



Caspar Ulich's Handsteine und der Glanz des Erzes

Torben Hanhart

PS KN Kunst und Christentum in der Frühen Neuzeit, HS23

21'067 Zeichen

31.01.2024

Luca Blum, 22-277-990

Viktoriarain 21

3013 Bern

+41 79 158 11 94

lucablum@hotmail.ch

3. Semester, BA Vermittlung in Kunst und Design (HKB), Minor Kunstgeschichte

Inhaltsverzeichnis

I Einleitung.....	1
II Objektbetrachtung.....	3
III Die Nutzung der Materialien.....	5
Gold.....	5
Gediegenes Silber.....	6
Silberglanz.....	6
Einfluss auf die Bildwelt.....	7
Konklusion.....	9
Literaturverzeichnis.....	10
Abbildungen.....	10
Abbildungsverzeichnis.....	20

I Einleitung

Der Fokus dieser Arbeit ist eine Objektgattung, die in den Bergbaugebirgen um das heutige Mitteldeutschland und Tschechien im späteren 16. Jahrhundert ihre Blütezeit erlebte. Die sogenannten Handsteine bestehen aus Naturalien aus den Minen – also Erzen, Edelsteinen und anderen Mineralien – die auf einen Sockel gesetzt werden und in der Grössenordnung von Trinkpokalen oder Monstranzen spielen. Sie können beim Betrachten in der Hand gehalten werden, daher auch der Name. Sie waren in den Sammlungen von Fürsten und Adligen dieser Region als Repräsentation des Rohstoffreichtums ihres Hoheitsgebiets sehr gefragt und wurden ausserhalb des recht abgeschlossenen Sammlungskontextes auch an öffentlichen Anlässen zur Repräsentation und Zelebration des Bergbaus verwendet.¹

Einer der Hauptverwendungszwecke der Steine war es, verschenkt zu werden. Diese Praxis war sowohl als Gunsterweisung von Bergleuten etabliert – so wurde beispielsweise Luther in Sankt Joachimsthal mit rohen Erzstufen, künstlerisch bearbeiteten Handsteinen und auch «Schaugroschen», bildtragenden Medallien, beschenkt –² doch auch Adlige unter sich verschenkten Handsteine, weshalb die heute erhaltenen Handsteine aus der Sammlung Erzherzog Ferdinands II. entweder als Gunsterweisungen von einem Bergbauverwalter an den Adel übergeben wurden, oder als Auftragsarbeiten mit den oben erwähnten Intentionen der Repräsentation gefertigt wurden.³

In dieser Arbeit stehen die kunsthandwerklich bearbeiteten, mit Bildnissen versehenen Objekte im Zentrum, bei denen die Materialität eine Referenz an den regionalen Bergbau beinhaltet, die aber nicht ausschliesslich ein Arrangement von Naturalien auf einem Sockel sind. Oft sind religiöse oder historische Szenen dargestellt, oder es werden Figuren wie die Justitia abgebildet. In den alten Beständen der Sammlungen finden sich auch viele Handsteine, die Fauna und Flora zeigen, von ihnen sind heute aber keine mehr erhalten.⁴

Die wohl einzigartigste Bildwelt, die sich mit dieser Werkgruppe erschliesst, ist das selbst-referentielle Motiv des Bergbaus und die visuelle Auseinandersetzung mit elementaren Glaubenssystemen, mit denen man sich in jener Zeit die Vorgänge der Natur und spezifisch die Bildung der Metalle erklärte. Die meisten der Steine sind eine Mischform von mehreren der oben genannten

1 Henrike Haug, *imitatio – artificium: Goldschmiedekunst und Naturbetrachtung im 16. Jahrhundert*, Interdependenzen: Die Künste und ihre Techniken 7 (Wien, Köln: Böhlau Verlag, 2021), 73.

2 ebd. 89, 91.

3 ebd. 64ff.

4 Mehr zu den Beständen und Bestandslisten findet man bei Haug.

ebd. 60f.

Motive und Bildstrategien. Was aber immer mitspielt, ist die Referenz zur unmittelbaren geografischen Region und dem Bergbau mit der Verwendung der dabei geförderten Materialien als Grundbestandteil sämtlicher Stücke.

