

Miszellen

Meerschaum – ein fast vergessener Rohstoff in der Archäologie

Nur wenigen ist bekannt, daß Meerschaum, dessen wichtigste Abbaugebiete gegenwärtig am Kilimandscharo liegen, u.a. bei der Schall- und Wärmeisolierung Verwendung findet. Die meisten Menschen denken bei der Nennung des Minerals Meerschaum an Pfeifenköpfe, die aus diesem Material besonders in der zweiten Hälfte des 19. und am Beginn des 20. Jahrhunderts in großen Mengen gefertigt wurden. Der Reiz solcher Pfeifenköpfe bestand und besteht für den Raucher darin, daß der Meerschaum die beim Rauchen entstandene Flüssigkeit aufsaugt und mit dem aufgenommenen Tabaksaft eine willkommene Braunfärbung annimmt, die allerdings einen bestimmten Sättigungspunkt nicht überschreitet.

Diese Eigenschaften sind dem Meerschaum, mineralologisch Sepiolith, nicht von der Natur mitgegeben, sondern das Ergebnis handwerklicher Kunst. Bevor das Mineral in die Hände des Bearbeiters kam, wurde es nach der Gewinnung einem kontrollierten Trocknungsprozeß unterworfen. Damit wollte man vermeiden, daß der Meerschaum, der sich im bergfrischen Zustand weich und seifig anfühlt, vorzeitig durch Trockenrisse verdorben wurde. Vor dem endgültigen Zuschneiden wurden die Sepiolith-Rohlinge in der Werkstatt in Wasser eingelegt. Das Einweichen war auch eine Art Qualitätstest, denn zu spröde Stücke zersprangen dabei. Die Handwerker wußten aus Erfahrung, daß von Adern durchzogene und mit kleinen Steineinschlüssen verunreinigte Exemplare schneller zu Boden sanken als die reinen. War dann aus dem Sepiolithblock der gewünschte Pfeifenkopf geschnezt worden, so kam er in die Trockenkammer. Danach feilte man die verbliebenen Arbeitsspuren, die durch die Wärme noch hervorgetreten waren, ab.

Der wichtigste Schritt im Fertigungsprozeß stellte das etwa 20 Minuten dauernde Talgbad dar. Wurden die gebadeten Exemplare gegen das Licht gehalten, so mußten sie an den Rändern durchsichtig sein, wenn sie genügend Talg aufgenommen hatten. Dann folgte ein Bad in flüssigem Wachs. Sinn und Zweck dieser Bäder war es, den Meerschaum zu festigen und so das Anrauchen zu erleichtern. Als Poliermittel kamen während der anschließenden Herstellung u.a. Kalkkreide, Bimsstein, Lindenrinde, Schilf, Speckstein sowie entsprechend präparierte Fischhäute zum Einsatz.

Die wichtigsten neuzeitlichen Werkstätten lagen in Wien, im thüringischen Ruhla und im lippischen Lemgo (vgl. A. Ziegler: Zur Geschichte des Meerschaums, 2. Aufl., Dresden 1883). Die bedeutsamsten Lagerstätten lagen freilich in anderen Regionen. Das bekannteste Bergbaugelände befand sich bei Eski-Schehir in Kleinasien. Dort stand der Sepiolith, der unter bestimmten Bedingungen bei der Verwitterung magnesiumreicher Gesteine entsteht, in einer Schicht an, zu der bis zu 7 m tiefe Schächte abgeteuft werden mußten. Sie waren zeitgenössischen Reiseberichten zufolge sehr eng und wiesen Vorsprünge an den Wänden auf, die von den Arbeitern beim Auf- und Abstieg genutzt wurden. 1875 waren etwa 4000 Arbeiter in dieser Region bei der bergmännischen Meerschaumgewinnung beschäftigt.

Andere Meerschaumvorkommen im Mittelmeerraum befinden sich auf der griechischen Insel Euböa und in der Nähe von Theben. Auf Euböa sollen Gräben zur Sepiolithgewinnung ausgehoben worden sein. In der Regel wurden jedoch Schächte angelegt, die bis zu 6 m tief waren und in denen sich die Arbeiter an Stricken hinabließen. Auf dem Balkan sind ferner Lagerstätten bei Kremna und Branesci in Bosnien bekannt; aus Mähren kennt man Vorkommen bei Hrubschütz und Biskupka an der Jihlovka. Eine Reihe kleinerer französischer Vorkommen besitzt schon lange keinen wirtschaftlichen Nutzen mehr; eine der vielen kleinen Lagerstätten befindet sich bei Pinheiro in Portugal.

Große Vorkommen befinden sich ferner bei Vallecas nahe Madrid und in der Nähe von Cabanas bei Toledo. Der dortige Sepiolith hat eine etwas andere Struktur als der kleinasiatische. Er ließ sich offenbar zu derart hartem Stein trocknen, daß er bis in die Gegenwart hinein zu Bausteinen verarbeitet worden ist.

Schenkt man der geologischen Literatur aus der Zeit um die Jahrhundertwende in diesem Punkt Vertrauen, so war der kleinasiatische Meerschaum am besten zur Herstellung „kunstgewerblicher“ Objekte geeignet. In Einzelfällen ist sogar Geschirr aus diesem Mineral gefertigt worden.

Aus frühgeschichtlicher Zeit erhalten geblieben sind nur relativ wenige Objekte aus Sepiolith, darunter Wirtel und Perlen. Die geringe Anzahl läßt sich vielleicht damit erklären, daß ungewiß ist, wie sich eine lange Lagerung im Boden auf dieses Mineral auswirkt. Zu dem Material, das aus der Kupferzeit Kaukasiens überliefert ist, gehören interessanterweise Perlen, die ebenfalls aus Meerschaum bestehen, der aus kleinasiatischen Lagerstätten stammen soll. Besondere Beachtung verdienen in diesem Zusammenhang elf frühmittelalterliche

Schnallenbügel aus Sepiolith, die in der Mehrzahl in die Zeit um 500 und die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts zu datieren sind.

Zwei Meerschaumschnallen mit nierenförmigem Beschlag befanden sich als Beigaben in dem Grab eines 30-40jährigen Mannes, der im dritten Viertel des 5. Jahrhunderts in Blucina (Mähren) beigesetzt worden ist. Sie sind nicht nur die ältesten dieser Art, sondern auch die ungewöhnlichsten. Zu den kostbaren Beigaben gehörten u.a. ein Schwert (Spatha) mit Goldgriff, eine silberne Bügelknopf-Fibel, oströmische Glasgefäße und ein goldener Ring für das Handgelenk. Weitere Objekte waren dem reiternomadischen Kulturkreis entliehen. Von den Reitkünsten des Bestatteten zeugen die Reste seines Sattels und seiner Reitpeitsche, und aufgrund ihrer Lage zu Füßen des Toten deutet man diese Beigaben als Reitstiefelbesatz. Allerdings scheinen die Schnallen mit 4,3 cm Länge für diesen Zweck etwas überproportioniert zu sein.

