

PETER SEILER

Der Braunschweiger Burglöwe – Spurensicherung auf der Suche nach den künstlerischen Vorbildern

Der Löwe steht aufrecht da, mit straffem, langgestrecktem Körper, kerzengeraden Vorderläufen, weit zurückgespreizten Hinterläufen, prächtiger, großlockiger Mähne und im Bogen nach unten geschwungenem Schwanz. Sein Rachen ist weit aufgerissen: Der Löwe brüllt (Kat. D 20; Abb. 132). Das Standbild gehört zu den berühmtesten Bronzewerken des Mittelalters. Nachdem es Georg Dehio in seiner »Geschichte der deutschen Kunst« als das »künstlerisch stärkste unter den uns gebliebenen Werken der Bronzeklasse« hervorgehoben hatte, ist die Serie der positiven, mitunter hymnischen Würdigungen nicht abgerissen.¹ Vertreter der historischen, rechtshistorischen sowie kunsthistorischen Forschung, aber auch Restauratoren, Naturwissenschaftler und technische Spezialisten haben sich mit dem Werk befaßt. Auf viele Fragen, die es aufwirft, konnten jedoch bisher keine sicheren Antworten gefunden werden.

Die Entstehungsgeschichte des Werks liegt weitgehend im dunkeln. Das Monument wird zwar von mehreren Chronisten erwähnt. Der Informationswert ihrer spärlichen und zudem teilweise widersprüchlichen oder zweideutigen Angaben ist bei näherer Betrachtung jedoch eher gering.² Sicher erscheint nur, daß Heinrich der Löwe das Standbild errichten ließ. Darüber hinaus kann allein die Frage nach dem Entstehungsort als weitgehend geklärt angesehen werden. Materialuntersuchungen und gußtechnische Überlegungen, die vor allem praktische Erfordernisse des aufwendigen Gußverfahrens betreffen, sprechen für die Annahme, daß die Bronze an Ort und Stelle gegossen wurde.³

Die Funktion des Löwenmonuments und die mit ihm verbundene inhaltliche Aussage sind weit weniger klar, als gemeinhin angenommen wird. Ohne Zweifel handelt es sich um eine Manifestation des herrscherlichen Machtbewußtseins Heinrichs des Löwen. Aber alles weitere ist ungewiß:

1. Wir wissen nicht, bis zu welchem Grad Vorstellungen des Herzogs in dem Bildwerk zum Ausdruck kommen, d.h., wie weit die Konzeption des Monuments durch ihn persönlich geprägt wurde. Hatte er tatsächlich auf einer seiner Reisen ein ähnliches Monument gesehen und sich daraufhin zur Errichtung des Burglöwen entschlossen? Geht die Idee, den Löwen brüllend darzustellen, unmittel-

bar auf den Auftraggeber zurück? Dehio übergang diese Unklarheiten und unterstellte dem Künstler kurzerhand die Fähigkeit zu psychologischem Kalkül: »[Der Künstler hatte] seinem Herrn, dem Herzog, in die Seele gesehen; der konnte befriedigt sagen: dies bin ich.«

2. Es ist offensichtlich, daß das Bronzetier in Zusammenhang mit dem Löwenamen des Herzogs zu sehen ist. Er hat ihn selbst geführt. Bezeugt ist dies zwar nicht durch Urkunden, aber durch Münzen mit dem Bildzeichen des Löwen und der lateinischen Umschrift *Heinricus Leo Dux*. Herkunft und Bedeutung des Löwenamens sind jedoch nicht hinreichend überliefert. Er wird unterschiedlich zu erklären versucht: als eine Benennung, die in deutscher Übersetzung mit »Heinrich der Welfe« wiederzugeben sei und seine süddeutsche Herkunft aus dem Geschlecht der Welfen zum Ausdruck bringe,⁴ oder als Beiname, den der Herzog von seinem (ebenfalls mit dem Namen *Heinricus Leo* bezeugten) Vater übernommen habe und der möglicherweise auf seinen sächsischen Großvater, Kaiser Lothar III., verweise.⁵

3. Über die näheren Umstände der Errichtung des Monuments gibt es keine Aussagen; der einzige Anhaltspunkt – die durch Albert von Stade überlieferte Datierung in das Jahr 1166 – ist quellenkritischen Zweifeln ausgesetzt. Es ist möglich, daß das Werk einige Jahre früher oder später (zwischen 1163 und 1181) entstanden ist.⁶

4. Das Monument wird seit dem späten 13. Jahrhundert in Zusammenhang mit gerichtlichen Vorgängen erwähnt. Man hat hieraus geschlossen, daß es als Gerichtswahrzeichen errichtet wurde. Andererseits wird die These vertreten, daß ihm diese Funktion erst nachträglich zukam.⁷

Herzog Heinrich ließ nicht nur Münzen mit dem Bildzeichen des Löwen prägen; er führte ihn auch auf dem Schild seines ersten und zweiten Reitersiegels (Kat. D 1). Es ist jedoch nicht möglich, den Burglöwen im Kontext der Entstehung der Wappen im 12. Jahrhundert zu erklären. Vergleichbare, mit heraldischen Tierfiguren (oder sonstigen Wappenzeichen) bekrönte Denkmäler sind aus dieser Zeit nicht bekannt. Großformatige Löwenstandbilder hat es dagegen gegeben. Ihre Tradition reicht weit zurück. Dehio wies lapidar darauf hin: Der Burglöwe sei »wahrlich kein unwürdiger Abkömmling des Löwen von Babylon«. Aus der Antike sind Löwenstatuen in erster Linie als