Warum heute beinahe ausschliesslich Handsteine erhalten sind, die sich mit religiösen, historischen oder mit dem Bergbau verbundenen Bildwelten auseinandersetzen und die Sparte der Flora und Fauna verloren gegangen ist, konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht erschlossen werden. Es wäre aber durchaus spannend, zu untersuchen durch welche Faktoren Handsteine aus den Sammlungen ausgeschieden wurden und welche Begebenheiten und Kriterien dazu beitrugen, welche Art von Handsteinen heute noch oder im Gegenzug nicht mehr erhalten sind.

Einer der grössten Namen dieser Handwerkskunst ist Caspar Ulich.⁵ Er war in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundert in St. Joachimsthal, heute Jáchymov in Tschechien, tätig und schuf einen grossen Anteil der Handsteine in der Sammlung von Erzherzog Ferdinand II., die heute im Kunsthistorischen Museum Wien untergebracht ist. Diese Arbeit widmet sich den Objekten, die aus seiner Werkstatt stammen, oder ihr zugeschrieben werden.

Durch eine Objektbetrachtung mit Schwerpunkt beim Material und mit Texten von Henrike Haug, die in ihrem Buch zur Goldschmiedekunst und Naturbetrachtung im 16. Jahrhundert ein Kapitel den Handsteinen gewidmet hat und Tina Asmussen, die den Begriff der Ressource zu jener Zeit betrachtet, werden die Intentionen hinter der Verwendung der verschiedenen Materialien aufgeschlüsselt. Auch wird behandelt, wie das Material in seiner Form und Erscheinung die Wahl der darin aufgenommenen Bildwelten beeinflusst.

5 So war er sogar Kaiser Maximilian II. bekannt, der Ulich und seine Handsteine nach dessen Tod in einem Brief erwähnte.

Haug, *imitatio – artificium*, 111f.

II Objektbetrachtung

Caspar Ulich, Handstein mit Bergwerk und Kreuzigung Christi. (Abb. 1)

Der Handstein sitzt auf einem Sockel. Gefertigt ist dieser aus vergoldetem Silber und wird oben von einer den äusseren Rand umspannenden Gliederkette begrenzt, in deren Begrenzung der eigentliche Handstein liegt. Auf die Sockel der Handsteine wird in dieser Arbeit nicht weiter eingegangen, sie sind bei Ulich oft sehr ähnlich angelegt und bestehen stets aus vergoldetem Silber.

Gefertigt ist der Handstein aus einem Silbererzmaterial, das Silberglanz genannt wird und anderen Mineralien die im regionalen Bergbau gefördert wurden. Das obere Plateau funktioniert als Bühne für eine religiöse Darstellung, während die steile Aussenseite als eine Art zylindrischer Querschnitt dient, in dem rund herum zeitgenössische Bergwerk-Szenen verteilt sind.

Eine Vorder- oder Rückseite kann anhand des unteren Teils des Handsteins nicht definiert werden, denn alle Ansichten bieten eine ähnlich gesättigte Konzentration von Szenen, deren Wichtigkeit nicht visuell oder thematisch unterscheidbar ist und die auch nicht stringent einem Handlungsstrang folgen, sondern die Arbeit im Bergwerk als Summe der Prozesse portraitiert (Abb. 1 & 2). Sie sind mit aus Silber gegossenen, farbig emaillierten Figuren bevölkert. Diese gehen den verschiedensten Arbeiten nach, die im Bergbau getätigt werden.

Dazu gehören viele Gerätschaften und Infrastruktur, aufzuzählen sind eine Schubkarre, ein mit Balken gerahmter Durchgang, eine Winde zum Heben von Kesseln, Bottiche und Kübel, drei Hütten, eine davon kegelförmig und auch mehrere Steckkreuze. Alle eben genannten Infrastruktur-Objekte haben die Machart gemeinsam: Sie sind aus Silber gegossen und vergoldet. Diese Materialkonfiguration scheint in dieser Szenerie die menschengemachte Infrastruktur zu markieren und visuell vom braun-grauen rohen Material abzuheben, in das die Einzelteile eingebettet ist. Das Gold wirkt als visueller Träger der menschlichen Nutzung der natürlichen Ressourcen.⁶

