



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

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

Kemmerich, Max

Leipzig, 1909

IX. Kapitel. Das Porträt des frühen Mittelalters. Resultate und Rückblick

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

Das Porträt des Frühen Mittelalters.

Resultate und Rückblick.

Ein weiter Weg liegt hinter uns. Durch Einöden führte er und durch lachende Gefilde, durch stagnierenden Morast und durch reißende Ströme. Ein weiterer liegt vor uns. Aber wie der Wanderer nach mühsamer Bergfahrt auf dem ersten Gipfel inne hält, um rückschauend seine Blicke ins Tal zu lenken, zugleich Kräfte sammelnd für den weiteren Marsch, zur Bezwingung höherer Gipfel, so tun auch wir.

Da sind dann die Mühen bald vergessen, und mit der Freude über das Erreichte stellt sich das Verlangen ein, auch geistig die wichtigsten Etappen des Weges nochmals kurz vorbeiziehen zu lassen. Das Gedächtnis hat sich auf das Wesentliche beschränkend alles Unbedeutende der verdienten Vergessenheit verfallen lassen. Kräftiger aber betont es die Konturen des Wertvollen und Bleibenden. Auch auf das Leben paßt dieses Gleichnis, nicht minder auf die Wissenschaft. Das sollte wenigstens so sein.

Leider glaubt die moderne Forschung in der Regel genug getan zu haben durch Anhäufung von Stoff, durch gleichmäßige Beleuchtung des Maulwurfshügels wie des Berges. Sie begnügt sich zumeist mit Feststellung einer Tatsache oder einer kleinen Tatsachenreihe, ohne nach dem großen Ganzen zu streben. Was die Jahrhunderte gewogen und zu leicht befunden, das wird als große Entdeckung ans Tageslicht gezerrt. Was geschätzt wird ist die Arbeit, die Technik, die Literatur, die wie eine ewige Krankheit immer schwerer lastend ätzend mitgeschleppt wird. Was Geringschätzung begegnet, das sind neue Gedanken. Die Demokratisierung des ganzen Lebens kommt auch hier zum Ausdruck, der Zunftbetrieb von einst, der die Verwendung besserer Werkzeuge verbot, hinterließ hier deutliche Spuren. Wenn die Allzuvielen, die sich auch in die Wissenschaft eindrängen, nicht Maulwurfsarbeit als Ideal hinstellten, würden sie sich ja selbst negieren. Nur sollen die kleinen Intelligenzen, die ja an ihrem Platze sicher ersprießliches leisten können, nicht anderen ihre Gesetzchen diktieren. Nicht jene hindern, die in der Synthese das Ideal, in der Arbeit, im Sammeln von Stoff und seiner kritischen Durchdringung, im Spezialistentum nur Mittel erblicken, deren Wert bestimmt wird allein durch die Förderung, die sie der Erkenntnis zuteil werden lassen.

Erkenntnis! Das ist das Ziel. Nicht Aufhäufung von Wissensstoff. Nicht, um mit Lessing zu reden, den Scherben der Vergangenheit gilt es nachzuspüren, sondern ihrem Geist. Das aber ist erreichbar nur durch Herausarbeitung des Wesentlichen, durch Gewinnung von Distanz. Mag es auch schmerzlich sein für den Lokalforscher, dem Blicke aus Bergeshöhe nur als Maulwurfshügel zu erscheinen; er

ist es. Mag es uns Nachgeborenen auch Überwindung kosten einzugestehen, daß viele Forscher in der ersten Hälfte des letzten Jahrhundert in viel innigerem Verhältnis zur Kunst standen als wir heutigen, daß sie uns an Universalität weit überragend, das Wesentliche längst erkannt hatten, mögen sie in Nebenfragen auch hundertmal widerlegt sein. Auch das ist so. Heute wagt kaum mehr jemand — außer etwa ein Dilettant — eine zusammenfassende Darstellung aus lauter Angst vor dem Spezialisten, sei es, daß er mit seinen unwichtigen Resultaten kollidiert, sei es auch nur, daß er das Verbrechen beging, ihn nicht zu zitieren. So kann es aber nicht weiter gehen. Darum wollen wir auf kleinem Gebiete zwar, aber auf nicht unwichtigem, einen Anfang machen und unsere Blicke zurücklenken über das weite Tal, ohne auf Maulwurfshügel und Grenzsteine zu achten.

