Zeitschrift: Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte
Herausgeber: Historischer Verein des Kantons Schaffhausen
Band: 30 (1953)

Artikel: Der Onyx im Allerheiligenmuseum Schaffhausen
Autor: Knoepfli, Albert
Kapitel: 2: Die hochmittelalterliche Fassung
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-841143

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 01.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

II. Die hochmittelalterliche Fassung

Technisches und Beschreibung

(Tafeln 1, 7, 8 und 14)

Auf einen ersten flüchtigen Blick scheinen Gold und Edelsteine in freiester Weise auf der hohl ausschwingenden Rahmenkehle zu malerischen und blumenreichen Kranz vereinigt zu sein. Erst eine nähere Betrachtung lehrt, welch ordnende Grundsätze sich hinter der vermeintlichen Ungebundenheit versteckt halten:

Die Gemme wird von einer Leiste gehalten, deren obere Kante zu breitovalen und radialeingekerbten Blattlappen ausgeschnitten ist; diese fassen, nach innen abgebogen, den Rand des Sardonyx[1]. Den anschließenden, etwas weniger hoch reichenden Saum bilden abwechselnd und in leicht versetzter Reihung sechzehn je von vier einfachen Dornen gehaltene, rundgeschliffene Saphire und ursprünglich ebensoviele, aus zierlichen, goldenen Vierblattkelchen erblühende, winzige Türkise. Die Saphire sind von sehr ungleicher Größe, Form und Farbe, zuweilen fast wasserhell und erblindet; der zweite Stein links von oben fehlt. Die Türkise, deren dritter links von oben ausgebrochen ist, zeigen eine geäderte, ins Gelblich-Grüne spielende Struktur.

In der mittleren der drei in die Tiefe gestaffelten Reihen stehen sechzehn mittelgroße, ebenfalls in Cabochonform, das heißt rund geschliffene Granaten, zwischen welchen ebensoviele, auswärts spähende Goldadler sitzen. Von den in verschiedengeformten Kelchen sitzenden, von einfachen Dornen gehaltenen Granaten fehlt links der zweite von unten. Die Körper der Adler sind getrieben, die gegossenen Köpfe aufgelötet, der Brustlatz aber nicht im Guß hergestellte «Gänsehaut», sondern Perlpunzung.

Der äußerste Kranz zeigt sechzehn technisch ebenso behandelte

---

[1] Oeri begründet seine Ansicht, die Gemme sei verkehrt in die Fassung eingesetzt mit dem Hinweis, daß die Löwen beidseitig von unten nach oben treten, die untersten, dem Beschauer nächsten also auseinanderstreben, die obersten sich jedoch frontal begegnen. Diese Frage dürfte kaum zu entscheiden sein: was war dem Künstler wichtiger, das Aufwärtsschreiten der Tiere oder die Stellung der beiden untersten Löwen?

Goldlöwen. Im Wechsel dazu ebensoviele in hohe Kastenkelche gefaßte Juwelen: oben ein nicht ganz ausgeschliffener, eiförmig verbreiteter, ziemlich heller Cabochon-Granat; ihm entspricht unten ein moderner Ersatzstein von intensiverer Färbung[2]. Seitlich links ist ein durchbohrter, länglich ovaler Saphir von getrübt hellblauer Färbung eingesetzt. Ungleich wertvoller ist sein Pendant rechts, ein über Viereckform polsterartig geschliffenes «Prachtsexemplar» (Oeri). Je eine blättchenumstandene Perle betont die Diagonalseiten; die regelmäßigste und schönste befindet sich links oben, diejenige rechts unten ist flach und aufgestiftet, die beiden übrigen zeigen eine geschrumpfte Oberfläche. Acht geschichtete Labradore von bläulicher Tönung scheiden die Saphire beziehungsweise die Granaten von den Perlen; ein einziger, unter dem Saphir rechts, scheint durch einen alten Glasfluß oder einen Lapis Lazuli ersetzt worden zu sein.

Die Goldplastiken und Edelsteine ruhen alle auf einer oberen, netzartig durchbrochenen Zarge mit Ausnahme von kleinen Perlen, die in den Tälern des gebuchteten Randes und neben den Löwenfigürchen auf Blattrosetten sitzen und durch Stifte auch mit der untern kompakten Zarge verbunden sind.

Im ursprünglichen Zustand zählt die Fassung also von innen nach außen betrachtet je 16 kleine Saphire und Türkise (je einer fehlt), ebensoviele durch die Adler getrennte mittelgroße Granaten (einer fehlt), dann im Wechsel mit den Löwenfigürchen zwei große Granaten (einer moderner Ersatz), zwei Saphire, acht Labradore (einer durch Lapis lazuli ersetzt), vier große und 16 kleine Perlen, insgesamt 60 Steine und 20 Perlen.

Auf der Rückseite bildet die untere Zarge des Rahmens, außen den Umrissen des vordern Steinbesatzes folgend, die glatte Böschung einer tellerartigen Vertiefung, in deren Fundus der Revers des Sardonyx durch eine besondere feinsilberne, im Feuer vergoldete Deckplatte geschützt wird. Bevor wir auf ihr Relief eingehen, seien noch einige Worte erlaubt zu den vier Oesen und Dornansätzen,

---

[2] In vielen der goldschmiedetechnischen Belange folgen wir den Resultaten der Untersuchungen durch Joh. Karl Boßhard in Luzern (über ihn SKL I, 181f.), die zu bezweifeln wir keinen Grund besitzen. — Boßhard hat den Feingoldgehalt der Fassung auf ca. 900/1000 geschätzt. Am 16./20. Dezember 1880 protokollierte man den Erhaltungszustand [Akten Reg.-Rat Mappe 82, Fasz. 11] und stellte das Fehlen zweier Steine und eines Adlers fest, ferner daß dem untersten Adler, ob dem großen Rubin, der Kopf abgebrochen sei.

welche der Befestigung des Kleinodes dienten. Seitlich sieht man bei einem u-förmig aufgelöteten Drahtbügel (dessen Enden wohl zum Schutze des Stoffes in Art seitlicher Streben wieder nach oben gebogen sind) den Ansatz des einstigen Dornes, an dem eine Quernadel befestigt war. Diese konnte durch eine seitlich ebenfalls abgestützte Spiral-Oese der Gegenseite geführt werden[3]. Die beiden Oesen unten und oben scheinen später dazugefügt; aber dies geschah nicht erst, als man den Onyx ausstellte, denn auf der Harderschen Darstellung von 1855 sind sie schon angebracht. Sie haben tatsächlich einen Sinn besessen, denn obwohl die Nadel über der Mittelachse angebracht ist, genügt der Dorn kaum zu einer stabilen Befestigung.

Das Relief eines stehenden ritterlichen Mannes mit einem Falken wurde bei der Kopfpartie besonders hoch getrieben und verflacht sich zusehends von oben nach unten. Den Grund bildet eine Rautengravur mit gepunzten Vierblattrosetten. Die elegant geschweifte Figur schreitet nach vorne und tritt mit der Spitze des rechten Fußes über den Bildrand hinaus. Ueber der Hüfte rafft ein schmaler Gurt das Gewand, das in langen, sanft wehenden Falten den Körper umspielt und seine Formen verrät. Ein weiter, pelzverbrämter Mantel ist über die Schultern geschlagen. Ein kranzartiger Reif, das Schappel der ritterlichen Tracht, umschließt das Haupt. Ueber der Stirn ist das Haar gerade geschnitten, über die Ohren fällt es in Locken. Die Rechte hält weder eine Rose (Oeri), noch greift sie nach der Gewandschließe vor der Brust (Kohlhaussen). Sie faßt das Falknerhäubchen (Stückelberger), denn auf der behandschuhten Linken sitzt der Falke, dessen kühn nach unten zurückgeworfener Kopf nach der Lockspeise schnappt (Tafeln 8, 10 und 13).

Ein Band mit gravierter, verstümmelter Inschrift umzieht das Oval: COMETRS. DWDDWIOI. DE. VKOB (I) VKO». Die noch feststellbaren, ursprünglichen Majuskeln ergeben aber folgenden Wortlaut: «COMITIS. LWDIWICI. DE. VROBVRC»[4].

---

[3] Diese Feststellungen sind wegen der einstigen Zweckbestimmung des gefaßten Stückes wichtig. Stückelberger S. 325 u. 328 schreibt irrtümlicherweise von 4 Oesen.

[4] Wir geben die bisherigen Lesarten: (Majuskeln durch Minuskeln ersetzt)

Oeri, Kohlhaussen u. Frauenfelder	Comitis Ludivici de Vroburc
Stückelberger	Comitis. Lwdiwici. de. Vioburc
Harder	Comitis Lwdiwici de Vroburc
Häfliger 1950	Comitis Ludiwici de Vroburc
Häfliger 1952	Comitis Lvdwici de Vroburc

Das Falkner-Relief der Rückseite

J. G. Müller empfand die mittelalterliche Fassung des Onyx als «schwerfällig» und moderne Betrachter mögen sie hie und da auch als starken und störenden Gegensatz zum idealen Stil der römischen Gemme auffassen. Der optisch reichen Wirkung von Steinen, Perlen und silbergetriebenen Tierfigürchen haftet ungeachtet des jeweiligen Zeitstiles das Wesen einer «barocken» Inkrustation an. Spüren wir der Logik des Aufbaues nach und betrachten wir vor allem die figürliche Treibarbeit der Rückseite, so werden wir auch hier einer betont klassizistischen Haltung gewahr. Und wir stellen fest, daß dieser Befund ausgezeichnet zusammengeht mit der Inschrift, die auf den 1201—59 nachweisbaren Ludwig II, (bzw. III.) von Froburg, also in die Zeit Friedrich II. und damit des spätstaufischen Klassizismus weist. In eine Epoche, die kaum wie eine andere ein stilistisches Doppelgesicht zur Schau trägt, die neben dem ritterlichen Ideal der «Maze», das heißt des Maßhaltens in allen Dingen des Lebens und neben der schönlinigen, exklusiven Art des Hofes auch die wildzackigen Formen des spätromanischen Barocks mit in ihre weiten Horizonte einschließt. So legte Julius Baum dar, wie zum Beispiel die Kölner Goldschmiedekunst dem Klassizismus gehuldigt, die Malerei jedoch die erregte Welt des spätromanischen Barocks bevorzugt habe[5]. Die kunsthistorische Situation der Zeit, in welcher unsere mittelalterliche Goldschmiedefassung entstand, entspricht also in auffallender Weise den Verhältnissen der frühen römischen Kaiserzeit, in welcher die antike Gemme geschnitten worden ist. Dem klassisch linear gebundenen Formideal beider Zeiten gesellt sich antithetisch malerisch frei entwickelte Kunst bei; das eine Mal

---

Berner Katalog 1949	Comitis Ludivici de Vroburg
Schib, Paradies	Comitis Ludovici de Vroburg

Die verstümmelte Form gab einzig Schib, Paradies, Anm. 64 zu S. 46 (S. 104/05): Comitis Lwdiwici de Vioburc. Wir kamen zur selben Lesart wie R. Harder, ohne damals schon sein Manuskript zu kennen. Der Kuriosität halber geben wir noch H. W. Harders Lesart [Auszüge VI, 24; Staatsarchiv Schaffh.]: COMETURE D(omini) WODWICI D(omin) E Y(sabella) COM(itissa) B(orboni)I V(xoris) KA(roli) = Intendance de la bouche de Seigneur Wodwick de la Dame Isabelle comtesse de Bourbon, épouse de Charles! — Wir vermuten, diese kühne Lesart hange mit der Version zusammen, die Jetzler nach 1843 von Paris heimbrachte. Wir kommen im 3. Teil darauf zurück (S. 98).

[5] Julius Baum, Die Malerei u. Plastik d. Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britannien (Potsdam 1930), S. 289. (Hb. d. Kunstwissenschaften).

durch den Hellenismus, das andere Mal durch den romanischen Spätbarock vertreten. In der Falknerfigur der Rückseite klingt stilistisch stark die Straßburger Kathedralplastik auf, die ihrerseits auf Chartres II zurückgeht[6]. Diese Beziehungen, schon von Kohlhaussen und Homburger erkannt, dürften kaum zu bestreiten sein. Sie bekunden dieselbe Orientierung nach dem Klassischen[7], die uns in der von Reims (um 1230) beeinflußten, in die Zeit um 1237 zu setzenden Bamberger Plastik entgegentritt oder in der Synagoge auf Seite des Fürstenportals und den Figuren der Paradieses-Pforte am Magdeburger Dom[8]. Es ist die Zeit der jungen deutschen Liebe zur Kathedralkunst Frankreichs, die Epoche eines anmutig-verklärten Gefühls und einer fruchtbaren zeitlichen und räumlichen Kontaktnahme. Wir dürfen diese Erscheinungen nicht allein in der Projektion des Falles Straßburg sehen. In der Goldschmiedekunst zum Beispiel tritt der Klassizismus am Niederrhein und im Kölnerkreis seit etwa 1180 auf[9]. Ein formales Hauptmerkmal der Plastik und Malerei dieser ganzen Kunstströmung läßt sich als weitgestreut nachweisen: die leicht wehenden, dünnen Gewänder, die den lebensvollen Körper nicht mehr schwer und steif verhüllen, sondern seine Struktur unter dem Faltenwurf präzis hervortreten lassen. Die Falten umfließen in parallelen oder nur geringe Richtungsdivergenzen aufweisenden Zügen die plastischen Formen. Wir bemerken diese neue, freiere Art auch auf Siegeln, wie auf demjenigen des Dompropstes Rombold

---

[6] Z. B. die Synagoge vom Süd-Ost-Portal, die jetzt im Frauenhause aufgestellt ist, der schreitende Engel der Krönung Mariae, die Engel des Weltgerichtspfeilers oder der Jüngling mit der Sonnenuhr. Siehe E. Panofsky, Die dtsch. Plastik des 11.—13. Jht. (München 1924); H. Jantzen, Dtsch. Bildhauer des 13. Jht. (Leipzig 1925); Otto Schmidt, Got. Skulptur des Straßburger Münsters I (1924); J. Baum, Die Anfänge der got. Plastik, i. Pantheon 6 (1933) S. 458—63. Zu den Beziehungen zur franz. Plastik vgl. Paul Vitry, Die got. Plastik Frankreichs 1226—1270 (München 1929).

[7] Wir meinen hier klassisch und klassizistisch nicht im Sinne Seldmayrs (Die Entstehung der Kathedrale Zürich 1950, etwa Kapitel 178 S. 507), welcher Klassik als Begriff geistiger Unmittelbarkeit und als Qualitätskategorie gebraucht, sondern im Sinne des Gleichgewichtes aller formalen Kräfte. Siehe Julius von Schlosser, Zur Geschichte der Antike im Mittelalter. Jb. der Kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses XVIII, Wien 1897. Hermann Schnitzler, Mittelalter u. Antike (München 1949).

[8] Nach Wilhelm Pinder, Die Kunst der dtsch. Kaiserzeit (2. Aufl. Köln 1952), wurde die Paradiesespforte 1240 für ein unvollendet gebliebenes Westportal geschaffen. Siehe Baum a. a. O. S. 355. Vgl. auch die Statue König Ludwig IX. vom Nordtranssept der Kathedrale Reims, 2. Viertel 13. Jht.