Auch der um das Jahr 500 bestattete Tote im Grab 5 in Flonheim (Kr. Alzey-Worms) war Besitzer einer Goldgriffspatha (vgl. H. Ament: Die fränkischen Adelsgräber von Flonheim, Berlin 1970), und seine Gürtelschnalle bestand ebenfalls aus Meerschaum. Sie hatte einen nierenförmigen Beschlag mit Stein- und Glaseinlagen, und die Ausbuchtungen an den Seitenstegen der Mittelzelle finden sich in weniger ausgeprägter Form am Zellwerk einer Reihe almandinverzierter Objekte wieder, die sich in Rheinhessen und im nördlichen Frankreich zu konzentrieren scheinen. Der Archäologe Joachim Werner führte 1958 diese Stegführung auf ostgotische Einflüsse zurück, betonte aber gleichzeitig, daß sie im Mittelmeerraum über Italien hinaus bekannt gewesen sein müssen. Als Beweis führte er u.a. das Zellwerk eines Sattelbesatzes aus einem Grab der Nekropole von Ballana in Nubien an.

Im württembergischen Gültlingen wurde 1901 das Grab eines Mannes gefunden, der sicher ebenso wie der Flonheimer Krieger zu den sozialen Führungskräften gehörte [vgl. Dieter Quast: Die merowingerzeitlichen Grabfunde aus Gültlingen (Stadt Wildberg, Kreis Calw), Stuttgart 1993, S. 133]. Zu den bedeutenden Grabbeigaben zählte eine Gürtelschnalle aus Meerschaum, die einen Dorn mit rechteckiger Basis besitzt und durch zwei quadratische Steineinlagen ausgefüllt wurde.

Bei den anderen überlieferten Schnallen aus Meerschaum sind die näheren Fundumstände nicht ausreichend bekannt. Sie stammen aus Bad Kreuznach, Parma und Tortona in der Po-Ebene, Sövényhaza, Hodmezövarsarhely und Tacs am Zusammenfluß von Maros und Theiß sowie aus Kempston bei Bedford in England.

Aufgrund der wenigen Exemplare aus gesicherten Fundzusammenhängen ist eine zuverlässige Aussage über die Bedeutung der Meerschamschnallen nur schwer möglich. Auffallend ist immerhin, daß sie in drei Fällen mit Sicherheit aus Gräbern mit Goldgriffspathen stammen, die nur einer kleinen Führungselite vorbehalten waren.

Auf welche Weise könnten nun diese seltenen Objekte in die Hände ihrer Besitzer gelangt sein? Da der Meerscham aus Eski-Schehir, oder zumindest großräumig aus Kleinasien, die beste Qualität besaß, und da die Konsistenz des Sepiolith im Frühmittelalter ebenso wie in der Neuzeit auf recht komplizierte Weise verfestigt worden sein mußte, erscheinen eine Förderung des Minerals in kleinasiatischen Gruben und seine Weiterverarbeitung in byzantinischen Werkstätten durchaus als denkbar. Dagegen spräche auch nicht unbedingt, daß der Dorn der Schnalle aus Kempston in England tierstilverzert ist: Hier könnte eine Reparatur an einem geschätzten „Erbstück“ vorgelegen haben. Die recht späte Datierung des Dorns in die zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts stünde zu einer solchen Überlegung gewiß nicht im Widerspruch.

Außer durch Handel könnten die wenigen bekanntgewordenen Exemplare als Gastgeschenke byzantinischer Gesandter zu den Germanen gelangt sein. Die Beziehungen zwischen Römern und Barbaren lassen sich gerade in der Völkerwanderungszeit nicht auf die militärische Komponente reduzieren. Die Barbarenvölker betrieben auch im Vorfeld und sogar während kriegerischer Auseinandersetzungen eine aktive „Diplomatie“. Empfänger der byzantinischen Gastgeschenke war darüber hinaus keinesfalls nur der Herrscher des Barbarenvolkes, sondern ebenso wurden Personen aus seiner näheren Umgebung bedacht, wenn es etwa galt, eine Audienz zu erhalten. Auf diese Weise

wußte sich z.B. eine Gesandtschaft am Hofe Attilas zu helfen. Die byzantinischen Diplomaten sparten auch nicht an Geschenken, als sie Kreka, der Hauptfrau des Hunnenherrschers, ihre Aufwartung machten. Ebenso lieferte der Khagan der Awaren im Jahre 598 während eines Kriegszuges Nahrungsmittel an die feindlichen Byzantiner, damit die Christen das Osterfest in gebührender Weise feiern konnten. Die Oströmer revanchierten sich mit kostbaren Gewürzen für diese Gaben. Zum einen waren solche Gesten sicherlich Teil der psychologischen Kriegsführung, zum anderen bestand anscheinend auch ein gegenseitiges Interesse daran, die Kommunikation nicht völlig abreißen zu lassen.

Michael Herdick, Marburg

Der Bergbau und die Kunst – Wer hat wen beeinflusst?

Der Bergbau gehört zu den Urproduktionen der Menschheit und ist als Teil der „Technik“ ein Bestandteil der menschlichen Kultur. Gleiches gilt für die „Kunst“: Solange es Menschen gibt, haben sie versucht, ihrer Geschicklichkeit Ausdruck zu geben und Artefakte herzustellen, wobei der Rohstoff bzw. die Urform nach dem Willen des Herstellers verändert worden ist. Daß das griechische Wort „techne“ sowohl „Kunst“ als auch „Technik“ bedeutet, ist bekannt. Das lateinische „ars“ kennt ebenfalls noch nicht diese heute allgemein anerkannte Trennung der beiden Begriffe. Erst im 19. Jahrhundert trennen sich Ingenieure von Künstlern; Leonardo da Vinci, Balthasar Neumann oder Fischer von Erlach, um nur einige exponierte Persönlichkeiten zu nennen, waren noch beides und werden sowohl als Künstler wie auch als Ingenieur-Techniker betrachtet.

Aber vielleicht gelingt es doch, die Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Technik etwas schärfer zu fassen, wenn man einmal fragt, inwieweit die uns heute bekannten Werke bergmännisch geprägter Kultur von der „Technik“ hervorgebracht oder bestimmt worden sind, oder ob sie „nur“ Objekte sind, die mehr oder weniger „zufällig“ mit der Technik in einer gewissen Beziehung stehen, oder ob es in erster Linie „Kunstwerke“ sind, die nur aus mehr oder weniger einleuchtenden Gründen mit bergbaulichen Symbolen und Emblemen versehen worden sind. Hier ist noch Basisarbeit zu leisten, so daß das Folgende als ein Zwischenbericht zu betrachten ist (bei dem Beitrag handelt es sich um das Referat des Verfassers bei dem 2. Symposium „Das kulturelle Erbe in den Montan- und Geowissenschaften“, 18.-20. September 1995 in Leoben/Steiermark).

Nähere Ausführungen zu der aufgeworfenen Fragestellung sollten mit der Überprüfung der Kunstgattungen, und zwar mit der Malerei und Graphik, beginnen. Da die Quellenlage im Mittelalter in der Regel zu schlecht ist und das 17./18. Jahrhundert nur eine eindeutige Aussage zuläßt, sollte man sich außerdem weitgehend auf Beispiele vom Beginn der frühen Neuzeit beschränken.

