



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland bis zum Ende des XIII. Jahrhunderts

Kemmerich, Max

Leipzig, 1909

VII. Kapitel. Das Porträt in der ersten Blütezeit der Großplastik im XIII.
Jahrhundert

urn:nbn:de:hbz:466:1-43497

Das Porträt in der ersten Blütezeit der Großplastik im 13. Jahrhundert.

Dem rückschauenden Blick erscheint die deutsche Plastik des 12. Jahrhunderts, soweit sie sich bisher schon übersehen läßt, als eigentümlich unfreie, befangene, der Natur fernstehende Kunst. Gewiß haben wir wiederholt die Beobachtung machen können, daß der Bildhauer sich ernsthaft in sein Modell versenkte, daß er redlich strebte, dem Block die Züge einer bestimmten Person zu verleihen, uns vergessen zu machen, daß es harter, lebloser Stein war, aus dem er Menschen von Fleisch und Blut bilden sollte. Im allgemeinen will das aber nur schwer gelingen. Dazu muß durch zeichnerische Mittel der plastischen Wirkung nachgeholfen werden. Im Porträt haftet die Individualisierung noch an der Oberfläche. Der Stein wird zumeist stehen gelassen bzw. in Flächen behandelt, liebevolles Versenken in Details, Eingrabung der Runzeln und Falten, hervorrufen von Schattenwirkung und dadurch von Leben durch feinere Modellierung fehlt fast völlig. Allerdings ist man ängstlich bedacht, etwa bei der Haar- oder Gewandbehandlung möglichst viele Haare oder möglichst feine Fältchen nachzubilden. Doch das verleiht in erster Linie den Darstellungen jene archaische Steifheit, jenes starre Vorherrschen des Unbelebten, Formalen, jenes Eingezwängtsein in die Frontalität, die erst nach liebevollem, nicht mühelosem Versenken dem forschenden Blick die Reize dieser Kunst zu genießen gestattet.

Dazu ist die plastische Tätigkeit der frühromanischen Periode keineswegs gleichmäßig über Deutschland verteilt. Am frühesten hebt sich in Bayern ein Gipfel aus dem Nebelmeer, dann folgen in Sachsen und den oberen Rheingegenden weitere nach, ein vierter kommt in Böhmen zum Vorschein, ein fünfter und letzter im Maingebiet. Was dazwischen liegt scheint gänzlich steril zu sein. Aber auch diese Höhepunkte wachsen nur in wenigen Denkmälern beträchtlich über die Schöpfungen der Halbkulturvölker heraus. Was bei dieser Sachlage im Porträt geleistet wurde, sahen wir. Es ist wesentlich mehr, als man hätte erwarten sollen. Gerade dieselbe Sporadischkeit der deutschen Kunst, das Unzusammenhängende im Verein mit anderen Faktoren ließ im allgemeinen eine schematische Kunstübung, eine Formel zur Wiedergabe bestimmter Partien, wie wir sie in der gleichzeitigen Malerei kennen lernten, nicht aufkommen. Da war jeder Steinmetz gezwungen, neuerdings sein

Modell zu studieren und zu versuchen, auf eigene Faust den Kampf mit dem Material aufzunehmen. Das führte zu einem gewissen Naturalismus, der dem Porträt zugute kommen mußte.

Lassen wir nun unser Auge auf den Schöpfungen des 13. Jahrhunderts ruhen, so möchten wir zunächst glauben, es handele sich um eine ganz andere Kunst, ja, um ein anderes Volk. Nicht Jahrzehnte, sollte man vermuten, trennten die leblosen Bildwerke des 12. Jahrhunderts von denen des folgenden, nein, Jahrhunderte meint man dazwischen liegend zu sehen. Vor uns spielt sich der Prozeß des Fortschreitens von Starrheit zu Freiheit, von Gebundenheit an den Stein zur edelsten lebenerfüllten Menschlichkeit, bei deren Betrachtung man überhaupt das Material vergißt, nur an wenigen Orten ab. Im großen Ganzen stehen wir vor einem Rätsel, an dessen Lösung jetzt aber viele Geister arbeiten, besonders seit Hasak in seinem schönen Buche¹⁾ die Wunder des 13. Jahrhunderts eigentlich erst zugänglich machte, diese Werke von unvergänglichem Werte zuerst im Zusammenhang würdigte und sich damit ein dauerndes Verdienst um die Kunst unseres Vaterlandes erwarb. Daß wir, um Schönheit zu finden, nicht immer außer Landes gehen müssen, daß auch nördlich der Alpen klassische Formen möglich sind, das lehrt uns die Kunst dieser Zeit.

Der Entwicklung dieser reifen Schöpfungen aus den primitiven Anfängen — wohl verstanden nur der Form nach, denn an Gedankenfülle und Phantasie reichum können es die Portale des 12. Jahrhunderts kühn mit der Folgezeit aufnehmen — können wir hier nicht nachgehen. Das muß der Spezialforschung überlassen werden. Unsere Aufgabe ist ja ausschließlich, die Bewältigung der individuellen Erscheinung darzustellen. Wenn wir trotzdem auch hier territorial vorgehen, so ist das durch ein Einteilungsbedürfnis begründet. Überdies führen auch, soweit wir jetzt urteilen können, nur in zwei Gegenden verbindende Brücken über die Kluft, die die Schöpfungen des vorigen Jahrhunderts von diesem trennt, nämlich in Franken und Sachsen.

Hier hat zugleich die Plastik ihre höchsten Triumphe gefeiert, denn ihr Schwerpunkt hat sich in dieser Periode nach dem mittleren und östlichen Deutschland verschoben.

Goldschmidts Untersuchungen, die wir bereits oben zu würdigen Gelegenheit hatten, haben auf sächsischem Boden die Lücke ausgefüllt. Trotz der großen Differenzen der von ihm unterschiedenen drei Stile ist die Entwicklung doch kontinuierlich. Gehörten die älteren Quedlinburger Äbtissinnengräber noch der ersten Periode an, war ihr ikonographischer Wert gleich Null, so war bereits das der Agnes auf einer beträchtlichen Höhe der Menschenbildung und vielleicht, ja wahrscheinlich von nicht geringem porträtistischem Wert. Dasselbe gilt wohl von dem schönen, viel freieren der Äbtissin Gertrud (1233—1270) Abb. 90. Inwieweit wir diesen überhaupt bei Grabmälern annehmen dürfen, ist schon früher auseinandergesetzt. Grabmäler nun besitzen wir in wunderbarer Vollendung und nicht geringer Anzahl gerade in der sächsischen Schule. Leider ist ihr Entstehungstermin nicht immer mit wünschenswerter Sicherheit zu bestimmen, was zur Folge hat, daß wir auch über ihren Ähnlichkeitsgehalt im allgemeinen nur Vermutungen äußern können.

¹⁾ Hasak „Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert“. Berlin 1899.

Bestimmt ohne jeden Porträtwert, weil fast ein Jahrhundert nach seinem Tode entstanden, ist die schöne Grabplatte des Grafen Wiprecht von Groitzsch in Pegau unweit Leipzig. Sie stellt den Stifter des Benediktinerklosters, der 1124 starb, dar und dürfte aus den ersten Dezennien des 13. Jahrhunderts stammen. Der Graf liegt auf dem Rücken mit der Fahne in der rechten, dem Schild in der linken Hand. Die Gestalt ist leidlich proportioniert, die reich gefältelte Gewandung vollkommen plastisch, der Körper unter ihr deutlich sichtbar. Das stolze Gesicht ist voller Leben. Merkwürdig ist die reiche Verzierung von geschliffenen bunten Steinen an Schild und Gewandung¹⁾.

Ähnlich ist das Grabmal des 1190 verstorbenen dicken Grafen Dedo mit seiner bereits 1189 verstorbenen Gemahlin Mechtildis in der Klosterkirche in Wechselburg²⁾. Es stellt die beiden Wettiner nebeneinander auf dem Rücken liegend dar, die Füße auf Konsolen, den Kopf, wie bei Wiprecht, auf Kissen ruhend. Auch diese Gesichter sind lebensvoll und vortrefflich modelliert, daß sie aber auf Porträtähnlichkeit keinerlei Anspruch erheben können, geht nicht nur aus der erst etliche Jahrzehnte nach dem Ableben erfolgten Errichtung des Denkmals hervor — ich kann mich Hasaks Vermutung, es sei bald nach 1190 entstanden, aus stilistischen Gründen nicht anschließen, stimme vielmehr mit Goldschmidt überein —



Abb. 90. Grabstein der Abtissin Gertrud in der Schloßkirche zu Quedlinburg.

¹⁾ Abb. in den Bau- und Kunstdenkmälern des Königsreichs Sachsen. XV. Bd. Amtshauptm. Borna. Beilage X, XI und XII.

²⁾ Abb. in den „Monumenten des Mittelalters und der Renaissance aus dem sächsischen Erzgebirge“. Dresden 1875, Taf. 35. Merkwürdigerweise bildet auch Sponsel „Fürstenbildnisse aus dem Hause Wettin“, Tafel 3, diesen Grabstein ab, wiewohl er sich doch laut Vorrede auf Porträts beschränken will und ihn selbst auf die Jahre zwischen 1220 und 1230 datiert.

es folgt auch allein aus der Tatsache, daß Dedo ungewöhnlich dick war, während er hier wohl proportioniert erscheint. Schon die plastische Gewandbehandlung der in lange Mäntel aus schwerem Stoff gehüllten Fürsten sowie die deutlich erkennbare leichtere Unterkleidung lassen es ausgeschlossen erscheinen, daß selbst der genialste Künstler in so kurzer Zeit die frühere Stufe überwunden haben sollte.

Konnten wir bei beiden Monumenten unbedenklich jede Porträtabsicht in Abrede stellen — nur das Kirchenmodell in der Rechten Dedos bezeugt durch seine Ähnlichkeit mit der Kirche in Wechselburg, nach Hasak, daß der Künstler nicht in allem und jedem sich seiner Phantasie überließ — so sind wir einem anderen herrlichen Monument dieser Schule gegenüber zu eingehender Begründung unseres ablehnenden Urteils gezwungen.

Wir meinen das unübertrefflich schöne Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mechtildis im Dom zu Braunschweig, das größte Meisterwerk seiner Zeit und überhaupt eines der erhabensten Denkmäler, die jemals einem Toten gesetzt wurden. (Abb. 91.)

Die große Ähnlichkeit dieses Werkes mit dem Grabmal Dedos läßt keinen Zweifel darüber, daß beide etwa derselben Zeit, selbstverständlich derselben Schule, entstammen, nur daß die größere Vollendung des ersteren auf einen etwas späteren Entstehungstermin zu schließen gestattet.

Betrachten wir zunächst das Werk lediglich vom ästhetischen Gesichtspunkte aus.

Das fürstliche Ehepaar liegt nebeneinander auf dem Rücken, Mechtildis die Hände im Gebet gefaltet, Heinrich in der Linken das Schwert, in der Rechten das Modell der gestifteten Kirche. Das Ebenmaß der Gestalten, die Schönheit der unter der Gewandung durchschimmernden Körperformen spotten jeder Beschreibung. Es ist in dieser Hinsicht ein würdiges Gegenstück zu den größten Schöpfungen Griechenlands, und gleich ihnen klassisch, d. h. für alle Zeiten seinen Wert behauptend.

Der üppige Faltenwurf hat bereits jene Großzügigkeit und Natürlichkeit, jene Zwischenstellung zwischen der noch kleinlichen Art, der wir bei Wiprecht begegneten, und jener Schwerfälligkeit erstarrter Wogen oder Gebirgsmassen, die die spätere Gotik charakterisiert, daß wir sie nur vollendet nennen können. Das Maßhalten des Künstlers zwischen Bewegung ohne Unruhe, sorgfältiger Durchbildung ohne Effekthascherei ist bewunderungswürdig. Die Kennzeichnung der verschiedenen Stoffarten, z. B. am Unterärmel der Fürstin und am Mantel, ist wohl nicht zu überbieten.

Die Gesichter sind durchaus deutsch, ohne jede Spur von jener halb griechisch, halb italienischen uns auch an modernen Bildhauerwerken noch langweilenden, weil zur schematischen Unnatur gewordenen Gesichtsbildung, die, wie Hasak treffend bemerkt, nur eine Folge ist des ständigen Studiums der Antike unter gleichzeitiger vollständiger Vernachlässigung der Natur, d. h. der uns umgebenden einheimischen Bevölkerung. Daß der große Meister nach lebenden Modellen arbeitete, nicht wie wir mit Vorliebe nach Gipsköpfen, die nach irgend einem Kanon konstruiert sind, unterliegt natürlich nicht dem allerleisesten Zweifel. Der kräftige Kopf Heinrichs begegnet uns noch heute täglich in Norddeutschland, das entzückende weiche Oval der Mechtildis stempelt sie ebenfalls ganz ausgesprochen zu einer Vertreterin der

blonden Rasse (*homo europaeus flavus*). Von Konstruktion kann ich wenigstens nicht das geringste entdecken und ebenso wenig von Idealtypus. Andererseits wählte jeder Bildhauer, wofern er nicht porträtierte, sich selbstverständlich ein Modell nach seinem Geschmack bzw. nach dem seiner Zeit aus, woraus sich die Ähnlichkeit der Idealfiguren derselben Periode auf die natürlichste Weise erklärt. Dieses Ideal war



Abb. 91. Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mechtildis im Dom zu Braunschweig.

aber damals ausgesprochen und, wie wir sahen auch literarisch beweisbar, das des blonden, hochgewachsenen dolichocephalen blauäugigen Menschen mit Langgesicht im Gegensatz zum kurzköpfigen, schwarzen, rundgesichtigen alpinen Typus, den wir heute z. B. auf Defreggers Mädchenbildern regelmäßig finden.

