU, Süleyman, S. 412–413. Für die Legende, der Paradiesvogel lebe ausschließlich in der Luft, ohne je den Boden zu berühren, vgl. beispielsweise JEAN MICHEL MASSING, *Paradisaea Apoda*. The symbolism of the bird of paradise in the sixteenth century, in: Jay Levenson (Hrsg.), *Encompassing the Globe*. Portugal and the World in the 16th and 17th Centuries, Band 3, Washington, DC 2007, S. 29–37.

der Körperfedern wiedergibt. Deutlich zu erkennen sind auch die beiden fadendünnen, biegsamen Schwanzfedern, die sich als Charakteristikum auch in den Holzschnitten wiederfinden (Abb. 6).²⁵

Das Gefieder des Tieres wurde 1520 erstmals in Europa gezeigt. Aufgrund der Annahme, es lebe ausschließlich in der Luft und berühre nie den Boden, wurde es auch mit religiöser Symbolik aufgeladen.²⁶ Im Falle des Vierkronenhelmes artikuliert der Federbalg aber weder religiös-theologische Attribute noch instituiert sich in ihm lediglich der Reichtum des Helmträgers. Vielmehr gibt das Paradiesvogelgefieder materialikonographisch zuallererst eine Vorstellung von der Ausdehnung der Machtsphäre des osmanischen Kaisers. Die Herkunft des Paradiesvogels (oder Chamäleons) aus Indien steckte gegenüber Süleymans westlichem Publikum den Machtanspruch des Sultans nach Osten ab. Während die Form des Helmes mit seinen vier Kronen die Vorherrschaft über die lateinisch-christlichen Nachbarn artikuliert, instituierten die Federn des Paradiesvogels einen Einflussbereich des Sultans, der sich weit nach Osten auch auf diejenigen Länder erstreckte, die Spanien und Portugal seit den 1520er Jahren als Besitz für ihre Kronen reklamierten.

Erst als Artikulation von Herrschaftsvorstellungen, die den Sultan als Herr über Ost *und* West zeigen, wird die volle symbolische Dimension des Vierkronenhelms begreiflich. Damit wird verständlich, weshalb der osmanische Großwesir Ibrahim Pascha (um 1493–1536) den Helm auch als eine Trophäe Alexanders des Großen bezeichnete.²⁷ Der Helm stellte Süleyman seinem Publikum damit nicht nur als Sieger über Papst und Kaiser, sondern auch als neuen Alexander vor, dessen Herrschaft von West bis Ost die ganze

²⁵ Anders als von SAVIELLO, *El Gran Turco*, S. 225–227 angenommen, handelt es sich hier also nicht um einen Rattenschwanz, um damit ikonographisch den osmanischen Herrscher als Tyrannen zu demaskieren, sondern vielmehr um einen Verweis, der den ausgesprochenen Wert des Federbalgs unterstreicht.

²⁶ Zur Kenntnis des Paradiesvogels in Europa allgemein vgl. ERWIN STRESEMANN, Die Entdeckungsgeschichte der Paradiesvögel, in: *Journal für Ornithologie* 95 (1954), S. 263–291; zur umfangreichen Literatur bezüglich Ikonographie, Wert und Zirkulation des Paradiesvogels in der Frühen Neuzeit siehe exemplarisch CHRISTIAN FREIGANG, Margaretes Paradiesvogel. Vereinnahmungen des Fremden und Wunderbaren aus der Neuen Welt im frühneuzeitlichen Kunstdiskurs, in: Ludger Grenzman u. a. (Hrsg.), *Wechselseitige Wahrnehmung der Religionen im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, Band 1, Berlin 2009, S. 73–99; JOSÉ RAMÓN MARCAIDA, Rubens and the Bird of Paradise. Painting Natural Knowledge in the Early Seventeenth Century, in: *Renaissance Studies* 28/1 (2013), S. 112–127; CLAUDIA SWAN, Birds of paradise for the sultan. Early seventeenth-century Dutch-Turkish encounters and the uses of wonder, in: *De Zeventiende Eeuw. Cultuur in de Nederlanden in Interdisciplinair Perspectief* 29/1 (2013), S. 49–63.

²⁷ Nach SANUDO, *Diarii*, Band 58, S. 634 hatte Pietro Zen von einer Bezeichnung des Helmes als „un trofeo di Alexandro Magno“ durch den osmanischen Großwesir Ibrahim Pascha berichtet. Vgl. NECIPOĞLU, Süleyman, S. 409–410, besonders Anmerkung 34.

bekannte Welt umspannte. Damit, so die Botschaft des Helmes, war es der Sultan, der als einziger und mit Recht den Titel eines Caesars oder Kaisers beanspruchen konnte. Der symbolisch kohärente Einbezug der Paradiesvogelfedern in die Herrschaftsvorstellungen Süleymans zeigt zudem, dass hier Herrschaftszeichen und -vorstellungen nicht einfach imitiert wurden, sondern in einer im osmanischen Kontext wenig gebräuchlichen Formensprache den eigenen Ansprüchen entsprechend modifiziert und erweitert wurden.

Dabei kann Süleymans Herrschaftsinszenierung in einer nicht-eigenen Symbolsprache allerdings selbst wieder als Teil der Eigenvorstellung des Sultans als zweiter Alexander verstanden werden. Spätestens seit Mehmed II. gehörte ein Verständnis der osmanischen Herrscher als neuer Alexander fest zu den gesellschaftlichen Herrschaftsvorstellungen. Der humanistische Arzt, Geschichtsschreiber und Bischof Paolo Giovio (1483–1552) berichtet in seinem *Commentario de le cose de' Turchi* (1532) beispielsweise davon, dass Süleyman – wie sein Vater Selim und Urgroßvater Mehmed II. – die Lebensgeschichte Alexanders gelesen hätten.²⁸ Ein Exemplar der *Anabasis Alexandri* des Arrianus aus der Zeit Mehmeds II. hat sich bis heute im Topkapı Palast erhalten.²⁹ Der Autor lobt darin besonders Alexanders taktisches Geschick, sich den Gebräuchen und Kleidungsgewohnheiten der eroberten Perser anzupassen, damit er ihnen als ihr neuer König nicht als allzu fremd und andersartig erscheine.³⁰ Für Süleyman mag die Aneignung lateinisch-christlicher Herrschaftspräsentationsformen daher auch seiner Selbstvorstellung als neuer Alexander geschuldet gewesen sein.

Die Übernahme nicht-eigener Gestaltungselemente war allerdings keine einseitige Angelegenheit. In der Gestaltung des Helmes zeigt sich zudem das Bemühen der venezianischen Goldschmiede um eine osmanische Formensprache. Die konische, sich im oberen Drittel konkav zur Spitze verjüngende Grundform mag zunächst an die päpstliche Tiara erinnern, doch

²⁸ Vgl. PAOLO GIOVIO, *Commentario de le cose de' Turchi* (1532), hrsg. von Lara Michelacci, Bologna 2005, S. 143–144. Zu Mehmeds Selbstbild als neuer Alexander auch GÜLRU NECİPOĞLU, *Visual Cosmopolitanism and Creative Translation. Artistic Conversations With Renaissance Italy in Mehmed II's Constantinople*, in: Murqanas. *An Annual on the Visual Cultures of the Islamic World* 29 (2012), S. 1–81, hier S. 50, Anmerkung 195.

²⁹ Vgl. JULIAN RABY, *Mehmed the Conqueror's Greek Scriptorium*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 37 (1983), S. 15–34, hier S. 18.

³⁰ ARRIANUS, *Anabasis Alexandri*, Buch VII, S. 29: „His Persian apparel strikes me as a tactic adopted with the barbarians in mind, in order that their king might not seem foreign to them in every respect, and with regard to the Macedonians, that he might have some refuge from the native sharpness and arrogance of Macedonia.“ Zitiert aus der Übersetzung von JAMES ROMM/PAMELA MENSCH, *Alexander the Great. Selections from Arrian, Diodorus, Plutarch, and Quintus Curtius*, Indianapolis 2005, S. 172.

