

DBD

*Neues über altes Edelzinn*

# Neues über altes Edelzinn

von

Hans Demiani

Sonderabdruck aus

„Dresdner Jahrbuch 1905, Beiträge zur bildenden Kunst“



Dresden 1905

Druck von Wilhelm Baensch

Vef  
644  
1905  
p. 55-63



Mittelstück von Briots Temperantia-Schüssel

## Neues über altes Edelsinn

### I.

#### Eine bisher unbekannte Variante der Schüssel mit dem Gleichnis vom verlorenen Sohn

Bei näherer Beschäftigung mit dem Edelsinn<sup>1)</sup> der Renaissance und der Hochrenaissance muß es bald auffallen, daß viele und zwar gerade die bedeutendsten Stücke desselben in Wiederholungen vorkommen, die nicht als einfache getreue Kopien, sondern als — oft recht erhebliche — Abweichungen aufweisende und mit häufig weitgehender Selbständigkeit ausgeführte Nachbildungen sich darstellen. Dergestalt ergeben sich, wie z. B. hinsichtlich des berühmtesten Werkes des Edelsinngusses, der Temperantia-Schüssel, von der fünf verschiedene Modelle bekannt sind<sup>2)</sup>, gewisse Gruppen einander sehr ähnlicher Edelsinnarbeiten. Unter diesen Gruppen sind zwei der interessantesten und wichtigsten diejenigen, welche die Varianten der Platte mit dem Gleichnis vom verlorenen Sohn und die verschiedenen Exemplare der zu ihr gehörigen Susanna-Ranne umfassen.

Gemeinsam ist diesen beiden Kategorien, deren Zusammenhang schon daraus erhellt, daß zu ihnen gehörige Stücke nahezu gleiche Darstellungen aus der Geschichte der keuschen Susanna aufweisen<sup>3)</sup>, die übertrieben kräftige, wie übergequollen aussehende

<sup>1)</sup> Als Edelsinn bezeichnet man die über den Gebrauchszweck hinaus zu künstlerischer Form veredelten, meist nur als Schau- und Prunkstücke zu betrachtenden Sinneräte im Gegensatz zum Gebrauchszinn, den für den täglichen Gebrauch bestimmten Sinneräten.

<sup>2)</sup> Näheres bei Lessing, „François Briot und Caspar Enderlein“, im Jahrbuch der Königl. Preussischen Kunstsammlungen, Berlin, Grote, Bd. X (1889), S. 171 ff. und Demiani, „François Briot, Caspar Enderlein und das Edelsinn“, Leipzig, Biersemann, 1897, S. 12 ff., 41 ff.

<sup>3)</sup> Schon Bapst, L'étain, Paris, Masson, 1884, S. 250 ff. hat die Zusammengehörigkeit der erwähnten Schüsseln und Rannen hervorgehoben.

Modellierung der Reliefs, insbesondere der Körperformen<sup>1)</sup>. Bapst<sup>2)</sup> charakterisiert dieses Merkmal in zutreffender Weise, indem er sagt: „il semble que l'auteur, craignant de voir l'étain ne pas prendre assez les formes en creux de son moule, en ait exagéré la gravure“. Auf Grund der geschilderten eigentümlichen Art der Ausführung ihrer reliefierten Darstellungen können wir die beiden vorerwähnten Gruppen von Edelsinngeräten einem Meister oder wenigstens einer Werkstatt zuweisen<sup>3)</sup>. Der Name, den jener trug, oder der Ort, an dem diese sich befand, lassen sich leider zur Zeit nicht feststellen. Denn in keines der in Frage kommenden Stücke sind die Bestimmung seiner Herkunft ermöglichende Stempel<sup>4)</sup> eingeschlagen. Und auch erhabene, in die Formen eingeschnitten gewesene und zugleich mit den Reliefs gegossene Künstlerbezeichnungen<sup>5)</sup> sucht man auf ihnen vergeblich. Wohl aber kann man mit Sicherheit Frankreich als das Land ihrer Entstehung bezeichnen. Denn eine der gleich zu besprechenden Prunkschüsseln (Tafel 1) zeigt in ihrem Mittelrund die allegorische Gestalt der Stärke, über welcher die französische Inschrift *SORCE* zu lesen ist.

Was die Entstehungszeit anbelangt, so wird man kaum fehlgehen, wenn man dieselbe, namentlich im Hinblick auf die dargestellten Kostüme, mit Bapst<sup>6)</sup> in das dritte Viertel des 16. Jahrhunderts verlegt<sup>7)</sup>. An Arbeiten des zuerst unter dem 12. April 1580 urkundlich erwähnten<sup>8)</sup> François Briot zu denken, wie dies von Walder-Moltzheim<sup>9)</sup> und Revilliod<sup>10)</sup> hinsichtlich der soeben erwähnten Platte und Chabouillet<sup>11)</sup>, Haag-Bordier<sup>11)</sup> und der Katalog des Musée de Cluny<sup>11)</sup> bezüglich der in diesem Museum ausgestellten

<sup>1)</sup> Sehr charakteristisch sind auch die Knollen und Büschel, welche sich unten an den Baumstämmen befinden.

