

Martin Schaffners „Bildertisch des Asymus Stedelin“

*„Die Sonne selbst, sie ist ein lautes Gold;
Merkur, der Bote, dient um Gunst und Sold;
Frau Venus hats auch allen angetan,
So früh als spät blickt sie euch lieblich an;
Die keusche Luna launet grillenhaft;
Mars, trifft er nicht, so dräut euch seine Kraft,
Und Jupiter bleibt doch der schönste Schein;
Saturn ist groß, dem Auge fern und klein;
Ihn als Metall verehren wir nicht sehr:
An Wert gering, doch im Gewichte schwer.
Ja, wenn zu Sol sich Luna fein gesellt,
Zum Silber Gold, dann ist es heitre Welt!“
(Goethe, Faust II, Kaiserliche Pfalz, Astrolog, Vers
4955 ff.)*

In der Gemäldegalerie der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel befindet sich ein Bildertisch des Ulmer Malers Martin Schaffner, der in seiner farbenfrohen Darstellung und in der künstlerisch herausragenden Kompositionsweise zu den eindrucksvollsten Malbeispielen altdeutscher Kunstauffassung zu zählen ist¹. Darüber hinaus birgt dieses Gemälde eine derartige Fülle astrologisch-tellurisch-ethischer Allegorien, wie sie in anderen Gemälden selten anzutreffen ist. Hinzu kommt, daß sich unter diesen Allegorien auch deutliche Hinweise auf bergbaulich-mineralische Bereiche finden lassen, so daß eine Behandlung an dieser Stelle erlaubt sein mag. Die große Detailfreudigkeit der Malerei und die Aussagekraft auch von Details haben es in diesem Zusammenhang notwendig erscheinen lassen, die Farbbeilage dieses Heftes auf zwei Bildseiten auszuweiten, so daß der Text in der Beilage nur ganz knapp und beschreibend ausfallen konnte. Die große Fülle des Begleittextes hat zu diesem Aufsatz geführt, wobei die bergbaulich-astrologisch-mineralischen Gesichtspunkte besonders hervorgehoben werden sollen.

Zur Person des Künstlers Martin Schaffner

Seit Suzanne Lustenbergers Dissertation über den Ulmer Maler Martin Schaffner scheinen die wesentlichen Probleme um diesen an der Wende des Mittelalters zur Neuzeit lebenden Künstlers gelöst zu sein², zumal von diesem Maler, den die Urkunden der freien Reichsstadt zwischen 1499 und 1546 nennen, ein recht umfangreiches Œuvre erhalten geblieben ist. Seine Werke sind meist am ligierten Monogramm MS zu erkennen; manche Werke sind auch MSM bzw. MSMZU (= Martin Schaffner Maler zu Ulm) bezeichnet.

Martin Schaffners Geburtsjahr läßt sich aus einem in München aufbewahrten Holzmodell zu einer Medaille aus dem Jahre 1522 erschließen, auf dem er sich nach der Umschrift im Alter von 44 Jahren selbst dargestellt hat (Abb. 1). Danach ist er um 1478/1479 geboren worden. Schaffner ging in Ulm in die Lehre bei Jörg Stocker, in dessen Werkstatt er 1496 an dem sog. Ennetacher Altar mitarbeitete. Er wechselte noch in Ulm die Werkstatt und lernte dort bei einem Meister, der den sog. Pfullendorfer Altar erstellt hat. Da aber die Ulmer Maler um 1500 noch der Spätgotik und ihren auslaufenden, erlahmenden Malkräften anhängen, wechselte Schaffner nach Augsburg, das zur damaligen Zeit den neuen, lebendigen, aus Italien einströmenden Renaissance-Ideen besonders aufgeschlossen war. In Augsburg trat er in die Schule von Hans Holbein d. Ä. ein, in der er sich auch mit zeitgenössischen Malern (z. B. Albrecht Dürer und Hans Burgkmair) auseinandersetzen mußte.

Seit 1515 trat in Schaffners Œuvre die Darstellung szenischer Ereignisse in Form einer bewegten, aber einheitlichen Figurenkomposition hervor, doch blieb er im Gegensatz zu Dürers Kompositionsmethoden eher in der Fläche und vermied schroffe Überschneidungen. Er bevorzugte demgegenüber eine ausbreitende, lyrisch-elegisch gehaltene Schilderung der Vorgänge. Im Jahre 1521 entstand



Abb. 1: Holzmodell einer Medaille mit dem 44jährigen Ulmer Künstler Martin Schaffner, 1522 (Münzkabinett München)

Schaffners sog. Hutz-Altar, der als Krönung sämtlicher Renaissance-Bestrebungen des Künstlers angesprochen wird: „Durch weitgehenden Ausgleich der Proportionen, der Flächen- und Raumwerte sowie der Farben entstand hier eine sonst nie erreichte Harmonie zwischen Einzelfigur, Figurengruppe und Architektur, wobei noch besonders erwähnenswert die Predella als frühe — indirekte — Kopie des Abendmahles von Leonardo da Vinci in Mailand ist“³.

Schaffners Werke aus den 1520er Jahren zeigen manieristische Züge „als Ergebnis der Suche nach einer vertieften Ausdruckssprache. Die lebendige Vergangenheit der Gotik wurde nun mit den Erfahrungen der Renaissance ausgewertet. Bei dem sog. Zweiten Wetttenhausener Altar (1523/1524) erheben sich die Architekturen als völlig eigengesetzliche Gebilde hoch über die Figuren hinaus, die dünn und leicht gedehnt, von langfließenden, stellenweise wirbelnd ausfahrenden und unten rauschend ausklingenden Gewändern umhüllt sind“⁴.

Im vierten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstand dann Schaffners Spätstil, der sich vor allem durch einen Verlust an Architektur ausdrückt. Demgegenüber treten die Personen und Figuren in der Darstellung wieder in den Vordergrund. Das Hauptwerk dieses Spätstils ist eben jene im Jahre 1533 entstandene Tischplatte des Asymus Stedelin, die in diesem Beitrag eingehender behandelt werden soll.

Seit dem Jahre 1526 hatte Martin Schaffner in Ulm das Amt eines Stadtmalers inne. Seit 1535 ist kein Werk mehr von ihm überliefert, und im Jahre 1546 erscheint sein Name letztmalig in den Musterungslisten der Stadt vor dem ausbrechenden Schmalkaldischen Krieg. 1549 sind seine Erben genannt, so daß man das Todesjahr des Malers zwi-

schen diesen beiden Daten annehmen muß. Mit Schaffners Tod ging auch die lange Tradition der Ulmer Malerschule zugrunde, „die unter ihm noch einmal einen bedeutenden Aufschwung erlebte. Mit ihren wundervoll blühenden, aufeinander abgestimmten Farben, deren Skala in Übereinstimmung mit den formalen Bestrebungen mehrfach abgeändert wurde — vom lebhaft Bunten zu einem über alles dominierenden, schattenhaften Violett und von einem warmen, lichten Gold-Gelb-Ton zu einem raschen Wechsel dunkelglühender Farben — gehören manche seiner Gemälde zu den schönsten Werken altdeutscher Kunst“⁵. Man kann diesem Urteil nur zustimmen: Die Betrachtung der Werke Schaffners und hier auch des Bildertisches des Asymus Stedelin bereitet nicht nur in ästhetischer Hinsicht ein ungebrochenes Vergnügen⁶.

Zum mythisch-philosophischen Hintergrund der Darstellungen auf Schaffners Bildertisch

Vor der Beschreibung der einzelnen Darstellungen auf dem Tafelbild Schaffners sind einige längere Erläuterungen notwendig, welche das Bild in den geistesgeschichtlichen Umkreis zu stellen suchen. Den Einstieg in das Verständnis des Gemäldes gibt jenes Spruchband links neben dem im roten Gewand und als „Ptolomäus“ bezeichneten Mann, auf dem es heißt:

„*Ain jeder mörck mit vleyß hiebey / Siben Farben unnd Künsten frey / Siben Zaichen unnd Metall / Siben Tag der wochen all / Siben Tugenden die seind gut / Wee dem der dzeit on nütz verthut*“.

Rot sind die Worte „Farben“, „Künste“, „Zaichen“ (= Planeten), „Metall“, „Tag“ und „Tugenden“ aus dem Gesamtschriftbild herausgehoben. Damit ist klar ausgedrückt, daß die Tischplatte eine Allegorie beinhaltet, die sich im astrologisch/astronomisch-tellurisch-ethischen Milieu bewegt. Deshalb muß zunächst auf die geistesgeschichtlichen Grundgegebenheiten eingegangen werden, wobei die Astrologie von besonderer Bedeutung ist⁷.

Gegen Ende des 14. Jahrhunderts tritt die *Astrologie* in Europa deutlich in Erscheinung; die Neigung zur Erforschung des Einflusses von Himmelskörpern auf die menschlichen Geschicke lag u. a. in einem zeitbedingten allgemeinen Gefühl der Unsicherheit und in der Krisenstimmung, die Kirche und Gesellschaft erfaßt hatte, begründet. Heilmittel gegen derartige „Gefühle“ bot scheinbar die Astrologie.

Die aus jener Zeit überkommenen astrologischen Codices fassen in lateinischer Übersetzung die Hauptwerke der antiken, arabischen und jüdischen Astrologie zusammen: Grundlage für die Praxis der mittelalterlichen Astrologie war dabei das Ptolemäische System. Als eine Art „astrologischer Bibel“ galt das Hauptwerk der spätantiken Sterndeutung (der sog. Tetrabiblos) des Claudius Ptolemäus, eines Naturforschers und Mathematikers aus Alexandria. Die arabisch-jüdische Tradition erweiterte diese Disziplin um Elemente, die sowohl der Dämonologie und der Magie

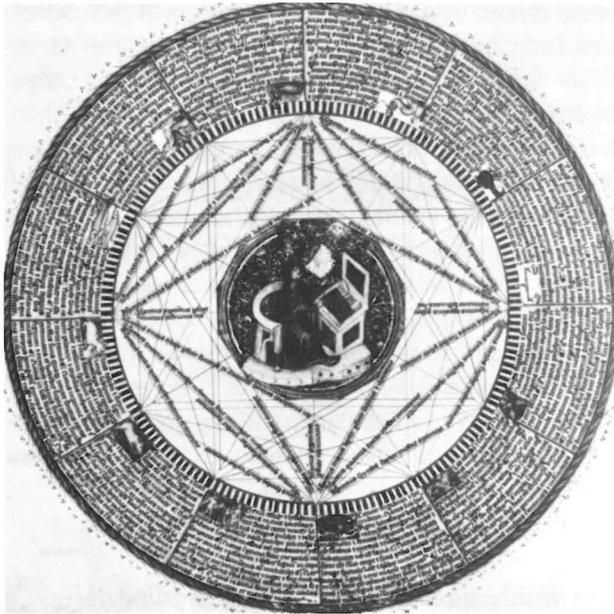


Abb. 2: Der Hofastronom Terzysko im Tierkreis, aus der Astronomischen Handschrift Wenzel IV. von Böhmen, nach 1400 (Bayerische Staatsbibliothek München)

als auch der Kabbala entstammten, und führte weitere weissagende Systeme ein. Die Zusammensetzung des Kosmos, die Einwirkung der Planeten, die unterschiedlichen Beziehungen zwischen dem Tierkreis und den Planeten, das System der Aspekte u. a. m. wurden untereinander in Beziehung gesetzt und voneinander abgeleitet (Abb. 2).

Nach Ptolemäus haben die Planeten ihre besondere Bedeutung durch ihre Örter oder „Häuser“, womit die Teile des Tierkreises, die ihnen zugehören, gemeint sind. Aus dem Gefühl personaler Macht der großen Wandelsterne ist der Gedanke der sog. Planetenkinderschaft erwachsen. So heißt es in dem Planetenkinderkapitel eines seit dem 14. Jahrhundert populären und in vielen Exemplaren überkommenen astronomisch-astrologischen Lehrbüchleins, das aus der arabischen Astrologie entstammte, beispielsweise: „Merkurius ist under Venus allernachst und leufft durch die 12 zaichen als die sun und Venus und hat großen gewalt in dem zwilig (= Zwilling) wan das ist sin huß und hat noch grössern gewalt und geluck (= Glück) in der magt (= Macht) wan die ist sin huß und auch sin erhochung. und hat kainen gewalt in dem sutzen (= Schützen) noch in dem visch. Mercurius ist gut by den guoten planeten und bloß by den boessen planeten, doch ist er von siner natur gut.

Sin kind ist gar wol gesprech und maisterlich red und ruemat sich selber geren und fraget gern nach grossen kunsten und wurt gewunlich ain maister der redkunst und predigens der astronomi der geometri der mensur (= Vermessung) des ertrichs (= Erdreichs) und der figur des gestirnes, der spren (= Sphären) des hymels und der Elementen beschayden kan. ain disputirer und ain maister natürlichen sachen und zaubry und ander kuensten mit den man

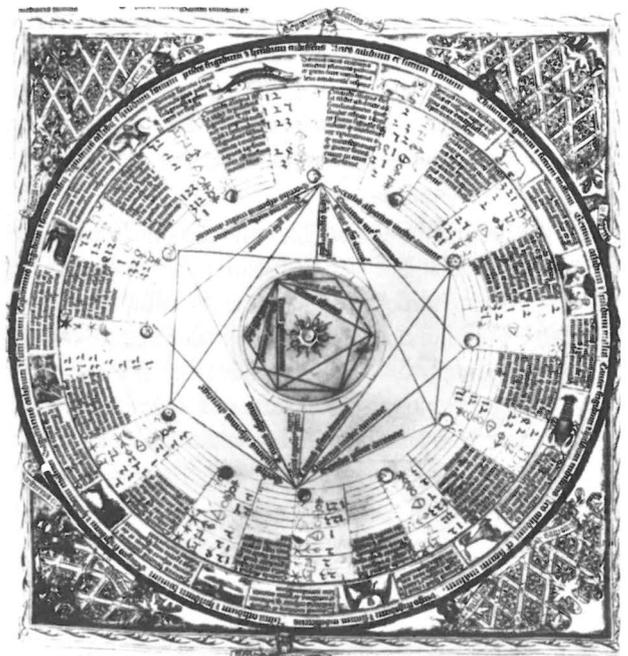
kunftigew ding bevidet. und ain maister huebscher spruech und ain mayster dichtens vers machens und grosser rechnung, malens snitzens und ergrabens und entwerffens und hat wunderlich betrachtung uff die kunst und ainen unmuessigen sin und begrift was er wil und behebt es lang und ist unstat und beweglich und kumpt geren in fremde lant“⁸. Danach verlieh der Planet Merkur seinen Kindern die Gabe der Erfindung sowie die Fähigkeit, die erlernten Künste und Wissenschaften zu vermitteln.

Für das Spätmittelalter stellte die Astrologie also eine Art von Universalwissenschaft dar, die, getragen von der Idee der Einheit des Seins, letztlich in einem Pantheismus fundiert lag (Abb. 3). So wie innerhalb des allumfassenden Systems der Korrespondenzen etwa den Farben, Zahlen, Elementen, Mineralien, Metallen und Wochentagen bestimmte Gestirne zugeordnet waren, gehörte zu den fundamentalen Zügen dieses latenten naturmythologischen Weltbildes auch ein ausgeprägter Hang zur Magie und zur Dämonologie, der sich bis in das Leben der Einzelpersonen auswirkte und über Jahrhunderte hinweg das Fortschreiten ganzer Wissenschaftsdisziplinen behinderte.

Leitsätze wie: „Alles Glück und Unglück, was den Menschen widerfährt, kommt von den 12 Tierkreiszeichen und den 7 Planeten“ oder: „Denn zur festgesetzten Zeit geschieht das, was geschehen muß“⁹, lagen letztlich bereits in der pythagoreischen Lehre begründet und beeinflussten in großem Maße auch politische Entscheidungen¹⁰.

Unter diesen Prämissen und unter den philosophischen Gedankengängen eines aus der Antike stammenden Weltbildes, das durch Elemente fremder und jüngerer Philosophien und Anschauungen überladen und undurchschau-

Abb. 3: Kreis-Schema mit den Beziehungen zwischen Tierkreis und Planeten und dem System der Aspekte, aus der Astronomischen Handschrift Wenzel IV. von Böhmen, nach 1400 (Bayerische Staatsbibliothek München)



bar geworden war, ist Martin Schaffners Tafelbild zu betrachten. Es gibt genau den Situationspunkt innerhalb des Geisteslebens der beginnenden Neuzeit wieder, als die Renaissance bereits erste realwissenschaftliche Erfolge aufzeigen konnte, als man aber in der Mehrzahl aller Fälle noch am Althergebrachten hing. Insofern läßt sich in Schaffners Bild durchaus noch mittelalterliches Denken erkennen.

Ausgehend von den auf dem ersten Spruchband angedeuteten allegorischen Beziehungen zwischen den Planeten und den Metallen, Farben und Wochentagen sollen diese nun näher erläutert werden.

