

Wolfgang Loescher

# Der Kunstschränk aus dem Museum Faesch

Herausgeber: Baumann & Cie, Banquiers



Der Kunstschränk aus dem Museum Faesch



Basler  
Kostbarkeiten  
33

# Der Kunstschränk aus dem Museum Faesch

Sammlertum und Frömmigkeit um 1620

Wolfgang Loescher

Herausgeber: Baumann & Cie, Banquiers

**Titelbild:**

Die Allegorie der Hinwendung zu Gott und des Strebens nach Gotteserkenntnis auf der zentralen Tür im Schrankinneren.

© 2012 Historisches Museum Basel

**Abbildungsnachweise:**

J. Paul Getty Museum, Malibu (Abb. 2)

Schweizerisches Nationalmuseum (Abb. 6)

Württembergische Landesbibliothek Stuttgart (Abb. 7)

St. Michael-Gymnasium Bad Münstereifel

(Bibliothek des ehem. Jesuitenklosters ebd.) (Abb. 8)

Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel

Graph. C 65.2 (Abb. 12), Graph. C 65.3 (Abb. 14), A: 21.2 Eth. (I) (Abb. 16)

Fotolithos: Bildpunkt AG, Münchenstein

Satz, Druck und Einband: Kreis Druck AG, Basel

ISBN 978-3-9523739-6-5

## Vorwort

Der Kunstschrank aus dem Museum Faesch ist das bedeutendste Möbel des Manierismus in Basel und von internationalem Rang. Zwar gehört der Sammlungsschrank zu den meist publizierten Schweizer Möbeln in Übersichtswerken zur europäischen Möbelkunst, doch blieb die Bebilderung bis zuletzt rätselhaft. Herr Wolfgang Loescher kennt dieses Objekt wie kaum ein anderer und wird uns in die Geheimnisse dieses Schrankes einführen.

Herr Wolfgang Loescher ist Restaurator am Historischen Museum Basel. Davor war er als Restaurator am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg tätig. Nach einer Schreinerlehre und einer Restauratorenausbildung studierte er Geschichte, Kunstgeschichte und Denkmalpflege in Erlangen und Bamberg.

Unser Dank gilt Herrn Wolfgang Loescher für seine ausgezeichnete recherchierte und interessante Arbeit. Die Aufnahmen von Herrn Peter Portner sind ein weiteres Mal hervorragend gelungen. Wir wünschen Ihnen viel Freude beim Lesen.

Die Herausgeber  
Baumann & Cie  
Banquiers  
Basel und Zürich

Basel, im Oktober 2012

## Eines «tückischen Zufalls Werk»?

Der berühmte Jugendstil-Architekt und renommierte Möbeldesigner Henry van de Velde schrieb 1918 in seinem Essay 'Die drei Sünden wider die Schönheit' über den Kunstschrank aus dem Museum Faesch (Abb. 1): «Wie ich jedoch kürzlich das Basler Museum besuchte, da entdeckte ich einen Münz- und Medaillenschrank, der die wahnwitzigste Phantasie überbot. Angesichts dieses Gegenstandes versagte jeder Beschreibungsversuch ... Alle jene Elemente: Säulen, Giebel, Einfassungen, endlose Perspektiven auf erdachte Plätze und Gärten; alle diese Elemente, die sonst bei den unzusammenhängendsten Exemplaren der Gattung immerhin einen gewissen Schein von organischer Existenz, von Sinn und gegenseitiger Beziehung bewahren –: hier traten sie völlig voneinander losgelöst auf, ohne jede, auch nur erheuchelte Funktion oder Beziehung. Nur eines tollen, tückischen Zufalls Werk konnte diese Wirrnis sein ... Täuschen wir uns nicht: letzten Endes bedeutet die Flucht in eine so zügellose Phantasie einen Mangel an Schöpferkraft und eine Feigheit!»<sup>1</sup>

Zwar teilte man in Basel dieses vernichtende Urteil eines führenden Vertreters funktionalen Designs nicht. Vielmehr wurde der prominente Schrank bereits 1878 in einer «Historischen Ausstellung für das Kunstgewerbe» in der Basler Kunsthalle der Öffentlichkeit präsentiert und von Albert Burckhardt-Finsler als besonderes Ausstellungsstück hervorgehoben, obwohl er, ganz wie van de Velde vierzig Jahre später, die frei gestellten, tektonisch unzureichend eingebundenen Säulen bemängelte.<sup>2</sup> Ziel der Ausstellung war eine Schau «... aller jener Schätze handwerklicher Kunst, die Zufall, Pietät und Verständnis von Generation zu Generation in Basel erhielten und sammelten.»<sup>3</sup> Auch durch die Basler Kunsthistoriker Moritz Heyne, Martin Wackernagel und Ru-

Abbildung 1.  
Der Kunstschrank aus dem Museum Faesch, Franz Pergo zugeschrieben. Basel, datiert 1619. Massiver Nussbaum, Eiche und Nadelholz. Höhe 274 cm, Breite 195 cm, Tiefe 68 cm. Historisches Museum Basel, Inv. 1905.276.





dolf F. Burckhardt erfuhr der Schrank früh Beachtung und eine stilkritische Würdigung.<sup>4</sup> Doch man begegnete dem imposanten Möbel letztlich mit dem gleichen Unverständnis, dem Henry van de Velde mit seinem



Abbildung 2.  
Kunstschränk, wohl  
Burgund/ Besançon um  
1580, mit Ergänzungen  
um 1850. Nussbaum und  
Eiche, innen mit Leinen  
und Seide ausgekleidet.  
Nach Stichvorlagen von  
Androuet Ducerceau  
und Adriaen de Vries.  
Höhe 307,6 cm,  
Breite 153,3 cm,  
Tiefe 57,1 cm.  
J. Paul Getty Museum,  
Inv. Nr. 71.DA.89.

zitierten Verriss so ungehemmt freien Lauf liess. Die Gesamtgestaltung des Kunstschranks und sein rätselhaftes Bildprogramm blieben ohne inhaltliche Interpretation, die Aufmerksamkeit beschränkte sich auf stilkundliche Aspekte. Zuletzt unternahm Dieter Pfister 1984 den vorsichtigen Versuch einer eingehenderen Analyse.<sup>5</sup> Seine Betrachtungen zu den Einzelformen und dem Bildprogramm, bei denen er eine Beziehung zu Motiven des Sammelns und der Funktion des Sammlungsmöbels herzustellen versuchte, schloss er jedoch mit der skeptischen Bemerkung: «Wir sehen, dass vieles im Dunkeln verbleibt, vielleicht immer bleiben wird, auch wenn einige Deutungsversuche Lösungsansätze zu liefern scheinen.»<sup>6</sup> Eine tiefgreifende und umfassende Entschlüsselung der geheimnisvollen Gesamtgestaltung des Kunstschranks glückte nicht. Erst eine neue Beobachtung im Jahr 2010 lieferte den Ansatz zu einem neuen Verständnis dieses einmaligen Meisterwerks des Manierismus in Basel.<sup>7</sup>

## Die Fassadengestaltung des Kunstschranks, ein enigmatisches Puzzle

Mit dem Aufblühen fürstlicher und dann auch bürgerlicher Kunstsammlungen in der Renaissance avancierten Sammlungsschränke nach und nach zu aufwendigen Repräsentationsmöbeln, die auch in künstlerischer Hinsicht ihrem Inhalt ein angemessenes Behältnis zu sein hatten. In Süddeutschland war Augsburg das führende Exportzentrum für prachtvolle Sammlungsmöbel, die zumeist ein tischartiges Untergestell besaßen.<sup>8</sup> Als zweiteilige Aufsatzmöbel mit beschnitzten Fassaden sind solche Kunstschränke gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Italien, aber auch in Frankreich und dort insbesondere in Burgund üblich.<sup>9</sup> Zweifelsfrei steht der Kunstschrank

aus dem Museum Faesch vor allem in der Tradition der Burgunder Kunstschränke (Abb. 2), und doch ist er in seiner Fassadengestaltung einzigartig. Bereits auf den ersten Blick überrascht seine altarähnliche Erscheinung, die ganz wesentlich durch zwei frei stehende, gewundene Säulen rechts und links des sechstürigen Korpus bestimmt wird. Die von Weinlaub umrankten Säulen mit korinthischen Kapitellen stehen auf tischartigen Podesten, die von je vier mit Lorbeerblättern verzierten toskanischen Säulen getragen werden. Oben stützen sie ein weit auskragendes, mehrfach verkröpftes Gebälk mit aufgesetzten flammenden Kugeln und Vasen. Die horizontale Gliederung in drei Geschosse durch sechs paarweise angeordnete Türen wird von den Säulenstellungen nochmals hierarchisch geteilt: die toskanische Säulenstellung kennzeichnet das tragende Untergeschoss, während die gewundenen Säulen die oberen Geschosse zusammenfassen. Diese Zweiteilung entspricht auch dem konstruktiven Aufbau des Schrankes. Betont wird die Teilung noch durch einen im Zentrum der Fassade platzierten Hermenpilaster, der den beiden oberen Geschossen vorgeblendet ist. Auch zwei Adlertermen an den Korpusseiten fassen die oberen Geschosse zusammen. Ein gesprengter Blendgiebel mit einem Frauenhaupt bildet den Abschluss des Möbels. Die sechs Türen der Fassade sind mit Reliefschnitzereien verziert. Unten stehen sich ein Hund und ein Einhorn gegenüber, umrahmt von Bogenstellungen in Zentralperspektive. Darüber sind zwei nahezu identische Mischwesen Rücken an Rücken platziert. Oben, durch den mächtigen Körper des Hermenpilasters getrennt, befinden sich zwei mythologische Figuren in flachen Nischen, die mit Blendgiebeln versehen sind.

Hinter den flankierenden Tischen und Säulen gestalten angesetzte Möbelwangen den Übergang zur Wandfläche. Sie sind in grotesker Manier mit einer Fülle

von Schweifwerkornament, Greifen- und Adlertermen, Fruchtstücken und Maskeronen versehen. Sechs hunde-ähnliche Mischwesen tragen die Last des Möbels. Der manieristische, in mancher Hinsicht bereits frühbarocke Charakter, wird noch durch ein Spiel mit dem Verborgenen, Geheimen verstärkt. So findet sich die Datierung des Möbels versteckt an den Möbelwangen hinter den Tischen des Unterbaus: links die Zahl 16 für das Jahrhundert, rechts die Zahl 19 für die Dekade und das genaue Jahr (Abb. 3). Die Griffe für Schubladen und eine Auszugsplatte sind getarnt als Tierköpfe ausgeführt. Die Schlüsselbuchsen der Türen sind raffiniert hinter Holzblenden versteckt (Abb. 18).

Öffnet man die vier Türen des Schrankaufsatzes, so befindet sich dort eine zweite Schaufassade (Abb. 4). Eine mit Blumenranken und Schweifwerk ornamentierte Schubladenfront umrahmt eine Frauenfigur in einem von Lorbeerranken verzierten Torbogen mit Himmelsloch in Zentralperspektive, analog den Tierdarstellungen der Türen des Unterbaus. In der linken Hand hält sie ein Buch, mit der rechten hebt sie ein geflügeltes Herz

Abbildung 3.  
Die Datierung des  
Möbels an den seitlichen  
Wangen wird erst nach  
der Demontage sichtbar.





in die Höhe. Der rechte Fuss ist an den Boden gekettet (Abb. 15). Diese zentral platzierte Allegorie befindet sich etwa im Kreuzungspunkt der sechs Türen der Fassade. In dieser Hinsicht erinnert das Möbel an die Funktionsweise eines Flügelaltars.