Doch die uns bewegende Frage ist hier eine andere, ganz präzise: nicht ob der Meister ein lebendes Modell zum Vorbild nahm, sondern ob dieses Modell der große Welfe und seine Gattin waren. Das gilt es zu entscheiden.

Hasak tritt dafür ein, andere, die die Grabfiguren bis in die Mitte des Jahrhunderts hinaufdatieren wollen, bestreiten es mit gleicher Entschiedenheit. Vorausgeschickt sei, daß Heinrich der Löwe 1195, seine Gemahlin aber bereits 1189 das Zeitliche segneten.

Zunächst erbringt Hasak den Nachweis, daß in der letzten Lebenszeit des Löwen ein reges Kunstleben in Braunschweig herrschte. Das unterliegt auch gar keinem Zweifel. Den Bronzeguß Magdeburgs in dieser und sogar noch in etwas älterer Zeit — in dieser Periode gewaltigsten Vorwärtstürens spielt jedes Jahrzehnt eine Rolle — haben wir kennen gelernt. Dieser Kunstbegeisterung hatte der ehernen Löwe, der, 1166 von Heinrich auf dem Burgplatz errichtet, als bedeutendstes Werk dieser Art im damaligen Deutschland beweist, daß Braunschweig keineswegs im Hintertreffen stand, seine Entstehung zu danken. Die niedersächsischen Kopfreliquiare zeigen uns das gleiche hinsichtlich der Menschendarstellung. Dazu kommen die von Hasak beigebrachten Notizen vom Bilde eines gekreuzigten Heilandes, von einer Statue nebst anderweitigen Arbeiten, die die Bewunderung des Chronisten erregten. Das alles läßt uns wie gesagt über die hohe Kunstblüte in der damaligen Welfenresidenz keinen Zweifel.

Doch dieser generelle Beweis nützt uns wenig. Wichtiger schon ist Hasaks Feststellung, daß das Ornament der Konsolen, auf denen die Füße des Ehepaares ruhen, nur zwischen 1200 und 1220 nachweisbar ist. So kommt er zum Schlusse, das Monument sei entweder gleich nach dem Tode Heinrichs oder zwischen 1209 und 1214 errichtet, als sein Sohn, Kaiser Otto IV., sich kurze Zeit im ruhigen Besitz der Kaiserherrlichkeit befand.

Aus dem Modell, das ein treues Abbild der Kirche ist, geht hervor, daß das Grabmal nach 1195 und vor 1250 entstand. Das Nähere möge man bei Hasak suchen.

Doch mit allen diesen Erwägungen ist uns nicht viel gedient, da niemand mehr das Werk später als etwa 1230 ansetzt. Das würde aber genügen, jede Porträtabsicht auszuschließen.

Doch wir ziehen es vor den negativen Beweis durch Vergleich zu erbringen. Leider existieren keine Porträtsiegel Heinrichs, wohl aber eine ihn und seine Gemahlin darstellende Miniatur in seinem Psalter, jetzt im British Museum zu London, Lansdowne, No. 381¹⁾. Wenn auch die Gesichtsbildung der Mechtildis mit ihrer länglich-ovalen Form mit der des Grabmales übereinstimmt, was rassenmäßig, aber nicht individuell beobachtet zu sein braucht, so können wir dasselbe von Heinrich nicht sagen. Zwar hat auch er länglich-ovalen, also germanischen Gesichtsschnitt, auch die auf der Mitte des Hauptes gescheitelten Haare und die Form der Nase stimmen überein. Entscheidend als Differenzpunkt ist dagegen, daß er auf der Miniatur schnurrbärtig ist. Daß man nicht gewagt hätte, in einen ihm selbst gewidmeten Werk ihn in so eklatanter Weise unrichtig darzustellen, bedarf keines Beweises. Wenn es also auch außerordentlich befremdlich ist, daß die Figur des Grabmales,

¹⁾ Abb. in British Museum. Reproduction from illuminated manuscripts. Series I. Taf. XL London 1907.

längstens 30 Jahre nach seinem Tode in diesem auffälligen Porträtmerkmale von der Wirklichkeit abweicht, so geht doch desto bezwingender daraus hervor, daß wir es in diesem herrlichen Werk mit keinem Porträt des großen Welfen zu tun haben. Endlich war der Löwe, dessen Grabmal mit der Beschreibung bei Acerhus Morena¹⁾ auch durchaus nicht übereinstimmt, als er starb 66 Jahre alt, so daß schon aus diesem Grunde von Porträtmäßigkeit keine Rede sein kann. Diese herrliche Schöpfung war also ein Bildnis, das der Phantasie eines genialen Meisters entsprang.

Zu demselben Resultat kommt Goldschmidt²⁾ aus stilistischen Gründen und durch einen Vergleich mit dem Grabstein einer Äbtissin in Quedlinburg. Er datiert auf etwa 1227, was auch meines Erachtens richtig sein dürfte. In dasselbe Jahr fällt nach ihm das Pegauer Grabmal und das Dedos in Wechselburg. Darnach hätten wir es in allen diesen Köpfen mit Idealtypen zu tun, die in der dritten Stilphase auf Grabmälern und bei Engeln zur Anwendung kommen, aber sicher auf lebende Modelle zurückgehen. Auch Hasaks sehr beachtenswerte Einwendung könnte mich eines anderen nicht belehren³⁾.

Etwas jünger ist der rohe Grabstein des Grafen Burchard († 1229) und seiner Gemahlin Elisabeth († 1240) in St. Andreas zu Eisleben⁴⁾. Er ist bemerkenswert durch den Versuch, die bisherige Auffassung zu durchbrechen, indem Elisabeth ihrem Gemahl das Kinn umschmeichelt. Die Figur des Grafen auf der Rückseite ist nur graviert, aber in der Zeichnung besser geraten.

Etwas gleichzeitig, an Kunstwert gleichfalls nicht entfernt mit den vorgenannten Bildnissen vergleichbar, aber vielleicht auch von einigem Porträtwert ist das Grabmal des Landgrafen Konrad in Marburg († 1241), das jedenfalls bald nach seinem Tode gesetzt wurde. Der ebenfalls in St. Elisabeth zu Marburg befindliche Grabstein der Landgräfin Meydis († 1274) ist wohl auch bald nach ihrem Tode angefertigt und bemerkenswert durch die Darstellung mit dem Kinde, einen innigen Zug, den wir bisher vermißten, dann aber auch durch den Sieg der Gotik im Baldachin und den Zierformen. Über den erreichten Grad der Ähnlichkeit fehlt uns natürlich auch hier jedes beweisbare Urteil⁵⁾.

¹⁾ Monumenta Germ. S. S. XVIII., 681, „magna facie oculis magnis et nigris, capillis quoque quasi nigris. Während ich die Korrekturfahnen lese, stoße ich auf die Untersuchung von Alwin Schultz, der in seinem berühmten „Höfischen Leben zur Zeit der Minnesänger“, II. Bd., S. 478, zum gleichen Resultate gelangt, wie wir. Auch in der Beurteilung des Porträtwertes der Grabmäler stimmen wir völlig überein. „Eine solche Freiheit (d. h. der Phantasieschöpfung) durfte sich der Bildhauer allerdings, wenigstens meines Erachtens, nur dann nehmen, wenn die darzustellende Persönlichkeit schon längere Zeit verstorben war und den Zeitgenossen ihr wirkliches Bild nicht mehr im Gedächtnis lebte. Wenn dagegen Angehörige bald nach dem Tode der Ihrigen ihnen ein Denkmal errichteten, dann konnte der Künstler es schwerlich wagen, den Gestalten ganz fremdartige Gesichtszüge zu geben; er wird eine gewisse Ähnlichkeit zu erreichen doch immer sich bestrebt haben. Und individuelle Züge finden wir in den Gesichtern solcher Grabfiguren oft genug . . .“

²⁾ Vgl. Goldschmidt, Jahrb. d. kgl. preuß. K. XXI. Bd., S. 238 ff.

³⁾ Vgl. Hasak, „Zur Geschichte der deutschen Bildwerke des 13. Jahrh.“ in der Zeitschrift für christliche Kunst. XIX Bd. 1906. S. 376 ff. u. im Zentralbl. der Bauverwaltung, 24. Bd., 1904, S. 579 f.

⁴⁾ Abb. Alt. Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, XIX. Mansfelder Seekreis, S. 101, No. 56 und 57.

⁵⁾ Abb. beider bei Hasak, S. 144.

Ferner wollen wir die beiden Grabsteine in Flachrelief der Askanier Markgraf Hermann († 1291) und Johann († 1292) im Dom zu Havelberg, das Ehepaar in der Frankensteinerkirche zu Goslar¹⁾ und das Relief eines Ritters Giselbertus von 1266 im „Großen heiligen Kreuz“ ebenda²⁾, mit eigentümlicher architektonischer Umrahmung, den Grabstein des Bischofs Otto von Braunschweig († 1279) im Dom zu Hildesheim, endlich den eines Geistlichen von 1267 in Lindau³⁾ und ein rohes ovales, einen Krieger darstellendes Steinbild in der Kirche von Baalberge⁴⁾. Daß sich im einzelnen, besonders bei Kirchen- und weltlichen Fürsten durch Vergleich mit Miniaturen und Siegeln die Porträtähnlichkeit feststellen ließe, ist klar. Aber wir würden wenig befriedigt sein. Zweifellos bieten in dieser Hinsicht die Grabsteine weit weniger als etwa die Meisterporträts, bei denen aber wieder die Vergleichsmöglichkeit nicht gegeben ist. Auch künstlerisch hervorragende Werke befinden sich nicht darunter.

Weit entfernt uns in den Streit einzulassen, ob die Schöpfungen des beginnenden 13. Jahrhunderts romanisch — wie Bode will — oder mit Hasak gotisch genannt werden sollen, letzten Endes einen Streit um Worte, möchten wir unsern Standpunkt dahin präzisieren, daß wir zu dieser Periode alle jene Menschendarstellungen rechnen, die weder die doppel-Sförmige Verkrümmung der Wirbelsäule durch Betonung des Standbeines, noch den charakteristischen vortretenden Unterleib der Gotik aufweisen. Das mag recht wenig wissenschaftlich klingen, ist für unsere Zwecke aber ausreichend, ja allein zutreffend. Denn nicht eine Geschichte der Zierformen, sondern des Porträts ist vorliegendes Werk, und deshalb müssen wir, der einmal üblichen Einteilung in Stile folgeleistend, wenigstens darauf halten, daß dieser Stil in der Menschendarstellung auch wirklich zum Ausdruck kommt. Das ist unseres Erachtens aber nicht vor 1300 der Fall, mag da und dort auch eine Ausnahme existieren. Tatsächlich — das sei in Parenthese bemerkt — ist der Einfluß des Baustiles auf das Porträt gleich Null, auf die Menschendarstellung viel geringer, als gemeinhin angenommen wurde. Man baute schon längst gotische Kathedralen mit viel Fenster- und wenig Wandfläche und war trotzdem weit entfernt, die Gestalten übermäßig in die Länge zu ziehen. Diese Überschlankheit ist ein weiteres Merkmal des gotischen Menschen, und auch ihr begegnen wir regelmäßig erst im 14. Jahrhundert.

In Erfurt, dem Zentrum der thüringischen Bildhauerschule, haben sich die ältesten Grabsteine auch erst aus dieser Zeit erhalten. Graf Ernst II. von Gleichen († 1264) ist im dortigen Dom mit seinen zwei Frauen dargestellt als, nach Buchner, „eines der ältesten Zeugnisse künstlerischen Ringens nach belebter, individueller Darstellung des Verstorbenen“. Der riesige Grabstein (2,70 hoch, 1,87 breit und am vorspringenden Rand 70 cm dick!) ist bemalt und stellt den etwas überlebensgroßen Grafen mit hellblonden Haaren dar. In seinem Gesicht ist die kühne Hakennase wohl ein beobachtetes Merkmal. Ob dazu auch das volle Kinn, die

¹⁾ Abb. in den Kunstdenkmälern der Provinz Hannover, Stadt Goslar, S. 183.

²⁾ Abb. ebenda, S. 203.

³⁾ Abb. in Anhalter Bau- und Kunstdenkmälern, S. 513.

⁴⁾ Abb. ebenda, S. 136.

Backenknochen und der „ein wenig blöde, aber wohlwollend freundliche Zug um den Mund“, wie Buchner meint, porträtähnlich sind, bleibe dahingestellt. Ebenso glaube ich nicht, daß beide Gemahlinnen Porträts sind. Der ähnliche Mund beider, völlig verschieden von dem des Grafen, scheint dagegen zu sprechen. Bestimmtes läßt sich natürlich nicht aussagen¹⁾. In der Schottenkirche zu Erfurt befindet sich auch das Grabmal des Grafen Walter von Glizberg, in der dortigen Augustinerkirche das ein Menschenalter jüngere der Adelheid von Amers († 1298).