Buchmalerei und Graphik

Darstellungen aus dem Bergbau in der Buchmalerei des Mittelalters sind selten. Die darin vorgestellten Vorgänge des Grabens zeigen nicht immer exakt als bergmännische Gezähe zu identifizierende Werkzeuge, auch die Trachten sind nicht eindeutig montanistische Kleidungsstücke. Mit dem Aufblühen des Bergbaus im späten 15. Jahrhundert ändert sich diese Situation schlagartig, und 1556 besitzt man mit dem „Schwazer Bergbuch“ und dem Werk von

Schauinsland-Fenster im Freiburger Münster (1400) mit der Inschrift „Dieses stifteten die Froner im Schauinsland“



Georgius Agricola „De re metallica“ erste, umfangreiche und künstlerisch hochstehende, ja fast vollendet zu nennende Kunstwerke.

Fragt man nun nach der Stellung z. B. von Agricolas „De re metallica“ innerhalb der Kunstentwicklung des Buchdrucks und der Holzschnitte, so wird man feststellen, daß Georgius Agricola ein Gesamtkunstwerk geschaffen hat und auch hat schaffen wollen, das durchaus auf dem Höhepunkt damals bekannten Kunstschaffens steht. Sein Werk ist eines der ersten technischen „Lehrbücher“, reich und anschaulich illustriert, es besitzt eine bis dahin selten anzutreffende Anzahl von Abbildungen, die einen Berufszweig bei der Arbeit bzw. Anleitungen zur „richtigen“ Arbeitsweise zeigen. In künstlerischer Hinsicht ordnet sich das Werk „De re metallica“ durchaus als qualitativvolles Werk in die Reihe der frühen Druck-Kunstwerke ein, doch erreicht es nicht allerhöchste Qualität: Dazu waren die Künstler der Abbildungen nicht „gut“ genug, während Froben als Druck- und Verlagshaus zu den besten Offizinen des 16. Jahrhunderts zu rechnen ist. Im Falle von Agricolas „De re metallica“ muß man wohl in der Weise urteilen, daß Agricolas Werk als Desiderat des Bergbaus das Werk eines Mannes gewesen war und insofern eine schöpferische Leistung allerersten Ranges darstellt, daß die herrschende „Kunst“ aber Form und Gestaltung des Werkes eindeutig beeinflußt und geprägt haben.

Ohne die frühen gedruckten Volksbücher (z. B. des „Narenschiffs“ von Sebastian Brandt oder des „Reineke Vos“) und die Leistungen eines Hans Holbein im Bereich der Inkunabeln hätte Agricolas „De re metallica“ nicht entstehen können: Es ist ein hochstehendes Kunstwerk der Graphik, das – so würde man heute vielleicht sagen dürfen – voll im Trend der Zeit gelegen hat und von einer Einzelperson geschaffen worden ist:

Ein Auftrag „des Bergbaus“ zur Schaffung dieses Bergbuches hat aber nicht bestanden.

Anders verhält es sich bei der Entstehung des „Schwazer Bergbuches“: Hier wünschte der Landesherr ein illustriertes Buch als Anleitung zum Bergbau. Die Schöpfer des Bergbuches schufen ein Werk, das bis dahin für den Bergbau einzigartig war, das aber auch durchaus vergleichbare Vorläufer in anderen „Technik-Bereichen“ (z. B. im Festungsbau und in der Architektur) kennt. Also auch für das „Schwazer Bergbuch“ ist festzuhalten, daß sich das Buch als Kunstwerk durchaus an bekannte Vorbilder anlehnt.

Die Tafelmalerei

Bergbau wird vom Menschen betrieben: Gewerken finanzieren, Beamte und Vorgesetzte leiten den Bergbau, Bergleute führen die Arbeiten aus. Bergbau ist ein paramilitärisch ausgerichteter Wirtschaftszweig. Gewerken und Unternehmer, die als kapitalkräftige Persönlichkeiten Bergbau initiieren und betreiben, haben in der Regel einen Hang zur Selbstdarstellung. Im Gesellschaftsgefüge des Mittelalters findet man nur sehr selten Einzelpersonen, die in einem Kunstwerk auf sich aufmerksam machen. Wenn der Bergbau Thema der Darstellung ist (z. B. in den Glasmalereien des Freiburger Münsters), dann werden die Angehörigen des Bergstandes expressis verbis genannt (die „froner“). Wollten sich Unternehmer ein „Denkmal“ setzen, dann treten sie am Beginn der frühen Neuzeit als Stifterfiguren seitlich der Heiligen auf. Wenn Groß-Gewerken sich malen lassen (z. B. Hieronymus Holzschuher im Jahre 1526 von Albrecht Dürer), dann entstehen in der Renaissance mit der Entdeckung des menschlichen Individuums meistens Porträts ohne

bergmännische Bezüge oder aber Porträts mit den Wappen der Dargestellten: Diese können dann bisweilen bergmännische Gezüge oder andere Hinweise auf den Beruf des Dargestellten tragen. Auch für das frühe Porträt von Bergbau-Gewerken muß festgestellt werden, daß diese Form des Bildwerks der allgemeinen Kunstentwicklung entnommen ist und keine unmittelbar schöpferische Beeinflussung durch die Technik und den Bergbau erfahren hat.

Ähnliches läßt sich auch für die uns heute so anrührenden Werke eines Herri met de Bles, eines Marten und Lukas van Valckenborch oder eines Dirck Claesz. van der Heck behaupten. Diese Bilder, die den Bergbau von der Gewinnung über die Aufbereitung bis hin zur Weiterverarbeitung im Hüttenwerk in enzyklopädischer Weise und ausgedehnt schildern, haben zwar den Bergbau als Teil des menschlichen Arbeitslebens entdeckt und stellen ihn als damals bedeutsamen Wirtschaftszweig dar, letztlich aber kann man wohl nicht behaupten, daß es der Bergbau als Berufszweig gewesen war, der diese Darstellungsmethode erfunden hat.

Vielmehr findet man auch gleichzeitige Marine-Bilder und Bauern-Bilder, in denen minutiös und nach dem Schema der enzyklopädischen Darstellungsweise Arbeitsvorgänge gezeigt werden. Allein die Erwähnung des Namens Breughel mit seinen Bauern-Bildern mag hier ausreichen. Es scheint vielmehr so gewesen zu sein, daß auch hier das immer stärker Platz greifende menschliche Selbstbewußtsein Anlaß dazu gegeben hat, sich selbst und seine Arbeit darzustellen bzw. in Form von Symbolen zu relativieren. Daß uns heute unbekanntes Gewerken Auftragneber der Tafelbilder von Herri met de Bles, den Valckenborchs und Claesz. van der Heck gewesen sind, liegt nahe. Auch bei den Tafelbildern schließt sich demnach der Bergbau an die Zeitströmungen in der Kunst an bzw. ist ein untrennbarer Teil davon.