<sup>2)</sup> Bapst a. a. O. S. 251.

<sup>3)</sup> Eine Arbeit desselben Meisters bez. der nämlichen Werkstatt ist, wie schon Bapst a. a. O. auf S. 251 ff. zutreffend bemerkt hat, in der Hauptsache wenigstens ein bei Demiani a. a. O. auf S. 27 ff. ausführlich beschriebener Wasserbehälter, den man wohl nicht als ein intaktes Original, sondern als eine Zusammensetzung aus einzelnen, nur teilweise edten und alten Bestandteilen anzusehen hat. Er befand sich früher in der Sammlung Stein-Paris (vgl. den Auktionskatalog dieser 1886 zu einem Teil versteigerten Kollektion S. 63 Nr. 244) und dann längere Zeit hindurch im Besitz der bekannten Antiquitätenhändler Gebrüder Bourgeois in Köln. Im Auktionskatalog der 1904 versteigerten „Collection Bourgeois frères“ ist er nicht aufgeführt. Wem er zur Zeit gehört, hat sich nicht ermitteln lassen.

<sup>4)</sup> Die einzige Ausnahme, eine für die Bestimmung der Herkunft der betreffenden Schlüssel bedeutungslose Besizermarke, ist unten in Anm. 21 erwähnt.

<sup>5)</sup> Die erhabenen erscheinenden Künstlerbezeichnungen (Buchstaben, Embleme, Portraitmedaillons u. a. m.), welche auf die Künstler hinweisen, die die kunstvoll verzierten Gußformen schufen, aber bisweilen nicht Zinggießer waren (vgl. Demiani a. a. O. S. 8, 71 ff.), sind wohl zu unterscheiden von den in der Hauptsache als Vertiefungen sich darstellenden eingeschlagenen Marken: den zur Kennzeichnung des Entstehungsortes dienenden Stadtmarken und den zur Feststellung des Zinggießers, der handwerksmäßig den Guß vornahm, bestimmten Meistermarken.

<sup>6)</sup> Bapst a. a. O. S. 250. Vgl. auch unten S. 58 Anm. 2.

<sup>7)</sup> Im Kupferstichkabinett zu Dresden befindet sich eine – unbeschriebene – Radierung eines unbekanntenen französischen Meisters des 16. Jahrhunderts. Auf derselben erblickt man links sechs in einer Reihe stehende Gerippe und rechts den als Knochenmann dargestellten Tod, der an jene eine Ansprache zu halten scheint. Diese Figuren tragen dieselben charakteristischen Kopfbedeckungen wie die Gestalten der Szenen aus dem Gleichnis vom verlorenen Sohn: das flache Barett und den eigentümlichen bienenkorbähnlichen Hut. Und nahezu gleichen Kopfbedeckungen begegnet man auch auf verschiedenen Blättern eines 1575 in Rom erschienenen Werkes des französischen Künstlers Etienne Dupérac (Du Pérac), welches den Titel führt: *I VESTIGI DELL' ANTICITÀ DI ROMA RACCOLTI ET RITRATTI IN PERSPETTIVA CON OGNI DILIGENTIA DA STEFANO DV PERAC PARISINO* (vgl. Robert-Dumesnil, *Le peintre-graveur français*, Paris, 1850, Bd. VIII, S. 89 ff.).

<sup>8)</sup> Demiani a. a. O. S. 2.

<sup>9)</sup> Von Walder-Moltzheim, „Deutsches und französisches Edelsinn aus zwei Wiener Sammlungen“ in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk“, Wien, Artaria & Cie, Jahrg. VII (1904), S. 84 ff. Vgl. auch S. 58 Anm. 2.

<sup>10)</sup> Bapst a. a. O. S. 280. Die an dieser Stelle abgedruckte Bemerkung Revilliods könnte sich allerdings auch auf die auf Tafel 2 abgebildete Schlüssel beziehen.

<sup>11)</sup> Chabouillet, „Rapport sur les Mémoires de la Société d'Emulation du Doubs, 5<sup>e</sup> série, tome IV, année 1879“ in der *Revue des Sociétés Savantes des Départements*, Paris, Imprimerie Nationale, 7<sup>e</sup> série, tome VI (1882), S. 388 Anm. 1, Haag, *La France protestante*, II. von Bordier besorgte Auflage, Paris, Sandoz & Fischbacher, Bd. III (1881), Sp. 157, Anm. 1; Katalog des Hôtel de Cluny, verfaßt von du Sommerard, Paris, Hôtel de Cluny, 1883, S. 423 ff. Diese Behauptung stützt



Tafel 1: Modell I

Susanna-Ranne tun, liegt schon mit Rücksicht auf den Gesamteindruck, den die betreffenden Exemplare in ihrer teilweise derben und ungelinken Ausführung machen, wohl kein ausreichender Anlaß vor. Man wird sie vielmehr als Schöpfungen eines Vorläufers oder mehrerer einander nahestehender Vorläufer dieses großen Meisters, der uns so vollendete Werke hinterlassen hat, ansehen dürfen.

Betrachten wir nunmehr die drei Varianten umfassende Gruppe von Prunkschüsseln mit Szenen aus dem Gleichnis vom verlorenen Sohn.