Während die dem Bergbau zuzuschreibenden Elemente in gegossenem Silber, das noch vergoldet, beziehungsweise emailliert wurde, umgesetzt wurden, ist die Szenerie auch mit anderen sehr viel roheren und weniger bearbeiteten Materialien ausgeschmückt. Die Mineralien sind visuell für Laien kaum unterscheidbar, ein immer wieder auftretendes Material aber, ist visuell sehr

⁶ Tina Asmussen behandelt den Begriff der Ressource und seine Bedeutung vor 1600 in ihrem Aufsatz «The Cosmologies of Early Modern Mining Landscapes» und weist auf die etymologischen Wurzeln und Verbindungen des Begriffs hin, durch die das Konzept der Ressource zu jener Zeit mit dem Hinaufbefördern von Material (surgere) und der Herrschaft über das Land (regere) verbunden wurde.

Tina Asmussen, «The Cosmologies of Early Modern Mining Landscapes» in *Landscape and earth in early modernity: picturing unruly nature*, hrsg. Christine Göttler und Mia M. Mochizuki (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2023), 245.

einzigartig und prägnant. Es werden Assoziationen mit Wurzeln, oder Härchen geweckt. Das Material aber ist Silber; reines Silber, das in der Natur in diese Formen wächst und gediegenes Silber genannt wird.

So ist es das pure Silber, das sowohl die menschlichen Erzeugnisse, wie auch das intrinsische Leben der Mineralien symbolisiert. Allerdings sind die Figuren und Gegenstände gegossen und mit Emaille und Gold kunsthandwerklich behaftet und visuell herausgearbeitet, während das reine, gediegene Silber, wie es sich im Untergrund bildet, nur mit der eigenen Oxidschicht überzogen ist und profiliert sich mit der intrikat gewachsenen Eigenform.

Diese Strategien bei der Darstellung des Bergbaus wurden auch in anderen Handsteinen genau so verfolgt, als Beispiel hier der Handstein mit Kreuzigung und Auferstehung Christi (Abb. 8). Die einzelnen kleinen Szenen – die Winde, der mit Balken gerahmte Durchgang, die konische Hütte – sind extrem ähnlich umgesetzt und es ist davon auszugehen, dass dieses Motiv über mehrere Handsteine hinweg verfeinert wurde.⁷

Nun soll die auf dem Basisvolumen angebrachte Kreuzigungsszene (Abb. 1) angeschaut werden. Was sofort auffällt, ist, dass sich die Figuren sowohl durch ihre Grösse, als auch durch die Machart von den Figuren im Stollen unterscheiden. Die vier zu sehenden Figuren sind Maria und Johannes unter dem Kreuz, Jesus, der am Kreuz hängt und dann, kniend mit betenden Händen und Blick hinauf zum Messias ein Mann in Kleidung des 16. Jahrhunderts. Er verbindet die Kreuzigungsszene mit der damaligen Zeit, funktioniert als Bindeglied zwischen der biblischen Szene und den Minen, in denen sich Gottes Gaben befinden und von den Menschen jener Zeit hinaufbefördert wurden, um unter anderen ebenjenes Objekt zu schaffen, das hier besprochen wird.⁸

Die Figuren sind nicht wie im Bergwerk aus Silber gegossen, sondern aus dem Rohmaterial Silberglanz herausgeschnitten. Das Kreuz ist, wie auch alle Objekte im Bergwerk, vergoldet, und sticht so natürlich als Symbol aus der grauen Szenerie heraus. Die Orientierung des Kreuzes lässt nun eine klare Orientierung des Objekts zu, so ist die Kreuzvorderseite gleichzusetzen mit der Vorderseite des Objekts. Oben findet sich gediegenes Silber vor allem als Vegetation, es wird sich bei der verknorzten Wurzel- und Holzassoziation bedient. Aber auch aus Jesu' Seitenwunde ragen einige filigrane Härchen des natürlich gewachsenen Materials. Es verbindet das Blut Christi – und damit die Vergebung der Erbsünde – mit dem unnatürlichen lebendigen Untergrund der Bergwerkszene, dem Unangetasteten und von Gott Geformten.

