

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

12. Jahrgang

Januar 1959

Heft 1

ZUR DISKUSSION UM DIE STAUFISCHEN ADLER

(Mit 7 Abbildungen)

Percy Ernst Schramm hat in dem von ihm herausgegebenen Sammelband „Kaiser Friedrichs II. Herrschaftszeichen“ (Göttingen 1955) in einem besonderen Kapitel (S. 88 - 124) auch die „Adler aus der Zeit Friedrichs II.“ bearbeiten lassen. Es fand sich eine erstaunlich große Zahl von unbekanntem oder doch bislang meist anders eingeordneten Beispielen zusammen, und zwar außer Münzen, Kapitellen und Lesepulten auch Schmuckstücke, Feldzeichen, Zeltbekrönungen, Kastell-Zeichen usw. Aus dem Enthusiasmus für diese bedeutungsschweren und ebenfalls in der Form sehr eindrucksvollen imperialen Insignien wurden neben Werken, die durch Inschrift oder Verwendung eindeutig vor 1250 entstanden sein müssen, auch solche Beispiele aufgenommen, die keine feste Provenienz besitzen - und das hat für einige von diesen Proteste ausgelöst. So muß etwa der sogenannte Reliquienadler aus Eisen in einer Pariser Privatsammlung (Schramm, Taf. 28/29) in Zukunft wohl aus der Diskussion ausscheiden: denn dieser Adler-Behälter geht zwar auf einen Typ zurück, der ein imperiales Zeichen meinte, in diesem Falle aber offenbar auf den kaiserlichen Adler der Empire-Zeit (Leopold Schmidt, Ghibellinische Feldzeichen und Grödner Uhrständer in: „Der Schlern“ 30, Bozen 1956, S. 448 - 51 mit 2 Abb.). Ebenfalls gibt es für den 16 cm hohen, vergoldeten Bronzeadler der gleichen Pariser Sammlung (Schramm, Taf. 38/39) keine Provenienz-Anhaltspunkte; bei ihm scheint eine Verwechslung mit Adlerfiguren aus dem Empire (ähnlichen Verwendungszwecke wie bei dem vorher genannten) zumindest nicht ausgeschlossen. - Im Hinblick auf diese Datierungs-Schwierigkeiten wird es sich empfehlen, in Zukunft mehr auf solche Adlerdarstellungen zu achten, deren Provenienz eine Entstehung im Empire ausschließt, und das gilt vor allem für einige *Kameen*, also Kleinkunst-Werke.

Eindeutig als mittelalterlich bestimmt sind durch die für sie gefertigte Fassung jene beiden 3,7 und 2,9 cm großen Sardonyx-Adler (Abb. 2a und b), die sich an dem (von Schramm, Herrschaftszeichen und Staatssymbolik 3, 1956, S. 1107 nur in einer Anmerkung erwähnten) um die Mitte des 13. Jahrhunderts geschaffenen Kreuz aus

Chiaravalle, heute in S. Maria presso S. Celso in Mailand, befinden. Sie gehören zu einer Serie von zehn in Technik und Stil einheitlichen Kameen an eben diesem Kreuz, sind vermutlich – wie werkstatmäßig zugehörige Kameen in Turin und München (Münchner Jb. 8, 1957, S. 40, Abb. 7, 7a und 7b) – oberitalienische Arbeiten und in die 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts datierbar. Nach Nimbus und Buch zwar als Johannes-Adler gemeint, dürfen sie aber doch nach Vorwärtswendung von Körper und Fängen und Zurückwendung des Kopfes als freie Repliken des Adlers auf den Augustalen Friedrichs II. angesehen werden, bzw. als Repliken von „weltlichen“ staufischen Kameen (Mitteil. d. Dt. Archäol. Instituts, Röm. Abtlg. 62, 1955, Taf. 26/27).

Anders im Typ, aber ebenfalls durch die Fassung als mittelalterlich gesichert ist der nur 1,6 cm große und sehr abgerieben versetzte Sardonyx-Adler in Paris am aus der Zeit um 1270 stammenden Einband von Ms. lat. 17326, eines Evangeliars der Ste. Chapelle (Abb. 2c): gewiß nicht antikisierend, sondern wie die älteren staufischen Adler (Schramm, Friedrichs II. Herrschaftszeichen, Abb. 72) mittelalterlich in der heraldischen Stilisierung (flächige Ausbreitung von Flügeln und Fängen) – auffallend ähnlich dem ebenfalls gekrönten Adler mit ebenso stark betontem Schwanz, den nach außen gerichteten Fängen und dem schmalen Ansatz der Flügel an dem flaschenförmigen Leib auf dem Mosaik über der Quelle im Vorraum der Zisa bei Palermo (Abb. 2d).