[9] Baum, Handbuch der Kunstwissenschaften (Potsdam 1930).

von Münster, 1206—38[10], den Kapitelssiegeln des Chorherrenstiftes St. Felix und St. Regula in Zürich, das 1234 erstmals auftritt, und der Propstei Zofingen, welches auch in dieser Zeit entstand[11]. Dem nervösen Faltengeschiebe, das sich bei der Gewandung spätromanischer Figuren aufstaut, setzt schon das endende 12. Jahrhundert den ruhig fließenden Kontrapunkt. Den Anfang macht wiederum die französische und niederrheinische Kunst. Ein erster Ansatz ist z. B. spürbar beim Triptychon-Reliquiar der Sammlung Dutoit[12] aus der zweiten Jahrhunderthälfte oder am Reliquienbehälter von etwa 1160/70 aus der St. Servaaskerk in Maastricht[13]. In der Plastik der Sedes Sapientiae aus St. Jean Luik, um 1200 entstanden, kommt die Faltenbehandlung beim Untergewand dem Stil unserer Falknerfigur schon recht nahe[14]. Auch die Goldschmiedekunst eines Nikolaus von Verdun und seines Nachfolgers, des Goldschmiede-Mönchs Hugo von Oignies, bereitet für die nächsten, «klassischen» Jahrzehnte den Weg vor. Betrachten wir etwa den herrlichen Reliquienschrein U. L. Frau von Tournai (Doornik), der 1205 datiert und von Nikolaus signiert ist[15], so finden wir im Gesamten genommen alle jene Elemente schon beisammen, von welchen die Goldschmiede bis tief ins 13. Jahrhundert hinein gezehrt haben[16]. Der Klassizismus wird aber auch

---

[10] Urkunden u. Siegel, Abtg. IV. Siegel (Leipzig u. Berlin 1914), bearbeitet von F. Philippi, T. X, 23.

[11] P. Schweizer u. H. Zeller-Werdmüller, Siegelabbildungen zum ZUB, 1. Lief., T. V, 39; Futterer, Got. Bildwerke der dtsch. Schweiz (1220—1440), (Augsburg 1930) S. 194 u. T. 80, Abb. 235; S. 195 u. T. 80, Abb. 243. Siehe Tafel 10.

[12] Paris, Petit Palais. — Eine vortreffliche Uebersicht gab die Ausstellung im Museum Boymans in Rotterdam 1952 (Kunst der Maasvallei), sowie die vorgängige Ausstellung in Paris (Trésors d'Art de la Vallée de la Meuse). Wir zitieren nach dem vollständigeren Rotterdamer Katalog. Das Triptychon-Reliquiar Nr. 69, Abb. 17/18.

[13] Brüssel. Kon. Musea v. Kunst en Geschiedenis. Rotterdamer Kat. 1952 Nr. 85, Abb. 10.

[14] Rotterdamer Katalog 1952 Nr. 166, Abb. 34.

[15] Desgl. Nr. 110, Abb. 24; J. Braun, Meisterwerke d. dtsch. Goldschmiedekunst I (München 1922) Abb. 92ff.

[16] Als Stationen der Entwicklung seien etwa noch genannt: Heribertus-Schrein, Pfarrkirche Deutz, ca. 1155—75 (Braun 1922, I, T. 54ff.); Karlsschrein, Münster Aachen, Ende 12. Jht.—1215 (I, T. 85ff. Vgl. unsere Detailaufnahme der Figur Friedr. II.); Drei Königsschrein, Köln, 1. V. 13. Jht. (II, 33ff.); Marienschrein, Aachen, ca. 1215—37 (II, 71ff.); Reliquienschrein St. Oda u. St. Joris um 1225/45 (Amay, Domstiftskerk), Katalog Rotterdam 1952, Nr. 123, Abb. 26; Elisabethenschrein Marburg, 1250 begonnen (II, 79ff.).

in der Buchmalerei stufenweise eingeführt. Als Belege möchten wir die Illustrationen zum 1173/77 geschriebenen Gedicht des Pfaffs Konrad auf Karl d. Gr. (Heidelberger Bibliothek), dann die Bilder zum Lob des Heiligen Kreuzes[17] aus dem Kreise von Regensburg-Prüfening oder die drei Einzelblätter aus dem Speculum Virginum des Konrad von Hirsau[18] heranziehen. Charakteristisch, daß dann gerade die sächsische Buchmalerei, welche auch die wildesten Blüten gehäuften und knittrigen Stiles hervorbringt, ebenfalls die Beruhigung in griechisch-byzantinischen und klassisch-westlichen Vorbildern sucht[19]. Das Evangelienbuch im Rathaus zu Goslar um 1220/40 glaubt Haseloff sogar in einer griechischen Werkstätte entstanden[20]. Des weitern seien als Beispiele klassizistischen Stiles genannt das Missale des 1245 verstorbenen Joh. Semeca in Halberstadt, die um 1240 anzusetzende niederrheinische Handschrift der Heisterbacher Bibel, das Wolfenbütteler Musterbuch[21] während etwas später die Einzelminiaturen mit kämpfenden Rittern im Kestnermuseum zu Hannover schon wieder von den Tendenzen des zackigen Stiles erfaßt worden sind[22]. Gleichfalls aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammt das be-

---

[17] Zur Heidelberger Handschrift von Pfaff Konrads Gedicht stand mir nur die Tafel 79 in Band II von Hefner-Alteneck zur Verfügung. Die Handschrift zum Lob des Hl. Kreuzes, München, Staatsbibliothek lat. 14 159, wurde von Boeckler und Degering herausgegeben. Vgl. Swarzenski, Vorgot. Miniaturen, 2. Aufl. (Königstein u. Leipzig 1931) T. 68.

[18] Sie stammen aus der Burg Brohl und befinden sich im Provinzial-Museum Bonn. Vgl. Swarzenski a. a. O. T. 67.

[19] Zur ganzen Gruppe siehe die Orientierung bei Baum, Hb. d. Kw., S. 334 nach der Publikation Haseloffs, i. Doering-Voß, Meisterwerke der Kunst in Sachsen u. Thüringen (1905; vgl. auch Haseloffs «Thüringische Malerschule»); Lanbert, Byzant. u. westl. Einflüsse i. ihrer Bedeutung für die sächs. Plastik und Malerei (Diss. Berlin 1926) und A. Stange, Beitr. zur sächs. Buchmalerei des 13. Jht., Münchener Jb. 1929.

[20] A. Goldschmidt, Das Evangeliar im Rathause zu Goslar (1910); Dobert, desgl. in Jb. d. Preuß. KS. (1898). Vgl. Baum Hb. d. Kw. S. 334.

[21] Halberstadt, Bibliothek des Domgymnasiums; die Heisterbacher Bibel befindet sich in der Staatsbibliothek Berlin (Theol. lat. fol. 379), vgl. T. 79 bei Swarzenski; zu den Einzelminiaturen in Hannover siehe Pinder a. a. O. Abb. 450; zum Musterbuch siehe Hahnloser-Kücker, Das Musterbuch von Wolfenbüttel i. Mittg. der Ges. f. vervielfältigende Kunst (Wien 1929).

[22] Den ausgeprägten zackigen Stil zeigen das Evangeliar aus Mainz in Aschaffenburg, Pinder Abb. 448/449, die Altaraufsätze aus Soest im Dtsch. Mus. Berlin (1230/50), Pinder Abb. 443; Baum S. 331, Abb. 365, das Vortragekreuz aus St. Katharinenthal im Hist. Mus. Basel (Mitte 13. Jht.), Futterer, Got. Bildwerke, Abb. 57, der in den KDm. Zürich Land I. viel zu spät datierte Rheinauer Kodex 167 usf.

rühmte und zuletzt von Hahnloser edierte Hüttenbuch Villard de Honnecourts[23]. Nicht daß auch nur der Faltenwurf dieser Beispiele untereinander oder mit dem unserer Falknerfigur genau übereinstimmte. Doch läßt sich schon jetzt die Universalität dieses Stiles erkennen. Um dies bestätigt zu sehen, brauchen wir nur einen Blick auf die französische Glasmalerei derselben Zeit zu werfen. Der Stil findet sich vorbereitet in der Kreuzigung aus der alten Abtei Orbais, die stilistisch zusammenhängt mit der in St. Remi zu Reims tätig gewesenen Werkstatt. Typisch dann das von Chartres abhängige Wechselerbild (gegen 1240) aus den Miracles de la Vierge der Kathedrale von Le Mans, ferner die gleichzeitige Signatur-Figur des Clément de Chartres aus der Kathedrale in Rouen[24]. Und wenn wir uns der andersgerichteten spätantikisierenden Art der Miniaturen aus Friedrich II. Falknerbuch in der Manfred'schen Kopie[25] auch bewußt sind, so gehören auch sie demselben, auf das Klassische orientierten Geist an. Kehren wir nun zurück zu den Beispielen, die in nähere Beziehung mit unserer Falknerfigur gebracht werden dürfen. Da sind die Illustrationen zur 1228/36 geschriebenen Parzival-Handschrift[26] und zur gegen 1240 entstandenen Tristanhandschrift[27] der Münchener Staatsbibliothek zu nennen, beide Werke einer gegen 1240 von Meister Hesse, Notarius burgensum, geleiteten Straßburger Schreibstube. Die ältere Handschrift sieht Stange noch etwas in flächiger Formenstarre befangen, die jüngere verrät eine fortschrittlichere, lebhaftere und zugleich schwungvollere Hand. Beim Vergleich mit unserer verwandten Relieffigur hat man sich zu merken, daß geschriebene Formen in getriebene umgesetzt worden sind. Einzelheiten stehen sich nahe: die Haartracht, der Halsausschnitt, die gespreizte Stellung der Finger, die Bewegung des Falkens, das

---

[23] Bibl. Nationale française 19 093; H. R. Hahnloser, Villard de Honnecourt (Wien 1935).

[24] Vgl. M. Aubert, Le Vitrail en France (Paris 1946) S. 23 u. 28—30; L. Grodecki, Vitraux de France du XIe au XVIe siècle (Exposition Mai—Octobre 1953, Musée des Arts décoratifs, Paris) Nr. 14, 21 u. 22.

[25] Siehe S. 45 mit Anmerkung 39. — Abbildungen Tafeln 10 u. 11.

[26] Staatsbibl. München, cod. germ. 19; siehe K. J. Benziger, Parzival i. d. Handschriften des Mittelalters (1914) T. 31; E. Petzet, Cat. Cod. Manuscriptorum Bibliothecae Monacensis V, pars I (1920), S. 33—36; Homburger S. 228.

[27] Staatsbibliothek München, cod. germ. 51; E. Petzet a. a. O. S. 84—86; A. Stange, Dtsch. Malerei der Gotik (Berlin 1934) I, S. 2/3, Abb. 2; Pinder, Kunst d. dtsch. Kaiserzeit (1952, Köln) Abb. 451. Vgl. Kohlhaussen S. 56 u. Homburger S. 228. Zur Autorschaft: Ranke i. Ztschr. f. dtsch. Altertum (1914/17), S. 157.

expressive, rutenartige Vorschwingen des ganzen Körpers, das mit der zartschlanken Kurvatur entmaterialisierter hochgotischer Figuren noch wenig zu schaffen hat, die Wellenlinie des Mantelsaums und die Form der Füße (Abbildungen auf unserer Tafel 11). A. Stange erachtet als in den Kreis dieser Straßburger Buchmalerei gehörig die Kalenderbildchen aus einem Psalterium von St. Peter im Schwarzwald[28], und über die bloße Stilparallele hinausgehend glaubt er in einer zu St. Gallen in der Stiftsbibliothek liegenden Brevierhandschrift der Diözese Basel Schulzusammenhänge erblicken zu dürfen. Dies scheint uns fraglich[29]. Die Mischung von expressivem romanischen «Spätbarock» und «Klassischer» Gotik erschwert Vergleiche.

An Goldschmiedearbeiten des Straßburger Kreises dieser Zeit nennt Kohlhaussen lediglich das silbervergoldete Reliquienkästlein mit eingravierten Darstellungen aus der St. Katharinenlegende, welches die Kirche Altshausen bei Saulgau bewahrt. Wie aber dieser Stil in weiteres Blickfeld gestellt gehört, ersehen wir aus den Gravurarbeiten an der Altarretabel des Nikolaus von Verdun im Klosterneuburg (1181) und jenen am Kreuz-Reliquiar zu Mettlach (2. Viertel 13. Jht.)[30]. Im Zusammenhang mit den Siegeln Friedrich II., die nicht nur stilistisch, sondern ikonographisch durch ihre traditionsgebunden-repräsentative Haltung abstechen[31], hat Otto Homburger das um 1220 entstandene Reliquienkreuz aus dem Kloster Engelberg behandelt[32]. Der Stil dieses Werkes geht der Onyxfassung zeitlich voraus. Betrachten wir das Figürliche von Goldschmiedearbeiten, die

---

[28] Karlsruhe, Cod. St. Peter perg. 73.

[29] Die von Hanns Swarzenski (Die lat. illuminierten Handschr. des 13. Jht. i. d. Ländern a. Rhein, Main u. Donau, Berlin 1936, S. 454, Abb. 457—72) hervorgehobene Beziehung zur Straßburger Münsterplastik wird von Gantner, KGdS. II, 237 (Abb. 195) abgelehnt.

[30] G. E. Pazaurek, Alte Goldschmiedearbeiten aus schwäbischen Kirchenschätzen (Leipzig 1912) Texttafel bei S. 4 und T. V; Kohlhaussen S. 57 u. Abb. 5; zur Retabel siehe Braun 1922 I, T. 89ff., zum Reliquienkranz II, T. 67 u. 68.

[31] Ihre Abhängigkeit von spätantiken Vorbildern dürfte unbestritten sein; man vergleiche etwa das Königssiegel Friedrichs II. (i. Gebrauch 1212/15) mit der sitzenden Roma auf einem Goldmedaillon des Honorius (395—423) Bernhart T. 34, 13 oder auf einem Medaillon des Priscus Attalus (409—415), Bernhart T. 29, 4 u. a. Das genannte Siegel fällt durch seine Starrheit aus dem Rahmen der Entwicklung; die spätern Siegel Friedrichs mit ihrem gelösteren Stil knüpfen an frühere, ihrerseits schon klassizistische Vorbilder der Ottonen an. Die Ottonische Renaissance hat ihr klassisches Moment aus der byzantinischen und aus der Kunst der karolingischen Renaissance bezogen.

[32] Die Literatur darüber siehe bei Homburger, S. 231 Anm. 21.

für die Jahrzehnte nach 1260 gesichert sind, wie die Freiburger und Villinger Scheibenkreuze oder den gotischen Buchdeckel aus St. Blasien, die alle zum Werkstattkreis Freiburg i. B. gehören [vgl. Anmerkung 104], so erkennen wir, daß sie zeitlich unserer Onyxfassung nachfolgen. Die bisher gewonnenen Einsichten ermöglichen, die Entstehung des rückseitigen Reliefs zwischen 1220 und 1260, mit großer Wahrscheinlichkeit in die Jahre vor oder nach 1240 anzusetzen.

Dieses Ergebnis erhärtet sich noch bei der spezielleren Betrachtung der Stellung unserer Falknerfigur im Raume und bei der Prüfung ihres ikonographischen Gehaltes. Das Wachsen der Bildfiguren bis an den Rand und das Hinausdrängen in die Rahmenzone ist besonders typisch für die Buchmalerei des 13. Jahrhunderts. Aber die Erscheinung ist durchaus nicht auf diese Zeit beschränkt, sondern tritt in Intervallen immer wieder auf. Im ausgehenden 10. Jahrhundert berühren auf dem Siegel Ottos III. Reichapfel, Szepter und Kopf den Bildrand, das Postament überschneidet den Rahmen[33]. Von der Mitte des 11. bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts etwa, paßt sich die Komposition wieder dem Bildraum ein[34], um dann in der hochstaufischen Zeit wiederum in das Schriftband hinauszugreifen[35]. In spätstaufischer Zeit durchkreuzen sich die Tendenzen[36]; immerhin wird bei den Siegeln das figürliche Relief eher wieder in die eigentliche Bildfläche zurückgedrängt, was zum Beispiel die zwischen 1220

---

[33] Beispiele aus dem Gebiet der Buchmalerei bei Boeckler, Abendländ. Miniaturen bis zum Ausgang der rom. Zeit. (1930), ferner bei Boeckler, Dtsch. Buchmalerei i. vorgot. Zeit (Königstein 1952), die Abb. 24 (Widmungsblatt aus dem letzten Viertel des 10. Jht.), 25 (reichenauisches Evangelistar aus der Abtei Poussay, gl. Zeit; Paris, Bibl. Nat. lat. 10 514) 35 (Evangelistar des frühen 11. Jht., der Aebtissin Hitda v. Meschede gehörig, Darmstädter Landesbibl. Cod. 1640). Dann bei Hanns Swarzenski, Vorgot. Miniaturen (1931) Abb. 55 (Scivias Codex der hl. Hildegard, mittelrheinisch 2. H. 12. Jht., Wiesbaden, Landesbibl.) Abb. 60 (Ev. Buch aus Hardehausen, 2. H. 12. Jht., Kassel, Landesbibl., theol. fol. 59) Abb. 71 (Marienzyklus gemalt unter Abt Konrad i. Kloster Scheyern 1206/25, München, Staatsbibl. 17 401) und Abb. 87 (Ev. Buch aus Mainz um 1260, Schloßbibl. Aschaffenburg 13).

