

Scheitel
 Der hind wirbel
 Stiern
 Augprawen
 Nasen

Kin

Halzgrüblein
 Achselglied höch
 Prüst

die vörder vohsen
 Dütlein
 Vnd den prüsten

In der weichen
 Nabel
 Der hüfft art

End der hüffe
 Auff der scham

End der nyern
 End des hind
 passen

Einpeiffen des
 beins.

Ob dem kny

Mitten im kny
 Vnder dem kny

End des euffern
 End des innren
 wadens.

Kiff des fuß
 End des euffern
 knorren des schin
 beins
 Colen

Paradise

Die Erweiterung des geografischen Kenntnisstands im 16. Jahrhundert kann auch als Geschichte eines Verlusts verstanden werden: des Verlusts des Paradieses, des Garten Eden, der zwar als unzugänglich, dennoch als real existierender und lokalisierbarer Ort galt und bis ins Spätmittelalter seinen festen Platz auf Weltkarten besaß. Mit dem Fortschreiten der Entdeckungsreisen wurde aus Skepsis allmählich Gewissheit, dass das Paradies nirgends auf der Welt zu finden war. Kartografen verzichteten fortan auf seine Darstellung. Als Reflex auf sein topografisches Verschwinden entwickelte sich das Paradies zu einem beliebten Motiv der Malerei. Es diente als Projektionsfläche zeitspezifischer Sehnsüchte nach einem Ort des Friedens und der Ordnung.

Ordnungs- und Rückzugsbedürfnisse aus einer komplexen und unübersichtlichen Welt führten auch zur Entstehung realer

dies 2.0

neuer Räume. Viele deutsche Fürsten legten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts umfangreiche Sammlungen an, die bereits zeitgenössisch als Kunst- oder Wunderkammern bezeichnet wurden. Dabei umfassten diese keineswegs nur Kunstwerke und Kuriositäten, sondern auch umfangreiche Bestände an wissenschaftlichen Instrumenten. Gerade die frühen Kunst- und Wunderkammern sind als neue Wissens- und Erfahrungsräume zu verstehen. Erste gedruckte Sammlungsratgeber empfahlen, die Sammlung in einen Funktionszusammenhang mit Bibliotheken und Laboratorien einzubinden, in denen beispielsweise Gesteinsproben untersucht oder alchemistische Versuche durchgeführt werden konnten. Die Kunst- und Wunderkammern dienten der Bildung des Fürsten, dessen Wissen sich nicht mehr traditionell nur aus Büchern, sondern auch aus dem aktiven Umgang mit Objekten speiste. Durch Rückzug und Vertiefung in seine Sammlung sollte der Regent praktische Kenntnisse erwerben

und diese nutzbringend für sein Territorium einsetzen. Der zunehmende Glaube an eine Verbesserung und Optimierbarkeit der eigenen Gegenwart holte das Paradies indirekt in die eigene Welt zurück.

Auch auf religiösem Gebiet ist das Bedürfnis nach Rückzug und Ordnung im Kleinen greifbar. Viele Gläubige waren von den permanenten Konfessionskonflikten ihrer Zeit tief verunsichert. Die unerbittlich und häufig polemisch geführten Auseinandersetzungen boten wenig Hilfe bei der Suche nach Glaubenswahrheiten und Regeln für eine christliche Lebensführung. Einige Zeitgenossen suchten jenseits der Konfessionskirchen im Privaten nach Antworten und fanden zu einer individuell-innerlichen Glaubensfreiheit – in einer Zeit, in sich Vorstellungen von Toleranz gerade erst zu entwickeln begannen. SA

124 Weltkarte mit Paradies, sog. Walsperger Karte

Andreas Walsperger, Konstanz, bezeichnet und datiert „1448“ | Deckfarbenmalerei auf Pergament | H. 75,0 cm, B. 58,7 cm

△ Bibliotheca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, Ms. Pal. Lat. 1362b

☞ Kretschmer 1891, S. 392–393 | Ausst.Kat. Heidelberg 1986, Bd. 1, S. 358–359, Kat.Nr. E. 24.1, Bd. 2, Taf. S. 236 | Walsperger/Pognon 1987 | Scafi 2006, S. 233–234 | URL: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1362b/0001 [20.2.2017]



© Bibliotheca Apostolica Vaticana

Am linken Rand dieser Weltkarte erhebt sich als größter Ort im Kartenbild eine vieltürmige Höhenburg. Im Gegensatz zu den anderen Orten auf der Karte blieb sie unbeschriftet, so als wüsste der Betrachter ohnehin, dass es sich

um das irdische Paradies handelt. Dessen Pracht koinzidiert mit äußerster Ferne und Unerreichbarkeit, verschanzt „wie eine Raubritterburg“ (Kretschmer 1891), seit dem Sündenfall und der Vertreibung von Adam und Eva. Ihm benachbart sind allerlei Fabelvölker, Monster und Naturwunder verzeichnet, Menschenfresser, bärtige Ehefrauen, hundsgröße Ameisen, Giganten, Zwergenvölker, Goldberge. Die Karte ist gesüdet, rechts unten erscheint Europa mit vielen rot – also christlich – gekennzeichneten Orten. Die schwarzen sind jene der „Ungläubigen“. Exakt im Mittelpunkt der Karte und somit der Welt ist Jerusalem platziert.

Die lateinische Beischrift verzeichnet Herstellungsort und Kartograf, wonach die Karte 1448 vom Salzburger Benediktinerbruder Andreas Walsperger in Konstanz gefertigt wurde. Walsperger habe sie auf Basis der Kosmografie des Ptolemäus erstellt und mit einem Maßstab versehen, der, mit einem Zirkel abgegriffen, alle Distanzen auf Erden auf zehn deutsche Meilen genau ermitteln lasse. Die prinzipielle Erreichbarkeit jeder noch so fernen Weltgegend geriet also mehr und mehr ins Interesse der Kartografen und der Kartenbenutzer. Wenig später wird das Paradies allmählich von Weltkarten verschwinden (vgl. den Beitrag von Alessandro Scafi in diesem Band). THE

► S. 238

125 Paradies mit Sündenfall

Linker Flügel des Colditzer Altars | Lucas Cranach d.J. und Werkstatt, Wittenberg, 1584 | Malerei auf Lindenholz | H. 155,0 cm, B. 62,5 cm
△ Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Gm 1116

☞ Löcher 1997, S. 166–172 | Ausst.Kat. Nürnberg 2004, S. 88–90 | Hess/Hirschfelder 2010, S. 297, 411, Abb. 260 | Grebe 2015

Obwohl das irdische Paradies als geografisch lokalisierbarer Ort im 16. Jahrhundert in Frage gestellt wurde (vgl. Kat. 124 und den Beitrag von Alessandro Scafi in diesem Band), entwickelte es sich zu einem immer beliebteren Motiv in der Malerei. Der 1584 von Lukas Cranach d.J. und seiner Werkstatt im Auftrag Kurfürst Augusts von Sachsen geschaffene, herzförmige Flügelaltar mit heilsgeschichtlichem Bildprogramm war für die Schlosskapelle in Colditz, südöstlich von Leipzig gelegen, bestimmt. Auf der Außenseite des linken Seitenflügels ist der Sündenfall im Paradiesgarten dargestellt, der durch eine besonders naturalistische Wiedergabe be-



sticht. Trotz des stilistischen und ikonografischen Rückgriffs auf tradierte Werkstatavorlagen und des konservativen Bildtypus greift Cranach profane Landschafts- und Jagdmotive auf und setzt diese als Paradies mit heimischer Tier- und Pflanzenwelt um. Jeweils paarweise bevölkern Füchse, Hasen und Großwild die satte, grüne Waldlandschaft. Neues zoologisches Wissen ergänzt die altbewährte schöpferrelevante Ikonografie. Damit steht die als paradiesisch empfundene irdische Natur ganz am Beginn der Entwicklung der „Landschaft“ zum malerischen Genre. Im Vergleich mit zeitgleich gemalten „Paradieslandschaften“ des jüngeren Brueghel-Kreises und deren exotischer Flora und Fauna der Neuen Welt fällt Cranachs Paradies allerdings recht traditionell aus. MAR

► S. 239

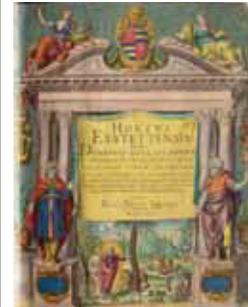
126 Hortus Eystettensis

Basilius Besler: Hortus Eystettensis sive diligens et accurata omnium plantarum [...] ex variis orbis terrae partibus, singulari studio collectarum [...] delineatio et ad vivum representatio.

2. [textlose] Auflage, Nürnberg 1613, Titelblatt | Kupferstich, koloriert

△ Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, Erlangen, H62/CIM.M 12 (vormals Trew B1b)

☞ Ausst.Kat. Erlangen 1989, S. 143, Kat.Nr. 6, S. 157, Kat. 24, S. 160, Kat.Nr. 32 | Wickert 1989, S. 123–125 | Barker 1994, S. 54, Kat.Nr. Er | Hofmann/Zöhl 2003, S. 28–30 | URL: http://digital.bib-bvb.de/webclient/DeliveryManager?custom_att_2=simple_viewer&pid=3035433 [20.2.2017]



Neben Kunst- und Wunderkammer zählte zur Herrschaftsarchitektur zunehmend ein großer Garten. „Da ist ein garten lustig schon / daruff vil feiner beum ston / Auch frembd gewechs sind weit bracht her / mancherlej art nach

hertz beger“ wird 1559 derjenige des Dillenburgers Schlosses gepriesen. Einen Lustgarten neuester Prägung ließ sich der Eichstätter Bischof Johann Konrad von Gemmingen anlegen. Sein botanischer Berater war der Nürnberger Apotheker Basilius Besler. Dieser überzeugte den Bischof, die Pflanzen „aus verschiedenen Erdteilen“, so bereits der Titel, in einer Pracht-publikation zu veröffentlichen. Frische und getrocknete Pflanzen wurden dazu zum Abzeichnen in das nahe gelegene Nürnberg geschickt. Die erste Auflage des Hortus umfasste 1613 über tausend Einzeldarstellungen auf 367 Kupfertafeln. Noch im selben Jahr erschien eine textfreie, für eine besonders feine Kolorierung vorgesehene Auflage, wie hier ausgestellt. Die Pflanzen sind im Hortus nicht nach Heilwirkung, Spezies oder Verbreitungsgebiet, sondern nach den vier Jahreszeiten angeordnet. Exotisches wie Kakteen, Tomaten oder Chilis steht so direkt neben einheimischen Saisongewächsen. Mittels dieser botanischen Gleichzeitigkeit propagiert der Hortus auch eine neue globale und universale Weltsicht. Nicht zufällig zeigt die von Wolfgang Kilian gestochene Szene „Gott führt Adam ins Paradies“ auf dem Titelblatt den Garten Eden, in dem einst ebenfalls alle Lebewesen auf kleinem Raum vereint gewesen waren. THE

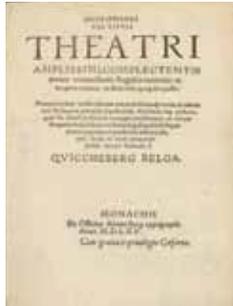
► S. 240

127 Anleitung zur Einrichtung von Kunstkammern

Samuel Quichelberg: Inscriptioes vel tituli theatri amplissimi [...]. München: Adam Berg, 1565, Titelblatt | Typendruck
△ Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart, HB 2791

📖 VD 16 Q 63 | Roth 2000 | Felfe 2007, S. 196–197 | Brakensiek 2008

Das 1565 vom Belgier Samuel Quichelberg verfasste und Herzog Albrecht V. von Bayern gewidmete Traktat ist die erste publizierte Museumslehre und ein Schlüsselwerk frühneuzeitlicher Sammlungspraxis.