Zwei weitere Sardonyx-Adler, wie die ersten drei aus der dunkelbraunen Schicht gegen die gelblich-weiße geschnitten, sind weder durch Anbringung noch Provenienz unverrückbar als mittelalterlich fixiert und daher nur mit Vorsicht in die Diskussion einbeziehbar. Ich meine den ungewöhnlich großen, ja größten aller sogenannten staufischen Adler (6,6 cm lang, am Flügel rechts leicht beschädigt), der sich in der Schatzkammer der Münchner Residenz auf einer Wiener Brillanten-Dose befindet (Abb. 3a u. b): diese Dose wurde im 17. Jahrhundert (jedenfalls vor 1724) gefertigt, und zwar in den Ausmaßen auf die Form und die Dimensionen der Kamee zugeschnitten. Der Adler kann also zumindest nicht aus dem Empire stammen. In den Proportionen, dem Umriss, dem Kopfprofil, der geringen Flügelspannweite und den kurzen Beinen entspricht er der Adler-Kamee vom Gemmenkreuz in Brescia (Röm. Mitt. a. a. O., Taf. 26), wenn dort auch die Fänge nicht en face stehen und die Flügel nicht „räumlich“ überschritten werden. Was den Typus des Adlers mit der Schlange angeht, so ist zwar bisher nur der Adler mit dem *Hasen* in den Fängen als staufisches Symbol belegbar (Schramm, Friedrich II., Abb. 66a; Röm. Mitt. a. a. O., Taf. 27) und nicht der Adler mit der Schlange; aber dieses Motiv kommt auf antiken Münzen (und Gemmen) vor, und es sind ja auch sonst in der staufischen Glyptik Repliken antiker Münzbilder belegbar; ferner gibt es in Den Haag eine andere Adler-Schlangen-Kamee, die vermutlich staufisch ist (Wallraf-Richartz-Jahrbuch 16, 1954, Abb. 50). – Das letzte Beispiel schließlich besitzt keinerlei Fassung; ein wiederum dunkelbraun gegen hell geschnittener 4,5 cm großer, kreisförmiger Sardonyx der Berliner Antikensammlung (Abb. 3c) – jedoch kann auch er nicht aus dem Empire stammen, da er

in der kurfürstlich brandenburgischen Sammlung schon 1696 nachweisbar ist. Der Typ entspricht dem antikischen „en-face-Adler“ auf jenen nur in wenigen Exemplaren (Wien, Leningrad, Rom) bekannten Augustalen, auf deren Vorderseite Friedrich II. mit einer Krone – also nicht als laureatus wie üblicherweise – abgebildet ist.

Diese Beispiele sind untereinander gewiß nicht gleichartig und keineswegs Repliken des gleichen Typs – aber eines haben sie gemeinsam: die Farbwirkung, d. h. die silhouettenartige Stellung des dunkelbraunen Adlers gegen hellen Grund, während die zahlreichen Adler auf antiken Kaiser-Kameen – mit einer Ausnahme (Wien) – nicht nur heller, sondern auch buntgefleckt zu sein pflegen. Bei aller Verschiedenheit verbindet sie außerdem gegenüber Antike und Renaissance die heraldische Stilisierung. Die individuellen Unterschiede und die Wandlung vom Wappen-Zeichen zum antikischen Adler (Abb. 2c, Abb. 3c) könnten sich sehr wohl als Parallele zur Stilentwicklung der staufischen Plastik vom Mittelalterlichen zum Proto-Renaissancehaften erklären. Wie eng diese Schmuckstücke doch zueinander gehören, mag etwa durch den Gegensatz zu dem ganz andersartigen (und ebenfalls aus dem 13. Jahrhundert stammenden!) wiederentdeckten arabischen Falken in S. Frediano zu Lucca (Ausstellungskatalog „Mostra d'Arte Sacra“, Lucca 1957, nr. 19, Taf. 11) oder zu dem hellenistischen Marmor-Adler in Washington (National Gallery, Cat. Kress Coll. 1951 – 57, Nr. 94, Taf. 235) erläutert werden. Verwechslungen mit Renaissance-Kameen sind unwahrscheinlich, da aus dem 15. und 16. Jahrhundert keine Kameen mit isolierten Adlern, also außerhalb von mythologischen Szenen, bekannt geworden sind.

Vielleicht können also unsere fünf kleinen Juwelle zur Klärung der „Adler-Ikonographie“ der Stauferzeit beitragen.

Hans Wentzel

„COLLOQUE POUSSIN“

Paris, 19. 9. – 22. 9. 1958

Für Frühjahr 1960 wird zum ersten Mal eine umfassende Ausstellung des Werkes von Nicolas Poussin in Paris geplant – für die in lebhafter Bewegung befindlichen „Poussinisten“ das Signal zum Sammeln. Aus vielen Gründen verlief ihr erstes Gespräch in diesem Herbst erfolgreich. Die aus Frankreich, England, der Schweiz, Italien, Rußland und Deutschland nach Paris Gekommenen vermochten um so eher persönliche Bande zu knüpfen, als sie sich in der Verehrung eines bedeutenden Gegenstandes einig wußten. Freigebige Förderung von seiten des Centre National de la Recherche Scientifique, sorgsame Planung und kundige Leitung durch André Chastel sicherten einen harmonischen Ablauf und schließlich erreichte das wissenschaftliche Bemühen ein hohes Ziel: nicht selbstgefällig an Fakten gesättigt, eher nachdenklich in Bezug auf Möglichkeiten der Annäherung an die Kunst des großen, geheimnisvollen Franzosen ging man auseinander; denn – wie Chastel einleitend sagte – die Problematik des Gegenstandes wurde zugleich als eine Problematik der Kunstgeschichte empfunden, und welche Ergebnisse auch immer zutage treten mochten, sie wurden als das genommen, was sie sind, als transzendierend.