#### Modell I.

Als solches sei die auf Tafel 1 abgebildete Schüssel bezeichnet und an die Spitze gestellt, weil sie den Zusammenhang mit den Susanna-Rannen auf besonders deutlich erkennbare Weise insofern veranschaulicht, als sie, wie diese, Darstellungen aus der Erzählung von der keuschen Susanna aufweist, die auf den beiden anderen hier noch in Betracht zu ziehenden Platten fehlen. Diese Darstellungen befinden sich auf der äußeren der beiden das runde Mittelstück umgebenden Zonen und sind so angeordnet, daß sie nicht wie die in ihnen vorgeführten Ereignisse auf einander folgen, sondern daß die sich gegenüberliegenden Bildflächen, welche auf beiden Seiten durch mit Maskarons ausgefüllte reichgegliederte Kartuschen begrenzt werden, mit einander korrespondieren. Wir erblicken 1. Susanna im Bade, von den beiden Ältesten überrascht, 2. der letzteren Verurteilung, 3. Susanna auf dem Wege nach dem Gericht, 4. die Steinigung der Ältesten. An diesen Sries schließt sich ein zweiter schmalerer, der an das Mittelrund stößt. Er wird durch sechs Halbfiguren in sechs Felder geteilt, welche Zierschilder enthalten, von denen vier Brustbilder und zwei Maskarons umschließen. Die Einzelheiten ergeben sich aus der Abbildung auf Tafel 1.

Das der zugehörigen Ranne als Untersatz zu dienen bestimmte, sich aus der vertieften Mittelfläche heraushebende Nabelstück der einen Durchmesser von 46 cm aufweisenden Schüssel ist mit einer zwischen reichem Rollwerk sitzenden weiblichen Gestalt geschmückt, die durch ihre Überschrift: *SORCE* als Stärke bezeichnet wird. Zu ihren beiden Seiten sind in die Verschlingungen der Umräumung vier kleinere Figuren eingeordnet, von denen die untere links einen Löwenkopf (Symbol der Kraft) und die untere rechts einen Säulenstumpf (Zeichen der Standhaftigkeit) emporhält, während die beiden oberen nur zur Hälfte sichtbaren Zweige (wohl Siegespalmen) tragen.

An Stelle des soeben beschriebenen Mittelteils zeigt das in der Sammlung Wilczek-Wien befindliche Exemplar der in Rede stehenden Prunkplatte ein Medaillon mit einem geharnischten Reiter, einer Anzahl Wappen und der Inschrift: *DEI GRATIA SRI-DERICVS WILHELMVS DVX SAXONIAE LANDGRAVIVS THVRINGIAE MARCIBO MISNIAE ET PRINCEPS HENNEBERGENSIS 1586<sup>1)</sup>*. Dieses auf einer zweifellos

sich aber lediglich darauf, daß die Susanna-Ranne des Hôtel de Cluny gleich einem der beiden demselben Museum gehörigen Exemplare der Temperantia-Schüssel Briots vergoldet ist, und glaubt, auf Grund dieser Tatsache allein annehmen zu können, daß beide Stücke zusammengehören. Eine solche Bedeutung aber darf man der Vergoldung nicht beimessen, da sie, und zwar gerade in der Gruppe der Susanna-Rannen, garnicht selten angewendet worden ist. Auch wäre doch nicht abzusehen, warum Briot zu seiner Temperantia-Schüssel außer der für sie bestimmten Ranne (Abbildungen bei Demiani a. a. O. Taf. 5, 6) noch eine zweite viel gröber ausgeführte und recht wenig passende angefertigt haben sollte.

<sup>1)</sup> Gemeint ist jedenfalls Herzog Friedrich Wilhelm I. von Sachsen-Altenburg (1573–1602), der auch (1582–1601) Vormund und Administrator in Kursachsen war.

französischen Arbeit angebrachte Reiterbildnis eines sächsischen Fürsten ist, wie kaum näherer Darlegung bedarf, eine fremde und wohl auch eine spätere Zutat, wie es denn auch in solcher Verwendung nur dieses eine Mal vorkommt. Die Nabelrunde von Prunkschüsseln der hier behandelten Art wurden nicht gleich mit letzteren zusammen, sondern für sich allein gegossen und erst dann auf die für sie bestimmten, leer gebliebenen Stellen aufgelötet. Nehmen sie doch auf den verschiedenen Abgüssen einer Prunkplatte häufig eine verschiedene Stellung zu den sie umgebenden Reliefs ein<sup>1)</sup>. Nach dem Gesagten wird man das vorerwähnte Medaillon als Ersatz für ein Mittelteil ansehen können, das von Anfang an fehlte (vielleicht weil man die betreffende Schüssel, da sie Gußfehler oder sonstige Mängel hatte, nicht fertig machte) oder das später abfiel oder beschädigt wurde und deshalb einer Ergänzung bedurfte. Ob es eine selbständige, eigens für den Guß in Zinn bestimmte Arbeit (ein „selbständiges Schaustück“) ist, wie von Walder-Molthein<sup>2)</sup> annimmt, indem er an ein Werk eines dem Augsburger Medailleur Friedrich Hagenauer oder Hans Kels aus Kaufbeuren nahestehenden Meisters denkt, oder nicht vielmehr der Ausguß einer erst in neuerer Zeit hergestellten Abformung eines der großen, im 16. und 17. Jahrhundert gebräuchlichen Staatssiegel, mag dahingestellt bleiben, da ausreichende Anhaltspunkte fehlen und sich auch vielleicht nicht ergeben würden, wenn man es abnehmen und von allen Seiten untersuchen wollte. Erwähnt sei in dieser Beziehung nur noch, daß dem Schreiber dieser Zeilen wiederholt derartige Nachbildungen vorgekommen sind, die mit außerordentlichem Geschick angefertigt und wohl geeignet waren, auch sehr erfahrene Kenner zu täuschen.