In Anlehnung an die Münchner Kunstkammer, die er seit 1559 betreute, stellt der Autor in seinem Buch eine allgemeine, praktische Anleitung zur systematischen Einrichtung von Kunst- und Wunderkammern vor. Fürstliche Kunstkammern waren um die Jahrhundertmitte allerorten im Entstehen begriffen. Quichelberg unterteilt ihre Zusammenstellung in sechs ideale Objektgruppen: Naturalia, Mirabilia, Artefacta, Scientifica, Antiquitates und Exotica. Die „inscriptioes vel tituli“, also die Klassifizierung und Kategorisierung der Sammlungsobjekte durch Überschriften und Titel, sollen der Ordnung aller Dinge der Welt und deren angemessener Auf- und Ausstellung dienen. Quichelberg versteht die Kunstkammer als „theatrum amplissimum“, als Theater der Welt und Archiv kunstvoller und wundersamer Dinge. Ferner empfiehlt er den empirischen Umgang mit den Sammlungsobjekten, deren Betrachtung schnell und leicht zum Erkenntnisgewinn führe. Hierfür spricht auch die Empfehlung des Autors, zusätzlich Räume für die Einrichtung einer Bibliothek, für Archive, Werkstätten und Laboratorien zu schaffen. Quichelberg fasst die Kunstkammer nicht als hermetisch unnahbare Sammlung auf, sondern als Ort der praktischen Forschung (vgl. den Beitrag von Marina Rieß in diesem Band). MaR

► S. 241

128 Blick in eine Kunstkammer

Ferrante Imperato: Dell'istoria naturale. Neapel 1599, Frontispiz | Holzschnitt
△ Staatsbibliothek, Bamberg, 22/H.n.f.17

📖 MacGregor 1994, S. 94, 97, vgl. Abb. 17 | Valter 2000, S. 188–189, Abb. 4 | Felfe 2003, S. 228–232, Abb. 1 | Valter 2004, S. 599–600, vgl. Abb. 2

Seit Beginn des 17. Jahrhunderts erschienen vermehrt gedruckte Kataloge von Kunst- und Naturaliensammlungen, die das neue Wissen über die vielfältigen Sammlungsobjekte verbreiteten. Der von dem neapolitanischen Apotheker und Naturforscher Ferrante Imperato auf Basis seiner Sammlung 1599 publizierte und in 28 „Büchern“ gegliederte Katalog „Historia naturale“ zeigt als doppelseitiges Frontispiz eine der frühesten bildlichen Darstellungen einer Kunst- und Wunderkammer. Dem Blick des Betrachters öffnet sich ein bünenartiges Kabinettinterieur mit gefüllten Bücherregalen, Naturalienschränken sowie dicht arrangierten Tier- und Pflanzenpräparaten an Wänden und



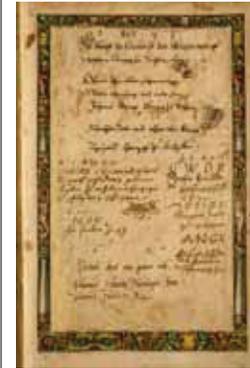
Decke. Im deutlichen Gegensatz zur humanistischen „solitudo“ einer Studierstube oder eines „studiolo“ erfolgt der Erkenntnisfortschritt hier durch die Interaktion der Akteure im Raum, die, teils rege im Gespräch, das Inventar bewundern und ihr Wissen und ihre Beobachtungen austauschen. Der sachkundige Führer mit Zeigestock weist dabei nicht nur konkret auf eines der Exponate hin, sondern zugleich auch auf den visuellen Aspekt der Schausammlung: die durch selbstständige Beobachtung gewonnene Erfahrung. Der Betrachter des Holzschnitts wird selbst zum Besucher der Kunstkammer und aufgefordert, sowohl das Ensemble als Ganzes als auch die einzelnen Exponate sukzessiv in Augenschein zu nehmen. Die Inszenierung des Ausstellungsraums als Schaubühne blieb prägend für spätere Ansichten des Sammlungstyps. MaR

► S. 241

129 Besucher der Dresdener Kunstkammer

Martin Luther: Haußpostill Über die Sontags und der fürnemesten Feste Evangelien [...]. Torgau, 1597, unpaginierter Anhang | kolorierte Holzschnittbordüren, handschriftliche Eintragungen
△ Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Grünes Gewölbe, 1983/1

📖 Arnold 1987 | Brink 2012, S. 386–387, Abb. 2–3



An Neujahr 1598 erhielt der amtierende Dresdener Kunstkammerer David Uslaub von Herzog Friedrich Wilhelm I. von Sachsen-Weimar eine Ausgabe der 1597 in Torgau gedruckten Neuauflage der „Lutherischen Hauspostille“ geschenkt. Die über

1300 Seiten umfassende Predigtsammlung Martin Luthers diente ihm nicht nur zur persönlichen Erbauung, sondern fungierte zugleich als „Besucherbuch“ für hochrangige Gäste, die in den Jahren 1598 bis 1638 die Kunstkammer besichtigten.

Am Ende des voluminösen Bandes finden sich sechs zusätzlich eingebundene, von Schmuckrahmen gezielte Blätter, auf denen, ähnlich wie in einem Stammbuch, die Namen und Wahlsprüche von 55 fürstlichen Gästen, teils eigenhändig, vermerkt sind. Der erste Eintrag aus dem Jahr 1598 nennt die drei Söhne des verstorbenen Christian I. von Sachsen: Herzog Christian II., Johann Georg I. und August, damals 15-, 13- und neunjährig. Da die Besichtigung der Kunstkammer meist im Rahmen von fürstlichen Hochzeitsfeierlichkeiten (1602, 1604, 1638) stattfand, verzeichnet die Hauspostille auch viele Frauen, Kinder und Jugendliche, die die Gelegenheit nutzten, im familiären Kreis die vielgerühmte Sammlung des sächsischen Kurfürsten zu bestaunen. Mangels eines offiziell-fürstlichen „Besucherbuchs“ der Dresdener Kunstkammer erweist sich die frühe Autografensammlung Uslaubs als wichtige kulturhistorische Quelle. MaR

► S. 241

130 Gedrechselter Elfenbeinpokal Maximilians I.

Maximilian I. von Bayern, am Fußrand signiert und datiert „1609“ | Elfenbein, gedrechselt | H. 25,5 cm, Dm. 9,9 cm
△ Bayerisches Nationalmuseum, München, R 4823

📖 Ausst.Kat. München 1980, S. 190–192, Kat.Nr. 276 | zu höfischer Drechselkunst und vergleichbaren signierten Werken Maximilians I. Maurice 1985, S. 46, Abb. 51, 52, 56, 57 | zur fürstlichen Drechselkunst Maurice 2004 | zu gedrechselten Elfenbeinarbeiten der Münchner Kunst-kammer Diemer 2008



Der Inschrift „Maximiliani Duci Bavariae manus Mentoris opus Anno. 1609.“ zufolge wurde der kunstvoll gedrechselte Elfenbeinpokal mit Deckel von Maximilian I. persönlich angefertigt. Dass der bayerische Herzog eine hohe Fertigkeit im Drechseln besaß, belegen auch weitere

von ihm signierte Arbeiten aus Elfenbein. An der Drehbank unterrichtet wurde er vermutlich von dem berühmten Mailänder Kunstdrechsler Giovanni Ambrogio Maggioro. Seit dem 16. Jahrhundert diente das höfische Drechseln der fürstlichen Erziehung. Es förderte das Verständnis des angehenden Regenten für Handwerkstechnik, Geometrie und Gestaltung. Auch Zusammenhänge zwischen Handarbeit, Arbeitsprozessen, Technikinnovation, Effizienz und Sorgfalt ließen sich beim Drechseln erfahren. Übertragen auf die „hohe“ wirtschafts- und arbeitspolitische Ebene profitierte das ganze Territorium von der Expertise des Fürsten als „mechanicus“.

Das Programmieren einer Drechselmaschine, bei der vor Arbeitsbeginn die endgültige Werkform festgelegt werden musste, galt analog dem in weiser Voraussicht regierten Staat. Maximilians repräsentative Kunstwerke waren in der herzoglichen Kunst-kammer aufgestellt und Teil des Inventars: „Ablange von Helffenpain vnd Ebano gedrätt Geschirr so Seine Churfürstliche Durchlaucht selbst gemacht.“ Der Kunsthändler Philipp Hainhofer schrieb 1611 über Maximilian I., dass „das Drehwerckh“ zur „recreation“ des Herzogs gehöre, „wie dann Ihre Durchlaucht gar schöne sachen drehen“. MaR

► S. 242

131 Porträt Herzog Maximilians I. von Bayern

Wolfgang Kilian, wohl 1620 | Kupferstich | H. 18,5 cm, B. 12,8 cm
△ Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, P 1876, Kapsel 741

📖 Kilian/Gewold 1620 | Erichsen 1980, Kat. 32, Abb. 58 | zu Wolfgang Kilian Michels 1987 | zu Maximilian I. Albrecht 1998

Das gestochene Herrscherbildnis Maximilians I. von Bayern im ovalen Medaillon zeigt den Herzog in einem Feldharnisch mit Umlegekragen als Verweis auf sein erfolgreiches militärisches Engagement. Ikonografisch folgt der Bildtypus der zwischen 1600 und 1640 üblichen Darstellungsweise Maximilians I. als Feldherr (Princeps armatus). Als Zeichen der Befehlsgewalt über die Katholische Liga und Verfechter der „Gegenreformation“ hält er in der rechten Hand den Kommandostab. Auf seiner Brust prangt das Abzeichen des Ordens vom Goldenen Vlies, in den er 1600 aufgenommen wurde. Der umlaufende Schriftzug „MAXIMILIANVS GVILV F ALB V N COM PAL RHE VTR BOIAR DVX“ bezeichnet Maximilian als Pfalzgraf bei Rhein und Herzog Ober- und Niederbayerns und weist ihn zudem als Sohn Wilhelms V. und Enkel Albrechts V. aus. Der Verweis auf die wittelsbachische Genealogie legitimiert seinen Herrschaftsanspruch. Anstelle der Dedikation findet sich unterhalb des Porträts ein lateinischer Vierzeiler mit Herrscherlob auf den bayerischen Herzog. Anlass für das von Wolfgang Kilian gestochene Porträt könnte der Sieg Maximilians I. am 8. November 1620 bei der Schlacht am Weißen Berg vor Prag gewesen sein, in der das böhmisch-pfälzische Heer der Protestanten unter Kurfürst Friedrich V. von der Pfalz vernichtend geschlagen wurde. MaR



► S. 242

132 Naturabgüsse zweier Eidechsen

Umkreis Wenzel Jamnitzer, Nürnberg, um 1540/50 | Silber, gegossen | HG 11135: L. 7,0 cm, HG 11136: L. 4,2 cm
△ Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, HG 11135, HG 11136, Leihgabe der Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg

📖 Neudörfer/Lochner 1547/1875, S. 126 | Ausst.Kat. Nürnberg 1985, S. 411, Kat.Nr. 517/518 (Klaus Pechstein) | Lein 2007 | Hess/Hirschfelder 2010, S. 235–236, 443, Kat.Nr. 515, Abb. 197

Die kleinen Silberplastiken zweier Eidechsen sind angeblich direkt vom Tierkörper abgeformt und damit beispielhaft für das in den 1540er Jahren aufkommende extreme Naturalismusideal in Kunst und Wissenschaft. Das durch Empirie gewonnene Naturwissen fand nicht nur Niederschlag in der naturkundlichen Wissenschaftspublizistik (Kat. 136, 141), sondern hielt auch Einzug in gestalterische Handwerke, wie hier die Goldschmiedekunst. Die Fähigkeit, Lebewesen aus der Tier- und Pflanzenwelt abzuformen und naturgetreu in Metall abzugießen, beherrschte besonders der Nürnberger Goldschmied Wenzel Jamnitzer. Schon zu Lebzeiten wurde er dafür gerühmt: „was sie [Wenzel und Albrecht Jamnitzer] aber von Thieren, Würmlein, Kräutern und Schnecken gießen, und die silbernen Gefäße damit zieren, das ist vorhin nicht erhöret worden“ (Neudörfer/Lochner 1547/1875).



