



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

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

Kemmerich, Max

Leipzig, 1909

V. Kapitel. Die Anfänge der Großplastik

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

Die Anfänge der Großplastik.

Die größeren plastischen Werke, denen wir bisher begegneten, gehörten nicht nur zu den größten Seltenheiten, sie waren auch immer mehr oder weniger stark von römischen Vorbildern beeinflußt und sämtlich im Westen entstanden, also dort, wo die halbttausendjährige Römerherrschaft ihre Spuren hinterlassen hatte. Daß daneben auch autochtone Holzskulpturen mit Menschendarstellungen schon in den ältesten Zeiten angefertigt wurden, kann nach Analogie der Natur- und Halbkulturvölker keinem Zweifel unterliegen. In Stein waren aber die bisherigen Großplastiken, soweit sie sich erhalten haben, abgesehen davon, daß sie kaum der germanischen Kunst zugewiesen werden dürfen, so außerordentlich vereinzelt, sind zudem noch so wenig durchforscht und in ihren Zusammenhängen mit den übrigen Kunsterzeugnissen aufgedeckt, daß wir ihnen mit gelegentlicher Erwähnung genügend Ehre erwiesen. Porträts haben sich im großen Format überhaupt nicht erhalten.

Erst mit der Mitte des 11. Jahrhunderts tritt hier Wandel ein. Und zwar begegnen wir plötzlich und scheinbar entwicklungsgeschichtlich in der Luft hängend in Regensburg um diese Zeit einer regen plastischen Produktion, die durch ihre Bedeutung gegenüber dem übrigen gleichzeitigen Kunstschaffen in Deutschland es rechtfertigt, wenn wir sie zunächst betrachten.

Hier, auf der uralten, schon vorrömischen Kulturstätte, die nach dem Verfall des Römerreiches Hauptstadt des Bayerischen Herzogtumes geworden war, hatte schon im 8. Jahrhundert eine gewisse Kunsttätigkeit geblüht. Wenigstens geht der älteste Teil des berühmten Klosters St. Emmeram¹⁾, dessen Malereien und Goldschmiedearbeiten uns schon wiederholt beschäftigt haben, auf diese Zeit zurück. Steinbau ist aber eine Voraussetzung der Steinplastik, technische Fertigkeit die Vorbedingung der Kunst. Auch in den späteren Jahrhunderten wurde gebaut, was die Schulung tüchtiger Steinmetzen zur notwendigen Folge hatte. Besonders unter Reginward (1048—64) scheint emsig an der Verschönerung der altehrwürdigen Metropole, nächst Köln der an romanischen Gebäuden reichsten Stadt Deutschlands, gearbeitet worden zu sein. Von diesem kunstsinnigen Geistlichen besitzen wir nun ein leidlich gut erhaltenes Porträt in Hochrelief, ihn etwa in Zweidrittel Lebensgröße zu Füßen Christi darstellend. Es befindet sich im nördlichen Doppelportal von St. Emmeram und trägt die Legende: „Abba Reginwardus hoc fore iussit opus“. Außer diesem

¹⁾ Vgl. Jos. Ant. Endres „Die neuentdeckte Confessio des hl. Emmeram in Regensburg“. 1895.

näher zu betrachtenden Werke, das wir verkleinert reproduzieren (Abb. 59), sind am gleichen Orte noch die Steinfiguren des hl. Emmeram und des hl. Dionysius, ebenfalls Hochreliefs, aus gleicher Zeit, letztere natürlich nur Idealfiguren.

Steht auch eine bauliche Tradition in Regensburg fest, so ist alles, was wir über die Genesis der figürlichen Kunst wissen, nicht mehr als Vermutung. Allerdings sind die drei Hochreliefs insofern nicht völlig vereinzelt, als im dortigen St. Ulrichsmuseum noch zwei archaische Rundplastiken in Stein, sogenannte Herzogsfiguren aufbewahrt werden¹⁾, die wohl einer älteren Zeit angehören, deren Datierung aber sehr unsicher ist. Ob sie merovingische Arbeiten sind, wie Seyler nicht ohne Vorbehalt vermutet, können wir nicht entscheiden, bezweifeln es aber.²⁾ Diese zwar sehr rohen, aber durchaus nicht uncharakteristischen Arbeiten — besonders der bärtige Mann, ist nicht ohne Kraft in der Behandlung des mächtigen herabwallenden Bartes, dessen spitz zulaufende Enden er in beiden Händen hält, sowie der auf den Rücken fallenden Strähnen des Haupthaars — helfen uns aber zum Verständnis der vorgenannten Arbeiten garnichts. Sind sie doch noch rätselhafter als diese. Bei dieser Sachlage, da Zwischenglieder fehlen, bleibt uns also, solange die Forschung nicht weiter fortgeschritten ist, nichts anderes übrig, als die Skulpturen von St. Emmeram isoliert zu betrachten.

Reginwardus, an Ort und Stelle hoch und ungünstig aufgehängt, aber an einem Gipsabguß im Münchner Nationalmuseum gut zu studieren, wurde merkwürdigerweise früher für eine Holzskulptur gehalten, und deshalb prangt auch der genannte Abguß, nach dem wir unsere Abbildung, die erste gute existierende, herstellen, noch heute in rotbraunem Ölanstrich. Tatsächlich ist das Relief erhaben in Kalkstein ausgeführt. Das Gesicht des Abtes ist bartlos, die Formen sind nicht gut durchgebildet und die Nase ist verschwommen, dafür ist das lockige kurze Haupthaar sorgfältig behandelt. Inwieweit hier Porträtähnlichkeit erreicht wurde, läßt sich natürlich ohne Vergleichsmaterial nicht feststellen. Sicher scheinen die drei Züge der Bartlosigkeit und des kurzen gelockten Haupthaars beobachtet zu sein. Warum Seyler meint an Porträtähnlichkeit könne überhaupt nicht gedacht werden, ist mir unverständlich. Können wir sie hier auch nicht im einzelnen beweisen, so



Abb. 59. Abt Reginward von St. Emmeram.
Steinrelief (verkleinert).

¹⁾ Ziemlich mangelhaft abgebildet bei Jos. Ant. Endres „Das St. Jakobsportal in Regensburg“. Kempten 1903. S. 39.

²⁾ Alfred Seyler „Die mittelalterliche Plastik Regensburgs“. München 1905. Dissertation. Diese gute kleine Arbeit ist wiederholt zu Rate gezogen.

besteht doch nicht der allergeringste Grund, die Möglichkeit zu bezweifeln, nachdem wir in der gleichzeitigen Stempelschneidekunst und Malerei die Wirklichkeit bewiesen.

Auch bei der weit größeren Christusfigur, an dessen Füßen sich Reginward mit betend erhobenen Händen anbringen ließ, ist die Sorgfältigkeit der Haarbehandlung bemerkenswert. Er hat langes bis auf die Schultern herabhängendes Haupthaar, zweiteiligen lockigen Kinn- und Schnurrbart. Eigentümlich ist die kurze gewellte, aus dem Mundwinkel nach abwärts gehende Haarsträhne. Im übrigen ist der Oberkörper viel zu groß und zu schlank, die Oberschenkel sind zu kurz und die Knie unmäßig dick; die Proportionen sind also mangelhaft und stehen hinter der Durchbildung des Gesichtes nicht wenig zurück.

Steif und überschlang mit parallel nebeneinander stehenden Füßen präsentieren sich die beiden Heiligen, deren Relief so hoch ist, daß sie nur lose im Rücken mit dem Hintergrund zusammenhängen. Die fast meterhohen Figuren mit etwas zu großen Köpfen und zu großen Händen haben stark länglichovale Gesichter, kleinen Mund, Gruben im Kinn und gelocktes Haupthaar.¹⁾ Für die nicht geringe Technik des Bildhauers sprechen die Augen, bei denen Lider und Brauen gewissenhaft nachgebildet wurden und sogar die Markierung der Pupillen, die den Blick himmelwärts führen, nicht vergessen wurde, mehr noch aber die Ohren, die annähernd richtig in Bildung und Stellung wiedergegeben sind, ein für diese Frühzeit höchst bemerkenswertes Faktum. Sehr beachtenswert ist auch, daß beide Heilige, trotz ihrer sonst steifen Haltung — sie erteilen den Segen — den Kopf etwas einander bzw. der in der Mitte thronenden Gestalt Christi zugewandt haben. Bedenkt man, daß die Portalfiguren der Kathedralen sich noch in weit späterer Zeit garnicht umeinander zu kümmern scheinen, dann wird man auf alle Fälle dem unbekanntem Verfertiger dieser Plastiken gerechte Anerkennung zollen. Mir wenigstens scheint Seylers Urteil zu streng, wenn er in diesen Arbeiten nur Beweise für den „völlig kindlichen Standpunkt der damaligen Kunst“ sieht.

Was das rein Technische anlangt, so sagt darüber Seyler treffend „Der Künstler wagt keine Überschneidung anzuwenden und sucht nach Möglichkeit in der Fläche zu bleiben. Arme und Hände werden daher unmittelbar an den Körper angelegt, und nur bei den Unterschenkeln und Knien Christi ist in ihrer Lage zum Oberkörper die Raumtiefe einigermaßen klar zum Ausdruck gekommen.“ Richtig beobachtet auch Seyler das Bestreben, die Haartracht zu variieren, indem der eine Heilige sie schlicht gekämmt und in einzelnen Strähnen, der andere in Löckchen über der Stirn trägt.

Wir haben bereits in der gleichzeitigen und auch älteren Malerei feststellen können, wie hoher Wert auf die Frisur, Tonsor und Barttracht gelegt wurde; das-

¹⁾ Mangelhafte Abb. bei Endres, Jacobsportal. Was die Kopfgröße anlangt, so beträgt sie bei etwa 93 cm Gesamtlänge etwa 16 cm, also etwas mehr als $\frac{1}{6}$, während sie nach den verschiedenen Kanones der Bildhauer alter und neuer Zeit, sowie nach anthropologischen Messungen etwa den $7\frac{1}{2}$ Teil der Körpergröße ausmacht. Über menschliche Proportionen in Natur und Kunst vgl. die wertvolle „Ästhetisch-künstlerische Betrachtung der Menschengestalt“ von Johannes Ranke „Der Mensch“ I. Bd. S. 1—16.

selbe trifft auch für die Plastik zu, und zwar in gleicher Weise für Siegel, Münzen und Treibarbeiten, wie für Werke der großen Skulptur. Wie wir aber auch im vorigen Bande zu bemerken nicht unterließen, daß die eingehende Behandlung des Haares, dem die der Kleidung und Attribute entspricht, uns Vorsicht im Urteil über die anderen Partien anrät, so sei auch hier ausdrücklich betont, daß dasselbe der Plastik gegenüber gilt. Wir sehen Haare usw., die uns ja bekannt sind, mit anderen Augen an, als die uns fremden Gesichtspartien, wir differenzieren sie besser, denn nur Bekanntes wird genau apperzipiert. Deshalb können wir nicht mit Sicherheit behaupten, ob dieses oder jenes Grübchen, dieser Buckel auf der Nase, den wir für zufällig halten, nicht vom Künstler ganz bewußt seinem Modell nachgebildet wurde. Das wird ja wohl nicht allzuhäufig der Fall gewesen sein, denn unbewegliche Partien, wie Haare, Kleidung usw. sind naturgemäß viel leichter wiederzugeben als das bewegliche Mienenspiel, möglich und im einzelnen Falle auch wirklich war es sicher. Deshalb wird auch in der Porträtplastik unser Urteil über den erreichten Ähnlichkeitsgrad häufig zu ungünstig lauten. Zurückkommend auf die Haarlöckchen bzw. die straffe Frisur der drei St. Emmeramer Statuen möchten wir in Verfolgung des eben geäußerten Gedankens der Erwägung anheimgeben, ob nicht die Modelle, deren sich doch höchstwahrscheinlich der Bildhauer bediente, diese verschiedenen Frisuren trugen, so daß wir nicht eine willkürliche Variation, sondern Naturnachahmung dieser Details festzustellen hätten.

Über die Gewandung, die sich überall dicht an den Körper anschließt und an den Säumen teilweise verziert ist, schreibt Seyler, daß die Faltenzüge, die sich nur auf wenige Hauptlinien beschränken, wie eingeritzt erscheinen. „Nirgends erzeugt Schattenbildung eine innere Belebung der Fläche. Nur in der Schoßpartie Christi bildet der Überfall des Mantels über die Knie reichere Faltenmotive; deshalb offenbart sich aber auch an diesen Stellen besonders stark die Unzulänglichkeit der künstlerischen Kraft.“ Das ist richtig, aber insofern anfechtbar, als bei Werken, die, wie die vorliegenden, ganz unvermittelt scheinbar aus nichts geschaffen wurden, es mehr der historischen Betrachtungsweise entspricht, wenn wir Anerkennung dem zollen, was dem Künstler gelang, als mißbilligend auf den Partien verweilen, denen seine jugendliche Kraft nicht gewachsen war. Selbst wenn wir annehmen, daß die Elfenbeinplastik und Kleinkunst die Meister dieser Skulpturen angeregt hatte — eine Vermutung, die durch Goldschmidts Nachweis, daß sächsische Bildhauer von byzantinischen Vorbildern außerordentlich befruchtet wurden¹⁾, sehr viel Wahrscheinlichkeit für sich hat — selbst dann werden wir die Genialität dieser Männer zu bewundern mehr Veranlassung haben, als ihre Primitivität zu betonen. Denn, wie auch Seyler ganz richtig bemerkt, eine direkte Übertragung der Kleinplastiken in Stein ist unwahrscheinlich, da die bedeutende Vergrößerung des Maßstabes künstlerische Qualitäten voraussetzen würde, die wir in jener Epoche kaum suchen dürfen. Allerdings gibt es auch dafür Beispiele, nämlich das Muttergottesrelief zu S. Maria foris portam zu Lucca, „die wörtliche

¹⁾ Adolf Goldschmidt im Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen. XXI. Bd. 1900. S. 233 ff. mit zahlreichen Abbildungen.

Übersetzung einer byzantinischen Elfenbeinschnitzerei in die Steinsprache“ (Woermann) oder das Taufbecken in S. Frediano zu Lucca, das sich als vergrößerte Nachbildung einer altchristlichen Elfenbeinbüchse erwies. Doch das dürften, mit Rücksicht auf die großen technischen Schwierigkeiten, Ausnahmen sein.

So vereinzelt diese Arbeiten sind, sie beweisen uns, daß das rege geistige und künstlerische Leben, das um das Jahr 1000 in Regensburg herrschte, noch keineswegs ganz erloschen war. Mag Swarzenski auch Recht haben, daß unter Reginward die Blütezeit der lokalen Malerei vorüber war, wenn er die Portal-skulpturen als Zeugen für den um die Mitte des Jahrhunderts einsetzenden Rigorismus anruft, so irrt er zweifellos. Im Gegenteil haben wir in ihnen Beweise für ein unter den obwaltenden Umständen erstaunliches Können, Gipfelpunkte zu erblicken, die handgreiflich dokumentieren, daß in den Tagen Reginwards die Schaffensfreudigkeit, wie sie unter Wolfram und Romwald Regensburg auszeichnete, noch fort lebte. Endres hat vollkommen Recht, wenn er darauf aufmerksam macht.¹⁾ Können wir uns im übrigen die plötzliche Blüte nicht erklären, so darf darum ihr Vorhandensein nicht geleugnet werden, und wenn die Plastik später ihre Triumphe feierte als die Malerei, so ist das eine Tatsache, mit der wir uns abfinden müssen. Denn nicht gilt es Fakten nach Theorien zu korrigieren, sondern das Umgekehrte ist unsere Aufgabe.

Daß damals die plastische Produktion in Regensburg keineswegs gering war, geht auch aus dem 1905 daselbst gemachten Funde der leider ohne Oberkörper erhaltenen Reliefstatue der Kaiserin Agnes († 1077), Gemahlin Heinrichs III., hervor, die gegenwärtig im Regensburger St. Ulrichsmuseum aufbewahrt wird.²⁾ Die Steifheit ihrer Haltung, die eng anliegenden Arme und Hände, die noch an die Gebundenheit des Bildhauers an den zur Verfügung stehenden Steinblock gemahnen, die flach an den Gliedern herabfallende, jede Bewegung hemmende Gewandung, die wenigen, genau senkrechten Falten geben ihr archaischen Charakter.

Wir tun am besten, zunächst die Denkmäler Regensburgs und dann die des übrigen Süddeutschlands ins Auge zu fassen. Sind wir doch gerade über sie am besten informiert und ist doch hier noch im 12. Jahrhundert, soweit wir es beurteilen können, die porträtistische Großplastik der anderwärts überlegen. Leider sind gerade auf dem Gebiete der Skulptur, wie jeder Fachmann weiß, die Vorarbeiten noch sehr wenig weit gedungen. Sie reichen zwar völlig aus, um ein zutreffendes Urteil über unser Thema zu fällen, da ja, was der Spezialist im begreiflichen Bestreben seine Kenntnisse in Einzelheiten möglichst fruchtbringend zu verwerten, nur zu gern vergißt, der Geist einer Periode, besonders in den Anfängen der Kunst, so über individuelle Variationen dominiert, daß schon wenige Werke dem geübten Blick ihre Charakteristika verraten, sie stellen uns aber kein umfangreiches oder gar vollständiges Material zur Verfügung. Daher ist es sehr wohl möglich, daß dieses oder jenes wertvolle Porträt meinem Suchen entgangen ist; was unser

¹⁾ In seiner Besprechung von Swarzenski „Regensburger Buchmalerei“ in den Historisch-Politischen Blättern. 128. Bd. (1901.) S. 903.

²⁾ Abb. des Torso von Endres in der Zeitschrift für christliche Kunst XIX. Bd. (1906.) S. 71. Vgl. auch Augsburger Postzeitung 1905. Nr. 28.

Resultat zwar nicht modifiziert, wohl aber uns vielleicht diese oder jene günstige Gelegenheit zu vergleichen entgehen ließ. Ferner ist bei der Großplastik mir die Bildung eines selbständigen Urteils an der Hand der Originale oder Abgüsse nicht immer möglich gewesen, so daß ich mich stellenweise auf die Wiedergabe der Resultate anderer beschränken mußte. Sind diese zuverlässig, dann ist damit der Sache jedenfalls besser gedient, als durch Versuche, sich auf Grund mangelhafter Abbildungen ein eigenes Urteil zu bilden.

