

## ÜBER FIGÜRLICHE GIESSGEFÄSSE DES MITTELALTERS.

Von Dr. HEINRICH REIFFERSCHIED.

Zu den dunkelsten Kapiteln der mittelalterlichen Kunstgeschichte gehört die Frage jener Gießgefäße, die man als *Aquamanilien* zu bezeichnen pflegt. Geschrieben ist selbstverständlich auch des öfteren über sie, jedoch ist die Literatur ungemein verzettelt und im Grunde genommen recht fragmentarisch. Man hat sich darauf beschränkt, vereinzelte Stücke beziehungsweise eine Reihe von Arbeiten zu publizieren, dabei werden in größerem oder geringerem Umfange einleitende Orientierungen geboten, auch wohl ähnliche Typen an diesen und jenen Orten aufgezählt. Bis zu einem Versuch, das vorhandene Material einmal von irgend einem Punkte zu beleuchten, zu sichten und zusammenzufassen, ist die Forschung noch nicht vorgedrungen; dagegen finden sich gelegentlich gute Ansätze dazu, treffliche Gesichtspunkte und fruchtbare Gedanken ausgesprochen. Daß von einer stilkritischen Behandlung nirgends die Rede ist, nimmt unter diesen Umständen nicht wunder, umsoweniger, als ja in der allgemeinen Geschichte des Bronzegusses gerade während des frühen und hohen Mittelalters weite Lücken klaffen, und daraus erklärt sich des weiteren die außerordentlich vage Datierung der Stücke.

Die stattliche *Aquamaniliensammlung* des Germanischen Nationalmuseums, die an Stückzahl nur von der Sammlung des Dänischen Nationalmuseums zu Kopenhagen übertroffen wird, an Typenzahl dagegen selbst unerreicht dasteht, rechtfertigt den Versuch der Neuaufrollung des Problems an dieser Stelle.

Fragt man zunächst nach der Wortbedeutung von „*Aquamanile*“, für das sich auch Formen wie „*aquaemanile*“, „*aquimanile*“, „*aquiminile*“, „*aquamanilis*“, „*aquaemanilis*“, „*aquamanulis*“, „*aquamanus*“, „*agmanilia*“, „*agemanilis*“ u. a. oder auch bloß „*manile*“ finden, so ergibt sich dem Sinne nach ein Wassergefäß für die Hände. „*Aquamanile, hoc est vas manuale*“, sagt der „*Ordo Romanus*“<sup>1)</sup> ausdrücklich. Man hat aber bei diesen Gefäßen, deren früheste Erwähnungen sich im „*Liber Pontificalis*“<sup>2)</sup>, unter den Schenkungen der Päpste Innozenz I. (401—417), Caelestinus (422—432) und Sixtus III. (432—440), mithin in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts finden dürften, den wasserspendenden von dem wasseraufnehmenden Teil zu unterscheiden: „*urceolus quid sit liquido patet, est enim vas superius, unde lavandis manibus aqua infunditur. Aquamanile, sive aquaemanile, Italici unam partem dicunt, vocaturque lingua eorum vas inferius,*

1) Bei Joh. Mabillon, *Museum Italicum*, tom. II, complectens antiquos libros rituales sanctae Romanae Ecclesiae, Luteciae Parisiorum 1689, S. 54.

2) *Liber Pontificalis*, ed. L. Duchesne, tome I, Paris 1886, S. 221, 230, 232 und 234.

in quod manibus infusa aqua delabitur“<sup>3)</sup>. Und dem entsprechen wiederum Bezeichnungen wie: „urceolum quoque cum aqua manili suo similiter argenteum“<sup>4)</sup>, „. . . urceum ducis cum aqua minili suo, omnia haec argentea . . .“<sup>5)</sup>, „urceum argenteum cum aqua manili optimum unum“<sup>6)</sup>, auch wohl „urceum cum aqua manile (sic!) argenteum unum“<sup>7)</sup>, „urceum cum aqua manile (sic!), auro gemmisque paratum“<sup>8)</sup>, ferner „concam argenteam cum aqua minili suo, librarum 24. Urceum de cristallo maiorem“<sup>9)</sup>, oder „aqua manile argenteum cum urceo suo argenteo“<sup>10)</sup>, „aqua manile et urceum argenteum mirabili opere“<sup>11)</sup>, „urcei argentei cum aqua manilibus suis 2“<sup>12)</sup>, „urceos Alexandrinos cum aqua manilibus duos“<sup>13)</sup> und so fort.

Aus allen diesen Notizen ist zu entnehmen, daß der Ausdruck „Aquamanile“ sich ursprünglich auf das Waschbecken, nicht auf das Gießgefäß bezog, das man ja heutzutage darunter zu verstehen pflegt, und daß diese älteren Stücke durchweg aus Edelmetall, in der Regel aus Silber gefertigt waren.

Dabei fehlt trotz der bisweilen angedeuteten kunstvollen Arbeit, insbesondere bei den unter Bischof Desiderius (603—623) für die Kirchen des heiligen Stephanus und des heiligen Germanus zu Auxerre und den Anfang des 7. Jahrhunderts durch die Notizen der *Historia episcoporum Autissiodorensium*<sup>14)</sup> gesicherten Stücken, der Schenkung des Bischofes:

„Item urceum anacteum pens. lib. III et habet ansam prunellatam, et in medio caput hominis. Agmanilia pens. lib. II et unc. X habet in medio rotam liliatam, et in cauda caput hominis“, wie dem Geschenk der Königin Brunehildis:

„Urceum anacteum pens. lib. IV habet ansam nigellatam et in medio caput leonis. Agmanilia pens. lib. III et unc. IX habet in medio Neptunum cum tridente“

3) Beati Lanfranci Cantuariensis archiepiscopi Epistolarum liber, epistola XIII, bei I. P. Migne, *Patrologiae Latinae*, tom. CL., Lutetiae Parisiorum 1854, Sp. 520 f.

4) Leonis Marsicani et Petri diaconi chronica monasterii Casinensis, lib. I. cap. 53, ed. W. Wattenbach, *MG. SS. VII*, 618, 10.

5) Ebendort S. 808, 12.

6) *Gesta abbatum Fontanellensium*, cap. 17, ed. G. H. Pertz, *MG. SS. II*, 295, 28.

7) *Testamentum Evrardi comitis*, in „*Origo sive Historia monasterii Cisoniensis*“, bei Lucas Acherius, *Veterum aliquot scriptorum Spicilegium*, tom. XII, Paris 1675, S. 491 f.

8) Paris, *Bibl. nat. cod. no. 7230 saec. IX*, aus St. Denis, nach Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst, gesammelt und erläutert von Julius von Schlosser, Wien 1892, S. 214.

9) Leonis Marsicani et Petri diaconi chronica monasterii Casinensis, lib. II. cap. 58, ed. W. Wattenbach, *MG. SS. VII*, 744, 3 f.

10) *Gesta abbatum Fontanellensium*, cap. 17, ed. G. H. Pertz, *MG. SS. II*, 297, 5.

11) Ebendort S. 295, 6f.

12) Angilberti abbatis de ecclesia Centulensi libellus, cap. 3, ed. G. Waitz, *MG. SS. XV*, I, 177, 22 f.

13) *Gesta abbatum Fontanellensium*, cap. 15, ed. G. H. Pertz, *MG. SS. II*, 290, 39 f.

14) Bei Philippus Lappe, *Nova bibliotheca manuscriptorum librorum*, tomus I, Parisiis 1657, S. 424 und 425.

jeglicher Anhalt, auf mehr als durch den eigentlichen Zweck geforderte Gefäße zu schließen.

So wird man auch nur ein Becken unter der auf Leo IV. (847—855) bezüglichen Überlieferung des „Liber Pontificalis“<sup>15)</sup> zu verstehen haben:

„Fecit etiam in ecclesia beati Clementis martyris atque pontificis aqua manilem de argento, parium I, habentem in sculptum<sup>16)</sup> similitudo caput hominis cum vite, et alia historia, pens. lib. III“, mit Reliefverzierung, wo in der Behandlung der Arbeit gleichfalls deutlich die Tradition der Antike nachgewirkt haben dürfte, etwa in der Art wie auch bei den von Franz Bock<sup>17)</sup> nach Dugdale, „Monasticum anglicanum“, angeführten:

„Duae pelves argenteae cum imaginibus regum in fundis deauratae, et scutis et leunculis similiter deauratis. Item duae pelves argenteae cum fundis gravatis et flosculis ad modum crucis in circuito gravatis.“ Und ähnliches mag von den „aquamanilia argentea duo“<sup>18)</sup>, wie den „aquamanus antipento deauratas paria II, pens. simul lib. XIV“<sup>19)</sup> gelten, deren wiederholte Zweizahl sich aus ihrer Zusammengehörigkeit erklärt. Dafür bietet das „Ordinarium s. R. E.“, das den Kardinal Jacobus Caietanus zum Verfasser haben soll,<sup>20)</sup> anschauliche Belege:

„ . . . et de manu alicuius ex familiaribus pontificis, qui pelves cum aqua eidem cardinali tradere debet, accipiat superiorem pelvim sinistra manu; et genu flexo coram pontifice supponat eam manibus eius: et accipiens inferiorem pelvim, dextera manu fundat aquam manibus pontificis, quamdiu pontifex accipere volet“,  
ferner

„ . . . capellano, qui accipiens ab acolytho pelves cum aqua, et tenens inferiorem pelvim manu sinistra, superiorem vero dextra manu, flexis genibus fundat aquam super manus pontificis . . .“.

Dabei scheint die Bezeichnung als superior und inferior pelvis gleich der von Lanfranc (s. o.) gebrauchten als vas inferius und vas superius keine zufällige zu sein, vielmehr auf das Auf- oder Übereinander in der Anordnung des wasserspendenden und des wasseraufnehmenden Teiles hinzudeuten.

Demgegenüber werden seit dem 12. Jahrhundert figürliche Gießgefäße genannt, die ihrerseits wieder Becken zur Aufnahme des Wassers erforderten.

Zwar wird überliefert, daß schon unter Silvester (314—335) in der Konstantinsbasilika zu Rom das Taufbecken u. a. „in labio fontis baptisterii agnum aureum fundentem aquam, pens. lib. XXX“, sowie „cervos argenteos VII fun-

15) Liber Pontificalis, ed. L. Duchesne, tome II., Paris 1892, S. 131, 1 f.

16) Anastasii Bibliothecarii Vitae Romanorum Pontificum, ed. Muratori, SS. RR., Italicar., vol. III, S. 244: . . . „aquamanile de argento par unum, habens in se sculptum similitudinem capitis hominis cum vite“ . . .

17) Über die christlichen Meßkännchen, in den Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission, Jahrgang IX, Wien 1864, S. 20, Anmerkung 2.

18) Leonis Marsicani et Petri diaconi chronica monasterii Casinensis, lib. II, cap. 98, ed. W. Wattenbach, MG. SS. VII, 693, 40 f.

19) Liber Pontificalis, ed. L. Duchesne, tome II., Paris 1892, S. 15 f.

20) Bei Joh. Mabillon, Museum Italicum, tom. II., complectens antiquos libros rituales sanctae Romanae Ecclesiae, Luteciae Parisiorum 1689, S. 282 bezw. 292.

den tes aquam, pens. sing. lib. LXXX“ erhielt<sup>21)</sup>. Und ähnliche Erwähnungen, in Zusammenhang mit Taufbecken und Taufgerät, finden sich bei Innozenz I. (401 bis 417), Sixtus III. (432—440) und Hilarus (461—468), die sich beziehen auf

„cervum argenteum fundentem aquam, pens. lib. XXV“<sup>22)</sup>,

„cervum argenteum fundentem aquam, pens. lib. XX“<sup>23)</sup>,

„cervos argenteos III fundentes aquam, pens. sing. lib. XXX“<sup>24)</sup>, wie bei Leo III. (795—816), der bei der Neuerrichtung des Baptisteriums von St. Peter zu Rom

„... in medio fontis columnam posuit, et super columnam agnum ex argento purissimo fundentem aquam, qui pens. lib. XVIII et uncias X“<sup>25)</sup>. Doch hat man darunter schwerlich mit Theodor Frimmel<sup>26)</sup>, der nur die genannten Hirsche anführt, an Gießgefäße zu denken. Die Taufe ward im Abendlande bis ins 13. Jahrhundert hinein unter der Form des Untertauchens, der sogenannten immersio, erteilt, und erst damals griff der noch heute übliche Modus der Begießung, der infusio, Platz. So hat man es vielmehr mit figürlichen Zieraten von ausgesprochen symbolischer Bedeutung zu tun, wie auch bei F. X. Kraus<sup>27)</sup> die dort bereits vermerkten sieben silbernen Hirsche gedeutet werden.

Ausdrücklich ist aber von einem silbernen Gießgefäß in Form eines Straußes im Schatzverzeichnis des Bamberger Domes von 1128 die Rede, wo es nebst seinem hier als receptaculum bezeichneten Becken neben anscheinend einfachen Gefäßen:

„Vasa II manualia argentea, tertium avis struthionis cum receptaculo“ genannt wird, eine Notiz, die bereits Franz Bock<sup>28)</sup>, vermutlich nach der im Kgl. Archive zu Bamberg befindlichen Abschrift aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts zitiert. Weitere Stücke in Form von Löwen, Drachen, Vögeln, Greifen oder sonstigem Getier sind ja durch den Passus in dem Chronicon Moguntinum, angeblich des Erzbischofes Christian von Mainz (1249—1251)<sup>29)</sup> gesichert, wo es vom Mainzer Kirchenschatze u. a. heißt:

„Pelves erant quatuor argenteae et urcei diversarum formarum, quos manilia vocant, eo quod aqua sacerdotum manibus funderetur ex eis, argenteae, quaedam habentes formam leonum, quaedam draconum, avium vel grifonum vel aliorum animalium quorumcunque“,

und wobei die Zeit um 1250 durchaus als terminus ante quem erscheint.

21) Liber Pontificalis, ed. L. Duchesne, tome I., Paris 1886, S. 174.

22) Ebendort S. 220.

23) Ebendort S. 233.

24) Ebendort S. 243.

25) Ebendort, tome II., Paris 1892, S. 17.

26) Bronzen in der II. Gruppe der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. IX, Wien 1889, S. 232, Anmerkung 1.

27) Real-Encyklopädie der christlichen Altertümer, Bd. I, Freiburg i. B. 1882, S. 666.

28) Über die christlichen Meßkännchen, in den Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission, Jahrgang IX, Wien 1864, S. 20.

29) Christiani archiepiscopi liber de calamitate ecclesiae Moguntinae, ed. H. Reimer, MG. SS. XXV, 240, 9—12.

Obwohl also literarisch für das Mittelalter bezeugt, dürften sich doch heute kaum noch irgendwo derartige figürliche Gießgefäße aus Silber finden. Einmal war das kostbare Material recht verlockend, andererseits der Gebrauch des Gegenstandes nicht unbedingt an edles Metall gebunden. Und einem allmählich gesteigerten Bedürfnis wurde in gleicher Weise die Bronzetechnik gerecht, deren früheste Erzeugnisse bis in den Anfang des 11. Jahrhunderts, wenn nicht schon in das 10. Jahrhundert hinaufreichen, nachdem in der abendländischen Kunst der Faden der Tradition einmal abgerissen war. Dabei mag der Begriff „Bronze“ im weiteren Sinne gelten, mithin die Kupferlegierungen mit Zinn so gut wie mit Zink umschließen.

Es ist schwerlich ein Zufall, daß die bisher früheste Erwähnung eines solchen Kupferaquamanile für den Anfang des 12. Jahrhunderts in das heutige Belgien weist. Spielten doch gerade die Länder zwischen Maas und Rhein mit ihrer frühentwickelten Messingfabrikation eine besondere Rolle, wie Rudolf Arthur Peltzer in seiner verdienstvollen Monographie<sup>30)</sup> dargetan hat. Gerade von hier liegt die Nachricht vor, daß Abt Theoderich (1099—1107) von St. Trond im Bistum Lüttich<sup>31)</sup> zum gottesdienstlichen Gebrauch für sein Kloster u. a. ein Gießgefäß in Form einer T a u b e aus Kupfer mit Gold- und Silberauflagen beschafft:

„C o l u m b a m etiam cupream, auro tamen superius argentoque variatam, continentem aquam ad opus manuum“  
nebst dem dazugehörigen Becken<sup>32)</sup>:

„ . . . pelviculam simulacro bestiolae caudatam de cupro factam ad suscipiendam aquam manuum lavandarum, intus habentem imaginiolas argenteas fusili opere caelatas . . . “.

Dabei nehmen sich diese Arbeiten wegen der noch reichen Verwendung von Edelmetall ganz als Übergangsformen vom Silber- zum Bronze-guß aus.

Wie erklärt sich nun das Aufkommen dieser figürlichen Gießgefäße, die statt der bloßen Zweckform, wie noch gezeigt werden soll, Menschen- und Tiergebilde in fast unerschöpflicher Mannigfaltigkeit darbieten? Vor dem Eingehen auf diese Frage empfiehlt sich zunächst eine kurze Orientierung über die bisherigen Erklärungsversuche.

Als im Jahre 1820 unweit von Königgrätz auf einem Felde an der Prager Straße bei Erdarbeiten das, soweit sich übersehen läßt, ohne Analogie dastehende prächtige Gießgefäß in Form eines vierköpfigen F a b e l w e s e n s mit einer Art Löwenkörper und figürlicher Handhabe gefunden ward, das sich gegenwärtig im Museum des Königreiches Böhmen zu Prag befindet, glaubte man in ihm ein h e i d n i s c h e s G ö t z e n b i l d zu sehen<sup>33)</sup>.

Auf Grund irrтümlicher Interpretationen und haltloser Kombinationen, auf die des näheren einzugehen sich hier nicht verlohnt, und unter Heranziehung eines

30) Geschichte der Messingindustrie und der künstlerischen Arbeiten in Messing (Dinanderies) in Aachen und den Ländern zwischen Maas und Rhein von der Römerzeit bis zur Gegenwart, Aachen 1909.

31) Rodulfi gesta abbatum Trudonensium, lib. VI, cap. 7, ed. Rudolf Koepke, MG. SS. X. 257, 12 f.

32) Ebendort Zeile 8—10.

33) Von beiden Seiten abgebildet bei Antonín Cechner, Soupis památek historických a uměleckých v politickém obkresn Královéhradeckém, Praze 1904, S. 25 und 26, Abb. 15 und 15a.

weiteren bei dem Dorfe Kossirz in der Nähe von Prag gleichfalls ausgegrabenen Stückes in Form eines aufgezäumten ungesattelten Pferdes, zurzeit im Prager Kunstgewerblichen Museum der Handels- und Gewerbekammer, hat dann Maximilian Millauer in ihnen Gefäße der Tempelherren vermutet. Er führt dies unter dem Titel „Böhmens Denkmale der Tempelherren“ in den Abhandlungen der Kgl. böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften aus<sup>34)</sup>. Im gleichen Sinne sind sie auch in die von Chr. Aug. Vulpius herausgegebenen „Kuriositäten der physisch-literarisch-artistisch-historischen Vor- und Mitwelt“ aufgenommen<sup>35)</sup>. Doch hat sich bereits Friedrich Kruse in der von ihm herausgegebenen Thüringisch-sächsischen Vereinschrift<sup>36)</sup> mit Recht gegen eine derartige Deutung gewandt. Kruse ist in den eigenen Folgerungen freilich nicht glücklicher, wenn er in jenem Aufsatz „Über einige merkwürdige Bronzegefäße in Tierform gestaltet“ unter Heranziehung zweier neuentdeckter löwenartiger Stücke nebst der Nachricht von einem weiteren in Form eines Ritters zu Pferde und dem Hinweis auf einzelne in Norwegen und Dänemark befindliche, als Greif, Einhorn, Ritter zu Pferde und Löwe gestaltete Aquamanilien in diesen heilige Gießgefäße bereits heidnischen Ursprungs vermutet und dabei an rein germanische Kunstwerke denkt. Als Hauptargument für den heidnischen Ursprung läßt er den nicht ganz einwandfreien Umstand gelten, daß die erhaltenen Fragmente des einen dieser neuentdeckten Löwen gegen Ende des 18. Jahrhunderts bei der Fundamentierung eines Gebäudes zu Alt-Scherbitz in einer Urne „von schwarzbräunlichem Ton und gefälliger Form, ganz voll von Asche und halb verbrannten Menschengelbeinen“ nebst mehreren Aschenkrügen gefunden worden seien. Dagegen nennt auch er schon treffend zugehörige Becken zur Aufnahme des Wassers.

Entsprechend bezeichnet Joh. Erasmus Wocel<sup>37)</sup> die beiden erstgenannten Stücke samt dem Löwenaquamanile in den Sammlungen des Kunstgewerblichen Museums der Handels- und Gewerbekammer, damals im Besitz des Ritters von Neuberger zu Prag, als wahrscheinliche Überreste des Götzendienstes, ohne sich über ihre Bestimmung recht im klaren zu sein, und erwähnt sie als fragliche Ölgefäße. Und wenn noch Heinrich Otte<sup>38)</sup> unter Bezugnahme auf Leopold von Ledebur<sup>39)</sup> vermerkt, daß derartige Gießkannen in slavischen Ländern in Heidegräbern wiederholt gefunden worden seien, woraus folge, daß diese Gefäße, obgleich wahrscheinlich alle christlichen Ursprungs, dennoch

34) Abhandlungen der Kgl. böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften, Bd. VIII, historischer Teil von den Jahren 1822 und 1823, Prag 1824, S. 4 ff.

35) Kuriositäten der physisch-literarisch-artistisch-historischen Vor- und Mitwelt, Bd. X, Weimar 1823, S. 202 ff. und Tafel 7 und 8.

36) Deutsche Altertümer oder Archiv für alte und mittlere Geschichte, Geographie und Altertümer, insonderheit der germanischen Völkerstämme, Bd. I, Heft 4, Halle 1825, S. 39 ff. und Tafel 1 und 2.

37) Grundzüge der böhmischen Altertumskunde, Prag 1845, S. 8, mit Abbildungen auf Tafel II.

38) Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie, 5. Auflage, Bd. I, Leipzig 1883, S. 254, Anmerkung 2.

39) In „Neue Mitteilungen des thüringisch-sächsischen Vereins“, hrsg. von K. Ed. Förstemann, Bd. VI, Heft 4, Halle 1843, S. 171, Anmerkung.

auch beim heidnischen Kultus benutzt worden seien und einer Zeit angehörten, die in den Slavenländern, wo die meisten gefunden würden, noch Heidentum hatte, so läßt auch Otte jeden gesicherten Beleg dafür vermissen.

Demgegenüber behandelt Joh. Christian Wilhelm Augusti<sup>40)</sup> das Aquamanile unter den gottesdienstlichen Gefäßen und Werkzeugen und weiß bei diesbezüglicher kurzer Wort- und Sacherklärung die Tierform aus dem der Forschung inzwischen so geläufig gewordenen Verzeichnisse des Mainzer Kirchenschatzes erstmalig zu belegen. Die Tierform als solche erscheint Augusti nicht weiter merkwürdig, da, wie er schreibt, ja unsere Künstler auch jetzt noch verschiedenen Geräten und Utensilien die Form von Löwen, Greifen, Delphinen, Sphinxen usw. zu geben pflegten. Anders Leopold von Ledebur, der a. a. O. auf Grund des gleichen Schatzverzeichnisses, offenbar gerade angeregt durch die Erwähnung derartiger Tiermotive, auf den Orient schließt und es als zweifellos hinstellt, daß alle diese Gießgefäße in Tierformen zu kirchlichem Gebrauche als vasa sacra nicht bloß im Orient, sondern auch in der abendländischen Kirche gedient hätten.

Als Gefäße ausschließlich kirchlicher Verwendung stellt August Essenwein in den Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission<sup>41)</sup> die Aquamanilien hin, deren phantastische oder naturalistische Tierformen er aus dem Wesen der romanischen Kunstperiode herleitet. Dagegen wendet M. Peigné-Delacourt<sup>42)</sup> den Begriff des Aquamanile lediglich auf überlieferte und ihm bekannt gewordene Arbeiten in Beckenform an, ohne auch nur eines figürlichen Gefäßes Erwähnung zu tun, nennt aber bereits einen Beleg für die Waschung der Hände bei Tisch, im Privatleben. Etwa die Anschauung Essenweins scheint dann Franz Bock, zuerst gelegentlich seiner Abhandlung „Über die christlichen Meßkännchen“<sup>43)</sup>, im wesentlichen sodann noch in seinem Werke über „Karls des Großen Pfalzkapelle und ihre Kunstschatze“<sup>44)</sup> zu vertreten, unter Einbeziehung der Büstenform unter die figürlichen Typen.

Gleichzeitig bringt Bock an der erstgenannten Stelle weitere urkundliche Belege für den kirchlichen Gebrauch der Aquamanilien bei, beschränkt sich aber mit Rücksicht auf eine gesondert zu schreibende Abhandlung ebenfalls auf die bloße Aufzählung einer Anzahl von Typen nebst einzelnen bildlichen Wiedergaben, ohne freilich je zu einer zusammenfassenden Behandlung gekommen zu sein. Sein weiterer „Das ungarische National-Museum in Pest“ betitelter Artikel<sup>45)</sup> spricht dagegen ausdrücklich vom „kirchlichen wie profanen Gebrauch“ derartiger figürlicher Gießgefäße, nunmehr unter ihrer zeitlichen Ausdehnung über das ganze Mittelalter, wie auch für die beiden Hauptstücke der dortigen Sammlungen in Ge-

40) Denkwürdigkeiten aus der christlichen Archäologie, Bd. XII, Leipzig 1831, S. 56 f.

41) Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission, Jahrgang IV, Wien 1859, S. 49.

42) Notice sur quelques meubles liturgiques conservés dans l'ancien diocèse de Noyon, in der Revue de l'Art chrétien, Jahrgang V, Paris 1861, S. 169 ff.

43) In den Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission, Jahrgang IX, Wien 1864, S. 20 ff.

44) Karls des Großen Pfalzkapelle und ihre Kunstschatze, Cöln und Neuß (1865), S. 88 ff.

45) In den Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission, Jahrgang XII, Wien 1867, S. 81 ff.

stalt einer weiblichen Büste und eines Centauren die bereits bei der Aachener Büste eines bärtigen Mannes in der Toga behauptete byzantinische Herkunft erneut gefolgert wird. Dabei sieht Bock zu dem Centauren-Aquamanile in dem (fatimidischen) Bronzegrif des Campo Santo zu Pisa „eine überraschend ähnlich gestaltete Parallele“ und dehnt auf jenes die Möglichkeit seiner Übertragung in das Abendland durch heimkehrende Kreuzfahrer aus<sup>46)</sup>.

Während der gleichzeitig erschienene und mit acht Holzschnitten, also schon reicher illustrierte Aufsatz über „Die Formen des Aquamanile“<sup>47)</sup>, das Aquamanile wiederum lediglich unter dem Begriffe des kirchlichen Gerätes faßt, unter Aneinanderreihung etlicher bisher unbekannter und schon bekannter Stücke, und in ihrer figürlichen Gestaltung „eine natürliche Folge der romanischen Kunstperiode“ zu sehen glaubt, geht August Essenwein in seinem „Einige Fragen in Betreff der Aquamanilia“ betitelten Artikel<sup>48)</sup> darüber hinaus. Nicht allein, daß Essenwein sich bei den Büsten-Aquamanilien zu Aachen und Budapest in ihren Formen an die Antike erinnert fühlt und sie geradezu als „Mittelglied zwischen den antiken Gefäßen und jenen des Mittelalters“ bezeichnet, sucht er auch seine frühere Ansicht über das Alter der Tiergestalten zu rektifizieren. Er meint, daß diese im allgemeinen viel jünger seien, als man bei der handwerksmäßigen Behandlung anzunehmen leicht geneigt sei, und gibt für deren Chronologie eine Handhabe, wenn er, gleichfalls nur im allgemeinen, das Metall entscheiden lassen will, indem die Stücke um so jünger seien, je mehr sich dieses dem eigentlichen Messing nähere. Ohne daß Essenwein selbst je wieder das eigentliche Problem der Gießgefäße angegriffen hätte, sucht er doch zu dessen Lösung anzueifern, wenn er im gleichen Zusammenhang die Fragen aufwirft nach deren etwaigem Gebrauch auch zu profanen Zwecken, der eigentlichen Bedeutung ihrer Tiergestalt, der Art der neben ihnen verwendeten Schüsseln und endlich nach illustrierten Belegen durch alte Miniaturen: Anregungen, die ohne Nachfolge geblieben sind.

So knüpft die im gleichen Jahre 1867 erschienene Abhandlung von Ch. de Linas<sup>49)</sup> gelegentlich der Besprechung figürlicher Gießgefäße noch an die ältere Literatur an. Ch. de Linas vertritt den früheren Anschauungen von Essenwein und Bock gegenüber auch seinerseits die Ansicht, daß die Aquamanilien in Form von Personen und Tieren nicht ausschließlich zu liturgischem Gebrauch geschaffen worden seien. Wenn dann weiter behauptet wird, die Kirche habe Geräte weniger profanen Typus gehabt, und es gehörten solche wie die von ihm erwähnten Büsten, Löwen, Centaur, Pferd, Ritter und Greif sämtlich zum Hausgerät und hätten als Trinkkrüge oder Gieß-

46) Ebendort S. 84 und 92.

47) In den Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission, Jahrgang XII, Wien 1867, S. XXIX ff.

48) Im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, Neue Folge, Bd. XIV, Jahrgang 1867, Sp. 260 ff.