Die aufwendige Abgusstechnik sollte die exakte Reproduktion der Natur ermöglichen und die Wirklichkeitsnähe des Kunstwerks aufs Höchste steigern. Die zwei sich windenden Eidechsen mit aufgerichtetem Kopf und geöffnetem Maul erscheinen nahezu lebendig. Als Symbiose zwischen Natur und Kunst gestaltet, galten sie als geschätzte Kunst-kammerstücke und waren Ausdruck eines gottähnlichen, schöpferischen Künstlerverständnisses. Einträge in Kunst-kammerinventaren verdeutlichen die Schwierigkeit ihrer Klassifizierung – die ausgeformten Plastiken wurden sowohl unter den Artificialia als auch unter den Naturalia aufgeführt (vgl. Kat. 127). MaR

► S. 70, 243

133 Wasserkanne mit Naturabgüssen

Bernard Palissy zugeschr., 2. H. 16. Jh. | Keramik, Bleiglasur mit Zinnoxid | H. 20,0 cm
△ Musée du Louvre, Paris, Département des Objets d'art, MR 2337

📖 Zu Bernard Palissy und Naturabgüssen Klier 2004, S. 90–113 | Barbe/Bouquillon 2010 | zum schriftlichen Hauptwerk Palissys Dittmann 2016

Neben Naturalia besaßen auch Artificialia wie Naturabgüsse von Flora und Fauna ihren festen Platz in Kunstkammern. Zeitgleich mit dem Nürnberger Goldschmied Wenzel Jamnitzer (vgl.



Kat. 132) betätigte sich auch der französische Keramiker Bernard Palissy im täuschend echten Nachahmen von Tieren und Pflanzen. Er setzte sie als Dekor von Tafelgerät ein. Ihm zugeschrieben,

ahmt die blau-braun glasierte Kanne im „style rustique“ auf raffinierte Weise eine von Klein- und Weichtieren bevölkerte Unterwasserwelt nach. Fuß, Gefäßwandung und Henkel sind dicht mit Muscheln bestückt. Den Deckel schmückt ein großer Hummer, dessen Schwanz in den Kannengriff übergeht und dessen Scheren zum Ausguss ausgerichtet sind. Das weit aufgerissene Maul eines grünen Froschs bildet die Schnaupe, aus dem dieser beim Ausschneiden den Wasserstrahl ausspeit. Durch das raffinierte Ineinanderverwirken von feiner Relieftextur und zerfließender, dünn gehaltener Glasur erscheint die Tierhaut feucht und glitschig. Zusätzlich zum bildkünstlerischen Abgleich zwischen Natur und Artefakt zeugt die Gestaltung der Kanne auch vom spielerischen Umgang mit ihrer Funktion als Wasserbehälter und Tafelgerät. Die täuschende Inszenierung der angeblichen Naturabformungen lockt mit der Möglichkeit der Berührung tabuisierter Tiere, begleitet von Faszination und Ekel. Die Verbindung mit dem Element Wasser steigert den Anschein ihrer Lebendigkeit. MaR

► S. 243

134 Glocke mit Naturabgüssen

Wenzel Jamnitzer, Nürnberg, um 1560/70 | Silber, gegossen, geschnitten, geschmelzt | H. 13,0 cm, Dm. 9,4 cm

△ Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Residenz München, Schatzkammer, Res. Mü. Schk. 614 WAF

📖 Pechstein 1967 | Ausst.Kat. München 1980, S. 198, Kat.Nr. 291, Abb. 291 | Ausst.Kat. Nürnberg 1985, S. 223, Kat.Nr. 18, Abb. 5 | Ausst.Kat. Paderborn 2003, S. 323–324, Kat.Nr. 91 | Klier 2004, S. 89, Abb. 41 | Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, Teil 1, S. 204, Nr. 403.24 | Lein 2007, S. 206, Abb. 195 | Mayr 2015

Die kleine, silberne Handglocke wird auf stilkriftischer Basis Wenzel Jamnitzer zugeschrieben. Goldschmiedemarken fehlen. Sie besticht durch ihr vielfältiges, plastisches Reliefdekor. Glockenwandung und Schulter zieren nach der Natur gegossene Reptilien, Weichtiere und Pflanzen im „style rustique“. Insbesondere die Eidechsenpaare zeichnen sich durch den Kontrast zwischen lebendiger Bewegtheit im Einzelnen und zugleich ornamentaler symmetrischer Anordnung aus (vgl. Kat. 132). Eine Entwurfszeichnung der Glocke hat sich im Berliner Kupferstichkabinett erhalten. Ein vergleichbares Stück von ca. 1550 verwahrt das British Museum in London. Die umlaufende Inschrift „INVOCA ME IN DIE TRIBVLATIONIS ET ERIPIAM TE PSAL 49“ (Rufe mich an in der Not, so will ich dich erretten, Ps 50,15) könnte Hinweis auf eine liturgische Verwendung als Versehgerät sein. Hierfür würde auch die Personifikation der Caritas sprechen, die als beidseitige Figur den Glockengriff bildet. Auch die Kriechtiere der Erd- und Unterwelt zählen zur Vanitasikonografie.

Die Auftragsumstände sind unbekannt, Jamnitzer starb 1585. Frühestens ab 1595, dem Jahr der Vermählung, war die Glocke im Besitz des bayerischen Herzogs Maximilian I. und seiner Ehefrau Elisabeth, wie das nachträglich im Griff eingefügte, beidseitige Allianzwappen mit den Initialen „MHIB“ und „EHIB“ belegt. Vorstellbar wäre eine private Nutzung der Glocke in der Hofkapelle der Residenz, etwa beim Versehgang für Mitglieder der herzoglichen Familie. MaR

► S. 244



135 Zeichnung einer Glocke

17./18. Jh. | Feder, Pinsel, grau, violett und gelb laviert | H. 48,5 cm, B. 37,5 cm

△ Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Hz 75, Kapsel 1552a

📖 Pechstein 1967, S. 40–41, Abb. 8 | Timann 2007, S. 56, Kat.Nr. 35, Abb. 35



Die Zeichnung zeigt den Aufriss einer Glocke, die sich in Form und Gestalt an der um 1570 geschaffenen Silberglocke in München orientiert (Kat. 134). Nahezu wortgetreu ist die Inschrift „ET INVOCA ME IN DIE TRIBVLATIONIS ET

ERVAM TE. Psal: 49.“ auf der Glockenschulter und als Überschrift des Blatts wiedergeben. Auch die Position der Naturabgüsse auf der Wandung sowie der polygonale Abschluss des Klöppels stimmen überein. Der Detailtreue gegenüber dem silbernen Vorbild mangelt es jedoch an zeichnerischer Qualität. Ferner besteht Ähnlichkeit mit einer heute im Berliner Kupferstichkabinett verwahrten Entwurfszeichnung Jamnitzers. Den Abweichungen der Nürnberger Zeichnung zu Jamnitzers Silberglocke wegen handelt es sich vielleicht um die Nachzeichnung einer vermutlich weiteren, nicht mehr erhaltenen Werkstattskizze, einem sogenannten „ricordo“. Das bisher nicht eindeutig bestimmbare Wasserzeichen scheint aus dem 17. oder sogar erst 18. Jahrhundert zu sein. Es zeigt einen bekrönten, gespaltenen Wappenschild mit Lilie und gespaltenem Adler, darunter angehängt die Buchstaben „H P“ oder „I P“.

Die Auftragsumstände von Glocke wie Zeichnungen sind unbekannt. In Nürnberg ist am Glockengriff das österreichisch-burgundische Wappen dargestellt. Der handschriftliche Vermerk „das sogenannte silberne glöcklein auf dem Giebel der Lorentzer Kirche“ stammt von späterer Hand. Grund für die fehlerhafte Zuweisung könnte lokale Legendenbildung sein, die den herausragenden Nürnberger Künstler Jamnitzer zum Hersteller der silbernen Kirchenglocke erklärte. MaR

► S. 244

136 Gürteltier

Conrad Gessner: Thierbuch: Das ist ein kurtze bschreybung aller vierfüssigen Thieren, so auff der erde[n] vnd in wassern wonend [...]. Zürich: Christoph Froschauer, 1563, S. 95r | Holzschnitt, koloriert, Typendruck
△ Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Slg. N 900

VD 16 G 1728 | Leu 2016, S. 175–231 | Rübél 2016 | Schmutz 2016



Mit seinem „kühnen Unterfangen“ (Leu 2016), alle Tiere der Welt enzyklopädisch zu erfassen, wurde Conrad Gessner zum Wegbereiter der modernen Zoologie. Für die fünfbändige, ab 1551 zunächst auf Latein erschienene „Historia animalium“ betrieb Gessner einen immensen Forschungs- und Kommunikationsaufwand.

Wann immer möglich, versuchte er das Wissen antiker Autoren durch eigene Beobachtungen zu überprüfen. Auf Reisen studierte Gessner mehrere Tierarten selbst. Zu Hause führte er Sektionen durch und hielt lebendige Tiere wie Vögel, Schlangen oder Meerschweinchen aus Südamerika. Um seine Kenntnisse über Tiere aus weit entfernten Regionen zu erweitern, pflegte Gessner Kontakt zu zahlreichen Gelehrten, die ihm Beschreibungen, Zeichnungen oder auch Tierpräparate für seine Naturaliensammlung zukommen ließen. Mit seiner Verbindung von Buchwissen und eigener Anschauung steht er am Übergang zur Durchsetzung empirischer Methoden in der Naturforschung (vgl. den Beitrag von Stephanie Armer in diesem Band). Der Holzschnitt eines südamerikanischen Gürteltiers beruht auf eigener Beobachtung. Ein Ulmer Apotheker hatte Gessner Panzer, Schwanz und Klauen eines Neunbindengürteltiers zugesandt. Im Vergleich zur lateinischen Ausgabe wurden die Texte in der deutschen Übersetzung stark gekürzt, was den Abbildungen zusätzliches Gewicht verlieh. Sie prägten das Tierbild zum Teil bis ins 19. Jahrhundert. StA

► S. 57, 245

137 Gürteltier als Heilmittel

Nicolás Monardes: Simplicium Medicamentorum. Antwerpen: Christoph Plantin, 1579, S. 53 | Holzschnitt, Typendruck
△ Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 8° Nw 1031

Barrera-Osorio 2006, S. 122–130 | Ausst.Kat. Zürich 2016, Kat.Nr. 130

Das Werk des spanischen Arztes Nicolás Monardes macht deutlich, dass das Sammeln von unbekanntem Pflanzen und Tieren aus Amerika zu einem unmittelbaren Impulsgeber naturwissenschaftlich-empirischer Forschung werden konnte. Monardes beschäftigte sich ab den 1530er Jahren in seiner Heimatstadt Sevilla mit der Kultivierung von Pflanzen aus der Neuen Welt. Über seine guten Kontakte nach Südamerika gelangte er neben den Pflanzensamen auch an Informationen über deren Verwendung als Heilmittel in ihrem Ursprungsland.



Monardes erforschte ihren Nutzen und medizinische Wirksamkeit in zahlreichen Versuchen, deren Ergebnisse er veröffentlichte. Unter seinen Studienobjekten muss sich auch ein lebendes oder präpariertes Gürteltier befunden haben, das er in einer Publikation sogar abbildete. Das wegen seines Panzers im Spanischen als „Armadillo“ bezeichnete Tier war nach Ansicht des Arztes vor allem wegen seines Schwanzknochens von Interesse, da dieser zu feinem Pulver zermahlen in Form kleiner Kügelchen zur Behandlung von Schwerhörigkeit eingesetzt werden könne. Monardes' Veröffentlichungen wurden in mehrere Sprachen übersetzt. Im Medium des Buchdrucks war das empirisch gewonnene Wissen über den Nutzen neuer Pflanzen wie Tabak oder Mais für andere Sammler und Gelehrte zugänglich und regte zum weiteren Studium der Natur an. StA

► S. 245

138 Turboschneckenpokal

Friedrich Hillebrandt, Nürnberg, inschriftlich „1595“ | Meisterzeichen: „FH“, Beschauezeichen: „N“ (Nürnberg) | Turboschnecke, Silber, vergoldet, getrieben, ziseliert, graviert, geätzt, punziert, Perlen | H. 39,1 cm, B. 11,0 cm
△ Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, HG 2147, Leihgabe der Carl von Schlüsselfelder'schen Familienstiftung

Ausst.Kat. Nürnberg 1985, S. 255–256, Kat.Nr. 75 | Ausst.Kat. Nürnberg 1992, Bd. 2, S. 864–865, Kat.Nr. 5.38 (Peter J. Bräunlein) | Nürnberger Goldschmiedekunst 2007, Teil 1, S.171, Nr. 357.16 | Tebbe 2007, S. 157, Kat.Nr. 23, Abb.125