Den Rand der auf Tafel I abgebildeten Platte schmücken – und damit gelangen wir zu dem, worin sich der Zusammenhang zwischen den drei hier in Betracht zu ziehenden Prunkschüsseln am deutlichsten zeigt – sechs Szenen aus dem Gleichnis vom verlorenen Sohn, die durch sechs Maskarons einschließende Kartuschen voneinander getrennt werden. Sie zeigen uns den verlorenen Sohn wie er 1. hinauszieht in die Fremde, 2. sein Vermögen verpraßt, 3. spielt, 4. Schweine hütet, 5. reumütig heimkehrt zu seinem Vater,

<sup>1)</sup> Näheres bei Demiani a. a. O. S. 12.

<sup>2)</sup> von Walder-Molthein a. a. O. S. 84 ff., woselbst auch eine Abbildung der mit der in Rede stehenden Medaille versehenen Schüssel.

Auf S. 85 ff. sagt von Walder-Molthein: „Das Einsetzen eines anderen Mittelstückes an Stelle des von Briot geschaffenen kommt bei der genannten Schüssel nicht gerade selten vor, und ist wohl damit zu erklären, daß das Original-Mittelstück mit der Überschrift „Sorce“ deutschen Händlern auf deutschen Märkten nicht entsprechen konnte.“

„Unsere Medaille trägt die Jahreszahl 1586. Das Entstehen der Susanna-Schüssel setzten wir bisher in die Zeit von 1580 bis 1590. Besteht nun ein Kontakt zwischen Medaille und Schüssel – und ein solcher ist nicht ausgeschlossen, ja, sogar wahrscheinlich –, so sind wir in der Lage, die vorzügliche Arbeit Briots, eine der besten Schöpfungen auf diesem Gebiete des Kunsthandwerkes, in die Mitte des Dezenniums zu verlegen.“

„Die frühere Erzeugung in Frankreich berücksichtigend, würde also bei der Annahme, daß das Exemplar durch seine besondere Schärfe einem frühen Guß angehört, das Jahr 1585 als Entstehungsjahr dieser Schüssel resultieren.“

Die Annahme, daß das Einsetzen anderer Mittelstücke bei Schüsseln der als Modell I bezeichneten Art nicht gerade selten vorkomme, dürfte sich kaum rechtfertigen lassen. Von diesem Modell sind uns überhaupt nur sehr wenige Abgüsse erhalten geblieben (vgl. die Zusammenstellung am Schlusse des Modell I behandelnden Abschnittes), unter denen höchstens der der Sammlung Vieweg-Braunschweig für die Behauptung von Walder-Moltheins angeführt werden könnte. Aber auch dieses Exemplar ist wohl nicht in Betracht zu ziehen, da auf ihm nicht nur das ursprüngliche Nabelrund, sondern überdies sowohl die erste wie auch die zweite der beiden dasselbe umgebenden Zonen fehlt, also nur der Rand dem von Modell I gleicht.

Wenn ferner von Walder-Molthein erklärt, er sei bisher der Ansicht gewesen, daß die auf Tafel I abgebildete Platte in der Zeit von 1580 bis 1590 entstanden sei, so ist darauf hinzuweisen, daß er diese Meinung nicht begründet und daß deshalb seinen vorstehenden Ausführungen, soweit er sie auf dieselbe stützt, nicht ohne weiteres beizupflichten ist. Aber auch im übrigen dürften letztere nicht zwingender Natur sein. Denn das 1586 datierte Medaillon könnte doch recht wohl auf ein Exemplar von Modell I aufgelötet worden sein, das nicht erst 1585, sondern schon viel früher gegossen war.



Tafel 2: Modell II



welcher ihn liebevoll aufnimmt und aus Freude ein Kalb schlachten läßt, und 6. von seinem Vater festlich bewirtet wird.