Allegorische Beziehungen

Planeten und Metalle

Bereits in vor- und frühgeschichtlichen Epochen bestanden Gleichsetzungen von Planeten und Metallen. In den babylonischen Metall- und Gestirnsreihungen sind verschiedene Folgen enthalten. Der Platoniker Celsus¹¹ überliefert eine Planeten- und Metallfolge, wobei er erzählt, daß die Leiter im Mithras-Mysterium, deren achte Stufe in den Fixsternhimmel führt, aus sieben Metallen aufgebaut sei und welchem die Planeten in der Ordnung: Kronos (Saturn) = Blei, Aphrodite (Venus) = Zinn, Zeus (Jupiter) = Kupfer, Hermes (Merkur) = Eisen, Ares (Mars) = Mischmetall (Bronze), Selene (Luna) = Silber und Helios (Sol) = Gold angehören¹².

Die Siebenzahl der Planeten und Metalle wurde von der Spätantike ins Mittelalter übertragen, wobei man in einem astrologisch-alchemistischen Gedankengebäude die in den Planeten wirksamen Weltkräfte auch in den entsprechenden Metallen zu finden glaubte. Diese Zuordnung war nicht immer einheitlich durchgeführt worden, daß das Gold zur Sonne und das Silber zum Mond gehörten, stand allerdings immer fest. Auch daß das Blei zum Saturn und das Eisen zum Mars traten, wurde fast stets anerkannt, wenngleich es gerade in dem hier behandelten Fall anders ist. Nach einigem Zaudern wurden das Kupfer der Venus und das Zinn dem Jupiter zugewiesen, während das Quecksilber aufgrund seiner rätselhaften Eigenarten eine Sonderstellung einnahm. Da Quecksilber nicht bearbeit- und hämmerbar ist, rechnete man es zunächst nicht den Metallen zu; hingegen sah es die Alchimie zusammen mit dem Schwefel (Sulphur) und dem Salz als Grundstoff aller Metalle an. Quecksilber erschien zunächst nur ganz vereinzelt in den Siebenerreihen, so beim byzantinischen Alchimisten Stephanos im 7. Jahrhundert. Meist wählte man zur Ergänzung der Reihe anstelle des Quecksilbers eine Metallegierung. Noch 1349/1350 fand sich in Konrad von Megenbergs „Buch der Natur“ statt des Quecksilbers eine „gunderfai“ genannte Gold-Silber-Legierung. Im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts gewann dann das Quecksilber seinen festen Platz unter den planetarischen Metallen¹³.

Dieses von Astrologie und Alchimie geprägte Weltbild ist auch in der ersten bergmännischen Schrift überhaupt, dem „Bergbüchlein“ des Freiburger Bürgermeisters Ulrich Rülein von Calw, zu erkennen und erfaßbar, der im ersten Kapitel seines Werkes mit der Überschrift „Von gemeynem ursprung der ertz/es sei Silber/Gold/Zin/Kupfer/Eisen/oder Pleiertz“ ausführt:

„In welchem sie all über eyn treten/ unnd mit eynem gemeynen namen genannt werden: metallisch ertz. Ist zu mercken/ das zu der wachung oder geburt metallisch ertz/ gehöret eyn wircker und eyn underworffen ding od materie die da geschickt ist zu empfahren die wirkung. Der gemeyn wircker deß ertz und aller ding die da geborn werden/ ist der himel mit seinem lauff/schein uñ einfluß/ als die natürlichen meyster sprechen: Der einfluß des himels wirt gemachfeltigt durch den lauff deß firmaments/und widerlauff der sibben planeten. Darumb eyn ietzlichs metallisch ertz/eyne sonderlichen zugeeygneten einfluß empfacht/ vō seinem eygnen planeten/ umb eygenschaftt willen dasselbigen und deß ertz/auch umb eynigkeyt/iñ werme-kelte-feuchte und truckne. Alß das Gold von der Sonnen oder irem einfluß/ das Silber von dem Mond/ das Zinn vom Jupiter/ Das Kupffer von Venus/ das Eisen vom Mars/ das Plei von Saturno/dz Quecksilber vom Mercurio gemacht wirt.

Darumb die Metall gar oft von Hermete uñ von andern weisen mit disen namen genennet werden/ alß das Gold Sonn/lateinisch Sol/ das Silber/Mond/lateinisch Luna genennt wirt/ alß klärlich in den gesundernten Capiteln eynes iegklichen Metalles gesagt wirt.

Also vil sei kurtzlich gesagt von dem gemeynē wircker der Metall und ertz. Aber das underworffen ding/oder die gemeyn materi aller metall/ist nach der meynung der weisen/ Schwefel und Quecksilber/die durch den lauff unnd einfluß deß himmels müssen vereynigt uñ verhertet werden/zu eynem metallischen körper/oder zu eynem ertz. Nun halten etlich dz durch den lauff und einfluß des himels/werden auß d' tieffe der erde vō Schwefel und Quecksilber auffgezogen dünst oder bradem (exhalationes minerales genant) und iñ auffrauchen/in gengen und klüfften/durch wirkung der Planeten vereyniget/und zu eynem ertz gemacht.

Noch sind ettlich/die halten nit das die metall von dem Quecksilber gewirckt werden/dweilman an vil örtern metallisch ertz hat/uñ doch keyn quecksilber daselbs findt/ sonder für das quecksilber setzen sie in materi feucht und kalt schmelig on allen schwefel die gezogen ist auß der erden/alß ire schweyß/darauß mit vermischung deß Schwefels/alle Metall gewircket werden. Nun wie dem allen/nach guter verstendtnuß und rechter außlegung/ist eyns ietzlichen meynung recht/ und das ertz oder metal wirt gewirckt auß der feuchtigkeit der erden/alß auß seiner materi deß ersten Grads/auß dem dunst oder bradem vonn eynem teyl/alß auß seiner materien deß andern Grads/welche beyde/alhie quecksilber genant werden.

Item/in der vermischung oder vereynigung/deß quecksilbers un̄ schwefels im̄ ertz/helt sich der Schwefel/als der manlich som/und das Quecksilber alß der weiblich sam/in der geberung oder empfahung eyns kinds. Also ist der schwefel/ alß eyn sunderlicher geeygneter wircker der ertz oder Metallen¹⁴.

Zum besseren Verständnis des um 1500 noch stark von der Astrologie und der Alchimie geprägten Weltbildes soll hier kurz erwähnt werden, daß die stoffliche Welt durch die Elemente und die Grundstoffe aufgebaut war. Als *Elemente* im alchemistischen Sinne galten Luft, Feuer, Erde und Wasser, die angeblich die Fähigkeiten besitzen sollten, sich dank ihrer doppelten Grundeigenschaften in ein anderes Element verwandeln zu können. So galt das Feuer als trocken und warm, die Luft als warm und feucht, das Wasser als feucht und kalt und die Erde als kalt und trocken: Jeweils zwei Elemente besaßen eine gemeinsame Eigenschaft, wodurch das Umwandeln des einen Elements in das andere ermöglicht werden sollte.

Die Erde war in diesem Weltbild das Symbol des Urstofflichen und die Grundlage aller körperlichen Erscheinungen, das Wasser galt als Symbol des Bindegliedes zwischen Geist und Stoff und damit auch als Sinnbild der Gedanken. Die Luft war die Beziehung auf Raum oder Form, während das Feuer das Reich des Geistigen bzw. des Lebens überhaupt repräsentierte. Durch die Vereinigung dieser Elemente unter verschiedenen Bedingungen entstand nach Ansicht der Alchimisten eine unendliche Reihe von Formen bzw. Körpern, welche die sichtbaren Phänomene dieser Welt bewirkten.

Während die Wissenschaft die vier Elemente annahm, gesellte die Alchimie denselben noch den Weltgeist „Mercurius“ als die geistige Quintessenz aller Dinge hinzu. Sie betrachtete die vier Elemente als allgemeine, gewöhnlich unsichtbare Prinzipien, die aber die Ursache des Wahrnehmbarwerdens aller Dinge waren, indem sie denselben die Eigenschaften des Erdigen, Wässerigen, Luftigen und des Feurigen verlieh¹⁵.

Hinzu traten drei weitere Grundstoffe: Sulphur, Mercurius und Sal. Es waren dies feinste Materien, aus denen durch unterschiedliche Zusammensetzungen die bekannten Metalle bestanden. Je nachdem welches Prinzip in einem Körper vorherrschend war, entstanden dann die charakteristischen Eigenschaften der Metalle¹⁶.

Im 14. und 15. Jahrhundert bildete sich somit eine gleichsam kanonische Gleichsetzung der Metalle mit gewissen Planeten heraus, die bis zur endgültigen Ablösung der Alchimie bzw. Astrologie durch die exakten Wissenschaften Bestand hatte: Sol entsprach dem Gold, Luna dem Silber, Venus dem Kupfer, Merkur dem Quecksilber, Zinn dem Jupiter, Blei dem Saturn und Eisen dem Mars.

Es mag erlaubt sein, hier noch kurz auf die alchemistisch-astrologische Bedeutung der einzelnen Metalle dieser Siebenreihe einzugehen. *Gold* wurde in der hermetischen

Philosophie auch unter den Bezeichnungen „Corpus rubeum“, „Leo“, „Homo senex“, „Lapis benedictus“, „Filius Solis“, „Pater ignis“, „Rubeus filius“, „Lumen majus“ oder „Fermentum rubeum“ angeführt. Nach alchemistischer Auffassung hatte Gold seinen Ursprung aus dem hellsten und reinsten Lebensgeist („mercurius vivus“) und dem reinsten, unverbrennbaren Schwefel („sulphur“), woraus es „durch des Himmels Influenz“ entstanden sein sollte¹⁷. Nach Hildegard von Bingen ist das Gold „warm, hat etwas von der Natur der Sonne und ist gleichsam aus der Luft“¹⁸, und Konrad von Megenberg vermerkt: „Ez scheint ze aller zeit und kain unsauberkeit mag ez verzeren“¹⁹.

Silber war in der Alchimie ein Emblem der Intelligenz; es war das durch das Mondzeichen dargestellte Element, das — mit Quecksilber in der Bedeutung des Verstandes amalgamiert und vom Feuer der göttlichen Liebe durchglüht — in Gold verwandelt werden konnte. Silber kam unter den Bezeichnungen „Fermentum album“, „Argentum“, „Luna“, „Lumen minus“, „Mater“, „Sol Pater“, „Diana“ und „Uxor odorifera“ vor und sollte sowohl seinen Ursprung als auch sein Wachstum von den drei Universalprinzipien Mercurius, Sulphur und Sal haben²⁰.

Das *Kupfer* setzte sich nach Theophrastus Bombastus Paracelsus aus „Sulphure purpureo“, „Sale rubro“ und „Mercurion citrino“ zusammen, das in der Alchimie, mit Zink vermischt, häufig betrügerisch bei Transmutationen an Stelle von Gold vorgewiesen wurde²¹. Sebastian Münster schreibt in seiner „Cosmographie“: „Nach Sylber wird Kupffer für ander Metall in grosser achtung gehalten: dann man mag es breiter treiben dann Eysen oder Zinn und Bley/man mag es auch giessen/und es verzehrt sich im Fewr/man legt es allein oder mit Mettallen dareyn/darzu wird es auch verzehrt vom Rost . . . So viel das Kupffer antrifft/ist zu wissen daß es seiner Natur halb nicht geringer ist dann Quecksylber oder Zinn/man braucht es mehr dann diese zwey Metall/aber dieweil man sein viel findt/ wird es nachgültiger (= billiger) gekauft“²².

Die Alchimie wollte mit dem Ausdruck „Mercurius“ und dessen Planetenzeichen das dritte, nämlich das geistige, ewige Prinzip im Menschen und überhaupt in der Natur symbolisieren: Mercurius war eine der drei Ursubstanzen und wurde mit dem „Astrallicht“, dem Denkprinzip und der geistigen Quintessenz alles Bestehenden, gleichgesetzt²³.

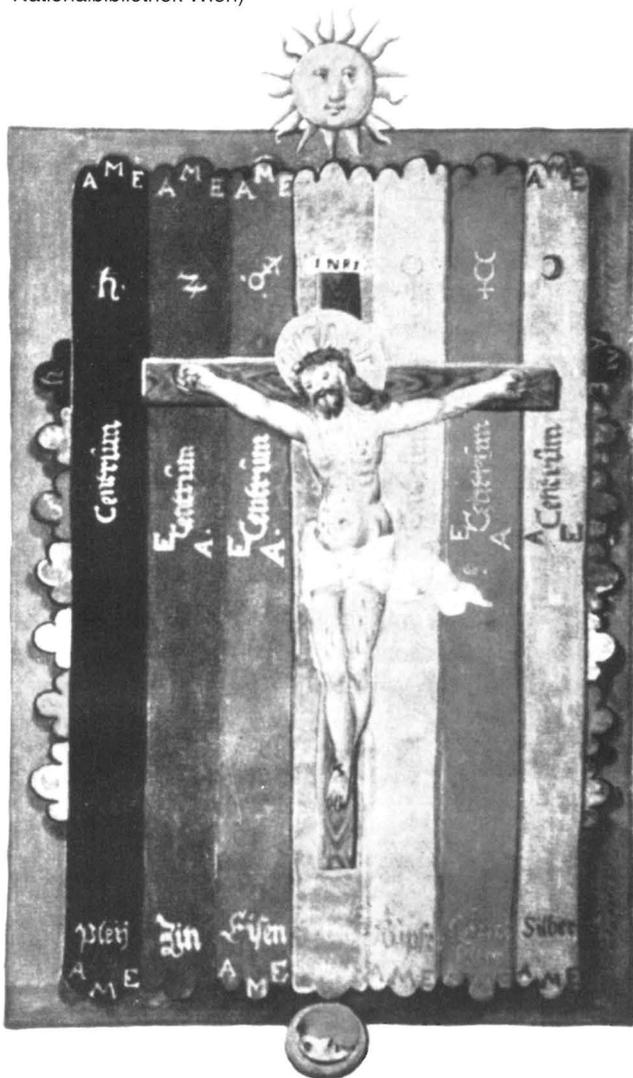
Quecksilber als Metall führte Bezeichnungen wie „Mercurius vivus“, „Argentum Martis“, „Hydrargyrus“, „Aqua philosophorum“, „Aquila volans“, „Draco“, „Scorpio caudatus“ oder „Pater mirabilis“. Es sollte aus kräftiger Vermischung aller Metalle („Erster Materie“), d. h. aus einer zähen Feuchte, unverbrennlich entstanden sein²⁴. Paracelsus beschrieb Quecksilber so: „Also ist noch ein metallische Art, die weder sich hemern noch gießen laßt und ist das mineralisch wasser der metallen . . . sein wunderbarlich art ist mannigfaltig und nicht wol mit kleiner mühe gar zu ergründen. so vil zeigt es sich aber an, das es ist

prima materia alchimistarum in generandis metallis, darzu ein große medicin . . . rint und nezt nichts, laufft, hat kein füß und ist das schwerist metall“²⁵.

Zinn nahm in der Alchimie einen geringen Raum ein. Es wurde auch als „weißes Bley“ bezeichnet und war ein „unvollkommenes Metall, jedoch edler als Bley, und wurde in Ansehung des Goldes und Silbers, als welche viel dichter, unter die weicheren und geringeren Metalle gerechnet“²⁶.

Blei hingegen war bei den Alchimisten das herausragende Ausgangsmetall bei den Versuchen, andere Metalle in Gold umzuwandeln²⁷. Hildegard von Bingen bemerkte den schädlichen Einfluß des Bleis auf den menschlichen Körper²⁸, und auch Megenberg rechnete dem Blei nur schlechte, zumindest geringe Eigenschaften zu²⁹. Blei wurde als Bleiweiß und Bleizucker unter der Bezeichnung „Saccharum Saturni“ oder „Vitrum Saturni“ als äußerlich anzuwendende Arznei verwendet, „weil das Bley kühlender Natur und Art sey und gut sey bey krebsischen, faulend-bösen Schäden“³⁰.

Abb. 4: „Speculum Metallorum“ des Martin Stürtz, 1575: Christus am Kreuz mit den sieben Metallen und Farben (Österreichische Nationalbibliothek Wien)



Das Eisen wurde mit dem Planeten Mars gleichgesetzt, wobei noch Paracelsus „Stahl“ und „Eisen“ als zwei unterschiedliche Metalle voneinander trennte³¹. Als besonders unangenehm empfand man den auftretenden Rost, der bereits bei Megenberg als eine der unreinsten Phänomene dieses Metalls angesehen wurde³².

