

Der Planetenhumpen von Neusohl/Banská Bystrica.

Meisterliches Objekt – sichere Anlage – elitäre Repräsentation

Barbara Balážová

Abstract

Following an analysis of the exceptional tankard decorated with the signs of the zodiac and the planet lords preserved in the collection of Stredoslovenské múzeum in Banská Bystrica, Slovakia, this case study brings attention to the huge European market of goldsmithery in the Renaissance era and the intercultural exchange in Central Slovakian mining towns around 1550. In the economically highly prosperous cities, where a long-time living, though, was regarded dangerous because of the closeness to the border with the Ottoman Empire, one could consider this kind of movable artwork as an investment preferable over, for instance, architecture. Besides, this study is trying to answer the question how to capitalize on the results of the basic arthistorical research and how to articulate its theoretical frames, since the systematics of the research, in this case of Renaissance art in Slovakia around 1550, is missing.

Inhalt

Das Objekt

Die Grundidee des Bildprogramms

Die Bildvorlagen

Zum Schema der Sieben Planeten

Verwandte Plaketten?

Eine Medaille und Plaketten in sekundärer Verwendung an Deckel und Fuß

Zur Daumenrast des Humpens

Auftraggeber und Publikum?

Goldschmiedearbeiten als Schenkungen

"Mobile" Renaissance

Das Objekt

[1] Im Rahmen zweier nicht lange zurückliegender Ausstellungen der Slowakischen Nationalgalerie in Pressburg/Bratislava (Geschichte der slowakischen bildenden Kunst – Renaissance, 2009¹ und Industrieland? Mittelslowakische Bergbaustädte im 16.-18. Jahrhundert, 2010/2011²) wurde ein

¹ Zuzana Ludiková (Hg.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Renesancia*, Ausst.kat., Bratislava 2009, 75, Kat.-Nr. II.6.3.

² Barbara Balážová und Katarína Chmelinová, "Katalóg vystavených diel", in: Katarína Chmelinová (Hg.), *Industriálna krajina? Stredoslovenské banské mestá v 16.-18. storočí*, Ausst.kat., Bratislava 2010, 161, Kat.-Nr. 43.

sogeannter Planetenhumpen gezeigt (Abb. 1), der zurzeit Teil der permanenten Ausstellung des Mittelslowakischen Museums in Neusohl/Banská Bystrica ist.³



1 Werkstatt Jamnitzer, Nürnberg, Humpen mit den Personifikationen der sieben Planeten, sog. Planetenhumpen, 1570er-1580er Jahre, Silber, gegossen, ziseliert, vergoldet, Emails, Höhe 18 cm. Stredoslovenské múzeum, Banská Bystrica (© Stredoslovenské múzeum, Banská Bystrica)

Diese bemerkenswerte Goldschmiedearbeit erregt schon seit einem ganzen Jahrhundert die Aufmerksamkeit der Spezialisten, nämlich seit 1911, als sie zum ersten Mal und überaus detailgenau durch Kornél Divald im Rahmen der Bestandsaufnahme der Goldschmiedearbeiten im Eigentum der Evangelischen Kirche A.B. [Augsburger Bekenntnisses] in Neusohl/Banská Bystrica, Kremnitz/Kremnica und Schemnitz/Banská Štiavnica beschrieben wurde.⁴ Divald war zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf dem Gebiet der heutigen Slowakei eine markante und meinungsbildende Persönlichkeit der Kunstgeschichtsschreibung, Museumswissenschaft und kunstgeschichtlichen Dokumentation. Er dokumentierte den Planetenhumpen nicht nur, sondern nahm ihn schon im Jahr 1909 als Exponat in die erste museale Ausstellung in Neusohl/Banská Bystrica auf.⁵ Offen blieben bislang jedoch die Fragen nach der Urheberschaft, Provenienz und Datierung sowie nach möglichen Vorlagen bei der Schaffung dieses Werks.

³ Humpen mit der Personifikation der sieben Planeten, sog. Planetenhumpen, unbezeichnet, siebziger bis achtziger Jahre des 16. Jahrhunderts, Silber, gegossen, ziseliert, vergoldet, emailliert, Höhe 18 cm, Durchmesser am Fuß 11,4 cm, Durchmesser der Mündung 9,6 cm, Banská Bystrica, Stredoslovenské múzeum, Inv.-Nr. 2114.

⁴ Kornél Divald, *Régi ötvösművek Beszterczebánya, Körmöczbánya és Selmeczbánya ág. hitv. ev. templomaiban*, Budapest 1911, 12-21.

⁵ Kornél Divald, "A beszterczebányai múzeum", in: *Muzeumi és Könyvtári Értesítő* 3 (1909), Nr. 4, 210-223, hier 216.

Auch die Frage nach seinem kulturellen Kontext in der Region der mittelslowakischen Bergbaustädte⁶ ist noch nicht beantwortet.⁷

[2] Die Gestalt des vom Meister oder der Zunft nicht punzierten, silbernen und zum größten Teil vergoldeten Humpens (aktuelles Gewicht 1378 g) geht von Mustersammlungen für Goldschmiedearbeiten aus, wie sie aus dem deutschen Raum bekannt sind; doch die Verwandtschaft zu diesen Modellen ist nur allgemein und hilft lediglich, den Planetenhumpen in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts einzuordnen.⁸ Auf der Wandung des leicht konischen Korpus sind in sieben Felder, die von architektonischen Arkaden gebildet werden, gegossene Plaketten mit selbständigen, stehenden Figuren (ca. 70 mm hoch) eingesetzt. Die zwei ornamentalen Streifen über und unter den Scheinarkaden füllt ein angenietetes Rollwerk mit Grubenschmelz-Medaillons. Was die Konstruktion des Artefakts betrifft, so sind die beiden Mäntel des Planetenhumpens gemeinsam einerseits in seinen robusten profilierten Fuß aus geformtem Blech eingesetzt, andererseits an der Umfassung seines oberen Randes fixiert. Der Rollwerkstreifen, der durch vollplastische gegossene Köpfe ergänzt wird, wiederholt sich auf dem massiven Deckel des Humpens; gleichermaßen schmückt wiederum Email auf farblich hervorgehobenem silbernem Untergrund

⁶ Der in der Gegenwart verwendete Ausdruck "mittelslowakische Bergbaustädte" bezieht sich auf die sieben Bergbaustädte Schemnitz/Banská Štiavnica, Kremnitz/Kremnica, Neusohl/Banská Bystrica, Königsberg/Nová Baňa, Pukanz/Pukanec, Dilln/Banská Belá und Libethen/Lubietová, auf die umliegenden Bergbausiedlungen und Bergbaukammern in Schemnitz/Banská Štiavnica und Kremnitz/Kremnica sowie auf die Bergwerke bzw. Hüttenwerke, Burgen und Burgherrschaften Liptsch/Lupča, Döbring/Dobrá Niva und Víglaš. Diese gehörten im 16. Jahrhundert zum historischen Ungarn und gingen am 1. Juli 1548 in die direkte Verwaltung Ferdinands I. von Habsburg über. Ab diesem Stichtag fielen sie unter die Jurisdiktion der Niederösterreichischen Kammer und wurden in den frühneuzeitlichen Quellen in der Regel als "niederungarische Bergbaustädte" bezeichnet.

⁷ Vgl. Karel Šourek (Hg.), *Umění na Slovensku – odkaz země a lidu*, Ausst.kat., Praha 1938, Abb.-Nr. 859-870; Eva Toranová, *Zlatníctvo na Slovensku*, Bratislava 1975, Abb.-Nr. 39-41, Kat.-Nr. 27; Eva Toranová, *Zlatníctvo na Slovensku*, Bratislava 1983, 73-75, Abb.-Nr. 35-37; Eva Toranová, "Szlovákiai ötvösség a 16. és 17. században", in: *Ars Hungarica* 11 (1983), Nr. 2, 227-249, hier 238, Abb.-Nr. 22; Rainer Slotta und Jozef Labuda (Hg.), *Bei diesem Schein kehrt Segen ein. Gold, Silber und Kupfer aus dem Slowakischen Erzgebirge*, Ausst.kat., Bochum 1997, 148, Kat.-Nr. 34; Miriam Ježová, *Renesančné zlatníctvo na Slovensku v muzeálnych zbierkach*, unveröffentlichte Diplomarbeit an der Philosophischen Fakultät der Comenius-Universität, Bratislava 2003, 68-70, Kat.-Nr. 9; Ilona Cónová, "Emailérstvo v liturgickom zlatníctve na území Slovenska", in: *Galéria – Ročenka SNG 2006* [Bratislava 2007], 9-28, hier 19; Ivan Rusina (Hg.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Renesancia. Umenie medzi neskorou gotikou a barokom*, Bratislava 2009, 916, Kat.-Nr. 277 [Z. Francová].

⁸ Gerhard Bott (Hg.), *Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500-1700. Goldschmiedearbeiten-Entwürfe, Modelle, Medaillen, Ornamentstiche, Schmuck, Porträts*, Ausst.kat., München 1985, 362-404, Kat.-Nr. 337-497 mit graphischen Mustern, Vorlagen und Entwürfen von Virgil Solis (1514-1562), Matthias Zündt (1498-1586), Georg Wechter d.Ä. (1526-1586), Johann Siebmacher (1561-1611), Hieronym Bang (ca. 1553-1629/33), Christoph Jamnitzer (1563-1618) etc.

dessen birnenförmigen Knauf. In Form gegossen sind auch die Daumenrast des Deckels sowie der innen hohle Henkel des Humpens in Gestalt einer Herme. Vom Gesichtspunkt der Technik aus handelt es sich in allen Fällen um qualitativ, ohne jegliche Porosität gegossene Segmente, die in der Folge verbunden, montiert und präzise ziseliert wurden. An der Innenseite des Deckels und der Innen- und Außenseite des Bodens setzte der Schöpfer drei selbständige Werke ein – eine Medaille und zwei Plaketten. Wenn der Planetenhumpen auch nicht einzigartig ist, so kann man ihn doch als überaus qualitativvolles Werk ansehen, auch im gängigen Vergleich zu den deutschen, insbesondere Nürnberger Goldschmiedearbeiten.⁹ Die Besonderheit dieses Kunstwerks liegt gar nicht so sehr in der künstlerisch-handwerklichen Ausführung an sich, als vielmehr in der Repräsentation einer Gruppe von Renaissancearbeiten und vor allem des kulturellen Umfelds der mittelslowakischen Bergbaustädte im 16. Jahrhundert.

Die Grundidee des Bildprogramms

[3] Auf der äußeren Ummantelung des Humpens sind von links nach rechts in sieben Feldern sieben Figuren dargestellt, welche die im 16. Jahrhundert bekannten Planeten unseres Sonnensystems personifizieren: Sonne, Venus, Saturn, Jupiter, Merkur, Mars und Luna/der Mond. Werden sie umgekehrt von rechts nach links gelesen, entsprechen sie mit einer Ausnahme (Venus und Saturn müssten vertauschte Positionen einnehmen) der Einteilung der Woche nach den römischen Patronen der einzelnen Tage (lat. *dies Lunae, dies Martis, dies Mercurii, dies Jovis, dies Veneris, dies Saturni, dies Solis*). Die erste Linie der ikonographischen Lesung – die Verbindung der sieben Planeten mit den sieben Tagen – wird durch eine zweite fortgesetzt, und zwar durch die Verbindung mit dem Tierkreis zu Füßen der Planeten, welche allerdings wiederum nicht ganz korrekt eingehalten wird: Zu Füßen der Sonne befindet sich der Löwe (Abb. 2a), bei der Venus nur der Stier, obwohl ihr zugleich auch die Waage zugeordnet sein sollte, bei Saturn finden sich Steinbock und Wassermann (Abb. 3a), zu Füßen Jupiters Schütze und Fische (Abb. 4), bei Merkur die Zwillinge (Abb. 5a) – sein zweites Zeichen, die Jungfrau, fehlt –, bei Mars finden sich Widder und Skorpion (Abb. 6a), bei Luna schließlich der Krebs.

⁹ Vgl. Klaus Pechstein et al., *Schätze Deutscher Goldschmiedekunst von 1500 bis 1920 aus dem Germanischen Nationalmuseum*, Ausst.kat., Nürnberg/Berlin 1992, 167-169, Kat.-Nr. 31, 34, 35; Karin Tebbe et al., *Nürnberger Goldschmiedekunst 1541-1868*, Bd. I.1-2: *Meister, Werke, Marken*, Bd. II: *Goldglanz und Silberstrahl*, Nürnberg 2007.



2a (links) Werkstatt Jamnitzer, Personifikation der Sonne auf dem Planetenhumpen, um 1550 und 1570er-1580er Jahre, Silber, gegossen, ziseliert, vergoldet, Höhe 6,5 cm. Stredoslovenské múzeum, Banská Bystrica (© Barbara Balážová, Bratislava)

2b (rechts) Meister des Nürnberger Kreises, Plakette mit Personifikation der Sonne, um 1550, Blei, gegossen, Höhe 6,5 cm. Köln, Museum für Angewandte Kunst (© Rheinisches Bildarchiv, rba_L001854_12)



3a (links) Werkstatt Jamnitzer, Personifikation des Saturn auf dem Planetenhumpen, um 1550 und 1570er-1580er Jahre, Silber, gegossen, ziseliert, vergoldet, Höhe 6,4 cm. Stredoslovenské múzeum, Banská Bystrica (© Barbara Balážová, Bratislava)

3b (rechts) Meister des Nürnberger Kreises, Plakette mit Personifikation des Saturn, um 1550, Blei, gegossen, Höhe 6,4 cm. Köln, Museum für Angewandte Kunst (© Rheinisches Bildarchiv, rba_L001854_10)



4 Werkstatt Jamnitzer, Personifikation des Jupiter auf dem Planetenhumpen, um 1550 und 1570er-1580er Jahre, Silber, gegossen, ziseliert, vergoldet, Höhe 6,5 cm. Stredoslovenské múzeum, Banská Bystrica (© Barbara Balážová, Bratislava)



5a (links) Werkstatt Jamnitzer, Personifikation des Merkur auf dem Planetenhumpen, um 1550 und 1570er-1580er Jahre, Silber, gegossen, ziseliert, vergoldet, Höhe 6,3 cm. Stredoslovenské múzeum, Banská Bystrica (© Barbara Balážová, Bratislava)

5b (rechts) Meister des Nürnberger Kreises, Plakette mit Personifikation des Merkur, um 1550, Blei, gegossen, Höhe 6,3 cm. Köln, Museum für Angewandte Kunst (© Rheinisches Bildarchiv, rba_L001854_24)



6a (links) Werkstatt Jamnitzer, Personifikation des Mars auf dem Planetenhumpen, um 1550 und 1570er-1580er Jahre, Silber, gegossen, ziseliert, vergoldet, Höhe 6,1 cm. Stredoslovenské múzeum, Banská Bystrica (© Barbara Balážová, Bratislava)

6b (rechts) Meister des Nürnberger Kreises, Plakette mit Personifikation des Mars, um 1550, Blei, gegossen, Höhe 6,1 cm. Köln, Museum für Angewandte Kunst (© Rheinisches Bildarchiv, rba_L001854_20)

[4] In der Graphik der sogenannten Nürnberger *Kleinmeister* in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde die bis dato übliche Darstellung des Verhältnisses zwischen Planeten und Tierkreis abgewandelt, und zwar hin zu einzeln stehenden Figuren der römischen Götter mit ihrem jeweiligen Tierkreiszeichen. Dies gilt beispielsweise für die oft zitierten Graphikzyklen von Hans Sebald Beham (1500-1550),¹⁰ Heinrich Aldegrever (1502-1555/1561)¹¹ oder Virgil Solis (1514-1562).¹² Die übliche Zuordnung der Tierkreiszeichen zu den Planeten ist dort genau eingehalten. Für das ikonographische Gesamtkonzept des Planetenhumpen aus Neusohl/Banská Bystrica stellen diese Zyklen allerdings nur einen allgemeinen Bezugsrahmen dar, sie sind keine formale Vorlage für die einzelnen Teile dieses bemerkenswerten Objekts.¹³ Gerade die Nürnberger *Kleinmeister* waren es,

¹⁰ Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein et al., *German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400-1700*, vol. 3 (*Hans Sebald Beham*), Amsterdam 1954, 115, 116, 117 I, 118 II, 120 I, 121 I, 122 II (Die sieben Planeten mit den Bildern des Tierkreises).