## Die Konstruktion

Schon die Gesamtmasse des Sammlungsschranks sind mit 274 cm Höhe bei 195 cm Breite imposant. Die Tiefe beschränkt sich auf 68 cm, was die Konzeption als Fassadenmöbel unterstreicht. Der Korpus ist konstruktiv aus 19 Teilen zusammengesetzt, die miteinander verzapft, verschraubt oder durch Fälze und Nut-Federverbindungen zusammengefügt werden (Abb. 5). Hinzu kommen funktionale Teile wie Schubladen und Türen. Der zweitürige Korpus des Unterbaus ist mit den flankierenden Tischen auf vier Säulen fest verbunden. Innen teilt ein Zwischenboden den Unterbau in zwei grosse Fächer. Über den Türen befinden sich zwei Schubladen, deren Züge als geschnitzte Köpfe ausgeführt sind. Auf dem Unterbau ruht, fixiert durch zwei gesteckte Zapfen, der viertürige Schrankaufbau. Im Profilkranz liegt eine Auszugsplatte zur Präsentation der Sammlungsbestände verborgen. Hinter den vier Türen des Aufbaus befindet sich die zweite Schaufassade mit Schubladen und weiteren Türen. Im unteren Teil sind elf Schubladen um ein zentrales Türfach herum angeordnet. Darüber befinden sich zwei weitere Türen, von denen die rechte als Falttür konstruiert ist. Innen sind auf den Türblättern zwei Einschubrahmen befestigt, die vielleicht als Halterung für Sammlungsverzeichnisse genutzt wurden. Aussen sind diese Türen mit Scheinschubladen verblendet. Oben schliesst der Innenausbau mit einer Reihe von drei Schub-

Abbildung 4.  
Der Kunstschrank in  
geöffnetem Zustand  
mit seiner zweiten Schau-  
fassade.

laden ab. Die monumentalen gewundenen Säulen, die den Aufsatz flankieren, sind durch eingebohrte Zapfen mit den Tischen verbunden. Auch die Kapitelle sind mit den Säulen und dem Giebelaufsatz verzapft. Der Blendgiebel selbst ruht in einer Nut auf dem Schrankdeckel.

Die Schreinerarbeit des Möbels ist, gemessen an den geschnitzten Verzierungen, auffällig einfach ausgeführt. So ist der gesamte Korpus, einschliesslich der Türen, in simpler Brettbauweise in massivem Nussbaum gefertigt. Zwischenböden, Schubladenkästen, teilende Zwischenwände und nicht sichtbare Konstruktions-elemente innen sind aus Nadelholz. Die tragenden Hunde sind aus Eichenholz. Da auf stabilisierende Grat- oder Stirnleisten an Türen und Möbelwangen verzichtet wurde, haben sich Teile des Korpus stark verzogen oder sind gerissen.

Offensichtlich kam es bereits zur Zeit der Herstellung des Möbels zu geringfügigen Konzeptänderungen. Konstruktions-spuren weisen darauf hin, dass anstelle der Türfächer mit einer Front von Scheinschubladen zunächst echte Schubladen vorgesehen waren. Die geschnitzte Datierung wurde erst nach der Anfertigung mittig geteilt und auf die seitlichen Wangen montiert. Auch der Palmettenfries über den Mischwesen scheint eine Überarbeitung aus der Entstehungszeit zu sein. Er ist einem darunter liegenden Fries nachträglich vorgeblendet. Gratleisten in den Türen des Unterbaus wurden vermutlich erst im Zuge einer späteren Restaurierung eingezogen. In den beiden Giebelbögen über den mythologischen Figuren befinden sich zwei Fehlstellen, vermutlich waren hier Akrotere angebracht. Die dunkle Färbung der Oberfläche des Kunstschranks geht auf einen patinierenden Überzug zurück, entspricht aber wohl der originalen Farbigekeit. Insgesamt zeugt der hervorragende Erhaltungszustand des Möbels von einer Jahrhunderte währenden, kontinuierlichen Wertschätzung.

Abbildung 5.  
Der Kunstschrank  
zerlegt in seine einzelnen  
Konstruktionselemente.





## Die ungeklärte Herkunft des Kunstschranks

Auch wenn der Kunstschrank der Überlieferung nach der Sammlung des Basler Rechtsgelehrten Remigius Faesch (1595–1667) zugeordnet wird, konnte diese Zuweisung bisher nicht durch Quellenbelege erhärtet werden. Einen äusserst vagen Hinweis darauf, dass der Kunstschrank im 18. Jahrhundert zur Sammlung Faesch gehörte, liefert ein 1772 erstelltes Inventar. Darin wird der Inhalt von dreizehn Schubladen eines «Buffets» aufgelistet.<sup>10</sup> Die Anzahl der Schubladen stimmt mit derjenigen des Kunstschranks überein, wenn man eine hinter den Giebelvoluten der zentralen Allegorie verborgene Schublade nicht mitzählt. Vom Haus am Petersplatz (heute Petersplatz 14), wo die Faeschische Sammlung seit 1653 beheimatet war, gelangte der Schrank wohl 1823 anlässlich des Übergangs des Museums in den Besitz der Universität und dann in die «Öffentliche Sammlung», doch auch hierfür fehlen eindeutige Belege. Es ist überaus erstaunlich, dass für ein derart prominentes Möbel bisher jede sichere Schriftquelle vor 1878 fehlt. Nicht einmal die Aufnahme in die Sammlung des Historischen Museums lässt sich zuverlässig datieren. 1905 wurde der Schrank als vorhandener Bestand nachinventarisiert, aber bereits die Sammlungsführer von 1880 und 1899 erwähnen ihn als Exponat.<sup>11</sup>

Zweifel an der Auftraggeberschaft des Remigius Faesch sind in jedem Fall angebracht. Remigius Faesch wurde 1595 geboren und war zur Zeit der Fertigstellung des Möbels 1619 gerade vierundzwanzig Jahre alt; noch 1620/1621 unternahm er eine Studienreise nach Italien. Der Beginn seiner Sammlertätigkeit wird allgemein erst gegen Ende der zwanziger Jahre angenommen, in umfassender Form sammelte Faesch wohl erst noch später. Es erscheint daher höchst unwahrscheinlich, dass er bereits in so

jugen Jahren ein derart aufwendiges Möbel für eine bestenfalls in den Anfängen stehende Sammlung anfertigen liess.<sup>12</sup> Rätselhaft bleibt auch der Grund für die Anfertigung des Kunstschranks. Die Datierung verweist wohl auf einen besonderen Anlass, dem gedacht werden sollte. Dem Bildprogramm nach möchte man ein Aussteuer- oder Hochzeitsmöbel vermuten, schliesslich richtet sich das nachfolgend behandelte Bildprogramm deutlich an beide Ehegatten. Gegen ein Hochzeitsmöbel spricht, dass zumindest in Basel kein einziges Sammlungsmöbel überliefert ist, welches aus Anlass eines Eheschlusses angefertigt wurde. Traditionell waren Brauttruhen und später zweitürige Schränke die üblichen Aussteuermöbel.

## Der ausführende Künstler Franz Pergo

Wenn die Provenienz des Möbels und die Auftraggeberschaft bislang nicht zu klären waren, so ist wenigstens die Zuschreibung des Kunstschranks zum Werk des Basler Schreiners und Bildschnitzers Franz Pergo unumstritten. Bereits Moritz Heyne vermutete 1880 in Pergo den Verfertiger dieses Meisterwerks der Schnitzkunst.<sup>13</sup> Schon aus biografischen Gründen kam kaum ein anderer Meister in Betracht, schliesslich ist der prägende Einfluss des französischen Manierismus auf die Gesamtgestaltung des Möbels schwerlich zu übersehen. Der zugewanderte Pergo führte diesen in Basel ein und prägte das städtische Handwerk nachhaltig. Dieter Pfister ist eine minutiöse Auflistung formaler und stilkritischer Belege für die Zuschreibung des Kunstschranks zu verdanken.<sup>14</sup> Von zehn Ornamentformen, deren Behandlung und Kombination er als charakteristisch für Pergo heraushebt, finden sich sechs an dem Sammlungsmöbel.



Abbildung 6.  
Schrank aus Nussbaum,  
Franz Pergo zugeschrieben,  
dat. 1612. Höhe 236 cm,  
Breite 276 cm, Tiefe 72 cm.  
Schweizerisches National-  
museum Zürich,  
Inv. LM-16894.

Es sind dies Blatt- und Federmotive, Festons im Gebälk, das Palmettenband, das Schweifwerk und die Datierungszahlen an den Möbelwangen. Auch die Gestaltung der Frauenmaske im Giebelfeld, des Hermen und der Adler findet Entsprechung an Pergo zugewiesenen Werken. Die betont bildhauerische, prallplastische Formgebung des Ornaments ist ein weiteres Merkmal seines Stils, der durch seine Herkunft aus Burgund geprägt ist (zum stilistischen Vergleich siehe auch Abb. 6).

Franz Pergo wurde um 1570 in Grossenbrunn (Grandfontaine) unweit von Besançon geboren und kam wohl als Glaubensflüchtling Anfang der 1590er-Jahre nach Basel.<sup>15</sup> Am 22. Oktober 1593 wurde ihm das Bürgerrecht zuerkannt, und am 23. Dezember erfolgte die Zunftaufnahme.<sup>16</sup> Pergo scheint schon zu dieser Zeit hohes Ansehen in Basel genossen zu haben, denn die Bürgerrechtsgebühr wurde ihm «von siner kunst wegen» zur Hälfte erlassen. Zudem erhielt er den bedeutenden Auftrag, ein Türgericht für die Vordere Ratsstube (heute Regierungsratsaal) im Basler Rathaus anzufertigen. Das 1595 vollendete Portal wurde als Meisterstück anerkannt.<sup>17</sup> Ausserdem arbeitete Pergo als Bildschnitzer am monumentalen, 1598 fertig gestellten Häuptergestühl im Basler Münster mit.<sup>18</sup> 1606 heiratete Pergo die Baslerin Amalie Gutt, aus der Ehe gingen wohl fünf Kinder hervor. Seine Werkstatt betrieb er am Nadelberg 30 im Haus «Zur Liebburg». Am 15. Oktober 1629 starb er an der Pest und wurde in der Predigerkirche beigesetzt, nachdem seine Frau Amalie bereits am 15. Juni verstorben und zu St. Peter bestattet worden war.

# Architektur- und Ornamentvorlagen

Als Vorlagen für die Fassadengestaltung dienten vor allem Blätter des Jaques Androuet Ducerceau. Die gewundenen Säulen mit Kugelaufsätzen sind sicherlich von dessen *«Petit traité des cinq colomnes»* (1583) inspiriert (Abb. 8).<sup>19</sup> Ducerceau bezeichnete derart gewundene Säulen schon 1549 am Beispiel eines Triumphbogens als



Abbildung 7.  
Bogenstellung nach  
der Salomonischen  
Ordnung («Arc selon l'ordre  
Salomonique»). Jacques  
Androuet Ducerceau,  
*Quinque et viginti exempla  
arcuum*, Orleans 1549.

Abbildung 8.  
Die gewundene Säule  
nach Jaques Androuet  
Ducerceau, *Petit traité  
des cinq colomnes*,  
Paris 1583, Pl. 12.



«Salomonische Ordnung» (Abb. 7).<sup>20</sup> Auffällig an diesem letztgenannten Entwurf sind nicht nur die umrankten Säulenschäfte, die uns bei Pergo ähnlich begegnen; auch ihre freie Stellung und die Verkröpfung des Gebälks werden von Pergo aufgegriffen. Die von Dieter Pfister als süddeutsches Merkmal angeführten perspektivischen Architekturdarstellungen am Möbel waren auch in Frankreich üblich; Bogenstellungen mit Zentralperspektive kommen nicht nur bei Vredeman de Vries, sondern ebenfalls im Stichwerk Ducerceaus vor. Sie sind, wie die angesetzten Maskeronen in Profilsicht an den Möbelwangen, beispielsweise an einem Vorlagenblatt für ein Dressoir zu sehen. Pergo muss eine umfassende Sammlung an Vorlagen Ducerceaus besessen haben, auf die er auch bei weiteren Werken zurückgriff.<sup>21</sup> Entwürfe Ducerceaus gibt es auch für die Gestaltung von Mischwesen, die allerdings zum allgemeinen Formenrepertoire an burgundischen Möbeln des Manierismus gehören. Die gesamte, überladene Ornamentik des Kunstschranks orientiert sich an burgundischen Vorbildern, für die im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts vor allem Möbel und Vorlagen des Hugues Sambin stilbildend waren.<sup>22</sup> Sambins 1572 in Lyon erschienenes Vorlagenwerk (*Œuvre de la diversité des termes*) hat Pergo wohl auch bei der Gestaltung des Hermenpilasters beeinflusst, jedoch nicht in der Deutlichkeit wie an einem ihm zugeschriebenen Kunstschrank im Landesmuseum Zürich (Abb. 6). Es handelt sich wohl um eine Kompilation verschiedener Vorlagen. Insgesamt scheinen die von Dieter Pfister und John Morley neben Ducerceau und Sambin angeführten Einflüsse durch die Strassburger Schule um Wendel Dietterlin und durch die niederländische Renaissance nach Vredeman de Vries auf die Gestaltung des Möbels den französischen eindeutig untergeordnet, sofern sie überhaupt zum Tragen kommen.<sup>23</sup>