übernimmt der in Venedig gefertigte Helm auch Größe und Form von osmanischen Paradehelmen.

Obwohl der Sultanshelm in den Holzschnitten beinahe unnatürlich groß und unproportioniert wirkt (Abb. 1), übertraf er, mit einer Höhe von 31,5 cm von Stirnrand zu Spitze, den hier als Vergleich abgebildeten Paradehelm nur um 3,5 cm (Abb. 7). Besonders der venezianische Pergamentriss zu Süleymans Helm (Abb. 5), der diesen im Originalmaßstab und ohne die vier separat montierten Kronen zeigt, macht deutlich, wie sehr Süleymans Kaiserhelm in seiner Grundform auch dem osmanischen Repräsentationskopfschmuck folgt.³¹

Auch in den ornamentalen Verzierungen wird der Versuch deutlich, den Helm zu osmanisieren. Jürgen Rapp hat zu Recht bemerkt, dass die ornamentalen Treibarbeiten im Detail eher dem klassisch-antikisierenden Formenrepertoire der italienischen Renaissance entnommen sind. Der Helm zeigt keine für osmanische Ornamentik typische, verkleinernde repetitive Wiederholung einzelner Dekorationselemente.³² Dennoch wird im Vergleich mit dem Paradehelm deutlich, dass die Gesamtlächengestaltung, mit dem die Oberfläche netzartig gliedernd verschlingenden Ordnungsschema, sich – besonders der Helmspitze zu – auch um eine Aneignung osmanischer Formensprache bemüht.

Vor diesem Hintergrund kann die Gestaltung des Helmes letztlich nur sehr bedingt als „Verstehen“ im Sinne eines osmanischen Perspektivwechsels begriffen werden, in der sich der Sultan eine lateinisch-christliche Sichtweise zu eigen machte, um in dieser ihm fremden Symbolsprache seine eigenen Herrschaftsansprüche zu artikulieren. Die zu Grunde liegenden gesellschaftlichen Vorstellungen waren in ihrem Antikenbezug vielmehr weitgehend einem von Süleyman wie Karl gemeinsam geteilten Vorstellungsraum verhaftet, der entsprechend der eigenen Interessen ausgedeutet wurde. Zwar wurden mit dem Helm die Machtansprüche dezidiert für ein lateinisch-christliches Publikum artikuliert, doch lässt sich dies weniger als ein reiner Perspektivwechsel beschreiben denn vielmehr als ein wechselseitiges Überblenden und Durchmischen von Form- und Symbolsprachen.

³¹ Wie von RAPP, Pergamentriss, S. 116–117 gezeigt, wurden die Kronen separat gefertigt und wie Stirn- und Nackenschutz erst später auf den durchornamentierten Goldhelm montiert. Aus den angerosteten Löchern an den entsprechenden Stellen im Pergament lässt sich erkennen, dass auch die Kronen der Vorlagenzeichnung separat gestaltet wurden und wahrscheinlich an kleinen Häkchen auf dem Pergament befestigt wurden; sie sind heute allerdings nicht mehr erhalten.

³² Vgl. RAPP, Pergamentriss, S. 115.

3. Der Sultan als Werbeträger.

Der Kaiserhelm als Vorstellung venezianischer Handelsmacht

Neben der Vorstellung von osmanischem Herrschaftsverständnis kam dem Sultanshelm in den venezianischen Vorstellungsräumen noch eine ganz andere Rolle zu. Die zahlreich erhaltenen Bildquellen wurden bislang eher als Forschungseinstieg oder Beleg für das Erscheinungsbild des Helmes benutzt, statt sie als eigenes Forschungsfeld zu betrachten.³³ Weshalb der Herstellung des Helmes in Venedig eine so breite mediale Aufmerksamkeit zu Teil wurde, blieb dagegen unbeachtet.³⁴ Im Folgenden sollen die erhaltenen Drucke und Textquellen daher daraufhin befragt werden, welche venezianischen Vorstellungen sich in den Darstellungen des Helmes artikulierten. Denn – so die hier vertretene These – der für seinen Reichtum und seine Prunkliebe bekannte Sultan tritt auf der venezianischen Bühne weniger als neuer Caesar oder Alexander denn vielmehr als ein prominenter Werbeträger venezianischer Luxusprodukte auf. In diesen Vorstellungen bringt der Helm mit seinen kostbaren Materialien und seinem prominenten

³³ Neben KURZ, *Gold Helmet*, NECIPOĞLU, Süleyman, und RAPP, Pergamentriss, wurden die mit dem Helm in Verbindung stehenden Drucke vor allem in verschiedenen Ausstellungskatalogen thematisiert. Siehe dazu PETER DREYER, *Tizian und sein Kreis*. 50 venezianische Holzschnitte aus dem Berliner Kupferstichkabinett. [Ausstellungskatalog Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett], Berlin 1971; JÜRIG MEYER ZUR CAPELLEN, *Katalog 15, Sultan Süleyman I.* [Katalogeintrag], in: *The Sultan's Portrait: Picturing the House of Osman* [Ausstellungskatalog Topkapı Palace Museum, Istanbul], Istanbul 2000, S. 115; ENNIO CONCINA, *L'elmo di Solimano*, in: Ders. (Hrsg.), *Venezia e Istanbul. Incontri, Confronti e Scambi*, Udine 2006, S. 100–103; WENDY THOMSON, *Katalog 59, Anonymous Venetian: Sultan Süleyman the Magnificent Wearing the Jewel-Studded Helmet* [Katalogeintrag], in: Stefano Carboni (Hrsg.), *Venice and the Islamic World: 828–1797* [Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art; New York / Institut du Monde Arabe], Paris 2007, S. 316–317; RAPHAEL BEUING, *Symbol of Power* [Katalogbeitrag], in: Robert Born / Michal Dziewulski / Guido Messling (Hrsg.), *The Sultan's World. The Ottoman Orient in Renaissance Art* [Ausstellungskatalog Bozard Brüssel, Krakau], Ostfildern 2015, S. 177. Interpretationen der Drucke als satirische Porträts Süleymans finden sich bei ALBERTO SAVIELLO, ‚El gran Turco‘ als ‚maskierter‘ Tyrann. Ein Topos druckgraphischer Darstellungen des osmanischen Sultans im 15. und 16. Jahrhundert, in: Caterina Schmidt Arcangeli / Gerhard Wolf (Hrsg.), *Islamic Artefacts in the Mediterranean World. Trade, Gift Exchange and Artistic Transfer*, Venedig 2010, S. 217–230, hier S. 225–227, und bei ROSAMOND MACK, *Bazaar to Piazza. Islamic Trade and Italian Art, 1300–1600*, London 2002, S. 166–167.

³⁴ Weder KURZ, *Gold Helmet*, noch NECIPOĞLU, Süleyman, oder RAPP, Pergamentriss, wundern sich über die ausgesprochen gute Dokumentation des Helmes in den schriftlichen Quellen oder über die zahlreich erhaltenen Abbildungen. MACK, *Bazaar to Piazza*, und SAVIELLO, ‚El gran Turco‘, sehen die Drucke als Ausdruck antiosmanischer Ressentiments, die den Sultan als lächerlich desavouieren oder als moralisch verwerflich demaskieren sollten.

Empfänger vor allem die Ausdehnung und Effizienz des venezianischen Handelsnetzwerkes zum Ausdruck. Süleymans Überbietungsrhetorik und Machtdemonstration gegenüber Kaiser und Papst spielte in der Lagunenstadt eine untergeordnete Rolle.