Wir fanden, daß bereits in den allerältesten Zeiten einige Porträtmerkmale berücksichtigt wurden. Daß man jemals daran zweifeln konnte oder gar dagegen ankämpfen mochte, ist ein weiterer Beweis für die jetzt übliche maßlose Überschätzung des angelernten Wissens und Unterschätzung des Menschenverstandes und der angeborenen, natürlichen Beobachtungsfähigkeit. Schon die Beschäftigung mit den kleinsten Kindern hätte darüber aufklären müssen, daß sie scharfe Beobachter sind; ihre Schneemänner und Zeichnungen bestätigen dasselbe. Und da konnte man im Ernst auch nur die Frage aufwerfen, ob Hirten- und Jägervölker Fähigkeiten ermangelten, die diese besitzen? Dem Stubengelehrten mag der Blick für die Realien verloren gehen; das Kind, der primitive Mensch hat ihn.

Es fragt sich nur, wollte man porträtieren und dann: wie weit war die Technik entwickelt, um mehr als diese einfachsten Merkmale festzuhalten.

Was den ersteren Punkt betrifft, so haben wir bereits im I. Bande festgestellt, daß häufig da, wo wir Porträtabsicht voraussetzen, sie garnicht bestand; daß man sich mit Bildnissen begnügte. Im einzelnen zu ermitteln, wo das Bild eines bestimmten Menschen festgehalten werden sollte, wo nicht, dazu hat unsere Methode der Vergleichung gedient, und mit ihrer Hilfe gelang es häufig, zu einwandfreien Resultaten zu gelangen.

Darnach konnten wir feststellen, daß schon die allerprimitivsten nur durch eine Gedankenoperation überhaupt als Menschen erkennbaren Darstellungen mindestens das eine Merkmal der Bärtigkeit oder Unbärtigkeit, wahrscheinlich aber beträchtlich mehr aufwiesen, daß also schon das kindlichste Lallen dazu genügte, in gewissen Fällen eine Person von anderen kenntlich zu machen. Allerdings wird hier nicht die wirkliche genaue Form des individuellen Zuges nachgebildet, sondern gleichsam symbolisch Ersatz geleistet. Man weiß, daß eine Person bärtig ist und gibt ihr deshalb einen Bart, ohne sich um dessen Form und Länge sonderlich zu kümmern.¹⁾

¹⁾ Würden wir auf systematische Feinheit Gewicht legen, dann ließe sich die frühmittelalterliche Porträtkunst in zwei Perioden zerlegen: 1. die verstandesmäßig andeutende, bei der die Tatsache der Bärtigkeit, gebogene Nase usw. Berücksichtigung fand und 2. die formnachbildende, bei der zwar nicht viele Merkmale — das ganze Porträt dieser Stufe ist ja lückenhaft und unvollständig — nachgebildet werden, diese aber mit tunlichster Gewissenhaftigkeit. Hier genügt also nicht die Tatsache der gebogenen Nase, sondern der Ort und die Art der Krümmung ist auf allen Porträts übereinstimmend verzeichnet. In der Praxis gehen beide Stufen häufig ineinander über.

Auf dieser Stufe stehen die Zeichnungen kleiner Kinder, die der Indianer und anderer Naturvölker, aber auch die ersten Versuche der Germanen, malerische so gut wie plastische. Allerdings lassen auch die primitivsten Zeichnungen noch Spuren römischer oder byzantinischer Vorbilder erkennen, das ändert aber nichts am Wesen dieser Entwicklungsstufe.

Einen beträchtlich höheren Standpunkt nehmen die karolingischen, sowie die heinrizischen Malereien und Porträts der Kleinplastik ein. Die besten von ihnen verraten bereits einen Wirklichkeitssinn, der völlig genügt zur Identifizierung bestimmter Personen. Allerdings ist die Zahl der zur Verwechslung in Frage kommenden nur gering. Immerhin können die bis zu 18 beobachteten Merkmalen wiedergebenden besten Porträtminiaturen auch höheren Anforderungen genügen. Daß daneben noch Jahrhundertlang an entlegenen Orten und von Stümpfern verstandesmäßig geschafft wurde, sei nicht verschwiegen.

Während die Malerei durch die Farben, die doch wenigstens einigermaßen der Wirklichkeit entsprachen, den Plastiken überlegen war, tritt sie wesentlich ins Hintertreffen dadurch, daß eine Reihe von Zügen dort nur nach einer bestimmten stilistischen Formel wiedergegeben werden. Z. B. ist die Mundbehandlung in jeder Malschule verschieden und wohl stets unindividuell, während sie in der Plastik Glaubwürdigkeit schon deshalb beanspruchen kann, weil sich nirgends ein Schema nachweisen läßt. Mit anderen Worten: In der individuellen Wiedergabe der Formen übertrifft die Plastik die Malerei.