## Das Bildprogramm der Fassadentüren: *Hund und Einhorn*

Hund und Einhorn (Abb. 9 und 10) an den Türen des Unterbaus bieten den vermeintlich einfachsten Zugang zum Bildprogramm der Fassade. Beide bewachen, einander zugewandt, einen gleich gestalteten Tordurchgang mit Himmelsloch. Die bekannteste Bedeutung des Hundes in der Symbolik ist die der Treue, jedoch verweist Carsten-Peter Warncke auf nicht weniger als 142 verschiedene Bedeutungsmöglichkeiten in unterschiedlichen Zusammenhängen und Darstellungsweisen.<sup>24</sup> Das Einhorn wird üblicherweise mit den Tugenden Unschuld und Reinheit, auch im spirituellen Sinn, in Verbindung gebracht. Doch auch hier sind weitere Bedeutungen möglich. Verbunden mit der Devise *prae oculis ira* (Der Zorn vor Augen) kennt die Emblematik beispielsweise das Einhorn auch als Mahnung, sich nicht von Zorn und Affekt hinreißen zu lassen.<sup>25</sup> Betrachtet man Hund und Einhorn auf den Türen eingehend, so fällt ihre gegensätzliche Darstellung auf. Der Hund sitzt, durch ein dünnes Band leidlich angeleint, unter seinem Tordurchgang. Ganz anders gebärdet sich das Einhorn, das sich wild aufbäumt und seine architektonische Rahmung fast zu sprengen droht. Die Gestaltung des Strassenpflasters unterstreicht noch diese Kontradiktion der Tiere. Der Boden unter dem Hund ist mit wohlgeordneten, gleichartigen Steinplatten belegt, während der Tordurchgang unter dem Einhorn mit grob behauenen, holperigen Natursteinen gepflastert ist. Dieter Pfister erkannte in der Fügsamkeit des Hundes zu Recht einen Hinweis auf die Treuesymbolik, und auch die Deutung des Einhorns als Symbol der Unschuld und Reinheit bestätigt sich bei der nachfolgenden Betrachtung des weiteren Bildprogramms.<sup>26</sup> Dennoch scheint die gewählte Darstellung

Abbildungen 9 und 10.  
Die Reliefschnitzereien von  
Hund und Einhorn an  
den Türen des Unterbaus.





von Hund und Einhorn auf weitere Bedeutungsebenen zu verweisen, die sich uns allerdings erst bei der Zusammenführung des gesamten Bildprogramms erschliessen.<sup>27</sup>

### *Die Mischwesen auf den Türen*

Mischwesen (Abb. 11) treten an Möbeln des burgundischen Manierismus regelmässig als Trägerfiguren von Schrankaufsätzen, aber auch als Dekor an Türen und Füllungsfeldern auf. Durch ihre Stellung unter einem Palmettenfries sind sie hier zunächst als Stützen des Obergeschosses charakterisiert. Derart ins Zentrum gerückt, sind sie darüber hinaus mit einem symbolischen Inhalt verknüpft. Sie sind in das vom Hermenpilaster ausgehende Rollwerk eingebunden und scheinen somit diesem zugewiesen. Zudem fällt auf, dass sie nicht durch eine Bogenstellung gerahmt werden und Rücken an Rücken, dem rankenartigen Schweifwerk entgegen, positioniert sind. Ihre Gestalt in Profilansicht ist zusammengesetzt aus Mensch, Vogel, Raubkatze und Huftier. Die Köpfe sind mit Lorbeer bekränzt. Ihrer Darstellungsweise nach können die Mischwesen als hoheitsvolle Wächter verstanden werden. Interpretiert man sie als Sphingen, so werden sie seit der Antike mit dem Rätsel in Verbindung gebracht, sie stehen aber auch als Grabwächter am Scheideweg zwischen Leben und Tod. Überdies symbolisieren sie in der frühneuzeitlichen Emblematik wahlweise die Harmonie von Kraft und Vernunft, die Wissenschaft, aber auch die Gottesfurcht.<sup>28</sup> Letztere Auslegungen erlauben in gewisser Weise alle eine Verknüpfung mit der Funktion eines Sammlungsmöbels, die Neugier auf die Wunder der Schöpfung, aber auch die Systematisierung und Erforschung des Sammlungsbestandes voraussetzt.

Abbildung 11.  
Mischwesen von der linken  
Tür des Schrankaufsatzes.



## *Cephalus und Procris*

Der Entschlüsselung des Bildprogramms stellte sich bis zuletzt das Problem in den Weg, dass die zwei mythologischen Relieffiguren auf den oberen Türen des Schrankaufbaus keinerlei aufschlussreiche Attribute zu besitzen schienen. Eine Deutung als bestimmte Helden oder Götter der griechischen oder römischen Antike schien somit nicht möglich (Abb. 13). Bei der linken Relieffigur, einem verzweifelt die Hände ringenden, muskulösen Mann, lässt einzig der Pfeilköcher auf dem Rücken auf die Darstellung eines Jägers schliessen. Die rechte Relief-figur, eine halb entblösste Frau, wendet ihm den Kopf zu und scheint ihm aus ihrer Nische heraus entgegenzutreten. Bei genauer Betrachtung entdeckt man allerdings unter ihrer rechten Brust eine bisher nicht beobachtete kleine Wunde mit einer abgebrochenen Pfeilspitze, womit die Interpretation als Darstellung eines Jagdunfalls nahe liegt. Dem erschrockenen und verzweifelten Jäger steht sein unbeabsichtigtes, tödlich getroffenes Opfer gegenüber. Bekanntes Beispiel einer solchen Tragödie in der Antike ist der Mythos von Cephalus und Procris. Unter den verschiedenen Versionen des Mythos wurde die Erzählung nach Ovids *Metamorphosen* bereits im Mittelalter und dann verstärkt seit der Renaissance populär.<sup>29</sup> Das Thema sind Misstrauen und Untreue in der Ehe, die zu einem tragischen Ende führen. Zunächst war es Cephalus, der – angestiftet durch die Göttin Aurora – meinte, die Treue seiner Gattin prüfen zu müssen. Er täuschte Procris eine längere Abwesenheit vor, kehrte jedoch als Kaufmann verkleidet zurück und umgarnte seine Gattin als scheinbar Fremder mit Geschenken. Als diese seinem Werben schliesslich entsprach, gab Cephalus sich zu erkennen. Procris floh vor dem Zorn ihres Gatten zur Jagdgöttin Diana und bat diese um Auf-

nahme und Schutz. Diana erfüllte ihre Bitte und schenkte Procris den Jagdhund Laelaps zusammen mit einem Jagdspeer, der sein Ziel nie verfehlte. Cephalus bereute jedoch seine Tat, und schliesslich führte Diana eine Versöhnung der Eheleute herbei. Als Zeichen ihrer Liebe schenkte Procris Cephalus ihren Jagdhund Laelaps ebenso wie den Speer, und beide begleiteten fortan Cephalus zur Jagd. Procris wurde nun zugetragen, ihr Gatte treffe sich nach der Jagd heimlich mit Aurora. Von Eifersucht getrieben folgte Procris ihrem Gatten und versteckte sich im Gebüsch, um ihn des Ehebruchs zu überführen. Cephalus, ermüdet durch die Jagd, suchte jedoch nicht nach Aurora, sondern rief nach Aura (dem kühlenden Luftzug), um Erfrischung zu erhalten. Als Procris sich nun in ihrem Versteck bemerkbar machte, hielt Cephalus das Rascheln im Gebüsch für ein Tier und schleuderte den tödlichen Speer. Die beiden Reliefs am Sammlungsschrank zeigen den tragischen Höhepunkt des Mythos, als Cephalus seine von ihm getroffene Gattin erkennt und Procris in ungläubigem Schrecken ihren Tod nahen sieht. Dieser Darstellung am Sammlungsschrank liegen zwei entsprechend betitelte Blätter nach Rosso Fiorentino (1495–1540) zugrunde (Abb. 12 und 14). An die Stelle des Speers setzte Fiorentino einen Pfeil als todbringende Waffe. Rosso Fiorentino war ab 1531 am Hof des französischen Königs Franz I. in Fontainebleau tätig und wurde zum Hofmaler ernannt. Verschiedene, durch seine *«Suite des dieux dans les niches»* inspirierte Stiche wurden auch bei französischen Möbeln der Spätrenaissance als Vorlagen verwendet; etwa für einen Herkules an einem Kunstschrank um 1580 im Louvre (Inv. OA 6968).<sup>30</sup> Auch an den Reliefs ist also der starke Einfluss französischer Hofkunst auf die Gestaltung des Sammlungsschranks nachweisbar. Der Stecher der Blätter von Procris und Cephalus ist unbekannt, allerdings

sind von Giacomo Caraglio angefertigte Stiche der «dieux dans les niches» und auch deren Übernahme durch Jacques Blink sowie durch Ducerceau nachgewiesen.<sup>31</sup> Noch interessanter in unserem Zusammenhang ist das eingangs abgebildete Dressoir im Besitz des J. Paul Getty Museums, das den Mythos von Cephalus und Procris in drei gemalten Szenen zeigt, die um eine Apollonfigur gruppiert sind (Abb. 2).<sup>32</sup> Da dieses Möbel aller Wahrscheinlichkeit nach in Besançon um 1580 hergestellt wurde und auch stilistische Bezüge zum Basler Sammlungsschrank erkennbar sind, liegt die Vermutung nahe, dass Pergo den Kunstschrank aus Besançon in seiner französischen Lehrzeit gesehen hat oder Pergos Auftraggeber der Schrank bekannt war.

## Neuzeitliche Deutungen des Mythos von Cephalus und Procris

Die Zusammenführung des Bildprogramms der Fassadentüren bedarf eines kurzen Blicks auf einige moralisierende, neuzeitliche Deutungen des antiken Mythos.<sup>33</sup> Zumeist wurde Procris als Opfer ihrer eigenen Eifersucht und ihres Misstrauens gesehen. In unserem Zusammenhang ist insbesondere die christliche Ausdeutung im «Ovid moralisé» interessant, einer undatierten und anonymen französischen Auslegung des Mittelalters. Hier symbolisiert der nie sein Ziel verfehlende Speer das Wort Gottes, das vom ganzen Menschen Besitz ergreift. Procris personifiziert dagegen das Volk Israel, das vom rechten Glauben abgefallen ist. Die Sündhaftigkeit besonders der Procris stellen mehrere Autoren heraus. So beklagt Boccaccio neben der Eifersucht auch die Habgier der Procris, da sie sich durch die Geschenke des vermeintlich Fremden verführen lässt. Zu grosser Bedeu-

lichen Verstrickungen und Irrwege gewiesen, für die Cephalus und Procris ein mahnendes Beispiel sind.

## Die im Schrank verborgene Allegorie

Auf der zentralen Tür des Schrankaufbaus tritt uns die bereits eingangs beschriebene Frauenfigur mit einem geflügelten Herzen in der rechten und einem Buch in der linken Hand entgegen (Abb. 15). Sie liegt im Kreuzungspunkt der Symboltiere und mythologischen Figuren der Fassadentüren, schon ihre Positionierung im Herzen des Sammlungsschranks verweist auf ihre Schlüsselfunktion. Ihr Verständnis bereitet uns heute grosse Schwierigkeiten, aber vor dem Hintergrund frühneuzeitlicher Frömmigkeit und mit Kenntnis der gängigen religiösen, frühneuzeitlichen Emblemik war ihre allegorische Bedeutung um 1620 wohl leichter verständlich. Die Herzemblemik erfreute sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts besonderer Beliebtheit.<sup>37</sup> Von grosser Bedeutung war bereits im ausgehenden 16. Jahrhundert Georgette de Montenays *«Emblemes ou devises chrestiennes»* mit einzelnen Herzemblemen, und – ebenfalls verknüpft mit religiöser Emblemik – rund fünfzig Jahre später beispielsweise Daniel Cramer mit seinen Emblemwerken, etwa den *«Emblemata Sacra»*.<sup>38</sup> In Gabriel Rollenhagens 1611/1613 erschienenem *«Nucleus Emblematum»* – laut Carsten-Peter Warncke das schönste EmblemBuch der Neuzeit – begegnet uns das geflügelte Herz über der geöffneten Bibel unter einem Himmel mit dem Namen Gottes in hebräischer Sprache als Emblem der Hinwendung zu Gott (Abb. 16). Hierauf verweisen die Umschrift *«COR RECTU INQUIRIT SCIENTIA»* (Nach Einsicht sucht das rechte Herz) und die erläuternde Bildunterschrift *«Nosse Deum, metuisse Deum, SAPIENTIA*

Die Bildvorlage zu Cephalus stammt aus der Hand eines unbekannt-ten Stechers um 1600 nach Rosso Fiorentino. Die Bildunterschrift lautet «Coniuge transfixa Cephalus cruciatur acerbe» (Schwer gepeinigt wird Cephalus wegen der [von ihm] durchbohrten Gattin). Zudem oben rechts «Rous Flor». Kupferstich, 291 mm × 204 mm.

