

# Die Goslarer Bergkanne

## Die Beziehungen des St. Georg und der Engel an der Bergkanne zur bergmännischen Kunst und Metallsymbolik

Vor kurzem erschien die Veröffentlichung von H. Kohlhausen über die Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit<sup>1</sup>. Sie ist für die bergmännische Kunst insoweit bedeutsam, als sie die Bergkanne und die beiden Kelche aus dem Rats-silber der Stadt Goslar einbezieht. Diese drei Stücke werden dabei eindeutig als Nürnberger Arbeiten herausgestellt und ein entsprechender kunsthistorischer Nachweis geführt.

Als der Verfasser vor 18 Jahren erstmals die Nürnberger Herkunft der Goslarer Bergkanne in einer Veröffentlichung betonte<sup>2</sup>, wurde das fast als Verrat an der Heimat angesehen. Seither sind aber alle wesentlichen Kenner dem Gedanken gefolgt, der nunmehr als bewiesen gelten kann. Auch die Vermutung, daß der bedeutendste Bergwerksunternehmer Thurzo die Kanne dem Rat der Stadt Goslar als Antrittsgeschenk übergab<sup>3</sup>, wurde allgemein übernommen.

Trotzdem sind noch manche Fragen um die Kanne offengeblieben. Zwei Probleme wollen wir zu klären versuchen: Es handelt sich um die Figur des St. Georg unter dem Deckelbaldachin und um den Kranz der Musikanten an der Kupa der Bergkanne.

Kohlhausen fand keine Erklärung für die Darstellung des Kampfes zwischen dem Ritter Georg und dem Drachen<sup>4</sup>. Zu Füßen des Baldachins sind Bergleute und Hüttenleute tätig, auch die Jagdszene kann mit dem Wald als Holzlieferant für die Hütten in Verbindung gebracht werden. Dagegen sei Georg kein Bergwerkspatron und mit seinem Patronat gegen Fieber und Kriegsgefahr auch nicht mit dem Bergwesen in Verbindung zu bringen<sup>5</sup>.

Das ist grundsätzlich richtig, aber bei den weitaus meisten Bergbauheiligen sind die Beziehungen nicht vordergründig<sup>6</sup>. Bergbau und Hüttenwesen waren bis zur Neuzeit mit mystischem Gedankengut umgeben; die Metallurgie war eine Geheimwissenschaft,

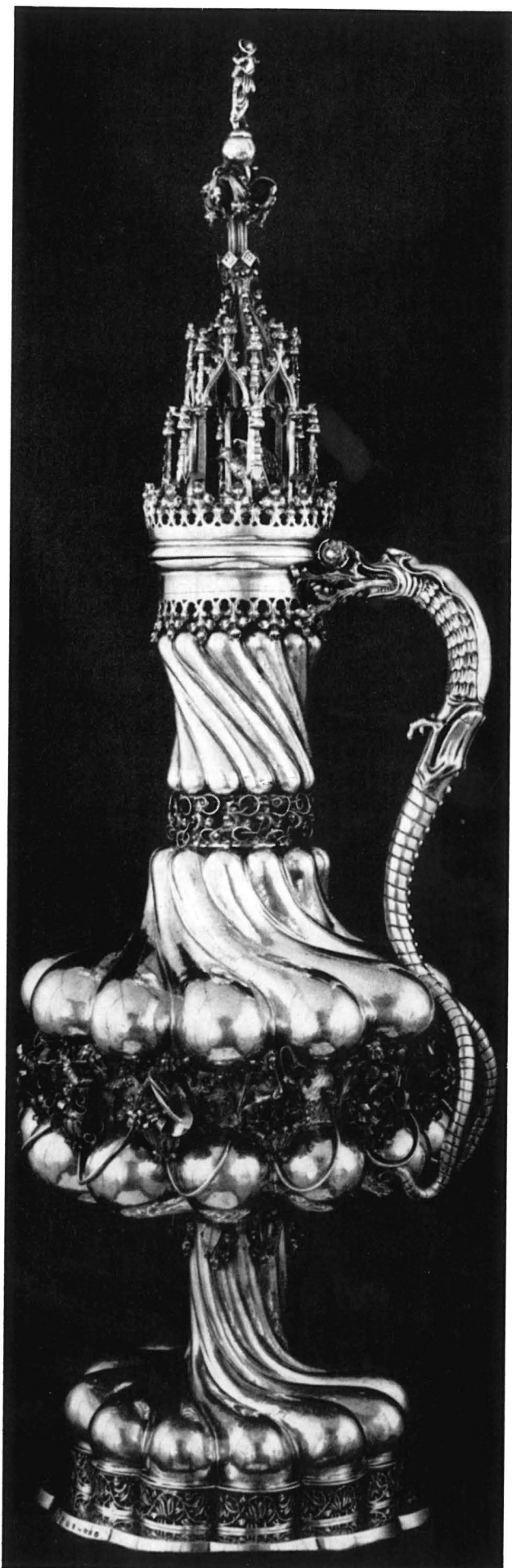
die sich mit alchemistischem Zauber umgab. In diesen Bereich soll uns offenbar die Georgsfigur führen.