132 Bronzelöwe, Frontalansicht. Braunschweig, 1163/69. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

apotropäische Wächter in Verbindung mit Grabmalen, Heiligtümern und Stadttoren belegt; darüber hinaus, allerdings weit seltener, traten sie in der Funktion von Siegesmalen auf.⁸ Im Frühmittelalter brachen diese Traditionen zunächst ab. Erst im Hochmittelalter wurden wieder großformatige Löwenstatuen aufgestellt. Italien spielte hierbei eine Schlüsselrolle. In einigen Fällen griff man auf antike Löwenkulpturen zurück und nahm sie in verschiedenen alten und neuen Funktionen in Gebrauch. Bezeugt sind solche antike Löwen als Portallöwen, Sitzpranger bzw. Gerichtswahrzeichen⁹ sowie militärische Macht- und Siegesmonumente. Man schuf aber auch neue Löwenbilder. Erhalten blieben Thronlöwen¹⁰, Portallöwen¹¹ und Grablöwen¹². In anderer Funktion sind Löwen nur durch schriftliche und bildliche Quellen bezeugt. Ihre Zahl war sicherlich nicht sehr groß. In Deutschland wurde das Interesse an diesen Bildwerken offenbar erst durch die Kenntnis der italienischen Monumente geweckt. Die ältesten steinernen Portallöwen, von denen wir wissen, wurden im frühen 12. Jahrhundert von einem oberitalienischen Bildhauer an einer Kirche ausgeführt, die für Heinrich den Löwen eine besondere Bedeutung besaß: an der Klosterkirche Königslutter, dem Bestattungsort Lothars III. und Heinrichs des Stolzen.¹³ Es liegt vor diesem Hintergrund nahe, die Vorfahren des Braunschweiger Burglöwen ebenfalls in Italien zu vermuten, zumal der Herzog 1154/55, 1159/60 und 1161 an Italienzügen Friedrichs I. teilnahm und somit Gelegenheit hatte, die dortigen Standbilder zu sehen.¹⁴ Beachtenswert erscheint in diesem Zusammenhang der Sachverhalt, daß die italienischen Verwandten Heinrichs des Löwen, die Markgrafen von Este, auf ihrer Stammburg in Este offenbar ebenfalls eine Löwenkulptur aufgestellt hatten.¹⁵ Die rechtsgeschichtliche Forschung hat die spezifischen Funktionen der unterschiedlichen Löwenmonumente nicht beachtet und generell ›Gerichtslöwen‹ als mögliche Vorbilder ins Blickfeld gerückt.¹⁶ Angesichts der kampfbereiten Haltung des Braunschweiger Löwen liegt es jedoch näher, ihn für einen Nachfahren der als militärische Sieges- und Machtzeichen aufgestellten Löwen zu halten.

Es ist denkbar, daß auch andere Anregungen bei der Errichtung des Burglöwen mit im Spiel waren. Es sind einige Fälle bekannt, in denen großformatige Bildwerke vor herrscherlichen ›Residenzen‹ aufgestellt wurden. In karolingischer Zeit, vermutlich unter Papst Hadrian I. (772–795), wurden in Rom vor dem Lateranpalast antike Bronzen aufgestellt, darunter die berühmte Reiterstatue des Marc Aurel und die römische Lupa (Abb. 114).¹⁷ Karl der Große war nach seiner Kaiserkrönung in Rom diesem Beispiel gefolgt. Zu den künstlerischen Prestigeobjekten seiner Aachener Pfalz gehörten bekanntlich eine antike Reiterstatue des Theoderich und eine bis auf den heutigen Tag

erhaltene Bärin, die im Mittelalter als Lupa galt (Kat. D 21; Abb. 115).¹⁸ In Limoges gab es eine möglicherweise ebenfalls in karolingischer Zeit aufgestellte Reiterstatue, die als Bekrönungsfigur eines Brunnens fungierte,¹⁹ und in Reims stand im Episcopium der Kathedrale ein Bronzehirsch, der nach dem Wortlaut der Inschrift an die Jagdfreuden seines Stifters, des Reimser Erzbischofs Gervasius (1055–1067), erinnerte.²⁰ Da es sich weitgehend um eher zufällig überlieferte Monumente handelt, steht zu vermuten, daß es weitere Beispiele gab. Zu erinnern ist in diesem Zusammenhang auch an das Auftreten imaginärer Freiskulptur in der mittelalterlichen Literatur und in der ikonographischen Überlieferung. Stellvertretend seien hier der im *Roman d'Alexandre* des Alexandre de Bernay beschriebene Löwenbrunnen und der in einer Miniatur des Utrecht-Psalters (Psalm 25/26) dargestellte erwähnt.²¹ Die Braunschweiger Bronze war also als profanes Denkmal kein völlig isoliertes Phänomen. Vergleicht man sie mit den genannten Monumenten, dann zeichnen sich – wenn auch nicht immer in der wünschenswerten Klarheit – übereinstimmende und ungewöhnliche Aspekte ab:

Der Burglöwe war ein personales Monument. Er repräsentierte den Herzog selbst. Dies war bei keinem der bezeugten mittelalterlichen Löwenbildwerke der Fall. Der Gedanke, ein solches Denkmal vor dem Palas der Burg Dankwarderode zu errichten, könnte vielleicht durch die Reiterstatue des Marc Aurel angeregt worden sein. Im Mittelalter wurde der Reiter als Konstantin der Große identifiziert, und den Lateranpalast hielt man für den einstigen Palast dieses römischen Kaisers.

Durch die Errichtung des Burglöwen kennzeichnete Herzog Heinrich Braunschweig als Zentrum seiner Herrschaft. Auch die übrigen Beispiele standen in Pfalzen bzw. vor Palästen, die als ›Residenzen‹ oder zumindest als privilegierte Orte der Repräsentation fungierten.

Den Braunschweiger Löwen kann man, weil er brüllend dargestellt ist, am ehesten mit den als Macht- und Siegeszeichen fungierenden Löwenmonumenten in Verbindung bringen. Ein militärischer Kontext läßt sich (wenn auch mit Vorbehalt) aufgrund des überlieferten Entstehungsdatums von 1166 erschließen. Heinrich der Löwe stand damals in kriegerischen Auseinandersetzungen mit gegnerischen Fürsten.²² Es liegt daher nahe, den brüllenden Löwen als Symbol seines kriegerischen Furors zu interpretieren.