Von Friedrich Hillebrandt sind zahlreiche Arbeiten mit gefassten Muscheln, vor allem aus fürstlichen Sammlungen, erhalten. Er war Spezialist für die Anfertigung solcher Gefäße, deren wertvoller, exotischer Naturstoff sich großer Popularität erfreute. Conchylien stellten auf bemerkenswerte Weise sowohl von der Natur hervorgebrachte Wunderwerke als auch vom Menschen

geformte Schöpfungen dar und vereinten so die Bereiche Naturalia und Artificilia. Gefäße aus Muscheln und Schnecken kamen in Nürnberg erstmals im Umkreis des Goldschmieds Wenzel Jamnitzer auf. Als Kuppe und damit wesentlichem Part des kostbaren Trinkpokals bediente sich der Nürnberger Goldschmied Hillebrandt einer exotischen Turboschnecke. Die Schönheit ihrer Naturform steigerte er, indem er durch Bearbeitung des Gehäuses diesem eine schimmernde Perlmuttoberfläche verlieh. Diese tritt dadurch zugleich in Konkurrenz mit dem Glanz der vergoldeten Edelmetallfassung. Passend zur maritimen Thematik zieren die obere Sockelplatte getriebene Kleintiere der Wasserwelt. Den Deckel bekrönt die stehende Figur des Neptun mit Dreizack und Horn, der drei geflügelte Hippokampen an „Zügeln“ durch die Meereswellen führt. Um seinen Körper schlingt sich ein Delfin. Das Allianzwapen der Nürnberger Familien Schlüsselfelder und Löffelholz sowie die Angabe der Jahreszahl 1595 deuten auf eine ursprüngliche Nutzung des Trinkgeräts im familiären Stiftungs- und Nutzungsgebrauch hin. MaR

► S. 246

139 Brief an den Goldschmied Hans Petzolt

Um 1600 | Feder, Tinte, Rötel, auf Papier |
H. 28,0 cm, B. 41,0 cm
△ Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig,
Kunstmuseum des Landes Niedersachsen,
Blatt ZWB VII.99

☞ Zu Hans Petzolt Böhm 1939 | O'Dell-Franke/Szilágyi
1983, S. 104–105, Abb. 122/123 | Mette 1995, S. 35



Das im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts besonders starke Interesse an gefassten Conchylien (vgl. Kat. 138) bewog Goldschmiede dazu, selbst aktiv Beziehungen zu Händlern zu halten, die ihnen diese exotischen Naturalia zur Weiterverarbeitung liefern konnten. Als interessante Quelle hierfür ist der an den Nürnberger Goldschmied Hans Petzolt adressierte Brief aus Prag zu sehen. Das mehrfach gefaltete Papier hält auf der Vorderseite die persönliche Botschaft des Zulieferers an den Kunden fest: „Hast hirmit liber schwager Pezoldt das wapen zu empfangen. Du wirst hofich [...] auch den schnecken ohne schaden empfangen haben [...] sey du sampt den deinigen undt der gantzen compagnia fleissig gegriest [...]“. Der Verfasser des Schreibens fragt bei Petzolt nach, ob er die wertvolle, fragile Sendung einer Conchylie erhalten habe und richtet überdies auch Grüße an dessen Goldschmiedewerkstatt aus. Die Rückseite des Briefs trägt die Entwurfszeichnung einer Ordenskette vom Goldenen Vlies mit kaiserlich-habsburgischem Doppeladlerwappen. Hans Petzolt arbeitete, neben einigen Aufträgen für Rudolf II. in Prag, hauptsächlich für den Nürnberger Rat. Aus seiner Hand haben sich bis heute präziöse Turboschneckenpokale erhalten. MaR

► S. 246

140 Spaten

Wohl Dresden, um 1560/80 | Eisen, geschwärzt,
Birnbauholz, farbig gefasst, bemalt |
L. 126,0 cm
△ Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Rüstkammer, P 70

☞ Ausst.Kat. Hamburg 2004, S. 165, Kat.Nr. 53 (Jutta Bäumel) | Syndram/Minning 2010, fol. 207v, Abb. 80 | Ausst.Kat. Innsbruck 2012, S. 121–122, Kat.Nr. 2.12 (Sabine Haag), Abb. S. 121 | Marx/Plasmeier 2014, S. 20–21, 200, 396, Kat.Nr. 313a, Taf. 16

Der aus der Kunstkammer des Kurfürsten August von Sachsen stammende Spaten, dessen Blatt mit Äpfeln und Blumen bemalt ist und somit auf eine reiche Obsternte verweist, belegt Augusts tätiges Interesse am Pflanzen und Veredeln von Obstkulturen. Bereits 1587 ist der Spaten unter dem Eintrag „2 Grun gemahlete und beschlagene spaten“ im Kunstammerinventar vermerkt. Zahlreiche Gartengerät-



schaften für landwirtschaftliche Feldversuche, betitelt als „Gärtner: Setz- und Pflanzzeuge“, zählten dem Inventar nach zum Besitz des Souveräns. Sie zeugen von der kurfürstlichen „Handarbeit“ am eigenen Territorium und dem Bemühen, gezielt ertragreiche Obstkulturen in Sachsen anzusiedeln. Allgemein dienten gärtnerische Hilfsgeräte nicht nur dem produktiven Eingriff zur Steigerung des Ertrags. Durch Veredelung der natürlichen Umwelt wurde auch die Schöpfung veredelt. Der von „curiositas“ getriebene, experimentelle Umgang mit der Natur – etwa das Anpflanzen fremdländischer Früchte oder das Pfropfen eines Edelreises auf seine Unterlage – ließ die Grenzen des Machbaren ausloten. Auch wenn diesem Spaten seines empfindlichen, bemalten Blatts wegen ausschließlich eine repräsentative Funktion zukam, so steht er dennoch stellvertretend für die gärtnerische Kompetenz des Fürsten. MaR

► S. 247

141 Kräuterbuch mit Darstellung des „Indianischen Pfeffers“

Leonhart Fuchs: De historia stirpium commentarii insignes [...]. Basel: Michael Isingrim, 1542, fol. 732v/733r | Holzschnitt, Typendruck
△ Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg,
[Postinc.] 2° Nw 1981

☞ VD 16 F 3242 | zu Leonhart Fuchs Baumann et al. 2001, S. 14–21 sowie Ausst.Kat. Tübingen 2001 | Dobat 2001, S. 105–107 | Ausst.Kat. Ingolstadt 2001, S. 45, Kat.Nr. 1 | Kusukawa 2012, S. 107–123



Im Jahr 1542 erschien unter dem Titel „De historia stirpium commentarii insignes“ (Bemerkenswerte Kommentare über die Geschichte der Pflanzen) das erste Kräuterbuch des protestantischen Arztes und Botanikers Leonhart Fuchs, 1543 folgte die deutsche Ausgabe „New kreüterbuch“. Fuchs sammelte dafür sämtliches Wissen über Pflanzen aus ihm zugänglichen antiken Schriften und eigenen empirischen Studien, dann glich er die „Kräuter“ aus der griechischen Welt mit den heimischen zeitgenössischen ab. Er notierte Angaben zu deren Aussehen, Standort und Wachstumszeit sowie zur arzneilichen Verwendung. Die zuvor herrschende Synonymvielfalt versuchte er durch eine einheitliche Terminologie zu ersetzen, die für die Entwicklung der Taxonomie bedeutend war. Das Kräuterbuch umfasst über fünfhundert Pflanzen in alphabetischer Reihenfolge, deren Entwicklungsstufen durch hochwertige, ganzseitige und detaillierte Abbildungen illustriert werden, wozu arbeitsteilig ein Entwerfer, Albrecht Meyer, ein Reißer, Heinrich Füllmaurer, und ein Formschneider, Vitus Rudolph Speckle, zum Einsatz kamen. Basierend auf eigenen Beobachtungen ließ Fuchs alle Pflanzenzeichnungen nach direktem Naturvorbild ausführen. Diese waren wegweisend für die Entwicklung der botanischen Darstellungsweise. Erstmals finden sich im Kräuterbuch des Tübinger Professors auch Darstellungen von Pflanzen aus der Neuen Welt, wie beispielsweise der als „Türkisch korn“ bezeichnete Mais oder die als „Langer Indianischer Pfeffer“ betitelte Paprika (Chili). MaR

► S. 60–61, 247

142 Retorte

Deutschland (?), 17./19. Jh. | Glaskörper mit Korbgeflecht, Waldglas, grün, mit Lufteinschlüssen, Korbgeflecht, gebunden | H. 19,0 cm, B. 46,0 cm, T. 16,0 cm

△ Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, PhM 2928

📖 Bredekamp 1993 | Ausst.Kat. Braunschweig 2000 | zu Kunstkammern im Allgemeinen Schramm/Schwarte/Lazardzig 2003 | Ausst.Kat. Nürnberg: Maß 2007, S. 74 (Roland Schewe)



Die Retorte wurde bereits im Mittelalter als Destilliergefäß verwendet. Sie besteht aus einem Kolben, in den das zu destillierende Substanzgemisch eingefüllt wird, und einem abwärts gebogenen, langen konischen Kühlrohr. Als Laborgefäß der Alchemisten, Chemiker und Apotheker fand sie Eingang in die Kunst- und Wunderkammern der fürstlichen Sammler und Alchemisten (vgl. Kat. 143) der Spätrenaissance. Laboratorien wurden unter dem Motto der „Lust zu chymischen Sachen“ eingerichtet. Vielgestaltig waren Chemie und Alchemie in die Sammlungen der Kunstkammern eingebunden. In räumlicher wie inhaltlicher Zuordnung zur Kunstkammer stellte das Laboratorium mit seinen Gerätschaften nicht nur einen Ort passiven Sammelns dar. In der aktiven Beteiligung der Herrscher an der Erforschung und Erprobung der Materialität der Dinge und deren Transformation sowie Transmutation kam das Verlangen zum Ausdruck, über die Wunder der Welt zu gebieten und die Wirklichkeit verändern zu können. Als Räume des Wissens wurden die Kunstkammern mit ihren Laboren, Rüstkammern, Werkstätten und Kabinetten neben der fürstlichen Repräsentation auch zu Impulsgebern für Akademien und Universitäten. ROS

► S. 248

143 Ein Alchemist in seinem Labor

Alchemistische Sammelhandschrift mind. zweier Autoren, wohl teilw. von Franz Brunn(er), „Kabbalist“, Straßburg, datiert, um 1578/88 (vgl. Angaben auf fol. 21r), fol. 2r | 183 Bl. | Manuskript, Papier, Feder, Pinsel, laviert, teils Grisaillemanier | H. 20,0 cm, B. 15,7 cm
△ Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Hs 16752

📖 Hartlaub 1959, Taf. I, II, S. 18, Abb. 43–47 | zum Inhalt der kompletten Sammelhandschrift vgl. Buntz 1968, S. 91–94 | Ausst.Kat. Karlsruhe 1986, Kat.Nr. G 49 (Lotte Kurras) | KdIH 1987, Nr. 2.4.25, S. 89–91 (Norbert H. Ott) | Priesner/Figala 1998, Abb. S. 209

In humorvoll „sprechender“ Rahmung aus raumgreifendem Rollwerk, in welches allerlei gläserne Trichter, Destillierblasen und Brennhüte gesteckt sind, ist die Werkstatt eines Alchemisten geschildert. Am Brennofen sitzend hält er die beiden zentralen Steuergrößen alchemistischer Arbeit – Temperatur und Zeit – regelrecht in Händen: Mit einer Zange hantiert er am „Faulen Heinz“, der als von oben mit Holzkohle befeuerter Ofentyp erstmals eine konstant anhaltende Temperatursteuerung ermöglichte. Seine andere Hand ruht auf einer Sanduhr als Instrument präziser Zeitsteuerung. Weiteres Spezialgerät komplettiert das Labor, dessen Ideal bereits um 1400 beschrieben ist als „fern von den Menschen in abgesondertem Hause“ gelegen und von einem schweisgsamen, begüterten und unabhängigen Menschen betrieben (Hartlaub 1959).