Planeten und Farben

Im 14. und 15. Jahrhundert bildete sich also jene Gleichsetzung der Metalle mit den Planeten heraus, die bis zum Zusammenbruch der allgemein gültigen Astrologie bzw. Alchimie Bestand hatte. Verschiedentlich haben Probierebücher diese Symbole auf den Titelbildern abgebildet, z. B. in Lazarus Erckers „Aula Subterranea“. Daneben sind auch die Farben in einen bestimmten Symbolbereich eingegliedert worden, wobei besonders die drei Illuminationen im 1575 erschienenen „Speculum Metallorum“ des St. Georgenthalers Martin Stürtz aufschlußreich sind, eine Schrift, die im böhmischen Erzrevier entstanden ist, aber enge Beziehungen zum Schwazer Bergbau in Tirol aufweist, wie es der mittlere Hauptteil des Codex belegt, der

Abb. 5: „Speculum Metallorum“ des Martin Stürtz, 1575: Daniel im Baum, an den Wurzeln die Metalle (Österreichische Nationalbibliothek Wien)



teilweise wörtlich dem Bochumer Exemplar des „Schwarzer Bergbuches“ entnommen wurde³³.

Die erste Illumination (Abb. 4) befindet sich am Ende des zweiten Kapitels mit dem Titel „Vom Unterscheiden aller metallischen Gesteine, ihrer mannigfaltigen Abwechslung, Unfruchtbarkeit und vollständigen Frucht“. Darin ist die Rede von den rechten „Centra“ (Mitten) der Erde, die „per figuratas Planetas stellas“ bewegt werden. Die Illumination zeigt den gekreuzigten Christus vor sieben langen Metall-„Barren“, die verschiedenfarbig angelegt sind, in Höhe des Christus-Korpus die Aufschriften „Centrum“ sowie „A“ und „E“ (für Anfang und Ende) sowie an den beiden dreipaßförmigen „Barren“-Enden die Buchstaben „A“, „M“ und „E“ (für Anfang, Mitte, Ende) zeigen. In der oberen Hälfte sind die Planetenzeichen aufgetragen, am unteren Ende die Bezeichnung des Metalls. Die sieben „Barren“ liegen quer über sieben anderen derselben Minerale, die zu einem Block aneinandergereiht sind. Die „Barren“ und der Gekreuzigte sind in einem grünen Feld angelegt; über Christus strahlt die züngelnde Sonne, unter dem Kreuz steht der silberne Mond³⁴.

Die zweite Illumination (Abb. 5) beendet das dritte Kapitel („Von der Wirkung aller metallischer Gebirge, wie diese in der Erden auf den Gängen geschieht“). Dargestellt ist die Daniel-Sage, wobei Daniel mit der Keilhau in der Baumkrone steht, während ihn der Engel auf die Schätze im Boden aufmerksam macht. Unterhalb des Baumes ragen sechs farbige Keile aus dem Boden, die wieder als Darstellungen der Metalle anzusprechen sind. Allerdings fehlt ein Hauptmetall in dieser Darstellung³⁵.

Die dritte Illumination (Abb. 6), die sich in ihrer Auffassung eng an die erste anschließt, befindet sich im zwölften Kapitel („Von aller Wirkung vorgenannter Metallgebirge, allgemein unterschiedlich“). Sie zeigt wieder den gekreuzigten Christus, wobei das Kreuz in einem Kreis eingepflanzt ist, der von den nebeneinandergelegten Metallbarren verdeckt wird. Wieder sind zwei Reihen überkreuz gelegt worden. Jeder Barren enthält in der Mitte die Bezeichnung „Centrum“ sowie „A“ und „E“, wobei der Anfang stets näher zu Christus liegt als das Ende. Auch die Buchstaben „A“, „M“ und „E“ sind erneut an den oberen und unteren Enden der Barren angebracht worden. Die Planetensymbole sind jeweils nahe dem oberen Ende, die Metallbezeichnungen am unteren Ende eingetragen. Offenbar liegen die Metallbarren in der Weltscheibe, die von insgesamt 18 Sonnen umkreist abgebildet ist. Von jeder Sonne geht eine Verbindungslinie zur Brustwunde von Christus. Offenbar ist der Gekreuzigte als Herrscher über die Sonnen, das Weltall und die Metalle und damit die irdischen Dinge angesprochen³⁶.

Aufgrund der in den Illuminationen auftretenden Farben läßt sich die Zugehörigkeit dieser Farbskala zu den Planetensymbolen und den Metallen nachweisen. Schwarz gehört zum Blei (Saturn), violett zum Zinn (Jupiter), braun zum Eisen (Mars), gold zum Gold (Sol), grün zum Kupfer

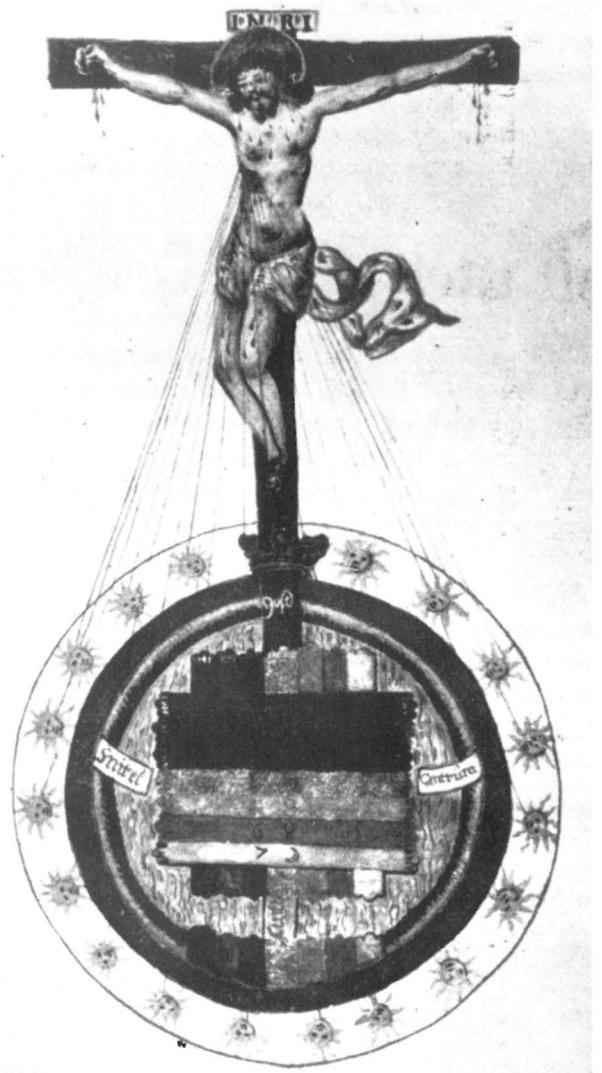


Abb. 6: „Speculum Metallorum“ des Martin Stürzt, 1575: Christus am Kreuz als Herrscher über Sonnen, die Weltkugel und die sieben Metalle (Österreichische Nationalbibliothek Wien)

(Venus), rot zum Quecksilber (Merkur) und silbern zum Silber (Luna). Bemerkenswert ist bei den Darstellungen im „Speculum Metallorum“, daß das Kreuz Christi und damit Christus selbst immer vor dem mittleren Metallbarren angeordnet worden ist, der aus Gold besteht. Damit ist die herausragende wertmäßige Stellung dieses Metalls eindringlich ausgezeichnet, ein Tatbestand, der auch in dem 1574 erschienenen Werk von Lazarus Ercker „Beschreibung der allerfürnemisten Mineralischen Ertzt“ ausdrücklich beschrieben worden ist³⁷.

Planeten und Wochentage

Auch das Phänomen der Göttlichkeit der Gestirne bzw. der Identifizierung von Gottheiten mit Gestirnen läßt sich bis zu den Babyloniern zurückverfolgen. Die Pythagoreer hielten im 5. Jahrhundert v. Chr. die Sonne, den Mond und die Planeten für Götter, und Platon vertrat um 350 v. Chr. im „Timaios“ und in den „Gesetzen“ mit Nachdruck die Lehre von der Göttlichkeit der Gestirne wie des gesamten Him-

mels. Im Dialog „Epinomos“, der entweder von Platon selbst oder von einem seiner Schüler vollendet wurde, wird gesagt, daß alle Griechen und Barbaren die Planeten nach Göttern benennen, und er selbst nahm an, daß die Himmelsgottheiten das menschliche Leben und Schicksal beeinflussen. Um 300 v. Chr. begann dann der Siegeszug der Astrologie in der gesamten hellenistischen Welt: Berossos, ein Priester des Gottes Bel, gründete auf der Insel Kos eine Astrologenschule, und Epigenes von Byzanz studierte astronomische Keilschrifttexte. In hellenistischer Zeit wurden die Götter aller Völker miteinander identifiziert und die Wochentage nach Planetengöttern benannt³⁸.

Die Pythagoreer beschäftigten sich auch mit den Beziehungen zwischen den Gestirnen und den Zahlen, wobei sie versuchten, diese Beziehungen in Zahlenverhältnissen auszudrücken. In den überlieferten arithmologischen Schriften ordneten sie den Zahlen von 1 bis 7 Gottheiten zu, und zwar waren es genau die wohlbekannten Planetengötter in der Reihenfolge der heutigen Wochentage. Diese „Planetenwoche“ übernahmen die Pythagoreer aus der chaldäisch-hellenistischen Astrologie. Bemerkenswert ist dabei das System, nach welchem sich die Folge der Gottheiten und Tage richtet: Nach der Lehre der Astrologen war Saturn, der am weitesten von der Erde entfernte Planet, der Herrscher über die erste Stunde des Samstages. Saturn war ein bössartiger Planet, daher war der Samstag ein fataler Tag, an dem man am besten nichts unternehmen sollte. Über die zweite Stunde desselben Tages herrschte Jupiter, und so weiter nach der „Reihenfolge der Chaldäer“ (Saturn, Jupiter, Mars, Sonne, Venus, Merkur und Mond). Rechnete man — von der ersten Stunde des Samstages ausgehend — nach dieser Reihenfolge weiter, so fand man, daß Saturn die 22. Stunde des Samstages beherrschte, Jupiter die 23. und Mars die 24. Stunde. Über die erste Stunde des nächsten Tages herrschte folgerichtig die Sonne: Also war der nächste Tag ein Sonntag. Nach dieser Berechnung erhielt man als Herrscher der Wochentage der Reihe nach Saturn, Sonne, Mond, Mars, Merkur, Jupiter und Venus³⁹.

Nach den Ergebnissen der vergleichenden Sprachforschung sind die Wochentage in ihren Namensbezeichnungen auf eine Zusammensetzung des Wortteils „-tag“ mit verschiedenen Planeten zurückzuführen. Für den *Sonntag* und den *Montag* ist diese Zusammensetzung noch allgemein im Verständnis geblieben, während bei den übrigen Wochentagen bereits Erläuterungen notwendig sind. Das englische Wort für den *Dienstag* („tuesday“) hängt mit dem germanischen Gott Ziu zusammen, der als Kriegsgottheit mit dem lateinischen Mars (bzw. dem griechischen Ares) gleichzusetzen ist. Ähnlich verhält es sich mit dem *Mittwoch*, der im Englischen („wednesday“) die Erinnerung an Wodan aufrechterhält, der das germanische Gegenstück zum Mercurius war. Der französische Name „mercredi“ hat hingegen noch die alte Wurzel des „Merkur-Tages“ beibehalten. Der *Donnerstag* geht in seiner

Bezeichnung auf den germanischen Gott Thor zurück, der dem römischen Göttervater Jupiter oder Jovis gleichgestellt war; der französische „jeudi“ erinnert daran. Die germanische Gottheit Freia entsprach der römischen Venus; ihr wurde der *Freitag* zugewiesen, der im Englischen („friday“) die germanische, im französischen („vendredi“) die romanische Wurzel erhalten hat. Der *Samstag* hält im Englischen („saturday“) die Überlieferung an den römischen Gott Saturn aufrecht.

So lassen sich über die Gottheiten und die nach ihnen benannten Planeten auch Beziehungen zwischen den Wochentagen und den Metallen nachweisen. In diesem Gedankengebäude sind demnach der Sonntag der „Goldtag“, der Montag der „Silbertag“, der Dienstag der „Eisentag“, der Mittwoch der „Quecksilbertag“, der Donnerstag der „Zinntag“, der Freitag der „Kupfertag“ und der Samstag der „Bleitag“. Mithin zeigen diese Gleichsetzungen das bedeutsame Phänomen, daß innerhalb des Ptolemäischen Weltverständnisses versucht worden ist, möglichst umfassend alle Erscheinungen des menschlichen Lebens und der Natur einer astrologisch-alchemistischen Ordnung zu unterwerfen⁴⁰.

Planeten und Künste bzw. Tugenden

Nach der astrologischen Anschauung des Mittelalters besaß jeder Planet eine spezifische Wirkungskraft, die das Handeln der Erdenbürger einschneidend bestimmte, ebenso die Gemütslage des Menschen, seine Charaktereigenschaften, Krankheiten und Tätigkeiten. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß in der bildenden Kunst jener Jahrhunderte Darstellungen wie die „Melancholie“ ein häufiges Motiv waren⁴¹.

Dem Menschen, der hilflos im Mittelpunkt des Alls und Weltgefüges mit seinen großen sphärischen Kreisbewegungen stand, sollten die „Sieben freien Künste“ helfen, den Weg zu Gott mit der notwendigen Weisheit zu finden. Mit diesen „Artes liberales“ wurden im Mittelalter diejenigen Kenntnisse und Fähigkeiten bezeichnet, über die der freie Mann im Unterschied zum Sklaven verfügen sollte. Durch Marcianus Capella wurde um 400 n. Chr. ihre Zahl auf sieben festgestellt und in zwei Gruppen untergliedert: Grammatik, Arithmetik und Geometrie bildeten das sog. Trivium, Musik, Astronomie, Dialektik und Rhetorik das Quadrivium. Capella hat diese Künste auch als erster personifiziert und damit ihre Darstellung durch die bildende Kunst vorbereitet: weibliche Figuren mit ihren entsprechenden Attributen.

Ebenso wie die Künste, die alle innerhalb der Weltordnung einen bestimmten Platz einnahmen, besaßen die Tugenden feste Positionen im Kosmos. Sie wurden gleichfalls in eine Dreier- und eine Vierergruppe untergliedert. Über die vier Kardinaltugenden (Justitia, Prudentia, Temperantia und Fortitudo) der aristotelischen Ethik stellte später das christliche Tugendsystem die drei theologischen Eigenschaften der Fides, Spes und der Caritas⁴².

Beschreibung der Tischplatte

Mit der Kenntnis der philosophisch-astrologisch begründeten Beziehungen zwischen den einzelnen Allegoriesystemen soll nun eine ausführliche Beschreibung der fast quadratischen, 1088 × 1180 mm messenden Bildfläche auf der Tischplatte des Asymus Stedelin erfolgen, wobei die Fülle der Darstellungen ein nicht leicht zu bewältigendes Problem beinhaltet.

Die Komposition des Dargestellten und die Erzählweise bedingen einen dreistreifigen Aufbau: Im Mittelteil der Tischplatte befinden sich die Planeten. Um diese fast quadratische Fläche legt sich ein schmaler Streifen im Mittelgrund, der Landschaftszenen und verschiedene menschliche Tätigkeiten zeigt, wobei man eine klare Zuordnung und Durcharbeitung der Bildszenen vermißt. Den unteren Abschluß bilden acht Großfiguren im Vordergrund, die seitlich von Spruchbändern angeordnet sind. Diese Figuren sind namentlich bezeichnet und über Strahlenbahnen mit den Planetengestirnen des Mittelteils der Tischplatte verbunden, so daß die Darstellung allgemein verständlich und augenfällig in eine Gesamtkonzeption eingebunden worden ist.

