

# Eine Tafelzier des Aachener Goldschmieds Dietrich von Rath

von Ernst Günther Grimme

Die Goldschmiedekunst der Stadt Aachen trug im Mittelalter vornehmlich sakralen Charakter. Erst mit dem berühmten Tafelaufsatz, den Dietrich von Rath 1624 nach dem Vorbild des Aachener Marktbrunnens schuf, steht uns ein ausgesprochen repräsentatives Werk profanen Charakters vor Augen. Ein vom gleichen Meister gearbeitetes Gerät in Form eines knienden Mannes, das man als »Trinkbecherhalter« angesprochen hat<sup>1</sup>, vermehrt nunmehr unser Wissen über die Aachener Goldschmiedekunst am Beginn des 17. Jahrhunderts auf ungeahnte Weise (Titelbild und Abb. 1 und 2).

Bisher war von Dietrich von Rath neben dem Marktbrunnenpokal ein Kelch aus St. Foillan, eine Monstranz aus St. Johann, eine weitere ganz ähnlich gebildete ebenfalls in der Foillanskirche, ein Ziborium in St. Michael Aachen, eine runde Schale der ehemaligen Sammlung Steenaerts, eine Pollenschüssel aus dem Mutterhaus der Elisabetherinnen sowie ein Ananaspokal im Aachener Suermondt-Museum bekannt<sup>2</sup>.

Was wir über das Leben des größten Aachener Goldschmiedes des 17. Jahrhunderts wissen, hat E. Quadflieg im 16. Heft dieser Publikation berich-



*Abb. 1  
Dietrich von Rath,  
Tafelzier  
Aachen, Privatbesitz*

tet<sup>3</sup>. Das Werk Dietrich von Raths ist stilistisch nicht einheitlich. Seine beiden uns bekannten Monstranzen zeigen in ihrem Aufbau noch weitgehend die Merkmale der späten Gotik. Nur das schüchtern verwandte Ornament, Fruchtschnüre, Girlanden und Cherubsköpfe deuten auf die Kenntnis des zeitgenössischen Formenvokabulars, das Dietrich von Rath dann im Marktbrunnenpokal souverän beherrscht<sup>4</sup>. Mit dem neuerlich in Aachener Privatbesitz gelangten Stück erscheint nunmehr Dietrich von Rath und mit ihm die Aachener Goldschmiedekunst im 1. Viertel des 17. Jahrhunderts in einem neuen Licht. Es wollte scheinen, als sei Hans von Reutlingen der letzte Aachener Goldschmied von überlokaler Bedeutung gewesen. Nunmehr gesellt sich Dietrich von Rath mit einem neuen, uns bis dahin unbekanntem Werk hinzu und erweist, daß auch nach der Verlegung der Krönungsfeier-

lichkeiten die Kunst der Aachener Goldschmiede nicht im Provinzialismus endete.

Das prunkvolle Gerät ist aus vergoldetem Silber. Der Fußdurchmesser beträgt 10 cm, die Höhe 14,1 cm. Der runde Sockel ist durchbrochen gearbeitet. Drei Schimärenklauen, die in Federn übergehen, tragen ein rundes Mittelstück, über denen sich gelapptes Blattwerk blütenförmig öffnet. Ein aufspringender Pinienzapfen bildet die Mitte. Die Räume zwischen den an Harpyenkrallen erinnernden Füßen sind mit durchbrochen gearbeitetem Rollwerk und pflanzlichem Dekor gefüllt. Auf dem akanthusartigen Blattwerk der Mitte kniet ein kleiner dicker Mann mit vorgestrecktem rechtem Bein und gewinkeltem linkem. Der linke Fuß schwebt frei in der Luft. Der Oberkörper ist zurückgebeugt, der Kopf in den Nacken gelegt. Die kreisförmig nach vorne gespannten Arme sind durch



Abb. 2  
Dietrich von Rath,  
Tafelzier  
Aachen, Privatbesitz

einen Mechanismus beweglich. Durch Drehen der Trinkflasche, die der Mann auf dem Rücken trägt, beschreiben die Arme einen mehr oder weniger großen horizontalen Kreisradius. Die Gesichtszüge werden durch hochgezogene Brauenbögen, platte kräftige Nase und einen lachend geöffneten Mund bestimmt. Eine Kappe mit kurzem Schild bedeckt den Kopf. Über dem mit einer Reihe eng zusammenstehender Knöpfe gezierten Unterkleid trägt die Figur ein enganliegendes, nach vorn zu geöffnetes Wams mit kurzen angesetzten Ärmeln, plattem Kragen und unterhalb des Gürtels plisseartig gefältelem Schoß. Die kurzen dicken Beine stecken in enganliegenden Hosen und knappen Schäftstiefeln. In einer am Gürtel getragenen Tasche stecken zwei eigenartig geformte Gegenstände, deren

Abb. 3  
Georg Kobenhaupt, »Bacchus im Fasse«.



