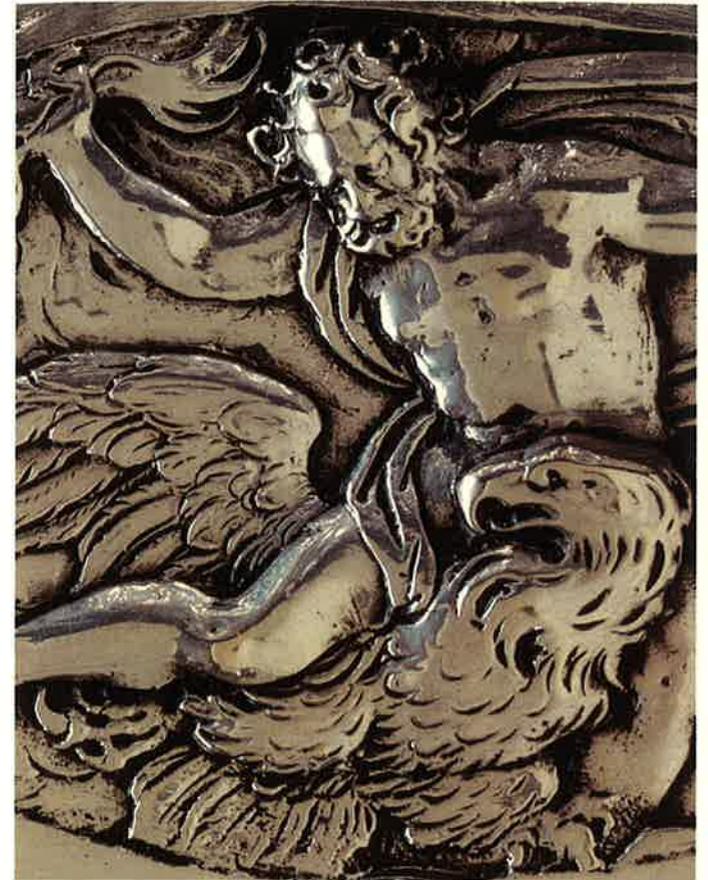


Basler  
Kostbarkeiten  
6



Manfred Jauslin

# Das Walbaum-Kästchen

Herausgeber:  
Baumann & Cie, Banquiers  
vormals H. Sturzenegger & Cie, Basel

Das Walbaum-Kästchen

Basler  
Kostbarkeiten  
6

# Das Walbaum-Kästchen

Manfred Jauslin

Herausgeber:  
Baumann & Cie, Banquiers,  
vormals H. Sturzenegger & Cie, Basel

## Vorwort

Dem Laien wird auf einem ersten Rundgang durch das Historische Museum Basel das Walbaum-Kästchen kaum auffallen. Obschon es in einer Vitrine sehr gut ausgestellt ist, wirkt es auf den ersten Blick keineswegs spektakulär. Wer indessen eine der üblen Gewohnheiten des Menschen des 20. Jahrhunderts, die Eile, ablegt, wird reich belohnt: Das Walbaum-Kästchen wird dann wirklich spektakulär im Sinne von sehenswert.

Mit den Basler Kostbarkeiten verfolgen wir auch das Ziel, immer wieder darauf aufmerksam zu machen, mit wie viel Liebe zum kleinsten Detail in vergangenen Zeiten gearbeitet wurde. – Vielleicht werden wir dann etwas bescheidener im Blick auf die großen Errungenschaften der heutigen Zeit.

Mit der vorliegenden Arbeit zeigt uns der Kunsthistoriker Manfred Jauslin, lic. phil. I, welcher Reichtum in einem kleinen, an sich prosaischen Gebrauchsgegenstand stecken kann. Wir sind ihm für diese Aufforderung zum Verweilen dankbar.

Die Herausgeber  
Baumann & Cie  
Banquiers

Schimmernde Silberapplikate auf dunklem Ebenholz bilden einen Kontrast von ebenso sublimer wie erlebener Eleganz. Es erstaunt daher nicht, daß eine wohl unter dem Einfluß höfischer Auftraggeber der manieristischen Formensprache mit ihrem Bedürfnis nach Raffinesse und Verfeinerung zugeneigte Goldschmiedekunst sich diese exquisiten Wirkungen zunutze machte. Nicht nur Gegenstände für den profanen Gebrauch, wie Kassetten, Kunstschränke, Schreib- und Toilettenkästchen, sondern auch Hausaltäre, Reliquiare und anderes Gerät für den sakralen Bereich beziehen ihren Reiz aus der Verbindung von hellem Silber und dunklem Holz.

Vor allem Augsburg und hier wiederum besonders die Werkstatt des Goldschmiedes Matthias Walbaum wurden im letzten Viertel des 16. und im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts zu Zentren für die Herstellung derartiger Gegenstände. Matthias Walbaum<sup>1)</sup>, 1554 bis 1632, war allerdings kein gebürtiger Augsburger, er wurde vielmehr im holsteinischen Kiel geboren. Seine Ausbildung als Goldschmied erhielt er in Lübeck, wo er bis 1575 nachzuweisen ist. In Augsburg taucht sein Name erstmals 1579 auf in Zusammenhang mit einem Vergehen gegen die Zucht- und Strafordnung, das wohl als nächtliche Ruhestörung interpretiert werden kann. Er wurde deshalb der Stadt verwiesen, auf sein Gesuch hin jedoch bald wieder aufgenommen. In den folgenden Jahren arbeitete er bei verschiedenen Goldschmieden und geriet durch diese Tätigkeit mit der rigiden Augsburger Goldschmiedeordnung in Konflikt. Abgesehen davon, daß sich durch diesen Verstoß

1 Zur Schreibweise des Namens s. Löwe, S. 10. Dort finden sich auch Hinweise zur Biographie Walbaums. Die weitere benutzte Literatur ist am Ende des Textes verzeichnet. Die Autoren sind im Text nur mit ihren Nachnamen zitiert.

gegen die Zunftordnung seine Zulassung zum Meisterstück verzögerte und er erst 1590 zünftig wurde, wirft dieses Ereignis auch ein scharfes Licht auf die wachsenden Konflikte zwischen der tradierten Zunftordnung und den im 16. Jahrhundert rapide sich wandelnden ökonomischen Verhältnissen und Produktionsbedingungen.