[34] Von einer strengen Regel zu sprechen, verbietet die Buchmalerei; vgl. z. B. das Blatt Mission Christi a. d. Apostel im Evangeliar aus Abdinghof, Kölner Arbeit aus der Zeit von 1070—80, Berlin Kupferstichkabinett Mscr. 78 A 3, Boeckler a. a. O. Abb. 39.

[35] Z. B. Scivias-Codex, Abb. 50 bei Boeckler u. 55 bei H. Swarzenski; Ev. Buch aus Hardehausen, Swarzenski Abb. 60; Evangeliar des Mönches Herimann in Helmarshausen, 1175 für Hch. d. Löwen geschrieben, Boeckler Abb. 55.

[36] Vgl. die Ueberschneidungen beim Evangeliar des Speyrer Kaiserdomes (K. Preisendanz u. O. Homburger 1930) S. 12, T. 8, 12, 13.

und 30 gebrauchten Stempel Friedrichs II. und Heinrichs VII., sowie derjenige seiner Gemahlin Margaretha bezeugen[37]. Für die Feindatierung erweist sich also die Stellung der Figur im Raume als recht unergiebig. Dasselbe gilt für die Art des gerauteten Hintergrundes, für welche ähnliche Beispiele aus einem ziemlich umfassenden Zeitraum beizubringen wären[38].

Das Motiv des Falkners
(Tafeln 8—11)

Um der irrigen Ansicht vorzubeugen, der Falke auf dem Relief der Onyxfassung sei entweder nur dekoratives Element oder zufälliger Hinweis auf eine Jagdliebhaberei, erachten wir einiges «über die Kunst mit Falken zu jagen» zu sagen als notwendig. Das oben schon genannte Falken- und Falknerbuch des Hohenstaufenkaisers Friedrich II. trägt den Titel «De arte venandi cum avibus», ein erstaunliches Werk, dessen Original schon 1248 bei Parma verloren ging, dessen Inhalt sich aber in Wort und Bild erhalten hat in einer heute der Vatikanischen Bibliothek gehörigen Abschrift, welche Friedrichs Lieblingssohn Manfred samt den Miniaturen 1258/66 herstellen ließ[39]. Die hierin enthaltenen Bilder scheinen nach dem alter-

---

[37] Die Tendenzen bleiben uneinheitlich. Vgl. Marienzyklus aus Kloster Scheyern 1206/25, Swarzenski Abb. 71; Mainzer Ev. Buch, um 1260, Abb. 87 bei Swarzenski; Breviarium Parisiense des Mstr. Honoré, Nat. Bibl. lat. 1023 (vgl. Graf Vitzthum, Pariser Miniaturmalerei); Auferstehungs-Christus, Psalter 9961/62, Kgl. Bibl. Brüssel (Hb. d. Kw. Burger-Schmitz-Beth, I, Abb. 212). Siegelstempel des Stiftes Paderborn aus dem 14. Jht., Philippi T. IX, 4.

[38] Aus der Mitte des 13. Jht. seien etwa genannt: Wandgemälde i. d. Nordapsis von St. Maria zur Höhe in Soest (Pinder, Hb. d. Kw. S. 437) gegen 1250; Reliquiar aus Floreffe im Louvre, um 1254 (Faison i. The Art Bulletin XVII/2, Juni 1935, S. 170, Fig. 8, 13 u. 18).

[39] Ms. Pal. 1071; photokopiert ZB. Zürich, Qu 2.; Textausgabe in 2 Bänden des Inselverlages (Leipzig 1942) Frederici Romanorum Imperatoris Secundi: De Arte venandi cum avibus, ed. Carolus Arnoldus Willemsen (vgl. Paul Guyer i. NZZ Nr. 187, Bl. 4 vom 26. I. 1953). Vgl. Graf zu Erbach-Fürstenau, Die Manfredbibel (1910) S. 47ff.; Pietro Toesca, Storia dell'arte italiana I (1927), S. 1061/62 mit Abb. 746/47; Ch. Homer Haskins, English Historical Review Bd. 36 (1921), S. 334—355 und Studies in the History of Mediaeval Science (1927), S. 299—325; E. Kantorowicz, Kaiser Friedrich II. (1927), S. 332—337 u. Erg. Bd. (1931) S. 155—157. — Um 1308 entstand nach der Manfredschen Bilderhandschrift eine altfranz. Uebersetzung für Jean Dampierre (Pariser Nat. Bibl. 12 400), deren Miniaturen C. A. Willemsen in Auswahl farbig publiziert hat (Leipzig 1943).

tümelnd klassizistischen Stil Kopien nach den Miniaturen der ursprünglichen Prachtsausgabe zu sein. Der hervorragende Rang, den das Falknerbuch in der Geschichte der Ornithologie einnimmt[40], darf uns hier nicht weiter beschäftigen, wohl aber Geschichte, Symbolik und Ethos der Falkenjagd.

Indien hielt schon um 400 vor Christi Beizvögel, und die Falknerei kam aus Asien im 4. nachchristlichen Jahrhundert zu den Römern. Im Leben der mittelalterlichen Fürstlichkeiten und Edelleute nahm sie eine zentrale Stellung ein. Friedrich I. und II., Heinrich IV., Maximilian I. und Karl V., in Frankreich Franz I. und in England Eduard III. sowie Heinrich VIII. waren berühmte Beizjäger. Noch im 16. Jahrhundert soll jeder Edelmann seinen Beizvogel gehalten haben und erst zu Ende des 18. Jahrhunderts starb die Kunst der Falknerbeize ganz aus[41]. Daß gerade Friedrich II. die Falknerei als hohe Kunst preist, ist kein leerer Wortschall, denn zu sehr ist er von den bedeutenden charakterfordernden und charakterbildenden Kräften seiner Lieblingsjagd überzeugt, und nicht nur bei ihm galt der Falkner oder Habichtler als hochgeschätzter und geachteter Künstler, wenn er sich regelrecht auf das Abrichten und auf die Wartung der Jagdfalken verstand. Willemsen erwähnt denn auch, viele der Männer, welche später höchste Regierungsstellen bekleidet hätten, seien unter den Augen des Kaisers durch die strenge Schule des Falknerdienstes gegangen. Er selbst ließ aus allen möglichen Ländern, welche die Beizjagd kannten, erfahrene Falkner an seinen Hof kommen und führte die arabische Erfindung der Haube, die er mit eigenen Augen auf dem Kreuzzug kennengelernt hatte, in die abendländische Falknerei ein. Hier sei auch die durch Albericus von Troisfontaines vermittelte Anekdote (Mon. Germ. Scriptores XXIII, 943) beigefügt, wonach Friedrich II., von einem Mongolenherrscher zur Uebernahme eines Hofamtes aufgefordert, diesem geantwortet habe, er verstehe sich recht gut auf Vögel und werde gewiß einen tüchtigen Falknermeister abgeben.

Im Gegensatz zu den Siegeln mit Falknermotiven oder teilweise auch zu den Bildern der Manessehandschrift, wo der Vogel mehr als allgemeines Attribut ritterlichen Lebens oder gar nur als dekorative Zugabe gedacht ist, erscheint auf unserm Relief eine ganz

---

[40] Der Kaiser veranlaßte auch eine Uebersetzung der zoologischen Werke des Aristoteles. Siehe K. Hampe, Kaiser Friedrich II. i. d. Auffassung der Nachwelt (Berlin u. Leipzig 1925) S. 57/58 u. Anm. 146.

[41] Vgl. u. a. Foichtinger, Geschichte der Falkenjagd (1878) und die Willemsensche Dampierre-Edition.

bestimmte Episode der Falknerkunst wiedergegeben. Der Vogel sitzt, an den Fängen durch Lederriemchen gefesselt, auf dem starken, gleichfalls ledernen Handschuh, den der Falkner seiner Linken übergestülpt hat. Diese Linke hält zugleich das Zieget, einen Vogelfuß[42], welches der Falkner stets in der Tasche bei sich tragen soll und mit dem er den springenden Falken zu beruhigen sucht. Vielleicht hat er das Tier auch eben vom Reck geholt[43]. In der Rechten hält er die arabische Falkenhaube, die er, das Tier zur Jagd vorbereitend, dem Falken über den Kopf stülpen wird. Nun ist eigentümlich, daß im Falknerbuch Friedrichs II. das Zieget immer in der einen, der Vogel auf der andern, behandschuhten Hand gehalten wird, nie aber beides in einer Hand. Ferner erscheint das Zieget nicht mehr auf den Bildern, welche das eigentliche Aufhauben darstellen[44]. Entweder haben wir aus dieser Sachlage auf andere Gepflogenheiten der Falknerei zu schließen oder auf das Bestreben des Goldschmiedes bzw. des Autors seiner wahrscheinlichen Vorlage, zwei Szenen in einer zu vereinigen. Ein Vorgehen, welches ja aus der Buch- und Wandmalerei des Mittelalters hinreichend bekannt sein dürfte. Eine ähnliche Szene scheint auch in der Manesse-Handschrift[45] der Miniatur zu Herrn Ulrich von Gutenburg dargestellt zu sein. Auf jeden Fall gewinnt der episodische Charakter des Falkner-Reliefes an Bedeutung, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß der Hof Friedrichs II. nicht nur das Zentrum der damaligen Falknerkunst bildete, sondern daß zu seiner Zeit die Beizjagd, wenn nicht überhaupt den, so doch einen Höhepunkt erreicht hatte. Und im Gefolge dieses Hohenstaufer Kaisers treffen wir, wie noch darzutun sein wird, den Besitzer des Onyx, den Grafen Ludwig II. (bzw. III.) von Froburg[46].

---

[42] Dampierre-Ausgabe Abb. 35.

[43] Reck, die Stange auf welcher sich die gefesselten Falken aufhalten. ZBZ, Qu 2 S. 143, 161, 164 und 186; Dampierre-Ausgabe Abb. 56—59.

[44] Dampierre-Ausgabe Abb. 68—72. In der Manfred-Handschrift fehlen die entsprechenden Darstellungen.

[45] Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848, Bl. 73 (vgl. Große Inselausgabe 1926—29 mit Untersuchungen von Sillib, Panzer und Haseloff).

[46] Die Frage, wer dargestellt sein soll, warf m. W. erstmals Stückelberger S. 328, Anm. 27 auf: «Eine Deutung auf Friedrich II. ist nicht ausgeschlossen, wie mir Herr Geheimrat von Bezold, Direktor des German. Museums in Nürnberg, mitzuteilen die Güte hatte (16. Dez. 1916)» Homburger nimmt den Gedanken (S. 228) auf, indem er in der gedrungenen (?) Figur, die von der Tradition des repräsentativen Herrscherporträts nicht beschwert werde, einen Hinweis auf die mittlere Größe und spätere Beleibtheit (?) Friedrichs II. zu erkennen glaubt. Ausführliches siehe unsere Anm. 31 im Teil III S. 73.

Das will allerdings nicht besagen, Falknerdarstellungen seien außerhalb dieses Kreises, besonders zu gleicher Zeit, selten. Wir treffen solche in der Straßburger Tristanhandschrift von 1240, im Manesse-Codex und in der ebenfalls im frühen 14. Jahrhundert geschriebenen Weingartner Liederhandschrift[47]. Stückelberger wies schon auf den Falkner im Aprilmonatsbild der Kathedrale Amiens. Es befindet sich am rechten Gewände des Firmin-Portales der Westfassade und entstand um 1230. Ikonographisch scheint es dem Falkner-Relief der Onyxfassung außerordentlich nahe verwandt. In der größern Bewegtheit steht ihm allerdings die Maidarstellung am wenig ältern Marienportal der Westfassade von Notre Dame zu Paris näher: wiederum ein Falkner als Spiegelbild des auch seelisch adeligen Menschentums. Motivisch nicht klar die Rose [?] in des Jünglings Rechten (Abb. Tafel 9). Später, erst gegen Jahrhundertende, entstand die Falknerfigur am Gräfin Adelaide-Grabmal in St. Jean de Joigny zu Yonne. Des weitern finden wir in der Siegelkunst eine Reihe trefflicher Beispiele von Falknerbildern aus dem 13. und 14. Jahrhundert[48].

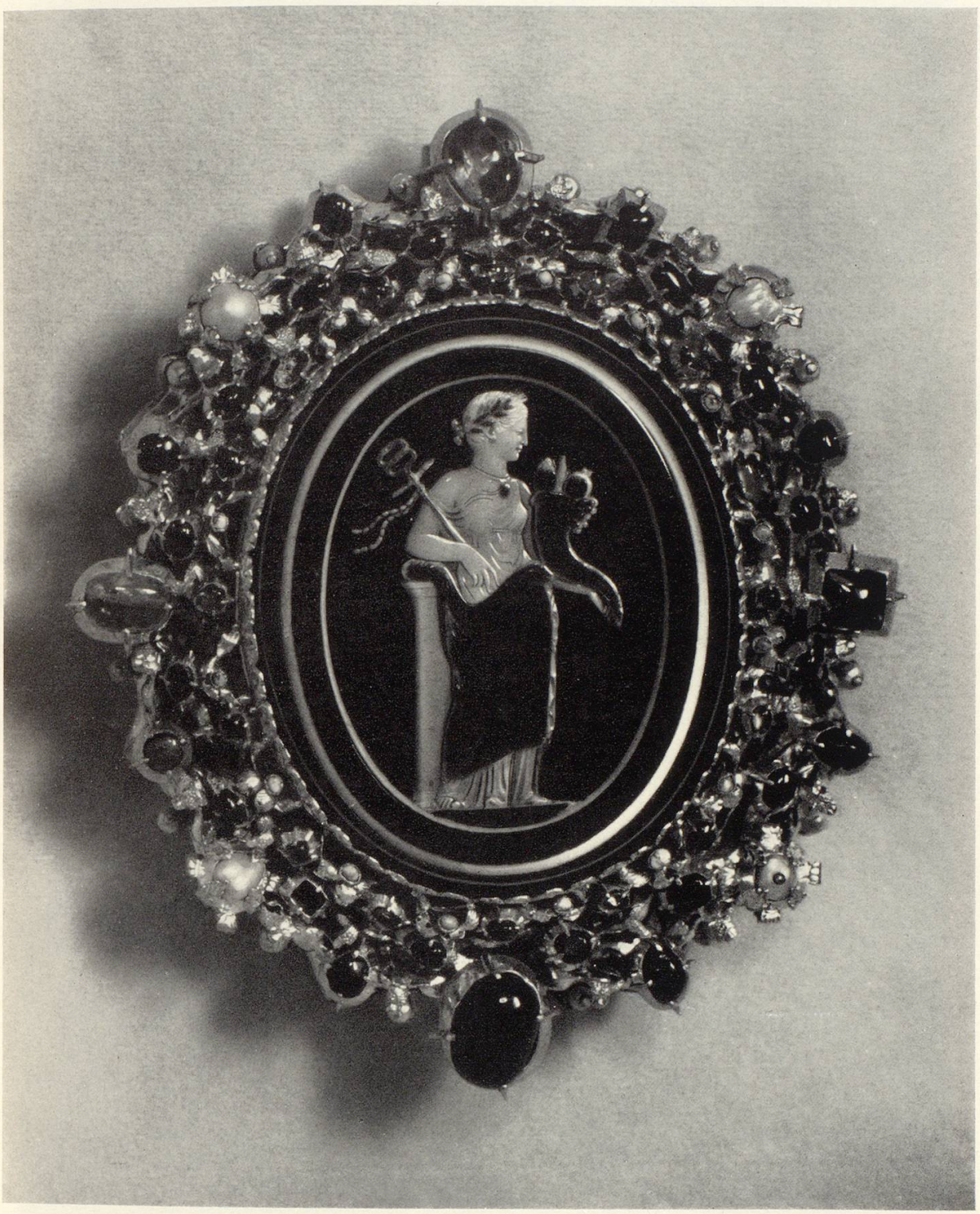
Die Löwen- und Adler-Plastiken der Vorderseite

Man könnte sich fragen, ob es notwendig sei, die von Kohlhaussen von der «Urkolonie» weg aufgestellte Beispielkette der Reihung von Tierfiguren in der Metall- und besonders der Goldschmiedekunst zu

---

[47] Straßb. Tristanhandschrift, München cod. germ 51, fol. 7r; Als Beispiele des Manessekodex (siehe Anm. 45) seien angeführt Bl. 7, König Konradin (Behauben des Falken); Bl. 69, Werner v. Teufen; Bl. 73, Ulrich von Gutenburg; Bl. 162, Wilhelm von Heinzenburg (Atzender Falke, darunter in der Tasche das Zieget); Bl. 164, Liutholt v. Seven; Bl. 249, Konrad v. Altstetten. Siehe auch das Blatt Hch. von Feldeggs i. d. Weingartner Handschrift.