Doch wie die Grabmäler vom künstlerischen Standpunkt betrachtet nicht in erster Reihe stehen, sondern die Bildwerke der Kirchen und Dome, so treten sie auch als



Abb. 92. Figuren an der Goldenen Pforte des Domes zu Freiberg.
Die beiden Köpfe angeblich Meisterbilder.

Porträts hinter diesen weit zurück. Leider haben sich nicht viele erhalten, und auch diese wenigen können in keiner Weise den Vergleich mit den Idealfiguren aufnehmen, wie sie im vierten sächsischen Stil — ich folge hier der Einteilung von Goldschmidt — also etwa von 1230 bis 1250 geschaffen wurden. Und zwar hat Goldschmidt nachgewiesen, daß diese höchste Blüte der deutschen Bildhauerei unter Beeinflussung von Frankreich her entstand, jedoch nicht direkt, sondern im Umwege über Magdeburg, wo die Figuren von Chartres und Paris direkt nachgeahmt wurden, wie in Bamberg in späterer Zeit die von Reims, was Weese feststellte.

¹⁾ Vgl. Otto Buchner „Die mittelalterliche Grabplastik in Nordthüringen“. Straßburg 1902. Abbildung, Tafel I. Vgl. auch Greinert „Erfurter Steinplastik“, Leipzig 1905. Der Grabstein Adelheids ist abgebildet bei Buchner, S. 13.

Neben den herrlichen in Holz ausgeführten Kreuzigungsgruppen in der Klosterkirche zu Wechselburg¹⁾, der Liebfrauenkirche zu Halberstadt²⁾ und dem aus Freiberg stammenden im Altertummuseum zu Dresden³⁾, die in der Behandlung des nackten Körpers intensivstes Naturstudium verraten, stehen die vier Gestalten aus der heiligen Schrift am Letzner der Klosterkirche zu Wechselburg⁴⁾, vor allem aber die acht Statuen an der Goldenen Pforte am Dom zu Freiberg⁵⁾, die zum schönsten gehören, was irgend ein Volk zu irgend einer Zeit hervorgebracht hat.

Es kann nicht unsere Aufgabe sein, diese oft schon gewürdigten Meisterwerke, die einen Vergleich mit den Plastiken des antiken Griechenlands nicht zu scheuen brauchen, neuerdings zu schildern. Uns genügt die Feststellung, daß die Gesichter, besonders in Freiberg, vollkommen individualisiert sind und zwar nicht etwa nur durch längeren oder kürzeren Bart oder ähnliche äußerliche Merkmale, sondern durch liebevolles Versenken in die Linien und Modellierungen der Gesichtsbildung. Selbstverständlich haben die Meister nach dem lebenden Modell gearbeitet, aber Idealfiguren sind und bleiben diese Skulpturen darum doch für uns. Denn wenn auch das lebende Modell noch so ähnlich nachgebildet wurde — was sich aber nur vermuten läßt — Porträts wären es auf dieser Stufe nur gewesen, wenn der Künstler die Ähnlichkeit für seine erste Aufgabe gehalten hätte. Das ist aber bei Idealfiguren hohen Ranges, bei Heiligen und Kirchenvätern wohl niemals der Fall, und deshalb geben sie uns keine Antwort auf die Frage, die uns allein beschäftigt: welchen Grad von Ähnlichkeit konnte der Künstler bei einem bestimmten Individuum erzielen? Sie zeigen uns nur, bis zu welchem Grade der Vollkommenheit in der Menschenbilderei schlechthin man damals fähig war. Wohl aber ist es geradezu gewiß, daß Gestalten niederer Ordnung, für die keine bestimmte Tradition vorlag, vom Künstler unmittelbar aus dem Alltagsleben gegriffen wurden.

Es steht also fest, daß die deutsche Kunst eher Vollendetes in Idealfiguren als in Porträts schuf, und Hasak hat völlig Recht, wenn er von einem Kopf sagt, er würde in jedem Museum mit sämtlichen Antiken den Vergleich aushalten.

Schließlich sind überhaupt Ideal- und Porträtköpfe inkommensurable Größen, denn das Streben des Künstlers ist in beiden Fällen ein ganz und gar verschiedenes. Hier will er, wofern er seine Aufgabe kennt, was leider in der Gegenwart seltener der Fall ist, als man vermuten sollte, das gegebene Einzelwesen um seiner selbst willen treffen, als Naturalist sich dem Tatsächlichen unterordnen; dort muß es seine Aufgabe sein, ein adäquates Bild dessen zu finden, was sein Inneres bewegt. Er muß sein Modell oder seine Modelle — denn er kann sich für dieselbe

¹⁾ Abb. bei Hasak, Nr. 4 bei S. 14. Ein Abguß befindet sich u. a. im Nationalmuseum zu München.

²⁾ Ebenda Abb. 5 und 6.

³⁾ Abb. Woermann „Gesch. der Kunst“. II. Bd. S. 222.

⁴⁾ Abb. bei Hasak, S. 22—25.

⁵⁾ Vortreffliche Abb. bei C. Andrae „Monumente des Mittelalters im sächsischen Erzgebirge“. Dresden 1875. Verlag von Gilbert. Taf. 2—4. Vgl. dazu Goldschmidt im Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlung. XXIII. Bd. S. 20 ff. Unsere Abbildung 92 ist Andrae entnommen.

Gestalt deren mehrerer bedienen — so lange ändern oder bewußt und gewollt ihnen unähnlich schaffen, bis etwas sozusagen Allgemeinmenschliches, wie es seinem Geiste vorschwebte, entsteht. Abraham etwa ist der ehrwürdige väterliche Greis schlechthin, David der elegante jugendliche Spielmann (vgl. Abb. 92, die Figur am weitesten links). Hier gilt es ganz ausschließlich die gegebenen Einzeldinge der Idee unterzuordnen. Das Modell besitzt für ihn überhaupt nur Wert, wenn und inwieweit es sich dem, seinem Geiste vorschwebenden Idealbilde annähert. Nur selten wird der Künstler in der Lage sein, sein Modell genau so zu verwenden, wie es sich ihm präsentiert. Da wir, wie gesagt, niemals wissen, ob und wann der Künstler bewußt änderte, wann er nur aus Unvermögen nicht traf, so sind wir den Idealgestalten gegenüber vom Gesichtspunkte des Porträts aus ratlos. Vorauszusetzen ist ja natürlich, daß die Meister auch auf diesem Gebiete Großes leisteten — das machen die durchaus verschiedenen Gesichter, selbst der unbärtigen Personen, wahrscheinlich — es geht auch daraus hervor, daß wir kaum schematische bzw. stilistische Züge feststellen können, wiewohl solche ja niemals fehlen, weder in der Kunst von Hellas noch in der Renaissance oder Gegenwart, aber sicher ist es nicht. Vor allem aber ist die Beantwortung dieser Frage aus einem anderen Grunde erschwert.

Bisher waren wir zufrieden, wenn wir zwischen zwei oder mehreren Porträts derselben Person einige Züge als Gemeinsamkeiten feststellen konnten, dabei stillschweigend voraussetzend, das alles andere entweder schematisch nach der Manier der Schule oder des Künstlers gebildet war, oder aber der Phantasie und Willkür des Verfertigers seinen Ursprung verdankte. Zumeist aber waren Gesichtspartien garnicht ausgeführt, sondern man hatte lediglich den Stein oder das Pergament stehen lassen. Man hatte sich also, wie schon ausgesprochen, damit begnügt, einige Merkmale festzuhalten und dadurch den Dargestellten kenntlich zu machen. Ein solches Porträt war unvollständig, aber nicht falsch, denn es ließ zwar der Phantasie des Beschauers freie Bahn, dirigierte sie aber nicht in falscher Richtung. Wenn beispielsweise ein Miniaturist auf das durchscheinende Pergament nur wenige Linien einträgt oder ein Bildhauer aus dem Stein nur wenige Formen heraushaut, das übrige aber in beiden Fällen unbearbeitet bleibt, dann kann sich der Beschauer diese Partien beliebig ausgefüllt denken. Genau wie wir zu den farblosen Plastiken die Farben des lebenden Menschen im Geiste hinzufügen, oder zu den wenigen gegebenen Zügen eines literarischen Porträts weitere ergänzen. Wenn in einer Schule der Mund so, in einer andern aber anders geformt wurde — dies gilt besonders von der Malerei — so weiß der Zeitgenosse recht gut, daß hier nicht der bestimmte Mund des Porträtierten nachgebildet sein soll, sondern überhaupt nur ein Mund, daß ihm hier also nur die Weisung gegeben ist, sich einen Mund vorzustellen. Wir, in Unkenntnis dieser Manier schwören auf den Mund wie er dort steht, merken später den Irrtum und verwerfen nun die ganze Porträtierungskunst dieser Zeit in Bausch und Bogen. Kennen wir den Stil, dann werden wir richtigerweise ebenso denken wie der Zeitgenosse und ihn als Porträtzug nicht in Rechnung einsetzen.

Anders als diesen unvollständigen Porträts gegenüber ist die Lage des Beschauers bei solchen, die als Menschendarstellungen allen billigen Ansprüchen genügen, d. h. die zwar nicht jede Falte und Runzel wiedergeben — das ist unmöglich, un-

künstlerisch und wäre zudem mit Rücksicht auf die Entfernung auch überflüssig — wohl aber die Vereinfachung nur soweit treiben, daß jede Partie des Steines bearbeitet ist, also keine unberührten Flächen mehr aufweist. Bei dieser größeren Durchbildung und im gleichen Verhältnis mit ihr müssen auch die Ansprüche an die Ähnlichkeit wachsen. Denn nunmehr begnügt sich der Künstler nicht mehr mit Symbolen oder Hinweisen, sich dort einen Mund, dort ein Auge vorzustellen, sondern er gibt die wirklichen Formen wieder.

Auf dieser Stufe der Entwicklung, die wir in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts in der Großplastik, aber vereinzelt auch auf Siegeln und — wie wir im folgenden Abschnitt sehen werden — auch in der Goldschmiedekunst erklimmen sehen, ist die Menschendarstellung vollständig. Natürlich ist auch diese Vollständigkeit nicht ohne Vereinfachung und hat in der Darstellbarkeit und den Bedürfnissen ihre Grenzen. Niemals ahmt die Plastik Hautporen, wie sie der Gipsabguß zeigt, nach, noch die Augenwimpern. Sie geht aber auch nicht so weit wie bei vielen Schöpfungen der Gegenwart in der Durchbildung der Falten um Augen und Mund. Sicher geschieht das nicht aus Unvermögen, sondern lediglich deshalb, weil die große Entfernung des Beschauers diese Durchbildung gänzlich überflüssig machen würde.

Ein großer Unterschied ist aber zwischen einer vollständigen Menschendarstellung und einem vollständigen Porträt. Denn um erstere zu letzterem zu erheben, muß jeder dort vorkommende Zug sich auch in gleicher Weise beim lebenden Modell finden. Andernfalls enthält das Porträt unwahre Züge, ist unähnlich, nach einem Ideal korrigiert oder gefälscht. Inwieweit dies in Wahrheit der Fall ist festzustellen, stößt bei Werken der grauen Vergangenheit auf die größten Schwierigkeiten. Denn selbst das beste uns zu Gebote stehende Vergleichsmaterial, die Miniaturen und Siegel, gestatten durch ihre Kleinheit keinen Vergleich im Detail.

Fassen wir das Resultat dieser Betrachtung kurz zusammen, so dürfte es etwa lauten: Die Relativität des Ähnlichkeitsbegriffes bedingt eine verschiedene Bewertung der Porträts hinsichtlich der überhaupt wiedergegebenen Merkmale, gleichviel ob es sich um solche handelt, die zu einer Menschendarstellung im allgemeinen gehören, oder um speziell porträtmäßige. Daher wird an ein Siegel ein anderer Maßstab zu legen sein als an eine große Darstellung. Denn je größer die Fläche und je sorgfältiger deren Durchbildung d. h. je mehr tatsächliche Daten dem Auge geboten werden, desto mehr können wir den Anspruch erheben, daß diese Daten auch individuell beobachtet sind. Mit der Durchbildung des Gesichtes wächst unsere mit Recht zu stellende Ähnlichkeitsforderung, bis sie bei Schöpfungen im Maßstab aller Großplastiken dieses Zeitraumes auf eine gewisse Kongruenz zwischen Original und Abbildung hinauslaufen. Da wir diese aber an der Hand des uns zur Verfügung stehenden Vergleichsmateriales nur sehr unvollständig zu lösen imstande sind, ist hier der Punkt eingetreten, wo die Ähnlichkeitsforderung durch die ästhetische der Schönheit bzw. Richtigkeit im allgemein menschlichen Sinne wohl oder übel ergänzt werden muß.

Nach dieser wichtigen prinzipiellen Erörterung wenden wir uns wieder den Schöpfungen dieser großen Zeit zu.

