

# BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DES BILDNISSSES.

Von GUSTAV VON BEZOLD.

(Fortsetzung.)

(Mit 13 Tafeln.)

Typik und Individualisierung in der Plastik des frühen Mittelalters.

Ich habe die Kaisersiegel bis zur Höhe der mittelalterlichen Kunst zusammenhängend betrachtet<sup>1)</sup>. Sie stellen bestimmte, höchstehende Personen dar und sind zu deren Lebzeiten gemacht, so daß im voraus anzunehmen ist, daß sie die Anforderungen an Bildnistreue, oder richtiger das, was die Bildniskunst an objektiver Darstellung bestimmter Personen erreichen konnte, erkennen lassen. Sie zeigen, daß diese Anforderungen durch das ganze frühe Mittelalter gering waren. Das künstlerische Problem aller Bildniskunst, das wir hier untersuchen, ist aber weniger das der objektiven Übereinstimmung der Darstellung mit dem Urbild als das Verhältnis des Traditionellen zum Allgemeinen in der Auffassung der menschlichen Gestalt, besonders der Gesichtszüge. Innerhalb dieses Problems ist das Konterfei, die Darstellung nach dem Leben, ein wichtiger Zweig, neben ihm aber besteht das Idealbild, der Charakterkopf als gleichberechtigt, ja zuweilen als bevorrechtet. Kein Vernünftiger kann wünschen, daß der Typus Karls des Großen, den Dürer geschaffen hat, durch den der Pariser Reiterfigur verdrängt werde.

Zur Beurteilung des Problems kann die Kleinkunst wertvolle Anhaltspunkte geben, die entscheidenden Aufschlüsse sind in der monumentalen Kunst zu suchen. Die Reihe der erhaltenen Denkmäler ist äußerst lückenhaft. Von den Malereien, die in unabsehbarer Fülle die Wände und Gewölbe der Kirchen, der Klöster und der vornehmen Profanbauten bedeckten, sind nur wenige Reste auf uns gekommen. Auch die erhaltenen Skulpturen sind nur ein Bruchteil dessen, was im Laufe der Jahrhunderte geschaffen worden ist, und die Bildhauerkunst hat sich erst spät an monumentale Aufgaben gewagt. Immerhin genügen die Denkmäler, um die Entwicklung der Plastik, auch nach der Seite, welche uns hier beschäftigt, in ihren Grundzügen erkennen zu lassen.

Suchen wir zu bestimmen, was die deutsche Kunst des frühen und hohen Mittelalters an Bildnissen hervorgebracht hat, welches die Stellung des Bildnisses innerhalb der Gesamtkunst und welches sein Verhältnis zum Objekt ist, so erheben sich Schwierigkeiten von allen Seiten, Schwierigkeiten, deren Bewältigung die eindringendste Prüfung des gesamten Denkmälerbestandes erfordert. Das Material, das mir hier zur Verfügung steht, gestattet nur einzelne Beobachtungen.

\* \* \*

1) Vgl. Mitteilungen, Jahrgang 1907 S. 31 ff. und 77 ff.

Die Kunst macht bei den meisten, wenn nicht bei allen Völkern eine Entwicklungsstufe durch, in der die menschliche Gestalt ins Ornamentale umgeformt wird. Das ist nicht reines Unvermögen, die Darstellungen können technisch sehr vollkommen sein, aber der Blick für das Organische ist noch nicht erwacht. Die Ornamentierung der menschlichen Gestalt ist nichts anderes, als eine weitgehende Stilisierung. Ist einem Volke eine eigene, durch fremde Einwirkungen wenig berührte Kunstentwicklung vergönnt, so vollzieht sich der Übergang vom Ornamentalen zum Organischen allmählich und damit um so vollkommener.

In voller Konsequenz hat sich die griechische Kunst von der Gebundenheit zur Freiheit entfaltet. Ihre Entwicklung vollzieht sich unter dem harmonischen Zusammenwirken zweier divergierender Momente, einer eindringenden Naturbeobachtung und eines starken Zuges nach festen Typen. Die griechische Kunst stellt alle Naturbeobachtung in den Dienst einer selbstgesetzten Norm, eines Kanon, der wohl aus Beobachtung an lebenden Wesen abgeleitet, in seiner Idee aber vollkommener ist als diese. Er ist nicht starr und unveränderlich, es gehen neben ihm realistische Kunstrichtungen her, aber er ist zu allen Zeiten vorhanden. So schafft die griechische Kunst auch einen idealen Kopftypus, der nach griechischer Anschauung der Inbegriff des schönen Antlitzes ist. Er wird nach Lebensalter und Geschlecht verändert und gewinnt in den Göttertypen, die wir alle kennen, fast individuelle Besonderheit. Aber alle diese Abwandlungen sind nur die differenzierten Formen, in welchen der allgemeine Typus in die Erscheinung tritt. Auch der Kopftypus der Griechen ist auf scharfe Naturbeobachtung gegründet, aber die Beobachtung führt nicht zu unmittelbarer realistischer Wiedergabe des Beobachteten. Die Bestrebungen sind auf Größe und Verallgemeinerung der Formen, auf Tilgung alles Kleinlichen und Zufälligen gerichtet. Generationen haben daran gearbeitet und ein gerader Weg führt von den eckigen Köpfen und den leblosen Gesichtern der Xoana zu dem erhabenen Haupte des olympischen Zeus. Was den griechischen Kopftypus charakterisiert, ist der feste organische Bau des Knochengerüsts und der Muskulatur, im einzelnen das starke Vortreten der schön geschwungenen Augenbögen, die geringe Einsenkung der Nasenwurzel, der breite Nasenrücken und das kräftig vortretende Kinn. Die geschweifte Oberlippe ist kurz, die Unterlippe voll. Die Augen werden durch den Vorsprung der Stirn beschattet.

Der Typus lockert sich mit der Aufnahme individualisierender Darstellungen, aber er besteht neben dem realistischen Bildnis fort und ist bis in die letzten Zeiten der Antike, in denen der Sinn für das Organische sehr geschwunden war, nicht ganz erloschen.

Die mittelalterliche Kunst geht andere Wege. Auch sie beharrt lange im Allgemeinen, aber es gibt weder einen Gesamttypus der nordischen Kunst noch einheitliche Typen in den einzelnen Ländern, ja sie wechseln sogar innerhalb der einzelnen Schulen sehr rasch. In der französischen Plastik des frühen 13. Jahrhunderts tritt ein starker Zug zum Typischen zutage, aber er hält nicht an.

Über den Anfängen der Plastik und Malerei bei den nordischen Völkern hat kein günstiger Stern gewället. Diese Völker kamen mit der antiken Kunst in Berührung zu einer Zeit, da ihre Kultur noch an einer rein ornamentalen Kunst Genüge fand. Die Antike aber hatte ihre Laufbahn vollständig durchmessen. Mit

der Aufnahme dieser Kunst überspringen die jugendlichen Völker eine Reihe natürlicher Entwicklungsstufen, statt sie in eigener Arbeit zu erringen und sie bleiben dadurch für Jahrhunderte in Nachahmung befangen. Dazu kommt, was indes in seinen Wirkungen weit überschätzt wird, daß die Kirche, unter deren Leitung die Kunst stand, die Beobachtung der Natur nicht begünstigte. Andererseits wurde der Gegensatz der primitiven Kunst der Kelten und Germanen gegen die Antike dadurch gemildert, daß diese selbst senil und formelhaft geworden war. Das Ergebnis war eine Unsicherheit in der Auffassung des Organismus, die im Mittelalter nie ganz überwunden worden ist.

Die Vorbilder, an welchen sich die aufkeimende Kunst der abendländischen Völker bildete, waren fast ausschließlich der letzten, von orientalischem Kunstgeist durchsetzten Phase der Antike entnommen, die wir bisher unter dem Gesamtnamen der byzantinischen Kunst begriffen haben. Es waren Werke der Kleinkunst, illustrierte Manuskripte, Elfenbeinreliefs, Arbeiten in Gold und Email. Sie dienten nicht nur den gleichen Künsten im Abendlande, sondern wurden auch ins Große übertragen. Zum Glück ließen sich die Übertragungen noch nicht mit der Punktiermaschine und dem Storchnabel machen; eine freihändige Übertragung ins Große verlangte eine eigene gestaltende Tätigkeit des Künstlers. Unsicher und strauchelnd werden die ersten Schritte getan. Aber unter der unbeholfenen, ja rohen Form nehmen wir mit Freude die Anfänge eigener Beobachtung der Formen und Bewegungen wahr. Sie sind mit einem Element der Schwäche behaftet; die junge Kunst strebte nach Ausdruck, ohne die Form zu beherrschen. Mit der beginnenden Selbständigkeit tritt sofort der somatische Volkscharakter in die Erscheinung. Die Naturbeobachtung wird unmittelbarer in die Kunst übertragen als bei den Griechen. Darauf hat schon Viollet-le-Duc hingewiesen. Man braucht seinen Ausführungen nicht in allen Stücken zuzustimmen, in der Hauptsache sind sie richtig.

Die Erscheinung tritt schon mit den frühesten selbständigen Regungen der deutschen Kunst zutage, welche an den Namen des Heiligen Bernward von Hildes-



heim geknüpft sind. Das Hauptwerk sind die Reliefs der Domtüren zu Hildesheim vom Jahre 1015. Die Komposition der sechzehn Szenen aus der Genesis und der Geschichte Christi mag von Handschriftenillustrationen abhängig sein, aber der Künstler geht seinen eigenen Weg und schaut offenen Auges in die

Natur. Er ist ein epischer Erzähler, der anschaulich schildert. Ausdrucksmittel sind ihm, bei unbeholfener, doch nicht roher Formgebung, die Haltung und Bewegung seiner Figuren. Seine Gebärdensprache ist sehr ausdrucksvoll, ja er weiß auch zarte Gefühle anmutig auszusprechen. Die Leute, die er uns vorführt, sind alle Niedersachsen mit langen, schmalen Gesichtern.

Auch die Träger des Taufbeckens im Dom zu Bremen, kleine Männer auf Löwen reitend, zwei ältere und zwei jüngere, gehören dem 11. Jahrhundert an. Ihr Stil ist befangener als der der Hildesheimer Reliefs, der Organismus ist nur mangelhaft erfaßt, die Wiedergabe der Einzelheiten sehr archaisch. Doch auch in ihnen erkennen wir Niedersachsen.

Niedersächsisches Volkstum ist an den Figuren der Chorschranken von S. Michael in Hildesheim, von Liebfrauen in Halberstadt u. a. nicht zu verkennen. Hier aber, auf höherer Entwicklungsstufe, tritt das ethnisch Gemeinsame schon zurück hinter dem Bestreben, die einzelnen Personen verschieden zu gestalten. Die Köpfe der Apostel in Halberstadt und Hildesheim sind sehr mannigfaltig, aber bei aller Verschiedenheit nach organischem Bau, Alter und Charakter bleibt doch die gemeinsame Grundlage des niederländischen Typus. Der Kopf eines **Apostels** von den Chorschranken von S. Michael in Hildesheim mag das veranschaulichen.

Tafel XIV.

Noch ausgesprochener als die Apostel ist die **Maria** von der gleichen Chorwand in dem länglich ovalen Gesicht, wie im Schnitt des Mundes als niedersächsische Frau charakterisiert. Eine nähere Prüfung des Weges, auf welchem die Differenzierung der Köpfe zustande gekommen ist, hat das auffallende Ergebnis, daß sie nicht durch eindringende Naturbeobachtung gewonnen, sondern in Vorbildern gegeben ist, welche den Gestalten zugrunde liegen, in Werken der byzantinischen Kleinkunst der Elfenbeinplastik und der Miniaturmalerei. Wir haben also gar keine durch unmittelbare Beobachtung gewonnene Individualisierung aus dem Volkstypus heraus vor uns, sondern der den Köpfen gemeinsame ethnische Grundzug ist das, was der Bildhauer aus der Beobachtung seiner Umgebung gewonnen und seinem Formgedächtnis eingepreßt hat und was er dem fremden Vorbild an eigenem zubringt. Es ist das nicht wenig; so mangelhaft die Kenntnis des Organismus noch ist, die Köpfe sind deutsch. Wenn das Streben nach Individualisierung der Anlehnung an fremde Vorbilder bedarf, es ist doch vorhanden. Die Erscheinung ist die gleiche, wie wenn die Biographen des 10. und 11. Jahrhunderts ihre Charakteristik älteren Lebensbeschreibungen, namentlich Legenden, entnehmen und doch einigermaßen glaubwürdige Charakterbilder zustande bringen. Die Absicht der Kunst ist weniger darauf gerichtet, die Formen bestimmter Personen genau wiederzugeben, als den Charakter als geschlossenen Komplex psychischer Qualitäten auszudrücken.