[48] Zu den Monatsbildern von Amiens u. Paris siehe Kurt Gravenkamp, Monatsbilder u. Tierkreiszeichen a. d. Kathedralen Frankreichs (Heidelberg 1949) S. 24, 29 u. 34 zu Abb. 14, 24 u. 25. Siegel der Johanna, Tochter des Grafen Balduin v. Flandern 1195/1206 (STAF); Jutta, Edelfrau von Montjoie, 1252 (Philippi T. V, 4); Johann, Jungherzog v. Lothringen-Brabant, 1260/68 (Philippi T. IV, 8); Maria, Gemahlin Otto IV., 1260 (STAF); Hedwig, Gräfin von Ravensberg, 1268/1320 (Philippi T. V, 5); Heinrich, Junggraf v. Dale, 1306/16 (Philippi T. IV, 12); Margaretha, Gräfin von Ravensberg, 1312/39 (Philippi T. V, 7); Johann v. Böhmen 1346 (STAF); Maria v. Burgund, Ge-



Der «Onyx»; Römischer Kameo der frühen Kaiserzeit und Fassung von ca. 1240
(Aufnahme W. Müller; ca. 3/4 natürlicher Größe)

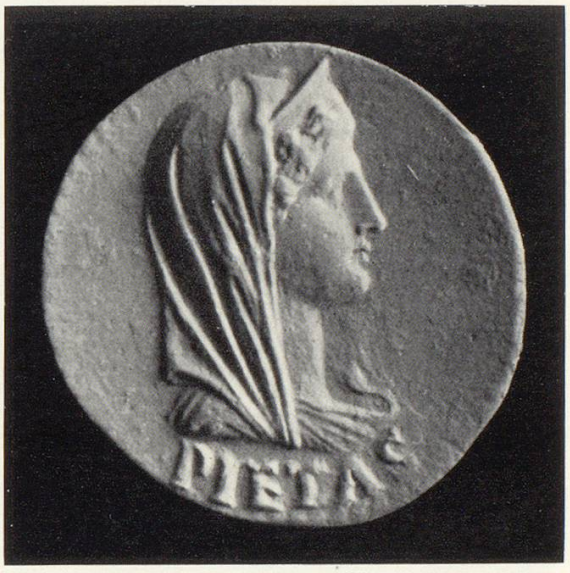
Die Pax-Figur

(linear ca. 1½fach vergrößert)

Sardonyx mit den Capita jugata der Livia und des Tiberius (Museo Archéologico Firenze, Aufnahme Fratelli Alinari)

Als Kybele thronende Livia, mit Augustus-Büste (Kunsthistorisches Museum Wien, Aufnahme des Instituts)

Livia als Justitia auf einer römischen Münze des Jahres 23/24 n. Chr.



Livia als Pietas auf einem Dupondius von 22/23

(Aufnahmen Erni nach Abgüssen des British Museum London)

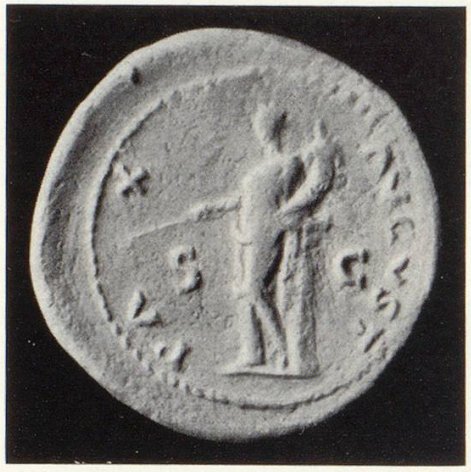
Livia-Kopf der Glyptotek Ny Carlsberg-Kopenhagen
(Aufnahme des Museums)

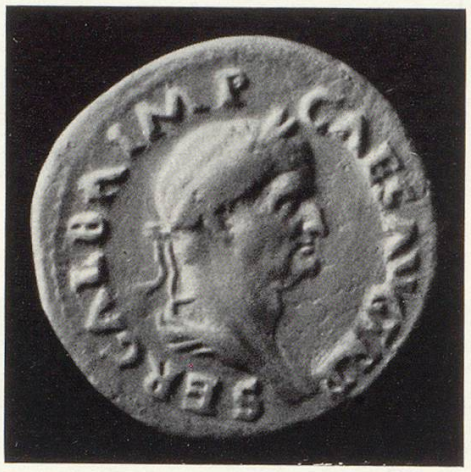
Bronzekopf der Livia im Metropolitan Museum
of Art New York
(Aufnahme des Museums)

Kopf des Kameo (Links-Beleuchtung)
(linear ca. 5fach vergrößert)

Kopf des Kameo (Rechts-Beleuchtung)
(Aufnahmen W. Müller)

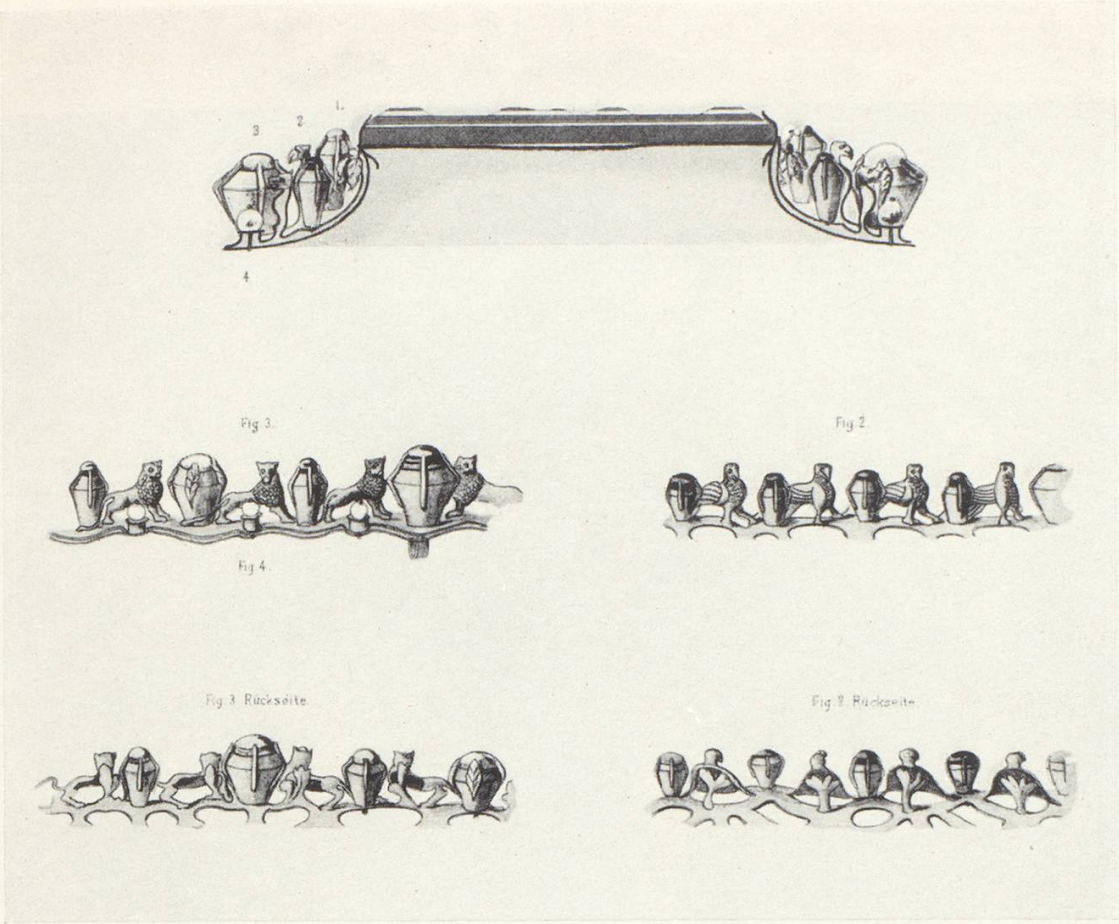
Livia als Salus Augusta, Münzen der Jahre 22/23
(Nach Bernhart Tafel 4 Nr. 7 und 68 Nr. 8)



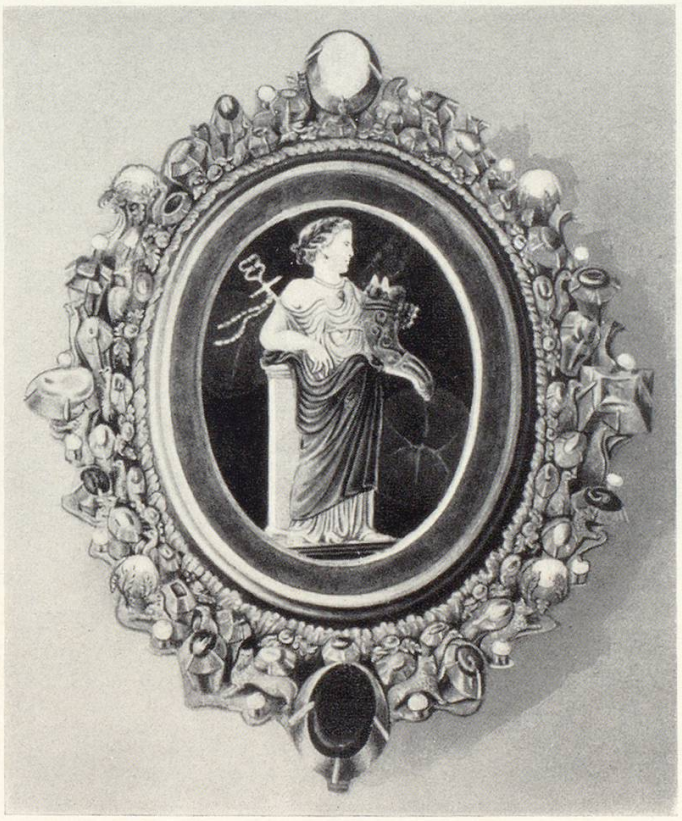


Paxfigur (Livia ?) auf Mittelbronzen Galbas, 68/69 n. Chr.
(Aufnahme Erni nach Abgüssen des Cabinet des Médailles, Bibliothèque Nationale Paris)

Münzbild der unter Tiberius geprägten Aurei und Denare, Livia als Pax darstellend
(Aufnahme Erni nach Abgüssen des British Museum London)



Technische Einzelheiten der Onyxfassung
(Nach der von H. J. Burger lithographierten Tafel bei Oeri, Jubiläumsschrift 1882, fotografiert von W. Müller)



Der Onyx, Vorderseite, Aquarell von J. W. Harder 1855
(Nach dem Original im Museum Allerheiligen Schaffhausen, fotografiert von Wanner)

Rückseite der mittelalterlichen Onyxfassung
(Aufnahme W. Müller)

Falknerfiguren; links: Kathedrale Amiens, linkes Seitenportal der Westfassade, April-Monatsbild (um 1230); rechts: Notre Dame, Paris, nördl. Westportal, Mai-Monatsbild (um 1230). — Foto Marburg

Falkner mit Zieget aus «De arte venandi» Friedrich II. Abschrift von 1258/66
in der Vatikanischen Bibliothek Rom
(Aufnahme Zentralbibliothek Zürich)

Falknerrelief der Rückseite
(Aufnahme Lüthy)

Kapitelssiegel des Chorherrenstiftes St. Felix und St. Regula Zürich, 1234 belegt
(Aufnahme Senn nach Abguß des im Landesmuseum verwahrten Originalstempels)

Falknerszenen aus «De arte venandi»
(Aufnahme Zentralbibliothek Zürich)

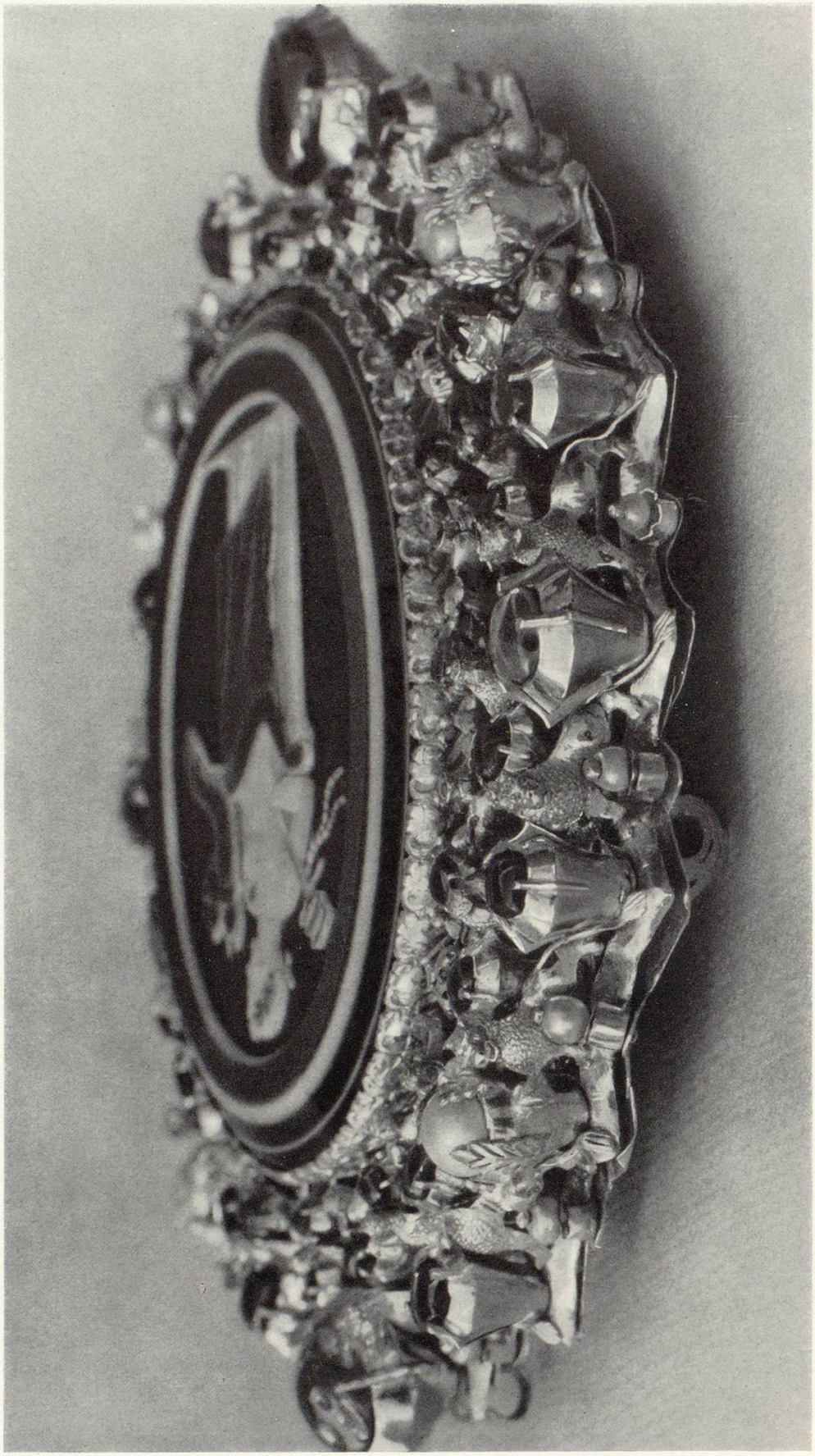
Straßburger Tristan- und Isolde-Handschrift um 1240
(München, Staatsbibliothek) folio 8 (Bildarchiv Foto Marburg)