Und gleiches gilt auch für das Altarbild. Zunächst stellt sich der Bergmann anonym unter den Schutz von Heiligen. Er tritt als nicht näher bekanntes Individuum am Beginn des 16. Jahrhunderts als Mitglied des bergmännischen Standes am Magdalena-Altar von Ridnaun auf, doch „verschanzt“ er sich zunächst hinter den Nothelfern oder Ortsheiligen. Im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts tauchen dann aber seitlich der Heiligen reguläre Bergbaudarstellungen auf, die ortsbezogen sind: Das Anna-Selbtritt-Altarbild von Roznava, das von einer Bruderschaft gestiftet worden ist, mag hierfür als gutes Beispiel dienen. Aber immer noch handelt es sich nicht um ein echtes „Bergbau-Gemälde“, sondern vielmehr um ein Altarbild mit bergmännischer Staffage.

Erst mit dem Annaberger Bergaltar greift man ein wirkliches Bergbaugemälde, das



zudem auch noch dem sagenhaften Entdecker der Annaberger Lagerstätte, Daniel Knappe, durch eine Beischrift ein Denkmal setzt. Mit diesem Bildwerk hat „der Bergbau“ allem Anschein nach tatsächlich eine bis dahin unbekannte Lösung gefunden, denn ständische Altäre sind zwar auch aus dem frühen 16. Jahrhundert bekannt geworden, daß aber ein Berufszweig ein Altarbild stiftet und darauf keinen Heiligen als bildherrschende Person darstellt, das ist schon eine Bilderfindung, die allem Anschein nach dem Bergbau vorbehalten geblieben ist.

Die Skulptur

Die ältesten in Mitteleuropa bislang bekannt gewordenen Plastiken, die Bergleute darstellen, sind die kleinen Konsolfiguren aus der Kapelle am Welfesholz bei Mansfeld. Daß sich eine Berufsgruppe im hohen bzw. späten Mittelalter in einem ihrer Gotteshäuser mit ihren Insignien oder sogar sich selbst darstellt, ist durchaus nicht ungewöhnlich: In Seefahrerkirchen trifft man vergleichbare Darstellungen (z. B. von Schiffen und Tauen), Architekten und Bildhauer haben ihre Porträts an exponierter Stelle (z. B. in den Triforien des Prager Domes) angebracht, und Jagdszenen (z. B. der berühmte Jagdfries am Dom zu Königsutter) sowie Darstellungen aus dem Agrarwesen treten häufig auf.

Allerdings sind die meisten dieser Berufsdarstellungen allegorisch oder symbolhaft mit einer zweiten Sinnenebene versehen. Und es scheint so zu sein, daß den Mansfelder Figuren von Nappian und Neucke tatsächlich als Personifikationen der Mansfelder Bergleute eine besondere Bedeutung zuzumessen ist. Es kommt wahrscheinlich hinzu, daß der Bergbau in der Heiligen Schrift nur vergleichsweise selten erscheint, während die Gleichnisse über die Landwirtschaft, das Bauen, die Jagd, den Fischfang und die Seefahrt Legion sind. Insofern kann es durchaus so sein, daß der Bergbau mit diesen kleinen Konsolfigürchen erste berufsständische Skulpturen geschaffen hat; doch sollte man gerade in diesem Falle Vorsicht walten lassen, da die Zeitstellung der Mansfelder Figürchen durchaus kontrovers angesehen werden kann: Ihre Entstehungszeit in das 13. Jahrhundert ist nicht gesichert.

Ebenfalls mit dem Kupferschieferbergbau Mitteldeutschlands untrennbar verbunden ist die lebensgroße Steinskulptur eines Bergmanns, der sog. Kamerad Martin, der um 1690 (?) vor dem Rathaus der Eislebener Neustadt als Bergmannsdenkmal aufgestellt worden ist. Im Falle dieses Denkmals handelt es sich allem Anschein nach um das älteste bislang bekannt gewordene profane Denkmal im deutschen Sprachraum, das einen Arbeiter darstellt. Es bestehen weder an der deutschen Küste vergleichbare See-

mannsdarstellungen noch Skulpturen von Bauern, Jägern oder Angehörigen anderer Berufsgruppen. Dieses Eislebener Denkmal im Zentrum einer bergmännisch bedingten Stadterweiterung ist wohl tatsächlich eine „Erfindung des Bergbaus“ und spiegelt das Selbstbewußtsein dieses Berufsstandes wider.

Daß diese Denkmalschöpfung ausgerechnet im Mansfelder Gebiet erfolgt ist, liegt zum einen wahrscheinlich in der bergmännischen Prägung dieses Menschenschlages begründet, zum andern aber sicherlich auch in den besonderen Lagerstättenverhältnissen: Wer einmal in den niedrigen Kupferschieferstreden dieser Bergwerke sich fortbewegt und gar gearbeitet hat, muß sich als etwas „Besonderes“ fühlen und ist zu besonderen Kulturschöpfungen fähig. Es ist bemerkenswert, daß es vergleichbare Freiplastiken weder im erzgebirgischen, noch im Tiroler, noch in einem anderen Bergbaurevier gibt.

Dieses Selbstbewußtsein läßt sich auch in den bergmännischen Kanzeln wiederfinden, sei es, daß Bergleute als Kanzelträger geschaffen worden sind, oder sei es, daß ein eigenes bergmännisches ikonographisches Programm für eine Kanzel aufgelegt worden ist, wie es z. B. die Freiburger Tulpenkanzeln veranschaulicht. Doch muß auch bei diesen Beispielen festgehalten werden, daß es eben auch andere Berufsgruppen (z. B. die Seeleute) gibt, die Vergleichbares geschaffen haben: Daß nicht nur Bergleute Selbstbewußtsein gezeigt haben, wenn es um die Verbindung ihrer Berufsdarstellungen mit ikonographischen Bildprogrammen ging, belegen z. B. auch die Winzer, die es gewagt haben, die Muttergottes mit dem Jesuskind auf dem Arm und einer Weintraube zu zeigen: Eine vergleichbare Großplastik ist von Bergleuten als Stifter nicht überliefert.



Handstein, vermutlich aus Herrngrund in der Slowakai, um 1735

Kleinkunst

Eine typische, für den Bergbau charakteristische und von diesem Wirtschaftszweig geformte Kleinkunst gibt es nur in Ausnahmefällen. Meist hat sich die bergmännische Kleinkunst auch in dieser Kunstgattung an die bestehenden Kunstformen angelehnt. Nimmt man z. B. die aus dem 16. Jahrhundert stammenden Handsteine, so sind diese als „Geschenke Gottes“ aufgefaßten Kostbarkeiten mit christlicher Symbolik versehene Reicherzstufen: Sie sind demnach durchaus vergleichbar mit Nautilus-Pokalen oder anderen Raritäten der fürstlichen Kuriositäten-Kabinette, die ihrer Ansicht nach „kostbare“ Natur-Bestandteile umformten bzw. zu „Kunst-Stücken“ erweiterten. Gleiches gilt für die wenigen Beispiele erhaltener Bergbau-Pokale aus der Frühzeit: Sie stehen vollkommen in der Tradition der Goldschmiedekunst. Und auch für die Glaskunst gilt das Festgestellte.