49) L'Histoire du travail à l'Exposition Universelle de 1867, in der Revue de l'Art chrétien, Jahrgang XI, Paris 1867, S. 427 f.

gefäße an der Tafel der großen Herren gedient, so war diese Behauptung ja schon damals widerlegt.

Auf Grund des Nachweises eines bronzenen Gießgefäßes in Taubenform für den kirchlichen Gebrauch im Anfange des 12. Jahrhunderts gibt Jules Labarte<sup>50)</sup> eine knappe Übersicht figürlicher Gießgefäße und denkt dabei an deren Verwendung am Altar. Danach gingen Erzeugnisse dieser Art und Technik, die in Menschen- und Tierform bis ins 15. Jahrhundert hinein gefertigt seien, wiederum in r o m a n i s c h e Zeit, auf das 11. Jahrhundert zurück und erklärten sich aus dem damaligen Zeitgeschmack. Freilich sind diese Hypothesen ohne eigentliche Belege geblieben, auch ist die Exemplifizierung auf süddeutsche Gießhütten, wie überhaupt solche des nördlichen Europa recht allgemein gehalten.

Nochmals treten dann die figürlichen Gießgefäße als spezifisch r o m a n i s c h e Erscheinungen in der „Das Lavabo und seine Kunstformen“ betitelten Studie<sup>51)</sup> auf, wo die k u l t l i c h e Seite in einen etwas weiteren historischen Überblick gerückt wird.

Den Versuch, die Tierform symbolisch zu deuten, hat Emile Molinier im Anschluß an das im Ungarischen Nationalmuseum zu Budapest befindliche Gießgefäß in Form eines Centauren in der Gazette archéologique<sup>52)</sup> unternommen, ohne daß dieser freilich als geglückt zu bezeichnen wäre. Molinier selbst gibt seine Hypothese ja nur unter dem größten Vorbehalt wieder, wie er sich auch nicht scheut, freimütig zuzugestehen, daß die Darstellungen dieser von ihm mit dem 12. bis 14. Jahrhundert zeitlich umgrenzten Gefäße, für die ein Einfluß orientalischer Arbeiten als sehr wohl möglich hingestellt wird, nicht von der Art seien, um schon aus ihnen heraus auf deren kirchliche oder weltliche Bestimmung schließen zu können. Jedoch bieten Wahrscheinlichkeitsgründe von Fall zu Fall eine gewisse Handhabe.

Die Artikel von J. Corblet<sup>53)</sup>, J. B. Bethune<sup>54)</sup> und Ch. Rohault de Fleury<sup>55)</sup> erwähnen die figürlichen Gießgefäße nur so nebenher oder zitatweise, und demgemäß ist auch von einem Erklärungsversuch ihrer Typen keine Rede; ebensowenig bei Alexander Schnütgen in den einleitenden Bemerkungen zu der Besprechung dreier mittelalterlicher Aquamanilien im Privatbesitz<sup>56)</sup>.

Wenigstens einen Weg zu einer Erklärung zeigt Theodor Frimmel. Und zwar denkt er, ausgehend von dem prunkvollen Gießgefäß in Form des phantastischen Vogels Greif in den Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiser-

50) Histoire des arts industriels, tome I., Paris 1872, S. 185 f.

51) In „Der Kirchenschmuck, Blätter des christlichen Kunstvereins der Diözese Seckau“, Jahrgang XIII, Graz 1882, S. 17 ff.

52) Gazette archéologique, Jahrgang X, Paris 1885, S. 161 ff. und Tafel 22.

53) Des vases et des ustensiles eucharistiques, in der Revue de l'Art chrétien, Jahrgang XXIX, Lille 1886, S. 58 ff.: Des Burettes et des Bassins de Lavabo.

54) Les bassins liturgiques, ebendort S. 318 ff.

55) La Messe, études archéologiques sur ses monuments, vol. VI, Paris 1888, S. 141 ff.: Aigüières et bassins liturgiques.

56) Zeitschrift für christliche Kunst, Jahrgang II, Düsseldorf 1889, Sp. 209 ff. und Tafel XI.

hauses zu Wien<sup>57)</sup> für diese von ihm lediglich dem liturgischen Gebrauch während der Messe zugeschriebenen Gießgefäße einmal an Vorbilder, die dem mittelalterlichen Künstler zu Gebote standen, dann aber vor allem an einen Zusammenhang mit dergleichen aus dem Altertum überkommenen Gießgefäßformen. Beispiele sind ihm etwa kyprische Gießgefäße oder altitalische Funde, jedoch vermag er gerade die Greifenform aus dem Altertum nicht zu belegen. Übrigens wird man mehr der inzwischen von Edmund Wilhelm Braun<sup>58)</sup> geäußerten Annahme zuneigen, die für das von Braun ohne einleuchtenden Grund als „Adler“ ausgegebene Stück auf ein fatimidisches Original weist.

Endlich sei hier noch der ausführlicheren Orientierung von B. E. Bendixen<sup>59)</sup> gedacht, deren Wert in der Behandlung der Stücke in den nordischen Museen und Kunstsammlungen beruht, die aber in dem allgemeinen Teil insofern mit Vorsicht zu benutzen ist, als sie sich gelegentlich allzu wörtlich an ältere Ausführungen wie die bei F. X. Kraus<sup>60)</sup>, von Ch. Rohault de Fleury<sup>61)</sup> u. a. anlehnt, ohne daß dies auf den ersten Blick erkennbar wäre. Nach Bendixen wäre es wiederum selbstverständlich, daß alle diese Formen ursprünglich der romanischen Periode entsprängen und aus derselben künstlerischen Ornamentation wie die Schnitzereien in Holz und Bein und die ältesten Skulpturarbeiten herzuleiten seien<sup>62)</sup>. Auch findet sich dort der Hinweis auf den Gebrauch der Gießgefäße unter der Verwendung anscheinend gleicher Formen in Kirche und Haus.

Von Nachschlagewerken und Handbüchern ist nur wenig anzuführen. So ist bei Du Cange in seinem grundlegenden „Glossarium mediae et infimae latinitatis“<sup>63)</sup> von figürlichen Gießgefäßen überhaupt keine Rede. Dagegen findet sich bei Viollet-le-Duc<sup>64)</sup> nicht nur die erstmalige Erwähnung ihres Vorkommens in fürstlichen Schatzverzeichnissen zu profanem Gebrauch, neben dem kirchlichen, sondern auch als Erklärung der auffälligen Tier- oder Menschenform der Hinweis auf die gleiche Geschmackrichtung bei allen Völkern in einem bestimmten Stadium ihrer Kunstentwicklung, von den Ägyptern bis ins Mittelalter hinein<sup>65)</sup>. Und das „Illustrierte archäologische Wörterbuch der Kunst des germanischen Altertums, des Mittelalters und der Renaissance“<sup>66)</sup>

57) Bronzen in der II. Gruppe der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. IX, Wien 1889, S. 231 ff. mit Abbildung.

58) Das Kunstgewerbe im Kulturgebiete des Islam, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, hrsg. in Verbindung mit andern von Georg Lehnert, Bd. II, S. 651 f.

59) Aus der mittelalterlichen Sammlung des Museums in Bergen III., in Bergens Museums Aarsberetning for 1891, Bergen 1892, Nr. 5, S. 1 ff. und Tafel I—III: Gießgefäße.

60) Real-Enzyklopädie der christlichen Altertümer, Bd. I, Freiburg i. B. 1882, S. 72.

61) La Messe, études archéologiques sur ses monuments, Bd. I, Paris 1883, S. 27.

62) A. a. O. S. 5.

63) Glossarium mediae et infimae latinitatis, tomus I, Paris 1840, sub verbo „aquamabile“, und tomus VI, Paris 1846, sub verbo „urceolus“.

64) Dictionnaire raisonné du mobilier français, tome II, Paris 1871, unter „aiguière“.

65) Ebendort S. 10.

66) Illustriertes archäologisches Wörterbuch der Kunst des germanischen Altertums, des Mittelalters und der Renaissance, hrsg. von Hermann Alex. Müller und Oskar Mothes, Abteilung I, Leipzig und Berlin 1877, unter „Gießgefäß“.

faßt gar die Gießgefäße der romanischen und der frühgotischen Zeit als Fortsetzung der Formen heidnisch-germanischer Opfergefäße. Während dann bei F. X. Kraus<sup>67)</sup> der hier in Frage stehenden figürlichen Gefäßformen wiederum keinerlei Erwähnung geschieht, gibt Heinrich Otte<sup>68)</sup> eine größere Übersicht davon, deutet auf ihren Gebrauch von Seiten des Priesters „zum Waschen der Hände vor, während und nach der Messe“, wie „auch besonders bei der Fußwaschung am grünen Donnerstage“, läßt jedoch die Frage ihrer Erklärung unerörtert, ebenso Victor Gay<sup>69)</sup> und Henry Havard<sup>70)</sup>.

In neuerer Zeit scheint Zusammenhängendes über die figürlichen Gießgefäße nicht mehr geschrieben zu sein. Wie sehr aber deren gelegentliche Deutungen divergieren, dafür einige typische Beispiele. So werden bei einer Besprechung des frühmittelalterlichen Kunstgewerbes auf der Lütticher Weltausstellung 1905 die Aquamanilien von Fritz Hoerber<sup>71)</sup> „auf die altgermanische, ja überhaupt jedem Naturvolk eigentümliche archaische Vorliebe für Tiergestalten“ zurückgeführt. A. Feigel<sup>72)</sup> sucht für das im hessischen Landesmuseum befindliche, aus Pferdeleib, gekröntem weiblichen Kopf, aufgebogenem löwenartigen Schweif und Henkelgriff zusammengesetzte Phantasiegebilde, angeblich aus dem 13. Jahrhundert, in den Schilderungen der Bibel, den Heuschrecken der Offenbarung Johannis<sup>73)</sup> eine Parallele. Andere, wie Friedrich Schneider<sup>74)</sup>, Gaston Migeon<sup>75)</sup>, Jos. Destrée<sup>76)</sup>, Edmund Wilhelm Braun<sup>77)</sup> und Ernst Kühnel<sup>78)</sup> denken direkt an Beeinflussung der abendländischen Gießgefäße durch orientalische Vorbilder.

67) Real-Enzyklopädie der christlichen Altertümer, Bd. I, Freiburg i. B. 1882, unter „Aquamanile“.

68) Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters, 5. Auflage, Bd. I, Leipzig 1883, S. 253 ff.

69) Glossaire archéologique du moyen âge et de la renaissance, tome I, Paris 1887, unter „aiguière“ und „aquamanile“.

70) Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours, tome I, Paris o. J., unter „aiguière“ etc.

71) Das frühmittelalterliche Kunstgewerbe auf der Lütticher Weltausstellung 1905, in „Kunst und Kunsthandwerk“, Jahrgang IX, Wien 1906, S. 100.

72) Neuerwerbungen der Plastik-Sammlung des Landesmuseums zu Darmstadt, in „Der Cicerone“, Jahrgang V, Leipzig 1913, S. 42, mit Abbildung.

73) Apocalypsis b. Joannis Apostoli, cap. 9.

74) Ostasien und mittelalterliche Kunstgebilde, ein Blatt zur Geschichte von Kultus und Kunst in Ost und West, in „Der Kirchenschmuck, Blätter des christlichen Kunstvereins der Diözese Seckau“, Jahrgang XXXI, Graz 1900, S. 65.

75) Notes d'archéologie musulmane à propos de nouvelles acquisitions du Louvre, in der Gazette des Beaux-Arts, Paris 1905, tome I, S. 453.

76) Het oude Koperwerk op de Tentoonstellingen te Dinant en te Middelburg, in „Onze Kunst“, Jahrgang IV, Antwerpen und Amsterdam 1905, I, S. 43.

77) Das Kunstgewerbe im Kulturgebiete des Islam, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, hrsg. in Verbindung mit andern von Georg Lehnert, Bd. II, Berlin o. J., S. 651.

78) Die Ausstellung mohammedanischer Kunst München 1910, im Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd. V, München 1910, S. 213, vgl. auch: Die Ausstellung von Meisterwerken mohammedanischer Kunst in München 1910, hrsg. von F. Sarre und F. R. Martin, Bd. II, München 1912, die Metallarbeiten S. III.

Nachdem sich aus der Betrachtung der bisherigen Literatur die Gesichtspunkte zu einer einheitlichen Gestaltung des hier vorliegenden Themas ergeben haben, soll im folgenden aufs neue unternommen werden, der Verwendung, der Herkunft und der zeitlichen Bestimmung der figürlichen Gießgefäße des Mittelalters nachzugehen. Dabei sei der Versuch gewagt, die Chronologie der Stücke auf Grund stilkritischer Vergleichung mit Hilfe zeitlicher und sachlicher Daten aufzubauen und die formale Entwicklung durch die einzelnen Typenreihen zu verfolgen.

Wie steht es zunächst mit der Verwendung und welches war der eigentliche Zweck der Aquamanilien, diese Fragen gilt es hier wenigstens zu streifen.

Ihr kirchlicher Gebrauch ergibt sich vor allem aus ihren zahllosen Erwähnungen in Verbindung mit ausgesprochen kirchlichen Geräten. Insbesondere dienten sie dem Priester zur rituellen Händewaschung während des Meßopfers vor dem Altare oder an der sogenannten Piscina neben dem Altare, wie auch der bereits zitierte „Ordo Romanus“<sup>79)</sup> von dem „acolythus“ spricht „qui patenam tenet, et qui manutergium tenet, et qui aquam dat“. Dabei erfolgt die Waschung selbst durch Übergießen oder Überfließenlassen des Wassers nach dem Offertorium, bei den Worten des Psalmes<sup>80)</sup>: „Lavabo inter innocentes manus meas et circumdabo altare tuum Domine“.

Die erstere Form findet, und das hat bereits Ch. Rohault de Fleury<sup>81)</sup> mit Recht hervorgehoben, in den so häufigen Pilatusdarstellungen mit der symbolischen Händewaschung schon auf altchristlichen Sarkophagen ihr Analogon. Dem Priester assistiert ein Subdiakon oder ein Akoluth, dem diese Funktion ausdrücklich bei seiner Weihe übertragen ward. Das läßt sich wenigstens unter anderem aus einem Schreiben des Erzbischofes Lanfranc von Canterbury († 1089) entnehmen<sup>82)</sup>:

. . . „in nostris episcopalis ordinis codicibus, quos ex diversis regionibus multos habemus, et de ordinando subdiacono, inter caetera sic scriptum habetur: Postea vero accipiat ab archidiacono urceolum cum aquamaniliac manutergium“,

wo diese Bestimmung schon auf das vierte Konzil von Carthago vom Jahre 398 zurückgeführt wird<sup>83)</sup>.

Nach Johannes de Balbi, genannt de Janua oder Januensis<sup>84)</sup>, erstreckte sich der Gebrauch dieses Gefäßes auch wohl auf die weitere Waschung, die der Priester nach der Kommunion vorzunehmen hat, um etwaige an den Fingern haftengebliebene Partikel der geweihten Hostie vor anderweitiger Berührung zu schützen, denn:

„Aquamanile (lis) dicitur vas, super quod cadit aqua, qua abluuntur digiti sacerdotis post sumptionem corporis Christi, quod tenere et prae-parare debet subdiaconus.“

79) Bei Joh. Mabillon, *Museum Italicum*, tom. II, Luteciae Parisiorum 1689, S. 15 und 50.

80) *Liber Psalmorum*, XXV, 6.

81) *La Messe, études archéologiques sur ses monuments*, VI, Paris 1883, S. 141.

82) *Beati Lanfranci Cantuariensis archiepiscopi Epistolarum liber*, epistola XIII, bei I. P. Migne, *Patrologiae Latinae*, tom. CL., Lutetiae Parisiorum 1854, Sp. 520.

83) Vgl. dagegen F. X. Kraus, *Real-Encyclopädie der christlichen Altertümer*, Bd. I, Freiburg i. B. 1882, S. 72.

84) *Catholicon*, sub verbo „Aquamanile“.

Dagegen dürfte weniger allgemein eine Verwendung des Aquamanile während des Offertorium zur Vermischung von Wasser mit dem Weine des Meßkelches gewesen sein, die indes die „Epistola Gilberti episcopi Pictavensis ad Mathaeum abbatem sancti Florentii“<sup>85)</sup> unzweifelhaft erkennen läßt und dabei die Bezeichnung „aquamane“ ausdrücklich auf das Gießgefäß anwendet:

„Cum enim ministri nostri vinum in calicem oblaturi infuderint, de miscenda vino aqua non eis credimus, nisi iam oblato nobis pane et offerendo calice vel ipsi prae oculis nostris aquam infundant, vel nobis aquamanili tradita, eam calici misceamus.“

Und auf den päpstlichen Kreis endlich beschränken sich die Angaben des „Ordo Romanus I.“<sup>86)</sup>, gelegentlich der Vorschriften für die Feier der Auferstehung des Herrn, nach denen an der großen Osterprozession hinter der Person des Papstes auch ein Akoluth mit dem Aquamanile einherzugehen hat, um dem Papste vor Beginn des Gottesdienstes das Wasser zu reichen:

„Acolythi autem, qui inde fuerint, observant, ut portent chrisma ante Pontificem, et evangelia, sindones et sacculos, et aquamanus post eum“ . . . dazu:

„Advocatores autem ecclesiae stant quidem cum maioribus, non autem praecedunt cum eis, sed ipsi tantummodo sequuntur sellarem Pontificis cum acolytho, qui aquamanus portat. Quem semper necesse est sequi Pontificem, usque dum ad altare ascendat, paratus sub humero in presbyterio, quando vocetur a subdiacono regionario ad aquam dandam.“

Daß die hier in Frage stehenden Gießgefäße während des Mittelalters auch zu Taufhandlungen benutzt worden wären, dafür läßt sich vorderhand ein sicherer Beweis nicht beibringen. Es ist gleichwohl nicht unwahrscheinlich und es mag in diesem Zusammenhang an das im Jahre 1904 von M. Mackeprang in einer Nische neben der Tauffünfte der Kirche zu Ousted auf Jütland in Dänemark aufgefundene völlig intakte Löwen-Aquamanile erinnert sein, das noch heute diesem Zwecke dient<sup>87)</sup>. Und das gleiche würde, nach M. Mackeprang, bei einem Aquamanile aus der Indslev kirke auf Fünen zutreffen, das sich gegenwärtig im Dänischen Nationalmuseum zu Kopenhagen befindet. Es stellt einen Löwen mit seitlich gewandtem Kopf, aufgebogenem Schweif und Henkeltier dar und trägt als Besonderheit ein Brustschild mit der eingravierten Figur eines Bischofes.

Weiterhin scheinen die Aquamanilien bei der Zeremonie der Jüngerfußwaschung am Gründonnerstage<sup>88)</sup> eine Rolle gespielt zu haben. Gibt es doch hierfür einen urkundlichen Beleg in dem im Jahre 1470 von dem Kirchherrn Johannes von Bergzabern der Stephanskirche zu Oberachern in Baden ausdrücklich zu diesem

85) Bei Edmund Martene und Ursinus Durand, Thesaurus novus anecdotorum, tomus I, Lutetiae Parisiorum 1717, Spalte 428.

86) Bei Joh. Mabillon, Museum Italicum, tom. II, Luteciae Parisiorum 1689, S. 5 und 6.

87) Vgl. M. Mackeprang, Middelalderlige kirkelige Monumenter: Ousted kirkes aquamanile, in Aarbøger for nordisk oldkyndighed og historie, Bd. 22, Kjøbenhavn 1907, S. 46 ff., mit Abbildung.

88) Evangelium secundum Iohannem, cap. 13.

Zwecke nebst einem „beckin“ gestifteten „giessfass“. 89) Zudem ward ein Gießgefäß in Form des Samson auf dem Löwen bis zum Jahre 1881 an Ort und Stelle bewahrt, wo sich die Feier des sogenannten Mandates bis in die Gegenwart erhalten hat. Es ist dann in dem genannten Jahre zugunsten des Kirchenbaufonds verkauft und gehört nunmehr der Sammlung Dr. Albert Figdor in Wien als vielbewundertes Schaustück an. Zwar läßt sich die Identität jenes 1470 erwähnten Gießfasses und dieser überkommenen Gruppe vermuten, ohne daß freilich deren Identifizierung, wie sie bereits K. Reinfried 90) vornimmt, schlechthin zwingend wäre.

Endlich kämen noch für den Gebrauch der Aquamanilien die Waschungen in Betracht, die der Priester in der Sakristei vorzunehmen hat, bevor er zum Altare tritt.

Andererseits darf man die Verwendung der Gießgefäße auch zu weltlichen Zwecken nicht unterschätzen. Um bei den figürlichen Typen zu bleiben, so ist deren Gebrauch im profanen Leben nicht vor der Mitte des 14. Jahrhunderts zu belegen. Und hier sind es vornehmlich Könige, Fürstlichkeiten, überhaupt weltliche Große, an deren Tafel man vor Beginn und am Ende der Mahlzeiten sich der Aquamanilien bediente, da es ja bis spät in das Mittelalter hinein selbst in den vornehmsten Kreisen Brauch war, mit den bloßen Händen zu essen. Wie bei den frühesten Stücken greift nun wieder das Edelmetall Platz. Einige Beispiele mögen genügen.

So führt der „Compte de l'argenterie d'Etienne de la Fontaine, pour le terme de la Saint-Jean de l'an 1352“ u. a. auf: „une aiguière d'un lion couronné assis sur une terrasse“, wie „une aiguière d'un home séant sur un demi coq, à une teste d'évesque qui tient une crosse“ 91), und in dem „Inventaire du garde-meuble de l'argenterie dressé en 1353“ 92) werden unter „Aiguières d'argent“ figürliche Gießgefäße genannt, wie: „une aiguière d'un homme assis sur un coq esmaillié“, „une aiguière d'un homme assis sur un serpent à elles dorée et esmailliée“, „une aiguière d'une seraine filant, dorée et esmailliée“, „une aiguière d'un homme assis sur un griffon“, „une aiguière en manière d'un Sanson Fortin, d'argent doré et esmailliée“, „une aiguière d'un homme sur une beste jouant d'une cornemuse“, „une aiguière d'une femme assise sur 1 serpent doré et esmaillié“, „une aiguière d'un homme assis sur un coq, doré et esmaillié“, „2 aiguières, l'une d'un coq, l'autre d'une géline, dont le ventre est de coquille de perles“, „une aiguière d'un martinnet assis sur 1 buisson et sur 1 entablement, dorée et esmailliée“.

Von erhaltenen Bronzearbeiten ist das Aquamanile in Form einer weiblichen Büste aus der Sammlung Floh in Krefeld zu nennen, dessen Majuskelschrift: „+ANCILLA.BIN.ICH.GENANT.ZE HOVE.WER.ICH.GERNE.“

89) Vgl. K. Reinfried, Eine Gründonnerstagsstiftung für die Pfarrkirche zu Oberachern, in dem „Freiburger Diöcesan-Archiv“, Bd. XXI, Freiburg i. B. 1890, S. 303 ff.

90) Ebendort S. 306, Anmerkung 1.

91) Comptes de l'argenterie des rois de France au XIVe siècle, hrsg. von L. Douët-d'Arcq, Paris 1851, S. 170 f.

92) Ebendort S. 311 ff.

ERKANT“ an der Art seines profanen Gebrauches kaum einen Zweifel läßt. Das Stück tauchte im Jahre 1880 auf der Ausstellung der kunstgewerblichen Altertümer in Düsseldorf<sup>93)</sup> auf und wird auch von Alexander Schnütgen<sup>94)</sup> in diesem Sinne gedeutet. Den derzeitigen Besitzer habe ich nicht feststellen können.

In diesen Zusammenhang dürfte ferner das Gießgefäß in der nicht gerade seltenen Form des *stehenden Löwen* mit seitlich gewandtem Kopf und Ausgußtülle in der Achse des Körpers gehören, das sich im Rathaus zu Mölln befindet. Spricht doch das auf seiner Rückseite als Mühlrad eingravierte Stadtwappen im Verein mit der Aufbewahrungsstätte, deren Kernbau bis in das 14. Jahrhundert zurückreicht, durchaus für seine Verwendung „bei festlichen Mahlzeiten des ehrsam Rates“, die schon Arthur Pabst gelegentlich seiner ersten Veröffentlichung<sup>95)</sup> vermutet. Es wäre dann in der Tat als schlichtes Gegenstück zu den beiden *Löwen* aus vergoldetem Silber von 1540 und 1541 anzusprechen, die als bedeutsame Teilstücke des Lüneburger Ratssilbers heute im Kunstgewerbemuseum zu Berlin bewahrt werden.

! Aus dem Gesagten läßt sich bereits entnehmen, daß ein Versuch, mit Hilfe der *Typen* derartiger Gebilde, die ja in ganz überraschender Mannigfaltigkeit analog in der Monumentalkunst an Kapitellen, Friesen und Reliefplatten, wie der Kleinkunst an Metallgeräten, Arbeiten in Bein oder Elfenbein und endlich der Textilkunst auftreten, die kirchliche oder weltliche Bestimmung generell erschließen zu wollen, verfehlt wäre.

Das würde sich auch mit der von Gustav E. Pazaurek gelegentlich seiner Untersuchungen über alte und neue Beleuchtungskörper<sup>96)</sup> festgelegten Tatsache decken, in jenen Jahrhunderten habe man ja eine Grenze zwischen den beiden Sphären, die wir haarscharf abzusondern pflegten, vielfach gar nicht gemacht.

Und wollte man die *Typen* aus sich selbst erklären, so ließe sich, um dies an einem Beispiel zu illustrieren, mit L. Cloquet<sup>97)</sup> für die Deutung der *Hirschform* bei den *Aquamanielen* an den Ausspruch des Psalmisten<sup>98)</sup> denken, der das Verlangen der Seele nach Gott mit dem Durste des Hirsches vergleicht, wenn nicht die gleiche Hirschform als *Lichthalter* vorkäme.

Die Mißlichkeit der Frage nach kirchlichem oder weltlichem Gebrauch, wie das Auftauchen der figürlichen Gießgefäße in der abendländischen Kunst findet aber ihre Lösung oder kommt dieser doch wenigstens näher, sobald man jene unter den Gesichtspunkt der *Herkunft ihrer Motive aus dem Orient* stellt. Wie dann mit einer solchen auch wohl ein gewisses Fundament für die chronologische

93) Katalog Nr. 758c.

94) Drei mittelalterliche Aquamanielen im Privatbesitz, in der Zeitschrift für christliche Kunst, Jahrgang II, Düsseldorf 1889, Sp. 209 ff., mit Abbildung auf Tafel XI.

95) Arthur Pabst, Der Schatz im Rathaus zu Mölln, in „Kunstgewerbeblatt“, Monatschrift für Geschichte und Literatur der Kleinkunst, hrsg. von demselben, Jahrgang III, Leipzig 1887, S. 113, mit Abbildung Figur 2.

96) In den Mitteilungen des nordböhmischen Gewerbemuseums, Jahrgang XXII, Reichenberg 1904, S. 43.

97) Essai sur la décoration architectonique, in der Revue de l'Art chrétien, Jahrgang XLIV, Lille 1901, S. 407.

98) Liber Psalmorum, XLI, 2: „Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te Deus“.

Ansetzung gewonnen ist, so erübrigt es sich andererseits, den einzelnen Tierformen nachgehen, sie ausdeuten und aus Schriftquellen für den Kultgebrauch belegen zu wollen. Zwar läßt sich nicht leugnen, daß ihnen ursprünglich eine symbolische Bedeutung zugekommen sein mag, die indes im Abendlande verloren gegangen ist. Daß sich jedoch die abendländische Welt um die Deutung derartiger Tierformen bemüht, geht aus der bemerkenswerterweise als gleichzeitige Erscheinung zu würdigenden Verbreitung des „Physiologus“ hervor, die der Zeitrichtung entsprechend, gerade im frühen Mittelalter groß war.

Lebende Wesen um ihrer selbst willen wiederzugeben ist nach den Lehren des Koran verboten, und wenn sich trotzdem Tierdarstellungen finden, so erklären sich diese ohne weiteres aus dem laxen religiösen Gefühl gewisser Zeiten und Völker<sup>99)</sup>. Stammen doch auch die bisher bekannt gewordenen Gieß- und Räuchergefäße in Tierform gerade aus dem Kunstkreise der schiitischen Perser und der gleichfalls schiitischen Fatimiden in Ägypten und Sizilien, wie aus Spanien, das in den hier in Frage kommenden Zeiten unter arabischer Herrschaft stand. Sie sind aus Kupfer oder Bronze hergestellt, da ja der Islam die Verwendung edlen Metalles zu Gebrauchsgegenständen nicht duldet, ein von Julius Leisching<sup>100)</sup> treffend hervorgehobener Umstand, und es wäre nicht unmöglich, daß auch die Wahl des Materials auf die abendländischen Arbeiten vorbildlich gewirkt hätte. Auch wäre es, nach J. J. Marquet de Vasselot<sup>101)</sup> gerade die außergewöhnlich starke Stilisierung der morgenländischen Arbeiten gewesen, die ihre Wirkung auf die abendländischen Künstler zunächst umsoweniger verfehlen konnte, als sie ihrem Unvermögen in dem Erfassen und der Wiedergabe der Natur zu Hilfe kam: „incapables de rendre exactement la complexité de la nature, se bornent nécessairement et inconsciemment à en reproduire quelquesuns des traits essentiels, imprimant ainsi à leurs oeuvres une stylisation très accentuée“. Dagegen haben die in der Regel über den ganzen Tierkörper ausgedehnten ornamentalen Verzierungen keinerlei Anklang gefunden.