Die Laborszene leitet eine Sammelhandschrift mit Abschriften alchemistischer Standardtraktate ein. Ihre inhaltliche Vielfalt ist typisch für „hermetische“ Kompendienliteratur. Enthalten sind Partien der „Pretiosa Margarita“ des Petrus Bonus, des sogenannten „Pseudo-Geber“ bis hin zum jüngeren Lamspring und Paracelsus. Als „Arkanwissen“ besonders geheim und behütet, war solche Manuskriptüberlieferung für Alchemistisches besonders typisch. Gedruckt wurde davon zunächst verhältnismäßig wenig, da es nicht in falsche Hände gelangen sollte. THE

► S. 248

144 Erzstufe des Christoph III. Scheurl

Martin Stieber, Nürnberg, 1563 | Gipskern, u.a. Hämatit, Pyrit, Bergkristall, Amethyst, Malachit, Goldflitter, Koralle, Perlmutter, Muscheln, versteinertes Holz, Metalldraht, emailliert (?), Glas, Alabaster, Silber, Holzplatte | ohne Sockel H. 29,7 cm, B. 36,2 cm, T. 26,0 cm, Gewicht 16 kg
△ Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, HG 10294

📖 Ausst.Kat. Bochum/Selm 1990, S. 574–575, Kat.Nr. 244 (Rainer Slotta), Abb. S. 572–573 | Ausst.Kat. Nürnberg 1992, Bd. 2, S. 921–923, Kat.Nr. 5.116 (Peter J. Bräunlein) | Ausst.Kat. Nürnberg 2004, S. 131–132 (Barbara Dienst) | Hess/Hirschfelder 2010, S. 236, 443, Kat.Nr. 517, Abb. 198



Die Erzstufe stammt aus der Scheurl'schen Kunstkammer. 1563 erteilte der Nürnberger Stadtrichter und Patrizier Christoph III. Scheurl den Auftrag für die Anfertigung einer solchen, die ursprünglich von einer Uhr bekrönt wurde und auf einem Sockel mit Schublade für Bildnismedaillen ruhte. Das verschiedenfarbig schillernde, aus diversen Naturmaterialien gebildete Bergmassiv in Miniaturformat spiegelt die Symbiose zwischen Naturelement und menschlicher Gestaltungskraft wider. Die zerklüftete Felslandschaft wird durch kleinformatige Bildwerke belebt. Einzelne Bergleute beim Erzabbau und -transport, eine Jagdgesellschaft bei der Hirschhatz sowie ein Gämsenjäger bereichern die im Scheurl'schen Inventar als „Bergwerk“ bezeichnete Stufe. Ein Kruzifix verweist auf die christliche Vorstellung, dass das Erz Teil der von Gott geschaffenen Schöpfung ist. Die Auftraggeberschaft wird nicht nur durch den Löwen aus Alabaster auf dem Gipfel deutlich, der den Wappenschild der Patrizierfamilie Scheurl hält. Auch die Bergwelt selbst, aus den verwendeten Bodenschätzen geschaffen und mit szenischer Darstellung des Berg- und Hüttenwesens durchsetzt, hat Scheurl-Bezug: Die Familie verdankt ihr Vermögen wesentlich ihren Bergrechten im Erzgebirge, so in St. Joachimsthal (Jáchymov, Tschechische Republik) und Schlaggenwald (Horní Slavkov, Tschechische Republik). Der Bergbau bildete im 16. Jahrhundert einen elementaren Wirtschaftszweig und war Quelle landesherrlichen wie bürgerlichen Reichtums (vgl. Kat. 145). MA8

► S. 249

145 Bergwerktraktat

Georgius Agricola: Vom Bergwerck XII. Bücher [...]. Übersetzt von Philipp Bech, illustriert von Hans Rudolf Manuel Deutsch, Zacharias Specklin, Blasius Wefring. Basel: Hieronymus Froben/Nicolaus Episcopus, 1557, S. 76/77 | Holzschnitt, Typendruck
△ Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 4° V. 322a

□ VD 16 A 935 | zum Bergbau in Agricolas Zeit Bartels 1994 | Engewald 1994, S. 113–116 | Heckes 1994, S. 37 | zum Interesse Kurfürst Augusts am Montanwesen Marx 2014, S. 17–19



Als Georgius Agricola 1527 eine Stelle als Stadtarzt im böhmischen St. Joachimsthal (Jáchymov, Tschechische Republik) antrat, ließ er sich in einer der wirtschaftlich dynamischsten Regionen seiner Zeit nieder. Technische Innovationen führten ab 1470 zu einem Aufschwung des Montanwesens, von dem auch Martin Luthers Vater in Mansfeld profitierte. St. Joachimsthal entwickelte sich aufgrund reicher Silbererzvorkommen zur regelrechten „Boomtown“: 1516 gegründet, hatte es Ende der 1530er Jahre bereits knapp 20.000 Einwohner.

Agricola beschäftigte sich vor Ort intensiv mit den technischen Entwicklungen im Bergbau. Sein 1556 posthum erschienenenes Hauptwerk „De re metallica libri XII“ fasste erstmals systematisch das gesamte Wissen über Berg- und Hüttenwesen zusammen. Sein Ansatz war innovativ: Agricola machte die lange geheim gehaltenen Kenntnisse hochbezahlter Spezialisten allgemein zugänglich, wozu auch die qualitativ hochwertige Bebilderung des Werks beitrug. Insgesamt 292 Illustrationen erläutern Arbeitstechniken und Gerätschaften oder zeigen – wie die hier aufgeschlagene ganzseitige Abbildung – Querschnitte durch ein Bergwerk.

Agricolas Werk stieß auch bei einigen Landesherrn auf großes Interesse. Kurfürst August von Sachsen besaß es in lateinischer und deutscher Ausgabe. In seiner Kunstkammer untersuchte er selbst Gesteinsproben und setzte sich mit den Möglichkeiten zur Ressourcenerschließung in seinem Territorium auseinander. StA

► S. 249

146 Automat in Mönchsgestalt

Süddeutschland oder Spanien, um 1560 | Eisen, Pappelholz, farbig gefasst, Kopf mehrmals überfasset | H. 39,7 cm, B. 12,5 cm, T. 18,0 cm
△ Deutsches Museum, München, 1984–18

□ Frieß 1990 | allgemein zu Androiden des 16. Jhs. Herz 1990 | Bredenkamp 1993, S. 72–73, Abb. 31 | Frieß 1996, S. XXXVIII, Abb. S. XXXIX | Frieß/Steiner 2003, S. 233–239, Abb. 5a–c

„Scientifica“ wie wissenschaftliche Instrumente, Erd- und Himmelsgloben, Uhren sowie kunstvolle Automaten zählten bereits zum Inventar früher Kunst- und Wunderkammern. Die männliche Automatenfigur trug ursprünglich eine Kutte aus Stoff und stellte einen Mönch dar. Sie kann per Hand aufgezogen werden und sich mit Hilfe einer Feder-Schnecken-Regulierungsmechanik fortbewegen. Schrittbewegungen werden vorgetäuscht, tatsächlich wird der Laufvorgang durch versteckte, rollende Räder imitiert. Es bewegen sich Hände und Füße, der Kopf schwenkt zur Seite und nickt, die Augen rollen und der Mund öffnet und schließt sich. Die periodisch ablaufenden Einzelbewegungen des Androiden dienten der „Kurzweil“ des Betrachters und lösten Faszination und Staunen über das Außergewöhnliche aus. Überdies stellten die Illusion von Lebendigkeit und der ausgeklügelte Mechanismus im Inneren, der sich dem Blick des Betrachters entzog, diesen zugleich vor die intellektuelle Herausforderung, die Funktionsweise des Automaten zu ergründen. Aufgrund nahezu übereinstimmender Ausführung und identischer Herstellungsspuren von Vergleichsstücken in Museen in Washington D.C., Budapest, München, Paris sowie in Privatbesitz geht Peter Frieß davon aus, dass alle Figuren vom selben Meister angefertigt wurden. Ihre genaue Bestimmung und ihr Verwendungszweck sind jedoch bisher in der Forschung nicht eindeutig geklärt, eine Deutung als Tischautomat für gesellige Tafelrunden ist naheliegend. MaB



► S. 250

147 Der „Genetto“

Berthold Holzschuher, illustriert von Albrecht Glockendon d.J., 1558, fol. 25v/26r | 2 + 42 Bl. | Manuskript, Feder, laviert, braune Tinte, Papier | H. 45,0 cm, B. 38,0 cm (geschlossen)
△ Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 2° Hs 28893

□ Leng 2005



Ein ungewöhnliches, scheinbar von selbst fahrendes Gefährt transportiert mehrere Reisende durch eine angedeutete Landschaft. Sein Erfinder, der Nürnberger Patrizier Berthold Holzschuher, informiert den Betrachter auf den folgenden Seiten über die technischen Eigenschaften des „Genetto“: Der umgerechnet 7,4 Meter lange Reisewagen sollte bis zu acht Fahrgästen Platz bieten. Angetrieben wurde er durch Menschenkraft, die – in der Zeichnung durch Räder und Rahmen teilweise verdeckt – über Handkurbeln und Zahnräder auf zwei Achsen übertragen wurde.

Die Zeichnung ist Bestandteil von Holzschuhers Testament. Ähnlich einer heutigen Patentübertragung, vermachte er seinem ältesten Sohn sein technisches Wissen als wichtigstes Kapital im Nachlass. Selbstbewusst betonte Holzschuher den innovativen Charakter seiner Erfindungen – er habe „tzuvor unerhorte werckh“ entworfen, also etwas grundlegend Neues. Sein ungewöhnliches Testament umfasst insgesamt 43 Gesamt- und Detailzeichnungen von Fahrzeugen und Mühlen, die in ihrer Präzision einen „Markstein auf dem Weg zur modernen Konstruktionszeichnung“ darstellen (Leng 2005, S. 137). Anderen Entwürfen selbstfahrender Gefährte wie denen Leonardo da Vincis vergleichbar, blieben Holzschuhers Pläne letztlich Ingenieursfantasie. Die Faszination für Automatisierungstechnik fand zeitgleich in Kunst- und Wunderkammern ein produktives Betätigungsfeld. StA

► S. 250

148 Höhenmessgerät (Winkelinstrument)

Erasmus Habermel, Prag, um 1586 | bezeichnet „Erasmus Habermel fec.“ (avers) und „FRANCISCI DE PADOANIS FOROLIVIENSIS“ mit dessen Wappen (revers) | Messing, graviert, punziert, montiert, feuervergoldet, Stahl | L. 61,7 cm (ausgeklappt), Dm. Scheibe 12,8 cm
△ Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, WI 1492

▣ Doppelmayer 1730, S. 205 | Eckhardt 1976 | Eckhardt 1977 | Ausst.Kat. Berlin 1979, S. 35 | Lestringant 2014



Ein heute verschollenes Höhenmessgerät des Nürnberger Goldschmieds Wenzel Jamnitzer könnte die Blaupause dieses Instruments gewesen sein. 145 Jahre nach Jamnitzers Tod beschreibt Johann Gabriel Doppelmayer 1730 das Instrument: „ein viereckiger Stab mit einer runden ausgetheilten Scheiben, wodurch man die Breiten, Höhen und Tiefen ausfinden kann“. Erasmus Habermel, der unter Kaiser Rudolf II. als Hofinstrumentenmacher in Prag wirkte, fertigte 1586 ein ähnliches Instrument (Germanisches Nationalmuseum, WI 1807). Eine Datierung des vorliegenden, mit WI 1807 stark verwandten Instruments ins Jahr 1586 oder kurze Zeit später erscheint deshalb wahrscheinlich. Das Messgerät stammt aus dem Besitz des italienischen Instrumentensammlers Franciscus Paduanus aus Forli in Italien, der als Arzt ebenfalls am Hof Rudolfs II. tätig war.