¹¹ Im Detail siehe Lilyana Fietzek, "Die Sieben Planeten (1533) von Henrich Aldegrever", in: Karl Möseneder (Hg.), *Zwischen Dürer und Raffael. Graphikserien Nürnberger Kleinmeister*, Petersberg 2010, 17-40.

¹² Ilse O'Dell-Franke, *Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis*, Wiesbaden 1977, 22-28.

¹³ Vgl. auch die Graphiken der sieben die Planeten repräsentierenden Gottheiten in architektonischen Nischen nach Hans Burgkmair d.Ä. (1473-1531); Tilman Falk (Hg.), *Hans Burgkmair: Das graphische Werk*, Ausst.kat., Augsburg 1973, Kat.-Nr. 64-65. http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1436284&partId=1&searchText=hans+burgkmair+planets&page=1 (abgerufen

welche die antiken ikonographischen Schemata gleichberechtigt neben deren partiellen mittelalterlichen Revitalisierungen heranzogen. Mit ihren Graphikserien zu römischen Kaisern oder alttestamentarischen Königen, heroischen Frauen des Altertums, den klassischen antiken und christlichen Tugenden und Lastern, den Planeten, Musen, Jahreszeiten, Monaten, menschlichen Temperamenten, den Freien Künsten etc. schufen sie ein gewaltiges Repertoire an Motiven sowohl für die bildende Kunst als auch für das Kunsthandwerk. Dieses wurde verschiedenartig kombiniert und im Verlauf des 16. Jahrhunderts zuweilen nicht mehr ganz korrekt adaptiert, wie sich an der Vertauschung der Figuren der Venus und des Saturn auf dem Planetenhumpen von Neusohl/Banská Bystrica oder dem Fehlen der Tierkreiszeichen bei mehreren der personifizierten Planeten zeigt.

Die Bildvorlagen

[5] In den Sammlungen des Museums für Angewandte Kunst in Köln befinden sich vier Plaketten mit Abbildungen der Planeten Saturn (Abb. 3b), Mars (Abb. 6b), Sonne (Abb. 2b) und Merkur (Abb. 5b).¹⁴ Die Gestalten dieser Gottheiten sind, auch in den Abmessungen, mit den Figuren auf dem Planetenhumpen von Neusohl/Banská Bystrica in einem Ausmaß identisch, dass letztere gewiss nicht bloß von derselben graphischen Vorlage übernommen wurden. Vielmehr stellen die genannten Plaketten vorbereitende Studien oder Hilfsmittel für dieses konkrete Werk dar. Nach den derzeit bekannten erhaltenen Exemplaren ist es offensichtlich, dass es sich um eine einzige Serie handelt, die nur minimal vervielfacht wurde; Plaketten mit Luna und Jupiter sind gar keine bekannt, eine Plakette mit der Abbildung der Venus war in der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg verzeichnet; sie ist verloren.¹⁵

[6] Während man in Italien in der Renaissance Plaketten als kleine Plastiken ansah und sie sich in der Folge zu bedeutenden Sammlerstücken entwickelten, verstand man nördlich der Alpen eine Plakette vor allem als Zwischenprodukt für die Arbeit der Goldschmiede oder anderer Handwerker.¹⁶ Plaketten dienten auch

am 16.03.2015)

¹⁴ Ingrid Weber, *Deutsche, Niederländische und Französische Renaissanceplaketten 1500-1650. Modelle für Reliefs an Kult-, Prunk- und Gebrauchsgegenständen*, München 1975, Textband, 112, Kat.-Nr. 115,1: Saturn, Höhe 6,4 cm, Breite 3,7 cm, Blei, Köln, Museum für Angewandte Kunst; Kat.-Nr. 115,2: Mars, Höhe 6,1 cm, Breite 3,7 cm, Blei, Köln, Museum für Angewandte Kunst; Kat.-Nr. 115,3: Sonne, Höhe 6,5 cm, Breite 3,85 cm, Blei, Köln, Museum für Angewandte Kunst; Kat.-Nr. 115,5: Merkur, Höhe 6,3 cm, Breite 3,7 cm, Blei, Köln, Museum für Angewandte Kunst. Die Plakette mit der Abbildung des Merkur existiert auch in einer Version aus vergoldeter Bronze; ferner sind zwei Plaketten in Bronze bekannt (Saturn und Merkur). Vgl. Weber, *Deutsche, Niederländische und Französische Renaissanceplaketten 1500-1650*, Bildband, Tafel 40.

¹⁵ Vgl. Weber, *Deutsche, Niederländische und Französische Renaissanceplaketten 1500-1650*, Textband, Kat.-Nr. 115,4: Venus, Höhe 6,4 cm, Breite 3,7 cm, Blei, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (verloren).

¹⁶ Vgl. Weber, *Deutsche, Niederländische und Französische Renaissanceplaketten 1500-1650*, Textband, 10; Klaus Pechstein, "Plaketten. Plaketten und ihre Verwendung in der

als motivische Vorlagen, ihre Darstellungen finden sich auf Goldschmiedearbeiten, auf Zinn- oder Kupfergegenständen, auf Bronzemörsern und Glocken, sogar auf Serien von Töpfen oder bemaltem Glas. Das Relief der Plakette wurde vom Künstler in Holz, Stein oder Schiefer geschnitten, aus Gips oder Wachs modelliert und dann in Bronze oder Blei gegossen. Die italienischen Meister verwendeten eher eine härtere Legierung, jene nördlich der Alpen weiches Metall. Diese Abgüsse kursierten dann unter Goldschmieden, Bronze- oder Zingießern, Schnitzern (auch von Elfenbein) und Möbeltischlern vor allem als sog. Zwischenmodelle. Für die Form als solche wurde der Ausdruck *patrone* gebraucht; aus einem Exemplar konnten ungefähr 50 bis 60 Abgüsse hergestellt werden, also relativ viele Stücke, mit denen offenbar reger Handel getrieben wurde.¹⁷

[7] Bei der Umsetzung anspruchsvollerer oder bezüglich des Auftrags ungewöhnlicher Goldschmiedearbeiten kam es zu einer direkten Zusammenarbeit zwischen Bildhauer und Goldschmied;¹⁸ als illustratives Beispiel kann das Nürnberger Paar Peter Flötner (1485/1490-1546) und Melchior Baier (ca. 1495-1577) dienen. Im Fall des Planetenhumpens von Neusohl/Banská Bystrica handelte es sich wohl ebenfalls um eine Verbindung des ornamentalen Elements und des plastischen Teils, wobei der Schöpfer der sieben Planetenpersonifikationen ein Bleiplaketten-Meister war – Ingrid Weber hält ihn für einen deutschen Künstler aus dem Nürnberger Umfeld um 1550¹⁹ – und diese Teile sekundär in die Goldschmiedearbeit eines bislang unbekanntes Meisters eingefügt wurden. Die vermutete Arbeitsteilung zwischen Bildhauer und Goldschmied wird auch durch die Existenz eines Humpens mit einer identischen Serie personifizierter Planeten, jedoch einer deutlich unterschiedlichen Wahl der Ornamentierung gestützt: Statt der architektonischen Felder mit Rollwerk-Ornament, welches die runde Basis des Humpens von Neusohl/Banská Bystrica durchgehend umläuft, finden sich dort auf einer betonten siebeneckigen Basis sechseckige Felder, die durch Schuppendekor weicher definiert sind. Diese Goldschmiedearbeit, die mit 17 cm Höhe etwas kleiner als der Humpen von Neusohl/Banská Bystrica (18 cm) ist, weist eine identische Größe der Planetengottheiten auf (61-65 mm). Das Werk befand sich im 19. Jahrhundert in der Sammlung des Barons Mayer Karl von Rothschild (1820-1886) in Frankfurt am

Goldschmiedewerkstatt," in: Bott (Hg.), *Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500-1700*, 420-422, Kat.-Nr. 423-435.

¹⁷ Frank Matthias Kammel, "Bildvorlagen aus Metall. Peter Flötners Plaketten im Kunsthandwerk", in: Hermann Maué et al. (Hg.), *Quasi Centrum Europae. Europa kauft in Nürnberg 1400-1800*, Ausst.kat., Nürnberg 2002, 401-409.

¹⁸ Vgl. Klaus Pechstein, "Modelle, Naturabgüsse, Plastik", in: Bott (Hg.), *Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500-1700*, 405-419, Kat.-Nr. 498-532.

¹⁹ Weber, *Deutsche, Niederländische und Französische Renaissanceplaketten 1500-1650*, Textband, 112.

Main.²⁰ Es trägt das bislang nicht zuordenbare Meisterzeichen "FR".²¹ Im deutschen Umfeld wiederholt sich die Planeten-Serie im Museum für Angewandte Kunst in Köln noch zwei Mal in qualitativ völlig unterschiedlichen Werken in den Sammlungen des Kunstgewerbemuseums der Staatlichen Museen zu Berlin, und zwar auf zwei Bronzemörsern mit den sieben Planeten, die ebenso wie die Plaketten im Museum für Angewandte Kunst in Köln dem Nürnberger Kreis zugeordnet werden.²²

[8] In den Verzeichnissen der deutschen Museen und Galerien existieren aus dem 16. Jahrhundert einige weitere Plakettenserien mit Personifikationen der sieben Planeten,²³ auch die Ikonographie mehrerer Goldschmiedearbeiten beruht auf den sieben Planeten: Geradezu ikonisch ist der heute verschollene "Deckelpokal", den gemäß den Quellen Melchior Baier im Jahr 1540 im Auftrag des Nürnberger Stadtrats gefertigt haben soll, vielleicht unter Verwendung der bekannten Planeten-Plakettenserie Flötners, und den Kaiser Karl V. während seines Besuchs in der Reichsstadt zum Geschenk erhalten haben soll.²⁴ Doch dieselbe Serie Flötners wurde beispielsweise auch für die von Paul Weise um 1560 hergestellte Zinnkanne in der Sammlung des Victoria and Albert Museum in London verwendet,²⁵ ebenso für die ebenfalls um 1560 von Christoph Geriswald oder Stephan Lichtenhahn hergestellte Zinnkanne in der Sammlung des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig.²⁶ Unter den repräsentativeren Arbeiten lassen sich noch der vom Nürnberger Meister Peter Gronymus († 1569)

²⁰ Ferdinand Luthmer, *Der Schatz des Freiherren Karl von Rothschild. Meisterwerke alter Goldschmiedekunst aus dem 14.-18. Jahrhundert*, Bd. I, Frankfurt am Main 1883, 38b, Tafel XXXVIII.

²¹ Marc Rosenberg, *Der Goldschmiede Merkzeichen*, Bd. I-IV, Frankfurt am Main 1922-1928; Tebbe, *Nürnberger Goldschmiedekunst 1541-1868*, Bd. I.

²² Klaus Pechstein, *Bronzen und Plaketten vom ausgehenden 15. Jahrhundert bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1968 (zugl. Kataloge des Kunstgewerbemuseums Berlin, Bd. III), Kat.-Nr. 9: Mörser mit sieben Planeten, 1564, Meisterzeichen WZ, Bronze, gegossen, Patina, Höhe 12,3 cm, oberer Durchmesser 16,5 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. K 4287; Kat.-Nr. 10: Mörser mit sieben Planeten, um 1560, Bronze, gegossen, Patina, Höhe 10,9 cm, oberer Durchmesser 10,6 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. 20,22.

²³ Vgl. Weber, *Deutsche, Niederländische und Französische Renaissanceplaketten 1500-1650*, Textband, 75-76, Kat.-Nr. 57,1-7, Bildband, Tafel 15 (Peter Flötner); Textband, 117-118, Kat.-Nr. 130,1-7 (Nürnberger Meister der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts); Barbara Dienst, *Der Kosmos des Peter Flötner. Eine Bildwelt der Renaissance in Deutschland*, München/ Berlin 2002, 366-373.

²⁴ Thomas Schauerte und Manuel Teget-Welz (Hg.), *Peter Flötner. Renaissance in Nürnberg*, Ausst.kat., Petersberg 2014 (zugl. Schriftenreihe der Museen der Stadt Nürnberg, 7), 29-30, 50-51, Kat.-Nr. 14.

²⁵ <http://collections.vam.ac.uk/item/O76551/tankard-weise-paulus/> (abgerufen 10.04.2015). Auf dieser Kanne werden die fünf personifizierten Planeten (Jupiter, Merkur, Saturn, Venus und Mars) gleichberechtigt begleitet von sieben Musen (Terpsichore, Erato, Kalliope, Klio, Urania und Polyhymnia), den sieben Tugenden und zwei Todsünden.

geschaffene Planetenhumpen in der ehemaligen Sammlung des Barons Mayer Karl von Rothschild²⁷ oder die Bartel Jamnitzer (1548-1625) zugeschrieben Planetenkanne in der Kollektion des Rijksmuseum in Amsterdam²⁸ nennen.