Für die profane Verwendung der morgenländischen Arbeiten würde sprechen, daß das in der Sammlung der Frau Ernesta Stern in Paris befindliche Löwen-Aquamanile an der Stätte eines zerstörten Araberschlosses bei Palenzia, das gegenwärtig im Museum zu Cordova bewahrt, als Pferd oder Hirsch gedeutete Gießgefäß (?) in den Ruinen des ehemaligen Prunkpalastes von Medina-az-Zahara gefunden ward. Dagegen schließt die arabische Inschrift des Pfau-Aquamanile im Louvremuseum zu Paris, die auf Abd el Malek, den Christen, als Künstler lautet, bereits eine Verwendung im christlichen Kulte nicht aus, ohne freilich an sich schon auf eine solche zu deuten.

99) Vgl. zu Gaston Migeon, Notes d'archéologie musulmane, à propos de nouvelles acquisitions du Louvre, in der Gazette des Beaux-Arts, Paris 1905, tome I, S. 444, die Ausführungen von Ernst Kühnel, Das mohammedanische Kunsthandwerk und die Ausstellung München 1910, in „Kunst und Kunsthandwerk“, Jahrgang XIII, Wien 1910, S. 444.

100) Muhammedanische Kunst, in den Mitteilungen des Erzherzog Rainer-Museum für Kunst und Gewerbe, Brünn 1910, S. 181.

101) Les influences orientales, in der Histoire de l'Art, hrsg. von André Michel, tome I, deuxième partie, Paris 1905, S. 896 f.

Wegweisend für die Ableitung der Gießgefäße hinsichtlich ihrer Tiermotive aus dem Formenkreise der Kunst des Orients erscheint die von Adrien de Longpérier<sup>102)</sup> bereits 1865 veröffentlichte, „Vase arabo-sicilien de l'oeuvre Salemon“ betitelte Abhandlung, die dieses P f a u-Aquamanile zum Gegenstande hat, und die dann später nebst einer Reproduktion des Stückes in die von G. Schlumberger herausgegebenen „Oeuvres de A. de Longpérier“<sup>103)</sup> aufgenommen ist. Es handelt sich um ein kunstvoll gearbeitetes — denn das will ja die Bezeichnung de l'oeuvre Salemon nur besagen — kupfernes Gießgefäß, das als arabisch-sicilische Arbeit spätestens des 12. Jahrhunderts angesprochen wird. Das über und über ziselierte Stück mit stilisiertem durchbrochenen Federbusch auf dem leicht geneigten Kopf und scheibenartig ausgebreitetem Schwanz steht geradeaus gewandt, an den Füßen gestützt durch den halbkreisförmigen Zusammenschluß der hinteren Zehen. Als Handhabe dient, ganz wie bei den romanischen Gießgefäßen des Abendlandes, ein auf dem Rücken des Pfauens befindliches raubvogelartiges Gebilde in gekrümmter Stellung, das seinen Schnabel in den Hals des Pfauens geschlagen hat. Eine durch den Hals dieser Grifffigur abwärts gerichtete, gegenwärtig abgebrochene Röhre diente zur Einführung des Wassers, für das der Schnabel des Pfauens den natürlichen Ausguß bildet.

Obwohl der Pfau schon frühzeitig in die christliche Symbolik Eingang gefunden hat, so gehört er doch durchaus dem orientalischen Kunstkreise an, und spezifisch orientalisch ist auch das Motiv der im Kampfe aufeinander befindlichen Tiere, das eine auf dem Rücken des anderen<sup>104)</sup>.

Wenn es gelungen ist, um dieses Pfau-Aquamanile nach und nach eine Reihe von Stücken zu gruppieren, die unzweifelhaft orientalischer Kunstübung entstammen, so ist der Anstoß dazu dem französischen Gelehrten Gaston Migeon und der Exposition des Arts Musulmans au Musée des Arts Décoratifs in Paris vom Jahre 1903 zu danken.

Auf das in dem von Gaston Migeon herausgegebenen Tafelwerk der Ausstellung (Tafel 27) erstmalig publizierte, charaktervolle, ebenfalls über den ganzen Körper auf das reichste ziselierte und mit kufischen Inschriften versehene Bronze-Aquamanile in Form eines s t e h e n d e n L ö w e n mit geöffnetem Rachen und aufgerichtetem Schweif, der Sammlung der Frau Ernesta Stern in Paris, folgen in den „Notes d'archéologie musulmane à propos de nouvelles acquisitions du Louvre“<sup>105)</sup> weitere als fatimidisch erkannte Bronzegußarbeiten in Tierform. Sie werden insbesondere durch den mächtigen vierfüßigen G r e i f mit aufwärts gebogenem Flügelpaar im Campo Santo zu Pisa repräsentiert. Darunter als gesichertes G i e ß g e f ä ß der aus Sardinien stammende H i r s c h im Bayerischen Nationalmuseum zu München, der seinerzeit von König Ludwig I. von Bayern aus römischem Privatbesitz erworben ward. Leider stark zerstört, enthält dieser mit Rankenverzierung in flacher Graviertechnik völlig bedeckte, vorzüglich patinierte Guß nach Ernst Kühnel<sup>106)</sup>

102) In der Revue archéologique, N. S., Bd. XII, Paris 1865, S. 356 ff.

103) Oeuvres de A. de Longpérier, tome I, Paris 1883, S. 442 ff. und Pl. XI.

104) Vgl. J. J. Marquet de Vasselot, Les influences orientales, in der Histoire de l'Art, hrsg. von André Michel, tome I, deuxième partie, Paris 1905, S. 889.

105) Gazette des Beaux-Arts XXXIII, Paris 1905, 1., S. 441 ff., mit Abbildungen.

106) Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München 1910, hrsg. von F. Sarre und F. R. Martin, Bd. II, München 1912.

wiederum den Namen des Verfertigers in heute nicht mehr sicher zu deutender kufischer Schrift und wird durch die naturalistische Behandlung vor allem des Kopfes mit den geperlten und beringten Geweihstangen und der Art der Wiedergabe von Rippen und Muskelpartien charakterisiert. Lötspuren einer ehemaligen Handhabe und eine kreisrund ausgestochene Eingußöffnung auf dem Rücken sprechen unzweideutig für seine Verwendung als Gießgefäß, mit Ausguß durch Maul und Nasenlöcher, dessen frappierende Lebendigkeit farbige Glasflüsse in den gehöhlten Pupillen der Augen noch gesteigert haben dürften.

Ob jenes als P f e r d oder H i r s c h gedeutete, mit einem Ornamentmuster überzogene Stück im Museum zu Cordova als Aquamanile gedient hat, sei dahingestellt, jedenfalls gehört es neben dem im Louvremuseum bewahrten, als P a p a g e i gestalteten und nach dem Charakter der auf ihm sichtbaren Schriftzüge vor 1180 datierten Räuchergefäß in der Tat in den gleichen stilistischen Zusammenhang.

Später entdeckte Gaston Migeon dann im Casseler Museum das weitere Aquamanile in Form eines s t e h e n d e n L ö w e n, das sich durch kufische Schriftzüge als Werk eines Abd-Allah ausweist. Es wird in den „Notes d'archéologie musulmane“<sup>107)</sup> von ihm nachgetragen und dann nebst den sämtlichen hier genannten Stücken in dem von ihm bearbeiteten „Manuel d'Art musulman“<sup>108)</sup> aufgeführt, unter deren gleichzeitiger bildlicher Wiedergabe. Hinzu tritt der Nachweis eines dem Pariser L ö w e n analogen Stückes in der Sammlung M. Salting im Viktoria and Albert-Museum zu London<sup>109)</sup>.

In ihre zeitliche und stilistische Nähe gehört dann ferner der jüngst in das Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin gelangte kleine Bronze l ö w e, der als Räuchergefäß oder Wasserspeier gedient haben mag<sup>110)</sup>.

Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München 1910, deren großer Publikation orientierende Aufsätze von Ernst Kühnel über die hier allein in Frage stehenden Metallarbeiten<sup>111)</sup> vorausgingen, hat neue bedeutende Aufschlüsse gebracht. Dabei lag der Schwerpunkt des Neuen in der Einbeziehung von Gußarbeiten aus russischen Sammlungen. So waren als älteste schon persische Arbeiten der Sassanidenzeit da: Aquamanilien in Form möglicherweise eines R e h e s<sup>112)</sup> bzw. einer E n t e<sup>113)</sup> aus der Sammlung des Grafen Bobrinsky in St. Petersburg, deren Datierung in das 6.—7. Jahrhundert indes nicht gesichert ist. Auch nur vermutungsweise auf Persien oder Turkestan und das 7.—9. Jahrhundert werden die folgenden Stücke der gleichen Sammlung gedeutet wiederum

107) Gazette des Beaux-Arts, Paris 1906, S. 205 ff., mit Abbildungen.

108) Manuel d'Art musulman, tome II, Paris 1907, S. 221 ff.

109) Ebendort S. 227.

110) Vgl. Sarre in „Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen“, Jahrgang XXXIV, Nr. 4, Berlin 1913, Sp. 67 f. und Abbildung 39.

111) „Die Ausstellung mohammedanischer Kunst München 1910“, im Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst Bd. V, München 1910, S. 209 ff., sowie „Die Metallarbeiten auf der mohammedanischen Ausstellung in München 1910“, in „Kunst und Kunsthandwerk“, Jahrg. XIII, Wien 1910, S. 504 ff.

112) Amtlicher Katalog Nr. 2983, abgebildet im Tafelwerk der Ausstellung Bd. II, Tafel 135.

113) Amtlicher Katalog Nr. 2984, abgebildet im Tafelwerk der Ausstellung Bd. II, Tafel 135.

in Gestalt einer Ente<sup>114)</sup>, eines Pferdes<sup>115)</sup> und eines Hahnes<sup>116)</sup>. Ägypten und die Fatimidenkunst des 10.—11. Jahrhunderts war außer dem Casseler Löwen-Aquamanile<sup>117)</sup> und dem Hirsch des Münchener Nationalmuseums<sup>118)</sup> durch einen zweiten Hirsch der Sammlung Martin in Stockholm<sup>119)</sup> vertreten. Das dem 11.—12. Jahrhundert zugeschriebene Löwen-Aquamanile der Sammlung der Frau Ernesta Stern in Paris<sup>120)</sup> repräsentierte wieder das in jenen Zeiten unter arabischer Herrschaft stehende Spanien, während das Pfa-Aquamanile des Louvre in Paris, ein Erzeugnis der gleichfalls von Ägypten abhängigen Kunst Siziliens, in der Reihe fehlte.

Bei einzelnen der genannten Stücke steht nun die Art der Verwendung nicht durchaus fest, und es ist nicht ausgeschlossen, daß das eine oder andere von ihnen ein ehemaliges Räuchergefäß darstellt, jene weitere Verwendungsmöglichkeit neben der des Wasserspendens im Gebrauche derartiger Tierformen. Ist doch auch in dem schon erwähnten *Chronicon Moguntinum*<sup>121)</sup> von kirchlichen Räuchergefäßen in Form von Kranichen die Rede:

„Item erant due grues argenteae concave, que solebant poni iuxta altare hinc et hinc, et dorso patebant, impositis carbonibus et thure atque thimiamate boni odoris fumum per guttura et rostra emittebant; erant autem grues tante magnitudinis cuius vive“;

die durchaus als Gegenstücke zu den Gießgefäßen im Rahmen des mittelalterlichen Gottesdienstes erscheinen.

Es ist ein Verdienst von Friedrich Schneider, in seinem „Ostasien und mittelalterliche Kunstgebilde“ betitelten Aufsatz<sup>122)</sup>, unter Verknüpfung dieser Notiz mit einem altkoreanischen bronzenen Räuchergefäß in Form eines hochbeinigen Vogels auf felsartigem Unterbau, das aus Pariser Privatbesitz inzwischen in die Sammlungen des Grafen Hans Wilczek auf Burg Kreuzenstein bei Wien gelangt ist, den Ursprung derartiger Räuchergefäße mitsamt der Weihrauchspende in dem buddhistischen Kulte nachgewiesen zu haben. Es geschieht dies mit Hilfe eines dem Werke des Mahāvastu entnommenen Zitates: „Jetzt brachte die Tochter des Dorfbewohners täglich vor dem Stūpa mit Wohlgerüchen, Guirlanden und Weihrauch in einem messingenen Gefäße ihre Verehrung dar“, unter Beifügung der Erklärung des Herausgebers Senart: „Quant au vase, c'est un vase rempli de parfums ou d'eau parfumée comme il en figure régulièrement dans toutes les pompes buddhiques“.

114) Amtlicher Katalog Nr. 2991, abgebildet im Tafelwerk der Ausstellung Bd. II, Tafel 133.

115) Amtlicher Katalog Nr. 2994, abgebildet im Tafelwerk der Ausstellung Bd. II, Tafel 136.

116) Amtlicher Katalog Nr. 2995, abgebildet im Tafelwerk der Ausstellung Bd. II, Tafel 134.

117) Amtlicher Katalog Nr. 3122, abgebildet im Tafelwerk der Ausstellung Bd. II, Tafel 154.

118) Amtlicher Katalog Nr. 3123, abgebildet im Tafelwerk der Ausstellung Bd. II, Tafel 155.

119) Amtlicher Katalog Nr. 3121.

120) Amtlicher Katalog Nr. 3181.

121) Christiani archiepiscopi liber de calamitate ecclesiae Moguntinae, ed. H. Reimer, MG. SS. XXV, 240, 4—7.

122) In „Der Kirchenschmuck“, Blätter des christlichen Kunstvereines der Diözese Seckau, Jahrgang XXXI, Graz 1900, S. 63 ff., mit Abbildungen.

Auf den genannten Bronzevogel wie auf häufiger vorkommende, dem gleichen Zweck dienende löwenartige Gefäßformen oder weitere chinesische und japanische Analogien einzugehen, überschreitet den Rahmen vorliegender Abhandlung. Jedoch wäre unter dem Gesichtspunkt eben der Parallelerscheinung zu den Gießgefäßen jener Nachweis von Räuchergefäßen wichtig, die in der Tat, wenn auch vereinzelt, für den christlichen Gottesdienst vorbildlich gewirkt und mit dem Weihrauch in die abendländischen Kirchen Eingang gefunden haben können. Aber ließ sich denn nicht jede der Gießgefäßformen selbst als Behälter von „parfums ou d'eau parfumée“ verwenden und sich damit nicht für die nebeneinander überkommenen Räucher- und Gießgefäße annehmen, daß man einerseits mit Feuer, andererseits mit Wasser seine Opfer darbrachte?

So wenig hier die Möglichkeit von Einwirkungen bezweifelt werden soll, die durch Handelsbeziehungen mit dem Osten schon vor der Zeit der Kreuzzüge bedingt wären, wie ja jene Kreuzzüge gerade dem Zwecke dienten, den unterbundenen Verkehr mit den heiligen Stätten des Orients wieder herzustellen, der zu allen Jahrhunderten ein mehr oder minder reger gewesen, so spricht doch für die vorliegende Untersuchung entscheidend mit, daß sich von den abendländischen figürlichen Gießgefäßen wohl keines über das 12. Jahrhundert hinaus mit Sicherheit datieren läßt. Damit wäre der genannten Periode der Kreuzzüge eine gewisse Bedeutung für die Aufnahme und Verbreitung der analogen Tiermotive aus der Metallkunst des Orients in die des Abendlandes kaum abzusprechen. Das umsoweniger, als sie ja gerade in die Ära der hochentwickelten Kunst der Fatimiden hineinragt, deren bekanntes Hauptstück, jener meisterlich monumentale Bronzegriff des Campo Santo in Pisa, nach der Überlieferung eben zur Zeit der Kreuzzüge aus Ägypten nach Toskana gelangt ist.

Daneben scheinen sich Einflüsse der Antike geltend gemacht zu haben.

Der Betrachtung der Tierformen im einzelnen mögen noch einige Bemerkungen technischer Art vorausgehen.

Die Aquamanilien sind, soweit sich die technische Seite der bisher bekannt gewordenen Stücke übersehen läßt, Hohlgüsse aus verlorener Form und in der Regel nachträglich mehr oder weniger ziseliert. Die Entfernung des ursprünglich mit Wachs übermodellierten Kernes geschah nach dem Guß durch die an der Oberfläche noch wahrnehmbaren viereckigen oder auch kreisrunden Gußstellen, insbesondere an Brust und Unterkörper der Tiere, daneben vermutlich durch die für das Wasser bestimmte Eingußöffnung. Außer ihnen bemerkt man, von gelegentlich auftretenden Ausflickungen abgesehen, eine Reihe kleiner Nietstellen von runder oder eckiger Form, die Reste der Stifte, die den Kern innerhalb des Formmantels zu halten hatten, nachdem der Wachsüberzug herausgeschmolzen war. Zur Erhöhung des Ausdrucks der Lebendigkeit dienten außerhalb der Grenzen der der Metalltechnik eigenen Möglichkeiten des öfteren auch wohl farbige Glasflüsse, die man den Augenhöhlen einfügte, dagegen dürfte die Zuhilfenahme eines Auftrags von Farben zu den selteneren Erscheinungen gehören. So zeigt ein Löwen-Aquamanile im Bayerischen Nationalmuseum zu München die Zähne weiß, Rachen, Nase, Zunge,

Lidränder der Augen und Ohreninneres rot bemalt, entsprechend zeigen die Gießgefäße in Gestalt eines Hirsches und eines Hundes im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg noch rote Farbspuren am Rachen, aus dem möglicherweise gleichfalls die Zähne in Weiß hervortraten. Für das eine der Greifen-Aquamanilien im Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin vermerkt ferner Georg Swarzenski<sup>123)</sup>: „Farbenreste im Schnabel, den Augen, Ohren, Nasenlöchern“, und farbig gehalten und vergoldet ist auch das Gießgefäß in Form einer jugendlichen Büste in der Marienkirche zu Stendal, dessen Besonderheit schon Alexander Schnütgen<sup>124)</sup> verzeichnet hat.

Aus dem Prinzip der verlorenen Form erklärt es sich wohl, wenn sich trotz gelegentlich überraschend großer Ähnlichkeit in Motiv und Einzelbehandlung zwar verwandte Bildungen, ja partielle Übereinstimmungen, nicht aber völlige Doubletten konstatieren lassen, ein Umstand, der gleichfalls Alexander Schnütgen<sup>125)</sup> nicht entgangen ist.

Was ferner die Provenienz der abendländischen Arbeiten anlangt, so ist zur Ermittlung der Herstellungsorte noch so gut wie alles zu tun. In erster Linie hat man freilich an die hochberühmte Gießhütte von Dinant in Flandern — daher ja die Bezeichnung Dinanderie für die ganze Kunstgattung — zu denken, der einstigen Hansestadt, deren Erzeugnissen der ganze damalige Weltmarkt offen stand, die aber im Jahre 1466 völliger Zerstörung anheimfiel.

Und dann kommen die Neugründungen von Dinant in Betracht, die sich an dies Ereignis knüpften, wie vermutlich überhaupt die Länder zwischen Maas und Rhein, auf deren frühentwickelte Messingfabrikation schon hingewiesen wurde<sup>126)</sup>. Wo des weiteren in Deutschland derartige Gießhütten bestanden haben, darüber lassen sich zurzeit ebenfalls lediglich Vermutungen äußern und man tut gut, erst diesbezügliche Spezialuntersuchungen abzuwarten.

Für die Datierung gibt es außer jenem von Aug. Essenwein beobachteten, nur mit Vorsicht anwendbaren, allgemeineren Gesichtspunkt der Metallegierung einige wenige feste Anhaltspunkte, und wenn auch die äußeren Stilformen bei dem handwerksmäßig-konservativen Charakter der Gußtechnik in der Regel nicht so prägnant in die Erscheinung treten, so lassen sich doch auch hier charakteristische Unterschiede nicht verkennen. Dabei kann man sich freilich nur ganz vereinzelt an chronologische Daten halten, indes dürfte es für die zeitliche Umgrenzung der Massenproduktion nicht ohne Belang sein, daß das abendländische Fabrikationszentrum Dinant erst gegen das Ende des 12. Jahrhunderts in Aufschwung kam<sup>127)</sup>.

123) Mittelalterliches Bronzegerät, in Vorbilderhefte aus dem Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin, hrsg. von Julius Lessing, Heft 28, Berlin 1902, zu Tafel 11 Nr. 2.

124) Drei mittelalterliche Gießgefäße im Privatbesitz, in der Zeitschrift für christliche Kunst, Jahrgang II, Düsseldorf 1889, Sp. 212.

125) Ebendort Sp. 210.

126) Vgl. die Sonderschrift von Rud. Arthur Peltzer, Geschichte der Messingindustrie und der künstlerischen Arbeiten in Messing (Dinanderie) in Aachen und den Ländern zwischen Maas und Rhein von der Römerzeit bis zur Gegenwart, Aachen 1909.

127) Vgl. insbesondere H. Pirenne, Notice sur l'Industrie du Laiton à Dinant, bei Joseph Destrée, Guide du visiteur à l'Exposition de Dinanderie, Dinant-sur-Meuse 1903, Namur 1905, S. 22.

Eine unmittelbare oder doch wenigstens annähernde zeitliche Bestimmung ist, soweit sich heute das Material übersehen läßt, nur bei drei Stücken möglich, vielleicht gelingt es aber in der Folge, deren Anzahl zu vermehren.

Das älteste von ihnen ist das Gießgefäß in Form eines krähenden Hahnes aus der Sammlung Floh in Krefeld, dann in der Kunstsammlung Wilhelm Peter Metzler in Frankfurt a. M., gegenwärtig im dortigen Kunstgewerbemuseum. Wie bereits der Katalog der Ausstellung der kunstgewerblichen Altertümer in Düsseldorf vom Jahre 1880<sup>128)</sup> ausweist, enthält es die Majuskelschrift: „.ANNO DÑI. M.C.L.V.CESARIS.FRID.ANNO.IIII.I HONORE.DI.S.ANDREAE.BLACART. RVFUS.Me.OPERA.V.“, die neben der kirchlichen Verwendung und dem Verfertiger auch das Jahr 1155 als Entstehungsjahr nennt. Die Inschrift wäre aber nach den Untersuchungen von Alexander Schnütgen<sup>129)</sup> erst nachträglich, also nicht ursprünglich angebracht, möchte jedoch die Zeit der Entstehung „annähernd richtig“ angeben. (Abbildung S. 82.)

Als zweites ist das aus Island stammende Löwen-Aquamanile im Dänischen Nationalmuseum zu Kopenhagen zu nennen, das in seiner großzügigen, kraftvoll straffen Körperstilisierung einzig dastehen dürfte. Seine Datierung ermöglicht die Runeninschrift auf dem Brustschilde, die auf eine Schenkung „Gott zu Lobe und dem heiligen Olaf zu Vatnsfjord von Torvald und Tordis“ lautet und sich mit den Jahren 1224, dem Jahre der Vermählung beider, und 1229, dem Todesjahre jenes isländischen Häuptlings, umgrenzen läßt<sup>130)</sup>. An die Anfügung dieses Schildes erst in späterer Zeit zu denken, ist umsoweniger nötig, als er doch wohl gleichzeitig die Gußstelle an der Brust des Löwen zu verdecken hat, wie sich auch andere Löwen mit der gleichen Anordnung im freiherrlich von Kollerschen Privatbesitz zu Baden bei Wien<sup>131)</sup>, im Museum zu Bergen in Norwegen<sup>132)</sup> und im Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin finden. (Abbildung S. 36.)

Das dritte Stück wäre dann die schon erwähnte, Samson auf dem Löwen darstellende Gruppe der Sammlung Dr. Albert Figdor in Wien. Sie gilt in der kunstgeschichtlichen Literatur, bei Karl Atz<sup>133)</sup>, Jakob von Falke<sup>134)</sup>, den „Blättern

128) Katalog Nr. 758a.

129) Drei mittelalterliche Aquamanilien im Privatbesitz, in der Zeitschrift für christliche Kunst, Jahrgang II, Düsseldorf 1889, Sp. 211, mit Abbildung auf Tafel XI, abgedruckt in „Die Kunstsammlung des Herrn Wilhelm Peter Metzler in Frankfurt a. M., erläutert von Heinrich Frauberger, Frankfurt a. M. 1897, S. 17, mit Abbildung von beiden Seiten auf Tafel 47.

130) Nach B. E. Bendixen, Aus der mittelalterlichen Sammlung des Museums in Bergen III, in Bergens Museums Aarsberetning for 1891, Bergen 1892, Nr. 5, S. 7, dessen Literaturangaben mir nicht zugänglich sind.

131) Abgebildet in den Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission, Jahrgang XII, Wien 1867, S. XXX.

132) Abgebildet in Bergens Museums Aarsberetning for 1891, Bergen 1892, Nr. 5, Tafel I.

133) Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg, Bozen 1885, S. 211, mit Abbildung Figur 245, als aus Trient stammend.

134) Geschichte der deutschen Kunst, Bd. V: Geschichte des deutschen Kunstgewerbes, Berlin 1888, S. 55, und Abbildung 16.

für Kunstgewerbe“<sup>135)</sup>, wie auf der Exposition rétrospective des oeuvres des Beaux-Arts in St. Petersburg 1904<sup>136)</sup> irrtümlich als r o m a n i s c h, eine in der Chronologie der figürlichen Gießgefäße des Mittelalters nicht ungewöhnliche Erscheinung. Doch spricht die oben zitierte Urkunde vom Jahre 1470 über die Gründonnerstagsstiftung eines „Gießfasses“<sup>137)</sup> im Einklang mit dem außerordentlich entwickelten Naturalismus und der geradezu raffinierten technischen Behandlung mit einiger Wahrscheinlichkeit für die feste Ansetzung gegen 1470. (Abbildung S. 47.)

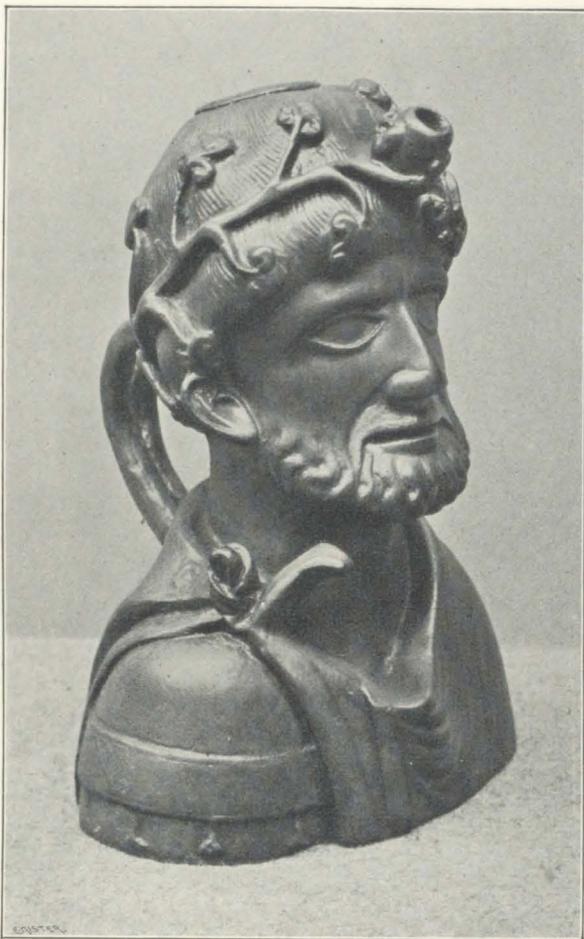


Abb. 1.  
Münsterschatz zu Aachen. 12.—13. Jahrh.

Überblickt man nun die Typenreihe der mittelalterlichen figürlichen Gießgefäße, so ergeben sich verschiedene Gruppierungsmöglichkeiten: die Unter-

135) Blätter für Kunstgewerbe, red. von Josef Storck, Bd. XVII, Wien 1888, S. 44 und Tafel 57.

136) Abgebildet in Les Trésors d'Art en Russie, 1904, Nr. 125, als norwegische Arbeit des 12. Jahrhunderts aus der Sammlung Hans Wilczek in Wien.

137) Vgl. Karl Reinfried, Eine Gründonnerstagsstiftung für die Pfarrkirche zu Oberachern, in dem „Freiburger Diözesan-Archiv“, Bd. XXI, Freiburg i. B. 1890, S. 303 ff.

scheidung nach Menschen- und Tierformen, einschließlich deren Kombinationen, nach Gedankenkreis und Herkunft ihrer Motive, nach Einzelfigur oder ausgesprochener Gruppe.

Unter den Menschendarstellungen ist die Büstenform das regelmäßige. Die älteren Stücke sind freiplastische Hohlgüsse, die unmittelbar mit der Hals- oder Brustpartie abschneiden oder auf drei kurzen Füßen ruhen, die jüngeren mehr kunstgewerblicher Art mit bauchigem Gefäßkörper und abgesetztem



Abb. 2.

Ungarisches Nationalmuseum zu Budapest. 12.—13. Jahrh.

runden Fuß. Doch bleibt auch bei ihnen das Prinzip der Frontalität gewahrt. Das Eingießen geschieht durch eine Klappenöffnung auf dem Kopf oder Hinterkopf, der Abfluß mittels glatter oder figürlicher Tülle auf oder oberhalb der Stirn; ein glatter oder ein figürlicher Griff auf der Rückseite in mehr oder weniger ausgeprägter Drachenform dient als Handhabe.