7 Eine ausserordentlich detaillierte Beschreibung der einzelnen Bergbauvorgänge, die sich in diesem Handstein abspielen, liefert Haug in ihrem Kapitel zu den Handsteinen.

Haug, *imitatio – artificium*, 42ff.

8 Vgl. ebd., 48.

III Die Nutzung der Materialien

Gold

Die Vergoldung wird bei verschiedenen Steinen jeweils unterschiedlich eingesetzt. Es scheint aber immer die Intention da zu sein, die vergoldeten Partien visuell hervorzuheben und vom Rest zu isolieren. Bei der Auferstehung Christi im Handstein mit der Schlacht von Pavia (Abb. 3) wird das Gold sehr sparsam und sehr gezielt eingesetzt. Nur gerade zwei Stäbe sind vergoldet. Einmal ist es der Stab der Kreuzfahne in der Hand des frisch auferstandenen Christus, der im Arm des leibhaftigen Todes auf dem gestürzten Grabkammerdeckel endet, den Jesus überschreitet. Die andere Instanz ist ebenfalls ein gehaltener Stab, diesmal aber in der Hand eines der furchtsam erregten Wächter, die den emporragenden Jesus am Boden liegend umgeben.⁹ Die Antwort auf die Frage, warum gerade dieser Stab so zentral hervorgehoben und mit gleich viel visueller Bedeutung wie die Kreuzfahne versehen wird, ist unklar. Eine etwas weit hergeholte Assoziation ist, dass es sich um die Longinus-Lanze handelt, da sie ein biblisch wichtiger stabförmiger Gegenstand im Besitz eines Soldaten ist und bei dem eine ganz klare Verbindung zum Tod Christi besteht. Allerdings ist diese bei der Auferstehung eigentlich nicht anzutreffen.

Ein weiterer Handstein, bei dem die Vergoldung sparsam und sehr gezielt eingesetzt wurde, ist die Ölbergszene (Abb. 7), bei der Jesus sich im Austausch mit einem Engel befindet. Über diesem Engel auf dem Gipfel des Ölberges befindet sich ein vergoldeter Kelch aus gegossenem Silber. Hier ist bemerkenswert, dass dieser Kelch gewissermassen ein Miniatur-Facsimile eines Messekelches ist, denn die Materialität der beiden ist exakt die gleiche. Ausserdem ist die Form des Kelches ein fraktales Echo der Form des gesamten Objektes, da der Fuss des Handsteins und der Kelch formal sehr ähnlich wirken und so spannt sich eine Kuppel über dem Objekt auf.

Zusammengefasst kann man also sagen, dass das Gold als Markierung für Stellen von besonderer Wichtigkeit verwendet wird, als Antithese zur Natürlichkeit und Unberührtheit der roh belassenen Erze und Mineralien fundieren kann und als höchstes der Metalle sparsam eingesetzt werden muss in einem Objekt, das die Aspekte anderer Materialien und deren Wichtigkeit für das eigenen Herrschaftsgebiet und dessen Bergbau zelebrieren will.

⁹ Im 15. und 16. Jahrhundert gewannen diese an Bedeutung in Kompositionen der Auferstehung und insbesondere ihre Posen und Ausdrücke wurden prägnanter, so das LCI: *Lexikon der christlichen Ikonographie Online*, "Auferstehung Christi – F. Die Grabwächter", Zugriff am 30.01.2024, https://dh.brill.com/lcio/col/1_201.

Gediegenes Silber

Das gediegene Silber wurde aufgrund seiner einzigartig gewachsenen Formen auf sehr verschiedene Arten eingesetzt und wurde auch in zeitgenössischen Diskursen besprochen, zu sehen beispielsweise bei Mathesius.¹⁰ Beispiele für einen öfters genutzten Anwendungszweck ist die Vegetation beim Bergwerk mit der Kreuzigung (Abb. 1). Eine weniger oft gesehene Anwendung ist die Umrandung zwischen Sockel und Handstein bei der Ölbergsszene mit dem goldenen Kelch (Abb. 7). Das gediegene Silber wird als eine natürliche Barriere inszeniert zwischen dem Fuss des Objekts und dem Geschehen darüber.