Gute intakte Exemplare von Modell I enthalten die Sammlungen Bardac<sup>1)</sup> und Demiani<sup>2)</sup>. Ob Revilliod 1881 einen Abguß von Modell I oder von Modell II (das noch besprochen werden wird) besessen hat, läßt sich aus seiner bezüglichen Äußerung mit Sicherheit nicht entnehmen<sup>3)</sup>. Die Kollektion Vieweg-Braunschweig birgt eine Zinnschüssel (Durchmesser 46 cm), deren Rand genau dieselben Darstellungen aus der Geschichte vom verlorenen Sohn zwischen den nämlichen Maskarons enthaltenden Kartuschen aufweist wie Modell I, deren Mittelfläche aber ganz glatt ist bis auf eine in ihrem Mittelpunkt angebrachte, aus späterer Zeit stammende und von einem Buckelfries umzogene kreisförmige Erhöhung, auf der man eine leere Kartusche erblickt<sup>4)</sup>. Ein vollständiger Abguß von Modell I befand sich auch in der 1893 versteigerten Sammlung Bapst-Paris, in deren Auktionskatalog<sup>5)</sup> es nach einer näheren Beschreibung des Stückes heißt: „Travail français du temps de Charles IX. Pièce considérée comme unique en son entier. Un fragment en est exposé au Kensington Museum de Londres. Diam. 46 cent.“<sup>6)</sup>. Wir begegnen hier einer Verwechslung von Modell II mit Modell I, wie sie Bapst, der bei Abfassung dieses Verzeichnisses seiner Kollektion doch wahrscheinlich beteiligt war, auch an anderer Stelle untergelaufen ist<sup>7)</sup>.

#### Modell II.

Das einzige zur Zeit bekannte Exemplar befindet sich im South Kensington Museum zu London und unterscheidet sich von Modell I, obwohl es mit diesem verwechselt worden ist, ganz deutlich in folgenden wesentlichen Punkten.

1. Es ist kleiner und hat nicht einen Durchmesser von 46 cm, sondern nur einen solchen von 44,7 cm.

2. Darstellungen aus der Geschichte Susannas sind darauf nicht angebracht. Die Zone, welche diese Reliefs auf Modell I enthält, ist hier ersetzt durch einen breiten Sries, in welchen, miteinander abwechselnd und durch Riemenwerk verbunden, sechs Halbfiguren und sechs sitzende weibliche Gestalten eingeordnet sind, zwischen denen auf den wagrechten Verbindungsstücken mit schmalen Decken versehene Firsche stehen, während darunter Fruchtbündel hängen.

3. Der auf diesen Sries folgende und an das Mittelstück anstoßende Ornamentstreifen ist nicht wie bei Modell I mit sechs Halbfiguren, sechs Kartuschen, vier Brustbildern und zwei Maskarons dekoriert, sondern mit Rollwerk, Ranken und kleinen Masken, zwischen denen, miteinander abwechselnd, sechs größere Maskarons und sechs reich gegliederte Zierschilder angebracht sind, in welchen man drei Büsten und drei Köpfe erblickt.

<sup>1)</sup> Das Exemplar der Sammlung Sigismond Bardac-Paris war 1900 auf der Pariser Weltausstellung zu sehen und zwar in der Exposition rétrospective de la classe 65 (petite métallurgie).

<sup>2)</sup> Der Demianische Abguß ist beschrieben und abgebildet bei Demiani auf S. 24 ff. und auf Taf. 18.

<sup>3)</sup> Vgl. S. 56 Anm. 10. Wobin das Exemplar gekommen ist, war leider nicht zu ermitteln.

<sup>4)</sup> Auf dem Rande dieser Schüssel ist eine große ovale Marke eingeschlagen, die in ihrer oberen Hälfte einen Adler und in ihrer unteren drei Sterne enthält. Sie ist wohl eine sogenannte Besitzermarke, wie sie Eigentümer von Zinngeräten zur Kennzeichnung der ihnen gehörigen Stücke je nach Bedarf und Belieben anbrachten. Aus ihrem Vorhandensein irgendwelche Schlüsse hinsichtlich des Verfertigers oder des Entstehungsortes der Schüssel zu ziehen, ist leider nicht möglich.

<sup>5)</sup> Auf S. 3 und 4 unter Nr. 2.

<sup>6)</sup> In wessen Besitz diese Schüssel gelangt ist, war bedauerlicherweise nicht in Erfahrung zu bringen.

<sup>7)</sup> Bapst a. a. O. S. 250 ff.

4. Auf dem Rande befinden sich nicht wie bei Modell I sechs Episoden aus der Historie vom verlorenen Sohn, sondern – infolge einer Zusammenziehung des fünften und sechsten der dort ersichtlichen Bilder zu einem einzigen (die Schlachtszene ist weggelassen worden) – zwischen fünf Kartuschen mit Maskarons nur fünf den auf Modell I vorkommenden sehr ähnliche Darstellungen. Die einzelnen Unterschiede zwischen letzteren und jenen – im 4. Bild liegt z. B. auf Modell I hinter der in der Mitte knieenden Gestalt ein Hund, während sich auf Modell II an derselben Stelle ein viereckiger Trog befindet, aus dem drei Schweine saufen – sowie zwischen den Kartuschen und den Maskarons lassen sich mit Hilfe der auf den Tafeln 1 und 2 gegebenen Abbildungen leicht feststellen.