Silbergetriebene Statuette Friedrich II. von ca. 1215
am Karlsschrein in Aachen
(Aufnahme Foto Marburg)

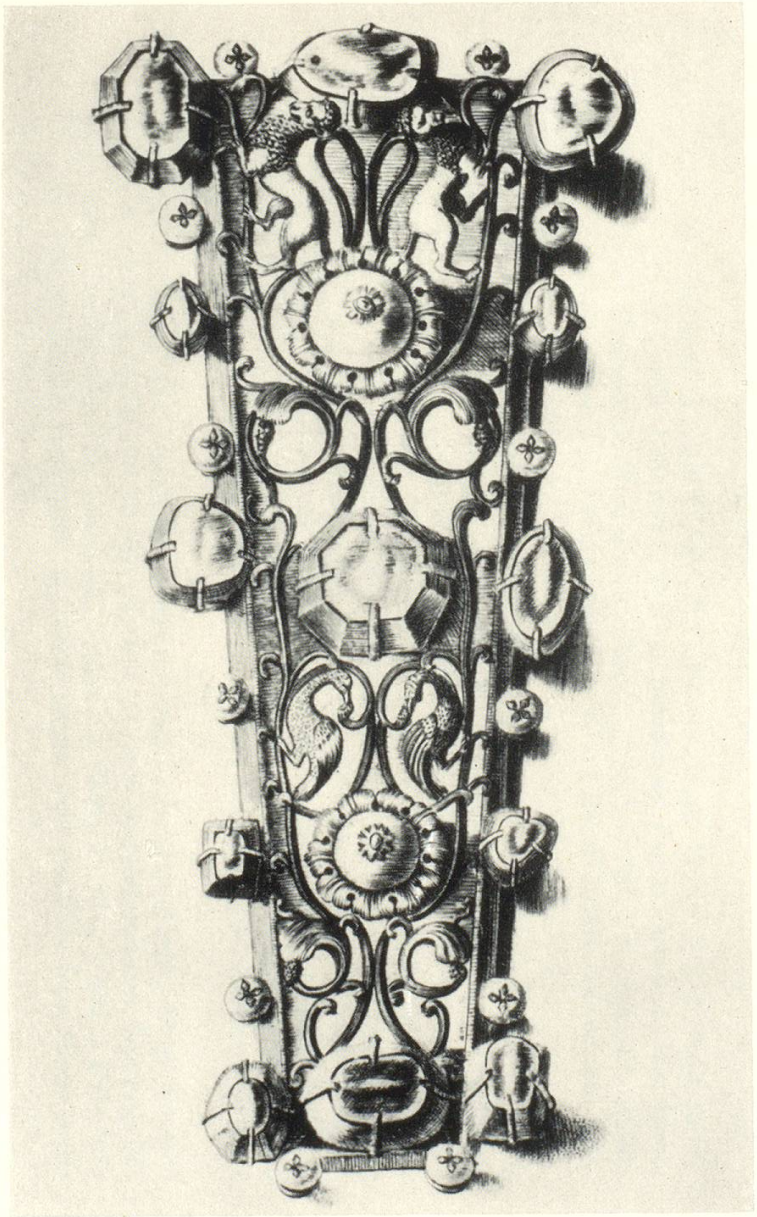
Aurei des Tiberius (Pax-Münzen) zum Vergleich mit
untenstehenden Augustalen
(Aufnahme Erni nach Abgüssen des British Museum
London)

Vergrößerter Ausschnitt des Falknerreliefs
(Rückseite der Onyxfassung, Aufnahme W. Müller)

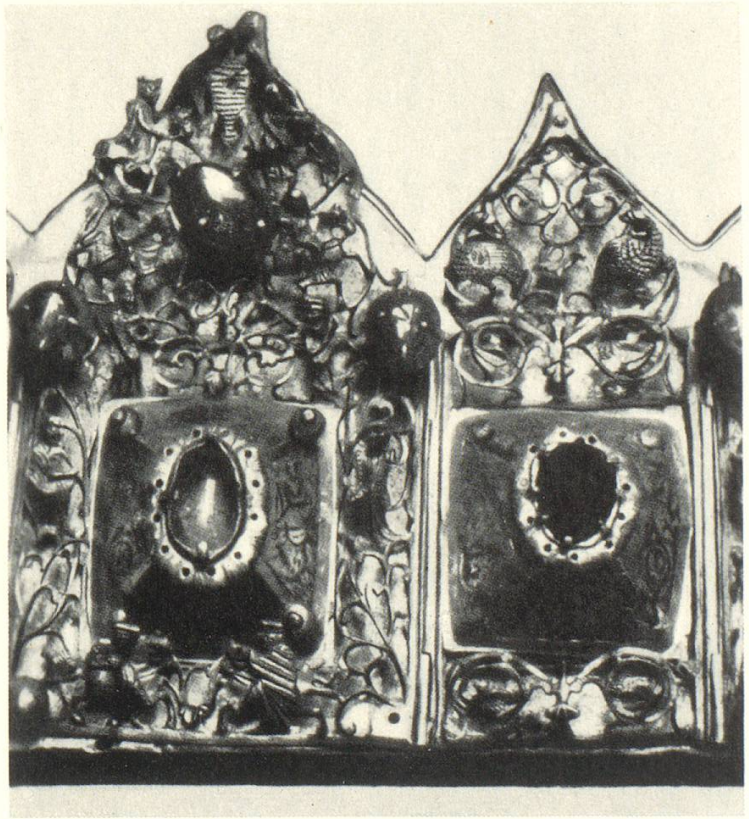
Augustalen Friedrichs II., 1231 ff. (Aufnahmen der Kopfseite zweier Exemplare in Zürcher Privatbesitz durch Senn, Schweiz. Landesmuseum)



Seitenansicht der Onyxfassung
(Aufnahme W. Müller)



Brustschmuck der Kaiserin Konstanze, † 1222
(Nach Daniele, Tavola M)



Krakauer Diademrest (Ausschnitt nach der Abbildung
bei Kohlhaussen, Oberrheinische Kunst VII),
1. Hälfte 13. Jht.

ergänzen und in einen zu skizzierenden Entwicklungsverlauf einzuordnen. Wenn wir nicht darauf verzichten, so deswegen, um die Lebenskraft, aber auch den Bedeutungswandel eines Motives über Jahrtausende hinweg darzutun und zu zeigen, wie schwierig es oft ist, das Gleichbleibende in der dekorativen Absicht von der wechselnd episodischen und symbolischen Bedeutung zu scheiden. In unserm Falle: Sind bei den Löwen und Adlern der Onyxfassung heraldische Anspielungen auf den Reichsadler, die Löwen der Hohenstaufen, auf die Habsburger- und Froburgerwappen abzulesen? Erfüllen sie eine symbolische Funktion oder handelt es sich um traditionsverwachsene, rein dekorative Formen[49]?

Schon aus zoogeographischen Gründen suchen wir die Heimat des *Löwen*motivs im südöstlichen Mittelmeerraum; in Aegypten und Vorderasien ist es seit vordynastischen Zeiten verbreitet. Die prächtigen Granitlöwen zeugen von seinem frühen Vorkommen in der ägyptischen, die Siegelzylinder von seiner großen Bedeutung in der babylonischen, die Löwentore und Jagdbilder von der Verbreitung in der assyrischen Kunst[50]. Die Ausstrahlungen ins Kunstgewerbe der umliegenden Völker sind früh und vielfältig. Aus der Zeit zwischen 2500 und 1800 v. Chr. muß das in Knossos gefundene, goldene Löwenfigürchen stammen, welches sich jetzt im Museum Candia befindet[51]. Aus dem 6. vorchristlichen Jahrhundert nennen wir eine gravierte

---

mahlin Maximilians I., 1493/1519 (STAF). — Zum Motiv des Falken allein vgl. etwa das prächtige Falkenkapitell im Muniment Room (1245/53) der Westminster Abtei [Unknown Westminster Abbey, von Lawrence E. Tanner, (1948) Tafel 9] oder die silbernen Falken auf dem Kleid der Königin Agnes, 14. Jht.; Kloster St. Andreas, Sarnen [Durrer KDm. Unterwalden, S. 670].

[49] Für heraldische Bindungen plädiert Oeri, Onyx 4, dagegen Stückelberger S. 328.

[50] Frühdynast.-ägypt. Granitlöwe im ägypt. Mus. Berlin; ebenda durchbrochenes Relief an einem ägypt. Zierbeil, ferner Schminktafel-Reliefs (Capart, Prim. art in Egypt, S. 240 Abb. 179), die Löwen Amenophis III., um 1400, im Brit. Mus. London usf. Als Löwen wurden die Göttinnen Sachmet und Pechmet dargestellt; wir erinnern schließlich noch an das Sphinx-Motiv. Für Vorderasien sei die Silbervase des Entemena aus Telol-Lagasch im Louvre genannt (Ende 4. Jht.), auf welcher Löwen und Löwenadler eingraviert sind (E. de Sarzec, Découvertes en Chaldée II, T. 43 bis). Siegelzylinder siehe bei Furtwängler, Antike Gemmen T. I, 1 u. 2.

[51] Rosenberg, Gesch. der Goldschmiedekunst auf tech. Grundlage, Abtg. Granulation (Frankfurt 1917), S. 29 Fig. 43. Vgl. auch Siegelabdruck aus Knossos bei Max Ebert, Reallexikon d. Vorgesch. 7 (Berlin 1926) T. 72 a, weitere Beispiele S. 318 erwähnt, so Löwenjagden auf Goldringen und Goldblechen. Siehe auch die Kretische Gemme T. 72 h.

griechische Henkelkanne von S. Genesio bei Tolentino[52]. Zahlreich ist auch das Vorkommen in der mykenischen, der griechisch-archaischen[53] und in der frühen südrussischen Kunst[54]. Viele Schmuckstücke mit Tiermotiven der Etrusker verraten einen so starken orientalischen Einschlag, daß man zum Beispiel bei den Funden aus dem Bernardinigrab an phönikischen Import dachte, der seinerseits durch Kompilation ägyptischer und assyrischer Motive auffällt[55]. Rosenberg glaubt allerdings, aus technischen Gründen, eher Rhodos und nicht das phönikische Zypern als Heimstätte dieser Kunst annehmen zu müssen[56]. Auf den Charakter des römischen Löwenmotivs, wie es

---

[52] Karlsruhe, Abb. nach Schuhmacher bei Forrer, Reallexikon. Für die große Gruppe griech. Gemmen siehe Furtwängler T. XI—XIII, ferner für Heraklesszenen IX, 7 und X. 2. Allgemein siehe auch Imhoof-Blumer und Keller, Tiere und Pflanzenbilder auf Münzen u. Gemmen des klass. Altertums (Leipzig 1889). Löwen-Beispiele des 7. u. 6 Jht. aus dem früharchaischen Kunstkreis bei Hj. Bloesch, Antike Kunst i. d. Schweiz (Zürich 1943) Anm. 36—40. Löwen auch am Henkel des griech. Krater aus dem Kelt. Grabe von Vix; 5./6. Jht. v. Chr.

[53] Vgl. das Löwentor von Mykene, Löwendarstellungen auf einer Bronzedolchklinge (Forrer, Reallexikon T. 52, 2), die mykenischen Gemmen mit kämpfenden Löwen (Furtwängler, Antike Gemmen T. III, 22 Nummern). Weitere Beispiele aus der kret.-myk. Kunst bei Chr. Simonett, Die geflügelten Löwen aus Augst (1944) S. 25, Anm. 3-5. — Griechisch-archaischer Goldschmuck (Berlin, Altes Museum), u. a. zwei in Goldblech getriebene, stehende Löwen des 7./8. Jht. (Furtwängler i. Arch. Ztschr. XLII, 1884, T. 8, 2—5), früharch.-griech. Steatiten (Furtwängler, Antike Gemmen T. V, 23, 24—26), siehe auch die von L. Curtius, Hb. d. Kw. II, abgebildete archaische Amphora im Thera-Museum (Abb. 62/63) oder ebenda die altattische Amphora im Nat. Mus. Athen (Abb. 104). Ueber die orientalischen Einflüsse in der griech. Kunst außer Curtius: Poulsen, Der Orient u. d. frühgriech. Kunst (1912), ferner Hj. Bloesch a. a. O., z. B. S. 32.

[54] Wir verweisen auf die Felidenfigur des 6./5. Jht. aus dem Zolotoj Kurgan bei Simferopol (Ebert Bd. 13, T. 31 c), auf zwei stilisierte Löwen der Goldbleche aus dem Alexandropolhügel der skythisch-sarmatischen Periode, ältere Unter-Dnjepr-Gruppe (Ebert S. 89 u. T. 36 b, c u. d), oder auf den von A. Furtwängler publizierten Goldfund von Vettersfelde (Berlin 1883), Forrer, Reallexikon T. 289, 2.

[55] Vgl. Helbig, Cenni sopra l'arte fenecia, i. Annali dell'Istituto 1876 S. 247. Etrusk. Goldringe mit Löwen zeigt Furtwängler T. VII, 11 u. 15 (um 600 v. Chr.), Gemmen ebenda T. 18. Siehe auch Abb. 76, Beil. III sowie T. 41 u. 42 bei F. Weege, Etrusk. Malerei (Halle 1921). Noch verbreiteter war das Leopardenmotiv.

[56] Von einem Schmuck des 7. Jht. v. Chr. aus Rhodos [Rosenberg S. 45, Abb. 68 und S. 72 Abb. 120] ist die gleichaltrige etrusk. Goldfibel mit granulierten Löwen und Sphinxen aus Vulci (beide Brit. Mus.) abhängig. Rosenberg S. 45 Abb. 69 und S. 55 Abb. 87. Siehe Etrusk. Goldfibel des 7. Jht. v. Chr. aus der Nekropole von Populonia (Arch. Mus. Florenz), Rosenberg S. 31, Abb. 46.

uns auf Steinschnitt- und auf Keramikarbeiten[57], in der Form von Bronzelampen (Arch. Museum Florenz) und andern Metallarbeiten begegnet, kann hier natürlich nicht eingegangen werden. Doch sei wenigstens auf das Figurenfries einer Platte aus dem römischen Silberschatz von Wettingen aus dem 3. Jahrhundert nach Christus hingewiesen, dessen Charakter ohne orientalische Einflüsse nicht denkbar wäre[58]. Die Rezeption des Löwenmotivs durch die Germanen ist noch recht wenig erforscht[59]. Wie beim Motiv des Adlers werden die Römer nicht die einzigen Vermittler gewesen sein; so dürften die Löwenschnallen der Goten in der Völkerwanderungszeit[60] aus der Formentradition des Schwarzmeergebietes geschöpft sein, wo wir ja die ornamentale Verwendung der Löwenfigur schon kennengelernt haben. Zu fragen, ob die christliche Kunst die apokalyptischen Tiere der Evangelistensymbole sowie ihre ornamentale Einordnung auf Grund mehrerer und auch nachrömisch-direkter Infiltrationen aus dem Orient gestaltet habe, scheint uns umso berechtigter, als der Typus doch den vorderasiatischen Vorbildern am nächsten steht[61]. Eine andere Frage ist wiederum, wann und auf welchen Wegen dies geschehen sei. Aus ikonographischen Gründen — man denke an die Apokalypse, an Daniel in der Löwengrube, an Simson u. a. — hatte sich ja die christliche Kunst mit der Darstellung des Löwen auseinanderzusetzen[62]. Wir halten keineswegs dafür, die mit-

---

[57] Für Beispiele siehe: Furtwängler, Ant. Gemmen, T. 45; Eichler und Kris, Kameen i. Kunsthist. Mus. Wien (1927) T. 15 Nr. 71; aus der Vielfalt der römischen Keramik greifen wir Nahegelegenes heraus: Hildegard Urner-Astholz, Die römerzeitliche Keramik von Schleitheim-Juliomagus (Schaffh. Beitr. 23, 1926), T. 4 Nr. 13; 16 Nr. 10; 24 Nr. 3; 28 Nr. 2; 32 Nr. 2 u. 62 Nr. 8, ferner Die römerzeitliche Keramik von Eschenz-Tasgetium (Thurg. Beitr. 78, 1942) T. 8—12, 21, 24.