Abb. 4  
David Lauer  
»Willkomm« in Form einer Mönchsfigur.

Charakter nicht eindeutig auszumachen ist. Ein geschwungener Türkensäbel mit Greifenkopf wird an der linken Seite getragen.

Die Figur gehört zur Gruppe figuraler Tafelaufsätze, wie sie das 16. und 17. Jahrhundert geliebt haben. Wir bilden vier charakteristische Beispiele ab, die erweisen, welcher Spielraum der Phantasie des Formgestalters hier gegeben wurde (Abb. 3–6). Den »Bacchus im Fasse« (Abb. 3) schuf der Straßburger Goldschmied Georg Kobenhaupt (1567–1616)<sup>5</sup>. Das Aussehen eines behäbigen Mönchs mit Antiphonarium in der Linken und einem Angster in der Rechten gab der Nürnberger David Lauer (tätig 1583–1606) seinem »Willkomm« (Abb. 4)<sup>6</sup>. Ein Schäfer in zerfetztem Lumpenkleid trägt die Achatschale, die im Domschatz zu Gran aufbewahrt wird (Abb. 5). Ans Ende dieser kleinen Auswahl gehört eine Schale von Gottfried Heyner (tätig von 1682–1716)<sup>7</sup>. Hier trägt ein grotesker Zwerg, eine sogenannte Callotfigur, die ovale Achatschüssel (Abb. 6). Mit dem Namen Callot wird einer der Künstler angesprochen, der entscheidend zur Ikonographie dieser kuriosen Figuren beigetragen hat. Jacques Callot, der von 1592 bis 1635 lebte und vornehmlich durch sein riesiges aus Radierungen bestehendes Oeuvre berühmt wurde, hat in seinen



Abb. 5  
Kristall-Doppelkopf vom Ausgang des 15. Jh.

»Balli«, Figuren der Commedia dell'arte, für reichliche Vorlagen der Goldschmiede des 17. Jahrhunderts gesorgt. Die Aachener Goldschmiedeplastik Dietrich von Rath's wirkt wie ein Vorläufer dieser Callotschen Figuren. Man fühlt sich an die Gestalt des berühmten Schwerenöters Falstaff, wie Shakespeare ihn vermutlich im Auftrag der Königin Elisabeth im Jahre 1600 in seinen »Lustigen Weibern von Windsor« in die Literatur eingeführt hat, erinnert. Zweifellos spielt die Vorstellung der »lustigen Person« des barocken Theaters in dieser Figur noch eine Rolle. Die gedrungene Gestalt mit den viel zu kurzen Beinen, ihr Kostüm und die »exotische« Waffe des Türken-säbels spricht hierfür. Das lachende Gesicht ist das eines Sanguinikers, »glygeestigh en lachend« (listig gesinnt und lachend)<sup>8</sup>. Noch eine andere Tradition mag sich – wenngleich weitgehend verschüttet – in unserer Figur verbergen. Es ist der kniende Gabenspender, urbildlich in der christlichen Ikonographie in dem knienden König der Anbetung des Kindes ausgeprägt und fortlebend in Gestalten nach Art der ein Schweinchen darbringenden

Skulptur des Nikolaus Hagenauer vom Isenheimer Altar. Möglicherweise wird sich die Aachener Scherzfigur eines Tages nach Zweck und Bedeutung noch genauer ikonographisch bestimmen lassen. Noch wissen wir nicht genau, in welchem Verhältnis sich in diesem Werk des Aachener Goldschmiedes Phantasie und traditionsgebundener Typus miteinander verbunden haben.