Im 17. und 18. Jahrhundert verändert sich das Bild etwas. Die Glaskunst kann immerhin bei den Emailgläsern die Sondergattungen der Hallorengläser und der Fichtelgebirgsgläser aufweisen, doch besitzen beide Glasarten keine besondere bergmännische Form: Vielmehr besteht ihre Besonderheit in der Bemalung. Die Herrngrunder Gefäße greifen in ihrer Form weitgehend auf bekannte Formen z. B. von Augsburger Goldschmieden zurück. Die Ausschmückung von Schalen und Bechern mit Erzstüfchen und Bergleuten ist eigentümlich, doch kennt man durchaus vergleichbare Schalen mit Schiffsdarstellungen. Die Zinnerzeugnisse in Form der Zunftkannen stellen ebenfalls Allgemeingut im Kunstgewerbe dar, und auch die bergmännischen Gepräge sind keine Besonderheit in der Numismatik.

Und gleiches läßt sich für das Porzellan beobachten, das zwar Ausformungen von Bergleuten kennt, doch treten diese neben eine Reihe anderer Berufsgruppen. Gleiches gilt für den gesamten Bereich der Knappschaften und Zünfte: Geschmückte Laden und Kassen-Behälter sind allen Berufs-Gemeinschaften eigen. Welche kunstgewerblichen Arbeiten man auch betrachtet: Die bergmännisch geprägte Kleinkunst ist nur ein Teil der Gesamtkunst und hat offenbar keine Sonderformen ausgebildet. Die Leistung des Bergbaus beschränkt sich darauf, bestehende Gedanken zu übernehmen, umzudeuten und durch Hinzufügung von Attributen aus der bergmännischen Arbeitswelt, von Emblemen und Symbolen zu verändern und in seinem Sinne zu verändern.

Architektur

Im Mittelalter existiert keine „bergmännische“ Architektur. Allein die „Goldene Pforte“ des abgebrochenen romanischen „Do-



Tulpenkanzel (um 1510) und Bergmannskanzel (1638) im Freiburger Dom

mes“ in Freiberg kann allenfalls als früher Beleg für eine bergmännisch beeinflusste Sakralarchitektur angesehen werden. Das Skulpturenprogramm des Portals gibt mit dem hl. Daniel einen Hinweis auf einen bergmännischen Zusammenhang der jungen Bergstadt mit „ihrer“ Hauptkirche, doch ist die „Goldene Pforte“ innerhalb der spätromanischen Architektur ein durchaus konventionelles Säulen- und Figurenportal, das sich letztlich an spätromanische bzw. frühgotische französische Vorbilder angelehnt hat.

Auch die Errichtung der Bergkirchen in den jungen, durch die Entdeckung reicher Erzanbrüche schnell aufblühenden Städten bietet letztlich kaum eigenständige Architekturlösungen. Die großen Hallenkirchen der Bergstädte entsprechen dem gängigen Typus der spätgotischen Hallenkirchen, die oft mit prachtvollen Gewölbelösungen auf-

warten. Die Wahl der Parler als Architekten z. B. der Barbara-Kirche in Kutna Hora (Kuttenberg) belegt in aller Deutlichkeit, daß sich der Bergbau zur damaligen Zeit der besten und renommiertesten Architekten bedient hat, doch fügt sich die entstandene Architektur mit ihren Schlingrippengewölben und dem „Parler-Chor“ bruchlos in die spätgotische Baukunst Böhmens ein. Von einer spezifischen „Bergbau-Architektur“ sprechen zu wollen, ist m. E. nicht gerechtfertigt. Allenfalls könnte man im Falle der Schwazer Kirche insofern von einer bergmännischen Sonderlösung sprechen, als dort der dreischiffigen Hallenkirche ein Zwei-Apsiden-Chor im Osten und ein Doppelportal im Westen jeweils für die Bürger und die Knappen angesetzt worden sind.

Durchaus eigene Wege ist der Bergbau offenbar in der Stadtbaukunst gegangen. Bergstädte sind an die Lagerstätte gebun-

den, die Neugründungen der Bergstädte in unwirtlichem, bis dahin unbesiedeltem Gelände mußte auf die topographischen und geländemorphologischen Gegebenheiten keine Rücksichten nehmen. Steile Straßenverläufe und eine Anpassung der Stadtstruktur an die Umwelt sind ein Charakteristikum für Bergstädte, vielleicht auch noch die Verwendung von einheimischem Baumaterial und anderen bei der Metallproduktion anfallenden Erzeugnissen (z. B. der braunroten Kupferfarbe schwedischer, nordischer Bergstädte). Doch unterscheiden sich Bergstadtgründungen in der Grundhaltung nicht von Seestädten: Auch dort wußte man die topographischen Vorzüge zu nutzen. Insofern greift man bei den Bergstädten auch wieder nur immanente Wesenszüge für Neugründungen, die vom Willen eines Potentaten oder einer Gemeinschaft abhängig sind.

Und bei den Bürgerhäusern verhält es sich ähnlich: Maßgebend für die Gestaltung vor allem der Fassaden ist der Wille der Bauherren: Sie zeigen durch die Auswahl der Schmuckformen ihre Geisteshaltung an: Ob nun Bergleute Erzstufen einmauern oder Seeleute Reliefs mit Schiffen oder Ankern in die Außenwände ihrer Häuser einmauern, im Grunde sind die Anlässe zu einem solchen Tun identisch.

Zusammenfassung und Ergebnis

Zusammenfassend wird deutlich, daß „der Bergbau“ in der frühen Neuzeit in nahezu allen bekannt gewordenen Fällen „die Kunst“ nicht beeinflusst hat. Es war vielmehr in aller Regel so, daß der Bergbau als exponierter Wirtschaftszweig sich Kunstschöpfungen auf der Höhe der Zeit „geleistet“ hat. Der Wille des Auftraggebers war dabei von ausschlaggebender Bedeutung: Er wollte die „Kunst“ als Mittel der Selbstdarstellung nutzen und wählte dazu bekannte und „moderne“ Darstellungsweisen. Sehr bemerkenswert ist, daß die Auftraggeber, handelte es sich um Einzelpersonen, ihre Person in den Vordergrund der Darstellung gestellt haben, der Bergbau aber als Garant ihres Wohlstandes meistens nicht gezeigt worden ist. Waren die Auftraggeber eine Gemeinschaft von Bergleuten (z. B. eine Bruderschaft oder die Knappschaft), so entstanden bisweilen Sonderlösungen, deren Basis wahrscheinlich ein Gefühl der gemeinschaftlichen Stärke und der Solidarität untereinander gewesen war. Der Annaberger Bergaltar und der Eislebener Kamerad Martin können hierfür als Beleg dienen.