Der Dom zu Magdeburg mit seinen aus dem bisher besprochenen herausfallenden Figurenstil, der auf französischen Einfluß zurückzuführen ist¹⁾, enthält eine Figur, die in der Volksüberlieferung als die des Baumeister Bohnensack bezeichnet wird. Mit Recht sagt Hasak, daß gar kein Grund besteht, diesen hageren älteren Mann unter dem Kragstein am südwestlichen Vierungspfeiler nicht tatsächlich für den Genannten anzusprechen. War es doch eine verbreitete, auch heute noch geübte Sitte — z. B. hat sich der Baumeister des neuen Polizeigebäudes in Augsburg dort an der Außenseite anbringen lassen — sich am Schauplatz seiner Tätigkeit zu verewigen.

Solche Baumeister- oder Bildhauerporträts haben sich noch als kleinere Gestalten nach Hasak am Rundbogenfeld der Freiburger Pforte erhalten, desgleichen an einem Anfänger des Westtores am Limburger Dom, ferner das des Bruder Dimar, wie er die Pfeiler einrichtet, in der Dominikanerkirche in Regensburg²⁾ und noch an manchen Stellen. Leider sind diese zumeist kleinen Figuren selten publiziert, so daß es nicht eben leicht ist, eine größere Anzahl namhaft zu machen.

Was nun den Magdeburger Baumeister anlangt, so hat er zweifellos ein durchaus individuelles Gepräge und keine Ähnlichkeit mit den Idealköpfen dieses Domes. Daraus sind wir berechtigt, auf Porträtähnlichkeit zu schließen, wenn wir auch den Grad nicht festzustellen vermögen. Gerade das wenig vornehme Äußere dieses Mannes bestätigt unsere Vermutung.

Ein hervorragendes Meisterwerk schuf die Magdeburger Kunst im Reiterdenkmal Otto des Großen auf dem Marktplatz³⁾. Der hoch zu Roß sitzende Kaiser ist ebenso wie das Pferd vortrefflich modelliert, doch lag natürlich keine Porträtabsicht vor. Übrigens ähnelt der Kopf Ottos dem des später zu betrachtenden älteren Reiters im Dom zu Bamberg stark. Entstanden ist das Denkmal, eines der ersten profanen des ganzen Mittelalters, um etwa 1250.

Der Dom in Naumburg birgt in seinen nach 1249 in Anlehnung an die Bildhauerschule zu Bamberg geschaffenen zwölf Stifterstatuen eine Serie von Skulpturen, wie sie in gleicher Großartigkeit sonst nirgends existiert. Besonders die beiden Ehepaare, Markgraf Eckardt mit Uta, und Markgraf Hermann mit Regelindys gehören durch die Vollendung der Proportionen, die meisterhafte Technik, die besonders in der Gewandbehandlung und Bildung der Hände zum Ausdruck kommt, nicht minder aber durch die charakteristische Herausbildung männlicher Kraft und Entschlossenheit und weiblicher Anmut und Lieblichkeit zum Besten, was je ge-

¹⁾ Vortreffliche, zum Teil farbige Abb. bei Hasak, S. 30 ff.

²⁾ Mangelhafte Abb. bei Graf Walderdorff „Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart“, 4. Aufl. Regensburg 1896. S. 380. — Nach liebenswürdiger brieflicher Mitteilung des Herrn Regierungsrats Hasak befindet sich das einzige beglaubigte Porträt eines Baumeisters des 13. Jahrhunderts als Zeichnung auf der Grabplatte von Libergier in der Kathedrale zu Reims. Daß tatsächlich sehr viele sogenannte Baumeisterköpfe Porträts sind, ist zweifellos, ja der Briefschreiber behauptet, daß sämtliche Köpfe dieser Zeit nach der Natur modelliert seien.

³⁾ Abb. bei Hasak, Nr. 34 und 35.

schaffen wurde¹⁾. Kann Uta durch ihre Vornehmheit es mit jeder weiblichen Gestalt irgend einer Kunst aufnehmen, so dürfte es nicht viele geben, die durch herzwinnende Fröhlichkeit mit Regelyndis zu wetteifern vermöchten.



Abb. 93. Grabmal des Bischofs Hildeward (Portrait Dietrich II.) im Ostchor des Naumburger Doms.

Wenn Hasak findet, das Gesicht sei etwas bäuerlich und lächle breit und unschön, so möchte ich das gerade Gegenteil behaupten. Selbst wenn wir historischgenetisch ihr Lächeln betrachten und vergessen wollen, wie wenig gelungen die ersten Versuche in jeder Kunst sind seelisches Leben dem Gesicht einzuhauen, wie die Äginetengruppe so gut wie die Jungfrauen am Magdeburger Dom, um zwei aus hundert Beispielen herauszugreifen, durch breit gezogenen, bis zu den Ohren reichenden Mund und schlitzartige Augen einen star-



Abb. 94. Siegel Bischof Dietrichs II.

ren, gezwungenen Ausdruck annehmen, nein, mit unsern heutigen Augen gesehen, muß das Lächeln der jungen Markgräfin uns entzücken. Mund, Wangen, Augen, Brauen, das Grübchen im Kinn, kurz das ganze Gesicht spiegelt die Fröhlichkeit

¹⁾ Abb. ebenda S. 72 und 73 und sehr gut bei Schmarsow und Flottwell, „Meisterwerke der deutschen Bildnerei des Mittelalters“. I. Teil. Taf. 1—4.

wieder. Tatsächlich ist es hier seit der Antike zum ersten Male einem Meister gelungen, ein lächelndes Gesicht lebenswahr darzustellen¹⁾. Und zwar hatte er offenbar die Absicht, hier das sanguinische Temperament zu verkörpern.

Doch uns fesselt besonders das Grabmal des Bischofs Hildeward (Abb. 93), der 1028 die Verlegung des Bistums nach Naumburg bewirkt hatte und deshalb in den Kreis der Stifter einbezogen wurde, da ihm der Meister, der zweifellos auch die Stifterstatuen in naturalistischer Weise als Porträts seiner Zeitgenossen sich dachte, die Züge seines Auftraggebers, Bischof Dietrichs II. († 1273) von Naumburg verlieh. Da ein gut erhaltenes Siegel (Abb. 94), das ich der Liebenswürdigen des Herrn Domänenrat Becker in Naumburg verdanke, befindlich an einer Urkunde von 1271 im Archiv des dortigen Domkapitels Vergleichung gestattet, so zögern wir nicht sie zu versuchen. Daß ihr Resultat nicht glänzend sein wird, ergibt sich aus unserer obigen prinzipiellen Erörterung. Immerhin genügt die Übereinstimmung in der Form des Gesichts, Mund, Kinn und Haartracht zur Identifizierung der dargestellten Person²⁾. Der außerordentlichen Lebenswahrheit des Grabmales aber kann ein Vergleich mit dem Siegel nicht gerecht werden.

In der Paulinerkirche zu Leipzig befindet sich ein hölzernes Standbild des Markgrafen Diezmann († 1307) ganz vom Ende unserer Periode³⁾ (Abb. 95). Die Arbeit ist gut, wenn auch nicht mit den großen vorerwähnten hölzernen Kreuzigungsgruppen vergleichbar. Von der Bemalung sind besonders die rötlichen Locken beachtenswert. Über die Ähnlichkeit wissen wir nichts auszusagen. Die Haltung des mit der Rechten das Mantelband, mit der Linken Schwert und Schild haltenden Ritters ist nicht ohne Selbstbewußtsein.

Von weiteren Grabmälern und Porträts aus diesen Gegenden mögen noch — selbstverständlich ohne Streben nach Vollzähligkeit — folgende genannt sein: Der Grabstein des Presbyters Bruno in Hildesheim, eine sehr sonderbare Darstellung



Abb. 95. Holzstatue des Markgrafen Diezmann in der Paulinerkirche zu Leipzig.

¹⁾ Vgl. dazu Julius Lange „Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst“. Straßburg 1903. S. 184 f., und über die Stifter H. Bergner in „Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen. XXIV. Heft: Stadt Naumburg, S. 103 ff.

²⁾ Unsere Abb. 93 verdanke ich der lebenswürdigen Vermittlung des Herrn Prof. Bergner.

³⁾ Unsere Abb. nach Sponsel „Fürstenbildnisse aus dem Hause Wettin“, S. 5 des Textbandes. Das Werk von Donadini „Die Grabdenkmäler in der kurfürstlichen Begräbniskapelle zu Meißen“, Leipzig 1898 war mir nicht zugänglich.

dadurch, daß die Seele in einem Tuche kniend als kleines Männchen verkörpert ist, gehalten bzw. schwebend getragen von Engeln. Vielleicht sollte das Porträt Siegberts von Minden (Abb. 14, S. 46) denselben Vorgang veranschaulichen, mit dem Unterschiede, daß hier der lebende Bischof die Seele vertritt, also sozusagen irdisch angedeutet wird, was sich dereinst im Himmel abspielen soll¹⁾.

Im Ratskeller zu Halberstadt ist der Grabstein des Ritters Joh. von Alleben zu nennen, ihn vor einem Kreuz knieend darstellend.

Die gravierte Grabplatte Richwins († 1125) in Naumburg ist erst etwa 1250 gefertigt, also ohne jeden Porträtwert²⁾. Die Zeichnung ist vollendet. Da aber die im 13. Jahrhundert aufkommenden gravierten Grabplatten als Werke der Flächenkunst anzusprechen sind, müssen sie in einer Geschichte der malerischen Porträts Berücksichtigung finden und wir können uns hier mit dieser Andeutung begnügen.

Wenden wir uns zunächst weiter südlich zum herrlichen Dom zu Bamberg, auf dessen älteste bildnerische Produktion wir bereits im vorigen Abschnitt einen Blick geworfen haben, dabei feststellend, daß eine lokale fränkische Entwicklung vor 1241 von einer nach Eindringen des französischen Einflusses zu unterscheiden ist.³⁾

Während wir aus der älteren Zeit außer den Stifterfiguren am Nordostportal, von denen die eine nach Hasak vielleicht den Bischof Thiemo (1196—1202) darstellt, keine Porträts finden, gehört das berühmte Reiterstandbild eines Königs, das im Inneren des Domes hoch oben an einem Pfeiler angebracht ist, dieser späteren Zeit, jedoch noch vor der Mitte des Jahrhunderts an. Nach Hasak ist es vor 1237 entstanden. Es ist das älteste Reiterstandbild in Deutschland. Der König sitzt etwas zurückgelehnt im Sattel, mit der Linken die Zügel haltend, mit der Rechten den Mantel an seinem Bande über die Schulter hochziehend. Das Pferd ist gut modelliert, wenn auch nicht so vollkommen wie das Ottos in Magdeburg. Wen der Reiter darstellen soll, weiß man nicht. Daß es kein Porträt Konrad III. ist, steht fest, denn dessen Gesichtsform war viel rundlicher, überdies trug er nach den Siegeln einen kurzen Vollbart. Ob Stephan dem Heiligen die Ehrung gilt, läßt sich auch nicht bestimmen. Für uns ist beides völlig gleichgültig, denn nur dann, wenn es sich um einen Zeitgenossen handelt, kann von individueller Wirklichkeitsnachahmung die Rede sein. Auf alle Fälle ist das Gesicht des Königs so unfranzösisch wie der übrige Charakter des Standbildes⁴⁾.

Herumzuraten, wer wohl von Zeitgenossen gemeint sein könnte, wäre nicht ohne Reiz, doch wir wollen der Versuchung widerstehen und gutgläubig daran festhalten, daß ein längst vermoderter Wohltäter des ehrwürdigen Domes in dieser Weise auf die Nachwelt gebracht ist. Es ist immerhin bezeichnend für die ganze

¹⁾ Abb. bei Julius Lange a. a. O. Taf. XXXIII. Nr. 53.

²⁾ Abb. bei H. Bergner, Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, XXIV. Heft: Stadt Naumburg, S. 227.

³⁾ Über das Verhältnis des Bamberger Meisters zum Naumburger u. a. vgl. Voeges Vortrag vom 12. Mai 1905 in der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin, laut Sitzungsbericht.

⁴⁾ Abb. bei Weese-Aufleger „Der Dom zu Bamberg“, München 1898, Taf. 42 und 43 und vortreffliche Ansichten des Rosses, Taf. 60. Vgl. auch Weese „Die Bamberger Domskulpturen“. Nach H. Börger „Grabdenkmäler im Maingebiet, Leipzig 1907 ist die Kunst Bambergs bereits Ende des Jahrhunderts abgeblüht.

mittelalterliche Denkweise, daß die höchste zu verteilende Ehrung, die Errichtung eines Reiterdenkmales, nicht lebendem, sondern lediglich verstorbenem Verdienste vorbehalten war.