Die italienischen Löwen waren – sofern man sie nicht an Gebäuden (Türmen, Stadttoren) oder im Falle der Gerichtslöwen als Sitzpranger installiert hatte – auf hohen Säulen aufgestellt.²³ Der sockelartige Unterbau des Braunschweiger Monuments erscheint daher als Besonderheit. Die gängige Meinung, daß dieser in seiner heutigen Form – mit runden, eher an gotische Dienste erinnernden

Eckfassungen – im 12. Jahrhundert errichtet wurde, ist jedoch zu bezweifeln. Schriftliche und ikonographische Zeugnisse sprechen für die Annahme, daß der Löwe ursprünglich auf einer hohen Säule stand.²⁴

Die mit der formalen Gestaltung des Löwen verbundenen Probleme sind nicht weniger komplex als die seiner inhaltlichen Deutung. Er gilt als ein ungewöhnliches, wenn nicht einzigartiges Kunstwerk. Die vergeblichen Versuche, anhand seiner formalen Merkmale Verbindungen zu vermeintlich direkten Vorbildern nachzuweisen, bestätigen dieses Urteil auf unfreiwillige Weise.²⁵ Es sind im wesentlichen vier Merkmale des Löwen, die ihm die dauerhafte Bewunderung der Kunsthistoriker verschafften:

1. Aus dem 12. Jahrhundert stammende rundplastische Bildwerke sind eine Rarität; der Künstler bewältigte eine seltene Aufgabe.
2. Der Löwe ist ein figürlicher Hohlguß von enormer Größe – er ist »groß wie ein Pferd«²⁶ – und stellt dadurch ein technisches Bravourstück dar.
3. Unter den Tierdarstellungen des hohen Mittelalters gehört der Bronzelöwe zu den Bildwerken von herausragender Qualität. Hat man das Gros der im allgemeinen naturfernen Löwendarstellungen vor Augen, dann ist man verblüfft, bei dem Braunschweiger Bronzetier den charakteristischen Profilumriß eines männlichen Löwen vorzufinden.²⁷
4. Romanische Tierdarstellungen vermitteln, selbst wenn sie Bewegungsmotive aufweisen, häufig den Eindruck

schematischer Starrheit. An dem Löwen hat man dagegen immer wieder den natürlichen Bewegungsausdruck bestaunt.

Wie erklärt man die besonderen formalen Qualitäten des Löwen? Ist angesichts der Tatsache, daß man vergeblich nach einem direkten Vorbild suchte, davon auszugehen, der Künstler habe eine heute nicht mehr erhaltene Löwenkulptur ähnlicher Art gesehen? Oder kann der Löwe als ein weitgehend eigenständig entworfenes Werk gelten? Wieso wußte der Künstler besser als viele seiner Kollegen, wie ein Löwenprofil aussieht? Orientierte er sich an künstlerischen Vorbildern, oder hatte er womöglich einen leibhaftigen Löwen gesehen?

Romanische Kunst basierte nicht auf direktem Naturstudium. Ältere Kunstwerke bildeten im 12. Jahrhundert, wie bereits in dem vorausgehenden Zeitraum seit dem Ende der Antike, für die Künstler die wichtigste Arbeitsgrundlage. Angesichts des verblüffend natürlich erscheinenden Bronzetieres hat man jedoch geglaubt, einen Ausnahmefall annehmen zu müssen. Das Verhältnis von Vorlagenkenntnis und Naturbeobachtung wurde bereits von Dehio als ungewöhnlich angesehen: »Der Braunschweiger Löwe ist zugleich ein Abstraktum und doch strotzend von Lebensgefühl. Dieses ist nicht einem einzelnen Modell abgewonnen, sondern der gesamte Niederschlag unendlich vieler Beobachtungen aus der Tierwelt, und zwar der heimischen.« Um seine These zu bekräftigen, stellte Dehio ausdrücklich fest: »Dieser Löwe ist morphologisch





134 Kreuzigung Christi. Stuttgarter Psalter, Saint-Germain-des-Prés (?), um 820/30. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Bibl. fol. 23, fol. 27r



135 Löwe und David als Illustration zu Psalm 7, 2-3. Stuttgarter Psalter, Saint-Germain-des-Prés (?), um 820/30. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Bibl. fol. 23, fol. 7r

kein Löwe.« Georg Swarzenski hat »dem verehrten Altmeister« widersprochen: »[...] das Verhältnis zum Naturvorbild [dürfte] anders zu fassen sein. Wenn in einem Werk der Zeit, so scheint mir hier ein solches notwendig vorauszusetzen: Es spricht die Spannung zwischen einem seltenen Naturerlebnis (und einer seltenen Aufgabe) einerseits und dem Stilwillen (...) andererseits. Die Ausschaltung des konkreten Natureindrucks, d.h. eines lebenden ›Modells‹, ist weder grundsätzlich noch historisch geboten. Es ist keineswegs ausgemacht, daß ›der Meister niemals einen Löwen gesehen hatte!« Swarzenski verwies auf die mittelalterlichen Tiergärten, die seit Karl dem Großen in Verbindung mit ›Residenzen‹ von Kaisern, Königen, Bischöfen und Äbten bezeugt sind und in denen es nachweislich hin und wieder auch Löwen gab.²⁸ Es ist demzufolge möglich, daß der Künstler einen Löwen gesehen hat. Aber es ist noch nicht bewiesen, daß dies der Fall war. Indizien kann (mangels schriftlicher Quellen) nur der bronzene Löwe selbst liefern. Weist er tatsächlich Elemente auf, die Naturbeobachtungen »notwendig voraussetzen«?