Bei einer Höhenmessung erfolgt das Visieren über den auseinandergeklappten Visierstab mittels Kimme und Korn. Bei Neigung des Instruments pendelt sich die exzentrische Gradscheibe durch die Schwerkraft lotrecht ein. Zum Ablesen des Höhenwinkels wird der Abzug betätigt, der die Gradscheibe über einen Taster fixiert. Bereits von seinen Zeitgenossen wurde Habermel für die Präzision seiner mathematischen Instrumente bewundert. Präzision und Genauigkeit bei Messgeräten wurden im 16. Jahrhundert zu einem Effizienzkriterium, welches die zunehmende Kontrolle über den realen Raum und einen territorialen Machtzuwachs garantierte. RoS

► S. 251

149 Instrument Buch

Peter Apian: Instrument Buch. Illustriert von Hans Brosamer. Ingolstadt: Peter Apian, 1533, Titelblatt | Holzschnitt, Typendruck in Schwarz und Rot, Anmerkungen und Ergänzungen in Eisengallustinte
△ Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, [Postinc.] 4° Nw 2209

▣ VD 16 A 3111 | Röttel 1995 | Einzelnachweis zu Peter Apians Instrument Buch Ausst.Kat. Cambridge/Evanston 2011, S. 304–305, Kat.Nr. 72 (Suzanne Karr Schmidt) | Gotzkowsky 2012

Der Ingolstädter Mathematiker und Astronom Peter Apian veröffentlichte im Jahr 1533 das „Instrument Buch“ als Zusammenfassung aller bisher erschienenen Einzelschriften zu seinen Messgeräten. Das deutschsprachige Buch ist, wie auch die zeitgenössischen handschriftlichen Anmerkungen vermuten lassen, als Lehrbuch für den Einsatz in einem weitgehend auto-didaktischen und nicht-institutionalisierten Kontext gedacht. Als pragmatische Zugabe hat Apian dem Leser mehrere lose, explizit nicht einzubindende Papier-Derivate von Instrumenten als Bastelbögen beigegeben, die bei diesem Exemplar, wie bei den



meisten anderen Ausgaben, nicht mehr überliefert sind. Diese „visuellen Medien“ sollten auf Holztafeln geleimt und ausgesägt werden. Im didaktischen Bildungskontext der Kosmografie erhöhten die Interaktivität der Bastelbögen und ihre visuelle Bezugnahme auf die Instrumente die Rezeptionsfähigkeit des Lesers bei Aspekten des astronomisch-visuellen Denkens.

Das Titelblatt zeigt zwei Platonische Körper (Pentagondodekaeder und Ikosaeder) und fünf Gelehrte mit acht Messinstrumenten: einer Fingeruhr zur Bestimmung der Nachtzeit, einem Zirkel als wichtigem astronomischen Instrument, zwei Quadranten zur Bestimmung der Position und Höhe von Gestirnen, dem Jakobsstab zum Bemessen des Winkelabstandes der oberen Turmecken und einer Sternuhr oder Horometrum zur Bestimmung der Stunden mit Hilfe des Polarsterns und des Großen Wagens. RoS

► S. 251

150 Männliche Gliederpuppe

Monogrammist I.P. zugeschr., wohl Passau, um 1525 | Buchsbaumholz, geschnitzt | H. 24,0 cm
△ Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 1960.58

▣ Weixlgärtner 1903 | Weixlgärtner 1954 | Ausst.Kat. Frankfurt 2013, S. 164–165, Kat.Nr. 5.24/5.25 (Elisabeth Weymann) | Rath 2016, S. 409–445

Die um 1525 entstandene Gliederpuppe, die höchstwahrscheinlich zu einem Paar gehörte, zählt zu einer kleinen Gruppe erhaltener, vollbeweglicher Kleinskulpturen, die dem Bildschnitzer „Monogrammist I.P.“ zugeschrieben werden. Ihre naturnahe Gestaltung und minutiöse Ausarbeitung zeugen von dem im 16. Jahrhundert



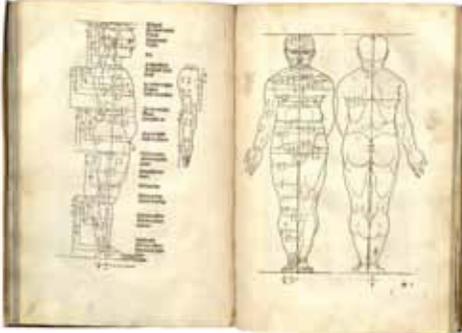
auch nördlich der Alpen wachsenden Interesse an Aufbau und Funktion des menschlichen Körpers. Aussehen und Maße des Gliedermanns orientieren sich stark an den figürlichen Proportionsstudien Dürers (vgl. Kat. 151) und reflektieren das zeitgenössische Körperideal. Besonders das im Inneren verborgene, ausgeklügelte System von Schnüren macht die Puppe bis in die Fingerglieder hinein beweglich und schafft eine Illusion von Lebendigkeit. Mit dem höchstmöglichen Grad an Körpervariabilität können Hals-, Schulter- und Armgelenke ebenso wie die Gelenke des Bauches, der Oberschenkel, der Knie und der Füße in unterschiedliche Stellungen versetzt werden. Die ältere Forschung hat für solche Modelle eine Funktion für Draperiestudien oder als erotisches Spielzeug vorgeschlagen. Aufgrund ihrer besonderen Kunstfertigkeit und des kostspieligen Herstellungsprozesses der variablen Kleinskulptur ist dies aber auszuschließen. Vielmehr wurden sie unmittelbar als Sammlerstück für eine Kunstkammer geschaffen. MaR

► S. 252

151 Ein „Starker Mann“ in Dürers Proportionslehre

Albrecht Dürer: Hierin sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion, durch Albrechten Dürer von Nürnberg erfunden und beschrieben, zu Nutz allen denen, so zu dieser Kunst Lieb tragen. Nürnberg: Hieronymus Andreae, 1528, fol. F6v/G1r | Holzschnitt, Typendruck
△ Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, DÜRER 4° Ct 152/6

VD 16 D 2859 | Schoch/Mende/Scherbaum 2001-2004, Bd. 3, S. 369, Kat. 277.31-32 (Berthold Hinz) | Dürer/Hinz 2011, S. 89-91



Als Unterkapitel eines „Lehrbuchs der Malerei“ gedacht, forschte Albrecht Dürer in seinen letzten beiden Lebensjahrzehnten nach der Regelmäßigkeit der Körperproportion von Frauen, Männern und Kindern. Vorderhand stellte er sich damit in eine lange Tradition von Kunsttheoretikern wie Phidias und Vitruv, Alberti und da Vinci. In der Praxis betrieb er jedoch intensivstes Selbststudium mit teils unbekannter Methodik, indem er auf Basis von Zirkelkonstruktionen und Bruchrechnungen Maßtabellen entwickelte. Dürers Überzeugung nach war es experimentell am Schreibtisch möglich, verschüttetes antikes Wissen über die Körperharmonie mittels zeichnerisch-konstruktiver, später arithmetischer In-Bezug-Setzungen von Körperteilmaßen wieder aufzudecken. Im Resultat ermittelte er je vier männliche und weibliche Standardtypen: den gedrungen-starken, „blocketen“ Typ, den normal und damit ideal proportionierten mit acht Kopflängen Körpergröße sowie einen schlanken und schließlich sehr schlanken. Alle versieht er mit minutiösen Binnenmaßangaben: Dürers kleinste, selbsterfundene Maßeinheit, das „Trümmlein“, macht nur mehr 1/1800stel der Körperhöhe aus, also etwa einen Millimeter. Die Veröffentlichung seiner Proportionslehre hat er nicht mehr erlebt, sie erschien kurz nach seinem Tod. Schnell wurde sie zum kanonischen Bestandteil europäischer Künstlerbibliotheken, auch wenn sich ihre Anwendbarkeit in engen Grenzen hielt. THE

► S. 252

152 Durchbrochener Polyeder

Georg Wecker, Dresden, monogrammiert und datiert „1581“ | Elfenbein | H. 8,6 cm
△ Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Grünes Gewölbe, II 291

Kappel 2004, S. 177 | zur fürstlichen Drechselkunst Maurice 2004, S. 13 | Syndram/Minning 2010, fol.139v, Kat.Nr. 53 | Ausst.Kat. Innsbruck 2012, S. 128-129, Kat.Nr. 2.22 (Jutta Kappel) | Kappel 2012, S. 203

Von einem mehrfach profilierten Fuß mit Balusterschaft getragen, ist der Polyeder der Dresdener Kunstkammer kunstvoll aus einem einzigen Stück Elfenbein herausgedreht. Seine komplexe Ausarbeitung überrascht angesichts des miniaturisierten Formats von knapp neun Zentimetern



Höhe. Als Dodekaeder (Zwölfflächner) zählt er zu den fünf besonders regelmäßigen Platonischen Körpern. Er setzt sich aus durchbrochenen Polyedern zusammen, die nach innen hin sukzessive kleiner werdend ineinander geschachtelt und beweglich sind. Die Herstellung eines solchen Miniaturwerks setzte nicht nur höchstes Geschick und feinmechanisches Werkzeug voraus, sondern auch fundierte Kenntnisse in Mathematik und Perspektivlehre (vgl. Kat. 153). Wie die Signatur „GW“ belegt, wurde die Arbeit von dem Elfenbeindrechsler Georg Wecker, Sohn des verstorbenen bayerischen Hofdrechslers Hans Wecker, geschaffen. Kurfürst August von Sachsen hatte ihn 1578 zu seinem Hofkünstler auf Lebenszeit ernannt. Neben der Unterweisung seines Dienstherrn und dessen Sohn Herzog Christian im Drechselhandwerk oblag Wecker auch die Betreuung der Drechselkammern in den kurfürstlichen Schlössern. Erst ab 1581, drei Jahre nach Dienstantritt, lassen sich eigene, signierte und datierte Drechselwerke Weckers finden, darunter der in diesem Jahr geschaffene Elfenbeinpolyeder, der als „eckigste Kugeln in einander“ im Kunstkammerinventar von 1587 vermerkt ist. MAR

► S. 253

153 Perspektivtisch auf geometrischen Körpern

Paulus Pfinzing: Ein schöner kurtzer Extract der Geometriae unnd Perspectivae. Zeichnungen wohl Lorenz Stöer. Nürnberg: Valentin Fuhrmann, 1598, Taf. 11 | Feder, goldgehört, aquarelliert
△ Stadtbibliothek, Nürnberg, Math. 26. 2°

Hauschke 2009

Auf einem labilen Stapel geometrischer Körper ruht in unmöglicher Balance eine Apparatur aus Zeichenutensilien. Ihre Beschriftungen „Stefft“ und „Schub“ weisen sie als Zeichenapparat aus, mit dessen Hilfe eine waagrecht fixierte Vorlagenzeichnung abgetastet und, je nach Positionierung des Gestells aus Schüben und Führungen, in eine Zeichnung aus anderer Perspektive überführt werden kann. Dabei ist das Blatt selbst das Produkt eines solchen Zeichentisches und wurde auf einem Perspektivtisch entworfen: Die vier tragenden Körper weisen an ihren Ecken kleine Einstichlöcher vom Übertragungsvorgang auf.

Das apparatgesteuerte Zeichnen und – als höhere Kunst! – die Erfindung von Perspektivapparaten selbst, war im gesamten 16. Jahrhundert Passion von Malern, Goldschmieden, Mathematikern bis hin zu Fürsten. Ähnlich der Kunstdrechselei an Drechselmaschinen (Kat. 130, 152) galten Beherrschung und Variationsvermögen des Perspektivzeichnens als hoch angesehene, theoriebasierte Praktik. Paulus Pfinzing veröffentlichte in einer Art „Geschichte der berühmtesten Perspektivtische“ deren bekannteste Exemplare und „Erfinder“, im vorliegenden Exemplar anstelle von Kupferstichen mit originalen Vorzeichnungen durchschossen. Historisch-biografisch angelegt, würdigt Pfinzing die Leistungen von Euklid über Luca Pacioli bis zu Dürer, Jamnitzer und (hier gezeigt) Hans Haident, damit sie als „alte Authoribus [...] nicht vergessen werden“. THE



► S. 253

154 *Zimmernsche Anamorphose*

Süddeutschland (Nürnberg?), wohl datiert „1535“ (unleserlich) | Malerei auf teils leinwandbeklebtem Holzträger, Rahmen: verschiedene Hölzer, Auflagen und Einlagen: Papier und Pappmaché | H. 79,0 cm, B. 115,5 cm, T. 14,0 cm
△ Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, WI 717