Die neuen, unermesslich erscheinenden Wirtschaftsräume, die sich durch die Entdeckungsreisen des ausgehenden 15. und des 16. Jahrhunderts eröffnet hatten, die Auffindung schier unerschöpflicher Erzlager, insbesondere von Edelmetallen, führten in Europa zu einem neuen ökonomischen Denken, dem Montanindustrie und exportorientierter Handel mit bearbeiteten und unbearbeiteten Metallen als wichtigste Zweige der Wirtschaft galten<sup>2)</sup>. In dieser Entwicklung stand Augsburg durch die im Namen Fugger personifizierte wirtschaftliche Macht an führender Stelle. Schon im 1498 gegründeten Augsburger Erzsyndikat, dem ersten Monopol der deutschen Wirtschaftsgeschichte, hatten die Fugger eine beherrschende Position eingenommen. Der Großhandel mit Rohsilber, der von Fugger und anderen Augsburger Häusern betrieben wurde, verschaffte den hiesigen Goldschmieden eine vorzügliche Versorgung mit dem Edelmetall, ein Faktum, das für den Charakter der Produktion bedeutsam wurde: Die Augsburger Goldschmiede waren nicht nur berühmt für die Qualität ihrer Ware, sie konnten auch Lieferungen in einer Größenordnung bewältigen, an die andernorts gar nicht zu denken war. Es ist verständlich, daß diese günstigen Bedingungen eine große Anzahl Goldschmiede von auswärts in die Stadt zog. Einige Zahlen

2 Seling I, S. 27 ff.

machen diese Entwicklung deutlich: 1529 waren noch 56 Meister in die Zunftordnung eingeschrieben, 1594 sind bereits rund 200 Meister angegeben, das gesamte Handwerk beschäftigte zu dieser Zeit in Augsburg 724 Personen<sup>3)</sup>.

Die enorm gestiegene Nachfrage ließ sich aber durch die kleinhandwerkliche Herstellungsweise nicht mehr befriedigen, zumal nach der Augsburger Handwerksordnung ein Meister nur drei Gesellen und einen Lehrlingen beschäftigen durfte. Die auszuführenden Arbeiten wurden folglich auf viele Hände verteilt, teils wohl unter Mißachtung der Handwerksordnung, und die Herstellung tendierte zur Serienproduktion. Vor diesem Hintergrund muß auch der erwähnte Konflikt Walbaums mit der Zunftordnung zu sehen sein.

Die weitere Entwicklung der Walbaum'schen Tätigkeit zeigt, daß sich die neue Produktionsweise durchsetzte, denn sein gesichertes Œuvre hat einen Umfang, der die Möglichkeiten eines Kleinbetriebes weit übersteigt. Walbaum war vermutlich Auftraggeber für andere Goldschmiedewerkstätten, für Kistler, Modelstecher, Patronenschneider und viele Hilfsberufe. Die wiederholte Herstellung von einmal ausgearbeiteten Mustern wurde dabei durch die Anwendung von Guß anstelle von Treibarbeit ermöglicht. Eine solche manufakturartige Arbeitsweise macht es schwierig, Walbaums eigene künstlerische Leistung zu belegen. Arbeitsteilung und Seriencharakter der Produktion stehen unserem durch «Geniezeit» und Romantik geprägten, idealistischen Verständnis vom autonom geschaffenen Kunstwerk und dem darin begründeten Begriff des geistigen Eigentums entgegen und sind belastet mit einem pejorativen Beiklang. Dieses Ver-

3 Seling I, S. 33.

ständnis vom Originalwerk entspringt jedoch einer Bildungskonvention, die der damaligen Zeit fremd war. Nichts wäre deshalb verfehlter, als derart entstandenen Gegenständen einen minderen künstlerischen Rang zuzuschreiben.

Auch unser Toilettenkästchen<sup>4)</sup>, übrigens das einzige Werk Walbaums, das sich im Historischen Museum Basel befindet, verdankt seine Entstehung der beschriebenen Produktionsweise.

Toilettengeräte und Behälter zu ihrer Aufbewahrung waren schon der Antike bekannt. Diese Tradition ist eigentlich nie abgerissen, auch wenn die Überlieferung aus dem späteren Mittelalter spärlicher erfolgt, da aus dieser Zeit eher Geräte aus dem sakralen Bereich erhalten geblieben sind. Allerdings waren diese Toilettengeräte meist willkürlich zusammengestellt. Erst seit dem 15. und 16. Jahrhundert bildete sich – wohl zuerst in Venedig – ein Ensemble-Charakter heraus: Die einzelnen Bestandteile werden aufgrund ihrer Form und ihres Dekors als zusammengehörig erkennbar<sup>5)</sup>. Die Toilettenkästchen des Matthias Walbaum<sup>6)</sup> gehören durch ihr Bestreben nach Vereinheitlichung des Dekors wohl zu den frühesten Werken dieser Art nördlich der Alpen.