Worauf beruht die natürliche Wirkung und der Ausdruck »strotzenden Lebensgefühls«? Man hat festgestellt, das Bronzetier vermittele den Eindruck des Momentanen. Eine transitorische Haltung sei dargestellt. Dehio sprach beiläufig von Sprungbereitschaft. F. Philippi hat diesen Hinweis aufgegriffen und die Haltung des Löwen näher beschrieben: »[Das Tier] steht fest auf allen vier Beinen. Und in dieser Stellung ist das Bewegungsmotiv des ganzen Körpers meisterhaft zum Ausdruck gebracht. Es ist kein ruhiges Stehen, sondern nur eine Pause in der Bewegung, die Vorbereitung zum Sprunge. Während die Vorderbeine fest aufgestemmt erscheinen, greifen die Hinterbeine weit nach hinten aus, um im nächsten Augenblicke an die Vorderbeine herangezogen zum weiten Sprunge auszuholen. Es ist eine Stellung, welche offenbar dem Leben abgelauscht ist [...]«²⁹

Gosbert Schüßler hat diese Sicht des Löwen kritisiert: Von einer Sprung- oder Angriffsbereitschaft kann seiner Meinung nach »keine Rede sein«. »Hauptargument dagegen« sei »die Tatsache, daß sich der Löwe mit seinem Vorderkörper ohne jedes Anzeichen von bevorstehender Bewe-

gungsänderung auf seine völlig geraden Vorderbeine« stemme. »Die besondere Stellung des Tieres, gekennzeichnet durch den Gegensatz zwischen stabilem Lagern des Vorderleibes auf den Pfeilerartigen Läufen einerseits und der von Anstrengung gezeichneten, raumüberbrückenden Dehnung des Bauches und des Hinterleibes andererseits«, schließe aus, »die Haltung des Löwen als Vorbereitung zum Sprung zu interpretieren; zu dessen Durchführung wären doch auch Kontraktion von Brust und Vorderbeinmuskulatur und somit das Abbiegen der vorderen Gliedmaßen notwendig«. »Daß der Löwe nicht in einfachem aktionslosen Stehen wiedergegeben wurde«, steht gleichwohl auch für Schüßler außer Frage. Er möchte die Haltung des Löwen jedoch ausschließlich mit dem Motiv des Brüllens in Verbindung bringen. Gestützt auf zoologische Forschungen, denen zufolge Löwen im Stehen und im Liegen am intensivsten brüllen können, stellt er fest, zu dem Motiv des Brüllens passe »in hervorragender Weise das angespannte Stehen des Bronzelöwen«, erleichtere »es doch eine größere Ausweitung des Brustkorbs«.³⁰

Schüßler informiert darüber, was zu einer anatomisch richtigen Darstellung eines sprungbereiten Löwen »notwendig« dazugehört, und er macht zudem darauf aufmerksam, daß das aufrechte Stehen des Löwen zum Brüllen »paßt«, aber man erhält keine Antwort auf die Frage, ob dies alles auch der Künstler wußte, der den Burglöwen formte. Selbst wenn dieser tatsächlich einen Löwen gesehen hätte, könnte man derartige Kenntnisse nicht ohne weiteres voraussetzen. Es ist hier an ein eigenartiges Phänomen zu erinnern, auf das Ernst Gombrich hingewiesen hat, um die nicht selten trügerischen Beziehungen zwischen Kunst- und Naturwahrnehmung zu erläutern: Seit Jahrhunderten haben Künstler galoppierende Pferde mit ausgestreckten Beinen in der Luft schwebend dargestellt, ohne zu bemerken, daß diese Haltung nicht der Wirklichkeit entspricht. Erst mit Hilfe photographischer Momentaufnahmen stellte man fest, »daß sowohl Künstler wie Publikum die ganze Zeit einer Täuschung unterlegen waren«.³¹ Das Wissen um dieses wahrnehmungspsychologische Phänomen ist auch im vorliegenden Fall zu beachten: Da von künstlerischen Bewegungsdarstellungen nicht ohne weiteres naturalistische Präzision erwartet werden kann, gehört es durchaus in den Bereich des Möglichen, daß die Haltung des Löwen dessen Sprungbereitschaft veranschaulichen soll. Das wird vor allem dann deutlich, wenn seine Stellung aus motivgeschichtlicher Sicht betrachtet wird. Die durch das Bildwerk evozierte Illusion aktionsgeladenen Stehens basiert in erster Linie auf dem Motiv der nach hinten abgespreizten Beine. Dieses gehört – seiner Herkunft nach – zu Darstellungen springender Löwen. Das Schema stammt aus der Antike. So findet man springende Löwen mit ausgestreckten Vorder- und



136 Adam im Paradies. Linke Tafel des Carrand-Diptychons. Italien, Ende 4./Anfang 5. Jahrhundert. Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv. 19 C

Hinterläufen auf antiken Jagdsarkophagen (Abb. 133).³² Das Motiv ist schon in der frühmittelalterlichen Kunst präsent. Als Beispiel mag hier eine Miniatur des in karolingischer Zeit entstandenen Stuttgarter Psalters genügen (Abb. 134). Sie dient als Illustration zu Psalm 21, 18–22 und zeigt unterhalb des in »fliegendem Galopp« wiedergegebenen Einhorns einen springenden Löwen.³³ Bereits in