Tafel XV.

Die Plastik Niedersachsens hat vor der anderer deutscher Landschaften den Vorzug einer langen Schultradition und sie arbeitet vorwiegend in bildsamem Material, in Ton und Stuck. Die Steinskulptur, die im Ornament eine wunderbare Vollendung erreicht, hat im Figürlichen während des 12. Jahrhunderts kaum einen Vorsprung vor der anderer Gegenden Deutschlands. Die Arbeiten aus dieser Zeit sind hier wie da roh. So ist im Süden und Westen Deutschlands wenig, was für die Frage der Individualisierung in Betracht kommt. Selbst ethnische Typen lassen

sich, was ja bei der starken Mischung der Bevölkerung nicht auffallen kann, kaum wahrnehmen und in keinem Fall mit voller Bestimmtheit nachweisen.

Der Kopf einer **Halbfigur** im Museum des Historischen Vereins zu Regensburg hat Anklänge an einen Typus, der neben anderen in Bayern vorkommt. Roh und unbeholfen in der Ausführung ist er in seiner Anlage nicht ohne Leben. Die Vergleichung mit dem Denkmal des **Otto Semoser** in Freising gestattet kaum, die Figur über die Spätzeit des 12. Jahrhunderts zurückzusetzen.

Tafel XVI.

Auf der Vincentiustafel im Münster zu Basel ist eine Gestalt, welche man als Alemannen ansprechen möchte, aber es bleibt zweifelhaft, ob hier Absicht oder Zufall waltet.

Um das Jahr 1200 tritt in Bamberg ein Bildhauer auf, der an Intensität geistigen Ausdrucks ein Höchstes bietet, der **Meister des Georgenchors**. Die Frage nach der Herkunft und Schule dieses großen Meisters ist noch nicht völlig geklärt. Außer Zweifel steht, daß er ein Deutscher ist. In den Blendarkaden der nördlichen Schranken des Ostchors im Bamberger Dom stehen unter jedem Bogen 2 Figuren in lebhaftester Unterredung. Das Ausdrucksproblem ist bis auf Dürer



und Grünewald nicht wieder mit solcher Kraft erfaßt worden. Die Figuren sind völlig beherrscht von geistiger Spannung, der alles folgt, Haltung und Bewegung, der Blick, ja man möchte glauben der Zug der Gewänder. Unmögliche Drehungen des Körpers werden glaublich, in den Köpfen aber liegt unendliche Kraft und Fülle des Ausdrucks. Solches hatte die nordische Kunst bis dahin nicht gekannt. Die Wendungen der Köpfe gegen oder voneinander sind wunderbar abgestimmt. Vor allem aber ist es die Intensität des Blicks, die ihnen so sprechendes Leben verleiht. Hier tritt etwas ganz Neues in die Kunst; zum ersten Mal werden die Augen richtig gegeben, zum ersten Mal wird die Gewalt, die im Auge liegt, erkannt und ausgenützt. Die geistige Erregung zittert im Mund und in der Spannung der Nasenflügel nach. Nur der schärfste Blick in die Natur mochte all' das erfassen, nur die sicherste Hand konnte es gestalten. Die Fülle des Lebens läßt jeden dieser Köpfe individuell erscheinen, in der ganzen Reihe erscheinen sie als Abwandlung eines Typus, der Meister hat anderes zu tun, als formalen Unterschieden nachzugehen, ja er bedarf nicht einmal

verschiedener Charaktere, auch geistig sind diese Männer von einem Schlag. Man darf sie auch keinem Volk zuzählen; bei aller Schärfe der Naturbeobachtung schaltet der Meister mit den Formen so, wie es die Charakteristik verlangt.

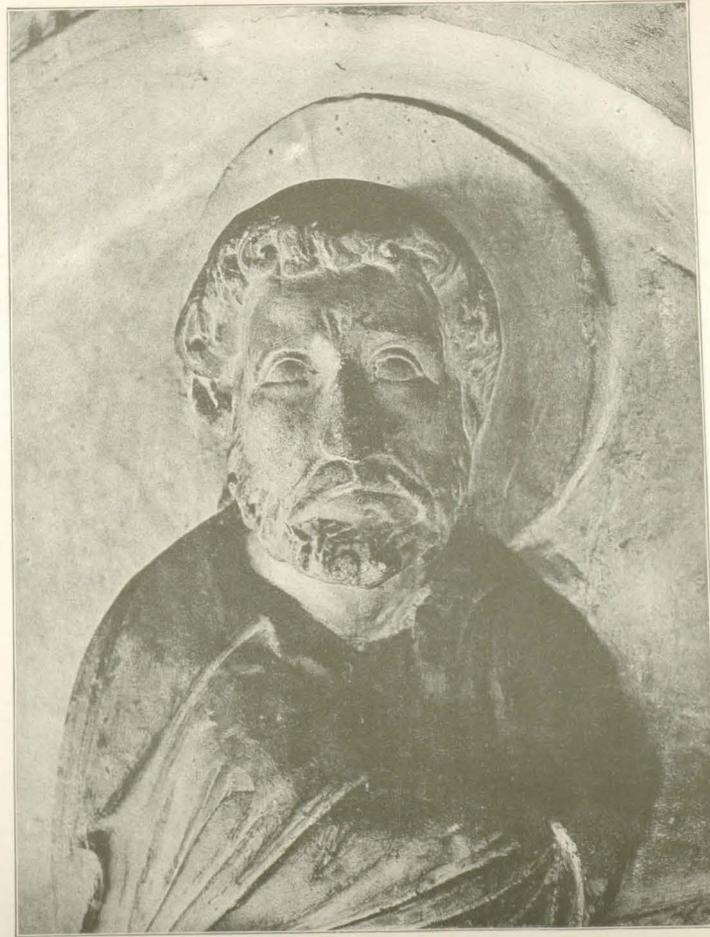
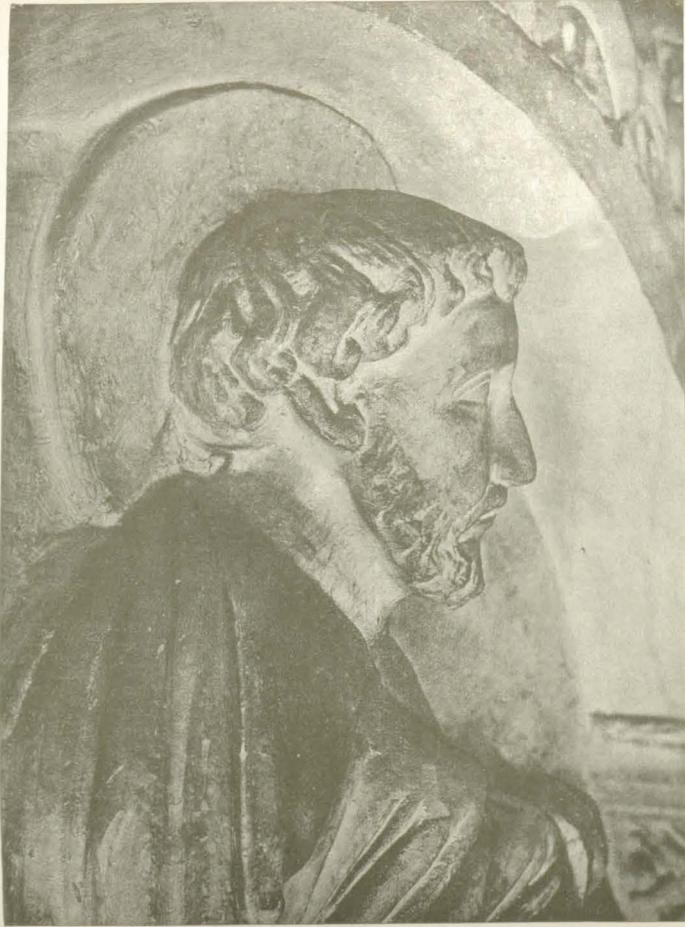
Bei den bisher betrachteten Skulpturen lag eine unmittelbare Wiedergabe individueller Naturformen nicht im Wesen der Sache. Anders war die Aufgabe, wenn es darauf ankam, bestimmte Personen darzustellen. Das wichtigste, wenn auch nicht das ausschließliche Gebiet hierfür ist die Grabplastik. Ihre Denkmäler sind zahlreich, wir sind geneigt, anzunehmen, daß wir hier eine Fülle von Porträts finden können, die über den Stand der Bildniskunst näheren Aufschluß gewähren und der große Maßstab der Figuren läßt erwarten, daß sie sich in ihnen besonders intensiv betätigt habe. Aber die Betrachtung der Denkmäler rechtfertigt diese Annahme, wenigstens für das frühe Mittelalter, nicht. Exakte Bildnisse können nur bei direkter Verwertung der Naturbeobachtung entstehen, sie erfordern also, daß die Grabplatten entweder zu Lebzeiten der Dargestellten gefertigt werden, oder daß für sie zu Lebzeiten oder unmittelbar nach dem Tode gefertigte Vorlagen verwendet werden können. Tatsächlich kam beides vor. Wer den Wunsch hatte, auf seinem Grabmal ähnlich dargestellt zu werden, mochte es sich selbst bestellen, konnte er doch nicht wissen, ob ihm von den Hinterbliebenen überhaupt eines gesetzt werden würde. Auf dem Grabmal eines spanischen Prälaten in S. Maria in Monserrato in Rom lesen wir:

*Certa dies nulli est, mors certa, incerta sequentum,  
Cura, locet tumulum, qui sapit ante sibi.*

Von Rudolf von Habsburg wissen wir, daß er sein Grabmal schon vor seinem Tode machen ließ. Ottokar erzählt davon in seiner um 1390 verfaßten Reimchronik (M.G. Deutsche Chroniken, V. 1. 508):

ein kluoger steinmetze  
ein bild süber und rein  
ûz einem merbelstein  
schône het gehouwen.  
wer daz wolde schouwen,  
der muoste im des jehen,  
daz er nie bild hiet gesehen  
einem manne sô gelîch:  
wand sô der meister kunsterîch  
dheinen gebresten vant,  
sô liuf er zehant,  
dâ er den kunic sach,  
unde nam darnâch  
die gestalt hie ab,  
die er dort dem bilde gap.  
under andern dingen  
lât iu ze liehte bringen  
einen albæren sit,  
der dem meister wonte mit:





Apostel von den Chorschranken in S. Michael zu Hildesheim.