Zum Schema der Sieben Planeten

[9] Was die Verwandtschaft der Siebener-Schemata betrifft – sieben Planeten, sieben Tage, sieben Freie Künste, sieben Tugenden, sieben Hauptlaster, als additive Beifügung sieben Metalle oder sieben Farben –, so handelt es sich um ein spätmittelalterliches Konzept, das auf der neuplatonischen Philosophie und der Magie der Zahl Sieben beruht;²⁹ auch die Zuordnung des Tierkreises zu den Himmelskörpern war eine etablierte Idee.³⁰ Zu Beginn der Frühen Neuzeit kann wohl die Konzeption des Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim (Paracelsus, 1493-1541) als die relevanteste und ausgefeilteste gelten. Gerade auch angesichts des potentiellen bergbaulichen Hintergrunds des Auftraggebers des Planetenhumpens von Neusohl/Banská Bystrica dürfte sie für dieses Werk von Bedeutung gewesen sein. Paracelsus arbeitet in seinem Buch *Liber de imaginibus* detailliert mit verschiedenen Siebenergruppen und nutzt sie zur Komposition einer gewissen visuellen Magie (Sonne = Gold = gelb, Luna/Mond = Silber = grau, Saturn = Blei = schwarz, Jupiter = Zinn = weiß, Venus = Kupfer = grün, Merkur = Quecksilber = blau, Mars = Eisen = rot),³¹ womit er die Idee der "Planeten und ihrer Kinder" weiterführt,³² die etwa Baccio

²⁶ [http://stadtmuseum-](http://stadtmuseum-leipzig.de/site_deutsch/sammlungen/objektdatenbank/onlinekatalog.html)

leipzig.de/site_deutsch/sammlungen/objektdatenbank/onlinekatalog.html (abgerufen am 10.04.2015) Hier finden sich sechs Planeten (Merkur, Venus, Luna, Jupiter, Sonne und Mars), begleitet von fünf aus Peter Flötners Folge ausgewählten alten deutschen Königen und Fürsten (Heriwon, der König Nr. 13 ohne Namen, Ariovistus, Wygewon, Marsus und Arminius) und den antiken Gottheiten Triton und Sirene.

²⁷ Luthmer, *Der Schatz des Freiherren Karl von Rothschild*, 45b, Tafel XLV; Rosenberg, *Der Goldschmiede Merkzeichen*, Bd. III, 73, Nr. 3855.

²⁸ [https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objecten?](https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objecten?q=bartel+jamnitzer&p=6&ps=12&ii=7#/BK-1966-8,67)

[q=bartel+jamnitzer&p=6&ps=12&ii=7#/BK-1966-8,67](https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objecten?q=bartel+jamnitzer&p=6&ps=12&ii=7#/BK-1966-8,67) (abgerufen am 14.03.2015)

²⁹ Karl Möseneder, *Paracelsus und die Bilder. Über Glauben, Magie und Astrologie im Reformationszeitalter*, Tübingen 2009, 101.

³⁰ Siehe Christian Heitzmann (Hg.), *Die Sterne lügen nicht. Astrologie und Astronomie im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Ausst.kat., Wolfenbüttel 2008. Der Ausstellungskatalog bietet anhand konkreter Druckwerke einen Überblick über verschiedene Konzeptionen von der Antike bis ins Barock.

³¹ Möseneder, *Paracelsus und die Bilder*, 200-201. Charakteristisch visualisiert z.B. durch Martin Schaffner (1477/78-1546/49), Tischplatte für Asymus Stedelin, 1533, Tempera auf Lindenholz, 108,5 x 117,5 cm, Kassel, Staatliche Museen Kassel, Inv.-Nr. GK 22. <http://altmeister.museum-kassel.de/33917/> (abgerufen am 15.03.2015)

³² Schon seit dem Mittelalter sind nämlich Systeme bekannt, die vor allem illustrieren, wie die Planeten den Menschen beeinflussen und wie der Mikro- und der Makrokosmos, der Mensch und die Sterne in einer medizinisch-astrologischen Beziehung miteinander verbunden sind. Das Konzept der Personifikation der Planeten oder ihrer Kinder wurde für

Baldini (1436-ca. 1487) beispielhaft in der bildenden Kunst des 15. Jahrhunderts visualisiert hatte. Nach Paracelsus beeinflussen die Planeten auch die Körperaktivitäten. Dank der Einsicht in die Beziehungen zwischen den Himmelskörpern und den Organen kann der Arzt nicht nur heilen, sondern gewinnt auch die Möglichkeit, Krankheiten vorherzusehen.³³ Überaus exakt formulierte der bekannte dänische Astronom Tycho Brahe (1546-1601) in einem Brief vom 18. August 1588 an den Mathematiker und Astronomen Christoph Rothmann (1550/1560-nach 1600) dieses die Einheit und Harmonie der Welt bildende alchemistische Prinzip der konzeptuellen Beziehung zwischen dem Makrokosmos, Mikrokosmos und dem menschlichen Körper:

„Und damit Du Dir etwas von dem aneignest, was Du wünschst, ist es angebracht zu wissen, dass es sieben Planeten am Himmel gibt, die den sieben Metallen auf der Erde entsprechen und im Menschen, der zu Recht ein Mikrokosmos genannt wird, weil er zum einen wie zum anderen geschaffen wurde, die sieben Hauptorgane darstellen. All diese Elemente sind untereinander so schön und harmonisch verbunden und einander so ähnlich, dass es scheint, als hätten sie beinahe dieselben Funktionen und dieselben Eigenschaften, und dass auch ihr natürlicher Charakter derselbe ist. So gleichen die beiden Hauptlichter am Himmel, Sonne und Mond, den beiden wertvollsten Metallen der Erde, dem Gold und Silber, und im Menschen den beiden Hauptlebensorganen, dem Herzen und Gehirn. Die beiden freundlichen Planeten Jupiter und Venus finden ihren Platz bei denjenigen irdischen Metallen, die danach in der Rangfolge stehen, Zinn und

die moderne Kunstgeschichtsschreibung bezeichnenderweise schon ab dem Ende des 19. Jahrhunderts zu einem populären Thema, und zwar nicht nur dank des legendären Vortrags Aby Warburgs beim internationalen Kunsthistorikerkongress in Rom 1912 (Aby Warburg, "Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara", in: Adolfo Venturi (Hg.), *L'Italia e l'arte straniera. Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma (1912)*, Roma 1922, 179-193) und seiner weiteren Arbeiten (vgl. Kristen Lippincott, "Urania redux: A View of Aby Warburg's Writings on Astrology and Art", in: Richard Woodfield (Hg.), *Art History as Cultural History. Warburg's Projects*, London/ New York 2014, 151-182), sondern auch dank Friedrich Lippmann (*Die sieben Planeten*, Berlin 1895), Anton Hauber (*Planetenkinderbilder und Sternbilder. Zur Geschichte des menschlichen Glaubens und Irrsins*, Straßburg 1916), Fritz Saxl ("Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen im Orient und im Okzident", in: *Der Islam* 3 (1912), 151-177; "Die Entwicklung der Planetenkinderbilderdarstellung", in: Erwin Panofsky und Fritz Saxl (Hg.), *Dürers Melencolia I. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig 1923, 121-136) und Otto Behrendsen (*Darstellungen von Planetengottheiten an und in deutschen Bauten*, Straßburg 1926). Bezüglich neuer Literatur, in der ältere relevante Arbeiten zitiert werden, siehe Dieter Blume, *Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*, Berlin 2000 (Studien aus dem Warburg-Haus, 3); Dieter Blume, "Children of the Planets. The Popularization of Astrology in the 15th Century", in: *Micrologus. Natura, Scienze e Società Medievali* 12 (2004), 549-563; Dieter Blume, Mechthild Haffner und Wolfgang Metzger, *Sternbilder des Mittelalters und der Renaissance. Der gemalte Himmel zwischen Wissenschaft und Phantasie*, Bd. II, 1200-1500, Berlin 2016.

³³ Mösenender, *Paracelsus und die Bilder*, 103.

*Kupfer; in unserem Körper sind das die Leber zur Bluterzeugung und die Nieren, welche der Zeugung dienen. Die beiden Planeten, die als ungünstig gelten, Saturn und Mars, entsprechen den niedrigeren Metallen Blei und Eisen, und im menschlichen Körper den beiden weniger notwendigen und nichtigen Organen Milz und Galle, in denen die überflüssige schwarze und gelbe Galle gesammelt wird. Der himmlische Merkur, der seinem Charakter nach neutral und veränderlicher ist als Proteus, hat auf der Erde seine Entsprechung im irdischen Mercurium, also dem Quecksilber oder lebendigen Silber, das ebenfalls verschiedene Zustände annimmt, sich um die Nachahmung des Charakters anderer Metalle bemüht und zu wundersamen Veränderungen imstande ist. Im Mikrokosmos des Körpers wird ihm unter den sieben Hauptorganen richtig die Lunge zugeteilt, deren Aufgabe es ist, die Luft einzuziehen und durch ihre Tätigkeit das Herz und die anderen Organe zu beleben. Die Lunge spielt für das Sprechen eine wichtige Rolle, das ja genauso, wie man glaubt, vom himmlischen Merkur beherrscht wird.*³⁴

[10] Das alchemistische Verständnis des Konzepts der sieben Planeten kann den Planetenhumpen fester im Umfeld der Bergwerke verankern,³⁵ einem stark unternehmerisch geprägten Segment der spätmittelalterlichen und

³⁴ "Vtque aliqua ex parte eorum quæ expetis, conscius reddaris, scire conuenit, id esse septem Planetas in Cælo, quod sunt septem Metalla in Terra, quodque in homine ad vtriusque ideam fabricato, qui ob id Microcosmus recte appellatur, septem principalia membra, atque hæc Omnia tam pulcra, & concinna similitudine inuicem colligata sunt, vt paria fere videantur habere officia easdemque proprietates & naturas. Sic duo principalia luminaria in Cælo Sol & Luna, duobus præstantioribus Metallis, Auro & Argento, in homine vero duobus præcipuis vitalibus membris cordi & cerebro æquiparentur. Duo benefici Planetæ Iupiter & Venus inter Metalla terrena, Stannum & Cuprum, post priora secundæ dignitatis, sibi locum asciscunt, in corporis vero nostris iecur officinam sanguinis, & Renes generationis ministros; Duo vero Planetæ, quos maleficos appellant, Saturnus & Mars, Metallis abiectioribus, Plumbo videlicet & Ferro correspondent, atque in corporibus hominum duo minus necessaria & vilia membra sortiuntur, Splenem & Fel, quæ sunt receptacula atræ flauæque bilis exubarantis. Mercurius cælestis vt est natura sua indifferens, & Protheo mutabilior, sic etiam Mercurium terrestrem siue Argentum viuum sibi analogum habet, quod etiam in varias transmutatur formas & omnium reliquorum Metallorum naturam æmulatur, mirabilesque induit Metamorphoses; In corpore autem Microcosmico, huic inter septem membra principalia recte assimilatur Pulmo, cuius officium est Spiritum trahere, corque & reliqua membra sua anhelatione refocillare; inseruit etiam loquelæ plurimum, velut & Mercurius ille cælestis, huic præesse creditur." *Tychonis Brahe Dani Opera omnia* VI, Kopenhagen 1919, 145, Übersetzung aus dem Lateinischen von Alexandra Dekanová. Vgl. Gudrun Wolfschmidt, "Die Eroberung des Himmels", in: Richard van Dülmen und Sina Rauschenbach (Hg.), *Macht des Wissens. Die Entstehung der modernen Wissensgesellschaft*, Köln/ Weimar/ Wien 2004, 199.

³⁵ Die Personifikation antiker Gottheiten findet sich in der Renaissancekunst auf dem Gebiet der heutigen Slowakei bzw. des historischen Ungarns überaus selten: Die Kontextualisierung des Planetenhumpens mit anderen erhaltenen oder in den Quellen belegten Werken und deren tiefergehende ikonographische Interpretation in Abhängigkeit einerseits von der mittelalterlichen Tradition und andererseits von dem kulturellen Umfeld Mitteleuropas im 16. Jahrhundert eröffnen einen außerordentlichen Horizont, der in seiner Breite jedoch über den Rahmen dieser Studie hinausgeht.

frühneuzeitlichen Wirtschaft mit relativ bedeutenden Erträgen, die sich auch in repräsentativen Goldschmiedearbeiten des 16. Jahrhunderts niederschlugen, beispielsweise so berühmten wie dem *Holzschuer-Pokal* von Peter Flötner und Melchior Baier oder dem *Rappoltsteiner-Pokal* von Georg Kobenhaupt.³⁶ Auch Paracelsus selbst vertrat die Ansicht, dass "die Bergwerke die beste Philosophenschule" seien und hielt sich sogar, laut Informationen des hundert Jahre später wirkenden französischen Philosophen, Arztes, Astrologen und Astronomen Jean Baptiste Morin (1583-1656) im Jahr 1521 längere Zeit in den mittelslowakischen Bergbaustädten auf.³⁷ Er führte angeblich in seinem Laboratorium im Haus eines Goldschmiedes in Neusohl/Banská Bystrica verschiedene Versuche mit "Vitriol, Antimonit, Zinnober, Kupfer, Silber und Gold" durch und habe vor den Augen seines Hausherrn "ein Stück Kupfer in Silber transmutiert".³⁸

Verwandte Plaketten?

[11] Neben den bereits besprochenen Plaketten gibt es vier weitere die auf ihren möglichen Zusammenhang mit dem Planetenhumpen untersucht werden müssen: Denn im Museum für Angewandte Kunst in Köln und im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg befinden sich je zwei Plaketten, die hinsichtlich des Materials, der Abmessungen und der Form mit der Planetenserie in Köln übereinstimmen und – im Kölner Museum – sogar unter derselben Inventarnummer (J 158) gelistet sind.³⁹ Zusammen handelt es sich um drei

³⁶ Rainer Slotta und Christoph Bartels, *Meisterwerke bergbaulicher Kunst vom 13. bis 19. Jahrhundert*, Ausst.kat., Bochum 1990, 504-518.

³⁷ *A Journey of John Baptist Merin, Phil. & Med. Doct. to the Mines of Hungary; with an account of his Observations made there, in relation to them, and subterraneous passages in general*; erst im Jahr 1732 publiziert in England, in einer Sammlung verschiedener Reiseberichte: *A Collection of Voyages and Travels, Some Now first Printed from Original Manuscripts, Others Now first Publish'd in English. In Six Volumes. With a General Preface, giving an Account of the Progress of Navigation, from its first Beginning. Illustrated with a great number of useful Maps and Cuts, Curiously Engraven*, Bd. IV, London 1732, 762-767. Siehe auch László András Magyár, "Jean Baptiste Morin és Magyarország. Egy ismeretlen Hungaricum", in: *Magyar Könyvszemle. Könyv- és sajtótörténeti folyóirat* 114 (1998), Nr. 1, 48-53; Barbara Balázsová, *Medzi Prahou a Norimbergom, Viedňou a Banskou Štiavnicou. Ulrich Reutter a jeho svet okolo 1600*, Bratislava 2013, 67-69.