Nach dieser Abschweifung nach Regensburg zurückkehrend, sei zunächst vorausgeschickt, daß wir sogar auf diesem begrenzten und an Denkmälern relativ reichen Gebiete weit davon entfernt sind, von einer Kontinuität der Entwicklung reden zu können. Schwebten die St. Emmeramer Skulpturen sozusagen in der Luft, so tut es die bedeutende Gruppe von Denkmälern aus der beginnenden zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, die wir jetzt ins Auge fassen müssen, nicht minder.

Die Plastiken am nördlichen Haupt-, dem St. Jakobsportal, der Schottenkirche sind auf deutschem Boden ohne Vorläufer. Daß, wie Hager¹⁾ vermutet, schottisch-normännische Einflüsse diesen neuen Stil ins Leben riefen, was viel Wahrscheinlichkeit für sich hat, da das Kloster ausschließlich von Schotten besiedelt war, ist für uns weniger auffällig, als die Tatsache, daß diese Skulpturen, die an Großartigkeit alle deutschen zeitgenössischen Werke übertrafen, in keinem nachweisbaren entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang mit den St. Emmeramer Figuren stehen.

Die Plastiken dieses so außerordentlich ideenreichen, geradezu phantastischen Bauwerkes sind aufs innigste mit der Architektur, von der sie einen Teil bilden, verwoben. Überhaupt spielt im 12. und im folgenden Jahrhundert die Plastik in ganz Deutschland fast ausschließlich eine Rolle als Dekoration der Kirchen. In geradezu ungeheurer Menge schmücken die Bildwerke die romanischen Gebäude, besonders die Portale der Kirchen, was naturgemäß ihren Stil aufs stärkste beeinflusst.

Für unsere speziellen Zwecke bietet jedoch das imponierende Bauwerk, das den Anspruch erheben darf, in seiner Zeit die größte plastische Leistung Deutschlands genannt zu werden, nur eine geringe Ausbeute. Menschendarstellungen enthält es ja zur Genüge, so vor allem im Tympanon eine Darstellung Christi mit Jakob und Johannes, von Porträts aber im besten Falle nur eines, nämlich das des Mönches Rydan, in dem Endres — wohl kaum mit Recht — den Erbauer des großartigen Werkes erkennen will. Merkwürdigerweise ist der Mönch liegend dargestellt, als ob er der Länge nach umgefallen wäre, und zwar in den Händen einen mächtigen Türriegel haltend — er hat seinen Platz hinter dem Tor, wohl zweifellos als Pförtner — und mit einem Schlüssel. Die Behandlung der Figur²⁾

¹⁾ Vgl. Aufleger-Hager „Mittelalterliche Bauten Regensburgs“, München 1897, S. 10 f., mit guten Abbildungen des Portals, Bl. IV a, V und VI. Ferner Jos. Ant. Endres „Das St. Jakobsportal in Regensburg“, Kempten 1903, besonders S. 40 ff. und 74 ff., endlich die vorgenannte Arbeit von Seyler.

²⁾ Abb. bei Endres S. 74. Das Moosburger Portal in den Kunstdenkmälern des Königreich Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern. Taf. 49.

Kemmerich, Porträtplastik.

ist sehr summarisch; ob Porträtabsicht vorliegt, was ja mit Rücksicht auf die Namengebung sehr wahrscheinlich, läßt sich nicht beweisen, über ihre Verwirklichung noch nicht einmal eine Vermutung äußern.

Ein ähnlicher Pförtner ist am abschließenden Pfeiler des von Regensburg beeinflussten Moosburger Portales rechts in Kämpferhöhe angebracht. Auch in ihm will Endres den Erbauer erkennen. Er hält in der Linken einen gewaltigen Schlüssel und weist mit der Rechten auf das Portal. Für uns in Betracht kommen von sonstigen Regensburger Skulpturen auch die sogenannten Porträts an der alten Donaubrücke angeblich von 1146.

Hier befindet sich die lebensgroße Statue eines Königs, sowie zwei kleinere eines weiteren Königs mit Gemahlin. Ersterer soll Otto IV., letzterer Philipp von Schwaben sein. Die mir vorliegenden Abbildungen¹⁾ sind zu schlecht, um ein zuverlässiges Urteil über die Entstehungszeit auch für sie abgeben zu können. Die Statuen sollen schon 1205 vollendet gewesen sein.

So viel ist sicher, daß die Regensburger Plastiken zu den ersten großen Stiles in Deutschland gehören und erst von denen Sachsens zu Ende des Jahrhunderts merkbar übertroffen werden.

Etwa gleichzeitig mit dem St. Jacobsportal sind die Skulpturen am Portal des 1160 begonnenen Freisinger Domes, die für uns desto interessanter sind, als sie in etwa $\frac{1}{2}$ der natürlichen Größe die Gestalten Kaiser Friedrich Barbarossas, seiner Gemahlin Beatrix und des Erbauers, Bischof Adalbert, überliefern. „Natürlich ist bei so primitiver Kunst an eine feinere Wiedergabe individueller Züge nicht zu denken, nur in den auffälligsten Äußerlichkeiten, wie in dem eigenartigen Schnitt des Vollbartes erfaßt der Steinmetz das Charakteristische. Den gleichen Bart treffen wir daher auch auf dem Relief Kaiser Friedrichs im Kreuzgang von St. Zeno bei Reichenhall, bei dem Porträt desselben in einer vatikanischen Handschrift aus dem Kloster Schäftlarn, sowie auf dem großen Kaisersiegel. Die Verwandtschaft dieser Darstellungen beweist, daß wir in ihnen Porträtversuche und nicht eine typische Kaisergestalt haben, und das Porträt mußte zu selbständiger Naturbeobachtung anregen.“

B. Riehl, dessen wertvollen Ausführungen über die oberbayrische Plastik²⁾ diese Stelle entnommen ist, trifft zweifellos den Nagel auf den Kopf, wenn er in den Freisinger sowie den anderen Darstellungen Barbarossas Porträtversuche bzw. Porträts erkennt. Daß wir am Beispiel des großen Hohenstaufen den Beweis für die Porträtfähigkeit des dritten Viertel des 12. Jahrhunderts erbringen können, gibt seinen Porträts außerordentliche Bedeutung. Es sei deshalb auf das folgende Kapitel verwiesen. Gewiß spielen individuelle Unterschiede des Künstlers, ebenso wie lokale, eine nicht geringe Rolle, ist doch besonders in der Plastik der Entstehungs-

¹⁾ Abb. bei Ch. H. Kleinstäuber „Geschichte und Beschreibung der altberühmten Brücke zu Regensburg“ in den Verhandlungen des historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg. XXXIII. Bd., 1876, Taf. I, Fig. 1–3, Text S. 216 f. Vgl. auch Graf Walderdorff „Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart“ S. 574.

²⁾ Berthold Riehl „Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern vom 12. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts.“ Abhandlungen der kgl. bayr. Akademie der Wissenschaften, historische Klasse, 23. Bd. 1906. S. 1–76.

ort von ausschlaggebenderer Bedeutung als in der Malerei, immerhin gewinnen wir aber auf Grund dieses Materiales ein zutreffendes Urteil über die durchschnittliche Höhe der damaligen Porträtplastik. Was aber ebenso wichtig ist, wir sind in der Lage, in der Bildnerei denselben Beweis zu erbringen, wie in der Malerei: daß nämlich das sogenannte typische Porträt nichts weiter ist, als ein modernes Phantasieprodukt. Riehl trifft hier wieder so ziemlich das Richtige, wenn er schreibt: „Eine bewußte Typik, ein Verlassen der Natur zugunsten eines durch feste Schulregeln gebildeten Schemas liegt ihr (der mittelalterlichen Plastik) fern. Wenn uns in der mittelalterlichen Kunst manches leicht typisch erscheint, so gründet dies vor allem in unserem entwickelteren und daher so ganz andersartigen künstlerischem Sehen, das es uns schwerer macht, als wir gewöhnlich glauben, uns in die künstlerische Anschauung des Mittelalters zu versetzen. Wir sind an schärfere Kontraste gewöhnt, bleiben daher leicht an auffallenden Ähnlichkeiten, die wir gern Typik nennen, hängen und übersehen die oft versteckten individuellen Züge. Gerade sie sind aber wichtig, denn in ihnen zeigt sich die schrittweise Entwicklung.“

Wenn ich hier wieder Riehls Worte anführe, so liegt es an meinem natürlichen Bestreben Gewährsmänner zu Worte kommen zu lassen, die selbständig zu denselben Ansichten gelangten, wie ich sie vertrete. Wie ich im vorigen Bande ausführte, liegt der Grund für die bisherige Annahme eines typischen Porträts — einer *contradictio in adiecto* — weniger an der Gleichartigkeit der Werke infolge einer geringen Durchbildung der Gesichtspartien, als vielmehr in der uns fehlenden Fähigkeit, geringe Unterschiede wahrzunehmen. Nicht, wie Riehl glaubt, unser entwickelteres Sehen, sondern das gerade Gegenteil ist Schuld an diesem Irrtum. Genau wahrgenommen wird nur das Bekannte, Fremdes aber homogen empfunden. Da uns nun die Arbeiten früherer Jahrhunderte und fremder Völker in den meisten Merkmalen fremd sind und wir erst durch mühevolleres Versenken in die Details unser Auge für die Feinheiten schärfen, so ist diese Ungeübtheit unserer Augen Ursache für das Zusammenwerfen recht verschiedenartiger Dinge in den einen Topf der Typik.

Daneben ist allerdings hervorzuheben, daß besonders in der Malerei eine ganze Anzahl von Gesichtspartien nach bestimmten schematischen Kunstregeln wiedergegeben werden, so daß, mit Beschränkung auf diesen Punkt, allerdings von Typik mit Recht gesprochen werden kann. So ist, wie ich im ersten Bande ausführte, der Mund, ebenso wie das Auge, fast ausnahmslos in ein und derselben Schule bei allen Köpfen in gleicher Weise dargestellt. Aber zum Porträt wird ein Kunstwerk nicht durch diese stilistischen Stereotype, sondern im Gegenteil ausschließlich durch diejenigen Partien, die nach dem Modell kopiert sind, so wenig wie es heute einem Verständigen einfiel, gerade die auf allen Photographien korpulenter Damen gebräuchliche Retouchierung der Taille zu betonen und daraus zu folgern, daß die Photographie der Gegenwart nur typische Bilder liefere. Die einzig richtige Ausdrucksweise würde hier lauten: die Porträts sind individuell mit Ausnahme dieser Retouchen. Und ebenso müssen wir von den mittelalterlichen Porträts sagen: sie sind individuell mit Ausnahme dieser oder jener schematisch oder typisch wiedergegebenen Partien.

Nun läßt sich zwar in der Malerei eine Liste von Gesichtspartien aufstellen, die nach bestimmten Schulregeln, also unindividuell behandelt werden. Ein gleicher Versuch in der Plastik stößt jedoch auf Schwierigkeiten. Und zwar liegt das daran, daß in den Klöstern fabrikmäßig, wenn man sich so ausdrücken darf, Miniaturen hergestellt wurden, da der Bedarf groß war, daß ferner ein befreundetes Kloster einem anderen Erzeugnisse seiner malerischen Produktion schenkungsweise oder als Leihgabe überwies, oder daß Mönche innerhalb der Klöster ausgetauscht wurden, kann man sich doch die Beweglichkeit der mittelalterlichen Bevölkerung, wenn auch natürlich nicht so groß wie heute, so doch nicht leicht groß genug vorstellen, während in der Plastik die Verhältnisse wesentlich anders lagen. Ganz richtig hebt Riehl in der vorgenannten Arbeit hervor, daß die Ähnlichkeit der Kirchenanlagen leicht erklärt werden kann durch Übersendung bzw. Austausch der Baupläne, eventuell durch Wanderung eines Architekten, während keine Rede davon sein kann, daß die Steinmetzen in corpore von Ort zu Ort zogen. Zudem war ein Tympanon nicht zum Zwecke des Kopierens von einem Ort zum andern verschickbar. Diese Faktoren bedingen große lokale Selbständigkeit der plastischen Arbeiten, und dies wieder steht einer strengen Schulüberlieferung in der Behandlung der einzelnen Körperteile entgegen.

Wenn wir daher diese Umstände in ihrer Wirkung auf die Porträtkunst berücksichtigen, so werden wir zum Resultate kommen, daß sie ihr im allgemeinen entschieden günstig waren. Das Fehlen schematischer Ausdrucksmittel für bestimmte Gesichtspartien, oder doch wenigstens ihre größere Seltenheit gegenüber der gleichzeitigen Malerei hatte zwar den Nachteil, daß der einzelne Bildhauer sich tüchtig plagen mußte, um eine entsprechende Lösung der ihm gestellten Aufgaben zu finden. Er mußte selbständig versuchen, die Körperproportionen, Augen, Mund usw. usw. in adäquater Weise in Stein oder Bronze zu kopieren, denn der dem Maler zu Gebote stehende Schatz traditioneller Formen stand ihm nicht zur Verfügung, oder doch wenigstens nur in beschränktem Umfange. Darunter litt zweifellos oft die Menschendarstellung als solche. Was aber profitierte, war die Porträtmäßigkeit. Denn gerade wegen des Fehlens bestimmter Schulformen war der Bildhauer auf intensive und selbständige Naturbeobachtung hingewiesen, und daß diese Vorbedingung jeder Porträtdarstellung ist, bedarf keines Beweises.

Betonten wir soeben das Fehlen der Schultradition, so ist auch hier eine Einschränkung nötig. Ganz aus sich, ganz ohne Vorbilder arbeitete selbstverständlich kein Steinmetz. Irgend einen Lehrer hatte wohl jeder gehabt, irgendwo hatte er sicher schon gesehen, wie diese oder jene Körperform bisher nachgebildet wurde. Aber neben diesen Schulregeln, deren Existenz keineswegs gelehnet werden soll, hatte seine individuelle Künstlerschaft einen weit größeren Spielraum, als sie der Maler besaß. Wenn daher die gleichzeitigen plastischen Porträts den malerischen nicht überlegen sind — nur der Stempelschnitt kann die Konkurrenz aufnehmen — so liegt das in der großen Schwierigkeit der Materialbearbeitung. Andererseits verdanken wir ihnen in einzelnen Fällen wertvolle Ergänzungen der Miniaturen.

Unter den fremden Anregungen in dieser Zeit spielen die byzantinischen Elfenbeinarbeiten sicher keine ausschlaggebende Rolle, aber daß sie für manches

Detail des Faltenwurfs, der Körper- und Gesichtsbildung ergänzend die Ausdrucksmittel des Bildhauers bereicherten, kann nach Goldschmidts Untersuchungen so wenig zweifelhaft sein, wie es andererseits entschieden falsch wäre, wollten wir ohne Einschränkung statuieren, daß unsere Großplastiken nur vergrößerte Kopien von Elfenbeinen seien. Auch hier liegt die Wahrheit in der Mitte. Riehl hat Recht, wenn er den Einfluß von Byzanz auf die gesamte deutsche Großplastik gering bewertet, und meint, man könne auch ohne Byzanz steif sein, irrt aber, wenn er jeglichen Einfluß auch in Einzelheiten ablehnt, während Goldschmidt zwar für letzteres den unwiderleglichen Beweis erbrachte, aber über das Ziel hinausschießt, wenn er nun alles auf fremde Anregungen zurückführen zu können glaubt.

Kehren wir nach dieser Abschweifung zu den Freisinger Skulpturen des Jahres 1161 zurück!

Indem wir die Frage offen lassen, ob der Bildhauer allgemeine Kunde von den Schöpfungen der Lombardei besaß, ob er irgendwo in Deutschland seine Ausbildung genossen hatte oder — wie Riehl glaubt — „durchweg auf sich selbst angewiesen“ war, wollen wir uns jetzt der Betrachtung der Werke selbst zuwenden.

Was zunächst die in Wirklichkeit wunderschöne Kaiserin¹⁾ anlangt, so wird unser günstiges Vorurteil von ihren körperlichen Vorzügen durch die unbeholfene Statuette keineswegs bestätigt (Abb. 60). Der viel zu kurze Oberkörper, der dicke Unterleib, die kurzen zu dicken Oberschenkel und zu langen Unterschenkel, die eng an den Leib gepreßten unproportionierten Arme sind in die Augen fallende Unvollkommenheiten. Im schmalen Gesicht der Fürstin fällt der kleine Mund auf, die Nase ist etwas seitlich gebogen, das Gesicht hat einen fast schmerzlichen Zug. Ob dieser Anfang einer seelischen Belebung gewollt oder zufällig ist, sei



Abb. 60. Porträt der Kaiserin Beatrix am Portal des Freisinger Domes.

¹⁾ Acerbus Morena, Mon. Germ. SS. XVIII, 640, beschreibt sie folgendermaßen: Beatrix fuit . . . mediocris statura, capillis fulgens ut aurum, facie pulcherrima, dentibus candidis et bene compositis, erectam habens staturam, ore pusillo, vultu modesto, oculis claris, suavibus et blandis; sermonibus pudica, pulcherrima manibus, gracilis et corpore.“ Vgl. meine Schrift: „Die Porträts deutscher Kaiser und Könige.“ Neues Archiv der Ges. f. ältere d. Geschichtskunde (und Sonderdruck), XXXIII. Bd., S. 504.

dahingestellt, ebenso der Grad der erreichten Porträtähnlichkeit. Bemerkenswert sind die schmalen langen Hände, die, so wenig vollkommen ihre Ausführung auch ist, vielleicht die Absicht des Künstlers erkennen lassen, ihrer Schönheit gerecht zu werden. Das Obergewand hat nur wenige senkrechte Falten, läßt aber immerhin etwas vom Körper durchschimmern und hebt sich vom Untergewand, dessen Saum einigermaßen natürlich ist, deutlich ab. Die Füße stehen auf einem ansteigenden Sockel, wie dies bei den St. Emmeramer Figuren zu beobachten war. Im Ganzen ist diese Plastik für uns von geringem Interesse, es sei denn, daß sich hier die auch in der Malerei gemachte Beobachtung wiederholen läßt, daß nämlich der primitive Künstler den weichen, bartlosen weiblichen Gesichtern gegenüber recht unbeholfen ist.