Auch die Bildvorlage zu Procris stammt aus der Hand eines unbekannt-ten Stechers um 1600 nach Rosso Fiorentino. Die Bildunterschrift lautet «Procris sum Cephali coniunx, heu munere figor» (Ich bin Procris, Gattin des Cephalus, ach von der eigenen Gabe [dem Leben] entrissen). Zudem oben links «en Inuen». Zusammen mit dem Blatt zu Cephalus ergibt sich die Zuschreibung «Rous Floren inu[=v]en». Kupferstich, 291 mm × 204 mm.



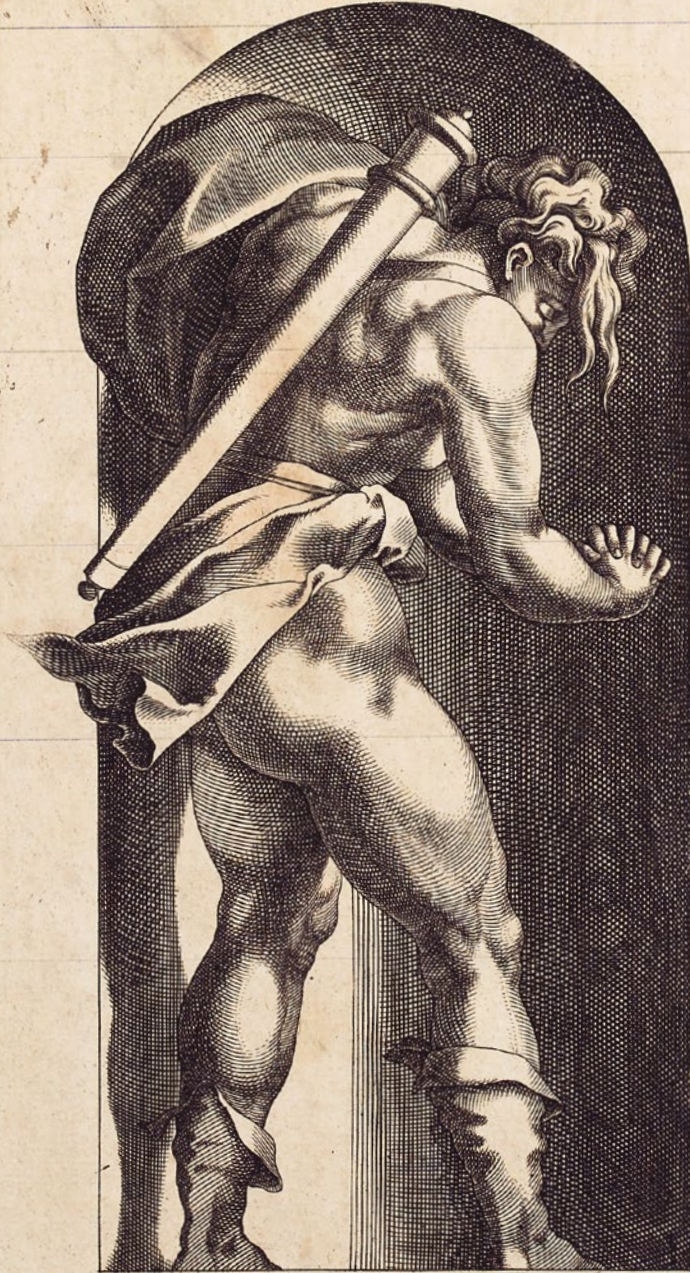
wir am Kunstschränk im Getty Museum vermuten (Abb. 2), eine Deutung erfolgte bislang nicht.

Überblicken wir das Bildprogramm der sechs Fassadentüren, so können wir eine sinnvolle Verknüpfung zumindest der Symboltiere an den Türen des Unterbaus und den mythologischen Figuren oben erkennen: Hund und Einhorn mahnen zu ehelicher Treue und Vertrauen, so wie der Mythos von Cephalus und Procris die tragischen Folgen von Ehebruch, Zweifel und Misstrauen vor Augen führt. Vor dem Hintergrund der Verfehlungen von Cephalus und Procris ist allerdings noch auf die bereits angesprochene, weitere mögliche Bedeutungsebene von Hund und Einhorn einzugehen. Ausser der ganz allgemeinen Forderung nach Treue auch im Sinne von Aufrichtigkeit und Gottesfurcht können Hund und Einhorn ganz konkret als Mahnung zur Selbstzucht und zur Bändigung sexueller Begierden verstanden werden. Das wilde und scheue Einhorn kann der Legende nach nur durch die Reinheit einer Jungfrau besänftigt und gefangen werden. Der angeleinte Hund ist auch als Bändigung der hemmungslosen Triebhaftigkeit lesbar. Schon in der Antike galten Hunde als Symbol der Unzucht, da sie sich auf der Strasse paaren. Pergo fand in dieser Kombination eine künstlerisch reizvolle Möglichkeit, zwischen den Symboltieren Hund und Einhorn einen Spannungsbogen durch die Gegenüberstellung zweier Temperamente aufzubauen. Gemeinsam ist beiden Symboltieren, dass sie einen Tugendweg bewachen. Man mag diesen angedeuteten Überlegungen zu weiteren Bedeutungsebenen folgen oder auch nicht, letztlich entsprechen sie der Intention enigmatischer Bilddarstellungen der frühen Neuzeit und waren ein Teil des gesellschaftlichen Vergnügens bei der Deutung von Bilderrätseln.

Öffnen wir nun die Türen des Schrankaufbaus, dann wird uns der Lösungsweg aus dem Dilemma der mensch-

tung gelangte schliesslich die dramatische Fassung des Mythos durch Niccolò da Correggio in seinem Theaterstück ‹Cefalo›, das am 21. Januar 1487 am Hof von Ferrara anlässlich einer Hochzeit uraufgeführt wurde. Correggio ging dabei äusserst frei mit dem überlieferten Mythos um. Schuld an der fatalen Eifersucht der Procris ist in dem Drama ein Faun, der Procris aus selbstsüchtigen Motiven die Botschaft der vermeintlichen Untreue des Cephalus überbringt. Dem Tod der Procris liess Correggio jedoch die tiefe Reue beider eifersüchtigen Ehegatten folgen. Durch ihre Einsicht erlangten sie die Gnade der Göttin Diana, die Procris wieder zum Leben erweckte und die Liebenden erneut vereinte. Der letzte Akt endet mit einem Freudenfest vor einem Tempel der Diana. Correggio betonte in seinem Drama die vollständige Entsöhnung der Procris, doch auch für ihn stand die Mahnung zu Treue und Vertrauen in der Ehe im Mittelpunkt. In einem dem Drama folgenden Wandmalereizyklus des Mailänder Malers Bernadino Luini von 1520/1521 wird sinnfälligerweise die Entsöhnung der Procris mit einem vor ihr niederknienenden Einhorn verknüpft.<sup>34</sup> Berühmt ist der ‹Tod der Procris› zudem als Gemälde von der Hand Piero di Cosimos um 1510 auf dem ehemaligen Frontbrett eines italienischen Cassone.<sup>35</sup> Hier kniet der reuige Faun vor dem Leichnam der Procris. Cephalus fehlt im Bild, nicht jedoch der Jagdhund Laelaps als Symbol der Treue. Die moralisierenden Deutungen des Mythos fasste schliesslich Barthélemy Aneau 1552 in einem Spruch zusammen, den er Caesar zuwies. Das Schicksal der Procris habe Caesar das Urteil entlockt, die glückliche Ehe solle nicht nur frei von Vergehen, sondern auch frei von Verdacht geführt werden (*coniugium felix inquit non crimine solum, criminis ast etiam suspicione vacet*).<sup>36</sup> Eine ähnliche Intention des Bildprogramms dürfen

Abbildungen 12 bis 14.  
Cephalus und Procris  
auf den Türen des  
Kunstschranks.



*Coniuge transfixa Cephalus cruciatur acerbe*







*Procris sum Cephali coniunx, heu munere figor.*

summa est, QVÆRERE COR RECTUM hanc, nocte dieq[ue] solet» (Gott erkannt zu haben, Gott gefürchtet zu haben, ist die Höchste Weisheit, diese pflegt das rechte Herz bei Nacht und Tag zu erstreben).<sup>39</sup> Es ist an dieser Stelle sinnvoll, sich vor Augen zu führen, was inhaltlich mit dem Herzen zu dieser Zeit verbunden wurde. Noch war der menschliche Blutkreislauf nicht entdeckt; die lebenswichtige Funktion des Herzens mithin nur so weit bekannt, als mit dem Schlagen des Herzens das Leben beginnt und mit seinem Erlöschen der Tod eintritt. Nach der lutherischen Anthropologie nimmt das Herz jedoch eine zentrale Stellung im Verhältnis des Menschen zu Gott ein: «Einerseits ist es die Quelle aller bösen Affekte und damit Sitz der Sünde, andererseits aber ist auch das Gesetz Gottes in das Herz eingeschrieben und damit das Wissen um die Sündhaftigkeit der Taten im Herzen lokalisiert. Hier nimmt alles sittliche Verhalten seinen Ausgang, weil auch alles Planen und Wollen vom Herzen ausgeht ... Vom biblischen Sprachgebrauch her ist das Herz und der Herzensgrund die Bezeichnung für das Wesen des Menschen, seinen Seelengrund und den Ort, an dem sich seine wahre Haltung gegenüber Gott manifestiert.»<sup>40</sup> Die Allegorie ist also als vollständige Hingabe an Gott, das Streben nach Gotteserkenntnis und letztlich als Hoffnung auf Erlösung vom Tod durch das ewige Leben zu verstehen. Verbinden wir die erwähnte Deutung der Procris im *«Ovid moralisé»* als sündhaftes Volk Israel mit der Haltung der gefesselten Allegorie, so finden wir im dritten Klagelied zudem einen der Darstellung entsprechenden Bibeltext. Dort heisst es nach der Eroberung Jerusalems, der Zerstörung des Tempels durch die Babylonier und der Versklavung der Israeliten «Er [Gott] hat mir jeden Ausgang versperrt und mich in schwere Fesseln gelegt» (Klagelied 3, 7/8), vor allem jedoch «Lasst uns nicht nur die Hände, sondern unser

Abbildung 15.  
Die Allegorie der Hingabe zu Gott und des Strebens nach Gotteserkenntnis auf der zentralen Tür im Schrankinneren.