Im allgemeinen aber bleibt als Ergebnis festzuhalten, daß der „Bergbau“ sich der Mittel und der Erscheinungsformen der „Kunst“ bedient hat, um seine Erfordernisse und seine Wünsche durchzusetzen. Wirklich eigenständige Kunstformen hat er nicht oder nur

in wenigen Ausnahmefällen entwickelt, aber wie sollte er das auch als fest in das Gemein- und Staatswesen eingebundener Wirtschaftszweig, der immer und durch Jahrhunderte hindurch vom Kapital der Fürsten, Potentaten, einflußreicher Unternehmer und der Kirche abhängig gewesen ist und fest in die Gesamtkultur eingebunden war? Dennoch ist die Vielzahl der Darstellungen im 16. (und 17.) Jahrhundert bemerkenswert: Schon aus der großen Anzahl der bergmännisch geprägten Kunstwerke wird die hohe gesamt-kulturelle Bedeutung des Bergbaus für jene Zeitläufe ersichtlich. Im 17. und 18. Jahrhundert ordnen sich die bergmännisch geprägten Kunstobjekte bruchlos in die „Gesamt-Kunst“ ein: Die „Technik“ hat die Kunst dort nicht beeinflußt, sondern vielmehr sich selbst mit Mitteln der Kunst dargestellt.

Dr. Rainer Slotta, Bochum

„Aufbruch und Abbruch“ —

Industrielandschaften von Fritz Kreidt im Deutschen Bergbau-Museum Bochum

Noch bis zum 8. April läuft im Deutschen Bergbau-Museum Bochum eine Ausstellung mit Arbeiten von Fritz Kreidt. Ihr Titel „Aufbruch und Abbruch“ weist darauf hin, daß es vorwiegend um Industrieszenen, ganze Landschaften oder einzelne Komplexe in der ehemaligen DDR geht, um ihr Schicksal seit der politischen Wende in Deutschland. Der 1936 in Essen geborene, seit vielen Jahren in Berlin lebende Künstler hat zwischen



Fritz Kreidt: Brikettfabrik Haselbach nach der Sprengung, 1992

1990 und 1995 Bilder geschaffen, die von den gewaltigen Veränderungen zeugen, von denen die einstmalige sozialistische Industrieproduktion getroffen worden ist, und aus denen sich zugleich die krassen sozialen Folgen ableiten lassen: Der vielversprechende neue Aufbruch führte überwiegend zu einem Abbruch der Industrieanlagen. Mit ihrer an Caspar David Friedrich erinnernden, einfühlsamen und genau beobachtenden Darstellungsweise sind Kreidts Bilder von den „Totenstätten der Industrie“ (Konrad Schmidt) Momentaufnahmen geworden, die den Betrachter bedrücken. Im Deutschen Bergbau-Museum werden sie mit früheren Arbeiten Kreidts, beispielsweise mit Szenen aus dem Ruhrgebiet oder Mittelengland, präsentiert.

Prof. Dr. Hans-Eckehard Bahr (Ruhr-Universität Bochum) hat das Schaffen Fritz Kreidts (66 Arbeiten werden in Bochum gezeigt) am 21. Januar bei der Ausstellungseröffnung mit den folgenden Worten gewürdigt:

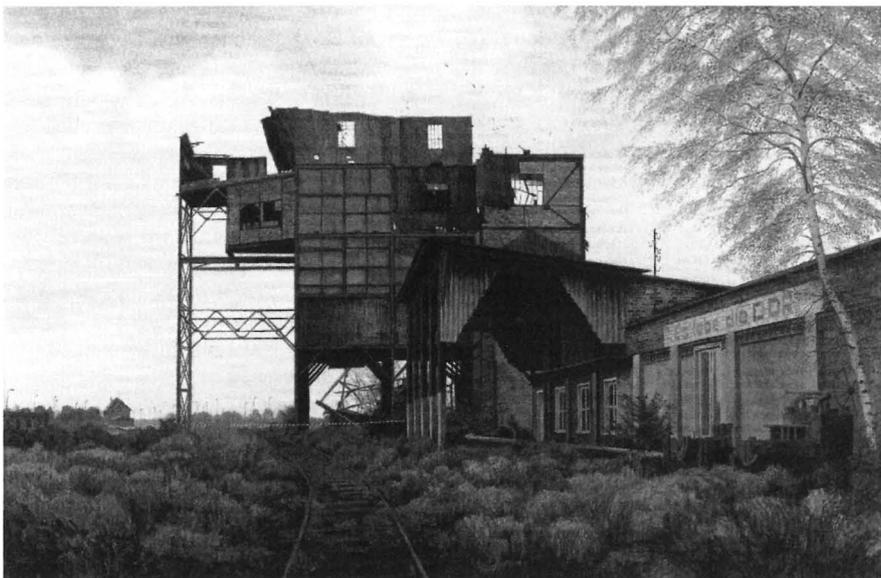
Unter der Erde ist Schlaf der Gestrigen, über der Erde ist Raum von Morgen, aber zwischen dem Schlaf und dem Traum sehe ich das stille Licht – heute ...

Jean Paul-Sätze, variiert. Ein Motto für Fritz Kreidt? Ja, Stille geht aus von seinen Bildern. Stille aufbringen im Angesicht der Landschaft, Ruhe einkehren lassen, die Sprache der Dinge von 1996 mitbekommen – der Maler Fritz Kreidt schafft das. Ich höre, wenn ich seine Bilder sehe, die Trauer der Maschinen, die verlassen, zu nichts mehr nütze sind. Ein Schicksal, das heute auch immer mehr Menschen ereilt. „Bei den Langzeitarbeitslosen hält Bochum bundesweit den vierten Platz“ (Stadtspiegel Bochum, 10. Januar 1996).

Mein erster Blick:
Auf Kreidts Bildern Abbruch-Häuser, Risse, Schründe, Müllhalden der Geschichte. Nehmen Sie das Gemälde „Leuna: Nach der Sprengung“:
Neapel – Vesuvausbrüche – früher. Leuna-Geschichte wird weggesprengt – heute.
Wir sehen hochzischenden Dampf, aber als Aureole gemalt.
Trauer-Gischt. Blick von einem imaginären Fenster aus, tapetenumklebt.
Blick auf sterbende Industrie, vom sicheren Fauteuil aus gesehen.

Häuser, die stöhnen, Maschinen, die schrille Laute ausstoßen. Geistereisenbahnen ohne Zugführer. „Das ängstliche Harren der Kreatur wartet darauf, daß die Kinder Gottes endlich in Erscheinung treten,“ schreibt

Fritz Kreidt: Theißen, 1992



Paulus schon vor 2000 Jahren an die Römer: „Sintemal die Kreatur unterworfen ist der Vergeblichkeit, ohne ihren Willen.“ In den Bildern dieser Ausstellung höre ich dieses Seufzen der Betonstraßen, der Maschinen, des Kosmos. Hat der Künstler die Klage des Gestrigen auf seine Leinwand gerettet? Beschwörung dessen, was keine Stimme mehr hat seit 1990? Er hat sich dieser Welt drüben anders erbarmt als die Treuhand. Leise. Der Klage Ausdruck gebend, ohne die Durchkapitalisierungswut der Sieger. Aneignung hier, Enteignung dort. Also Spurensicherung, Rettung hilflos, machtvoll.