Bischof Adalbert, fast ängstlich in die Ecke gedrückt, mit dem Blick nach links gewandt, ist in den Proportionen nicht gerade geglückt. Besonders das vorge-



Abb. 61. Tympanon des Portales der Pfarrkirche zu Mooßburg.

streckte, fast wadenlose Bein, das in gar keinem anatomischen Zusammenhang mit dem Körper steht, ist mißlungen. Der Faltenwurf des Leibrockes ähnelt fast den Rillen einer Melone und läßt in seiner steifen Selbständigkeit keine Spur der Körperformen durchschimmern. Günstig aber muß unser Urteil über die Durchbildung des fleischigen Gesichtes lauten. Die kräftige; breite, mit weiten Nasenlöchern versehene Nase, der große Mund, die — auf unserer Abbild. 63 leider nicht sichtbaren, am Abguß im Münchner Nationalmuseum aber deutlich erkennbaren — Falten im Gesicht lassen keinen Zweifel aufkommen, daß der Künstler hier ein Porträt liefern wollte. Können wir auch im einzelnen nicht feststellen, inwieweit ihm das gelang, so ist doch sicher, daß er unbekümmert um irgend ein Schönheitsideal die Natur zu Rate zog. Der Fortschritt in diesem Punkte gegenüber dem Porträt Reginwards ist daher sehr groß.

Wenn wir auch Vergleichsmöglichkeit hätten, da im Tympanon der zwischen 1171 und 1181 erbauten nicht fernen Mooßburger Kirche ein zweites plastisches

Porträt Adalberts erhalten ist, ihn im Profil darstellend, wie er das Kirchenmodell widmet, so wollen wir uns doch mit Rücksicht auf die verschiedene Auffassung ein näheres Eingehen darauf versagen und uns im Anschluß an Riehl, dessen Arbeiten im Verein mit denen Hagers wir in erster Linie unsere Kenntnis der bayrischen Plastik verdanken, auf eine Würdigung der Technik und Auffassung beschränken, die beide vielleicht vom Schottenportal beeinflusst, ihnen aber überlegen sind.

Die Arbeit ist flüchtig, die Proportionen sind vergriffen, Köpfe, Extremitäten und Falten lassen hinsichtlich ihrer Durchbildung manches zu wünschen übrig. Trotzdem sind Ansätze zu freierer Kunst unverkennbar. „Die Köpfe zeigen immerhin eine gewisse Mannigfaltigkeit, von typischer Wiederholung ist keine Rede. Die Figuren stehen nicht steif nebeneinander, sondern treten, abgesehen vom hl. Kastalus, wo dies offenbar nicht gelang, in lebendige Beziehung zu Christus, den Mittelpunkt des Ganzen. Die Falten sind nur durch einfache Hauptlinien angedeutet, durch diese aber doch leidlich charakterisiert, der Künstler nimmt sogar, wenn auch zuweilen etwas mißverstanden, einige Rücksicht auf den Körper unter dem Gewande.“ Dies gilt besonders von Maria. Daß nicht jegliche Naturbeobachtung fehlt, was bei einer Kunst, die relativ so selbständig wie die deutsche dieser Zeit erwächst, selbstverständlich ist, zeigt sich auch in der ziemlich richtigen Behandlung der Hände und der annähernd richtigen Stellung der Füße. Über den Porträtwert besitzen wir kein Urteil, da kein guterhaltenes Porträtsiegel Adalberts erhalten zu sein scheint und es untunlich erscheint, bei der flüchtigen Arbeit ein Enfacebild mit einem solchen im Profil zu vergleichen. Unsere Abbildung 61 gibt Aufschluß über das Ganze, Abbildung 62 aber läßt die Details besser erkennen.

Besser sowohl als Porträt wie als Arbeit ist die in kräftigem Relief in etwa halber Lebensgröße am Freisinger Portal thronende berühmte Figur Friedrich Barbarossas. Schon die Art ihrer selbständigen Anbringung zumal an so hervorragender Stelle lehrt, daß sich die bisherige Geringschätzung der Gestalt lebender Menschen zu verflüchtigen beginnt. Allerdings handelt es sich um einen mächtigen Kaiser! Aber daß ihm ein Denkmal gesetzt wird, ist immerhin bezeichnend und bleibt in gleicher Weise für lange Zeit eine Ausnahme. Leben wir doch in einer Periode, die die Plastik nur als Teil der Architektur gelten läßt und lebende Personen nur in unmittelbarer Beziehung zum Höchsten darzustellen gewohnt ist.

Sehen wir von der vielleicht zu Beginn des XIV. Jahrhunderts überarbeiteten Kleidung¹⁾ und den besseren Proportionen sowie der relativ ungezwungenen Hal-



Abb. 62. Bischof Adalbert von Freising im Portal-
tympanon der Moosburger Kirche.

¹⁾ Vgl. Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern, S. 154, Anm. 2.

tung des Kaisers ab, indem wir uns auf eine Betrachtung des Kopfes beschränken, dann läßt schon ein flüchtiger Blick, ein Vergleich mit dem nebenstehenden Porträt



Abb. 63. Kaiser Friedrich Barbarossa und Bischof Adalbert am Dom zu Freising.

Adalberts, keinen Zweifel aufkommen, daß der Bildhauer sich redlich bemühte, dem Gesicht individuellen Charakter zu verleihen. Das länglich-ovale, energische Gesicht

Friedrichs ist von großen, leidlich gut gebildeten, mit Ober-, Unterlid und Pupille versehenen Augen beherrscht. Die kräftige Nase mit je einer scharfen Falte an den Seiten ist fast ganz gerade. Über dem ziemlich kleinen, gut geformten Mund mit schmaler Oberlippe lagert ein kurzer, anscheinend wie in der heutigen Mode kurz abgeschnittener Schnurrbart, der kurze, durch fast parallele flache Rinnen angedeutete Vollbart an Wangen und Kinn schmiegt sich den Konturen des Gesichtes an. Die deutlich markierten Brauen vervollständigen das Porträt, das wir zunächst mit dem anderen des Kaisers im Kreuzgang von St. Zeno bei Reichenhall, einem künstlerisch ganz minderwertigen Erzeugnis, vergleichen wollen (Abb. 64).

Das an einem Pfeiler in etwa halber Lebensgröße — von der Spitze der Krone bis zu den Füßen sind es 89 cm — eingemeißelte Porträt ist in bedeutend flacherem Relief gehalten, viel schlechter ausgeführt und auch minder gut erhalten als die schöne Freisinger Statue. Die Augen bestehen aus Ellipsen mit eiförmigen Wülsten im Innern, die Nase fehlt fast gänzlich, der Mund ist kaum erkennbar. Dagegen ist die ungefähre Gesichtsform die gleiche wie auf dem Freisinger Porträt, nur daß das Kinn etwas spitzer zuläuft. Der Schnurrbart ist kurz, Kinn- und Backenbart ist hier wie dort gleich, doch sind die Haare an den Enden gebogen, wohl als Andeutung der Locken. Dagegen ist von den Stirnhaaren Barbarossas auf der Freisinger Skulptur nichts zu sehen, während sie hier fransenartig mit umgebogenen Enden in die Stirn fallen. Die Haarbehandlung ist sehr unbeholfen.

Was die Auffassung anlangt, so ist die Figur stehend, mit Zepter und Reichsapfel dargestellt; die Gewandung läßt deutlich Mantel und Leibrock unterscheiden. Die Falten des letzteren sind eng aneinander liegend, flach und parallel, die des ersteren halbkreisförmig und sehr schematisch. Die Füße stehen etwa rechtwinklig zueinander, was der Haltung etwas größere Natürlichkeit gibt, als sie bisher bei der parallelen Stellung möglich war. Von den Körperformen läßt die Gewandung kaum etwas durchscheinen, vielmehr ist sie noch eng und steif, wie um den Körper gewickelt.

Die strenge Frontalität des Reliefs verbunden mit der geringen Technik, die eng anliegenden Arme und die ungeschickt modellierte Hand legen kein günstiges Zeugnis für die Künstlerschaft des Bildhauers ab, der nicht im entferntesten seinem



Abb. 64. Friedrich Barbarossa, Steinrelief im Kreuzgang von St. Zeno bei Reichenhall.

Freisinger Kollegen gewachsen war. Das hindert aber nicht, daß die Individualisierung, so primitiv sie auch ist, ausreicht, um vermittels einer *Conclusio per conclusionem* den Kaiser auch ohne Beischrift identifizieren zu können.

Da wir von Barbarossa noch eine Reihe weiterer Darstellungen besitzen, die uns ein zutreffendes Urteil über den Stand der damaligen Porträtskulptur gestatten und den erreichten Ähnlichkeitsgrad festzustellen erlauben, wird es sich empfehlen, erst später, nachdem wir die anderen plastischen Werke Deutschlands Revue passieren ließen, diese zusammenfassend näher zu untersuchen. Vorläufig ist es unsere Aufgabe, einen informatorischen Blick auf die anderen Arbeiten zu werfen.

Gleichzeitige bayerische Plastiken kommen für uns nicht weiter in Frage, da der uns leitende Gesichtspunkt ja weder eine Geschichte der deutschen Skulptur, noch die der Menschendarstellung überhaupt erfordert, sondern diese nur insoweit berücksichtigt werden müssen, als es zum Verständnis unseres engeren Themas, der Entwicklung des plastischen Porträts in Deutschland erforderlich ist.

Nur die beiden, Kirchenmodelle in den Händen tragenden Gestalten am Portal der Franziskanerkirche in Salzburg¹⁾, wohl bald nach 1167 entstanden, seien noch aufgeführt.

Auch aus der entwickelteren romanischen Zeit haben sich wenig bedeutende Arbeiten in Oberbayern erhalten. Andere Gebiete eilten wesentlich schneller voran, so daß auch die schönen Skulpturen aus Wessobrunn, jetzt im Nationalmuseum in München befindlich, mehr lokales als allgemeines Interesse bieten, es sei denn wir legen Gewicht auf die Tatsache, daß bereits in den dreißiger Jahren des Jahrhunderts eine völlige Emanzipierung der figürlichen Plastik von der Architektur zu verzeichnen ist. Die Fortschritte in den Proportionen, Gewandbehandlung und Bewegungsmotiven sind ungeheuer, aber sie waren an andern Orten Deutschlands wesentlich größer. Daß sie nicht mehr zeichnerisch-flach, sondern plastisch gesehen sind und auch dadurch über die Moosburger und andere Arbeiten des XII. Jahrhunderts hervorragen, ist nicht unwichtig. Auf alle Fälle lehrt dieser ganze Zyklus rundplastischer Figuren, daß die Fortschritte in der Skulptur sich im XIII. Jahrhundert nicht auf wenige Distrikte beschränkten, sondern in fast ganz Deutschland nachweisbar sind, und zwar, wie hier, aus sich heraus ohne fremde Einwirkung.

Von Porträtgrabsteinen hat sich der des Seemoser erhalten, der 1231 in Freising starb (Abb. 65). So unbeholfen die Arbeit ist, auch hier erkennen wir mit Riehl das Streben des Bildhauers, das Vorbild in der Natur möglichst getreu wiederzugeben mit völligem Verzicht auf ein bewußtes Verlassen der Natur zugunsten eines durch feste Schulregeln gebildeten Schemas. Mit anderen Worten: es kann gar keinem Zweifel unterliegen, daß der Steinmetz die feste Absicht hatte, ein Porträt zu schaffen. Das lehrt zum wenigsten der lange und wilde Bart, und wir würden

¹⁾ Abb. bei Heider „Mittelalterliche Kunstdenkmale in Salzburg“, Wien 1857, Taf. IV mit Beschreibung. Herr Abt Willibald Hauthaler von St. Peter hat die Liebenswürdigkeit, mich noch auf die Arbeit von Steinhauser über Kirchen und Kirchenbau in Salzburg in den Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburgs Landeskunde. XXIII. Bd., 1883, S. 325 aufmerksam zu machen. Ob die beiden nicht nimbierten, bei Heider S. 31 abgebildeten Marmorreliefs am Portal der Stiftskirche in Salzburg Porträtwert besitzen, sei dahingestellt.

sicher eine Reihe von beobachteten Zügen feststellen können, wenn wir nur Vergleichsmaterial besäßen.

Im übrigen ist die Technik dieses ältesten Porträtgrabsteines des Alpenvorlandes recht primitiv. Der Körper ist durch das Gewand verdeckt, die Falten sind bloß gerade Linien, am Mantel spitzwinkelig. Von einer individuellen Behandlung von Augen und Ohren ist keine Rede, vielleicht ist auch die Nase vom Steinmetz willkürlich gebildet. Und doch verstand er die Kunst, die wesentlichen Charakteristika Seemosers mit wenigen Zügen festzulegen, und daß er auch die Natur in Einzelheiten zu beobachten verstand, lehrt die Behandlung des Daumens und die verschiedene Größe der übrigen Finger.

Aber ein kleiner Provinzialmeister war er doch nur. Das wird uns später ein Blick auf die übrigen unsterblichen Schöpfungen dieser Periode zeigen. Ob aber dieser bescheidene Steinmetz nicht mehr Gewissenhaftigkeit in der Nachbildung des Gegebenen besaß, als seine großen Kollegen von Naumburg und Bamberg, ob er nicht deshalb mehr das Zeug zum Porträteur in sich hatte, als diese Meister, die mit dem Ruhm ihrer Werke die Welt erfüllen sollten, das bleibe eine offene Frage.

Holzskulpturen haben sich aus dieser Periode trotz der Vergänglichkeit des Materiales in ziemlicher Anzahl in Altbayern erhalten, über die Riehl an vorgenannter Stelle erschöpfende Auskunft gibt.

Holzporträts besitzen wir, bis auf ein vielleicht in Frage kommendes, aus dem ganzen Zeitraum nicht. Trotzdem sind die Holzskulpturen, wenn auch nicht für unsere besonderen Zwecke, von nicht geringer Bedeutung. Auch sie lassen deutlich den Fortschritt zu größerer Freiheit und Naturbeobachtung erkennen.

Während z. B. die überlebensgroßen Gestalten der Maria und des Johannes vom Altenstädter Kreuzaltar — jetzt im Nationalmuseum in München — noch deutlich die Gebundenheit des Künstlers an die Form des Baumstammes zeigen, sind andere von ziemlicher Freiheit. Doch nicht diesem in der Steinplastik ja ebenfalls zu verfolgenden von der Entwicklung eingeschlagenen Wege zuliebe verdienen die Arbeiten in Holz unser Augenmerk, sondern besonders weil wir hier die Bewältigung des nackten Körpers an den Christusfiguren, desgleichen aber auch die Versuche, seelische Belebung in die Masse zu bringen, kontrollieren können. Die Altenstädter Figuren lassen noch nicht die Spur irgendeiner Erregung in ihren plumpen hölzernen, glotzügigen Gesichtern erkennen, vielmehr wird der Schmerz um den Tod Christi allein dadurch angedeutet, daß Johannes den Kopf nach vorne neigt, Maria aber den Blick aufwärts richtet und die im Gebet gefalteten Hände an die Wange hält.



Abb. 65. Grabstein Seemosers im Dom zu Freising.

Auch die Christusdarstellungen vermögen im Anfang dieser Periode den Ausdruck des Leidens nicht in die Mienen zu legen. Wie Riehl sicher mit Recht vermutet, nicht so sehr in Erinnerung an die altchristliche Übung nicht das Leiden des Heilandes darzustellen, als aus künstlerischem Unvermögen. Später will das besser gelingen, doch nimmt das Gesicht nicht selten jenes bekannte archaische Lächeln an, das sich genau so auf altgriechischen Statuen findet.

Bemerkenswert sind zwei im bischöflichen Museum zu Freising befindliche, etwa 55 cm hohe, noch dem XII. Jahrhundert angehörige Holzskulpturen. Während die sitzende den hl. Zeno laut Inschrift darstellt, ist die stehende Bischofsgestalt vielleicht ein Porträtversuch.

Das länglich-ovale Gesicht ist bartlos, „Haare und Bart sind nur durch gleichmäßig wiederholte Locken angedeutet, die Augen des stehenden Bischofs sind durch die Lider fast geschlossen, übrigens nicht ungeschickt beobachtet. Auch die Modellierung des Mundes und des Kinns, sowie die Züge von der sehr derben Nase zum Munde zeigen einige Naturbeobachtung, ganz roh aber sind die Hände. Die Gestalt kommt unter dem bischöflichen Gewande garnicht zur Geltung, die Falten sind nur ganz oberflächlich angedeutet.“¹⁾

Die große Ähnlichkeit der Werke in Holz mit denen in Stein erklärt sich nicht nur aus dem Stilcharakter der Zeit, sondern, nach einer ansprechenden Vermutung Bergners, auch daraus, daß derselbe Künstler häufig in beiden Materialien tätig war. Besonders im Winter, wenn die Arbeit am Bau unmöglich war, mag er im häuslichen Atelier zum Schnitzmesser gegriffen haben.

Diese Erwägung führt uns zu einer kurzen Betrachtung der damaligen Arbeitsweise überhaupt. Ursprünglich ist von einer Scheidung zwischen Steinmetz und Bildhauer keine Rede. Sie gehörten nicht nur derselben sozialen Stufe an, sondern waren, mindestens bis zum Ende des XII. Jahrhunderts, wohl überhaupt stets dieselben Personen. Die ganze figurale Plastik, die, es kann nicht nachdrücklich genug betont werden, lediglich dazu diente, den Tier- und Pflanzenornamenten auch menschliche hinzuzufügen, die also der Architektur gegenüber durchaus in dienender Stellung verharrte, wurde ja von Steinmetzen geschaffen. So gut sie Ornamente meißelten, so gut trauten sich die tüchtigeren an menschliche Gestalten heran. Der Übergang ist fließend.

Noch von 1384 wird, wie Vöge in seinem trefflichen Werke²⁾ anführt, bezeugt, daß Bildhauer auch zu einfachen Steinmetzarbeiten verwandt wurden.

Daß man damals, nachdem die deutsche Kunst bereits ihre höchste Blüte erreicht und überschritten hatte, nicht die größten Meister zum Aushauen von Kletterblumen und Rosen verwandte, versteht sich ja wohl von selbst. Immerhin ist es ein Fingerzeig für die im allgemeinen gleiche soziale Stellung, die Bildhauer und Steinmetz einnahmen.

¹⁾ Über die bayerische Holzplastik vgl. die genannte Abhandlung Berthold Riehls, S. 23 ff. Abb. des Bischofs, Taf. II, Nr. 1, und — besser — bei Richard Hoffmann, „Die Kunсталtertümer im erzbischöfl. Klerikalseminar zu Freising“, München 1907, S. 4.

²⁾ Vgl. Vöge. „Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter“, Straßburg 1894. Besonders S. 267 ff. sind oben wiederholt berücksichtigt.

Da die Plastik, wie gesagt, einen Teil der Architektur bildete und selbständige Bedeutung bis ins XIII. Jahrhundert nur auf Grabmälern besaß, so war der Künstler nicht etwa seiner Phantasie überlassen, sondern mußte die Figuren in den ihm zur Verfügung gestellten Stein meißen. Daher oft, im Anfang stets, die Unfreiheit, die eng anliegenden Arme, die steife Haltung usw.