Das hängt aufs innigste mit dem Verhältnis beider Künste zu den Vorlagen zusammen.

Die Malerei war in der „traditionellen“ Richtung, aus der bis zur 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts allein gute Porträts hervorgingen, von antiken und orientalischen Formen in hohem Maße abhängig. Dadurch wurden die Menschengestalten sicher bedeutend besser, als das ohne Vorbilder der Fall gewesen wäre, aber der Ähnlichkeit wurde dadurch keineswegs Vorschub geleistet. Denn wie wir häufig feststellen, ist die Ähnlichkeit ein außerästhetischer Wert und würde mit der Schönheit der Menschendarstellung nur dann wachsen, wenn tatsächlich die Körperformen des Modells festgehalten würden. Das ist aber auf dieser Stufe wohl nur selten der Fall gewesen, vielmehr wurde zumeist einer idealen Figur ein Porträtkopf aufgesetzt, genau wie noch der Bildhauer von heute bei öffentlichen Monumenten kleinen Knirpsen aus ästhetischen Gründen eine wohlproportionierte Gestalt verleiht. Diese Abhängigkeit von Resten einer höheren Kultur war in der Plastik entschieden geringer als in der Malerei, wenn sie auch nicht ganz fehlte. Das hatte den Vorteil, daß der Künstler sich nicht aufs Kopieren beschränken konnte, vielmehr gezwungen war, sein Modell so gut es eben ging nachzubilden. Was das Produkt als Menschendarstellung an Schönheit und Korrektheit dadurch einbüßte, gewann es häufig an Ähnlichkeit mit dem Einzelindividuum.

Malerei und Plastik aber ist in dem ganzen behandelten Zeitraume — von wenigen Ausnahmen im 13. Jahrhundert abgesehen — gemeinsam und für beide charakteristisch, indem es ihre Schöpfungen vom Porträt der folgenden Perioden unterscheidet: die Lückenhaftigkeit bzw. Unvollständigkeit. Wir könnten

daher beiden Bänden die Überschrift geben: Das Porträt des frühen Mittelalters oder die Stufe der lückenhaften Porträtfähigkeit.

Das ist außerordentlich wichtig und bildet den Angelpunkt unserer Untersuchung.

Wie wir beim literarischen Porträt stets nur mehr oder weniger Züge einer Person andeutungsweise kennen lernen, wobei es uns nicht nur überlassen bleibt, alle anderen aus der Phantasie zu ergänzen, sondern auch die Vorstellung von der genaueren Form der mitgeteilten uns anheim gegeben ist, genau so verhält es sich beim unvollständigen Porträt des frühen Mittelalters. Erfahre ich, jemand sei bärtig, mit großer krummer Nase und wulstigen Lippen gewesen, so ist mir nichts über Form und Größe des Bartes, noch über dessen Farbe bekannt, ebenso wenig über die Länge der Nase noch über die Form der Krümmung und deren Stelle und endlich nichts über die Größe des Mundes. Jeder, der das obige literarische Porträt in ein ikonographisches verwandelt, wird in diesen Details vom anderen abweichen oder wenigstens abweichen können. Das trifft vollends von Teilen zu, von denen wir garnichts erfahren, also, um im Bilde zu bleiben, von Größe, Form und Farbe der Augen, den Ohren, der Haut usw. Trotzdem genügen die obigen Merkmale, um uns eine ungefähre Vorstellung vom Modell zu geben, und gestatten auch in zahllosen Fällen es von anderen zu unterscheiden, besonders wenn es sich um wenige zur Verwechslung in Betracht kommende Personen handelt.

Diese Stufe nehmen sämtliche frühmittelalterliche Porträtdarstellungen ein, sofern sie nicht nach zwei Richtungen über sie hinaus gewachsen sind: Zunächst, indem auf allen Darstellungen Bart, Nase und Lippen ganz und doch annähernd gleichmäßig erscheinen — die besten karolingischen malerischen und plastischen Leistungen, sowie die plastischen seit Konrad II. haben diese Stufe bereits erklimmt — und ferner: indem die Zahl der übereinstimmend wiedergegebenen Porträtmerkmale derart gewachsen ist, daß der Beschauer keine Lücke fühlt, daß er also nicht gezwungen ist, aus der Phantasie zu ergänzen, es sei denn bei Plastiken die Farbe. Erst wenn das Siegel stark vergrößert würde, erst dann müßte die Phantasie zu Hilfe genommen werden. Die Siegel Friedrichs II. stehen zuerst auf dieser Stufe, die wir mit der des vollständigen oder annähernd vollständigen Porträts bezeichnen können.