Warum haben die alten DDR-Maler diesen Blick nicht gehabt? Waren sie blind vor Bäumen? Die Fleischknäuel Willi Sittes. Tübkes Schlachtenorgien. Das System als solches durfte nicht in Frage gestellt werden. Hier aber, bei Kreidt, wird das eiserne Geistersystem der DDR endlich mit Trauermusik apostrophiert. Kreidt, insofern endlich ein deutscher Maler:

Heinrich Heines Harz-Reise in Leuna,
Menzel in Bitterfeld,
Tübke nicht mehr auf der DDR-Flucht in Bauernkriegs-Welten.

Aber es fehlen ja die Menschen in Kreidts Bildern, hat man gesagt. Ich jedoch sehe diese toten Betriebe, die Werkhallen so gemalt, daß sie von Abwesenden überfüllt sind. Gerade nicht leer, jedenfalls.

Vorsicht, Fritz Kreidt ist kein Sozialarbeiter, kein Retter mit Blauhelm, kein evangelischer Diakon. Die milde Pose geht ihm gänzlich ab. Im Gegenteil.

Mein zweiter Blick:

Ich sehe einen Archäologen, einen Ausgräber im Pompeij, 35 km südlich Leipzig, einen Industrie-Mystiker auf der Jagd nach den etruskischen Metropolen im 20. Jahrhundert. Genauer, einen Grabräuber in den Cheops-Pyramiden von Bitterfeld. Ja, ich sagte Grabräuber, denn in diesen ästhetischen Bemächtigungen ist sehr viel vitale, sehr viel kriminelle Energie, glücklicherweise. In diesem Punkt gibt es auch eine bedeutende, zarte Nähe zu seinem Hamburger Galeristen G. W. Essen selbst: Vitalität, Ästhetik, kriminelle Energie, ins Artistische veredelt. Keiner von uns wäre hier ohne diese wunderbar barocken Eigenschaften.

Also Fritz Kreidt trifft Schliemann in der Brikkettfabrik Haselbach – das Bild hängt hier. Was Piranesi die Dompfeiler in Florenz, das sind Kreidt die Röhrensysteme von Leuna II.

Mein dritter Blick:

Kreidt fotografiert, malt dann nach diesen Fotos. Aber keinerlei süffigen Realismus. Und schon gar nicht eine veristische Verdoppelung des Fotografierten. Eher ein romantischer Touch, hat man gesagt. Nehmen

wir die „Brikkettfabrik Haselbach nach der Sprengung“: Das Bizarre der Industrieskelette und zugleich das arkadisch Schöne. Rostige Gegenstände, aber auf taubenblauen Himmel gemalt. Kreidt, ein Deutscher in Chemnitz, der nicht Säulen malt, sondern Industrie-Natur von monströser Häßlichkeit. Aber eben Rost mit blauer Blume. Rottmann in Eberswalde. Griechenland bei Bautzen. Die mythische Dimension wird hier ins Bild geholt, nicht so sehr die romantische. Die mythische hat es ja mit dem Schicksalhaften der Menschen, der Dinge zu tun. Die romantische ist demgegenüber rückwärtsgewandt, ist Sehnsuchts-Inszenierung. Ist diese ganze ästhetische Verzäuberung, diese utopische Dimensionierung nicht doch eine Verschönerungsarbeit am untergegangenen Zwangssystem? Ein Geisterauftrag aus Chile, vom toten Erich Honecker?

Mein vierter Blick:

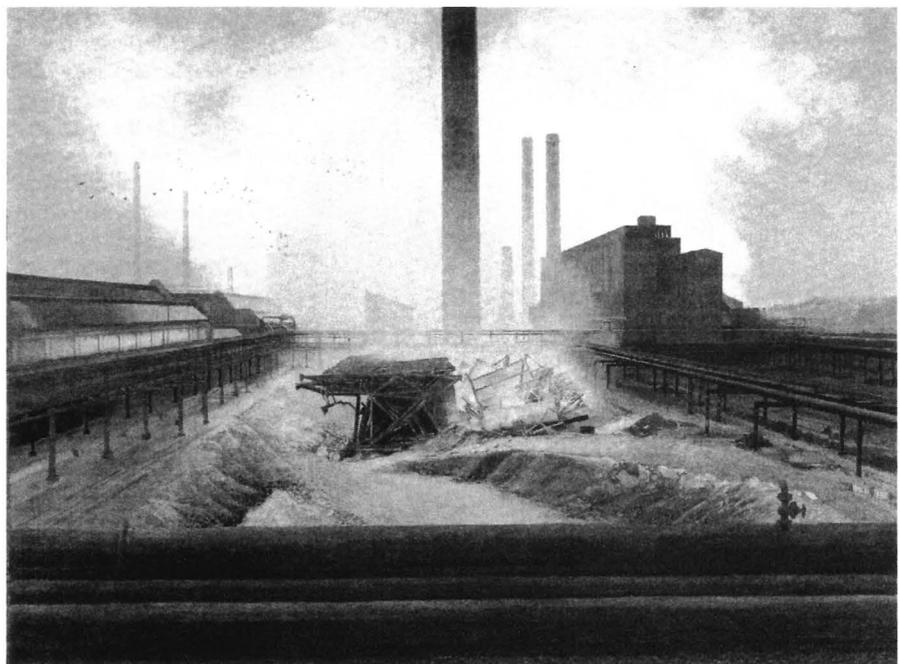
Die „Große Halle I“ in Bitterfeld. Dieses Bild spricht leise, wie alle Bilder hier. Kein Dokumenta-Gebrüll. Nicht die forcierte Wildheit der Baselitz, Lüpertz, Stöhrer, Penck, nicht Leander Haußmanns lauter Klamauf auf der Bochumer Bühne, die direkt ins deutsche Stiefmütterchen-Herz zielt. Wie kommt es, daß Kreidts Bilder demgegenüber romantisch erscheinen? Weil sie unserem Hunger nach Gegenständlichem, nach dem Schönen, nach der überwältigenden Landschaft stattgeben? Diese Bilder sind – für meinen Blick – traulich, nicht unheimlich. Sie sind zärtlich, nicht sachlich. „Wie ist die Welt so stille, und in der Dämmerung Hülle so traulich und so hold“, – das höre ich.

Zwei Erklärungen habe ich für dieses Trauliche.

Die erste: In den Industrie-Ruinen von Bitterfeld taucht Kreidts eigene Kindheit auf, das Ruhrgebiet. Die Pyramiden von Essen. Krupp-Gigantik. Dazwischen die Bahnwärter-Häuschen, die traulichen. Achten Sie mal auf diese Stellwerkhäuschen bei Fritz Kreidt. Da würde er selber gerne oben drin seine Werkstatt haben. Mit Jugendstil-Lampen, blauseiden ausgeschlagen.