Doch es genügt nicht allein, »Inhaltsexegese« zu treiben. Auch nach den formalen Auseinandersetzungen muß gefragt werden. Wo konnte Dietrich von Rath anknüpfen, wo liegen seine formalen Quellen? Die niederländische Plastik am Ende des 16. Jahrhunderts, allen voran Hendrick de Keyser und seine Schule, scheinen zur Stilbildung des Aacheners beigetragen zu haben. Erinnerung sei an die Figur des schreitenden Mannes im Amsterdamer Rijksmuseum<sup>9</sup>. Hier findet sich der knappe straffe Umriß, das enganliegende Kostüm, der Rhythmus der Bewegung, wie sie auch für die Aachener Figur eigentümlich ist. Im Grunde ist sie noch ein Geschöpf der Brueghelaera. Die gewollte Plumpheit, die durch die Tracht bewirkte »Panzerung« des Körpers, die Umkehrung des Schönheitskanons der Renaissance sind Merkmale der Brueghelschen Welt. Wir denken an die Hauptfigur im »Sprichwort vom Vogelneest« (Wien, Kunsthisto-

Abb. 6  
Gottfried Heyner  
Ovale Achatschüssel, von einem Zwerg getragen.



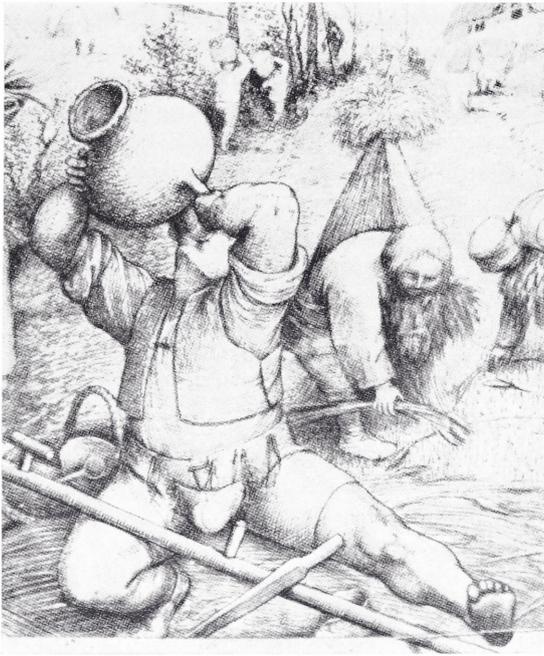


Abb. 7  
Pieter Bruegel, *Trinkender Bauer*.

risches Museum), vor allem jedoch an den trinkenden Bauern in der Hamburger Zeichnung »Der Sommer«, in der Tolnay eine »sehr kuriose Karikatur des Laokoonmotives« sieht. Schon in der »Heuernte« des Jahres 1556 kommt der kniende Bauer vor. Im »Sommer« ist das gleiche Motiv monumentalisiert (Abb. 7)<sup>10</sup>.

Können wir auch das direkte Vorbild – vielleicht gibt es aber ein solches auch gar nicht – nicht nachweisen, so zeigen unsere Gegenüberstellungen doch die stilistische Situation auf, in der der Aachener Meister steht. Der spannungsreiche Kontrast, wie er zwischen der bewußt plump-schweren Figur und ihrer fast schwebenden Anordnung auf den »immateriellen« Blättern besteht, die Labilität, die aus solcher Haltung resultiert, ist Merkmal der manieristischen Kunstauffassung. Für das Ornamentvokabular des gerundeten Fußes dürfte Dietrich von Rath auf Vorlagebücher zurückgegriffen haben, die es in reicher Anzahl gab. Wir denken hier etwa an Entwürfe für Metallgefäße, wie sie im 16. Jahrhundert von vielen großen Künstlern gestaltet wurden und wie sie z. B. von Albrecht Altdorfer in den Blättern B 68, 69, 70, 72, 80, 88, 90, 95 und 96 niedergelegt sind<sup>11</sup>. Die Kombination von Laubwerk und Greifenfüßen findet sich in einem Rankenornament, das im Altdorferwerk von H. Voß auf Tafel 53 abgebildet ist<sup>12</sup>. Daß aus zwei verschiedenen Quellen geschöpft wurde, einer frühe-

ren für das Ornament und einer wohl späteren für die Figur, scheint offenkundig zu sein. Dies aber macht eine genaue Datierung fast unmöglich. Das gesicherte Werk des Dietrich von Rath ist in dem kurzen Zeitraum zwischen 1604 (bzw. 1608) bis 1624 entstanden. Schon eingangs wurde dargelegt, daß im Stil des Meisters unterschiedliche Elemente vorkommen, im Sakralgerät noch in spätestgotischer Tradition gedacht wird, im Marktbrunnenpokal hingegen »modern« empfunden ist. Das durch seine Stempelung als Originalwerk des Dietrich von Rath erwiesene neue Stück weist mit keinem der uns bekannten Werke unmittelbare Berührungen auf. Das Ornament ist ungleich kraftvoller und plastischer als das etwas dünnblütige Schnörkelwerk am Schaft des Marktbrunnenpokals. Der Pinienzapfen kommt in umgekehrter Form als Schmuckmotiv an den beiden Monstranzen aus St. Foillan und St. Johann vor.