³⁸ Aufgrund solcher bruchstückhafter, eher herbeifabulierter Angaben bleibt es ein Rätsel, was Paracelsus eigentlich vorgeführt hat, vielleicht das Thurzo-Fugger-Verfahren zur Raffination des Kupfers von Neusohl/Banská Bystrica mit hohem Silbergehalt; ebenso ist fraglich, ob dieses Laboratorium überhaupt existierte. Mehrere Schriften des Paracelsus finden sich allerdings recht oft in den Bibliotheksverzeichnissen oder Büchersammlungen von Haushalten in den Bergbaustädten; Viliam Čičaj et al., *A bányavárosok olvasmányai (Besztercebánya, Körmöcbánya, Selmecebánya) 1533-1750*, Budapest/Szeged 2003 (zugl. Adattár XVI-XVIII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez 13/3).

³⁹ Weber, *Deutsche, Niederländische und Französische Renaissanceplaketten 1500-1650*, Textband, 113, Kat.-Nr. 116,1: Jupiter, Höhe 6,1 cm, Breite 4 cm, Blei, Köln, Museum für Angewandte Kunst; Kat.-Nr. 116,2: Frauenfigur mit Fackel, Höhe 6,4 cm, Breite 4 cm, Blei,

Darstellungen von Frauenfiguren (zwei Plaketten sind identisch), die ziemlich schwer zu identifizieren sind, weil sie deutlich von den üblichen, vor allem durch die deutsche und niederländische Graphik definierten ikonographischen Schemata des 16. Jahrhunderts abweichen.



7 Meister des Nürnberger Kreises (?), Plakette mit Personifikation der Potentia, um 1550, Blei, gegossen, Höhe 6,1 cm. Köln, Museum für Angewandte Kunst (© Rheinisches Bildarchiv, rba_L001854_22)

[12] Die erste Frauenfigur mit Herrscherinsignien, d.h. mit einer Krone auf dem Kopf, Zepter und Reichsapfel in Händen und Adler beim linken Bein (Abb. 7) wurde von Ingrid Weber als Jupiter identifiziert.⁴⁰ Meiner Ansicht nach dürfte es sich dabei aber eher um die Visualisierung der relativ ungewöhnlichen Allegorie der *Potentia* handeln, wie sie z.B. in einer Nische des sog. *Reliquiars des Hl. Viktor* auftritt, das von Wenzel Jamnitzer (1508-1585) als Geschenk der Stadt Nürnberg an Erzherzogin Maria von Österreich im Jahr 1570 geschaffen wurde.⁴¹ Die Botschaft von Jamnitzers Prunkkassette besteht in der umfangreichen und in einigen Fällen sehr spezifischen und seltenen Ikonographie der durch Inschriften identifizierten Tugenden: Neben der Darstellung der Mildtätigkeit (*Caritas*) an der

Köln, Museum für Angewandte Kunst, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum; Kat.-Nr. 116,3: Frauenfigur mit Füllhorn, Lorbeerkranz und Armillarsphäre, Höhe 6,2 cm, Breite 4 cm, Blei, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

⁴⁰ Vgl. Anm. 39. Das Aussehen Jupiters ist vom Planetenhumpen in Neusohl/Banská Bystrica bekannt (vgl. Abb. 4).

⁴¹ Das Reliquiar befindet sich heute in Madrid in der Sammlung des Monasterio de las Descalzas Reales. Siehe Viola Effmert, "... ein schön kunstlich silbre vergult truhelein ...". Wenzel Jamnitzers Prunkkassette in Madrid", in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1989), 131-158, hier 152; zu dieser Personifikation der Tugend existiert auch eine vorbereitende Plakette in der Sammlung des Kunstgewerbemuseums der Staatlichen Museen zu Berlin. Vgl. Klaus Pechstein, "Jamnitzer-Studien", in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 8 (1966), 237-283, hier 272-274, Abb.-Nr. 27.

Spitze des Schreins finden sich zehn Personifikationen als stehende Einzelfiguren in den Nischen der Wandungen der Kasette sowie weitere als kleine Relieffiguren auf dem Deckel. Sechs der zehn Personifikationen an der Wandung beruhen eindeutig auf Graphiken von Marcantonio Raimondi (1480-1534), und zwar der Glaube (*Fides*), die Hoffnung (*Spes*), die Gerechtigkeit (*Justitia*), die Stärke (*Fortitudo*), die Klugheit (*Prudentia*) und die Mäßigung (*Temperantia*); zu ihnen existieren gleichermaßen auch vorbereitende Plaketten.⁴² Für die übrigen vier Personifikationen, Potentia, Unsterblichkeit (*Immortalitas*), Glück (*Fortuna*) und Weisheit (*Sapientia*), sind bislang keine direkten Vorlagen bekannt.

[13] Die ikonographische Identifikation der *Potentia* auf der ersten der vier genannten Plaketten (Köln, Museum für Angewandte Kunst, Inv.-Nr. J 158) kann als relativ glaubwürdig gelten. Im Fall der zweiten Plakette (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl. O. 882), die eine Frauenfigur mit einem Füllhorn in der rechten Hand und einem Lorbeerkranz in der linken darstellt, kann man gerade im Vergleich mit Jamnitzers Madrider Kasette an die *Fortuna* denken. Im 16. Jahrhundert werden für die Visualisierung des Glücks nämlich nicht unbedingt die mittelalterlichen Attribute wie die Erdkugel oder das Rad gebraucht, sondern in direkter Anknüpfung an die antike Tradition insbesondere das Füllhorn und der Lorbeerkranz.⁴³ Was diese Identifikation teilweise unsicher macht, ist die Platzierung einer Armillarsphäre zu Füßen der Tugend. Diese könnte jedoch auf den Status des Glücks als Himmelstochter, Jupiters Tochter, verweisen. Die thematische Bestimmung der identischen dritten und vierten Plakette (Köln, Museum für Angewandte Kunst, Inv.-Nr. J 158, und Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl. O. 883) mit der Abbildung einer geflügelten Frauenfigur mit lohendem Haar und einer in beiden Händen gehaltenen Fackel ist problematisch: Auf Jamnitzers Reliquiar des hl. Viktor figuriert nur eine geflügelte Tugend, die Unsterblichkeit (*Immortalitas*) mit einem Nimbus um den Kopf und einer Rolle in der rechten Hand. Die Ikonographie dieser beiden Plaketten könnte, sehr hypothetisch, mit der Abbildung der Morgenröte in Zusammenhang gebracht werden, personifiziert durch die römische Göttin Aurora, der Schwester der Sonne und der Luna, in der Form, wie sie in der *Iconologia* (1593) des Cesare Ripa (ca. 1560-ca. 1622) als *Crepusculo della Mattina* definiert ist.

[14] Auch wenn die Plaketten mit den Planetenpersonifikationen im Kölner Museum für Angewandte Kunst, deren Motive sich auf dem Humpen von Neusohl/Banská Bystrica wiederfinden, und die in diesem Abschnitt besprochenen vier Plaketten in Köln und Nürnberg Gemeinsamkeiten hinsichtlich des Materials, der Abmessungen und der Form aufweisen, so läßt sich doch kein weitergehender Zusammenhang zwischen ihnen erkennen.

⁴² Weber, *Deutsche, Niederländische und Französische Renaissanceplaketten 1500-1650*, Textband, 151, Kat.-Nr. 240,1-8.

⁴³ Effmert, "...ein schön kunstlich silbre vergult truhelein ...", 151.

Eine Medaille und Plaketten in sekundärer Verwendung an Deckel und Fuß

[15] Vom Gesichtspunkt der Datierung der einzelnen Teile des Planetenhumpens von Neusohl/Banská Bystrica ist das offensichtlich älteste Artefakt die Medaille, die in die Innenseite des Deckels eingesetzt ist (Durchmesser ca. 47 mm). Für die sekundäre Verwendung in der Goldschmiedearbeit ist ihr Thema relativ ungewöhnlich – Lot und seine Töchter, erläutert auch durch den Text "GENE / 19" im oberen Teil der Komposition (Abb. 8): Im Vordergrund der sitzende biblische Lot, den von beiden Seiten seine Töchter mit Wein betrunken machen (Gen 19, 30-38), der Hintergrund bezieht sich auf die Ereignisse, die dieser Szene vorangingen, das brennende sündige Sodom und Lots Frau, die bei der Flucht aus der Stadt in eine Salzsäule verwandelt wurde (Gen 19, 26).



8 Concz Welcz und Werkstatt Jamnitzer, Medaille mit Lot und seinen Töchtern, eingesetzt in den Deckel des Planetenhumpens, um 1535 und 1570er-1580er Jahre, Silber, gegossen, ziseliert, vergoldet, Breite 47 mm. Stredoslovenské múzeum, Banská Bystrica (© Barbara Balážová, Bratislava)

[16] Die Medaille, auf deren Rückseite eine andere alttestamentarische Szene dargestellt ist, König David, wie er Bathseba beobachtet (2 Sam 11, 2), wird in der Literatur allgemein um das Jahr 1535 datiert und Concz Welcz (†vor 1555) zugeschrieben,⁴⁴ einem bekannten Goldschmied und Medailleur aus Sankt Joachimsthal/Jáchymov.⁴⁵ Legitim ist allerdings die Frage, ob sich im Planetenhumpen von Neusohl/Banská Bystrica wirklich die gesamte Medaille

⁴⁴ Viktor Katz, *Die erzgebirgische Prägemedaille des XVI. Jahrhunderts*, Praha 1932, 139, Kat.-Nr. 265a, Tafel XXXIII-6.

⁴⁵ Siehe v.a. Edmund Wilhelm Braun-Troppau, "Concz Welcz, der Goldschmied zu St. Joachimsthal", in: *Kunst und Kunsthandwerk. Monatschrift herausgegeben vom k.k. österreichischen Museum fuer Kunst und Industrie* 20 (1917), Nr. 11-12, 422-429; Eduard Fiala, "Jáchymovští medailéři Caspar Ulich a Cunth Wels", in: *Věstník numismatické společnosti československé* 2 (1920), Nr. 4, 73-79; Viktor Katz, "Concz Welcz a Caspar Ulich", in: *Numismatický časopis československý* 1 (1925), 125-130; Viktor Katz, *Daší příspěvky k dějinám jáchymovského medailérství 16. století*, Praha 1927, 6-10; Katz, *Die erzgebirgische Prägemedaille*, 113-140.

befindet oder der Goldschmied nur einen sekundären Guss der einen Seite verwendet hat; Medaillen können nämlich nicht nur geprägt werden, wie vor allem im Fall der Produktion von Sankt Joachimsthal/Jáchymov, sondern auch gegossen, mit einer gewissen zeitlichen Verschiebung je nach den besonderen Wünschen des Kunden.⁴⁶ Andererseits hängt vielleicht gerade die Einsetzung dieser konkreten Medaillenarbeit in den Planetenhumpen mit einem Wunsch des Auftraggebers zusammen, der hypothetisch mit den im 16. Jahrhundert ja überaus berühmten und hochgeschätzten Silberbergwerken von Sankt Joachimsthal/Jáchymov zu tun hatte oder dort aktiv war. Wie es nämlich scheint, kann die Thematik Lots und seiner Töchter im Kontext des Planetenhumpens von Neusohl/Banská Bystrica nicht tiefergehend gelesen werden denn als Warnung vor übermäßigem Weingenuss angesichts der primären Funktion des Humpens.

[17] Mit dem Umfeld der Nürnberger Renaissance um die Mitte des 16. Jahrhunderts verbinden den Humpen von Neusohl/Banská Bystrica außer dem Schöpfer der Planetengottheiten noch weitere Artefakte, die in die Innen- und Außenseite des Fußes eingesetzt sind, und zwar zwei runde und für die Renaissance nördlich der Alpen beinahe ikonische Plaketten mit der Abbildung der theologischen Tugend der Hoffnung (*Spes*) und der Kardinaltugend der Klugheit (*Prudentia*) aus der Serie der acht sitzenden Tugenden von Peter Flötner, geschaffen um das Jahr 1540 (Abb. 9, 10).⁴⁷



9 Peter Flötner und Werkstatt Jamnitzer, Plakette mit Personifikation der Hoffnung (*Spes*), eingesetzt in die Innenseite des Fußes des Planetenhumpens, um 1540 und 1570er-1580er Jahre, Silber, gegossen, ziseliert, vergoldet, Breite 65 mm. Stredoslovenské múzeum, Banská Bystrica (© Barbara Balážová, Bratislava)

⁴⁶ Zu Renaissance-medailles allgemein siehe Stephen K. Scher (Hg.), *Perspectives on the Renaissance Medal*, New York 2000 (American Numismatic Society, Numismatic Studies 23).

⁴⁷ Auch wenn bereits Kornél Divald die Plaketten Flötners identifiziert hatte, berücksichtigte die später publizierte Literatur diese Tatsache überhaupt nicht. Vgl. Divald, *Régi ötvösművek Beszterczébánya*, 14.



10 Peter Flötner und Werkstatt Jamnitzer, Plakette mit Personifikation der Klugheit (Prudentia), eingesetzt in die Außenseite des Fußes des Planetenhumpens, um 1540 und 1570er-1580er Jahre, Silber, gegossen, ziseliert, vergoldet, Breite 66 mm. Stredoslovenské múzeum, Banská Bystrica (© Barbara Balážová, Bratislava)

[18] Beide Plaketten im Humpen von Neusohl/Banská Bystrica sind überaus qualitätsvolle, nachträglich vergoldete Silbergüsse, wobei die Übereinstimmung selbst der geringsten Details die Überlegung zulässt, ob es sich um direkte Abgüsse von Flötners *patrone* handelt, die auf Steinmodellen des Künstlers aus sog. Solnhofener Kalkstein beruhen.⁴⁸ Schon Kornél Divald wies auf die kleineren Maße der Plaketten im Planetenhumpen hin (Spes: Durchmesser ca. 65 mm, Prudentia: Durchmesser ca. 66 mm), aber nach Vergleich mit den Originalgüssen des Künstlers ist klar, dass die Plaketten von Neusohl/Banská Bystrica identisch sind und bloß bei der Einsetzung am Rand verkleinert und um einige Millimeter unregelmäßig zugeschnitten wurden, was wahrscheinlich mit dem gleichsam angehobenen Rand der beiden Originale Flötners zusammenhängt, der sie für die Einsetzung in eine ebene Fläche ungeeignet macht. Die im 16. Jahrhundert allgemein beliebte moralisierende Thematik der Tugenden taucht auf Goldschmiedearbeiten mehrfach auf. Das Ziel bestand darin, durch die Ikonographie die Ideale eines bestimmten Gesellschaftsstands zu repräsentieren, und zwar entweder des Auftraggebers oder des Empfängers eines konkreten Geschenks (siehe z.B. den Rappoltsteiner-Pokal oder den sog. Kaiserpokal). Die Übernahme von Plaketten Flötners in die eigenen Arbeiten war symptomatisch für den um eine Generation jüngeren Wenzel Jamnitzer; letzterer fügte z.B. direkt aus Flötners Serie der Tugenden die Plakette mit der Mildtätigkeit (Caritas) in die Unterseite des Fußes des sog. Kaiserpokals ein⁴⁹ und in den sog. Escritorio, der

⁴⁸ Schauerte und Teget-Welz (Hg.), *Peter Flötner*, 97-98, Kat.-Nr. 17.1-17.3 [mit Nennung der älteren Literatur].