der Spätantike wurde das Motiv der nach hinten gestreckten Beinen auch zur Darstellung einer anderen Bewegungsart verwendet: für schnelles Laufen, das durch eine Variante des Standardschemas für Gehen veranschaulicht wird, bei der anstelle des Schreitmotivs der Hinterläufe (oder desjenigen der Vorderläufe) das dynamische Sprungmotiv erscheint (Abb. 136). Diese Formel wurde gleichfalls in der mittelalterlichen Kunst tradiert. Der Stuttgarter Psalter liefert in einer Miniatur zu Psalm 7, 2–3 ein entsprechendes Beispiel (Abb. 135). Dargestellt ist ein schnell laufender Löwe, der gerade im Begriff ist, den mit flatterndem Mantel davoneilenden Psalmisten mit der linken Pranke zu packen.³⁴ Versucht man, die mit der Haltung des Braunschweiger Löwen verbundene Darstellungsabsicht mit Hilfe des hier nur cursorisch erläuterten motivischen Repertoires mittelalterlicher Löwenbilder zu erhellen, dann kann man die Kombination von Stand- und Sprungmotivik am ehesten als sprung- bzw. angriffsbereites Stehen interpretieren. Wir können also in diesem Punkt Dehios Beschreibung des Löwen zustimmen. Philippis Vermutung, derzufolge die Haltung des Löwen »dem Leben abgelauscht ist«, trifft hingegen nicht zu. Es handelt sich um eine in künstlerischen Konventionen verwurzelte, artifizielle Pose. Mit diesem Ergebnis sind wir der Beantwortung der Frage, ob der Künstler einen Löwen gesehen hatte oder nicht, einen Schritt näher gekommen. Hinreichend geklärt ist sie noch nicht.

Ein Blick auf die Vorderansicht des Löwen hilft weiter (Abb. 132). Von vorne sieht das Tier überhaupt nicht löwenhaft aus. Man ist mit einem eigenartigen Mischwesen konfrontiert, halb Bär, halb Hund. Es waren offenbar solche Eindrücke, die Dehio zu der Feststellung veranlaß-

137 Löwen-Aquamanile. Westfalen, 2. Hälfte 12. Jahrhundert (?).
Münster, Domschatzkammer



138 Löwen-Aquamanile. Westfalen, 2. Hälfte 12. Jahrhundert (?).
Kopenhagen, Nationalmuseum, Inv. Nr. D. 892

ten, die lebendige Wirkung des Löwen sei »nicht einem einzelnen Modell abgewonnen, sondern der gesamte Niederschlag unendlich vieler Beobachtungen aus der Tierwelt«. Neben Merkmale, die das Bronzetier als Löwen ausweisen, treten solche, die auch zur Darstellung anderer vierbeiniger Raubtiere hätten verwendet werden können. Es stellt sich daher die Frage, welche Züge des Bildwerks löwenhaft sind. Von Details abgesehen, sind drei Elemente hervorzuheben: der mächtige Schädel, die kräftige Brust- und Schulterpartie mit der Mähne sowie der in einer Quaste endende Schwanz. Diese Merkmale garantieren, daß man den Löwen auf Anhieb als solchen erkennt. Sie lassen sich auch mit »unendlich viele[n] Beobachtungen aus der (heimischen) Tierwelt« nicht erklären. Bei zoologischer Nahsicht rechtfertigen sie aber dennoch Dehios Feststellung, daß der Löwe »morphologisch« nicht korrekt dargestellt ist.

Aus den bisherigen Beobachtungen ergeben sich Argumente, die für eine weitere Klärung der künstlerischen Entstehungsbedingungen des Burglöwen wichtig sind. Da er keine Darstellungselemente aufweist, die auf unmittelbare Naturbeobachtung schließen lassen, kann man auf die Frage, woher der Künstler besser als viele seiner zeitgenössischen Kollegen wußte, wie ein Löwe aussah, nur

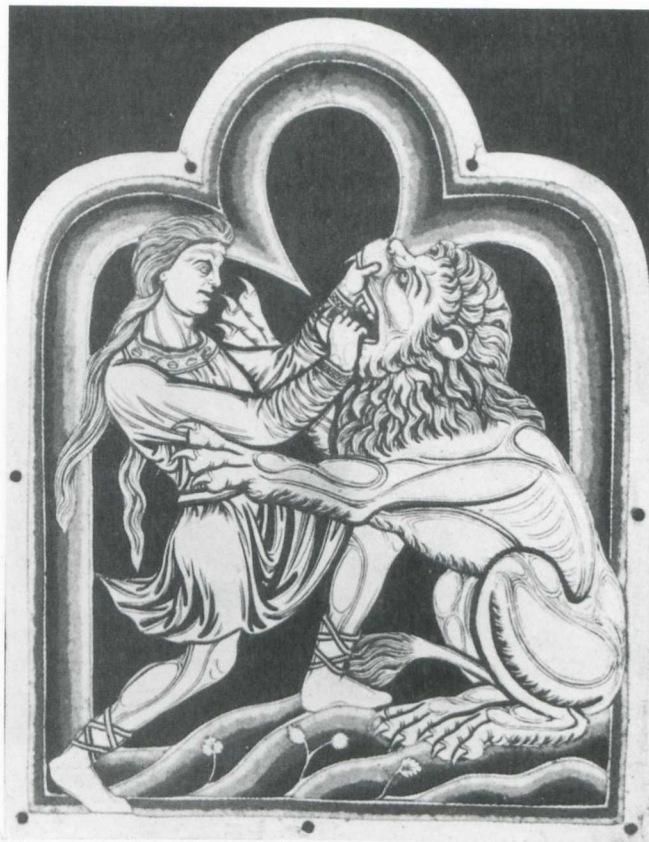
eine Antwort geben: Er muß Löwendarstellungen gekannt haben, und zwar solche, die naturnäher waren als konventionelle romanische Löwen.

Die naturferne Haltung des Löwen spricht gegen die Annahme, daß ihm ein antikes Löwenstandbild als direktes Vorbild zugrunde liegt, denn für die unterschiedlichen Typen antiker Löwenstatuen sind realistisch wiedergegebene, organische Haltungen charakteristisch.³⁵

Ergänzen läßt sich noch ein weiteres Argument: Man kann kaum ein steinernes Vorbild annehmen, da die weitgespannte Beinstellung – sofern man nicht eine zusätzliche Stütze annimmt – am ehesten in Bronze (oder Holz) ausgeführt worden wäre.