Johann Thurzo, von dem wir vermuten, daß er der Auftraggeber und 1477 der Überbringer der Kanne gewesen ist, war vielseitig gebildet<sup>7</sup>. Er hatte in Padua studiert und geistliche Würden empfangen. Erst nach dem Tode seines Vaters schlug er den Weg ein, der ihn vom Handelsmann zu einem Unternehmer von europäischer Bedeutung und Kompagnon der Fugger werden ließ. Insbesondere war er auf dem Sektor der Erzverhüttung und des Metallhandels tätig, betrieb aber auch Bergbau in Ungarn, Polen und Deutschland. Im böhmischen Raum und in Goslar waren seine Unternehmungen zur Blei-, Kupfer- und Silbergewinnung aufsehenerregend. Er führte das Saigerverfahren ein, das bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in Anwendung blieb.

Nach seiner Ausbildung und Tätigkeit zu urteilen, waren ihm sicher die mittelalterliche Gedankenwelt



► St. Georg von der Goslarer Bergkanne, 1477



und die Alchimie vertraut. In diesem Bereich war der heilige Georg eine ganz bestimmte Symbolfigur. Erwähnung verdient außerdem, daß in der Familie Thurzo der Vorname Georg immer wieder auftritt; Johanns Vater und sein ihm im Beruf folgender Sohn hießen beispielsweise so. Der Grabstein des Vaters befindet sich in der St. Georgskapelle in Leutschau in der Zips. Leider läßt sich nicht feststellen, welches „Handelsgesellschaftszeichen“ die Thurzoschen Unternehmungen geführt haben<sup>8</sup>. Vielleicht wäre St. Georg dort zu finden und die Georgsfigur auf der Bergkanne zu erklären. So müssen wir die Gedankengänge aufzeigen, die diese Figur in Verbindung zu Bergbau und Hüttenwesen bringen.

In der 1293 geschriebenen *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine, in der er Leben, Martyrium und Bedeutung der Heiligen der christlichen Kirche beschreibt<sup>9</sup>, finden wir auch St. Georg, obwohl er als apokryph angesehen wurde. Jacobus hat jeden Bericht mit einer Namensklärung gegönnt, die keine wissenschaftliche Etymologie im heutigen Sinne ist, sondern eher eine „Gedankenmusik“<sup>10</sup>. Das Mittelalter hatte diese geheimnisvollen Beziehungen zwischen Namen, Gestalt und tätigem Leben besonders gepflegt; vieles davon ging als nachgezeichnetes Bild und Symbol in die Kunst ein.

Schon im ersten Satz beginnt Jacobus „Georgius kommt von geos, Erde, und orge, bauen. . . oder gir, kostbar, und ys, Ratgeber“ und knüpft damit die erste Verbindung zum Bergbau. Der Drache ist schon in den Heldensagen der Schatzbewahrer; wer ihn besiegt, hat Zugang zu den Schätzen und Machtmitteln der Unterwelt<sup>11</sup>. St. Georg dürfte demnach das verchristlichte Bild des antiken Perseus sein<sup>12</sup>. Dort werden diese Bezüge in ähnlicher Weise deutlich. In der griechischen Mythologie wohnen die greisen Göttinnen, die Perseus zur Hilfe zwingt, in einer Höhle, und ein Drache bewacht die goldenen Äpfel des Königs Atlas. Die Mutter des Perseus war Danae, die Zeus in Gestalt eines Goldregens besuchte, und die Pflegemutter Alkmene galt als Schutzpatronin der Schmiede und Erzgießer<sup>13</sup>.