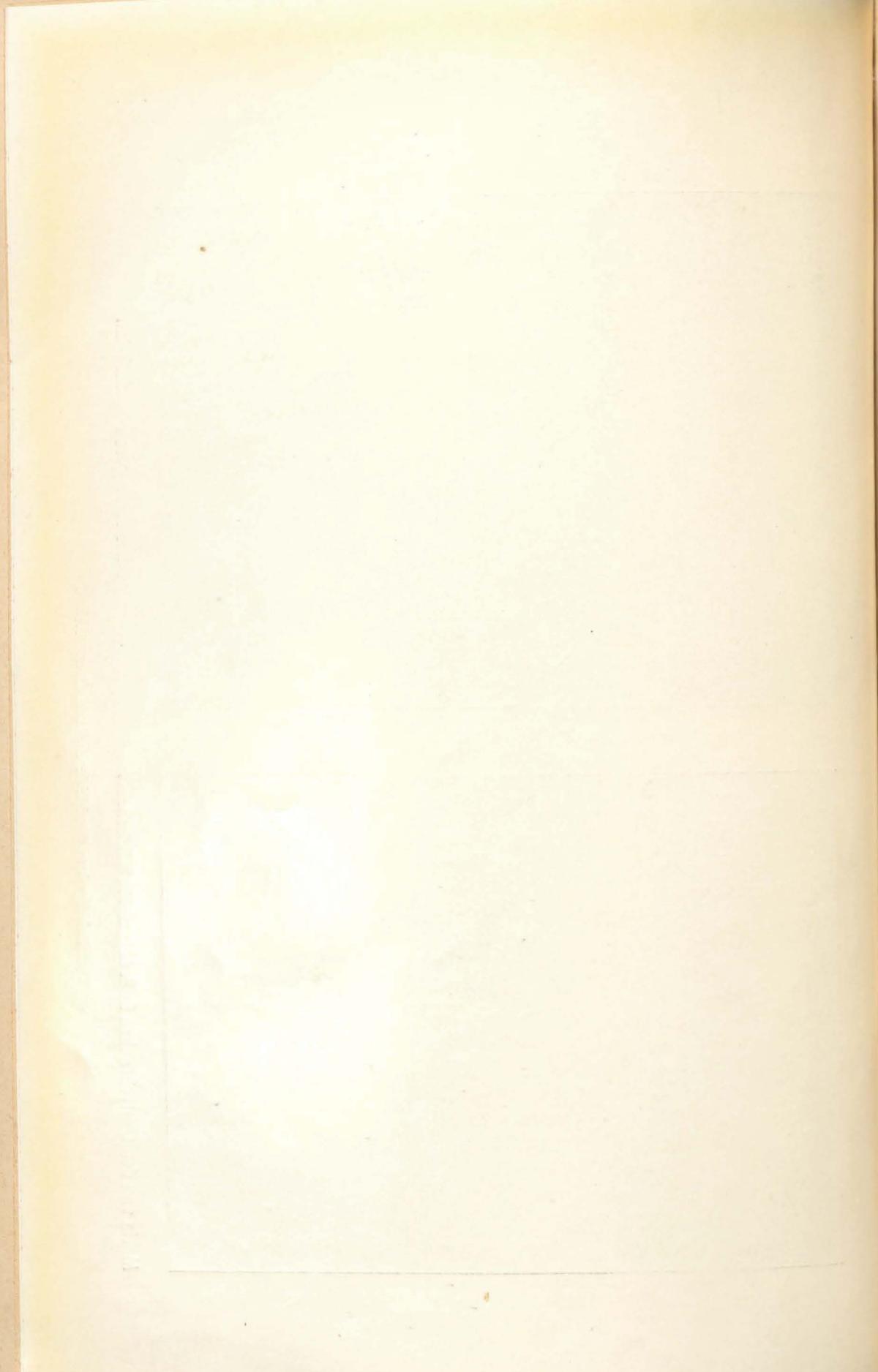
Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XIV



Maria von den Chorschranken in S. Michael in Hildesheim.



Bischof Adelog von Hildesheim.



er het sô gar gevedemt  
 und in sîn herz begedemt  
 al des kuniges gestalt,  
 daz er die runzen zalt  
 an dem anlutze,  
 daz het der meister nutze  
 allez gemarht.  
 und dô daz bilde wart gewarht,  
 als er sîn het gedâht,  
 nû het den kunic brâht  
 gebreste manicvalter  
 und allermeist daz alter,  
 daz der kunic hêr  
 einer runzen mêr  
 an dem anlutze gewan;  
 daz wart dem meister kunt getân.  
 der huop sich ûf sîn strâzen  
 und liuf hinz Elsâzen,  
 dâ der kunic dô was:  
 dâ nam er ûz und las  
 an den sachen die wârheit,  
 als man im het geseit.  
 und dô er daz ervant,  
 dô kêrt er zehant  
 gegen Spîre wider  
 und warf daz bilde nider  
 unde macht ez aber gelîch  
 Ruodolfen dem kunic rîch.

Der Bericht ist anekdotenhaft, er ist gleichwohl für die Geschichte des Bildnisses von Bedeutung. Er beweist zunächst die Ausführung des Grabmals zu Lebzeiten Rudolfs. Er gibt aber weiter Aufschluß über die Anforderungen an Ähnlichkeit und über die Arbeitsweise der Künstler. Man legte Wert auf Ähnlichkeit, ja auf eine bis ins Einzelne genaue Darstellung. Was dem Chronisten als wesentlich erscheint, sind freilich nur unkünstlerische Einzelheiten. Der Künstler arbeitete nicht unmittelbar nach der Natur, sondern nach einem Erinnerungsbild, das er, wenn es verblaßte, durch erneute Anschauung belebte.

Daß man im späten Mittelalter Grabmäler zu Lebzeiten oder bei Eheleuten nach dem Tode eines Gatten bestellte, erhellt auch daraus, daß zuweilen die Todesdaten nicht ausgefüllt sind. Allgemeine Sitte war dies jedoch nicht, die meisten Grabmäler sind erst nach dem Tode ausgeführt worden, gewiß zumeist nach Erinnerungsbildern, oft ohne solche.

Es gab noch ein Hilfsmittel, die Totenmaske. Totenmasken wurden bei Aufbahrungen vornehmer Personen angewandt; ja Abformungen nach dem Leben wurden schon früh gemacht. Die früheste Nachricht stammt aus dem 14. Jahrhundert. 1350 wurden das Gesicht und die Hände Philipps VI. von Valois abgeformt, um den

Künstler, der das Denkmal des Königs machen sollte, in Stand zu setzen, eine vollkommene Ähnlichkeit zu erreichen. 1422 wurde die Abformung des Gesichts Heinrichs V. von England in gekochtem (und dadurch erweichtem) Leder ausgeführt und reich bemalt. Später wurde Wachs angewandt. Cennini gibt eine ausführliche Anleitung zu Gipsabgüssen nach dem Leben. Das Verfahren war schon im Altertum bekannt, es soll von Lysistratos, dem Bruder des Lysippos, erfunden worden sein.

Zu den Denkmälern für Zeitgenossen kommen solche für längst Verstorbene, über deren Gestalt niemand Aufschluß geben konnte. Daß diese frei gestaltet werden mußten, ist selbstverständlich; sowie aber die Fähigkeit der Individualisierung gewonnen war, lag es nahe, sie als bestimmte Persönlichkeiten zu gestalten.

Was überliefertes Wissen und naheliegende Erwägungen über die Forderungen der Individualisierung und der Ähnlichkeit in der Darstellung bestimmter Personen ergeben, wird durch die Denkmäler näher bestimmt und beschränkt. Die Forderungen waren nicht unbekannt, aber sie wurden keineswegs allgemein gestellt und als Grundlage für die künstlerische Gestaltung angenommen, wir finden vielmehr alle Übergänge von schematischer Allgemeinheit zu persönlichstem Leben. Die Absicht ist aber auch im Bildnis nicht darauf gerichtet, die Ähnlichkeitsmöglichkeiten zu erschöpfen — das konnte sie in einer bei aller Freiheit und Größe stilstrengen Kunst nicht sein —, sie geht vielmehr dahin, auf Grundlage der Naturbeobachtung, gleichviel wie dieselbe gewonnen und in welchem Stadium der geistigen Aneignung und Verarbeitung sie verwertet ist, einheitlich charakterisierte Individuen zu schaffen. Die Fähigkeit zu solch vertiefter Charakteristik eignet nur einer hoch entwickelten und selbstsicheren Kunst, sie wird langsam errungen, erst die Plastik des 13. Jahrhunderts erreicht sie. Sie erreicht sie in der Berührung mit der französischen Kunst. Frankreich hat im hohen Mittelalter durchaus die künstlerische Führung; die Einwirkungen der französischen Kunst erstrecken sich über das ganze Abendland. In der deutschen Plastik sind die Einwirkungen der französischen Schule, die hier nicht ganz zutreffend als einheitlich gelten mag, in verschiedenen Gegenden verschieden. Unmittelbar wirkt sie auf die Straßburger Hütte, in Bamberg ist der französische Einfluß stark, ebenso in Regensburg, wohin er erst spät gelangt. Sachsen empfängt Anregungen, aber es ist schon zu selbständig, um von seiner Eigenart abgelenkt zu werden.

Bei Betrachtung der Denkmäler müssen wir nochmals in das frühe 12. Jahrhundert zurückgehen.

Tafel XVII.

Die Grabplatte **Rudolfs von Schwaben** († 1080) im Dom zu Merseburg ist unter den erhaltenen, welche das Bild des Verstorbenen tragen, wohl die älteste. Eine genaue Datierung ist bei der geringen Zahl der erhaltenen Denkmäler schwierig. Zur Vergleichung können die Grabplatten **Wittekinds** in der

Tafel XVIII.

Kirche zu Enger bei Herford und die des Erzbischofs **Friedrich von Magdeburg** († 1152) herangezogen werden. Aus der nahen stilistischen Verwandtschaft des Denkmals Friedrichs mit den Bischofsfiguren auf den Korssunschen Türen in Nowgorod, die unter Friedrichs Nachfolger Wichmann gegossen sind, ergibt sich, daß es bald nach dem Tode Friedrichs gefertigt ist. Die Gewandbehandlung ist auf den drei Denkmälern ähnlich; die großen Falten sind in die wenig gegliederten

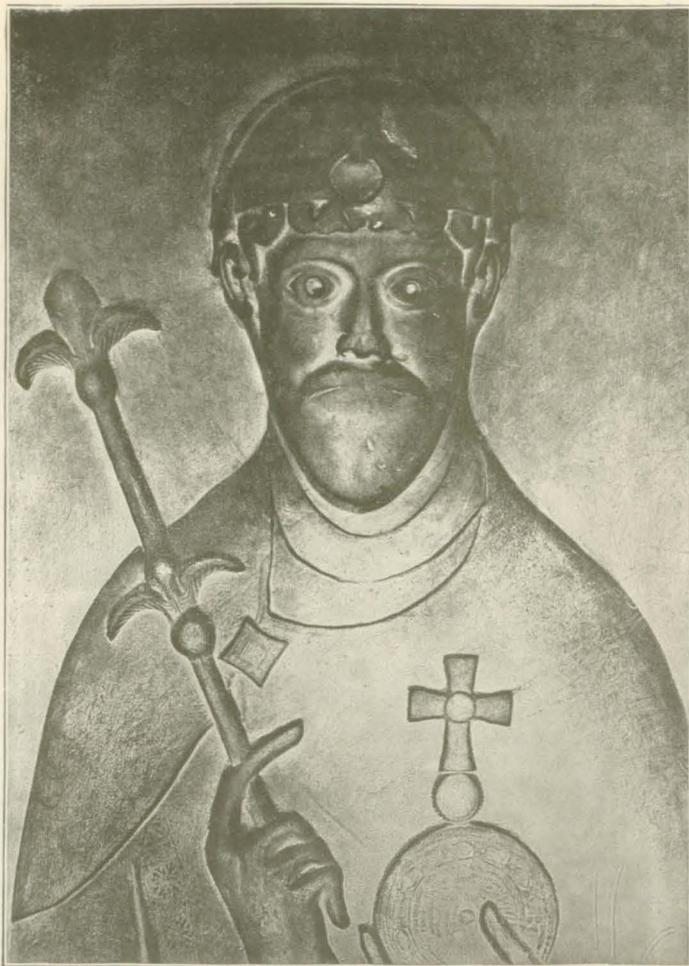




**Halbfigur im Ulrichsmuseum in Regensburg.**



**Otto Semoser in Freising.**



Rudolf von Schwaben in Merseburg.



Wittekind in Enger.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XVII.





Erzbischof Friedrich von Magdeburg.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XVIII.



Gewandmassen flach sägeförmig eingeschnitten, die kleinen, nur zeichnerisch mit vertieften Linien angedeutet, eine Behandlung, die von byzantinischen Elfenbeinreliefs übernommen ist. Dagegen sind die Köpfe merklich verschieden, auch in den Händen sind Verschiedenheiten wahrzunehmen. Diese Körperteile sind auf Friedrichs Denkmal weit natürlicher gebildet als auf den beiden anderen. Der Kopf Wittekinds ist fortgeschrittener als der Rudolfs, reicht aber an den Friedrichs lange nicht heran. Die Bildung der Augen, bei welchen die Iris mit farbigen Steinen oder Glasflüssen eingesetzt war, ist bei beiden ziemlich gleich, auch die Hände mit ihren dünnen langen Fingern sind ähnlich gestaltet. Aus der Vergleichung der drei Denkmäler ersehen wir, daß sie zeitlich nicht sehr weit voneinander abstehen, daß das Rudolfs das früheste, das Friedrichs das späteste ist. Ist das Denkmal Friedrichs bald nach der Mitte des 12. Jahrhunderts ausgeführt, so darf das Rudolfs in dessen erstes Viertel gesetzt werden.