Das ursprüngliche Mittelstück fehlt und ist durch ein Limoges-Email „en grisaille“ ersetzt, das auf dunklem Hintergrunde einen nackten Krieger, der einen Schild emporhält, und eine nahezu vollständig verwischte Umschrift zeigt, von der nur noch die Buchstaben TARQVIN . . . S . . . lesbar sind. Die Verbindung des nach heutigen Begriffen kostbareren Emails mit dem einen erheblich geringeren Wert besitzenden Zinn fällt zunächst auf. Allein sie kommt, obschon nur selten, so doch auch anderweit vor, z. B. auf zwei schönen gravierten, als französische Arbeiten des 16. Jahrhunderts zu betrachtenden Prunkplatten der Sammlung Demiani<sup>1)</sup>. Und andererseits erzielten zu der angegebenen Zeit die „esmaillieurs de Limoges“, da eine Überproduktion eingetreten war, für ihre vortrefflichen Arbeiten nur so niedrige Preise, daß sie bei denselben kaum ihr Leben fristen konnten<sup>2)</sup>.

#### Modell III.

Den einzigen, auf Tafel 3 zum ersten Male abgebildeten und daher weiteren Kreisen bisher unbekannt gebliebenen Abguß enthält die Kollektion Demiani. Beim ersten Anblick scheinen seine Reliefs mit denen von Modell II identisch zu sein. Bei näherer Betrachtung aber treten Unterschiede hervor, die die Möglichkeit einer Entstehung infolge von Überarbeitung bzw. Reparatur ausschließen und sich nur damit erklären lassen, daß bei Modell III, das nirgends Spuren einer Zusammensetzung oder Ergänzung zeigt, eine andere Gußform verwendet worden ist wie bei Modell II. Sie zeigen sich am deutlichsten auf der äußeren der beiden das Mittelstück umgebenden Zonen. Einige der dort bemerkbaren mögen im folgenden näher besprochen werden, während die Seststellung der hinsichtlich des übrigen bildnerischen Schmucks vorkommenden Abweichungen einem Vergleich von Tafel 2 mit Tafel 3 überlassen bleiben kann. Man erblickt z. B. unter dem auf dem mit Modell II genau übereinstimmenden Rande ersichtlichen Mann, der Speisen nach der großen, mit Gerichten bedeckten Tafel trägt, an welcher neun Personen sitzen, in der vorbezeichneten, das Mittelrund umschließenden Zone auf Modell II eine geflügelte bartlose Halbfigur, die aus jeder Hand ein langes streifenförmiges Tuch herabhängen läßt, auf Modell III dagegen eine bärtige Halbfigur, die außer den beiden beschriebenen Tüchern noch ein drittes hält, welches sich quer – teilweise hinter ihrem Rücken – hinzieht, und nicht mit Flügeln, sondern zu beiden Seiten ihres Kopfes mit je zwei aneinander gesetzten Voluten versehen ist<sup>3)</sup>. Und die nächste unter der erwähnten,

<sup>1)</sup> Abbildungen und Beschreibungen dieser Platten bei Demiani a. a. O. auf Taf. 34 und auf S. 61.

<sup>2)</sup> Bernard Palissy in „Discours admirables de la nature, des eaux, etc.“ (1580). Vgl. Les oeuvres de Bernard Palissy, publiées par Anatole France, Paris, Charavay frères, 1880, S. 374.

<sup>3)</sup> Auch zwischen den aus Bandverschlingungen gebildeten Postamenten der besprochenen beiden Halbfiguren bestehen geringe Verschiedenheiten.



Tafel 3: Modell III  
(Vervielfältigung vorbehalten!)

auf dem Rande befindlichen, reich besetzten Tafel ersichtliche weibliche Vollfigur des in Rede stehenden Srieses zeigt zu beiden Seiten ihres Kopfes auf Modell II doppelte schneckenartige Verzierungen, auf Modell III aber nur je eine schneckenartige Windung und läßt hier rechts und links von ihrem Gürtel blattartige Ansätze erkennen, welche dort fehlen.

Daß Modell III in einer anderen Form gegossen ist wie Modell II, ergibt sich auch schon daraus, daß ersteres einen Durchmesser vom 45 cm, letzteres dagegen nur einen solchen von 44,7 cm hat.

Von ganz besonderem Interesse ist das Nabelstück, das die Gestalt der Temperantia mit der Überschrift TEMPERANTIA aufweist, die durch den zwischen dem E und dem R angebrachten Kopf dieser Sigur in zwei Hälften geteilt wird<sup>1)</sup>. Sowohl die Personifikation der Mäßigkeit als auch ihre Umgebung stimmen zwar in allen wesentlicheren Einzelheiten mit dem Relief auf dem Mittelrund der Temperantia-Schüssel Briots überein. Doch ist die Modellierung eine gröbere und oberflächlichere und es finden sich geringe Verschiedenheiten, z. B. ist der Hintergrund bei Briot glatt, auf Modell III geperlt (gekörnt)<sup>2)</sup> und es reicht bei Briot der Meeresspiegel noch ein Stück über den Sockel, der der Mäßigkeit als Sitz dient, hinaus, während er auf Modell III unter der Oberkante dieses Sockels aufhört. Zieht man nun in Betracht, daß Modell III höchstwahrscheinlich im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts entstanden ist<sup>3)</sup>, so gelangt man zu dem Schlusse, daß die Temperantia auf der erst in den Jahren um 1585 bis etwa gegen 1590<sup>4)</sup> geschaffenen Briot-Schüssel der auf Modell III ersichtlichen, wenn auch in einer das Original weit übertreffenden Weise nachgebildet worden ist oder daß – vielleicht das Richtigere! – für beide ein Vorbild benutzt wurde, dessen Ursprung man möglicherweise im Atelier Primaticcios (1504 bis um 1570) oder eines seiner Genossen in Fontainebleau suchen darf<sup>5)</sup>. Jedenfalls wird durch den Umbilikus von Modell III klar bewiesen, daß Briots Darstellung der Temperantia nicht eine Originalkomposition dieses Meisters ist.