Das apokryphe Martyrium des St. Georg enthält zwei Hauptwunder: Er überstand danach eine Marter in einem Kessel mit siedendem Blei ohne Schaden, und ein von dem Zauberer des Richters Dacianus überreichter Becher mit vergiftetem Wein verlor durch das Kreuzzeichen des Heiligen seine Wirkung. Einerseits erhielt so St. Georg als Symbolzeichen in dem Verhüttungsprozeß von Blei zu Silber Bedeutung<sup>14</sup>, andererseits wurde er als christliches Zauberzeichen auf Weinkannen wiedergegeben<sup>15</sup>. Die Furcht vor einer Vergiftung durch Getränke war im ausgehenden Mittelalter besonders groß.

◀ *Goslarer Bergkanne, alte Nachbildung im Besitz des Erzbergwerks Rammelsberg in Goslar*

Wenn ein im 18. Jahrhundert lebender Schriftsteller<sup>16</sup> von Thurzo behauptete, es wäre ihm gelungen, „das Venedig bis dahin ausschließlich eigene und mit Drachen-Eifersucht bewahrte Geheimnis der Scheidung edler Metalle zu ergründen“, dann klingt darin der Themenkreis wieder an: der Drache als Schatzbewahrer, dem St. Georg das Geheimnis entreißt, und Thurzos Tätigkeit, durch das Schmelzen von Blei dem Erz den Silbergehalt zu entziehen.

In der Renaissance trat das antike Gedankengut noch stärker als im Mittelalter in den Vordergrund. Anstelle des St. Georg wurde gern der Vogel Phönix als Schatzbewahrer und als Symbol des durch den Verhüttungsprozeß zu gewinnenden Edelmetalls<sup>17</sup> gesetzt. Es ist in diesem Zusammenhang interessant, daß auf den Kopien der Goslarer Bergkanne aus der Zeit um 1600 statt des St. Georg der Vogel Phönix in seinem Nest erscheint<sup>18</sup>. Die Harzer Communion-Bergkanne von 1732 übernimmt dann ebenfalls das Vogelmotiv als Deckelbekrönung<sup>19</sup>.

Zu dem Kranz der Musikanten an der Goslarer Bergkanne führt Kohlhausen aus: „Jede Figur erwächst einer Blüte, ein Kompositionsschema, das von der Darstellung des Stammbaumes Jesse übernommen ist und dem wir seit der Goslarer Bergkanne von 1477 mehrfach begegnet sind.“<sup>20</sup> Das ist zweifellos richtig. Geht man jedoch über den Kreis der Goldschmiedearbeiten und der graphischen Vorlagen hinaus, stellt man fest, daß dieses Motiv an der Bergkanne schon früher in der deutschen Kunst Verwendung fand.

Sogenannte Engelskonzerte wurden in gotischer Zeit gern als Bauplastik angebracht, insbesondere die Chorpartien damit geschmückt. Recht bekannt sind die Figuren im Aachener Münster<sup>21</sup>. Ein nur wenig später, im Jahre 1473, entstandenes Beispiel entstammt derselben Kunstlandschaft wie die Goslarer Bergkanne: der Figureschmuck des Klosters Himmelkron in Oberfranken<sup>22</sup>.