Um sich der Bedeutung des Helmes in den gesellschaftlichen Vorstellungen Venedigs bewusst zu werden, ist es zunächst wichtig zu sehen, in welcher umfangreicher Weise der Helm in Bild- und Textquellen thematisiert wurde. Neben dem bereits erwähnten Pergamentriss haben sich Holzschnitte von zwei unterschiedlichen Druckstöcken, Abzüge einer Radierung und ein Ende des 16. Jahrhunderts übermaltes Ölgemälde aus der Entstehungszeit des Helmes erhalten.³⁵ (Abb. 1; Abb. 5; Abb. 8 bis 11).

³⁵ Sowohl die Datierung als auch die Zuschreibung der Holzschnitte wird kontrovers diskutiert. Ohne Signatur und eindeutige Zuordnung wurde lange eine Autorenschaft Tizians diskutiert. Vgl. beispielsweise DREYER, Tizian und sein Kreis, S. 55. In den letzten Jahren hat sich die von Rosand und Muraro vorgeschlagene Zuschreibung an Giovanni Britto durchgesetzt. DAVID ROSAND/MICHELANGELO MURARO, Titian and the Venetian Woodcut. A Loan Exhibition Organized and Circulated by International Exhibitions Foundation [Ausstellungskatalog], Washington 1976, S. 208–209. Allerdings ist der aus Deutschland stammende Holzschneider in Venedig erst ab 1536 belegt, vgl. THOMSON, Jewel-Studded Helmet, S. 316–317. Über die Datierung herrscht schon allein deshalb keine Einigkeit, weil meist fälschlich von Holzschnitten *dreier* Druckstöcke ausgegangen wird, obwohl nur *zwei* Druckstöcke existierten. Der Holzschnitt aus dem Metropolitan Museum (Abb. 8) besteht insgesamt aus drei Blättern: eines, das im Hochformat Gesicht und Helm wiedergibt, ein Querformat, das Federbusch und Spruchband zeigt, und ein Leerdruck, der lediglich den Rahmen vervollständigt und das Bildformat zum Rechteck ergänzt. Die Blätter, von denen es Exemplare beispielsweise in Berlin, Paris, Erlangen und London gibt, sind keine eigenständigen Drucke, wie dies auf Grund der schlechten photographischen Reproduktionen meist angenommen wurde, sondern schlicht Porträtblätter, von denen sich das Blatt mit der Federzier lediglich in New York und Erlangen erhalten hat. Das wird nicht nur durch Übereinstimmungen im Format und das am oberen rechten Bildrand sichtbare Ende des Spruchbandes deutlich, sondern auch durch identische Schraffur-Fehler in allen Exemplaren, wie etwa der zu kräftig geratene Strich in der Verlängerung des Spitzdiamanten am Stirnwulst am rechten Bildrand.

Agostino Venezianos signierte und auf 1535 datierte Radierung geht klar auf diesen Holzschnitt zurück. Die Radierung modifiziert aufgrund des Formates der Radierung den imposanten Federschmuck deutlich. Der Holzschnitt ist hier näher an der Darstellung des Pergamentrisses, der den Federbalg eines Paradiesvogels mit naturalistischem Darstellungsinteresse zeigt. Dass Agostino Venezianos Radierung auf den Holzschnitt zurückgeht, macht auch der druckbedingt längsachsengespiegelte identische Neigungswinkel des Helmes deutlich, der dessen physikalischen Schwerpunkt unplausibel weit in den Rücken des Trägers verlagert und damit die Hauptlast des Helmes auf den Halsriemen legen würde.

Der schmale, längsformatige Holzschnitt aus London (Abb. 1) steht diesen Drucken gegenüber nur in einem mittelbaren Verhältnis. In der Einfärbung der Diamanten, der Lebendigkeit der Schraffur und der Ausarbeitung von Süleymans Kinnbart weist er deutliche Unterschiede auf. Die Schattierung des Federbalgs und die kontrastierende Hervorhebung einzelner Schmuckdetails des Helmes sind deutlich weniger elaboriert als die des anderen Holzstocks. Dafür wirkt der steilere Neigungswinkel und die dem

Daneben berichten sowohl Sanudos *Diarii* als auch Francesco Sansovinos Stadtgeschichte *Venetia Citta Nobilissima et Singolare* über den Helm, seinen Wert und seine Ausstellung im Dogenpalast sowie über die an der Unternehmung beteiligten Goldschmiede.³⁶

Bedenkt man, dass der Helm vermutlich kurze Zeit nach Süleymans antiklimaktisch verlaufenen, zweiten Zug nach Wien eingeschmolzen wurde, ist das langanhaltende Interesse an der venezianisch-osmanischen Koproduktion besonders bemerkenswert. Noch über hundert Jahre nach seiner Herstellung war der Helm in den gesellschaftlichen Vorstellungen des Reiches so präsent, dass er anlässlich des österreichisch-osmanischen Kriegs von 1663/1664 in mehreren Flugblättern als angebliche türkische Krone abgebildet wurde. In einer Radierung Jacob Sandrarts beispielsweise sieht man über einem Schmähegedicht auf Mehmet IV. den Sultan mit dem Vierkronenhelm vor einer Stadtansicht Istanbuls (Abb. 12).

In dem von Sigmund von Birken verfassten Gedicht wird vor allem die Überheblichkeit des Sultans angeprangert.³⁷ Doch neben der Verunglimpfung des osmanischen Herrschers ist bemerkenswert, welche Aufmerksamkeit in dem Einblattdruck dem Wert des Vierkronenhelms entgegengebracht wurde. In einem Index unterhalb des Gedichtes werden nicht nur die wichtigsten Gebäude der osmanischen Hauptstadt im Hintergrund benannt, sondern auch der Wert des Helmes und seiner Bestandteile angeführt. Die gesamte türkische „Cron [sei] geschätzt auf fünfmal hunderttausend Ducaten“. Der Stein an der Helmspitze wird „Großer

Gewicht des Goldhelms angemessene vornübergebeugte Ausgleichshaltung seines Trägers anatomisch und physikalisch überzeugender. Ob dies für eine frühere Datierung spricht oder eine spätere, spielt hier keine Rolle. Die trotz der Unterschiede im Detail deutlichen Übereinstimmungen in Bildausschnitt, Helmgestaltung, Gewandwiedergabe und Physiognomie machen eine beiden Drucken gemeinsame Vorlagenzeichnung wahrscheinlich. Da die auf 1535 datierte Radierung auf dem hier an erster Stelle behandelten Holzschnitt beruht, lässt sich die Entstehung der Vorlagenzeichnung und wahrscheinlich auch die der Holzschnitte auf zwischen 1532 (Fertigstellung des Helmes) und 1535 eingrenzen. Zur Datierung der Holzschnitte siehe KURZ, Gold Helmet, S. 249, 257; DREYER, Tizian und sein Kreis, S. 55; ROSAND/MURARO, Titian, S. 208–209; NECİPOĞLU, Süleyman, S. 402.

Das Ölgemälde wurde unter dem zwischen 1576 und 1583 von Tintoretto gemalten Porträt des venezianischen Senators Marco Grimani aus dem Prado auf einem Röntgenbild entdeckt (Abb. 11). Vgl. MIGUEL FALOMIR, Tintoretto's Portraiture, in: Ders. (Hrsg.), Tintoretto [Ausstellungskatalog], Madrid 2007, S. 110.

³⁶ SANUDO, *Diarii*, Band 55, S. 634–636; Band 56, S. 6–11, 358–359, 634–635, 828–831; FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia, Città Nobilissima et singolare. Descritta in XIII libri* (1580–1663), hrsg. von Giustiniano Martinioni, Venedig 1663, fol. 134v.