Das Denkmal Rudolfs ist in Erz gegossen. Die Kunst wagt hier einen ersten Schritt ins Monumentale; die Figur ist nahezu lebensgroß. Rein technisch betrachtet ist die Arbeit sehr gut und im Stil dem Material sicher angepaßt. Das Relief ist flach, nur der Kopf tritt höher aus dem Grund hervor. Das Gefühl für den Organismus ist schwach, der Körper ist unter dem Gewand kaum angedeutet, das Gesicht ist völlig leblos, schematisch, fast ornamental, der Bann der Stilisierung lastet drückend auf ihm. Die Linienführung ist streng, die Modellierung fest, der Kopf ist groß, ja monumental behandelt. Bildniswert hat er nicht; der Künstler hat nicht die Fähigkeit, auch kaum die Absicht gehabt, innerhalb seines strengen Stils zu individualisieren.

Der Kopf Wittekinds, eine reine Phantasieschöpfung; aber er ist weit lebendiger als der Rudolfs. Dieses Denkmal ist in Stein gehauen; für die frühe Zeit ist es eine sehr achtenswerte Leistung.

Das Denkmal des Erzbischofs Friedrich von Wettin († 1152) im Dom zu Magdeburg, ist in Erz gegossen. Die Figur ist noch puppenhaft, mit Ausnahme der Arme verschwinden die Körperformen unter dem Gewand. Der Kopf tritt fast frei aus dem Grund vor. Die einzelnen Formen zeigen im unteren Teil des Gesichts eine eindringendere Naturbeobachtung als bei den früheren Denkmälern; Haare und Ohren sind noch ganz ornamental und die Augen sind schematisch und leblos. In der Individualisierung ist ein bedeutender Fortschritt gemacht, das zeigt sich namentlich im Profil. Ob darin eine Ähnlichkeit mit dem Verstorbenen angestrebt, und wie weit sie erreicht ist, läßt sich nicht entscheiden. Auf ein anderes aber möchte ich hinweisen. Jede intensive Berufstätigkeit, besonders auf geistigem Gebiete, prägt dem Gesicht ihrer Träger ihre Spuren auf und verleiht ihnen, ganz unabhängig von den äußeren Formen, die sehr verschieden sind, gemeinsame Züge. Ist nun dem Meister der Grabplatte Friedrichs eine persönliche Charakteristik noch nicht gelungen, den Typus des Geistlichen hat er wohl erfaßt.

In Süddeutschland ist aus einer entsprechenden Entwicklungsstufe der Bildniskunst der um etwa achtzig Jahre spätere Grabstein des **Otto Semoser** im Dom zu Freising zu nennen. Semoser war Türhüter des 1231 gestorbenen Bischofs Gerold; der Stein wird bald nach seinem Tode gesetzt sein. Er ist in flachem Relief gehalten und ziemlich roh gearbeitet. Die Absicht, ein ähnliches Bildnis zu geben,

ist unverkennbar; als Hauptmerkmal, das leicht wiederzugeben war, ist der Bart zu betrachten, aber auch wenn man ihn zudeckt, behält der Kopf ein individuelles Gepräge, welches durch die falsch gestellten, oberflächlich behandelten Augen beeinträchtigt, aber nicht aufgehoben wird.

Tafel XIX.

Sehen wir die Bildniskunst hier auf einer unentwickelten Stufe, so finden wir am Oberrhein ein Denkmal von höchster Bedeutung, die **Baumeistertafel** im Münster zu Basel. Unter einer Doppelarkade, deren Bögen außen von Säulen, in der Mitte von einem Engelskopf getragen werden, sitzen zwei einander zugewandte Männer. Die unvollständige Inschrift

HI DVO TEMPLI.HVIVS. QVIA  
STRVCTVRE FAMVLANTUR

bezeichnet sie als Baumeister, wobei unentschieden bleibt, ob ihre Tätigkeit eine technische oder eine administrative war. Daß sie an dem 1185 begonnenen Neubau des Domes tätig waren, steht nach der stilistischen Gesamthaltung außer Zweifel. Die Proportionen, die Haltung, die Verkürzungen und der Faltenwurf sind ziemlich unbeholfen, dagegen sind die Köpfe voll des individuellsten Lebens, daß selbst die absichtliche Verstümmelung der Nasen nur wenig Abbruch tut.

Tafel XV.

Der Grabstein des Bischofs **Adelog** († 1190) im Dom zu Hildesheim läßt ein gesteigertes Streben nach Individualisierung erkennen. Stilistisch steht er auf der Entwicklungsstufe der Chorschranken von S. Michael und des Tympanons von S. Godehard. Wenn aber ein hervorragender Kenner für den Kopf Adelogs ein spätbyzantinisches Relief des Victoria- und Albert-Museums in London (Maskell 215) als Analogon heranzieht, so kann ich dem nur bedingt soweit zustimmen, als ich anerkenne, daß die Formgebung des Meisters von byzantinischen Werken beeinflußt ist. Allein das individuelle Moment ist in dem Kopfe Adelogs so stark, daß für mich eine eingehende selbständige Naturbeobachtung außer Zweifel steht. Man beachte die Bildung des Mundes, die Muskulatur um Wangen und Kinn und das Ohr und schließlich das Gesicht im ganzen. Zu vollem Leben ist es noch nicht durchgebildet, die plastische Darstellung der Augen ist noch mangelhaft, aber es unterscheidet sich doch in seiner ganzen Anlage von Bildungen, wie den schönen Köpfen im Tympanon von S. Godehard in Hildesheim. Die Formbehandlung ist kompliziert, die großen Flächen sind in viele kleine zerteilt. Sind in dem Kopfe unzweifelhaft die eigentümlichen Züge eines deutschen Mannes wiedergegeben, so wissen wir freilich noch nicht, ob es die Adelogs sind. Wir werden geneigt sein, das anzunehmen, da wir wissen, daß die mittelalterliche Bildniskunst mit Erinnerungsbildern arbeitet, aber eine Sicherheit haben wir nicht; es ist auch möglich, daß der Meister aus irgend einer anderen Erinnerung als der an Adelog sein Bild geschaffen hat<sup>2)</sup>.

\* \* \*

Früher als die deutsche Plastik hat die französische einen monumentalen Stil gewonnen; seine Entstehung fällt mit dem Werden der gotischen Baukunst zusammen und nur in seiner Bedingtheit durch die enge Verbindung der Plastik mit der Architektur kann er voll gewürdigt werden. Nur der höchsten stilbildenden

2) Kemmerich, Porträtplastik, gibt auf S. 162 ein Siegel Adelogs, das mit dem Grabstein nicht übereinstimmt.



Die Baumeistertafel im Münster zu Basel.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XIX.



Kraft konnte diese rücksichtslose Eingliederung der menschlichen Gestalt in die architektonische Komposition gelingen. Dabei geht es nicht ohne Härte ab, sollte der architektonische Organismus gewahrt bleiben, so mußte dem somatischen Organismus der den Säulen vorgestellten Figuren Gewalt angetan werden, die Gestalten mußten selbst säulenhaft werden, nur sie erfahren die volle Strenge der Stilisierung. Daß dies in bewußter künstlerischer Absicht geschehen ist, sehen wir an den kleinen Figuren der Bogenfelder und der Archivolten, welche natürlicher proportioniert und freier bewegt sind. Das Wunderbare an dieser Kunst ist aber, daß sich zu der strengsten Stilisierung der frischeste und sicherste Blick in die Natur gesellt. Das kommt vor allem den Köpfen zugute, die auch bei den großen Standfiguren nicht von der Verschiebung der Proportionen betroffen werden. Sie zeugen von einem sicheren Gefühl für das Organische, wir nehmen auch ein erstes Aufleuchten geistigen Lebens wahr. Es ist nicht Naturnachahmung, es ist Naturbeobachtung, welche innerlich verarbeitet zu Bildungen von stilvoller Schönheit führt. Individualisierend zu gestalten, liegt dieser stilstrengen Kunst ferne, sie muß, will sie nicht mit sich selbst uneins werden, auf das Typische gehen. Dieses Bestreben führt nicht zu einem formal einheitlichen Kopftypus, sondern zur Herausarbeitung der Gesetzmäßigkeit des organischen Baues. Wohl geht ein gemeinsamer Zug ethnischer Zusammengehörigkeit durch diese Köpfe, den Viollet-le-Duc richtig als gallisch bezeichnet — noch heute begegnen wir diesen schönen, großflächigen Gesichtern bei den Bauern des Limousin, des Perigord, der Bretagne und anderer Landschaften Frankreichs — aber die künstlerische Arbeit ist nicht auf Differenzierung ins Persönliche, sondern auf Vereinfachung und Größe der Form gerichtet. Fest, ja hart sind die Flächen gegeneinander gestellt, die Übergänge sind sicher vermittelt und oft werden sehr zarte Formen erreicht. Einfachheit und Größe der Formen bleibt auch in der Frühzeit des 13. Jahrhunderts das Ziel, dem die Plastik zustrebt. Den Höhepunkt bezeichnet vielleicht der großartige Kopf Christi am Pfeiler des Mittelportals von Amiens. Der Typus der Köpfe ist nun einheitlich geworden, wir begegnen den gleichen Kopfformen in Paris und Chartres, in Amiens und an den älteren Figuren in Reims. Milde Hoheit spricht aus diesen Köpfen, aber die Intensität des geistigen Lebens, die am Westportal von Chartres zuerst aufleuchtet, hat abgenommen, ja einer oder der andere erscheint etwas leer.

Dann wird Reims der Mittelpunkt und die Hochschule der Bildhauerkunst. Hier arbeiten Meister verschiedener Richtungen nebeneinander, ja es werden, wie bei der Darstellung im Tempel am Mittelportal, Werke verschiedener Hände, deren Stil keineswegs gleichartig ist, zu einer Gruppe zusammengestellt. Die Überfülle plastischen Schmuckes an der Kathedrale von Reims konnte nur in langer Arbeit ausgeführt werden, der Stil wird im Laufe der Zeit homogen, in den Köpfen entwickelt sich der feine, sensitive Kopftypus, den wir nicht mehr gallisch, sondern französisch nennen müssen. Diese Menschen sind die Träger einer hohen, fast überreifen Kultur. Die Formen werden kleiner und mehr im einzelnen durchgebildet. Der Typus ist anfangs ein idealer, aber er wird bald in das Individuelle abgewandelt, in das Individuelle im Sinne geschlossener Persönlichkeit, nicht im Sinne des realistischen Porträts.

Beispiele sind der heilige Joseph bei der Darstellung im Tempel, die Königin von Saba und der als Salomo oder Abiathar bezeichnete Mann, ein König auf einem Strebepfeiler der Nordseite u. a. Einige Köpfe aber, wie der des älteren Jakobus können kaum anders, als in Anlehnung an bestimmte Gestalten der Wirklichkeit entstanden sein. Daneben tritt in den Köpfen, welche die Archivolten



der Fenster stützen, etwas ganz Neues in die Erscheinung, die sichere Erfassung momentaner Stimmungen in den flüchtigen Regungen des Mienenspiels. Diese Köpfe sind mit frischem Humor gestaltet, das Charakteristische ist bis zur Karikatur zugespitzt, an sprühendem Leben haben sie wenig ihres Gleichen. Hier waltet die sicherste Gestaltungskraft mit voller Freiheit.

Nach alledem muß der französischen Plastik des 13. Jahrhunderts die Fähigkeit zum Bildnis im voraus zugesprochen werden; sehen wir aber die Monumente, insbesondere die Grabmäler an, so bemerken wir, daß sie von dieser Fähigkeit erst spät einen beschränkten Gebrauch gemacht hat. Die in Erz gegossenen Denkmäler der Bischöfe Evrard de Fouilloy († 1222) und Geoffroy d'Eu († 1237) in der Kathedrale zu Amiens, streng und schön stilisierte Arbeiten, halten sich ganz im Typischen. 1203 ließ Ludwig der Heilige die Denkmäler der französischen Könige in Saint-Denis ausführen; daß diese Bilder nicht ikonisch sein konnten, ist selbstverständlich, aber es ist an ihnen auch nicht der Versuch gemacht worden, in dem Sinne zu individualisieren, wie an manchen Idealstatuen der Zeit, sie sind nicht nur im Stil, sondern auch in den Formen gleichartig.