Das Zentrum der Tischplatte

Im Zentrum der Tischplatte (Abb. 7) befindet sich ein funkelnder weißer Stern, um den sieben durch die Alchemisten-Symbole klar ausgewiesene Planetenwagen sowie ein goldener Stern mit einem allgemeinen Sternsymbol angeordnet sind. Während der unbezeichnete goldene Stern wohl die Erde darstellt, fährt rechts von ihm in einem einachsigen, flammensprühenden Rennwagen antiker Bauart Sol; zwei Schimmel ziehen den Wagen, in dem der Sonnengott mit Zepter thront. Im Rad ist das Sternzeichen des Löwen angebracht. Rechts vom Sonnengott fährt die Göttin Luna als Personifikation des Mondes in einem einachsigen Wagen mit hoch emporgeschwungener Deichsel. Das Rad birgt das Sternzeichen des Krebses, Luna ist in ein wallendes, liches und locker am Körper anliegendes Kleid gehüllt und hält in ihrer Linken einen gefiederten Pfeil, während die herabhängende Rechte einen Bogen umgreift. Ihr Gefährt wird von zwei weiß gekleideten Jungfrauen gezogen. Rechts von ihr sitzt der in funkelnder Rüstung fahrende Gott Mars im doppelachsigen Wagen, der von zwei galoppierenden Füchsen gezogen wird. Mars hält die Zügel straff in seinen Händen, sein leuchtend roter Umhang flattert im Fahrtwind. In den Rädern sind die Sternzeichen des Widder und des Skorpions eingetragen. Der nächste zweiachsige goldene Wagen, dessen Räder die Sternzeichen von Zwilling und Jungfrau bergen, trägt den in ein graues Gewand mit Pelzkragen gehüllten Merkur, der in seiner Linken den Caduzäus erhoben hält. Geflügelte Drachenwesen dienen als Zugtiere. Das goldene Gefährt des Jupiters, in dessen Rädern sich Fische und Schütze befinden, wird von einem weißen Schwan gezogen. Der Göttervater thront in einem kastenartigen Wagen,

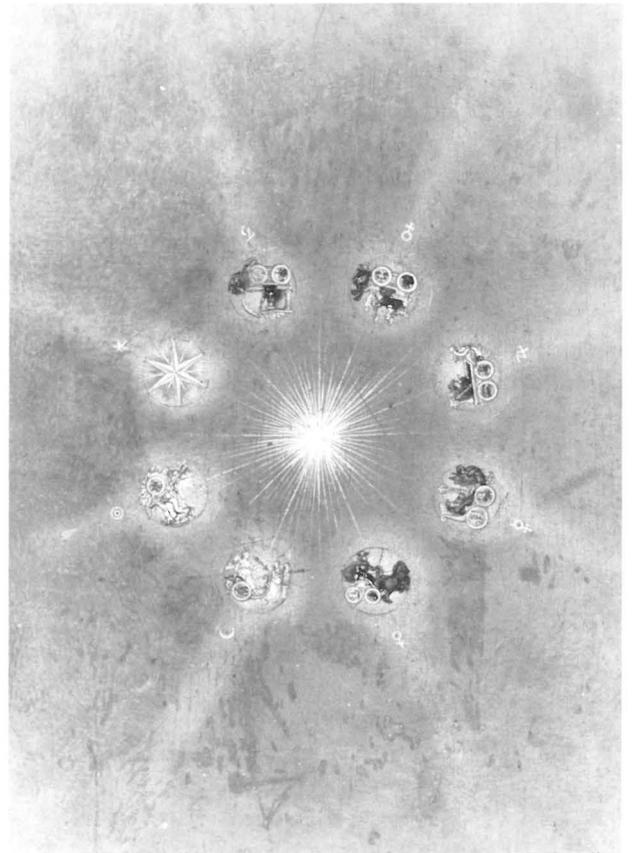


Abb. 7: Bildertisch des Asymus Stedelin, Zentrum

die Rücklehne seines Sitzes ist mit rotem Samt ausgeschlagen, er selbst ist blau gekleidet und trägt ein rotes Barett. Über die rechte Schulter hat er sein Zepter gelegt. Venus sitzt im nächsten Wagen, sie ist grün gekleidet, und Cupido überreicht ihr gerade einen Liebespfeil. In den Rä-

Abb. 8: Calendarium des Pfalzgrafen Ottheinrich, 1552: Darstellung des Empyräums (Universitätsbibliothek Heidelberg)





dem sind die Sternzeichen des Stieres und der Waage angeordnet, zwei grüne Wasservögel ziehen das Gefährt. Im letzten, siebten Wagen sitzt der ganz in Schwarz gekleidete Saturn, der in der linken Hand sein Attribut, die Sense, hält. Sein goldener Wagen wird von einem Drachen gezo-



Abb. 9–12: „Bellifortis“ des Conrad Kyeser, nach 1400: Sternbilder und Planeten – Luna mit dem Krebs (links oben), Sol mit dem Löwen (links unten), Mars mit dem Widder und dem Skorpion

(rechts oben), Merkur mit der Jungfrau und dem Zwilling (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen)





Abb. 13–14: „Bellifortis“ – Jupiter mit dem Schützen und den Fischen, Venus mit dem Stier und der Waage (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen)



gen. In seinen Rädern erkennt man die Symbole des Steinbocks und des Wassermannes. Unter allen Wagen hat Schaffner die Alchimistensymbole für die Planeten angeordnet. Von den Planetengottheiten gehen goldene Strahlen aus, die durch den tiefblauen Himmel hinunter zur Erde und zur nächsten Bildebene herabstrahlen.

Das Zentrum der Tischplatte ist als das sog. Empyräum (Abb. 8) zu deuten, der Kristallhimmel, in dem die heilige Trinität und die Gottesmutter Maria nach den enzyklopädischen Gedankengängen der Scholastik thronen. Dieses ist in der mittelalterlichen-frühneuzeitlichen Malerei oft als feuriger Himmel dargestellt und verstanden worden, und in einer vergleichbaren Weise muß auch der leuchtende, hell gleißende Funkelstern auf der Tischplatte Schaffners verstanden werden: Der Mittelpunkt der Tafelmalerei ist zugleich das Zentrum des Weltgefüges, von dem alles ausgeht und um das sich alle Dinge drehen. Diese zentrale Stellung des Göttlichen ist auf der Tischplatte in mittelalterlich umgesetzter Darstellungsweise aufgezeigt worden⁴³.

Die Darstellung der fünf Planetengottheiten (Abb. 9–20) zusammen mit Sol, Luna und der Erde ist seit dem 15. Jahrhundert nicht unüblich und vielfach anzutreffen⁴⁴. Bereits im „Bellifortis“ des Konrad Kyeser sind diese Phänomene ebenso dargestellt wie in verschiedenen alchimistischen Traktaten⁴⁵. Bemerkenswert ist auch die Tatsache, daß Hans Burgkmair in Augsburg um 1510 als einer der ersten deutschen Künstler eine Serie der Planetengottheiten als Holzschnitte herausgegeben hat, wobei er auf eine venezianische Planetenfolge zurückgriff⁴⁶. Gerade in jener Zeit befand sich Schaffner in Augsburg, um dort bei Holbein und Burgkmair zu lernen. Mag man die Szene der Planetengottheiten allgemein als im spätmittelalterlich-neuzeitlichen Weltbild verankert sehen, so lassen sich darüber hinaus Verbindungen zwischen Burgkmair und Schaffner annehmen.

Die mittlere Bildzone

Um die zentrale Zone des Himmlischen auf der Tischplatte legt sich im Mittelpunkt eine Landschaftszone, die sich durch eine Fülle von dargestellten Szenen auszeichnet. Darin erscheint der Tätigkeitsbereich der Menschen, doch hat Schaffner den Menschen selbst nur geringen Raum und vor allem geringe Größe eingeräumt: Der Mensch mit seinen Werken ist nur schwach und klein gegenüber den göttlichen Gegebenheiten und gleichsam eingespannt zwischen dem Empyräum und den von den Himmelsmächten beeinflussten Wesenseinheiten; er kann aus diesem Rahmen nicht ausbrechen.

In dieser Zwischenzone erkennt man Reiter auf einem Weg, Bauern auf dem Acker beim Pflügen und Säen, ein Gehöft mit niedrigen Satteldächern und einem Brunnen davor, phantasievoll gestaltete Burgen im Tal und auf dem Berg, eine Jagdszene, bei der ein Treiber mit einem Horn das Wild aufstöbert, das von Hunden gehetzt auf ein im Wald aufgespanntes Netz zuläuft, um sich in ihm zu verfangen, oder Häuser an Bach- und Flußläufen. Ein Haus kann als Mühle identifiziert werden, während man in den anderen Gebäuden nur vage Andeutungen für das Leben der Menschen in festen Behausungen ansehen kann.

Von besonderer Bedeutung ist eine Bergbau- und Hüttenzene (Abb. 21). Inmitten einer ungastlichen Berglandschaft



Abb. 15–20: Planetendarstellungen aus der „Compilatio Leopoldi Ducatus Austriae“, Augsburg 1489



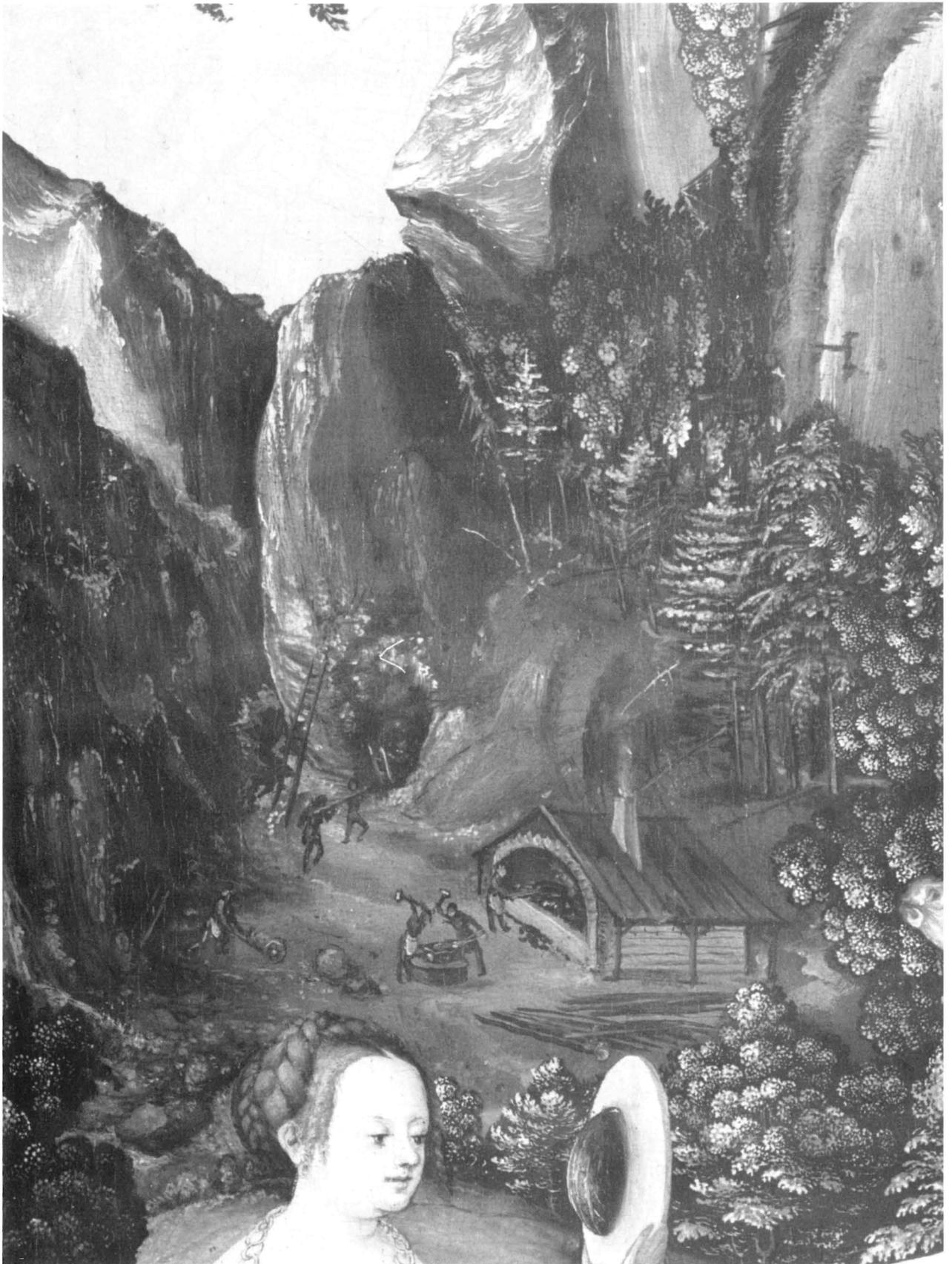


Abb. 21: Bildertisch des Asymus Stedelin, Bergbau- und Hüttenszene



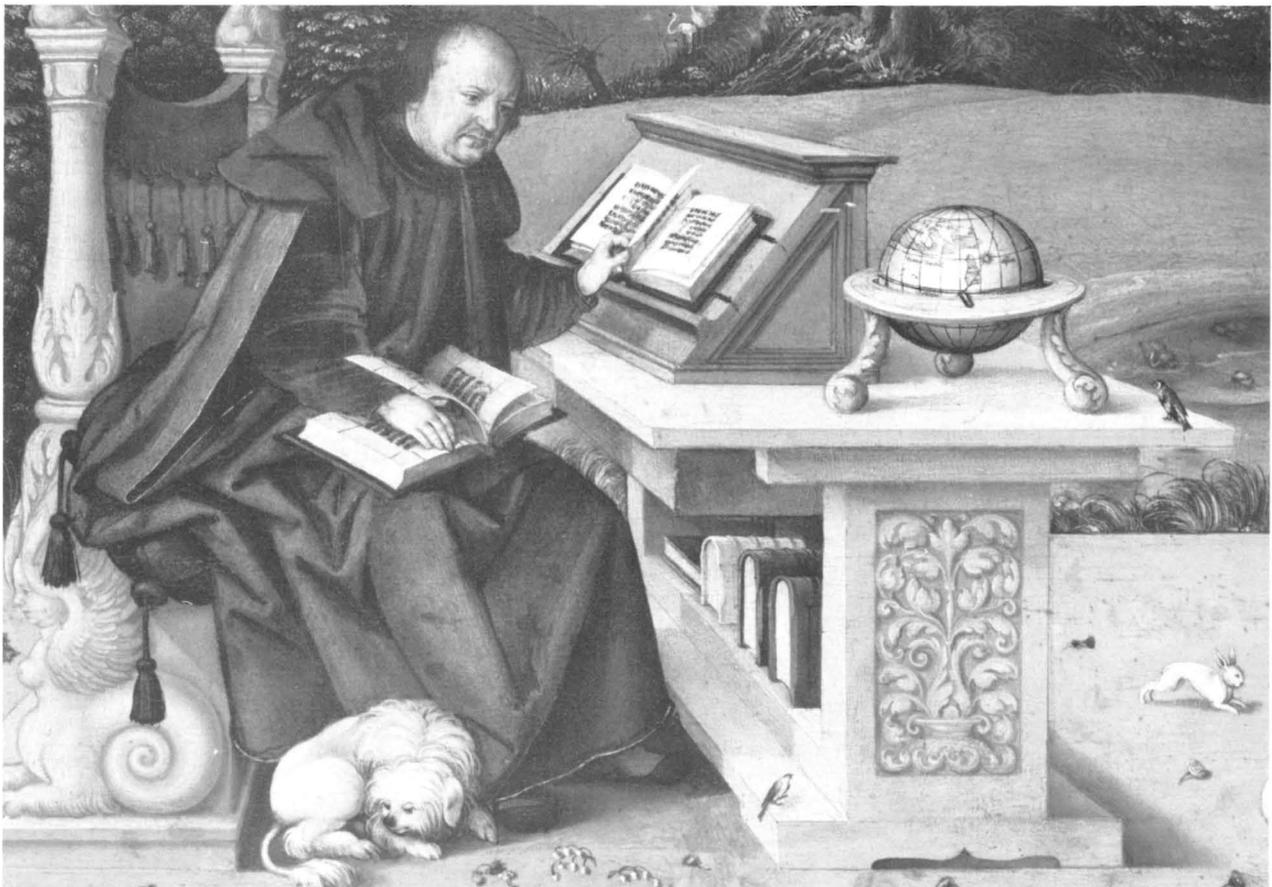
Abb. 22: Henri Leroy: Saturn und seine Kinder mit einer Darstellung des Montanwesens, 16. Jh.

erblickt man mehrere Verhaue und Stollenmundlöcher. Aus einem Mundloch ragt eine Fahrte heraus, eine weitere steht angelehnt am Felsstoß. Zwei Knappen tragen auf ihren Schultern ein Grubenholz heran. Von links bringt eine hell gekleidete Person, wahrscheinlich ein Hüttenmann, auf einer Schubkarre Erz zur Hütte, aus deren Satteldach ein Schornstein herausragt, der wohl die Hochofengicht darstellen soll. Helles Feuer schlägt aus der Hütte heraus. Die Ofenbrust ist undeutlich zu erkennen. Der Ofenmeister zerteilt das rotglühende Eisen mit einer schweren Zange, um es auf einen Amboß zu bringen, an dem zwei Arbeiter die Weiterverarbeitung übernehmen. Obwohl diese Montanszene nicht sehr aussagekräftig von Schaffner dargestellt worden ist, zeigt die Tatsache ihrer Erwähnung doch ohne Zweifel die große Bedeutung des Montanwesens in der Sicht der zeitgenössischen Künstler.

Die dargestellten Burgen, Schlösser und anderen Architekturen lassen sich nicht näher identifizieren. Eine der mächtigen Burganlagen findet sich auch auf dem Fresko von Schaffner im Kloster Wettenhausen vom Jahre 1532, von dem vielleicht auch das Motiv der unterhalb der Burg liegenden Brücke übernommen worden sein könnte.