Das lebensvolle Porträt des Bruders Dimar in der Schottenkirche in Regensburg nannten wir bereits. Der Dom, im 14. Jahrhundert eine Reihe interessanter Abtporträts bietend, birgt aus dieser Zeit nur die beiden Reiterstandbilder des heil. Mauritius und des heil. Martin¹⁾. Das 13. Jahrhundert ist eben die Zeit, in der sich bei uns die eigentliche Statue ausbildet, wie ja damals überhaupt die Kunst der Menschendarstellung — darin stimme ich mit Hasak und Bergner völlig überein — in Deutschland im Zenith stand. Die Gotik hat im Porträt zweifellos hervorragenderes geleistet; an Schönheit kann sie so wenig wie die späteren Jahrhunderte mit jenen herrlichen Schöpfungen wetteifern. Ein Stifterpaar auf einem Tympanon aus der ehemaligen Augustinerkirche in Regensburg im dortigen Ulrichsmuseum gehört ebenfalls dem 13. Jahrhundert an. Durch den Dargestellten interessant ist der stark beschädigte, in flachem Relief gehaltene Grabstein Bertholds von Regensburg († 1272)²⁾. Dem Ende der Periode gehört der stark beschädigte des Ritters Konrad von Paulsdorf aus der dortigen Minoritenkirche an, jetzt im Nationalmuseum in München. Zu Buchau in Oberfranken befindet sich das Steinrelief eines unbekannteren Königs³⁾.

Im übrigen Bayern hatte die Plastik dieser Zeit nur geringe Bedeutung. Wir sind zudem nie oder fast nie in der Lage die Porträtmäßigkeit festzustellen und begnügen uns daher mit einer Aufzählung der uns bekannten Werke, so einem weiteren Bearbeiter dieses Gebietes Material bietend. Es ist ja auch, besonders für lokalgeschichtliche Forschung nicht wertlos, die Denkmäler aufzuzählen, denn so gelingt vielleicht durch Vergleich mit Siegeln und



Abb. 96. Grabstein des Konrad von Neuenmarkt im Germanischen Museum zu Nürnberg.

¹⁾ Abb. bei Hager-Aufleger „Mittelalterliche Bauten Regensburgs“. München 1896. Blatt XII.

²⁾ Abb. bei Walderndorff a. a. O. S. 243. Vgl. Bd. XXXIX der Verhandlungen des historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg, 1885, S. 257 ff.

³⁾ Vgl. Zöpfl, Rolandsäule, S. 312 und Bremisches Jahrbuch, XX. Bd., 1902, S. 60, Anm. 83.

Miniaturen die Identifizierung von Personen und Gegenständen. Uns würde das viel zu weit führen, denn unsere entwicklungsgeschichtliche Tendenz hat kein Interesse an einzelnen Werken, wofern sie nicht für ihre Zeit besonders charakteristisch sind oder durch günstige Vergleichsmöglichkeiten uns Aufschluß über den in ihnen waltenden Wirklichkeitssinn gewähren.

Im Dominikanerkloster zu Eichstädt befindet sich der Grabstein des Grafen Gebhard VI. von Sulzbach († 1289) und seiner Gemahlin Sophie von Wittelsbach,



Tochter Ottos II.¹⁾ In Randersacker der eines 1270 gestorbenen Grafen Seinsheim. Hervorragende Werke sind nicht darunter, vielmehr handelt es sich um mehr oder minder handwerksmäßige Arbeiten, deren Betrachtung in einer Geschichte der Plastik mehr angezeigt erscheint als in einer solchen des Porträts. Bereits ganz dem Ende unserer Periode gehört, wie auch der Stil verrät, der Grabstein des 1296 verstorbenen Konrad von Neuenmarkt aus der Katharinenkirche zu Nürnberg, jetzt im dortigen Germanischen Museum (Abb. 96) an. Nicht nur Tracht, Locken, Stoff und Schrift, vor allem die Figur des Ritters verkünden die neue Zeit.²⁾

Im südwestlichen Deutschland besitzen wir an der zwischen 1261 und 1278 gebauten Stiftskirche in Wimpfen im Tal bei Heilbronn im Spitzbogenfeld mit der Darstellung der Kreuzi-

Abb. 97. Meisterkopf am Freiburger Münster.

¹⁾ Vgl. Jahresbericht des historischen Vereins in Mittelfranken, 1859 und „Neue historische Abhandlungen der kgl. bayerischen Akademie der Wissenschaften“. I. Bd. S. 468. Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Prof. Gustav Beckmann.

²⁾ Die bei Aretin „Kunstdenkmäler des bayerischen Herrscherhauses“. Taf. 1, des Abschnittes „Fürstenbilder in Seeligenthal“, gut abgebildete Holzstatuetten Ludwigs des Kehlheimers († 1231) und der Ludmilla († 1240) in der Afrakapelle zu Seeligenthal bei Landshut, gehören erst dem beginnenden 14. Jahrhundert an. Abgüsse sind in der Gipssammlung des Nationalmuseums in München; Aretin hat den, natürlich vergeblichen, Versuch gemacht, durch Vergleiche mit Siegeln die Ähnlichkeit festzustellen.

gung zwei kleine Stifterfiguren. Die Bildhauerarbeiten sind hier nach Hasak ziemlich handwerksmäßig.

Weiter befindet sich in Schwaben die Grabplatte des Grafen Ulrich mit dem Daumen († 1265) in der Stiftskirche zu Stuttgart, ein sehr schönes, einst bemaltes Steindenkmal¹⁾. Alter ist der Grabstein des Bischofs Konrad von Eberstein († 1245) im Chor der Kirche zu Herrenalb.

Das benachbarte Baden ist — mit Ausnahme der Neckargegenden, wo sich Grabsteine aus dieser Zeit noch erhalten haben, während sie im folgenden Jahrhundert zahlreich und bedeutend werden²⁾ — reich an Porträts.

Besonders das Freiburger Münster bietet zahlreiche herrliche Gestalten und Porträtköpfe. Leider sind die letzteren noch fast gar nicht untersucht, und auch wir müssen mit Rücksicht auf den hohen Standort vieler und das Fehlen von guten Reproduktionen — die photographische Aufnahme mancher Köpfe an den Konsolen der Galerie wäre nur nach Anbringung eines Gerüstes möglich — uns mit einem kurzen Referat begnügen, weiteres der Lokalforschung überlassend. Die beiden von uns nach den Gipsabgüssen im Germanischen Museum abgebildeten Meisterköpfe, von denen die Abbildung 98 als Konsole unter der Viereckgalerie vielleicht Erwin von Steinbach, als Meister des Turmes darstellt, können an individueller Herausarbeitung des Charakteristischen mit Porträtschöpfungen aller Zeiten konkurrieren. Ein Vergleich beider ist besonders deshalb instruktiv, weil er lehrt, daß keine Gesichtspartie wie die andere gebildet ist, daß vielmehr Mund, Kinn, Nase, Stirn, Wangen, Ohren, ja sogar die Behandlung von Augen, Hals und Haaren durchaus abweicht. Das gibt zwar keinen Aufschluß über den erreichten Grad von Porträtähnlichkeit, es zwingt aber zu



Abb. 98. Meisterkopf am Freiburger Münster.

¹⁾ Abb. bei C. Heideloff „Die Kunst des Mittelalters in Schwaben“. Stuttgart 1855. Taf. IV.

²⁾ Vgl. H. Schweitzer „Die mittelalterlichen Grabdenkmäler in den Neckargebieten“. Straßburg 1899.

der Feststellung, daß von stilistischer Manier, von einem Kanon oder Schönheitsideal gar keine Rede sein kann. Es tritt uns vielmehr hier ein Realismus entgegen, der in den folgenden Jahrhunderten nur in der Behandlung der feineren Falten der Mund- und Augenpartie wesentlich übertroffen werden sollte. Die Vereinfachung ist hier also noch größer, als es notwendig vom Material gefordert wird, die Charakteristik betont die wesentlichen Kennzeichen der Individualität, man könnte vielleicht auch sagen, die konstruktiven tief in die Haut eingegrabenen. Noch eine andere Beobachtung drängt sich auf, daß nämlich die Faltenzüge etwa an der Stirn parallel laufen. Wir haben darin wieder eine Vereinfachung zu erkennen, die aber nicht hindert, daß wir hier bereits einen porträtistischen Höhepunkt feststellen zu können glauben, wenn er auch allerdings nicht exakt beweisbar ist. Die Menschenbilderei steht zweifellos im Zenith. Ebenfalls aus dem Ende des Jahrhunderts — wir setzen mit Moriz-Eichborn die Skulpturen etwa zwischen 1265 und 1280 an — ist der steinerne Baumeister am Treppentürmchen der Südseite¹⁾. Auch lebensgroße Porträts von vier Grafen von Freiburg, wohl die ersten dieses Maßstabes von lebenden Personen im ganzen Mittelalters, die auf Berthold V., Egon V. von Urach und dessen Söhne Heinrich und Konrad (Abb. 99) benannt werden, befinden sich dort²⁾. Endlich haben wir in den sieben Porträtköpfen unter der weit ausladenden Plattform des Münsters nach einer gütigen Mitteilung des Herrn Geheimrat Friedrich Adler, vielleicht Erwin von Steinbach mit seiner Familie zu erkennen, was allerdings in einer brieflichen Mitteilung von Herrn Prof. F. Baumgarten in Zweifel gezogen wird. Also eine reiche Ausbeute.

Aus dem Ende des Jahrhunderts hat sich der Grabstein des Kustos Heinrich von 1280 in der St. Peterskirche in Hirde in Abbildung erhalten³⁾.

Das Münster zu Straßburg, etwas jünger als das Freiburger Münster, aber vielleicht vom selben Meister begonnen, birgt in der „Kirche“ und „Synagoge“ und manchem anderen Werk Schöpfungen, die zum vollendetsten gehören, was jemals in Stein geschaffen wurde, läßt uns aber auf dem Gebiete des Porträts fast völlig im Sticht. Es ist derselbe Grund, der bisher stets maßgebend war: nicht Unfähigkeit ein Gesicht zu treffen, davon kann im Ernst gar keine Rede sein, sondern lediglich die Scheu, lebende Menschen in großer Gestalt offiziell d. h. unter ihrem wirklichen Namen unter die Heiligen zu versetzen. Wenn je eine Zeit die Natur intensiv studierte, dann war es die deutsche Bildhauerei des 13. Jahrhunderts. Aber es geschah nicht — oder doch nur relativ selten — zu dem Zweck einen bestimmten Menschen in seiner Individualität auf die Nachwelt zu bringen. Was die Meister wollten, war etwas anderes, in ihren Augen höheres: sie wollten die vollkommensten Menschen der Vorzeit, und das galten ihnen die Heiligen, auch in vollkommenster Gestalt sichtbar

¹⁾ Abb. bei Kempf und Schuster „Das Freiburger Münster“. Freiburg 1906. S. 60.

²⁾ Vgl. Moriz-Eichborn „Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters“. Straßburg 1899. Ferner Fr. Adler in der Deutschen Bauzeitung 1881 und 1908. Vgl. auch E. Kreuzer „Beiträge zur Deutung der Standbilder am Freiburger Münsterturm“. Freiburger Diözesen-Archiv. N. F. II. Bd. 1901. S. 108 ff. mit Abbildungen. Mit den Zuweisungen kann ich mich nur zum Teil einverstanden erklären.

³⁾ In den Bau- und Kunstdenkmäler Badens, Kreis Freiburg, S. 340.

machen. Das gelang ihnen auch. Deshalb ihr bewundernswertes Versenken in die Schönheiten des Körpers, deshalb die Liebe, mit der auch kleinere und bei der Höhe der Aufstellung wenig zur Geltung kommende Teile, wie etwa die Hände der „Synagoge“ modelliert werden. Niemals aber ging man im Detail unter, nie wurden Runzeln und Falten Selbstzweck. Wer Charakterköpfe, wie die der sogenannten Propheten neben dem Haupttor des Straßburger Münsters — zweifellos nach lebendem Vorbild — zu meißeln wußte, der war auch jeder Porträtaufgabe gewachsen. Hasak nennt sie schlechthin „Ideale vaterländischer Bildhauerwerke“, und wenn er auch in seiner Unterschätzung der griechischen Kunst viel zu weit geht — in der Darstellung des Nackten kann sich die deutsche mit jenen nicht im entferntesten messen — so ist es sein Verdienst, als einer der ersten auf die Schönheiten der deutschen hingewiesen zu haben. Auch daß sie so viele profane, aus dem Leben gegriffene Stoffe und Gestalten hervorzauberte, muß ihr als Vorzug, auch gegenüber der hohen Kunst Frankreichs, angerechnet werden. Wohin man blickt, treten uns Personen entgegen, deren Äußerem und Gebahrung man unverkennbar anmerkt, daß die Meister sie aus ihrer Umgebung in die Dome versetzten. Lauter Porträts, möchte man sagen, und sicher sind auch sehr viele darunter. Aber wir dürfen uns nicht mit Vermutungen begnügen, und zu Beweisen haben wir keine Möglichkeit.

Doch so ganz ohne Ausbeute ist auch das Straßburger Münster nicht. Im Gegenteil würden wir sogar hier eines der wichtigsten Werke der ganzen Zeit in der Reiterstatue Rudolfs von Habsburg von 1291 besitzen, wäre sie nicht leider 1789 zerstört und durch eine Kopie, für deren Treue wir keine Gewähr haben, ersetzt worden. Daß einem kaum verstorbenen Fürsten ein Reiterdenkmal gesetzt wurde, noch dazu an einer Kirche, ist hier das erste Mal der Fall. Gleichzeitig wurden übrigens die Reiterstatuen Chlodwigs und Dagoberts in den Nischen des ersten Stockwerkes des Turmes angebracht¹⁾.