⁴⁹ Zu dessen neuester Interpretation siehe Claus H. Czogalla, "Der Berliner 'Kaiserpokal' von Wenzel Jamnitzer als Supplikationspokal des Landsberger Bundes: Neubestimmung eines historischen Dokuments", in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 49 (2007), 57-72.

heute nur fragmentarisch in Form von Tafeln in Berlin und Wien erhalten ist, fügte er die ganze Serie, sogar in mehreren Exemplaren, ein.⁵⁰ Andererseits hat es den Anschein, dass aufgrund von Flötners Popularität und allgemein der Beliebtheit der Nürnberger Produkte der Handel mit Kunstplaketten üblich war und auch andere Goldschmiede seine Werke in Artefakte verschiedener Art, unterschiedlicher Qualität und zu verschiedenen Zeiten einsetzten und der Zauber von Flötners Plaketten, wohl auch dank der Reklame durch Jamnitzer, stark und dauerhaft war.⁵¹

Zur Daumenrast des Humpens

[19] Wer ist aber nun der Schöpfer des Planetenhumpens von Neusohl/Banská Bystrica, der ein bemerkenswertes Werk ist, wenngleich es sich vom Gesichtspunkt der Thematik der einzelnen Artefakte um eine heterogene Kompilation handelt? Die vorangehenden Verweise auf Referenzen zwischen Peter Flötner und Wenzel Jamnitzer waren nicht zufällig; außer der Verwendung der beiden Plaketten Flötners verbindet den Planetenhumpen mit Jamnitzers Werkstatt ein auf den ersten Blick vernachlässigbares Detail, und zwar die Daumenrast des Deckels, gearbeitet als Frauenfigur, die einen Wappenschild mit Löwenhaupt hält (Abb. 11).



11 Werkstatt Jamnitzer, Detail der Daumenrast des Planetenhumpens, 1570er-1580er Jahre, Silber, gegossen, ziseliert, vergoldet. Stredoslovenské múzeum, Banská Bystrica (© Barbara Balážová, Bratislava)

⁵⁰ Angelika Wesenberg, "Ein 'escritorio' mit reformatorischem Bildprogramm aus der Werkstatt Wenzel Jamnitzers mit Plaketten von Peter Flötner", in: *Forschungen und Berichte. Staatliche Museen zu Berlin* 31 (1991), 189-200.

⁵¹ Weber, "Bemerkungen zum Plakettenwerk von Peter Flötner", in: *Pantheon* 28 (1970), 521-525; Kammel, "Bildvorlagen aus Metall", 401-409; Martin Hirsch, "Ein altes Panoptikum aus Erz. Peter Flötners Plaketten und Medaillen", in: Schauerte und Teget-Welz (Hg.), *Peter Flötner*, 25-33.

[20] Der Schöpfer des Planetenhumpens wiederholt ein Motiv, das beispielsweise an der Wandung des luxuriösen Lavabos auftritt, das Wenzel Jamnitzer irgendwann in den Jahren 1550-1560 schuf und sich heute im Louvre befindet.⁵² Das langfristige Interesse Jamnitzers an der Gestaltung des Löwenkopfs als für ihn charakteristisches Motiv bzw. als Handelsmarke⁵³ kann auch im Rahmen des sog. *Berliner Skizzenbuchs* von Wenzel und Christoph Jamnitzer beobachtet werden.⁵⁴ Doch die allgemeine Robustheit des Humpens aus Neusohl/Banská Bystrica und eine gewisse Rustikalität des Rollwerk-Ornaments und der Email-Medaillons schließen eine Einordnung des Planetenhumpens in das minuziöse eigene Schaffen Wenzel Jamnitzers aus, das im Übrigen auch durch eine ausgeklügelte Thematik und Konzeption charakterisiert ist; in Frage könnte jedoch ein weniger talentiertes oder weniger profiliertes Mitglied der Familie Jamnitzer kommen, das vielleicht sein Selbstporträt am Henkelansatz in Form eines überaus ausdrucksstarken bärtigen Männerkopfs hinterlassen hat (Abb. 12).⁵⁵



12 Werkstatt Jamnitzer, Detail des Kopfs am Henkelansatz des Planetenhumpens, 1570er-1580er Jahre, Silber, gegossen, ziseliert, vergoldet. Stredoslovenské múzeum, Banská Bystrica (© Barbara Balážová, Bratislava)

[21] In der Qualität, wenn auch nicht in der künstlerischen Aussage, ist beispielsweise jener Deckelhumpen vergleichbar, der von Wenzels Sohn Abraham (1555-ca. 1600) im Jahr 1584 angefertigt wurde und sich heute im Amsterdamer Willet-Holthuysen Museum befindet. Das Motiv der Daumenrast ist mit jenem des Planetenhumpens von Neusohl/Banská Bystrica identisch.⁵⁶ Aufgrund der vorangegangenen Analyse verliert die bisherige Ansicht an Bedeutung, dass der

⁵² http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not&idNotice=15568 (abgerufen am 18.03.2015).

⁵³ Der Löwenkopf bildet ein Grundmotiv der Meisterzeichen mehrerer Mitglieder der Familie Jamnitzer in Nürnberg im 16. Jahrhundert; Tebbe, *Nürnberger Goldschmiedekunst 1541-1868*, Bd. I, 192-205.

⁵⁴ Pechstein, "Jamnitzer-Studien", 242, 246, 250.

⁵⁵ Natürlich könnte es sich hier auch bloß um unseren Versuch handeln, den Schöpfer auf sein Werk zu projizieren, doch im Fall dieser Goldschmiedearbeit haben wir es mit einer ziemlich ungewöhnlichen Verwendung eines derart stark individualisierten Kopfes zu tun.

zur Diskussion stehende Humpen aus Neusohl/Banská Bystrica im Umfeld der mittelslowakischen Bergbaustädte entstanden sei; zu viele Aspekte deuten nämlich auf eine Entstehung in Jamnitzers Nürnberger Kreis hin. Gleichfalls ist die in der slowakischen Literatur bisher verbreitete Datierung des Humpens um das Jahr 1600 zu spät; angesichts der Konzeption der Figuren in den architektonischen Nischen mit Rahmen aus Rollwerk-Ornament und angesichts der Datierung der Plaketten aus Köln ist der Humpen aus Neusohl/Banská Bystrica eher den siebziger und achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts zuzurechnen.

Auftraggeber und Publikum?

[22] Die Aufbewahrung des Planetenhumpens in Neusohl/Banská Bystrica wirft die Frage nach der Entstehung, Verfügbarkeit sowie Nutzung renaissancezeitlicher Goldschmiedearbeiten in der Mittelslowakei auf. Der Inventarvermerk auf der äußeren Seite des Bodens bestätigt, dass der Humpen sich im Eigentum der Evangelischen Kirche A.B. in Neusohl/Banská Bystrica befand ("ECCLAE: AUG: EVANG: NEOSOLIENSIS");⁵⁷ gleichfalls wurde auf der Unterseite des Bodens, vermutlich zu späterer Zeit, sein Gewicht in Lot verzeichnet (79 Lot, d.h. 1.385,66 g). Sehr wahrscheinlich kam der Planetenhumpen als Schenkung eines Angehörigen einer Bürgerfamilie in Neusohl/Banská Bystrica in das Eigentum der Kirche. Auf diesem Wege gelangten viele weitere Beispiele repräsentativer Goldschmiedearbeiten, auch ursprünglich profaner Bestimmung, in die Sammlungen der Evangelischen Kirche A.B. in der Mittelslowakei; besonders schöne Artefakte befanden sich beispielsweise in der

⁵⁶ Abraham Jamnitzer, Deckelhumpen, Meisterzeichen AI und Beschauzeichen der Stadt Nürnberg, 1584, Silber, vergoldet, Höhe 15 cm, Durchmesser am Fuß 15 cm, Mündungsdurchmesser 11 cm, Amsterdam, Museum Willet-Holthuysen, Inv.-Nr. KA 5606; <http://am.adlibhosting.com/amonline/advanced/Details/collect/12156> (abgerufen am 21.03.2015).

⁵⁷ Eine identische Beschriftung weist auch der erhaltene Teil eines ursprünglich doppelten Pokals slowakischer Provenienz auf, der später als Messkelch adaptiert wurde; Beschauzeichen der Stadt Altsohl/Zvolen, um 1620, Silber, vergoldet, Höhe 13,8 cm, oberer Durchmesser 7,3 cm, unterer Durchmesser 6,3 cm, Banská Bystrica, Stredoslovenské múzeum, Inv.-Nr. 2109.

sog. Reutter-Schenkung, die aus einem Kelch⁵⁸ und einem Deckelhumpen⁵⁹ bestand und von Anna Elisabeth, der Witwe Mathias Reutters (1658-1708), der Evangelischen Kirche in Schemnitz/Banská Štiavnica im Jahr 1714 geschenkt wurde. Einen ähnlichen Deckelhumpen vom selben Goldschmied, Bartolomej Weigl (1623-ca. 1700),⁶⁰ brachte Regina Susanne Reutter (*1635) nach Leutschau/Levoča; dieser wurde von einem ihrer Nachfahren im 18. oder 19. Jahrhundert der evangelischen Gemeinde von Leutschau/Levoča geschenkt.⁶¹ Auch mehrere Goldschmiedearbeiten im Eigentum der evangelischen Gemeinde von Neusohl/Banská Bystrica tragen Schenkungsaufschriften vom Ende des 17. und Beginn des 18. Jahrhunderts,⁶² unter anderem ein bemerkenswerter Deckelhumpen, der vom Goldschmied Christoph Lehner d.J. gefertigt und von Georg Fibinger der Evangelischen Kirche A.B. am 9. Juli 1682 geschenkt wurde.⁶³

⁵⁸ Michael Klein d.Ä., Kelch der Schemnitzer Familie Reutter [Text auf der Unterseite des Fußes: "Disen kelch sambt der kanen & Patelln hat zum steten gebrauch des Ewangelischen Gottesdienstes Anna Elisabeth v. Schmiedeg mit ihrem Vormahligen Herrn Matheo Reuttern weil: gewesenen Ihro Röm. Kays. Maye: dienern & des Hochlöbl. Hauses von Östereich Aula Familia & vornehmen Waldbürgern allhir gestiftet & Verehret, Schemnitz Anno 1714;"] Text auf einem der Medaillons auf der Schale: "Anna / Mateus.Elisabet / Reiter.Reiterin / Geborne Zwitteringer / 17-14"], Meisterzeichen MK und Beschauzeichen der Stadt Schemnitz/Banská Štiavnica, Ende des 17. bis Anfang des 18. Jahrhunderts, 1714(?), Silber, getrieben, vergoldet, gemalte Email-Medaillons, Halbedelsteine und Edelstein-Imitationen, in den Fuß eingesetzt zwei Medaillen des Ulrich Reutter und der Anna Siceli aus dem Jahr 1601 und zwei Medaillen mit der Stemma familiae Revtterianae aus den 1630er-Jahren, Höhe 33,5 cm, Durchmesser der Schale 14,5 cm, Durchmesser des Fußes 21 cm, Banská Štiavnica, Evangelische Kirche.

⁵⁹ Bartholomäus Weigl, Deckelhumpen der Schemnitzer Familie Reutter [Text auf der Unterseite des Fußes: "Diese kanne ist zu dem kelch von Anna Elisabeth v. Schmiedeg vertan H. H. Math. Reuther gewesenen Ihr Kayl. Maye. dienern v. des hauses Östereich auch Fam. & vornehm Waldbürgern allhier verehret. Schemnitz Anno 1714."], Meisterzeichen BW und Beschauzeichen der Stadt Schemnitz/Banská Štiavnica, zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, Silber, getrieben, gegossen, vergoldet, gemalte Email-Medaillons, Halbedelsteine, Höhe 29 cm, Durchmesser des Fußes 15 cm, Durchmesser der Mündung 12,6 cm, Banská Štiavnica, Evangelische Kirche.

⁶⁰ Bartholomäus Weigl, Deckelhumpen der Schemnitzer Familie Reutter und der Leutschauer Familie Spillenberger [Text im Medaillon an der Unterseite des Fußes: "JOHANN WILHELM UJHÁZY" und Wappen der Familien Reutter und Spillenberger], Meisterzeichen BW und Beschauzeichen der Stadt Schemnitz/Banská Štiavnica, zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, Silber, getrieben, gegossen, vergoldet, gemalte Email-Medaillons, Erzprobe an der Deckelkuppe, Halbedelsteine, Höhe 23 cm, Durchmesser am Fuß 15 cm, Durchmesser am Deckel 10,7 cm, Levoča, Evangelische Kirche.

⁶¹ Balážová, *Medzi Prahou a Norimbergom, Viedňou a Banskou Štiavnicou*, 27-29.

⁶² Divald, *Régi ötvösművek Beszterczébánya*, 5-8; es handelt sich um einen Kelch, den ihr "die Reulische Familie" am 25.06.1673 schenkte, einen von Samuel Oswalt am 16.04.1683 übertragenen Kelch, einen von Johann Piringer und seiner Frau Anna am 20.09.1690 geschenkten Kelch und einen Kelch, den "die Fiescherische Richtergrund und Hermanetzer Gewerkschaft" im Jahr 1716 übergab.

