

Heide Klinkhammer

Der Topos der Schatzsuche: Raubgräber, Weisheitssucher und Dämonenbeschwörer

Die Suche nach Schätzen ist ein urmenschliches Bedürfnis. Schon die Definition eines Gegenstandes oder einer Idee als Schatz signalisiert die Sehnsucht nach mehr als dem täglichen Überleben. Die Sehnsucht nach dem Schatz wird nahezu von Anbeginn dadurch überhöht, dass der Schatzsucher sich als eigentlich würdiger Besitzer des Schatzes empfindet und erklärt. Konflikte sind vorprogrammiert: Wer besitzt den Schatz, das Recht auf ihn, wer sucht ihn, wie gestaltet sich die Suche? Insofern ist es nahelegend, „Himmel und Hölle“ in Bewegung zu setzen, um die Zugehörigkeit des Schatzes zum rechtmäßigen oder würdigen Finder zu bestätigen.

Seit der Entstehung der frühen städtischen Gesellschaften durchzieht das Motiv des zu suchenden verborgenen Schatzes viele Sagen und Legenden.¹ Die ideengeschichtliche Konstante ist der Schatz als kostbares Gut, das vom Mythos des Geheimnisvollen, Verborgenen, Erstrebenswerten, mit je wechselnden konkreten Inhalten umgeben ist. Der Schatz kann vieles sein, ein materielles Gut, das in der Not hilft, ein geliebter Mensch, die Leben schenkende Arznei, die alchemistische Formel, der Sinn des Lebens, die persönliche Erlösung. Er ist immer mehr als nur ein ökonomisches Mittel und mit unterschiedlichsten Formen von Erkenntnis verbunden.

Ähnlich vielschichtig wie der Schatz, wird die Suche danach beschrieben. Die Suchfahrt wird zur Sinnsuche und zum Sinnbild des Lebensweges. Von weiten beschwerlichen Reisen mit gefährlichen Abenteuern bis zum Ende der Welt, ins Innere der Erde, zu den Toten oder bis ans irdische Paradies wird berichtet. Bevorzugte Orte für die Schatzverbergung sind Gräber, tiefe Keller, Ruinen oder unheimliche Naturorte, ein tiefer Wald, die Höhle am Fuß eines Berges oder die Tiefen des Meeres. Der Schatz wird aus unterschiedlichen Gründen verborgen, häufig für einen würdigen Erben, der ihn dann für den nächst Würdigen wiederum verbergen muss. Viele mögen danach suchen, finden wird den Schatz nur der Mensch, für den er bestimmt ist. Es gibt Verweise auf den Schatz, eine Geheimschrift oder magische Zeichen, die nicht jedem verständlich sind. Magische Kreise, Zauberbücher und Wünschelruten werden genutzt, sie sind aber nur dem Würdigen hilfreich. Dem Unwürdigen gereichen sie zum Übel; so endet manche Dämonenbeschwörung mit dem Tod.

Arabische Pyramidenlegenden aus dem 6. bis 10. Jahrhundert, die auf älteren Vorlagen beruhen, berichten vom Suchen, Finden und Wiederverbergen vorsintflutlichen Wissens, das an oder in den

Pyramiden in hieroglyphischer Form für den jeweils würdigen Erben verborgen sei. Dieses Wissen habe der altägyptische Priesterkönig und Philosoph Hermes Trismegistos, der einzige Heide, den Noah auf seiner Arche vor der Sintflut gerettet habe, auf eine smaragdene Tafel geschrieben und mit ins Grab genommen. Finden kann diese Weisheit, die auch die Alchemie enthalte, nur der auserwählte Würdige, der sie wiederum für den nächst Würdigen verbergen muss. Dieser Legendentypus wurde nicht nur im arabischen Raum rezipiert, sondern gelangte spätestens ab dem 11. Jahrhundert in den mitteleuropäischen Kulturraum. Seit dem Mittelalter werden diese Fundlegenden zur „Tabula Smaragdina“ als Ursprungsmythos der Alchemie verstanden und vielfältig variiert. Personal und Fundort sind austauschbar, der Topos vom Suchen, Finden und Wiederverbergen des Schatzes für den nächst Würdigen bleibt bestehen.²

Bereits das älteste Epos der Menschheit, das Gilgamesh-Epos, dessen Entstehungszeit bis in das dritte Jahrtausend vor Christus zurückdatiert wird, enthält eine Schatzsuchergeschichte mit den typischen Elementen, wie sie auch in späteren Märchen und Legenden zu finden sind: Der ersehnte und erst nach gefährlichen Abenteuern erreichte Schatz ist hier die Pflanze des Lebens, deren Name „*Als Greis wird Der Mensch wieder Jung sein*“ ist. Sie wächst am Urgrund des Ozeans, in für die Menschen unzugänglichen Tiefen. Wie dieses Geheimnis der Götter zu finden und zu bergen ist, berichtet der „Alte Weise“ Utnapishti dem jungen Helden Gilgamesh, den er als der Pflanze des Lebens würdigen Finder ausmacht. Dieses erste bekannte Schatzsuchermärchen identifiziert den Suchweg nach dem Schatz mit dem Lebensweg und der Hoffnung auf die Überwindung des Todes. Allerdings wird die Hoffnung enttäuscht: Gilgamesh findet zwar die Pflanze des Lebens, verliert sie aber an die Schlange, die sich seitdem häutet. Er selbst bleibt sterblich.³

Legenden und Zauberbücher

Schon die frühesten Schatzgräberlegenden berichten von der Schatzsuche mittels „schwarzer Magie“ (Teufels- und Dämonenbeschwörung), mittels „weißer Magie“ (die persönliche Läuterung für die Hilfe guter Geister voraussetzt) oder mittels „natürlicher Magie“ (Naturkunde oder bergmännische Erfahrung). Die verschiedenen Methoden werden moralisch unterschiedlich gewertet. Die Grab- und Schatzräuberei wurden seit jeher als Verbrechen eingestuft. Bis ins 18. Jahrhundert galt Schatzgräberei, erst recht magische Schatzgräberei, als Variante der Hexerei und konnte mit

dem Feuer bestraft werden. Unzählige Berichte über Schatzgräberprozesse haben sich erhalten, in denen Teufels- und Dämonenbeschwörungen und Schadenzauber als Schatzbeschwörung unterstellt wurden. Erst 1740 hob Maria Theresia eine Prozessordnung auf, die Schatzgräberei als „*crimen magiae*“ (magisches Verbrechen) der Hexerei gleichstellte und den Feuertod als Strafe androhte.⁴

Mit der Erfindung des Buchdrucks wurden bis dahin nur mündlich oder in Manuskripten überlieferte Schatzgräbermärchen und Zauberbücher mit magischen und alchemistischen Rezepten gesammelt und einer größeren Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Gleichzeitig wurden diese Texte begutachtet, moralisch eingeordnet – und zum Teil verboten.

Um dem Verbot vorzubeugen und vor allem als Schutz vor etwaigem Häresieverdacht wurden in alchemistischen Traktaten vielfältige Decknamen für die magischen Vorgänge verwendet und durchaus ernst gemeinte Vergleiche mit christlichen Erlösungsvorstellungen angeführt. Auch der Wunsch, mit Decknamen nur Gleichgesinnten gewissermaßen in einer Geheimsprache die Herbeirufung überirdischer Hilfe bei der Schatzsuche kundzutun, liegt nahe.

Auf den gelehrten Arzt, Alchemisten und Philosophen Paracelsus (1493 – 1541) wird eine Anleitung zur Schatzsuche und zur Vermeidung der dabei zu erwartenden Gefahren zurückgeführt, die eine umfassende Aufzählung zur Schatzsuche zugehöriger magischer Elemente wiedergibt, so wie sie sich im kollektiven Gedächtnis der Bevölkerung im 16. Jahrhundert verfestigt hatten.⁵ Es wird von der rechten Stunde zur Schatzhebung unter dem Einfluss von Saturn oder Mond gesprochen, von Schatzhütern und dem Spuk, den sie manchmal treiben, und von der alchemistischen Verwandlung oder „*Transmutation*“ unedlen Materials in edleres mit Hilfe des Feuers. Als Grund für die Schatzhebung werden an erster Stelle der menschliche Geiz und die Begierde nach Reichtum genannt, aber auch eine Befreiung des Ortes von Spuk und Geistertreiben. Gerade die Verfahren, die Paracelsus ablehnt, wie Beschwörungen oder das Schlagen von magischen Kreisen und die Schatzsuche mit Hilfe der Wünschelrute, kennzeichnen gebräuchliche Methoden der Schatzsuche.

Seit der Spätantike kursieren Zauberbücher mit Anleitungen zum Schatzgraben und zu anderen magischen Praktiken. Schreiber und Benutzer dieser Literatur verwarren sich in der Regel davor,

verbotene Magie anzuwenden.⁶ Es ist eine Frage der Sichtweise, was als verbotene schwarze und was als erlaubte weiße Magie betrachtet wird. Seit dem Mittelalter sind unterschiedlich bewertete magische Rezeptbücher nachweisbar, die antike und arabische Quellen aufgreifen, darunter der im 11. Jahrhundert am spanischen Hof entstandene „Picatrix“ oder das „Heptameron“ des Pietro di Abano aus dem 13. Jahrhundert. In der Renaissance entstehen Sammlungen und erste Drucke magischer Schriften. Agrippa von Nettesheim (1486 – 1535) druckt in seiner Sammlung „De Occulta Philosophia“ die bekanntesten Manuskripte magischer Traktate seit der Antike erstmals ab. Während Agrippa die Texte wohlwollend betrachtet, warnt Johannes Hartlieb (1400 – 1468) im „Buch aller verbotenen Kunst“ vor der Lektüre einiger dieser Traktate und unterstellt, dass Schatzgräbern „der böß tuiffel“ zu Hilfe kommt.⁷

Wie Paracelsus verstehen auch Agrippa von Nettesheim und seine Anhänger die weiße Magie als Mittel, eine Verbindung des Menschen zu Gott herzustellen und das Geheimnis der Schöpfung zu erfahren. In diesem Sinne widmet Agrippa seine Sammlung magischer Traktate dem Kölner Erzbischof. Agrippa als Suchender, der nicht vor Dämonenbeschwörungen zurückschreckt, trägt Züge des Goetheschen Faust. Sein weißmagisches Interesse gilt vor allem Hermes Trismegistos, der bereits in vorchristlicher Zeit die Dreifaltigkeit Gottes erkannt habe. Folglich sahen die Hermetiker in der auf ihn zurückgehenden „hermetischen“ Alchemie den Inbegriff einer Wissenschaft von der Natur, in der Naturkunde, Philosophie und Theologie aufeinander aufbauten.