³⁷ Zu dem Flugblatt hier vgl. vor allem HERMANN STAUFFER, Sigmund von Birken (1621–1681). Morphologie seines Werks, Band 2, Tübingen 2007, S. 442–443 mit weiterer Literatur. Den Druck Sandrarts und zwei verwandte Flugblätter erwähnt auch NECİPOĞLU, Süleyman, S. 407–408; RAPP, Pergamentriss, S. 130, 147, Anmerkung 72.

Smoral“ genannt und auf „80000 Ducaten geschätzt“. Die Kostbarkeit des Federschmucks wird zwar nicht in Geldwert bemessen, aber als drittes eigens aufgelistet und als „Paradeys Vogel“ bezeichnet.³⁸

Auch in den Texten von Sansovino und Sanudo spielte der Wert des Helmes und die Kostbarkeit der verarbeiteten Materialien eine wichtige Rolle. Sansovino, der in seiner Stadtgeschichte immerhin erst vierzig Jahre nach dem Verkauf des Helmes von diesem berichtet, kommt im Zuge seines Lobes der venezianischen Goldschmiede auf das Objekt zu sprechen.³⁹ Dabei betont er vor allem den Wert der dem Helm aufgesetzten Kronen und die Kostbarkeit der zahlreichen verarbeiteten Edelsteine und Perlen. Diese seien so wertvoll und beeindruckend gewesen, dass sie sogar den juwelenverliebten Süleyman in Erstaunen versetzt hätten. Die Ikonographie des Helmes spielt dabei ebenso wenig eine Rolle wie Vorstellungen des osmanischen Sultans als Konkurrent um den Kaisertitel. Wichtig ist Sansovino vielmehr, dass der Sultan als Juwelenkenner die Qualität der venezianischen Arbeit bestätigte und sich – trotz seiner allgemein bekannten Prunkliebe – von der Luxusarbeit der Goldschmiede beeindruckt zeigte. Beinahe noch wichtiger aber als die Qualitätsbestätigung durch den Sultan erscheint Sansovino in seinem Bericht der wirtschaftliche Erfolg des Projekts. Wie er ausdrücklich betont, habe sich die Unternehmung für die venezianischen Goldschmiede finanziell ausgezahlt, da sie durch den Verkauf des Helmes reich geworden seien. Für Sansovino stand in seiner Vorstellung des Helmes also nicht die Herrschaftsikonographie, sondern die Handelsmacht Venedigs im Vordergrund, die in der Lage gewesen war, ein solch bemerkenswertes Objekt wie den Sultanshelm zu schaffen und erfolgreich an den Sultan zu verkaufen.

³⁸ Die Wertangaben decken sich dabei mit denen, die auch auf dem Holzschnitt des Museum of Modern Art genannt werden. In zwei verschiedenen, deutschsprachigen Handschriften wird auch dort der Helm auf „fünffmal hunderttausend Ducaten“ und der Helmedelstein auf „80000 dugath“ geschätzt. Dadurch liegt nahe, dass dieser Holzschnitt als Vorlage für Sandrarts Reiterbild des Sultans auf dem Flugblatt diene.

³⁹ SANSOVINO, Venetia, fol. 134v: „Passano ho / ramai 40 anni, che Vincenzo Levriero, in compagnia di /Luigi Caorlini, & altri insieme notabilissimi negotiatori / di gioie, fabricarono uno elmo lungo con quattro coro- / ne per Solimano Imp. De Turchi, ornato & pieno di tante / gemme, che quel Principe di singlar giuditio & potente / come sa ogn'uno, resto stupefatto di cosa tante segnalata, / & effine divennero ricchi. Fecero anco un cuscino, una / testiera da cavallo, una pennacchiera, con altre cose diprez / zo & di bellezza inestimabile. & volendo fabricar di nuovo un baldacchino, overo ombrella per il medesimo, sul modello del Sansovino che entrava con loro a portione, hobbero disavventura per la morte di Ibraim Bassà che gli favoiva con Solimano. Altri parimente in diverse altre / occasioni, hanno fatto opere per Francia, per Lamagna, per / Inghlittera, & per Roma di grand' artistino & valuta.“ Vgl. KURZ, *Gold Helmet*, S. 250–251, NECİPOĞLU, Süleyman, S. 402.

Im Kontext von Sansovinos Bericht wird zugleich die Ausnahmestellung des Helmes im ökonomischen Leben der Markusrepublik nivelliert und der Helm gewissermaßen rückwirkend als ein bloßes Beispiel venezianischer Goldschmiede- und Händlerkunst vorgestellt: Nach einer kurzen Auflistung von weiteren Luxusobjekten, die von Venedig an den osmanischen Sultan verkauft worden waren, fügt Sansovino lapidar an, dass zu anderen Gelegenheiten andere Goldschmiede andere Werke von großer Kunstfertigkeit und großem Wert auch für Frankreich, Deutschland, England und Rom hergestellt hätten.

Noch deutlicher wird die gesellschaftliche Vorstellung Venedigs als wirtschaftsstarke Handelsmetropole in Verbindung mit dem Helm bei Sanudo. Auch er interessiert sich in seinen Diarii-Einträgen vornehmlich für den Wert des Helmes und die Kostbarkeit der verwendeten Materialien. Nachdem er den Helm am 14. März in einer der Goldschmiedewerkstätten auf dem Rialto gesehen hatte, schrieb er:

Heute morgen sah ich, Marino Sanudo, auf dem Rialto etwas, was es wert ist, erwähnt zu werden. Die Caorlini haben einen sehr schönen Goldhelm voller Juwelen angefertigt, der vier Kronen hat, auf denen Juwelen von immensem Wert angebracht sind, und dessen goldene Federzier von ganz hervorragender Machart ist. Daran befestigt: 4 Rubine, 4 große und sehr schöne Diamanten im Wert von 10000 Dukaten, große Perlen, eine jede von 12 Karat, ein langer und sehr schöner Smaragd von (Leerstelle) Karat und ein großer, sehr schöner Türkis, alles Juwelen von großem Wert. Und auf der Federzier steckt das Gefieder eines Tieres, das sich ständig in der Luft aufhält und in der Luft lebt. Es hat außerordentlich feine Federn von verschiedener Farbe und kommt aus Indien. Genannt wird es Chamäleon („Camaleonte“) und ist ein Vermögen wert. Man sagt, dieser Helm sei hergestellt worden, damit er an den Sultan („al Signor turco“) für über 100000 Dukaten verkauft werde. Er ist von mehreren Partnern in Auftrag gegeben worden, nämlich von den Söhnen des Sier Piero Zen, der Botschafter beim Türken ist, von Sier Jacomo Corner, dem Sohn des Prokurators Sier Zorzi, von Sier Piero Moroxini, Sohn des Sier Battista und von den oben genannten Caorlini und anderen, die das Unternehmen mit verschiedenen Anteilen finanzieren.⁴⁰

Sanudo war – wie aus dem Eintrag hervorgeht – vor allem an der Art der Juwelen und dem Wert der verarbeiteten Edelsteine interessiert. Selbst die vier Kronen wurden von ihm vor allem als Edelsteinträger, nicht aber ihrer Ikonographie wegen angeführt. Die Leerstelle, in welcher Sanudo die Karat des in der Helmzier verbauten Smaragds nachzutragen beabsichtigte, unterstreicht den Fokus des Chronisten auf die materiellen Wertaspekte des Helms. Sanudo besorgte sich sogar die Kostenaufstellung der verwendeten Edelsteine (*fattura de le zogie sono ne l'elmo con le sue stime*), um diese am 2. April 1532, am Tag nach dem Versand des Helmes, in seinem Tagebuch

⁴⁰ SANUDO, Diarii, Band 55, S. 634–635, deutsche Übersetzung von RAPP, Pergament-riss, S. 126.