[23] Aus Sicht der heutigen Sammlungsfonds der slowakischen und ungarischen Museen und Galerien ist der Planetenhumpen nicht nur bezogen auf die mittelslowakischen Bergbaustädte, sondern insgesamt bezogen auf die Slowakei oder sogar das historische Ungarn ein bemerkenswertes Artefakt: Aus der Zeit des dritten Viertels des 16. Jahrhunderts sind nur ein paar wenige Exemplare vergleichbarer Goldschmiedearbeiten erhalten.⁶⁴ Dagegen listen die Testamente und Hinterlassenschaftsinventare der Bürger der Bergbaustädte hunderte verschiedenartiger Goldschmiedearbeiten in pompöser oder weniger prachtvoller Ausfertigung auf;⁶⁵ exemplarisch sei das Vermögeninventar des Bergbauunternehmers Hieronym Salius von Hirschberg (†1555) aus Schemnitz/Banská Štiavnica vorgestellt.⁶⁶

[24] Sein persönlicher Werdegang ist die Geschichte vom Erfolg eines Schlesiens, der genügend Mut aufbrachte, in der unübersichtlichen und unsicheren Zeit zwischen der Schlacht bei Mohács 1526 und der Schlacht bei Szécsény 1562 in den mittelslowakischen Bergbaustädten Handel zu treiben und unternehmerisch tätig zu werden. Nach 1526, doch vor allem in den 1540er Jahren nach dem Fall von Ofen/Buda und Gran/Esztergom verloren die Menschen das Vertrauen in eine langfristige und sichere Existenz in den mittelslowakischen Bergbaustädten. Diese Tatsache spiegelte sich vor allem in ihrer Lebensweise wider. Einerseits lockten die schon im Mittelalter hochberühmten Gold- und Silberbergwerke kontinuierlich verschiedene Abenteurer an, andererseits verließen oft jene, die dank der Bergbauunternehmungen reich geworden waren und ihre Zukunft abgesichert hatten, die mittelslowakischen Bergbaustädte wieder. Über seine erste und wohl pragmatische Heirat erwarb Hieronym Salius von Hirschberg zahlreiche Bergwerksanteile und Bergbauvorrichtungen im Revier von Schemnitz/Banská Štiavnica und reihte sich unter die dortigen Unternehmer ein, die sog. *Waldbürger*, wie den aus Schemnitz/Banská Štiavnica stammenden Simon Öder († nach 1555), Konrad Schall aus Stuttgart (†1551) oder Quirin Schlager (1500-1560), der aus Güns/Kőszeg stammte.⁶⁷ In der Nobilitierungsurkunde von Ferdinand I. vom 1. Dezember 1544 und der

⁶³ Christoph Lehner d.J., Deckelhumpen mit Pelikan auf dem Deckel, Meisterzeichen CL, erste Hälfte des 17. Jahrhunderts, Silber, vergoldet, Höhe 25,8 cm, Durchmesser 11,6 cm, Banská Bystrica, Stredoslovenské múzeum, Inv.-Nr. 2115.

⁶⁴ Toranová, *Zlatníctvo na Slovensku* (1975), 209; Árpád Mikó (Hg.), *Jankovich Miklós (1772-1846) gyűjteményei*, Ausst.kat., Budapest 2002, 130-131, Kat.-Nr. 74; 136-137, Kat.-Nr. 81; 139-140, Kat.-Nr. 85.

⁶⁵ Barbara Balážová, "Mešťania banských miest a 'Kunst' v ich domácnostiach", in: Rusina (Hg.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Renesancia*, 199-209.

⁶⁶ Adalbert Baker, "Hieronimi Salij, Waldtburgers auf der Schemnitz Verlassenschaft, Anno 1555", in: *Karpathenland. Vierteljahrschrift für Geschichte, Volkskunde und Kultur der Deutschen in den nördlichen Karpathenländern* 1 (1928), Nr. 2, 65-80; Nr. 3, 118-125; Nr. 4, 166-178.

⁶⁷ Siehe Günther Frh. v. Probszt, *Die niederungarischen Bergstädte. Ihre Entwicklung und wirtschaftliche Bedeutung bis zum Übergang an das Haus Habsburg (1546)*, München 1966 (Buchreihe der Südostdeutschen Historischen Kommission 15).

Wappenurkunde von Karl V. für die drei Brüder Hieronym, Rafael und Augustin wird überraschenderweise den Sprachkenntnissen des Hieronym Salius mit dem Prädikat von Hirschberg Aufmerksamkeit geschenkt – er beherrschte das Griechische, Lateinische, Deutsche, Ungarische, Tschechische und teilweise das Italienische.⁶⁸ Es ist nicht bekannt, ob er ein Universitätsstudium absolviert hatte und wie weitreichend seine Handelskontakte waren, doch seine Karriere in Schemnitz/Banská Štiavnica verlief steil. Schon 1550 erreichte er als Schultheiß den gesellschaftlich höchsten Posten. Das präzise ausgearbeitete Hinterlassenschaftsverzeichnis aus dem Jahr 1555, in dem allein das Bargeld in gültigen Münzen, Gold und Silber 31.008 Rheinische Gulden und 83 Denare ausmachte, ist eine bemerkenswerte und außergewöhnliche Quelle für unsere Vorstellung davon, welchen Umfang das Vermögen erfolgreicher Bergbauunternehmer im 16. Jahrhundert annehmen konnte. Die Inventarisierungskommission verzeichnete nicht nur ein Haus auf dem Frauenberg von Schemnitz/Banská Štiavnica mit zwei Gärten, davon einer mit Lusthaus, eine Rinderherde, ein Gestüt, sechsundvierzig Bienenstöcke und eine Gruppe Pfauen, einen Bauernhof, eine Brauerei, ein Haus in Hodritsch/Hodruša, eine Vielzahl offener Bergwerke und Bergbauvorrichtungen an der Oberfläche, sondern auch weiteres Vermögen an verschiedenen Orten, offensichtlich zur Streuung des Verlustrisikos angesichts der türkischen Gefahr. Der größte Teil und die teuersten Gegenstände lagen in Breslau/Wrocław, einerseits im Familienhaus, dem sog. Hirschen Haus, andererseits in zwei Eisentruhen, die bei Simon Anshelm hinterlegt waren. Weiteres Vermögen war in Olmütz/Olomouc im Haus des Christoph Mackell und in Wien bei Michael Gugelweit und Gregor Schausichselbst deponiert.

[25] Die Hinterlassenschaft des Hieronym Salius von Hirschberg umfasste nicht nur eines der beliebtesten Artefakte der deutschen Goldschmiedekunst – einen Pokal aus einer geschnitzten Kokosnuss, eingesetzt in einen Korpus aus vergoldetem Silber in schwarzem Futteral,⁶⁹ sondern hunderte weitere Objekte,

⁶⁸ Joseph Bergmann, "Zwei Denkmale in der Pfarrkirche zu Baden", in: *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften* 32 (1859) [Wien 1860], Nr. 2, 255-272, hier 262-268. An einem Pfeiler im Schiff der Stadtpfarrkirche St. Stephan in Baden bei Wien befindet sich das Epitaph des Hieronym Salius von Hirschberg, das seine Hinterbliebenen aus Schemnitz/Banská Štiavnica im Jahr 1555 bestellten und bezahlten. Abgesehen vom üblichen Schema des Epitaphs im 16. Jahrhundert enthält dieses auch eine Platte mit einem griechischen Vierzeiler, einer freien Paraphrase aus Buch XI der *Ilias* Homers: "In diesem Grab liegt Saios ebenbürtig allen, Ruhm dem ganzen Vaterland, Gott der Gütige schenkt den Gesegneten eine schöne Seele, er ist der Vater, der diese Geschenke entbietet." Das Epitaph ist mit großer Wahrscheinlichkeit das Produkt einer Werkstatt in Wien oder allenfalls dem Donautiefenland, formal stehen ihm zwei Epitaphe in der Michaelskirche vor dem Eingang zur Wiener Hofburg überaus nahe: das Epitaph des kaiserlichen Rats und Hofschatzmeisters Mang Seicz (†1554) und das Epitaph des Hofsekretärs und Landschreibers Andreas Wagner (†1555) und seines Sohnes Andreas (†1556); Rusina (Hg.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Renesancia*, 786, Kat.-Nr. 143 [B. Balážová].

⁶⁹ "in einem schwarzen Fueterall ein Indianische Nus In Silber verfast, Blachmault unnd vergült, mit einem schönen deckl"; vgl. Anm. 66.

darunter dutzende größere und kleinere, doppelte und einfache Pokale aus Silber, oft vergoldet oder getrieben,⁷⁰ Kelche,⁷¹ Becher mit und ohne Deckel,⁷² verziert beispielweise mit einer Cupido-Figur⁷³ oder mit Granatäpfeln,⁷⁴ Kännchen,⁷⁵ Salzfässchen,⁷⁶ Löffel, Gabeln, Messer,⁷⁷ Flaschen,⁷⁸ türkische Teppiche, Ringe, Ketten, Halsketten, Gürtel, echte und falsche Perlen,⁷⁹ kostbare Steine, Medaillen aus Gold und Silber,⁸⁰ Uhren,⁸¹ verschiedene Messvorrichtungen für den Bergbau,⁸² Waagen für Gold und kostbare Steine, verstaut in Dosen, Hüllen und Schachteln und sodann in Eisentruhen, vor allem im heimischen Breslau/Wrocław. Die Verfasser des Inventars widmeten sich bei der Aufstellung der Hinterlassenschaft vor allem dem Material und dem Gewicht der einzelnen Gegenstände, was natürlich die wichtigsten Informationen für die Vermögensschätzung waren; nur dürftig und ausnahmsweise erwähnten sie die Arbeitstechnik einer konkreten Goldschmiedearbeit, z.B. "geschlagner", "mit Krausem Silber", "zween Silbren vergult Köpff in einander gesezt mit durchsichtigen fueßen, unnd dieselben von Silbren laubweg gemacht", "zwo große ganz vergulte Tuppletten oder trinckgeschier sambt den deckeln Inen und außen gepunzeniert" etc.; der Name des Schöpfers und die Provenienz bleiben im Verzeichnis in allen Fällen ungenannt. Der Bestand an goldenen und silbernen Gegenständen bildete einen wesentlichen Teil des Vermögens des Hieronym Salius von Hirschberg, wortwörtlich das "Familiensilber", das vom

⁷⁰ Inventarisiert z.B. als "ein Silbrer Toppelter vergulter Kopff", der 7 Wiener Mark und 3 Lot wog, d.h. 2.017,3 g; vgl. Anm. 66.

⁷¹ Bezeichnet als "Kelch", "Kelich"; vgl. Anm. 66.

⁷² Inventarisiert z.B. als "zwen gantz vergulte glate Schinpecher", oft taucht auch der Terminus "Magellel", "Magöllein" auf; vgl. Anm. 66.

⁷³ "ein grosser Ausgeschlagner Pecher mit einem deckll darauf Cupido gemacht ist gar vergult"; vgl. Anm. 66.

⁷⁴ "ein ganz Vergults Ausgeschlagens Becherlein, darauf ein deckl mit 3 granat Apfln"; vgl. Anm. 66.

⁷⁵ "ein Silbrene Kanndl Inen unnd Aussen vergult"; vgl. Anm. 66.

⁷⁶ "2. Salzpüchsen In einander gesezt auswendig vergult"; vgl. Anm. 66.

⁷⁷ Bezeichnet z.B. als "12 Silbrene Löffel, mit vergulden lowen darauff des Hans Brenners Zeichen" oder "8 Silbrene Tischgabel"; vgl. Anm. 66.

⁷⁸ "Silber flaschn"; vgl. Anm. 66.

⁷⁹ Inventarisiert ist z.B. ein "ganz guldens Arbandt, mit einem Diamandt Rössl, 2 Amatisten, Saphier, 1 Prasen, 17. Runde Perlen"; vgl. Anm. 66.

⁸⁰ Manchmal nicht einzeln verzeichnet, sondern summarisch: "Meer mancherley Silbren Schaugroschen, Kneiff, Khättn, Alte haidnische pfenning, Alschperl unnd Ander"; vgl. Anm. 66.

⁸¹ "Ein Viereckete Uhr, In einem Silbern Ausgestochen Kestell"; vgl. Anm. 66.

⁸² "ein Silbrener Pergwerch abziehzeug, ganz vergult, mit aller zugehörung"; vgl. Anm. 66.

Bergbauunternehmer testamentarisch zu gleichen Teilen an seine fünf Kinder, einen Sohn und vier Töchter, vermacht wurde.

[26] Andere erhaltene Hinterlassenschaftsverzeichnisse von Bürgern der Bergbaustädte im 16. Jahrhundert unterscheiden sich in Struktur und Charakter in keiner Weise.⁸³ Doch ist das Bild, das auf deren Grundlage entstehen könnte, nicht repräsentativ, fehlen solche Vermögensverzeichnisse doch bei vielen interessanten und markanten Persönlichkeiten des 16. Jahrhunderts, beispielsweise bei Christoph Füssl (†1561), Paul Rubigall (ca. 1510-1575) oder Ulrich Reutter.⁸⁴ Einen besonderen Fall im Hinblick auf die Erforschung und Interpretation von Nachlassinventaren bilden jene Bergbauunternehmer, die gegen Ende ihres Lebens die Bergbaustädte in der Mittelslowakei dauerhaft verließen, so etwa Quirin Schlafer, Simon Veit († ca. 1570) und Lorenz Öder (†1592). Die Hinterlassenschaftsprotokolle der kaiserlichen Beamten wiederum umfassen nur jenen Teil des Vermögens, der am Ort ihres kürzeren oder längeren administrativen Wirkens in den mittelslowakischen Bergbaustädten verblieb, beispielsweise im Fall von Georg Egger (†1597)⁸⁵ oder Sebastian Henckel von Donnersmarck (1530-ca. 1596).⁸⁶

⁸³ Konrad Schall (†1551), Ministerstvo vnútra Slovenskej republiky (im Weiteren MV SR), Štátny archív v Banskej Bystrici, Zweigstelle Banská Štiavnica (im Weiteren ŠA BB, Zweigstelle Banská Štiavnica), Mestský magistrát Banská Štiavnica (im Weiteren MMBŠ), Vertrag und Inventory buch ab Anno 1548 ad Annum 1591, Fol. 6-11; Wilhelm Nuntaler (†1567), MV SR, ŠA BB, Zweigstelle Kremnica, Mestský magistrát Kremnica (im Weiteren MMKr), Tomus I, Fons 44, Fasc 1, No 36; Peter Fiedersheim (†1577), MV SR, ŠA BB, Zweigstelle Banská Štiavnica, MMBŠ, Fasc. 38M, No. 77; Peter Voit (†1579), MV SR, ŠA BB, Zweigstelle Kremnica, MMKr, Tomus I, Fons 44, Fasc 2, No 121; Valentin Leiner (†1588), MV SR, ŠA BB, Zweigstelle Kremnica, MMKr, Tomus I, Fons 44, Fasc 2, No 152; Wolfgang Roll (†1589), MV SR, Štátny ústredný bankský archív v Banskej Štiavnici (im Weiteren ŠÚBA BŠ), Fond Hlavný komorsko-grófsky úrad (im Weiteren HKG), Inv.-Nr. 30, Inventory und Ordentliche Verzeichnus der Verlassenschaft Weilandt des Edlen und Vesten herrn Wolffgangen Rolln sälligen gewesten der Röm[ischen] Khay[serlichen] M[ajes]t[ät] u[nd] Cammergraffen zuer Crembniz, Was nemblichen seinem Sohn Rudolffen Rolln, und beeden Töchtern als Anna Moldnerin und Maria Ruehenpergerin, nach ordentlicher abtaillung und unparteyshem Loß haimbgefallenn und worden ist wie volgt; Matthias Moldner (†1595), MV SR, ŠA BB, Zweigstelle Banská Štiavnica, MMBŠ, Stadtprotokoll Anno 1595-1596, Inv.-Nr. IX-272, Fol. 7-16; Israel Haller (†1597), MV SR, ŠA BB, Zweigstelle Kremnica, MMKr, Tomus I, Fons 44, Fasc 3, No 256; Caspar Petzely (†1599), MV SR, ŠA BB, Zweigstelle Kremnica, MMKr, Tomus I, Fons 44, Fasc 3, No 265; Hans Richter (†1603), MV SR, ŠA BB, Zweigstelle Kremnica, MMKr, Tomus II, Fons 44, Fasc 1, No 88; Ambrosius Stromayer (†1606), MV SR, ŠA BB, Zweigstelle Kremnica, MMKr, Tomus II, Fons 44, Fasc 1, No 111.