In alchemistischen Traktaten ist der Begriff der Schatzsuche gleichbedeutend mit der Suche nach dem Stein der Weisen, der wiederum mit Christus identifiziert wird. Wie dieser Schatz zu suchen oder herzustellen sei, lehren die Merksätze der „Tabula Smaragdina“, der Alchemistenbibel, auf die Hermes Trismegistos seine Weisheit geschrieben und mit ins Grab, ins Innere der Erde genommen habe. Hier muss sie gesucht, gefunden, übersetzt und für den nächst Würdigen wieder verborgen werden. Paracelsus lieferte die erste deutschsprachige Übersetzung der „Tabula Smaragdina“ und empfahl, ihre dunkle Lehre mit Hilfe des Alten und Neuen Testaments zu entschlüsseln. Die religiöse Lesart alchemistischer Traktate wird seit dem 15. Jahrhundert durch neue Funde und Übersetzungen religiös-philosophischer Schriften des Hermes Trismegistos gestützt, in denen zur Gotteserkenntnis durch Meditation über die Schöpfung und Selbsterkenntnis aufgefordert wird.⁸

In der Paracelsusnachfolge werden die zentralen alchemistischen Begriffe für den Schatz und die Suche danach geprägt: AZOTH und VITRIOL. Die Auflösung der kryptogramatischen VITRIOL-Formel geschieht in dem Satz: „*Visita Interiorpa Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem.*“ (Besuche das Innere der Erde und durch Läutern wirst Du den verborgenen Stein finden/erfinden.)⁹ Die Formel enthält demnach die doppelte Aufforderung, in das Erdinnere einzudringen, es räumlich aufzusuchen und in seiner Substanz mit Hilfe der Alchemie zu untersuchen.

Im „Testamentum Theophrasti Paracelsi“ von 1541 wird AZOTH, der zweite für die Alchemie zentrale Begriff, als Synonym für das Wandlungsprinzip von Quecksilber im Symbol des Planeten Merkur gesehen, zugleich im christlichen Sinne gelesen und als Anfangs- und Endbuchstaben der drei „Heiligen Sprachen“ aufgefasst.¹⁰ Da die mit Hermes Trismegistos in Verbindung gebrachte hermetische Alchemie die Läuterung des Adepten wie der Materie voraussetzt, bedeutet die Aufforderung VITRIOL den Auftrag zur Selbsterkenntnis wie zur Erforschung der Materie. Was erkannt werden kann, ist das Bild Gottes in seiner Schöpfung, das A & O, Anfang und Ende in den drei „Heiligen Sprachen“, das AZOTH genannt wird. Kann der alchemistische Prozess insgesamt metaphorisch als Schatzsuche bezeichnet werden, so bezeichnet AZOTH den Schatz und VITRIOL die Suche danach.

Bildwürdigkeit der Schatzgräberei

Bildliche Darstellungen der Schatzgräberei finden sich nicht in vergleichbarer Häufigkeit wie ihre literarischen Varianten. Seit frühester Zeit werden der kostbare Schatz und sein stolzer, würdiger Finder ins Bild gesetzt und nobilitiert. Der Suchvorgang dagegen, erst recht die anstrengende körperliche Arbeit des Grabens in Schmutz und Dunkel der Erde, ist nicht zu überhöhen, also auch nicht bildwürdig. Die Bildwürdigkeit eines Themas ist bis ins Barockzeitalter hinein abhängig von der Verortung des Motivs in den religiösen Kontext oder in den Kanon der „Sieben Freien Künste“.¹¹ Da die Grabarbeit des Schatzgräbers als niedere körperliche Tätigkeit weder in den einen noch den anderen Kontext gehörte, galt sie in der Regel als nicht darstellungswürdig.

Magische Szenerien dagegen, die Schatzsuche schwarzer Magie und Hexerei zuordnen, waren mit moralisierendem Unterton durchaus darstellbar. Eigentliche Ausgrabungsszenen sind dennoch extrem selten. Die in alchemistischen Traktaten in großer Zahl illus-

trierte Thematik von Suche, Findung und Wiederverbergung der „Tabula Smaragdina“ und des nach ihren Vorgaben zu suchenden Steins der Weisen wird in Emblemen verschlüsselt, ohne dass das Motiv der Suchgrabung illustriert würde.

Das eigentliche Motiv des Ausgrabens von Schätzen wird erstmals seit dem späten 15. Jahrhundert, in größerer Häufigkeit ab dem 17. Jahrhundert, von Künstlern verbildlicht, die sich längere Zeit in Italien mit antiker Kunst, Architektur und Literatur auseinandergesetzt hatten. Häufig werden römische Ruinen als Fundorte dargestellt, die die Wertschätzung der antiken Architektur und Kunst dokumentieren. Die dargestellten Personen sind noch keine wissenschaftlichen Archäologen, aber die Gemälde oder Zeichnungen beanspruchen, mit wissenschaftlich genauem Blick die Antiken darzustellen und somit die eigene Kunst, die Malerei, als wissenschaftliche Kunst zu nobilitieren.

Lesbar werden die mit vielfältigem magischen Inventar bestückten Szenarien erst vor dem Hintergrund der großen Umwälzungen in Mitteleuropa. Bauernkriege, Reformation und Renaissance, Gegenreformation und Dreißigjähriger Krieg bewirken große materielle und persönliche Unsicherheiten. Daraus folgt, dass die seit der Renaissance neu bewertete Kunst und „Weisheit der Alten“, besonders die hermetischen Schriften, selbst am päpstlichen Hof diskutiert werden. In gewissen Kreisen können sie zu einem alternativen religiösen Konzept werden. Die Umbruchzeit verursacht einerseits die verschärfte Dämonen- und Hexenfurcht und befördert andererseits ein humanistisches Menschen- und Weltbild.

Petrarca-Meister: Drei Methoden der Schatzsuche

Der Holzschnitt des Petrarca-Meisters¹² von 1532 zur Übersetzung von Francesco Petrarca's „De remediis utriusque fortunae“ (1360 – 1366) zeigt neben- und übereinander drei erfolgreiche Methoden der Schatzsuche, mittels Naturkunde, schwarzer und weißer Magie. Allerdings bezieht sich dieser Holzschnitt nicht eindeutig auf den ursprünglichen Text des Petrarca, sondern gibt eine eigenständige Interpretation des zeitgenössischen Magieverständnisses wieder. Petrarca vermittelte im 14. Jahrhundert eine kritischere Grundhaltung Alchemisten gegenüber, die er fast immer für Betrüger hielt und äußerte sich über die Schatzsuche skeptisch, indem er mit Anspielung auf die Bergpredigt darauf verwies, es sei besser einen Schatz im Himmel zu erwerben, den weder Diebe noch Schaben verderben.

Der Petrarca-Meister dagegen illustriert die Unterscheidung zwischen natürlicher, schwarzer und weißer Magie, die im Deutschland des 16. Jahrhunderts vehementer diskutiert wurde, als im Italien des 14. Jahrhunderts. In seinem Holzschnitt ist die Szene zweier Bergleute, die eine Erzader ausplündern, in den Hintergrund gerückt. Sie ist anders als die beiden anderen Szenen nicht von Magie und Geheimnis bestimmt. Die Kunst besteht hier in der Kenntnis der Zeichen, die die Natur dem Kundigen gibt, um ihn auf ihre Schätze hinzuweisen. Die Bergleute schlagen das Erz mit einer Keilhaue, die Brocken werden in einen Sack gefüllt. Es fehlt der Hinweis auf eine Wünschelrute, deren Benutzung im 16. Jahrhundert zur Bestimmung von Erzadern durchaus gebräuchlich war.

Die Hauptszene im Zentrum des Bildes gibt eine Dämonenbeschwörung wieder. Drei Magier in Gelehrtenkleidung mit Buch, Lampe und erhobenem Schwert und ein Landsknecht mit Spaten und Schweigegegestus stehen im magischen Kreis, der zum einen die bösen Geister anziehen, zum anderen die Beschwörer vor ihnen schützen soll. Ein geflügelter, hahnenfüßiger Dämon tritt an den Kreis heran und kotet hinein. Das Typenrepertoire, das der Petrarca-Meister zur Illustration der Teufelsbeschwörung anführt, ist in der zeitgenössischen Zaubersliteratur zu finden. So entstammt der geflügelte, hahnenfüßige Teufel der Hierarchie der Höllengeister, die im 16. Jahrhundert genauso bekannt war wie die Hierarchie der Engelschöre. Die Kot apportierenden Dämonen wurden schlicht „Scheißteufel“ genannt.¹³ Der vermeintliche Schatz wird sich, wie aus vielen Märchen bekannt, in das zurückverwandeln, was er ursprünglich ist: in Teufelsdreck.

Die obere linke Bildhälfte des Holzschnitts kennzeichnet den Ort des Geschehens im Gegensatz zu den beiden anderen Szenen durch Säule, Wand und Wandecke als umbauten, also künstlichen und von Menschen geschaffenen Raum. Diese Szene ist die dritte Variante erfolgreicher Schatzsuche mit Hilfe von Alchemie und weißer Magie. Ein Kind, in zeitgenössischer alchemistischer Terminologie, der „Sohn der Philosophen“, bringt dem Alchemisten, der das Buch mit der „Weisheit der Alten“ studiert, den wie die Sonne strahlenden Stein der Weisen.¹⁴ In der alchemistischen Traktatliteratur wird die Gewinnung des Steins der Weisen als Vereinigung der Gegensätze beschrieben. Abhängig von der Prozessstufe kann dies entweder durch die Hochzeit des Alchemisten mit seiner mystischen Schwester, der „Mater Alchemiae“ und der daraus folgenden Geburt des „Sohnes der Philosophen“ geschehen, oder durch das Paradox, dass der Alte durch die persönliche Läuterung



Der Petrarca-Meister: „Drei Methoden der Schatzsuche“,
Holzschnitt zum 55. Kapitel in Francesco Petrarca:
„Von der Artzney bayder Glück“, Augsburg 1532

wieder jung, also ebenfalls zum „Sohn der Philosophen“ wird. Im Holzschnitt ist die „Mater Alchemiae“ durch die marmorne Säule vertreten, die sich über dem „Sohn der Philosophen“ mit dem Stein der Weisen erhebt und wie die „Weltenachse“ die Verbindung zwischen Erde und Himmel, Materie und Geist schafft. Marmor gilt als weibliche Substanz, welche den Sol (die Sonne oder das alchemistische Gold) auflöst und ihm Gattin und Mutter wird. Dargestellt ist der Augenblick der Wandlung, der Erkenntnis, der Findung des Steins der Weisen. Vermutlich ist dieser Holzschnitt nicht speziell für Petrarca's Glücksbuch angefertigt worden. Jedenfalls illustriert er am Motiv der magischen Schatzsuche die zeitgenössische Auseinandersetzung mit Erfahrungswissenschaften, Aberglauben, Magie und hermetisch alchemistischer Erkenntnissuche.