Ein besonderes Schaustück für das gediegene Silber ist der Handstein mit bärtigem Mann (Abb. 9). Dieser besteht aus einem aus Silberglanz geschnittenen recht plumpen Kopf auf einem abstrahierten Körper mit dünnen, spindligen Gliedmassen, der vollständig mit gediegenen Silberstücken besetzt ist. Die haarige Ästhetik der dünnen Silberstränge spielt mit dem bärtigen Gesicht zusammen, ansonsten wirkt das Objekt aber recht absurd. Der Stein ist in jener Hinsicht einzigartig, dass auch die figurative Ebene allein der Zurschaustellung des Materials dient und keine bestimmte biblische oder historische Figur darstellt.

Silberglanz

Der Silberglanz ist in diesem Schaffenskontext des Bergbaus das wohl am exklusivsten verwendete Material. Es wird sowohl als Untergrund benutzt, aber auch als Material, aus dem Skulpturen geschnitten werden. Zur Zelebrierung des Bergbaugewerbes wird der geförderte Rohstoff ohne weitere Verfeinerung zu reinem Silber – was ursprünglich seine Bestimmung war – verwendet. Hier wird das Rohe und Unbearbeitete der Materie aber selber zum Gegenstand des Schaffens.

Die unterschiedlichen Qualitäten des gleichen Materials fällt in verschiedenen Handsteinen auf, einmal mehr ist hier die Auferstehung mit der Schlacht von Pavia zu nennen. Die Seite mit der Auferstehungsszene (Abb. 3) findet auf geschnitztem Terrain statt und weist grösstenteils eine reliefartige Machart auf. Nur Jesus steht weitestgehend frei, ist aber auch aus dem gleichen Stück Erz geschnitten, wie die restliche Szene. Was ihn aber vom Rest der Figuren und Landschaft abhebt, ist der einpolierte Glanz. Seine Haut und Roben wirken, obwohl vom gleichen Stück wie die Wächter und die Grabkammer geschnitten, feiner, leichter und heller als der Rest. Der höhere Grad an Bearbeitung entrückt den auferstandenen Körper Jesu vom Geschehen.¹¹ Dieser Kontrast machte auch

10 Johannes Mathesius, *Sarepta oder Bergpostill: sampt der Jochimßthalischen kurtzen Chroniken* (Nürnberg: vom Berg, 1562), XL.

11 Auch hier ist wieder Asmussens Aufsatz zu erwähnen, denn sie geht auf die metallogenetische Rezeption der Metalle als lebendige Materie ein und erwähnt den oben zitierten Johannes Mathesius als nennenswerte Figur in der Verbindung von Theologie und Wissen über den Bergbau, eine sehr wertvolle Quelle von vernakulärem Wissen zum Bergbau in jener Zeit.

auf Mathesius gehörigen Eindruck. Er bedachte den Stein mit folgenden Worten:

«Die schönste Stufe die ich mein tag gesehen / war ein glaß erz / von etlichen Marcken / darein man die aufferstehung des Sons Gottes / mit seinem grab unnd Wechtern künstlich geschnitten hatte / Da gabs das gewechse / das der leib des Herrn eben in weiß silber kam / Wechter unnd Grab war schwarz wie pley».¹²

Ganz anders wirkt die Seite, auf der die Schlacht abgebildet ist (Abb. 4). Auch diese ist als Relief gestaltet, hat aber eine viel geringere physische Tiefenwirkung. Das Geschehen ist viel kleinteiliger, als man es sich von den anderen Handsteinen gewohnt ist. Alles ist nur aus dem Silberglanz herausgeschnitten, keine zusätzlichen Figuren oder Mineralien wurden dazugefügt. Die Vegetation ist hier geschnitzt, genauso wie die Soldaten, der König, die Zelte, das Wasser, die Schiffe und die Gebäude im Hintergrund. Oben zu sehen sind das Wappen des Kaisers und eine Inschrift auf einer gebrochenen Tafel. Diese beiden Dinge scheinen bei genauerem Betrachten mit Goldblatt hinterlegt zu sein. Was man sicher sagen kann: Diese Seite des Handsteins ist untypisch für Caspar Ulich, die Verarbeitung des Bildmaterials zu einem flächigen Relief ist bei den heute noch bestehenden Handsteinen nur noch als Teil eines einzigen der Handsteine anzutreffen (Abb. 8).