📖 Ausst.Kat. Nürnberg 1998 | Homolka 1998



In normaler Ansicht von vorne blickt der Betrachter auf eine vertikal in sieben leicht konkave Zonen geteilte Bildfläche ohne erkennbaren Bildinhalt. Wohl ahnt man Landschaften und verzerrtes menschliches Inkarnat. Doch erst beim Positionswechsel zu zwei extrem seitlich-schrägsichtigen Betrachterstandpunkten entzerren sich die Schlieren von links zu einem Männerbildnis, von rechts zu dem einer Frau. In dieser kodierten Form porträtierten ließ sich 1535 der Reichskammerrichter Wilhelm Werner von Zimmern, der sich in Speyer schon 1541 ein wörtlich als „wunderkammer“ bezeichnetes Privatmuseum hielt – der wohl älteste begriffliche Nachweis dieser neuen Form des Sammelns. Die Zimmernsche Anamorphose war ursprünglich noch mit einer heute verlustig gegangenen Flügeltür verschlossen, was den Aha-Effekt beim Öffnen und Enträtseln gehörig gesteigert haben dürfte. Sie markiert den ersten Höhepunkt der Konstruktion perspektivisch verschlüsselter, auf den Entwurfsregeln zentralperspektivischer Konstruktion basierender Zerrbilder, mit deren Entwurf sich auch Leonardo da Vinci, Hans Holbein d.J. und Albrecht Dürer beschäftigt hatten. In ästhetisch-philosophischer Hinsicht verkörpern Anamorphosen die Ambivalenz modernen Weltverstehens, das, ebenso wie die polyperspektivischen Bilder, das Einnehmen alternativer und unkonventioneller Standpunkte voraussetzt. THE

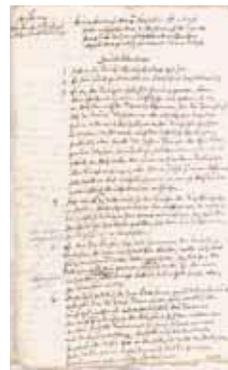
► S. 71, 254

155 *Der Fall David Altenstetter*

Papierkonvolut mit Fragstücken und Urgichten vom 4./7.12.1598, Supplikationen und Ratsbeschlüssen bis 1609 | Papier, Eisengallus- und Pflanzentinte | H. 34,3 cm, B. 22,4 cm
△ Stadtarchiv Augsburg, Bestand Reichsstadt, Stadtpfleger, Geheimer Rat und Rat, Urgichten, Karton 118 (d), 1598 XII 4 und 1598 XII 7

📖 Teiledition der Urgichten Roeck 1996, S. 104–109 | Knapp zum Prozess Gritschke 2006, S. 35–37 | ausführlich zum Prozess Roeck 2009, S. 100–134

Im Dezember 1598 wurden in Augsburg der Goldschmied David Altenstetter und der Kürschner Martin Kuenle verhaftet und unter Androhung der Folter verhört. Sie standen unter Verdacht, der verbotenen Täuferbewegung anzugehören, da sie über einen längeren Zeitraum nicht mehr zum Gottesdienst erschienen waren. Die Aussagen beider erlauben einen seltenen



Einblick in die Glaubensvorstellungen „einfacher“ Bürger. So gab Altenstetter selbstbewusst zu Protokoll, „er sei der Religion halben biß hero frei gewesen“ und habe sowohl lutherische als auch katholische Predigten gehört. Des permanenten Gezänks zwischen den beiden

in Augsburg zugelassenen Konfessionsparteien müde (vgl. hierzu auch Kat. 159), habe er anstatt des Gottesdienstbesuchs „zu hauß aller hand christliche Buecher gelesen“. Auch Kuenle gab Auskunft über seine private Lektüre: Er hatte sich vor allem mit den Werken des Spiritualisten Caspar Schwenckfeld beschäftigt (vgl. Kat. 157, 158). Der Versuch, an den streitenden Konfessionsparteien vorbei im Privaten eine durch Schwenckfeld inspirierte individuell-tolerante Glaubenshaltung zu entwickeln, hatte für beide keine ernsthaften Konsequenzen. Nach ihrer Freilassung musste sich Altenstetter erst ein Jahrzehnt später im Jahr 1609 definitiv für eine der beiden Konfessionen entscheiden und bekannte sich zum evangelischen Glauben. StA

► S. 255

156 *Email-Ziertafel des Goldschmieds David Altenstetter*

David Altenstetter, Augsburg, signiert „D.A. 1601“ | Silber, transluzides Tiefschnitt-email | H. 8,6 cm, B. 6,5 cm
△ Bayerisches Nationalmuseum, München, R 2528

📖 Seling 1980, Bd. 1, Tafel XIII, Bd. 3, S. 79, Nr. 864 b | zu David Altenstetter Seling 1992 | vgl. Zierscheibe für einen Kunstschränk Ausst.Kat. Augsburg 2014, S. 266–267, Kat.Nr. 40 (Christoph Emmendorffer) | zu Altenstettlers Grotesken Roeck 2007 | Roeck 2009, S. 174, Abb. Tafel XIII



Die kleine Ziertafel in Tiefschnittemail zeichnet sich durch ihre leuchtende Vielfarbigkeit, ihre filigrane Ausarbeitung und detaillierte Motivik aus. Ein achsensymmetrisch angelegtes Groteskenderkor aus Blüten, Gräsern,

Fruchtbündeln, Tieren und Fabelwesen ziert die Plakette. Vanitasmotive wie erloschene Öllämpchen oder ein Totenkopf unterhalb der von musizierenden Satyrpärchen gerahmten, zentralen Vase prägen den oberen und unteren Bildrand. Arrangierte Blas- und Zupfinstrumente stehen emblematisch für die Musik. Spezialist dieser aufwendigen Emailtechnik war der Augsburger Goldschmied David Altenstetter, der schon bei seinen Zeitgenossen als unübertroffener Meister auf diesem Gebiet galt. Der Kunstagent Philipp Hainhofer teilte 1610 über ihn: „[...] vnder den geschickhsten vnd berüembtisten maistern ist auch der Altenstetter mit schmeltz werckh so sehr schöne arbeit macht, sonderlich schöne täfelin von rundesca werckh [...]“. Durch dessen Vermittlung zählte der kaiserliche Kammergoldschmied Rudolfs II. zu den an der Ausarbeitung des Pommerschen Kunstschranks beteiligten Handwerkern, für den er sechs Emailtafeln schuf. Motivisch und kompositorisch lehnen sich Altenstettlers Emailarbeiten oftmals an Vorlagen aus den Stichbüchern der Augsburger Kupferstecher Corvinianus Saur und Lukas Kilian an. Von ihm gesicherte Arbeiten haben sich heute nur noch wenige erhalten. Das Emailtäfelchen mit Musikmotiven diente wohl als Zierstück für einen Kabinettschränk und war Teil einer Serie mit Darstellung der Künste. MaR

► S. 255

160 Flugblatt eines „geistlichen Labyrinths“

Der Geistlich Labyrinth [...]. Frankfurt am Main: Eberhard Kieser, 1613 | Kupferstich | H. 40,2 cm, B. 31,6 cm

△ Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, HB 24707, Kapsel 1336a

☞ Kern 1982, S. 306–307, Nr. 393 | Ausst.Kat. Wien 1987, Kat.Nr. VIII.86 (Matthias Boeckl)



Seit dem 15. Jahrhundert wurden Labyrinth oft als Sinnbild für den langen und mühsamen Weg des Christen zu Gott verstanden. Das Anlegen von Labyrinth als Irrgärten, das im 16. Jahrhundert in Mode kam, verstärkte diese Symbolik:

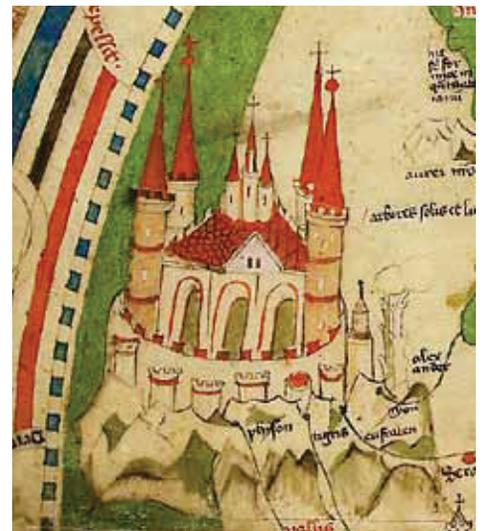
Gleich einem Irrgarten erwarten den Christen in der Welt zahlreiche falsche Abzweigungen. Im „Geistlichen Labyrinth“ verhindert der als Ariadnefaden durchlaufende Text zwar ein Verirren des Lesers, macht die Beschwerlichkeit des christlichen Lebenswegs stattdessen aber durch die Mühsal des ständigen Richtungswechsels bei der Lektüre erfahrbar. Der als Gebet formulierte Text beginnt in der Mitte und endet nach 13 Umgängen links unten mit der Bitte um göttliche Befreiung aus dem Labyrinth. Es beklagt die aktuelle Verfassung der Gesellschaft, in der jeder Stand nur noch auf seinen Eigennutz bedacht sei. Besonders hart geht der Text mit den Theologen ins Gericht, die mit ihren dogmatischen Lehrstreitigkeiten „manch gute brunnen sehr vergifften“ würden (vgl. Kat. 159). Kiesers Labyrinth bringt die Orientierungslosigkeit der Zeitgenossen angesichts der gesellschaftlichen und religiösen Umwälzungen ihrer Zeit deutlich zum Ausdruck. sta

► S. 257

© Bibliotheca Apostolica Vaticana



Kat. 124







HORTVS
EYSTETTENSIS,
SIVE
DILIGENS ET ACCVRATA OMNIVM
PLANTARVM, FLORVM, STIRPIVM, EX
VARIIS ORBIS TERRÆ PARTIBVS, SIN-
GVLARI STUDIO COLLECTARVM, QVÆ
IN CELEBERRIMIS VIRIDARIIS ARCEM EPISCOPALEM
IBIDEM CINGENTIBVS HOC TEMPORE CONSPICI N TVR
DELINEATIO ET AD VIVVM REPRESENTATIO
OPERA
BASILII BESLERI PHILIATRI
ET PHARMACOPOEI.
M.D.C.XIII



Kat. 131

Kat. 130





Kat. 133



Kat. 132

ET INVOCAME INDIET RIBVLATIO
NIS ET ERVAMTE. Plal: 49.



Kat. 135



Kat. 134

Von den Igel.

XCIV

Das Igelthier ist ein thier / so sich selber vertreyt die wangen /
die er da oben oder unten des Igel in den fuffen halleten bez / oder andern teil
des Igel der ist der hff / in warmen menschen sich haben / so saland sy heraus.

Von dem Schalligel.

Tama quadrupes. Ein si lebend thier.

Von seiner gestalt vnd wo es
ist finden.



Das ist ein wunder seltsam abentheurig / frömb thier /
auf den Insel Presila in vnser land gebracht / ganz bedeckt vnd bez
man mit einer haaren schar wie ein Schiltrot / in welche es sich
hilt: wie der Igel in seine dorn / ist an der gestalt wie ein muschel / ist
das selbe thier: so auch weyffon wie Baum.

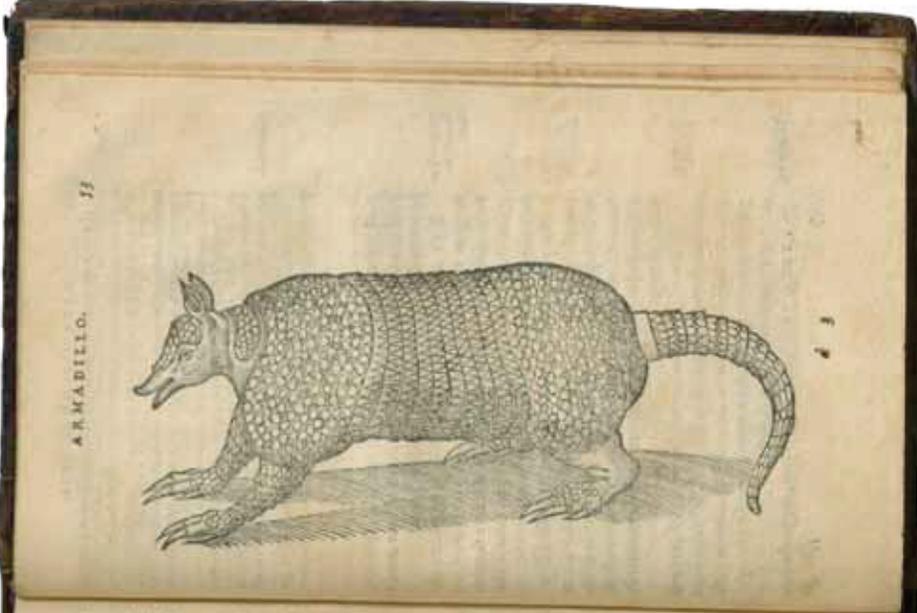
Von dem Kameltbier.