Herz erheben zum Herrn im Himmel» (Klagelied 3, 40/41). Ähnlich forderte bereits Salomon in seinem vorausschauenden Weihegebet anlässlich der Errichtung des Salomonischen Tempels das Bekenntnis des sündhaften, in der Fremde gefangenen Menschen zu Gott «von ganzem Herzen und ganzer Seele», um Gnade zu erhalten (1. Buch Könige 8, bes. 47–50). Ganz im Sinne des protestantischen Schriftprinzips besitzt die Allegorie also auch eine Erinnerungsfunktion an einen Bibeltext. Auffällig ist weiterhin, dass die allegorische Frauenfigur in gekreuzter Schrittstellung auf ihre Fussfessel tritt. Dies mag als Zeichen zu verstehen sein, dass die Hinwendung



Abbildung 16.  
Emblem aus Gabriel  
Rollenhagen, Nucleus  
Emblematum, Köln 1611.

zu Gott nicht unerhört bleibt und die Fesseln der Sündhaftigkeit und des Todes durch die Gnade Gottes überwunden werden. Hierauf verweisen auch Lorbeerzweige, die aus dem rahmenden Mauerwerk hervorbrechen. Seit der Antike galt Lorbeer nicht nur als Zeichen des Sieges, sondern auch als Zeichen der Entsühnung. Gnade verspricht zudem die mit der ausgestreckten Hand offen präsentierte Bibel. Bereits in Georgette de Montenays erwähntem Emblembuch begegnen uns die gesprengten Fesseln und die von Flügeln zum Himmel getragene Bibel mit Lorbeerkranz als Sinnbild der siegreichen Wahrheit Gottes und ihrer Verkündung mit dem Psalmenvers «Et usque ad nubes veritas tua» (Psalm 36 [35], 6: Herr, deine Güte reicht bis in den Himmel, deine Treue bis zu den Wolken).<sup>41</sup>

Zunächst überrascht die frivole Nacktheit, mit der uns die Allegorie entgegentritt. Allerdings ist die sinnliche Darstellung von Tugendallegorien wie in diesem Fall ein bewusst eingesetztes Mittel und kein Einzelphänomen.<sup>42</sup> Das Streben nach Vereinigung mit Gott, die Gottessehnsucht, wurde in der frühen Neuzeit nicht nur bildlich, sondern gerne auch sprachlich erotisiert und in heute befremdlich wirkender Weise mit der Hochzeitsnacht verglichen.<sup>43</sup>

## Die Verknüpfung des gesamten Bildprogramms

Verknüpfen wir das Bildprogramm der äusseren Türen mit dem Lösungsweg, den die Allegorie im Innern des Schrankes uns weist, so lassen sich Parallelen zu einem gängigen, häufig aufgegriffenen Predigtschema der frühen Neuzeit ziehen. Den fatalen Irrwegen der irdischen Liebe (*amor profanus*), hier personifiziert durch Cephalus und Procris, wird die Hinwendung und Liebe zu Gott

als Tugendweg gegenübergestellt. Allein die Hinwendung zu Gott und das Streben nach Gotteseerkenntnis vermögen Dank des *amor divinus* die Seele des Menschen aus der Hinfälligkeit des irdischen Daseins zu erlösen. Das Bildprogramm ist von der Vorstellung geleitet, dass die Erlösung einer Katharsis, eines Reinigungsweges (*via purgativa*), durch Reue bedarf. Im Falle von Cephalus und Procris sühnen die Ehegatten ihre Verfehlungen mit vorübergehender Trennung und dem Tod der Procris. Besonders Cephalus drückt mit seiner am Kunstschränk dargestellten Haltung tiefe Reue aus. Schon Correggios dramatische Fassung im ‚Cefalo‘ ist letztlich eine christlich inspirierte Erweiterung des Mythos, in der die Gnade der heidnischen Göttin Diana stellvertretend für die Gnade Gottes schlussendlich die Erlösung der sündhaften Ehegatten herbeiführt. Die Wiedererweckung der Procris ist mit der Auferstehung gleichzusetzen. Auch die Allegorie im Innern des Kunstschranks darf ganz konkret mit der im Tod gefangenen, sich Gott anbefehlenden Procris verbunden werden. Aber das Beispiel der Procris beinhaltet ebenso eine versteckte Warnung: Procris verursacht ihren Tod durch den Zweifel an der Liebe ihres Gatten. In Analogie hierzu mahnt die Allegorie den Betrachter, nicht durch Zweifel im Glauben das ewige Leben zu verlieren.

Unabhängig vom Mythos gehörte die Gegenüberstellung oder Verknüpfung von *amor profanus* und *amor divinus* jedoch nicht nur als Predigtschema zu den beliebten Themen bis in die späte Barockzeit. Sie fand darüber hinaus in vielerlei Varianten Eingang in die Literatur und in die bildenden Künste, aber auch in die Musik, beispielsweise noch fast 100 Jahre nach der Fertigung des Kunstschranks im 1716 verfassten Oratorium ‚Il trionfo della fede‘ von Johann Joseph Fux oder auch in Johann Sebastian Bachs Dialogkantaten. Ihre Präsenz im Be-

wusstsein der Zeitgenossen erleichterte den Betrachtern zweifellos auch den Zugang zum Bildprogramm des Kunstschranks, selbst wenn sie nicht mit dem Mythos von Cephalus und Procris vertraut waren.

## Der Hermenpilaster

Die Verbindung des Hermenpilasters mit dem Bildprogramm von Mahnung und Verheissung erschliesst sich erst auf den zweiten Blick. Ähnlich wie an Pergos Kunstschrank im Landesmuseum Zürich (Abb. 6) ist der halb-nackte Körper des Hermen durch einen Gürtel aus Volutenspangen an den Pilaster gefesselt; die Arme sind hinter den Rücken gebunden. Bei genauer Betrachtung erkennt man allerdings, dass wesentliche Details anders gestaltet sind. Eindeutig ist der Herme nicht als Stützfigur zu verstehen, da er tektonisch funktionslos dem Gebälk vorgeblendet ist. Vordergründig kann man ihn als Wächterfigur interpretieren, doch haben seine Grösse und trennende Position zwischen Cephalus und Procris darüber hinaus wohl symbolischen Gehalt.<sup>44</sup> Zwar kennzeichnet ein Helm ihn als Krieger, aber seine tief eingeschnittenen Gesichtszüge und die schweren, hängenden Augenlider weisen ihn als alt, erschöpft und müde aus (Abb. 17). Sein Blick scheint leer und nahezu gebrochen, ohne Bewusstsein. Somit ist ein Bezug zur Vergänglichkeit, vielleicht sogar ganz konkret zum römischen Grenz-gott Terminus gegeben. Die Verbindung von Hermenpilastern mit dem Grenz-gott Terminus erfolgte bereits in römischer Zeit und wurde in der Renaissance nicht nur begrifflich übernommen, indem man den Begriff des Hermenpilasters durch «Terme» ersetze. Sambin nahm bei seinen bacchantisch geschmückten Termenentwürfen bewusst Bezug auf Beschreibungen des Grenz-gottes

bei Ovid.<sup>45</sup> Terminus war jedoch nicht nur der Gott geografischer Grenzen, er wurde, ebenso wie Hermes als Seelenbegleiter in die Totenwelt, mit dem Tod assoziiert. In dieser Deutung ist die übermächtige, trennende Stellung des Hermen an den Fassadentüren zwischen den mythologischen Figuren überzeugend, zumal Cephalus' flehende Haltung auch auf ihn bezogen werden kann. Weiterhin versperrt der Hermenpilaster gemeinsam mit den ihm durch das Rollwerk zugewiesenen Sphingen den Zugang zum Schrankinnern, wo uns die ausführlich erläuterte Allegorie daran erinnert, dass nur durch die Hinwendung zu Gott, durch den *amor divinus*, selbst der Tod überwunden werden kann. Auch die Bedeutung der Sphingen als Grabwächter und als Mahnung zur Gottesfurcht kommt hier sicherlich zum Tragen. Als letztes Ar-

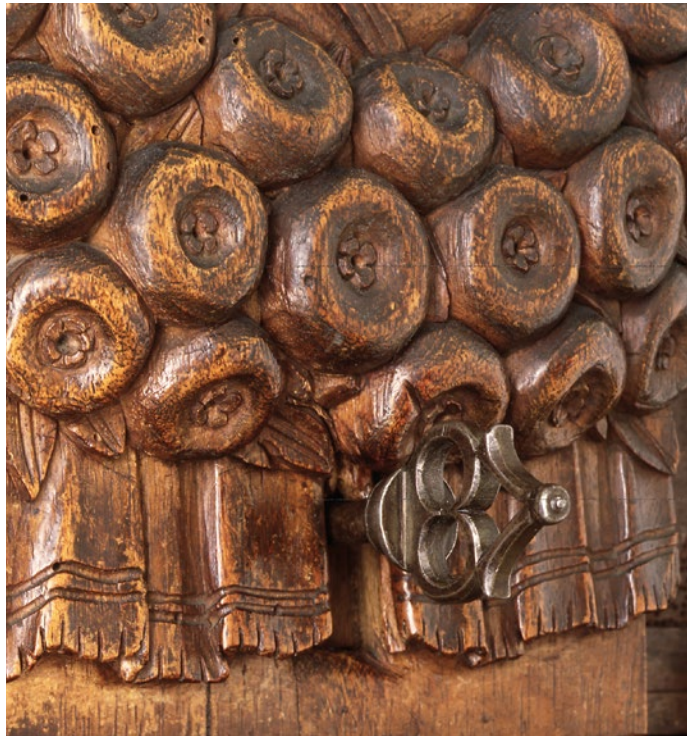


Abbildung 17.  
Der Kopf des  
Hermenpilasters.

gument sei noch der eigentümliche Dekor des Hermen, vielleicht ein Gebinde von Mohnkapseln,<sup>46</sup> angeführt. Mohn gilt nicht nur als Symbol des Schlafes, sondern auch als Symbol ‹Schlafes Bruder›, als Todessymbol.

Zweifelsfrei wird am Hermenpilaster nochmals in humorvoller, manieristischer Weise die Selbstzucht thematisiert. Um den Schlüssel zum Öffnen der oberen Türen in das Schloss zu stecken, muss man zuvor eine Gewandfalte vor der Scham des Hermen anheben, die als Schlossblende dient (Abb. 18).

Abbildung 18.  
Detail des Hermenpilasters  
mit steckendem Schlüssel  
und Mohnkapseln.



## Das bekrönende Frauenhaupt

Noch weniger unmittelbar verständlich ist das bekrönende Frauenhaupt im gesprengten Blendgiebel. An burgundischen Möbeln gehören derartige Masken zum Üblichen; so ist auch über der Tafel mit dem Tod der Procris am Vergleichsstück im Getty Museum (Abb. 2) ein Frauenhaupt in entsprechender Weise im Giebfeld angebracht. Die Platzierung erinnert weiterhin an Masken über Türdurchgängen, wie sie Pergo etwa auch an dem Portal des Hauses ‹Zum Schwarzen Rad› (Steinenvorstadt 6) als Wächter einsetzte.<sup>47</sup> Auffällig ist die im Vergleich zum Hermen völlig gegensätzliche Mimik. Das bekrönende Frauenhaupt wirkt mit seinen weit geöffneten

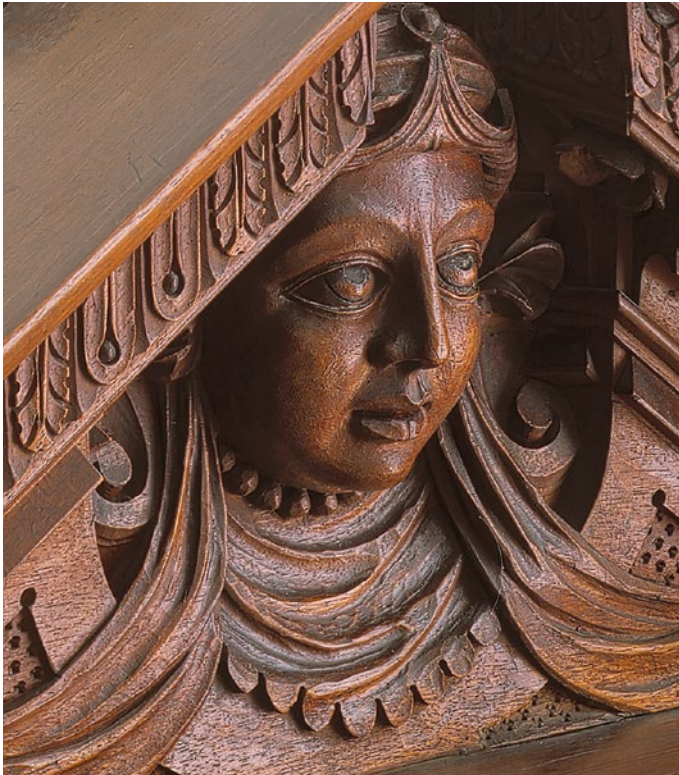


Abbildung 19.  
Das bekrönende  
Frauenhaupt.