Johann Heinrich Schönfeld: Von kriegsbedingtem Schatzraub zur Erkenntnissuche

Zu den schönsten Schatzgräbergemälden des 17. Jahrhunderts gehören die Arbeiten Johann Heinrich Schönfelds (Biberach 1609 – Augsburg 1683).¹⁵ Im Verlauf von 30 Jahren thematisiert Schönfeld mehrfach die Durchdringung von Menschenwerk und Naturschaffen am Motiv der Schatzsuche. Während in seiner Heimat der Dreißigjährige Krieg wütet, erreicht der kaum 24jährige Schönfeld 1633 Rom, dessen antike Ruinen zugleich die Vergänglichkeit antiker Größe, aber auch die Erhabenheit und Kraft der Natur sich zurückzuholen, was ihr einst gehörte, signalisieren.

Das vermutlich um 1633 gleich nach seiner Ankunft in Rom entstandene Gemälde „Die Plünderer“ kombiniert Soldateska und Schatzsucherszene und legt damit nahe, den Krieg als Ursache für das Plündern und Vergraben von Schätzen zu sehen. Dieses heute in Biberach befindliche Gemälde des jungen Schönfeld unterscheidet sich ikonographisch in wesentlichen Punkten von seinen übrigen Schatzgräbergemälden: Es gibt keinerlei Hinweis auf magisches Geschehen und den weisen Alten, zudem sind die agierenden Personen in zeitgenössischer Kleidung dargestellt. Alle anderen Schatzgräber Schönfelds sind antikisch gekleidet, der Weise häufig in der das Haupt ehrfürchtig bedeckenden Toga des römischen Opferpriesters.

Der Ort des Geschehens ist eine riesige Felshöhle, die gebaute Architektur birgt, einen monumentalen, aber ruinösen Grabbau und einen gemauerten Brunnen. Der Sockel des Grabmals erscheint selbst wie ein überdimensionaler Sarkophag oder ein Kenotaph, in dem sich Grabbeigaben vermuten lassen. Die Wände sind aus weißem Stein gemauert, der Deckel aus roten Steinplatten ist nur aufgelegt und mit einem Sarkophag beschwert. An einer Seite des Sockelbaus fehlt eine Steinplatte. Sie liegt am Boden. Die Öffnung, die sie freigibt, ist zu klein, als dass die am Boden liegenden Kupfer-, Messing-, Silber- und Steingutgefäße darin hätten verborgen gewesen sein können. Ein geeigneteres Versteck für den Schatz scheint der Brunnen zu sein, aus dem ein Mann herauf- oder in den er hinabsteigt. Die Soldaten halten einen Mann gefangen, der gesenkten Hauptes auf den Schatz blickt. Wurde der Gefangene von den Soldaten überrascht, als er einen Schatz vor ihnen in Sicherheit bringen wollte, oder wollten die Soldaten ihn vom Plündern abhalten? Die Vorgeschichte der Szene bleibt im Dunkeln. In der Ferne schwelt ein Stadtbrand. Rauchschwaden ziehen bis zur Höhle.

Dennoch vermittelt dieses Bild mehr als nur den Vorgang des Plünderens. Der ewige Kreislauf von Werden und Vergehen und die Durchdringung von kriegerischem Menschenwerk und Naturschaffen scheinen als Thema des Gemäldes gleichwertig neben dem Motiv der Plündererszene zu stehen. In der Höhle, dem eigentlichen „Schoß der Natur“, fällt die Grabarchitektur, die von Menschen gebaut als Gedächtnisstätte der Vergänglichkeit des Menschen entgegengestellt ist, selbst wieder der Natur anheim. In den Mauerritzen der Architektur hat die Natur bereits Nährboden für ihre Pflanzen zurückerobert. Die Thematisierung des Werdens und Vergehens und des Beginns des Lebens in unbelebter Materie wird im folgenden Jahrhundert Ausmaße annehmen, die bei Schönfeld erst angedeutet sind.¹⁶ Höhle und Grab sind die eigentlichen Orte des Schatzes, sowohl was real die Wahrscheinlichkeit eines Verstecks als auch den mythischen Charakter des Schatzes betrifft. Im Inneren der Erde, sei es das Bergwerk oder die alchemistische Retorte, wachsen die Metalle, der Schoß der Erde ist Geburtshöhle wie Grab. Noch tiefer als die Höhle führt in Schönfelds Gemälde ein Brunnen in das Innere der Erde.

Der zerstörerischen Kraft des Krieges, von Menschen gegen Menschen gerichtet, ist das Leben spendende Werk der Natur gegenübergestellt. Durch die zeitgenössische Kleidung der Soldaten wird dem kriegerischen Plündern ein aktueller Bezug gegeben, anders als in Schatzgräberszenen in arkadischer Umgebung und antikisierender Kleidung, die ein zeitloses Suchen nach Schätzen, welcher Art auch immer, vermitteln.

Der Fondo Torlonia in Rom besitzt zwei Bleitafelchen von 1633, in denen zeitgenössische Soldateska und antikisierende Schatzgräberszene auf zwei separaten Tafeln als Gegensatzpaar aufeinander bezogen sind. Die genrehafte Szenerie der zechenden und würfelnden Soldateska ist ganz auf das Diesseits mit Krieg und Liederlichkeit des Soldatenlebens bezogen, während das ihr gegenübergestellte Schatzgräbergemälde die arkadische Wunschwelt mit der Suche nach den Schätzen und der Weisheit der Alten heraufbeschwört.

Die Schatzsuche vollzieht sich in einer römischen Gräberstraße mit zum Teil unausgegrabenen Tumuli vor einem ruinösen antiken Grabbau, dessen Sarkophag mit einer Sitzstatue beschwert ist. Der Kopf der Statue fehlt. Unheimlich windet sich an der Stelle, wo man bei einer Statue mit angesetztem Kopf einen Dübel zur Verbindung von Kopf und Körper vermuten würde, ein undefinierbares Gewächs heraus, das eher die Gestalt einer Rauchschwade



**Johann Heinrich Schönfeld (1609 – 1683),
„Die Plünderer“, 91,5 x 68 cm, Öl auf Leinwand,
um 1633, Museum Biberach**

als einer Pflanze besitzt – sehr verschieden von den bei Schönfeld sonst so feinteilig gemalten Gräsern und Blättern. Ebenso unheimlich wirken die Fledermäuse, vor denen die Jünglinge erschreckt zurückweichen. Die Nachttiere scheinen in ihrem unterirdischen Schlafplatz gestört worden zu sein. Schon in ältesten arabischen Schatzgräbererzählungen, die von Pyramidenöffnungen berichten, treten Fledermäuse als Schatzhüter auf, die die eindringenden Räuber erschrecken. Auf ägyptische Geheimnisse spielt in Schönfelds Schatzgräberszene eine Steinplatte mit Hieroglyphen an, die als Verschluss der Bodenöffnung, aus der der Schatz gehoben wird, gedient haben mag.

Schönfeld wählt für seine Darstellung solche Zeichen, deren mehrdeutige piktographische Gestalt im 17. Jahrhundert auch als alchemistische und astrologische Symbole benutzt wurden. Die Hieroglyphentafel gehört offensichtlich bereits zum Schatz. Als Abdeckung des Schatzverlieses mag sie Hinweise auf weitere Geheimnisse enthalten, die noch zu entschlüsseln sind. Eine Geheimschrift mit dem erkennbaren alchemistisch-astrologischen Symbol für Sonne/Gold, einem Kreis mit Mittelpunkt, und weiteren Hieroglyphen ist im Besitz des Alten.

Die weiteren Figuren und Tiere der Szenerie, Esel, Hund und Fledermaus, sind so ausgewählt, dass sie als verschlüsselte Hinweise auf eine bestimmte Sternkonstellation, die Schatzhebungen günstig ist, gewertet werden können. Sie sind der bei Agrippa erläuterten Sympathielehre entsprechend dem Saturn bzw. dem Merkur zugeordnet. Beide Planeten machen im Wahrsagekalender geneigt zu Schatzgräberei und Weisheitssuche.¹⁷ Mit der rechten Hand deutet der Alte auf die Stelle mit einer Sonnenhieroglyphe in seinem Buch, mit der linken scheint er dem Mann, der im Hintergrund einen Kasten geöffnet hat, sein Tun zu verwehren. Die abwehrende Geste des Alten und seine Blickrichtung charakterisieren den Moment der Erkenntnis, dass etwas Verbotenes, Gefährliches geschieht. Diese Schatzgräberszene erzählt möglicherweise das verbotene Überschreiten einer Tabuzone, wenn nicht durch den Alten, so durch seine Gehilfen. Aspekte saturnischer Melancholia und der Weisheit der Alten, die sich noch mit hieroglyphischen Geheimschriften auskennen, werden ebenso thematisiert, wie Hinweise auf Furcht und Gefahr bei der Aneignung des Schatzes.



Johann Heinrich Schönfeld (1609 –1683), „Hebung eines Schatzes vor einem Grabmal“, 15 x 26 cm, Blei, 1633, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Corsini, Fondo Torlonia, Rom

In den römischen Bleitafelchen Schönfelds werden soldatische Diesseitigkeit und Anspielungen auf astrologische oder alchemistische Zusammenhänge einander gegenübergestellt. Anders als in den präzisen Ausformulierungen magischen Geschehens in späteren Gemälden Schönfelds ist hier eine allgemeine Faszination an magischem Geschehen und der Weisheit der Alten festzustellen.

In den fünfziger Jahren, nach der Rückkehr Schönfelds aus Italien, entstehen zwei Bildpaare, die arkadische Idylle und Schatzgräberszenen aufeinander beziehen. Beide Bildpaare gehören zum alten Besitz des Klosters Kremsmünster in Oberösterreich.¹⁸ Die Akteure des Gemäldes „Schatzgräber an einem Pyramidengrab“ befinden sich in einer römischen Gräberstraße mit Pyramidengrab, einem unausgegrabenen Tumulus und einem merkwürdigen, einer überdimensionierten Vase gleichenden Bauwerk. Der alte Weise hält seinen Zauberstab über die mächtige, fast schwerelos schwebende Abdeckplatte des Grabverlieses, aus dem eine antike Vase mit Münzen herausgehoben oder in das sie hineingebracht wird. Sein Buch ist geschlossen, der Beschwörungsakt scheint abgeschlossen zu sein. Die beiden Diskutierenden im Hintergrund sind an dem Geschehen merkwürdig unbeteiligt. Der Jüngling mit Spaten zeigt in das Grabverlies, als wolle er dem Träger den Weg weisen. Aus der Körperhaltung der Männer, die die Vase tragen, ist nicht zu erkennen, in welche Richtung sie bewegt wird.



Johann Heinrich Schönfeld (1609 – 1683),
 „Schatzgräber an einem Pyramidengrab“,
 87,5 x 59 cm, Öl auf Leinwand, um 1655/60,
 Kremsmünster, Kunstsammlung des Stiftes

der Materie und der Identifizierung von Gefäß und Körper „corpus quasi vas“ drängen sich auf.²⁰ Die Schatzgräber und das Hirtenpaar des zugehörigen Gegenstücks formulieren nicht diametral entgegengesetzte Werte, sondern verschiedene Aspekte eines idealen Bildes von arkadischer Idylle und natürlicher Weisheit.