Daß unter diesen Umständen der Bildhauer nicht einfach drauf los schlug, sondern sich vorher ein genaues Bild dessen machen mußte, was er im gegebenen Material verkörpern wollte, ist klar. Und zwar zeichnete er sich auf Kartons in Größe des später auszuführenden Bildwerkes die Figuren genau vor. „Diese Vorzeichnungen müssen mit großer Sorgfalt hergestellt worden sein, ja hier lag ohne Zweifel der Schwerpunkt der künstlerischen Arbeit“, sagt Vöge. Tonmodelle hatte man im Anfange sicher noch nicht, daß sie aber am Ende des XII. Jahrhunderts auftreten, ist wahrscheinlich, im XIII. sind wir darüber sogar durch einen günstigen Umstand genauestens unterrichtet; daß man aber tunlichst nach einem lebenden Menschen und nicht aus der Phantasie schuf, versteht sich von selbst.

Im Tympanon des Ostchores des Naumburger Domes befindet sich eine halbvollendete Skulptur, an der wir die Arbeitsweise des großen Meisters, der jedenfalls vor Vollendung starb und durch Konservierung des unberührt hinterlassenen Werkes besonders geehrt werden sollte, in allen Stadien genauestens verfolgen können. Am Kopf Christi findet man nämlich eine Reihe kleiner Bohrungen. „Es sind dies die Lehrpunkte, wenn ein Modell mit dem Kugelmess auf den vorgearbeiteten Stein abpunktiert wird, um die genauen Verhältnisse und die Höhen- und Tiefenlage der einzelnen Glieder und Flächen festzulegen. Daß die mittelalterlichen Künstler etwa seit dem XII. Jahrhundert nicht mehr nach Zeichnungen oder aus freier Hand, sondern nach besonders entworfenen Tonmodellen gearbeitet haben, ist schon immer gemutmaßt worden.“¹⁾ Hier nun haben wir dafür den unwiderleglichen Beweis, allerdings aus einer Zeit, die ganz unvergleichlich hervorragenderes schuf, als die, in welcher wir uns befinden. Tatsächlich waren alle Studien, Verbesserungen und Entwürfe mit der Vollendung des Tonmodelles abgeschlossen; was zu tun übrig blieb, war nur die Übertragung in Stein, ein mechanischer Prozeß, der heute von den Bildhauern anderen Händen zum guten Teil überlassen wird. Daß ein gewaltiger Meister, wie der Naumburger, sich lebender Modelle bediente, ist so selbstverständlich, daß Bergners mit einem „vielleicht“ vorgebrachte Vermutung fast verwundert. Mit Gliederpuppen kann man mit dem besten Willen keine unsterblichen Werke schaffen, wie sie das XIII. Jahrhundert uns in so reicher Fülle spendete.

Doch wir haben unserer Periode entwicklungsgeschichtlich und zeitlich weit voraus gegriffen. Das Arbeiten nach Tonmodell setzt die Bequemlichkeit des Ateliers voraus. Damals aber und bis zum Schluß des XII. Jahrhunderts wurde der Stein erst ausgehauen, nachdem er bereits an Ort und Stelle versetzt, also der Mauer eingefügt war. Von den verschiedenen Nachteilen dieser Manier, denen gegenüber

¹⁾ Heinrich Bergner. „Beschreibung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, XXIV. Heft, Stadt Naumburg, Halle 1903, S. 150.

bereits Viollet le Duc auf die Vorteile der Atelierarbeit aufmerksam macht, fällt für uns besonders der ins Gewicht, daß man dem hohen Herrn, der im Tympanon porträtiert werden sollte, wohl kaum zumuten konnte, sich hinauf zu bemühen. Daher war der Bildhauer im wesentlichen auf die in seiner Zeichnung und der Erinnerung festgehaltenen Züge angewiesen.

Die Plastik des benachbarten Schwabens in diesem Zeitraum ist in ihren Anfängen, wie z. B. das Relief am Westturm der Peterskirche zu Hirsau, entstanden zwischen 1083 und 1091 beweist, unglaublich roh.¹⁾ Überhaupt hat Alemannien auf diesem Gebiete bis zum Ausgang des XII. Jahrhunderts recht wenig Ersprießliches hervorgebracht.

Interessant sind immerhin die drei in sehr flachem Relief gehaltenen Sandsteinplatten auf Burg Hohenzollern²⁾, die etwa um das Jahr 1100 entstanden sein dürften. So durchaus unplastisch sie sind, so steif und eckig die Figuren — der hl. Michael, Christus, die heiligen 3 Könige und 2 andere Heilige — dastehen, so bemerkenswert sind die saubere Arbeit, die sorgfältige Haarbehandlung und einzelne Bewegungsmotive, die auf Naturbeobachtung schließen lassen, verriete nicht die ganze Skulptur größte Verwandtschaft mit altchristlichen Elfenbeinarbeiten, allerdings, wie Fastenau bemerkt, solchen zweiter Qualität. Wenn auch das Vorbild nicht genau bestimmbar ist, so haben wir hier doch einen der äußerst seltenen Fälle, wo ein Elfenbein direkt in größerem Maßstabe in Stein übertragen zu sein scheint.

Die Gewandbehandlung ist schematisch, aber — etwas in dieser Zeit Unerhörtes — sie läßt den Körper durchschimmern. Die von der Innenseite gesehenen Füße muten naiv an. Erinnert man sich aber, daß z. B. die alten Ägypter³⁾ ebenso verfahren, desgleichen die Perser und andere Völker auf gleicher Stufe, so wird man in diesem wie in so manchem anderen Punkte sich hüten, direkte Übertragung zu sehen. Sehr häufig besteht ja die anscheinend große Verwandtschaft primitiver Erzeugnisse oder gar ihre supponierte Abhängigkeit von andern lediglich in derselben Unbeholfenheit der Erscheinungswelt gegenüber. Wie Woermann wiederholt betont und wir immer aufs Neue bestätigt finden, erzeugt die gleiche Entwicklungsstufe auch gleiche Formen.

Das um ein halbes Jahrhundert jüngere Tympanon der Altstädter Kirche in Pforzheim, ein Relief in rotem Sandstein, ist erschreckend roh und bedeutet keinesfalls einen Fortschritt (Abb. bei Fastenau, S. 10). Noch primitiver, an die ersten Versuche der Naturvölker in Proportionen und Ausführung gemahnend, sind die Menschenfiguren an den Kirchen in Illingen, Rietheim, Brackenheim und Dunnigen, von denen Fastenau Abbildungsproben auf S. 57 und 58 gibt.

Der Mitte des Jahrhunderts gehört das Tympanon in Alpirsbach an, das unser besonderes Interesse durch die Porträts des Stifters verdient, eines Klerikers bzw. eines Laien in geistlichem Kostüm und einer Dame, der Sage nach Adalberts

¹⁾ Vgl. Fastenau, „Die romanische Steinplastik in Schwaben“. Eblingen 1907. Abb. S. 3. Auch die anderen im Text erwähnten Werke sind hier reproduziert.

²⁾ Abb. ebenda, S. 12.

³⁾ Vgl. Woermann, Geschichte der Kunst*, I. Bd., S. 107.



Abb. 66. Stifter am Tympanon der Klosterkirche in Alpirsbach.

seine künstlerischen Qualitäten. Die Proportionen sind recht gut gelungen, die Bewegungen frei, die Gewandung verrät Beobachtung und läßt sogar den Körper deutlich durchschimmern. Mit Recht nennt Fastenau die Engel, trotz der eng anliegenden Unterkleidung, „fast graziös“. Auch die Faltenlage beim Stifter ist gelungen, wenn auch noch schwerfällig. Bemerkenswert sind die ringförmigen Falten um die Knie und die schweren, massigen Armfalten bei Irmengard.

Die anderen Menschendarstellungen, als da sind z. B. die Kreuzigungsgruppe im Tympanon der Stiftskirche zu Ellwangen, Madonna und Kind, sowie die Kreuzigungsgruppe an der Johanniskirche in Gmünd, die Kreuzigungsgruppe am Hauptportal der Pfarrkirche in Engern und das Tympanon der alten St. Ulrichskirche in Augsburg, jetzt im Nationalmuseum in München befindlich, bieten uns nicht nur kein spezielles Interesse wegen Fehlens von Porträtdarstellungen, sondern sind auch vom künstlerischen Stand-

von Zollern und seiner Gemahlin Irmengard. Fastenau findet „absolut nichts Porträtartiges“. Daß dieses Urteil unrichtig ist, bedarf nach einem Blick auf unsere Abbildung keines Beweises, wenn wir auch nicht imstande sind, den Grad der Porträtmäßigkeit festzustellen. Daß Porträtabsicht vorlag, kann keinem Zweifel unterliegen, da wir gerade bei Stifterbildern, wo uns eine Kontrolle möglich war, dies stets feststellen können. Unsere Abbildungen 66 und 67 sind nach dem Abguß im Germanischen Museum in Nürnberg hergestellt.

Dieses Werk ist aber nicht nur als einziges mir bekanntes gleichzeitiges schwäbisches Porträt wertvoll, sondern ebenso sehr durch



Abb. 67. Stifterin im Tympanon der Klosterkirche in Alpirsbach.

punkt aus wenig bedeutend. Die üppige Phantastik vieler Darstellungen hier zu würdigen besteht ja keine Veranlassung. Auffällig ist die starke Differenz in der Qualität der Arbeiten an verschiedenen Orten, wie sie z. B. die spätromanischen, aber unglaublich rohen Skulpturen am Dachgesims der Kirche in Plinningen erkennen lassen.¹⁾ Ein neuer Beweis dafür, daß gerade die Skulptur sehr von lokalen Verhältnissen abhängig war und sich dort in der Regel ohne fremde Einflüsse organisch entwickelte. Daß eine kleine ländliche Gemeinde sich nicht dieselben Kräfte verschreiben konnte, wie die reichen Klöster und Städte, ist selbstverständlich. Was aber befremdet, ist das außerordentlich verschiedene Niveau selbst von Werken, die durch räumliche Nähe und finanzielle Gleichstellung der Bauherren das Gegenteil vermuten ließen.

Es läßt sich bei den älteren Werken bis ins XIII. Jahrhundert deutlich ein kunstloserer Flachstil von einem kunstvolleren Hochrelief unterscheiden. Ersterer besteht in einer mehr oder minder tiefen rohen Steinmetzarbeit. Bergner²⁾ charakterisiert ihn treffend folgendermaßen: „Köpfe, Hände und Füße fallen im Interesse der Deutlichkeit sehr groß aus. Die Innenzeichnung fehlt entweder ganz oder wird durch lineare Einritzungen geschaffen, so die Linien der großen runden Augen, Nase, Mund, etwa noch Kopfbedeckung und Gürtel angedeutet. Von Kunstwert oder formalem Fortschritt ist keine Rede Der Flachstil ist an Dorfkirchen so gut zu Hause, wie an Kathedralen, nur daß eine geschicktere Hand gelegentlich etwas Faltenwerk in Linien oder leichter Modellierung anzudeuten sucht.“ Schulbeispiel für diesen Bauernstil bieten die obengenannten schwäbischen Skulpturen.

Das von diesem wenigstens im Laufe der Entwicklung deutlich zu unterscheidende Hochrelief, das allein höheren Porträtansprüchen genügen kann, da nur in ihm der Versuch gemacht wird, durch bessere Durchbildung mehr Details zu veranschaulichen, ist zwar in den Anfängen fast ebenso unbeholfen, zeigt aber doch sowohl durch strengere Stilisierung, als durch bessere technische Schulung des Bildhauers seine Überlegenheit. Bergner meint, die Gestaltbildung sei nicht dem unbefangenen Naturblick entsprossen, sondern verrate durch ihre übergroße Länge ihre Beeinflussung durch einen Schönheitskanon.

Was diesen Kanon anlangt, so beweist ein Vergleich der verschiedenen Werke derselben Zeit, ja sogar derselben Gegend, daß von einer genaueren Proportionslehre keine Rede sein kann. Schon das Fehlen fast aller anatomischen Kenntnisse steht dem im Wege. Andererseits ist es aber richtig, daß gewisse Züge, besonders der überschlanke Wuchs, von der Steifheit der Haltung, der strengen Frontalität oder scharfen Profilstellung abgesehen, die ja als Gemeinsamkeiten jeder primitiveren Kunst nicht auf Konto eines Stiles gesetzt werden dürfen, sich auf allen besseren Werken der Zeit finden. M. E. hat der Künstler diese Gestalten aber nicht mit bewußter Befolgung einer Schulregel oder eines Kanons geschaffen, sondern ganz allein befangen von Schönheitsideal seiner Zeit, dem sich zu entziehen fast niemand gelingen will. Der Bildhauer mußte, ebenso wie der gewöhnliche Steinmetz, wie oben bemerkt, eine nicht geringe Gewandtheit im Zeichnen besitzen.

¹⁾ Abb. bei Fastenau, S. 75 ff.

²⁾ Heinrich Bergner, „Handbuch der kirchlichen Kunstdenkmäler“, S. 217.

Diese lernte er aber durch Meister und an Vorbildern, die im Sinne dieser Schlankheit dachten und geschaffen waren. Hier zeigt sich nicht nur deutlich der Einfluß der zeichnenden Künste auf die Plastik, der zweifellos in Komposition und Auffassung sehr groß war, hier dokumentiert sich vor allem das Stilgefühl einer Epoche, das in allen ihren Leistungen sich unbewußt und ungewollt widerspiegelt.

Alwin Schultz hat aus der gleichzeitigen Literatur ein Schönheitsideal abstrahiert, das durchaus dem in Plastik und Malerei, was die Körpergestalt betrifft, entspricht.¹⁾ Da es damals nur die Extreme gut und böse, schön und häßlich gab, bzw. von diesen allein die Rede ist und Uebergänge in der Literatur überhaupt nicht vorkommen, so war es nicht allzu schwer herauszufinden, was ausschließlich den Menschen von damals am Körper schätzenswert erschien. Das ist aber immer eine mässig große schlanke Gestalt! Damals liebte man nur das Graziöse im Gegensatz etwa zum Massigen, das die Renaissance bevorzugte. „Smal“ kommt wohl fast in jeder Körperschilderung vor, dem entsprechen auch durchaus die ikonographischen Denkmäler. Deshalb dürfte es nicht zutreffend sein, den Bildhauern einen besonderen Kanon zuzuschreiben, wo doch ihre Erzeugnisse aus ganz demselben Geist und ästhetischen Empfinden geschaffen wurden, wie die der Maler und Poeten.

Auch die starre Typik in der Gesichtsbildung kann ich mit Bergner nicht finden. Hier den Gegenbeweis zu erbringen, ist ja der Hauptzweck dieser Untersuchung. Treffend dagegen sind seine anderen Ausführungen. „In der Modellierung herrscht ein Verfahren beiderseitiger Abrundung... Das Gewand liegt eng an und ist sehr sorgfältig in dicht aneinander gelegte gerade Längsfalten geteilt. Nur auf dem Bauche, um die Knie und Schultern sind Spiral- und Halbkreisfalten gezogen, zwischen den Beinen Pfeilspitzen. Die Haare sind gescheitelt und fein geriffelt.“ Daß es auch hier Ausnahmen gibt, ist klar. Denn, um es immer wieder zu betonen, eine so einheitliche Leistung, wie wir sie in den gleichzeitigen Malerateliers finden, ist in der damaligen Plastik nirgends nachzuweisen. Von Bedeutung ist die Beobachtung Voeges, daß auch in den Fällen, in denen antike Werke kopiert wurden, die mittelalterliche Kunst instruktiv zum Archaismus der frühgriechischen Kunst in einigen Beziehungen, z. B. den feingefalteten Gewandes, zurückkehrt.

Bevor wir die Kunst Schwabens verlassen, sei noch des Porträts des Baumeisters Hermanus gedacht, der sich außen an einem Chorpfeiler der Klosterkirche von Maulbronn abgebildet haben soll.

Wenden wir uns nun weiter nach Westen, in die Schweiz. Größte Bedeutung haben die wohl zwischen 1176 und 1177 entstandenen Skulpturen an der Galluspforte des Basler Münsters.²⁾

¹⁾ Quid de perfecte corporis humani pulchritudine Germani saeculi XII mi et XIII mi senserint“, Wratislaviae 1866, S. 16 f. und derselbe „Höfisches Leben zur Zeit der Minnesänger“. 2. Aufl. Leipzig 1889. I. Bd. S. 212. An beiden Stellen sind die literarischen Belege zitiert. Eine Ergänzung schrieb ich unter dem Titel: „Die Körperschilderung unserer Vorfahren in Kunst und Literatur“. Politisch-anthropologische Revue. IV. Bd. 1905. S. 333 ff.

²⁾ Arthur Lindner, „Die Basler Galluspforte und romanische Bildwerke der Schweiz“. Straßburg 1894. Das längere Zitat ist S. 23f, entnommen. Unsere Abbildungen 68 und 69 verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Professor Ganz, Konservators der öffentlichen Kunstsammlungen in Basel. Die Aufnahmen sind vom Photograph Koch.

Kemmerich, Porträtplastik.

Während bisher die Schweizer Skulpturen sehr mangelhaft waren, ist hier ein großer Fortschritt zu konstatieren. Daß daran die von Vöge vortrefflich analysierte französische Plastik¹⁾ einen Hauptanteil hat, ist nicht zu bezweifeln. Im allgemeinen läßt sich ja die Befruchtung der deutschen Kultur und Kunst von Frankreich aus, dem damals die unbestrittene Führerschaft auf diesen Gebieten zugefallen war, recht genau nachweisen, wenn auch einzelne Werke, wie die St. Emmeramer Plastiken aus dieser Entwicklung herauszufallen scheinen, und je weiter wir nach Westen vordringen, desto höhere Leistungen dürfen wir erwarten. Deshalb sind die pla-



Abb. 68. Die Gallusporte am Münster in Basel.

stischen Erzeugnisse der Schweiz in diesem Zeitraum den übrigen deutschen im allgemeinen überlegen.

Indem wir uns mit einem kurzen Hinweis auf die plumpen Figuren an der Kirche St. Johann Baptista in Grandson, an der Stiftskirche von Payenne (Waadt), der Kirche von Notre Dame de Valère bei Sitten und St. Pierre zu Genf begnügen, Werke, die zwar die üppige Phantasie des romanischen Stiles zeigen, aber weder technisch hervorragend noch durch das Vorkommen von Porträts bemerkenswert sind, wenden wir uns an der Hand Lindners einer eingehenderen Betrachtung der berühmten Gallusporte zu. (Abb. 68 und 69.)