Soll man nun, gestützt auf diese Argumente, ein verlorenes mittelalterliches Vorbild postulieren, das bereits wesentliche Elemente des Burglöwen vorwegnahm? Wäre mit der Konstruktion eines solchen kunsthistorischen Phantombildes überhaupt etwas gewonnen? Würde man damit nicht einfach vor der Frage nach einer Erklärung der Form des Löwen kapitulieren? Es erscheint angebracht, die alternative Möglichkeit zu prüfen, ob man den Löwen nicht doch als ein weitgehend eigenständig entworfenes Werk ansehen kann.

An dieser Stelle ist an die eigentümliche Diskrepanz von Vorder- und Seitenansicht zu erinnern. Da der Löwe nur im Profil überzeugend löwenhaft aussieht, von vorne hingegen eher wie ein durch Phantasie geprägtes Raubtier, drängt sich die Vermutung auf, daß es sich bei der oder den naturnahen Löwen, die der Künstler gekannt haben muß, um zweidimensionale Darstellungen handelte. Trifft dies zu, dann mußte er die Gestaltungsprobleme, die sich aus der Aufgabe ergaben, eine dreidimensionale, freistehende Plastik zu schaffen, gesondert lösen. Zum einen mußte er die Vorderansicht eigenständig entwerfen, ohne über eine entsprechende Vorlage zu verfügen, zum anderen mußte er sich um eine für ein Standbild geeignete Haltung kümmern. Bei der Klärung dieses zuletzt genannten Problems könnte er rundplastische Tierfiguren vor Augen gehabt haben. In Frage kommen aufgrund der weitgespannten Beinstellung nur in Bronze gegossene oder kleinformatige Werke. Dehio gab einen kurzen Hinweis auf Löwen-Aquamanilien: »Dem Braunschweiger Löwen stehen im Motiv am nächsten die liturgischen Gießkannen in Löwenform.« Man hat diesen Hinweis mit der Behauptung zu entkräften versucht, daß erst die Löwen-Aquamanilien des späten 12. und vornehmlich des 13. und 14. Jahrhunderts eine dem Braunschweiger Löwen vergleichbare Haltung aufweisen. Zur Erklärung des »großen Löwen« könne man »die kleinen« daher nicht heranziehen.³⁶ Da sich die Entstehungszeit von romanischen Löwen-Aquamanilien mangels hinreichend konkreter Anhaltspunkte nur sehr vage eingrenzen läßt, ist dieser Einwand nicht



139 Samsons Kampf mit dem Löwen. Klosterneuburger Altar, Atelier des Nikolaus von Verdun, geweiht 1181. Klosterneuburg, Augustinerchorherren-Stiftskirche Unserer Lieben Frau

haltbar. Es gibt einige in ihrem Haltungsschema dem Braunschweiger Löwen vergleichbare Gießgefäße, bei denen zumindest der jeweilige Prototyp dem mittleren oder früheren 12. Jahrhundert angehören dürfte. Drei Beispiele können hier genannt werden: ein Löwen-Aquamanile der Domschatzkammer in Münster (Abb. 137), ein im Dänischen Nationalmuseum in Kopenhagen befindliches (Abb. 138) und das des Mindener Domschatzes (Kat. G 27).³⁷ Was den nicht näher ausgeführten Hinweis Dehios rechtfertigt, ist die in Grundzügen übereinstimmende Körperhaltung. Vergleichbar sind aber auch die unlöwenhaft langgestreckten Körper, und bei den beiden zuerst genannten Beispielen verdienen zudem die in Relation zur Schwere des Rumpfs eigentümlich dünnen, eher hundeartigen Vorder- und Hinterbeine Beachtung. Ein Zusammenhang zwischen dem großen und den kleinen Löwen ist daher keineswegs völlig auszuschließen. Vergleicht man aber erneut die romanischen Löwen-Aquamanilien mit dem Burglöwen, dann wird sofort klar, daß sie sich, von den genannten Elementen (aufrechte Körperhaltung, schlanke Beine) abgesehen, völlig von diesem unterscheiden. Die löwenhafte Silhouette des großen Bronzetiers kann man mit ihnen nicht erklären. Sie sind noch naturferner als die meisten romanischen Löwendarstellungen.



140 Beatus-Initiale mit Szenen aus der Jugendgeschichte Davids. Winchester-Bibel, um 1150–1180. Winchester, Cathedral Library, vol. III, fol. 218

Was man von dem bzw. den für den Burglöwen zu postulierenden Vorbildern erwarten muß, ist das charakteristische, durch einen mächtigen Schädel und eine imponierende Mähne ausgezeichnete Profil eines männlichen Löwen. Es hat entsprechende Darstellungen vereinzelt gegeben. Als Beispiel sei hier nur an den Klosterneuburger Altar des Nikolaus von Verdun erinnert, an das Email mit »Samsons Kampf mit dem Löwen« (Abb. 139).³⁸ Es ist daher möglich, daß den Löwenmerkmalen der Braunschweiger Bronze die Kenntnis einer mittelalterlichen Darstellung zugrunde liegt, in der ein antikes naturnahes Löwenbild bereits in eine abstraktere Formensprache übersetzt worden war. Es ist jedoch ebensogut denkbar, daß bei der Gestaltung des Burglöwen die unmittelbare Kenntnis eines naturnahen antiken (bzw. eines der naturnahen antiken Darstellungsweise nahestehenden byzantinischen) Löwenbildes eine Rolle spielte. Angesichts der naturfernen Elemente und der abstrakten Formensprache des Bildwerks mag man diesen Gedanken zunächst für wenig wahrscheinlich halten. Man neigt gemeinhin dazu, direkte Antikenrezeption nur dann anzunehmen, wenn antikisierende Formen auftreten. Aber gerade im 12. Jahrhundert kann man die Richtigkeit dieser Prämisse nicht ohne weiteres voraussetzen. Romanische Künstler waren generell weniger an ihre Vorbilder gebunden als ihre karolingischen und ottonischen Vorgänger. Man findet weit häufiger Beispiele künstlerisch eigenständiger Aneignung überlieferten Bildguts, auch bei der Rezeption antiker bzw. antikennaher Kunstwerke.³⁹ Der Gebrauch solcher Vorlagen führte nicht zwangsläufig zu antikisierenden Darstellungen. Eine englische Handschrift liefert hierfür konkretes Anschauungsmaterial. Die sogenannte Winchester-Bibel (Winchester, Cathedral Library, um 1150–1180) zeigt in der Beatus-Initiale zu Psalm 1 zwei Szenen aus der Jugendgeschichte Davids (nach 1Sm 17, 36; Abb. 140).⁴⁰ Die Darstellungen verarbeiten Tierkampfszenen eines David-Zyklus frühbyzantinischen Ursprungs. Eine analoge Komposition zeigt eine Silberschale aus dem frühen 7. Jahrhundert (New York, Metropolitan Museum of Art; Abb. 141).⁴¹ Als unmittelbares Vorbild kommt diese nicht in Frage. Vermutlich handelte es sich um eine Handschrift (oder um ein Elfenbeinrelief) mit mehreren Szenen aus der Jugendgeschichte Davids. Die vermittelnden Zwischenglieder sind nicht bekannt,⁴² die spätantike Provenienz des motivischen Repertoires steht aber außer Frage. In einer weiteren