eigens aufzulisten.⁴¹ Geordnet nach den Bestandteilen des Helmes werden dort die einzelnen Edelsteine, die Perlen, das verarbeitete Gold und sogar ein wahrscheinlich zur Verpackung gedachtes Ebenholzkästchen (*pè d'ebano, oro, veluto et fattura de la cassa*) im Wert von 5000 Dukaten aufgeführt und auf insgesamt 144 400 Dukaten addiert.⁴² In einer kleinen Liste darunter führt die „fattura“ an, dass *in summa* 50 Diamanten, 47 Rubine, 27 Smaragde, 49 Perlen sowie ein großer Türkis verarbeitet worden seien.⁴³

In der Forschung wurde die in der „fattura“ genannte Summe bislang immer unmittelbar mit dem Wert des Helmes gleichgesetzt, zumal in den – weiter oben bereits zitierten – anonymen Flugschriften über Süleymans Heereszug nach Wien mit 140 000 Dukaten ein ähnlicher Verkaufspreis genannt wird.⁴⁴ Der numerische Wert des Helmes dürfte allerdings noch deutlich höher gelegen haben, da die „fattura“ beispielsweise den Paradiesvogelbalg nicht berücksichtigt. Eine handschriftliche Ergänzung aus dem 17. Jahrhundert auf dem Holzschnitt des Metropolitan Museums (Abb. 8) beziffert den Wert des Helmes gar auf „fünffmal hundert tausend dúcaten“.⁴⁵

Die konkreten, numerischen Preisangaben sind für die sich in dem Helm und seinen bildlichen und textlichen Darstellungen instituierenden Vorstellungen jedoch nur von sekundärer Bedeutung. Sie dienen vor allem dazu, den Helm als Kostbarkeit jenseits vertrauter Preiskategorien zu präsentieren und damit Venedig als ein wohlhabendes Gemeinwesen erfolgreicher Händler zu zeigen. Die Unternehmung der venezianischen Goldschmiede und Edelsteinhändler wird dabei als ein wirtschaftlicher Erfolg ohnegleichen vorgestellt, der den beteiligten Personen in der Folge großen Wohlstand bescherte. Sanudo notiert in seinen *Diarii*, dass der Helm schließlich mit einer Gewinnspanne von hundert Prozent an Ibrahim Pascha verkauft worden sei, der diesen dann seinem Sultan als Geschenk verehrt habe.⁴⁶

⁴¹ Vgl. SANUDO, *Diarii*, Band 56, S. 6–10. Transkription der „fattura“ bei NECIPOĞLU, Süleyman, S. 426; im Appendix Fotoreproduktion der Seite aus Sanudos *Diarii* in: CONCINA, *L'elmo di Solimano*, S. 101.

⁴² Sanudo verrechnet sich allerdings in seiner Addition um 3000 Dukaten, die Summe der angegebenen Posten ist 147 400 statt 144 000.

⁴³ Vgl. SANUDO, *Diarii*, Band 56, S. 10–11.

⁴⁴ Die Summe 144 400 Dukaten als Wert des Helmes wird sowohl von KURZ, *Gold Helmet*, S. 255, NECIPOĞLU, Süleyman, S. 403 als auch bei RAPP, *Pergamentriss*, S. 128 aus der „fattura“ übernommen. Der Verkaufswert von 140 000 Dukaten in: ANONYM, *Copey unnd lautter Abschrift*, fol. 3v, und *Copia de una lettera de la partia del Turcho. Particolare de giornata insino a Belgrado*, Belgrad 7. Juli 1532, fol. 2v. Beide Flugschriften zitiert nach NECIPOĞLU, Süleyman, S. 409, Anmerkung 31.

⁴⁵ Die Datierung der Handschrift nach RAPP, *Pergamentriss*, S. 145, Anmerkung 42.

⁴⁶ Vgl. SANUDO, *Diarii*, Band 56, S. 359. Sanudos Zahlen lassen an dieser enormen Gewinnspanne allerdings Zweifel aufkommen. Als Verkaufspreis nennt er mit 115 000 Dukaten einen Betrag, der noch unter dem Wert der in der „fattura“ aufgeführten

Die drei Beispiele veranschaulichen die Bedeutung, die Fragen des materiellen Wertes und des wirtschaftlichen Erfolges in den gesellschaftlichen Vorstellungen des Helmes spielten. Mag bei dem deutschsprachigen Flugblatt des 17. Jahrhunderts die Kostbarkeit des Helmes noch zur Veranschaulichung der Prunksucht des osmanischen Sultans gedient haben, instituierte die Darstellung der Kostbarkeit der verarbeiteten Materialien in den gesellschaftlichen Vorstellungen Venedigs ein Bild der Lagunenstadt als wohlhabende, erfolgreiche Handelsmetropole, die reich an kunstfertigen Handwerkern war.⁴⁷

Dass der Sultan in den venezianischen Vorstellungen gegenüber dem Wert der Krone eine nachgeordnete Rolle spielte, wird nochmals im Aufbau des Holzschnitts aus dem Metropolitan Museum deutlich (Abb. 8). Die aus älteren Darstellungen übernommenen Gesichtszüge Süleymans bleiben hier gegenüber der Darstellung des Helmes blass, und nicht nur in kompositorischer Hinsicht randständig.⁴⁸ Um den Helm mitsamt dem kostbaren Federschmuck ins Zentrum des Bildes zu platzieren, wird das Gesicht Süleymans bis ganz an den rechten Bildrand herangerückt. Die Treibarbeiten und der Goldschmuck werden bis zur Ornamentik zwischen den Kronen detailliert wiedergegeben, die Edelsteine sind einzeln ausgearbeitet und erhalten durch ihre Schraffur einen nach Schliff, Form und Farbe je eigenen Charakter. Die filigranen, der Form des Helms folgenden

Materialien von 144400 (bzw. 147400) Dukaten lag. Der Versuch Gülrü Necipoğlu, die Differenz mit der finanziellen Beteiligung des osmanischen Schatzmeisters Defterdar Iskender Çelebis zu erklären, überzeugt nicht (NECIPOĞLU, Süleyman, S.402–404). Necipoğlu geht, ohne die konkreten Zahlen zu nennen, davon aus, dass der von Sanudo genannte Preis von 115000 Dukaten für die venezianischen Akteure tatsächlich einen Gewinn von hundert Prozent bedeutet habe und der Differenzbetrag von osmanischer Seite durch den osmanischen Schatzmeister Defterdar Iskender Çelebi beigesteuert worden sei. Das würde bedeuten, dass die venezianischen Goldschmiede an dem Projekt mit 57500 Dukaten beteiligt gewesen seien, Defterdar also zu den Gesamtkosten von 147400 Dukaten 89900 Dukaten beigesteuert habe. Dabei übersieht Necipoğlu allerdings, dass Sanudo in der genannten Quelle den osmanischen Schatzmeister als an dem Gewinn von hundert Prozent beteiligten Profiteur benennt. SANUDO, *Diarii*, Band 56, S.359. Zu den Zahlungen insgesamt siehe SANUDO, *Diarii*, Band 56, S.10–11, 358–359, 364, 403, 791, 826. Vgl. KURZ, *Gold Helmet*, S.255; NECIPOĞLU, Süleyman, S.402–404, besonders Anmerkungen 6 und 7.

⁴⁷ Damit gleicht der Helm in etwa den von niederländischen Würdenträgern an den osmanischen Sultan überreichten Geschenken, die als „*arieteten van dese landen*“ die Handelsstärke der Niederlande veranschaulichten. Zum niederländischen Kontext: SWAN, *Birds of Paradise*.

⁴⁸ Zur Übernahme der Physiognomie aus älteren Abbildungen vgl. vor allem KURZ, *Gold Helmet*, S.249, 254–255, und JÜRGEN MEYER ZUR CAPELLEN/SERPİL BAĞCI, *The Age of Magnificence*, in: *The Sultan's Portrait. Picturing the House of Osman* [Ausstellungskatalog Topkapı Palace Museum, Istanbul], Istanbul 2000, S.96–109, hier S.99.