Das Basler Kästchen (Abb. 1 und 2), das 1920 durch das Historische Museum erworben wurde, besteht aus mit Ebenholz furniertem Nußbaumholz. Über einer karniesförmig auslaufenden, profilierten Bodenplatte erhebt sich ein schmaler, rechteckiger Kasten, den eine

4 Inv. Nr. 1920.150.

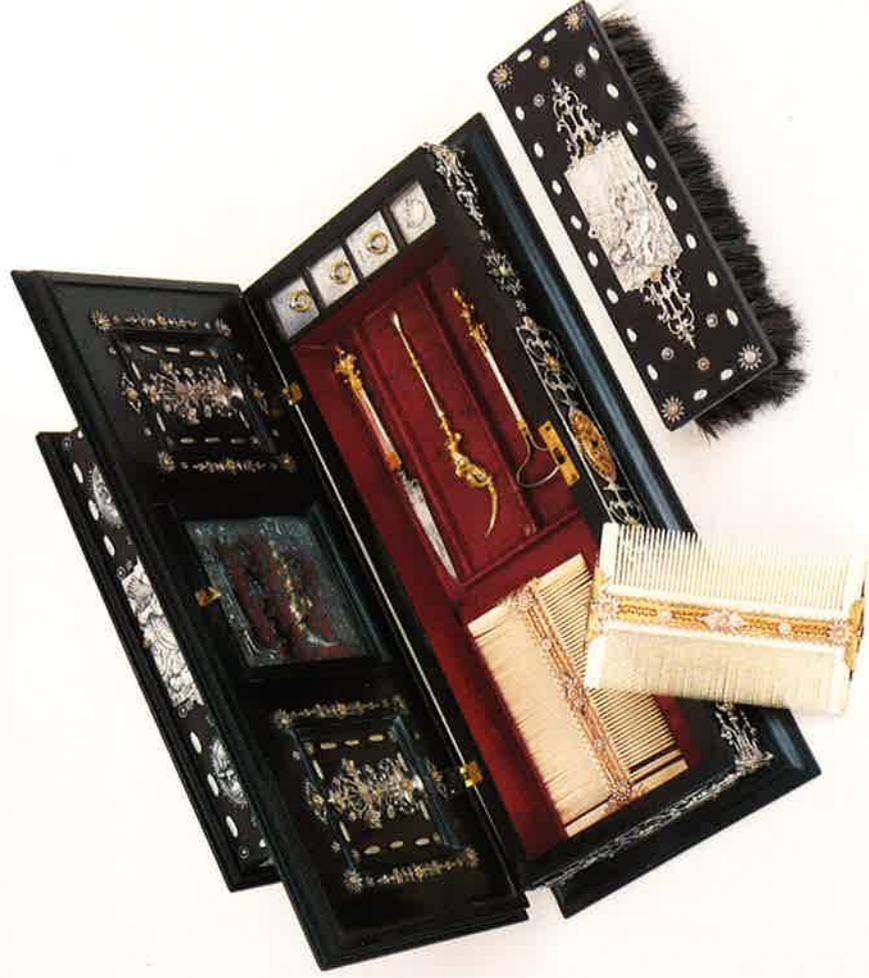
5 Heitmann S. 13 und S. 20f.

6 Löwe erwähnt ein weiteres Kästchen in Augsburg und zwei in Dresden, die in Größe, Aufbau und Dekor mit dem Basler Kästchen nahezu identisch sind, S. 68ff.



Abbildung 1. Das Toilettenkästchen von Matthias Walbaum

Abbildung 2. Das Toilettenkästchen geöffnet



vorkragende, profilierte Deckplatte abschließt. Auf dieser Platte, die auch als aufklappbarer Deckel dient, sitzt ein kleinerer Aufsatz, bei dem Fuß- und Deckplatte gleichfalls profiliert sind. Der Deckel des Aufsatzes ist nach rechts herausziehbar. Die Deckelplatte des Untersatzes ist belegt mit silbernen Schweifwerkornamenten, längsovalen Silberplättchen und teils vergoldeten Rosetten. Die Schmalseiten des Deckels zieren je eine ovale, gegossene Reliefplakette, an den Längsseiten ist jeweils eine gleichfalls ovale, aber kleinere und vergoldete Plakette appliziert. Die Seitenwände des Untersatzes sind ebenfalls mit teils gegossenen, teils ausgeschnittenen Schweifwerkornamenten und Rosetten belegt. Die ovale Schlüsselplatte mit kymaartig gezacktem Rand ist als Reliefplakette ausgebildet und vergoldet. Ihr entspricht eine Reliefplakette auf der rückwärtigen Längsseite. Der Aufsatz zeigt an den Längsseiten zwischen Rosetten und Silberplättchen je eine rechteckige Reliefplakette, flankiert von ovalen Plaketten mit gezacktem Rand. An den Schmalseiten des Aufsatzes sind rechteckige Reliefplaketten angebracht. Auch der herausziehbare Deckel ist mit Schweifwerkornamentik, Rosetten, Silberplättchen und einer rechteckigen Reliefplakette dekoriert. Das Innere der beiden Kästchenteile ist mit rotem Seidensatin ausgelegt. Im unteren Teil befinden sich in getrennten Fächern verschiedene Toilettengeräte, die neben vier Salbendöschen zwei Kämme, ein Messer, einen Zungenschaber und ein kombiniertes Instrument aus Zahnstocher und Ohrlöf-felchen umfassen. Der Aufsatz enthält eine Kleiderbürste, die gleichfalls eine silberne Reliefplakette trägt. Die Deckelplatte des Untersatzes ist innen in drei vertiefte Kassettenfelder mit profiliertem Rahmen aufgeteilt. Die etwas größere Mittelkassette ist von einem Spiegel ausgefüllt, die beiden seitlichen Kassetten sind