Wie erklären sich nun die als Modell I, II und III bezeichneten Spielarten? Warum hat man bei Anfertigung neuer Gußformen, die doch – wenn man Modell I als das älteste ansieht – für Modell II und III erforderlich waren, wieder auf dieselben Motive zurückgegriffen, statt Neues zu bringen? Beide Fragen lassen sich kurz dahin beantworten, daß das wahrscheinlich häufiger, als man zunächst annehmen könnte, vorgekommene Unbrauchbar- oder wenigstens Schadhafthwerden der Formen die Beschaffung von Ersatz

<sup>1)</sup> Auf dem Briotschen Original der Temperantia-Schüssel ist abgeteilt TEMPE-RANTIA, auf der Enderleinschen Kopie dieser Platte TEMPER-ANTIA.

<sup>2)</sup> Die mangelhafte Beschaffenheit des geperlten Grundes auf Modell III läßt sich als Beweis für die frühe Entstehung dieses Stückes anführen. Während nämlich die gekörnte Grundfläche auf späteren Edelzinnarbeiten, z. B. auf denen von Briot, außerordentlich sauber und gleichmäßig ist, zeigt sie sich auf den früheren unregelmäßig und streifig, als ob stellenweise eine zweite, mit der ersten sich nicht deckende Überarbeitung stattgefunden hätte. Anfänglich schlug man wohl mit einer Anzahl kleiner Erhöhungen bedeckte streifenförmige Instrumente in die Formen ein, wobei sich im Falle nicht ganz sorgfältiger Handhabung Überschneidungen und Unsauberkeiten an den Grenzlinien der dergestalt behandelten kleinen Flächen ergaben und eine genaue Anpassung an die Umrisse der Reliefs gewisse Schwierigkeiten bot. Später scheint man diesen Übelstand dadurch vermeiden zu haben, daß man in regelmäßigen Abständen kleine, mit halbkugelförmigen Enden versehene Punzen einschlug, ein Verfahren, bei welchem man völlige Gleichmäßigkeit erzielen und der Linienführung der Reliefs leicht folgen konnte.

<sup>3)</sup> Erheblich später als Modell I und Modell II dürfte Modell III, das, wie schon erwähnt, ein Werk desselben Künstlers oder wenigstens derselben Werkstatt ist, kaum entstanden sein, denn sonst wäre nicht verständlich, weshalb seine Ausführung nicht vollendeter und feiner ist, sondern dieselbe Ungelenkigkeit und Derbheit zeigt wie die jener Stücke. Absichtlich in archaischem Stil gehaltene Arbeiten aber wurden im 16. Jahrhundert wohl nicht gefertigt.

<sup>4)</sup> Demiani a. a. O. S. 13 ff.

<sup>5)</sup> Näheres bei Demiani a. a. O. S. 15. Vgl. ebendort auch S. 23.

nötig machte und daß man dabei, einem der Zingießerkunst eigenen konservativen Zuge folgend, die Muster beibehielt, die sich eingebürgert hatten und beliebt geworden waren. Für den Edelsinnguß benutzte man in der Regel Metall<sup>1)</sup> oder Steinformen<sup>2)</sup>. Namentlich letztere waren der Gefahr einer Beschädigung ausgesetzt. Ist es doch eine bekannte Tatsache, daß Steinformen, wenn sie nicht vor dem Einfüllen des erhitzten Metalls in entsprechendem Grade erwärmt werden, leicht zerspringen<sup>3)</sup>. Und sowohl sie wie auch die Metallformen konnten durch unpflegliche Behandlung (Fallenlassen, Nichtbehüten vor Feuchtigkeit und anderen zerstörenden Einflüssen, allzuhäufiges Benutzen, insbesondere vor erfolgter genügender Abkühlung usw.) unbrauchbar, ferner gestohlen oder – etwa durch Feuer – zerstört werden, endlich auch einfach abhanden kommen. In solchen Fällen nun fertigte man Ersatzstücke und nahm dabei die nicht mehr verwendbaren Formen namentlich dann zum Anhalt, wenn deren Abgüsse guten Absatz gefunden hatten. Da ein Grund, peinlich genau nachzubilden, nicht vorlag, so ergaben sich schon gleichsam von selbst gewisse Abweichungen. Waren aber vielleicht gar einzelne Teile der ursprünglichen Form völlig zerstört oder so arg beschädigt, daß sie nicht mehr als Vorlagen dienen konnten, so setzte man an ihre Stelle andere Ornamente, die dem betreffenden Verfertiger gerade zur Hand waren. Legte man doch auf einen gedanklichen Zusammenhang der einzelnen Partien keinen Wert, wie – mit alleiniger Ausnahme der Temperantia-Platte – die Prunkschüsseln der hier besprochenen Art zur Genüge beweisen. Und entwickelten doch, wie letztere gleichfalls deutlich erkennen lassen, die Künstler der Renaissance in bezug auf die Verwertung fremder Kompositionen für ihre eigenen Dekorationszwecke eine weitgehende, mit der heutigen Auffassung nicht mehr im Einklang befindliche Unbefangenheit.