Meine zweite Erklärung für das, was in diesen Bildern romantisch erscheint: In diesen Bildern wird die Welt so vorgestellt, wie sie sein sollte. „Kunst“, – ich variere den berühmten Adorno-Text aus den „Reflexionen aus dem beschädigten Leben“: „Kunst wie sie im Angesicht der heutigen Gewaltszenarien einzig noch zu verantworten ist, wäre der Versuch, alle Dinge so zu betrachten, wie sie vom Standpunkt der Erlösung aus sich darstellen. Malen hat kein Licht, als das von der Erlösung her auf die Welt scheint. Alles andere erschöpft sich in der Nachkonstruktion und bleibt ein Stück Technik. Perspektiven müßten hergestellt werden, in denen die Welt ähnlich sich versetzt, verfremdet, ihre Risse und Schründe offenbart wie sie einmal als bedürftig und entstellt im messianischen Licht daliegen wird...“ Ich sehe in den Bildern hier das große Ganze, bedürftig entstellt, aber zugleich eben in einem unglaublich traulichen Licht, als ob es das gäbe, ein Ende dieses Gewimmerns. In einem utopischen Licht, nicht im romantischen. Leben geht nur, wenn ich lebe, als ob es ginge. An der

Fritz Kreidt: Leuna nach der Sprengung, 1991/92



Mailänder Oper debütierte kürzlich ein amerikanischer Sänger. Nach seiner ersten Arie rief das Publikum: „Ancora, da capo!“ Er sang sie ein zweites Mal und, da das Publikum wieder tobte, auch noch ein drittes Mal. Die Italiener aber waren unersättlich. Schließlich fragte er, erschöpft, wie oft er denn diese Arie noch singen solle. Da bekam er zu hören: „Bis Sie sie richtig singen werden.“ Fritz Kreidt singt schon seine Arie richtig. Aber er wird es noch viel richtiger machen, immer weiter singen, schöner. Recht so. Und aus der Provinz rufen wir nach Berlin: „Bravo, Maestro! Bravo!“

Zur Ausstellung ist ein Katalog erschienen mit 52 zumeist farbigen Abbildungen (78 Seiten, 20,- DM). Der darin enthaltene einführende Aufsatz von Elisabeth Kessler-Slotta würdigt das künstlerische Schaffen des „romantischen Realisten“ Fritz Kreidt.

Dr. Werner Kroker, Bochum

Neues Bad Emser Bergbaumuseum

Die 1986 gegründete Arbeitsgemeinschaft Bahnen und Bergbau e.V. mit Sitz in Bad Ems wird am 4. und 5. Mai 1996 – zeitgleich mit der wiederum veranstalteten Mineralienbörse im Kurhaus – das Emser Bergbaumuseum eröffnen und damit die Ergebnisse ihrer Arbeit vorstellen, die fast schon zwei Jahrzehnte zurückreicht. Schon seit 1978

bemüht sich ein Kreis engagierter Personen mit großem Elan und erheblichem Arbeitsinsatz um die Erhaltung der Relikte des mit Ende des Zweiten Weltkrieges eingestellten Bergbaus auf Blei-, Zink-, Kupfer- und Silbererze.

Schon früh hatte man damit begonnen, in Befragungen und Gesprächen auch das Wissen von Zeitzeugen zu dokumentieren, die heute teilweise nicht mehr am Leben sind. Darüber hinaus ist es gelungen, eine große Zahl historischer Dokumente zu archivieren, neben Akten der einstigen Werksverwaltung und Bildmaterial insbesondere alte Grubenkarten. Die Vielzahl der in den letzten beiden Jahrzehnten zusammengetragenen Sammlungsobjekte aus dem Arbeits- und Produktionsbereich, z. B. Werkzeuge, Grubenlampen und Maschinen, ließen den Wunsch nach einer ständigen Präsentation immer dringlicher erscheinen. Dazu gehört auch die Mineraliensammlung, die erstmals im letzten Jahr der Öffentlichkeit gezeigt worden ist.

Als künftiges Museumsgebäude bot sich das ehemalige Steigerhaus an, das 1853 ursprünglich als Wohnhaus für die Hüttenbeamten errichtet wurde, als man die Blei- und Silberschmelze von 1789 grundlegend modernisierte. Es ist das einzige erhalten gebliebene Gebäude aus dieser Betriebsperiode, nachdem vor zwei Jahren auch die ehemalige Zinkentsilberung dem Bagger zum Opfer fiel. Das inzwischen mit beträchtlichem Aufwand restaurierte Steigerhaus bietet nun in vier Ausstellungseinheiten einen Einblick in die Emser Bergbauges-

schichte bis 1945, ergänzt um Objekte aus anderen Revieren im Rhein-Lahn-Kreis, die nach dem Krieg noch gefördert haben.

Zukünftig wird sich der Verein verstärkt um die Gestaltung der Außenanlagen bemühen. So ist mittelfristig vorgesehen, einen Bahnbetrieb auf dem Gelände und dem alten Damm der Werkseisenbahn zu betreiben.

Peter Winkler, Bad Ems

II. Internationales montanhistorisches Kolloquium in Borken (Hessen)

Nach dem erfolgreichen Verlauf des Kolloquiums, das 1994 dem großen sächsischen Renaissancegelehrten Georgius Agricola gewidmet war, sind in der nordhessischen Stadt Borken inzwischen die Vorbereitungen zum II. Internationalen montanhistorischen Kolloquium angelaufen, das am 7. Juni 1996 stattfinden soll. Die Tagung steht in enger Beziehung zum 1992 dort eröffneten Nordhessischen Braunkohle-Bergbaumuseum (vgl. DER ANSCHNITT 45, 1993, S. 33-36), und auch diese Veranstaltung verfolgt dem generellen Ziel, die Geschichte des ältesten deutschen Braunkohlereviere weiter zu erforschen und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Das Generalthema des kommenden Symposiums sind die montanhistorischen Beziehungen zwischen Hessen und Lateinamerika vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Neben dem Wirken Alexander von Humboldts und den Bezügen zu bedeutenden akademischen Montanzentren wie Freiberg (Sachsen) und Schemnitz (Österreich-Ungarn) sollen dabei die Leistungen hessischer Bergleute nicht übersehen werden. Dafür stehen als Beispiel solche Namen wie von Staden, Waitz von Eschen und von Eschwege.

Eine Reihe von ausgewiesenen Berg- und Hüttenleuten sowie Montanhistorikern hat dem Magistrat der Stadt Borken – an den auch entsprechende Anfragen zu richten sind – wiederum Unterstützung bei der Vorbereitung und Durchführung der Tagung zugesagt. Zu ihnen zählen der Leiter des Hessischen Oberbergamtes, Hartmut Schade (Wiesbaden), der Präsident der Gesellschaft für Technikgeschichte, Akos Paulinyi (Darmstadt), der Wirtschaftshistoriker Harm Schröter (Freiberg) und der langjährige Präsident des Internationalen Komitees für Geschichte der Geologie, Martin Guntau (Rostock). Die Leitung des wissenschaftlichen Organisationsbeirates liegt in den Händen von Eberhard Wächtler (Dresden).

Dr. Werner Kroker, Bochum



Bad Ems. Das ehemalige Steigerhaus von 1853 als Gebäude des neuen Bergbaumuseums