Von Grabmälern aus dieser Zeit birgt die Johanniskapelle des Münsters das des Bischof Konrad III. von Lichtberg (1273—1299). Außerdem ist am Münster der



Abb. 99. Porträtstatue eines Grafen von Freiburg (Konrad) am dortigen Münster. Aus Kempf und Schuster „Das Freiburger Münster“, Freiburg, Herder.

¹⁾ Vgl. E. Meyer-Altona, „Die Skulpturen des Straßburger Münsters“, I. Teil, Straßburg 1894, S. 45 ff.

Porträtgrabstein Erwins von Steinbach († 1318) angebracht; doch damit haben wir bereits die äußerste Grenze unserer Periode überschritten.

Im äußersten Bogen der Nikolauspforte am Münster St. Martin zu Kolmar hat sich sein Erbauer „Maistres Humbret“ etwa 1270 mit Zeichentafel und Winkelschiene auf den Knien abgebildet, ein Sohn Erwins hat in Haßlach sich verewigt¹⁾. Im Museum der Porta Nigra zu Trier werden zwei steinerne Donatoren aufbewahrt²⁾.

Eines der bedeutendsten, aus einem Grunde überhaupt das für uns bedeutendste Porträt dieser Zeit ist das in rotem Sandstein ausgeführte, einst bemalte Grabmal Rudolfs von Habsburg in der Krypta des Domes zu Speier (Abb. 100).

In der Reimchronik des Ottokar von Steier wird bekanntlich erzählt, daß ein kluger Steinmetz in Marmor ein Porträt ausführte, „Wer das wolte schauen, Der mußte ihm das jehen, Daß er nie bild hat gesehen Einem manne so gleich“.

Besonders fesselt uns aber die Art, in der der wackere und gewissenhafte Steinmetz sein Ziel größter Ähnlichkeit ermöglichte. „Wenn so der meister Künste reich Einen gebresten fand, So lief er zehant, Da er den kunig sach, Und nam danach die gestalt hie ab, Die er dort dem bilde gab Er hat so gar gewedemt Und in sein herz begedemt All des kuniges gestalt, Daß er die runzen alle zalt An dem anlütze, Das hat der meister nütze Alles gemerkt. Und da das bilde ward gewerkt, Als er sein hat gedacht, Nu hat der kunig bracht Gebreste manigfalder Und hat allermeist das alter, Das der kunig her Einer runzen mer An dem anlütze gewan. Das wart dem meister kund getan. Der hub sich auf sein strassen Und lief z'Elsassen, Da der kunig da was: Da nam er aus und las An den sachen die wahrheit Als man ihm hat geseit. Und da er das erfand, Da kert er zehant Gegen Speire wider Und warf das bilde nider Und macht es aber gleich Rudolfen dem kunig reich“.

Dieses so beschriebene Werk ist das leider stark beschädigte, jedoch nach einer ganz genauen Kopie des 16. Jahrhunderts³⁾ gewissenhaft ergänzte Grabmal des Königs in Speier. Daß es ein vollkommenes Porträt ist steht fest, insofern trotz mancher Vereinfachung keine Züge dargestellt sind, die der Bildhauer nicht am Monarchen beobachtet hatte. Ohne dem jüngeren Siegel zu widersprechen, geht es natürlich an Ähnlichkeit weit darüber hinaus. Die mächtige Hakennase mit kleinem Höcker und herabgezogener Spitze, der breite schmallippige Mund mit herabgezogenen Winkeln, das hagere Gesicht mit den scharfen Falten veranlassen uns sogar aus der äußeren Erscheinung zu Rückschlüssen auf den Charakter. Wir würden viel zu viel sagen, wollten wir dieses Grabmal für das erste seiner Art erklären, denn verschiedene Baumeisterporträts sind zweifellos ebenso ähnlich, aber bedeutend älter. Sicher

¹⁾ Elsaß-lothringische Kunstdenkmäler. I. Teil. Taf. 6. Text S. 10.

²⁾ Abb. bei Aus'm Werth, „Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden“ Taf. LXI. Nr. 7.

³⁾ Vgl. das Titelbild bei O. Redlich „Rudolf von Habsburg“. Innsbruck 1903 und zu seiner Geschichte E. von Sacken in der „Festschrift zur 600jährigen Gedenkfeier der Belehnung des Hauses Habsburg“, Wien 1882, S. 121 ff. Hier sind auch die andern Porträts Rudolfs besprochen, die Kopie auf Tafel bei S. 126 abgebildet.

ist es das erste vollständige Porträt eines deutschen Königs. Wegen der Erzählung Ottokars wurde die Arbeit bisher bedeutend überschätzt. Das wäre nicht schlimm, aber man tat damit den gleichzeitigen und besonders den älteren Porträtarstellungen bitteres Unrecht. Es hängt mit der Effekthascherei der Gegenwart und der lächerlichen Überschätzung alles Gedruckten, am meisten aber noch ungedruckter Quellen zusammen, daß man die Geburtsstunde von langsam sich entwickelnden Prozessen um jeden Preis bestimmen will und nur an die Existenz von dem glaubt, was sich in Akten findet. Mögen die Denkmäler mit noch so dröhnender Stimme uns zurufen: wir sind Porträt, Du kannst uns glauben! Man kümmert sich nicht darum. Mag jeder Meißelschlag die peinliche Gewissenhaftigkeit des Bildhauers bekunden; so lange man nicht irgendwo etwas in den Akten findet, geht man darüber hinweg. So kommt denn der Speirer Meister ebenso unverschuldet zum Rufe eines ersten Porträteurs, wie Petrarca in den eines ersten Alpinisten geriet.

Nicht der Wirklichkeitssinn des Meisters hat den Dichter bewogen, ihm ein Denkmal zu setzen. Was Ottokar interessierte, waren die erschwerenden Umstände, unter denen der Bildhauer seinem Naturalismus Folge geben konnte. Bei jedem anderen hätte er Sitzungen verlangt und selbstverständlich auch in nötiger Anzahl erhalten. Beim König ging das nicht; wir wissen nicht aus welchen Gründen. Trotzdem gelang ihm sein Vorhaben, aber auf Umwegen. Das hat den Dichter gefreut. Nicht die Tatsache an sich. Die war man gewohnt. Meines Erachtens stellte man in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts an die Porträtähnlichkeit fast ebenso hohe Anforderungen als heutzutage. Weil sich aber vorher niemand fand, der das ausdrücklich konstatierte, darum glaubte man es nicht, wie man auch noch zweifeln würde, wenn nicht zufällig die Notiz Ottokars existierte. Dabei ist es evident, daß schon Jahrhunderte früher Münzmeister und Miniaturmaler, wenn ihnen keine Sitzungen gewährt wurden, sich in gleicher Weise ihren König ansahen. Das tut auch heute noch der biedere Handwerker, wenn er sich nicht lieber eine Photographie kauft.



Abb. 100. Grabmal König Rudolfs von Habsburg in Speier.

Noch etwas anderes macht für jeden, der aus den Werken nicht auf Künstler, Auftraggeber und Publikum schließen kann, die dichterische Notiz wertvoll: daß Ottokar dieser Episode Raum gibt, läßt mit Bestimmtheit darauf schließen, daß seine Leser sich für Porträts bzw. Naturalismus interessierten. Sonst hätte er gewiß die Anekdote unterdrückt. Daß in Wahrheit eine leidenschaftliche Wahrheitsliebe unser Volk von damals beherrschte, sagen dem Kundigen allerdings die Werke zuverlässiger als die Quellen. Diese Wahrheitsliebe, wie sie sich besonders auf Meisterporträts, aber wohl auch auf Grabsteinen äußert, von Siegeln etc. ganz zu schweigen, verträgt sich sehr gut mit der Tendenz, bei Heiligen vollkommene Menschengestalten zu schaffen. Das war ja eine ganz andere Aufgabe.

Das Porträt Rudolfs, wie auch die der Freiburger Baumeister und vieler anderer Personen — daß Grabmäler zurückstehen, sagten wir bereits — ist ganz außerordentlich charakteristisch und lebenswahr. Das wird teilweise durch die trotz der Vereinfachung gewissenhafte Behandlung der Oberfläche erreicht, nötig ist sie aber keineswegs. Denn der Bildhauer hat sich immer eine gewisse Distanz zwischen Modell bzw. Kunstwerk und Beschauer vorzustellen. Täte er das nicht, dann müßte er ja jede Hautpore wiedergeben. Je größer er nun die Distanz nimmt, desto mehr kann er vereinfachen, ohne im geringsten den Porträtcharakter zu beeinflussen. Je mehr er aber die Epidermis modelliert, desto dichter davorstehend denkt er sich nicht nur den Beschauer, sondern desto näher wird dieser auch tatsächlich hinzutreten. Nun ist es bemerkenswert, daß selbst auf Baumeisterköpfen, die doch hoch angebracht sind, wie die Freiburger Beispiele lehren, die Modellierung viel weiter durchgeführt ist, als es nötig gewesen wäre gemäß der lokalen Situation. Daraus geht aber bereits liebevolles Versenken in Details hervor. Wenn die Durchbildung des Gesichtes auf dem Speierer Grabmal noch intensiver gewesen wäre, dann dürfte man daraus aber nicht auf größere Ähnlichkeit schließen, sondern lediglich darauf, daß der Bildhauer dem Umstande der geringeren Entfernung vom Beschauer Rechnung trug¹⁾.

Ein ebenso schönes, wie durch Gegenstand und Darstellung interessantes, dazu fast ein halbes Jahrhundert älteres Grabmal ist das des Erzbischof Seifrid von Epp(en)stein († 1249) im Dom zu Mainz, ihn mit den beiden von ihm gekrönten Königen Heinrich Raspe und Wilhelm von Holland darstellend (Abb. 101). Es ist schon bezeichnend genug für das Selbstbewußtsein des Kirchenfürsten, daß er sich fast doppelt so groß verewigen ließ, wie die beiden Könige, die zu Nebenfiguren herabgedrückt sind, und kennzeichnend für den kläglichen Tiefstand der deutschen Königswürde in diesen politisch so traurigen Zeiten. Ob Heinrich, der vom Erzbischof am 25. Juli 1246 die Krone empfing, oder Wilhelm, dem er sie am 1. November 1248 aufs Haupt setzte, höheren Ansprüchen von Porträtähnlichkeit genügen, läßt sich nicht entscheiden. Daß der Mainzer Meister die augenfälligsten Züge, wie Bartlosigkeit, lange Haartracht und vielleicht noch anderes im Gedächtnis behielt, läßt sich annehmen, sodaß sich an einem gewissen Porträtcharakter auch der Könige nicht wohl

¹⁾ Das Grabmal der 1281 verstorbenen ersten Gemahlin Rudolfs, Anna von Hohenberg, mit ihrem Sohn im Münster zu Basel, gehört erst dem 14. Jahrhundert an und dürfte auf Porträtwert keinen Anspruch erheben. Vgl. Moriz-Eichborn a. a. O. S. 307 ff. und Abb. Blatt XVII.

zweifeln läßt. Der Kirchenfürst selbst ist mit seinem, trotz der Bartlosigkeit, in der Bildung von den anderen stark abweichenden Gesicht sicher porträtmäßig dargestellt. Und zwar sind wir hier wieder in der glücklichen Lage, durch Vergleich mit seinen in zahlreichen Exemplaren erhaltenen Siegeln den Ähnlichkeitsgrad zu konstatieren. Besonders das Bruchstück an Urkunde Nr. 58 des Mainzer Domkapitels von 1234, sowie die Abdrücke in rotem Wachs an Nr. 27 vom 4. Dezember 1237 und an Nr. 34 vom 26. Oktober 1231 (Abb. 102), sämtlich im Münchner Reichsarchiv, gewähren uns ein klares Bild von seiner äußeren Erscheinung. Danach sind die Bartlosigkeit, die vollen Wangen, das kräftige Kinn, die stark vortretenden Lippen — die Oberlippe ist bogenförmig geschweift —, die scharfe senkrechte Falte unter der Nase und die zum Munde laufende, die kräftigen Augenbrauen, die gerade Nase und die krausen bis zum Ohr reichenden Haare beobachtet, also eine sehr stattliche Reihe von Merkmalen. Unsere Abbildung läßt sogar deutlich die Modellierung um die Augen erkennen, die besser geraten sind als auf dem Grabmal; sogar die Stirn ist etwas gefurcht, alles zwingende Beweise für den hohen Stand der Porträtkunst, die im Stempelschnitt, wie bereits früher betont, vereinzelt Werke schuf, die dem vollständigen Porträt nicht fern stehen. Daß der große



Abb. 101. Erzbischof Seifried von Epp(en)stein mit den Königen Heinrich Raspe und Wilhelm von Holland im Dom zu Mainz.

Raum auf dem Grabstein auch noch Details erlaubt, liegt auf der Hand, doch ist es nicht angängig mehr von ihnen für beobachtet zu halten, als die Siegel uns bieten, da wir den Beweis dafür nicht führen könnten und der Künstler vielleicht manches aus der Phantasie hinzufügte.

Sämtliche Personen sind lebend vorgeführt; und dieser sich überall auf den Grabsteinen dieser Periode findende Zug gibt uns Veranlassung, einige Bemerkungen über die Auffassung der frühmittelalterlichen Grabfiguren hier einzuflechten.