Als das erste authentische Königsbildnis gilt die Statue Philipps des Kühnen († 1285) in Saint Denis. Auch dieses Denkmal ist erst lange nach dem Tode des Königs, zwischen 1299 und 1307, von Pierre Chelles und Jean d'Arras ausgeführt. Hier ist alles individuell; der ganze Organismus wie die Einzelheiten, der Umriß des Gesichts, die breite Stirne, die geschlitzten Augen, der breite Mund mit den

dünnen Lippen sind sicher erfaßt und sehr lebendig dargestellt. Es ist anzunehmen, daß der Kopf nach einer Totenmaske gearbeitet ist, denn wenn fünfzehn oder zwanzig Jahre nach dem Tode des Königs sein Bild nicht mehr nach der Erinnerung geschaffen werden konnte, so war doch der zeitliche Abstand noch nicht



so groß, daß man eine fremde Individualität substituieren durfte. Man hatte nur die Wahl zwischen einem authentischen Bildnis oder einem typischen Idealbilde. Bei allem Streben nach individueller Charakteristik bleibt der Kopf ganz im großen Stil der Zeit, der völlige Objektivität in der Wiedergabe der Natur noch ferne lag.

\*     \*     \*

In und mit der gotischen Architektur hat sich die französische Plastik zu monumentaler Größe aufgeschwungen, mit ihr kommt sie nach Deutschland. Der Boden war wohl vorbereitet; auch die deutsche Kultur stand auf ihrem Höhepunkt. Es war die Zeit der großen Hohenstaufen, in der es wenigstens dem Adel des armen deutschen Volkes einmal vergönnt war, sich frei in vornehmen Lebensformen zu bewegen; die Zeit, deren Kinder wir aus einer lebendig sprechenden Geschichte wie der Ottos von Freising und mehr noch aus den großen Dichtungen kennen. Friedrich Barbarossa, Friedrich II., Hagen, Gunther und Brunhilde, Kriemhilde, Dietrich von Bern, Parzival, Tristan und Isolde kennen wir alle als einheitliche, große Menschen. Das Wort des Dichters:

*„Es sind nicht Schatten, die der Wahn erzeugte,  
Ich weiß es, sie sind ewig, denn sie sind“*

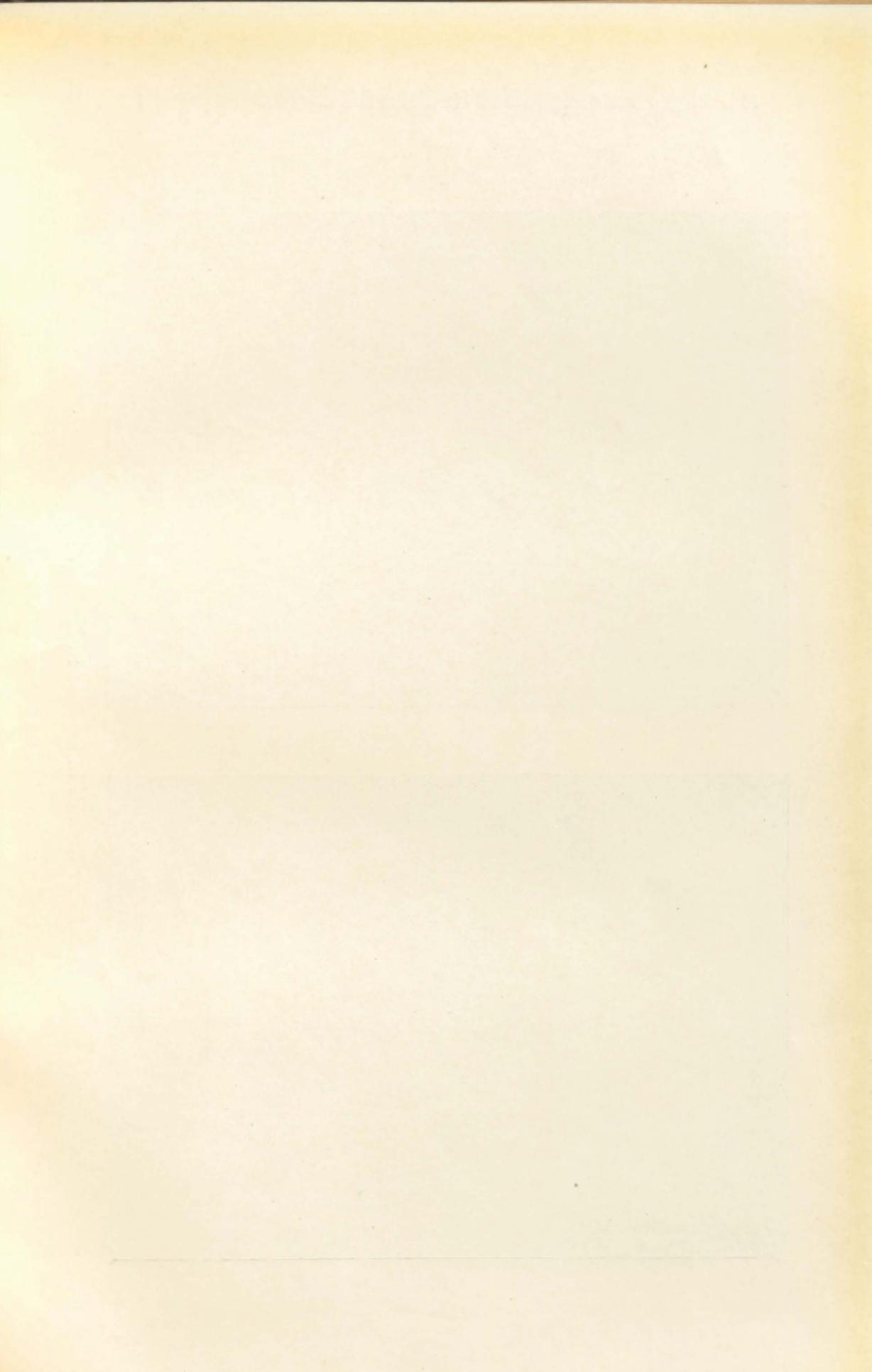
gilt auch von ihnen. Die Zeiten, da Lebensbeschreibungen mühsam aus Bruchstücken von Heiligenlegenden und klassischen Autoren zusammengestellt wurden, sind vorüber, die Charaktere werden mit voller Klarheit geschaut und dargestellt und sie bestimmen mit Notwendigkeit das Tun und Lassen der Leute.

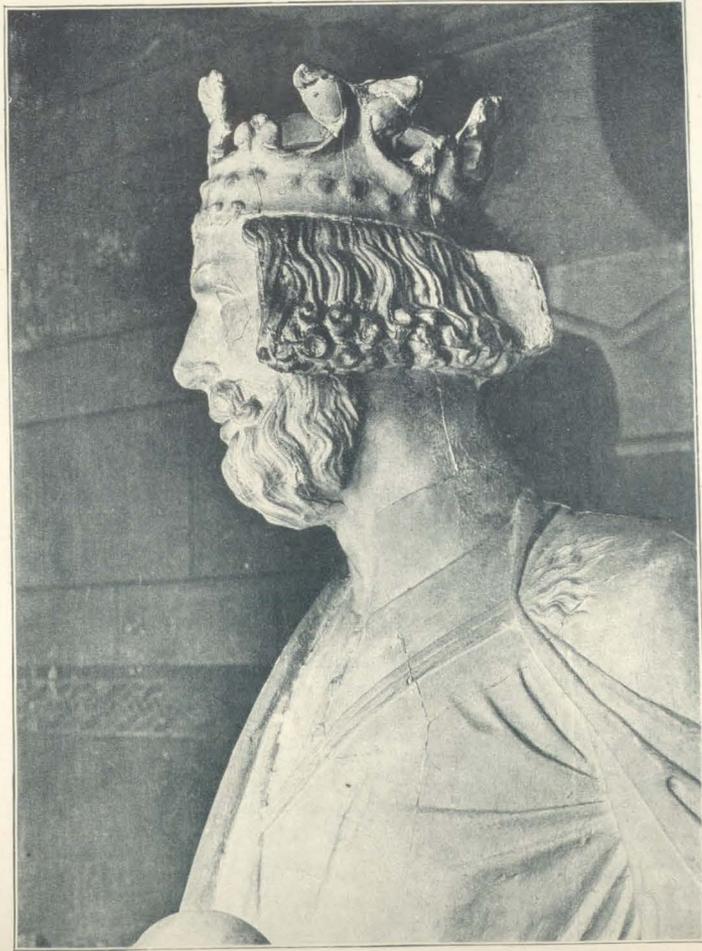
Es ist bekannt, daß einige der höfischen Epen von Frankreich übernommen sind, ebenso bekannt ist, daß in den deutschen Bearbeitungen die Charakteristik vertieft, die Individualisierung verschärft ist. Das gleiche Verhältnis gewahren wir in der bildenden Kunst. Die formale Höhe der französischen Plastik wird nur ganz selten erreicht, die Individualisierung ist tiefer und reicher.

Die Orte, in welchen die französische Architektur am frühesten Eingang findet, sind auch die, an welchen zuerst — und leider fast allein — eine große, monumentale Plastik ersteht. Die Hauptstätten sind Straßburg, Freiburg, Bamberg und Naumburg. Aber die Ausgangspunkte sind für die Plastik andere, als für die Architektur. Für diese waren neben den Cisterzienserbauten einige Kirchen des Soissonnais und vor allen die Kathedrale von Laon bestimmend. Die Anregungen für die Plastik gehen erst von den seitlichen Vorhallen der Kathedrale von Chartres, dann von Reims aus. Paris und Amiens waren nicht in dem Maße vorbildlich, als man erwarten möchte. Auch das wenige, was von den Skulpturen der Kathedrale in Laon erhalten ist, läßt annehmen, daß weitreichende Einwirkungen von da nicht ausgegangen sind.

Wie die Werkstätten zusammenhängen, ist bis jetzt nicht einwandfrei nachgewiesen und wird wohl nie vollständig aufgeklärt werden können. Das Nächstliegende und Wahrscheinlichste bleibt immer, daß deutsche Steinmetzen in französischen Hütten gearbeitet und ihre Errungenschaften in der Heimat verwertet haben. Freilich ist es noch in keinem einzigen Fall gelungen, irgend ein Werk des Straßburger, Bamberger oder eines anderen deutschen Meisters in Frankreich nachzuweisen. Allein damit ist nichts gegen ihre Mitarbeit an den großen Figurenzyklen der französischen Kathedralen bewiesen, denn eine leitende Stellung nahmen sie nicht ein, und der Gehilfe und Schüler fügt sich der Art des Meisters, sein Wesen offenbart sich erst im eigenen Schaffen. Es ist die Ansicht ausgesprochen worden, deutsche Steinmetzen hätten Studienreisen nach Frankreich gemacht und in Skizzenbüchern die Motive gesammelt. Das widerspricht mittelalterlichem Brauche. Ein und der andere mag ja auf seiner Wanderschaft Zeichnungen gesammelt haben; ein solches Skizzenbuch aus dem 13. Jahrhundert ist in dem Album des Villard von Honnecourt erhalten. Aber die Wanderschaft hatte das reale Ziel, Arbeit und Verdienst zu finden. Und allein durch Zeichnen nach architektonischen oder plastischen Werken eignet man sich deren Stil nicht an. Ein anderer Weg der Übertragung ist denkbar. Franzosen können in Deutschland gearbeitet haben. Villard von Honnecourt war in Kaschau tätig, vielleicht war auch der erste Meister des Doms zu Köln ein Franzose. Aber ein Werk der großen Plastik, das ich einem Franzosen zuschreiben könnte, habe ich in Deutschland noch nicht gesehen. So groß in einzelnen Fällen die stilistische Verwandtschaft der deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts mit der französischen ist, in ihrem ethnischen Wesen ist sie durchaus deutsch. Deutsch ist die intensive psychologische Charakteristik, deutsch die körperliche Erscheinung der Gestalten. Ausnahmsweise sehen wir slavische Typen, ab und zu französische. Ihre formale Größe aber verdankt sie der Schulung an der monumentalen Plastik Frankreichs.