Auch der zweiten Schatzgräberszene aus Kremsmünster ist eine arkadische Hirtenidylle als Pendant gegenübergestellt. Vor dem antiken Grabmonument eines Ehepaares vollzieht sich die magische Schatzhebung. Schatzverlust und Schatzgräber befinden sich innerhalb des schützenden magischen Kreises, der aus einer Aneinanderreihung natürlicher, künstlicher, lebendiger und toter Dinge besteht: einem schwarzen, maulwurfähnlichen Wesen, einer kleinen Statuette, einer Amphore, einer schwarzen Eule, einem Ibis oder Reiher, einem Kinderleichnam, einem Hund, einem Pferdeschädel, einer Schildkröte, einem Totenkopf, einer Kröte und einer Räucherpfanne. Eine Schlange ist im Begriff, den Kreis zu verlassen. Eine lebende Schildkröte ist dem Homerischen Hermes hymnos zufolge „ein Schild gegen schädlichen Zauber.“²¹

Außerhalb des Zauberkreises, im Schatten kaum sichtbar, sitzt ein bärtiges Wesen, das an die „Pygmaeis“ oder „Sylphis“ erinnert, die Paracelsus im Kapitel „Von den Schätzen und verborgenem Gut in und unter der Erde“ als Schatzhüter bezeichnet.²² Schönfeld hat den magischen Kreis bis auf den Kinderleichnam aus magischem Inventar zusammengestellt, wie es in Kuriositätenkammern zu finden ist. Agrippa von Nettesheim zufolge lehrte Hermes Trismegistos, wie mit entsprechend gefertigten Statuen Dämonen herangezogen werden.²³ Der Kinderleichnam lässt an eine besondere Art der „ceremoniellen Magie, welche man Goetie nennt,“ denken, die „Necromantie“, die nach Georg Pictorius von Villingen nur durch „höllische Beschwörungen“ vonstatten geht.²⁴ Kinderleichname und -skelette sind aus Hexensabbatszenen bekannt, spielen also auf schwarzmagische Beschwörungen an.

Vasen oder Amphoren werden in diesem Gemälde als Behältnisse unterschiedlicher Dinge inszeniert. Oberhalb des Grabmonuments zwischen den Basen zweier mächtiger Säulen wuchern Pflanzen aus einer zerfallenen Marmorvase. Im magischen Kreis steht eine kostbare kupferne Amphore mit schlangenartig geformten Henkeln. Einer der Schatzgräber befindet sich in dem vom magischen Kreis umgebenen Verlies am Fuß der Grabarchitektur.

Das Gemälde Schönfelds erweckt nicht den Anschein einer Tabu-Verletzung. Die ruhige Gelassenheit der Agierenden begünstigt den Eindruck, als sei diese Schatzhebung nichts Verbotenes. Keine Angst, kein Erschrecken vor etwaigen gespenstischen Schatzhütern stört das Unternehmen. Nichts deutet darauf hin, dass die Magie, mit deren Hilfe das Schatzverlies geöffnet werden konnte, etwas mit verbotener schwarzer Magie zu tun habe. Eher scheint der Weise im Besitz der Weisheit der Alten zu sein und damit würdig und dazu ausersehen, den Schatz zu finden, oder ihn für den nächst Würdigen zu verbergen. Ein so geheimnisvoller Vorgang wie die Bewegung einer schweren Steinplatte mit Hilfe eines Zauberstabes spielt auf die Herabziehung der Planetenkräfte an, die bei Pietro von Abano oder Agrippa von Nettesheim beschrieben auf die ägyptische Weisheit des Hermes Trismegistos zurückführten. Das Gemälde ist eine Allegorie von „natürlicher Magie“ und „Weisheit der Alten“, die sich in der Person des physiognomisch an Schönfelds „Demokrit in Meditation“ erinnernden Magiers kundtut¹⁹ und durch die Symbolik des ägyptisierenden Pyramidenbaus und der vasenähnlichen Architektur im Hintergrund unterstrichen wird. Assoziationen an die „Vas Hermetis“ als Ort der Wandlung

**Johann Heinrich Schönfeld (1609 – 1683),
„Schatzgräber vor einem antiken Grabmal“,
86,8 x 57,8 cm, Öl auf Leinwand, um 1655/60,
Kremsmünster, Kunstsammlung des Stiftes**

Er hebt ein Gefäß mit Münzen herauf, ein zweiter nimmt es an. Der alte Weise mit Buch, Zauberstab und halb geöffneten Lippen scheint die Beschwörungsformeln zu sprechen, sein Zauberstab ist gesenkt. Ein jüngerer Mann mit Schweigegegestus wendet sich dem bis auf das Lendentuch nackten Mann zu, der in das Verlies hineinblickt, vielleicht um auch hinabzusteigen. Die Schatzgräber sind ruhig und gelassen. Ihre Konzentration auf die Schatzhebung wird kompositionell durch eine Verdoppelung der Hauptbewegungslinien dargestellt. Die Bewegungslinie des linken Armes des knienden Schatzhebers findet ihre Verstärkung im Hüftschwung des Magiers, die Linie seines rechten Armes wird verstärkt durch diejenige der Beine des Ignudo und des mittleren Mannes mit Schweigegegestus. Die drei stehenden Männer rahmen die Schatzhebung ein, die Linien ihrer Blickrichtungen, verstärkt durch die Armlinie des Mannes mit Schweigegegestus, treffen sich auf dem Gefäß, das aus dem Verlies gehoben wird.

Die Gelassenheit der Akteure vermittelt weder Angst und Schrecken noch ein Schuldbewusstsein wegen einer verbotenen Dämonenbeschwörung, sondern eine gesteigerte Konzentration auf das Geschehen. Schönfeld greift die Faszination seiner Zeitgenossen an geheimnisumwittertem, nicht ungefährlichem Geschehen auf, in einer Weise, wie Cellini (1500 - 1571) ein Jahrhundert früher eine Dämonenbeschwörung im Colosseum beschreibt.²⁵

Ein Werkstattbild aus den fünfziger Jahren des 17. Jahrhunderts, das sich heute im Muzeul Brukenthal in Sibiu/Hermannstadt in Rumänien befindet, hat die Gestalt des sein Lendentuch ordnenden Mannes aus dem Kremser Gemälde durch eine ebenfalls nur mit einem Lendentuch bekleidete Frau ausgetauscht. Das Brukenthaler Gemälde illustriert eine völlig andere Situation als die übrigen Schatzgräberszenen Schönfelds. Nicht die Schatzhebung wird gezeigt, sondern die magischen Vorbereitungen. Der Schweigegegestus des Mannes in Hemd und kurzem Rock lässt vermuten, dass der Zeitpunkt kurz vor der Beschwörung gemeint ist. Die beteiligten Personen stehen noch außerhalb des schützenden magischen Kreises, wenn auch in Schrittstellung, als wollten sie ihn betreten. Die Grabplatte in seiner Mitte liegt unberührt. Am Rand des magischen Kreises sitzt der Alte mit Buch und Zauberstab vor einer antiken Grabarchitektur, als suche er noch die rechte Stelle in seinem Buch.



**Schönfeld-Werkstatt, „Schatzgräber vor antikem Grabmal“,
90 x 72 cm, Öl auf Leinwand, um 1650, Muzeul Brukenthal
Sibiu/Hermannstadt, Rumänien**

Johann Heinrich Schönfeld: Das alchemistische Bild von Leben und Tod

Schönfelds Stuttgarter Gemälde „Schatzgräber in römischen Ruinen“ von 1662 ist die vielschichtigste Gestaltung der Schatzgräberthematik. In der Literatur wird die Gegensätzlichkeit der beiden Bildhälften betont und in der Schatzgräberszenerie eine Vanitassymbolik gesehen, während die arkadischen Jünglinge „als Bewohner des glückverheißenden Arkadien, eines utopischen Zeitalters und Raumes“ verstanden werden.²⁶ Dieser Deutung widerspricht kompositorisch schon der schatzhebende Ignudo, der zu den arkadischen Jünglingen gehört, die selbstvergessen dem Geschehen beiwohnen. Er spielt zumindest eine Vermittlerrolle zwischen Schatzhebung und arkadischer Idylle.

Eine von frevlerischer Schatzräuberei verschiedene Bedeutung erhält dieses komplexe Gemälde Schönfelds, wenn man sich zur Entschlüsselung alchemistischer Sprachbilder bedient, wie sie in den Schönfeld zugänglichen Traktaten von Michelspacher, Rulandus oder Paracelsus angewandt wurden. Den architektonischen Rahmen bildet ein Capriccio aus einem ruinösen Grabbau auf der einen Seite und den deutlich erkennbaren Colonaceen des MinervaTempels auf dem Nervaforum in Rom auf der anderen Seite. Die Grabarchitektur ist auf ihrem Sockel vor zwei mächtige Säulen platziert, die wie Kolonnaden zu einem Tempel wirken.

Der reliefierte Sarkophag ist mit einer Sitzstatue beschwert, deren Kopf fehlt. Zu der Grabarchitektur gehört eine Mauereinfassung, auf deren Gesimsabschluss in bedeutsamer Position eine große marmorne Urne mit schlangenähnlichen Henkelgriffen steht. Eine Bedeutungslinie wird über den alten Weisen, das Kind, das ihm das Buch hält, und den schatzhebenden Ignudo, entlang dem beleuchteten Ende des Seils, mit dem der Schatz gehoben wird, in die Verliesöffnung geleitet. Senkrecht unter der Urne sitzt neben dem Alten mit Zauberstab und Buch, völlig im Schatten, ein weiterer Priester in sein Buch vertieft. Die Physiognomien der beiden Alten stimmen weitgehend überein, als wäre die gleiche Person in unterschiedlichen Erkenntniszuständen gemeint.

Die arkadischen Jünglinge lagern um den magischen Kreis herum, als sei seine Schutzfunktion für sie bedeutungslos. Dennoch sind sie nicht unbeteiligt an dem Geschehen. Eine Vase mit Goldketten ist bereits gehoben. Ein Jüngling lehnt darauf, ein anderer betrachtet versonnen ein merkwürdiges Mischwesen aus Schlange und Salamander, das sich aus dem magischen Kreis herausbewegt

und den Betrachter außerhalb des Gemäldes fixiert. Auch zwei Zuschauer am Rand des magischen Kreises beziehen den Bildbetrachter durch Blickkontakt in das magische Geschehen ein. Die Rückenfigur vor den beiden Zuschauern nimmt eine Repoussoirstellung ein und scheint so dem Bildbetrachter eine Teilnahme am Geschehen aus sicherer Distanz, nämlich hinter ihr, zu ermöglichen.