Zunächst sei betont, daß nicht nur, wie schon früher erwähnt, der ganz flache, fast nur geritzte Reliefstil — auch lediglich gravierte Platten kommen vor — allmählich in den kräftigeren übergeht — das Grabmal Wichmanns ist dafür eines der ältesten Beispiele — es ist überhaupt zwischen Relief und Statue als Kunstform noch im 13. Jahrhundert häufig nicht unterschieden. Wie Lange treffend sagt¹⁾, scheint die Relieffigur häufig ursprünglich als Statue gedacht zu sein, die von der runden Form auf eine flachere reduziert ist. Neben Grabfiguren, die ganz rund gehalten sind — wie Heinrich der Löwe, Dedo u. a. — also liegende Statuen repräsentieren, kommen auch andere, wie etwa Wichmann, vor, bei denen nur der Kopf statuarisch ausgeführt wurde, während der übrige Körper reliefmäßig behandelt wurde. Auch Seifrid gehört noch zum Teil zu dieser Gattung. Die liegende Gestalt ist stehend, wachend und lebend gedacht, weshalb die Gewandung nach den Füßen der Figur gravitiert und zwar gilt dies in dieser Zeit ausnahmslos. Da trotzdem kleinere Gewandteile nach abwärts, also zum wirklichen Fußboden, fallen, so ergibt sich daraus häufig eine Inkonsequenz. Eine weitere ist das häufig unter das Haupt der doch stehenden Figur gelegte Kissen, ebenso die lotrecht in die Luft gestreckten betenden Hände, die nur zu einer liegenden Gestalt passen. Deshalb hat Lange recht, wenn er sagt, diese Grabfiguren bezeichneten ein unwirkliches und zeitloses Dasein.

Neben lebenden, betenden, krönenden, segnenden oder — höchst selten und mir nur in einem Beispiel bekannt — in einer Szene aus dem Familienleben dargestellten Personen finden sich auch häufig bereits gestorbene. In letzterem Falle liegen die Körper alle streng frontal auf dem Rücken, aber auch lebende Figuren verlassen diese gezwungene Haltung höchst ungern. Seifrid z. B. verrenkt ganz unmöglich seine Hände und Unterarme, während die Oberarme wohl ausnahmslos dicht an den Leib gedrückt sind, um nur ja die frontale Haltung des Körpers einhalten zu können. Wenn auch Wilhelm von Holland halb im Profil gedreht ist, so bleibt er trotzdem frontal im Sinne Langes, was bei einer Nebenfigur gar nicht erforderlich wäre. Heinrich Raspe dagegen ist bedeutend freier gehalten, kümmert



Abb. 102. Siegel des Erzbischofs Seifried von Eppstein an der Urkunde vom 26. Okt. 1231, im Münchner Reichsarchiv. (Originalgröße.)

¹⁾ Vgl. Julius Lange „Die menschliche Gestalt“. S. 162 f. und S. 239 ff.

sich aber auch nicht weiter um den dargestellten Vorgang. Die bezaubernden, dem Leben abgelauchten Szenen, die die Grabmonumente der Antike so garnicht schreckhaft machen, ihnen vielmehr den intimen Reiz von Familienbildern verleihen, fehlen in dieser Zeit völlig. Das vertrug sich nicht mit der weltabgewandten und freudlosen christlichen Denkweise dieser Periode. Hier hat sich am längsten die Steifheit und Isoliertheit der architektonischen Plastiken der Vorzeit erhalten. Während an den Kathedralen längst regstes Leben herrschte, die Personen unter sich und mit dem Beschauer in Relation traten, ja lächelten und sich freuten, kokettierten und sich tummelten, hat der Grabstein seine düstere Feierlichkeit bewahrt. Hier war der einzelne Mensch losgelöst aus seiner Umgebung, wie ja auch der Tod ihn wirklich getrennt hatte von allen seinen Lieben.

Verkürzungen kommen auf Grabfiguren garnicht oder kaum vor, werden auch nicht versucht, was man besonders an den Füßen deutlich beobachten kann. Man glaubte sie aus der Vogelperspektive darstellen zu müssen, als wären sie heruntergestreckt. Bei Seifrid ist übrigens dieser Fehler durch das überfallende Gewand geschickt vermieden, wie ja überhaupt dieses Werk an der Spitze der damaligen Grabplatten steht.

Von den gewaltigen Fortschritten in der Gewandbehandlung und der Meisterschaft darunter den Körper durchscheinen zu lassen, ja zwischen leichtem und schwerem Stoff zu unterscheiden, sprachen wir bereits. Während die beiden Könige in dieser Hinsicht befriedigen, können wir die Formen des Erzbischofes nicht erkennen.

Das Gesicht ist auf allen Grabsteinen ernst und ohne jede Bewegung, alle Muskeln liegen in völliger Ruhe, die Augen schauen geradeaus. Schon das macht sie leblos im Vergleich etwa mit dem aufwärts gerichteten Blick der Freiburger Köpfe, von denen besonders der des alten Mannes (Abb. 98) mit seiner rechten hochgezogenen Braue von seinem Seelenzustand Kunde zu geben scheint, oder gar im Hinblick auf die Idealgestalten der Kathedralen, die auch an Schönheit die mehr handwerksmäßigen Grabsteine weit übertreffen. Dasselbe gilt von den vorgenannten großartigen sächsischen Grabbildnissen.

In Summa ist die Porträtausbeute der Grabsteine dieser Zeit keine allzugroße. Wenn ich auch nicht mit Julius Lange¹⁾ darin übereinstimmen kann, daß das den Grabporträts Zugrundeliegende nicht nur national, sondern sogar provinzial verschieden ist — dazu besitzen wir zu wenig Material, und die Differenz zwischen den einzelnen Köpfen scheint mir doch zu groß, bedeutendere Gemeinsamkeiten aber eher auf stilistische Manier, als auf bewußte Anpassung an ein Schönheitsideal zurückführbar — so steht doch fest, daß hier idealisiert, wenn auch oft nur verjüngt wurde. Was den flüchtigen Beschauer blendet, ist vor allem der fast überall wiederkehrende länglich-ovale germanische Typus, dazu die Bartlosigkeit der männlichen Gesichter und die Haartracht. Aber innerhalb dieses

¹⁾ Vgl. Julius Lange a. a. O. S. 189. Zum Grabmal Seifrids vgl. H. Schrohe „Reichsgeschichtliches auf Mainzer Denkmälern“ in der Zeitschrift des Vereins zur Erforschung der rheinischen Geschichte und Altertumskunde in Mainz, IV. Bd. S. 583 ff. Über die weiteren außerordentlich wichtigen dortigen Grabmäler, vgl. „Der Dom zu Mainz und seine Denkmäler“, Mainz 1903, Photographischer Verlag von Fr. Krost.

großen Kreises sind sehr viele kleinere denkbar und tatsächlich auch vorhanden. Mir scheint ein zu intensives Herausarbeiten des Idealtypus gefährlich. Schließlich ähneln sich die Personen in jeder Zeit, was wir in den späteren Bänden noch ausführlich darlegen und begründen werden; daß aber die relativ wenigen — natürlich besten — plastischen Porträts des 13. Jahrhunderts in dieser Hinsicht weiter gehen, als die der Folgezeit, möchte ich bezweifeln. Die Grabporträts täuschen nur deshalb, weil hier gewöhnlich feinere Durchbildung fehlt und damit naturgemäß die Individualisierung lückenhaft ist. Wo sie aber intensiv erfolgte, wie bei Rudolf, aber auch bei Seifrid, da wird jeder die Physiognomie aus allen anderen herausfinden. Und darauf kommt es an.

Im benachbarten Frankfurt haben sich zwei Fürstinnen oder Königinnen, deren Identifizierung leider nicht möglich ist, Maria anbetend, als Stifterinnen im Bogenfeld des Nordportales der St. Nikolauskirche abbilden lassen¹⁾. Im Museum zu Wiesbaden befindet sich der schöne Grabstein des Grafen Diether III. von Katzenellenbogen († 1276)²⁾. Ganz aus dem Ende des Jahrhunderts stammen die Grabsteine des Ritter Konrad von Buches († 1294) in Engelthal³⁾ und der nur bildnismäßige des Grafen Gottfried von Kappenberg von Ilbenstadt⁴⁾.

Den Lauf des Rheines weiter verfolgend, finden wir das hölzerne ursprünglich bemalte Hochgrab des 1246 verstorbenen Grafen Heinrich III. von Sayn in Sayn⁵⁾. In der Kirche von Altenberg unweit Wetzlar — also auf westfälischem Boden, was uns hier aber natürlich nicht kümmern kann — steht das Grabmal des Grafen Heinrich des Älteren von Solms-Braunfels († 1258) und seiner Gemahlin Ermengard von Arnsberg⁶⁾. Auch hier können wir über die Porträtähnlichkeit nur Vermutungen äußern.

Wenn auch ohne jeden Porträtwert, so doch als großartiges Werk bedeutend ist das Grabmal des Stifters von Laach, des Pfalzgrafen Heinrich II., eine große bemalte Holzfigur in der Abteikirche von Maria-Laach. Es dürfte etwa 1260 entstanden sein, doch ist der Baldachin jüngeren Datums⁷⁾. Auch das Grabmal des Grafen Kuribold († 948) im Dom zu Limburg schon etwa 1225 errichtet⁸⁾, und das des Erzbischofs Philipp von Heinsberg († 1191) von etwa 1260 im Kölner Dom, aus ehemals bemaltem Sandstein, sei im vorbeigehen genannt⁹⁾. An Schönheit können diese Werke zwar nicht mit den Grabmälern Dedos oder Heinrichs des

¹⁾ Abb. in den Baudenkmalern in Frankfurt a. M. I. Taf. V. Vgl. Text S. 49.

²⁾ Abb. bei Fr. Hub. Miller „Beiträge zur deutschen Kunst und Geschichtskunde“. Leipzig 1837. Taf. XVII.

³⁾ Abb. in den Kunstdenkmälern des Großherzogtums Hessen, Kreis Büdingen, S. 133.

⁴⁾ Abb. ebenda Kreis Friedberg, S. 151.

⁵⁾ Abb. bei Aus'm Weerth „Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden“. Taf. L. Nr. 4.

⁶⁾ Abb. bei Aus'm Weerth a. a. O. und in den Bau- und Kunstdenkmälern von Westfalen, Kreis Arnsberg, Taf. 8. Auch bei Franz H. Miller, Taf. XI ist eine gute Reproduktion.

⁷⁾ Abb. bei Aus'm Weerth a. a. O. Taf. LII. 9 u. 9a.

⁸⁾ Abb. bei Boisserée „Denkmäler der Baukunst“, Taf. XXXVIII. Text S. 16.

⁹⁾ Abb. (sehr mäßig) bei Franz Bock „Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters“, II. Bd. Fig. 6. Im ersten Band sind die Aachener Figuren reproduziert.

Löwen wetteifern, übertreffen aber doch zum Teil den übrigen Durchschnitt bedeutend.

Am Aachener Grashause, 1267 von Richard von Cornwallis errichtet, befanden sich früher sieben Figuren von Kurfürsten, die jetzt durch neue ersetzt sind, während die Originale ins dortige Suermond-Museum wanderten. Ob sich unter diesen „gräßlichen Mißgeburten eines Steinmetzgesellen“ (Hasak) auch Porträts befanden, vermag ich nicht zu entscheiden. Herr Prof. Clemen hatte die Liebenswürdigkeit mir mitzuteilen, daß die Arbeiten unter dem Niveau der Mitte des Jahrhunderts stehen, so daß wir, selbst wenn sich dort wirklich ein Königsporträt befunden haben sollte, kaum beträchtliche Porträtausbeute hätten gewinnen können.

Weitaus das bedeutendste Porträtgrabmal in diesen Gegenden ist das des Grafen Gerhard von Geldern (1229) und seiner Gemahlin Margarethe († ca. 1230) in der Liebfrauenkirche zu Roermond, das wohl von der 1231 verstorbenen Mutter des Grafen, Gemahlin Richards von Nassau, gesetzt wurde. Es ähnelt dem Heinrichs des Löwen, ohne dessen Vollendung zu erreichen, und ist bemalt¹⁾. Unsere Abbildung 103 ist nach einer Photographie hergestellt, die ich der Güte des Herrn Provinzialkonservator Prof. Paul Clemen verdanke. Inwiefern die feinen Gesichter der Schlafenden den Lebenden gleichen, läßt sich nicht feststellen.



Abb. 103. Grabmal des Grafen Gerhard von Geldern und der Margarethe in der Liebfrauenkirche zu Roermond.

Das benachbarte Westfalen hat im Dom zu Münster seine bedeutendsten Werke geschaffen. Da wir hier verschiedene Porträts besitzen, so haben diese Plastiken für uns erhöhten Wert. Lebensgroße Porträtstatuen gehören, wie wir sahen, zu den allergrößten Seltenheiten oder — richtiger ausgedrückt — sie kommen fast überhaupt nicht vor. Bischof Dietrich von Isenburg († 1226) verdankt es auch nur dem Umstande, daß er ein Jahr nach der Grundsteinlegung des Domes starb, daß wir sein lebensgroßes Standbild, das aber, weil mehrere Jahrzehnte nach seinem Tode aufgestellt, wohl ohne Porträtwert ist, besitzen.