Camelus. Kameltbier.

Von mancherley geschlechte innerlich vnd
außsich thier.

Der Kameltbieren werden zwey geschlechte beschriben /
das eine hat auff seinem ruggen zwen bubel / das ander aber nur einen ge-
hoben bubel. vnd es yeder schaltzen vnden ein andern gebauren
bubel / auch wachte sy sich legend so sy sich wider lassend / ist das geschel-
te thier vnder thieren so in yerey gepaltt hantzen habend. Die Kameltbier auß der
wuesten haben habend manichley vnder drey vnderen sinnen bey oben lindtzen. habend
manichley manichley hat sein gall mit vnter schidlich sonder mit vnser abelmen
manichley vnter schidlich thier vnd in habe kein gallen hat ein vnter gleich wie ein Igel /
manichley wie ein Igel / sein manichley habend / sein hantzen sind hoch vnd
manichley / manichley / ist er lang vnter mit / wachend im von etwas manichley

Kat. 136



ARMADILLO.

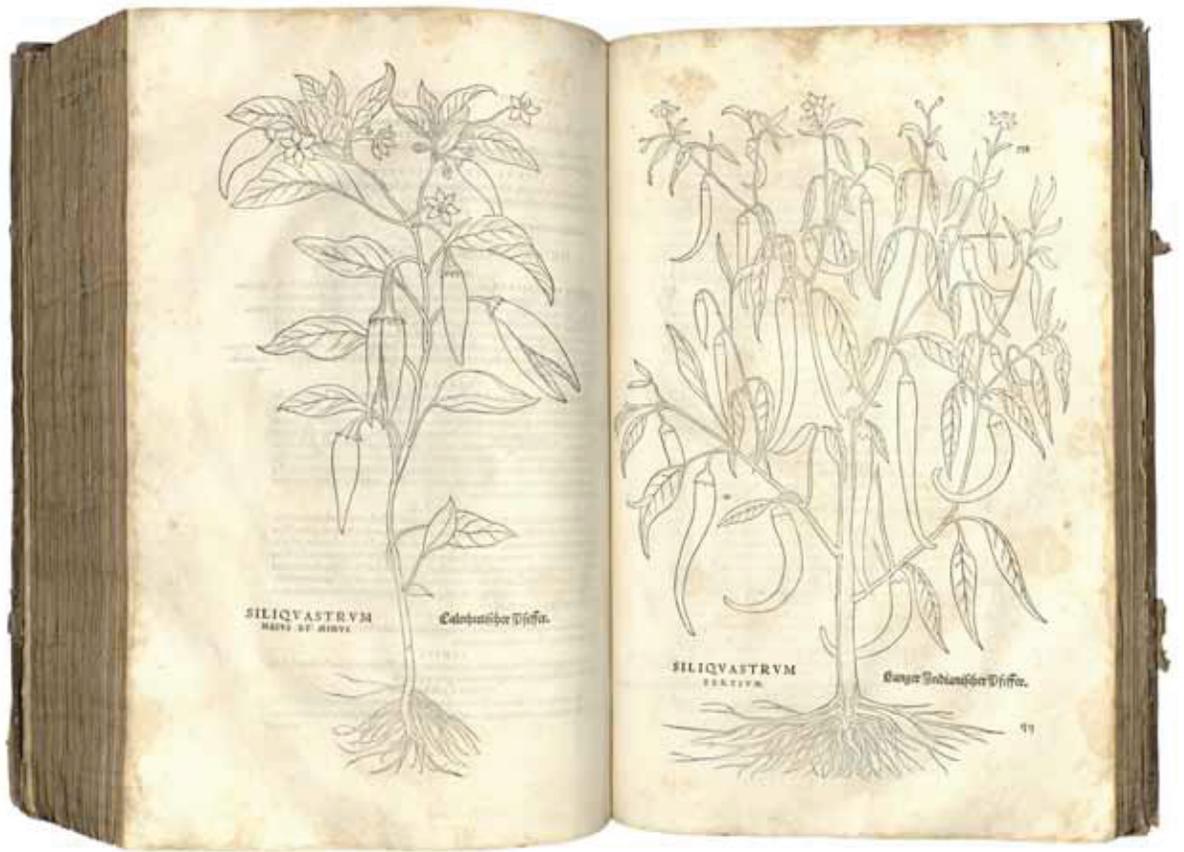
Kat. 137

Sept. hinc inde...
Die...
Hallen...
auf...
Ning...
Joh...
Die...
f...
m...
g...
f...
v...
f...
f...



Kat. 139

Kat. 138



Kat. 141



Kat. 140



Kat. 143



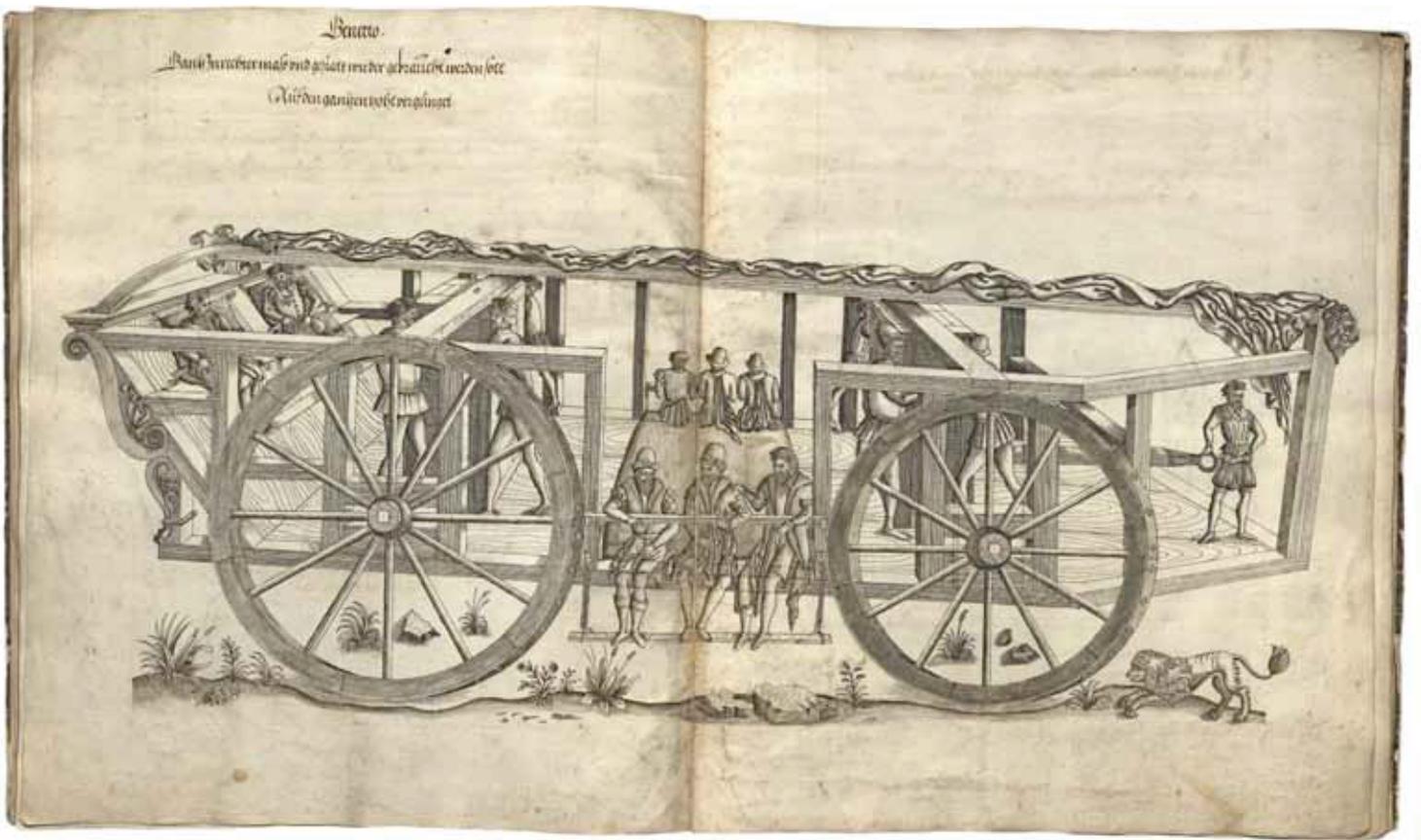
Kat. 142



Kat. 145



Kat. 144

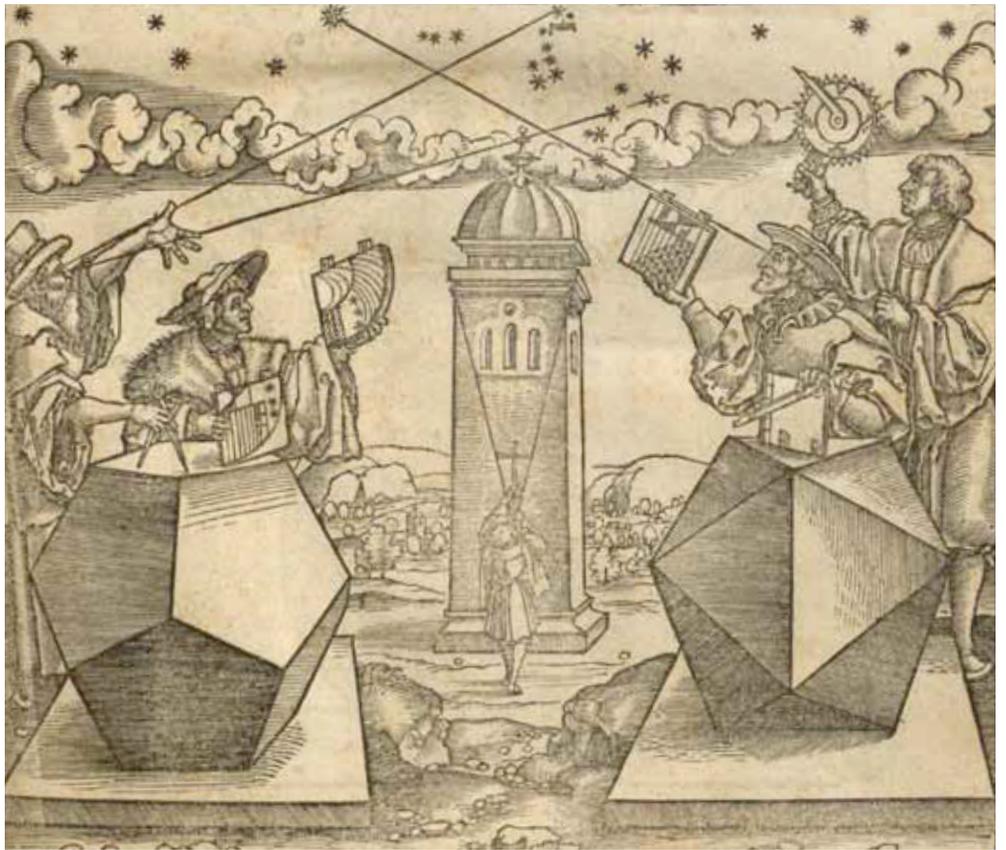


Kat. 147



Kat. 146





Kat. 149



Kat. 148



Kat. 153



Kat. 152



Kat. 154





in Plencia
von Augustin König
und von Jacob Bülmann

Achem freitag den 4 Decembris A. 1598.
 haben außgeschriben. 3. Personen als Billigender
 Franzosen und ruylich betrobt außserdem
 abgepredert güetlich gestumert uns wolgt.

David Altmeyer

1. sagt er sich König also pincod altus 48 Jar.
2. Er pincod gauderodt ein Goldschid doppelhalb Er
3. Er ist der Religion halb bis sehr lang gewesen, dann
 ob er gleichwol an einem Catholischen ort geboren, so ist
 er doch darvon der Religion abgewand, da die Zwingli
 lobe im Land. Ward dem er aber sich also für begab er
 gab er indessen die Predicant der Zwingli
 Confession, und versich die Catholische Prediger
 punderlich aber pincod W. Johann Wenzel den 22. Nov 4
 vor im Jtzigen Domprediger, und den selben in sein hilt
 gegibt, ist doch wider den einen noch andern Religion
 allen Ding anhängig, aber da er sich zu einer Religion
 setz, wolt er die Catholische annehmen, wüßte doch zu
 wolt nicht die Religion annehmen.