Linien zwischen den einzelnen Schmuckelementen geben dem Helm einen dunklen, Gold nachempfundenen Grundton, während die verschiedentlich gesetzten Glanzlichter und Reflexe ihm – bemerkenswert für einen Holzschnitt – eine beinahe funkelnde Lebendigkeit verleihen. Die Ausarbeitung des Gesichts hat dieser Detailgestaltung wenig entgegen zu setzen. Es wirkt, nicht zuletzt durch den glasigen Blick, leblos, sodass man von einem Helmporträt mit dem Sultan als Staffage oder von einer Schaufensterpuppe mit prominenten Gesichtszügen sprechen könnte.

Die Entscheidung, den Federbusch raumgreifend darzustellen und dafür den Kopf des Sultans in der unteren rechten Ecke des Blattes zu platzieren zeigt deutlich, dass die Helmzier den anderen Elementen an Wert und Darstellungsberechtigung nicht nachstand. Wie Sanudo, der anlässlich der Ausstellung des Helmes im Dogenpalast am 16. März den Federbusch zusammen mit den Kronen als das „Glanzstück“ des Helmes bezeichnete,⁴⁹ wird der Balg des Paradiesvogels mit großer Genauigkeit wiedergegeben und in der Schraffur sogar auf die unterschiedliche Materialität der Federn eingegangen. Selbst die fadendünne, biegsame Schwanzfeder des Paradiesvogels ist als Erkennungszeichen für die Herkunft des Federbusches prominent wiedergegeben.

Die sowohl in Schraffur als auch in der detaillierten Ausarbeitung der Juwelen sichtbare handwerkliche Virtuosität in der Ausführung des Holzschnitts, spiegeln dabei die Kostbarkeit der Metallarbeiten wider. Mit einer Höhe von beinahe einem Meter ist der Druck – vor allem für ein Porträt – vergleichsweise groß. Er erlaubt damit die Wiedergabe des Helmes im ungefähren Maßstab 1:1. Vergleicht man den Pergamentriss mit den Darstellungen des Vierkronenhelmes auf den Holzschnitten und in Agostino Venezianos Radierung entsteht der Eindruck, dass die Proportionen im Vergleich mit dem Gesicht zu Gunsten des Helmes verschoben wurden, was diesen noch wuchtiger und das Gesicht des Sultans noch kleiner erscheinen lässt.

Sowohl die Vielzahl der Abbildungen als auch Qualität und Medium der Bilder unterstreichen die enorme Bedeutung, die dem Helm in den gesellschaftlichen Vorstellungen Venedigs zukam. Die großformatigen Holzschnitte, die fein gearbeitete Radierung oder das – später übermalte – Porträt aus Tintoretto's Werkstatt zeigen, dass es sich bei den Darstellungen um Bilder handelte, die auf Dauer angelegt waren. Dabei ging es weniger um eine möglichst schnelle und weite Verbreitung von Süleymans Bild als Kaiser, sondern vor allem darum, den Helm in den Vorstellungen Venedigs sichtbar zu verankern. Dass die Holzschnitte den Helm ungefähr in Original-

⁴⁹ SANUDO, *Diarii*, Band 55, Sp. 636, Übersetzung bei RAPP, *Pergamentriss*, S. 126.

größe zeigten und, wie die Radierung, einzelne Elemente in Ornament und Schmuck des Helmes detailgenau wiedergaben, legt nahe, dass es bei diesen Abbildungen vor allem um eine Schau- und Vorstellung der verwendeten Edelsteine und Materialien ging. Auch wenn auf Seiten der Auftraggeber des Helmes die überbietende Ikonographie kaiserlicher Würdenzeichen im Vordergrund stand, instituierte sich im venezianischen Kontext mit dem Helm und seinen Darstellungen ein Bild Venedigs als Produktionsstätte exklusiver Luxusgüter mit Handelsverbindungen in alle Regionen der Welt.

Wie für die Herrschaftsikonographie Süleymans dargelegt, verwies der Balg des Paradiesvogels materialikonographisch in den fernen Osten. Auch die prominenten Diamanten des turbanartigen Stirnwulstes in der Helmkrone stammten aller Wahrscheinlichkeit nach aus Indien.⁵⁰ Um die Bedeutungen des Helmes und seiner Darstellungen in den venezianischen Vorstellungen des 16. Jahrhunderts in vollen Ausmaß zu erfassen, muss die Verarbeitung teurer Exotika vor dem Hintergrund der ökonomischen Situation Venedigs im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts gesehen werden. Durch die Etablierung eines Seewegs nach Indien war den Venezianern mit den Portugiesen ein neuer Konkurrent im Handel mit Gewürzen und anderen Luxusprodukten aus dem fernen Osten erwachsen. In der Folge des Krieges gegen die Liga von Cambrai (1508–1513) war das venezianische Gemeinwesen zudem in eine schwere ökonomische Krise geraten, von der es sich in den 1520er Jahren erst langsam erholte, ehe um 1530 ein enormer, von den Zeitgenossen kaum erwarteter wirtschaftlicher Aufschwung einsetzte.⁵¹

Die Inszenierung des Helmes – der dem Sultan nicht als Geschenk überreicht, sondern mit Gewinn verkauft worden war – zeigt Venedig als potente Handelsmacht, deren ökonomische Fernhandelskontakte mit denen Portugals und Spaniens mithalten konnten. Mit dem üppigen Einsatz von Gold, seltenen Edelsteinen und Perlen, die aus weit entfernten Regionen nach Europa kamen, und nicht zuletzt durch den Federbalg des Paradiesvogels, instituierte sich im venezianischen Kontext kein Bild des Sultans als Kaiser, der diesen Titel in Konkurrenz zu Karl V. für sich beanspruchte. In der venezianischen Vorstellung spielte Süleyman allenfalls eine Nebenrolle. Der eigentliche Protagonist aber war der Helm, in dem sich Vorstellungen

⁵⁰ Vgl. GODEHARD LENZEN, Produktions- und Handelsgeschichte der Diamanten, Berlin 1966, S. 32–35; KIM SIEBENHÜNER, Where did the Jewels of the German Princes Come From? Aspects of Material Culture in the Empire, in: Robert John Weston Evans / Peter Hamish Wilson (Hrsg.), *The Holy Roman Empire, 1495–1806. A European Perspective*, Leiden / Boston 2012, S. 333–348, hier S. 345.

⁵¹ Vgl. FELIX GILBERT, Venice in the Crisis of the League of Cambrai, in: John Rigby Hale (Hrsg.), *Renaissance Venice*, London 1973, S. 274–292; FREDERIC CHAPIN LANE, *Venice. A Maritime Republic*, Baltimore 1973, S. 240–335.

venezianischen Reichtums, venezianischer Handelsgröße und kaufmännischer Erfolg der Markusrepublik instituierten.

Die Inanspruchnahme und Ausdeutung des antiken Erbes als ein von und zwischen Osmanen und Venezianern geteilter Vorstellungsraum lässt sich vor diesem Hintergrund weder einfach als gelungener oder misslungener Perspektivwechsel – und damit weder als Verstehen noch als Unverständnis im Sinne Max Webers – beschreiben. Kann das osmanische Aneignen einer lateinisch-christlichen Symbolsprache und ihre situationsangemessene Verwendung zumindest in Teilen auch als interkulturelles Verstehen beschrieben werden, wird in den venezianischen Vorstellungen eine Fähigkeit zum Perspektivwechsel nur bedingt sichtbar. Zwar ist in der Gestaltung des Helmes durchaus ein Anlehnen an osmanische Formen zu erkennen, doch scheint dieses allein auf Stilelemente begrenzt, und nicht auf die kulturelle Bedeutung bezogen. Stattdessen wurden die Anklänge des Sultanshelms an lateinisch-christliche Herrschaftssymbole in Venedig von Vorstellungen venezianischen Reichtums und venezianischer Handelsgröße überlagert, die deutlich machen, dass dieser Bedeutung des Helmes keine Wichtigkeit beigemessen wurde.