Mit der hier vorgestellten Tafelzier erweist sich der Aachener Goldschmied als ein höchst origineller Meister, der Widersprüchliches miteinander zu verbinden versteht, die künstlerischen Spannungen seiner Zeit in einem Werk formal fruchtbar austrägt und, soweit wir sehen, zum erstenmal in Aachen Witz und Humor in die aus der Sakralkunst lebenden Formen des geschmiedeten Goldes und Silbers bringt. Wie fruchtbar das figurale Motiv, wie es Dietrich von Rath in seiner Tafelzier abgewandelt hat, gewesen ist, zeigt die Tatsache, daß noch die niederländische Malerei des 17. Jh. diese Figur wieder und wieder verwandt hat. Als berühmtestes Beispiel sei auf den Trinkenden, der in der Rechten das Schwert, in der Linken den Becher hält, in Jan Steens »Prinsjesdag« aus dem Jahre 1660 im Amsterdamer Rijksmuseum verwiesen.

Der Dreißigjährige Krieg scheint auch in Aachen die Goldschmiedekunst weitgehend zum Erliegen gebracht zu haben. Hatte Dietrich von Rath's Meisterwerk noch gezeigt, daß auch das nachmittelalterliche Aachen mit seinen Werken der Goldschmiedekunst durchaus den Vergleich mit den großen Zentren im südlichen Deutschland auszuhalten vermochte, so vergehen jetzt etwa 60 Jahre, bis Matthias von Orsbach mit seinem Zunftpokal aus dem Jahre 1684 an die unterbrochene Tradition wieder anknüpft.

#### ANMERKUNGEN:

<sup>1</sup> Ob es sich bei unserem Stück tatsächlich um einen »Trinkbecherhalter« handelt, muß hier als Frage offen bleiben. Dem Verfasser sind keine vergleichbaren Werke dieser Art bekannt geworden. Die Möglichkeit, daß das Aachener Stück einmal die Bekrönung eines großen Tafelaufsatzes gebildet hat, ist nicht auszuschließen. Daß der Mechanismus der Arme nur dann sinnvoll ist, wenn diese etwas umklammert haben, ist

offenkundig. Eine leichte Abflachung des rechten Oberschenkels der Figur spricht zudem dafür, daß der von den Armen umspannte Gegenstand hier ein Widerlager gehabt hat.

<sup>2</sup> A. *Huyskens*, Amtlicher Führer durch die Historische Jahrtausendausstellung in Aachen, 1925, 3. Auflage, *Kuetsens-Grimme*, Aachener Goldschmiedekunst, S. 74, 77 f., Nr. 18—24. E. *Quadflieg*, Die Herkunft des Marktbrunnen-Pokals von 1624 und sein Meister Dietrich von Rath in: Aachener Kunstblätter, Heft 16, 1957, S. 54 ff.

<sup>3</sup> E. *Quadflieg* a.a.O., S. 54 ff.

<sup>4</sup> zuletzt bei E. G. *Grimme*, Die großen Jahrhunderte der Aachener Goldschmiedekunst, Katalog zur Ausstellung 1962, Aachener Kunstblätter, Heft 26, 1962, S. 150—153.

<sup>5</sup> nach »Kunst und Kunsthandwerk«, 1914 XVII, 2., S. 429, »im Besitz des Herzogs von Hessen-Darmstadt«.

<sup>6</sup> nach »Kunst und Kunsthandwerk« 1906, IX, 1., S. 283.

<sup>7</sup> nach »Kunst und Kunsthandwerk« 1906, IX, S. 227.

<sup>8</sup> J. G. *van Gelder* u. J. *Borms*, Brueghels zeven Deugden en zeven Hoofdzonden, Amsterdam/Antwerpen 1939, S. 9.

<sup>9</sup> abgebildet b. J. *Leeuwenberg*, Beeldhouwkunst II, Rijksmuseum Amsterdam 1957, Abb. 4.

<sup>10</sup> C. G. *Stridbeck*, Brueghelstudien, Stockholm 1956, S. 287.

<sup>11</sup> H. *Vofß*, Albrecht Altdorfer und Wolf Huber, Leipzig 1910, T. 37—44.

<sup>12</sup> H. *Vofß* a.a.O., T. 53, p. 107.