Abbildung 3. Kassette an Deckelinnenseite mit silberner Vase

umrahmt von gegossenen silbernen Blütenstäben und Rosetten. In den Füllungen ist zwischen Silberplättchen und Rosetten je eine à jour gearbeitete, silberne Vase mit Blumenstrauß angebracht (Abb. 3)<sup>7</sup>. Die Gesamthöhe des Kästchens beträgt 11,8 cm, die Breite 37,7 cm und die Tiefe 16,3 cm.

Die Szenen und Figuren auf den Reliefplaketten, die kein geschlossenes ikonographisches Programm bilden, sind teils mythologisch-allegorischer, teils bib-

<sup>7</sup> Ein Flügelaltärchen aus Walbaums Werkstatt, das sich in der Abegg-Stiftung in Riggisberg befindet, zeigt eine gleichartige Vase mit Blumenstrauß, ein Hinweis auf die Beliebtheit, mit der derartige Applikate verwendet wurden.



Abbildung 4. Allegorie des Frühlings

lischer Herkunft. Obwohl in einem eher flachen Relief gearbeitet, sind die Figuren meist vor einem perspektivisch aufgebauten, oft durch Staffagefiguren belebten Landschaftshintergrund angeordnet.

Die rechteckigen Plaketten am Aufsatz sind als Allegorien der vier Jahreszeiten zu deuten. Die Plaketten auf dem Deckel, an der Rückseite und auf der Kleiderbürste zeigen dasselbe Motiv, eine Allegorie des Frühlings (Abb. 4). Allerdings weist nur die hier nicht abgebildete, jedoch durch den Gebrauch stärker abgegriffene Plakette auf dem Deckel den ursprünglichen Zustand auf, während die anderen zur Anpassung an die Maße des Kästchens an den Rändern stark beschnitten sind. Auf der unbeschnittenen Plakette ist links oben das Beschauzeichen der Stadt Augsburg, der Pinienzapfen, eingeprägt, der es erlaubt, das Kästchen auf 1595–1600 zu datieren.



Abbildung 5. Allegorie des Sommers

Rechts oben ist die Meistermarke Matthias Walbaums, ein schräg links geteiltes Oval mit aufgelegtem Baum erkennbar<sup>8</sup>.

Der Frühling wird versinnbildlicht durch eine nackte Frauengestalt, die, einen Blütenzweig im Arm, vor einem Baum lagert. Ein langes Tuch, das ihr gleichzeitig als Lager dient, fällt von ihrem rechten Arm, während ihre linke Hand das andere Ende in einer präziösen Gebärde emporhält. Den Hintergrund bildet eine bergige Landschaft, vor der die Häuser einer Stadt und rechts hinter einer Mauer mit Torbogen ein kirchenartiges, großes Gebäude erkennbar sind. Ein Fluß wird im Mittelgrund unterhalb der Kirche von einer Brücke überquert. Ein spazierendes

<sup>8</sup> Zur Datierung vgl. Seling III, Beschau- und Markenzeichen-Nrn. 22 und 1060.



Abbildung 6. Allegorie des Herbstes

Paar ist linkerhand abgeschnitten bzw. durch die Rosette des Befestigungsnagels verdeckt. Rechts reitet ein Mann auf einem Pferd der Stadt zu, hinter sich eine Frau im Damensitz. In der linken unteren Ecke ist eine Schnecke mit ihrem Haus dargestellt, ein christliches Symbol der Auferstehung, durch das wiederum auf den Frühling verwiesen wird, die Jahreszeit, in der die Natur neu zu leben beginnt. Als Zeichen der Jungfräulichkeit ist die Schnecke allerdings auch ein Mariensymbol, eine Bedeutung, die gleichfalls dem mit Rose und Lilie blühenden Zweig zukommt.

Die ebenfalls an den Rändern beschnittene Plakette auf der vorderen Längsseite des Aufsatzes stellt eine Allegorie des Sommers (Abb. 5) dar. Eine Frau liegt nackt bis auf ein über ihrem Rücken heftig sich bauschendes Tuch, das sich um ihren rechten Oberschenkel schlingt, vor einer Landschaft und hält in



Abbildung 7. Allegorie des Winters

beiden Armen ein Ährenbündel. In einer ausgeprägten Körperdrehung wendet sie sich zu ihrer Linken und blickt auf einen geflügelten Putto, der in der erhobenen Rechten einen leider teils abgeschnittenen Fruchtzweig trägt. Ganz rechts ist noch der Oberkörper eines Mannes, vielleicht eines Schwimmers, erkennbar.

In der Renaissancekunst ist die Ähre ein übliches Attribut des Sommers, der Jahreszeit der Ernte. Für die Antike war sie als Fruchtbarkeitssymbol auch Attribut der Göttin Demeter, also ein Verweis auf die Erneuerung der Natur. In der Einverwandlung dieser letzteren, ursprünglich paganen Bedeutung ist die Ähre auch, zum Symbol der Auferstehung transformiert, für die christliche Bildsprache bedeutsam geworden.