Arbeiten eines Franzosen hat man in den Figuren der *Ecclesia* und *Synagoge* am Südportal des Straßburger Münsters erkennen wollen. Daß sie mit den Skulpturen der seitlichen Vorhallen von Chartres zusammenhängen, steht außer Zweifel. Karl Franck hat die Bewegungsmotive der beiden Figuren feinsinnig analysiert und psychologisch gedeutet, so daß darauf hier nicht zurückzukommen ist. In den beiden Figuren ist dem Organismus zu Gunsten des Ausdrucks mehr Gewalt angetan, als je ein Franzose über sich gebracht hätte. Und





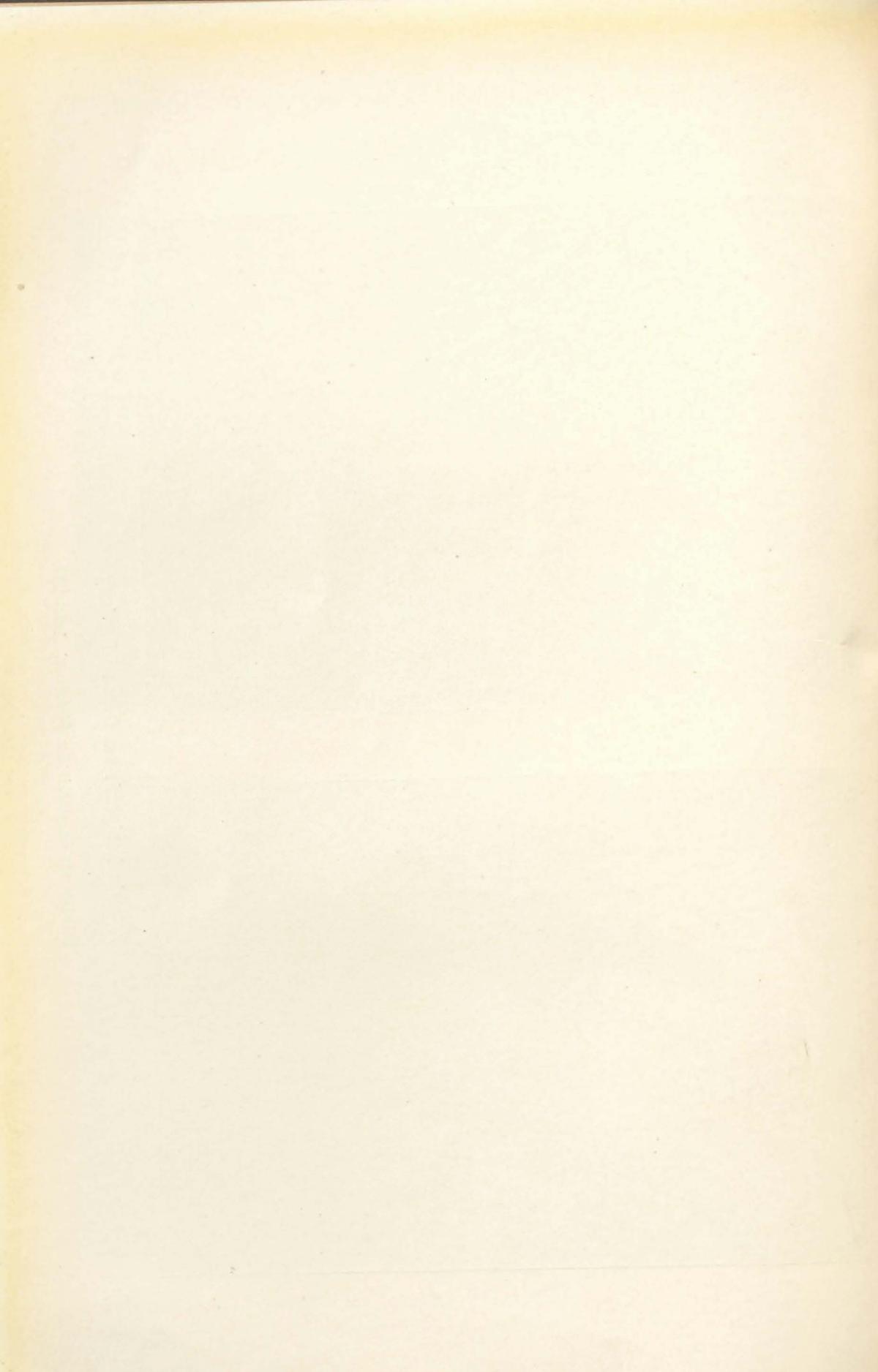
Kaiser Heinrich II. am Dom zu Bamberg.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XX.



Kaiserin Kunigunde am Dom zu Bamberg.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XXI.



wie die ganzen Figuren, so sind auch die Köpfe deutsch. Auch sie sprechen den Grundgedanken des Sieges der Kirche über die Synagoge, der in den beiden Gestalten verkörpert ist, klar aus. Stolztes Siegesbewußtsein spricht aus der Kopfhaltung, der leichten Spannung der Lippen und dem Blick der Ecclesia, widerstandslos, ohne Hoffnung, neigt die Synagoge ihr Haupt. Aber die hoherregten Empfindungen finden ihr Maß in der vollendeten Schönheit dieser Köpfe. Es sind ideale Charakterköpfe, in den Dienst einer Idee gestellt, die wohl die innere Einheit persönlichen Wesens klar zur Schau tragen, nicht aber individuelle Besonderheiten der äußeren Formen. Das mag in der Art des Meisters, es mag ebensowohl in seiner französischen Schulung begründet sein.

Auch in den Figuren der Freiburger Vorhalle, welche die reichste Abstufung innerer Bewegungen klar aussprechen, ist jeder Anklang porträtmäßiger Formgebung vermieden.

Um die Mitte des 13. Jahrhunderts ist die jüngere Reihe der großen Skulpturen im Dom zu Bamberg entstanden. Sie ist in den letzten Jahren der Gegenstand eingehender Untersuchungen gewesen. Als Ergebnis kann gelten: Der Meister ist ein Deutscher, der seine Lehrzeit in Bamberg durchgemacht und dann in Reims gearbeitet hat. Er hat sich die Technik und die Formbehandlung des Meisters angeeignet, der damals die bedeutendsten Figuren des Hauptportals geschaffen hat, und es ist nicht schwer, an einzelnen seiner Figuren Anklänge an Gestalten der Kathedrale von Reims wahrzunehmen. Aber man gehe darin nicht zu sehr ins Einzelne und mache den Meister, der unter den deutschen Bildhauern aller Zeiten eine der ersten Stellen einnimmt, nicht zu einem unfreien Eklektiker; denn die äußerlich formalen Schulgewohnheiten berühren kaum seine kraftvolle Eigenart.

Die Figur des heiligen Petrus an der Adamsforte ist im Motiv dem Salomo vom Hauptportal von Reims verwandt, aber aus dem begeistert aufblickenden Seher ist ein Charakter von schroffer Energie geworden. Der alte Bamberger Geist des Kampfes und Widerspruchs, der die Propheten des Georgenchors beseelt, spricht auch aus den zusammengezogenen Brauen und dem stechenden Blick seiner Augen.

Abgeklärter ist der **Kaiser Heinrich**, der ihm gegenübersteht, ein Charakter von kräftigem Ernst und milder Hoheit, mit einem kleinen Rest von Beschränktheit behaftet. Der Organismus des Kopfes ist gut erfaßt und einheitlich durchgeführt. Die Formen des hohen Stils sind durchaus festgehalten, doch maßvoll ins Individuelle abgewandelt.

Tafel XX.

Auch aus den Zügen der **Kaiserin Kunigunde** spricht eine stille Hoheit, sie ist bei mäßigem formalen Reiz von innerer Schönheit der Seele belebt. Auch bei ihr liegt der Wert zuerst in der Charakteristik.

Tafel XXI.

In der Gruppe der **Heimsuchung** ist der Kopf der **Maria** nicht einheitlich geraten, die Behandlung der Augen ist schwach und entspricht nicht der tiefen Formenfülle der unteren Gesichtshälfte. Dagegen ist **Elisabeth** eine ganz große Charakterfigur voll leidenschaftlicher Begeisterung. In dem Kopf ist eine seltene Tiefe seelischen Ausdrucks, er hat eine matronenhafte Schönheit, einzelne naturalistische Züge geben ihm ein ganz individuelles Gepräge.

Gleich bedeutend ist der herrliche Kopf des **Reiters**. An Fülle des Lebens ist er das Höchste, was der Bamberger erreicht hat. Der Zusammenhang mit dem

Kopfe eines Königs in Reims ist doch nur im Motiv gelegen. Der Reiter in Bamberg scheint wieder die Anregung zum Reiterdenkmal Ottos I. in Magdeburg gegeben zu haben.

Der Bamberger Meister überragt an Kraft der Charakteristik alle deutschen Bildhauer des 13. Jahrhunderts, sein eigenes Pathos spricht aus seinen Gestalten.

In der Frühzeit des 13. Jahrhunderts beginnt die französische Kunst auch in Niedersachsen einzuwirken. Aber wie die Architektur der französischen frei gegenübersteht, so wahrnt auch die Plastik ihre Selbständigkeit. Sie besaß schon eine feste alte Überlieferung, die ihr Recht behauptete. Man ist den byzantinischen und französischen Quellen dieser Kunst bis ins Einzelne nachgegangen. Das ist gut und löblich. Aber es ist notwendig, daß nun auch ihr eigenes Wesen gebührend beachtet werde, denn in ihr hat die deutsche Plastik ihre Sonnenhöhe erreicht.

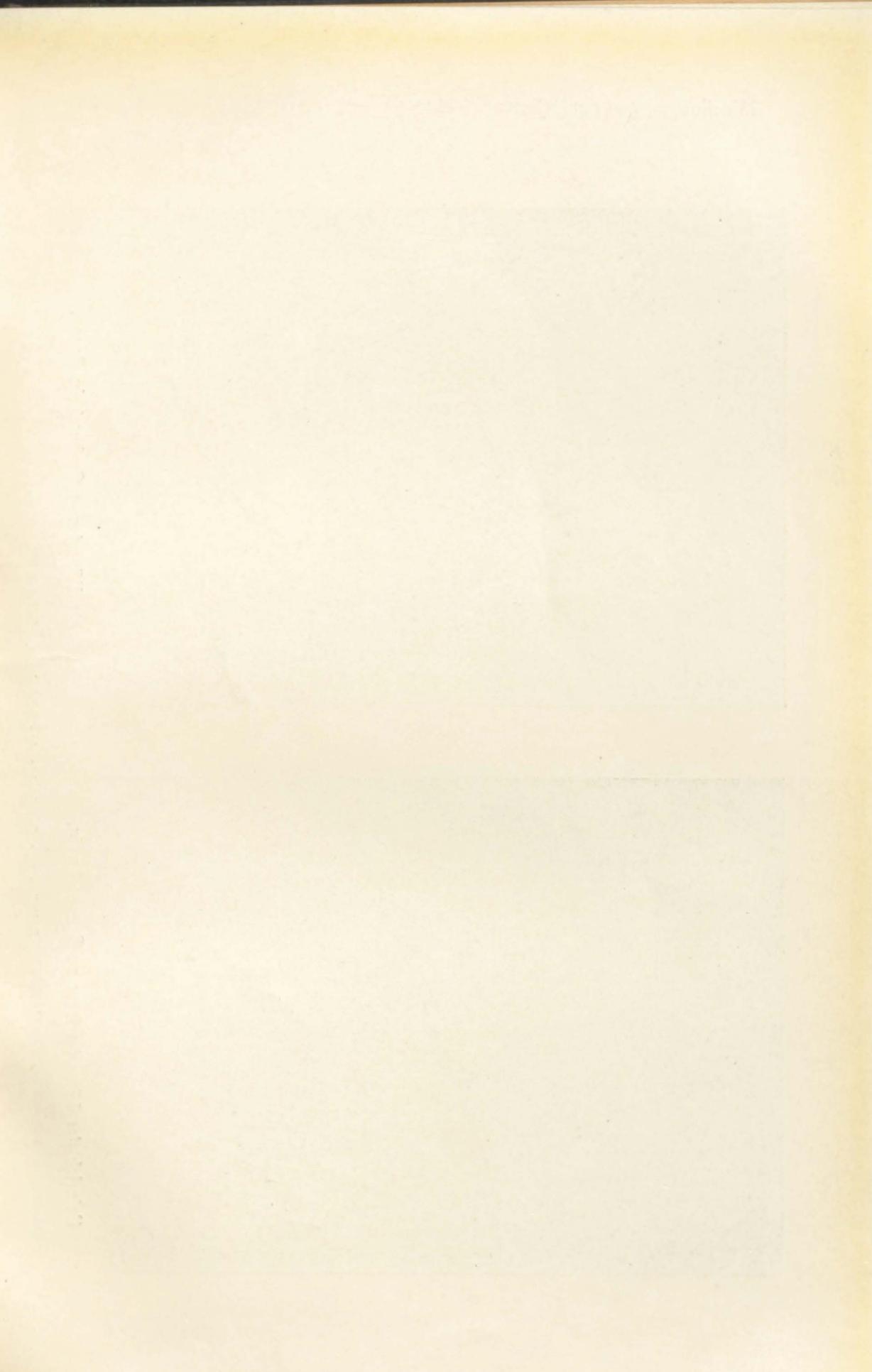
Im dritten und vierten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts besteht eine Schule, deren Tätigkeit sich vorwiegend in Obersachsen entfaltet. Die Skulpturen in Wechselburg und die goldene Pforte in Freiberg sind ihre Hauptwerke. Gegenüber den Aposteln in Hildesheim und Halberstadt ist die Auffassung des Organismus in den Proportionen, Bewegungen und Formen freier und sicherer geworden. Ein idealer Kopftypus hat sich ausgebildet, die Gesichter sind breiter geworden, ihr Umriß ist ein kurzes Oval. Unverkennbar ist das Streben nach formaler Schönheit, Ausdruck und Charakteristik stehen dagegen zurück. Schmerzliche Gefühle, wie sie in den Köpfen von Maria und Johannes in der Kreuzigungsgruppe von Wechselburg ausgesprochen werden, gehen nicht tief. Auch die Individualisierung der Formen, wozu eine Reihe von Grabmälern Anlaß geboten hätte, liegt nicht in den Absichten der Schule. Freilich sind es mit einer Ausnahme Denkmäler für längst Verstorbene, Markgraf Dedo und seine Gemahlin († 1190), Heinrich der Löwe und seine Gemahlin († 1195) und eine Äbtissin von Quedlinburg († zwischen 1227 und 1232). Das Gesicht der letzten, bei der objektive Ähnlichkeit am ehesten vermutet werden könnte, ist so beschädigt, daß es keinen Aufschluß mehr geben kann, die anderen halten sich im Typus der Schule. Es sind schöne, vornehme Personen ohne ausgesprochene Individualität. Bei **Heinrich dem Löwen** im Dom zu Braunschweig möchte man den energischen Willen im Schnitt des Mundes erkennen, aber