¹⁾ Wilhelm Vöge, „Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter“. 1894.

Dieses Portal, nicht nur bei weitem das schönste der Schweiz, sondern überhaupt eines der bedeutendsten Deutschlands, ist, wie Lindner zweifellos mit Recht vermutet, das Werk eines weit gereisten Mannes, der die französischen Skulpturen kannte, in Frankreich vielleicht studiert hatte, nebenbei aber sicher auch die Erzeugnisse anderer Länder, besonders der Lombardei, auf sich hatte wirken lassen. Vor allem war aber der Erbauer ein genialer Mann, der alle Einflüsse selbständig zu verarbeiten vermochte und dadurch in der dem heiligen Gallus geweihten Pforte ein Werk schuf, dem eine Sonderstellung gebührt. Ein weiteres Nachspüren seiner Quellen ist für uns nur von geringer Bedeutung, und deshalb wollen wir nicht Stellung nehmen zur Ansicht Rahns¹⁾, der seine Vorbilder in Burgund sucht, noch uns vorbehaltlos auf die Seite Lindners, der für die Provence stimmt, stellen, vielmehr der Individualität des Meisters und seiner reichen Kenntnis der zeitgenössischen Kunst größte Anerkennung zollen.

Da wir hier Gelegenheit haben, die Frage nach dem sogenannten individuellen oder traditionellen Stil, der wir in der frühmittelalterlichen Porträtmalerei so oft begegneten, neuerdings der Beantwortung näher zu bringen, wollen wir zunächst die vier Evangelistenstatuen genauer betrachten.

Steif, mit eng anliegenden Armen, mit starr aufrecht gehaltenen, keinerlei Leben verratenden Köpfen und angezogenem Kinn, zudem übermäßig aufgeschossen, stehen die heiligen Männer da; nur ihre Hände sprechen. „Ebenso tot und



Abb. 69. Das Tympanon der Galluspforte von rechts gesehen.

steif wie ihre Körper selbst, ist ihre konventionell erstarrte Gewandung.“ Antike oder aus Byzanz übermittelte Vorbilder — die wirkenden Kräfte sind ja so zahlreich, daß an ein genaues Abgrenzen zurzeit gar nicht gedacht werden kann — sind in der Gewandbehandlung noch zu ahnen. „Aber aus wohlverstandenen Gefält ist hier ein meist unwahres Linienwerk geworden. Zahllose, feine, eng nebeneinander herlaufende Furchen bedecken die ganze Kleidung, deren größere Konturen sich dagegen stellenweise, hauptsächlich in den Unterkörpern, in gut beobachtete und überzeugend dargestellte Falten legen.“ Die Vorliebe für Schmuck und Zierlichkeit der Ornamente, die wir bei den gleichzeitigen Erzeugnissen der Stempelschneidekunst feststellen konnten, dokumentiert sich hier durch minutiöse, an Filigranarbeit erinnernde Durchbildung der Bordüren, Mantelsäume, Halsabschlüsse usw.

„Die schmalen, länglich ovalen Köpfe sind noch äußerst roh gebildet und von maskenartiger Häßlichkeit. Aus den derb modellierten Gesichtern, deren starke

¹⁾ R. Rahn, „Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz“. Zürich 1876.

Nasen größtenteils beschädigt sind, stieren drohend weit geöffnete, brillenartig umrandete Augen, deren Sterne durch große, ehemals jedenfalls ausgefüllte — beim Lukas fehlende — Bohrlöcher gebildet sind. Das Haupthaar ist über der Mitte der platten, ziemlich hohen Stirne gescheitelt und fällt in langen glatten Strähnen, welche nur beim Matthäus lockenartige Ausläufer zeigen, über die Schultern herab. Die spitzig-rund geschnittenen Vollbärte heben sich in scharfer Linie von den Wangen ab, so daß sie wie vorgebunden oder angeklebt erscheinen, und umrahmen die ganze untere Gesichtshälfte und den wulstigen Mund, ohne das Kinn sichtbar werden zu lassen. Beim Lukas ist der sich natürlich kräuselnde Bartwuchs noch zu besonders ornamentaler Spielerei ausgeartet“. Diese zutreffende Beschreibung gilt nur für drei der Evangelisten, da der Kopf des Johannes im XIV. Jahrhundert erneuert wurde.

„An den Händen ist jede Ader deutlich erkennbar, an der nach auswärts gekehrten Handfläche des Markus sind selbst Hautfalten naturwahr angedeutet.“

Gegenüber der hölzernen Steifheit der Evangelisten überraschen die zahlreichen kleinen, auf unseren Abbildungen deutlich erkennbaren Figuren des Portales durch die Lebendigkeit ihrer oft sehr gut beobachteten Bewegungsmotive, durch ihre Lebenswahrheit und Freiheit der Auffassung. Wüßten wir nicht aus zahlreichen technischen Uebereinstimmungen, daß sie von der Hand desselben Künstlers stammen, könnten wir auf den Gedanken kommen, sie einer anderen Zeit oder wenigstens einer anderen Schule zuzuschreiben.

Woher diese verblüffende Verschiedenheit der Auffassung? Lindner sagt, für die Körperbildung sei die Skulpturenschule maßgebend. „Getreu nach überkommener Vorschrift bildet er seine Gestalt, strahlt oder lockt er Bart und Haar, legt er die Gewänder, wer weiss zum wievielten Male, in dieselben Falten. Alles ist nach altbewährtem Rezept, nach strenger Regel ausgeführt“. Das ist richtig, bedarf aber der Ergänzung. Zunächst dürfte, wie bereits früher erwähnt, die Tradition in einer Bildhauerschule nicht so streng durchgeführt worden sein, wie in einer Malerschule. Ein mechanisches Kopieren, dem Durchpausen ähnlich, gibt es hier nicht; Massenfabrikation für den Export existiert auch nicht. Wie groß die Selbständigkeit des Steinmetz war, geht ja deutlich aus der auch von Lindner gemachten Beobachtung hervor, daß in den Körperproportionen wohl jeder Steinmetz etwas vom andern abweicht. Gerade die Proportionen sind aber in der Plastik das allerwichtigste, die sollten am ehesten einen strengen Kanon vermuten lassen.

Wenn sich ein Nebeneinander von Freiheit in den wichtigsten Punkten mit Gebundenheit in viel unwichtigeren findet, so können wir eine Erklärung fordern. Und zwar dürfte sie nicht so schwierig sein, als es den Anschein hat. Jeder Steinmetz hat irgendwo, sei es auch nur bei einem anderen Meister seines Heimatortes, Lehrjahre durchgemacht und in ihnen gewisse technische Fertigkeiten erlernt. Diese beschränken sich aber im wesentlichen auf wenige schematische Einzelheiten, analog der Mundbildung in den gleichzeitigen Malschulen, und sind viel weniger zwingend wie dort, schon wegen des Fehlens der Möglichkeit zu pausen und wegen der viel geringeren Produktion. Mit diesen technischen Kunstgriffen gewappnet, die ihm die Möglichkeit an die Hand geben, Falten oder Haare oder Augen zu bilden, tritt der

Steinmetz an seine Aufgaben heran. In allem hat er völlige Freiheit, nur nicht in diesen technischen Ausdrucksmitteln, ebenso wie auch wir beim Ausdruck unserer Gedanken, mögen sie auch noch so neu sein, an Worte gebunden sind, die andere vor uns geprägt haben, Neuschaffung von Worten aber nur in wenigen Fällen zugänglich ist, im wesentlichen nur im Verein mit Neuschaffung von Begriffen.

So ausgerüstet beobachtet der junge Bildhauer die Natur und hält in Stein fest, was ihm beachtenswert erscheint: die Kämpfe zwischen Mensch und Ungetier, wildbewegte Szenen, Kämpfe und Vorgänge aus altem und neuem Testament. Hier kann er seiner regen Phantasie Spielraum nach Belieben lassen. Anders steht er aber Gestalten gegenüber, die, wie die Evangelisten, Propheten, Heilige oder gar Christus religiös im eminentesten Sinne sind.

Es ist eine Erfahrungstatsache, daß die Religion, als konservativstes Element der menschlichen Kultur, alle Neuerungen tunlichst lange fern hält. Gegenüber den Faktoren der Veränderung, den Zeitströmungen, Moden und Fortschritten, verkörpert sie die Beharrung. Dasselbe gilt von der religiösen Kunst aller Zeiten und Völker. Nur in Nebendingen und Nebenpersonen schleicht sich hier fast verstohlen das Neue, der Naturalismus ein. Religiöse Kunst ist stets traditionell oder ideal¹⁾. Wie die gleichzeitigen illustrierten Ritterromane, nicht aber die kirchlichen Prunkhandschriften, uns Zeugnis geben von den Fortschritten in der Naturbeobachtung, in der zunehmenden Emanzipation von Vorbildern, so finden wir nicht in den feierlichen Gestalten, die die Portale der Kirchen bewachen, über dem Eingang thronen, jenen Realismus wieder, der gerade für das Porträt so unerläßlich ist. Auf Kapitellen, in Genrebildchen, auch in kleinerem Maßstabe wagte es zuerst die neue Kunst Eingang zu suchen in die heiligen Stätten. Heute ist es noch genau so. Unsere modernen Kirchenskulpturen und -gemälde sind noch durchaus im Geist der Vergangenheit gehalten. Ein Naturalist und Impressionist, der für eine Kirche etwa Maria als Judenweib aus dem Volke, womöglich in formauflösenden Farbflecken, malen wollte, würde mit Recht verurteilt werden.

Das Vorgehen unseres Bildhauers bestand also darin, daß er die großen, die Blicke besonders stark auf sich lenkenden Evangelisten in traditioneller, steifer und idealistischer Weise verkörperte, in den kleinen bewegten Nebenszenen aber seinem Naturalismus und seiner individuellen Beobachtung freien Lauf ließ. Daß darum die Gewand- und Haarbehandlung, kurz die Technik dieselbe blieb, ist selbstverständlich. Auch wir schreiben mit derselben Handschrift Kondolenzbriefe und Trinklieder.

Besonders wertvoll ist die Galluspforte für uns, weil sie im Tympanon zwei Porträts enthält. Am weitesten links kniet, mit dem Modell in der Hand, der bärtige Architekt, mit kappenartiger Kopfbedeckung. Rechts entspricht ihm der Stifter, ein bartloser Kleriker, nach Lindners Vermutung der 1177 verstorbene Hugo von Hasenburg, Bischof von Basel, der Erbauer der Kirche von St. Ursanne, deren

¹⁾ Dieselbe Beobachtung machen wir z. B. an den Götterdarstellungen der alten Ägypter. Vgl. Karl Woermann, „Geschichte der Kunst alter Zeiten und Völker“, I. Bd., S. 104, und passim. Die Frontalität, den Göttergestalten gegenüber ausnahmslos in Geltung, wird bei untergeordneten Personen durchbrochen.

Portal der Galluspforte ähnelt, nur weniger reich ist. Den Donator faßt Paulus an der Hand, um ihn dem in der Mitte tronenden Christus zuzuführen, ein kleiner Engel legt die Hand auf seine Schulter. Es ist also eine ausgesprochene Dedikationsszene. Die Mitte des Tympanons nimmt Christus ein, zu dessen Rechten Petrus steht. Diese heiligen Figuren bestätigen in ihrer Auffassung das oben Gesagte: sie sind weit feierlicher und steifer, als die auch in kleinerem Maßstabe gehaltenen Sterblichen.

Über den erreichten Grad der Porträtähnlichkeit fehlt uns mangels Vergleichsmaterials leider ein Urteil. Daß Porträtabsicht vorliegt, kann nicht dem allergeringsten Zweifel unterliegen und geht nicht nur aus der Verschiedenheit der beiden Donatoren hervor, sondern auch aus der Verschiedenheit ihrer Gesichter und der der Heiligen.

Was die Auffassung anlangt, so ist die hier vorkommende für Dedikationszenen typisch. Der Baumeister hält in der Regel knieend das Kirchenmodell — oft hält es auch der Donator selbst — der Stifter aber naht sich, falls er sein Geschenk nicht selbst überreicht, mit demütiger Gebärde. Nur auf diese Weise war es dem Menschen möglich, in den Kreis der Heiligen zu treten. Daß er das nur im kleineren Format, seiner geringeren Würdigkeit entsprechend, tun konnte, ist selbstverständlich.

Bei Friedrich Barbarossa haben wir noch andere Auffassungen kennen gelernt. Als Kaiser durfte er am Kirchenportal tronen, ja, er war gewürdigt in ganzer Gestalt, stehend und im vollen Ornat im Kreuzgang eines Klosters verewigt zu werden. Einem gewöhnlichen Manne wäre diese Ehre nicht widerfahren. Bemerkenswert ist noch, daß kein einziges Porträt dieser Zeit, wenn wir von Grabsteinen absehen, in Lebensgröße gehalten ist.

Wohl in derselben Zeit sind die beiden Reliefs im Großmünster zu Zürich entstanden, die man, verleitet durch die Inschrift „Guido“, lange Zeit dem X. Jahrhundert zuschrieb, die aber, wie Lindner nachweist, ganz zweifellos erst unserer Periode angehören. Uns interessiert weniger das eine der Basreliefs, das einen Zweikampf darstellt, dem Zuschauer mit allen Zeichen der Freude anwohnen, sondern das am dritten Pfeiler, der das nördliche Seitenschiff vom Hauptschiff trennt, befindliche, den Einzug eines Kaisers veranschaulichende. Der Fürst sitzt, mit Mauerkrone und Zepter geschmückt, langhaarig und vollbärtig zu Pferde, hinter ihm ein Adler. Da man den Zweikampf auf den 965 erfolgten Tod des Herzogs Burckhard von Alemannien, eines Vasallen Ottos des Großen, deutete, so glaubte man im Kaiser Otto den Großen erkennen zu dürfen. Tatsächlich hat er mit dem Elfenbeinrelief und der Beschreibung Widukinds einige Ähnlichkeit, kam auch, da die Erbauung des Münsters unter seine Regierung fiel, zunächst in Betracht. Andere Gründe, die Form der Schilde, die nicht geringe Technik und Bewegung der Figuren läßt aber über Lindners Datierung keinen Zweifel mehr bestehen. Ob aber tatsächlich, wie dieser vermutet, der Einzug Barbarossas in Zürich im Jahre 1155 dargestellt werden soll, so daß wir hier noch ein gleichzeitiges Porträt des großen Staufers besitzen würden, wollen wir vorläufig dahingestellt sein lassen.

Die beiden den Kaiser empfangenden Gestalten sind die heiligen Geschwister Felix und Regula.¹⁾

Wenn auch, wie Adolf Goldschmidt²⁾ vermutet und durch eine Reihe von Beispielen belegt, der Zweikampf keineswegs historische, sondern nur symbolische Bedeutung besitzt und die Freude der recht naturalistisch aufgefaßten, zwar zu kurzen, aber nicht unproportionierten Zuschauer dem Siege der Kirche über Welt und Laster gilt, so ist das kein Grund, in der Kaiserfigur ebenfalls ein Symbol zu vermuten. Allerdings ist es auffällig, daß, wie Georg Zimmermann anführt, das Relief an der Porta Romana in Mailand, das die 1162 durch Barbarossa erfolgte Vertreibung der Bürgerschaft und ihre Rückkehr 1167 veranschaulicht, die älteste Darstellung eines historischen Vorganges auf italienischem Boden ist, so dass die Schweiz hier einen Vorsprung hätte, aber auch das ist kein Grund, a limine diese Möglichkeit hier von der Hand zu weisen. Zudem kann man ja genau genommen mit Rücksicht auf die beiden Heiligen hier von einer historischen Szene nicht wohl sprechen, da doch die Einordnung des Vorganges in den Charakter des Ortes durchaus gewahrt ist. Daher bleibt uns zur einwandfreien Identifizierung nur die bewährte Methode der Porträtvergleichung übrig, die wir später im Zusammenhange in Anwendung bringen wollen.

Das hervorragendste Schweizer Bildwerk dieses Zeitraumes ist die noch dem 12. Jahrhundert angehörende Vincenztafel in Basel³⁾, von der Bergner sagt, es sei eines jener Werke, wo man an Wunder zu glauben geneigt ist. Tatsächlich ist sie „von einer ganz rätselhaften Vollendung des Reliefstiles, ganz in der Art der Spätantike“. Erstaunlich ist die Freiheit und Beweglichkeit der Figuren, die Richtigkeit der Proportionen und die Fülle individueller Beobachtungen. Die Physiognomien lassen bereits jene Wunderwerke ahnen, die ein Menschenalter später auf deutschem Boden erstehen sollten. Leider hat sich ein gleichwertiges Porträt nicht erhalten.

Das benachbarte Elsaß hat schon in früherer Zeit eine Reihe plastischer Werke hervorgebracht, über die wir uns allerdings nur sehr vorsichtig äußern können. Wohl eine der ältesten Arbeiten ist der schon früher besprochene Grabstein Etichos und seiner sagenhaften Tochter der hl. Otilie, im Kreuzgang des Otilienklosters, beide mit völlig zerstörten Gesichtern. Vielleicht gehören diese sehr rohen Arbeiten noch der ottonischen Periode an. Das wäre deshalb nicht unmöglich, weil auf diesem uralten Kulturboden die vorhandenen Reste römischer Skulpturen zur Nachahmung angeregt haben mögen. Bestimmt aus dem 12. Jahrhundert — dem Forrer auch obiges Werk zuweist — stammen die Porträts der Äbtissinnen Relind und Herrad von St. Odilien, die an den Seiten eines dort befind-

¹⁾ Vgl. S. Vögelin, „Der Großmünster in Zürich“, in den „Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich“. Zürich 1841, mit Abbildungen im 1. Teil. Text, S. 11, Lindner S. 77 ff., Abbildungen der Kampfszene ebenda. Ferner: „Rahn, „Beobachtungen über die Bauart und die Ausstattung des Großmünsters in Zürich“, im „Anzeiger für Schweizer Altertumskunde“, 1898, S. 118 ff.

²⁾ Adolf Goldschmidt, „Der Albanipsalter“. Berlin 1895, S. 47 ff.

³⁾ Abbildung in H. Bergners „Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer“, S. 218.

lichen Steines mit Bildnissen des Bischofs Leudgar, Marias und des Jesuskindes angebracht sind. Herrad, wohl die Verfasserin des berühmten Hortus deliciarum, hat mit den dort gezeichneten weiblichen Gesichtern anscheinend nur geringe Ähnlichkeit; vor allem ist ihre Frisur auf dem Grabstein durchaus verschieden von der der anderen Nonnen des berühmten Klosters.¹⁾ (Abb. 70.)