Daß Vollständigkeit nur *cum grano salis* zu verstehen ist, braucht kaum betont zu werden. Denn selbstverständlich kann sie nie bis zu einer Wiedergabe der Hauptporen führen, sondern muß stets mit einer gewissen Vereinfachung Hand in Hand gehen. Diese Vereinfachung ergibt sich von selbst bei einer gewissen Distanz, die der Künstler sich zwischen sein Auge und das Modell gelegt denkt. Was hier noch sichtbar ist, muß dargestellt werden, was verschwimmt, kann auch auf dem Porträt als unwesentlich in Fortfall kommen. Ist einmal diese Stufe erreicht, dann ist es nicht mehr recht angängig, die übereinstimmenden Merkmale zu zählen — wir würden bei Friedrich etwa 25–30 trotz der Kleinheit der Bildfläche feststellen können — sondern dann kann es allein unsere Aufgabe sein, die Disharmonien aufzudecken. Übrigens ist diese Entwicklungsstufe, die ja nur ideel gegenüber der unvollständigen eine Einheit bildet, im 13. Jahrhundert noch keineswegs durchgehends erreicht, vielmehr bleibt die erdrückende Mehrzahl der Erzeug-

nisse auf der vorigen stehen. Daß auch die besten und individuellsten Porträts nicht frei von stilistischen bzw. konventionellen Zügen sind, ist selbstverständlich.

Bildet demnach die ganze behandelte Periode entwicklungsgeschichtlich eine Einheit, so sind doch selbstverständlich trotzdem Unterschiede festzustellen. Und zwar beruhen sie zunächst darin, daß in sehr verschiedener Zahl und Vollkommenheit bzw. Korrektheit die wirklich beobachteten und faksimilierten Formen an Stelle der zwar ebenfalls beobachteten, aber nur sozusagen gedächtnismäßig notierten treten. Das konnten wir in der Malerei so gut wie in der Plastik an zahlreichen Beispielen konstatieren, und es genügt daher, daran zu erinnern. Wenn etwa sämtliche Porträts eine krumme Nase zeigen, so beweist das zwingend, daß alle Künstler ihr Modell kannten. Zeigen aber die Bilder die Krümmung in verschiedener Größe und an verschiedener Stelle, so folgt daraus, daß zwar die Tatsache der Gekrümmtheit apperzipiert und verstandesmäßig registriert wurde, daß aber die richtige Kurve an der richtigen Stelle, auf die das geübte Auge der Gegenwart das größte Gewicht legt, aus technischem Ungeschick oder weil sie als unwesentlich mißachtet wurde, nur auf ganz wenigen Porträts sich findet. Bei Berücksichtigung dieses Tatbestandes, den wir bei jeder Person, von der mehrere Porträts erhalten sind, antreffen — man denke an die verschiedenen in einer Reihe von Merkmalen teils verstandesmäßig, teils schon in der genaueren Form übereinstimmenden Miniaturen Heinrichs II., an die Siegel Arnulfs von Kärnten, an Friedrich Barbarossa und zahlreiche andere — wird es uns völlig klar, wie die beiden Entwicklungsstufen ineinander übergehen, wie immer weniger Züge nur verstandesmäßig notiert werden, statt dessen die Zahl der genau nachgebildeten zunimmt, bis endlich — auf den besten Darstellungen Friedrichs II. und den verschiedenen Baumeisterporträts des 13. Jahrhunderts, aber bei keiner einzigen Miniatur dieser Periode — der Moment eintritt, wo Vollständigkeit insofern erreicht ist, als weder falsche Merkmale, noch Lücken in störender Weise in die Erscheinung treten.

Daß dieser Prozeß nicht gleichzeitig und gleichmäßig in den verschiedenen Techniken sich abspielt, liegt auf der Hand. Daher ist die Glaubwürdigkeit der Porträts verschieden zu beurteilen — abgesehen von lokalen, zeitlichen und individuellen Differenzen — je nach der Technik, in der sie ausgeführt wurden.

In der Malerei konnten wir nach der Reihenfolge untenstehende entwicklungsgeschichtliche Skala der individuellen Eroberung der einzelnen Teile aufstellen: Barttracht — zunächst nur die Tatsache der Bärtigkeit, dann die genauere Form — Frisur und Tonsur, individuelle Gesichtsform — die rassemäßige tritt bereits bei den schüchternsten Versuchen in die Erscheinung — Nase, flüchtige Modellierung des Gesichtes durch Berücksichtigung der Backenknochen, scharfer Falten und des Nasenabsatzes, endlich ungefähre Wiedergabe der Farbe von Bart und Haar. Und zwar läuft hier stets neben einer primitiven, verstandesmäßigen Andeutung der Formen eine gewissenhafte, sie nachbildende nebenher. Selbst in der Blütezeit der Malerei zu Beginn des 11. Jahrhunderts bleiben dauernd nicht individuell behandelt: Mund, Ohren, Augen und Augenbrauen, Fleischfarbe, Körperbau, Hände und Füße, sowie Farbe der Augen.