An die um 1300 entstandene Klosterkirche der Zisterzienserinnen ließ die Äbtissin von Künßberg 1473

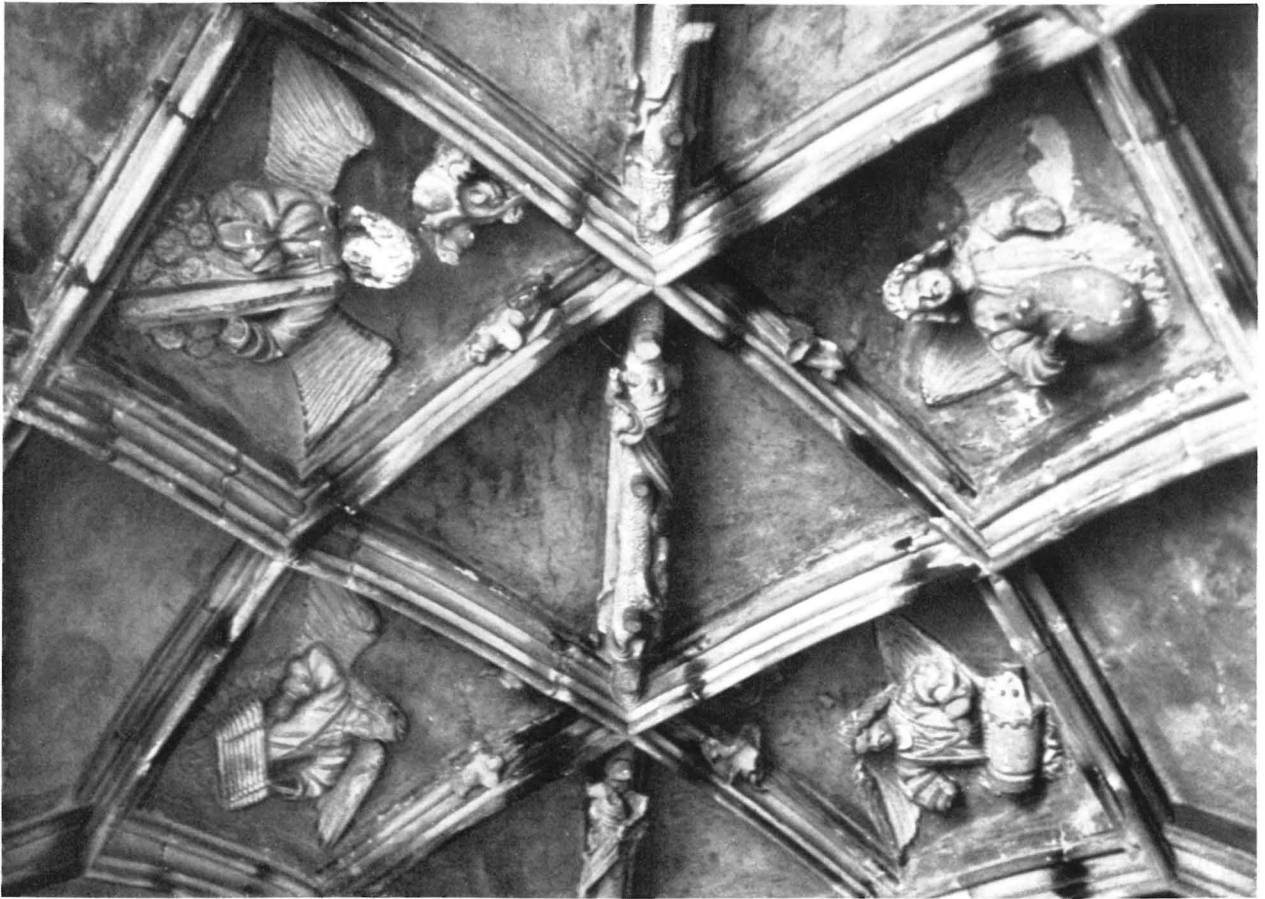


▲ Engel, Stuckfigur in einem Gewölbefeld des Kreuzganges im Kloster Himmelkron bei Bayreuth. Die Zeichnung unten auf dieser Seite und das Foto auf Seite 2 lassen die Verwandtschaft der Stuckfigur mit den Engeln der Goslarer Bergkanne (hier das Original) deutlich werden

einen Kreuzgang bauen, „der eine der schönsten Raumschöpfungen der Spätgotik gewesen sein muß“<sup>23</sup>. 1760 sind drei Flügel davon abgebrochen worden. Dieser Rest, der an die Längswand der Kirche angrenzende Flügel, wird von einem filigranhaften Netzgewölbe überspannt. In die kleinen Gewölbefelder sind Stuckfiguren eingelassen; in dem Eckraum des Kreuzganges werden Herolde mit Ordensinsignien, in dem Längsteil Engel mit Notenbändern und Musikinstrumenten dargestellt.