Allerdings wäre ohne ein Verständnis von Süleymans Herrschaftsvorstellungen, die der Helm instituierten sollte, seine angemessene und komplexe Gestaltung kaum möglich gewesen. Nicht nur die österreichischen Gesandten, sondern auch Venezianer müssen in dem Helm daher eine „babst“ oder „keyserliche kron“ gesehen haben. Das Ignorieren dieser Dimensionen in den venezianischen Vorstellungen kann so nur als ein absichtsvolles Nicht-Verstehen-Wollen verstanden werden.

Abb. 1: Anonym, Venedig:
 Porträt Sultan Süleymans
 mit Vierkronenhelm. Um
 1532; Holzschnitt auf
 Papier; 870 × 360 mm.
 © Trustees of the Brit-
 ish Museum, London.
 Inv. Nr. 1845,0809.1726.

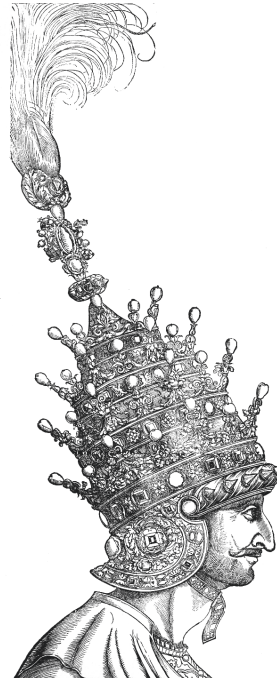


Abb. 2: Nicolaas
 Hogenberg: Prozession
 Kaiser Karls V. und Papst
 Clemens' VII. Um 1530;
 Radierung auf Papier;
 330 × 300 mm. Blatt 27
 aus: Karel V met de paus
 te Bologna na zijn kro-
 ning to keizer. © Rijks-
 museum, Amsterdam. Inv.
 Nr. RP-P-OB-78.626-28;
 COLLECT.441246.

CLEMENS VII. PONT. MAX. IMP. CAES. CAROLVS V. P. F. AVG.



Abb. 3: Peter Paul Rubens:
Allegorisches Porträt Karls V.
als Weltenherrscher.
Um 1604; Öl auf Leinwand;
167 × 141 cm. © Residenz-
galerie, Salzburg. Inv. Nr. 303.



Abb. 4: Anonym: Porträt Karls V.
Um 1530; Holzschnitt auf
Papier; ohne Größenangabe.
Aus NECIPOĞLU, Süleyman;
S. 415; Abb. 15a.

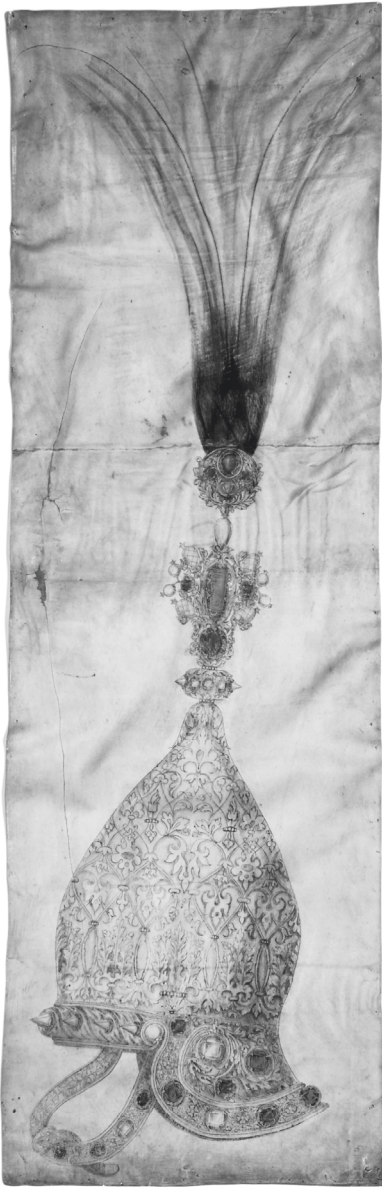


Abb. 5: Anonym, Venedig: Pergament-
riss zu Süleymans Vierkronenhelm.
1531/1532; Tusche, Aquarell auf
Pergament; 1100 × 390 mm.
© Bayerisches Nationalmuseum,
München. Inv. Nr. R 8248.



Abb. 6: Anonym, Nürnberg: Zwei
Studien eines ausgebalgten Paradies-
vogels, Bauch- und Rückenansicht.
Um 1550/1560. Tusche, Aquarell und
Tempera auf Papier; 598 × 375 mm.
Verso: mit Feder und schwarzer Tinte:
„Paradeys Vogel nach ... gru ... lich
abcontrafait“. Universitätsbibliothek
Erlangen; Sign. H62/B 164.



Abb. 7: Anonym, Osmanisches Reich:
Paradehelm. Mitte 16. Jahrhundert;
Eisen, Gold Rubine und Türkise;
H: 28 cm. © Topkapı Sarayı Müzesi,
Istanbul. Inv. Nr. 2/1192.



Abb. 8: Anonym, Venedig: Porträt Sultan Süleymans mit Vierkronenhelm und Schriftband: „Suliman Otoman Rex Turc X“. Um 1532; Holzschnitt auf drei Blättern, Gesamt 920 × 558 mm. © Metropolitan Museum of Art, New York. Inv. Nr. 42.41.1.



Abb. 9: Anonym, Venedig: Porträt Sultan Süleymans mit Vierkronenhelm. Um 1532; Holzschnitt auf Papier; 508 × 360 mm. © Trustees of the British Museum, London. Inv. Nr. 1878,0713.4165.

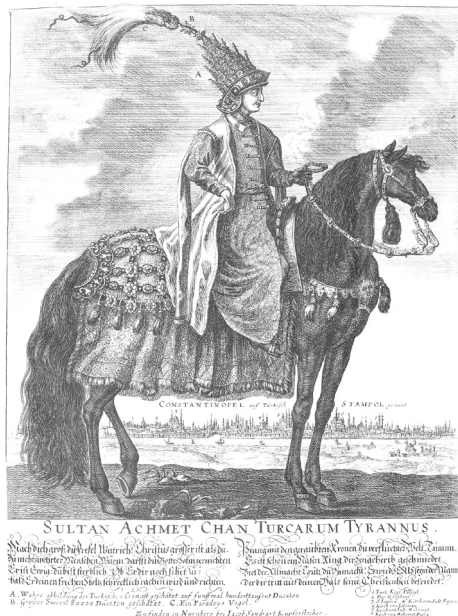


Abb. 10: Agostino Veneziano: Porträt Sultan Süleymans mit Vierkronenhelm. Inschrift: „Suliman Otoman Rex Turc X“. 1535; Radierung auf Papier; 434 × 295 mm. © Trustees of the British Museum, London. Inv. Nr. 1859,0806.307.



Abb. 11: Röntgenbild; Werkstatt Jacopo Tintoretto: Porträt Sultan Süleymans mit Vierkronenhelm übermalt mit Porträt Marco Grimanis. Um 1532, übermalt 1576–1583; Öl auf Leinwand 77 × 63 cm. © Museo Nacional del Prado, Madrid. Inv. Nr. P 379.

Abb. 12: Anonym, Deutsches Reich: Porträt Mechmeds IV. zu Pferde mit Vierkronenhelm. 1664/1665. Radierung auf Papier. Aus: Klebeband Nr. 2 der Fürstlich Waldeckischen Hofbibliothek Arolsen; n. p.; laut Bleistiftnummerierung S. 323. © Universitätsbibliothek Heidelberg.