Eine Allegorie des Herbstes (Abb. 6) ist an der rechten Schmalseite des Aufsatzes appliziert. Vor



Abbildung 8. Jupiter als Allegorie des Feuers oder der Luft

einem Landschaftshintergrund lehnt eine nackte Frau gegen eine Erderhöhung, ein Tuch um Oberschenkel und Arm geschlungen. Im linken Arm hält sie ein Füllhorn mit Früchten. Ihr Blick ist über ihre Schulter auf einen Putto gerichtet, der sich links, auf einem Fruchtekorb sitzend, spielerisch an ihrem Arm festhält. Rechts ist neben einem Baum eine Kelter sichtbar, in der ein Mann Trauben stampft. Ein weiterer Mann trägt eine Bütte auf dem Rücken und trinkt aus einem Becher.

Das Füllhorn ist ein Attribut des Herbstes und, nach antiken Vorstellungen, ähnlich der Ähre auch ein Attribut der Erde und ihrer Fruchtbarkeit. Auf den Herbst verweist auch die Kelterszene. Daß die Kelter in christologischer Bedeutung auch den Opfertod Christi darstellt, ist in diesem Bildzusammenhang wohl eher zufällig.

Die gegenüberliegende Schmalseite des Aufsatzes zeigt die Allegorie des Winters (Abb. 7), eine in ein langes Tuch gehüllte, liegende Frau, die in einer Kör-

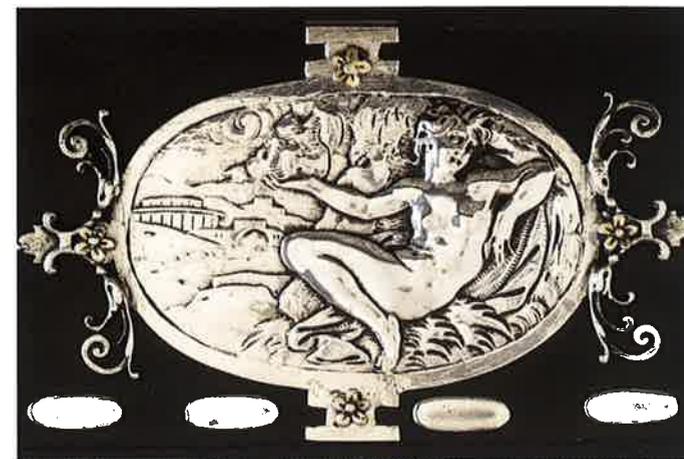


Abbildung 9. Allegorie der Erde (?)

perdrechung nach links ihre rechte Hand über einem dampfenden Gefäß, vielleicht einem Kohlebecken, wärmt. Mit dem anderen Arm stützt sie sich auf Holz-scheite, indes ihr ein Putto mit wehendem Schulter-tuch dürre Zweige reicht. Ein gleichfalls dürrer Baum vor einer Landschaft mit Häusern bildet den Hinter-ground. Eine Szene mit Staffagefiguren an der linken Seite ist abgeschnitten.

Feuer oder Kohlebecken verweisen auf die winterliche Jahreszeit. Dürre Zweige oder ein dürrer Baum sind Sinnbilder der abgestorbenen Natur, aber auch des Todes schlechthin.

Der Neigung zur Zahlensymbolik folgend sind die vier Jahreszeiten oft in Analogie gesetzt worden zu den vier Elementen. Zwei in Größen und Form ein-ander gleichartig gestaltete ovale Plaketten auf dem Deckel des Untersatzes lassen sich als Allegorien der Elemente entschlüsseln.

Auf dem rechten Bild, einer Allegorie des Feuers oder der Luft (Abb. 8), reitet Jupiter auf seinem Adler,

nackt, mit ausgebreiteten Armen und umweht von einem heftig gebauschten Schultertuch; in der Rechten schwingt er das Blitzbündel.

Diese Szene voller dramatischer Bewegung steht in starkem Kontrast zu der Darstellung auf der gegenüberliegenden Plakette, die nicht mit Sicherheit zu deuten ist (Abb. 9). Gegen einen Fels oder eine Erderhöhung gelehnt kauert eine nackte Frau auf einem Tuch, den Blick über ihre Schulter zurückgewandt. Auf der ausgestreckten rechten Hand trägt sie ein Gebilde, bei dem es sich um einen Stein handeln könnte. Obwohl keine typischen Attribute erkennbar sind, dürfte eine Allegorie der Erde gemeint sein, möglicherweise verkörpert durch Tellus. Im Hintergrund ist eine bergige Landschaft mit einem großen Gebäude, offenbar einem Rundbau, dargestellt.

Die Frage, warum nur zwei der vier Elemente am Kästchen abgebildet sind, ist schwer zu beantworten. Platzmangel kann es nicht gewesen sein, da beispielsweise die Plakette mit der Darstellung des Frühlings gleich dreimal erscheint. Auch die Möglichkeit, daß die Serie der vier Elemente in Walbaums Werkstatt nicht komplett vorlag, scheidet aus, da weitere Plaketten aus dieser Serie nachgewiesen sind<sup>9</sup>. Bleibt also die eher unbefriedigende Erklärung, daß Auswahl und Applikation der Plaketten eher zufällig und ohne Rücksicht auf inhaltliche Zusammengehörigkeit erfolgte.