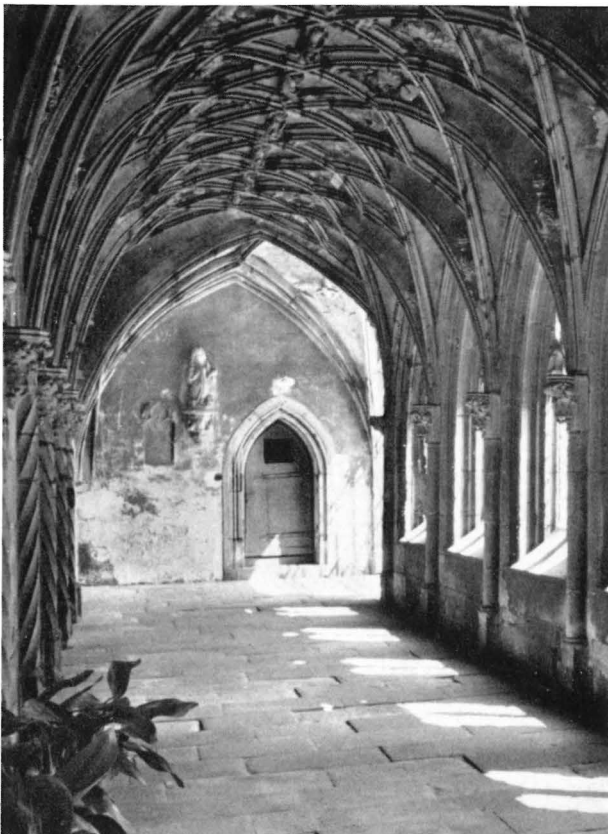
Sieht man davon ab, daß die Stuckfiguren etwa 60 cm und die Silberfiguren an der Kanne nur knapp 4 cm hoch sind, dann stellt man eine überraschende Ähnlichkeit fest. Der von Locken umgebene kindliche Kopf, die hemdartige Bekleidung und die Instrumente stimmen vollständig überein. Nur sind in Himmelkron eindeutig Engel dargestellt, deren ausgebreitete Flügel sich jedoch nur wenig von dem Putzgrund abheben<sup>24</sup>. Die „Blütenkelche“ sind deutlich als Wolken zu erkennen und nur gering plastisch.





Bei dem Schmuck der Bergkanne könnte man zweifeln, ob eine „himmlische“ oder „irdische“ Musik zu hören sein soll. In Himmelkron ist eindeutig ein Engelskonzert gemeint. Offenbar hat der Silber-

schmied ein derartiges Motiv auch vor Augen gehabt und für die Kanne nur die auffälligsten Attribute, die Engelsflügel, entfernt und die Wolkenbildung zu Blütenblättern stilisiert.



Als Hinweis soll hier noch angeschlossen werden, daß in der Kunst eines Bergbaugebietes sich ein solches „Umdenken“ an anderer Stelle nachweisen läßt, an der Tulpenkanzel im Freiburger Dom, die der aus Goslar zugewanderte Bildhauer Hans Witten in Stein gehauen hat<sup>25</sup>. Auch in der Nähe von Himmelkron wurde im Fichtelgebirge Bergbau nach Iglauer Recht betrieben, und die Nürnberger Burggrafen hatten dort Hoheitsrechte. Deshalb hatten auch Nürnberger Kaufleute — in jener Zeit auch Dürers Vater — Kuxenanteile<sup>26</sup>. Damit schließt sich noch einmal der Kreis unserer Betrachtungen.

Eine besondere Untersuchung wert ist die Zusammensetzung der „Orchester“ an den verschiedenen Bergkannen. Offenbar war in allen Fällen an eine wirklichkeitsnahe Instrumentierung gedacht. Die „Bergmusici“ mögen dazu die Idee vermittelt haben. In der Veränderung der Besetzung in der Zeit von 1473 bis zum 17. Jahrhundert, die wir an diesen Kunstwerken übersehen können<sup>27</sup>, spiegelt sich auch musikalisch der Wandel vom Mittelalter zur Neuzeit.