Zu jenen älteren Arbeiten, aus dem 12. bis 13. Jahrhundert, gehören Gießgefäße wie die bekannten Stücke eines bärtigen Mannes in der Toga, im

Münsterschatze zu Aachen (Abbildung 1), und die weibliche Büste mit figürlichem Kopfputz, im Ungarischen Nationalmuseum zu Budapest (Abbildung 2), die unwillkürlich an antike Gefäßformen ähnlicher Verwendung erinnern. Auch sind Griff und Ausgußtülle in reiner Zweckform gehalten und noch frei von dem auf orientalische Kunstübung zurückgehenden Drachensmotiv. Dagegen fallen die an beiden befindlichen Rankenverzierungen ins Auge.



Abb. 3.  
Marienkirche zu Stendal. 13. Jahrh.

Die übrigen Stücke dürften in den Kopf- und Büstenreliquiarien ihre Parallelen finden.

In den strengen und großen Formen des 12. und 13. Jahrhunderts ist noch das Gießgefäß in dem Baron von Bruckenthalschen Museum zu Hermannstadt in Siebenbürgen gestaltet, das die Form eines bartlosen Männerkopfes zeigt, mit einem das Gesicht umrahmenden gebuckelten Schmuckbande und doppelter Zickzackliniatur am Brustansatz<sup>138)</sup>. Stilistisch fortgeschrittener, glatter und

138) Vgl. Victor Roth, Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen, Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 75, Straßburg 1906, S. 6 f., mit Abbildung Tafel I.

detaillierter nimmt sich die Büste eines Diakons in der Dalmatika mit betend erhobenen Händen und das Gesicht umsäumendem stilisierten Lockenkranz aus, die im Jahre 1904 im Berliner Kunsthandel auftauchte, deren Spur sich aber nicht mehr verfolgen ließ. Und wie ihr Motiv als Personifikation des wasserspendernden priesterlichen Gehilfen ohne weiteres auf den kirchlichen Gebrauch weist, so wäre dies auch bei dem ursprünglich bemalten und vergoldeten Stück der Marienkirche zu Stendal der Fall (Abbildung 3), falls dessen von Georg Swarzenski vermutete Deutung als Büste eines Chorknaben zutrifft<sup>139)</sup>.

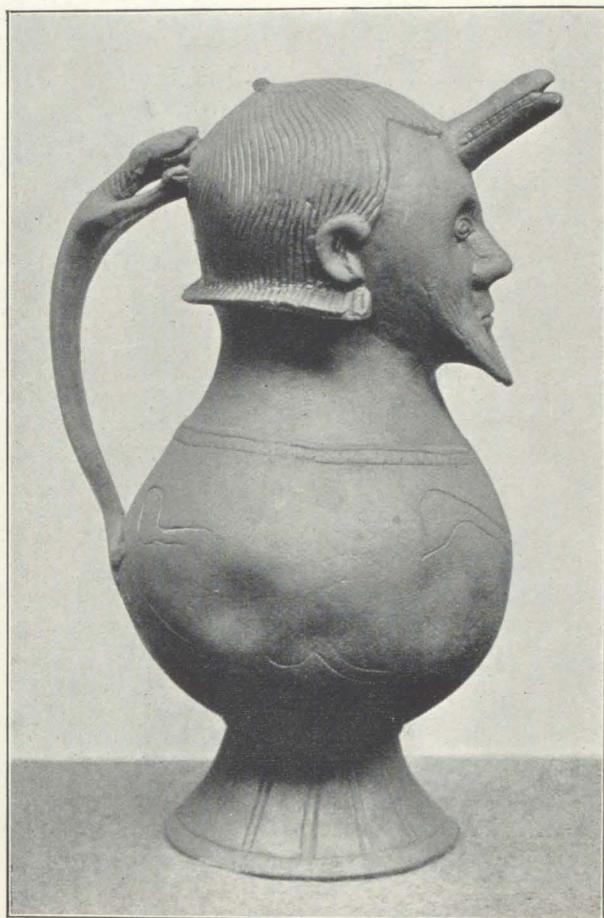


Abb. 4.  
Stiftskirche zu Oberwesel. 15. Jahrh.

Zweifellos weltlicher Provenienz ist demgegenüber die in den ausgesprochenen Formen des 14. Jahrhunderts gehaltene weibliche Büste aus der Sammlung Floh in Krefeld, wie ihre bereits zitierte, auf den Gebrauch bei Hofe bezüg-

139) In Vorbilderhefte aus dem Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, hrsg. von Julius Lessing, Heft 28: Mittelalterliches Bronzegerät, Text von Georg Swarzenski, Berlin 1902, zu Tafel 15, 2.

liche Inschrift beweist<sup>140</sup>). Das Gleiche wird für die im Cluny-Museum zu Paris bewahrte männliche Büste anzunehmen sein, die bis auf das fast identische gravierte Weinrankenmuster auf gepunztem Grunde an ihrem Halsansatz geradezu als Seitenstück erscheint<sup>141</sup>).

Diese Beispiele für die rein plastische Gestaltung der Büstenform mögen genügen, und es erübrigt, auf die vermutlich erst dem 15. Jahrhundert angehörigen Krug-



Abb. 5.

Germanisches Nationalmuseum zu Nürnberg. 15. Jahrh.

formen hinzuweisen, wie sich solche in der Stiftskirche zu Oberwesel (Abbildung 4) und in Würzburger Privatbesitz<sup>142</sup>) befinden. Untereinander wieder sehr ähnlich,

140) Abgebildet bei Alexander Schnütgen, Drei mittelalterliche Aquamanilien im Privatbesitz, in der Zeitschrift für christliche Kunst, Jahrgang II, Düsseldorf 1889, Tafel XI.

141) Abgebildet bei Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné du mobilier français, tome II, Paris 1871, S. 12.

142) Abgebildet in Vorbilderhefte aus dem Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin, hrsg. von Julius Lessing, Heft 28: Mittelalterliches Bronzegerät, Text von Georg Swarzenski, Berlin 1902, Tafel 15, 1.

sind die bärtigen Männerköpfe bei ihnen zum bloßen Ziermotive geworden.

Im Gegensatz zu diesen Büstenformen ist die menschliche Vollfigur als selbständiges Ganzes eine Seltenheit. Hier wäre etwa das Gießgefäß in Form des verwachsenen Mannes mit Schlange im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg (K. G. 488; Abbildung 5) zu nennen, eine Arbeit von stark realistischer Auffassung. Bei einem Einguß in den Hinterkopf erfolgte der Ausfluß des Wassers ursprünglich durch den Rachen der Schlange, die der auf seinem rechten Bein knieende bärtige Mann in der emporgerichteten rechten Hand hält. Erst später ward der Hahn am Unterleib eingefügt. Die Figur selbst ist barhäuptig und unbekleidet bis auf ein kurzes Beinkleid mit wulstiger Kante und Strichgravierung. Sie erinnert im Motiv des Knieens mit aufgestützter linker Hand auf vorgeführtem linken Knie an Figuren wie die eines der die Paradiesströme verkörpernden Träger am Taufbecken im Dome zu Hildesheim oder die des sogenannten Püsterichs zu Sondershausen.<sup>143)</sup> Weist sich doch letzterer noch dazu durch seine entsprechend kurze Hose als Angehöriger der gleichen Menschenklasse aus. Aber es fehlt den genannten Analogien völlig jener schroffe Realismus, mit dem bei dem Buckligen des Germanischen Museums Kyphoskoliose und verkürzter Unterkörper zur Darstellung gebracht sind, und wie der Durchbruch des Naturalismus eine typische Erscheinung der Gießgefäße des 15. Jahrhunderts bildet, so wird man analog auch den verwachsenen Mann mit Schlange in das 15. Jahrhundert datieren dürfen.

An Gruppendarstellungen endlich kommen Gießgefäße in Betracht wie die in Gestalt des Aristoteles, auf dem die Phyllis reitet, eine Szene, der ja die Legende eines Streiches der Geliebten Alexanders des Großen an dem alten Philosophen zugrunde liegt. Obwohl also gänzlich profanem Denken entsprungen, bietet das Motiv doch in dem plastisch-symbolischen Bilderkreise kirchlicher Gebäude Frankreichs aus der Zeit der Gotik eine nicht ungewöhnliche Erscheinung<sup>144)</sup>. Es zeigt eklatant, wie sehr man sich zu hüten hat, die Darstellung allein zum Maßstab ehemals profaner oder kirchlicher Verwendung eines mittelalterlichen Aquamanile zu machen.

Die erhaltenen Exemplare aus der Sammlung Spitzer (Abbildung 6) und der Sammlung Chabrières-Arlès<sup>145)</sup> lassen nach Stil und Tracht der Dargestellten bereits auf die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts als Entstehungszeit schließen und illustrieren trefflich die Entwicklungsfähigkeit des Formenschatzes der figürlichen mittelalterlichen Gießgefäße.

Unter den Tierformen ist die weitaus überwiegende Mehrzahl aller Gießgefäße als Löwen gestaltet. Dabei hat man den Typus des stehenden und den des hockenden Löwen zu unterscheiden, deren Stückzahl sich jedoch wie Regel zur Ausnahme verhält. Und von den stehenden sind wieder die mit dem

143) Abgebildet bei F. M. Feldhaus, Über Zweck und Entstehungszeit der sogen. Püsteriche, in den „Mitteilungen des Germanischen Nationalmuseums“, Jahrgang 1908, S. 140.

144) Vgl. de Guilhermy, Iconographie des Fabliaux, in den Annales archéologiques, hrsg. von Didron aîné, tome VI., Paris 1847, S. 146 f.

145) Abgebildet bei Victor Gay, Glossaire archéologique, tome I., unter „Aquamanile“, S. 40.

Kopf in der Körperachse die gewöhnlichen, und nur gelegentlich trifft man auch solche mit seitlich gewandtem Kopf — im Dänischen Nationalmuseum zu Kopenhagen nicht weniger als vier Exemplare — die indes schon zu den reiferen Arbeiten zählen. Die Deckelklappe für den Einguß des Wassers ist durchweg im Scheitel oder Hinterkopf angebracht, der Ausguß geschieht meist vermittelst eines kurzen Röhrchens durch den Löwenrachen oder bei dessen seitlicher Wendung in der Körperachse unterhalb des äußeren Ohres. Auch nimmt



Abb. 6. Ehemals in der Sammlung Spitzer zu Paris. 1. Hälfte des 15. Jahrh.  
Nach Émile Molinier, in La Collection Spitzer.

die schlichte Zweckform der Ausgußtüle bisweilen die Gestalt einer menschlichen Halbfigur<sup>146</sup>), eines Tier-<sup>147</sup>) oder Menschenkopfes<sup>148</sup>), selbst einer Kröte<sup>149</sup>) an.

146) Beispiele im Dänischen Nationalmuseum zu Kopenhagen (abgebildet bei J. J. Marquet de Vasselot, *L'Exposition de Dinant*, in der *Gazette des Beaux-Arts*, Paris 1903, II, S. 474), South Kensington Museum zu London (abgebildet bei C. Drury E. Fortnum, *A descriptive Catalogue of the bronzes of european Origin in the South Kensington Museum*, London 1876, Pl. XVI), Dom zu Minden (abgebildet in *Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Minden*, bearbeitet von A. Ludorff, Münster i. W. 1902, Tafel 30), wie der Galerie Liechtenstein zu Wien.

147) So im Dänischen Nationalmuseum zu Kopenhagen.

148) So in der Universitätssammlung zu Christiania.

149) So in der ehemaligen Sammlung Baron Albert Oppenheim zu Cöln (abgebildet bei Émile Molinier, *Collection du Baron Albert Oppenheim, Tableaux et Objets d'Art*, Paris 1904, Tafel LXIV).

Ungewöhnlicher ist die Anordnung der Tülle in der Stirn<sup>150</sup>), wie zwischen oder neben Rachen und Nase des Löwen<sup>151</sup>), oder gar der Verzicht auf eine solche bei Verwendung der Nasenlöcher<sup>152</sup>). Dagegen scheint sich der in der Löwenbrust befindliche Ausguß in Form eines Tierkopfes auf jüngere Arbeiten zu beschränken<sup>153</sup>).

Unzweifelhaft zu den ältesten Stücken, aus dem 12. bis 13. Jahrhundert, gehört der in den Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, früher im Münzen- und Antikenkabinett zu Wien befindliche Gießlöwe (Abbildung 7), dessen Herkunft leider nicht mehr zu ermitteln ist, zu dem sich aber im Germanischen



Abb. 7.

K. K. Hofmuseum zu Wien. 12.–13. Jahrh.

Nationalmuseum zu Nürnberg ein Seitenstück feststellen läßt (K. G. 580; Abbildung 8). Hier wie dort größtmögliche Vereinfachung der Form, dabei auf Grund strenger

150) So im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe.

151) Beispiele im Berliner bzw. Kopenhagener Kunsthandel.

152) Beispiele im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg, K. G. 585 und 622.

153) Beispiele im Berliner Kunsthandel, Bayerischen Nationalmuseum zu München, Städtischen Kunstgewerbemuseum zu Prag, Fürstlich Hohenzollernschen Museum zu Sigmaringen wie in Pariser und Wiener Privatbesitz. Vgl. S. 44 f.

Stilisierung fast die gleiche Silhouette: Auf ungelenkten, verhältnismäßig kurzen, vierkantigen Beinen ruht ein walzenförmiger Körper, dessen Achse sich in flachgekrümmten Kurven über die Achse des gedrunghenen Halses in die des aufgerichteten Kopfes fortsetzt. Im geöffneten Rachen liegt die Ausgußstülle dem Unterkiefer auf. Und durch das Motiv des erhobenen Kopfes mit aufgerissenem Rachen wiederum wird die Illusion Schrecken erregenden Brüllens erzeugt, um auf die Furcht-



Abb. 8.

Germanisches Nationalmuseum zu Nürnberg. 12.–13. Jahrh.

barkeit des Tieres hinzudeuten. In rein plastischem Sinne halten sich dann die Hauptcharakterisierungsmittel dieser frühen Löwenform tunlichst in der Fläche. So ist die Ausbildung des Kopfes mit seinen als schneckenförmige Ornamente aufgetragenen Ohren gedacht. Die Mähne ist mehr andeutungsweise gegeben in flach aufliegenden, reihenweise übereinander angeordneten kleinen Lockenbüscheln mit Strichgravierung, der zur rechten Flanke zurückgeschlagene Schweif in bloßem Relief. Als Handhabe dient ein schematisiertes, in einer Blattform endigendes Fabeltier.

In den gleichen stilistischen Zusammenhang gruppieren sich andere Arbeiten wie der in der Dorfkirche zu Voßwinkel, Kreis Arnshagen, aufbewahrte Löwe mit

flachgravierter Mähnenandeutung<sup>154</sup>), endlich Stücke in der Art der verwandten spätromanischen Löwen-Aquamanilien in dem Friesch-Museum zu Leeuwarden, mit Mähne in flach aufliegenden Lockenbüscheln<sup>155</sup>), dem Bischöflichen Museum zu Münster i. W., ohne Mähne, der Wartburg bei Eisenach, bei deren anscheinend nachträglich vergoldetem und mit modernem Griff versehenen Exemplar (Abbildung 9) bereits gebuckelte Lockenbüschel auftreten oder dem schon freier behandelten Löwen im Dänischen Nationalmuseum zu Kopenhagen (D. 892), mit flachgravierter Mähne.

Die formale Weiterentwicklung des Löwentypus wird von dem Streben beherrscht, die Vorstellungen, die man sich von dem Könige der Wüste machte,



Abb. 9.

Wartburg bei Eisenach. 12.—13. Jahrh.

zum Ausdruck zu bringen, und schlägt damit eine naturalistische Bahn ein. Zunächst werden die Beine gestreckt und besser dem körperlichen Organismus eingegliedert, und wie der Körper an Gedrungenheit verliert, so verlieren sich allmählich auch jene älteren weichen Übergänge von Rumpf zu Hals und Hals zu

154) Abgebildet in Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Arnsberg, bearbeitet von A. Ludorff, Münster i. W. 1906, Tafel 55.

155) Abgebildet bei Jos. Destrée, Het oude Koperwerk op de Tentoonstellingen te Dinant en te Middelburg, in „Onze Kunst“, Jahrgang IV, 1., Antwerpen und Amsterdam 1905, S. 67, Abb. 46.

Kopf, und eine Eckigkeit setzt ein, die bis zur Achsenstellung von Rumpf und Gliedmaßen im rechten Winkel führt. Dadurch kommt Spannung in den Körper, die im Verein mit dem stark ausgebildeten Gebiß des leicht geöffneten Rachens den Charakter des Grimmig-Drohenden annimmt. Freilich nicht im Sinne der Löwenatur, wie insbesondere aus der anfänglichen Parallelstellung der in ihrer Funktion als nahezu gleichwertig behandelten Vorder- und Hinterbeine hervorgeht. Denn ohne den Gattungsbegriff der Katzenart zu erfassen, hält man sich an die äußeren Charakterisierungsmittel, und es hat den Anschein, als habe das durch den täglichen Umgang vertraute Stand- und Bewegungsmotiv des



Abb. 10.

Dänisches Nationalmuseum zu Kopenhagen. 13. Jahrh.

H u n d e s, wenn auch unbeabsichtigt, eine vorbildliche Rolle gespielt. Dies Tasten und Versuchen, ohne die Löwenform zu finden, nimmt aber nicht wunder, da man wirkliche Löwen wohl nur vom Hörensagen kannte und aus Darstellungen, die eben nur das Augenfällige in der Gestaltung von Kopf, Mähne und Schweif übermittelten. Hier macht sich neben einem Weiterbarren im Flächenhaften eine zweite Richtung mit der Tendenz geltend, aus der Fläche herauszukommen: am Kopf erfahren Augenbögen, Nasenpartie und Rachen eine schärfere Betonung, die Mähne wird in zottigen Buckeln gegeben, um den Eindruck von Wildheit und Kampfesmut zu

verstärken. Als Zwischenstufe sind Formen von der Art des in Abbildung 10 gegebenen Löwen anzusehen<sup>156)</sup>.

In einer anscheinend gleichzeitig und gleichfalls in das 13. Jahrhundert zu setzenden Gruppe ist ein weiterer Schritt getan. Im Mittelpunkt steht das bereits zitierte datierbare Löwe-Aquamanile des Dänischen Nationalmuseums zu Kopenhagen (Abbildung 11), das an kühnem ans Monumentale grenzenden Erfassen des Körperlichen und griffsicherem Herausheben des organisch Bedeutsamen unter den Gießgefäßen seinesgleichen nicht hat. Gegenüber jenen kurz gehaltenen Körperformen strecken sich unter Beibehaltung des rechtwinkligen Achsensystems von Kopf, Hals und Rumpf die Tierkörper, und es beginnt sich die Parallelstellung der Beine zu lockern. Die Vorderbeine bleiben noch annähernd vertikal gerichtet, dagegen werden die Hinterbeine zurückgesetzt, und damit wird das Moment verhaltener Spann-



Abb. 11.

Dänisches Nationalmuseum zu Kopenhagen. Zwischen 1224 und 1229.

kraft des Tieres gesteigert im Sinne des monumentalen Bronzelöwen zu Braunschweig, den Heinrich der Löwe im Jahre 1166 als trotzig drohendes Symbol vor seiner Burg Dankwarderode aufstellen ließ. In den festumrissenen Köpfen wird der Eindruck des Furchterweckenden bis in die Details verfolgt, die plastisch auf-

156) Vgl. dazu die Löwen D 1081 und Nr. 18 247 im Dänischen Nationalmuseum zu Kopenhagen.

liegende zottige Mähne gewinnt an Üppigkeit, der vordem nur in Relief angedeutete Schweif löst sich vom Körper (Abbildung 12).<sup>157)</sup>

Ein merkwürdiges und wie es scheint einzigartiges Stück muß hier eingeschaltet werden. Es gehört der Sammlung Michel Botkine in St. Petersburg an und ist in den „Trésors d'Art en Russie“<sup>158)</sup> veröffentlicht. Dargestellt ist ein Löwe mit seitlich gewandtem Kopf und auf seinem Rücken in einem als Handhabe gedachten hohen sattelartigen Aufbau mit einwärtsgeschweiften Enden eine bekleidete menschliche Figur. Sie ist quer auf dem Löwen sitzend gegeben und läßt sich viel-

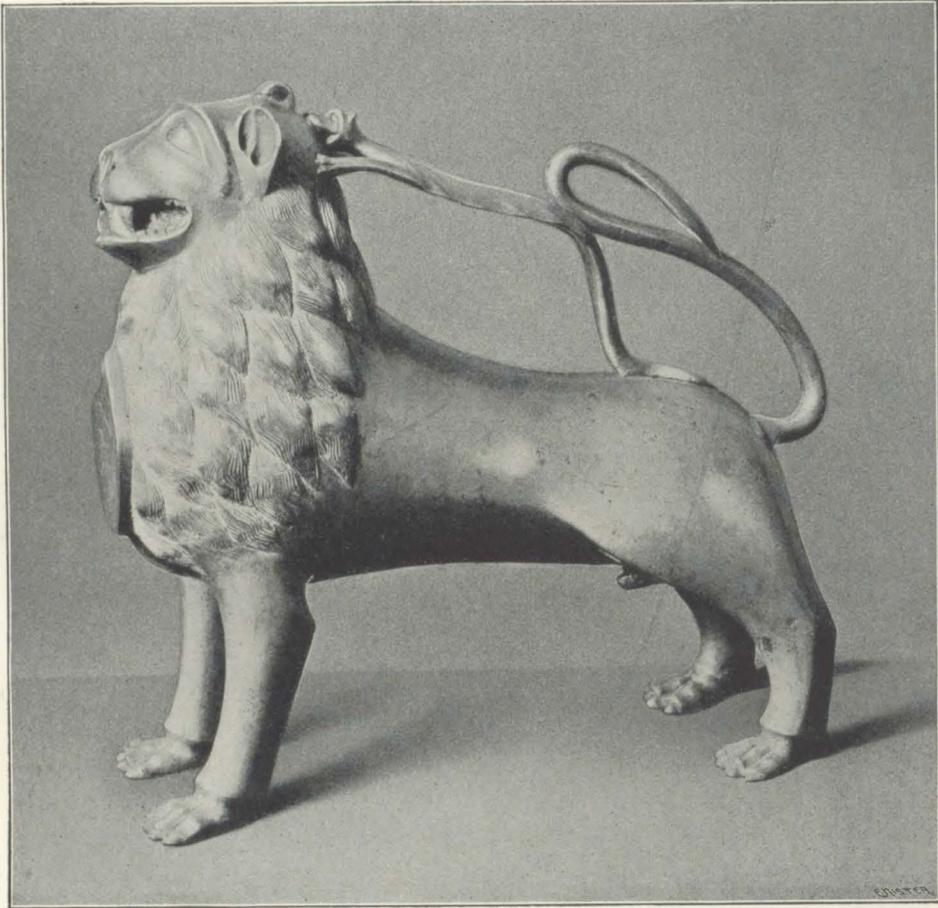


Abb. 12. Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin. 13. Jahrh.

leicht mit der typischen Darstellung der indischen Göttin Sarasvati in Parallele setzen<sup>159)</sup>.

157) Vgl. dazu die gleichfalls mit einem Brustschild ausgestatteten Löwen aus Freiherrlich von Kollerschem Privatbesitz zu Baden bei Wien, abgebildet in den Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission, Jahrgang XII, Wien 1867, S. XXX, und im Museum zu Bergen in Norwegen, abgebildet in Bergens Museums Aarsberetning for 1891, Bergen 1892, Nr. 5, Tafel I.

158) Les Trésors d'Art en Russie, tome II, St. Petersburg 1902, Nr. 19.

159) Vgl. die Abbildung bei Albert Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien, Handbücher der Kgl. Museen zu Berlin, Museum für Völkerkunde, Berlin 1900, S. 101, Nr. 46.

Formal schließt sich nun der große gekrönte Löwe des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg (K. G. 585; Abbildung 13) an, ein Prachtstück in seiner Art, das jedoch erst um die Wende des 13. zum 14. Jahrhundert entstanden sein dürfte. Im Standmotiv läßt sich wiederum das Hundevorbild nicht verleugnen. Dabei liegt der Hauptakzent auf dem außerordentlich lebensvoll gestalteten Kopf

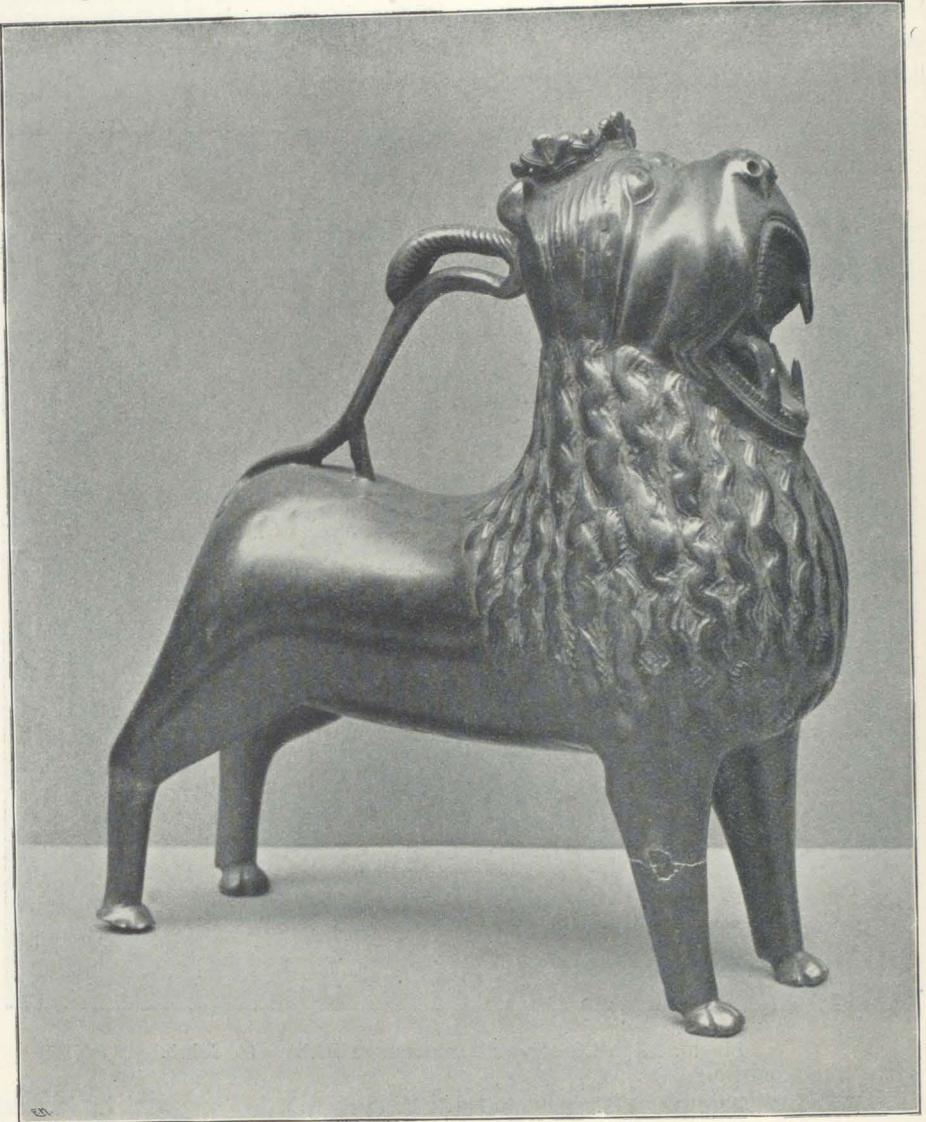


Abb. 13.

Germanisches Nationalmuseum zu Nürnberg. Um 1300.

mit einer Krone aus gotischem Blattwerk, die die durch den Zweck des Tieres geforderte Eingußöffnung verdeckt, mit weit geöffnetem Rachen und stattlich in gewellten Vertikalsträhnen über Hals und Brust herabrieselnder Mähne. Im einzelnen sind Rachenhöhle, Zunge und das mit scharfen Eckzähnen ausgestattete Gebiß in ent-

wickeltster Detaillierung gegeben und selbst die durch die Öffnung des Rachens bedingte Muskelspannung und Hautfältelung ist in der Oberflächenbehandlung der Kopfseiten zum Ausdruck gelangt. Und wenn das Wasser durch die Nasenlöcher geleitet wird an Stelle einer dem Rachen eingefügten Ausgußstülle, so erhält dadurch das Ganze einen phantastischen Einschlag. Eigenartig ist ferner die Bildung des sich aus fünf Haarsträhnen entwickelnden Schweifes, der im Kreuz des Löwen durch einen Steg gestützt zum Löwenkopfe reicht, um hier als Griffverstärkung in einem gewundenen und sich verdickenden Ende umzubiegen.



Abb. 14.

Germanisches Nationalmuseum zu Nürnberg. 14. Jahrh.

Am Ende der Reihe stehen dann Erzeugnisse wie ein anderer Löwe des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg (K.G. 630; Abbildung 14) oder ein stilistisch davon nicht allzu entferntes Stück im Dome zu Minden<sup>160)</sup>, beide von fast erstarrter Struktur

160) Abgebildet in Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Minden, bearbeitet von A. Ludorff, Münster i. W. 1902, Tafel 30.

und scharfkantiger Einzeldurchbildung und vermutlich erst aus dem 14. Jahrhundert. Ihnen gesellt sich noch das kurzbeinige Löwen-Aquamanile des Germanischen Nationalmuseums (K. G. 491; Abbildung 15) bei, mit sorgsam stilisierter gebuckelter Mähne und zurückgebogenem, in eine Blattform auslaufendem Schweif als Handhabe.