Auch die sowohl biblischen wie mythologischen Szenen gewidmeten kleinen ovalen Plaketten des Aufsatzes lassen zunächst keine oder nur eine äußerliche Zusammengehörigkeit erkennen. In stilistischer Hinsicht sind sie, soweit die geringe Größe einen solchen Vergleich erlaubt, von den bisher diskutierten Pla-

9 Weber, Abb. 404,2.



Abbildung 10.1. David und Goliath



Abbildung 10.2. Jael und Sisera



Abbildung 10.3. Neoptolemos tötet Priamos



Abbildung 10.4. Satyr und Nymphe (Ariadne?)

ketten verschieden<sup>10</sup>. Die beiden Plaketten auf der Vorderseite, beidseitig der Allegorie des Sommers, zeigen biblische Themen. Links erkennt man David, der mit einem gewaltigen Schwert dem liegenden Goliath den Kopf abschlägt (Abb. 10.1), rechts tötet Jael den schlafenden kanaanitischen Heerführer Sisera mit einem Nagel, den sie ihm mit Hilfe eines Hammers in den Kopf treibt (Abb. 10.2)<sup>11</sup>.

Die Darstellungen auf der Rückseite des Aufsatzes sind dagegen mythologischer Herkunft. Links ist vermutlich zu erkennen, wie der vor einem Altar mit

10 Weber zeigt eine mit unserer Abb. 10.4 identische Plakette, die am Säulenstumpf die Jahreszahl 1560 trägt, Abb. 425,1, Tafel 123.

11 Altes Testament, Richter 4,17–22. Jael gilt in der christlichen Typologie auch als Präfiguration der das Böse besiegenden Maria.

einem Götterbild kniende trojanische König Priamos durch Neoptolemos getötet wird<sup>12)</sup> (Abb. 10.3). Die rechte Plakette zeigt vielleicht einen Satyr, der eine unter einem Baum schlafende Nymphe überrascht, oder auch Pan und Syrinx (Abb. 10.4). Eine weitere Möglichkeit wäre, daß es sich um die von Theseus auf der Insel Dia ausgesetzte, schlafende Ariadne handelt<sup>13)</sup>, eine Interpretation, die eventuell einen Zusammenhang mit einer noch zu besprechenden weiteren Plakette eröffnet. Die zerbrochene Säule auf der linken Bildseite könnte, da die Säule Attribut der Fortitudo ist, ein Hinweis auf die geschwundene Kraft der Schlafenden sein.

Vier kleine, ovale und vergoldete Plaketten beschreiben gleichfalls mythologische Szenen. Die vergoldete Schlüsselplatte mit dem eingeschnittenen Schlüsselloch zeigt anscheinend eine von spielenden Eroten umgebene, nackte Venus (Abb. 11.1). Das hundeartige Tier, das auf der linken Seite aufmerksam die Szene beobachtet, könnte allerdings zu einer anderen Erklärung führen. Es wäre denkbar, daß es sich um einen Panther handelt, der, vom Entwerfer der Plakette mißverstanden, aus der Darstellung eines Dionysoszuges übernommen worden ist. In diesem Falle ist vielleicht auch hier Ariadne dargestellt.

Auf der gegenüberliegenden Seite des Untersatzes ist eine gleichfalls vergoldete Plakette angebracht. Dargestellt ist eine auf einem Delphin reitende Nereide, einen Palmzweig in der erhobenen Linken. Eine steile Küste mit den Häusern einer Stadt bildet den Hintergrund (Abb. 11.2).

12 Den ikonographischen Hinweis verdanke ich Herrn Dr. Hans Christoph Ackermann, Direktor des Historischen Museums Basel.

13 Für den Hinweis auf Ariadne danke ich Herrn Prof. Karl Schefold, Basel.



Abbildung 11.1 Ariadne (?)



Abbildung 11.2. Nereide auf Delphin



Abbildung 11.3. Juno mit Pfauengespann



Abbildung 11.4. Phöbus mit dem Sonnenwagen

Da der Delphin auch das Wasser symbolisiert, könnte diese Darstellung stellvertretend für die fehlende Allegorie des Wassers stehen. Der Delphin repräsentiert aber insbesondere auch das Meer, und unter diesem Aspekt könnten die beiden einander gegenüberliegenden Plaketten auch die Herrschaft über Land und Meer bezeichnen<sup>14)</sup>.

Die beiden kleinen, vergoldeten Plaketten auf dem Deckel des Untersatzes zeigen miteinander verwandte

14 Diese Interpretation verdanke ich einem Vorschlag von Herrn Prof. Karl Schefold, Basel.

Motive. Auf der vorderen ist Juno mit einem Pfauengespann dargestellt, im Hintergrund unter einer Wolke ein nach links springender Kentaur (Abb. 11.3), auf der rückwärtigen Plakette ist wohl Phöbus mit dem Sonnenwagen und vermutlich den Tierkreiszeichen Löwe und Widder erkennbar (Abb. 11.4).

Diese beiden Plaketten könnten, in Korrespondenz zu den beiden vorher besprochenen Darstellungen, die Herrschaft über den Himmel bedeuten, da Juno auch die Luft personifiziert und Phöbus als der Beherrscher des Himmelskreises gilt.

Die Toiletteninstrumente (Abb. 2 und 12) zeigen im Dekor einige Charakteristika, die sie von den bisher besprochenen Ornamenten und figürlichen Darstellungen unterscheiden. War der Dekor des Kästchens durch die vorherrschende Schweifwerkornamentik bestimmt, so erscheinen an den Geräten vollplastische Darstellungen in der Art der italienischen «grotteschi», einem aus ornamentalen Formen entwachsenen Dekor mit menschlichen oder tierischen Figuren oder Fabelwesen. Die Mitarbeit anderer Werkstätten und die Verwendung vorgefertigter Teile muß dabei vermutet werden.