◀ In diesem 1473 erbauten Klosterkreuzgang von Himmelkron befinden sich die oben auf der Seite im Ausschnitt wiedergegebenen Engelsfiguren

## ANMERKUNGEN

1. Kohlhausen, H.: Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit, Deutscher Verlag f. Kunstwissenschaft., Berlin 1968. Die Goslarer Bergkanne im Katalog Nr. 353, der Doppelpokal Nr. 359.
2. Im Rahmen der Ausstellung „Mittelalterliche Goslarer Kunstwerke“ vom 4. Mai bis 6. Juni 1950 im Goslarer Museum.
3. Griep, H.-G.: Mittelalterliche Goslarer Kunstwerke, Teil A, 1955, S. 30 f.
4. Kohlhausen a.a.O. (Anm. 1), S. 299.
5. Im und am Harz galt Georg als Schutzpatron gegen das Siechtum schlechthin. Mehrfach ist er deshalb der Patron von Hospitälern. Vgl. Griep, H.-G.: Südniedersachsen, eine medizinhistorische Topographie, Hameln 1960; zum Formalen: Vollbach, F.: Die Darstellung des Hlg. Georg zu Pferde, Diss. 1917.
6. Schreiber, G.: Der Bergbau in Geschichte, Ethos und Sakralkultur, Köln-Opladen (1962); Heilfurth, G.: Das Heilige und die Welt der Arbeit, 2. Aufl. Marburg 1965.
7. Reinhardt, E.: Johann Thurzo von Bethlemfalva, Bürger und Konsul von Krakau, in Goslar. Beiträge zur Geschichte der Stadt Goslar, H. 5, 1928. (Dort Belege über die Angaben zur Person). Neuere Literatur in Heilfurth, G., a.a.O., (Anm. 6) Anm. 28.
8. Nach dem Brauch der Zeit und dem Stand der Beteiligten ist zu vermuten, daß ein derartiges (Siegel-) Zeichen bestanden hat. Reinhardt, a.a.O., (Anm. 7) S. 73, Anm. 27 geht darauf leider nicht näher ein.
9. Die Legenda aurea, übersetzt von R. Benz, Heidelberg o. J.
10. Benz, Einleitung S. XVI.
11. Lange, W.: Der Drachenkampf, phil. Diss. München 1939; Nilsson, M. P.: Draken paa skatten, Folkminnen och folk-tankar 29 (1942) S. 81-85; Ploss, E.: Siegfried-Sigurd der Drachenkämpfer, Köln-Graz 1966. Gerade im fränkischen und schwäbischen Gebiet wurden die Drachensagen im Spätmittelalter durch die Funde von versteinerten Pleistozoen neu belebt: Puschnig, R.: Der Lindwurmschädel von Klagenfurt, Carinthia II. Reihe, 125 (1935); Heeger, F.: St. Georg und Siegfried in fränkischen Lindwurmsagen. Die Mainlande, XVI, Nr. 5-7, Beilage zur Mainpost, Würzburg v. 20. 3., 3. 4. u. 10. 4. 1965; zur Quellenkunde vgl. ferner: Aufhauser, J. B.: Das Drachensagen des Hl. Georg in der griech. und lat. Überlieferung. Byzant. Arch., H. 5, Leipzig 1911; Richthofen, E. v.: Studien zur romanischen Heldensage des Mittelalters, Halle 1944.
12. R. Benz a.a.O., (Anm. 9), Einleitung S. X.
13. Kerényi, K.: Die Mythologie der Griechen, Bd. II: Die Heroen-Geschichten, Zürich 1958 (dtv München 1966).