Diese Bildszene vermag im Vergleich zur sonst überzeugend durchkomponierten Aussage bei Schaffner nicht zu

Abb. 23: Bildertisch des Asymus Stedelin, Ptolemäus



befriedigen, ganz abgesehen davon, wenn man die zeitgenössische Darstellung Saturns und seiner Kinder im Zusammenhang mit dem Montanwesen von Henri Leroy heranzieht (Abb. 22). Sicherlich läßt sich die Darstellung eines Bergwerks und einer Schmiede mit Saturn und Mars, einer Mühle mit Luna und der Landarbeit mit Saturn in Verbindung setzen, doch folgen diese wenigen, die Zahl acht nicht erreichenden Szenen nicht dem festgelegten System der Planetenkinderbilder. Sie sind eher willkürlich ins Bild gesetzt worden. Die im Bildzentrum angetroffene, straff durchgeführte Bildkomposition mit insgesamt acht Bildszenen wird aber im Vordergrund wiederaufgenommen.

Die vordere Bildzone

Von dem unbezeichneten Sternenzeichen in der Mitte der Tischplatte geht ein goldener Lichtstrahl aus, der einen auf einem goldenden, mit Sphinxen und Löwen gezierten Thronessel sitzenden Mann trifft, der durch die Beischrift auf der Spruchtafel als „Ptolomäus“ zu identifizieren ist (Abb. 23). Ptolemäus ist in ein leuchtend rotes Gewand gehüllt, rote Strümpfe bedecken seine Füße. Er trägt schwarze Schuhe und hält auf seinen Knien ein Buch, das er mit der rechten Hand aufgeschlagen hat, während er mit seiner Linken ein zweites Buch ergriffen hat, das auf einem

Stehpult auf seinem Schreibtisch aufgeschlagen liegt. Unter der Schreibtischplatte erkennt man in einem Gefach vier weitere Folianten. Die Wangen des schweren Schreibtisches sind mit Blattornamenten in Form von Arabesken verziert. Ein weiterer Hinweis auf die Gelehrsamkeit des Philosophen ist in dem Globus zu erkennen, der neben dem Stehpult auf der Tischplatte steht.

Ptolemäus ist durch seine Attribute wie Bücher und Globus als Philosoph und Gelehrter ausgewiesen. Darüber hinaus ist ihm ein Hund beigesellt, ein Attribut, das auf einen unbändigen Spürsinn hindeuten soll und in der mittelalterlichen-frühneuzeitlichen Ikonographie häufig mit Gelehrten in Verbindung gesetzt worden ist⁴⁸. Durch die Sphinx und Löwen am Thronessel soll auf die Zugehörigkeit des Philosophen zur Antike hingewiesen werden, wobei beide Tier- und Fabelwesenarten besonders auf Ägypten verweisen⁴⁹.

Im Vordergrund erkennt man rechts von Ptolemäus die erste Frauengestalt dieses allegorischen Gemäldes (Abb. 24). Sie ist in ein leuchtendes gelbes Gewand gekleidet und stellt die Personifikation der Hoffnung und der Grammatik dar, wie es im beigegebenen Schriftband heißt: „Gelb sich der überwinder klaidt / Grammatica all Künsten laide“.

Abb. 24: Bildertisch des Asymus Stedelin, Tugend „Hoffnung“



sten laidt / *Sonn* ist der siben zaichen liecht / Durch *Gold* man offt den Sontag bricht/Wer rechte tugend woll verstan/ Der soll ain gute *Hoffnung* han“.

Damit ist deutlich, daß Schaffner den „Planeten“ Sonne mit der Tugend der Hoffnung, der Kunst der Grammatik, dem Wochentag des Sonntags, der Farbe Gelb und dem Metall des Goldes gleichgesetzt hat. Aufgrund dieser Allegorese ist es nicht verwunderlich, daß die Frauenperson ganz in Gelb gekleidet erscheint, daß lediglich die Bluse

und das Handtäschchen weiß bzw. schwarz gehalten wurden, während der Maler die Haare der Tugend in strahlendem Gold gegeben hat. Zur Verdeutlichung der Allegorie steht links von der Gestalt ein prächtiger Goldpokal, an dessen Sockel zwei goldene Halsketten liegen. Auf den Knien der durch die betend erhobenen Hände symbolisierten Hoffnung ruht ein Buch, das verschiedene Schriftzeilen mit rot herausgehobenen Initialen zeigt, ein Merkmal, das wiederum auf die Grammatik hinweist.

Exkurs: Zur Persönlichkeit des Claudius Ptolemäus

Claudius Ptolemäus hieß ein in Alexandria lebender griechischer Naturforscher, der wohl um 100 n. Chr. in Ptolemais (Oberägypten) geboren wurde und vermutlich um 160 n. Chr. in Canopus gestorben ist. Über sein Leben ist kaum etwas bekannt, außer daß er in den Jahren 127–151 astronomische Beobachtungen durchgeführt hat. Um so größer aber ist die Wirkung seiner wissenschaftlichen Erkenntnisse und seiner Werke bis in das 17. Jahrhundert hinein gewesen, wobei seine astronomisch orientierten Handbücher, in denen er das Wissen seiner Zeit zusammengefaßt, neu geordnet und ergänzt hat, den stärksten Einfluß ausübten.

Das erste systematische Handbuch der mathematischen Astronomie ist seine um das Jahr 800 von den Arabern als „Almagest“ betitelte „Syntaxis mathematica“ (Mathematische Zusammenstellung), die mit Inhalt und Ausbau maßgebend für alle astronomischen Handbücher bis über Nikolaus Kopernikus hinaus wurde. Sie enthielt eine Einführung in das geozentrische, physikalische und im wesentlichen aristotelische Weltbild sowie mathematische Hilfssätze der Astronomie nebst Beweisen (Koordinaten, sphärische Trigonometrie, Sehnentafeln usw.), im dritten Buch die Theorie der Sonne, im vierten und fünften die des Mondes, im sechsten handelte Ptolemäus über die Ursachen und Berechnungen von Mond- und Sonnenfinsternissen, im siebten und achten über die Fixsterne. Die Bücher 9 und 10 geben schließlich die Theorie der fünf Planeten Saturn, Jupiter, Mars, Venus und Merkur, für deren Bewegungen Ptolemäus die ältere Epizykeltheorie und die Exzentertheorie kombinieren und zusätzlich eine Ausgleichsbewegung („punctum aequans“) einführen mußte, um die Phänomene entsprechend den aristotelischen Forderungen nach Gleich- und Kreisförmigkeit aller Bewegungen am Himmel wiedergeben zu können. Dieses Hauptwerk des Ptolemäus wurde im 12. Jahrhundert ins Lateinische übertragen und bildete die Grundlage aller astronomischen und astrologischen Werke des Mittelalters und der beginnenden Neuzeit.

Ein weiteres, im wesentlichen noch heute gebräuchliches Werk schuf Ptolemäus mit seinem „Tetrabiblos“ („Vierer-

buch“), einem Regelwerk der Astrologie, in dem er die Planetenastrologie der Babylonier mit der im „Almagest“ begründeten Tierkreis- und Dekanastrologie der Ägypter verknüpfte.

Ptolemäus bekannte sich in diesem Buch zu seiner festen Überzeugung, daß die Sterne das Schicksal der Menschen beeinflussen, wobei er sagte, daß die Gestirne Gottheiten seien. Auf diesen beiden Prämissen aufbauend ist seine Beschäftigung mit der wissenschaftlichen Astronomie und der praktischen Astrologie zu erklären.

Auch das geographische Weltbild wurde bis in die Neuzeit hinein wesentlich durch die acht Bücher der ptolemäischen „Geographie“ bestimmt, die allerdings bewußt keine Erdkarte enthielt, sondern nur eine Anleitung zur ihm erstmals gelungenen konischen Kartenprojektion sowie die Länderaufteilung und die vorwiegend astronomische Lagebestimmung von mehr als 8000 Orten der damals bekannten nördlichen Hemisphäre. Nach diesen Angaben wurden bis zum ausgehenden 16. Jahrhundert die Erdkarten konstruiert. Die Kartendarstellung änderte sich erst mit dem Auftreten der niederländischen Kartographen Ortelius und Mercator, nachdem zuvor zwischen 1475 und 1600 noch über 40 verschiedene Ausgaben der Ptolemäus-Karten publiziert worden sind.

Neben kleineren philosophischen Schriften zur Erkenntnistheorie und einem Werk über die Schwere der Körper stammen zwei weitere Handbücher von Ptolemäus, welche die behandelten Wissenschaftsdisziplinen bis in die Neuzeit hinein kanonisch beherrschten: einmal die „Harmonik“, welche die mathematische Musiktheorie der Antike zusammenfaßte und noch starke Einflüsse auf Keplers Vorstellungen von der „Weltharmonik“ ausgeübt hat, zum anderen die „Geometrische Optik“ im Anschluß an Euklid und Heron von Alexandria.

Man wird Ptolemäus als einen der bedeutendsten und einflußreichsten Philosophen vor allem für das lateinische Mittelalter und die beginnende Neuzeit im europäischen Geistesleben begreifen müssen. Seine auf aristotelischen und pythagoreischen Lehrmeinungen fußenden philosophischen und naturwissenschaftlichen Werke prägten die wissenschaftliche Welt jener Zeitläufe entscheidend.



Abb. 25: Bildertisch des Asymus Stedelin, Tugend „Glaube“

Die nächste, sich rechts anschließende Frauenfigur, die Rhetorik und der Glaube, ist dem Mond zugeordnet (Abb. 25). Der sechszeilige, zugehörige Vers lautet: „Weysz ist ain farb on mackel rain / *Rhetoric* zierlich redt allain / Der *Mon* das *Silber* alzeit meert / *Montag* sein zai-chen nit verkeert / Nach allem wissen niemand ringt / Weyl doch der *Glaub* bschleust alle ding“. In dieser Allegorie ist die Tugend als in makellosem Weiß gekleidete Frau gegeben, die auf einem hölzernen Hocker sitzt, der mit einem roten Quastenpolster besetzt ist. Sie hat über dem Gewand ein blaues Halscape angelegt, auf das eine goldene Kette und eine Halsschließe fallen, und über den braunen Haaren trägt sie ein Häubchen. In der rechten Hand hält sie als Attribut der Tugend ein Kruzifix, während die Allegorie der Rhetorik durch eine zweifach gesiegelte Urkunde zusätzlich betont wird. Davor steht ein hölzerner Tisch mit einem glänzend silbernen Kelchpokal und goldenen Randstreifen sowie Einfassungen an Fuß und Deckel. Die drei umgestülpten Silberbecher sind sowohl als Hinweise auf das Metall als auch auf die Trinität und damit wieder auf die Tugend des Glaubens anzusehen.

Der vom Planeten Mars ausgehende Sternenstrahl trifft auf die Tugend der Stärke, die auf einem goldenen Sessel mit geschwungener Lehne in einem herrlichen, leuchtend

Abb. 26: Bildertisch des Asymus Stedelin, Tugend „Stärke“





Abb. 27: Bildertisch des Asymus Stedelin, Tugend „Stärke“ mit der Rechentafel und der auf den Bleihandel deutenden Inschrift

roten Kleid sitzt (Abb. 26). Auf dem Haupt trägt sie ein goldbesticktes Häubchen und darüber einen breitkrempeigen, mit schwarzen und goldenen Stickmustern geschmückten roten Florentiner-Hut, während die Bluse weiße flatternde Ärmel zeigt. Auch die Allegorie der Stärke ist mit zwei goldenen Ketten geziert dargestellt. Auf dem rechten Unterarm hat sie eine Rechentafel aufgestützt, mit dem Zeigefinger ihrer Linken zeigt sie auf eine der Zahlen-

kolonnen. Dadurch wird die Kunst der Arithmetik angezeigt, während die Stärke durch den kauern den Löwen und die zerbrochene Säule verdeutlicht wird. Kupfergefäße liegen auf dem Boden. Durch die Inschrift im Spruchband wird als Wochentag der Dienstag als zugehörig erklärt: „Rottfarb in lieb gar hitzig ist / Arithmetic rechnet die list / Wie vil Mars Kupfer fundē hab / Uff Zinsztog sich dasselb begab / Die Störcke alles unglück zwingt / Nach Got und eer allain sie ringt“.

Von besonderem Interesse ist die auf der Tafel aufgetragene Inschrift (Abb. 27), die eine Dreisatz-Rechenaufgabe zeigt und mit den Worten beginnt: „Item ainer kauft 1 ceñ (tner) bley umb 4 fl (= Gulden) und cost 1 fl . . .“ Danach folgen Zahlen in drei Spalten, welche die Gewichtsangabe, den Guldenpreis und den Gewinn angeben. Mit diesem Rechenexempel wird offenbar auf die Persönlichkeit des Auftraggebers angespielt: Asymus Stedelin war im Metallhandel der Stadt Straßburg tätig.

Die folgende allegorische Frauengestalt versinnbildlicht die Liebe (Abb. 28). Hier ist eindeutig die Nächstenliebe gemeint, wobei das Bild der nährenden Mutter mit dem Ikonographie-Topos der „Maria lactans“, der nährenden Muttergottes, zusammengeht. Die Frau hält auf Schaffners Gemälde einen Säugling auf ihrem Schoß und reicht ihm die linke Brust. Sie ist mit einem dunkelroten Gewand ge-

Abb. 28: Bildertisch des Asymus Stedelin, Tugend „Liebe“





Abb. 29: Bildertisch des Asymus Stedelin, Tugend „Gerechtigkeit“

kleidet und trägt einen grauen Umhang; auf dem Kopf liegt über dem grauen Häubchen eine goldene Krone: wieder ein deutlicher Hinweis auf die sinnbildliche Einheit der „Caritas“ und der „Maria lactans“. Ihr zu Füßen sitzt ein weiterer Säugling, der sein rechtes Ärmchen emporreckt und der Frau ein Täfelchen mit dem Alphabet und dem Namenszug des Stifters „asamus stedelin“ reicht. Vor diesem Kind liegt ein aufgeschlagenes Buch, das die Inschrift „logica“ und die Jahreszahl 1533 in lateinischen Ziffern trägt. Das in der Tafel als zugehörig bezeichnete Metall des Quecksilbers erkennt man in der Schüssel, dort ist das leuchtend hell und in kleinen silbernen Perlen auftretende Metall sorgfältig mit Pinseln und Quasten gesammelt worden, um es vor dem flüchtigen Auseinanderstieben zu bewahren. Der zugehörige Wochentag ist der Mittwoch, die Farbe grau. Der Vers auf dem Spruchband lautet: „*Graw mag bedeuten Logica / Wañ die behülfft sich hie und da / Unnd webert alls Quecksilber thut / Mercurius die Mitwochrurt / Mit warhait wirt es wol geseyt / Das Lieb die kron der tugend treyt*“.

Martin Schaffner hat für diese Gruppe auf seine Sippen-darstellung auf dem linken Flügel des sog. Hutz-Altars zurückgegriffen, der im Jahre 1521 entstanden ist⁵⁰.

Mit rotem Häubchen, weißer Bluse, rotem Mieder und blauem Gewand sitzt die fünfte allegorische Frauengestalt

auf einem goldenen Thronsessel mit rotem Polster (Abb. 29). Die mit Goldschmuck gezierte schöne Frau hält in ihrer rechten Hand einen Stechzirkel, mit dem sie an einem Lineal, das sie mit ihrer Linken hält, eine bestimmte Länge abgreift. Auf dem mit reichem Schnitzwerk verzierten Tisch erkennt man verschiedene Konstruktionen, beispielsweise die Kreisteilung in vier Quadranten, die Unterteilung eines Viertelkreises in Grade im Abstand von jeweils 10 Einheiten, die Teilung eines Dreiecks in drei gleiche Flächen, so daß die Frau als Geometrie ausreichend versinnbildlicht ist. Ihr zu Füßen liegen ein Schwert und eine Waage, ein deutlicher Hinweis auf die Tugend der Gerechtigkeit. Als Metall hat man ihr das Zinn zugeordnet: Eine Schenkkanne, eine Pilgerflasche und ein großer, schwerer Teller deuten auf dieses Metall hin. Aus dem beigegebenen Vers wird deutlich, daß diese Allegorie als Planetenzeichen den Jupiter besitzt, während ihr als Farbe das Blau und als Tag der Donnerstag zugeordnet worden sind. Der Sinnspruch lautet: „*Blaw ist ain farb steet unverkeert / Geometry dkunst messens leert / Des Donrstags sich Jupiter frewdt / Im Zin man gwonlich speyß fürtret / Wie ichs betracht an alle ort / Ist Grechtigkeit der entlich horrt*“.