Betrachten wir nun die einzelnen Techniken der Plastik bzw. die Porträts in

verschiedenen Materialien, dann ist zu konstatieren, daß die Steinplastik erst spät — Mitte des 11. Jahrhunderts — auftritt, die Kleinplastik (inklusive Stempelschnitt) aber bis zum Beginn des 13. unbedingt führt. Hier ist es zunächst, wenn wir von den Siegeln absehen, die Goldschmiedekunst, die bereits im 6. Jahrhundert das erste Porträt, allerdings nur mit 3 wahrscheinlichen Porträtmerkmalen — neben dem germanischen Gesichtsschnitt sind beim Porträt Agilulfs wohl Bärtigkeit, lange Haare und starke Backenknochen beobachtet — hervorbrachte. Daß die karolingischen Arbeiten im gleichen Materiale mehr Ähnlichkeit aufwiesen ist wahrscheinlich, aber nicht beweisbar. Bärtigkeit, Frisur und Gesichtsform sind zweifellos individuell wiedergegeben, also mindestens 3 Merkmale. An Kunstwert unendlich höher stehen einzelne der karolingischen Elfenbeinarbeiten, bei denen bereits Form von Nase und Mund, ja Falten und Grübchen Berücksichtigung fanden. Wäre uns genügendes Vergleichsmaterial gegeben, würden wir zweifellos viel mehr konstatieren können. Aus dem einzigen Bronzewerk, der Reiterstatuette eines Karolingers, Schlüsse auf den Porträtwert dieses Kunstzweiges zu ziehen, dürfte gewagt sein. Immerhin hat es den Anschein, als seien hier eine größere Reihe beobachteter Züge feststellbar.

In der Elfenbeinschnitzerei der ottonisch-heinrizischen Periode haben wir am besten Werke bereits etwa 8 Porträtzüge festzustellen vermocht, die sich auf Frisur, Tonsur, Bärtigkeit, Gesichts- und Nasenform verteilen, und damit einen Höhepunkt erreicht, der mit dem der Porträtmalerei zusammenfällt. Was diese an Farbe voraushat, ersetzt jene durch genauere Wiedergabe der Formen.

Auch in der Goldschmiedekunst bezeichnet die 1. Hälfte des 11. Jahrhunderts ein Zenith, indem wir als Maximum 11—13 Porträtmerkmale nachweisen können, die sich auf Barttracht, Gesichtsform, Haarschnitt, Backenknochen, Mund und Nase verteilen. Vielleicht fand auch schon die Form der Stirn, wie wohl auch in Elfenbein, Beachtung. Schon gleichzeitig begegnet uns hier — also über 2 Jahrhunderte früher als in der Malerei — das erste blaue Auge, allerdings noch nicht bei einem Porträt. Besonders bemerkenswert sind die ersten Ansätze einer feineren Innenmodellierung — Falten und eingefallene Wangen — am Giselakreuz. Der gleichzeitige Zellschmelz spielt, vom Porträtstandpunkt betrachtet, eine ganz untergeordnete Rolle, desgleichen die Großplastik auch jetzt noch.

Im Stempelschnitt lassen sich bereits unter den Merovingern mit Haartracht — diese in erster Linie — Bärtigkeit bzw. Bartlosigkeit und ungefährtem Gesichtsschnitt 3 beobachtete Züge feststellen. Bereits unter den ersten Karolingern ist deren Zahl auf etwa 6 gestiegen, die sich, außer auf die vorgenannten, auf Nasenform, wohl auch die der Stirn und Kopfform erstrecken. Daß noch häufig, auch noch in späteren Jahrhunderten, verstandesgemäß vorgegangen wird, daß also die Tatsache einer gekrümmten Nase etwa wohl konstatiert wird, nicht aber übereinstimmend, wo die Krümmung sitzt, welche Größe und Form sie hat, muss hierbei stets im Auge behalten werden.