Die Mehrzahl der erhaltenen Löwen-Aquamanilien scheint im Verlaufe des 14. Jahrhunderts bis in das 15. Jahrhundert hinein entstanden zu sein. Der Löwentypus — das läßt sich wohl schon aus dem derzeit vorliegenden Materialbestande ent-

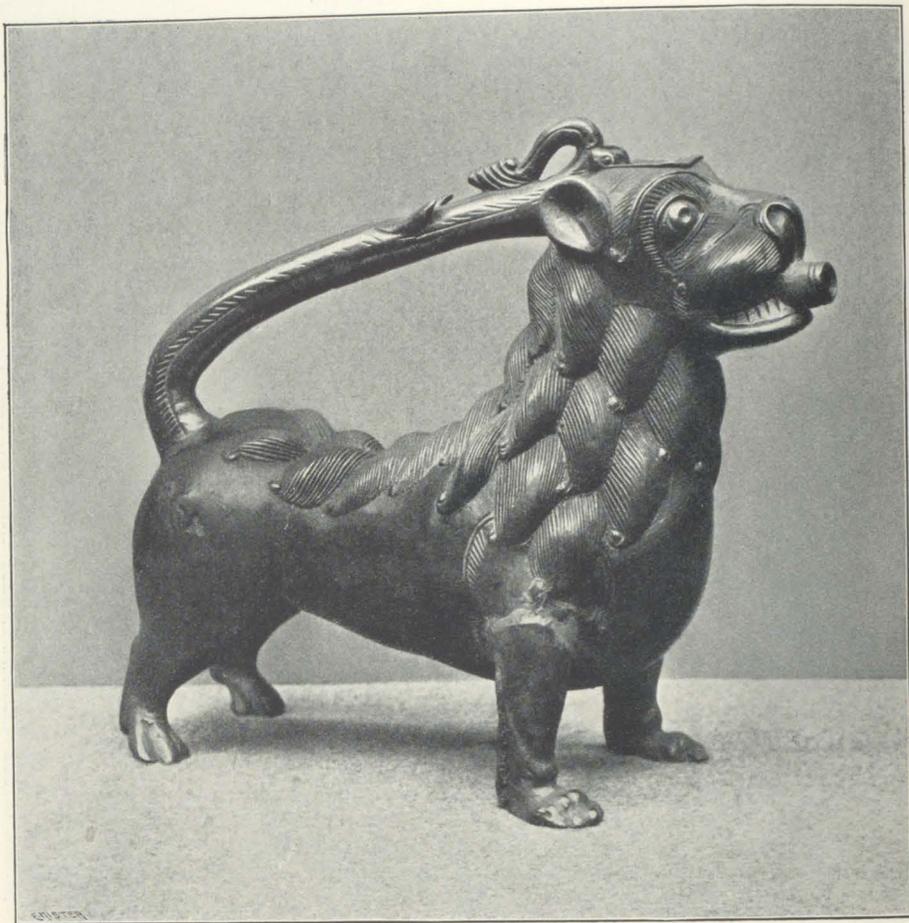


Abb. 15.  
Germanisches Nationalmuseum zu Nürnberg. 14. Jahrh.

nehmen — ist weder die ursprüngliche, vielleicht nicht einmal die ursprünglich vorherrschende Form des figürlichen mittelalterlichen Gießgefäßes. Während des 14. Jahrhunderts hat sich nun eine Art Normalschema herausgebildet, das trotz aller Varianten konstant bleibt. Man trifft es analog bei den Pferdeformen, von denen einzelne nach der Tracht der auf ihnen befindlichen Ritter sich bereits für die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts ausweisen, und auch die Typen der wild dreinschauenden Löwenköpfe entsprechen im wesentlichen schon solchen chronologisch gesicherter

Trägerfiguren, wie sie beispielsweise an dem bronzenen siebenarmigen Standleuchter der Marienkirche zu Kolberg vom Jahre 1327 oder an der Bronzefünfte der Nikolai-kirche in Kiel von 1344 vorkommen<sup>161</sup>).

Auf vorwärts gestemmtten Vorder- und stärker zurückgestemmtten Hinterbeinen, eine Anordnung, die gleichzeitig ein sicheres Stehen des Gießgefäßes ermöglicht, ruht in fester organischer Verbindung ein straff gespannter Körper mit kräftig ausladender Brust und geradeaus oder zur Seite gewandtem Kopf. Dabei geht die Tendenz auf tunlichste Ausgestaltung der Form, ohne daß es gelungen wäre, sich von dem unbewußten H u n d e vorbild gänzlich loszumachen.



Abb. 16.  
Wartburg bei Eisenach. 14.—15. Jahrh.

Wenn sich die Köpfe nicht selten auch weit vom Löwenartigen entfernen, so herrscht doch der Charakter des Raubtierhaften vor durch die Gestaltung des Rachens, der in der Regel ein starkes Gebiß zur Schau trägt, teilweise mit scharfen Fangzähnen, auch wohl mit hervorgekehrter Zunge. An ihm wie an der Nase werden bisweilen

<sup>161</sup>) Abgebildet bei Albert Mundt, Die Erztaufen Norddeutschlands von der Mitte des XIII. bis zur Mitte des XIV. Jahrhunderts, Leipzig 1908, Tafel XXVI und XXVII bezw. Tafel XXXII.

Haare durch Punktierung oder Strichelung angedeutet. Die Augen zeigen unter abgesetzten Augenbögen in den von Lidern umrandeten Augäpfeln ziselierte Pupillen, hier und da Augenbrauen und Wimpern in Strichgravierung. Die rundlich gehöhlten Ohren sind in typischer Wiederholung quergestellt.

Die Mähne hat die mannigfaltigste Gestaltung erfahren. Bald ist sie reliefiert gegeben in stärker oder schwächer gebuckelten Lockenbüscheln beziehungsweise

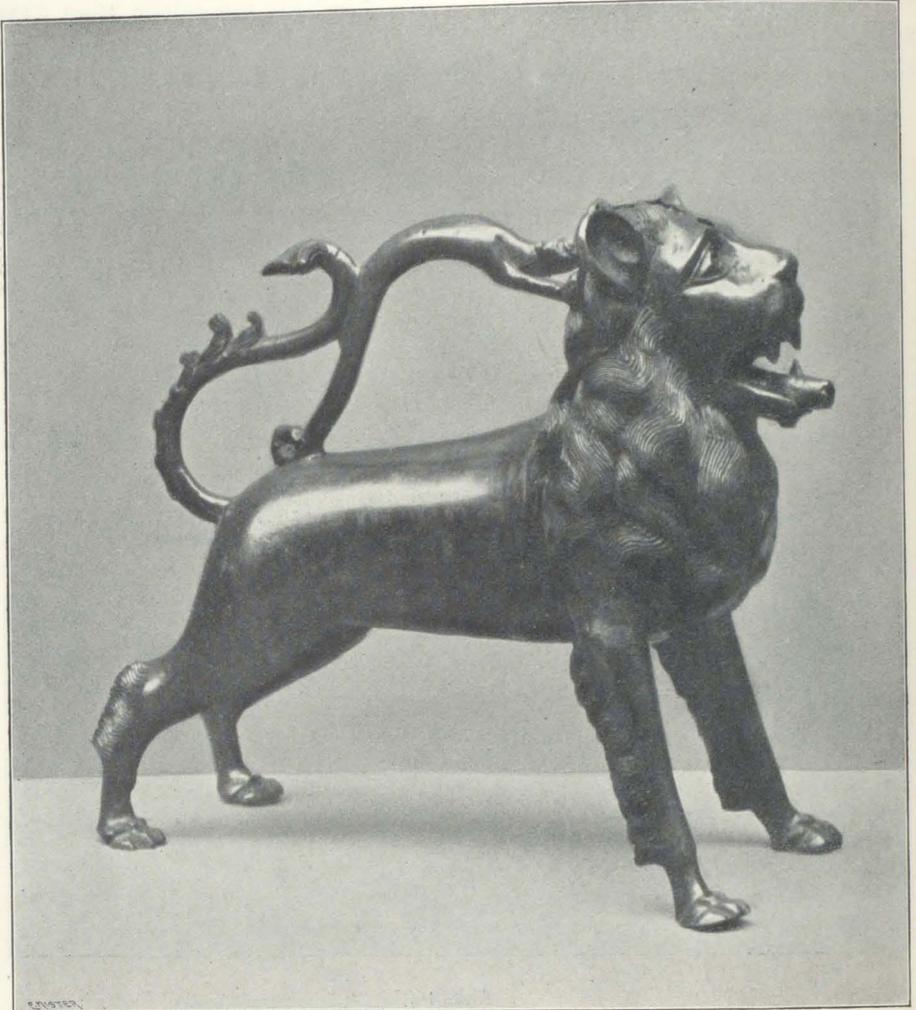


Abb. 17.

Germanisches Nationalmuseum zu Nürnberg. 14.—15. Jahrh.

in gewellt aufliegenden Haarsträhnen, bald flach graviert in meist sorgsamer Stilisierung. Doch lassen sich bei aller Variierung in Anordnung und Ausdehnung zwei Grundformen unterscheiden. Die eine bietet im naturalistischen Sinne ein zusammenhängendes, Hals und Brust mehr oder minder bedeckendes Ganzes, die andere nur die Andeutung einer Mähne, einen den Kopf des Tieres umgebenden, stilisierten Haarkranz an vertikal gerichtetem glatten oder verzierten Halskragen.

Wie die Mähne, so hat auch der Schweif, dessen reliefmäßige Wiedergabe nunmehr überholt zu sein scheint, neben der naturalistischen eine stilisierte Fassung erhalten. Dem Tiercharakter entspricht die hängende Form des Schweifes, gewöhnlich unter Anlehnung der Quaste an das rechte oder linke Hinterbein des Löwen, ein durch technische Rücksichten gefordertes Motiv, durch das gleichzeitig der Eindruck des Wedelns hervorgerufen und damit die Wirkung der Lebendigkeit verstärkt wird. In der anscheinend gleichzeitigen stilisierten Form wird er s-förmig zu dem schematisierten Henkeltier zurückgebogen und ist glatt bis auf Knoten und Stachel,



Abb. 18.

Germanisches Nationalmuseum zu Nürnberg. 14.—15. Jahrh.

nicht selten unter Andeutung von Haaren in Strichgravierung, oder er ist in seinem unteren Ende mit Buckeln oder Büscheln verziert, die als Haarbüschel aufzufassen, auch wohl als solche durch Graverschnitt kenntlich sind. Entsprechend zeigen die Beine bei mehr oder weniger ausgeprägter Tatzenform des öfteren Andeutung von Behaarung, von einfacher Punktierung oder Strichelung bis zu ziselierten Büscheln. Beispiele sind in den Abbildungen 16—20 geboten.

mit lang über die Schultern wallendem Haar, dem Träger seiner Stärke, sitzt er, festlich zur Brautschau gekleidet, auf dem Rücken eines wilden jugendkräftigen Löwen, im Begriff, diesem mit beiden Händen Ober- und Unterkiefer des ihm zugewandten Rachens auseinanderzureißen:

„Irruit autem Spiritus Domini in Samson, et dilaceravit leonem, quasi hoedum in frustra discerpens, nihil omnino habens in manu“.

Eine weitere S a m s o n-Darstellung, die auch für Lichthalter nicht ungewöhnlich ist, dürfte sich im Britischen Museum zu London befinden<sup>166)</sup>.

Von h o c k e n d e n Löwen sind mir auf deutschem Boden bisher nur zwei Exemplare bekannt geworden, die, ganz auf Effekt komponiert, erst in das



Abb. 21.

Städtisches Kunstgewerbemuseum zu Prag. 15. Jahrh.

späte Mittelalter zu datieren sein dürften. Zugrunde liegt ihnen das orientalische Motiv des von drachenartigen Fabelwesen bedrohten Tieres. Aber an Stelle des einen im Nacken angreifenden, als Handhabe des Gießgefäßes gestalteten Drachen haben sich diese sitzenden Löwen noch eines weiteren Angreiferpaares zu er-

166) Vgl. C. Drury E. Fortnum, A descriptive Catalogue of the bronzes of european Origin in the South Kensington Museum, London 1876, S. 115.

wehren, das von unten her seine Köpfe gegen die Löwenbrust richtet und mit den um deren Hinterpranken geschlungenen Schwänzen die Weichen der Löwen umklammert hält. Und die Löwen versuchen nun, mit aufgestemmt Vorderpranken je einen der Drachen am Halse niederzuhalten. Dabei findet sich die Art des Niederhaltens eines kleineren Tieres durch ein sitzendes größeres gleichfalls in der Kunst

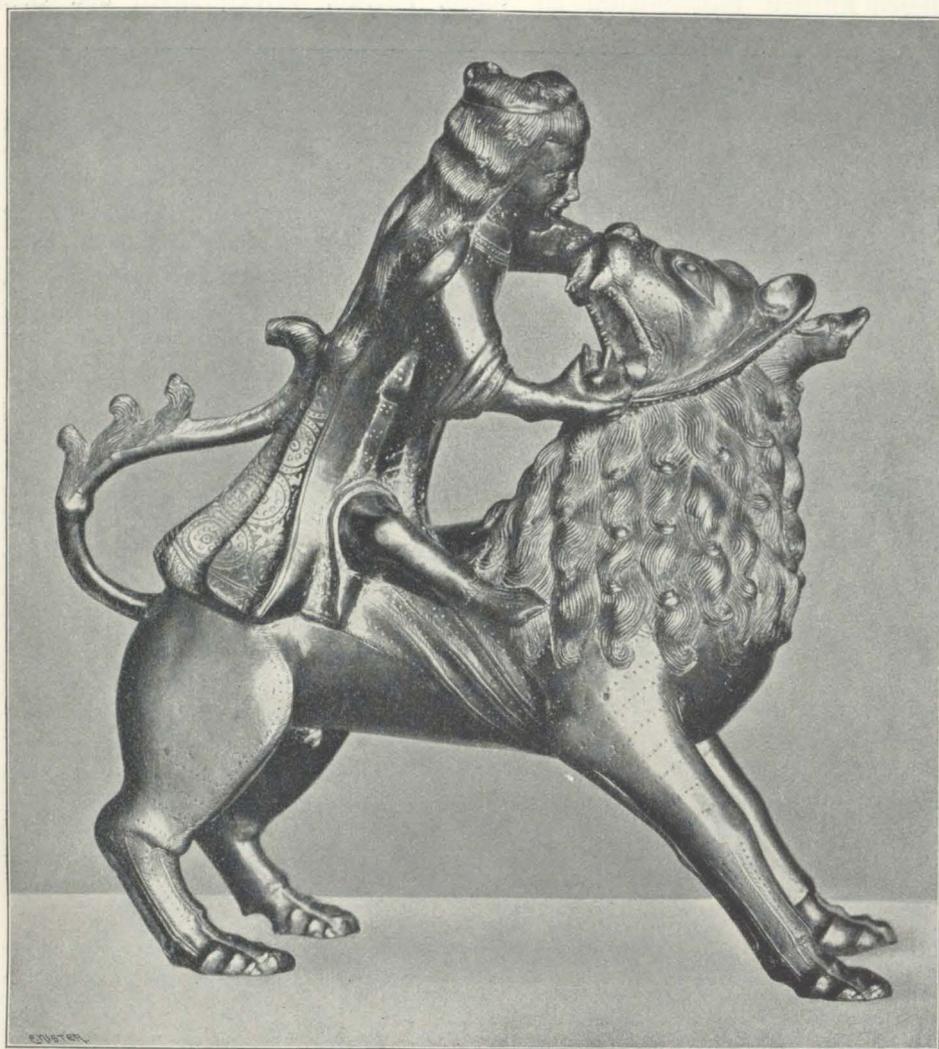


Abb. 22.

Sammlung Dr. Albert Figdor zu Wien. Vermutlich gegen 1470.

des Ostens, ja des äußersten Ostens vorgebildet, in Stücken wie dem Torlöwen von den Sommerpalästen bei Peking, von dem das ethnographische Museum zu München eine verkleinerte chinesische Nachbildung bewahrt<sup>167)</sup>.

Bei den Gießgefäßen nun wird der Eindruck des Phantastischen noch dadurch erhöht, daß die Ohren der Löwen der Wassereinführung, deren Nasenlöcher dem

167) Abgebildet in Hirth's Formenschatz 1902, Nr. 132.

Wasserausfluß dienen. Aber so lebensvoll die Darstellung auch eronnen ist, der Raubtiercharakter ist nicht im entferntesten getroffen. Aus den Köpfen der von drei Seiten bedrängten Löwen möchte man vielmehr eine Art köstlichen Behagens herauslesen, und das Moment der Wildheit beschränkt sich im wesentlichen auf den geöffneten Rachen, die üppig in stilisierten Lockenbüscheln wuchernde Mähne und die weiteren zottigen Büschelreihen an Augen, Rachen, Vorderpranken und Gesäß.



Abb. 23.

Museum für Kunst und Gewerbe zu Hamburg. 15. Jahrh.

Der Schweif ist nach Art der älteren Löwen reliefiert gegeben und zur rechten Flanke geschlagen, wie auch die Schwanzenden der Fabelwesen in Blattformen auslaufen.

Mit Rücksicht auf das völlig übereinstimmende Motiv und dessen analoge Fassung erscheint nun die Herkunft der beiden aus vergoldetem Gelbguß gefertigten Stücke nicht ohne Interesse, insofern sie für eine Einfuhr auf dem Seewege spricht:

das eine stammt aus einer alten Flensburger Patrizierfamilie und befindet sich gegenwärtig im Museum für Kunst und Gewerbe zu Hamburg (Abbildung 23), das andere gelangte aus Wismarer Privatbesitz in die Sammlung des Barons Albert Oppenheim in Cöln<sup>168)</sup>.

Sonst kommen hockende Löwen als Leuchterfüße, auch wohl als Leuchterverzierung vor, wofür, um nur diese zu nennen, der im Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer zu Breslau bewahrte kleine sitzende Löwe aus der dortigen Elisabethkirche oder das von Viollet-le-Duc publizierte Exemplar des Cluny-Museums zu Paris<sup>169)</sup> Beispiele bieten.

Nächst den in unverhältnismäßig starker, fast erdrückender Überzahl vorhandenen Gießlöwen — der Sprachgebrauch kennt ja überhaupt nur solche — scheint der Pferdetypos unter den Tiergestaltungen der figürlichen mittelalterlichen Gießgefäße eine Hauptrolle gespielt zu haben. Dabei finden sich neben der einfachen Pferdeform Gießgefäße, die als berittene Jäger oder als Ritter zu Pferde gestaltet sind. Bei ihnen pflegen die Reiter die Stelle der figürlich oder glatt behandelten Handhabe einzunehmen, aber es kommen insbesondere bei den älteren Arbeiten auch gesonderte Griffornen vor. Ist bei den Pferden die Ingußöffnung für das Wasser durchgehends auf deren Hinterkopf angebracht, so bildet dafür bei den Reiter-Aquamanilien der Kopf des Reiters die Regel, mitunter ist die Deckelklappe auch wohl dem Pferdekopfe eingefügt. Auslaufen kann das Wasser bei den ältesten Stücken durch das geöffnete Maul des Pferdes, sodann vermittelt einer in der Pferdestirn befestigten, aufwärts gerichteten kurzen Röhre und, offenbar unter Beschränkung auf die jüngeren Arbeiten, durch eine tierkopfförmig gestaltete Öffnung inmitten der Pferdebrust.

Die formale Entwicklung des Pferdetypos vollzieht sich im wesentlichen der bereits betrachteten des Löwen-Aquamanile parallel.

An die Spitze darf man wohl ein eigenartiges Gebilde im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg stellen, das dort bisher als „Tier mit spitzem Kopfe (Schwein?)“ bezeichnet wurde, in dem man jedoch mit ziemlicher Sicherheit den frühen Darstellungsversuch eines Pferdes erkennen kann (K. G. 582; Abbildung 24). Von schwachen, ungelenkten kurzen Beinen, deren vordere fast bis zur Unkenntlichkeit zerstörte, deren hintere dagegen noch deutlich wahrnehmbare Hufe aufweisen, wird der in einfachen Umrißlinien gehaltene, gebauchte, doch an den Flanken eingezogene Körper getragen. Stark und gedrunken ist der Hals, klein dagegen der keilförmige Kopf mit der richtig beobachteten Rundung der Ganaschen. Fast ganz in der Fläche verläuft der über der Stirn reliefiert aufliegende Schopf samt der auf der linken Halsseite sichtbaren, nur schwach gestrichelten Mähne, nicht minder die umrandeten, mandelförmigen großen Augen mit gestrichelten Wimpern darunter. Dabei haben die Augäpfel bei dem Mangel jeder Andeutung von Pupillen etwas archaisch Glotzendes.

168) Abgebildet bei Friedrich Schlie, Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin, Bd. II, 2. Aufl., Schwerin i. M. 1899, S. 219, sowie bei Émile Molinier, Collection du Baron Albert Oppenheim, Tableaux et Objets d'Art, Paris 1904, Tafel LXIV.

169) Abgebildet bei Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné du mobilier français, tome II, Paris 1871, S. 63.

Und wie die Nüstern, so sind die gespitzten kleinen Ohren und der gerade herabhängende, sich nach unten verjüngende kurze Schwanz, den ein späterer röhrenartiger Ansatz verdeckt, wenig mehr als bloß angedeutet. Als Griff dient ein stabförmiger Ansatz verdeckt, wenig mehr als bloß angedeutet. Als Griff dient ein stabförmiger, an Kamm und Kreuz des Pferdes angegossener, glatter Henkel.

Zu dieser zweifellos frühen Pferdeform gibt es nun einzelne ähnliche Stücke, die zusammen als Repräsentanten des älteren Pferdetypus gelten können.

Da ist zunächst der Messingguß in Form eines gleichfalls ungezäumten, gesattelten Pferdes aus der Pfarrkirche zu Kirchsahr, der gegenwärtig im Diöcesan-Museum zu Trier bewahrt wird (Abbildung 25).



Abb. 24.

Germanisches Nationalmuseum zu Nürnberg. 12.—13. Jahrh.

Wiederum auf niedrigen Körperstützen, die über unförmigen Hufen gerade aufsetzen, ein gedrungener Rumpf mit kleinem, sich in die Ausflußröhre fortsetzendem Kopf, wiederum die unverhältnismäßig großen, ovalen Glotzaugen. Schopf und Mähne sind in Strichgravierung angedeutet, ebenso Brust- und Bauchriemen des plastisch aufliegenden Sattels, dessen kreuzweise übergeschlagene Steigbügel in naturalistischem Sinne wiedergeben, wie man ein Pferd nach dem Ritte sich selbst zu überlassen pfllegt. In der gleichen naturalistischen Absicht sind auch Geschlechtsteile angefügt. Der gerade herabhängende geflochtene Schweif hält sich tunlichst in der Fläche des Körpers, und die Blattendigung des im übrigen glatten Henkel-

griffes vervollständigt die spätromanische Gesamterscheinung des Stückes; doch könnte es sich auch nur um spätromanische Reminiszenzen handeln.

Als weitere Analoga kommen drei als berittene Jäger gestaltete Aquamanilien in den Nationalmuseen zu Budapest<sup>170)</sup>, Kopenhagen (Abbildung 26) und Stockholm in Betracht. Sie zeigen bis in rein äußerliche Motive eine auffallende Verwandtschaft untereinander. Gemeinsam ist ihnen die Anordnung des Reiters auf ungezügelmtem gesatteltem Pferde von einfachem Umriß, mit kurzen geraden Beinen, einem in Relief gegebenen Stück Wild vorn am Sattel und einem freiplastischen vorwärts gewandten kläffenden kleinen Hund quer auf dem Pferderücken, hinter dem Reiter. Dieser



Abb. 25.

Bischöfliches Diöcesan-Museum zu Trier. 12.—13. Jahrh. (?)

bläst an dem Stockholmer Stück noch deutlich in ein Horn, das er in seiner rechten Hand hält. Im übrigen ist das Kopenhagener Aquamanile die besterhaltene Replik und dürfte nach Kopfbedeckung und Schildform des in Waffenrock und Kapuze gehüllten Reiters bereits auf die Frühzeit des 13. Jahrhunderts weisen, wie auch der nach Art einer Kleeblattbogenhälfte gestaltete glatte Henkelgriff des Gießgefäßes ganz im Sinne des Spätromanischen erscheint. In den weiteren Zusam-

170) Abgebildet in „Die historischen Denkmäler Ungarns in der 1896er Millenniums-Landesausstellung“, Teil I, red. von Dr. Béla Czobor, Budapest-Wien (1903), S. 70, Abb. 93.

menhang gehören dann Stücke wie das Gießgefäß der Sammlung Dr. Albert Figdor in Wien (Abbildung 27), das gleichfalls einen auf einem Horn blasenden berittenen Jäger darstellt.

Zu dieser älteren Form des Reiter-Aquamanile tritt dann der Typus des gerüsteten Ritters aus der Epoche der großen Kreuzzüge. Beispiele haben sich in Gießgefäßen erhalten in der Art des Ritter-Aquamanile der Sammlung Martin Le Roy, das einen Geharnischten in Waffenrock und Ringhaube mit gezücktem Schwert und Schild darstellt<sup>171</sup>), wie der entsprechend gekleideten



Abb. 26.

Dänisches Nationalmuseum zu Kopenhagen, Frühes 13. Jahrh.

Ritterfigur des Dänischen Nationalmuseums zu Kopenhagen (Abbildung 28). Nach Analogie jener Kreuzritterstatuette im Nationalmuseum zu Florenz<sup>172</sup>) wird auch sie ursprünglich mit Lanze und Schild ausgestattet gewesen sein. Außer dem Reiter sind bei den genannten Aquamanilien noch besondere Henkelgriffe vorgesehen. So einmal das kleine drachenartige Fabeltier, das auf dem Rücken des Pferdes auf-

171) Abgebildet im Catalogue officiel d'Exposition rétrospective Paris 1900, S. 29, Nr. 396.

172) Abgebildet in Hirth's Formenschatz 1907, Nr. 15.

setzend, sich mit den Vorderfüßen auf die Schultern des Ritters stützt und seinen Rachen gegen dessen Hinterkopf richtet, und ähnlich die stilisierte Rankenwindung gleicher Anordnung.

Gegen Schluß des 13. Jahrhunderts endet die gewaltige Kreuzzugsepoche, und in der abendländischen Welt geht Rittertum und höfisches Wesen allmählich seiner Blüte entgegen. Und so spielen denn seit der Wende des 13. und des 14. Jahrhunderts, insofern für die Chronologie der Arbeiten nicht erst das 14. Jahrhundert in Frage kommt, an Stelle der Kreuzritter die Turnieritter eine be-

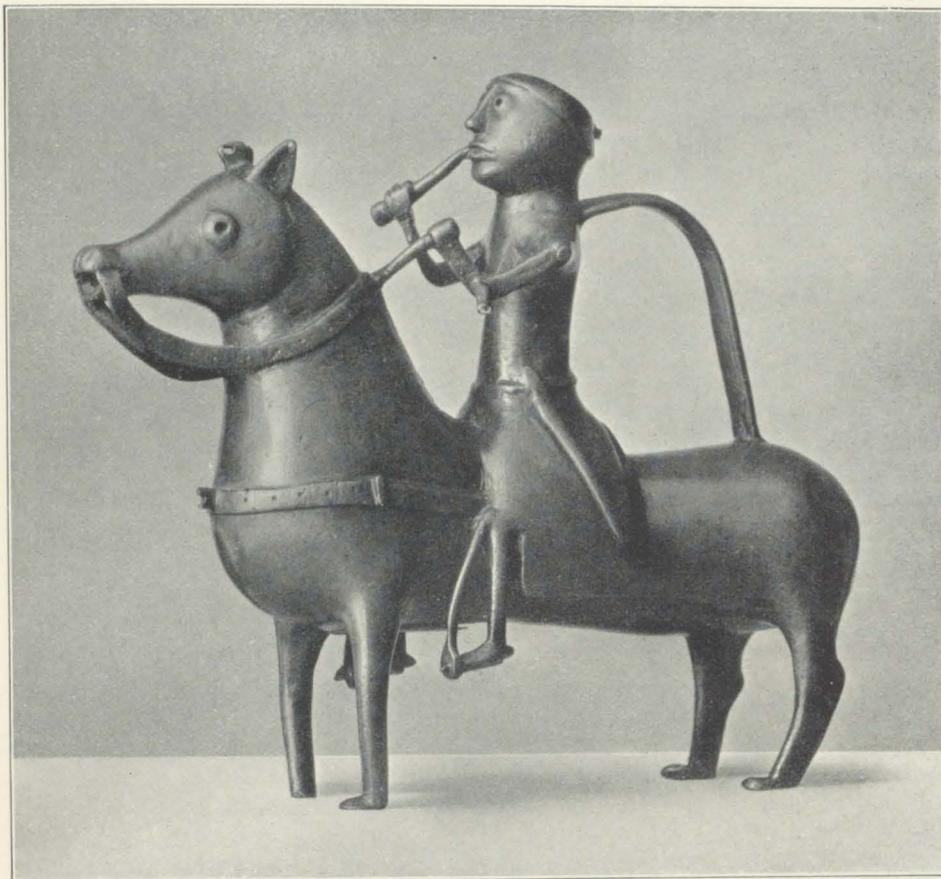


Abb. 27.

Sammlung Dr. Albert Figdor zu Wien. Frühes 13. Jahrh.

vorzugte Rolle. Es ist das offenbar wiederum der Niederschlag der Bedeutung jener ritterlichen Kampfspiele im Rahmen des höfischen Lebens.

Den formalen Übergang zeigt das Kopenhagener Aquamanile (Nr. 9094) mit einem Ritter in Topfhelm, Ringpanzer und verziertem Waffenrock, der mit der linken Hand das Pferd zügelt und in der geschlossenen rechten vermutlich eine Lanze führte. Obwohl sich der Ritter schon gänzlich aus dem streng vertikalen Schema gelöst hat, eignet dem Pferde noch das ältere Standmotiv mit den parallel gestellten Beinen.