Die sechste Frauengestalt, die Darstellung der Willigkeit bzw. Mäßigkeit, ist als Sitzfigur in ein grünes Gewand gehüllt dargestellt worden (Abb. 30). Ihr Cape ist rot gehalten, eine kostbare goldene Schließe hält es am Hals zusam-



Abb. 30: Bildertisch des Asymus Stedelin, Tugend „Mäßigkeit“

Abb. 31: Bildertisch des Asymus Stedelin, Tugend „Klugheit“



men. Auf den goldenen Haaren liegt wieder ein silber-goldenes Häubchen, während die Bluse hell gehalten ist. Die Mäßigkeit ist dadurch gekennzeichnet worden, daß die Frau aus einer Zinnkanne ein Getränk in einen Pokal umgießt, ohne etwas zu verschütten. Die Gleichsetzung dieser Tugend mit der Kunst der Musik ist durch die Attribute einer Laute, eines Notenbuches und einer Harfe angedeutet. Das Metall des Bleis liegt in Form zweier Barren neben der Laute. Der zugehörige Vers lautet: „*Grien* mayenfarb vil freude bringt / Darnach die *Music* allweg ringt / Den *Freytag* beut sie alle zeit / Das schwaer *Bley* uñs die *Venus* geyt / Vil guttes muts würd noch vollbracht / So *Willigkeit* auch wirt bedacht.“

In einem deutlichen Hinweis auf die angesprochene „Mayenfarb“ liegen vor der Willigkeit zwei Maiglöckchenrispen.

Die siebente und letzte der auf der Schaffnerschen Tischplatte dargestellten Tugenden ist die Klugheit (Abb. 31). Sie ist als schwarzgekleidete Frau dargestellt worden mit weißer Bluse und goldener Bordüre und Kette. Sie sitzt auf einem Sessel mit roter Decke und hält in ihrer linken Hand einen Spiegel, während ihre Rechte eine Schlange hält: Das Attribut der Schlange deutet nach dem Bibeltext bei Matthäus 10, 16 „Seid so klug wie die Schlangen und ohne falsch wie die Tauben“ auf die Klugheit hin⁵¹, während die Darstellung der Frauengestalt eindeutig „melancholische“ Züge⁵² aufweist, wie sie gerade in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts häufig auftreten und fast immer mit dem Planetenzeichen des Saturns verbunden sind, dem diese Tugend auf der Schaffnerschen Tischplatte auch zugeordnet ist⁵³.

Saturnus fiert die Eysin spor / Wer woll das un sey glück berait / Der brauch sich der *Fürsichtigkeit*“.

Übersicht über die allegorischen Beziehungen

Eine zusammenfassende Synopsis der auf Schaffners Tischplatte dargestellten allegorischen Beziehungen (Tab. 1) zeigt, daß sie nicht immer den allgemein verwendeten kanonischen Gleichsetzungen folgen. So verwundert bereits die Veränderung der Bezeichnungen der Tugenden Klugheit und Mäßigkeit in Fürsichtigkeit und Willigkeit: Während sich für die Fürsichtigkeit ein Parallelbeispiel in der 1510 entstandenen Holzschnittfolge der Tugenden von Hans Burgkmair findet, tritt die Willigkeit an keiner anderen Stelle auf. Daneben ist die Gottheit des Saturns auf der Schaffnerschen Bildplatte der Astronomie anstatt der sonst gebräuchlichen Geometrie zugewandt, worin Suzanne Lustenberger einen altertümlichen Zug erkennt⁵⁴. Ebenso sind Saturn mit dem Eisen (anstelle des Bleis), Venus mit dem Blei (anstelle des Kupfers) und Mars mit dem Kupfer (anstelle des Eisens) identifiziert worden. Warum diese Veränderungen vorgenommen worden sind, muß unklar bleiben. Eventuell sind persönliche Gründe des Auftraggebers maßgebend gewesen.

Bei der Beschreibung der Tischplatte sind bislang die zwischen den Figuren eingestreuten Blumen bzw. Pflanzen wie Nelken, Akelei, Lilie, Maiglöckchen, Rosen und Erdbeeren unbeachtet geblieben. Verschiedentlich kommen sie bereits auf Darstellungen des „Paradiesgärtleins“ („*Hortus conclusus*“) im 15. Jahrhundert vor. Diese Pflanzen wurden auch in der Medizin zu Heilzwecken verwendet. Im Gesamthema der Tischplatte sind sie zusammen

Tab. 1: Übersicht der dargestellten allegorischen Beziehungen

Planet	Farbe	Kunst	Metall	Wochentag	Tugend
Sonne	gelb	Grammatik	Gold	Sonntag	Hoffnung
Mond	weiß	Rhetorik	Silber	Montag	Glaube
Mars	rot	Arithmetik	Kupfer	Dienstag	Stärke
Merkur	grau	Logik	Quecksilber	Mittwoch	Liebe
Jupiter	blau	Geometrie	Zinn	Donnerstag	Gerechtigkeit
Venus	grün	Musik	Blei	Freitag	Mäßigkeit
Saturn	schwarz	Astronomie	Eisen	Samstag	Klugheit

Als Kunst ist die Klugheit mit der Astronomie gleichgesetzt worden: Links neben dem Sessel liegt am Boden eine Armillarsphäre, ein mittelalterliches Instrument zur Bestimmung der Sternörter. Die daneben gegebenen Sporen symbolisieren das Metall des Eisens, wie es im Vers angegeben ist: „*Schwartz* dem laidigē wol ansteet / *Astronomy* das gstirn durchgeet / Hat derhalb den *Sambstag* bevor /

mit den Metallen, die gleichfalls solchen Zwecken dienen, ein deutlicher Hinweis auf die Heilkunde⁵⁵, die oft ebenfalls mit den Künsten und den Planeten in Verbindung gebracht wurden. Nelke und Akelei waren beispielsweise Fruchtbarkeitssymbole. Die Anwesenheit der Hasen entspricht dieser Symbolik auf manchen Darstellungen des Bildertisches⁵⁶.

Kulturgeschichtliche Einordnung des Bildertisches

Die kulturgeschichtliche Einordnung des Schaffnerschen Tisches muß zunächst in der Tradition der Bildertische gesehen werden, von denen einzelne Exemplare bereits aus dem 14. Jahrhundert bekannt sind. Der merkwürdige Gedanke, Tischplatten mit Bilderfolgen zu bemalen, ist offensichtlich weitgehend auf den deutschen Kulturbereich beschränkt und findet seine größte Verbreitung im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts (Abb. 32). Die künstlerische Heimat der Bildertische ist Süddeutschland und hier vor allem der Ulmer Raum. Künstlerpersönlichkeiten wie Hans Holbein d. J. oder Hans Sebald Beham haben derartige Gegenstände geschaffen. Auf diesen Bildertischen finden sich Szenen aus dem Alten Testament sowie volkstümliche Szenen und gleichnishafte Fabeldarstellungen, The-

men aus dem kulturellen Leben im Spätmittelalter bezogen auf die christliche Heilslehre und den Weltenlauf in Allegorien, Sinnbildern und Einzelszenen⁵⁷.

Schaffners Bildplatte nimmt in ihrer von der scholastischen Weltanschauung bestimmten Thematik eine Sonderstellung ein. Mit ihren kosmologischen Bezügen und dem warnenden Ton des „Memento Mori“ („Wee dem der dzeit on nütz verthut“) hebt sie sich deutlich von allen anderen süddeutschen Werken ab. Vielleicht besteht ein Bezug zu einer um 1475/1480 entstandenen Tischplatte des Hieronymus Bosch im Madrider Prado⁵⁸, auf der sich dieselben Grundgedanken wie auf der Schaffnerschen Tischplatte wiederfinden. Andererseits läßt sich aber in Schaffners Œuvre vor 1533 kein derartiges Thema nachweisen, so

Abb. 32: Bildertisch (?), Schwaben, Ende 15. Jh. Das aus einem Ulmer Nonnenkloster stammende Objekt zeigt Themen der Passion, Christus als Gärtner, das Martyrium der 10000 Jungfrauen sowie weltliche Ereignisse, Tiere und Pflanzen (Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien)







Abb. 33–39: Planetendarstellungen aus der „*Compilatio Leupoldi Ducatus Austriae*“, Augsburg 1489

daß man wohl annehmen darf, daß er diesen Themenkreis vom Auftraggeber Stedelin zugewiesen erhalten hat. Schaffner kommt dann das hohe Verdienst zu, das von Andeutungen und Anspielungen überladene Programm künstlerisch umgesetzt und in eine beinahe natürlich anmutende Erscheinungswelt übertragen zu haben. Bei der Darstellung der personifizierten Planeten, der Künste und Tugenden konnte er dabei an eine festgeprägte Bildtradition anknüpfen. Die Planetendarstellung geht auf eine 1460 in Florenz entstandene Stichfolge mit Planetenkinderbildern⁵⁹ zurück. Diese hatte in Deutschland schon vor Schaffner eine breitere Nachfolge erfahren, so in den 1489 von Erhart Radolt in Augsburg gedruckten Planetenserien (Abb. 33–39) und der 1531 entstandenen Holzschnittfolge mit Planetenkinderbildern von Georg Pencz (Abb. 40)⁶⁰. Aber auch die Darstellungen der Tugenden und Künste müssen italienische Vorbilder besessen haben, da in Deutschland keine eigene Bildtradition für dieses Thema bestand. Burgkmair hatte daher bereits für eine entsprechende Holzschnittfolge um 1510 italienische Vorlagen benutzt. Schaffner wählte dann aber — vom Auftraggeber dazu angeregt — die einzeln thronenden Frauengestalten in einem in Italien sehr beliebten Typus⁶¹.

Die Darstellungsweise hat diesen Bildertisch in Kassel zu einem der Hauptwerke von Schaffner und zu dessen wichtigstem Exemplar aus seiner späten Schaffenszeit werden lassen. „Die Figuren sind schlank und ihre Körper teilweise leicht gedreht. Die hochgebauchten, nach unten ausfahrenden Gewänder heben sich in klar gezeichneten, oft zakig ausfahrendem Umriß ab, dessen Form innen von dicht

gedrängten Faltenmengen ausgefüllt ist. Die Stoffmassen stauen sich, brechen in kleinere Wirbel aus, liegen eng am Körper an, um sich dann sogleich wieder in tiefen, schräg gelagerten Falten zu brechen, in Parallelschwüngen herabzufallen und unten in leichtem Gekräusel auszulaufen. Dort wird die Bewegung von den entrollten Spruchbändern übernommen, deren Enden in ornamentalem Formenspiel verschlungen und verflochten sind. Jede Einzelheit ist mit einer peinlichen Sorgfalt ausgemalt und besitzt eigene Licht- und Schattenwerte; deshalb fällt sie dem Betrachter als größere oder kleinere Ganzheit besonders auf. Hierdurch entsteht ein Bewegungsrhythmus, der außen wuchtig einsetzt, bald aber leichter wird und in die Landschaft übergeht, wo er sich in einer Vielfalt flimmernder Lichter auf Bäumen, Burgen und Felsen auflöst. Gotik und Renaissance haben sich hier in eigenartiger Weise verbunden und einen besonderen, mit manieristischen Eigenheiten durchsetzten Stil ergeben. So ist der Rhythmus, der durch die zeitliche Abfolge akzentuiert gesetzter Dinge entsteht und das Bild anstelle simultaner Raumgrößen beherrscht, ein gotisches Stilphänomen. Die Raumdisposition, die klare Tiefenführung der Landschaft und die freie Bewegung der Figuren zeigen aber, wie sehr die Erfahrungen der Renaissance hier miteingewirkt haben. Flächen- und Raumwerte überdecken sich dabei selten, häufiger sind sie betont nebeneinander gestellt, ebenso wie sich glatte Flächen von überreichen Formgebilden abheben. Diese Hervorhebung und Steigerung gegensätzlicher Werte ist eine manieristische Eigenheit, zu der auch die Einbeziehung von Texten in die bildliche Darstellung gehört“⁶².

Diese Verbindung von Stilelementen der Gotik mit solchen der Renaissance in künstlerischer Hinsicht läßt sich auch mit der Geisteswelt im wissenschaftlichen Bereich nachweisen. Es ist bereits darauf hingewiesen worden, daß dieses Bild zu einer Zeit entstanden ist, als die Montanwissenschaft und das Montanwesen an einem neuen Anfang standen. Insofern ist es bezeichnend, daß ein derart bedeutendes Tafelbild wie die Tischplatte des Martin Schaffner sich mit diesen Verhältnissen auseinandersetzt und in den geistigen Prozeß der Zeit einbezieht.

Lothar Suhling⁶³ hat die Bedingungen des Bergbaus und des Hüttenwesens in Mitteleuropa zur Agricola-Zeit kurz und prägnant dargestellt. Die Rahmenbedingungen sind danach hinreichend belegt: Aufbruchstimmung und geistig-soziale Mobilität der Renaissance-Gesellschaft auf der einen Seite, innere Dynamik und Zweckorientierung ihrer wissenschaftlichen Perspektiven auf der anderen Seite setzten neue Maßstäbe. Eine enthusiastische Suche nach wahrer Erkenntnis im Naturbereich verdrängte theologische Kathedergelehrsamkeit. Die theoretische Neugier, das Streben nach einer Theorie der Praxis wurde zum Motor im Entwicklungsprozeß neuer Erfahrungswissenschaften, bei denen sich Praktiker, Künstler, Entdecker und Erfinder mit den Gelehrten humanistischer Prägung trafen.



Abb. 40: Georg Pencz: Venus und ihre Planetenkinder, Holzschnitt, 1531

Ihr gemeinsames Anliegen war die Natur mit ihren Rohstoffen, aber auch das Verlangen, ihre chemischen, physikalischen und medizinischen Wirkungen der Gesellschaft dienstbar zu machen.

Wurden nach Bernal⁶⁴ in der Renaissance die größten technischen Fortschritte auf den eng zusammenhängenden Gebieten Bergbau, Metallurgie und Chemie erzielt, so waren es für Hans Schimank⁶⁵ insbesondere die Erfindung des Eisengusses, die Entwicklung des Holzkohlenhochofens, die Einführung des Seigerverfahrens und die Ausnutzung der Wasserkräfte als Energiequelle. Diese technologischen Innovationen im Montanwesen standen indessen mit derart tiefgreifenden Veränderungen im Produktionssystem in Wechselbeziehung (Stollen- und Schachtbau, bessere Bewetterung, Wasserhebung, Bildung von Gewerkschaften usw.), daß dies einer Revolutionierung des gesamten montanistischen Produktionsbereichs gleichkam.

Für diesen Veränderungsprozeß hatte der Umstand grundsätzliche Bedeutung, daß die ökonomisch verwertbaren technisch-wissenschaftlichen Kenntnisse und Neuerungen der Zeit zunächst vor allem jener gesellschaftlichen dynamischen Schicht zugute kamen, die als Träger der gewerblichen Produktion ein besonderes Interesse an der Montanwirtschaft entwickelte: der aufblühenden bürgerlichen

Mittelschicht. Ihre vorbehaltlose freie Einstellung zur montanistischen Praxis führte zu einer Fülle bergbaukundlicher Literatur, die mit Ulrich Rülein von Calws „Bergbüchlein“ zwischen 1500 und 1505 einsetzte, das zu einem „Klassiker“ wurde und erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts durch die Werke von Georgius Agricola (1556), Johann Mathesius (1562) und Lazarus Ercker (1574) Nachfolger fand. Wenn auch die Umsetzung des berg- und hüttenmännischen Erfahrungswissens zur rationalen Montanwissenschaft noch nicht in der Agricola-Zeit erfolgte, so wurden doch bereits damals die Weichen in die richtige Richtung gestellt: Der Name Agricola steht für eine Gruppe praxisorientierter Neuerer, die den technisch-wissenschaftlichen, pädagogischen und — und vor allem — ökonomisch begründeten Bedürfnissen einer neuen Zeit gerecht zu werden suchten.

Daneben setzte eine in allen europäischen Bergbaurevieren anzutreffende Bewegung ein, die zu einer Vermittlung des „know-how“ im Bergbaubetrieb führte. Ein Bergbauperte wie Johannes Haubensack wird außer im elsässischen Bergbaugesbiet vom Lebertal auch im pfälzischen Erzrevier angetroffen, der Nürnberger Bergmeister Hans Jakob Thein wird ins nordpfälzische Quecksilberrevier geschickt, erzgebirgische Bergknappen bringen den Oberharzer Silbererzbergbau zur Blüte und tiroler Bergleute sind ins saarländische Wallerfangen vermittelt worden. Diese Aufzählung der gegenseitigen Hilfestellung bei der Aufschließung der Lagerstätten ließe sich noch verlängern: Es soll jedoch hier ausreichen, da der Tatbestand der einsetzenden Verbreitung von Kenntnissen im Bergbau durch diese wenigen Hinweise ausreichend belegt zu sein scheint.

Diese wenigen Andeutungen zeigen, an welchem kulturgeschichtlichen Zeitpunkt Martin Schaffners Tischplatte anzusetzen ist. Sie ist in ihrer letztlich zukunftsorientierten künstlerischen Bedeutung und in der noch rückwärtsgerichtet, von Astrologie und Alchimie bestimmten Anschauungsweise ein überaus wichtiges Zeugnis der Kultur- und Geisteswelt im „Herbst des Mittelalters“ bzw. im „Aufbruch zur Neuzeit“. Welche Bedeutung das Montanwesen in diesem Umbruch gespielt hat, zeigt sich u. a. auch im Schaffnerschen Tafelbild mit aller Deutlichkeit.