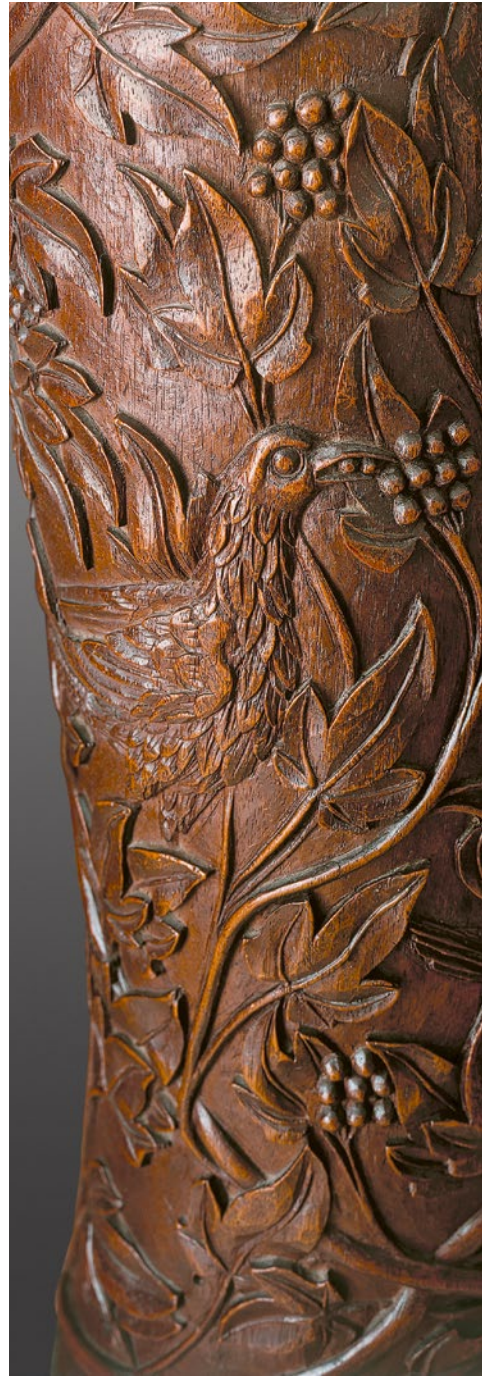
ten Augen und dem zum Himmel gerichteten Blick dem geschilderten dramatischen Geschehen des Mythos weit entrückt, der Erkenntnis Gottes aber umso näher (Abb. 19).<sup>48</sup> Verstanden als Sinnbild der Erlösung wäre das Haupt mit seinen glatten, makellosen Gesichtszügen über dem Hermen, der als Wächter an der Schwelle zum Tod steht, nochmals als Kontrapunkt ein Zeichen der allumfassenden Gnade Gottes an höchster, prominenter Stelle. So gelesen werden auch die Position und Symbolik des aufliegenden Adlers zwischen Hermenpilaster und Frauenhaupt erklärbar: er trägt die vom Tod erlöste Seele zum Himmel. Pergo hätte nach dieser Auslegung also ein althergebrachtes, ganz einfaches religiöses Bildschema aufgegriffen. Dem sterblichen Körper entweicht die Seele und wird zum Himmel getragen, um sich mit Gott zu vereinen.

## Ornament- und Architektursymbolik

Nach der christlichen Deutung des Bildprogramms und dem erläuterten altarartigen Aufbau des Kunstschranks liegt eine religiöse Sinnbildfunktion auch der Säulen und weiterer Zierelemente auf der Hand. Zweifellos beziehen sich die frei stehenden, gewundenen Säulen auf die ›Säulen Salomons‹ Boas und Jachin, die Standhaftigkeit und Kraft symbolisieren (1. Buch Könige 7, 21). Dies legt schon die Bezeichnung des Sticks von Ducerceau nahe (»Arc selon l'ordre Salomonique«, Abb. 7). Von den Säulen geht das Versprechen aus, dass Gott alle kräftigen und aufrichten wird, die rechten Glaubens sind und zu ihm beten.<sup>49</sup> Symboltiere wie die Vögel im Laubwerk auf den Säulen verweisen wohl zusätzlich auf das Heilversprechen des Glaubens. Am unteren Säulenschaft der rechten Säule reckt eine Eidechse den Kopf in die Höhe

(Abb. 20 und 21). Nach dem ‹Physiologus›, einem spätantiken Schlüsselwerk christlicher Tiersymbolik, ist die Hinwendung der Eidechse zum Licht ein Sinnbild des Bekenntnisses zu Christus und der darauf folgenden Erleuchtung.<sup>50</sup> Die Bibel bezeichnet die Eidechse als eines der vier Tiere, die ‹weiser sind als die Weisen› (Spr. 3, 24/25). Sie lässt sich mit der Hand fangen und bewohnt doch Königspaläste (Spr. 3, 28/29). Auch für die gestalterische Lösung der Säulen mit aufgesetzten, flammenden Kugeln ist eine religiöse Sinnbildfunktion zumindest herstellbar. Dieter Pfister bezeichnete die ‹flammenden Bomben› als Symbole der Macht,<sup>51</sup> doch lässt sich dies noch präzisieren. Vermutlich geht Ducerceaus unbezeichneter Entwurf der gewundenen (salomonischen) Säule mit aufgesetzter Kugel (Abb. 8) auf eine etwas undeutliche Beschreibung der salomonischen Säulen mit ‹kugelförmigen› Kapitellen in der Bibel zurück (1. Buch Könige 7, 41). Pergo verwandelte diese Kugelaufsätze in flammende Kugeln, wie sie bereits von Sebastiano Serlio in seinem vierten Buch der ‹architettura› als Akrotere gezeigt werden.<sup>52</sup> In der Emblematis finden wir die flammende Kugel bei Georgette de Montenay mit der Devise *si iam accensus* als Zeichen des Evangeliums, dessen Botschaft die Welt in Brand setzt. ‹Ich bin gekommen, ein Feuer auf die Erde zu werfen. Was wollte ich lieber, als dass es schon brennte.› Lucas 12, 49/50.<sup>53</sup> Gemeinsam mit dem Frauenhaupt im Giebelfeld sind die flammenden Kugeln also ein Symbol der allumfassenden, unendlichen Macht und Gnade Gottes. Es liegt in Anbetracht dieser Überlegungen nahe, auch in der gebäudeartigen Gestaltung des Kunstschranks einen Bezug zur biblischen Beschreibung des Salomonischen Tempels zu suchen. Tatsächlich entspricht die Geschosszahl des dreigliedrigen Korpus dem dreistöckigen Tempelbau (1. Buch Könige 6, 6 und 8). Der Tempel war

Abbildungen 20 und 21.  
Im Laubwerk auf den Säulen befinden sich mehrere Vögel und eine Eidechse.



mit Schnitzwerk von Blumengewinden, Palmenornamenten und Cheruben innen und aussen vollständig überzogen (1. Buch Könige 6, 29). Granatäpfel und ein Abschluss in Lotosform verzierten die Säulen (1. Buch Könige 7, 15–21). Der beschriebene bacchantische Dekor schlug sich nicht nur sinngemäss in Form von umrankten Säulen der Salomonischen Ordnung bei Ducerceau nieder, er wurde von Pergo mit seinem überbordenden Schnitzwerk auch auf das gesamte Möbel übertragen. Der Bibeltext kam seiner manieristischen Gestaltungsweise entgegen, die an diesem Schrank in ihrer Üppigkeit allerdings auch für Pergos Gesamtwerk herausragend ist. Bedenkt man zudem, dass Salomon in seinem erwähnten Gebet bei der Weihung des Tempels die Sündhaftigkeit des Menschen und die Gnade Gottes betont, so ist der Bezug zum Tempelbau Salomons bei der Gestaltung des Möbels kaum in Frage zu stellen.

An den seitlichen Wangen des Kunstschranks streben weiterhin dämonenhafte Greifenternen eingebunden in Rollwerk empor (Abb. 22). Vielleicht sind sie eine Anspielung auf die gebannten Dämonen, die nach dem ‹Testament Salomos›, einer apokryphen Schrift, zur Errichtung des Tempelbaus der Herrschaft des Königs unterworfen wurden. Darüber recken sich ‹sprechende› Vogelköpfe an den seitlichen Wangen des Schrankes narrenhaften Maskeronen mit alarmierter Mimik entgegen. Sie sind als kommentierende Botenvögel zu verstehen. Bezogen auf den Mythos von Cephalus und Procris könnten sie gemeinsam mit den Maskeronen auf die Verderblichkeit der Verleumdung und des Verdachts anspielen.

Schon die Entwürfe Ducerceaus zeigen, dass die Architekturtheoretiker seit der Mitte des 16. Jahrhunderts, sicherlich im Zusammenhang mit der Konfessionalisierung, um eine christlich-religiöse und biblisch begründete Architektur und Säulenordnung bemüht waren und

Abbildung 22.  
Greifentern von der linken Möbelwange, hinter dem flankierenden Tisch des Schrankkorpus.



diese in der Beschreibung des Salomonischen Tempels fanden. Ein entscheidender Anstoss, den heidnischen Ursprüngen der klassischen Renaissancearchitektur nach Vitruv anhand der Bibel mit der Beschreibung des Salomonischen Tempels ein Gegenbeispiel entgegen zu setzen, kam zwar um 1600 von gegenreformatorischer Seite.<sup>54</sup> Aber dieser Versuch fand auch auf protestantischer Seite Widerhall und in Pergos Kunstschränk eine frühe, konkrete Umsetzung.

## Der Sammlungsschränk als Schatzkammer der Schöpfung

Auch wenn der Kunstschränk in seiner Fassadengestaltung einzigartig ist, so ist doch die Verknüpfung eines altarartigen Aufbaus mit der Funktion eines Sammlungsschränks keineswegs ein Sonderfall. Eine ganze Reihe fürstlicher Kunstkammerschränke liesse sich zum Vergleich anführen.<sup>55</sup> Und sogar in seinem Bezug zum salomonischen Tempelbau steht das Möbel nicht allein. Bereits der Kunstkammertheoretiker Samuel Quicqberg stellte 1565 die gestalterische Verbindung zwischen Sammlungsmöbeln und Triumphbögen, aber explizit auch mit dem «templum Solymorum» in seinem berühmten, für die Sammlungslehre grundlegenden Traktat *«Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi»* her.<sup>56</sup> Der durch die Bibel überlieferte Reichtum Salomons und mithin der Prunk des Salomonischen Tempels beeinflussten im Laufe des 17. Jahrhunderts nicht nur wie in unserem Fall die ornamentale und architektonische Gestaltung, sondern trugen auch bei der Materialverwendung zu immer aufwendigeren Kunstkammermöbeln bei.<sup>57</sup> Aber nicht nur der Reichtum, auf den am Sammlungsschränk allenfalls am Rande mit den Edelsteine

imitierenden schwarzen Diamantbossen verwiesen wird, sondern besonders die Weisheit Salomons war Vorbild des Sammlertums. «In der ‹Sapientia› des biblischen Herrschers Salomon sah man eine direkte Gabe Gottes, sie anzustreben ... schien gottgefällig.»<sup>58</sup> Auch Quiccheberg weist zum Ende seines Traktats auf das leuchtende Beispiel der Weisheit Salomons hin.<sup>59</sup> Kunstkammern mit ihren Sammlungsbeständen dienten nicht nur der Repräsentation, sondern ihr Nutzen wurde in gleichem Masse in der Erforschung der Welt und umfassender Wissensbildung gesehen. Gemäss dem frühneuzeitlichen Denken offenbarte sich Gott in seiner Schöpfung, und wissenschaftliche Erkenntnis wurde auch verstanden als Einblick in Gottes genialen Schöpfungsplan. Naturalia und Artificialia zu sammeln, zu systematisieren und zu erforschen bedeutete, Teil zu haben an Gottes Schöpfung und in ihr Gott zu erkennen. Die Entsprechung der Funktion des Sammlungsschranks zur Forderung der zentralen Allegorie, dem Streben nach Gotteserkenntnis, ist also keineswegs zufällig. Sie erschliesst eine weitere, sammlungsbezogene Bedeutungsebene der Allegorie. Den bewusst religiösen Bezügen in der Gestaltung des Kunstschranks liegt auch hinsichtlich des Sammlungsschatzes ein besonderes, religiöses Sammlungsverständnis zugrunde, das sich während der Renaissance herausgebildet hatte. In diesem Sinne war der Sammlungsschrank funktionsbedingt eine Schatzkammer der Schöpfung Gottes, und das Sammlertum war Zeichen persönlicher Frömmigkeit.