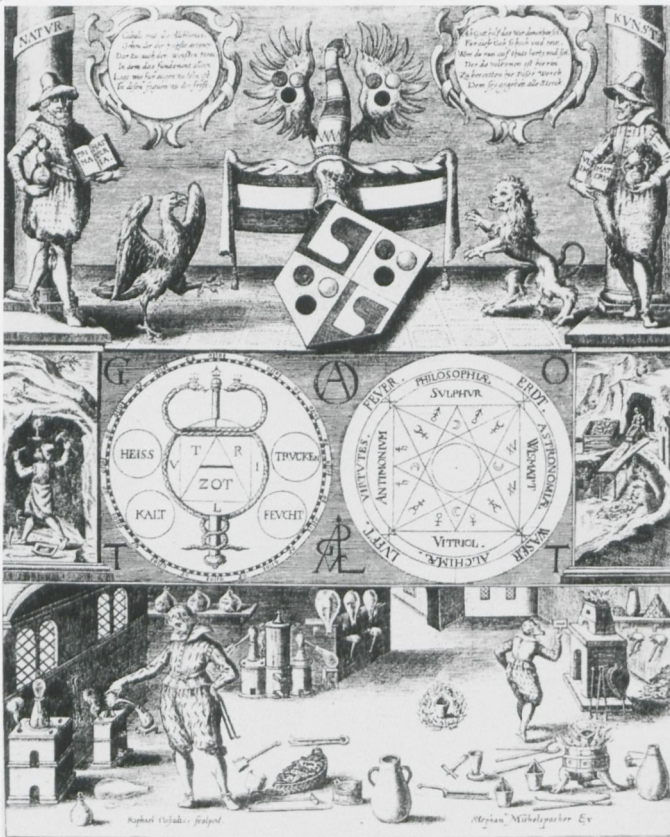
Innerhalb des magischen Kreises um die Verliesöffnung befinden sich nur der kniende Ignudo, der den Schatz annimmt und ein weiterer Schatzheber im Grabverlies, von dem man nur die den Schatz hinaufreichenden Hände sieht. Der alte Weise mit Zauberstab und Zauberbuch, das Kind im roten Kleid, das ihm das Buch hält, und der schatzhebende Ignudo markieren den dynamischen Mittelpunkt des Geschehens.

Einen Schlüssel zur Deutung dieses Gemäldes bietet der magische Kreis. Von links nach rechts, neben den Füßen der Rückenfigur beginnend, sieht man Knochen, einen Pferdeschädel, einen Menschenschädel, auf dem ein Papier mit der Aufschrift AZOT liegt, einen Hundeschädel, eine lebende Ratte oder Maus, ein Gefäß mit Stößel und hinter dem Ignudo wieder Knochen. Auch hier gibt es die Kombination aus lebenden, toten, natürlichen und künstlichen Dingen. Der alchemistische Begriff AZOT / AZOTH ist wie eine magische Beschwörungsformel auf einen Zettel geschrieben und auf den Totenkopf gelegt. Oswald Crollius (1623) definiert, wie die Magie der Worte im 17. Jahrhundert verstanden wird: „Die Artzneyen sind sichtbare Körper: Die Wort aber unsichtbare Körper: Es helfe demnach das Kraut oder das Wort / so thut es die natürliche Krafft / nemlich Gott / das ist / der Geist Gottes mit der Natur vereiniget / durch sein Wort: ES WERDE.“ Diese „Characterische Chur“ wirkt durch „außgesprochene / geschriebene / eingegrabene und an den Halß gehenckte Wort.“²⁷

In nicht alchemistischen Kontexten kommt dem Totenschädel meistens eine Vanitassymbolik zu, die hier überlagert wird von der Symbolik im alchemistischen Prozess. Der Totenkopf oder das „caput mortuum“ bezeichnet den Rückstand in der Destillierblase, wenn der Geist vom Körper getrennt ist. Das „Rosarium Philosophorum“ (1550) lehrt den alchemistischen Prozess als verschiedene

Johann Heinrich Schönfeld (1609 – 1683),
„Schatzgräber in römischen Ruinen“, 190 x 158 cm,
Öl auf Leinwand, 1662, Staatsgalerie Stuttgart





Raphael Custodis, Kupferstich in: Stephan Michelspachers „Cabala. Spiegel der Kunst und Natur. In Alchimia“, Augsburg 1615, Hessische Landesbibliothek Darmstadt

Stufen einer Trennung und Wiedervereinigung von Geist und Körper. Die letzte Stufe wird mit der Auferstehung Christi verglichen.²⁸ Eine „Aufschwörung“ des Namens AZOTH auf den Totenkopf muss demnach in einer Mischung aus magischem und alchemistischem Verständnis eine Wiedervereinigung von Geist und totem Körper bewirken. Nicht nur der alchemistische Begriff AZOTH in Verbindung mit dem Totenkopf wurde programmatisch in das Gemälde integriert, auch der Begriff VITRIOL, der auf die Prozessstufen hindeutet und die Methode der alchemistischen Schatzsuche verschlüsselt bezeichnet, ist implizit durch die Schatzhebung dargestellt. Zwei Jahre nachdem Schönfeld 1652 in Augsburg das Bürgerrecht erlangte, gaben die Rosenkreuzer ebenfalls in Augsburg Stephan Michelspachers Schrift „Cabala. Spiegel der Kunst und Natur. In Alchimia“ (1654, Erstausgabe 1615) neu heraus. Mit Sicherheit kannte Schönfeld diesen oder einen der anderen alchemistischen Texte.

„AZOTH“ und „VITRIOL“ werden in Michelspachers Schrift als das im Chaos der „Prima Materia“ noch ungetrennte männliche und weibliche Grundprinzip charakterisiert. Mit Hilfe alchemistischer Geometrie, die durch die ineinandergeschachtelten Figuren, Dreieck, Viereck und Kreisform verbildlicht ist, wird das Chaos geordnet, das männliche Prinzip Sulphur und das weibliche Prinzip Mercurius werden in verschiedenen Prozessstufen getrennt und wieder vereinigt. Am Ziel steht die Gewinnung des Steins der Weisen, bzw. die Geburt des Sohnes der Philosophen.

Auch im Stuttgarter Schatzgräbergemälde wird diese alchemistische Geometrie verbildlicht. Nur in diesem Gemälde Schönfelds ist der Kreis außerhalb der magischen Utensilien durch einen Zirkelschlag als geometrische Figur gekennzeichnet. Der nackte Jüngling innerhalb des Kreises nimmt den Schatz mit Hilfe eines Seils an, dessen beide Enden ein zu der viereckigen Graböffnung fast senkrecht stehendes Dreieck bilden. Dreieck und Viereck befinden sich auch hier im Kreis. Entsprechend den Definitionen alchemistischer Geometrie gibt dies sogar einen Hinweis auf die im Grabverlies befindliche Gestalt. Die schatzhebende Person, von der man nur die Fingerspitzen sieht, müsste eine Frau sein. Die Schatzhebung wird der Aufforderung der „VITRIOL“-Formel gerecht: Das Innere der Erde wird besichtigt und räumlich aufgesucht. Der Prozess der materiellen wie der persönlichen Läuterung, um den „dunklen Stein“ zu finden, ist das eigentliche Thema des Gemäldes. Die Anhäufung der Symbole, die sich auf Wandlung beziehen, macht deutlich, dass hier etwas anderes dargestellt ist, als die frevelhafte Aneignung verbotener Schätze.

Die marmorne Urne erinnert durch ihre exponierte Stellung an die Vorstellung vom „Corpus quasi Vas“. Gleichmaßen deutet sie auf die „Vas Hermetis“ hin, in der sich die alchemistische Wandlung vollzieht. Christliche und alchemistische Symbolik fließt ineinander. Als Behältnis der Asche Verstorbener beherbergt die Urne das „Corpus“ oder das „Sal“. Die flüchtigen Bestandteile der Materie, Seele und Geist (Mercurius und Sulphur) werden bei der Auferstehung wie in der letzten Stufe des alchemistischen Prozesses wieder mit dem Corpus verbunden. Auch der menschliche Körper scheint in dem Gemälde Schönfelds Gefäß der Wandlung zu sein.

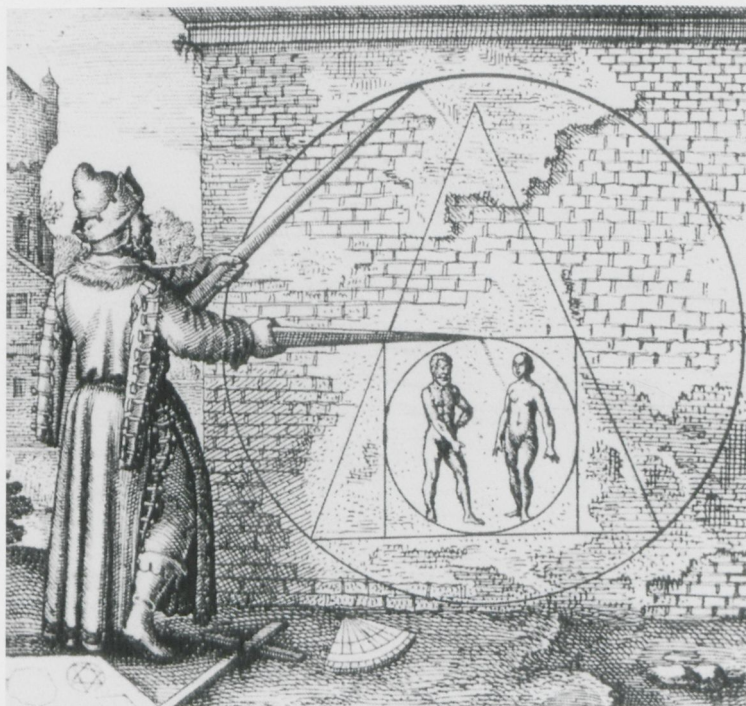
Die Gestik der beiden Alten und die präzise Lichtführung, machen deutlich, dass hier verschiedene Erkenntniszustände veranschaulicht werden. Während der sitzende Alte sich noch im Dunkel befindet, wird der beschwörende Alte von der Sonne beleuchtet und erleuchtet. Äußeres Zeichen der Erkenntnis von persönlicher Wandlung bzw. des gelungenen alchemistischen Prozesses ist die Hebung des Schatzes inmitten des Kreises. Schönfelds Kreis hat eine andere Bedeutung als der Schutzkreis der Dämonen- oder Teufelsbeschwörer. Der Ignudo in der Mitte des Kreises wird durch keinerlei Attribut als Schwarzmagier ausgezeichnet, folglich gehört er zu den gelassen ruhenden arkadischen Jünglingen außerhalb des Kreises, denen materielle Schätze nichts bedeuten, da sie die Erkenntnis von der Natur aller Dinge bereits besitzen.

Im alchemistischen Verständnis ist der Tod die notwendige Durchgangsphase zu einer anderen Seinsform. Ohne Verwesung oder Fäulung gibt es keine Empfängnis, ohne Tod kein Leben. Der Tod ist nicht die Vernichtung des Lebens, sondern die Veränderung eines Zustandes. Aus dem Blickwinkel der hermetischen Alchemie und ihrer Such- und Fundlegenden wird mit dem Motiv der Schatzsuche der Weg der Erkenntnis des Bildes Gottes in seiner Schöpfung thematisiert. Der alchemistische Begriff AZOTH als Anfang und Ende aller Dinge wird in Schönfelds Gemälde expressis verbis genannt. Verschiedene Stufen persönlicher Läuterung werden gezeigt. Die VITRIOL-Formel mit ihrer Aufforderung „Besuche das Innere der Erde und durch Läutern wirst Du den dunklen Stein finden“, wird durch die Schatzgräberei verbildlicht. Schönfeld nimmt in seiner Variation des Themas von Tod und Erkenntnis in Arkadien die hermetische Philosophie und Alchemie als Glaubenssatz in Anspruch und setzt sie im Motiv der magischen Schatzsuche ins Bild.