Einfluss auf die Bildwelt

Die ursprüngliche Form der Erzstufe ist beim Planen der Anordnung der Szenerie von grosser Bedeutung. Der Handstein mit der Auferstehung und der Schlacht von Pavia ist hier eines der besten Beispiele. Wenn man so auf den Stein blickt, dass weder die Bibelszene, noch das Schlachtenrelief nach vorne gerichtet ist, fällt auf, wie dünn und flächig der ursprüngliche Block Silberglanz war (Abb. 4). Die Verarbeitung des Bildmaterials der Szenen in eine Reliefform war kaum anders handzuhaben, sollte der Wunsch vorhanden gewesen sein, dass beide Szenen separat voneinander betrachtbar sein müssen. Es musste eine Erzstufe gewählt werden, die in zwei voneinander abgewandte Seiten unterteilt werden kann und zwei verschiedene Szenen beinhalten konnte. Dies schliesst die rundum betrachtbare Szenerie aus, wie man sie beim Opfer Abraham findet (Abb. 6). Wenn man dazu die hypothetische Bedingung aufstellt, dass das Objekt aus einem einzigen Stück gearbeitet werden soll, bleiben kaum Optionen neben der, die umgesetzt worden ist.

Ein weiterer interessanter Aspekt ist, dass die Materialien aus den Bergwerken hinaufgeholt wurden und nun die Bergwerke selbst und die Welt

12 Mathesius, *Bergpostill*, LXXXIX. Auch zitiert und ursprünglich gefunden bei Haug Haug, *imitatio – artificium*, 108.

darüber darstellen.¹³ Das Material und der Stolz auf die prägende Tätigkeit der Region verleitet dazu, den Bergbau selbst-referentiell darzustellen. So spielen viele der Objekte mit der Assoziation des Materials mit steinigem, felsigem Untergrund auf der Oberfläche, mit einsehbaren Höhlen und Stollen an der Seite und mit dem Umriss eines Berges oder Hügels, was alles in die Wahl der Motive mit einfließen kann.

Die Assoziation von steiniger Landschaft und der Kontext des Bergbaus spielt also auch in der Auswahl der religiösen Szenen eine Rolle. So sind in heute noch erhaltenen und aus Beständen aus dem 16. Jahrhundert bekannten Handsteinen folgende religiösen Szenen dargestellt, die mit diesem Zusammenhang spielen: Abrahams Opfer, Samson auf dem Berg Hebron, einige Ölbergszenen, die Auferstehung mit der steinernen Grabkammer und immer wieder die Kreuzigung auf Golgotha.

Natürlich sind auch Handsteine erwähnt, die in den religiösen Szenen das Bergthema nicht aufnehmen, jedoch sind diese meist anderen Stationen im Leben Christi gewidmet, so werden Geburt und die Passion mehrmals genannt. Es kann davon ausgegangen werden, wie schon zuvor erwähnt, dass die Handsteine auf spezifische Aufträge hin hergestellt wurden. Die Motive mussten also die unterschiedlichsten Ansprüche befriedigen. Christian I. von Sachsen schenkte beispielsweise fünf solche Handsteine an seine Gemahlin Sophie von Brandenburg.¹⁴

Abgesehen von religiösen oder historischen Szenen und Bergbauinszenierungen werden auf den Handsteinen oft einzelne Figuren, Flora, Fauna, oder Symbole angebracht. Hier werden in den Beständen zum Beispiel Bäume, Tiere, ein Kreuz oder die Justitia genannt.¹⁵ Die rohen Mineralien nehmen in diesen Fällen die Funktion eines Sockels an. Die lässt sich auch beobachten beim Handstein mit der Szene des Opfers Abrahams. Der beschnitzte Silberglanz wurde auf die rohe, rötliche Erzstufe gesetzt, die sich visuell klar von der Szene unterscheidet und für sich selber die Bodenschätze repräsentiert. Die biblische Szene verortet dieser zweite Sockel auf einem Berg durch den zusätzlichen mineralischen Untergrund und die zerkloffene Silhouette.

13 Dies kann verbunden werden mit dem Konzept der Ressource, das Asmussen wie schon oben erwähnt aufgegriffen hat.

Asmussen, *Mining Landscapes*, 245.