Doch haben diese gegenüber denen jener früheren Pferde eine weitere Streckung erfahren, und wie sie sind auch der Rumpf und die übrigen Gliedmaßen des Tieres freier und lebensvoller gestaltet.

Den Höhepunkt der Ritterdarstellungen, soweit ich diese zu übersehen vermag, nimmt das reichziselierete Gießgefäß in Gestalt eines gerüsteten Turnierreiters im Nationalmuseum zu Florenz ein, das in formalem wie technischem Sinne ein Glanzstück repräsentiert (Abbildung 29). Dabei ist der Begriff des Pferdes zu dem des edlen Kampffrosses gesteigert, bei vollem Erfassen der Tierform in Verbindung mit jenem typischen, bereits bei den Gießlöwen betrachteten Standmotiv der zurückgestellten Hinterbeine. Entsprechend weist die Rüstung des Reiters



Abb. 28.

Dänisches Nationalmuseum zu Kopenhagen. 13. Jahrh.

in die Zeit vom Ende des 13. bis in die ersten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts. In Topfhelm und den sogenannten lederstreifigen Panzer gehüllt und mit Lanze und Schild bewehrt, sitzt er geradeaus gerichtet in hochlehnigem Sattel und hält mit der Linken den Zügel des mit verzierter Zaddeldecke, dem Gelieger, behängten Pferdes. In diesem Zusammenhang wäre noch ein Gießgefäß aus der Sammlung Baron Albert Oppenheim in Cöln zu nennen, obwohl es an formaler Durchbildung dem vorigen weit nachsteht. Wie der Ritter in Ringelhemd und enganliegendem, unten ausgezacktem Waffenrock nebst Topfhelm mit Helmzier schon durch seine Tracht dem

vorgeschrittenen 14. Jahrhundert angehört, so lassen auch die schlanken, harten Formen des wiederum verzierten Pferdekörpers an dessen zweites Viertel denken (Abbildg. 30).



Abb. 29.

Königliches Nationalmuseum zu Florenz. Um 1300.

Noch ein zweites Hauptstück birgt das Nationalmuseum zu Florenz (Abbildung 31). Dargestellt ist ein jugendlicher Ritter mit dem Turnierkranz auf dem

Haupte und einem Szepter in der rechten Hand, während er mit der linken den Pferdezügel hält. Er trägt den Ringelpanzer, darüber einen verzierten, in spitzen Laschen endigenden Waffenrock, vermutlich aus der Zeit gegen Mitte des 14. Jahrhunderts, und ein Schwert an dem Gürtel. Sein Kopf zeigt ganz den Charakter des damaligen Idealtypus: das Gesicht ist ebenmäßig schön gestaltet, und es fällt das gegen die



Abb. 30.

Aus der Sammlung Albert Oppenheim zu Cöln. 1. Hälfte des 14. Jahrh.  
Nach Émile Molinier, Collection du Baron Albert Oppenheim.

Stirn kurz gehaltene Haupthaar an den Seiten und hinten in regelmäßig gewellten Lockensträhnen herab. Das Pferd mit beweglichen gravierten Zierplättchen an dem Brustriemen ist über und über ziseliert, dabei erscheint es durch die schachbrettartig gemusterten Kreisformen an Hals und Rumpf als Apfelschimmel gekennzeichnet.

Verwandt ist ein Stück im Dänischen Nationalmuseum, aus Valby bei Kopenhagen<sup>173)</sup>, ähnlich ein weiteres in den Sammlungen des Grafen Hans Wilczek auf Burg Kreuzenstein bei Wien.

Bei ihnen ist, also in der Zeit um 1350, bereits jenes Standmotiv mit vorge-  
streckten Vorder- und stärker zurückgesetzten Hinterbeinen zur Anwendung ge-  
langt, das sich wie bei den Löwen so auch bei den Pferdeformen wiederholt, wohl



Abb. 31.

Königliches Nationalmuseum zu Florenz. Mitte des 14. Jahrh.

bis in das 15. Jahrhundert hinein. Als Beispiele sind noch zwei weitere Aquamanilien des Dänischen Nationalmuseums zu Kopenhagen anzuführen, das eine in Form eines Ritters in Maschenpanzer und Topfhelm, mit einem gezückten Schwert in der Rechten,

<sup>173)</sup> Abgebildet bei Hermann Lüer und Max Creutz, Geschichte der Metallkunst, Bd. I, Stuttgart 1904, S. 319, Fig. 244.

möglicherweise schon aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts<sup>174</sup>), das andere in der Gestalt eines ungesattelten und ungezügelmten Pferdes (Nr. MDCCIII) ebendort. Ganz schematisch ist dann der gleiche Typus vertreten in Pferden wie dem der Sammlung Eugen von Miller zu Aichholz in Wien oder dem im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg (K. G. 624; Abbildung 32).

Unter den Pferdetyphen hebt sich endlich eine charakteristische geschlossene Gruppe heraus, die sich chronologisch unzweifelhaft mit dem 15. Jahrhundert festlegen läßt. Das Germanische Nationalmuseum zu Nürnberg besitzt davon drei Stücke, durch die die formale Wandlung nicht nur trefflich illustriert, sondern auch



Abb. 32.

Germanisches Nationalmuseum zu Nürnberg. 14.—15. Jahrh.

die Angliederung weiterer Arbeiten ermöglicht wird. In ihnen zeigt sich ein unverkennbares Gelingen nach der naturalistischen Seite, daneben doch auch eine gewisse Übertreibung oder eine Verknöcherung der Tierform.

174) Abgebildet wegen der eigenartigen Sattellehnen bei August Demmin, *Die Kriegswaffen*, 3. Auflage, Gera-Untermhaus 1891, S. 392, desgl. bei J. J. Marquet de Vasselot, *L'Exposition de Dinant*, in der *Gazette des Beaux-Arts*, Paris 1903, II, S. 479, sowie bei Hermann Lüer und Max Creutz, *Geschichte der Metallkunst*, Bd. I, Stuttgart 1904, S. 319, Fig. 244.

So stellt das eine Gießgefäß (K. G. 712; Abbildung 33) des Germanischen Museums ein stark gestrecktes Pferd dar, einem Karrengaul nicht unähnlich, mit hängendem formlosen Kopf, steif aufgesetzten Vorder- und gespreizt zurückgestellten Hinterbeinen, daran in Gravierschnitt angedeutete Haare. Die Augäpfel quellen aus den Lidrändern hervor, am Maule, mit herabhängender Zunge, sind große spitze Eckzähne angedeutet, die Mähne liegt der linken Halsseite in gravierten Buckeln auf. Auf niedrigem Sattel sitzt in den Steigbügeln ein barhäuptiger, bärtiger Ritter, der mit der rechten Hand den Zügel, in der vorgeführten linken einen aufwärts gerichteten Dorn hält. Er trägt die seit dem Ende des 14. Jahrhunderts übliche Schecke mit langen, bis zur Handwurzel reichenden Ärmeln und einem oberhalb der Hüften

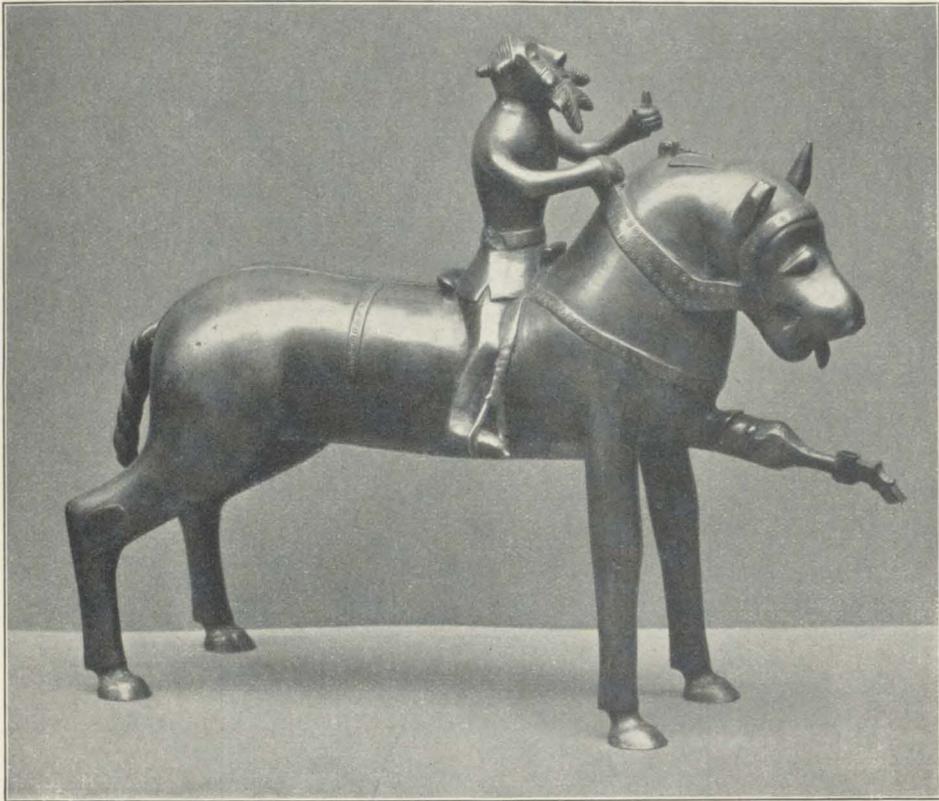


Abb. 33.

Germanisches Nationalmuseum zu Nürnberg. 1. Hälfte des 15. Jahrh.

liegenden verzierten Gürtel, an dessen rechter Seite der Dolch ausgebrochen zu sein scheint, glatte Beinkleider und lange spitze Schnabelschuhe. Mit dem in fünf Spitzen zugestutzten Bart und dem in der Mitte gescheitelten viergeteilten Haupthaar in Gravierschnitt verkörpert er die Modefigur der hussitischen Zeit, nach Analogie des vermutlich als Doppellichtträger zu ergänzenden Bronzeleuchters der Sammlung Dr. Albert Figdor zu Wien, eines unverkennbaren Seitenstückes (Abbildung 34), das Gustav E. Pazaurek in seiner schon zitierten Abhandlung über „Alte und neue

Beleuchtungskörper“ erstmalig veröffentlicht hat<sup>175)</sup>. Damit würde sich auch für das Gießgefäß die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts als Entstehungszeit ergeben.

Die zeitliche Nähe beider Stücke erhellt aber nicht nur aus verwandten Zügen wie der ähnlich gekünstelten Barttracht bei ganz identischer Kopfhaltung mit der Blickrichtung schräg nach oben und der fast entsprechenden enganliegenden Kleidung, sondern auch aus gemeinsamen Details. So zeigt die Leuchterfigur an der Schecke als Knöpfe die freilich nicht ungewöhnliche Punzenverzierung aus kleinen Kreisen

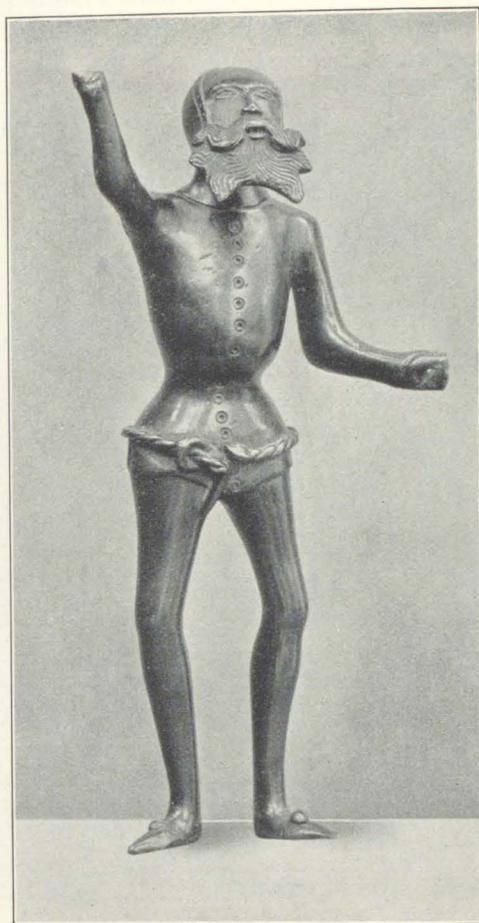


Abb. 34.

Leuchterträger. Sammlung Dr. Albert Figdor zu Wien. 1. Hälfte des 15. Jahrh.

mit betontem Mittelpunkt, die sich am Gürtel des Reiters und an dem rein dekorativen Zaum- und Sattelzeug seines Pferdes wiederfindet, ja selbst zur Darstellung der Pupillen des Pferdes hat herhalten müssen. Es sind das alles Übereinstimmungen, die in dem vorliegenden Falle in der Herkunft beider Bronzegüsse begründet sein

<sup>175)</sup> In den Mitteilungen des nordböhmischen Gewerbemuseums, Reichenberg 1904, S. 43 und vorhergehende.

mögen: wie das Aquamanile des Germanischen Museums aus Ludesch bei Bludenz in Vorarlberg stammt, so ward jener Leuchter im benachbarten Tirol, bei dem Augustinerkloster Neustift unweit von Brixen ausgegraben.

Die beiden anderen Stücke des Germanischen Museums sind mehr Durchschnittsarbeiten.

Etwa in die gleiche Zeit, rund die 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts, gehört das zweite Ritter-Aquamanile (K. G. 584; Abbildung 35) des Germanischen Museums. Dargestellt ist auf ungesatteltem Pferde ein jugendlich-bartloser Ritter in geschei-

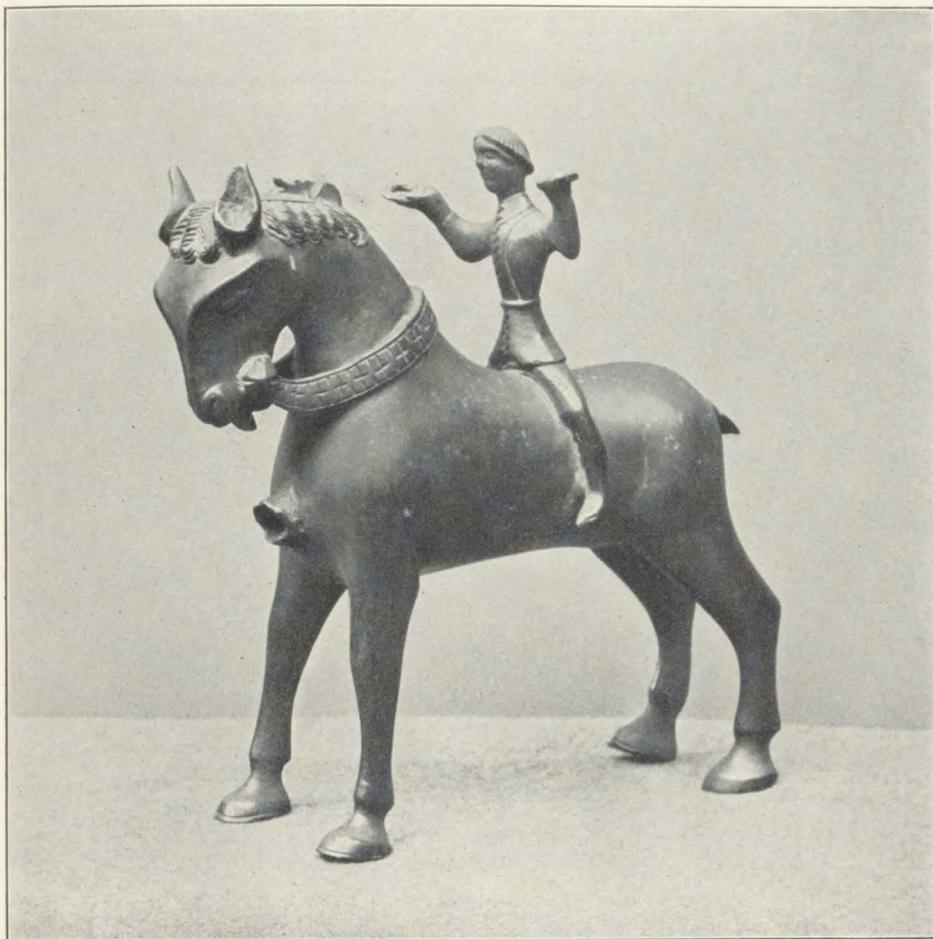


Abb. 35.

Germanisches Nationalmuseum zu Nürnberg. 1. Hälfte des 15. Jahrh.

teltem rundgeschnittenen Haar, einer vorne genestelten, in der Taille gegürteten kurzen Schecke mit weiten Unterärmeln, engen Beinkleidern und spitzen Schuhen. Er hält die Arme zur Seite gebreitet, deren schräg emporgerichtete Handflächen zu je einer ringförmigen Öffnung überleiten, die den Anschein erwecken, als habe das Gießgefäß gleichzeitig als Doppelleuchter Verwendung gefunden. Demgemäß liegt der aus kreuzförmig gespaltenen, dem Außenteil der Trense ähnlich

geformten Gliedern bestehende Zügel dem Kamm des Pferdes auf. An dem scharfkantigen Kopfe mit der typisch hervorgekehrten Zunge sind Schopf und Mähne in üppigen, sorgsam gedrehten, kurzen Lockenbüscheln aufgetragen und an den Beinen, in deren Stellung noch jenes feste Schema nachklingt, fehlen auch die Hufeisen nicht.

Ungleich entwickelter ist das d r i t t e Pferd (K. G. 262; Abbildung 36) gegeben, einmal in der naturalistischen Durchmodellierung des Pferdekörpers, dann auch in



Abb. 36.

Germanisches Nationalmuseum zu Nürnberg. 15. Jahrh.

der detaillierten technischen Wiedergabe. Dabei ist gleichzeitig das konventionelle Standmotiv zugunsten natürlichen Stehens aufgegeben und die charakteristische Stellung des Pferdekopfes bei kurz gehaltenem Zügel getroffen. Im einzelnen sind am Kopf außer Zunge und Nüstern Lippen und Zähne herausgearbeitet, und an den Beinen sind wiederum die Hufeisen nicht vergessen. Die an der rechten Halsseite liegende, reliefmäßig gewellte Mähne, Schopf und Schweif sind kräftig graviert. Aus wimperlosen Lidern treten die langgezogenen Augäpfel mit ihren ziselierten runden strichartig verlaufenden Pupillen hervor, und unverhältnismäßig groß wie sie sind die

tütenförmigen Ohren gebildet. Das Zaumzeug zeigt wieder die bei den späteren Arbeiten des öfteren vorkommende Verzierung aus aneinandergereihten punzierten kleinen Kreisen mit betontem Mittelpunkt. Späteren Charakters ist ferner das sich im Nacken des Pferdes festbeißende angegossene Tiergebilde in seiner schematischen, die Tier- und Henkelform kombinierenden Gestalt bei weit aufgerissenem Maul und leicht sich windendem Schweifende.

Mit Hilfe dieser Stücke läßt sich noch eine Reihe weiterer P f e r d e chronologisch unterbringen. Da ist es insbesondere eine im Motiv unter sich engverwandte



Abb. 37.

Staatssammlung vaterl. Altertümer zu Stuttgart. 15. Jahrh.

Gruppe von Gießgefäßen, die sich zu je einem Exemplar in der Staatssammlung vaterländischer Altertümer zu Stuttgart (Abbildung 37), dem Fürstlich Hohenzollernschen Museum zu Sigmaringen<sup>176)</sup> und dem Cluny-Museum zu Paris<sup>177)</sup> befinden. Gemeinsam ist ihnen, daß sich auf dem Rücken des naturalistisch durchgebildeten

176) Abgebildet bei I.H. von Hefner-Alteneck, Die Kunstkammer Sr.Kgl. Hoheit des Fürsten Carl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen, München 1867, Tafel 18 E.

177) Abgebildet bei Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné du mobilier français, tome II, Paris 1871, S. 13.

Pferdekörpers, mit Eingußöffnung auf dem Kopf und tierkopffartig gestalteter Ausflußröhre vorn in der Brust, in völliger Verkennung des orientalischen Grundgedankens des sich festbeißenden Henkeltieres, lustige kleine Tiergebilde mit rückwärts

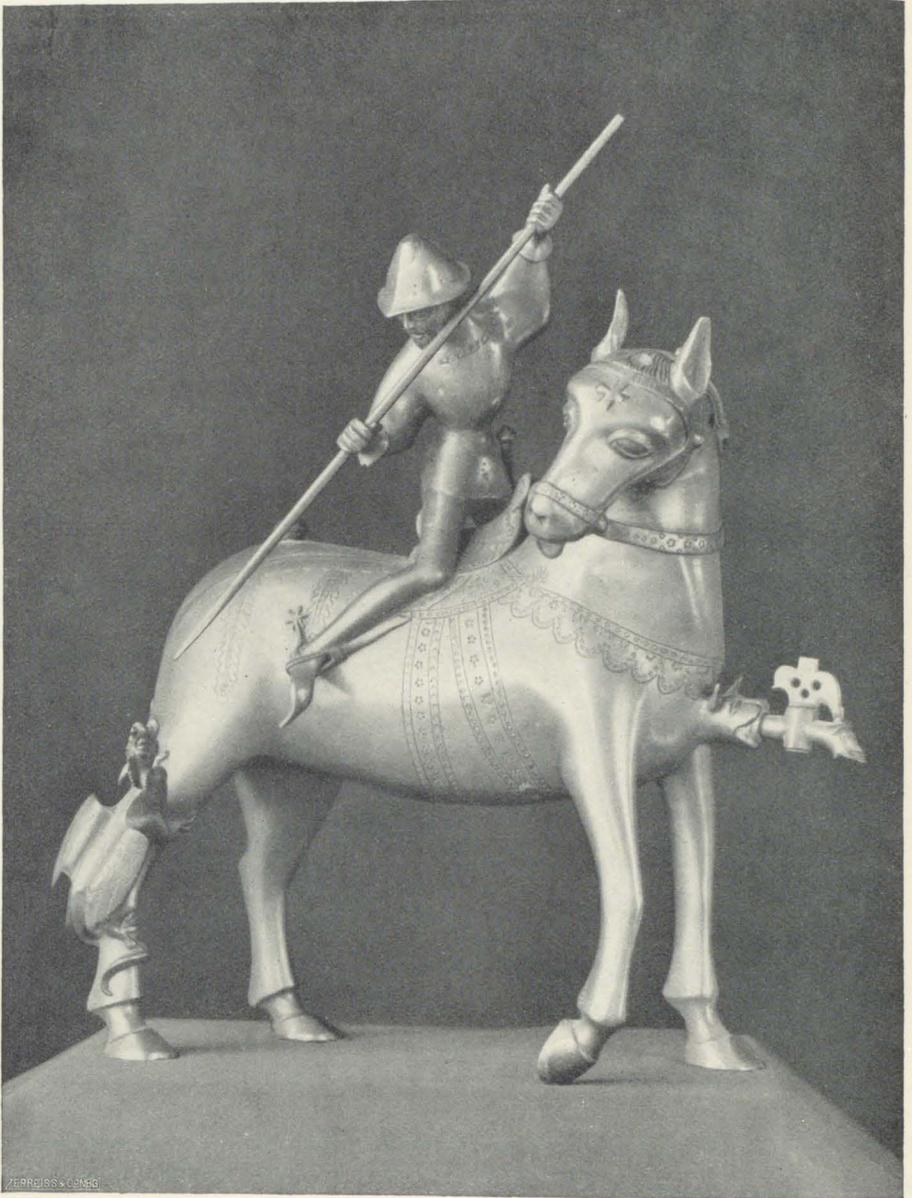


Abb. 38.

Königliches Nationalmuseum zu Florenz. 15. Jahrh.

gewandtem Kopf zu schaffen machen, die bei dem Stuttgarter und dem Sigmaringer Pferde mit ihren Füßen in den Zügel greifen. Und im einzelnen findet sich bei dem Stuttgarter Gießgefäß auch jener gotische, kreuzförmig gespaltene Außenteil der

Trense wieder, bei dem Sigmaringer und dem Pariser Aquamanile daneben jene kreisförmige Punzenverzierung mit betontem Mittelpunkt. Weiter wären etwa Stücke wie das Pferd des Bayerischen und der Pferdetorso des Dänischen Nationalmuseums hier anzureihen, durchaus Arbeiten aus der Spätzeit des Mittelalters.

Als Gruppendarstellung kommt ein drittes Reiter-Aquamanile des Nationalmuseums zu Florenz in Betracht, dessen Motiv dem mittelalterlich-kirchlichen Bilderkreise entlehnt ist: der heilige Ritter Georg als Drachenbekämpfer (Abbildung 38). Damit hat gleichzeitig das orientalische Drachennmotiv seine christliche Umbildung erfahren. Der Heilige in der Tracht der Kriegsmänner des 15. Jahrhunderts hat sich im Sattel erhoben und wendet sich nach rechts zurück, um mit voller Kraft die von beiden Fäusten gehaltene Lanze dem Drachen, der bereits das rechte Hinterbein des Pferdes zur Hälfte erklimmen hat, in den Rachen zu stoßen. Und das im Dahinschreiten gegebene Pferd richtet den Kopf zur Seite, dem Vorgange zu. Es zeigt in Gravierschnitt mit Punzenverzierung die damals übliche reiche Art des Sattelzeugs und enthält bei einer Eingußöffnung in seinem Hinterkopf die tierkopfförmig gestaltete Ausgußtülle wiederum vorn in der Brust.

Nach den bisherigen Erörterungen dürfte sich eine gleich ausführliche Behandlung der Tiertypen erübrigen, deren formale Entwicklung Hand in Hand geht mit der der betrachteten Löwen- und Pferde-Aquamanilien. Auch unterscheiden sie sich von jenen im Grunde doch nur durch äußere Charakterisierungsmittel, unter deren Anwendung einmal Hirsche, das andere Mal Widder und wieder ein anderes Mal Hunde entstehen. Die Stückzahl dieser Typen ist eine nur beschränkte.

So seien von den Hirschfiguren nur zwei charakteristische Exemplare herausgegriffen: der Hirsch von der Insel Mors (Limfjord) im Dänischen Nationalmuseum zu Kopenhagen (Abbildung 39) und der des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg (K. G. 492; Abbildung 40). Die Eingußöffnung ist bei beiden im Kopfe angebracht, dagegen die tierkopfförmig gestaltete Ausgußtülle bei dem Kopenhagener Stück im Maule, bei dem des Germanischen Museums in der Brust. Und dieser ja für die früheren beziehungsweise späteren Arbeiten typischen Anordnung entsprechen die Körperformen. Der Kopenhagener Hirsch zeigt bei einfachen Umrißlinien vertikal gerichtete, bereits gestreckte Läufe, einen kurzen gedrungenen Rumpf mit fließenden Übergängen in Hals und Kopf, und in dem aufgerichteten Kopf das wie zum Schreien geöffnete Maul mitsamt der Tülle. Die Augen treten unter den Augenbögen nur flach hervor, die Ohren sind lediglich in Form kleiner, seitlich angesetzter Buckel gegeben. Dabei beschränkt sich die Charakterisierung als Hirsch auf Anfügung eines Geweihes und Wiedergabe von Schalen und Ballen an den Füßen. Jedoch tritt in dem stattlichen, über und über ziselierten Henkeltier in Gestalt des sich im Nacken des Hirsches festbeißenen Drachen, dessen Schweif in einer fünfteiligen Blattform endigt, die orientalische Grundidee so prägnant wie selten zutage. Alles in allem ist an einer Entstehung des Gießgefäßes im 13. Jahrhundert kaum zu zweifeln.

Demgegenüber erweist sich der Hirsch des Germanischen Museums durchaus als Arbeit der Spätzeit, des 15. Jahrhunderts. Bei verhältnismäßig hart und

gewaltsam wirkenden Gesamtproportionen ein unverkennbarer Zug nach der naturalistischen Seite: steif aufstehende Vorderläufe, mit betonter Muskelpartie am Rumpfe, bei stark zurückgestreckten, in den Gelenken übermäßig geknickten Hinterläufen, auf ihnen ein in die Länge gezogener Rumpf mit kräftig ausladendem Hals und eingezogenem Kopf. In dem geöffneten Maul mit den Resten roter Farbe, die auf ehemalige Bemalung deuten, wiederum das Motiv der hervorgekehrten Zunge zwischen sichtbar gemachten Zahnreihen, ebenso sind auch die Nüstern angedeutet. Die Augäpfel haben ziselierte, strichförmig verlaufende Pupillen erhalten, die aufgerichteten gespitzten Ohren sind nach vorn gekehrt. Und was die spezifische Hirschform anlangt, so äußert sich diese bei richtiger Naturbeobachtung am Geweih in den Rosen, am Halse in der dem Hirschhals eigenen Abflachung nach den Seiten, und in der Gestaltung der Füße nach Art des Zweihufers. Dagegen ist die als



Abb. 39.

Dänisches Nationalmuseum zu Kopenhagen. 13. Jahrh.

Henkel dienende Tierform mit aufgerissenem Rachen fast bis zur Unkenntlichkeit verkümmert.

Zwei weitere Hirsche werden in der Universitätssammlung zu Christiania, ein einzelnes Stück mit herausgearbeiteter Eingußtülle im Nacken des Hirsches im Neapeler Museum bewahrt.