141 Silberschale, frühes 7. Jahrhundert. New York, Metropolitan Museum of Art

Miniatur der Winchester-Bibel, der Initiale zum Buch Amos, ist ein Löwe in einer wirbelnden Drehbewegung dargestellt (Abb. 142). Man glaubt zunächst, es mit einer gänzlich unantiken Löwenfigur zu tun zu haben. Aber auch in diesem Fall könnten Löwenfiguren antiker Tierkampfdarstellungen, wie zum Beispiel die eines spätantiken Elfenbeindiptychons der Ermitage in St. Petersburg, als Vorlage von Bedeutung gewesen sein (Abb. 143).⁴³ Der Illuminator hat die ihm bekannten Figuren und Figurengruppen je nach Bedarf ausgewählt und modifiziert. Die von ihm geschaffenen Miniaturen zeigen jedoch nicht nur die Fähigkeit zu motivischer Umarbeitung der überlieferten antiken oder antikennahen Vorlagen, sondern vor allem auch deren künstlerisch eigenständige stilistische Umwandlung.

Ähnliche Phänomene künstlerischer Rezeption sind im Fall des Braunschweiger Löwen einzukalkulieren. Der Künstler, der die Form entwarf, ist zwar nicht bekannt; es dürfte sich jedoch am ehesten um einen Goldschmied gehandelt haben,⁴⁴ der ebenso wie sein berühmter Kollege Nikolaus von Verdun Zugang zu figürlichen Werken spätantiker oder byzantinischer Kleinkunst hatte.⁴⁵ Eine

143 Löwenhatz. Diptychon, Italien, 1. Hälfte 5. Jahrhundert. St. Petersburg, Ermitage, Byz. 85–6



142 Initiale zum Buch Amos. Winchester Bibel, um 1150–1180. Winchester, Cathedral Library, fol. 201v

prachtvolle spätantike Profilfigur eines brüllenden Löwen, wie sie auf einem (erstmalig in Mainz bezeugten) Diptychon der Sammlung Carrand innerhalb der Darstellung Adams im Paradies vorkommt (Florenz, Museo Nazionale del Bargello; Abb. 136), könnte man sich, freilich ohne den ungewöhnlichen Schuppenpanzer und mit gelockter Mähne, als Vorlage vorstellen.⁴⁶ Aber es mögen auch antikenahen Löwendarstellungen mittelbyzantinischer Provenienz im Spiel gewesen sein. Zumindest lassen dies im Profil dargestellte Löwenfiguren wie diejenigen eines im Schatz der Kathedrale von Sens befindlichen Elfenbeinkästchens möglich erscheinen (Abb. 144).⁴⁷

Nach Lage der Dinge kann es auf die Frage, ob die löwenhaften Züge des Burglöwen indirekten (mittelalterlich vermittelten) oder direkten antiken Ursprungs sind, keine sichere Antwort geben. Man muß damit rechnen, daß der Künstler die naturnahen Elemente seines Vorbilds ebenso stark stilistisch umformte wie der Illuminator der Winchester-Bibel. Die beiden Künstler sind hinsichtlich ihrer abstrakten linearen Formensprache trotz aller Unterschiede



144 Löwenfiguren im Profil. Zwölfseitiger Kasten mit David- und Josephsgeschichten, 11.–13. Jahrhundert. Sens, Schatz der Kathedrale, Nr. 143

des Mediums gut vergleichbar. Die in flachen Reliefgraten modellierte Körperzeichnung des Braunschweiger Löwen stimmt motivisch mit derjenigen der gemalten englischen Löwen sogar weitgehend überein (Abb. 140 u. 145). Ebenso kann man andere Elemente der Bronze in zeitgenössischen romanischen Werken wiederfinden.⁴⁸ Der Löwe

ist sicherlich nicht »einem einzelnen Modell abgewonnen« (Dehio), sondern er ist das Produkt zahlreicher Beobachtungen aus der Tierwelt der Kunst, nicht nur der älteren (antiken oder byzantinischen), sondern auch der zeigenössischen romanischen. Was den Künstler an dem oder den als notwendig vorauszusetzenden naturnäheren Vorbildern interessierte, war die besondere Prägnanz der löwenhaften Züge: das charakteristische Löwenprofil und die imposante Mähne. Es bleiben bei näherer Betrachtung zwei motivische Anhaltspunkte für eine weitere Klärung der Frage, welcher Provenienz die für den Künstler besonders bedeutsamen Löwendarstellungen waren: der auf eine abstrakte Kragenform reduzierte Backenbart und der aus kleinen Zotteln bestehende Mähnenlatz. Vage Spuren scheinen zu byzantinischen Löwenbildern zu führen.⁴⁹ Sicher ist das jedoch nicht. Die Suche nach den künstlerischen Vorbildern des Burglöwen wird weitergehen.