14 Haug, *imitatio – artificium*, 108.

15 ebd., 60.

Konklusion

Das Vorkommen der Objektgruppe der Handsteine ist örtlich und zeitlich insofern begrenzt, dass der Kontext des Bergbaus existentiell wichtig dafür ist. Der Ursprung und die Hochzeit der Handsteine liegt im 16. Jahrhundert.

Die Materialien aus dem Bergbau werden für diese kunsthandwerklichen Repräsentationsobjekte viel roher verwendet, als es in anderen Kontexten möglich wäre, da die Attribute beispielsweise von Silber im Silbererz noch nicht finalisiert vorhanden sind. Da aber genau die Gewinnung der Rohstoffe der springende Punkt ist, werden hier die Makel zum Objekt des Interesses. Die sonstige Rangordnung, dass Gold das höchste der Metalle ist, warum auch gegossenes Silber stets vergoldet wird, nicht anders herum, fällt hier in sich zusammen, da das Silbererz zuständig ist für das Wohlergehen der Region, das Gold wird am Sockel zum utilitären Grundgerüst um die rohen Mineralien und das Erz zu präsentieren. Es wird in seiner Funktion, die es ausserhalb des Kontextes der Handsteine hat in diesem Kontext nur als eine Art Markierung verwendet, um wichtige Elemente herauszuheben.

Die dargestellten Bildwelten sind wohl ein Ergebnis zweier Hauptfaktoren. Der erste ist die intensive theologische Auseinandersetzung und Verknüpfung von biblischen Ideen mit dem Bergbau und alchemistischen Theorien zum Entstehen der Metalle.¹⁶ In dieses Themenfeld passen die Motive aus dem Leben Christi, spezifisch die Kreuzigung und die Auferstehung als Prozess der Transformation und befangen mit einem Diskurs der Reinheit. Der andere Faktor besteht aus den Geschenks- und Repräsentationspraktiken, die wohl überhaupt zum Entstehen der Objektgruppe geführt haben, denn mit Aufträgen kommen auch immer Wünsche nach Inhalt einher. Das Aufkommen des selbst-referentiellen Bergwerksmotivs ist eine Folge des Bedürfnisses das eigene Gewerbe visuell zu repräsentieren und mit den Rohstoffen als solche zu arbeiten ist eine gute Möglichkeit, diese Inhalte zu übermitteln.

Abschliessend lässt sich sagen, dass sich in den Objekten Diskurse aus Religion, Alchemie, Wirtschaft, Politik und Kunsthandwerk treffen. Abzuwägen, welche inwiefern einen Einfluss auf die Ikonographie haben ist schwer, aber vom Material und den ihm innewohnenden Bedeutungsebenen auszugehen scheint eine gute Herangehensweise and diese Fragestellung. Mit dieser Arbeit soll ein gewisser Überblick über diese verwendeten Materialien geschaffen werden. Die darauf aufbauenden theologischen und elementaren Ebenen, wie sie Mathesius diskutierte sind ein grosses Feld, das sich anbietet, es wie Haug und Asmussen weiter zu erschliessen.

16 Vgl. Asmussen, *Mining Landscapes*, 252f.

Literaturverzeichnis

Asmussen, Tina. «The Cosmologies of Early Modern Mining Landscapes». In *Landscape and earth in early modernity: picturing unruly nature*, hrsg. Christine Göttler und Mia M. Mochizuki, 239-266. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2023.

Haug, Henrike. *imitatio – artificium: Goldschmiedekunst und Naturbetrachtung im 16. Jahrhundert*. Interdependenzen: Die Künste und ihre Techniken 7. Wien, Köln: Böhlau Verlag, 2021.

Mathesius, Johannes. *Sarepta oder Bergpostill: sampt der Jochimßthalischen kurtzen Chroniken*. Nürnberg: vom Berg, 1562.

Abbildungen

Siehe folgende Seiten.



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9

Abbildungsverzeichnis

Titelseite: Ulich, Caspar. *Handstein mit Bergwerk und Kreuzigung Christi*.

Vorderseite. 3. Viertel 16. Jh. Silber, vergoldet, Silberglanz, Mineralien, Emaille, Glas. 30 × 14 × 11 cm. Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer 4157.

www.khm.at/de/object/90164/.