[58] Chr. Simonett i. ZAK 8 (1946) S. 9ff. Hier wären auch die silbernen Opferschalen anzuschließen, z. B. eine aus dem 2. Jht, von Parabiago im Mailänder Civico Museo archeologico.

[59] Fantastische Formgebung und Stilisierung erschweren die Identifikation der Tierfiguren. Vgl. Haakon Shetelig, Classical Impulses in Scandinavian art from the Migration period to the viking age. Oslo 1949.

[60] A. Götze, Germ. Funde aus der Völkerwanderungszeit (Berlin 1907), Got. Schnallen, Fig. 11/12 S. 14. Vgl. auch H. Kühn, Das Kunstgewerbe der Völkerwanderungszeit, i. Bossert, Gesch. des Kunstgewerbes (Berlin 1928).

[61] L. Curtius, Aegypten u. Vorderasien i. Hb. d. Kw. S. 253. — Es wird auch die orientalische Herkunft des mittelalterlichen Tiergestalt-Aquamanile erwogen.

[62] Wir verweisen auf die Daniel-Darstellung an einem Konsolbalken aus Bawit, eine syrisch-koptische Arbeit des 4. (?) Jhts. (O. Wulff, Altchristl. u. byzant. Kunst, I, Abb. 135, i. Hb. d. Kw.), dann auf die burgundischen «Danielschnallen» (siehe H. Kühn, Die Danielschnallen der Völkerwanderungszeit. IPEK,

telalterliche Kunst lebe nur von Transkriptionen aus dem orientalischen Formenschatz. Wenn Strzygowski Kleinasien als Neuland der Kunstgeschichte auch polemisch überschätzt haben mag, so darf man doch am außereuropäischen und vor allem orientalischen Ursprung vieler Architektur-, Bild- und Dekorationsmotive nicht vorbeisehen. J. Deér in seiner Arbeit über den Kaiserornat Friedrichs II. (siehe unsere Anmerkung 82) hat Seite 69ff. auf den orientalischen Ursprung des dynastisch-sizilianischen Löwensymbols hingewiesen. Schon auf einer postsassanidischen Silberschale in der Ermitage kommen nach seinen Belegen zwei Löwen zu Füßen des Herrschers vor, ebenso auf einem persischen Goldmedaillon des 11./12. Jahrhunderts in der Freer Gallery of Art in Washington und bei den islamischen Deckenmalereien der Capella Palatina in Palermo. Um den Lebensbaum gruppierte Löwen auf dem Kaisermantel Rogers (1133/34), im wohl noch gleichzeitigen Bodenmosaik der Capella Palatina, im Rogerzimmer des königlichen Schlosses zu Palermo; andere, meist antithetische Löwendarstellungen beim Porphyrsarkophag Friedrichs II. aus der Zeit Rogers II., auf den Königsthronen zu Palermo und Monrealle und auf Paramenten, für welche Beispiele die Belege bei Deér nachzulesen sind. Es ist klar, daß wir diese islamitisch orientierten Löwenfiguren aus der Umwelt Friedrichs II. bei der Würdigung des Stiles der Onyxlöwen nicht aus dem Auge verlieren dürfen. Auch die Vielfalt anderer, romanischer und gotischer Löwendarstellungen werden wir nochmals berühren müssen bei der Charakterisierung der Tierform. An dieser Stelle nennen wir nur noch zwei Beispiele aus der Goldschmiedekunst. Antithetische Löwenfigürchen treffen wir schon am Goldenen Reliquiar vom Zahn des hl. Johannes aus der Basilika S. Giovanni zu Monza, einer langobardischen Arbeit des 8. Jht.[63]. Und am 1266/81 entstandenen Kelch der Nicolaikirche zu Berlin[64] durchstreifen Löwen das Dickicht des Zackenlaubes.

1941/42, S. 140ff.), auf Darstellungen Daniels i. d. Löwengrube i. d. Annenkapelle des Wormser Domes (1171/81) oder Simsons in einer Plastik aus der zerstörten Kirche S. Giovanni in Borgo Pavia (heute Civico Museo Malaspina zu Pavia).

[63] Siehe Kat. Kunstschätze der Lombardei, Zch. 1948/49, Nr. 70, Abb. 30/31.

[64] Siehe Erich Meyer, Jb. d. Preuß. Kunstslg. 1932, S. 170ff. (Auch bei Kohlhaussen Abb. 10). Braun, Reliquiare (1940), nennt Beispiele von Reliquiarfüßen in Löwenform (s. Sachregister), derselbe Autor i. «Altargerät» T. 92/93 Löwen als Leuchterträger. Daß das Motiv zu gleicher Zeit auch im Orient lebendig geblieben ist, belegt Kohlhaussen durch eine Mossulbronze aus der Gruppe persischer Kannen u. Leuchter des 13. Jht.

Der *Adler*[65] ist, schon in leicht stilisierter Darstellung, nicht ohne weiteres vom Falken zu scheiden. Der Falke lieh im alten Aegypten seine Gestalt den Göttern Mont und Horus[66], der Adler erscheint als Attribut des griechischen Zeus, des Jupiter Ammon. Der Adler begegnet uns auf babylonischen Siegeln, Stadt- und Staatswappen und in der hettitischen Kunst, er schmückt Münzen der frühgriechischen und ptolemäischen Zeit, ferner häufig Gemmen der frühgriechisch-archaischen, der griechischen und etruskischen Epoche[67]. Die Römer brachten ihn mit ausgebreiteten Flügeln auf Fibeln an und erkoren ihn zum Herrschafts- und Feldzeichen. Aus der Fülle des Materials nennen wir den Grabstein eines Aquilifer aus dem 1. Jht. n. Chr. im Römisch-Germanischen Museum zu Mainz und den prächtigen augusteischen Adler-Cameo des Kunsthistorischen Museums in Wien[68]. Das Adlermotiv war aber auch den Skythen Südrußlands vertraut. Wiederum bringt die ältere Unter-Dnjepr-Gruppe der skytho-sarmatischen Zeit, nämlich der Alexandropolhügel, in der adlergeschmückten Scheibe eines Pferdegeschirrs ein sehr eindrückliches Beispiel bei[69]. Die Adlerschnallen der Goten von Kertsch (Krim) und Gursuff, die aus der Völkerwanderungsepoche stammen, und das Vorkommen der Vogelfibeln unter den Grabfunden des spanischen Westgotenreiches[70] lassen vermuten, es habe sich in dieser Art der Stilisierung das ursprünglich skythische Motiv in jener Zeit von Ost nach West verbreitet. Tatsächlich erfuhr es zur Zeit Attilas die größte Verbreitung. Nicht aus Gründen wissenschaftlicher Diplomatie, sondern nach dem Gesetze der innern Wahrscheinlichkeit möchten wir das Weiterwirken römischer Vorbilder nicht ausge-

---

[65] Vgl. Art. Adler bei Max Ebert, Reallexikon der Vorgesch. I (Berlin 1924) S. 22.

[66] Für Aegypten vgl. den goldgehämmerten Falken von Hierakonpolis (Altes Reich) oder den Halsschmuck einer Tochter Sesostris II. um 1900 (New York, Metr. Mus.). Betr. Adler siehe Havard, Hist. de l'orfèvrerie fcse (1896), pg. 12f.

[67] Für die Adlergemmen z. B.: A. Furtwängler, Antike Gemmen T. 5, 36; 12, 28; 14, 40; 20, 40. Victorine v. Gonzenbach, Röm. Gemmen aus Vindonissa, i. ZAK 13, 2 (1952) S. 74 Nr. 38/39, T. 28 u. 29. Z. B. Ohrgehänge des 5. Jht. v. Chr. (Rosenberg Fig. 26—28).

[68] Eichler und Kris, Die Kameen im Kunsthist. Mus. Wien (1927) Nr. 4 (Abb. T. 2). Siehe z.B. das Fragment einer Kaiser-Apotheose der claudisch-neronischen Zeit, Nr. 26, T. 10. Auch in der Terra sigillata kommt das Adlermotiv häufig vor (siehe Urner-Astholz a. a. O.).

[69] Ebert a. a. O. Bd. 13 (Berlin 1929) T. 26c (Text S. 666f.).

[70] Germ. Funde aus der Völkerwanderungszeit, Gotische Schnallen, von A. Götze (Berlin 1907) T. VIII, IX u. X, dazu Fig. 14/15; Hans Zeiß, Die Grabfunde aus dem span. Westgoten-Reich (Berlin u. Leipzig 1934) T. 6.

schlossen haben. Sicher war dies beim frühchristlichen Kunstgewerbe der Fall[71]. Der Adler in der politischen Symbolik, den Deér in seinem genannten, uns erst während der Drucklegung vorliegender Arbeit bekanntgewordenen Buch für den sizilianischen Kreis würdigt, lebte auch in seiner von den Römern geprägten klassischen Formulierung im byzantinischen Bereiche fort und wurde unter Karl dem Großen für den Westen ebenfalls wieder aufgenommen. Wir erinnern an den Adler auf dem Ostgiebel der Pfalz zu Aachen, an die Kronjuwelen der Gemahlin Konrads III., Gisela, an die Adlerdarstellungen auf dem Zeremonienschwert und den Handschuhen Friedrichs II., an die Adler der Münzbilder, u. a. auch der Augustalen Friedrichs II. Bei allen Beispielen wäre zu unterscheiden, ob die Stilisierung einen mehr emblematischen oder mehr dekorativen Beweggrund hatte. Einige weitere Hinweise werden wir bei der stilistischen Würdigung anschließen.

Ob es der Wunsch war, die Kraft und den Mut des Löwen mit der Kühnheit des Adlers zu paaren oder ob andere ikonographische Gründe am Werke gewesen sein mögen, das lassen wir hier dahingestellt, wenn wir auf jene merkwürdigen geflügelten Mischwesen der Adler- und Löwengreife hinweisen, deren zeitliche und räumliche Verbreitung sich weitgehend mit der Streuung des gewöhnlichen Adler- und Löwenmotives deckt. Christoph Simonett[72] erwähnt eine Verbindung von Löwe und Adler in der vorderasiatischen Kunst schon aus dem Ende des vierten Jahrtausend[73], bringt dann Beispiele aus der hettitischen, assyrischen und persischen Periode, verfolgt das Motiv in der skythischen Goldschmiedekunst der Schwarzmeerländer, dann in der kretisch-mykenischen Zeit, wo nur die sogenannten Adlergreifen vorzukommen scheinen, und in der eigentlich griechischen Kunst, wo die Greifenmotive auch zur Zeit ihrer größten Verbreitung den Importcharakter nicht verleugnen. Eine bedeutendere Rolle spielen die Greife in der Vorstellungswelt der italischen Völker und Roms.

Uns beschäftigt aber nicht die Verbindung von Adler und Löwe zu einem neuen Misch- und Fabelwesen, sondern das Zusammen- und

---

[71] Z. B. anonymes Konsular-Diptychon aus der Basilica di S. Giovanni in Monza, eine Elfenbeinarbeit aus dem Anfang des 6. Jht. (Kat. Kunstschätze der Lombardei, Zch. 1948/49, Kat. Nr. 58, Abb. 23/24.

[72] Die geflügelten Löwen aus Augst, i. Schriften des Institutes f. Früh- u. Urgeschichte der Schweiz, I, (Basel 1944).

[73] Vase des Entemena, siehe Anmerkung 50 auf Seite 49.

Nebeneinanderstellen der beiden Raubtiere, vor allem ihre Reihung. Ihr gemeinsames Auftreten auf einer vordynastisch-ägyptischen Schminktafel[74] oder im Gefolge der die Tiere beherrschenden großen Göttin auf der Bronze-Hydria von Grächwil, wahrscheinlich einem griechischen Import um 600 v. Chr.[75] mag noch zufällig sein. Doch die Reihung von 85 Löwenfigürchen und 30 Kleinplastiken von Vögeln auf einem vielleicht phönikischen Prunkschmuck des 8. vorchristlichen Jahrhunderts aus dem Bernardinigrab[76] oder von granulierten Löwen und Tauben (?) auf einer Goldfibel des 7. Jht. aus Marsiliana bei Albegna[77] zeigt doch ein dem Zufälligen fernstehendes Prinzip. Aehnliches tritt vor dem 13. Jahrhundert nach Christo kaum mehr auf. Vorbereitet wird das Wiederauftreten von Tierreihen durch die romanische Plastik[78]. Im Gebiete der Metallkunst erinnern wir an die Löwen, Greifen und Affen, welche ins Geranke des Trivulzio-Kandelabers im Mailänder Dom verschlungen sind[79] oder an die Drachen, die kämpfenden Ritter und Löwen des Dreikönigschreines im Kölner Domschatz; beide dürfen um 1200 angesetzt werden[80]. In dieselbe Zeit fällt das Scheibenkreuz aus Kremsmünster[81], dessen Rankenwerk mit Löwen- und Adlerfamilien schon etwas lichter geworden ist und zu jenen blattarmen, weitausgreifenden und dem Bandelwerk des Régence stufenmäßig ähnlichen Ge-

---

[74] Capart, Prim. art in Egypt, S. 240, Abb. 179.

[75] Abbildung und Zusammenfassung der Forschungsergebnisse samt Literatur siehe Hj. Bloesch, Antike Kunst i. d. Schweiz, (Zch. 1943) S. 22ff., vor allem S. 32, 148—154. Vgl. Ebert IV/2 S. 495 mit T. 237B (irrtümlich als Urne bezeichnet).

[76] Villa Giula, Rom; Rosenberg S. 46f., Fig. 70/71.

[77] Arch. Museum Florenz; Rosenberg S. 55, Fig. 86. Vgl. aus derselben Zeit eine Fibel aus dem Regulini-Galassigrab, Cervetri (Etrusk. Mus. des Vatikans in Rom) Rosenberg S. 52/53, Fig. 79—82.

[78] Wenn Rich. Bernheimer, Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive (München 1931), sich gegen die Ansicht von Emile Mâle wendet, der das Nebeneinanderstellen von Vögeln und Löwen motivisch auf Vorderasien zurückführt und statt dessen auf die Vorbilder irischer Miniaturen und besonders des Book of Kell hinweist, so ist damit nur etwas über den Weg und die Variierung, nichts aber über den Ursprung überhaupt ausgesagt. Vgl. Bernheimer S. 130—132 u. als Beispiel etwa Abb. 128, Kapitelle v. S. Domingo in Silos (Burgos). Siehe z. B. auch die Löwen, Drachen u. Vögel der romanischen Turnustafel im Churer Domschatz, 12. Jht. Poeschel KDm. Graub. VII, S. 180f.

[79] Falke schreibt ihn, nicht unwidersprochen, Nikolaus v. Verdun zu. Vgl. Katalog Kunstschätze der Lombardei (Zch. 1948/49) Nr. 92 Abb. 34/35.

[80] Otto von Falke, Der Dreikönigsschrein des Nikolaus v. Verdun (1911).