Summary

This article deals with the concept of Understanding and Non-Understanding between the Habsburg, Venetian and Ottoman cultures. Focussing on a helmet produced in Venice for Sultan Suleiman in 1532, I demonstrate that its iconography uses papal and imperial symbols to articulate ideas of the Sultan as a universal ruler in an ancient Roman sense. This means that Venetians and Ottomans must have been mutually aware of each other's social imaginaries and of the helmet's symbolic implications. Nevertheless, in the Venetian context, neither pictorial nor textual representations ever referred to this symbolic meaning. Instead, representations of the helmet were used to stage Venetian economic power. I argue that this concealment of the meaning originally intended by the Ottomans could be described best as deliberate Non-Understanding.

Zusammenfassung

Der Aufsatz behandelt das interkulturelle Verstehen und Nicht-Verstehen von Herrschaftsvorstellungen. Im Zentrum steht ein 1532 in Venedig für den osmanischen Sultan Süleyman I. gefertigter Helm, der über die Indiennahme kaiserlich-päpstlicher Insignien den Sultan als Universalherrscher in antik-römischer Tradition präsentierte. Die verwendete Symbolik setzt dabei sowohl auf osmanischer wie auf venezianischer Seite ein wechselseitiges Verständnis der gesellschaftlichen Vorstellungen des jeweiligen Gegenübers voraus. In den zahlreichen venezianischen Darstellungen des Helmes werden die osmanischen Herrschaftsvorstellungen allerdings von einer Vorstellung venezianischer Größe und Handelsmacht überblendet. Dieses Überblenden der osmanisch intendierten Objekt-aussage wird als ein absichtsvolles Nicht-Verstehen-Wollen gedeutet.

International Yearbook for Hermeneutics

Internationales Jahrbuch für Hermeneutik

edited by

Günter Figal and Bernhard Zimmermann

in cooperation with

Damir Barbarić, Béla Bacsó, Gottfried Boehm,
Luca Crescenzi, Ingolf Dalferth, Nicholas Davey,
Donatella Di Cesare, Maurizio Ferraris, Jean Grondin,
Pavel Kouba, Joachim Lege, Hideki Mine, Hans Ruin,
John Sallis, Dennis Schmidt

16 · 2017

Focus: Hermeneutics and the Performing Arts
Schwerpunkt: Die Hermeneutik
und die darstellenden Künste

Mohr Siebeck

Editorial directors:/Redaktionsleitung:

PD Dr. David Espinet
Dr. Tobias Keiling, PhD

Editorial team:/Redaktion:

Jon Burmeister
Marc Eberhardt
Benjamin Harter
Jerome Veith
Cecilia Wezel

The Yearbook calls for contributions in English or German on topics in Philosophical Hermeneutics and bordering disciplines. Please send manuscripts to: yearbook@philosophie.uni-freiburg.de. All articles, except when invited, are subject to blind review.

We assume that manuscripts are unpublished and have not been submitted for publication elsewhere. Citations are to be made according to the style in the present volume. Detailed information on formatting manuscripts can be downloaded from: http://www.philosophie.uni-freiburg.de/seminar/professur_figal/international-yearbook-for-hermeneutics.

Das Jahrbuch bittet um Zusendungen auf Deutsch oder Englisch zu Themen der Philosophischen Hermeneutik und angrenzender Disziplinen. Bitte senden Sie Manuskripte an: yearbook@philosophie.uni-freiburg.de. Alle Artikel, die nicht auf Einladung des Herausgebers verfasst worden sind, werden in einem blind review-Verfahren begutachtet.

Es wird davon ausgegangen, dass es sich bei eingereichten Manuskripten um unveröffentlichte Originalbeiträge handelt, die nicht an anderer Stelle zur Veröffentlichung vorgelegt worden sind. Literaturhinweise bitte wie im vorliegenden Band. Ausführliche Hinweise für Manuskripte können unter http://www.philosophie.uni-freiburg.de/seminar/professur_figal/international-yearbook-for-hermeneutics heruntergeladen werden.

ISBN 978-3-16-155348-6
ISSN 2196-534X

The IYH is also available as an ebook. More information at <http://www.mohr.de/ebooks>.

Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliographie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.dnb.de>.

© 2017 by Mohr Siebeck Tübingen, Germany. www.mohr.de

This book may not be reproduced, in whole or in part, in any form (beyond that permitted by copyright law) without the publisher's written permission. This applies particularly to reproductions, translations, microfilms and storage and processing in electronic systems.

The book was typeset by Martin Fischer in Tübingen using Bembo Antiqua and OdysseaU, printed by Laupp & Göbel in Nehren on non-aging paper and bound by Buchbinderei Nädele in Nehren.

Printed in Germany.

Contents

Focus: Hermeneutics and the Performing Arts

Schwerpunkt: Die Hermeneutik und die darstellenden Künste

MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK (Södertörn University)	
Dance, a word	1
ANDREW BENJAMIN (Monash University)	
Gesture and Expression – Interrupting Lament’s Repetition. Walter Benjamin and Sophocles’ <i>Electra</i>	13
BERNHARD ZIMMERMANN (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)	
Tanz im griechischen Drama	30
NICOLE HAITZINGER (Universität Salzburg)	
Gesten der frühen Moderne. Zur strukturellen und phänomenologischen Dreiteilung des Menschen	46
JAMES RISSER (Seattle University)	
Hermeneutic Considerations for Understanding Music	61
JOHN SALLIS (Boston College)	
The Endowment of Music. On Voice and Silence	76
DENNIS J. SCHMIDT (Western Sydney University)	
On Tristan Chords and Knee Play. Music at the Limit	84
ANTONIA EGEL (Universität Salzburg)	
Wenn Bilder singen. Barnett Newmans <i>Cantos</i>	96
THEODORE GEORGE (Texas A&M University)	
Art as Testimony of Tradition and as Testimony of Ordering	107

*Topic: Cultural Understanding and Non-Understanding**Thema: Kulturelles Verstehen und Nichtverstehen*

DIRK WESTERKAMP (Christian-Albrechts-Universität Kiel) Inferentielles Nichtverstehen	121
MARIE-LUISA FRICK (Universität Innsbruck) Zwischen Nicht-Verstehen und Verstehen-Müssen. Die Aushandlungen der UN-Menschenrechtserklärung 1948	139
MAIKE SCHMIDT (Christian-Albrechts-Universität Kiel) Formen des Nicht-Verstehens in Franz Kafkas <i>In der Strafkolonie</i>	156
MARTIN-M. LANGNER (Pädagogische Universität Krakau) Sprachliche Bilder als mentale Strukturen	176
NICOLAI KÖLMEL (Universität Basel) Der Sultan als Kaiser, der Kaiser als Kunde. Verstehen und Nicht-Verstehen zwischen Venedig und dem Osmanischen Reich . . .	190
FABIAN FECHNER (FernUniversität Hagen) Aloe in Amerika, oder: Wie neu ist die Neue Welt? Schattierungen und Funktionen des Nichtverstehens im Kulturkontakt	219
ANNE MARISS (Universität Regensburg) Missverstehen, Unwissen und interkulturelle Konflikte auf der zweiten Cook-Reise (1772–1775). Eine agnotologische Annäherung	242
SABINE HÜBNER (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg) Ohne Antwort? (Nicht-)Verstehen am Beispiel von Gesprächs- darstellungen in der missionarischen Berichterstattung des 18. Jahrhunderts	265

Interview

Über Literatur und ihre Wissenschaft	283
BERNHARD BÖSCHENSTEIN (Universität Genf) im Gespräch mit ANTONIA EGEL (Universität Salzburg)	

Authors and Editors	309
Index of Names	311
Subject Index	314