Die Friedrichshafener Grabräuber: Vergebliche Schatzsuche

Eine Vermittlerrolle zwischen den klassisch-arkadischen Schatzgräberszenen Schönfelds und den spektakuläreren Gespensterbeschwörungen von Johann Heiss oder Josef Werner bilden zwei Schatzräuberdarstellungen im Zeppelinmuseum Friedrichshafen, die heute als Arbeiten aus Schönfelds Werkstatt gelten.

Die magische Schatzhebung in dem „Schatzgräber“ genannten Gemälde spielt sich in fahlem Abend- oder Morgenlicht vor einem säulenartig behauenen Felsvorsprung ab. In den von Baum- und Strauchwerk bewachsenen Felsen sind zwei Grabnischen geschlagen. Eine dieser Nischen birgt einen großen Prunksarkophag mit der Büste des Verstorbenen. In der anderen Nische deutet eine verschlossene Tür oder ein Verschluss auf den Eingang zu weiteren Grabstätten hin. Fünf Männer sind an der Schatzhebung innerhalb eines magischen Kreises aus apotropäischen (Unheil abwehrenden)



Matthaeus Merian d.Ä., „Alchemistische Geometrie“, Kupferstich in:
Michael Maiers „Atalanta fugiens“, Frankfurt 1617, nach Lucas Heinrich Wüthrich:
Das Druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ä., Basel 1966/1972



Werkstatt des Johann Heinrich Schönfeld (1609 – 1684),
„Schatzgräber“, 76 x 64 cm, Öl auf Leinwand, 1655 – 60,
Zeppelinmuseum Friedrichshafen

und an die Vanitas gemahnenden Gegenständen, einem Weihwassergefäß, einer Sanduhr, Menschen- und Tierschädeln, einer Räucherpfanne, Kerzen und einem toten Vogel beteiligt. Eine gegabelte Wünschelrute biegt sich in den Händen des Rutengängers. Sie dient hier weniger zur Auffindung des Schatzes, dessen Versteck bereits als Zentrum des magischen Kreises bezeichnet ist, sondern als ein magisches Beschwörungsinstrument zur Unterstützung der drei Männer, die mit Brechstangen die schwere Steinplatte hochstemmen, unter der der Schatz vermutet wird. Mit einer Kerze leuchtet einer der Grabräuber in die Graböffnung. Ein Zauberbuch und das Schwert, das bei anderen Schatzbeschwörungen hochgehalten wird und dem wohl wegen seiner Kreuzesform apotropäischer Charakter zugeschrieben wird, liegen vor dem Rutengänger. Er übernimmt die Funktion des beschwörenden alten Weisen, aber weder antikische Priesterkleidung noch ein Hinweis auf eine besondere Würde zeichnen ihn vor seinen Gefährten aus. Der Typus des alten Weisen wird abgelöst durch den des habgierigen Grabräubers, der Magie nur als Mittel zum Zweck verwendet, nicht um zu tieferer Erkenntnis zu gelangen. So ist die Suche trotz aller Anstrengungen wohl nicht von Erfolg gekrönt. In der Graböffnung unter der Verliesplatte werden Schädel sichtbar – kein Schatz.

Das zweite Friedrichshafener Gemälde „Plünderer erbrechen ein Grab“ verzichtet auf die Gestalt des beschwörenden Magiers. Wiederum sind fünf Männer an der Plünderung beteiligt. Diesmal findet die Graböffnung in einem Innenraum, einem kirchenähnlichen Grabgewölbe statt. Einer der Grabräuber klettert mit einer Leiter am Sarkophag hinauf und beugt sich über das Grab. Ein anderer zieht einen Leichnam am Kopf aus dem Sarkophag. Drei weitere Männer leisten Hilfsdienste, einer hält die Leiter fest, die beiden anderen beleuchten den Raum mit Fackeln. Ein magischer

Kreis ist nicht gezogen. Andere Beschwörungsinstrumente sind allerdings vorhanden, zwei Krüge, ein Tuch, eine Kerze und ein menschlicher Schädel. Spitzhacke und ein anderes Arbeitsgerät sind kreuzförmig aufeinandergelegt. Auf einem Blatt Papier, wahrscheinlich mit Zaubersprüchen, steht eine fast schwarze Handplastik, deren Finger wie kleine Flammen rötlich leuchten. Die Verwendung von Handplastiken zu magischen Zwecken ist seit der Antike bekannt. Hand- oder Fußplastiken wurden auch als Öllampen genutzt. Auch in diesem Gemälde kann nicht von einer erfolgreichen Schatzhebung die Rede sein. Kein Verweis lässt darauf schließen, dass in dem Sarkophag außer der Leiche noch kostbare Grabbeigaben gefunden werden.



Werkstatt des Johann Heinrich Schönfeld
(1609 – 1684),
„Plünderer erbrechen ein Grab“,
76 x 64 cm, Öl auf Leinwand, 1655 – 1660,
Zeppelinmuseum Friedrichshafen



Johann Heiss (1640 – 1704),
 „Schatzbeschwörung“,
 H 88 x B 106 cm,
 Öl auf Leinwand, um 1695,
 Zeppelinmuseum Friedrichshafen



Johann Heiss (1640 – 1704),
 „Schatzgräber und Gespenster“,
 107 x 153 cm, Öl auf Leinwand,
 1696, S. Maria la Longa,
 Friuli-Venezia Giulia, Italien
 (Privatbesitz)

Den Gestalten beider Schatzgräbergemälde aus Friedrichshafen fehlt die tänzelnde Leichtigkeit und schwebende Eleganz der Schönfeldschen Figuren, sie sind stämmiger und erdverbundener. Größter Wert wird auf den Ausdruck von körperlicher Anstrengung und Konzentration auf ein grabschänderisches und damit verbotenes Geschehen gelegt. Der Eindruck der Anspannung wird durch die gegenläufige Linienführung von Brechstangen, Körperhaltung und Blickrichtung der Agierenden und eine diffuse, von einigen Schlaglichtern unterbrochene Beleuchtung unterstrichen. Weniger durch Magie wird die Grabplatte gehoben, als durch die vereinten Kräfte der Schatzsucher. Magische Beschwörungsutensilien sind dargestellt, aber eher um ihre Nutzlosigkeit als ihre Wirkung zu zeigen. Die Vergeblichkeit des Unternehmens betont eine Vanitas-symbolik, die in dieser Form in Schönfelds Schatzgräbergemälden nicht zu finden ist.

Ein 1696 datiertes und signiertes Schatzgräbergemälde des Memminger Malers Johann Heiss (1640 – 1704) befindet sich heute in S. Maria la Longa in Privatbesitz, eine nur wenig abweichende Fassung befindet sich in Friedrichshafen.²⁹ Die grotesk grausige Schatzbeschwörung wird augenscheinlich nicht wie bei Schönfeld mit der Weisheit der Alten in Verbindung gebracht, sondern aus der Sicht derer geschildert, die Dämonenbeschwörung als Zauberei und Hexerei ansehen. Man wird an den Faustschen Höllenzwang erinnert.

In einer römischen Ruinenlandschaft vor einem antiken Torbogen haben sieben Schatzsucher einen Brunnenschacht geöffnet. Die Abdeckplatte steht am Rand. Beschwörungsutensilien, Kerzen, Schädel, Gebeine, Räucher- und Weihwassergefäße sind um den Brunnen gelegt. Einer der Schädel im magischen Kreis ist lorbeerbekrönt und einem Schrumpfkopf ähnlicher als dem Schädel eines Skeletts. Er erinnert an die bei Picatrix beschriebenen weisagenden Totenköpfe der Sabbier.³⁰ Die fantastische Inszenierung des Schreckens stützt sich auf bekannte Zauberriten, vor denen Johann Hartlieb im „Buch aller verbotenen Kunst“ warnt. Die Szene ist von rechts oben beleuchtet, obgleich der zunehmende Mond tief am Horizont steht. Ein Magier mit erhobenem Zauberbuch und Aspergill kniet auf dem Rand des Brunnens. Mitten in die Beschwörungsszene bricht aus dem Dunkel des Torbogens ein weibliches Gespenst mit ausgemergelten Brüsten im wehenden Leichentuch hervor. Die makabre Gestalt besteht nur noch aus Haut und Knochen. Der Schädel ist verwest, die Augenhöhlen sind leer, das Nasenbein fehlt. Im Gefolge des Gespenstes sind Fledermäuse und ein Tierschädel mit Fledermausflügeln und blanken

Zähnen, der einen der Schatzgräber verfolgt. Entsetzt weichen die Schatzgräber zurück. Einer der Schatzbeschwörer hält dem Gespenst abwehrend ein Doppelkreuz mit dem Schild des Christusmonogramms entgegen, wie es im Faustschen Höllenzwang empfohlen wird. Im gleichen Text wird gefordert, nur innerhalb eines Kreises den Höllenzwang laut vorzulesen und zum Schutz an der Stirn die Aufschrift INRI zu tragen.³¹ Einige der Schatzgräber tragen diese Stirnbänder.

Das 17. Jahrhundert brachte eine Fülle magischer Beschwörungsschriften mit Anleitungen zum Schatzsuchen hervor. Das Gemälde von Johann Heiss hat diese Lust am Schrecken und das Spiel mit der höllischen Gefahr ins Bild gesetzt. Schönfelds intellektuelle Reflexionen über den Schatz und die Weisheit der Alten hat Heiss nicht aufgegriffen. Er hat dagegen an der Laokoon-Gruppe studiert, wie die Alten Schrecken und Entsetzen darstellten. Allerdings nehmen sich diese an der Antike geschulten, verhaltenen Gebärden der Schatzsucher in der Gegenüberstellung mit den nicht an klassischen Vorbildern ausgerichteten Gespenstern eher komisch als tragisch aus. Die Szene wirkt grotesk.