Reinesfalls ausgeschlossen ist übrigens auch die Möglichkeit, daß die beschriebenen Modelle zu einer Folge von Schüsseln gehören, deren übrige Stücke uns in Abgüssen nicht erhalten geblieben sind. Daß derartige Serien existierten, dürften zwei schöne Prunkplatten beweisen, deren eine in ihrem Mittelrund Herkules im Kampf mit dem nemeischen Löwen aufweist, während die andere an derselben Stelle Herkules und die vielköpfige lernäische Schlange zeigt, die also wohl einer leider nicht vollständig auf uns gekommenen Reihe angehören, welche mit Darstellungen der Arbeiten des Herkules geschmückt war<sup>4)</sup>. Und erwägt man ferner, daß das Nabelstück von Modell I die Gestalt der Stärke<sup>5)</sup>, das von Modell III die Sigur der Temperantia enthält, so ließe sich vielleicht zu dem Schluß gelangen, daß das verloren gegangene Nabelrelief von Modell II ebenfalls mit der Personifikation einer Kardinaltugend geziert war und daß es auch eine Reihenfolge von Schüsseln gegeben hat, die in der Mitte mit die Kardinaltugenden verkörpernden weiblichen Gestalten dekoriert waren und von denen bedauerlicherweise nur die als Modell I, II und III bezeichneten Exemplare erhalten geblieben sind.

<sup>1)</sup> Briot schnitt kupferne Formen („mosles de cuivre“). Tuete y, „Le graveur lorrain François Briot, d'après des documents inédits“ in den Mémoires de la Société d'Émulation de Montbéliard, Montbéliard, Barbier, Bd. XVIII (1887), S. 60 ff., 73 ff. Vgl. auch Bapst a. a. O. S. 157 und Demiani a. a. O. S. 92 ff. Anm. 128.

<sup>2)</sup> Enderlein benutzte als Material für die von ihm geschaffenen Formen wahrscheinlich Solnhofener Stein, sogenannten Stechstein. Lessing a. a. O. S. 176.

<sup>3)</sup> Vgl. Rarmarsch, Handbuch der mechanischen Technologie, Hannover, Helwing, III. Aufl., Bd. I (1857), S. 129 ff.

<sup>4)</sup> Diese beiden Schüsseln sind bei Demiani a. a. O. auf Taf. 20 und 21 abgebildet und auf S. 28 ff. beschrieben. Vgl. auch R. v. S., „Sinnigeschirr“ in der von Bruck herausgegebenen Zeitschrift für Kunst- und Antiquitäten-Sammler, Leipzig, Budke, I. Halb-Band (1884), S. 109.

<sup>5)</sup> Stärke (Force)-Fortitudo, die ja auch häufig sitzend und in Verbindung mit Säulenstümpfen und einem Löwen dargestellt worden ist. Vgl. z. B. Lange, Peter Flötner, Berlin, Grote, 1897, S. 127 ff., Taf. IX. 63, X. 78, 85.

Was im vorstehenden zur Erklärung der Spielarten der Schlüssel mit Szenen aus dem Gleichnis vom verlorenen Sohn gesagt worden ist, das gilt im wesentlichen, wie von den im Eingang erwähnten Gruppen von Edelsinn überhaupt, so insbesondere auch von den noch zahlreicheren Modellen der Susanna-Kanne, deren eines, welches die Sammlung Demiani birgt, nur in einem Exemplare existiert, bisher noch nicht abgebildet worden und daher weiteren Kreisen unbekannt ist<sup>1)</sup>. Vielleicht ließe sich auch hier eine Folge annehmen, die darauf zurückzuführen wäre, daß man zu jedem Exemplare der letzterwähnten Reihe von Schlüsseln eine besondere Kanne anfertigte, dabei in den Mittelzonen die einmal beliebten Susanna-Szenen (unter gewissen Abweichungen) beibehielt und wesentliche Abänderungen nur hinsichtlich der Verzierungen der übrigen Teile vornahm. Diese sehr interessanten Varianten der Susanna-Kanne zu behandeln, möge einem zweiten Artikel vorbehalten bleiben.

<sup>1)</sup> Zwei Modelle der Susanna-Kanne sind bei Demiani a. a. O. auf Taf. 16 und 17 abgebildet und auf S. 25 ff. beschrieben. An letzterer Stelle findet man auch nähere Angaben über weitere Modelle mit Ausnahme des oben als unbekanntes Unikum bezeichneten der Sammlung Demiani, das dieser erst neuerdings einverleibt worden ist.

Bans Demiani



Mittelfstück von Modell III