[81] Vgl. Hubert Wilm i. «Der Kunstsammler» 1930, Heft 1, S. 22/23.

bilden führt, in deren schlankes Gefüge sich klar die Tierfiguren einpassen. So bei einem verschollenen Schmuckstück, das 1781 aus dem Sarkophag der Gemahlin Friedrichs II., der 1222 verstorbenen Kaiserin Konstanze von Aragonien, im Dom von Palermo gehoben wurde[82] und bei einem Diademrest, der noch in mittelalterlicher Zeit auf ein Kreuz montiert, sich in der Schatzkammer auf dem Wawel zu Krakau befindet[83]. Ich möchte diese Arbeit eher früher als 1250 ansetzen; sie ist dem genannten Schmuckstück der Konstanze so stilähnlich, daß an denselben, noch nicht bestimmten Herkunftskreis gedacht werden muß; kunstgeographisch können solche «internationale» Werke natürlich nicht nach dem Fund- beziehungsweise Standort beurteilt werden (Siehe Abbildung Tafel 15).

Was nun den von Deér s. Z. betonten «rein sizilianischen Charakter» des eben erwähnten Brustschmuckes der Konstanze betrifft, deren Ranken mit Löwen- und Vögelpaaren als Variante «des von den Schmelzen und von den Stickereien uns wohlbekannten Stabrankenmusters» ausgegeben werden, so ist gegenüber einer Beschränkung auf den sizilianischen Kreis doch die Internationalität des Motives nicht zu vergessen. Selbst wenn Danieles Wiedergabe verzeichnet sein sollte, so darf sie doch beigezogen werden für den Hinweis, daß sich dergleichen auch anderweitig vorfindet. Die besondere Vorliebe der sizilianischen Kunst dafür sowie die spezifische Art der Durchführung zeigt Professor Deér allerdings aus den Beispielen der gewirkten Borten aus dem Grabe Heinrichs VI. (Tafel XXXIV, 2—4) und des Thrones von Monreale (Tafel XXXVI, 3). Doch schließt er sich heute, wie er mir mitzuteilen die Freundlichkeit hatte, unserer Auffassung an: «Auch der Brustschmuck der Konstanze kann eben-

---

[82] F. Daniele, I regali sepolcri del Duomo di Palermo, Napoli (2. unver. Auflage Neapel 1859) Tavola M. — Ueber alle diese Grabbeigaben siehe Josef Deér, Der Kaiserornat Friedrichs II., Serie II. Fasc. 2 der von A. Aföldi herausgegebenen Dissertationes Bernenses Historiam orbis antiqui nascentisque medii aevi elucubrantes (Bern 1952), haupts. S. 11 und 64ff., mit Angaben über Konstanze v. Aragonien, den Grabfund und die Fundumstände. Vgl. den Hinweis von O. Homburger im Berner Katalog 1949. — Der uns hauptsächlich interessierende Brustschmuck ist nach Deérs und unsern davon unabhängigen Nachforschungen verschollen. Wenn Deér anhand des Objektes nachweist, daß die Krone in der Wiedergabe auf dem Stich «nur eine willkürliche und irrtümliche Rekonstruktion Danieles» sei (S. 11, Anm. 2), so haben wir Hemmungen, aus der Zeichnung des Brustschmuckes durch denselben Mann, obwohl sie Deér als «treu wirkend» bezeichnet (S. 64), präzise stilistische Schlüsse abzuleiten.

[83] W. Stroner, Zloty krzyz w skarben katedry na Wawelu Sprawodzdania Komisji do badania Historij Sztuki w Polsce IX, Krakow 1915.

so auch deutsch sein, da die Kaiserin vor der römischen Krönung in Deutschland weilte.» Es bliebe natürlich noch zu untersuchen, ob die sizilianische Bijouterie der Stauferzeit irgendwie auf die Goldschmiedekunst herwärts der Alpen eingewirkt hat. Dies ist durchaus möglich, weil im Gegensatz zur standortfesten Architektur die Schmuckstücke Reisen der Herrscher mitmachten und weitherum stilistisch anregend wirken mochten.

Reihen von Löwen und Adlern zeigt, um zur nordischen Kunst zurückzukehren, auch das ursprünglich in Tennenbach, dann von 1631 bis zur Aufhebung dieses Klosters in Wettingen und heute im Museo Cristiano des Vatikans aufbewahrte Vortragekreuz, dem Faison, Mercati und D. F. Rittmeyer aufschlußreiche Studien gewidmet haben[84]. Der Schreibende selbst hat, ebenfalls auf die Anachronismen des Stiles von Ornamentik und Kruzifixus hinweisend, gegenüber den genannten Autoren das Kreuz nicht vor, sondern in die ersten Jahrzehnte nach 1300 gesetzt. Unter dem mir seither bekannt gewordenen Material stellen aber besonders die Schmuckstücke von Palermo und Krakau die zeitliche Nähe zu Spiralrankenwerk und Tierplastik des Tennenbacher Kreuzes eindrücklich vor Augen. Es muß zwar eine Stufe später sein als jene, denn daneben sind seine Flächen förmlich inkrustiert von Steinen und naturalistischem Laubwerk, dessen stilistische Beurteilung dadurch erschwert wird, daß es, über die Funktion von Füllmaterial hinaus, zwischen den fast hundert Cabochons nicht frei wuchern kann. Immerhin weisen seine naturgetreuen Ahorn- und Efeublätter frühestens ins zweite Drittel des 13. Jahrhunderts. Wenn wir auch heute geneigt sind, den Kruzifixus-Typus unter Voraussetzung französischen Einflusses vor 1300 entstanden zu denken[85], so bleibt doch das Unbehagen, daß bei altertümlicher Ornamentik ein gegenüber seinen Artgenossen ungewöhnlich fortschrittlicher Corpus gegeben wäre. Wir möchten daher die Frage aufwerfen, ob die jetzige Christusgestalt nicht eine frühere, zur Ornamentik zeitgleiche habe ersetzen müssen.

---

[84] A Gothic Processional Cross in the Museo Cristiano. By S. L. Faison, (The Art Bulletin, Vol. XVII Nr. 2, June 1935. Published by the College Art Association of America); D. F. Rittmeyer, Von den Kirchenschätzen der Stifte Muri und Wettingen, Argovia, Bd. 49 (Aarau 1938), S. 220—226; ASAK 1883, III, S. 449; Msgre. D. Angelo Mercati, i. Studi e Testi Nr. 70 (Bibliotheca Apostolica Vaticana 1936); A. Knoepfli, Das Ittinger Vortragekreuz, i. ZAK 10 (1948), Heft 1—2, S. 47, 51/52 u. 54.

[85] Vgl. das Reliquiar aus Fleureffe im Louvre, 1254, oder den Gertrudschrein in Nivilles. Faison, a. a. O. Fig. 13 u. 15 .

Die weite Verbreitung gereihter Tiere als Schmuckmotive im 13./14. Jht. hat Kohlhaussen an weiteren Beispielen gezeigt: am Pritzwalker Silberfund mit Gewandschmuck des 13./14. Jht.[86], an baltischen Fibeln um 1300[87], an solchen aus Jämtland-Schweden und an einer Goldscheibenfibel aus Oestergötland mit Löwen, Greifen und Adlern[88]. Wenn wir weiter an die eben einsetzende Heraldisierung von Löwe und Adler jener Zeit denken, von welcher ungezählte Wappenträger Gebrauch machen, dann erscheinen die Tierreihen des Onyx derart zu den allgemeinen Schmuckformen der Zeit gehörig, daß ihr symbolischer Gehalt oder heraldische Beziehung zu einem einzelnen Geschlecht außerordentlich schwer nachweisbar wären.

Noch bleibt uns einiges zu sagen über die künstlerische Bedeutung der Tierfiguren unserer Onyxfassung. Die Fremdheit des Tieres, vor allem des Löwen, mag immer wieder zu unvertrauten, unfreiwillig von der Fantasie geleiteten Lösungen geführt haben. Zu dieser Schwierigkeit gesellt sich die Tücke der technischen Bearbeitung und der Kleinheit des Objektes. Das gemahnt zur Vorsicht im Ablesen stilistischer Feinheiten. Mit der von anderen technischen und künstlerischen Voraussetzungen ausgehenden Großplastik, wie dem Tier in Samsons Kampf mit dem Löwen von St.-André-le-Bas, Vienne (um 1152) oder dem prachtvoll geschlossen geformten, 1166 gegossenen Bronzeleib des Heinrichs-Löwen in Braunschweig[89], lassen sich unsere Goldschmiede-Tierchen nur schwer vergleichen. Stellen wir aber die Löwen der Onyxfassung etwa neben den gläsernen Reliquiar-Löwen aus Pfäfers (12. Jht.) im Schweiz. Landesmuseum oder neben das Tier der Danielgruppe in der Annenkapelle des Wormser Domes (1171/81)[90], so erscheinen sie weniger anthropomorph und weniger gedrungen zugleich. Näher schon stehen die Löwen des Bogenfeldes in Lieding[91], doch in die unmittelbare Nachbarschaft

---

[86] Berliner Schloßmuseum Inv. Nr. 96 344.

[87] So zeigt eine Fibel im Victoria and Albert Museum London (Inv. Nr. 529, 1893) sechs Vögel und Löwen im Wechsel.

[88] Hist. Mus. Stockholm. Das dem 14. Jht. angehörige Stück wurde 1818 aus dem Motalafluß gefischt. Abb. bei Rosenberg S. 151f., Fig. 273/74, auch bei Kohlhaussen Abb. 11 und bei Evans Abb. 18.

[89] Baum, Hb. d. Kw., Die Malerei u. Plastik des Mittelalters i. Deutschland, Frankreich und Britannien, S. 271, Abb. 272 u. S. 289, Abb. 299 (vgl. S. 296).

[90] Rothenhäusler und Rittmeyer, KDm. St. Gallen I (Basel 1951), S. 212 zu Abb. 149 auf S. 149; J. Braun, Der christl. Altar, T. 6 Nr. 22 zu S. 111. — Baum a. a. O. S. 245, Abb. 234.

[91] Baum, a. a. O. S. 250.

zur Tierplastik der Onyxfassung geraten wir erst, wenn wir uns etwa der an Löwenskulpturen reichen Churer Kathedrale zuwenden[92]. Wir denken in erster Linie an die von Poeschel weit in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts hineingerückten, von der Arler Portalplastik beeinflußten Löwen der Apostelsäulen. Ungeachtet des anderen Maßstabes und des anderen Materials zeigen sie zu den «Onyx-Löwen» größere Verwandtschaft, als zu den zwei bis drei Jahrzehnte früher anzusetzenden Arbeiten des sogenannten Danielmeisters[93]. Als zeitverwandt sind auch die Löwen der Danieldarstellung in der Heisterbacher-Bibel anzusprechen, einer gegen 1240 geschriebenen niederrheinischen Handschrift[94]. Bei unsern Löwenfigürchen ist die statuarische Strenge romanischer Plastik gewichen, das Anthropomorphe aber nur zum Teil überwunden. Die Leiber sind lebendig-frei durchgebildet und dieser Art entspricht der nachgezogene, lange Quastenschweif. Um aber den leicht skurrilen, etwas an Pudelhunde erinnernden Charakter zu erkennen, braucht man daneben nur die löwenhaftere Darstellung auf jener antiken Gemme zu halten, welche in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts Heinrich dem Kinde als Siegel gedient hat[95]. Der Vergleich mit Schild, Siegel- und Wappenlöwen wird dadurch empfindlich gestört, daß hier die Tendenzen zur Naturalisierung mit denen der Heraldisierung zumindest zeitweise parallel zu verlaufen scheinen. Man halte etwa die Siegel der Theodora, Herzogin von Oesterreich und Steier (1202—46), das für die deutsche Kunstentwicklung zwar irrelevante Siegel Königs Alfons von Kastilien (1257—84), aber auch Albrechts I. (1298—1308) neben das Siegel Gertruds, der Gemahlin Rudolfs I. (1281) oder neben andere Kiburger- und Habsburgersiegel des 13. Jahrhunderts, um zu erkennen, wie weit die Extreme mehr naturalistischer Auffassung und einer straffen, zu schlanken Leibern mit drachenähnlich spitzen Köpfen führenden Stilisierung selbst auf dem von Natur

---

[92] E. Poeschel i. KDm. Graubünden VII, S. 74ff. Hier auch die Literatur.

[93] Die Kapitellplastik des 12./13. Jht. bietet natürlich reiche und vielfältige Vorstufen und Beispiele. Wir erinnern nur an die Kapitelle in St. Jean zu Grandson oder an die häufigen, gegenüber der Onyxfassung einige Jahrzehnte frühern Löwendarstellungen in der Plastik des Basler Münsters (Gantner, KGdS. I S. 212ff. u. S. 225 mit Abb. 166 und S. 233ff., wo die hauptsächlich zu konsultierenden Werke von Rahn, S. Brodtbeck bzw. Eschers und Hans Reinhardts aufgeführt sind; Lit. zur Galluspforte S. 214). Siehe auch Anm. 101.

[94] Berlin, Staatsbibl. Siehe Pinder, Die Kunst der dtsch. Kaiserzeit (2. Aufl. Köln 1952) S. 445.

[95] F. Philippi, Siegel (Leipzig u. Berlin 1914) T. V, 11.

aus zur Abstraktion neigenden Gebiet der Emblematik und Heraldik auseinanderliegen[96]. Der von H. Schneider neuerdings in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts datierte Schild von Seedorf im Landesmuseum Zürich[97] zeigt eine ornamentale Haltung, von der noch zu ergründen wäre, ob sie mit Importen zusammenhängt[98]. Auch die Löwen der Onyxfassung erinnern mit ihrer stark vorgewölbten Brust, der Kopfhaltung und der Art des schlanken Hinterleibes an jenen von Deér auf fatimidische Vorlagen zurückgeführten orientalischen Typus, welcher auch die Löwendarstellungen der dynastisch-sizilianischen Kunst bestimmend beeinflußt hat.

Zusammenfassend ist zu sagen, daß die Löwenfiguren, vielleicht im Ausstrahlungsbezirk orientalisch-sizilianischer Kunst stehend, die starre Monumentalität und rein ornamentale Haltung der spätromanischen Plastik hinter sich gelassen haben. Sie fallen in jene kurze Periode des Naturalismus, welche allgemein die Kunst des mittleren dreizehnten Jahrhunderts in Beschlag gelegt hat und der neuen, stark durch die Heraldik geleiteten gotischen Stilisierung vorausgeht.

Noch weiter von der schlanken, spannungsgeladenen Gotik entfernt sind die Adlerfiguren der Onyxfassung. Den Unterschied erkennen wir sofort, wenn wir etwa an den Goldadler auf dem Brunnen vor dem Goslarer Rathaus oder an andere hervorragende Beispiele im späten 13. und im 14. Jahrhundert denken[99]. Wie unheraldisch die «Onyx-Adler» wirken, lehrt ein Vergleich mit den Siegeln der Zeit[100] und mit den uns besonders nahestehenden der Grafen von

---

[96] Vgl. zu den heraldisierten Formen etwa P. Schweizer u. H. Zeller-Werdmüller, Siegelabbildungen zum Urkundenbuch der Stadt und Landschaft Zürich, 1. Lief. T. II/12, 13 (Kiburger 1227 und 1234), T. III/17 (Habsburger 1232/43), Lief. II, T. I/6—9 (Habsburger 1247—53), II/10 (1254) u. a., ferner etwa das Frauenfelder Siegel von 1286, KDm. Thurgau I, Abb. 122. Die übrigen Beispiele aus der Siegelsammlung des Staatsarchives Frauenfeld.

[97] Hugo Schneider, Neues zum Reiterschild von Seedorf, i. ZAK 12 (1951) S. 116-18.

[98] W. Boeheim, Der Reiterschild von Seedorf, Ztschr. f. Hist. Waffenkunde (Dresden 1897/99) I, 73, erinnert an ähnliche persische Löwendarstellungen des 9./10. Jahrhunderts.

[99] Als herrliches Beispiel möge der Schild von Raron (Sitten, Valeria) um 1300 genannt sein (Schneider a. a. O. T. 42; Gantner KGdS. II, Abb. 206); wir denken aber auch an die Adlerpulte, unter welchen das in der Notre-Dame-Schatzkammer von Tongeren (Kat. Kunst der Maasvallei, Rotterdam 1952, Nr. 134 mit Abb. 29) eines der schönsten sein dürfte (2. H. 14. Jht.).