Joseph Werner: Burleske Schatzsucherszenen

In einer Reihe reizvoller Handzeichnungen, die sich heute in der Graphischen Sammlung der Kunsthalle Hamburg befinden, ironisiert Joseph Werner (1637 – 1710) das Gespenster- und Schatzgräberthema. Es ist fraglich, ob Werner den Gespensterglauben seiner Zeitgenossen ernst genommen hat. Die Pinselzeichnungen sind mit schwarzer und grauer Tusche auf graubraunem Papier gezeichnet und weiß gehöht. Diese Technik in Verbindung mit einem flüchtigen, aber perfekten Pinselstrich, der das Wesentliche andeutet, kommt der Thematik der Blätter entgegen und unterstreicht ihre Gratwanderung zwischen Karikatur und Skizze. Die Zeichnungen werden in Werners Augsburger Schaffensperiode von 1667 bis 1680 datiert.³²

Eine der kleinen Pinselzeichnungen Werners ist besonders grotesk. Ein halb verwestes Gespenst mit wehendem Leichentuch erscheint den Schatzgräbern. Obgleich das Gespenst überlebensgroß ist, erscheint es weniger bedrohlich als komisch. Entsprechend lassen sich auch die Schatzgräber bei ihrer Arbeit nicht beirren. Zwei Männer graben und hacken innerhalb des magischen Kreises, sie selbst stehen außerhalb. Zwei Magier halten Kreuz und Fackel dem Gespenst entgegen. Mit dem Zauberstab weist einer der

Joseph Werner (1637 – 1710), „Schatzgräber beschwören ein Gespenst“, 35,2 x 22,6 cm, Pinsel und Tusche in Schwarz und Grau, weiß gehöht auf graubraunem Papier, 1667 – 1680, Hamburger Kunsthalle, Graphische Sammlung



Magier in den Kreis an den Ort der Grabung. Zauberbuch und ein Gefäß mit einem Stab, möglicherweise ein Weihwassergefäß mit Aspergill, stehen innerhalb des Kreises. Spitzhacke und eine Zauberrolle liegen überkreuz am Rand.

Die Fackel des Magiers im Kreismittelpunkt ist die einzige Lichtquelle. Schwarze Schlagschatten wechseln mit weißen Lichtreflexen, das Licht scheint zu flackern. Die Lichtführung macht die unterschiedliche Dynamik im Verhalten der Agierenden deutlich. Die beiden Magier im Kreis sind als dunkle, massige Rückenfiguren gezeichnet. Ihre tiefdunklen Schlagschatten, die sich trapezförmig von ihnen ausbreiten, verstärken den Eindruck der statischen Festigkeit. Die Schatzgräber wirken durch die Vervielfachung ihrer Bewegungslinien kraftvoll konzentriert auf den von der Spatenspitze bezeichneten Ort. Das Gespenst dagegen scheint unmotiviert herumzutanzten. Man möchte meinen, dass die Beschwörungen erfolgreich sind und das Gespenst gebannt ist.

Schatzhütende Gespenster können unterschiedliche Gestalten annehmen. So werden drei Schatzräuber in der Grabnische eines kirchenartigen Gebäudes von einem Gespenst mit Löwenkörper, Krallen, Rüssel und Hörnern überrascht. Ein Magier hat seinen Zauberstab fallen lassen und ist zu Boden gestürzt. Aus dem Grabverlies klettert eine nackte, weibliche Gestalt hoch. Mit der einen Hand droht das Gespenst, mit der anderen packt es einen der Magier, der sich eine Zauberrolle umgehängt hat, am Schopf. Derartige Zauberrollen waren im 17. Jahrhundert vielfach in Gebrauch. Wie die meisten magischen Beschwörungsformeln, die seit dem Heptameron, Picatrix oder den Schriften des Agrippa von Nettesheim bekannt sind, mögen auch die Zauberrollen von ihren Anwendern als erlaubte weiße Magie betrachtet worden sein, zumal in ihren „zaichen zum Schatzgraben“ Gebete und Bibelworte die magischen Geisterbeschwörungen überwiegen.

Werner interpretiert die Szene hier anders. Der entsetzt schreiende Schatzbeschwörer vollzieht vor dem Dämon ähnlich groteske Tanzbewegungen wie das erfolgreich beschworene Gespenst aus der Szene „Schatzgräber beschwören ein Gespenst“. Der Schatzbeschwörer ist in der Hand des Dämons, die Beschwörung ist anders ausgegangen als gewünscht.

In „Zwei Diebe werden von einem Gespenst überrascht“ erscheint ein überlebensgroßes Gespenst mit Totenschädel, an dem noch ein langer weißer Bart und weiße Haare wachsen. Das Gespenst ist in einen Kapuzenmantel gekleidet und mit Ketten an den Armen und um die Taille gefesselt. Entsetzt weichen die beiden Diebe, ein Mann und eine Frau zurück. Ihr geraubter Schatz liegt am Boden, die Vasen sind zerbrochen.

Der zeitgenössischen magischen Literatur zufolge lassen Gespenster in Ketten darauf schließen, dass sie Geister von Menschen sind, die schuldig oder unschuldig in Ketten gestorben sind und nun auf Erlösung durch andere Menschen, manchmal auch durch eine Schatzhebung, warten. Pictorius von Villingen fasst in der



„Einleitung in die Lehre von den sublunarischn Dämonen“ (1562) die Äußerungen antiker Autoren über Gespenster zusammen. Bei Plinius lese man im siebten Buch seiner Briefe die Geschichte eines Poltergeistes, der einen Philosophen bei der Arbeit störte: „[Er] erblickte einen Dämon in Gestalt eines äußerst abgemagerten und schmutzigen Greises mit langem Bart, struppigem Haar und zusammengeketteten Füßen, der schwerfällig wie ein mit Fessel und Ketten Beladener auf die Thüre zuing und plötzlich verschwand...“ Pictorius von Villingen berichtet, dass an der Schwelle zur Haustür nachgegraben wurde und ein „mit Ketten und Fesseln beladener Leichnam, dessen Fleisch aber vom Alter verzehrt war“ gefunden wurde, und den man nun öffentlich begrub.³³



Joseph Werner (1637 – 1710),
 „Zwei Diebe werden von einem Gespenst überrascht“,
 35,1 x 22,6 cm, Pinsel und Tusche in Schwarz und Grau,
 weiß gehöht auf graubraunem Papier, 1667 – 1680,
 Hamburger Kunsthalle, Graphische Sammlung

Oben links:
 Joseph Werner (1637 – 1710),
 „Schatzgräber werden von einem Ungeheuer überrascht“,
 35,4 x 22,9 cm, Pinsel und Tusche in Schwarz und Grau,
 weiß gehöht auf graubraunem Papier, 1667 – 1680,
 Hamburger Kunsthalle, Graphische Sammlung

Ähnliche Geister beschreibt 1690 Erasmus Francisci im Höllischen Proteus.³⁴ Francisci befasst sich weit überzeugter als Werner mit dem Gespensterglauben. Ziel seiner Schrift ist es, zu beweisen, „dass es wirklich Gespenster gebe.“ Er warnt ausdrücklich davor, nicht an sie zu glauben, denn schon mancher sei, wenn ihm Teufel oder Gespenster erschienen „leicht andres Sinnes und zur Bekehrung geschreckt“ worden. Einige der Gespenster, gute wie böse, verhelfen nach Francisci auch zu Schätzen, so zum Beispiel die Weiße Frau, von der man nicht wisse, ob sie aus dem Fegefeuer komme oder nicht doch zu fromm gewesen sei, als dass sie noch im Fegefeuer leiden müsse.

Erasmus Francisci kennzeichnet den Inbegriff des dämonen-gläubigen Zeitgenossen des 17. Jahrhunderts.³⁵ Hier reichen die Konflikte der Reformation und Gegenreformation bis in die Gespensterwelt. So wundert sich Francisci über einen Diebes-Geist, der nach seinem Tod einem evangelischen Mädchen erschien und es zwang, den Gegenwert eines von ihm gestohlenen Abendmahlkelches zu erbetteln, zurückzugeben und für ihn zu beten. Der Geist gibt sich als der in evangelischem Glauben erzogene, aber zum katholischen Glauben übergetretene und in diesem Glauben auch gestorbene L.B. zu erkennen. Francisci gibt zu bedenken, dass die Vorstellung, ein Gebet könne einem Toten helfen, nur im katholischen Glauben möglich sei. Er versteht darum nicht, warum L.B. ein evangelisches Mädchen belästigt habe. „Denn welcher Catholischer Geistlicher würde ihm rathen / ein Evangelisches Mensch um seyne Befrey= und Beruhigung / anzusprechen / und nicht viel mehr Romisch-Catholischen Leuten zu erscheinen / welche / auf sein Begehren / viel Seel-Messen hetten / für ihn / lesen lassen können?“³⁶

Vor dem Hintergrund derartiger Spekulationen wird verständlich, dass einige Künstler den Gespensterglauben und die magische Schatzsuche satirisch aufs Korn nahmen. Es ist denkbar, dass das kettenrasselnde Gespenst in Werners Zeichnung nicht nur als Schatzhüter verstanden wurde, sondern vor allem als einer der Geister, wie der zitierte Diebes-Geist, die an die Menschen bestimmte Forderungen stellen. Werners Schatzgräberzeichnungen sind Karikaturen des zeitgenössischen Gespensterglaubens. Wie ernst dieser Glaube aber genommen wurde, zeigen Gerichtsakten oder Schriften wie der höllische Proteus.

Von Raubgräberei und magischer Schatzsuche zur frühen Archäologie

Gemälde oder Zeichnungen früher Archäologen bei ihrer Tätigkeit des Ausgrabens mit Spaten und Hacken sind vor dem 17. Jahrhundert nicht bekannt.³⁷ Grabende in älteren Werken sind ausschließlich Bauern. Interesse an der Frühgeschichte des Menschen und der Natur wird durch allegorische Gestalten bekundet und indem Versatzstücke antiker Kunstwerke in die Komposition übernommen werden. Erst im 18. Jahrhundert bevölkern Antikensucher, Grabräuber und Ausgräber als Staffagefiguren die Gemälde Roberts, Guardis oder die Radierungen Piranesis.

Schönfelds „Maler vor römischen Ruinen“ (1633 – 36) nehmen eine Mittlerstellung ein. Vor einem antiken Gebäude, das mit einem Relieftondo geschmückt ist, haben sich Maler oder Zeichner in zeitgenössischer Kleidung mit ihren Schülern eingefunden. Einer der Lehrer führt ein Kind in den höhlenartigen Eingang des ruinösen Gebäudes. Zeichnerisch eignen sich die Antikensucher die Formensprache der Antike an. Schönfeld vermittelt hier die Methode der Archäologen, die sich von der der magischen Schatzsucher unterscheidet. Besichtigung und Untersuchen der Antiken, zeichnerisches Erfassen und Rekonstruktion sind Grundlagen ihrer wissenschaftlichen Arbeit.

Die archäologische Methode musste sich allerdings noch entwickeln. In der Bevölkerung war sie nicht bekannt, an ein archäologisches Interesse der Ausgräber glaubte man nicht. Giorgio Vasari (1511 – 1574) zufolge machten sich Donatello und Brunelleschi der Bevölkerung als Schatzgräber verdächtig, als sie 1401 gemeinsam nach Rom reisten, um Kunst- und Bauwerke aus dem Altertum zu zeichnen und nachgraben, um die Fundamente zu sehen. Dabei fanden sie zufällig einen antiken irdenen Krug mit Münzen.³⁸

Johann Heinrich Schönfeld (1609 – 1684),
„Maler vor römischen Ruinen“, 100 x 75 cm,
Öl auf Leinwand, 1633 – 1636,
Städtische Kunstsammlungen Augsburg



Antikensucher und frühe Archäologen mussten sich davor schützen, als Magier oder gar Schwarzmagier bezeichnet und unter Umständen verfolgt zu werden. Der wichtigste Grund dafür, dass sie sich zwar mit ihren Fundstücken porträtieren ließen, nicht aber bei der Ausgrabung, wird darin gelegen haben, dass die Tätigkeit des Ausgrabens als untergeordnete Hilfsarbeit empfunden wurde.