© KHM-Museumsverband.

Abb. 1: Ulich, Caspar. *Handstein mit Bergwerk und Kreuzigung Christi*. Vorderseite.

3. Viertel 16. Jh. Silber, vergoldet, Silberglanz, Mineralien, Emaille, Glas.

30 × 14 × 11 cm. Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer 4157.

www.khm.at/de/object/90164/.

© KHM-Museumsverband.

Abb. 2: Ulich, Caspar. *Handstein mit Bergwerk und Kreuzigung Christi*. Rückseite.

3. Viertel 16. Jh. Silber, vergoldet, Silberglanz, Mineralien, Emaille, Glas.

30 × 14 × 11 cm. Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer 4157.

www.khm.at/de/object/90164/.

© KHM-Museumsverband.

Abb. 3: Ulich, Caspar. *Handstein mit der Auferstehung Christi und Kaiser Karl V.*

nach der Schlacht von Pavia. Auferstehung. 1556/62. Silber, vergoldet, Silberglanz.

Höhe 31,7 cm. Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer 4148.

www.khm.at/de/object/90155/.

© KHM-Museumsverband.

Abb. 4: Ulich, Caspar. *Handstein mit der Auferstehung Christi und Kaiser Karl V.*

nach der Schlacht von Pavia. Seitenansicht. 1556/62. Silber, vergoldet, Silberglanz.

Höhe 31,7 cm. Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer 4148.

www.khm.at/de/object/90155/.

© KHM-Museumsverband.

Abb. 5: Ulich, Caspar. *Handstein mit der Auferstehung Christi und Kaiser Karl V.*

nach der Schlacht von Pavia. Pavia. 1556/62. Silber, vergoldet, Silberglanz.

Höhe 31,7 cm. Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer 4148.

www.khm.at/de/object/90155/.

© KHM-Museumsverband.

Abb. 6: Ulich, Caspar. *Handstein mit dem Opfer Abrahams*. 1563. Silbererzstufe, verschiedene Mineralien, Silber, vergoldet. 19,8 × 9 cm.
Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer 4142.
www.khm.at/de/object/90149/.
© KHM-Museumsverband.

Abb. 7: Ulich, Caspar. *Handstein mit Christus am Ölberg*. 3. Viertel 16. Jh. Silber, vergoldet, Mineralien, Emaillé, Silberglanz. 22,1 × 10 cm.
Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer 4143.
www.khm.at/de/object/90150/.
© KHM-Museumsverband.

Abb. 8: Ulich, Caspar. *Handstein mit Kreuzigung und Auferstehung Christi*. 2. Hälfte 16. Jh. Silberglanz, Silber, vergoldet, Mineralien, Emaillé, Glas. 27,4 × 8,5 cm. Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer, 4149.
www.khm.at/de/object/90156/.
© KHM-Museumsverband.

Abb. 9: Ulich, Caspar. *Handstein mit bärtigem Mann*. 2. Hälfte 16. Jh. Silberglanz, Silber, vergoldet, Mineralien. Höhe 20,6 cm.
Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer, 4162.
www.khm.at/de/object/90169/.
© KHM-Museumsverband.

Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich diese Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen benutzt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäss aus Quellen entnommen wurden, habe ich als solche gekennzeichnet. Mir ist bekannt, dass andernfalls der Senat gemäss Artikel 36 Absatz 1 Buchstabe r des Gesetzes vom 5. September 1996 über die Universität zum Entzug des auf Grund dieser Arbeit verliehenen Titels berechtigt ist.

Für die Zwecke der Begutachtung und der Überprüfung der Einhaltung der Selbständigkeitserklärung bzw. der Reglemente betreffend Plagiate erteile ich der Universität Bern das Recht, die dazu erforderlichen Personendaten zu bearbeiten und Nutzungshandlungen vorzunehmen, insbesondere die schriftliche Arbeit zu vervielfältigen und dauerhaft in einer Datenbank zu speichern sowie diese zur Überprüfung von Arbeiten Dritter zu verwenden oder hierzu zur Verfügung zu stellen.

31.01.2024

A handwritten signature in dark ink, appearing to read 'Lundin', is written below the date.