

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.

Anthony Blunt, der „Doyen“ – Walter Friedländer mußte in New York zurückbleiben –, begann mit der Feststellung, „daß Poussins Art zu malen bekannter sei, als seine Art zu denken“. Damit wurde die Aufmerksamkeit von vornherein auf das komplizierte Gewebe der Absichten und Ziele, auf letzte menschliche Beweggründe gerichtet. Wenig klar ist Poussins Denkungsart, seine Religiosität. Die einfache Beobachtung, daß im Spätwerk die Sonne, eine fruchtbare prangende Pflanzenwelt wiederkehrende Gegenstände werden, legitimiert den Versuch, eine Brücke zu Campanella zu schlagen. Kennzeichnungen wie „Pantheismus“, „Panpsychismus“ tragen ihren Wert gegenüber dem seiner Fülle wegen nahezu unbrauchbar gewordenen Begriff der „Klassik“ in sich, werfen zudem Licht auf eine mögliche Rückwendung zum „Louis XIII“, zur Gedankenwelt um Richelieu. Blunt sieht jedoch seinen vornehmsten Gegenstand in Poussin selbst, nicht in der ihn umgebenden Kunstwelt. Er fordert die kritische Ausgabe der Viten, er stellt einen Gemäldekatalog zusammen. In Paris legte er eine ideenreiche Chronologie des Frühwerkes vor, die mit länger andauernden, auch unterbrochenen Arbeitsprozessen rechnet (wie sie für den „Davidszug“ in Dulwich, für das „Fest der Flora“ in Dresden gesichert sind). Versuche, Poussin durch Hinweis auf „Vorstufen“ in Rom und Paris zu Hilfe zu kommen, liegen ihm fern. Wer auf die große Kunstleistung aus ist, sieht das Individuelle ungern durch Ablenkung auf Simile-Erscheinungen entwertet.

Demgegenüber halten sich die Franzosen in traditionellen Bahnen, sofern ihnen Begriffe wie „académisme“ und „classicisme“ als Normen gelten. Pierre Francastel suchte von beiden Positionen her die „paysages composés“ zu verstehen. Das Problem „Poussin und Claude“ versetzte Pierre du Colombier vor den weiten Horizont klassischer französischer Malkultur. Im übrigen ergaben sich zahlreiche Blickpunkte. Poussins Bilder auf Stillebenarrangements zu prüfen, blieb François-Georges Pariset vorbehalten. René Pintard umriß den Kreis der französischen Freunde. Bernard Dorival machte auf Grund genauer Quellenstudien einen persönlichen Kontakt mit Philipp de Champagne wahrscheinlich. Suzanne Damiron veröffentlichte ein für die Kenntnis von Poussins Hinterlassenschaft nicht unwichtiges Inventar. Auf jetzt auch von W. Sauerländer ins Auge gefaßte Probleme eingehend, folgte Jacques Vanuxem ähnlichen Wegen wie seinerzeit Freiherr von Löhneysen: Jesuitenquellen nach Art des Père Richeaume für die „Sakramente“ heranzuziehen, entbehrt nicht der Berechtigung, läßt aber die Frage nach den bestimmenden Motiven für die Verquickung antiker und christlicher Ikonographie offen. Ein Beispiel dafür, was den Poussinstechern abzugewinnen ist, lieferte Roger-Armand Weigert; man folgte ihm um so aufmerksamer, als über einen vor kurzem erschienenen Katalog harte, aber gerechte Worte gefallen waren. Bemerkenswert wurde der Vortrag von Charles Picard. Auf die Antikenstudien eingehend, erläuterte er Poussins Bevorzugung der Sarkophage des III. Jahrhunderts mit ihrer stummen Mythologie, ihren Gleichnissen von Leben und Tod. Mit Überraschung wurden unerwartete Dokumentenfunde aufgenommen, die Jacques Bousquet vorlegte und die zahlreiche neue Daten zur römischen Schaffenszeit enthielten. Reich war auch die Ausbeute von Henri Bardou; endlich hat sich ein

Philologe von Rang dem Problem der lateinischen Schriftquellen zugewandt. Charles Sterling, der das Wort zu Poussin-Imitatoren ergriff, entwickelte das Kolleg eines unvergleichlichen, auch die Diskussion spontan befruchtenden Kenners. John Shearman, Bearbeiter des IV., jetzt wohl bald erscheinenden Bandes der von Friedländer begründeten Gesamtausgabe der Zeichnungen, konnte für das undatierte Material der Landschaftsstudien ein chronologisches Gerüst aufbauen. Der Berichtstatter legte im Hinblick auf den Spätstil neues Material zu Poussins Proportionsstudien, darunter einen in Pariser Privathand befindlichen Dürerkommentar vor.

Auch für Nachbarbereiche fiel manches ab. Jacques Thuillier, ein glücklicher Finder, erntete mit seiner Gruppierung des oeuvre von Stella Beifall. Frau Somers-Rinehart, in der Lage, den in Florenz befindlichen Teil des Nachlasses von Cassiano zu sichten, sprach über die Familie Dal Pozzo. Über Poussins Renommée in England berichtete Professor Waterhouse dicht, archivalisch gefestigt. Cesare Gnudi entwickelte Grundlinien der auch Franzosen einbeziehenden Bologneser Ausstellung von 1959. Schließlich ist des Vortrags von Michael Alpatoff zu gedenken. Ein alter „Poussinist“ bestieg das Pult. Anknüpfend an frühere Arbeiten mochte er fühlen, daß seine bahnbrechenden Studien der Dreißiger-Jahre unvergessen waren.

Als letzter referierte André Chastel über Poussin und die Nachwelt. In der ihm eigenen, lockeren Form gruppierte er den Meisten unbekanntes Material.

Kritisch ins Einzelne zu gehen, ist vor Erscheinen der Sitzungsprotokolle nicht ratsam. Insgesamt ging es um eine Gemeinschaftsleistung. Einzelforscher suchten in Gruppenarbeit ein neues Poussinbild zusammenzusetzen.

Der Großteil des Gelingens der Tagung ist André Chastel zu danken. Er verfolgte die Fäden der Diskussion mit wachem Sinn, leitete mit Hilfe seiner Assistenten die Organisation unmerklich. Er ermöglichte zwischen den Sitzungen das ominöse Fresko aus Mornay (jetzt in Privathand), im Hôtel Sully eine Reihe fraglicher Bilder (darunter den imponierenden, freilich nicht alle überzeugenden „Kindermord“ des Petit Palais) und in der Reserve des Louvre eine von Sterling präsentierte Parade gereinigter Bilder (prachtvoll „Saphira“, „Apoll und Daphne“ jetzt in kreidigen, erdhaft hellen Tönen; am Fuß des Lorbeerbaums kam eine um den Stamm geringelte Schlange zum Vorschein) zu besichtigen.

Georg Kauffmann

MITTELALTERLICHE KUNST DER NÖRDLICHEN NIEDERLANDE

Die Jubiläumsausstellung des Rijksmuseums in Amsterdam

(Mit 3 Abbildungen)

Das Rijksmuseum in Amsterdam, das im vorigen Jahre sein hundertfünfzigjähriges Bestehen feiern konnte, veranstaltete aus diesem Anlaß eine Ausstellung „Mittelalterliche Kunst der nördlichen Niederlande“. Die Geschichte des Museums von der Gründung durch Louis Napoleon (Unterbringung im Kgl. Palais) über die Eröffnung im Trippenhuys am Kloveniersburgwal 1817, den Umzug in den jetzigen Bau von Cuyppers 1885 und die schweren Krisenjahre bis zur Gegenwart haben Th. H. Lun-