[100] Unter vielen andern nur das Gottfrieds II., Grafen von Arnsberg 1210 und 1212, Abb. bei Philippi a. a. O. T. V, 18 u. 19.

Froburg, die bei Merz auf Tafeln zusammengestellt sind. Wir könnten zunächst vermuten, die Anforderungen der Standfestigkeit und andere technische Momente der Treibarbeit habe eine beschwingtere, königlich-kühnere Darstellung gehindert. Doch zeigen sowohl Siegelbilder wie die reichen Beispiele der Adlerkapitelle[101], daß auch hier, fern von den technischen Schwierigkeiten einer Goldschmiedearbeit solchen Miniaturformates, gedrungene, fast etwas plump wirkende Vögel vorkommen. Wiederum läßt sich kaum entscheiden, ob wir Adler einer etwas ältern Stilstufe, etwa um 1200, vor uns haben, oder ob es sich um durch fremde Vorbilder bestimmte Formen der Goldschmiedekunst um 1240 handelt. Immerhin lassen sich die Adlerfiguren der Onyxfassung sehr wohl in die für die Löwen gewonnene Datierung einfügen.

Die naturalistischen Blattkelche der Edelsteine

Diesen naturhaft wiedergegebenen Blättchen hat Kohlhaussen eine sehr große Bedeutung zugemessen; sie sind als Stilindiz unserer Meinung nach eher überbetont worden[102]. Sowohl das blattlose, geometrische Rankenfiligran wie naturalistische Blättchen zur Fassung von Edelsteinen begegnen uns schon im 9. Jahrhundert: die erste Art auf dem Einband des 846/62 entstandenen Psalteriums Karls des

---

[101] Otto Schmitts Reallexikon der dtsch. Kunstgesch. Bd. I (Stuttgart 1937) gibt eine interessante Entwicklungsdarstellung des Adlerkapitells, beginnend mit hellenistischen Beispielen des 2.—3. Jht. aus Tarent, spätrömischen Bronze-Adlerkapitellen derselben Zeit, um über byzantinische sowie armenisch-georgische Objekte zur Blütezeit in der Romanik zu gelangen. Die Vorläufer des Adlerkapitells scheinen also auch im östlichen Mittelmeergebiet beheimatet. Aus den unsern «Onyx-Adlern» zeitlich vorangehenden Beispielen seien die Adler an den Kapitellen der Kaiserpfalz von Gelnhausen (1180/90), die gleichaltrigen an der Basler Galluspforte und an den Kapitellen (um 1200) im Basler Münster genannt (vgl. Anm. 93), ferner die z. T. daran anschließende Plastik der Portale von Neuenburg und Saint-Ursanne (Gantner I, 218f.), wobei die lombardischen Einflüsse sich nicht unvermischt durchgesetzt haben und schließlich die Adler der Kapitelle im Dom zu Chur (Gantner 190 u. 220; Poeschel, KDm. Graubünden VII, S. 74ff.). Einen ganz andern, ikonographisch bedingten Sinn hat das gehäufte Vorkommen der Adler auf dem Mittelpfeiler des ehemaligen Westportals der Abteikirche von Souillac (12. Jht.). Vgl. M. Hauttmann, Die Kunst des frühen Mittelalters (Prophyläen, Berlin 1929).

[102] Hingegen habe ich leider, besonders auf Grund der nicht restlos klaren Darlegungen auf S. 60, Kohlhaussen mißverstanden, wenn ich glaubte, er weise die Onyxfassung in die Zeit des ausklingenden Naturalismus. Vgl. Knoepfli im Bodenseebuch 1953, S. 10.

Kahlen in der Pariser Nationalbibliothek, die zweite beim Münchener Codex aureus. Schon das Reichskreuz von 1033 zeigt die Verkümmerung naturalistischer Formen; die Romanik bevorzugt dann die linearen Filigranspiralen. In der ersten Stilstufe des Blattfiligrans werden im Ursprungsland Nordost-Frankreich und bei seinem Hauptmeister Hugo von Oignies die geometrischen Ranken mit Blättchen belebt, die funktionell den Krabben und Kreuzblumen entsprechen und als architektonisch empfundenes Ziermotiv der Unterlage noch aufgelötet sind[103]. Schon diese vorbereitende Stufe wurde nach Deutschland verpflanzt, vermutlich durch Rückwanderer aus französischen Werkstätten. In Frankreich selbst zeigen die Steinmetzarbeiten der Kathedralen von Chartres (Seitenportal des südlichen Querschiffes, vor 1220), Amiens (Mittleres Westportal, vor 1236) und von Reims (Mitte 13. Jht.) den stilistischen Weg von der gebundenen Form zu den wuchernden Laubtapisserien, wie sie dann von den Oberrheinischen Goldschmieden in der zweiten Jahrhunderthälfte übernommen und zu unüberbietbarer Freiheit weiterentwickelt wurden[104]. Erst der Anfang des 14. Jahrhunderts bringt dann eine neue Schematisierung, eine neue Typisierung und Erstarrung der organisch-lebensnahen Kunst zur ornamentalen Formel[105]. Wie bei den Formen des steif-symmetrischen Rokoko, die zu Beginn und zu Ende des Spätbarocks in täuschend ähnlicher Weise auftreten, so

---

[103] Diese Art kommt nur in Nordostfrankreich, nicht aber im Süden des Landes vor (A. Michel, Histoire de l'art, II, 2, S. 929 u. Abb. 559). Als Beispiele das Rippen-Reliquiar des Hl. Petrus, 1228, eine Arbeit Hugos (Kohlhaussen, Gesch. d. Kunstgewerbes aller Völker und Zeiten, Bd. V, Abb. S. 369); Heiligdorn-Reliquiar in Arras (Molinier-Marcou, L'art français, T. 28); Flügelaltärchen aus Floreffe und Schrein aus Nivilles (Anm. 85); Taurinus-Schrein in Evreux (Molinier-Marcou, L'art français, T. 31). — Für Deutschland siehe etwa den Elisabethenschrein in Marburg (vgl. darüber Kohlhaussen und Hamann); Westfälischer Kelch, unter Einfluß des Nicolaus v. Verdun entstanden, jetzt in Borga; Reliquiar aus Goslar, jetzt in Stockholm; Kelch i. d. St. Moritzkirche bei Hildesheim (E. Meyer, Jb. d. Preuß. Kunstslg. 1932, S. 165f.). Weitere Beispiele bei Knoepfli, Ittinger Kreuz, ZAK 10 (1948) Heft 1/2 S. 50ff.

[104] Bucheinband aus St. Blasien, nach Kohlhaussen straßburgisch um 1270, nach Noack u. nach Knoepfli freiburgisch um 1265, höchstwahrscheinlich Hauptwerk des Mstr. Johannes. Als freiburgisch, Nachfolge des Mstr. Johannes um 1280, betrachten Noack und Knoepfli auch das St. Trudperter Kreuz (Ermitage Leningrad); nach Kohlhaussen straßburgisch. Vgl. Villinger Scheibenkreuz des Mstr. Johannes (1268), das derselben Schule angehörige Ittinger Kreuz (letztes Viertel 13. Jht.) sowie das bereits genannte Tennenbacher bzw. Wettinger Kreuz (vgl. Anm. 84).

[105] Knoepfli, a. a. O. S. 51, Anm. 48/49.

gleichen sich die stilistischen Erscheinungen des knospenden und des verblühenden Naturalismus, des Verlassens und der Wiederaufnahme geometrischer Ordnungen. In die Jahrzehnte des Ausklingens dürfen wir die Onyxfassung schon aus andern Gründen nicht setzen. Für die Blütezeit des Naturalismus wäre es verwunderlich, wenn der Goldschmied die neue Möglichkeit nur schüchtern und in dienender Rolle angewandt und auf den Blattrankengrund gänzlich verzichtet hätte. Diese Erwägungen legen eine Datierung in den Beginn des Naturalismus vor der Jahrhundertmitte nahe.

Zusammenfassung der Ergebnisse und kunsthistorische Einordnung

Ausgehend von der Relieffigur der rückseitigen Onyxfassung haben wir den Falken nicht als raumfüllende, ornamentale Beigabe, sondern das Ganze als bestimmte Szene aus der Beizjagdkunst erkannt, nämlich als die Beruhigung des Tieres vor dem Behauben. Da es dem Künstler nicht um bloß attributive Auszeichnung ritterlichen Wesens, sondern um die Wiedergabe einer eigentlichen Falknerei-Episode ging, so fällt die Arbeit in eine eher individualisierende und nicht typisierende Zeit. Der Drang nach naturalistischer Darstellung wird jedoch in künstlerischer Zucht gehalten durch die klassizistische Art der Formen. Die Durchdringung dieser beiden Tendenzen aber ist das Charakteristikum der spätstaufischen Zeit im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts. Motivisch paßt das ausgezeichnet, denn damals blüht die ritterliche Falknerei erst recht auf und ihr Haupt und hervorragender Schilderer ist kein gringerer als Friedrich II. von Hohenstaufen selbst, dessen Vogel- und Falknerbuch allein schon die Wertschätzung zu erweisen vermöchte, deren sich die Beizjagd in dieser Zeit erfreute.

Sowohl der Adler wie der Löwe stammen als Motiv, sei es in Einzelfiguren wie in alternierender Reihung, aus dem Orient. Wir suchten den Weg aus dem nahen Osten durch Beispiele aller Zeiten abzustecken und konnten die weite Verbreitung und sozusagen ständige zeitliche Präsenz der Adler- und Löwenfiguren vor allem im Ornament der Kleinkunst erkennen. Der symbolische Gehalt ist ständiger Variierung unterworfen. Im 12./13. Jahrhundert taucht das Motiv alternierender Tierreihen mehrfach in Goldschmiedewerken auf, wobei, ähnlich wie in der sakralen Malerei und Plastik, vor allem in der Kapitellkunst, der ikonographische Gehalt nicht nur doppelsin-

nig erscheint, sondern alle Grade der Sinnes-Entleerung bis zur rein dekorativ gemeinten Fassung durchläuft. Gerade weil es sich um ornamentales und traditiongebundenes Allgemeingut handelt, kann es nicht heraldisch-individuell interpretiert, nicht mit Sicherheit auf die Wappen der Froburger und Habsburger bezogen werden. Zudem fehlt jegliche heraldische Stilisierung, die wir auf gleichzeitigen Siegeln und andern heraldischen Dokumenten doch schon feststellen. Die Gestaltung der Tiere ist der starren ornamentalen Formel entwachsen und entspricht der freiern, naturalistischen Tendenz, die auch in der Form der Blattkelche zu spüren ist. All diese Feststellungen führen uns wiederum ins zweite Viertel des 13. Jahrhunderts. Wir vermögen daher Evans nicht zu folgen, wenn er die Fassung als Zeugnis dafür nennt, welch hohen Stand die Goldschmiedekunst in der *zweiten* Hälfte des 13. Jahrhunderts erreichte. Er scheint das rückseitige Falkner-Relief unberücksichtigt gelassen zu haben. Hingegen pflichten wir seiner Wertung bei: «The whole is an unparalled example of the jeweller's work of its time.»

Sehr schwierig ist die Lokalisierung der Arbeit. Gehen wir vom Falknerrelief aus, so dürfte einer Zuschreibung an den *oberrheinischen Kunstkreis um 1240* wenig im Wege stehen. Kohlhaussen versucht noch weiter zu präzisieren und glaubt das Werk in einer Straßburger Werkstätte entstanden. Basel schließt er mit der Begründung aus, der dort zwischen 1246 und 1262 geschaffene Eptinger Kelch weise nur Knopffiligran und Palmetten auf. Diese stilistische Argumentation fällt schon deswegen dahin, weil der Kelch nach H. Reinhardts Forschungen kurz nach 1213 entstanden sein muß[106]. Basel scheidet eher aus andern Gründen aus: gegenüber Straßburg fällt die baslerische Potenz jener Zeit sehr stark ab, was auch ein Vergleich der Siegelbilder zu zeigen vermag. Auch Freiburg i. Br. kann erst in zweiter Linie in Betracht kommen. Gleichwohl möchten wir die Onyxfassung lieber als «oberrheinisch, vielleicht straßburgisch», denn apodiktisch als in Straßburg entstanden bezeichnet wissen.

Nun haben wir verschiedentlich, vor allem bei den Löwenfiguren und auch beim Vogel-Löwenmotiv, auf mögliche stilistische Beziehungen zur sizilianischen Kunst jener Zeit hingewiesen. Vom technischen Standpunkt aus bezeichnet Deér sowohl die der ganzen Höhe der Kasten nach aufgelöteten Fassungskrallen der Steine wie die Be-

---

[106] Vgl. Kohlhaussen, Onyx, S. 57. Ueber den Eptinger Kelch siehe R. F. Burckhardt, KDm. Basel II (Der Basler Münsterschatz) Nr. 8 S. 80ff.; Hs. Reinhardt, i. Jahresbericht des Hist. Museums Basel, 1946.

festigung der Perlen durch Stift und Körbchen als verbindende Eigenheit der Grabbeilagen der Konstanze, die innerhalb der ganzen sizilianischen Produktion zur Zeit Friedrichs II. sonst fehle. Der Onyx weist ähnliche technische Charakteristika auf. Die Art der Fassungskrallen ist auch sonst nordwärts der Alpen bekannt, die Aufstiftung der Perlen ebenfalls, zum Beispiel beim Krakauer Diademrest[107]. Weder technische, noch ornamentale Kriterien legen uns sizilianische Herkunft der Onyxfassung nahe. Eher als diese Fassung sizilianisch, dürften wir die Grabbeigaben Konstanzens, wenigstens den Brustschmuck, und den Krakauer Diademrest als herwärts der Alpen entstanden bezeichnen. Den Ausschlag beim Onyx aber gibt das Falknerrelief der Rückseite.

Wir werden im dritten Teile darlegen, daß nicht bewiesen werden kann, unser Kleinod sei ein Geschenk Friedrichs II. an einen Grafen von Froburg, Habsburg oder Kiburg gewesen. Aber wir werden auch zeigen, daß diese Adelsgeschlechter persönliche Beziehungen zum Kaiser und seinem Hof unterhielten, daß sie bei Friedrich II. in Italien weilten. Wir möchten angesichts dieser Tatsache nochmals die Möglichkeit von Einflüssen der sizilianischen Kunst auf das Schaffen am Oberrhein betonen, wobei der Vermittler, Vermittlungswege und Vermittlungsarten manche denkbar sind. Denn gerade bei der von uns hervorgehobenen Internationalität der spätstaufischen Kunst wäre es doch eigenartig, wenn der süditalienische Hof Friedrichs II. in seinem transportablen Kunstschaffen auf die deutsche Kunst auch nicht in Spuren eingewirkt haben sollte. Desgleichen müssen Einflüsse umgekehrter Richtung miterwogen werden.

Die Fahndung nach zeitgleichen und stilähnlichen Werken hat uns nicht nur zu Parallelen einzelner Motive geführt, sondern uns auch gerade das Einzigartige, nirgends so Wiederholte der Onyxfassung verdeutlicht. Es gilt auch hier: Die Bedeutung großer Kunst liegt nicht in dem Zeitverhafteten, Vergleichbaren an ihr, sondern in ihrem Sonderfall.

---

[107] Aehnlich aufgestiftete Perlen finden wir an einer Kameofassung aus dem Domschatz von Aosta 12. Jht. (Museo civico, Turin, Evans Abb. 3), an der Fassung des Augustus Sardonyx am Hilarius-Reliquiar aus dem Schatz von St. Denis, ausg. 13. Jht., an den Reliquienkreuzen im Palazzo Pitti in Florenz und im Nat. Museum Kopenhagen aus der Roskilde Domkirke und einer Reliquiarbrosche deutscher Werkstätte (ca. 1375) im Musée de Cluny (Evans Abb. 8b, 10a und b sowie 22).

Die dem Kasten entlang geführten Krallen an einer Votivkrone der Dominikaner in Liège, vor 1270 (heute Louvre, Evans Abb. 7b).