Zur Persönlichkeit des Asymus Stedelin

Wie erwähnt, ist auf dem Alphabet-Täfelchen, das eine der Putten der Tugend der Caritas reicht, mit dem Namen „asymus Stedelin“ die Person des Stifters der Tischplatte und damit Schaffners Auftraggeber angegeben. In der älteren Literatur wurde angenommen, daß jener Stedelin ein Künstler war. Da sein Name vermeintlich nicht in Ulm auftaucht, glaubte man, daß er kein Bürger der Reichsstadt war. Schließlich schloß man aus der Auffassung, aus den Schriftrollen einige schwäbische Dialektformen herauslesen zu können, daß Asymus Stedelin schwäbischer Herkunft gewesen sein müsse⁶⁶.

Wilhelm Staedel als Verwalter des Familienarchivs der Staedels hat dann nachweisen können, daß Asymus Stedelin ein Goldschmied in Straßburg war, wobei die Namensform „Asymus“ mit „Erasmus“ gleichzusetzen ist⁶⁷. In verschiedenen Straßburger Urkunden wird jener als Goldschmied erwähnt: so in den Jahren 1544 („Erasmus Städelin, goldsmit im Haus zu dem Lemblin“)⁶⁸, 1552 („Erasimo Städelin aurifabro argentin. koufft in Rappotzwyler Reben“) und nochmals 1552 („Erasmus Städelin betr. den Hof in der Judengasse in Straßburg“)⁶⁹. Der Goldschmied Stedelin muß zwischen 1552 und 1557 verstorben sein, denn 1557 wurden „Abimus Stedlin Erben“ im Zusammenhang mit einer Geldrückzahlung an seine Witwe erwähnt⁷⁰. Aufgrund der in den Urkunden erwähnten Berufsbezeichnungen ist eindeutig erwiesen, daß Erasmus bzw. Asymus Stedelin als Goldschmied tätig gewesen war. Allein die Tatsache, daß er einen derart aufwendigen Bildertisch von einem renommierten Künstler wie Martin Schaffner hat anfertigen lassen, bezeugt, daß Stedelin zu den kapitalkräftigen Bürgern der Reichsstadt Straßburg zu rechnen ist. Der Kauf des Hofes in der dortigen Judengasse darf ebenso wie der Ankauf von Weinbergen in Rappoltweiler als weiterer Beleg für seinen Wohlstand betrachtet werden.

Aus den Straßburger Urkunden ist ein weiteres wichtiges Faktum herauszulesen: Der Vater des Asymus hieß Christoff (I.) Stedelin⁷¹, war um 1475 geboren worden und stammte aus — Ulm. Er war dort bei dem Goldschmied Vincentz Glaser in die Lehre gegangen (1487 erwähnt), heiratete wohl 1497, wandte sich dann nach Straßburg, um dort schnell zu Reichtum und Ansehen zu kommen. Schon nach wenigen Jahren besaß er neben dem 1513 erworbenen Haus zum Lemblin⁷² in der Predigergasse und dem großen Hof von Georg von Braunschweig in der Judengasse auch das bekannte Haus Kammerzell nahe dem Münster, — dieser an exponierter Stelle Straßburgs liegende Grundbesitz läßt einmal mehr auf einen außerordentlichen Wohlstand des Christoff Stedelin schließen, der erst 1503 Straßburger Bürger geworden war. 1504 gebar ihm seine Gattin Anna, geb. Bertschin, seinen ersten Sohn Christoff (II.), der sich seit 1514 in der Goldschmiedelehre befand. Insgesamt gingen aus dieser Ehe 16 Kinder hervor, von denen vier — Christoff (II.), Eulogius, Asymus und Caspar — den Beruf eines Goldschmieds ergriffen. 1539 ist Christoff (I.) Stedelin in Straßburg gestorben, während seine Frau, die wahrscheinlich um das Jahr 1485 geboren wurde, erst im Jahre 1560 verstarb. Erwähnenswert ist, daß Christoff (I.) Stedelin mit am Bau der berühmten Straßburger Münsteruhr beteiligt war.

Aufgrund der Straßburger Urkunden wird deutlich, daß Christoff (I.) Stedelin etwa gleichaltrig mit Martin Schaffner gewesen ist. Man kann annehmen, daß sich beide gekannt haben. Als Schaffner die Tischplatte für Asymus Stedelin schuf, war er 54—55 Jahre alt, während Christoff (I.) Stedelin etwa 58—60 Jahre zählte. Asymus Stedelin war als

10. Kind der Eheleute um 1512 geboren worden, so daß er zum Zeitpunkt der Entstehung der Tischplatte etwa 20 Jahre alt gewesen sein mag, und es liegt nahe, in diesem Tafelbild etwa die Manifestation einer Geschäftsübergabe zu sehen. Die Darstellung auf der Tischplatte jedenfalls, die Asymus als Kleinkind zeigt, das der allegorisch umgesetzten Gottesmutter einen Zettel übergibt, läßt auf einen derartigen Anlaß schließen.

Die Vermutung, daß sich Martin Schaffner und Christoff (I.) Stedelin noch aus ihrer Ulmer Zeit kannten, läßt darauf schließen, daß Schaffner die Tischplatte als Auftrag erhalten hat.

Zum Zustandekommen des Auftrags mag auch folgende Erklärung herangezogen werden: Schaffner hatte seit dem Jahre 1526 in Ulm das Amt eines Stadtmalers inne. Als sich die Reichsstadt 1530 für den Protestantismus entschied, blieb Schaffner dem katholischen Glauben treu. 1531 gingen in den Wirren des Bildersturms allein im Ulmer Münster 60 Altäre und zahlreiche Skulpturen verloren. Die fehlenden Werke aus Schaffners Spätzeit deuten darauf hin, daß er von seinem Amt als Stadtmaler abgesetzt worden war, so daß er sich auf private Aufträge zurückziehen mußte. In jedem Fall wird man zweifelsohne in Christoff (I.) Stedelin denjenigen erkennen dürfen, der die entsprechenden Verbindungen nach Ulm zu Martin Schaffner geknüpft hat bzw. neu aufleben ließ⁷³.

Sucht man nach Straßburger Bildertischen aus jener Zeit, so stößt man auf eine von Hans Baldung Grien (1484/85—1545) bzw. seiner Werkstatt geschaffene bemalte Tischplatte, die sich ehemals im Berliner Schloßmuseum befunden hat und eine weitere Erklärung für die Auftragserteilung an Martin Schaffner bieten kann. Auftraggeber dieser Tischplatte waren ein Martin Herlin und seine Frau Catharina, die der Familie des Straßburger Münstergoldschmieds Lamprecht Sebott entstammte. Sieht man einmal davon ab, daß sich alle zunftgemäß organisierten Goldschmiede kannten und sich daraus gesellschaftliche Kontakte ergaben, mithin auch der mögliche Wunsch Stedelins, einen ebensolchen Tisch besitzen zu wollen, ergibt sich ein Grund mehr mit den engen familiären Verbindungen zwischen den Herlins und den Stedelins. Aus der ersten Ehe des Straßburger Ammeisters Martin Herlin mit einer Jacoba Mergentheimer stammte die Tochter Margarethe, die vor 1531 den Goldschmied Eulogius Stedelin, den Bruder der Asymus, heiratete. Aus dieser engen Bindung der beiden Geschlechter heraus ließe sich sehr gut verstehen, daß der Bildertisch Schaffners auf den Wunsch des Asymus Stedelin zurückzuführen ist, ein ähnlich kostbares Schmuck- und Dekorationsstück zu besitzen⁷⁴.

Aber auch montangeschichtlich ist bedeutsam, daß Asymus Stedelin Goldschmied in Straßburg gewesen ist. Dieser Berufszweig ist an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit nicht nur mit der reinen Weiterverarbeitung des oder der Metalle verbunden, sondern auch mit dem Me-



Abb. 41: Wolf Huber: Allegorie der Musik mit Planetenzeichen, 1530

tallhandel, worauf auch die verschiedenen Metallarten auf der Tischplatte wie Gold, Silber, Blei, Kupfer, Zinn, Eisen und Quecksilber hindeuten. Ein deutlicher Hinweis auf eine derartige Händlerstätigkeit durch Asymus Stedelin ist die Rechentafel, die auf der Tischplatte die Tugend der Stärke und der Arithmetik in Händen hält, auf der Zahlenkolonnen den Bleihandel belegen. Wenngleich Näheres darüber aus den Urkunden nicht hervorgeht und alle weiteren hier angeführten Aussagen als Spekulation aufzufassen sind, so können sie doch erwägenswerte Argumente darstellen: Wollte sich ein Goldschmied eine gesicherte Rohstoffbasis sichern, mußte er mit den Eigentümern entsprechender Bergwerke in Verbindung stehen.

Aus den Urkunden ist überliefert, daß Stedelin „Reben in Rappotzwylér“ gekauft habe, eben in jener Herrschaft, die über einen Teil der Bergwerke im Lebertal verfügte, die sich um das Jahr 1543 in Straßburg vom Meister Georg Kobenhaupt den berühmten Rappoltsteiner Pokal⁷⁵ aus einer besonders reichen Erzstufe der dortigen Gruben anfertigen ließ und deren Gruben in Sebastian Münsters „Cosmographie“ durch den Bericht des elsässischen Richters

und Bergbauexperten Johann Haubensack bekannt geworden sind. Im 16. Jahrhundert sind auch das sog. Bergbuch des Lebertals⁷⁶ entstanden und der Kupferstich mit der berühmten Wasserkunst, der einem Mitglied der Familie von der Heyden zugeschrieben worden ist⁷⁷. In Haubensacks Bericht heißt es ausdrücklich, daß nach dem Verfassen der Bergordnungen von 1517 und 1527 „das Bergwerk in ein weit Geschrei gekommen“ ist, daß von vielen Städten, insbesondere von Straßburg, Kaufleute, Bürger und Adelige herbeiritten und Bergwerksanteile erwarben⁷⁸. 1527 wurden 67 Stollen gezählt, von denen 37 gebaut wurden. Außerdem ist bekannt, daß zwischen 1530 und 1539 mehrmals gediegenes Silber in Blöcken von 1—2 Zentnern angefahren worden ist, das ein „so wunderbarlich gewesenz gewesen, dasz desgleichen kein Bergmann je gesehen“ hat, wie Sebastian Münster als Zeitgenosse vermeldete⁷⁹. 1581 soll sogar ein Klumpen von mehr als einem Zentner mit einem Feingehalt von 95 % gefunden worden sein⁸⁰.

In diese Jahre fällt die Entstehung des Bildertisches Martin Schaffners, und vielleicht mag man in der Darstellung der kleinen Bergwerks- und Hüttenszene einen Hinweis darauf sehen, daß die Goldschmiedefamilie Stedelin in irgendeiner Weise an den Bergwerken im Lebertal als Gewerke beteiligt gewesen war. Auf der Schaffnerschen Bildplatte läßt sich durchaus ein Hinweis auf die Montanlandschaft der Vogesen erkennen, eine Region, deren Metallreichtum Jahrhunderte hindurch die Grundlage der kulturellen Blüte vieler Städte wie Straßburg oder Freiburg gewesen ist.

Abb. 42: Jörg Syrlin d. Ä.: Chorgestühl im Ulmer Münster (1469–1474) – Ptolemäus mit der Sphäre als Bürger des Humanismus



ANMERKUNGEN

1. Die Herkunft des Bildtisches ist unbekannt. Man weiß lediglich, daß am 30. Januar 1712 der Posthalter Jakob Wilhelm Uckermann in Kassel-Wanfrieden für „einen gemahlten Tisch und Statue von Helfenbein 250 rli“ erhalten hat. Diese handschriftliche Notiz befindet sich im Kasseler Belegexemplar des Eisenmannschen Führers durch die Kgl. Gemäldegalerie (Kassel 1888); als Urheber dieser Notiz konnte Alhard von Drach ermittelt werden. Demnach ist die Tischplatte während der Regentschaft des Landgrafen Karl von Hessen-Kassel erworben worden, — vgl. Staedel, Wilhelm: Martin Schaffners Bildertisch und die Straßburger Goldschmiedefamilie Städelin, in: Ulm und Oberschwaben. Zs. f. Gesch. u. Kunst, 42/43, 1978, S. 302, Anm. 28. In der heutigen Katalogisierung weist die Tischplatte die Inventarnummer GK 22 auf, — vgl. Staatl. Kunstsammlungen Kassel: Gemäldegalerie Alte Meister Schloß Wilhelmshöhe. Bildheft mit hundert Meisterwerken, Kassel 1979, S. 26 sowie Lahusen, Friedrich: Die Schaffner-Tischplatte, in: museum — Alte Meister Schloß Wilhelmshöhe Kassel, Braunschweig 1981, S. 23 ff.

2. Vgl. Lustenberger, Suzanne: Martin Schaffner Maler zu Ulm, Zug 1961.

3. Lustenberger-Beeh, Suzanne: Artikel Martin Schaffner, in: Kindlers Malerei-Lexikon, Bd. 5, Zürich 1968, S. 228.

4. Ebd.

5. Ebd., S. 229.

6. Weitere Literatur zu Martin Schaffner bei Pückler-Limburg, Siegfried Graf: Martin Schaffner, Straßburg 1899 (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, H. 20); Feuchtmayr, Karl: Martin Schaffner und Hans Holbein d. Ä., in: FS für Hans Vollmer, Leipzig 1957, S. 131 ff.; Lustenberger, Suzanne: Martin Schaffner, Maler zu Ulm, in: Schriften des Ulmer Museums. N. F. 2, Ulm 1959; Lustenberger-Beeh, Suzanne: Martin Schaffner, Maler zu Ulm, in: Lebensbilder aus Schwaben und Franken VIII, Stuttgart 1962, S. 19 ff.; Katalog der Ausstellung Hans Holbein d. Ä. und die Kunst der Spätgotik, Augsburg 1965, S. 136 f. und 156 f.; Feuchtmayr, Karl: Artikel Martin Schaffner, in: Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der Bildenden Kunst, Bd. 29, Leipzig 1935, S. 562—566.

7. Nach Giese, Richard-Heinrich: Einführung in die Astronomie, Darmstadt 1981, S. 4—8, findet man bereits im 3. und 2. Jahrtausend v. Chr. einen beachtlichen Entwicklungsstand der Astronomie in China, Babylonien, Ägypten und in Mittelamerika: Sterne wurden zu Sternbildern zusammengefaßt, und die Tierkreisbilder sind in Babylonien entstanden. Die etwa 18jährige Periodizität im Auftreten von Finsternissen war wohl wenigstens z. T. bekannt, ebenso kannte man die Periode zwischen gleichartigen Stellungen der Planeten.

Die bereits vorher eingeleiteten Entwicklungen entfalten sich zur vollen Blüte im ersten Jahrtausend v. Chr. In Babylonien wurde der zunächst nur auf den Mondlauf bezogene Kalender durch feste Einführung von Schaltmonaten an das Sonnenjahr (365 Tage) angepaßt. Ebenso wurde in China ein solches Luni-Solar-Jahr eingeführt, während sich der ägyptische Kalender dagegen auf das Sonnenjahr stützt und alle vier Jahre einen Schalttag einfügte. Die Periodizitäten des Planetenlaufes sowie der Sonnen- und Mondfinsternisse waren bekannt: So wurden astronomische Ereignisse voraussehbar und Fundamente für die Astrologie gebnet.

Entscheidende Grundlagen für die spätere Entwicklung in Europa entstammen der griechischen Antike: Hipparch (ca. 150 v. Chr.) und Ptolemäus (ca. 150 n. Chr.) waren die führenden Theoretiker. Nach ihren Vorstellungen bewegten sich Mond, Merkur, Venus, Sonne, Mars, Jupiter und Saturn in einem geozentrischen System. Dieses System benötigte außer für Sonne und Mond zusätzliche Kreise (sog. Epizyklen), auf denen die Planeten umliefen. Ihr Mittelpunkt wiederum bewegte sich auf dem jeweiligen Hauptkreis: Dieses Modell entspricht nach unserer heutigen physikalischen Ausdrucksweise der näherungsweise Beschreibung kinematischer Vorgänge in einem ungünstig gewählten und damit umständlichen Bezugssystem unter Verwendung unrealistischer Einschränkungen (Kreisbahnen). Dennoch bewährte es sich viele Jahrhunderte lang bei der Voraussage von Planetenbahnen mit ihren rätselhaften Schleifen am Himmel.