Auch an Widdern sind mir nur vereinzelte Stücke bekannt geworden. Von ihnen hat das schönste, vermutlich aus der Zeit um 1300, bereits Jos. Destrée<sup>178)</sup> publiziert (Abbildung 41). Aus Weesp in Nordholland stammend, gehört es zu jenem älteren, großflächigen Tiertyp mit gestrecktem Körper, gerade



Abb. 40.  
Germanisches Nationalmuseum zu Nürnberg. 15. Jahrh.

aufgesetzten Vorder- und straff zurückgesetzten Hinterbeinen. Dabei ist die Eingußöffnung auf dem Hinterkopf, die Ausgußtülle, in Form der schräg aufwärts

178) Het oude Koperwerk op de Tentoonstellingen te Dinant en te Middelburg, in „Onze Kunst“, Jahrgang IV, Antwerpen und Amsterdam 1905, I, S. 37 ff., mit Abbildung Nr. 45.

gerichteten kurzen Röhre, in der Stirn des Tieres angebracht. Der Henkel zeigt die übliche Drachenform. Das Besondere der Widderart wird gegeben in dem außerordentlich lebensvoll gestalteten Kopf mit stark gekrümmten Hörnern, wie in den sich über den Körper hinziehenden Reihen flachgravierter stilisierter Locken zur Andeutung der Wolle im Gegensatz zu dem kurzen und nur punktiert bezeichneten Haar an Kopf und Beinen. Entsprechend finden sich paarzehige Hufe und ein kurzer Schwanz.

Das bei Trondhjem in Norwegen gefundene Widder-Aquamanile des Dänischen Nationalmuseums zu Kopenhagen (Nr. 9093) zählt noch zu den Stücken, bei denen in Verbindung mit kurzem Körper Gliedmaßen und Rumpf rechtwinklig zueinander



Abb. 41.

Weesp in Nordholland. Um 1300.

Nach Jos. Destrée, in „Onze Kunst“, Jahrg. IV.

stehen. Dem Wasserausguß dient das bloße Maul, und, um den Eindruck des Widder hervorzubringen, sind lediglich dem Kopfe nahezu ringförmig gebogene Hörner angefügt und die Füße als Hufe gestaltet. Als Datierung kommt wohl nur das 13. Jahrhundert in Betracht.

Von einem dritten, mir in einer Abbildung vorliegenden Widder ließ sich der Aufbewahrungsort nicht mehr feststellen. Seine Körperform ist in der Art der Tierkörper des 15. Jahrhunderts gehalten: der Rumpf gestreckt, mit Ausgußtülle vorn in der Brust, steif aufgesetzte Vorder- und zurückgesetzte, in den Gelenken geknickte Hinterbeine. Als Handhabe ein bis zum Kopf zurückgebogener, hier um-

geschlagener langer Schweif mit Knoten und Buckeln, in seiner beiderseits abgeflachten kantigen Form ganz wie bei den spätesten Löwentypen. Einem Widder gemäß ist, neben den hufartigen Füßen, nur der Kopf gestaltet mit schneckenförmig gewundenen Hörnern, betontem Nasenbein und wie zum Blöken geöffnetem Maul.

Von den Gießgefäßen in Form von Hunden scheint das in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in Wien gefundene, defekte Exemplar noch eine der älteren Arbeiten zu sein<sup>179)</sup>. Handelt es sich doch nach dem im „Archiv für kirchliche Baukunst und Kirchenschmuck“ veröffentlichten Holzschnitt um den Tiertypus mit kurzem Rumpf, gestreckten, vertikal gerichteten Beinen und erhobenem Kopf mit Ausgußtülle in dem halbgeöffneten Maul. Dabei dürfte die Hundart wiederum nur in Kopf, Füßen und Schweif zum Ausdruck gelangt sein. So findet sich beispielsweise auch das Ziermotiv der Beine in Gestalt graviertes und punzierter Streifen analog an dem Pferde-Aquamanile in dem Kunstgewerblichen Museum der Handels- und Gewerbekammer zu Prag<sup>180)</sup>.

In das 14. bis 15. Jahrhundert würden dann Hunde-Aquamanilien weisen wie die im Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin (Abbildung 42) und dem Bischöflichen Museum zu Münster i. W., denen sich vermutlich das Stück mit gebrochenen Füßen und defektem Schweif im Fürstlich Hohenzollernschen Museum zu Sigmaringen<sup>181)</sup> anreihet. Bei ihnen sind die Körper der Tiere in vollster Spannung dargestellt: auf vorwärts gestemmtten Vorder- und straff zurückgesetzten Hinterbeinen ein geschmeidiger Rumpf mit emporgewandtem Kopf und Ausgußtülle zwischen den Zähnen; dabei sind die Köpfe mit der typischen Blickrichtung nach oben, die Pfoten und der gleichsam im Wedeln aufgerichtete Schweif ganz nach Hundart gegeben.

Sicher dem 15. Jahrhundert angehörig und ganz im naturalistischen Sinne behandelt ist der Hund des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg (K. G. 583; Abbildung 43). Bei ihm verbindet sich gute Beherrschung der anatomischen Verhältnisse des Hundekörpers mit feinem Verständnis der Hundenatur. Auf paarweis nebeneinander geordneten, fast zierlich gestalteten Beinen, die nur leicht mit den Zehen den Boden berühren und dadurch die Illusion unruhigen Hin- und Hertappens erwecken, ein wohlproportionierter Körper mit tierkopffartiger Ausgußtülle inmitten der Brust. Der kurze Kopf mit aufwärts gerichtetem Blick, geöffnetem Maul, scharfem Gebiß und hervorgekehrter Zunge sowie mit langen und breiten, flachanliegenden Ohren ist von größter Lebendigkeit. Die Wirkung ward noch verstärkt durch den bereits erwähnten Auftrag von Farben, von dem sich Reste im Rachen erhalten haben. Dabei eignet dem Gusse selbst der wundervolle Glanz einer ins Bräunlich-Grün schillernden Metallegierung. Der Schweif ist geringelt, der schematisch gestaltete, sich im Nacken des Hundes festbeißende Drache mit sich gabelnden Hinterbeinen durchaus im Charakter der späteren Arbeiten. Auch sind bei dem Hunde Geschlechtsteile angefügt. In dem Ausguß scheint sich noch der ursprüngliche Ab-

179) Abgebildet im Archiv für kirchliche Baukunst und Kirchenschmuck, hrsg. von Theodor Prüfer, Jahrgang I, Berlin 1876, S. 45.

180) Abgebildet bei K. Chytil, Führer durch die Sammlungen des Kunstgewerblichen Museums der Handels- und Gewerbekammer in Prag, Prag 1909, S. 44.

181) Abgebildet bei J. H. von Hefner-Alteneck, Die Kunstammer Sr. Kgl. Hoheit des Fürsten Carl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen, München 1867, Tafel 18.

schlußhahn zu befinden, mit roh stilisiertem Hahnenvogel als Griff und eingeschlagenem gotischen Zeichen an der einen Breitseite.

Gelegentlich der Besprechung des Löwentypus wurde an Hunde vorbilder erinnert. Gerade der Vergleich dieses Hundes des Germanischen Nationalmuseums mit dem Löwen-Aquamanile im Städtischen Kunstgewerbemuseum zu Prag (Abbildung 21) zeigt die Berechtigung augenfällig. Sind es doch Stücke, die trotz der anders gearteten Tiergattung und abgesehen von den spezifischen Charakterisierungsmitteln als Hund bzw. als Löwe sich in Körperauffassung und Standmotiv sehr ähneln, ja fast gleichen.

Hier mögen einige Beispiele phantastischer, als Vierfüßler gestalteter Tierformen folgen, die sich ohne weiteres den bisher betrachteten Typen anschließen.



Abb. 42. Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin. 14.—15. Jahrh.

Das Germanische Nationalmuseum zu Nürnberg bewahrt das Gießgefäß in Form eines unbestimmbaren reißenden Tieres (K. G. 493; Abbildung 44), das zu den originellsten Schöpfungen mittelalterlicher Tieraquamanilien gehört. Es ist ein rötlicher Gelbguß mit reicher Strichgravierung und stellt ein kurzbeiniges phantastisches Raubtier dar mit seitlich gewandtem Kopf und gerade herabhängendem Schweif, das sich zweier Fabeltiere zu erwehren hat, von denen das größere dem Gießgefäße als Handhabe, der Kopf des kleineren als Ausflußröhre dient.

Vortrefflich beobachtet ist der Ausdruck behaglichen Fressens bei dem Haupttier, das in halbgeöffnetem Rachen mit scharfen Zähnen und sichtbar gemachter Zunge den Hals des ihm quer im Nacken aufsitzenden kleineren Tieres zu zermalmen scheint. Dabei zählt dessen vorwärts gerichteter Kopf zu den glücklicheren Lösungen des Wasserausgusses an Stelle jener ganz unorganisch in der Körperachse befindlichen



Abb. 43.

Germanisches Nationalmuseum zu Nürnberg. 15. Jahrh.

Ausgußtüllen. Nicht minder gelungen erscheint das Henkeltier, das sich am Ohre der Hauptfigur festgebissen hat und sich dabei mit den hinteren Füßen auf deren Kreuz, mit den vorderen auf den Körper des kleinen stützt.

Die chronologische Einreihung der Arbeit ist nicht ohne Schwierigkeiten, da es an eigentlichen Vergleichsobjekten fehlt. Die rechtwinklige Achsenstellung in

dem auf kurzen Beinen ruhenden Körper der Hauptfigur mit plastisch empfundenem Henkeltier spräche für eine Entstehung in spätromanischer Zeit, dagegen weist insbesondere der zur Seite gewandte, für starke Schlagschatten scharfkantig ziselierte Kopf an ausgeprägt gotische Stücke. Und so wird man mit der Datierung in das 14. Jahrhundert hinabgehen müssen.

Die übrigen phantastischen Vierfüßler entwickeln sich aus P f e r d e- oder L ö w e n k ö r p e r n



Abb. 44.

Germanisches Nationalmuseum zu Nürnberg. 14. Jahrh.

So das Einhorn im Museum zu Bergen in Norwegen die typische Pferdeform des 14. bis 15. Jahrhunderts mit schematisiertem Drachen als Handhabe. Nur ist die röhrenförmige Ausgußtülle in der Stirn zu einer Art Horn, die Zweckform zum künstlerischen Motiv, geworden (Abbildung 45). Die gleiche Tierform

soll bei Chiavenna gefunden sein <sup>182)</sup> und ist auch im Cluny-Museum zu Paris<sup>183)</sup> vertreten.

Die Verbindung von Menschen- und Tierkörper in den strengen Formen der spätromanischen Zeit repräsentiert das mehrfach erwähnte Centauren-Aquamanile im Ungarischen Nationalmuseum zu Budapest (Abbildung 46). Hier ist einem Pferdekörper die Halbfigur eines bekleideten bärtigen Mannes aufgesetzt, der mit vorgeführten Armen auf einem scheibenförmigen Instrumente zu musizieren scheint. Als Handhabe dient das quergestellte Figürchen eines Flötenspielers auf dem Pferderücken statt eines glatten oder drachenförmigen Griffes. Der Wassereinguß geschieht durch die bekannte Öffnung an dem Hinterkopfe des Mannes, der Ausguß vermittelt einer tierkopffartig endenden Tülle, die der Brust des



Abb. 45.

Museum zu Bergen in Norwegen. 14.—15. Jahrh.  
Nach B. E. Bendixen, in Bergens Museums Aarsberetning for 1891.

Centauren eingefügt ist. Dabei scheint der Centaur auf den Bilderkreis der Antike zu weisen, und es wäre nicht unmöglich, daß die Darstellung im letzten Grunde auf Chiron und den jugendlichen Achill zurückgeht, eine Deutung,

182) Vgl. C. Drury E. Fortnum, A descriptive Catalogue of the bronzes of european Origin in the South Kensington Museum, London 1876, S. 114.

183) Vgl. Jules Labarte, Histoire des Arts industriels, deuxième édition, tome I., Paris 1872, S. 186.

die im Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin auf die dortige Nachbildung des Stückes angewandt ist. Läge es demgemäß im Motiv begründet, an eine frühere Entstehung der Arbeit zu denken, so erinnert doch Gesichtsschnitt und Haarbehandlung der menschlichen Halbfigur durchaus an Kopftypen des 13. Jahrhunderts, entsprechend der Pferdekörper in seiner Stellung mitsamt der Bildung des gehöhlten und gravierten

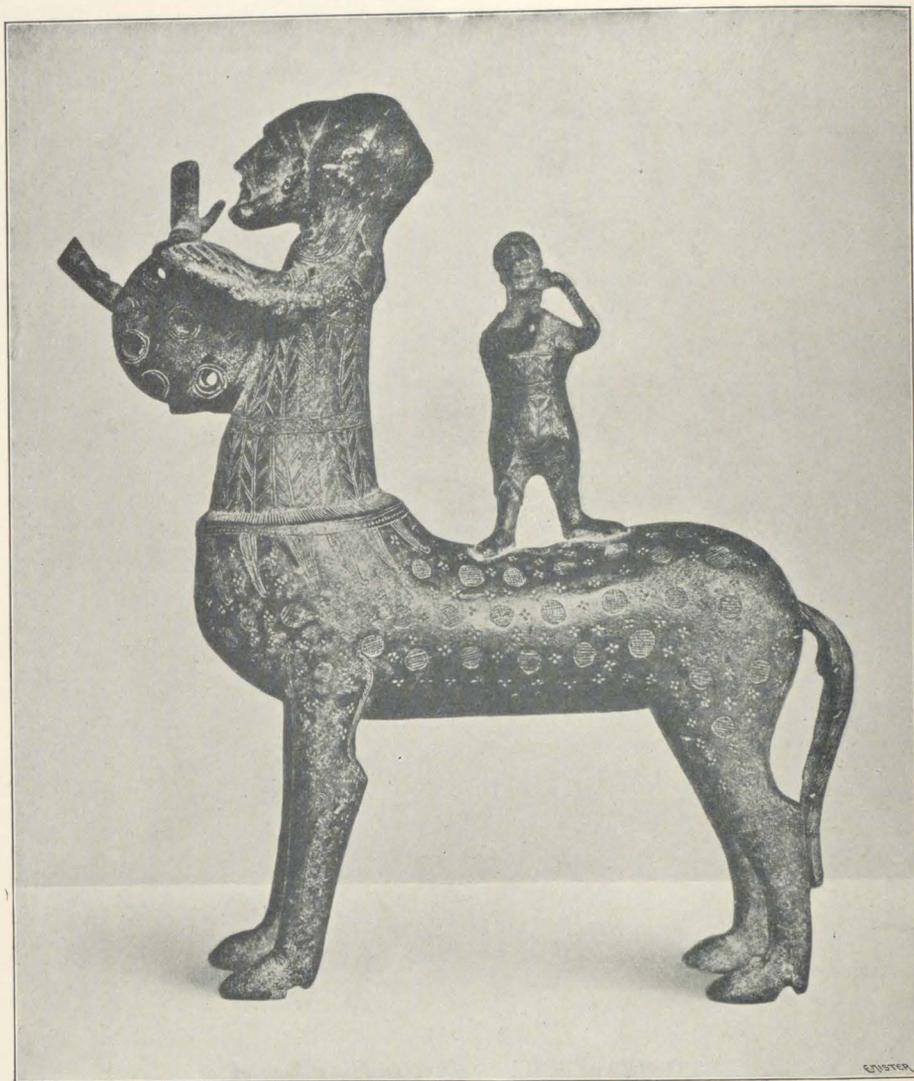


Abb. 46.

Ungarisches Nationalmuseum zu Budapest. 13. Jahrh.  
Nach Émile Molinier, in der Gazette archéologique, Jahrg. X.

Schweifes an Formen wie die des Pferde-Aquamanile im Kunstgewerblichen Museum der Handels- und Gewerbekammer zu Prag.<sup>184)</sup> Auch findet sich ja eine

184) Abgebildet bei K. Chytil, Führer durch die Sammlungen des Kunstgewerblichen Museums der Handels- und Gewerbekammer in Prag, Prag 1909, S. 44, Abbildung 11.

ähnlich reiche Ziselierung im Verein mit jenen schachbrettartig gemusterten Kreisformen, die an einen Apfelschimmel denken lassen, erst bei den reiferen Arbeiten.

Formal entwickelter und vermutlich schon der Zeit um 1300 angehörig ist jenes vierköpfige Fabelwesen mit Löwenkörper im Museum des Königreiches Böhmen zu Prag, das die überlieferte Tierform in ungewöhnlich virtuoser Ausgestaltung des Motives im mittelalterlichen Sinne bietet (Abbildung 47). Dabei beschränkt sich das Löwenartige nicht nur auf die Andeutung von Tatzen und die Anfügung eines lang herabhängenden, am rechten Hinterbein nach spätromanischer Weise in einer Blattform endigenden Schweifes, vielmehr scheint auch im Standmotiv die Wiedergabe des Sprungbereiten der Katzenart versucht zu sein. Der Kopf, in der Körperachse in Vogelform gestaltet, mit kräftigem gekrümmten Schnabel



Abb. 47.

Museum des Königreiches Böhmen zu Prag. Um 1300.

als Ausguß, zeigt an den Seiten menschliche Gesichter, nach rückwärts eine Löwenmaske, aus deren geöffnetem Rachen der Henkelgriff hervorwächst. Dieser setzt sich zusammen aus der Figur eines Ritters in Topfhelm, Ringpanzer und Waffenrock und der eines sich vom Hinterteile des Tiergefäßes vornüberbeugenden, bis auf die kapuzenartige Kopfbedeckung völlig unbedeckten Mannes. Er steht auf einem

dem Fabelwesen angegossenen fratzenhaften Kopfe und sucht mit vorgestreckten Armen den Ritter, der sich mit den Händen an seinem Barte festklammert, dem Löwenrachen zu entreißen, welcher den Ritter von den Füßen aufwärts zu verschlingen droht. Als eine weitere Besonderheit des vorzüglich patinierten Bronzegusses sind die regelmäßigen Punzenreihen an Rumpf und Gliedmaßen der Tierform zu erwähnen, eine Art Andeutung des Felles.

Andere Stücke, aus dem 14. bis 15. Jahrhundert, beschränken sich auf die Wiedergabe eines Tierkörpers mit menschlichem Kopf. So hat man bei Gießgefäßen wie dem im Dänischen Nationalmuseum zu Kopenhagen (Nr. 120)



Abb. 48.

Kunstgewerbemuseum der Stadt Cöln. 14.—15. Jahrh.

und dem weiteren im Kunstgewerbemuseum der Stadt Cöln (Abbildung 48) Löwenkörper mit seitlich gewandtem männlichen bzw. weiblichen Kopf kombiniert. Und ein Pferdekörper mit geradeaus gerichtetem gekrönten Frauenkopf, aufgebogenem löwenartigen Schweif und tierkopfförmigem Ausguß inmitten der Brust ist im hessischen Landesmuseum zu Darmstadt vertreten<sup>185)</sup>.

185) Abgebildet bei A. Feigel, Neuerwerbungen der Plastik-Sammlung des Landesmuseums zu Darmstadt, in „Der Cicerone“, Jahrgang V, Leipzig 1913, S. 42.

Daß derartige orientalische Motive, insbesondere die Pferdeform mit Frauenkopf, Krone und wallendem Haar schon in romanischer Zeit in der abendländischen Kunst heimisch geworden, zeigt ja ein Kapitell von St. Peter zu Pavia<sup>186)</sup>, doch lassen die Formen jenes messingenen Gießgefäßes nach den bisherigen Erörterungen an einer Entstehung im 15. Jahrhundert kaum einen Zweifel.

Nicht minder orientalischen Ursprungs sind dann die Greifendarstellungen, die als Vierfüßler oder in Vogelform vorkommen.



Abb. 49.

Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin. 12.—13. Jahrh.

Bei den Vierfüßlern beschränkt sich der Vogelcharakter in der Regel auf die Anfügung von Vogelkopf und Vogelflügeln, doch finden sich auch Vogelkrallen neben Tatzenformen, bisweilen die Andeutung von Gefieder.

Ein streng stilisiertes älteres Stück, aus dem 12. bis 13. Jahrhundert, birgt das Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin (Abbildung 49). Es ward bei Wewelsfleth in der Nähe von Glückstadt in der Erde gefunden und stellt einen fast orientalis-

<sup>186)</sup> Abgebildet bei J. J. Marquet de Vasselot, *Les influences orientales*, in der *Histoire de l'Art*, hrsg. von André Michel, tome I., deuxième partie, Paris 1905, S. 891.

anmutenden Greifen auf vertikal gerichteten Beinen dar. Der Kopf ist einfach umrissen, auch halten sich die dem Körper anliegenden Flügel ganz in der Fläche. Als Griff ist ein schematisierter Drache angebracht. Das Wasser wird durch die Deckelklappe im Kopfe eingeführt, um durch den geöffneten Schnabel seinen Abfluß zu nehmen.

Wesentlich anders gestaltet ist der Greif im Museum zu Bergen in Norwegen, aus den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts<sup>187</sup>). Auf straff gespanntem Löwenkörper mit vorgesetzten Vorder- und zurückgestemmtten Hinterbeinen, herausgearbeiteten, gravierten Flügeln und aufgebogenem Schweif ein lebhaft bewegter, seitlich

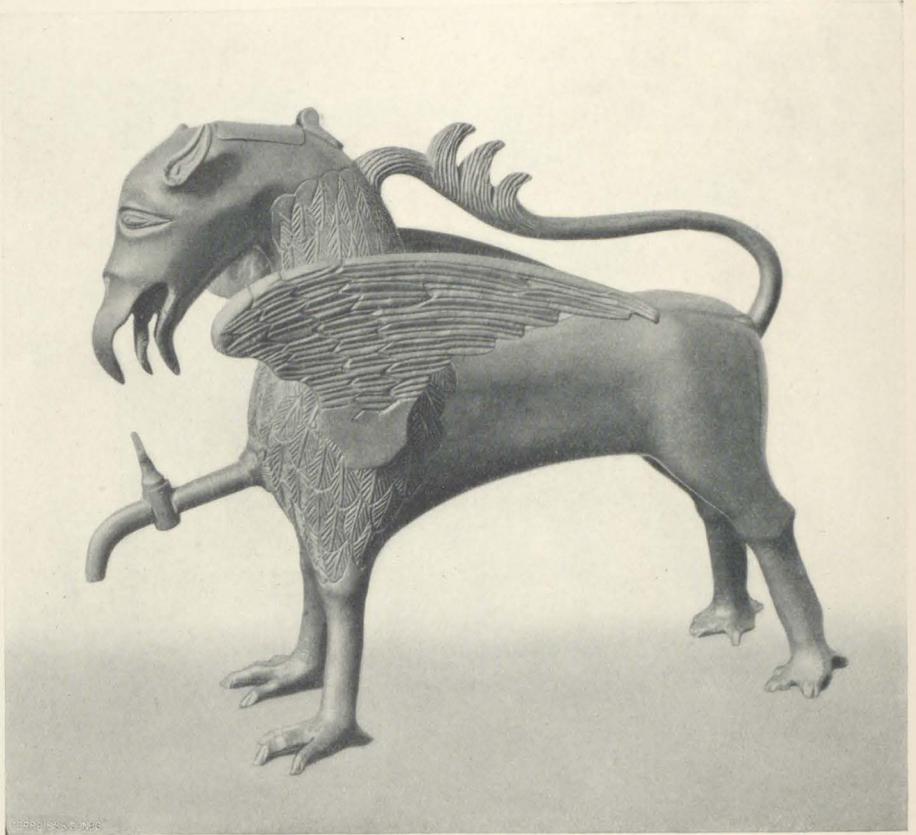


Abb. 50.

Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin. 15. Jahrh.

gewandter Vogelkopf. In seinem stark gekrümmten Schnabel die dem Ausgusse dienende Figur eines geharnischten Ritters in Topfhelm, Waffenrock und Kniekacheln, Rüstungsstücken, die die Datierung des Gießgefäßes näher umgrenzen.

Und dem 15. Jahrhundert eignen Greifenformen, wie die eines anderen Greifen im Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin (Abbildung 50) und eines ähnlichen Exemplares in der Sammlung Chabrières-Arlès<sup>188</sup>).

187) Abgebildet in Bergens Museums Aarsberetning for 1891, Bergen 1892, Nr. 5, Tafel II.

188) Abgebildet bei Victor Gay, Glossaire archéologique du moyen âge et de la renaissance, tome I., Paris 1887, S. 40.

In die gleiche Zeit ist dann auch das phantastische Fabelwesen (Abbildung 51) zu setzen, ein Stück von außerordentlicher Bewegung, wiederum aus dem Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

Die Zahl der Gießgefäße in Vogelgestalt ist nur klein. An erster Stelle ist wohl der Greif in den Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, früher im K. K. Münz- und Antikenkabinett zu Wien zu nennen, ein Schaustück in vergoldeter, teilweise versilberter Bronze mit reichem Niellodekor<sup>189)</sup>.



Abb. 51.

Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin. 15. Jahrh.

Dabei scheint die Vogelform in der Tat unmittelbar unter orientalischem Einflusse entstanden zu sein, und es deutet die strenge Stilisierung im Verein mit der Technik von Limoges auf eine Entstehung während des 12. bis 13. Jahrhunderts. Der Vogelkörper steht auf niedrigen Krallenfüßen und den gesenkten Flügeln. Ungemein lebendig ist der geradeaus gerichtete Kopf gestaltet mit phantastischen langen Ohren, farbig gehaltenen Augen und halbgeöffnetem starken Schnabel, der dem Ausgusse

189) Am besten abgebildet in Hirth's Formenschatz 1905, Nr. 75.

dient, während sich die Eingußöffnung in dem zum Kopfe zurückgebogenen, gleichzeitig als Handhabe gedachten Schweife befindet. Das Gefieder ist unter reicher Verwendung von schwarzem Grubenschmelz in vorwiegend geometrischer Musterung gegeben, bis auf die silberbelegten Federreihen an den Flügelspitzen und auf dem Rücken und einzelne lange zum Nacken gebogene Schwanzfedern. Auch finden



Abb. 52.

Bayerisches Nationalmuseum zu München. 12.—13. Jahrh.

sich gekräuselte Zierstreifen an Kopf und Vorderseite, am Schweif spätromanische Blattornamente.

Die Verbindung von Vogelform, Blatt- und Rankenwerk mit geometrischen Motiven zeigen auch Stücke wie die defekte, ein wenig kleinere Ampulle im Bayerischen Nationalmuseum zu München (Abbildung 52). Ein ziselierter und ver-

goldeter Bronzeguß, ursprünglich vermutlich gleichfalls mit Silberauflagen an den Federn, steht die Arbeit in künstlerischer wie in technischer Hinsicht dem Wiener Exemplare nach.<sup>190)</sup> Doch läßt sich ihm im weiteren Sinne das Gießgefäß in Form einer H e n n e (K. G. 586; Abbildung 53) im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg vergleichen, bei der das Motiv der blattartigen Ohren, die in Kreisform

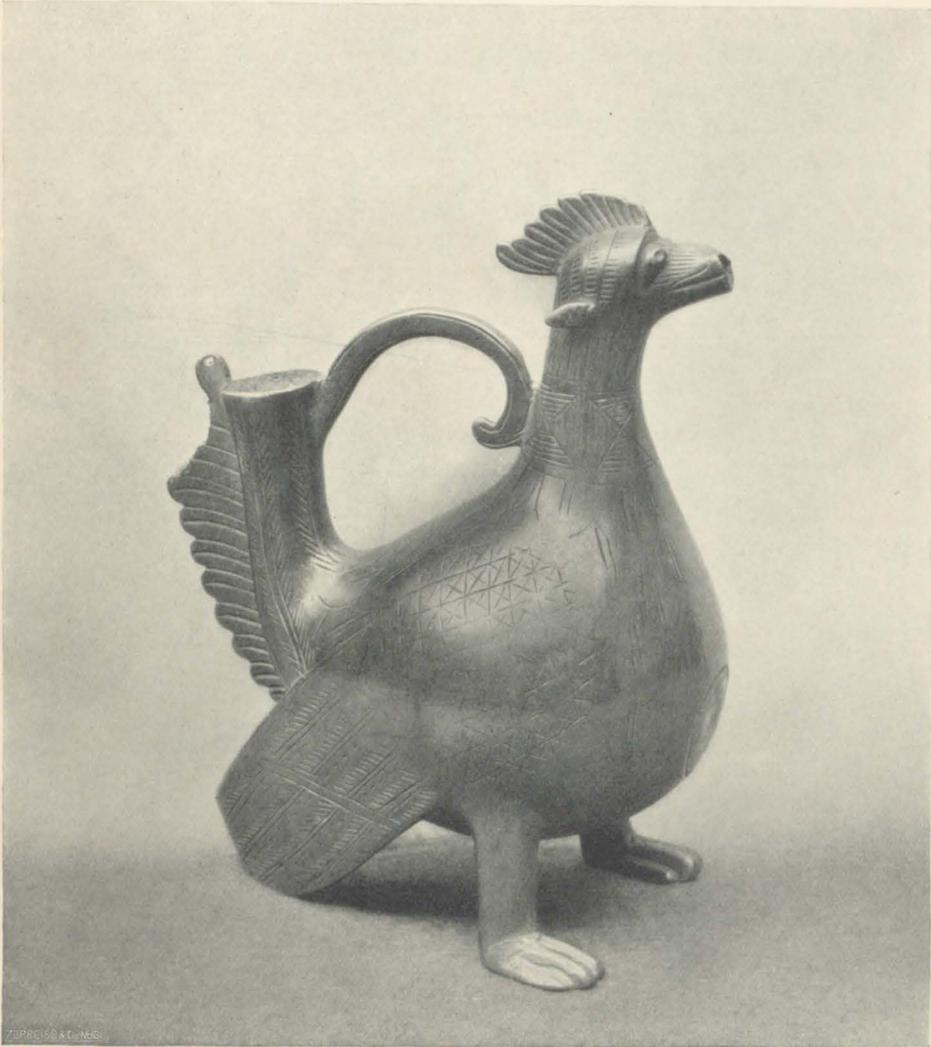


Abb. 53.  
Germanisches Nationalmuseum zu Nürnberg. 13. Jahrh.

ornamentierten Flügeldecken, der zur Eingußröhre stilisierte Schweif und die rankenförmige, freilich weniger reiche Handhabe wiederkehren.