## Zusammenfassung und Rückblick auf das Urteil von Henry van de Velde

Zusammenfassend betrachtet fügen sich alle wesentlichen Elemente des Sammlungsschranks zu einem durchdachten, logischen und vielschichtigen Gesamtkunstwerk. Kein weiteres Werk Pergos ist von vergleichbarer Komplexität. Der Kunstschrank nimmt in dieser Hinsicht eine herausragende Stellung ein. Zwar lassen einige Gestaltungselemente verschiedene Interpretationen zu, im Zentrum stehen jedoch zweifelsfrei die Mahnung zu tugendhafter Lebensführung und das Heilsversprechen des aufrichtigen Glaubens, der allein den Weg zur Gotteserkenntnis und der Erlösung weist. Diese Aspekte sind in zwei Bildebenen übereinander gelegt, erschliessen sich also nacheinander. So fern das Möbel einem Hausaltar ist, so ähnelt es diesem doch sehr in seiner Anlage und letztlich auch in seiner Intention, nämlich der Besinnung. Berücksichtigt man ferner die starke Prägung durch französische Vorbilder und Vorlagen, so liegt es nahe, den Auftraggeber in französischen Refugiantenkreisen zu vermuten. Etliche wohlhabende Hugenotten fanden nach ihrer Flucht in Basel Aufnahme. Beispielsweise schreinerte Pergo das bereits erwähnte Portal für das ‚Haus zum Schwarzen Rad‘ 1615 vermutlich im Auftrag des Savoyer Refugianten Hans Jacob Scherer. Ein Auftraggeber aus alteingesessener Familie erscheint höchst unwahrscheinlich, insbesondere, wenn man sich die äusserlich schlichte Gestaltung der bekannten Sammlungsschränke von Basilius Amerbach oder Andreas Ryff vor Augen hält.<sup>60</sup>

Nicht nur handwerklich und künstlerisch genügt das Möbel höchsten Ansprüchen. Auch die architekturgeschichtliche Bedeutung des Kunstschranks ist nicht zu unterschätzen. Schliesslich ist er mit seinen gewundenen



Säulen ein frühes, noch vor den berühmten Baldachinstützen Berninis in St. Peter entstandenes Beispiel «gegenvitruvianischer» Architektur. Beim Bildprogramm erzeugte Pergo überaus geschickt Kontraste und Spannungslinien mit den Gegenüberstellungen von Mann und Frau, die sich einander zuwenden, den Mischwesen, die sich den Rücken kehren, und schliesslich den ebenfalls einander zugewandten, dabei so gegensätzlich dargestellten Hund und Einhorn. Im Kreuzungspunkt der Fassadentüren und doch verborgen liegt die zentrale Allegorie des Schrankaufbaus, die den Weg zur wahren Glückseligkeit weist. Die von Albert Burckhardt-Finsler und Henry van de Velde angeprangerten, seitlich ausgestellten Säulen beruhen auf der Beschreibung der Säulen Boas und Jachin, die der Bibel nach wohl losgelöst vom Tempelbau standen. Auch der bacchantische Dekor kann mit der biblischen Beschreibung des Tempelbaus begründet werden. Wie wir sehen, wird Henry van de Veldes Forderung nach einem Zusammenhang von Ornament, Form und Funktion also umfassend erfüllt, wenn auch in einem ganz anderen Sinne, als er dem gebrauchorientiert und technisch funktional denkenden Vertreter moderner Architektur vorschwebte. Sein eingangs zitierter Verriss des Kunstschranks führt uns allerdings deutlich unsere Schwierigkeiten vor Augen, der uns so fremden und zutiefst religiös durchdrungenen Lebenswelt der frühen Neuzeit angemessen zu begegnen.

Bis heute hat der Kunstschrank nicht alle seine Geheimnisse preisgegeben. Und so lädt er mit seinem überreichen Bildprogramm jeden Betrachter zu einer eigenen Entdeckungsreise ein, weiteren Bedeutungszusammenhängen nachzuspüren.



## Dank

Dem Direktor des Historischen Museums Basel, Dr. Burkard von Roda, und Baumann & Cie, Banquiers, danke ich für ihr Vertrauen und die Möglichkeit, den Kunstschrank aus dem Museum Faesch als ‹Basler Kostbarkeit› vorstellen zu können. Dr. Stefan Hess, Dr. Margret Ribbert und Dr. Sabine Söll-Tauchert schulde ich für die Durchsicht des Manuskripts und Korrekturhinweise herzlichen Dank. Peter Portner danke ich für seine kreativen Bildideen und die hervorragenden Aufnahmen, die den Kunstschrank in seiner Fülle und seinem Reichtum veranschaulichen und erlebbar machen. Mein herzlicher Dank geht weiterhin an die Kreis Druck AG für ihre professionelle Betreuung bei der Gestaltung dieser Publikation.

Abbildung 23.  
Der Maskeronenkopf  
am Hermenpilaster  
zwischen den Mischwesen.

# Anmerkungen

1 Henry van de Velde, Die drei Sünden wider die Schönheit, Zürich 1918 (Europäische Bibliothek 5), S. 34f. Den Hinweis auf das Zitat verdanke ich Frau Dr. Marie-Claire Berkemeier-Favre †.

2 Albert Burckhardt-Finsler, Historische Ausstellung für das Kunstgewerbe, Basel 1878, S. 42 (Separatdruck aus der «Allgemeinen Schweizer Zeitung», April 1878). Die Präsentation vom 7. April bis zum 12. Mai bestätigt ein Bleistiftvermerk des Basler Schreiners Heinrich Hartmann auf der Rückwand des Schrankes «1878 vom 6. april bis den 16. may in der historischen [?] ausstellung Kunsthalle gewesen. Heinr[ich] Hartmann».

3 Schweizerisches Gewerbeblatt, III. Jahrgang (1878), Nr. 15. Zitiert nach Gustaf Adolf Wanner, Hundert Jahre Wandel und Fortschritt: Gewerbemuseum Basel 1878–1978, Basel 1978, S. 14.

4 Moritz Heyne, Kunst im Hause, Bd. 1, Basel 1880, S. 11; Martin Wacker-nagel, Basel, Leipzig 1912, S. 180; Rudolf F. Burckhardt, Das Basler Buffet der Renaissance- und Barockzeit, in: Jahresbericht des Historischen Museums Basel 1914, Basel 1915, S. 49.

5 Dieter Pfister, Franz Pergo. Zur Nordwestschweizer Möbelkunst um 1600, Basel 1984, S. 52–58.

6 Pfister, wie Anm. 5, S. 58.

7 Zusammenfassend Stefan Hess / Wolfgang Loescher, Möbel in Basel. Kunst und Handwerk der Schreiner, Basel 2012, S. 218–223; Wolfgang Loescher, in: Historisches Museum Basel (Hg.), Die grosse Kunstkammer, Bürgerliche Sammler und Sammlungen in Basel, Basel 2011, Kat. Nr. 5, S. 161–164.

8 Umfassend Dieter Alfter, Die Geschichte des Augsburger Kabinettschrankes, Augsburg 1986 (Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen. Schriftenreihe des Historischen Vereins für Schwaben, Bd. 15).

9 Unter anderem Adolf Feulner, Kunstgeschichte des Möbels, Frankfurt a. M. / Berlin / Wien 1980 (Überarbeitete Neuauflage der Originalausgabe von 1927), Abb. 104, Abb. 122, Abb. 124, Abb. 125; Pfister, wie Anm. 5, S. 141. Siehe auch Anm. 22.

10 Der Bestand des Museums Faesch mit dem «Inventarium über die in dem Kunst Cabinet befindlichen Sachen» von 1772 wurde erstmals publiziert von Emil Major, Das Faeschische Museum, in: Öffentliche Kunstsammlung in Basel. LX. Jahresbericht, N.F. 4, 1908, S. 1–69.

11 Historisches Museum Basel (Hg.), Führer durch die Mittelalterliche Sammlung, Basel 1880, S. 18; sowie Führer durch das Historische Museum Basel, Basel 1899, S. 17.

12 Zweifel an der Auftraggeberschaft von Remigius Faesch äusserte erstmals Pfister, wie Anm. 5, S. 38. Ebenso André Salvisberg, «... mit grosser Müh, Sorgfalt und Unkosten, in dreissig und mehr Jahren zusammen geleyet ...»: Das Museum Faesch, in: Historisches Museum Basel 2011, wie Anm. 7, S. 81–94, hier S. 89.

13 Diese Zuschreibung wurde von der gesamten bisherigen Forschung bestätigt oder zumindest nicht bezweifelt, siehe Anm. 4; des Weiteren auch

- Feulner, wie Anm. 9, S. 107; sowie Heinrich Kreisel, *Die Kunst des deutschen Möbels* (Bd. 1): Von den Anfängen bis zum Hochbarock, München 1974 (2), S. 113 und 237; Franz Windisch-Graetz, *Möbel Europas. Renaissance – Manierismus*, München 1983, S. 389. Marie-Claire Berkemeier-Favre, *Von der Kunst, Kabinette zu gestalten. Sammlungsmöbel aus den Beständen des Historischen Museums Basel*, in: Benno Schubiger et al. (Hg.), *Sammeln und Sammlungen im 18. Jahrhundert in der Schweiz. Akten des Kolloquiums Basel, 16.–18. Oktober 2003 / Collections et pratiques de la collection en Suisse au XVIII<sup>e</sup> siècle. Actes du colloque, Bâle, 16 au 18 octobre 2003 (= Travaux sur la Suisse des Lumières, Bd. 10)*, Genf 2007, S. 415–437.
- 14 Zum Folgenden Pfister, wie Anm. 5, S. 52ff., sowie tabellarisch S. 65.
- 15 Zur Biografie und einer Werkübersicht Pergos Pfister, wie Anm. 5, S. 12f. und S. 19f., sowie R. F. Burckhardt, wie Anm. 4, S. 46. Siehe auch Hess / Loescher, wie Anm. 7, S. 349f.
- 16 Staatsarchiv Basel-Stadt, Zunftarchive Spinnwettern 5, fol. 227v., siehe auch Zunftarchive Spinnwettern 40,1, S. 17–19.
- 17 Erstmals hierzu Stefan Hess / Wolfgang Loescher, *Möbel in Basel. Meisterstücke und Meisterstückordnungen bis 1798*. Basel 2007, S. 37ff.
- 18 Zusammenfassend zum Häuptergestühl u. a. Alfred R. Weber, *Im Basler Münster 1650*, Basel 1994 (*Basler Kostbarkeiten* 15), S. 21f. Der genaue Anteil Pergos am Häuptergestühl lässt sich nicht bestimmen.
- 19 Jaques Androuet Ducerceau, *Petit traité des cinq ordres des colonnes*, Paris 1583, Pl. 12.
- 20 Androuet Ducerceau, *Quinque et viginti exempla arcuum...*, Orleans 1549. Zur Salomonischen Säulenordnung zusammenfassend jüngst Hubertus Günther, *Die Salomonische Säulenordnung. Eine unkonventionelle Erfindung und ihre historischen Umstände*, in: *RIHA-Journal* 0015 (12.01.2011).
- 21 Siehe auch R. F. Burckhardt, wie Anm. 4.
- 22 Zahlreiche Beispiele bei Alain Erlande-Brandenburg / Marie Lionnard (Hg.), *Hugo Sambin – un créateur au XVI<sup>e</sup> siècle*, Ausstellungskatalog, Paris 2001 (*Les cahiers du Musée National de la Renaissance* 1).
- 23 Pfister, wie Anm. 5, sowie John Morley, *Möbel Europas. Von der Antike zur Moderne*, München 2001, S. 125. Die von beiden Autoren angeführten Bezüge zum Stichwerk von Lorenz Stoer kann ich nicht erkennen.
- 24 Carsten-Peter Warncke, *Sprechende Bilder – Sichtbare Worte. Das Bildverständnis der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987 (*Wolfenbütteler Forschungen*, Bd. 33), S. 143 (Anm. 274).
- 25 Vgl. Daniel de la Feuille, *Devises et emblems anciennes et modernes*, Amsterdam 1691, S. 22.
- 26 Pfister, wie Anm. 5, S. 57.
- 27 Das bewusste Spielen mit verschiedenen symbolischen Bedeutungen von Tieren war in der Renaissance durchaus üblich. Siehe auch Simona Cohen, *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*, Leiden / Boston 2008, S. 12.