Tafel XXII.

es ist doch kaum mehr als eine leise Andeutung. Diese Denkmäler dürften um 1230 ausgeführt sein. Etwas jünger ist das Denkmal des Grafen **Wipert von Groitzsch** († 1124) in der Kirche zu Pegau, vielleicht ein Jugendwerk des Meisters der Stifter im Dom zu Naumburg. Die Gewandung folgt dem Stil der anderen Denkmäler, im Kopf befreit sich der Meister vom Typus, der noch nachklingt, aber ins Individuelle abgewandelt ist. Die volle Unterlippe, der Bogen der Augenbrauen, der suchende Blick der tiefliegenden Augen sind der Natur abgelauschte Züge. Wir fühlen uns an rothaarige Leute erinnert, denen wir schon begegnet sind.

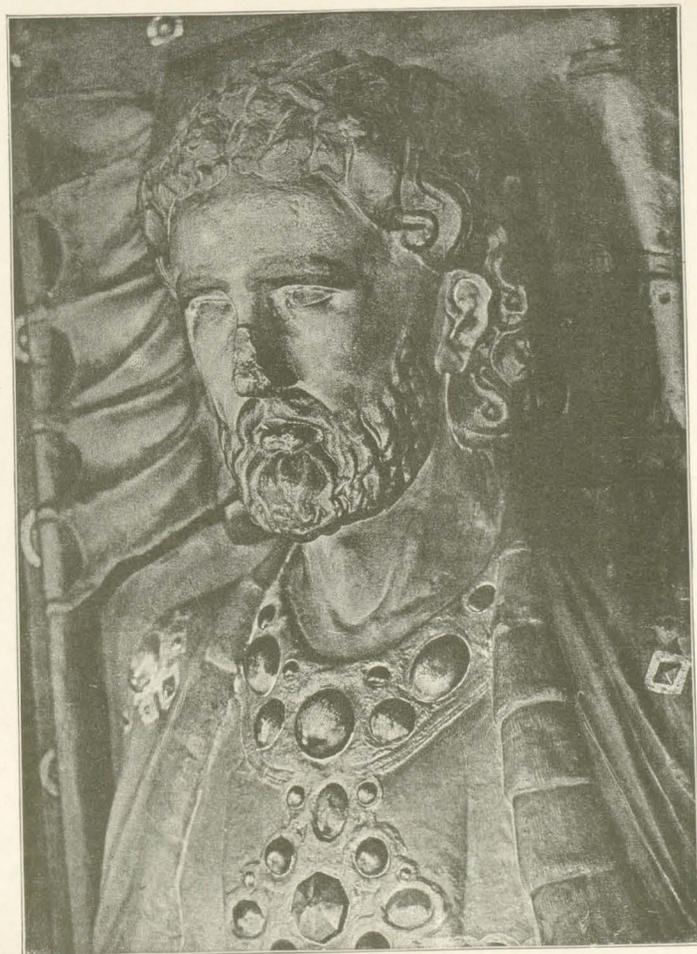
Tafel XXII.

Um 1250 folgen die zwölf Statuen der Stifter im Dom zu Naumburg, die großartigste Reihe von Idealbildnissen, welche je geschaffen worden ist. Sie muten uns an wie die Helden des Nibelungenliedes. An ruhiger Größe haben sie in der deutschen Kunst nicht ihres Gleichen. Ein ganz großer Meister hat hier die Überlieferung der Schule, die Kenntnis gotischer Kunst und eindringende Natur-





Heinrich der Löwe im Dom zu Braunschweig.



Wipert von Groitzsch in Pegau.



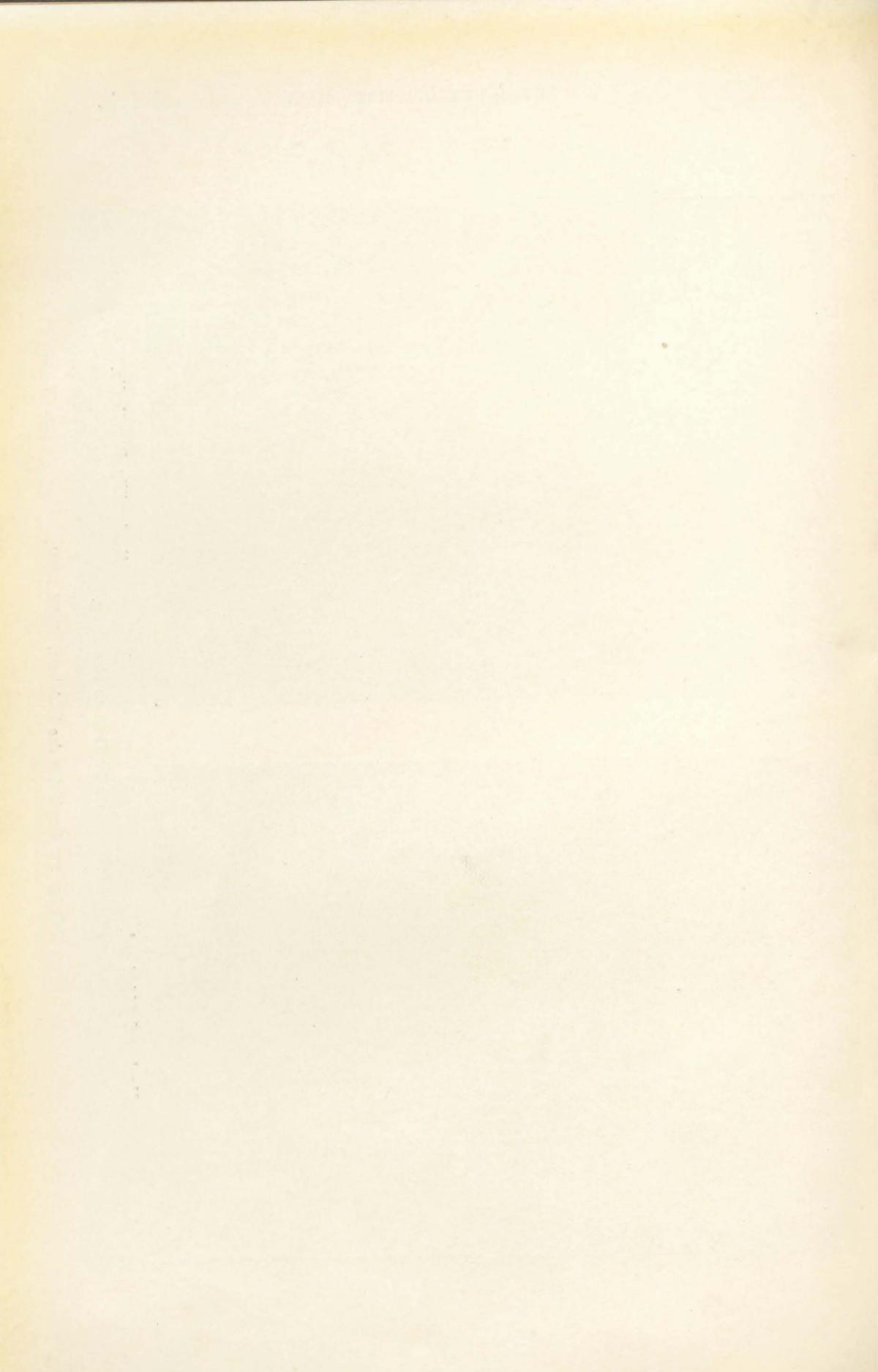
Markgraf Ekkehard.



Markgräfin Regelindis.

Stifterfiguren im Dom zu Naumburg.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XXIII.



beobachtung zu einem ihm eigenen, freien und großen Stil verarbeitet, dem ein kleiner Rest von Archaismus den Reiz des Aufstrebenden wahrt. Die Köpfe sind alle verschieden, jeder ganz einheitlich und individuell, ohne kleinlichen Realismus. Verschiedenes Geschlecht, verschiedene Altersstufen, verschiedene Charaktere und Stimmungen werden schlicht und wahr und ganz überzeugend gegeben. Alles Fremde ist hier überwunden, rein deutscher Kunstgeist waltet, und er hat sich kaum je wieder so mächtig offenbart. **Markgraf Ekkehard** ist das Bild eines deutschen Fürsten in voller Manneskraft, herb und ernst, von derben Formen. Eine milde, freundliche Gesinnung spricht aus den Zügen der **Markgräfin Regelindis**, der Gemahlin von Ekkehards Bruder Hermann. Ist im Typus dieses Kopfes die slavische Abstammung der Fürstin angedeutet; ist er ein Nachklang von den Köpfen der klugen und törichten Jungfrauen an der Brautpforte des Domes zu Magdeburg?

Tafel XXIII.

Tafel XXIII.

Der Naumburger Dom birgt noch ein Denkmal, das seiner ganzen Haltung nach als Bildnis betrachtet werden muß, das Denkmal eines **Bischofs** im hohen Chor. Die Ähnlichkeit mit Siegelbildern läßt mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß **Bischofs Dietrich II.** († 1273) dargestellt ist. Aber es ist fraglich, ob es sein Grabmal oder ein Denkmal ist, das er einem seiner Vorgänger errichtet hat. Ich will mir die Lösung dieser Frage nicht anmaßen, eine subjektive Meinung aber darf ich aussprechen. Daß die Idealbildnisse Verstorbener im Anschluß an die Erscheinung Lebender gestaltet wurden, ist bekannt, die ganze Reihe der Naumburger Stifter beweist es. Aber sie lassen ebenso wie Dedo, Heinrich der Löwe und Wipert klar erkennen, daß der mit einem Denkmal Geehrte als ein schöner Mensch dargestellt wurde. Der dicke Bischof im Naumburger Dom ist weder nach dem Begriff des 13. noch nach dem des 20. Jahrhunderts schön. Er war nicht geeignet, das Modell für das Denkmal eines anderen abzugeben. Und wissen wir denn, ob dieser Grabstein, der mehr als sechshundert Jahre alt ist, immer im Ostchor gelegen ist? Ich glaube, daß das Grabmal, auf dem Bischof Dietrich II. dargestellt ist, auch sein Grabmal ist. Die Auffassung ist nicht so groß; die Ausführung weniger sorgfältig als die der Stifter, aber die Formen sind sicher erfaßt und frisch wiedergegeben, sodaß wir den Mann lebendig vor uns sehen.