- ¹ Dehio 1921, S. 171; zur Rezeptionsgeschichte des Monuments siehe Seiler 1994.
- ² Quellen: Gottfried von Viterbo, *Gesta Frederici*, v. 1144–1146, S. 332; Albert von Stade, *Annalen*, a. 1166, S. 345; Arnold von Lübeck, *Chronica Slavorum* (Ed. 1869), S. 135f.; Braunschweigische Reimchronik, S. 492.
- ³ Schneider 1985; Drescher 1985.
- ⁴ Oexle 1994, S. 135–146, bes. S. 145.
- ⁵ Seiler 1994a.
- ⁶ Albert von Stade, *Annalen*, S. 345. – Naß 1993, S. 566–582.
- ⁷ Seiler 1994, S. 545–547.
- ⁸ Strocka 1985; Martini 1994.
- ⁹ Oelmann 1950/51.
- ¹⁰ Herklotz 1985a, S. 120ff.
- ¹¹ Die ältesten Portallöwen stammen aus dem späten 11. Jahrhundert; vgl. Gandolfo 1978; Claussen 1987 (Index s.v. Löwe); Verzár Bornstein 1988, S. 32–50.
- ¹² Deér 1959, S. 66.
- ¹³ Gosebruch 1980a, S. 66.
- ¹⁴ Jordan 1980, S. 53–58, 68f.
- ¹⁵ Seiler 1994, S. 547.
- ¹⁶ Oelmann 1950/51.
- ¹⁷ Herklotz 1985.
- ¹⁸ Beutler 1982, S. 61–137.
- ¹⁹ Orłowski 1987.
- ²⁰ Hamann-Mac Lean 1984.
- ²¹ Söhring 1900, S. 570; zum Löwenbrunnen des Utrecht-Psalters vgl. Hamann-Mac Lean 1984, S. 29.
- ²² Vgl. Jordan 1980, S. 116–123.
- ²³ Haftmann 1939.
- ²⁴ Seiler 1994, S. 547, Anm. 137.
- ²⁵ Gosebruch 1985a.
- ²⁶ Claussen 1994, S. 569.
- ²⁷ Beenken 1924, S. 114; zur Naturferne mittelalterlicher Löwendarstellungen vgl. Mende 1981, S. 15.
- ²⁸ Swarzenski 1932, S. 250, Anm. 21; Hauck 1963.
- ²⁹ Philippi 1923, S. 54.
- ³⁰ Schüßler 1991, S. 50.
- ³¹ Gombrich 1972, S. 179–287 (Part Three. The Beholders Share); Gombrich 1992, S. 19.



145 Bronzelöwe, Seitenansicht des Rumpfes. Braunschweig, 1163/69. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

³² Allgemein zu den antiken Löwenjagsarkophagen Andreae 1980, hier bes. S. 46–49, 157–158, Kat.-Nr. 75., Taf. 13,2 und 21,3 (zum Löwenjagsarkophag in Reims, Musée Saint-Rémi).

³³ Mütherich 1968, S. 75 (fol. 27r).

³⁴ Ebd., S. 63 (fol. 7r).

³⁵ Vgl. Strocka 1985, S. 65, 81.

³⁶ Hütt 1993, S. 68.

³⁷ von Falke/Meyer 1935, S. 59 (Nr. 357) u. S. 63–64 (Nr. 390 u. 393) mit Abb. 333, 364, 367 datieren die genannten Aquamanilien in das 13. Jahrhundert. Für die Bronzen in Minden und Kopenhagen wurden bereits Datierungen ins 12. Jahrhundert vorgeschlagen; vgl. Legner 1982, S. 181 mit Abb. 325; Mende 1981, S. 69–70; vgl. auch Drescher 1985, S. 338ff.

³⁸ Buschhausen 1980.

³⁹ Kitzinger 1987, S. 143.

⁴⁰ Winchester-Bibel: Oakeshott 1981, S. 47ff.; Donovan 1993, S. 50.

⁴¹ Pächt 1985, S. 77; zur Silberschale vgl. Kat. New York 1977, S. 475–483, Nr. 429.

⁴² Vgl. hierzu Oakeshott 1972, S. 80; Haney 1986, S. 20, Fig. 72; für byzantinische David-Zyklen vgl. Cutler 1976, S. 12–13 und für entsprechende Darstellungen auf Elfenbeinkästchen Goldschmidt/Weitzmann 1930, S. 37–38, Nr. 33; Kat. Florenz 1989, S. 234–236, Nr. 18 (Attilio Tori).

⁴³ Zu den Elfenbeintafeln der Ermitage in St. Petersburg vgl. Volbach 1976, S. 53, Nr. 60 (5./6. Jahrhundert).

⁴⁴ Für diese Annahme spricht die »unerhörte Feinheit« zahlreicher ziselierter Details des Braunschweiger Löwen; vgl. Gosebruch 1985, S. 6.

⁴⁵ Zur Antikenrezeption des Nikolaus von Verdun vgl. Claussen 1985.

⁴⁶ Zum Carrand-Diptychon siehe Volbach 1976, S. 78; Kat. Florenz 1989, S. 226–228, Nr. 12 (Attilio Tori).

⁴⁷ Sens, Schatz der Kathedrale (Nr. 149), 11.–12. Jahrhundert; auf den Platten des Kastens sind David- und Joseph-Szenen dargestellt; vgl. Goldschmidt/Weitzmann 1930, S. 64, Nr. 124 mit Taf. LXXII–LXXV.

⁴⁸ Vgl. z.B. zur Gebißform des Löwen Steigerwald 1985, S. 132, Anm. 23 u. Mende 1981, S. 53.

⁴⁹ von Falke/Meyer 1935, S. 65f.; vgl. auch Strocka 1985, S. 85.