⁸⁴ In Anbetracht der Vererbung und des Schuldenausgleichs auch mittels Goldschmiedearbeiten können die Hinterlassenschaftsprotokolle nur zur Illustration dienen, nicht zu statistischen Zwecken, und zwar insbesondere aufgrund der Tatsache, dass ein verzeichnetes Objekt oft durch sein Vorhandensein in mehreren Hinterlassenschaften vervielfältigt sein kann.

⁸⁵ MV SR, ŠA BB, Zweigstelle Kremnica, MMKr, Tomus I, Fons 44, Fasc 3, No 259.

⁸⁶ MV SR, ŠÚBA BŠ, HKG, Inv.-Nr. 2595.

[27] Zwar ist in den mittelslowakischen Bergbaustädten durch die Quellen für das 16. Jahrhundert eine Vielzahl von langfristig betriebenen und zunftmäßig organisierten Goldschmiedewerkstätten belegt,⁸⁷ in den Jahren 1551-1584 beispielsweise die oft angeführte Werkstatt des ursprünglich aus Leutschau/Levoča stammenden Hans Khien [Khuen, Khüen] (†1584) in Neusohl/Banská Bystrica. Doch mussten die heimischen Werkstätten offenbar ständig mit ausländischen Importen – durch individuelle Handelskontakte mit Zentren wie Augsburg oder Nürnberg oder über die Netze der Fugger oder Manlich – konkurrieren bzw. mit deutschen Meistern, die sich entschlossen hatten, sich in der Mittelslowakei niederzulassen.⁸⁸

[28] Gelegentlich wird in den Hinterlassenschaftsaufstellungen aus den Bergbaustädten der Name des Bestellers einer konkreten Goldschmiedearbeit enthüllt, selten auch der des Schenkers, und zwar dank des Wappens oder sogar Porträts, das die Ersteller des Inventars bei der Beschreibung der Gegenstände anführten. Im Vermögen des Konrad Schall fand sich nicht nur sein eigenes Porträt als Gemälde;⁸⁹ der reiche Bergbauunternehmer ließ es auch auf Silberkannen anbringen.⁹⁰ Im Jahr 1547 fertigte Augustin Hirschvogel (1503-1553), ein Nürnberger Graphiker, der sich zu dieser Zeit bereits in Wien niedergelassen hatte,⁹¹ einen Portraitstich von Schall an und von der Hand des Augsburger Medailleurs Hans Kels d.J. (1508/1510-1565) stammt eine Porträtmedaille Schalls.⁹²

⁸⁷ Sándor H. Mihalik, "Beszterczebányai ötvösök a XV-XIX. században", in: *Muzeumi és Könyvtári Értesítő* 12 (1918), Nr. 1, 36-53; Nr. 2, 127-141; hier 42-44; Vojtech Baker, "Štiavníckí zlatníci", in: *Historica Slovaca* 3-4 (1945-1946), hg. v. Branislav Varsik, Bratislava 1946, 223-227; Toranová, *Zlatníctvo na Slovensku* (1975), 15-17; Adriana Ezrová, "Zlatníci v Kremnici a ich cechové pečatidlá", in: *Slovenská archivistika* 33 (1998), Nr. 2, 60-68; Mária Čelková und Mikuláš Čelko, "Príspevok k dejinám zlatníckeho remesla v Banskej Štiavnici", in: *Zborník Slovenského banského múzea* 19 (2002), 105-115.

⁸⁸ Als Beispiel sei stellvertretend der aus Nürnberg stammende Goldschmiedemeister Christoph Lehner (Lohner, Löhner) genannt, der am 26.04.1595 aus dem dortigen Bürgerverband entlassen wurde und sich in der Folge in Neusohl/Banská Bystrica niederließ, wo seine Aktivitäten in den Jahren 1596-1608 in den Quellen belegt sind; siehe Mihalik, *Beszterczebányai ötvösök*, 44; Manfred H. Grieb (Hg.), *Nürnberger Künstlerlexikon. Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*, Bd. 2, München 2007, 940.

⁸⁹ "Item des hern Schaln und d[es] frauen Contrafaitur"; vgl. Anm. 83.

⁹⁰ "Ein nieder braite Silbern Kandel mit des hern Schaln seligen Pildtnus inwendig vergult wigt M[arck] 3 P[iset] 18; Mer ein kleiner Silbern Kändlein mit des hern Schaln Piltus inwendig vergult wigt M[arck] 2 P[iset] 24"; vgl. Anm. 83.

⁹¹ Ľubomír Jankovič, "Portrétny exlibris banskoštiavníckého meštana Konráda Schalla", in: *Kniha. Zborník o problémoch a dejinách knižnej kultúry* 1999/2000 [2001], 200-202; Rusina (Hg.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Renesancia*, 236-237 [M. Čičo].

⁹² Zuschreibung durch Georg Habich; Georg Habich, *Die deutschen Schaumünzen des XVI. Jahrhunderts*, Bd. I.1, München 1929, 117; in der Literatur findet sich auch die

Goldschmiedearbeiten als Schenkungen

[29] Vorerst muss die Nachverfolgung der Reise des Planetenhumpens nach Neusohl/Banská Bystrica hypothetisch bleiben; abgesehen von der Möglichkeit, dass er von einem Bürger einer Bergbaustadt direkt in der Nürnberger Werkstatt der Familie Jamnitzer bestellt und gekauft wurde, sind auch zwei Arten von Schenkungen zur Erklärung seiner Herkunft in Betracht zu ziehen: Zum einen die Bestellung, Anfertigung und Übergabe einer Goldschmiedearbeit durch ein konkretes Individuum, eine Gemeinschaft oder Institution an einen Herrscher, hohen Kirchenvertreter oder den jeweiligen Landesherren, wobei dieser Mechanismus der Schenkung von unten nach oben spezifisch das frühneuzeitliche System des Vasallentums auf der einen und des Schutzes auf der anderen Seite repräsentierte.⁹³ Weniger oft wird dem gegenteiligen Prinzip der Schenkung von oben nach unten ein Augenmerk gewidmet. Der Herrscher belohnte seine Getreuen nämlich nicht nur durch Erhebung in den Adelsstand, die Verbesserung des Wappens oder direkt finanziell, sondern man findet in den Akten, die mit den mittelslowakischen Bergbaustädten zusammenhängen, auch relativ oft Nachweise für Schenkungen des Herrschers zu verschiedenen Anlässen, am häufigsten Hochzeiten, an Männer, die höhere Verwaltungspositionen in der kaiserlichen Administration der Bergbaustädte innehatten.

[30] Als Beispiel kann Wolfgang Roll dienen, der aus Wiener Neustadt stammte und 1589 in Kremnitz/Kremnica starb; dort fungierte er ab 1551 bis zu seinem Tod als der niederösterreichischen Kammer untergeordneter Unterkammergraf.⁹⁴ Seine Aufgaben bestanden in der Leitung des Bergbau- und Münzwesens und der daran anschließenden Produktionszweige im Bezirk der Kammer von Kremnitz/Kremnica, in der Aufsicht über die Geschäfte der Beteiligungsgesellschaften der privaten Bergbauunternehmer, der sog. *Handlungen* oder *Gewerkschaften*, wie auch in der Aufsicht über die allgemeine Einhaltung der Gesetze und der alten königlichen Privilegien der Bergbaustädte. Im Dienste Ferdinands I. (1503-1564), der ihm am 10. Juli 1544 in Wien das Adelswappen verlieh, hatte er sich bereits zuvor bewährt: Ab 1536 war er Hauptschatzmeister und in den Jahren 1543-1544 Münzmeister der Münze von Sankt Joachimsthal/Jáchymov. Im Jahr 1589 befanden sich in Rolls beiden Häusern, jenem in Wiener Neustadt und jenem in Kremnitz/Kremnica, eine gewaltige Menge von Silbergegenständen, die als Hinterlassenschaft verzeichnet

Zuschreibung an Joachim Deschler (ca. 1500-1571/1572), so zuletzt bei Ludiková (Hg.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Renesancia*, 65, Kat.-Nr. II.4.12.

⁹³ Vgl. Ursula Timann, "Goldschmiedearbeiten als diplomatische Geschenke", in: Maué et al. (Hg.), *Quasi Centrum Europae*, 216-239; Harriet Rudolph, "Fürstliche Gaben? Schenkakte als Elemente der politischen Kultur im Alten Reich", in: Mark Häberlein und Christof Jeggle (Hg.), *Materielle Grundlagen der Diplomatie. Schenken, Sammeln und Verhandeln in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Konstanz 2012, 79-102 [mit weiterer Literatur zum Thema].

⁹⁴ Jozef Gindl, "Niekoľko črt zo života kremnického podkomorného grófa Wolfganga Rolla", in: *Zborník Slovenského banského múzea* 5 (1969), 221-231.

wurden, wobei die Ersteller des Verzeichnisses eigens erwähnten, dass Wolfgang Roll im Jahr 1553 aus Anlass seiner Hochzeit mit Anna Gruber, Witwe des Kammergrafen Balthasar Himmelreich, ein silbernes "Trinckhgeschir" vom Erzbischof von Gran/Esztergom, Miklós Oláh (1493-1568), zum Geschenk erhalten habe;⁹⁵ zugleich hatte er einen Pokal im Wert von 80-90 Gulden direkt von Kaiser Ferdinand I. bekommen. Aus Anlass seiner zweiten Hochzeit im Jahr 1578 beschenkten ihn Kaiser Rudolf II.⁹⁶ mit einem Pokal im Wert von 50 Gulden und Erzherzog Ernst von Österreich mit einem Pokal im Wert von 80 Gulden.⁹⁷ In der politisch, religiös und wirtschaftlich komplizierten Situation Ungarns im 16. Jahrhundert lag dem Kaiser so viel an der wirtschaftlichen Prosperität der mittelslowakischen Bergbaustädte, dass er in seinen Entscheidungen über Geschenke nie auf den Glauben des Beschenkten schaute: Das freidenkerische Milieu von Sankt Joachimsthal/Jáchymov im Erzgebirge war nämlich nicht nur der Karriere Wolfgang Rolls förderlich, sondern auch seinem Interesse an den reformatorischen Ideen Martin Luthers (1483-1546), und zwar offenbar dank persönlicher Kontakte zu Luthers Anhänger und erstem Biographen, dem feurigen Prediger und Theologen Johann Mathesius (1504-1565). Vor allem anhand des Hinterlassenschaftsverzeichnisses von Rolls Bibliothek lässt sich nämlich sehen,⁹⁸ dass der Kremnitzer Unterkammergraf die reformatorischen Ideen bewunderte und insbesondere mit dem deutschen lutherischen Umfeld in Verbindung stand. Er ist somit das Beispiel eines kaiserlichen Verwalters, der sich trotz treuen Dienstes für die katholischen Habsburger seine Freiheit hinsichtlich der religiösen Orientierung, die ihn offenbar sein ganzes Leben lang stark beschäftigte, bewahrte.

"Mobile" Renaissance

[31] Ab den 1530er Jahren bildete vor allem das Umfeld des neuen kaiserlichen Zentrums Wien die weitere kulturelle Erfahrung der elitären Bergbauunternehmer, kaiserlichen Beamten, Bergbaufachleute und in der Mittelslowakei vorübergehend niedergelassenen Geschäftsleute. Doch auch die

⁹⁵ "Mer in bemelter Truhes ain weiße Laden, darinnen Erstlich ain Silbers Trinckhgeschir hat der Ungrisch Canzler herr Olachis dem herrn selligen, auf die hochzeit geschenckt wigt 2 M[arck] 45 P[iset] ist geschezt P[reiss] fl. 36 d. gehet beeden töchters Maria und Anna, in gleiche Thailung"; MV SR, ŠÚBA BŠ, HKG, Inv.-Nr. 30, S. 10.

⁹⁶ Angesichts seines beruflichen Hintergrunds beschaffte Wolfgang Roll für die Kunstkammer Rudolfs II. sog. Handsteine; "1581 Mai 27 An Wolfen Roll, insimili Wolffen Strasser, wasmassen sy die zuvor alheergeschickte handtstain in gepüerlichen weert bezallen und derselben noch ain gutte anzall, so zierlich unnd goldtreich seint, zuesammenbringen und ir Mt. mid dem fürderlichsten zuekommen lassen sollen." Siehe Lydia Gröbl und Herbert Haupt, "Kaiser Rudolf II. Kunst, Kultur und Wissenschaft im Spiegel der Hoffinanz. Teil I: Die Jahre 1576 bis 1595", in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 8/9 [100/101] (2006/2007), 205-353, hier 241, Nr. 398; auch 242, Nr. 412.

⁹⁷ Gindl, "Niekol'ko črt zo života kremnického podkomorného grófa Wolfganga Rolla", 223-224.

⁹⁸ Barbara Balážová, "Renesančná knižnica kremnického komorského podgrófa Wolfganga Rolla", in: Rusina (Hg.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Renesancia*, 978-982.