190) Hierher gehört auch die Vogelgestalt im South Kensington-Museum zu London, abgebildet bei C. Drury E. Fortnum, A descriptive Catalogue of the bronzes of european Origin in the South Kensington Museum, London 1876, Pl. XVI.

Diese H e n n e vertritt in ihrer einfach umrissenen, fast unbelebten Form einen durchaus altertümlichen Typus. Der rundlich gebauchte Körper ruht auf steifen kurzen Füßen mit vier nebeneinander nach vorn gerichteten Zehen und auf den gesenkten Flügelenden. Auch hat der schräg aufwärts gewandte Kopf in seiner Primitivität etwas ungemein Drolliges mit stilisiertem Kamm, hervorquellenden



Abb. 54.

Städtisches Kunstgewerbemuseum zu Frankfurt a. M. Datiert 1155.

Nach H. Frauberger, Die Kunstsammlung Wilh. Peter Metzler.

Augen, jenen ohrenartigen Ansätzen zu beiden Seiten, bei fehlenden Kinnlappen, und dem als Ausguß dienenden, sich in Röhrenform öffnenden Schnabel. Entsprechend eignet dem Schweif noch vorwiegend die Zweckform, eben als Eingußröhre, stilisiert ist der sich nach hinten ansetzende Federkamm wie die als Griff gedachte, zum Halse gebogene Ranke. Dazu hält sich die Oberflächenbehandlung

des Körpers ganz in der Fläche. So ist das Gefieder in Gravierung nur teilweise wiederzugeben versucht, teilweise auch bloß in Strichelung angedeutet, am Halse und den runden schildförmigen Flügeldecken wiederum durch rein geometrische Muster ersetzt.

Eine andere H e n n e wird von Heinrich Otte<sup>191)</sup> als in Coblenzer Privatbesitz erwähnt.



Abb. 55.

Germanisches Nationalmuseum zu Nürnberg. 14.—15. Jahrh.

Von den Gießgefäßen in Gestalt eines H a h n e s ist das Aquamanile im Kunstgewerbemuseum zu Frankfurt a. M. bereits bei den datierbaren Arbeiten genannt.

<sup>191)</sup> Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie, Bd. I, 5. Auflage, Leipzig 1883, S. 254.

Es würde die Körperform des Vogels mitsamt seinem Federkleide nach der Inschrift bereits um die Mitte des 12. Jahrhunderts in treffender Naturbeobachtung wiedergeben (Abbildung 54).

Schon Alexander Schnütgen hat gelegentlich der Veröffentlichung des Stückes<sup>192)</sup> auf den Hahn des Germanischen Museums (K. G. 490; Abbildung 55) als „etwas kleineres Seitenstück“ hingewiesen. Doch unterscheidet sich dieser ganz wesentlich durch die freiere Auffassung der Tierform gegenüber dem streng stilisierten Frankfurter Hahn. Auch ist der die Füße unterstützende Körperfortsatz, in Verbindung mit dem sich um den Hals des Tieres schlingenden Bandwerk bei dem Frankfurter Beispiel deutlich als etwas Unorganisches charakterisiert, durch die bloße Senkung der Flügelenden in Fortfall gekommen.



Abb. 56.

Erzbischöfliches Museum zu Cöln. 12.–13. Jahrh.

Gemeinsam ist beiden bei einer Eingußklappe in dem aufgerichteten Schweif das Motiv der als Ausguß dienenden wie zum Krähen geöffneten Schnäbel. Aber wieviel lebensvoller ist bei dem Nürnberger Hahn das Krähen zum Ausdruck gebracht mit dem weiter geöffneten Schnabel des leicht vorgestreckten, von einem wirklichen Hahnenkamm überragten Kopfes und dem unter der Anstrengung geblähten Halse! Analog in der Graviertechnik, doch anders geartet ist ferner die Wiedergabe des Gefieders: dort lediglich Strichgravierung in der Fläche, hier der Versuch, die Lage-

192) Drei mittelalterliche Aquamanilien im Privatbesitz, in der Zeitschrift für christliche Kunst, Jahrgang II, Düsseldorf 1889, Sp. 209 ff.; abgedruckt in „Die Kunstsammlung des Herrn Wilhelm Peter Metzler in Frankfurt a. M., erläutert von Heinrich Frauberger, Frankfurt a. M. 1897, S. 17.

zung der Federpartien zur Anschauung zu bringen. Übereinstimmend erscheint weiter eine ehemalige Füllung der Augenhöhlen durch Glasflüsse zu sein, wenn auch nicht die Bildung der Augen als solche, sowie die stämmige Struktur der Füße, die bei dem Hahn des Germanischen Museums auch den Sporn zeigen. Der leichteren Handhabung des Gefäßes endlich dient die Rückbiegung der sichelförmig gekrümmten



Abb. 57.

Ehemals in der Sammlung Spitzer zu Paris. 12.—13. Jahrh.  
Nach Émile Molinier, in La Collection Spitzer.

langen Federn des Schwefes bis zum Halse des Hahnes bei dem Nürnberger Stück, das man ins 14. bis 15. Jahrhundert datieren möchte.

Wenn sich die *Tauben*form unter den figürlichen Gießgefäßen des Mittelalters als seltene Erscheinung erweist, so erklärt sich das wohl aus der stereotypen Verwendung dieser Tierform als *Hostienbehälter*, der freihängend über der

Mensa des Altares oder in einem besonderen turmartigen Gehäuse seinen Platz hatte. Als Gießgefäße gesichert sind aber Stücke wie die schon von Franz Bock<sup>193)</sup> im Jahre 1864 erwähnte Taube im Erzbischöflichen Museum zu Cöln, ein kostbares, über den ganzen Körper ziseliertes Gefäß aus dem 12. bis 13. Jahrhundert, anscheinend ehemals mit Silberauflagen oder émail champlevé an Flügeln und Schweif ausgestattet (Abbildung 56). Dabei ist hier die sich vom Schnabel zur Eingußöffnung auf dem Rücken hinziehende Ranke schwerlich als zufälliges Ziermotiv aufzufassen, sondern

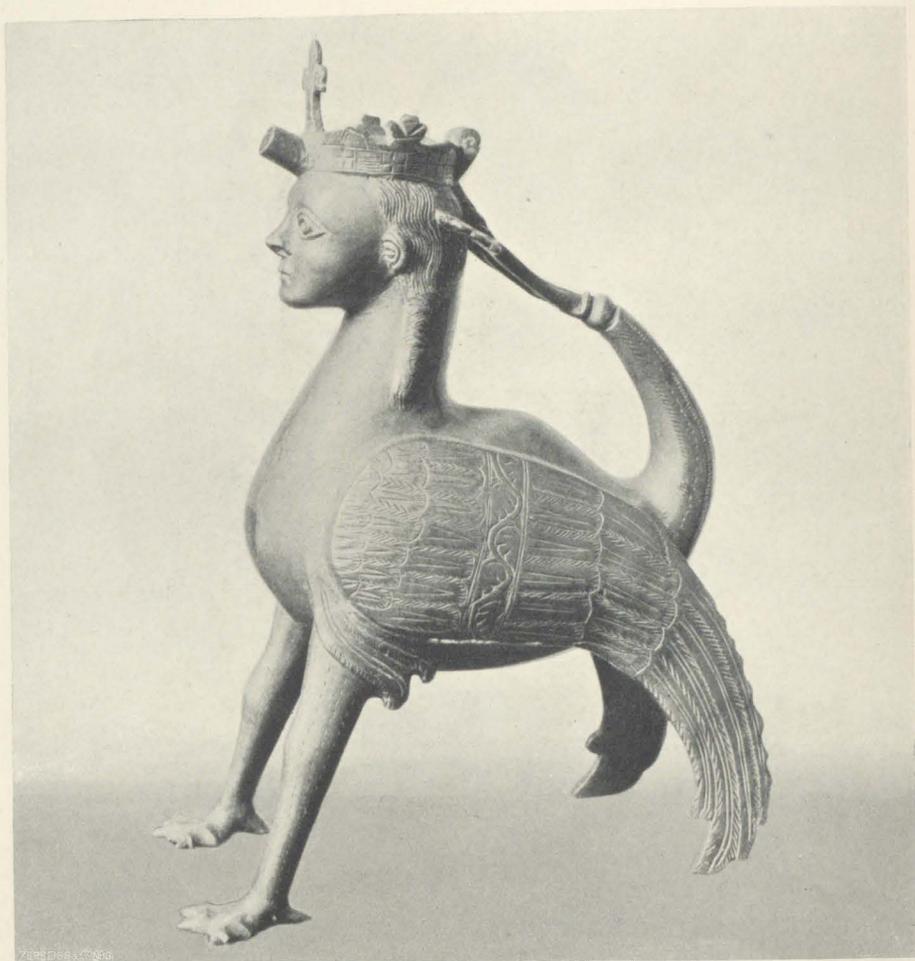


Abb. 58.

Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin. 14.—15. Jahrh.

läßt sich in der Tat symbolisch deuten: dargestellt ist offenbar die nach der heiligen Schrift<sup>194)</sup> von Noe ausgesandte Taube, die mit einem grünenden Ölweig zur Arche zurückkehrte.

193) In den Mitteilungen der K. K. Zentralkommission, Jahrgang IX, Wien 1864, S. 22.

194) Liber Genesis, cap. 8, 11.

Ein zweites Tauben-Aquamanile befindet sich im South Kensington Museum zu London, ein drittes möglicherweise im Museum zu Bergen in Norwegen; doch könnte in dem dortigen Exemplar auch eine andere Vogelgestalt zu geben beabsichtigt sein<sup>195)</sup>.



Abb. 59.

Germanisches Nationalmuseum zu Nürnberg. 1. Viertel des 16. Jahrh.

Von phantastischen Vogelgestalten sei nur auf zwei besonders charakteristische Stücke hingewiesen, die beide eine Art Vogelkörper in Verbindung

<sup>195)</sup> Abgebildet in Bergens Museums Aarsberetning for 1891, Bergen 1892, Nr. 5, Tafel III.

mit einem menschlichen Kopfe darbieten und die formale Entwicklung deutlich erkennen lassen. Das ältere, aus dem 12. bis 13. Jahrhundert (Abbildung 57), scheint aus der Sammlung Spitzer in die Sammlung Martin Le Roy in Paris übergegangen zu sein, das jüngere, aus dem 14. bis 15. Jahrhundert (Abbildung 58), ist aus dem Dionysiusstift zu Enger in die Johanniskirche zu Herford, von dort in das Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin gelangt.

Was das Berliner Gießgefäß betrifft, so ist nicht ohne Interesse, daß ähnliche Gebilde nicht selten in der figürlichen Plastik französischer Kirchenbauten romanischer



Abb. 60.  
Städtisches Kunstgewerbemuseum zu Prag.  
Gießgefäß aus glasiertem Ton.

Zeit verwendet sind. Man wird sich auch für sie der Ausführungen von J. J. Marquet de Vasselot<sup>196)</sup> erinnern, der auf orientalische Vorbilder deutet „qui n'ont aucune réalité et sont des produits de la pure imagination“ und dann fortfährt: „On ne doit pas s'en étonner, puisque les musulmans, interprétant trop à la lettre un passage du Coran qui en réalité ne s'applique qu'aux idoles, se sont abstenus souvent de figurer dans leurs monuments, non seulement les hommes, mais encore les animaux, et se sont plu à imaginer des êtres en dehors de la nature; de là sont nés le griffon, l'oiseau à tête humaine, l'aigle à deux têtes“.

<sup>196)</sup> Les influences orientales, in der Histoire de l'Art, hrsg. von André Michel, tome I., deuxième partie, Paris 1905, S. 891.

Endlich ist noch die Form eines *M e r w e i b c h e n s* (K. G. 489; Abbildung 59) aus dem Germanischen Museum zu erwähnen, das sich nach seiner modischen Haartracht mit den um den Kopf gelegten, über der Stirn gekreuzten Flechten in Verbindung mit dem allgemeinen Stilcharakter bereits als Arbeit etwa des 1. Viertels des 16. Jahrhunderts ausweist. In reiner Frontalstellung hält die mit weiblichem Oberkörper und einem Fischleibe ausgestattete Figur, deren Eingußöffnung für das Wasser sich auf dem Hinterkopfe befindet, in beiden Händen das in einen Tierkopf und Ausgußtülle auslaufende Ende ihres nach vorne gebogenen Schweißes vor der Brust. Der Oberkörper ist in ein über dieser fest anliegendes, am Halse durch eine Borte abgeschlossenes Gewand mit engen, bis zur Handwurzel reichenden Ärmeln gekleidet, der geschuppte Fischleib mit vier Paaren von Flossen versehen, von denen die hinteren dem Gießgefäße als Füße dienen.

Obwohl ganz in der Art der mittelalterlichen figürlichen Gießgefäße gehalten, gehört diese Arbeit nach Stil und Entstehungszeit dem Mittelalter nicht mehr an. Wie lange sich aber der mittelalterliche Formencharakter bei den Aquamanilien noch erhalten hat, das zeigen ja jene beiden in den Jahren 1540 und 1541 dem Rate der Stadt Lüneburg gestifteten, silbervergoldeten Gießlöwen, die im Jahre 1874 in die Sammlungen des Kgl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin gelangt sind.

In gebranntem Ton ist die Herstellung figürlicher Gießgefäße im Abendlande bis hoch in das 19. Jahrhundert hinein erfolgt. Vermerkt doch schon Violletle-Duc<sup>197)</sup>, daß derartige tönernen Gefäße in Flandern und in der Champagne noch vor den siebziger Jahren auch unter der Bezeichnung von Aquamanilien gefertigt seien. Aber sie bedürfen durchaus weiterer Untersuchungen, und so mag es vorab genügen, auf diese tönernen Arbeiten in einem vermutlich noch mittelalterlichen, wohl aus Prag stammenden Stücke hingewiesen zu haben (Abbildung 60).

Zum Schlusse seien die dem Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg gehörigen figürlichen Gießgefäße noch einmal kurz zusammengefaßt. Es sind die folgenden:

1. *Verwachsener bärtiger Mann mit Schlange*, auf dem rechten Bein knieend. K. G. 488, Abb. Nr. 5. Vgl. S. 30.

Mit Eingußöffnung am Hinterkopf und Ausguß durch den Kopf der Schlange in der emporgerichteten rechten Hand des Mannes. Ohne besondere Handhabe. Nachträglich eingefügt ist der Messinghahn in der Nabelgegend; es fehlt der Verschuß. Ergänzt ist die messingene Deckelklappe und das messingene Kugelfüßchen an dem rechten Fuß.

H. 26,5 cm. Bronzeßuß. 15. Jahrhundert. Aus der Hahn'schen Sammlung in Hannover.

2. *Löwe*. K. G. 580, Abb. Nr. 8. Vgl. S. 32f.

Mit Eingußöffnung am Hinterkopf und Ausgußröhre in dem aufgerissenen Rachen. Als Handhabe dient ein angegossener schematisierter Drache, dessen Schweif in einer Blattform endet. Ergänzt ist die messingene Deckelklappe. An der Unterseite eine verlötete Gußstelle.

197) Dictionnaire raisonné du mobilier français, tome II, Paris 1871, S. 11.

H. 28 cm, L. 28,5 cm. Bronzeguß. 12.—13. Jahrhundert. Aus der Hahn'schen Sammlung in Hannover.

Ein ganz ähnliches Stück befindet sich im K. K. Hofmuseum zu Wien (Abb. 7).

3. Gekrönter Löwe. K. G. 585, Abb. Nr. 13. Vgl. S. 38 f.

Mit Eingußöffnung inmitten der Krone und Ausguß durch die Nasenlöcher. Als Handhabe dient der angegossene, im Kreuz des Löwen durch einen Steg gestützte und bis zum Kopfe zurückgebogene Schweif. Abgebrochen ist die Deckelklappe, gebrochen das rechte Vorderbein des Löwen.

H. 32,5 cm, L. 29 cm. Bronzeguß. Um 1300. Aus der Sammlung des Freiherrn von Eelking in Bremen.

4. Löwe. K. G. 630, Abb. Nr. 14. Vgl. S. 39 f.

Mit Eingußöffnung am Hinterkopf und Ausgußröhre im Rachen. Als Handhabe dient ein angegossener Drache, dessen Schweif blattartig endet. Ergänzt ist die messingene Deckelklappe. An der Brust eine Gußstelle.

H. 27 cm, L. 29 cm. Gelbguß. 14. Jahrhundert. Aus der Sammlung des Freiherrn von Eelking in Bremen.

5. Löwe. K. G. 491, Abb. Nr. 15. Vgl. S. 40.

Mit Eingußöffnung auf dem Kopf und Ausgußröhre im Rachen. Als Handhabe dient der bis zum Kopf zurückgebogene Schweif, der in einer Blattform endet. Gebrochen und wieder angelötet sind die Vorderbeine des Löwen. Ergänzt ist die messingene Deckelklappe. An der Brust eine Gußstelle. Auch finden sich vereinzelte Beschädigungen.

H. 21 cm, L. 24 cm. Bronzeguß. 14. Jahrhundert. Aus der Hahn'schen Sammlung in Hannover.

6. Löwe. K. G. 584, Abb. Nr. 17. Vgl. S. 40 ff.

Mit Eingußöffnung auf dem Kopf und Ausgußröhre im geöffneten Rachen. Als Handhabe dient ein angegossener Drache, bis zu dem der Schweif des Löwen s-förmig zurückgebogen ist. Mit Defekten an Kopf und Schweif.

H. 26,5 cm, L. 30,5 cm. Bronzeguß. 14.—15. Jahrhundert. Aus der Hahn'schen Sammlung in Hannover.

Ein ganz ähnliches Stück befindet sich im Museum zu Bergen in Norwegen, abgebildet in Bergens Museums Aarsberetning for 1891, Bergen 1892, Nr. 5, Tafel I, 2.

7. Löwe. K. G. 623, Abb. Nr. 18. Vgl. S. 40 ff.

Mit Eingußöffnung auf dem Kopf und Ausgußröhre im Rachen. Als Handhabe dient ein angegossener, schematisierter Drache, bis zu dem der Schweif des Löwen s-förmig zurückgebogen ist. Es fehlen die Tatzen an den Vorderbeinen des Löwen, ebenso fehlt die Endigung seines Schweifes. An der Brust eine Gußstelle. Auch finden sich einzelne Ausflickungen.

H. 22,5 cm, L. 27 cm. Bronzeguß. 14.—15. Jahrhundert. Aus der Sammlung des Freiherrn von Eelking in Bremen.

8. Löwe. K. G. 622, Abb. Nr. 19. Vgl. S. 40 ff.

Mit Eingußöffnung am Hinterkopf und Ausgußöffnung in der Nase. Als Handhabe dient ein angegossener, schematisierter Drache. Gebrochen, wieder

angelötet und genietet ist der untere Teil des rechten Hinterbeines des Löwen. Ergänzt ist die Deckelklappe. Auch finden sich am Kopf kleinere Defekte.

H. 24 cm, L. 24 cm. Bronzeguß. 14.—15. Jahrhundert. Aus der Sammlung des Freiherrn von Eelking in Bremen.

9. Löwe. K. G. 261, Abb. Nr. 20. Vgl. S. 40 ff.

Mit Eingußöffnung auf dem Kopf und Ausgußröhre im Rachen. Als Handhabe dient der angenietete, s-förmig bis zum Kopfe des Löwen zurückgebogene Schweif. Nachträglich angelötet ist vermutlich die löwenkopffartige Rundmaske vorn in der Brust, zu beiden Seiten sind an dieser die Buchstaben P S eingraviert. Es fehlt die Deckelklappe.

H. 23,5 cm, L. 23,5 cm. Bronzeguß. 15. Jahrhundert. Aus dem Nürnberger Kunsthandel.

Vgl. A. Essenwein im „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit“, N. F. Bd. XIV, Jahrgang 1867, Sp. 260, mit Abb. — Katalog der im Germanischen Museum befindlichen kirchlichen Einrichtungsgegenstände und Gerätschaften, Nürnberg 1871, S. 17 und Tafel XXVI. — A. Essenwein, Kunst- und kulturgeschichtliche Denkmale des Germanischen Nationalmuseums, Leipzig (1877), Tafel XXV. — „Der Kirchenschmuck“, Blätter des christlichen Kunstvereines der Diocese Seckau, Jahrgang XIII, Graz 1882, S. 20, mit Abb. — Heinrich Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters, Bd. I, Leipzig 1883, S. 254, Anmerkung.

10. Pferd. K. G. 582, Abb. Nr. 24. Vgl. S. 49 f.

Mit Eingußöffnung am Hinterkopf und Ausguß durch das Maul. Als Handhabe dient ein angegossener, stabförmiger Henkel. Größtenteils abgerieben sind die Hufe an den Vorderfüßen. Nachträglich angelötet ist der röhrenartige Fortsatz am Hinterteil des Pferdes. An der Unterseite eine Gußstelle. Auch finden sich Ausbröckelungen am Kopf.

H. 20 cm, L. 24 cm. Bronzeguß. 12.—13. Jahrhundert. Aus der Hahn-schen Sammlung in Hannover.

11. Pferd. K. G. 624, Abb. Nr. 32. Vgl. S. 58.

Mit Eingußöffnung am Hinterkopf und Ausgußröhre in der Stirn. Als Handhabe dient ein angegossener, gratiger Henkel. Es fehlt die Deckelklappe. An der Brust eine Gußstelle.

H. 20 cm, L. 24 cm. Messingguß. 14.—15. Jahrhundert. Aus der Sammlung des Freiherrn von Eelking in Bremen.

12. Reiter zu Pferde. K. G. 712, Abb. Nr. 33. Vgl. S. 59 f.

Mit Eingußöffnung im Hinterkopf und tierkopffartig gestaltetem Ausguß in der Brust des Pferdes. Nachträglich angelötet ist der Abflußhahn, mit fehlendem Verschuß, sowie der Dorn in der linken Hand des Reiters. Es fehlt der Dolch am Gürtel des Reiters, desgl. die Spitze des rechten Pferdeohres. Auch finden sich einzelne größere Ausflickungen.

H. 30,5 cm, L. 36 cm. Bronzeguß. 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Aus der Kirche zu Ludesch bei Bludenz (Vorarlberg); erworben im Münchener Kunsthandel.

13. Reiter zu Pferde. (Gleichzeitig Doppellichthalter?) K. G. 584, Abb. Nr. 35. Vgl. S. 61 f.

Mit Eingußöffnung am Hinterkopf und tierkopffartig gestaltetem Ausguß in der Brust des Pferdes. Es fehlen die Aufsätze in den Händen des Reiters, ferner ein Teil der ringförmigen Erweiterung seiner linken Hand; desgl. der größte Teil des Pferdeschweifes.

H. 21 cm, L. 20,5 cm. Bronzeguß. 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Aus Italien stammend; erworben im Nürnberger Kunsthandel.

14. Pferd. K. G. 262, Abb. Nr. 36. Vgl. S. 62 f.

Mit Eingußöffnung am Hinterkopf und tierkopffartig gestaltetem Ausguß mit Röhrenöffnung in der Brust. Als Handhabe dient ein angegossener, schematisierter Drache. Am rechten Hinterbein des Pferdes eine Ausbröckelung.

H. 23,5 cm, L. 25 cm. Bronzeguß. 15. Jahrhundert. Aus Privatbesitz in Trient.

Vgl. A. Essenwein, in den Mitteilungen der K. K. Zentralkommission, Bd. IV, Jahrgang 1859, S. 49, mit Abb. — „Organ für christliche Kunst“, hrsg. und red. von Fr. Baudri, Jahrgang XI, Cöln 1861, S. 30, mit Abbildung S. 42. — Franz Bock, in den Mitteilungen der K. K. Zentralkommission, Bd. IX, Jahrgang 1864, S. 21, mit Abb. — Ebendort, Bd. XII, Jahrgang 1867, S. XXX f. mit Abb. — A. Essenwein, im „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit“, N. F. Bd. XIV, Jahrgang 1867, Sp. 260, mit Abb. — Katalog der im Germanischen Museum befindlichen kirchlichen Einrichtungsgegenstände und Gerätschaften, Nürnberg 1871, S. 17 und Tafel XXVI. — A. Essenwein, Kunst- und kulturgeschichtliche Denkmale des Germanischen Nationalmuseums, Leipzig (1877), Tafel XXV. — „Der Kirchenschmuck“, Blätter des christlichen Kunstvereines der Diözese Seckau, Jahrgang XIII, Graz 1882, S. 20. — Heinrich Otte, Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters, Bd. I, Leipzig 1883, S. 254, mit Abb. — Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg, Bozen 1885, S. 211, mit Abb. — Derselbe, Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg, 2. Auflage, Innsbruck 1909, S. 331.

15. Hirsch. K. G. 492, Abb. Nr. 40. Vgl. S. 65 f.

Mit Eingußöffnung am Hinterkopf und tierkopffartig gestaltetem Ausguß in der Brust. Als Handhabe dient ein angegossener und genieteter, schematisierter Drache. Erhalten haben sich rote Farbspuren im Maule des Hirsches und des Drachen. Es findet sich eine größere Ausflickung am rechten Hinterbeine, eine kleine am Kopfe des Hirsches.

H. 35,5 cm, L. 31 cm. Bronzeguß. 15. Jahrhundert. Aus der Hahn'schen Sammlung in Hannover.

16. Hund. K. G. 583, Abb. Nr. 43. Vgl. S. 69 f.

Mit Eingußöffnung auf dem Kopf und tierkopffartig gestaltetem Ausguß in der Brust; darin eingefügt ein Abflußhahn. Als Handhabe dient ein angegossener, schematisierter Drache mit sich gabelnden Hinterbeinen. Erhalten haben sich rote Farbspuren im Maule des Hundes. Die rechte Stirnpartie ist defekt, das linke Vorderbein gebrochen, der rechte Hinterfuß durchbohrt. Ergänzt ist die Deckelklappe.

H. 31 cm, L. 34 cm. Bronzeguß. 15. Jahrhundert. Aus der Hahn'schen Sammlung in Hannover.

17. *Phantastisches Tier* mit seitlich gewandtem Kopf. K. G. 493, Abb. Nr. 44. Vgl. S. 70 ff.

Mit Eingußöffnung auf dem Kopf und Ausguß vermittelt des Kopfes des ihm im Nacken aufsitzenden Fabelwesens. Als Handhabe dient ein angegossenes größeres Tiergebilde. Es fehlt die Spitze des rechten Ohres des großen Tieres. Ergänzt ist dessen linkes Ohr, das untere Vorderbein und die Schwanzspitze, desgl. die Deckelklappe. An der Brust eine Gußstelle. Auch finden sich einzelne Ausflickungen.

H. 24 cm, L. 25,5 cm. Rötlicher Gelbguß. 14. Jahrhundert. Aus dem Nürnberger Kunsthandel.

Vgl. A. Essenwein, im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, N. F. Bd. XIV, Jahrgang 1867, Sp. 264, mit Abb. — Derselbe, Kunst- und kulturgeschichtliche Denkmale des Germanischen Nationalmuseums Leipzig (1877), Tafel XXV.

18. *Henne*. K. G. 586, Abb. Nr. 53. Vgl. S. 81 f.

Mit Eingußöffnung in dem röhrenförmig aufgebogenen Schweif und Ausguß durch den Schnabel. Als Handhabe dient eine stilisierte Ranke. Es fehlt die Deckelklappe und ein Stück aus dem Schweifkamm. Ergänzt ist der Bleiverschluß in der Brust.

H. 19 cm, L. 16,5 cm. Bronzeguß. 13. Jahrhundert. Aus der Sammlung des Freiherrn von Eelking in Bremen.

19. *Hahn*. K. G. 490, Abb. Nr. 55. Vgl. S. 84 f.

Mit Eingußöffnung in dem aufgerichteten Schweif und Ausguß durch den geöffneten Schnabel. Als Handhabe dienen zwei bis zum Halse zurückgebogene Sichelfedern des Schweifes. Es fehlen vermutlich die Glasflüsse in den Augen, desgleichen fehlt eine Zehe am linken Fuß; drei weitere Zehen sind gebrochen und wieder angelötet. An der Brust eine Gußstelle. Auch finden sich einzelne Defekte an dem Kamm, dem Körper und dem Schweif des Hahnes.

H. 23 cm, L. 22 cm. Bronzeguß. 14.—15. Jahrhundert. Aus der Hahn'schen Sammlung in Hannover.

Erwähnt von Alexander Schnütgen, in der Zeitschrift für christliche Kunst, Jahrgang II, Düsseldorf 1889, Sp. 211; abgedruckt in „Die Kunstsammlung des Herrn Wilhelm Peter Metzler in Frankfurt a. M.“, erläutert von Heinrich Frauberger, Frankfurt a. M. 1897, S. 17.

20. *Meerweibchen*. K. G. 489, Abb. Nr. 59. Vgl. S. 89.

Mit Eingußöffnung am Hinterkopf und tierkopffartig gestaltetem Ausguß an der Spitze des zur Brust vorgebogenen Schweifes. Ergänzt ist die Deckelklappe.

H. 28,5 cm. Bronzeguß. 1. Viertel des 16. Jahrhunderts. Aus der Hahn'schen Sammlung in Hannover.