Die beiden Kämme aus Elfenbein sind mit à jour gearbeiteten, vergoldeten Ornamentbändern geschmückt, denen silberne Rosetten und stilisierte Blumen aufgelegt sind.

Der Griff des silbernen Zungenschabers ist an seinem oberen Ende als vollplastische, vergoldete Figur ausgebildet: eine weibliche Hermenbüste, die aus einem zwischen seitlichen Voluten liegenden Löwenkopf emporwächst. Das Motiv des über einer Tiermaske aufstrebenden Körpers ist dabei fast wörtlich dem manieristischen Dekorationssystem von Fontainebleau entnommen, das damals in vielen graphischen Vorlagen verbreitet war.



Abbildung 12. Die Toiletengeräte

Ein kleines Messer mit spitzer, eiserner Klinge zierte ein silberner Griff, dessen Abschluß mit geflügelten Engelsköpfen über volutenartig eingerollten, stilisierten Blättern geschmückt ist. Solche den «grotteschi» entstammende Figuren waren schon seit Mitte des 16. Jahrhunderts als Messergriffe gebräuchlich.

Besonders reich gestaltet ist der silberne Ohrlöffel mit Zahnstocher, eine Kombination, die schon in römischer Zeit üblich war. Der Stiel des Löffels ist durch vergoldete Wulstringe in zwei Abschnitte unterteilt, deren unterer die Form eines Balusters hat, an den sich das komplizierte Dekorationssystem des Zahnstochers anschließt. Sein Griff ist als wohl hermaphroditische Halbfigur, die in einem Fischschwanz endet, ausgebildet. Der schlangenartig eingerollte Fischschwanz «hält» in seiner Windung die sichelförmige, mit Blattranken belegte Klinge des Zahnstochers, die mit einer Löwenmaske abschließt.

Vier gravierte silberne Salbendöschen, von denen eines mit einem Schraubdeckel versehen ist, ergänzen den Inhalt des Kästchens.

Überblickt man die bisherigen Ergebnisse, so wird man die eingangs getroffene Feststellung, daß sich in den Reliefplaketten kein einheitliches ikonographisches Programm ausspricht, weitgehend bestätigt finden. Einige Querverbindungen sind jedoch unübersehbar oder können – mit aller im Bereich der Mutmaßungen gebotenen Vorsicht – herausgearbeitet werden. Die Allegorien der vier Jahreszeiten korrespondieren mit den – wenn auch nicht vollzähligen – Darstellungen der Elemente. Die kleinen Plaketten, in denen biblische und heidnisch-antike Szenen vereint werden, könnten eine Aussage enthalten, der nicht nur der Totschlag als kleinster gemeinsamer Nenner gilt. Vermittelt durch die typologische Bedeutung Jaels als Verkörperung der das Böse besiegenden Maria<sup>15)</sup>, eine Bedeutung, die auch Davids Kampf mit Goliath evoziert, könnte die Aufforderung das Böse zu bekämpfen, als gemeinsame Aussage herausgelesen werden. Aller-

15 Vgl. Anmerkung II.

dings fügt sich die Ermordung des Priamos, die ja als eine verwerfliche Tat angesehen werden muß, in diese Interpretation nicht ein. Versucht man nun, aus der Lage der Plaketten auf ihre eventuelle thematische Zusammengehörigkeit zu schließen, so ergibt sich, daß auf der einen Seite des Kästchens die beiden oben genannten Plaketten einander zugeordnet angebracht sind, auf der anderen Seite jedoch die Plaketten mit der Ermordung des Priamos und die schlafende Ariadne. Ist zwischen diesen beiden anscheinend so verschiedenartigen Darstellungen eine Beziehung erkennbar? Es wurde bemerkt, daß die gestürzte Säule ein Hinweis auf die verlorene Kraft der Schlafenden sein könnte. Ihre Kraft ist jedoch durch den Schlaf, also durch mangelnde Wachsamkeit, verloren gegangen. Auch der Trojanische Krieg ging aber für König Priamos, angesichts des Trojanischen Pferdes, durch mangelnde Wachsamkeit verloren<sup>16)</sup>. Es ist also nicht verfehlt, in den beiden Plaketten eine Mahnung zur Wachsamkeit zu sehen. Zur Wachsamkeit wovor? Die Antwort geben die beiden anderen Plaketten: zur Wachsamkeit vor dem Bösen. Die Applikation einer solchen Mahnung an einem Toilettenkästchen muß nicht unbedingt befremden, sie wird an einem Gegenstand des täglichen Gebrauchs täglich vor Augen geführt.

Bei all diesen Feststellungen darf aber nicht übersehen werden, daß diese Plaketten immer wieder Verwendung fanden und offenbar mehr oder weniger beliebig appliziert wurden. Die Vereinigung zusammengehöriger Bildmotive, die ja teils unübersehbar ist, könnte gewohnheitsmäßig erfolgt sein. Auch die

16 Für den Hinweis, daß auch die Ermordung des Priamos eine Mahnung zur Wachsamkeit bedeuten könnte, danke ich Herrn Dr. Hans Christoph Ackermann.