Städte ihrer Herkunft und Universitätsstudien, ihrer früheren beruflichen Tätigkeit sowie die verschiedenen Handelsdestinationen, nicht nur Wittenberg, Augsburg, Nürnberg, sondern auch der Balkan und das Osmanische Reich, Klempen und Schlesien, Mähren und Tschechien, waren für sie Referenzorte. Die finanziell gutgestellten und in einigen der bereits genannten Fälle überraschend reichen Häuser in den Bergbaustädten waren vergleichbar mit jenen in deutschen Zentren des 16. Jahrhunderts, doch im Unterschied zum sicheren Augsburg oder Nürnberg charakterisierte sie das Provisorische: In der Vermögensstruktur und in den längerfristigen Investitionen spiegelte sich eine anhaltende Angst wegen der brüchigen und zum Greifen nahen Grenze zum Osmanischen Reich. Es hat den Anschein, dass der geschmackliche Rahmen, der sich vor allem anhand der Renaissance nördlich der Alpen ausformte,⁹⁹ im Leben mit einem Pragmatismus einherging und angesichts der vorübergehenden Existenz in der Pufferzone zu den Türken die spezifische Form einer "mobilen Renaissance" annahm: Die Werke der bildenden Kunst und des Kunsthandwerks, die sich in den Hinterlassenschaftsinventaren finden, dienten einerseits der gezielten Anlage von Vermögen in "fetten" Jahren, das man in ertragsarmen Jahren gegebenenfalls zu Geld machen konnte (Gen 41, 1-36); zugleich handelte es sich um mobiles Vermögen, das sich in Schachteln, Kisten und Truhen verpacken ließ, sodass man die Bergbaustädte jederzeit und für immer verlassen konnte.¹⁰⁰ Die schrittweise

⁹⁹ Zum Charakter der Renaissancekunst in der Slowakei insbesondere nach 1526 siehe Alžbeta Güntherová-Mayerová, "K problematike rozšírenia renesancie na Slovensku", in: *Po stopách výtvarnej minulosti Slovenska. Výber z diela Alžbety Güntherovej-Mayerovej*, Bratislava 1975, 97-107, hier 104-107; Ivan Rusina, "Renesancia na Slovensku a jej kontexty", in: ders. (Hg.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Renesancia*, IX-XXVII. Für die Interpretation der Kunst der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, und besonders des Zeitraums zwischen 1550 und 1580, mit dem sich der vorliegende Text befasst, fehlt trotz mehrerer interessanter Fallstudien slowakischer und ausländischer Kunsthistoriker bisher noch immer der breitere Rahmen. Grundlegend anders verhält es sich mit dem Ende des 15. Jahrhunderts und der Kunst um das Jahr 1500, doch würde es wesentlich den Rahmen der vorliegenden Studie überschreiten, alle relevanten interpretatorischen Texte in Bezug auf jene Zeit zu erfassen. Zum Charakter der Renaissancekunst des 16. Jahrhunderts im breiteren Kontext Mitteleuropas siehe Jan Białostocki, *The Art of the Renaissance in Eastern Europe. Hungary, Bohemia, Poland*, Oxford 1976, 59-72; und besonders zur Mitte des 16. Jahrhunderts Thomas DaCosta Kaufmann, *Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450-1800*, Köln 1998, Kapitel 5-6. Siehe auch Thomas DaCosta Kaufmann, "Jan Białostocki, The Art of the Renaissance in Eastern Europe, Ithaca, Cornell University Press, 1976," in: *The Art Bulletin* 60 (1978), Nr. 1, 164-169; Ingrid Ciulisová, "Against Hegemony: Jacob Burckhardt, Jan Białostocki and the Renaissance", in: James Elkins und Robert Williams (Hg.), *Renaissance Theory*, New York/London 2008, 309-313; Ingrid Ciulisová, "Notes on the History of Renaissance Scholarship in Central Europe: Białostocki, Schlosser and Panofsky", in: Alexander Lee, Pit Péporté und Harry Schnitker (Hg.), *Renaissance? Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe, c. 1300 - c. 1550*, Leiden 2010, 349-357 [mit Nennung der älteren Literatur].

¹⁰⁰ Das galt nicht nur für Männer: In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts heirateten beispielsweise mehrere Töchter oder Witwen von Bergbauunternehmern aus den mittelslowakischen Bergbaustädten österreichische Adelige in niederen oder höheren

Inbesitznahme des Territoriums des ehemals souveränen ungarischen Königreichs durch die Türken hatte nämlich einige Einwohner der Bergbaustädte existenziell getroffen und sie zur Ausbildung eines spezifischen, auf Selbsterhaltung gerichteten Verhaltensmodells getrieben.

[32] Als illustratives Beispiel kann das Schicksal des Schemnitzer Bergbauunternehmers Quirin Schlaher dienen. Obwohl dieser im Jahr 1532 kein direkter Zeuge der berühmten Belagerung und Eroberung seiner Geburtsstadt Güns/Kőszeg war, kehrte er gewiss nicht mehr dorthin zurück, sondern suchte in den Bergbaustädten der Mittelslowakei Zuflucht. Nachdem er dank seiner dortigen Unternehmungen relativ schnell zu Reichtum gelangt war, kaufte er noch vor 1538 die schlesische Herrschaft Nimkau/Miękinia und die Dörfer Glotke/Głoska, Frobela[witz]/Wróblowice, Sabor/Zabór Wielki, Sakschicz [auch Skaszitz]/Zakrzyce. Später lagen, parallel mit umfangreichen Aktivitäten in Schemnitz/Banská Štiavnica, seine Interessen im schlesischen Breslau/Wrocław. Am 20. März 1543 wurde Quirin Schlaher in Nürnberg die Wappenurkunde mit dem Prädikat von der Nimkau/Miękinia ausgestellt, das seine Nachfahren in den späteren Generationen weiterhin benutzten, nachdem sie aus den mittelslowakischen Bergbaustädten nicht nur nach Breslau/Wrocław, sondern auch in die Oberpfalz, nach Regensburg und in der Folge in weitere deutsche Städte gezogen waren.¹⁰¹

[33] Für die Mitte bzw. das dritte Viertel des 16. Jahrhunderts repräsentieren Hieronym Salius von Hirschberg, Konrad Schall, Quirin Schlaher, Simon Veit und Lorenz Öder oder Wolfgang Roll die gesellschaftliche und kulturelle Elite der mittelslowakischen Bergbaustädte, die man vor Augen haben kann, wenn man an den Auftraggeber oder Eigentümer, das heißt das Publikum denkt, für das Werke wie der Planetenhumpen von Neusohl/Banská Bystrica geschaffen wurden. Diese erfolgreichen Männer stellen zugleich migrierende Eliten dar, die sich zwar für eine gewisse Zeit die Bergbaustädte in der Mittelslowakei bildlich gesprochen aneigneten und sie geradezu kolonisierten, die jedoch von den deutschen und niederländischen Kunstmärkten abhängig blieben und in den mittelslowakischen Städten nie die Bedingungen herstellten, die in dem einträglichen

Beamtenfunktionen und übersiedelten anschließend nach Wien; Euphrosyne, eine Tochter des Hieronym Salius von Hirschberg, heiratete den kaiserlichen Rat und niederösterreichischen Kanzler Joseph Zoppl von Haus (†1580), eine weitere Tochter, Sophie, ehelichte Sigmund Weltzer zu Prunzendorf († vor 1594), und Hirschbergs Tochter Sabina heiratete den kaiserlichen Rat Franz Igelshofer. Baron Friedrich Gienger von Oberhöflein hatte Anna zur Frau, eine geborene Huml, die in erster Ehe mit Hans Salius von Hirschberg verheiratet war, und ihre Schwester Judit heiratete David Hohenberg von Waltenburg etc. Siehe Balážová, *Medzi Prahou a Norimbergom, Viedňou a Banskou Štiavnicou*, 79.

¹⁰¹ Theo Insam, "Die Schlaher von der Nimkau," in: *Fränkische Ahnen. Beilage zur Zeitschrift der Gesellschaft für Familienforschung in Franken* 2 (1940), Nr. 3, 33-37. Ähnlich lässt sich auch im Fall der Öder aus Schemnitz/Banská Štiavnica der Umzug einer reichen Bergbaufamilie aus der Mittelslowakei nach Mähren belegen, siehe Václav Štěpán, "Podnikatelský rod Ederů ze Štávnice", in: *Zborník Slovenského banského múzea* 13 (1987), 169-202.

unternehmerischen Umfeld zur Entstehung kultureller und künstlerischer Zentren hätten führen können, wie wir sie aus dem Italien des 15. oder dem Deutschland des 16. Jahrhunderts kennen.¹⁰² Ihre mentale Disposition und eine gewisse Form des Kosmopolitismus führten sie dazu, eher in bewährte Produkte der Nürnberger Goldschmiedekunst oder Antwerpener Malerei zu investieren,¹⁰³ während sie sich erst in zweiter Linie an die lokalen Meister und ihre Werkstätten wandten.¹⁰⁴

[34] Den Nürnberger Export und anschließenden Import in die mittelslowakischen Bergbaustädte führt der besprochene Planetenhumpen von Neusohl/Banská Bystrica aus der Jamnitzer-Werkstatt, die außer repräsentativen Bestellungen gewiss auch gewöhnlichere und alltäglichere Werke für den großen europäischen Markt hervorbrachte, beispielhaft vor Augen. Einerseits kann man der aktuellen Kritik an der sozialhistorischen Ausrichtung der Kunstgeschichte zustimmen,¹⁰⁵

¹⁰² Zur Problematik der Existenz bzw. Nichtexistenz mitteleuropäischer Kunstzentren in der Frühen Neuzeit siehe v.a. Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago/London 2004, Kapitel 5: Artistic Regions and the Problem of Artistic Metropolises: Questions of (East) Central Europe, 154-186.

¹⁰³ Zum Anteil "niederländischer" Bilder in den Sammlungen der Bürger der Bergbaustädte, insbesondere bei Hieronym Salius von Hirschberg, Konrad Schall und Wolfgang Roll, s. Balážová, "Mešťania banských miest a 'Kunst' v ich domácnostiach", 204; als Fallstudie siehe auch Ingrid Ciulisová, "Banskobystrický triptych s Kľaňaním troch kráľov", in: *ARS* 31 (1998), 105-116, hier 112-114.

¹⁰⁴ Obwohl der Anteil der Importe im Verhältnis zu den heimischen Arbeiten in den Hinterlassenschaftsverzeichnissen nicht feststellbar ist, wird diese Behauptung durch mehrere Werke und Archivquellen gestützt, die einige konkrete Arbeiten betreffen: Für Konrad Schall schufen der aus Nürnberg stammende Augustin Hirschvogel (vgl. Anm. 91) ein graphisches Porträt und der Augsburger Hans Kels eine Portraitmedaille (vgl. Anm. 93), Ludwig Neufahrer (ca. 1500-1563) schuf im Jahr 1544 eine Portraitmedaille für Quirin Schlafer (Georg Habich, "Eine Medaille auf Quirin Schlafer", in: *Altschlesien. Mitteilungen des Schlesischen Altertumsvereins und der Arbeitsgemeinschaft für oberschlesische Ur- u. Frühgeschichte* 2 (1928), Nr. 2, 91-94). Das Epitaph des Hieronym Salius von Hirschberg in Baden bei Wien aus dem Jahr 1555 ist zweifellos eine Wiener Arbeit (vgl. Anm. 68); ähnlich wurde das heute nicht mehr erhaltene Grabmal des Wolfgang Roll laut dem Hinterlassenschaftsverzeichnis in Wien beim Hofbildhauer Egid Plaiger bestellt ("Nr. 917 Item so ist durch mich, und Hanßen Hofman, mit Maister Egidius Plaiger hofPildthauer, oder Steinmezen, zue Wien, von des herrn Camergrauen seligen Grabstein in Rot, und weißer Merbelstein zuehaue geschlossen, und verdingt worde, auch durch mich zuebezalen versprochen, Pr[eis] 60 Taler Idest. fl. 60"; MV SR, ŠÚBA Banská Štiavnica, HKG, Inv.-Nr. 30, S. 210). Schöpfer des Taufbeckens in der Kirche der hl. Katharina in Kremnitz/Kremnica, eines testamentarischen Vermächtnisses des Kremnitzer Bergbauunternehmers, Eisenschneiders und Medailleurs der Kremnitzer Münze Christoph Füssl aus dem Jahr 1561, war der damalige oberste Baumeister des Stephansdoms in Wien, Hans Saphoy von Salmansweiler (?-1578); siehe Rusina (Hg.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Renesancia*, 657-658, Kat.-Nr. 6 [B. Balážová].

¹⁰⁵ Larry Silver, "Arts and Minds: Scholarship on Early Modern Art History (Northern Europe)", in: *Renaissance Quarterly* 59 (2006), Nr. 2, 351-373, hier 370-371; Robert Williams, "Italian Renaissance Art and the Systematicity of Representation", in: Elkins und Williams (Hg.), *Renaissance Theory*, 159-184, hier 163-164.

mit der wir uns weit von den Werken als solchen entfernen, andererseits ist das ökonomisch bedingte Modell der kunstgeschichtlichen Interpretation, das auf die Renaissancekunst Italiens und nördlich der Alpen in den letzten Jahrzehnten reiche Anwendung fand, eine dankbare Möglichkeit, die Zeit um die Mitte und das dritte Viertel des 16. Jahrhunderts zu interpretieren, falls die erhaltenen Werke wie im Fall des Planetenhumpens von Neusohl/Banská Bystrica zu vereinzelt sind und sich keiner passenden Reihe zuordnen lassen.¹⁰⁶ Fallstudien als die üblichen Ergebnisse der grundlegenden Erforschung sowohl des eigentlichen Werks als auch der damit zusammenhängenden Quellen werfen nämlich die berechnigte Frage auf, wie das Kunstwerk eigentlich zu fassen ist und wie der theoretische Rahmen, die Möglichkeiten und Vorgehensweisen bei seiner Interpretation zu artikulieren sind, um so zu einem Gesamtbild der Kultur einer konkreten Zeit beizutragen.¹⁰⁷

Acknowledgements

Diese Studie entstand im Zusammenhang mit dem geförderten Projekt VEGA Nr. 2/0132/15 Základné pojmy teórie obrazu v interdisciplinárnej reflexii a umenovednej praxi (Grundbegriffe der Theorie des Bildes in interdisziplinärer Reflexion und kunstgeschichtlicher Praxis), durchgeführt in den Jahren 2015-2018 am Institut für Kunstgeschichte der Slowakischen Akademie der Wissenschaften in Bratislava.

Übersetzung

Simon Gruber, Bratislava

Reviewers

Maria Pötzl-Malikova, Evelin Wetter

Local Editor

Ingrid Ciulisová, Ústav dejín umenia Slovenskej akadémie vied / Institute of Art History, Slovak Academy of Sciences, Bratislava

¹⁰⁶ Vgl. den Versuch einer komplexeren Fassung der Problematik der spätmittelalterlichen Goldschmiedekunst unter Berücksichtigung ausgewählter lokaler Probleme bei Evelin Wetter, *Objekt, Überlieferung und Narrativ. Spätmittelalterliche Goldschmiedekunst im historischen Königreich Ungarn*, Ostfildern 2011 (Studia Jagellonica Lipsensia 8).

¹⁰⁷ Vgl. Lubomír Konečný, "The State of Renaissance Art History: Tradition in Distress", in: Elkins und Williams (Hg.), *Renaissance Theory*, 304-308, hier 308.

License

The text of this article is provided under the terms of the [Creative Commons License CC-BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