Leider gerieten andere Vorstellungen aus der Antike wie das heliozentrische Planetensystem des Aristarch (ca. 300 v. Chr.) vollständig in Vergessenheit, so daß das ptolemäische Weltbild vorherrschte. Die Wende zur modernen Astronomie leitete dann Nikolaus Kopernikus (1473—1543) mit dem unmittelbar nach seinem Tode erschienenen Werk „De Revolutionibus Orbium Coelestium“ ein, in dem das heliozentrische Weltbild propagiert wurde. Forscher wie Tycho Brahe (1546—1601), Johannes Kepler (1571—1630), Galileo Galilei (1564—1642) führten die wissen-

schaftlichen Arbeiten fort, die im 17. Jh. in Isaac Newton und Edmond Halley wichtige Methoden der Physik einführten.

8. Vgl. Dieckhoff, Rainer: antiqui-moderni. Zeitbewußtsein und Naturerfahrung im 14. Jh., in: Die Parler und der Schöne Stil 1350—1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Bd. 3, Köln 1978, S. 81 ff.

9. Vgl. van der Waerden, B. L.: Die Pythagoreer — Religiöse Bruderschaft und Schule der Wissenschaft, Zürich/München 1979, S. 259 f.

10. Es ist z. B. überliefert, daß Kaiser Maximilian I. seine Entscheidungen vom Stand der Planeten abhängig machte, — vgl. Kostenzer, Otto: Medizin um 1500, in: Katalog der Ausstellung Maximilian I., Innsbruck 1969, S. 60 f.

11. Celsus war ein eklektischer Philosoph, der in der Nachfolge Platons und der Stoa stand und um 180 n. Chr. lehrte. In seinem „Sermo Verus“ verfaßte er die erste nachweisbare Polemik gegen das Christentum, von der in der Entgegnung des Origines („Contra Celsum“) wichtige Fragmente erhalten sind.

12. Vgl. Schmidt, Leopold: Heiliges Blei in Amuletten, Votiven und anderen Gegenständen des Volksglaubens in Europa und im Orient, Wien 1958 (= Leobener Grüne Hefte, 32), S. 20 f. Zu den babylonischen Reihen vgl. das Standardwerk von Jeremias, Alfred: Handbuch der altorientalischen Geisteskultur, Berlin/Leipzig 1929.

13. Vgl. Lüschen, Hans: Die Namen der Steine. Das Mineralreich im Spiegel der Sprache, Thun/München 1968, S. 51 f.

14. Rülein von Calw, Ulrich: Eyn wolgeordnet und nützlich büchlin / wie man Bergwerck suchen un̄ finden sol . . ., Freiberg o. J. (zwischen 1500 und 1505).

15. Vgl. Gessmann, G. W.: Die Geheimlehre der Alchymie, Arzneikunde und Astrologie des Mittelalters, Ulm 1964, S. 40 f.

16. Vgl. ebd., S. 44. Auch noch Hübner, Johann: Curiosos und reales Natur-Kunst-Berg-Gewerk- und Handlungs-Lexikon, Leipzig 1776, Sp. 1475, vertritt im Artikel „Mercurius“ diese Ansicht: „Mercurius, der sechste Planet in der Ordnung, welcher zwar sehr klein, aber von einem schönen Lichte ist, welches doch meistens von der Sonnen Strahlen bedeckt wird, indem man ihn niemals, als in der Morgenröthe, oder Abenddämmerung sehen kann . . . Mercurius ist bey den Chymisten ein gar gebräuchliches Wort, und wird eigentlich für das Quecksilber (hydrargyrum), öfters aber auch für ein Principium oder Grundstück aller Körper genommen. Denn die Chymisten halten dafür, daß alle Geschöpfe der Erde aus Sale, Sulphure und Mercurio bestehen“.

17. Vgl. Gessmann (1964), S. 43.

18. Hildegard von Bingen: Subtilitatum Diversarum Naturarum Creaturarum Libri Novem, Liber IX, 1, — vgl. Lüschen (1968), S. 230 f.

19. Konrad von Megenberg: Das Buch der Natur, 1349/1350, Buch VII, S. 474, — vgl. Lüschen (1968), S. 231.

20. Vgl. Gessmann (1964), S. 58 sowie Lüschen (1968), S. 319.

21. Vgl. Gessmann (1964), S. 47.

22. Münster, Sebastian: Cosmographie, Basel 1588, S. 281, — vgl. Lüschen (1968), S. 261.

23. Vgl. Gessmann (1964), S. 49.

24. Vgl. ebd., S. 53.

25. Vgl. Paracelsus, Theophrastus: Sämtliche Werke, hrsg. v. K. Sudhoff, W. Matthiesen, 1922—1923, Bd. 1, 3, S. 60, — vgl. Lüschen (1968), S. 300 f.

26. Hübner (1776), Sp. 2520.

27. Vgl. Gessmann (1964), S. 32.

28. Hildegard von Bingen, Liber IX, 3: „Blei ist kalt und würde den Menschen schädigen, wenn er es irgendwie in seinen Körper brächte“, — vgl. auch Kirnbauer, Franz/Kirnbauer, Hildegard: Hildegard von Bingen und ihr Wissen von den Steinen, Erzen und Metallen, Wien 1960 (= Leobener Grüne Hefte, 43), S. 16 f.

29. Megenberg, Buch VII, S. 481: „ez gesellet sich dem gold nümmer noch wirt mit gold gepezzert und sein smak (= Geschmack) oder sein dunst nidert daz golt“.

30. Vgl. Gessmann (1964), S. 38.

31. Vgl. Lüschen (1968), S. 211.

32. Vgl. ebd., S. 210.

33. Vgl. Kirnbauer, Franz: Speculum metallorum 1575, Wien 1961 (= Leobener Grüne Hefte, 50), S. 16—21. Zum Problembereich des „Speculum metallorum“ und der einzelnen bislang bekannten Handschriften vgl. Fussek, E.: Das „Speculum Metallorum“ des Martin Sturtz, in: Der Anschnitt, 1958, H. 3, S. 3—10; Dobras, W.: Das Speculum Metallorum des Abraham Schnitzer von 1590. Drittes Exemplar der Handschrift in Lindau, in: ebd., 25, 1973, H. 1, S. 3—10; Egg, Erich: Zum dritten Exemplar des Speculum Metallorum, in: ebd. 25, 1973, H. 2, S. 12 f.; ders.: Das Schmelzbuch des Hans Stöckl, in: ebd., 15, 1963, (Sonderheft). Vgl. auch den Beitrag von Wolfgang Irtenkauf auf S. 89 f. dieser ANSCHNITT-Ausgabe.

34. Vgl. Kirnbauer (1961), S. 22, Abb. 3 und S. 77—82.

35. Vgl. ebd., S. 22—25, Abb. 2 und S. 83 f.
36. Vgl. ebd., S. 26—29, Abb. 4 und S. 101 sowie ders.: Bausteine zur Volkskunde des Bergmanns oder Bergmännisches Brauchtum, Wien 1958 (= Leobener Grüne Hefte. 36), S. 251; ders.: Eisen und Erz im Volksglauben, Wien 1957 (= Leobener Grüne Hefte. 26), S. 12—15.
37. „Nun haben die alten Philosophi und naturkündiger/sieben Metalln od Metallische Ertzt beschrieben/und jeglichs auß inen einem Himlischen Planeten unterworfen/ und zugeeignet/durch des einfluß sollich Metal sein eigenschafft und wirkung hab/ und regiert werde/nemlich dem Golt die Sonne/dem Silber dem Mondt/dem Quecksilber Mercurium/dem Kupfer Venerem/dem Eisen Martem/dem Zin Jovem/und dem Bley Saturnum/und solichs auß sondern natürlichen geheimnüssen und bedencken/ so in iren Büchern begriffen sind . . .
Gleich wie die Sonne das hellste, schönste/unnd herlichste liecht/ unter den andern Planeten unnd Sternen ist/die im mittel des Firmaments gantz herrlich unnd zierlich alda stehet/und ihren schein von sich gibt/unnd damit nicht alleine Andere Planeten unnd Sternen/sondern auch dem gantzen Erdt-Crais beleuchtet/ unnd denen von irem licht mit teilet/ unnd gleicher weiß wie die Sonne alle ding auff Erden mit irer natürlichen Himlischen krafft unnd werme erquickt/ unnd wecket unnd lebendig machet/auch ohne einige verenderung unnd abnehmen/ihren von Gott geordneten lauff unnd wirklichkeit/bis zum Ende verrichtet/Also ist Goldt das allerkrefftigst und heilsamest Metall“, — Ercker, Lazarus: Beschreibung allerfürnemister Mineralischen Ertzt unnd Berckwercksarten . . ., Prag 1574, zit. nach Kirnbauer (1957), S. 15 f.
38. Vgl. van der Waerden (1979), S. 223 ff.
39. Vgl. ebd., S. 292 f.
40. Vgl. zu diesem Komplex Kirnbauer (1957), S. 52 f sowie 56 und ders. (1958), 247 f.
41. Vgl. Lustenberger (1961), S. 106 f.
42. Vgl. ebd., S. 107.
43. Vgl. ebd., S. 106.
44. Vgl. Behrendsen, Otto: Darstellungen von Planetengottheiten an und in deutschen Bauten, Straßburg 1926, S. 11 ff. sowie Dieckhoff (1978), Bd. 3, hier S. 73 ff.
45. Vgl. Behrendsen (1926), Taf. I—XII.
46. Vgl. ebd., S. 14.
47. Vgl. Lustenberger (1959), S. 219. Das Wettenhausener Fresko (vgl. ebd., S. 204 f.) entstand 1532 und zeigt die Gründung des Klosters durch die Familie Roggenstein (115 × 118 cm; im Kloster Wettenhausen). Die Burg ist in ähnlicher Form auch im Tafelbild des Hl. Georgs, den Drachen tötend (etwa 1532 entstanden; 131 × 116 cm; in Regensburg, Stadtmuseum als Leihgabe der Münchener Staatsgemälde-Sammlung, Inv.-Nr. 1477), anzutreffen, — vgl. ebd., S. 219.
48. Vgl. ebd., S. 210.
49. Vgl. Treue, Wilhelm: Illustrierte Kulturgeschichte des Alltags, München 1952, S. 299 und Abb. 11.
50. Vgl. Lustenberger (1961), S. 112.
51. Zur Symbolik der Schlange vgl. Arthur Henkel/Albrecht Schöne (Hrsg.): Emblemata — Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jh., Stuttgart 1967, Sp. 627—659.
52. Vgl. neben Dürers „Melancolia“ auch diejenige von Matthias Gerung vom Jahre 1558, auf der ein Kosmograph (Ptolemäus ?) und einige Planetengottheiten (Sol, Luna und Mars) anzutreffen sind. Gerung war wie Schaffner ein Schwabe; ob allerdings Gerung das Tafelbild Schaffners gekannt hat, muß unentschieden bleiben, — vgl. Slotta, Rainer: Meisterwerke bergbaulicher Kunst Nr. 10, in: Der Anschnitt 33, 1981, Beil. und S. 31.
53. Zum Problemkreis der „Melancholie“ vgl. Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz: Saturn and Melancholy — Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art, Cambridge 1964 sowie Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz: Dürers Melancolia I, Leipzig/Berlin 1923.
54. Vgl. Lustenberger (1961), S. 107.
55. Dazu vgl. Kostenzer (1969), S. 56 f.
56. Vgl. Lustenberger (1959), S. 219. Zur Problematik der Pflanzendarstellungen innerhalb der spätmittelalterlichen Kunst vgl. Wolffhardt, Elisabeth: Beiträge zur Pflanzensymbolik, in: Z. d. dt. Vereins f. Kunstwiss., 8, 1954, S. 177 ff.; Behling, Lottisa: Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, Weimar 1957; dies.: Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen, Köln/Graz 1964.
57. Zu den Bildertischen vgl. Kohlhausen, Heinrich: Bildertische, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1936—1939, S. 12—45. Nach Kohlhausen beginnt die Reihe der Bildertische mit zwei Exemplaren in Lüneburg (1360—1370) und im Pariser Cluny-Museum (um 1410); als Entstehungslandschaft dieser beiden Falttische ist Niedersachsen anzusetzen. Die erste eigentliche Tischbildplatte entstand am Ende des 15. Jh. im schwäbischen Raum (heute im Österreichischen Museum für Kunst und

- Industrie, Wien), wobei die Überlieferung diese aus einem Ulmer Nonnenkloster stammen läßt. 1515 hat Hans Holbein d. J. eine leider stark beschädigte Tischplatte angefertigt (Landesmuseum Zürich). Im Bayerischen Nationalmuseum München befinden sich zwei Tischplatten, eine von 1531 sowie eine weitere aus den 1530er Jahren. Neben der zerstörten Tischplatte des Hans Baldung Grien, auf die noch eingegangen wird, hat Hans Sebald Beham 1534 für den Kardinal Albrecht von Brandenburg eine weitere angefertigt (im Pariser Louvre). In unserem Zusammenhang bemerkenswert ist die Tatsache, daß sich für die 1530er Jahre allein fünf (!) Tischplatten nachweisen lassen. Offenbar muß in jenen Jahren eine verstärkte Nachfrage nach derartigen Kunstwerken bestanden haben.
58. Vgl. Combe, Jacques: Hieronymus Bosch, München o. J., Nr. 2, Abb. 2 ff.
59. Vgl. Hind, A. M.: Early Italian Engraving II, 1938, Taf. 114 f. sowie Hauber, A.: Planetenkinderbilder und Sternbilder, Straßburg 1916.
60. Vgl. Lustenberger (1961), S. 110 sowie dies. (1959), S. 218 f. Zu den Holzschnitten von Jörg Pencz vgl. Röttinger, Heinrich: Die Holzschnitte des Georg Pencz, Leipzig 1914, S. 20 f., Taf. 4.
61. Vgl. Lustenberger (1961), S. 111.
62. Vgl. ebd., S. 113.
63. Vgl. Suhling, Lothar: Bergbau und Hüttenwesen in Mitteleuropa zur Agricola-Zeit, in: Agricola, Georg: Zwölf Bücher vom Berg- und Hüttenwesen, München 1977, S. 570—584.
64. Vgl. Bernal, John Desmond: Wissenschaft. Science in History, Bd. 2, Reinbek 1970, S. 373.
65. Vgl. Schimank, Hans: Naturwissenschaft und Technik im 16. Jh., in: Technikgeschichte, 30, 1941, S. 99—106, hier S. 102.
66. Vgl. Lustenberger (1961), S. 105 sowie Pückler-Limburg (1899), S. 39 f.
67. Vgl. Staedel (1978); ders.: Anmerkungen zu zwei Bildertischen, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1977 (Sonderdruck ohne Seitenangabe).
68. Vgl. Seyboth: Das alte Straßburg vom 13. Jh. bis zum Jahre 1870, Straßburg 1890, S. 43.
69. Zit. nach Staedel (1978), S. 303.
70. Zit. nach ebd.
71. Zu den genealogischen Angaben zur Person von Christoff (I.) Stedelin vgl. ebd., S. 298—301. Ferner danke ich Herrn Jakob Willer (Neustadt a. d. Weinstraße) für die freundlich gewährte Unterstützung bei den genealogischen Fragestellungen.
72. Das Haus „Zu dem Lembelin“ (Predigergasse Nr. 2, heute rue des orfèvres' 30) wird 1340 erstmalig erwähnt. Es hatte seinen Namen nach dem Gürteler Niclaus Lembel, der das Haus am Ende des 14. Jh. besaß. Es ging später in den Besitz der Goldschmiede Hiltbrand (1466) und Ulrich Sebott (1485) über. 1513 hatte Christoff (I.) Stedelin das Haus von den Karthäusern gekauft, — vgl. Schmidt, Charles: Straßburger Gassen und Häusernamen, Straßburg 1871, S. 163 sowie frdl. Mitteilungen von Dr.-Ing. Wilhelm Staedel. Ganz in der Nähe des Hauses, das offenbar immer bevorzugt von Goldschmieden bewohnt wurde, lag auch der Bleihof in der Predigergasse Nr. 24, — vgl. ebd., S. 161.
73. Vgl. ebd., S. 302.
74. Vgl. ders. (1977).
75. Zum Rappoltsteiner Pokal vgl. jüngst Slotta, Rainer: Meisterwerke bergbaulicher Kunst und Kultur, Nr. 14, in: Der Anschnitt, 33, 1981, H. 5/6 (Beil.).
76. Vgl. Winkelmann, Heinrich: Bergbuch des Lebertals, Lünen 1962, S. 65 f.
77. Vgl. Slotta, Rainer: Meisterwerke bergbaulicher Kunst und Kultur, Nr. 15, in: Der Anschnitt, 34, 1982, H. 1 (Beil.).
78. Vgl. Winkelmann (1962), S. 65.
79. Vgl. Münster (1588), S. 632.
80. Vgl. Burose, Hans: Der frühere Bergbau bei Markirch im Lebertal, in: Der Anschnitt, 23, 1971, H. 5, S. 6 f.

Anschrift des Verfassers:

Dr. Rainer Slotta

Deutsches Bergbau-Museum Bochum

Am Bergbaumuseum 28

D-4630 Bochum