Kenntnis eines eventuellen Auftraggebers würde aus den erwähnten Gründen nichts zur Lösung der Probleme beitragen. Allenfalls könnte man über Entwürfe und Vorlagen, nach denen in Walbaums Werkstatt zweifellos gearbeitet wurde, einen näheren Einblick in die dahinterstehenden ikonographischen Programme erhalten. Solche Vorlagen, die offensichtlich nur fragmentarisch in den Goldschmiedearbeiten reproduziert wurden, sind aber bislang nicht nachgewiesen worden. Etienne Delaunes Allegorien der Erdteile, in der Literatur häufig als Vorlagen für Walbaums Jahreszeitenbilder genannt<sup>17)</sup>, weisen nur Ähnlichkeiten höchst allgemeiner Art auf. Sie zeigen einen verwandten Figurentypus, der, ausgehend von der Hofschule François I. in Fontainebleau, in zahlreichen graphischen Vorlagen weit in Europa verbreitet wurde. Die allgemeinen Kennzeichen dieses Stils, der ursprünglich auf den nach Frankreich importierten italienischen Manierismus der Rosso Fiorentino und Primaticcio, später auch Niccolò dell'Abbate, zurückgeht, sind Antinaturalismus, höfische Eleganz und Verfeinerung, eine subtile Erotik, die aus den in «manieriert» gewundenen Posen erstarrten Figuren spricht. Diese Merkmale zeigen auch Walbaums Plaketten, und es ließe sich, solange keine näheren Vorlagen genannt werden können, ein ganzes Repertoire von Namen nennen, die für verwandte formal-inhaltliche Tendenzen stehen. Eine um 1600 in Nürnberg entstandene Zinnschale von Caspar Enderlin, die nach einer fast identischen Schale von François Briot gearbeitet ist, und sich

17 Löwe, S. 20. Größere Ähnlichkeiten zeigen, wie ich meine, figürliche Darstellungen in Delaunes Entwürfen für den Brustharnisch Henri II., vgl. Thomas, Abb. 44.45., S. 33.

18 Inv. Nr. 1899.195.

im Historischen Museum Basel befindet<sup>18)</sup>, zeigt diesen Figurenstil, ebenso wie eine Reihe von Goldschmiedemodellen, die gleichfalls im Historischen Museum aufbewahrt werden<sup>19)</sup>.

Diese Ähnlichkeiten implizieren selbstverständlich keine Abhängigkeit von in Basel befindlichen Arbeiten. Geographisch und vielleicht auch zeitlich näher bei Walbaum stehen die 1588–1594 entstandenen Figuren, die Hubert Gerhard für den Augsburger Augustusbrunnen schuf. Obwohl auch sie nur die allgemeinen Stilmerkmale aufweisen und als direkte Vorlagen sicher nicht in Frage kommen, könnten sie doch als Anregung gewirkt haben.

Auch für die Ornamentformen lassen sich keine sicheren Vorlagen ermitteln. Die vorherrschende Schweifwerkornamentik ist durch Rosso und Primaticcio für das Dekorationssystem von Fontainebleau entwickelt worden. Während dieses sogenannte Schweifwerk in der Heimat der beiden Künstler, in Italien, praktisch ohne Wirkung blieb, gewann es im Norden, oft durch niederländische Stecher verbreitet, einen gewaltigen Einfluß, es wurde zu *dem* Ornament des deutsch-niederländischen Manierismus. Besonders die Ornamentvorlagen des Hans Vredemann de Vries mögen auf Walbaums Werkstatt eingewirkt haben.

Gerade diese Schwierigkeiten, unmittelbare Vorlagen zu finden, zeigen aber auch auf, daß Walbaums Toilettenkästchen in einer damals umfassenden Stiltradition steht, die die europäische Kunst beherrschte, bevor der Barock seinen Einfluß geltend machen konnte.

19 Inv. Nr. 1904.1253–1257.

## Literatur

- Forstner, Dorothea, Die Welt der Symbole, Innsbruck-Wien-München 1967.
- Frey, Gerhard und Beer, Ellen J., Artikel «Elemente» in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Band IV, 1958.
- Heinz-Mohr, Gerd, Lexikon der Symbole, Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, Düsseldorf-Köln 1971.
- Heitmann, Bernhard, Die deutschen sogenannten Reise-Service und Toiletten-Garnituren von 1680 bis zum Ende des Rokoko und ihre kulturgeschichtliche Bedeutung, Diss. Hamburg 1979.
- Katalog: Le Triomphe du Maniérisme Européen de Michel-Ange au Gréco, Amsterdam 1955.
- Katalog: Zwischen Renaissance und Barock, Die Kunst der Graphik IV, Das Zeitalter von Bruegel und Bellange, Wien 1968.
- Löwe, Regina, Die Augsburger Goldschmiedewerkstatt des Matthias Walbaum, München-Berlin 1975.
- Seling, Helmut, Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529-1868, 3 Bände, München 1980.
- Thomas, Bruno, Die Münchner Harnischvorzeichnungen des Erienne Delaune in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen Wien, Band 56, 1960, S. 7ff.
- Weber, Ingrid, Deutsche, Niederländische und Französische Renaissance-plaketten 1520-1560, 2 Bände, München 1975.
- Weihrauch, Hans R., Europäische Bronzestatuetten, Braunschweig 1967.

## In dieser Reihe bereits erschienen:

Hans Lanz  
*Der Neun-Helden-Teppich*  
(Oktober 1980)

Hans Christoph Ackermann  
*Das goldene Davidbild*  
(November 1981)

Elisabeth Landolt  
*Die Webern-Scheibe*  
(November 1982)

Andres Furger-Gunti  
*Frühchristliche Grabfunde*  
(November 1983)

Elisabeth Landolt  
*Der Holbeinbrunnen*  
(Oktober 1984)