Abb. 70. Die Abtissinnen Relind und Herrad. Skulptur im Kloster St. Odilien auf dem Odilienberg.

Figur eines knienden Ritters und eines Bauern mit Weinfäß in roher Ausführung. Ob es sich hier wenigstens bei der ersten Figur um ein Stifterbild handelt —

¹⁾ Abb. bei Schöpflin, „Alsatia illustrata“, I. Bd., Taf. II, bei S. 796, danach bei Kraus, S. 236. Unsere Abbildung ist dem Werk von Forrer, „Der Odilienberg“, Straßburg 1899, Verlag von Karl J. Trübner, Taf. XX, entnommen. Auf Taf. XIX ist der Grabstein Etichos abgebildet.

²⁾ Abb. in den von Hausmann herausgegebenen „Elsässischen und lothringischen Kunstdenkmalern“ (Verlag von Heinrich in Straßburg), I. Bd., Taf. 102. Woltmann, „Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß“, S. 18, sieht in ihnen Träger des oberen Baues, ähnlich den tragenden Figuren an den Königsgräbern von Persepolis.

man will in ihr den Grafen Egelof von Rappoltstein erkennen — bleibe dahingestellt.¹⁾

Der Zeit kurz vor 1200 gehört das Tympanon der Kirche des benachbarten Kaisersberg an, das neben schlanken Gestalten in guter Bewegung das Porträt des Stifters oder Baumeisters in Sandstein festhält. „Conradus“, so heißt er, steht in größter Unbeholfenheit, klein und steif, roh in der Ausführung, zur Seite der heiligen Personen, eine formlose Jammergestalt mit riesigem Kopf, die einer früheren Zeit anzugehören scheint.²⁾ Daß wir mit ihr für unsere Zwecke nichts anfangen können, liegt auf der Hand.

Endlich sei aus dem Ende des Jahrhunderts noch das sehr schöne, französische Einfluß verratende Tympanon der Pfarrkirche in Lemoncourt genannt, auf dem ein ritterliches Ehepaar verewigt ist. Diese Arbeit gehört zu den reifsten der ganzen Periode.³⁾

Da die übrigen Werke von Elsaß-Lothringen nur ornamentalen Charakter besitzen oder doch mindestens keine Porträts aufweisen, wenden wir nun unsere Blicke weiter nördlich in die Rheinlande.

Die Plastik der Rheinlande, die bisher noch so gut wie unbekannt war, ist durch die Kunsthistorische Ausstellung, welche 1902 in Düsseldorf stattfand, uns wesentlich näher gebracht worden.

Wenn auch die bildnerische Tätigkeit nicht auf gleicher Stufe mit der hochentwickelten malerischen steht, so ist sie deshalb doch beachtenswert, und Bodes Wort vom „Mangel eines ausgesprochenen plastischen Sinnes in den Rheinlanden“, bedarf nunmehr einer Korrektur.

Wie wir gelegentlich der Beleuchtung der Stempelschneidekunst und Elfenbeinschnitzerei sahen und später bei Betrachtung der Goldschmiedekunst bestätigt finden werden, hat der Unterrhein in diesen Techniken ganz Hervorragendes geschaffen. Daß auch die Steinplastik nicht zu kurz kam, hat uns Paul Clemen⁴⁾ gelehrt.

Während der 4 Jahrhunderte römischer Herrschaft hat die Skulptur am Rhein geblüht. Wie man bisher aber glaubte, war in den Stürmen der Völkerwanderung und den folgenden Jahrhunderten alles vernichtet worden. Dagegen betont Clemen, daß die Tradition dieser alten Schule nie ganz erloschen sei, indem er den Nachweis erbringt, daß eine Reihe frühromanischer Werke direkt von römischen Grabsteinen abgeleitet seien.

Noch der Mitte des 11. Jahrhunderts gehören die Holztüren von St. Maria auf dem Kapitol in Köln an; die kurzen großköpfigen Gestalten sind allerdings noch recht unbeholfen.⁵⁾ Aus dem Beginn des folgenden Jahrhunderts, nämlich von 1112,

¹⁾ Abb. ebenda, I. Bd., Taf. 16. Vgl. Woltmann, S. 16.

²⁾ Abb. in den „Elsässischen und lothringischen Kunstdenkmälern“, I. Taf. 31, Text S. 4.

³⁾ Abb. ebenda, II. Bd., Taf. 30. — Der Textband des genannten Werkes wurde oben benutzt, ebenso Franz Xaver Kraus, „Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen“.

⁴⁾ Die rheinische und westfälische Kunst auf der Kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902, „Zeitschrift für bildende Kunst“, N. F. XIV. Bd. 1903, S. 95 ff.

⁵⁾ Abb. bei Aus m'Weerth, „Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters aus den Rheinlanden“. Leipzig 1857, II. Taf. 40.

besitzen wir in dem von Lambert gegossenen bronzenen Taufbecken der Bartholomäuskirche zu Lüttich ein Werk, das den außerordentlichen Fortschritt in der Menschendarstellung, soweit Metallguß in Frage kommt, beweist und uns mit Bewunderung erfüllt. Bode, der eine der fünf dort dargestellten Szenen abbildet — einen Abguß besitzt das Germanische Museum in Nürnberg — lobt die glücklich in sich abgeschlossene Komposition von wenig Figuren. „Die Verhältnisse der Gestalten sind richtig getroffen, Bewegung und Ausdruck derselben sind lebendig und doch maßvoll. Wie dasselbe Motiv mit großem Geschick in verschiedener Weise variiert ist, so sind auch Bewegung, Ausdruck und Gewandung von großer Mannigfaltigkeit, dabei aber ungesucht und von einem Geschmack und selbst Adel in den Linien, die schon an die vornehmen Kompositionen eines Andrea Pisano erinnern.“ Woermann sagte, die Haarbildung zeige nicht den Archaismus steifer Ringellocken, sondern ergeht sich in weichen Wellenlinien. Die Gewänder fallen natürlich herunter. Die Gestalten beherrschen ihre Bewegungen von allen Seiten, und in ihrer Art ist auch diese Kunst beinahe klassisch.“

Zweifellos haben in diesem für seine Zeit außerordentlich schönen, allerdings mehr französischen als deutschen Werk Naturbeobachtung und Studium der Antike einen höchst segensreichen Bund eingegangen.¹⁾ Indem wir, da für unsere Zwecke bedeutungslos, die rohen Reliefs am Portal des katholischen Pfarrhofs in Remagen, einige Figuren im Museum zu Trier und Köln, das Relief der Juliana im Dom zu Worms von Meister Otto oder den ebendort befindlichen Daniel in der Löwengrube von Adelicus und andere Arbeiten — Porträts befinden sich nicht darunter — übergehen, uns mit dem Hinweis begnügend, daß die Namensnennung der Bildhauer von gesteigertem künstlerischen Selbstgefühl Zeugnis ablegt, wenden wir uns den Chorschranken aus der Pfarrkirche zu Gußdorf bei Neuß zu. Diese noch bemalten, Szenen aus dem neuen Testament veranschaulichenden Arbeiten, die bereits der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts angehören, bedeuten einen Fortschritt in der Menschendarstellung, was ihnen eine gewisse Berechtigung verleiht, hier genannt zu werden. Die Gliedmaßen sind nämlich unter der Gewandung durchmodelliert, außerdem verraten sie nach Clemen einen ganz ausgeprägten Stil und zeigen scharfe Silhouettenwirkung. Der Faltenwurf ist ziemlich manieriert in zierlicher Parallelstrichelung. Die Frontalität ist völlig durchbrochen, die Bewegungen sind ausdrucksvoll, die Gesichter edel, die Proportionen schlank.²⁾ Der Marienaltar zu Brauweiler steht dahinter weit zurück mit seinem Archaismus und den wiederkehrenden Kopf-typen.³⁾

Wohl schon aus dem Beginn des 13. Jahrhunderts ist das schöne Tympanon, das wir nach dem Abguß im Germanischen Museum in Nürnberg als Abbildung 71 wiedergeben. Eine Anfrage beim Museum über die Herkunft dieses Werkes, das durch die links knieende Bischofsfigur, jedenfalls eines der schönsten Porträts seiner

¹⁾ Vgl. auch S. Rousseau im „Bulletin des commissions royales“, XIV. Bruxelles 1875, p. 337 ff. Abb. Tafel bei p. 330.

²⁾ Abb. bei Clemen, „Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kreis Grevenbroich“, S. 35, Taf. 3 und 4.

³⁾ Abb. ebenda, Landkreis Köln, Taf. 4 bei S. 45.

Zeit, uns besonderes Interesse bietet, führte zu keinem positiven Ergebnis. Früher war es falsch bestimmt. Vielleicht befindet sich das Original im Paulus-Museum zu Worms. Leider ist es unter diesen Umständen unmöglich, den Bischof zu identifizieren und eventuell mit Siegeln zu vergleichen. Jedenfalls ist sein Gesicht vortrefflich individualisiert und von den andern ganz charakteristisch unterschieden.

Da der Zweck dieser kurzen Referate über die bedeutendsten Menschen Darstellungen lediglich der ist, über die generelle Art zu informieren, in der die beginnende Großplastik sich ihrer Aufgabe, Heilige und Typen zu bilden, entledigte, um dann auf Grund dieses Hintergrundes die individuelle Formgebung sich klarer abheben zu lassen, nicht aber der den gesamten Kunstbetrieb der romanischen Periode uns vor Augen zu führen, können wir die Rheinlande verlassen mit der

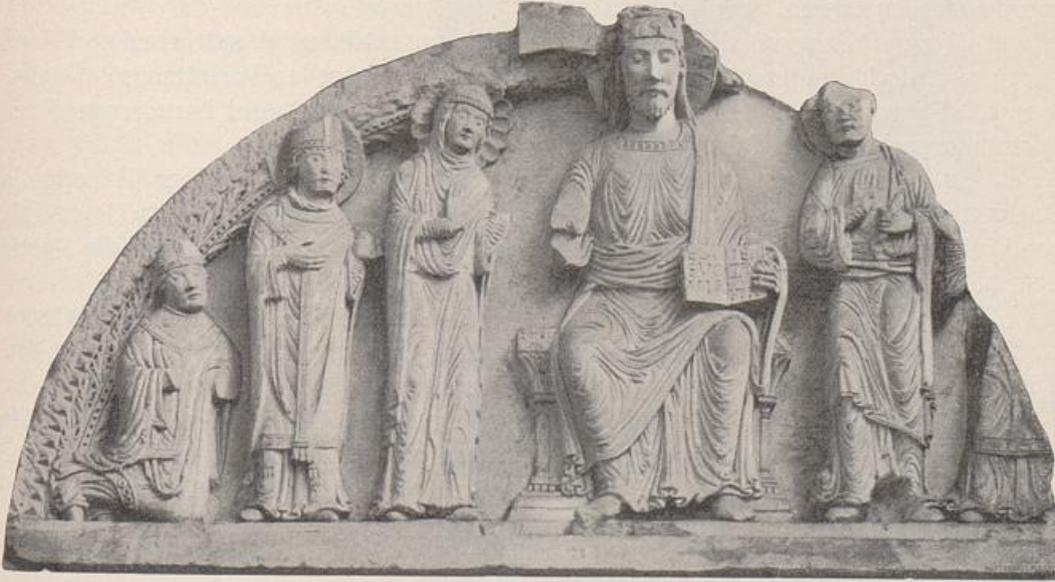


Abb. 71. Rheinisches Tympanon unbekannter Herkunft. Vgl. Text.

Konstatierung, daß weitere Porträts aus dieser Zeit sich nicht erhalten haben. Von Grabsteinen mit Bildnissen ist mir auch nur der der hl. Plektrudis in der Krypta von St. Maria im Kapitol zu Köln bekannt¹⁾, ein leichtes, bemaltes Flachrelief. Dagegen hat sich die Zeichnung (von 1602) vom Grabmal der Gräfin Margarethe von Elsaß († 1192), die in St. Donat in Brügge bestattet war, erhalten. Wenn auch noch im Stromgebiet des Rheines liegend, ist dieser prächtige Sarkophag, das wohl einzige erhaltene Werk dieser Art der romanischen Periode, doch ganz in französischem Geiste gedacht. Jedenfalls war er eines der großartigsten derartigen Denkmäler des romanischen Stiles, selbst wenn wir die damals noch überlegenen Grabfiguren Frankreichs mit ihnen in Vergleich setzen.²⁾

¹⁾ Abb. bei Bergner, „Handbuch der kirchlichen Altertümer“, S. 296.

²⁾ Abb. C. Dehaisne, *Histoire de l'art dans la Flandre . . .* Lille 1886, I. Taf. X.

Im benachbarten Westfalen ist das älteste Steindenkmal die Darstellung der Kreuzabnahme an den berühmten, bei Bode abgebildeten, Externsteinen bei Horn von 1115. Dieses primitive, wie Wörmann richtig bemerkt, schon durch seine Anbringung an die Felsenskulpturen der Ur- und Naturvölker erinnernde Werk ist nicht nur durch die klare, byzantinischen und malerischen Vorbildern entlehnte Komposition bemerkenswert. So archaisch die feine Fältelung der Gewänder, die keine Spur der Körperformen durchschimmern läßt, anmutet, so relativ geglückt sind die Proportionen der schlanken Gestalten. Die sich in Geberden äußernde Tragik des Momentes ist deutlich veranschaulicht, ein Streben des Meisters nach Freiheit ist bei aller Unbeholfenheit im einzelnen nicht zu übersehen. Allerdings sollte es in diesen Gegenden lange dauern, bis es gelingen wollte in Stein Ansprechendes zu leisten, von Porträts ganz zu schweigen.

Daß der Bronzeuß der Steinskulptur weit voraneilt, zeigt sich aber auch hier, haben wir doch in der gegen 1160 gefertigten Kappenberger Porträtsbüste Barbarossas, die wir später eingehend betrachten werden, einen der hervorragendsten Porträtsversuche dieses Jahrhunderts zu erblicken.

Von ganz außerordentlicher Bedeutung ist die Skulptur dieser Periode in Sachsen, wo bald, dem Zuge der deutschen Kultur von Westen nach Osten folgend, die deutsche Plastik ihre höchsten Triumphe feiern sollte, um dann die Palme dem südlicheren Franken abzutreten.

Adolf Goldschmidt hat zuerst Ordnung in die stattliche Reihe der erhaltenen Denkmäler gebracht, indem er ihre Erzeugnisse bis zum 13. Jahrhundert in drei Stilperioden teilt. Wir folgen dieser seiner Gliederung.¹⁾

Der ersten Goldschmidtschen Periode gehören die Gräber der Äbtissinnen in der Schloßkirche zu Quedlinburg an, die Bronzefigur des Erzbischofs Friedrich von Wettin im Dom zu Magdeburg, die Stuckreliefs in der Michaelskirche zu Hildesheim, die Figuren an der Brüstung der Westempore zu Gröningen und die Skulpturen des hl. Erbo in der Stiftskirche zu Gernode.

Diese Stilperiode trägt als Charakteristikum nach unserm Gewährsmann nur allergrößte Modellierung zur Schau, sowie einen Faltenwurf, der nur durch eingeschnittene Linien oder durch schematische übereinander geschichtete flache Falten mit Zickzackkonturen angedeutet ist. Die Körper sind steif, die Bewegungen der Glieder eckig und mit möglichster Vermeidung jeder Verkürzung. Die Köpfe sind ausdruckslos, mit großen glotzenden Augen und nur durch Haar und Bart in oberflächlichster Weise unterschieden.

Die drei Äbtissinnen, Adelheid I. († 1044), Beatrix († 1062) und Adelheid II. († 1095) haben ihre Grabsteine sicher nicht vor dem Tode der letztgenannten, vielleicht erst nach 1129 erhalten, so daß von Porträtähnlichkeit wohl auch im letzten Falle kaum die Rede sein könnte, selbst wenn das Gesicht nicht völlig zerstört wäre. Daß sie, wie Goldschmidt meint, den tiefen Verfall der Kunst dieser Gegenden seit der Ottonenzeit, die als wertvollsten Nachtrieb das Grabmal Rudolfs von

¹⁾ Adolf Goldschmidt, „Die Stilentwicklung der romanischen Skulptur in Sachsen“, Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen, XXI. Bd., 1900, S. 225 ff.

Alle drei genannten Werke sind ganz gleichmäßig in tiefem Relief ausgeführt, im Faltenwurf mit peinlicher Sorgfalt und ohne Formgefühl. Der Schematismus geht so weit, daß die Falten vor den Knien jederseits fast zwei parallele Kreise bilden. Die Gesichtszüge sind roh und ohne Charakteristik. Die Form ist ausgesprochen länglich oval, die Augen sind bei Adelheid I. (Abb. 72) nur eiförmige Vertiefungen.

Der Grabstein der Beatrix (Abb. 73) ist mit vorigem bis auf die Haltung der Hände fast identisch. Die Roheit der Gesichtszüge „mit den kreisförmigen Glotzaugen“ ist dieselbe. Allerdings ist nach Quast nicht zu verkennen, daß sie jugendlicher gehalten sind, wie bei der Adelheid, was immerhin einen gewissen Wirklichkeitssinn verrät. Diese Tochter Kaiser Heinrichs III. starb nämlich schon mit 24 oder 25 Jahren. So unbedeutend diese Berücksichtigung des Lebensalters zu sein scheint, so ist sie doch psychologisch von großem Interesse. Denn in einer Zeit, die, wie wir im vorigen Bande gesehen haben, unbekümmert Barbarossa unbärtig darstellt oder sich bisweilen um die äußere Gestalt sogar des zeitgenössischen Herrschers, wofern er nur entfernt wohnte, nicht kümmert, ist diese Beobachtung Quasts geradezu einzig dastehend. Daß auf solcher Basis sich das Porträt üppig entfalten mußte, sobald die technischen Voraussetzungen dafür gegeben waren, liegt auf der Hand. Allein ich möchte nicht verhehlen, daß ich diese Beobachtung nicht zu bestätigen vermag.

Auch der Grabstein Adelheids II., einer Halbschwester der vorigen und Tochter Heinrichs III., ist in Anordnung, Tracht und Stil mit den vorigen völlig übereinstimmend. Leider ist ihr Gesicht so zerstört, daß sich nicht erkennen läßt, ob auch hier das — in diesem Falle ziemlich hohe — Alter der Fürstin berücksichtigt wurde.