14. Die mystischen Beziehungen zwischen dem Metall und den göttlichen Mächten sind bisher nur oberflächlich erforscht. Zwar sind die Bezeichnungen für die wichtigsten Metalle und für Gestirne der griechisch-römischen Götterwelt entnommen und damit geläufig, nicht aber die individuelleren Bezeichnungen für Wandlungsprozesse im Hüttenwesen und für Legierungen: Ganzenmüller, W.: Die Alchimie im Mittelalter, 1938 (Reprod. 1967); Geßmann, G. W.: Gesteinsymbole der Alchimie, Arzneikunde und Astrologie des Mittelalters. Nachdruck der 2. Auflage 1959; Hartlaub, G. F.: Der Stein der Weisen. Wesen und Bildwelt der Alchimie, München 1959; Goldschmidt, G.: Katalog der griechischen alchimistischen Handschriften Zentraleuropas. Academie Royal, Brüssel 1963; Schneider, W.: Lexikon alchimistisch-pharmazeutischer Symbole, Weinheim 1962; Henkel, A. u. A. Schöne: Emblemata, Handbuch der Sinnbildkunst des 16. und 17. Jh., Akad. d. Wiss. 1967; Lurker, M.: Bibliographie zur Symbolkunde, 3 Tle., Bibl. Bibliograph. Aureliana 12, 13 und 14, 1967.
15. Die Angst vor Vergiftungen war am Ausgang des Mittelalters und noch in der Renaissance besonders groß. Als Abwehrzaubermittel galten außerdem die Greifenklau (ein drachenähnliches Tier!) und das Straußenei. Für alle gibt Kohlhausen, a.a.O., (Anm. 1) zahlreiche Beispiele.
16. Reinhardt, a.a.O., (Anm. 1) S. 61 Anm. 166/167; Wagner, Analecta usw., Bd. 4, 1778.
17. Vgl. Anm. 14. Vielleicht spielt bei diesem Wandel die Erkenntnis eine Rolle, daß aus dem Silber das Gold geschieden werden konnte. Insbesondere in der Sagenüberlieferung hat der „goldene Phönix“ eine derartige Schlüsselposition.
18. Aus dem Kunsthandel sind zwei ähnliche Kannen a) in den Besitz des Erzbergwerks Rammelsberg in Goslar und b) in das Bergbau-Museum in Bochum gelangt. Zu a) vgl. Griep, a.a.O., (Anm. 3) S. 31 f., dort ist der Phönix falsch als Adler bezeichnet worden. Die beiden Kannen sind Erzeugnisse der Neugotik: Falke, O. v.: Die Neugotik im deutschen Kunsthandwerk der Spätrenaissance. Jb. d. Preuß. Kunstsammlungen, Bd. 40 (1919); Kirschbaum, E.: Deutsche Neugotik, Augsburg 1930. (Die beiden Bergkannen sind dort nicht erwähnt.)
19. Griep, H.-G.: Goslarer Kunstwerke, Ausstellungskatalog Sept./Okt. 1951, Nr. 14; Winkelmann, H.: Der Bergbau in der Kunst, Essen 1958, Abb. 76.
20. Kohlhausen a.a.O., (Anm. 1) S. 312.
21. Ernst, W.: Das Aachener Engelskonzert. In: Aachener Heiligtumsfahrt 1951 (Behandelt 14 Steinkonsolen im Chor von etwa 1430). Nicht erwähnt sind unsere Beispiele in Hammerstein, R.: Die Musik der Engel. Literarische und ikonographische Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters, Franke Verlag 1961.
22. Zur Verfügung stand nur eine kleine Kirchenbeschreibung, die im Kloster erworben wurde.
23. Kirchenführer von Himmelkron.
24. In Himmelkron sind auch die „Rangabzeichen“ der Engel, die über der Brust gekreuzten Bänder (Loren), deutlich zu erkennen: Stuhlfauth, G.: Die Engel in der altchristlichen Kunst, Leipzig 1897; Schreyer, L.: Bildnis der Engel, Freiburg i. Br. 1939.
25. Hoffmann, H. G.: Hans Witten und die Freiburger Tulpenkanel. Der Anschnitt, Jg. 17, 1965, Nr. 4/5, S. 3 ff.
26. Goldkronach, Festschrift 600 Jahre Stadt, 1965, S. 11, 12.
27. Aufzählung der Instrumente an der Goslarer Bergkanne und der Kopie a) in Griep, a.a.O., (Anm. 3).

► *Klosterkirche Himmelkron*