Einen ersten Höhepunkt, technisch sowohl wie porträtistisch, erreichen die Siegel in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts bei bartlosen Gesichtern mit 8 Merkmalen, indem die vorgenannten ergänzt werden durch detailliertere Behandlung von Nase und Kinn. Von da ab sinkt das Niveau, bis es sich wieder um die Wende des

Jahrtausends beträchtlich zu heben beginnt, um unter Konrad II. und seinem Nachfolger, allerdings bärtigen Herrschern, eine bisher noch nicht erreichte Ähnlichkeitsstufe einzunehmen. Die jetzt ausschließlich gebräuchliche Auffassung en face kommt vor allem der Mundform zugute, so daß hierin die Siegel, wie überhaupt die Plastik, gegenüber der stilmäßigen Behandlung dieser Partie in der Malerei einen bedeutenden Vorsprung erlangen. Wir können jetzt etwa 12 beobachtete Züge feststellen und das wiewohl technisch und als Menschendarstellungen betrachtet, die Erzeugnisse dieser Zeit nichts weniger als vollkommen sind, ja von den unbärtigen der späteren Karolinger überflügelt werden. Und zwar werden nicht nur die Tatsachen verzeichnet, sondern auch die genaueren Formen festgehalten von folgenden Partien: Bart, Schnurrbart, Haarschnitt, und zwar mit der Unterscheidung von gelocktem und straffen Haar, Nasenform, Mund, Gesichtsschnitt und Kopfform. Der nunmehr erreichte Status wird bei bärtigen Gesichtern nicht mehr übertroffen, wohl aber vervollkommen sich die Siegel und Bullen als Menschendarstellungen, insofern die Proportionen besser werden, das Auge, bei den Karolingern bereits gut herausgebracht, dann zu ausdruckslosem Knopfe oder Ringe stilisiert, menschenähnlicher wird, die Innenmodellierung des Gesichtes sich verfeinert mit zunehmender Weichheit der Rundung, Kinn und Mund detaillierter herausgearbeitet werden und Backenknochen und markante Falten in die Erscheinung treten. Je weiter wir nach dem Osten Deutschlands fortschreiten, desto mangelhafter werden im allgemeinen die Erzeugnisse, womit aber natürlich individuelle Unterschiede der einzelnen Stempelschneider keineswegs geleugnet werden sollen. Nichts wäre so falsch, als anzunehmen, daß sämtliche Künstler derselben Zeit gleichwertige Produkte hervorgebracht hätten, nur ist im allgemeinen der zeitliche Unterschied größer als der lokale, beide aber übertreffen den individuellen.

Einen wesentlichen Fortschritt vom Porträtstandpunkt, besonders bei unbärtigen Gesichtern, finden wir erst vereinzelt im beginnenden 13. Jahrhundert, besonders an einigen Siegeln Friedrichs II., die gegenüber der recht homogenen Produktion der beiden vorangehenden Jahrhunderte durch die Feinheit der Modellierung — ganz abgesehen von ihrer Schönheit — eine neue Etappe der Entwicklung einleiten. Während die bisherigen Siegel — wie alle Porträts des frühen Mittelalters — ergänzungsbedürftig und unvollständig waren, begegnen wir jetzt den ersten annähernd vollständigen Porträts.

Die geringe Bedeutung des Münzporträts, das nur vereinzelt accidentellen Wert beanspruchen kann, rechtfertigt es, wenn wir gleich zur Betrachtung der Großplastik übergehen.

Da sie dank der bedeutend größeren Bildfläche auch naturgemäß bedeutend höhere Wirklichkeitsforderungen im Beschauer erweckt, so liegt es auf der Hand, daß selbst Arbeiten, die an Zahl der Porträtmerkmale Miniaturen und Siegel übertreffen, doch einen wesentlich unvollkommeneren und ergänzungsbedürftigeren Eindruck hervorrufen als jene. Je größer der Maßstab ist, desto mehr werden uns auch Inkongruenzen zwischen zwei Porträts derselben Person stören. Andererseits werden stilistische Vereinfachungen auch mehr in die Augen fallen. Mit anderen Worten: Während ein Siegel mit etwa 8 beobachteten Zügen, wenigstens bei bart-

losen Gesichtern, einen recht individuellen Eindruck hervorzurufen vermag, wird ein Werk der Großplastik bei der gleichen Sachlage uns durchaus unbefriedigt lassen.

Dasselbe gilt bei Beschränkung auf den ästhetischen Gesichtspunkt, besonders auf die Korrektheit als Menschendarstellung. Hier werden bei dem größeren Maßstabe falsche Proportionen, schlechte Bildung von Augen, Ohren usw. viel mehr stören, als auf Miniaturen und Siegel. Eine weitere Ausführung dieser Betrachtung dürfte sich erübrigen.