Daß diese Arbeiten gleichzeitig sind, läßt sich nicht verkennen, Zweifel kann nur über den genaueren Entstehungstermin bestehen. Wahrscheinlich fällt er nach dem Brande von 1129, vielleicht erst in die Regierung Gerburgs (1138—1160), also erst in die Mitte des Jahrhunderts.

Daß wir unter diesen Umständen von keiner Porträtähnlichkeit noch Absicht reden können, ist klar. Sogar von Charakterisierungsversuchen ist nichts zu bemerken, es sei denn, wir erkennen die Jugendlichkeit der Beatrix an. Allein auch hier ist Vorsicht geboten, denn ich kann mich nicht recht zur Annahme entschließen, diese Zeit habe hier ein Interesse für die authentische Erscheinung einer längst Verstorbenen bekundet, wo sie noch Jahrhunderte später sich um die der Lebenden oft wenig genug kümmerte.

Auf alle Fälle ist diese Bildnisreihe von ganz außerordentlicher Bedeutung. Man vergegenwärtige sich nur diesen Umschwung der Denkweise! Bisher hatte man sich geschaut, selbst die Züge der hervorragendsten Männer, eines Bernward von Hildesheim oder Otto von Bamberg, auf ihre Grabsteine zu setzen. Eine Inschrift, bescheidene Ornamente waren alles, was an das Erdenwallen dessen erinnerte, der unter dem schweren Steine zur letzten Ruhe gebettet war. So wollte es der fromme Sinn, so abhold war man — ganz ähnlich der Denkweise des Mohamedanismus — jedem Versuche, dem vergänglichem Menschenleib auch nur im Bilde

Dauer zu verleihen, ihn länger auch nur in dieser schattenhaften Gestalt hinnie- den zurückzuhalten, als es nötig war.

Und nun begnügte man sich nicht einmal damit, den jüngst verstorbenen im Porträt zu ehren, man griff zurück auf längst vermoderte Verdienste, ließ seine Blicke Jahrhunderte zurückeilen, um das Versäumte nachzuholen. Das bedeutet eine so völlige Umwertung der Menschengestalt, einen so schroffen Bruch mit allem, was die Generationen bisher auf diesem Gebiete gedacht und gefühlt hatten, daß wir wohl nicht fehl gehen, wenn wir hierin ein Symptom dafür erblicken, daß der Mensch an- fang, sich auf Erden häuslich niederzu- lassen, sei es auch zunächst als Toter, dieses Jammertal nicht lediglich als möglichst schnell zu verlassende Durch- gangstation zu betrachten, sondern doch wenigstens in der durch greifbare Anhaltspunkte unterstützten Erinnerung hier fortzuleben Verlangen trug¹⁾.

Diese Erwägungen verleihen, von kunsthistorischen Gesichtspunkten abge- sehen, den Abtissinnengräbern Quedlin- burgs ihren hohen Wert. Sie sind die erste Serie derartiger Gräber, eine Ana- logie zu den gemalten Abtkatologen und Bischofsreihen der Kirchen und Klöster, zu den Porträtreihen und Stamm- bäumen der Handschriften, die wir im ersten Bande kennen lernten.

Wie in der Regel das Bedürfnis seiner Befriedigung voraneilt, so hat auch hier zweifellos der Bedarf an der- artigen Schöpfungen den Künstlern die Gelegenheit gewährt, in ihre Aufgabe hineinzuwachsen. Hinfort mehren sich nicht nur solche Grabreihen — aus dem 14. Jahrhundert seien die der Landgrafen von Thüringen in Reinhardtsbrunn sowie



Abb. 75. Grabstein der Abtissin Beatrix in der Schloß- kirche zu Quedlinburg.

¹⁾ Vgl. die gute Skizze der Geschichte des Porträts an Grabdenkmälern in der Zeitschrift „Kirchenschmuck“. XXI. Bd. 1867. 2. Quartal, besonders S. 37 ff. Ferner H. Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland, S. 292 ff.

die der älteren Kölner Erzbischöfe im Dom genannt — es wird geradezu Brauch die Lokalheiligen und Ahnherren durch posthume Bildnisse zu ehren. Häufig gehören die so entstandenen Monumente zu den größten Meisterwerken ihrer Zeit, da sie aber wohl in eine Geschichte des Grabmales, nicht aber in eine des Porträts gehören, so mag dieser kurze Hinweis genügen, den wir bei passender Gelegenheit ergänzen werden. Wir wollen nur noch die Form der Grabmäler betreffend hinzufügen, daß man drei Arten zu unterscheiden hat. Nämlich den aus der Antike übernommenen Sarkophag, wie er die Gebeine des Papstes Clemens II. im Dom zu Bamberg umschließt. Ist der Adolchussarkophag wirklich ein Werk der Karolinger, dann ist dieser das älteste Beispiel aus dem deutschen Mittelalter. Sodann die Grabplatten, von denen als Beispiel die allerdings erst dem 13. Jahrhundert angehörige des Bischofs Richwin von Naumburg († 1125) in der dortigen Moritz-



Abb. 74. Stifterin im Tympanon der Marienkirche bei Quedlinburg.

kirche genannt sei. Da diese Werke aber zumeist lediglich eine vertiefte gravierte und mit Pech ausgeführte Zeichnung enthalten, verdienen sie eher unter den Schöpfungen der Flächenkunst als denen der Plastik aufgeführt zu werden. Wo Reliefs herausgearbeitet sind, wie bei den Quedlinburger Platten, finden sie selbstredend hier ihre Behandlung. Endlich haben wir — vom selten vorkommenden Wandgrab abgesehen — als letzte Form die Tumba zu nennen. Hier ist der Grabstein nicht in den Boden der Kirche eingelassen, sondern ruht auf einem flachen Unterbau, was u. a. den Vorteil mit sich bringt, daß er vor den Tritten der Kirchenbesucher geschützt ist. Wohl das älteste Beispiel dieser Art ist das Grabmal Rudolfs von Schwaben in Merseburg.

Wenig jünger als die Äbtissinnengräber dürften die hier wohl erstmalig nach dem Abguß im Germanischen Museum veröffentlichten¹⁾ beiden Stifterfiguren am

¹⁾ An dieser Stelle sei Herrn Direktor Gustav von Bezold, sowie den Beamten des Germanischen Museums mein wärmster Dank für die freundliche Unterstützung meiner Arbeiten ausgesprochen.

Tympanon der Marienkirche auf dem Müntenberg bei Quedlinburg sein (Abb. 74 u. 75). Die weibliche zur Linken ähnelt eher einer Schildkröte als einem Menschen und ist in der Körperbildung überaus unbeholfen. Dagegen ist das Gesicht nicht ohne Reiz, und sowohl Augen, Mund wie auch Nase haben keine unedlen Formen. Die knieende männliche Figur sieht wie vom Konditor gepresst aus und kann kaum den bescheidensten Ansprüchen an Porträtähnlichkeit genügen, wenn wir auch den mangelhaften Erhaltungszustand nicht unberücksichtigt lassen dürfen. Der himmelwärts gerichtete Blick des Betenden ist übrigens recht gut zum Ausdruck gebracht.

Für gleichfalls nur wenig jünger als die Äbtissinnengräber können wir die Stuckstatuen an der Außenseite der alten Domkapelle in Goslar ansehen. Sie sind noch bemalt, wie es einst ja wohl alle Plastiken dieser Periode waren, und stellen außer Heiligen die Kaiser Heinrich III. mit Kirchenmodell und Heinrich IV. mit Modell der Kaiserpfalz dar. Natürlich besitzen sie keinerlei Porträtwert¹⁾.

In der gewölbten Kapelle des südlichen Seitenschiffes der Stiftskirche zu Gernrode sind verschiedene an sich wertvolle Plastiken, die aber für unsere Zwecke keine Ausbeute liefern. Eine große steinerne Bischofsfigur ohne Kopf war vielleicht das Porträt Bischofs Bernward von Halberstadt. Die schöne weibliche Gestalt an der Westseite des sogenannten heiligen Grabes ist viel jünger als die sie umgebende reich mit schönen Arabesken gezierte Wand²⁾.

Von viel größerer Bedeutung ist für uns das Bronzegrab des 1152 verstorbenen Bischofs Friedrich von Wettin (Abb. 76), das ehemals fälschlich auf Giseler



Abb. 75. Stifter im Tympanon der Marienkirche bei Quedlinburg.

¹⁾ Abb. in den Kunstdenkmälern der Provinz Hannover II. Stadt Goslar, Taf. V.

²⁾ Vgl. „Anhalts Bau- und Kunstdenkmäler“. Kreis Ballenstedt, S. 30 f. Abb. ebenda und auf Taf. 5. Die bei Bode, S. 31, genannten beiden, in andächtiger Haltung zwischen 2 Säulen in der Heiligengrabkapelle der dortigen Stiftskirche stehenden Einzelfiguren habe ich in der Literatur nicht auffinden können und weiß daher nicht, ob es sich um Porträts handelt.

Kemmerich, Porträtplastik.

gedeutet und dem 11. Jahrhundert zugeteilt wurde. Goldschmidt hat den Nachweis erbracht — und ein Blick auf die seinem Aufsatz entnommene Abbildung 76 gibt ihm recht — daß dieses Werk stilistisch völlig mit den Bischöfen Alexander (1129—1156) (Abb. 77) und Wichmann (1152—1192) (Abb. 83) auf den Korssunnschen Türen an der Sophienkirche in Nowgorod übereinstimmt, also ebenfalls zwischen 1152 und 1156 in Magdeburg gegossen wurde. Die Ausführung des Hochreliefs ist sehr gut, die Proportionen wie auch die Gewandbehandlung richtig. Wenn auch eine feinere Durchmodellierung des Gesichtes noch nicht zu konstatieren ist, so läßt sich



Abb. 76. Grabmal des Bischofs Friedrich von Wettin im Dom zu Magdeburg.



Abb. 77. Bischof Alexander von Blucich (Plozk) an den Korssunnschen Türen in Nowgorod. (Etwas verkleinert.)

doch ein bedeutender Fortschritt in Hinsicht auf die Herausarbeitung des Charakteristischen gegenüber der Grabplatte Rudolfs in Merseburg nicht verkennen. Es handelt sich eben hier, wie Goldschmidt richtig erkannte, entschieden um einen neuen Stil.

Da es mir nicht gelang, ein wohlerhaltenes Siegel Friedrichs aufzutreiben, sind wir leider nicht in der Lage, den erreichten Ähnlichkeitsgrad festzustellen¹⁾. Jedenfalls muten der breite Mund mit schmalen Lippen, die breit endende Nase, die scharfen Falten zwischen dem Mund und ihr und die fleischigen Backen individuell an. Sollte die Grabplatte vom Meister „Riquin“ sein, dem selben, der sich auf den Korssunnschen Türen abbildete, dann würde der große Unterschied dieser Bischofsfiguren mit der Grabfigur ebenfalls für Porträtmäßigkeit sprechen.

Ende des 12. Jahrhunderts setzt in der sächsischen Kunst eine große Aufwärtsbewegung ein. „Fast ungestüm suchte man sich von den steifen, schematischen, leblosen Formen freizumachen, Ausdruck in die Köpfe und natürliche Bewegung in die Gewandung zu bringen.“

¹⁾ Wie Herr Dr. Schultz in Magdeburg mir mitzuteilen die Liebenswürdigkeit hatte, existiert nur ein Bruchstück eines Porträtssiegels vom 15. Januar 1149 an einer Urkunde in der Kgl. Universitätsbibliothek zu Berlin; diese befindet sich als Nr. 8856 jetzt im Historischen Seminar der Universität. Nach gefälliger Mitteilung des Herrn Bibliothekar Dr. Schneider.

Eines der ältesten und für uns speziell wichtigsten Steinwerke ist das Grabmal des 1190 verstorbenen Bischofs Adelog in Hildesheim. Daß hier ein ganz anderes Niveau der Individualisierung erreicht ist, lehrt ein Blick. Mit Recht spricht Goldschmidt von einer ungeheueren Kluft, die dieses Werk von den älteren trennt. „Dem entspricht die sorgfältige Beobachtung der Hände, während die Falten von Tunica und Kasel noch in schematischer Reihe und Zickzack verlaufen, allerdings in vollerer Ausrundung als bisher“. Der erreichte Grad von Porträtähnlichkeit läßt sich durch Vergleich mit dem vortrefflich erhaltenen Siegelabdruck im Kgl. Staatsarchiv zu Hannover (Abb. 79), wo sich, wie Herr Geheimrat Dr. Doebner mir mitzuteilen die Liebeshwürdigkeit hatte, 6 weitere Siegel befinden, annähernd bestimmen. Allerdings ist der Maßstab beider Werke durchaus verschieden, auch das Siegel sicher wesentlich jünger als das Grabmal und endlich, trotz desselben Stempels der Gesichtsausdruck aller 6 Exemplare stark differierend. Sicher ist, daß die viel bessere Durchbildung des Kopfes auf dem Grabmal auch die Wiedergabe von wesentlich mehr beobachteten Zügen gestattete, als dies bisher möglich war. Immerhin sind charakteristische Unterschiede zwischen Grabstein und Siegel nicht zu verkennen. Da letzterem entschieden mehr Glauben zu schenken ist, so erhalten wir hier eine Warnung zur Vorsicht gegenüber noch so individuell anmutenden Grabporträts.



Abb. 79. Siegel Bischof Adelogs von Hildesheim.
(Etwas verkleinert.)



Abb. 78. Grabmal Bischof Adelogs von
Hildesheim.

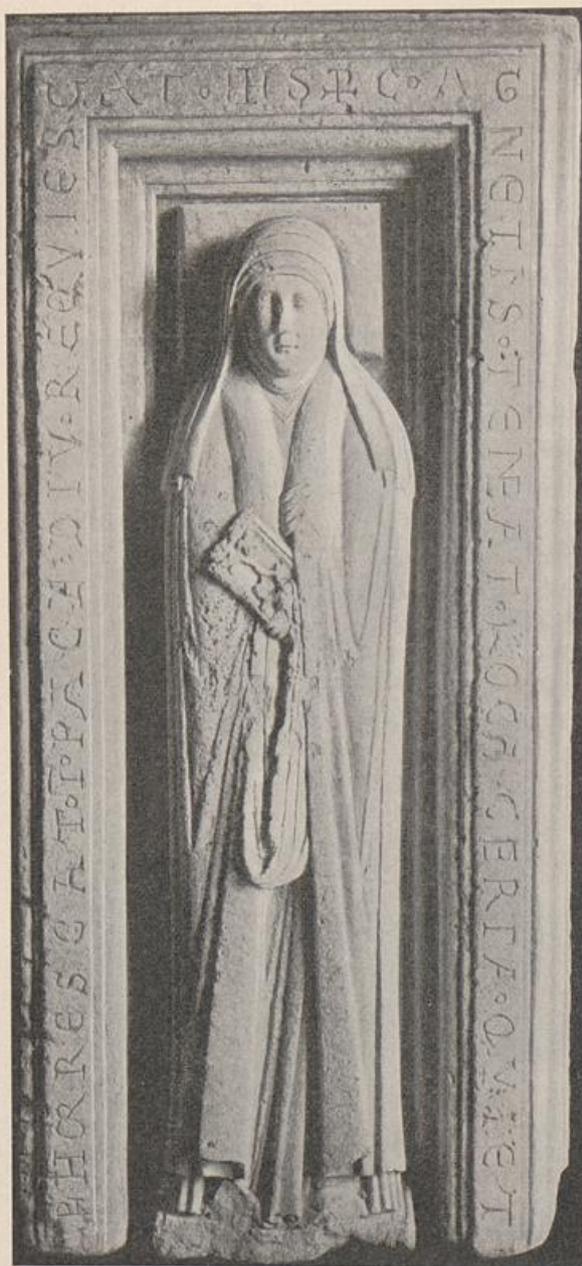


Abb. 80. Grabmal der Abtissin Agnes in der Schloßkirche zu Quedlinburg.

Das Grabmal der 1203 verstorbenen Abtissin Agnes von Meißen in der Schloßkirche zu Quedlinburg ist ein weiteres hervorragendes Zeugnis für die sich schnell entfaltende Kunstblüte (Abb. 80). Auch hier wissen wir nichts über die Porträtähnlichkeit auszusagen, die Wahrscheinlichkeit spricht aber für erfolgreiche Versuche in dieser Richtung. Der Faltenwurf ist noch in der Hauptsache fast schematisch, aber schon freier und viel großzügiger im Relief behandelt. Besonders charakteristisch ist am Halsaum und dem herabhängenden Teil der Pänula ein feines paralleles Gefältel, dessen Kanten bei den Biegungen sich richtig überschneiden. Quast folgert aus dem schon 47 Jahre vor dem der Abtissin eingetretenen Tode ihres Vaters, daß es sich bei diesem Leichenstein weniger um ein Porträt, als um „eine konventionelle Formbildung handelt, wie solche in jener Zeit überhaupt die Regel gewesen ist“. Tatsächlich ist das Gesicht der hohen Frau trotz der schwachen Modellierung schön und nicht alt, aber trotzdem glaube ich dem hervorragenden Gelehrten entgegenhalten zu dürfen, daß es sehr unwahrscheinlich ist, daß ein am selben Orte angefertigter Grabstein nicht tunlichst die vertrauten Züge der Dahingeschiedenen wiedergespiegelt haben sollte. Wäre der Grabstein von auswärts bezogen worden, dann

wäre seine Vermutung stichhaltig, so aber scheint mir die Naivität dieser Zeit doch wesentlich überschätzt zu sein. Die richtige Bildung von Mund — er scheint zu lächeln — und Augen verdient Bemerkung; die der Hände ist allerdings noch sehr unbeholfen.

Bemerkenswert ist der Grabstein auch durch das unter den Kopf gelegte Kissen, das hinfort zur Regel wird, während es bisher kaum zur Verwendung gekommen war.

Ein bedeutendes Bronzedenkmal hat uns diese Zeit in der Grabplatte des 1192 verstorbenen Erzbischofs Wichmann (oder Ludolfs † 1205) im Dom zu Magdeburg¹⁾ hinterlassen (Abb. 81). Auch sie beweist das plötzliche Erwachen in den Jahren zwischen 1190 und 1210, einer kurzen Zeitspanne, die aber genügte, um, mit Goldschmidt zu reden, die Unwahrheit und Steifheit des bisher geschaffenen zu erkennen und eine außergewöhnliche Steigerung des Bedürfnisses nach lebenswahrerer Darstellung zu erwecken. Daß dieser frische Zug dem Porträt zugute kommen konnte, ist klar; er mußte es keineswegs, denn, wie schon oft hervorgehoben, ein Fortschritt in der Menschendarstellung braucht durchaus nicht mit einem solchen in der individuellen Wiedergabe eines bestimmten Menschen zusammen zu fallen. Im Gegenteil ist gerade in solchen Zeiten die Gefahr des Idealisierens oder gar des Verzichtes auf jede Porträtähnlichkeit naheliegend. Haben doch auch die Griechen lange gebraucht, ehe sie von Idealköpfen zu wirklichen Porträts übergingen.