Die Gestalt ist völlig richtig modelliert, das Gesicht ist, wenn auch nicht gerade sehr charakteristisch, so doch lebensvoll. Vielleicht ist aber der Ritter, der wohl früher in der Rechten ein Kirchenmodell trug, und nach Hasaks Vermutung Stifter des Neubaus war, zu dem jener den Grundstein gelegt hatte, Porträt. Daß er als gewöhnlicher Sterblicher — er hat keinen Heiligenschein — nicht ohne triftigen Grund an dieser Stelle Aufnahme fand, liegt ja auf der Hand. Auch hier gelang

¹⁾ Nach Mitteilung des Herrn Prof. Clemen befindet sich ein Abguß des Grabmals im Rijksmuseum zu Amsterdam.

es, mit einfachen Mitteln große Wirkung zu erzielen. Die Gestalt ist tadellos, die Haltung lebendig, nur der Kopf ist zwar charakteristisch, aber durch seine gerade Haltung ziemlich leblos.



Abb. 104. Stifterfigur im Dom zu Münster
(etwa $\frac{2}{3}$ der Originalgröße).



Abb. 105. Figur einer Stifterin im Dom zu Münster
(etwa $\frac{2}{3}$ der Originalgröße).

Noch zwei Porträtfiguren bietet uns dieser herrliche Dom und zwar kleine Stiftergestalten, von denen der Mann vor dem heil. Laurentius kniet, die entzückend aufgefaßte Nonne aber in heißer Leidenschaft die Arme hilfflehend der heil. Magdalena im Gebete entgegenstreckt. Beide gehören erst der zweiten Hälfte des Jahrhunderts an. Daß das Gesicht des Mannes, besonders seine unschöne Nase, der eckige Kiefer und das spitze Kinn nicht nach einem Ideal geformt sind, lehrt der erste Blick.

Ob die ziemlich verwitterten steinernen Statuen eines Bischofs und eines

Königs unter den Baldachinen des Strebepfeilers an der Nordseite des genannten Domes auf Porträtwert Anspruch erheben können, bleibe dahingestellt¹⁾).

Im Giebel des südöstlichen Querschiffes im Dom zu Paderborn befinden sich die Skulpturen zweier Bischöfe. Ein dritter ebenda am Südportal.²⁾ Als Porträts in



Abb. 106 und 107. Stifterfiguren eines Ritters am Chorgestühl der Kirche in Wassenberg.

Holzplastik sind die Figur des Ritters, in dem wir den Stifter, einen Grafen von Wassenberg zu erkennen haben, am Chorgestühl der Kirche in Wassenberg durch

¹⁾ Abb. in den *Kunstdenkmälern von Westfalen, Kreis Minden*. Taf. 26. Als bildnismäßiger Grabstein sei der Wettekinds, abgebildet ebenda, Kreis Herford, Taf. 4, Nr. 3, genannt. Vgl. auch P. Clemen „Die rheinische und westfälische Kunst“. *Zeitschrift für bildende Kunst*. N. F. XIV. Bd. S. 101 ff.

²⁾ Abb. in den *Kunstdenkmälern Westfalens, Kreis Paderborn*. Taf. 35, Fig. 5 und 6 und Taf. 63, Nr. 4. Über den Dom vgl. Richard Reiche „Das Portal des Paradieses am Dom zu Paderborn“. Diss. Straßburg 1905. Und die Besprechung von W. Vöge in den „*Kunstgeschichtlichen Anzeigen*“, 1906, Nr. 1.

Schönheit, Lebenswahrheit der Auffassung und Ähnlichkeit bemerkenswert. Sie sind 1287 geschnitten worden (Abb. 106 und 107).

Aus Hannover sei der Grabstein des Probstes Bodo in der Kirche in Barsinghausen genannt¹⁾.

Wenden wir uns nun, die Mitte Deutschlands und Sachsen überspringend, dem Osten zu, dann werden wir durch die Blüte der Skulptur in Schlesien und Posen nicht wenig überrascht. Wertvoll ist, daß wir hier sogar zwei Porträts derselben Person finden. Peter Wlast hat sich und seine Gemahlin in Sandstein am Tympanon der Klosterkirche von Strelno abbilden lassen²⁾, eine recht rohe und besonders in Bewegung und Proportionen total verunglückte Gruppe.

Dieselbe Gattin Maria treffen wir wieder, diesmal mit ihrem Sohne Swentoslaus, im Tympanon der Kirche St. Maria auf dem Sande in Breslau (Abb. 108).



Abb. 108. Porträt Marias und ihres Sohnes Swentoslaus im Tympanon der Kirche St. Maria auf dem Sande in Breslau.

Beide Arbeiten, von denen die letztere sehr gut ist und im stark vorspringenden Untergesicht Marias ebenso wie im schmalen, fröhlichen des Jünglings auch individualisierende Tendenz verrät, gehören dem Beginn des Jahrhunderts an. Leider ist die uns vorliegende Abbildung des Bogenfeldes von Strelno zu mangelhaft, um einen Vergleich beider Marienfiguren zu gestatten. In der Breslauer Kreuzkirche hat sich eines der schönsten, wenn auch keineswegs charakteristischen, Porträtendmaler des ganzen Jahrhunderts im Hochgrab des Herzogs Heinrich IV. († 1290) aus Kalkstein³⁾ (Abb. 109) erhalten.

Auch in diesem Jahrhundert hat Mähren und Böhmen — auf genaue Abgrenzung der Provinzen legen wir kein Gewicht — das im folgenden wohl das Beste in der Kunst ganz Deutschlands hervorbringen sollte, tüchtige Werke zu ver-

¹⁾ Abb. in den Kunstdenkmälern der Provinz Hannover, Landkreis H.-Linden. S. 62.

²⁾ Abb. in den vortrefflichen, von Julius Kohte herausgegebenen Kunstdenkmälern der Provinz Posen, Kreis Bromberg, S. 51. Vgl. Text S. 52.

³⁾ Vortreffliche Abb. in H. Lusch „Bildwerk schlesischer Kunstdenkmäler“. III. Bd. Taf. 222. Abb. 1. Vgl. Textband Sp. 328 f.

zeichnen, Grabmonumente mit Porträts waren dort jedoch im Gegensatz zu Schlesien nicht üblich. Das ist bei der nahen Verwandtschaft der Kunst beider Länder befremdlich. Überhaupt war nach Grueber das plastische Bedürfnis dort gering, so daß die Güte der Leistungen desto mehr überrascht.

Porträts des Königs Wenzel haben sich im Tympanon über dem Eingang der Schloßkapelle in Klingenberg erhalten. Das sehr schöne Stifterbild, etwa zwischen 1240 bis 1250 entstanden, stellt ihn mit Gemahlin dar, in sehr kräftigem, fast rundem Relief. Besonders die gut erhaltene Frauengestalt ist fein modelliert, Gesicht und Hände verraten gründliches Naturstudium¹⁾.

Am Portal der Westseite des Cisterzienserklosters Tisnowic bei Brünn hat sich die Königinwitwe Constanzia († 1240) mit ihrem Sohn Wenzel I (oder Ottokar I. ?) abbilden lassen. Ferner dürften in den beiden Personen hinter den Klostergründern mit Kirchenmodell in den Händen wohl Familienmitglieder, wahrscheinlich der jüngere Sohn Premysl und die Äbtissin Agnes zu erkennen sein. Leider sind die mir vorliegenden Reproduktionen zu mangelhaft, um darauf eine durchgreifende Vergleichung zu begründen²⁾.

Von Ottokar befindet sich ein Grabmal mit Porträt in Prag. Diesem ähnelt — nach Grueber (II. Teil, S. 127) — trotz der rohen Ausführung das an einem Tragstein eines Gebäudes in Goldenkron befindliche Porträt desselben Königs.

An den Ruinen von Jungfernteinitz ist ebenfalls das Porträt eines Königs erhalten. „Das feine, etwas schwammige Gesicht und die gerundeten Formen unterstützen die Vermutung, daß hier König Wenzel II. dargestellt sei“ (Grueber).

Endlich sei noch das an einem Privathause in Graupen bei Teplitz eingemauerte Porträt eines Bischofs angeführt und die drei lebensgroßen, sehr stark beschädigten Brustbilder aus Granit am Haupteingang der Marienkirche zu Pisek. Die schwach erhabene Arbeit stellt, stark verwittert, Herzöge und Könige dar.

Wenden wir uns noch kurz den übrigen Ländern Österreichs zu, deren Schöpfungen durchaus nicht mit den gleichzeitigen Deutschlands konkurrieren können, so sei zunächst der am Maßstabe der westlicheren plastischen Erzeugnisse gemessen recht rückständige Grabstein des Bischofs Otto von Gurk († 1214) im dortigen Dom genannt³⁾.



Abb. 109. Grabmal Herzog Heinrichs IV. in der Kreuzkirche zu Breslau.

¹⁾ Abb. bei Berh. Grueber „Die Kunst des Mittelalters in Böhmen“. II. Teil. S. 125.

²⁾ Vgl. Wocel „Die Kirche des ehemaligen Cisterzienserklosters Porta Coeli“. In den Mitteilungen der k. k. Centralkommission 1859. Taf. IV. Abb. auch bei Grueber, II. Teil, S. 120.

³⁾ Abb. im Kunsthistorischen Atlas, herausgegeben im Auftrage der k. k. Zentralkommission von K. Lind, Wien 1892, X. Abt., Taf. VI, Fig. 1.

Interessant ist der Grabstein des 1145 verstorbenen Abtes Konrad von Mondsee in der dortigen Pfarrkirche dadurch, daß er, erst am Ende unserer Periode angefertigt, sich bemüht, den zeitgenössischen ursprünglichen, im Stile des 12. Jahrhunderts zu kopieren¹⁾.

Aus der Mitte des Jahrhunderts sei der stark beschädigte Porträtgrabstein Friedrichs des Streitbaren († 1246) in Heiligenkreuz genannt²⁾, aus dem Ende der des Leutold von Kreuzpach († 1299) mit Gemahlin in der ehemaligen Augustinerkirche in Baden bei Wien, der durch die Tracht der Verstorbenen Interesse verdient, und die Tumba des 1298 verstorbenen Patriarchen Reimondo della Torre im Dom zu Aquileja³⁾.

So spärlich diese Ausbeute ist, so genügt sie für unsere Zwecke vollkommen, ja sie ist ganz bedeutend reicher ausgefallen als ursprünglich beabsichtigt war. Vollständigkeit, dieses Ideal pedantischer Bürokraten, habe ich nirgends erstrebt. Wenn ich trotzdem notierte, was mir zur Hand kam, geschah es, um von meinen doch ziemlich ausgedehnten Studien Zeugnis abzulegen, dann aber auch nicht minder um Vergleichsmöglichkeiten mit etwa neu aufgefundenen Porträts derselben Personen zu schaffen und um späteren Bearbeitern dieses Gebietes die mühevollen und geisttötende Sammelarbeit etwas zu erleichtern.

Denn diese war und ist nötig. Nicht um eine Fülle von Monumenten auszugraben, die ja doch stumm für den bleiben, der nicht zu sehen gelernt hat, sondern um Vergleichsmaterial in Gestalt womöglich mehrerer Porträts derselben Person herbeizuschaffen, sowie zur Feststellung eines etwa vorhandenen Idealtypus. Wichtiger als alle Anhäufung von Stoff aber ist dessen Durchdringung, und zu ihr ist das Gebotene völlig ausreichend, ja, dazu genügt der Vergleich mehrerer Porträts einer Person und ein informatorischer Blick auf einige andere Schöpfungen der Zeit.

Wir möchten unser Urteil über die Porträtkunst des 13. Jahrhunderts dahin zusammenfassen, daß sie auf Grabsteinen im allgemeinen weniger leistete, als in Statuen, die als Menschendarstellungen zum Teil zu den großartigsten Schöpfungen aller Zeiten gerechnet zu werden verdienen. Besonders die Meisterporträts durchbrechen den idealistischen Zug, den trotz aller Gewissenhaftigkeit in der Naturnachahmung die besten Erzeugnisse des Jahrhunderts, besonders in der ersten Hälfte aufweisen. Man schloß sich im allgemeinen der Natur nur insoweit an, als man sie schön fand, denn das Schöne wollte man darstellen; nur schöne und charakteristische Typen nahm man aus seiner Umgebung, um sie dann allerdings gewissenhaft zu kopieren. Gegen Schluß der Periode aber strebt man immer mehr nach Bewältigung des Einzelobjektes und damit nach Porträtmäßigkeit. Wenn der Nachweis bei fehlendem Vergleichsmaterial auch nicht exakt zu führen ist, so scheint es doch festzustehen, daß hier ein Höhepunkt erklommen ist. Allerdings nicht ein Höhepunkt in der peinlichen Bewältigung der Oberfläche und Vertiefung in Runzeln und Falten, wohl aber in kräftiger Herausarbeitung der Individualität durch Vereinfachung und Steigerung.

¹⁾ Abb. ebenda Taf. V, Fig. 6 und Taf. VI, Fig. 5.

²⁾ Abb. ebenda Taf. V, Fig. 6 und Taf. VI, Fig. 5.