Während die zeichnerische Erfassung der Antiken eine Umsetzung der einen Kunstform in eine andere und künstlerische Aneignung der Kunst der Alten bedeutete, wurde das Ausgraben als körperliche Arbeit, ohne künstlerischen Anspruch, schlimmstenfalls als Plünderung verstanden. Das archäologische Interesse bezieht sich für die frühen Antikenforscher auf die Fundstücke, nicht auf welche Weise man an sie gelangt. So beschreibt Ulisse Aldrovandi (1556) einzelne antike Statuen genau. Wo, von wem und unter welchen Umständen sie gefunden wurden, erfährt man dagegen meistens nicht, bestenfalls wird eine vage Ortsangabe gemacht.³⁹ Michele Mercati (1589) verfolgt die Geschichte der Obelisken von Rom bis zu ihrer Entstehung in Ägypten zurück. Mercati referiert die Äußerungen antiker Autoren, beschreibt den Transport der Obelisken nach Rom und die systematischen Grabungen im Circus Maximus unter Sixtus V. Das Buch ist nicht illustriert.⁴⁰ Auch Domenico Fontana (1590) überliefert Fundgeschichten zu den Obelisken aus dem Circus Maximus. In seinem Buch werden die ausgegrabenen Obelisken abgebildet. Staffagefiguren sind als Antikenzeichner dargestellt oder als Sprachforscher, die versuchen, die Hieroglyphen zu entziffern. Das Werkzeug der Ausgräber oder der Vorgang des Ausgrabens wird nicht gezeigt.⁴¹

Die frühe Archäologie sucht Menschenwerk, zunächst solches, das aus kostbaren Materialien besteht, Schmuck oder Skulpturen. Erst später interessieren auch Architektur und Wandmalerei, sie werden in der Frühzeit der Archäologie nachlässig zerstört. Häufig ist die frühe Archäologie von Raubgrabungen nicht zu unterscheiden. Schönfelds Augsburgs Gemälde „Maler vor römischen Ruinen“ dagegen zeigt die frühe Archäologie von ihrer besten Seite. Der Lehrer führt seinen Schüler auch in das Innere der Architektur. Solche schöpferische Neugier ist die Voraussetzung für Erkenntnis. Zugleich dokumentiert Schönfeld den Anspruch, mittels Kunst als Wissenschaft die Antiken zu verstehen. Akribisch genau – wissenschaftlich – werden Form, Funktion und Bedeutung der antiken Architektur erfasst, interpretiert und der eigenen Kunstform der Malerei integriert. Das Wissen um die Antike ist der eigentliche Schatz der barocken Künstler.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Heide Klinkhammer: *Schatzgräber, Weisheitssucher und Dämonenbeschwörer. Die motivische und thematische Rezeption des Topos der Schatzsuche in der Kunst vom 15. bis 18. Jahrhundert*, Berlin 1993.
- 2 Vgl. Jamblicus Chalcidensis: *De mysteriis Aegyptiorum*, Sammelband neuplatonischer Schriften, hrsg. v. Marsilius Ficinus, Frankfurt 1972. – Heide Klinkhammer: *Der Topos vom Weisheitsschatz*, in: *Vom Umgang mit Schätzen*, Wien 2007, S. 213-231. – Erich Graeffe: *Das Pyramidenkapitel aus Al-Makrizis „Hitat“*, Leipzig 1911. – Julius Ruska: *Die Tabula Smaragdina*, Heidelberg 1926.
- 3 Raoul Schrott: *Gilgamesh Epos*, München 2001.
- 4 Wilhelm Gottlob Soldan / Heinrich Hepp: *Geschichte der Hexenprozesse* (1912), hrsg. v. Max Bauer, Darmstadt 1972, Bd. I, S. 29, Bd. II, S. 260-280. – Georg Schwaiger (Hg.): *Teufelsglaube und Hexenprozesse*, München 1987, S. 161-181.
- 5 Theophrastus Paracelsus: *Werke*, Bd. V., *Pansophische, Magische und Gabalische Schriften*, hrsg. v. Will-Erich Peuckert, Darmstadt 1976, S. 157ff und S. 169.
- 6 Johann Georg Theodor Graesse: *Bibliotheca Magica et Pneumatica oder wissenschaftlich geordnete Bibliographie der wichtigsten in das Gebiet des Zauber-, Wunder-, Geister- und sonstigen Aberglaubens vorzüglich älterer Zeit eingeschlagenen Werke* (1843), Hildesheim 1960.
- 7 Johannes Hartlieb: *Das Buch aller verbotenen Kunst* (1456), hrsg. v. Dora Ulm, Halle 1914, S. 38.
- 8 Vgl. Walter Scott (Hg.): *Hermetica. The Ancient Greek and Latin Writings which contain Religious or Philosophic Teachings ascribed to Hermes Trismegistus*, 4 Bde., Oxford 1924. – *Das Corpus Hermeticum Deutsch*, hrsg. v. Carsten Colpe und Jens Holzhausen, Stuttgart 1997.
- 9 Aureum Vellus, Salomon Trismosino, Bd.3, Rorschach 1598, Exempl.: Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, A 1579.
- 10 Basilius Valentinus: *Occulta Philosophia und AZOTH*, 1613. – *Eröffnete Geheimnisse Des Steins der Weisen oder Schatz-Kammer Der Alchymie*, Hamburg / Bey Christian Liebezeit und Theodor Christoff Felginer / 1718, Graz 1976, S. 124f.
- 11 Jan Bialostocki: *Das Modusproblem in den bildenden Künsten* (1946), in: *ders.: Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Köln 1982, S. 17.
- 12 Heinrich Roettlinger: *Hans Weiditz, der Petrarca-Meister* (Straßburg 1904), Nendeln Liechtenstein 1979.
- 13 Carl Kiesewetter: *Faust in der Geschichte und Tradition* (Leipzig 1893), Hildesheim 1978, S. 566.
- 14 Vgl. die Definition des Steins der Weisen bei Martinus Rulandus: *Lexikon Alchemiae sive Dictionarium Alchemisticum*, Francfurtensium Repub. 1612. (Nachdruck 1964), S. 262.

- 15 Herbert Pee: Johann Heinrich Schönfeld. Die Gemälde, Berlin 1971. – Ders.: Johann Heinrich Schönfeld, Ulm 1967.
- 16 Heide Klinkhammer: Kunst und Natur, Produktion und Rezeption. Kunsttheorien im 18. Jahrhundert, in: Kritische Berichte, 14, Heft 1, 1986, S. 35.
- 17 Agrippa von Nettesheim: Magische Werke. Von der geheimen Weisheit (1600), hrsg. v. J. Scheible 1924, Schwarzenburg 1979, Bd. I, Buch 1, S. 143ff.
- 18 „Hirtenpaar mit Schafherde“, vgl. Pee 1971 (wie Anm. 15), Nr. 61. Gegenstück zu „Schatzgräber an einem Pyramidengrab“, ebd. Nr. 62. „Hirtenidyll mit Kühen“, ebd. Nr. 64. Gegenstück zu „Schatzgräber vor einem antiken Grabmal“, ebd. Nr. 65.
- 19 Vgl. „Demokrit in Meditation“, Sammlung Schäfer Schweinfurt.
- 20 Ute David Asmus: Corpus quasi vas, Berlin 1977.
- 21 Thassilo Scheffer: Die Homerischen Götterhymnen, Jena 1927, S. 25.
- 22 Paracelsus (wie Anm. 5), Bd. V, S. 157ff.
- 23 Agrippa (wie Anm. 17), 1. Buch, 38. Kap.
- 24 Pictorius aus Villingen, in: Agrippa (wie Anm. 17), 3. Buch, S. 159f.
- 25 Johann Wolfgang von Goethe: Leben des Benvenuto Cellini, Frankfurt 1981, 2. Buch, 1. Kap. S. 133f.
- 26 Jochen Luchardt: Der Künstler als Archäologe der Landschaft, in: Der Archäologe. Graphische Bildnisse aus dem Porträtarchiv Diepenbroick, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1983, S. 86. – Petra Maissak: Arkadien, Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt, Frankfurt 1981, S. 185-188. – Pee 1971 (wie Anm. 15), S. 161.
- 27 Oswald Crollius: Basilica chymica (1623), Exempl.: Stadtbibliothek Trier, D.8.1214, S. 45.
- 28 So zeigt ein Holzschnitt auf der letzten Seite des „Rosarium“ Christus, der aus dem Grab steigt. Vgl. Rosarium Philosophorum, Frankfurt 1550, Nachdruck in: Guglielmo Gratolo: Artis Auriferrae quam chemicam vocant volumina duo, Waldkirch 1593, S. 133-384.
- 29 Peter Königfeld: Der Maler Johann Heiss, Memmingen und Augsburg 1640-1704, Weißenhorn 1982, S. 132, S. 85.
- 30 Henricus Cornelius Agrippa ab Nettesheym: De Occulta Philosophia (1533), hrsg. v. Karl Anton Nowotny, Graz 1967, S. 419.
- 31 Faust: Dreifacher Höllenzwang (1469), abgedruckt in: Conrad Georg Horst: Zauberbibliothek (1821-1826), Freiburg 1979, Bd IV, S. 162.
- 32 Jürgen Glaesemer: Joseph Werner (1637-1710), München 1974, S. 182.
- 33 Pictorius von Villingen, in: Agrippa (wie Anm. 17), 5. Buch, S. 22.
- 34 Erasmus Francisci: Der höllische Proteus, Nürnberg 1690, Exempl.: Hochschulbibliothek Aachen, S. 62-75.
- 35 Horst (1821-26) 1979 (wie Anm. 31), Bd. II, S. 287.
- Gustav Roskow: Geschichte des Teufels. Eine kulturhistorische Satanologie von den Anfängen bis ins 18. Jahrhundert, (1869) Nördlingen 1987, S. 442f.
- 36 Francisci (wie Anm. 34), S. 41.
- 37 Vgl. die immer noch wichtige Arbeit: Carl Bernhard Stark: Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst (1880), München 1969.
- 38 Giorgio Vasari: Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori Italiani (1550), Turin 1986, S. 283.
- 39 Ulisse Aldrovandi: Delle Statue antiche (1562, 1556), Hildesheim 1975, S. 152.
- 40 Michele Mercati: De gli Obelisci di Roma, 1589, Exempl.: Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Arch. 126, S. 393.
- 41 Domenico Fontana: Della Trasportatione dell'Obelisco Vaticano (Roma 1590), a cura di Adriano Carugo, Milano 1978.