- 28 Arthur Henkel/Albrecht Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967–1976, Spalte 1789–1791.
- 29 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, VII. Buch, Vers 661–865.
- 30 Daniel Alcouffe/Anne Dion-Tennenbaum/Amary Levébure, *Le Mobilier du Musée du Louvre*, Tome I, Dijon 1993, S. 34ff.
- 31 Jaques Thirion, *Le mobilier du Mojen Age et de la Renaissance en France*, Dijon 1998, S. 206f.
- 32 Zuletzt publiziert von Jack Hinton/Arlen Heginbotham, *Rediscovering a sixteenth-century Burgundian cabinet at the J. Paul Getty Museum*, in: *The Burlington Magazine* June 2006, S. 390–399. Das Möbel wurde zuvor fälschlich als Neorenaissancemöbel gedeutet. Siehe Wolfram Kopppe, *French Renaissance and Pseudo-Renaissance Furniture in American Collections*, in: *Studies in The Decorative Arts*, Spring 1994 (Vol. 1, No. 2), S. 48–66, hier S. 59ff. Als Maler der Füllungstafeln kommt Evrard Brédin in Betracht. Vielleicht befand sich das Möbel im Besitz des Fernand Gauthiot d'Ancier, der mehrere Kunstschränke besass.
- 33 Zur Rezeptionsgeschichte des Mythos in der Kunst ausführlich Irving Lavin, *Cephalus and Procris. Transformation of an Ovidian Myth*, in: *Journal of the Warburg Institute* 17/1954, S. 260–293, hier bes. S. 262f.
- 34 Der Zyklus befindet sich heute in der National Gallery, Washington.
- 35 Erstmals publiziert bei Paul Schubring, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance*, 2 Bde., Leipzig 1915/1923, Nr. 404 (Siehe auch S. 52f und S. 178). Das Gemälde ist heute im Besitz der National Gallery, London.
- 36 Zitiert nach Barthélemy Aneau, *Picta Poesis*, Lyon 1552, S. 77.
- 37 Zusammenfassend Karl-August Wirth, *Religiöse Herzemblemantik*, in: *Das Herz*, Bd. 2: *Im Umkreis der Kunst*, Biberach a. d. Riss, o. J., S. 63–106.
- 38 Georgette de Montenay, *Emblemes ou devises chrestiennes*, Lyon 1567/1571. Das Werk erfuhr auch international verschiedene Auflagen; so 1584 in Zürich bei Christoph Froschauer unter dem Titel *«Emblematum christianorum centuria»* und 1615 in Heidelberg unter dem gleichen Titel. Zu Cramer siehe Sabine Mödersheim, *Domini Doctrina Coronat: die geistliche Emblemantik Daniel Cramers (1568–1637)*, Frankfurt a. M. u. a. 1994 (Phil. Diss. Freiburg/Breisgau 1992). Cramers Werk fand u. a. Nachahmung bei Hieronymus Ammon, *Immitatio Crameriana*, Nürnberg 1649. Es liessen sich weitere Werke der Herzemblemantik anführen.
- 39 Gabriel Rollenhagen, *Sinn-Bilder. Ein Tugendsspiegel*, Reprint Dortmund 1983, S. 78f. Die Originalausgabe des *«Nucleus Emblematum»* wird im Faeschischen Inventar von 1772 aufgeführt. Siehe Major, wie Anm. 10, S. 55.
- 40 Mödersheim, wie Anm. 38, S. 184f.
- 41 Montenay, wie Anm. 38, S. 72. Cramer verwendet in etwas anderem Zusammenhang das Abwägen von einem Herz zusammen mit Kreuz und Kelch als Opfersymbolen Christi auf der einen Seite gegen Gesetzestafeln auf der anderen Seite als Verweis auf die Entsühnung durch den Opfertod Christi (*«Ihr seid nicht mehr unter dem Gesetz, sondern unter der Gnade»*,

Römerbrief 6/14). Auf dem Titelkupfer seines 1617 erschienen Emblem-  
buchs *«Societas Iesu et Roseae Crucis vera»* verwendet er zudem das hoch  
gehaltene, geflügelte Herz als Zeichen des Triumphs über den Tod. Es lie-  
ssen sich weitere Beispiele anführen.

42 Hierzu am Beispiel von Tugendallegorien am Basler Rathaus Stefan  
Hess, *Herrscherideale und ideale Frauen. Tugendallegorien im frühneu-  
zeitlichen Basel*, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde*  
Bd. III (2011), S. 115–154.

43 So heisst es beispielsweise in der Kantate Johann Sebastian Bachs *«Ich  
geh und suche mit Verlangen»* (Bach-Werke-Verzeichnis 49): *«[Jesus:] Ich  
geh und suche mit Verlangen Dich, meine Taube, schönste Braut ... [Seele:]  
Ich bin herrlich, ich bin schön, meinen Heiland zu entzünden»*.

44 Auf burgundischen Kunstschränken befinden sich an zentralen Posi-  
tionen oftmals Götterdarstellungen. Vgl. Abb. 2 sowie die Beispiele bei  
Erlande-Brandenburg/Lionnard, Anm. 22. Zu nennen sind unter anderen  
Jupiter (Zeus), Apollon, Merkur (Hermes) und Diana (Artemis).

45 Günter Irmscher verweist auf einen Bezug zu Ovid, *fasti* II, 639–684.  
Beschrieben werden dort Opferrituale sowie die Standhaftigkeit und Un-  
bestechlichkeit des Terminus. Vgl. Günter Irmscher, *Kölner Architektur  
und Säulenbücher um 1600* (Sigurd Greven-Studien, Bd. 2), Bonn 1999,  
S. 83 (Anm. 85).

46 Diesen Hinweis verdanke ich Margret Ribbert, Historisches Museum  
Basel.

47 Heute im Historischen Museum Basel, Inv. 1882.207.

48 Kaum interpretierbar ist der Kopfschmuck, den das Frauenhaupt trägt.  
Legt man ihn als Pfauenfedern oder Palmblätter aus, so wären beides christ-  
liche Symbole der Wiederauferstehung. Allerdings erscheint diese Deutung  
recht willkürlich.

49 Dorothea Forstner, *Welt der Symbole*, Wien/München 1967, S. 394f.  
Allgemein zu den Säulen Salomons und ihrer Rezeption siehe auch Erik  
Forssman, *Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus  
in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahr-  
hunderts*, Stockholm 1956, S. 43ff.

50 Vgl. Otto Seel, *Der Physiologus. Tiere und ihre Symbolik*, Düsseldorf  
2005 (3), S. 7.

51 Dieter Pfister, wie Anm. 5, S. 56.

52 Hier verwendet wurde die Venezianer Ausgabe von 1584. Sebastiano Ser-  
lio, *Tutte l'opere d'architettura*, Bd. I–VII, Venetia 1584, S. 150r., 175v., 178v.

53 Montenay, wie Anm. 38, S. 52.

54 Gemeint ist hier der zweite Band des 1604 erschienenen dreibändigen  
Werkes *«In Ezechielem explanationes et apparatus urbis, ac templi Hiero-  
solymitani commentariis et imaginibus illustratus»* der Jesuiten Jeronimo  
de Prado und Juan Baptista Villalpando. Siehe auch Forssman, wie Anm. 49,  
S. 203ff.

55 Beide Funktionen, Kabinettschrank und Hausaltar, sind zum Beispiel vereint an einem Kabinettschränkchen im Rijksmuseum Amsterdam, Inv. BK-NM-7325. Siehe Reinier Baarsen, *Duitse meubelen*, Amsterdam/Zwolle 1998, S. 28ff. Mehrere Beispiele bei Alfter, wie Anm. 8, S. 39f.

56 Vgl. Harriet Roth (Hg.), *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland: das Traktat Inscriptioes vel Tituli Theatri Amplissimi* von Samuel Quiccheberg, Berlin 2000, S. 152ff., Zitat S. 154.

57 Vgl. Alfter, wie Anm. 8, S. 85f.

58 Peter Bräunlein, *Theatrum Mundi. Zur Geschichte des Sammelns im Zeitalter der Entdeckungen*, in: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, *Focus Behaim Globus*, Bd. 1, Ausstellungskatalog, Nürnberg 1992, S. 355–376, Zitat S. 362.

59 Vgl. Roth, wie Anm. 56, S. 214ff.

60 Historisches Museum Basel, Inv. 1908.16. und Inv. 1906.1120. Ein möglicher Auftraggeber für den Kunstschrank wäre unter anderen der angesehene Sammler und Gelehrte Kaspar Bauhin (1560–1624), dessen Tochter Anna Maria Bauhin (1584–1650) Johann Jacob Faesch (1570–1652), einen Onkel von Remigius Faesch, 1602 heiratete. Dies könnte den Übergang des Möbels in den Besitz des Remigius Faesch erklären.



In dieser Reihe bereits erschienen:

Hans Lanz

*Der Neun-Helden-Teppich*

(Oktober 1980)

Hans Christoph Ackermann

*Das goldene Davidsbild*

(November 1981)

Elisabeth Landolt

*Die Webern-Scheibe*

(November 1982)

Andres Furger-Gunti

*Frühchristliche Grabfunde*

(November 1983)

Elisabeth Landolt

*Der Holbeinbrunnen*

(Oktober 1984)

Manfred Jauslin

*Das Walbaum-Kästchen*

(Oktober 1985)

Burkard von Roda

*Der Peter Rot-Altar*

(November 1986)

Hans Boeckh

*Die «Artemisia»- und  
«Berenike»-Uhr*

(November 1987)

Irmgard Peter / Jacques Bastian

*Der Straßburger Blumenofen*

(November 1988)

Anna Rapp Buri, Monica Stucky-Schürer

*Der Flachsland-Teppich*

(Oktober 1989)

Sandra Fiechter

*Das Grosse Gesellenschiessen  
in Basel 1605*

(November 1990)

Veronika Gutmann

*Das Virginal des Andreas Ryff (1572)*

(November 1991)

Franz Egger

*Das Szepter der Universität Basel*

(November 1992)

Eduard J. Belsler

*Der Minerva-Schlitten*

(November 1993)

Alfred R. Weber

*Im Basler Münster 1650*

(Oktober 1994)

Veronika Gutmann

*Die Astronomische Uhr  
von Philipp Matthäus Hahn (1775)*

(Oktober 1995)

Fritz Nagel

*Der Globuspokal von Jakob Stampfer*

(Oktober 1996)

Margret Ribbert

*Stoffdruck in Basel um 1800*

(Oktober 1997)

Brigitte Meles

*Das Gundeldinger Täferzimmer*

(November 1998)

Burkard von Roda

*Die Goldene Altartafel*

(Oktober 1999)

Margret Ribbert

*Das Puppenhaus der  
Familie Kelterborn*

(Oktober 2000)

Franz Egger

*Der Schweizerdolch mit dem  
Gleichnis des verlorenen Sohnes*

(Oktober 2001)

Burkard von Roda

*Der Bergsturz von Goldau  
als Zimmerdenkmal*

(Oktober 2002)

Veronika Gutmann

*Musik in Basel um 1750*

(Oktober 2003)

Marie-Claire Berkemeier-Favre

*Die Votivtafel der Herzogin  
Isabella von Burgund*

(Oktober 2004)

Eva Helfenstein

*Der heilige Laurentius*

(Oktober 2005)

Astrid Arnold

*Die Réveillon-Tapete  
à l'étrusque*

(Oktober 2006)

Stefan Hess

*Der «Basler Ratstisch» von  
Johann Christian Frisch*

(Oktober 2007)

Martin Kirnbauer

*Die Basler Standestrompeten  
von 1578*

(Oktober 2008)

Lothar Schmitt

*Der Siegelring des  
Erasmus von Rotterdam*

(Oktober 2009)

Michael Matzke

*Der Basler Schatzfund  
von 1854*

(Oktober 2010)

Sabine Söll-Tauchert

*Der Narrenkopfbecher*

(Oktober 2011)

# Sitzen Sie auf dem richtigen Ast?



---

**BAUMANN & CIE**  
BANQUIERS

Individuell. Unkonventionell.

Baumann & Cie, Banquiers, [www.baumann-banquiers.ch](http://www.baumann-banquiers.ch)

Basel: St. Jakobs-Strasse 46, Postfach 2282, CH-4002 Basel, 061 279 41 41

Zürich: Bellevueplatz 5, Postfach 715, CH-8024 Zürich, 044 563 64 65