Worin sich aber die Großplastiken bei aller Mangelhaftigkeit vorteilhaft von den Malereien unterscheiden, ist das fast völlige Fehlen stilistischer Züge. Der Mund wird z. B. stets so behandelt, wie es dem Künstler gerade gelingen will. Das schließt natürlich weder aus, daß jeder Künstler sich ein Arsenal bestimmter Formen beilegt, die er gegebenenfalls verwendet, noch auch, daß gewisse Schulen größere oder geringere Gemeinsamkeiten haben. Eine Uniformität aber, entsprechend der der Malerateliers, ist nirgends nachweisbar. Daß das schlanke Schönheitsideal auf die Körperbildung von Einfluß ist, genau wie in der Malerei, versteht sich von selbst. Immerhin können wir schon von den Porträts der Großplastik aus dem 12. Jahrhundert — wie bei Friedrich Barbarossa nachweisbar — eine stattliche Reihe beobachteter Züge feststellen, so daß wir sie „individuell“ nennen können „bis auf diese oder jene typisch oder schematisch behandelte Partie“.

Psychologisch bemerkenswert ist die Tatsache, daß erst im ausgehenden 12. Jahrhundert die menschliche Gestalt Ansehen genug erlangt hatte, um auf Grabsteinen Verwendung zu finden, während etwa gleichzeitig, aber nur ganz vereinzelt, Sterblichen die Ehre eines bescheidenen Denkmals zuteil wird. Denkmäler in unserem Sinne treten erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts auf und zwar ohne Porträtabsichten lediglich zur Ehrung eines längst verstorbenen Wohltäters. Aber auch auf Grabsteinen können wir dem Porträt erst seit Beginn des 13. Jahrhunderts einigen Glauben schenken und auch jetzt wohl fast nur nach Feststellung der Nebenumstände. Allerdings wagte man es nicht, einen kürzlich Verstorbenen an seiner Wohnstätte nur bildnismäßig zu verewigen, wohl aber verblaßt die Erinnerung an die authentische Erscheinung schnell, und selbst wo der Künstler das redlichste Streben hatte, kommt das Grabmal zumeist nur als abgeleitetes, weil nach einem Siegel angefertigtes Porträt in Frage.

Daß selbst bei zu Lebzeiten entstandenen Plastiken, wie den Steinporträts Barbarossas, bei denen es sich allerdings um Erinnerungsbilder handelt, die Individualisierung nur ganz äußerlich an Bart- und Gesichtsform, Frisur, Nase, Kinn, Mund und ev. Gestalt haftet, ergab ein Vergleich. Wesentlich besser war das Ergebnis bei Betrachtung des Bronzegusses, bei dem wir im Gegensatz zu 9–12 Merkmalen in Stein, 20–23 zu konstatieren vermochten. Bis auf Augenbrauen, Mund und Lippen konnten wir aber auch hier keine feinere Innenmodellierung feststellen.

Ganz ungeheuer ist der Fortschritt, zunächst vom Standpunkt der Menschendarstellung betrachtet, bei den Großplastiken des 13. Jahrhunderts. Nicht nur, daß die Proportionen eine wunderbare Richtigkeit erreichen, daß die Technik dazu heranreift, die Körperformen unter der stofflich genau charakterisierten Gewandung durchschimmern zu lassen, jetzt erst will es dem Künstler gelingen, Leben dem

Steine einzuhauchen. Zu Tausenden bevölkern die Menschen jenes fernen Jahrhunderts, Könige und Fürsten, Bischöfe und Damen, Arbeiter und Soldaten, Ritter und Fahrende die ehrwürdigen Dome und Kathedralen, ihre Gestalten, in Stein verwandelt, aber darum nicht leblos geworden, haben dem nagenden Zahn der Jahre getrotzt. Sie erzählen uns von einem Geschlecht kraftvoller Männer, kühn in der Schlacht, klug im Handel, genial im Bau gewaltiger Burgen und Kirchen, froh das Leben genießend bei heiterem Saitenspiel und Gesang und ernst die Vergänglichkeit alles Irdischen, den Gleis und Schimmer der Welt verachtend in hingebender Liebe zum Höchsten.

Doch wie steht es nun damit: haben wir es hier mit Porträts zu tun, ist das wirklich das Gesicht des regierenden Kaisers, das der Bildhauer in Stein festhielt? Ist es ein stadtbekannter Geistlicher, dessen Kopf dort als Konsole Verwendung fand?