Von Wichmann sind in Magdeburg drei Thronsigel erhalten, von denen wir eins als Abbildung 82 wiedergeben, im Kgl. Archiv in Münster gar vier.²⁾ Da Herr Geheimrat Philippi die Liebenswürdigkeit hatte, mir außerdem einen Abguß zur Verfügung zu stellen und wir ferner von Wichmann ein Porträt an den Korssunschen Türen besitzen (Abb. 83), so können wir vergleichen. Allerdings ist das Resultat wenig befriedigend und zwar nicht nur mit Rücksicht darauf, daß das Siegel naturgemäß nicht so scharf und viel kleiner wie das Grabporträt ist, sondern auch weil die Konturen denen des letzteren nicht zu entsprechen scheinen, ja sogar mit denen an der Tür nicht völlig übereinstimmen. Dadurch gewinnt die Vermutung Goldschmidts, wir hätten es mit einem Porträt des 1205 verstorbenen Erzbischofs Ludolf zu tun, an Wahrscheinlichkeit. Wir nähern uns hier nämlich einer Kunststufe, wo diese übereinstimmenden Merkmale, Bartlosigkeit, längliches Gesicht usw. nicht mehr ausreichen zur



Abb. 81. Grabmal des Erzbischofs Wichmann (?) im Dom zu Magdeburg.



Abb. 82. Erzbischof Wichmann.

¹⁾ Sehr instruktiv sind Goldschmidts Beweise für byzantinische Elfenbein-Vorbilder in der Kopf- und Gewandbehandlung, Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen, XXI. Bd., S. 233 ff. Unsere Abbildungen Nr. 76, 77 und 81 sind seinem Aufsatz entnommen. Vgl. auch Hasak in der Zeitschrift für christliche Kunst, XIX. Bd., 1906, S. 370 ff.

²⁾ An den Urkunden Nr. 1372 vom Jahre 1159, Nr. 1531 von 1173, Nr. 1619 von 1180 und Nr. 1688 von 1185.

Verleihung des Porträtcharakters, vielmehr bereits Gewicht auf die abweichenden Züge gelegt werden muß. Denn je entwickelter Technik und Wirklichkeitssinn sind, desto größere Differenzen dürfen wir in den Kauf nehmen.

Auf den Korssunschen Türen hat sich der Künstler „Riquin“ mit seinen Gesellen „Master Awram“ und „Waismuth“ abgebildet. Fehlt uns auch jede Möglichkeit, den erreichten Ähnlichkeitsgrad festzustellen, so beweist doch diese Tatsache ein hoch entwickeltes künstlerisches Selbstgefühl.



Abb. 83. Bischof Wichmann von Magdeburg auf der Korssunschen Türe der Sophienkirche in Nowgorod. (Etwas verkleinert.)

Einen Ausläufer der sächsischen Plastik, die in wenigen Jahrzehnten die großartigste Europas werden sollte und uns noch beschäftigen soll, haben wir im Grabstein des Plotho (?) zu erblicken, den Adolf Goldschmidt in Altenplathow entdeckte.¹⁾ (Abb. 84.) „Der Dargestellte ist ein bärtiger Mann mit langem, schlicht gescheiteltem Haupthaar. Die Augenlider sind gesenkt und geschlossen. Die Nase ist ziemlich breit, der Mund zeigt schmale, fest geschlossene Lippen. Ein Versuch, den hippokratischen Zug zu charakterisieren, ist unverkennbar. Die Arme liegen im oberen Teile fest am Körper, während sie gleichzeitig äußerlich an den Schildrand stoßen; von den Unterarmen legt sich der rechte schräg aufwärts, der linke fast im rechten Winkel quer über den Körper. Die beiden Hände zeigen gleichermaßen die Daumen ein wenig abgespreizt, die anderen vier Finger gerade und fest aneinander anliegend.“

Die Ausführung des stark beschädigten und verwitterten, in Sandstein ausgeführten Grabsteines ist kaum viel mehr als handwerksmäßig, und über den erreichten oder auch nur beabsichtigten Grad der Porträtähnlichkeit fehlt uns vollends jedes Urteil. Allein zur Geringschätzung sind wir trotzdem nicht berechtigt, da schon das hohe Alter dem Werk ungewöhnlichen kunstgeschichtlichen Wert verleiht. Die Verwandtschaft mit den Quedlinburger Figuren ist unverkennbar. Die runden Falten um die Knie sind dort genau so wie hier zu finden. Es scheint überhaupt, daß das 12. Jahrhundert — der Entdecker datiert das Werk wohl richtig um 1150 — für kreisförmige Linien eine Vorliebe hatte. Haben wir doch in der gleichzeitigen Malerei, die zweifellos in mancher

Beziehung großen Einfluß auf die Plastik ausübte, schon wegen der Notwendigkeit nach Kartons zu arbeiten — gesehen, daß damals sogar die Partie von Schnurrbart und Kinn in Form von Kringeln behandelt wurde.

¹⁾ Zeitschrift für christliche Kunst 1907. XX. Bd. Sp. 181 ff. Verlag von Schwann in Düsseldorf. Unsere Abbildung ist diesem Aufsatz entnommen.

Ein Menschenalter jünger ist der Grabstein des Kanonikus Peter von Thure († 1181) im Dom zu Brandenburg, das älteste Werk dieser Art in dortiger Gegend.¹⁾ Aus dem nördlichsten Deutschland sei das Tympanon über der Petertüre des Domes von Schleswig genannt mit der Figur eines Königs (Harald Blauzahn) und eines Geistlichen (Erzbischof Adeldag?). Das Material ist Granit. Nach der schlechten Abbildung ist ein Urteil nicht zu fällen.²⁾

Eine selbständige Bildhauerschule entstand auch im 12. Jahrhundert in Franken und am Main und schuf schon damals Werke, die den Erzeugnissen anderer Gegenden Deutschlands nicht nachstanden, im folgenden Jahrhundert aber sogar einen Vergleich mit den größten Schöpfungen nicht zu scheuen brauchten.

Der älteste Grabstein mit figürlicher Darstellung ist hier der des Bischofs Gottfried I. von Spitzenberg im Dom zu Würzburg (Abb. 85). Es handelt sich um ein Kenotaph oder um einen Gedenkstein, denn der Kirchenfürst starb 1190 in Antiochien, wo er begraben liegt, und Freunde von ihm ließen nur wenig später das Denkmal ihm meißeln. Daß es sich also um kein Porträt nach dem Leben handelt, ist klar, andererseits verrät aber das Gesicht doch das Bestreben, die Züge des Entschlafenen aus der Erinnerung festzuhalten. Solche Fälle kamen damals zweifellos sehr häufig vor und erschweren uns oft die Feststellung des erreichten Ähnlichkeitsgrades. M. Rohe, dessen gründlicher Untersuchung wir unsere Kenntnis von der Grabplastik dieser Gegenden danken³⁾, vergleicht treffend die aus der vertieften Platte herausgearbeitete Gestalt des Bischofs in ihrem ängstlichen Zusammengepreßtsein mit einem in zu schmalem Sarkophag eingebetteten Leichnam. Dabei wollte aber der Bildhauer Gottfried lebend darstellen, denn in die Augenhöhlen der ursprünglich bemalten Figur sind die Pupillen mit Farbe eingetragen, wie auch die Füße, um den Eindruck des Stehens zu erwecken, etwas ausein-



Abb. 84. Grabstein des Plotho (?) in Altenplathow.

¹⁾ Vgl. G. Voß „Die neuentdeckten Wandgemälde zu Dahlem“, Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, XV. Bd., S. 270.

²⁾ Abb. in den „Kunstdenkmälern der Provinz Schleswig-Holstein, II. Bd., S. 289.

³⁾ Maximilian Karl Rohe, „Die figürliche Grabplastik des bayerischen Untermaingaus vom 12. bis zum Ende des 14. Jahrhunderts“. Diss. München 1908. S. 7 ff. Unsere Abbildung ist dem Werkchen von Heßdörfer „Der Dom zu Würzburg“, Verlag von Bauch in Würzburg, entnommen.

andergenommen sind. Die Frontalität ist kaum durchbrochen, Kopf und Auge sind geradeaus gerichtet, selbst die Ligulen der Mitra fallen, wie Rohe, dessen Beobachtungen wir hier wiedergeben, bemerkt, steif und symmetrisch nach den Seiten. Nur die Haltung beider Arme und Hände bringt in die Starrheit der Komposition etwas Leben.

Das Gesicht ist wenig durchmodelliert, vielleicht nicht aus Mangel an Können, sondern aus Gewissenhaftigkeit. Denn es ist einleuchtend, daß gerade die Details

in der Erinnerung am ehesten verblassen und daß ein Porträt weniger von der Natur abweicht, wenn es sich auf Andeutungen beschränkt, die die Phantasie auszufüllen vermag, als wenn es dadurch, daß es größere Kenntnis der authentischen Erscheinung vortäuscht, als der Bildhauer wirklich besaß, die Personen, die dem Entschlafenen im Leben nahe standen, zu Berichtigungen herausfordert.

Die Gewandbehandlung ist mit ihren reichen Faltenzügen noch sehr schematisch, aber der auf den älteren Quedlinburger Gräbern weit überlegen, was sich besonders an einzelnen Stellen, z. B. am rechten Arm zeigt, wo der Versuch gemacht ist, die Fältelung naturgetreu wiederzugeben. Von einem Durchscheinen der Körperformen kann noch kaum die Rede sein. Man begnügt sich hier, wie auf der in der Auffassung sehr ähnlichen, wenn auch in der Technik weit unvollkommeneren Barbarossafigur in St. Zeno mit leidlich plastischer Wiedergabe der Oberfläche, d. h. des Gesichtes und der Gewandung.

Im Dom zu Mainz gehört der Bischof mit Kindermodell über der Tür im Kapitelsaal noch dem Beginnen des 13. Jahrhunderts an.¹⁾

Das bemalte Bogenfeld des Nordostportales am Dom zu Bamberg, das etwa gleichzeitig entstand, bietet ein Beispiel für die Darstellung der Stifterfiguren in Franken. Mir will scheinen, als sei dieses Werk der fränkischen Schule allen ähnlichen gleichzeitigen Darstellungen, von Lemoncourt abgesehen, überlegen. Über

Porträtähnlichkeit läßt sich natürlich nichts aussagen, dafür ist diese Schule aber von höchstem Interesse weil auch sie, wie die sächsische, ganz ohne fremden Einfluß aus sich heraus wuchs. Karl Frank hat zuerst darauf aufmerksam gemacht, daß sich hier die seltene Gelegenheit bietet zu verfolgen, wie in einer lokalen Bildhauerschule sich die Arbeitsweise autodidaktisch von den rein linearen Formen der flachen Ziselier und Schneidetechnik, die das Bamberger Nordostportal zeigt, zu der



Abb. 85. Grabstein des Bischofs Gottfried von Spitzenberg im Dom zu Würzburg.

¹⁾ Abb. bei Herm. Emden, „Der Dom zu Mainz“. Mainz 1858. Taf. 7.

vollen plastischen Weise der etwa 1230 entstandenen Apostelfiguren in Öhringen entwickelte.¹⁾ Die nördlichen Georgenchordarstellungen dieser Kirche gehören in dieser Hinsicht und mit Rücksicht auf die Gebärdensprache zu den vollendetsten Schöpfungen reindeutscher Provenienz. Als die Gotik bald nach 1241 durch einen Reimser Meister hier eindrang, wandelte sich der Stil wesentlich und die organische Entwicklung war abgebrochen. Doch darauf werden wir zurückkommen.

Nennen wollen wir noch die beiden weiblichen Donatoren im Südportal der Marienkirche in Gelnhausen²⁾, sowie die beiden Personen im Tympanon der Türe unter der Schloßkapelle in Büdingen³⁾, beides unbedeutende Werke.

Ein Ausläufer der deutschen Plastik erstreckte sich nach Böhmen und Mähren und ließ Werke entstehen, die den heimischen durchaus ebenbürtig waren.

Schon der um etwa 1150 (wohl zu früh) angesetzte steinerne Altar in der St. Georgskirche zu Prag erstaunt durch die Schönheit der Komposition und die künstlerische Reife. Die Mitte dieses aus drei Platten Triptychonartig aufgebauten Werkes nimmt Maria mit dem Kinde ein. Die Gewandsbehandlung, mehr aber noch die unter der Gewandung deutlich erkennbaren Formen der Arme und Knie lassen über das Naturstudium des Meisters so wenig Zweifel bestehen, wie die an richtiger Stelle zum Vorschein kommenden Füße. Für uns sind die Sandsteinreliefs durch die beiden großen Porträts, die alle gleichzeitigen in Deutschland durch Schönheit übertreffen, besonders wertvoll. Eine männliche und eine weibliche Figur, beide kniend, aber in freier und edler Haltung, sind mit Spruchbändern in den Händen hier verewigt. „Die männliche Figur, durch die Krone auf dem Haupte und das nebenstehende Wort „Rex“ als Vladislav (II.) bezeichnet, füllt den beschränkten Raum in wohl gemessenen Linien aus. Die gegenüber kniende Gestalt der Abtissin (Berta) zeigt nicht allein freie Bewegungen, sondern auch eine liebliche und zugleich ausgeprägte Gesichtsbildung.“ Auch hier wissen wir nichts von den Vorbildern des Meisters; diese für ihre Zeit bewundernswerte Skulptur steht völlig isoliert in Böhmen.⁴⁾

Etwas jünger, von etwa 1165, sind die beiden knienden Ritter außen an der Kirche von St. Jakob in Kuttentberg, wie die vorgenannten Stifterfiguren aber — etwas ganz außerordentliches — nicht in Relief, sondern in Rundplastik. Es handelt sich hier zweifellos um die beiden Söhne der Maria, Gemahlin des Herrn Miroslav, die die Kirche gestiftet hatte und mit der Familie bei der Einweihung zugegen war.⁵⁾ An der südlichen Außenwand sind die Figuren eines Bischofs und eines Abtes (?) angebracht.

¹⁾ In der Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XII. Bd. 1901, S. 269 ff. Hier auch Abb. des Portales mit Stifterfiguren.

²⁾ Abb. in den Bau- und Kunstdenkmälern des Regierungsbezirks Cassel. I. Gelnhausen. Taf. 61.

³⁾ Abb. in den Kunstdenkmälern des Herzogtums Hessen, Kreis Büdingen, Taf. I.

⁴⁾ Vgl. Bernhard Grueber „Die Kunstdenkmäler des Mittelalters in Böhmen“. I. Teil. Wien 1871. S. 79 mit Abb. Da die Kirche z. Z. restauriert wird, war leider die Beschaffung einer Abbildung unmöglich.

⁵⁾ Vgl. Grueber, S. 42. Abb. in der Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst, I. Bd., 1856, Taf. X.

Aus etwas späterer Zeit ist vielleicht das Porträt eines Abtes auf einem Relief am Hauptportal der Stiftskirche zu Trebic. „Trotz der rohen Arbeit — sagt Grueber — schimmert durch das Ganze ein nicht zu verkennendes Bestreben nach porträtmäßiger Darstellung.“

Hiermit sind die für uns in Frage kommenden Werke des deutschen Ostens erschöpft. Konnten wir mangels an Vergleichsmaterial über den erreichten Grad der Porträtähnlichkeit auch nichts aussagen, so verdienen diese Arbeiten doch Beachtung durch ihre technischen und künstlerischen Vorzüge, die ihnen erfolgreiche Konkurrenz mit dem Mutterlande gestatten.

Eine Eigentümlichkeit der Böhmisches Kunst sei noch kurz gestreift: sie hat mit Umgehung des Erzgusses sich gleich der Steinplastik zugewandt und hier, trotz des geringen plastischen Bedürfnisses, was aus dem Fehlen von großen Portal-skulpturen, auch noch in der Folgezeit, geschlossen werden kann, hervorragendes geschaffen. Auch daß Grabsteine mit Porträt Darstellungen aus dieser Periode völlig zu fehlen scheinen, ist bemerkenswert.

Dieser Überblick über die Entwicklung der deutschen Plastik in den verschiedenen Landesteilen mit besonderer Berücksichtigung des auf dem Gebiete des Porträts geleisteten, ist für unsere Zwecke vollauf genügend. Wir wollen und können keine Geschichte der deutschen Plastik noch auch der Menschendarstellung schreiben, sondern müssen uns mit den für unsere besonderen Zwecke erforderlichen Andeutungen begnügen. Erst wenn die allorts emsig gepflegten Lokalstudien weiter fortgeschritten sind, erst wenn die Kunstdenkmäler aller deutschen Landesteile abgeschlossen vorliegen, erst dann wird eine große Zusammenfassung dessen, was Deutschland in der romanischen Periode an Erzeugnissen der Bildhauerkunst hervorbrachte, mit Aussicht auf Erfolg gewagt werden dürfen. Unsere Ziele liegen tiefer und wir müssen mit dem bescheidenen Resultate zufrieden sein, hier erstmalig den Anfängen der Porträtplastik nachgespürt zu haben.

Wohl aber liegt im Rahmen unserer Aufgabe zu zeigen, was nun eigentlich an individueller Wiedergabe eines bestimmten Menschen im 12. Jahrhundert in unserm Vaterlande geleistet wurde. Denn nur am konkreten Beispiel läßt sich der Grad des Wirklichkeitssinnes, den die damalige Porträtplastik erklimmt, nachweisen, nur durch Vergleich verschiedener Porträts desselben Mannes feststellen, inwieweit der frühromanische Bildner die Fähigkeit besaß, sein Modell zu treffen.

Zu diesem Nachweise sind die Porträts keines Mannes so geeignet, wie die Friedrich Barbarossas. Ihre Zahl ist beträchtlich, das Interesse für die gewaltige Person des Hohenstaufen aber unterstützt den Gang der künstlerischen Untersuchung durch Gefühlsmomente.

Deshalb schreiten wir jetzt zu einer eingehenden Würdigung der Porträts Kaiser Friedrich Barbarossas.

1) Vgl. Grueber, II. Teil. S. 123.