Darauf lautet die Antwort: Gewiß sind alle jene Gestalten aus dem Leben gegriffen, zweifellos haben große Meister nach dem Modell gearbeitet und nicht nach der Gliederpuppe, aber sie haben ihr Modell nicht mit allen irdischen Schäden und Unvollkommenheiten in die Reihe der Heiligen aufgenommen, sondern sie haben es idealisiert, gesteigert und vereinfacht, denn ihr Zweck war nicht der der Porträtmäßigkeit, es war der der Schönheit und der Charakteristik.

Aber auch Porträts haben sich aus jenem herrlichen Jahrhundert erhalten, nur sind die beglaubigten nicht zahlreich, die Vergleichsmöglichkeit ist gering und die Ausführung — besonders soweit es sich um die ohnehin schon vom Porträtstandpunkt aus verdächtigen Grabmonumente handelt — zumeist mangelhaft und in keiner Weise vergleichbar mit der der Meisterwerke in unseren Domen. Unzweifelhaft steht deshalb im 13. Jahrhundert das Porträt weit hinter der idealen Menschen-darstellung zurück.

Und gleichwohl haben wir auch im Porträt der Großplastik die ersten annähernd vollständigen Schöpfungen zu erblicken. Nicht nur daß man trotz aller Vereinfachung gewissenhaft Runzeln und Falten nachbildete, man verstand auch — die Baumeisterköpfe beweisen es besonders — so kraftvoll das Charakteristische zu betonen, daß wir unbedingt von einem ersten Höhepunkt der Porträtkunst sprechen müssen.

Der ganze Stein ist nunmehr bearbeitet, so daß der Phantasie zur Ergänzung nur mehr die Farbe verbleibt. Und auch diese war früher vorhanden, denn die zahlreichen Farbreste legen die Vermutung nahe, daß sämtliche Großplastiken der romanischen Periode einst in Farben prangten. Wie weit die Idealisierung im einzelnen geht, ob Augen und Ohren etwa wirklich dem lebenden Modell nachgeformt wurden, läßt sich kaum entscheiden. Wohl aber besteht ein wichtiger Unterschied noch selbst zwischen den vollendetsten Porträts des 13. Jahrhunderts und denen der Renaissance oder der Gegenwart: die Vereinfachung ist mit Rücksicht auf die Entfernung vom Beschauer zumeist recht beträchtlich. Niemals sind die feinen Fältchen um Mund und Augen, die gerade das in den Lebensstürmen verwitterte Antlitz so viel erzählen lassen von Freuden und Leiden, Siegen und Enttäuschungen, gewissenhaft modelliert. Während — wie ja in der Natur der Sache liegend — die Durchbildung der jugendlichen Gesichter ziemlich oberflächlich und deshalb unindividuell ist, beschränkt sich die der gereiften, wenn man es so nennen darf, auf

die konstruktiven Falten und Linien, die gern zum Schematisieren verleiten. Diese Vereinfachung der Ausdrucksmittel hat aber zugleich eine Steigerung der Wirkung im Gefolge, und ihr ist es zu danken, daß sich die charakteristischen Züge der Freiburger Köpfe oder Rudolfs von Habsburgs unauslöschlich unserem Gedächtnis einprägen. Diese Andeutung mag hier genügen, ihr möge die nähere Ausführung im nächsten Bande folgen.

Was endlich das Verhältnis der höchsten Leistungen der Plastik zu den entsprechenden der Malerei betrifft, so sind erstere ungeheuer überlegen. Der bedeutend größere Maßstab, die größere Leichtigkeit Körper dreidimensional nachzubilden und die größere Freiheit von Tradition und ererbtem Formelkram erklären dieses Überwiegen der Skulptur im 13. Jahrhundert vollauf. Lange sollte es ja nicht dauern, denn in gleichem Maße, wie diese schon im ausgehenden Jahrhundert und zu Beginn des folgenden verwelkte, erblühte die Malerei.

Wir verlassen hier die erste Periode, die der unvollständigen, lückenhaften Porträtkunst, deren plastischer Ausläufer bereits Werke zeitigte, die als Menschen-darstellungen mit den schönsten aller Zeiten und Völker wetteifern dürfen, aber auch Porträts hervorbrachte, die uns treue und lebensvolle Bilder aus den Tagen der Kreuzfahrer, Minnesänger und Ordensstifter, wenn auch in stärkerer Vereinfachung, hinterließen, als es das Material erfordert hätte. Doch die erklommene Höhe wurde noch nicht dauernd behauptet, noch sind es vereinzelt hohe Gipfel, die sich über die Ebene erheben. Erst die Malerei der Folgezeit sollte den endgültigen, dauernden Sieg der individuellen Porträtkunst erringen.