Tafel XXIV.

Vollen Porträtcharakter hat auch das Grabmal eines **Grafen von Katzenelnbogen** aus dem Clarenkloster in Mainz, jetzt im Museum zu Wiesbaden. Der Wille zu realistischer Darstellung ist hier größer als das Können; der Kopf wird durch die zu hoch gerückte Nasenwurzel und den schematischen Übergang von ihr zu den Augenbrauen entstellt, aber die Tränensäcke unter den Augen und der schiefe Mund sind individuelle Formen, die nicht von einem beliebigen Modell genommen sind. Noch klingt in diesem Denkmal des frühen 14. Jahrhunderts der hohe Stil des 13. nach, wenn auch die sichere Beherrschung der Form nachgelassen hat. Von demselben Meister ist der Grabstein des **Wigand von Wanebach** († 1322) im Dom zu Frankfurt.

Tafel XXV.

Das Denkmal **Rudolfs von Habsburg** im Dom zu Speier ist, wie wir gesehen haben, vor dem Tode des Kaisers gemacht worden. Wir möchten gerne wissen, wie weit das Denkmal die Bildnistreue, die es angestrebt hat, erreicht hat. Leider ist es nicht unversehrt geblieben. Es ist fraglich, ob es jemals über dem Grab des Kaisers angebracht war. Bei den Ausgrabungen im Jahre 1900 fand man Reste

Tafel XXV.

einer anderen Platte. Das hinderte jedoch nicht, daß auch das erhaltene Denkmal im Dom aufgestellt war. 1812 wurde es in der profanierten Johanniterkapelle aufgefunden. 1815 kam es wieder in den Dom und wurde von dem Bildhauer Gottfried Renn restauriert. Die Platte war in zwei Stücke zerschlagen und an Nase, Mund und Kinn beschädigt, auch die Hände fehlten. Als Grundlage der Ergänzung diente ein Gemälde aus dem frühen 16. Jahrhundert in der Ambraser Sammlung, auf dem der Grabstein in natürlicher Größe dargestellt ist. Ein großer Meister hat es nicht gemalt, und es stimmt namentlich in der Stirn und den Augen wenig mit dem Grabstein überein, auch der Zug des Mundes ist anders. Wie weit die Ergänzungen gehen, läßt sich an unserem Gipsabguß nicht feststellen. Aber auch die erhaltenen Teile sind überarbeitet. Die Ergänzungen sind gewissenhaft gemacht, und die Anlage des Kopfes ist so individuell, daß wir annehmen, ein ziemlich genaues Bild des Kaisers zu besitzen. Der Stil ist durch die Überarbeitung verwischt. Das Gemälde dürfte zur Vorlage für das Standbild Rudolfs am Grabmal Maximilians bestimmt gewesen sein.

Tafel XXIV.

Das Denkmal des Erzbischofs **Siegfried von Epstein** im Dom zu Mainz († 1249) kann ich aus stilistischen Gründen erst dem späteren 13. Jahrhundert zuweisen. Es enthält individuelle Züge, aber es bleibt sehr fraglich, ob sie auf eine sichere Tradition zurückgehen<sup>3)</sup>.

Dem frühen 14. Jahrhundert gehören die Figuren an den Strebepfeilern des Turmes zu Freiburg im Breisgau an. Den hohen Standpunkten entsprechend sind die Formen groß und breit behandelt und die Flächen scharf gegeneinander abgesetzt. Selbstverständlich sind die meisten Phantasieschöpfungen ohne Individualisierung. Von den sitzenden Stiftern der untersten Reihe machen die zwei am südlichen Strebepfeiler der Westseite und an dem Strebepfeiler nördlich neben dem Portal eine Ausnahme. Die Individualisierung geht jedoch nicht tief. Es sind wohl Idealbilder, der ältere Mann wird als Herzog **Berthold V. von Zähringen** († 1218), der jüngere als Graf **Egin V. von Freiburg** († 1230) bezeichnet, allein die Deutung ist unsicher. Eine ganz ausgesprochene persönliche Eigenart haben dagegen die Züge des Mönches, an der nordöstlichen Ecke des Turmes, in der dritten Reihe, in dem man früher **Albertus Magnus**, jetzt mit mehr Recht **Bernhard von Clairvaux** erblickt; und noch mehr ein Kopf der als Konsole unter der Galerie steht, die den unteren Teil des Turmes abschließt. Die Benennung **Erwin von Steinbach** ist willkürlich und falsch, Erwin hat nie etwas mit dem Freiburger Münster zu tun gehabt, daß es aber der Kopf, eines **Baumeisters** ist, ist nicht unwahrscheinlich. Die Einfachheit und Größe der Formgebung ist bewundernswert.

Tafel XXVI.

\* \* \*

Von den ersten eigenen Regungen der deutschen Kunst in der Frühzeit des 11. Jahrhunderts bis nach der Mitte des 12. vermag die Plastik unbewußt wohl den ethnischen Charakter der Köpfe annähernd zu geben, wohl auch bewußt da und dort einzelne porträtmäßige Züge in die Darstellung hineinzutragen, zu einer durchgeführten Individualisierung kommt sie nicht, weil der Organismus überhaupt nur

3) Die Siegel Siegfrieds, deren eines Kemmerich, *Porträtplastik* S. 218 mitteilt, sprechen dafür.





Bischof Dietrich II. (?) im Dom zu Naumburg.



Bischof Siegfried von Eppstein im Dom zu Mainz.



Dieter IV. von Katzenelnbogen in Wiesbaden.



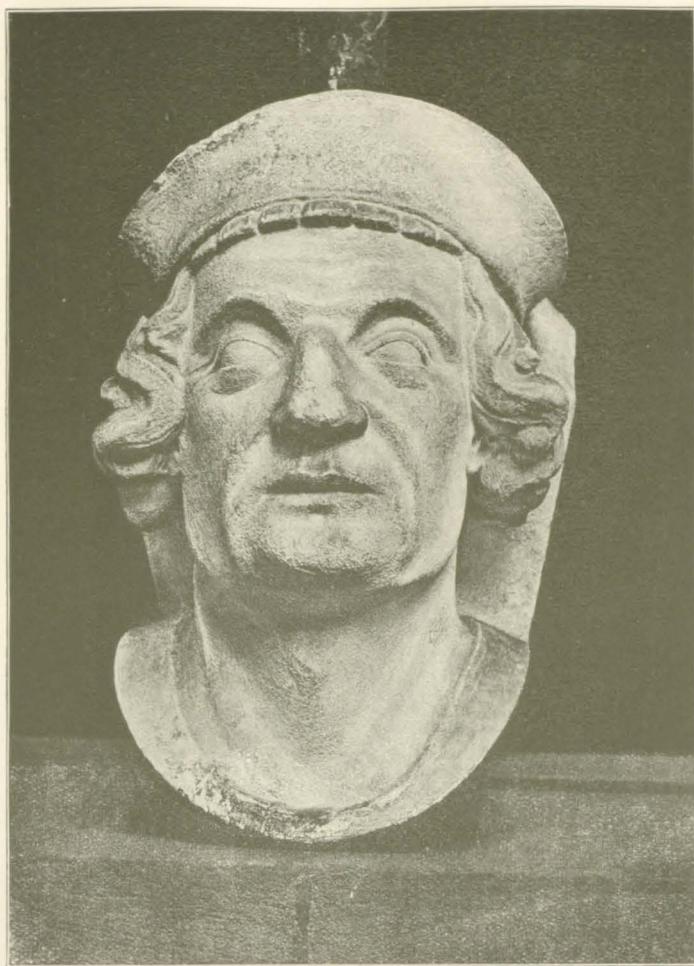
Rudolf von Habsburg im Dom zu Speier.





**Bernhard von Clairvaux.**

Am Turm des Münsters von Freiburg i. B.



**Baumeister.**

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XXVI.



mangelhaft erfaßt wird. Die Beobachtung ist noch nicht so vertieft, daß sie die Fülle der individuellen Formen erfassen, das wesentliche auslesen und darstellen könnte. Und die Anforderungen der Beschauer gingen in dieser Frühzeit so wenig über das hinaus, was die Künstler zu leisten vermochten als heute. Die Kunst verharrt notwendig im Typischen. Von solchen Anfängen kann die Entwicklung entgegengesetzte Wege gehen, sie kann die Typen festhalten und formal vollenden, oder sie kann aus dem Typus heraus nach individueller Gestaltung streben. Der germanische Kunstgeist wies den zweiten Weg; die Erreichung des Ziels wird durch die allgemeinen Kulturverhältnisse gefördert und gehemmt, sie tragen einen inneren Widerspruch in der Entwicklung. Eine individualisierende Kunst kann sich nur durch dauernde, eindringende Naturbeobachtung entwickeln. Die christliche Anschauung von der Verderbtheit der Natur war dem nicht günstig. Ich betone nochmals, daß man dieses Hemmnis nicht überschätzen soll, aber es war vorhanden und darf nicht übersehen werden. Dazu waren in den Kunstwerken, welche die Kirche vom Orient herüberbrachte, die Aufgaben, an denen man arbeitete, schon gelöst. Man geriet in die Abhängigkeit von wesensfremden Vorbildern, aus der man sich nur langsam befreien konnte. Die mittelalterliche Kunst hat den Gesamtorganismus des Körpers nie völlig beherrscht. Selbst die Naumburger Stifter, so fest sie zu stehen scheinen, sind da und dort bresthaft.

Auf der anderen Seite wirkt die Geistigkeit der christlichen Weltanschauung fördernd auf die Betonung des Geistigen im Kunstwerk und kommt damit dem Zug nach Individualisierung und Charakteristik entgegen.

Der Verlauf der Entwicklung ist nicht einheitlich. Ansätze zur Typenbildung finden sich da und dort, zu einer festen, konsequent ausgebildeten Typik kommt es nirgends. Der Weg zu freier Gestaltung wird rasch durchmessen. Im späteren 12. Jahrhundert schärft sich die Beobachtung und die Fähigkeit der Darstellung. Aber die Kunst kommt noch am Ende des Jahrhunderts nicht über Ansätze zu konsequenter Individualisierung hinaus. Im Grabmal des Bischofs Adelog von Hildesheim bleibt das Können hinter der Absicht weit zurück. Um 1240, in Frankreich schon etwas früher, ist das Ziel erreicht. Wenn, alles in allem genommen, die französische Kunst eine höhere formale Vollendung besitzt, geht die deutsche ihrem innersten Wesen nach sofort an vertiefter psychischer Charakteristik über sie hinaus. Welch reiche Fülle starker Persönlichkeiten schaffen die Meister von Bamberg und Naumburg!

Wir möchten gerne wissen, wie diese Gestalten entstanden sind. Das Wahrscheinlichste bleibt doch, daß sie aus einer unvergleichlichen Höhe des Formgedächtnisses, des inneren Schauens und der Gestaltungskraft frei geschaffen sind. Die Komposition in den Block und das Herausholen der Figur aus dem Stein schließt ein unmittelbares Arbeiten nach dem lebenden Modell aus. Auch an die Verwendung von Hilfsmodellen, die aus bildsamem Material in ganz anderer Weise gemacht werden, ist nicht zu denken.

Das intensive Streben nach individueller Charakteristik birgt manche Gefahren für die formale Seite der Kunst. Daß sie nicht sofort zutage getreten sind, ist dem starken Stilgefühl der Künstler zu danken. In ihrem hohen und festen Stil findet die Kunst des 13. Jahrhunderts ihre Kraft, aber auch ihr Maß und ihre Grenze.

Der Stil mäßigt den realistischen Grundzug, der ihr innewohnt, er bedingt Vereinfachung und Auswahl der Formen, ein ins einzelne gehender Realismus ist ihm fremd. Vielleicht ist es auch in der lebendigen Kraft des Stils begründet, daß die Formgebung mit einem Rest von Gebundenheit behaftet bleibt. Die Auslese und Vereinfachung der Formen, welche die Grundlage des Stils ist, fördert auch die feste Charakteristik, indem sie alles Verwirrende und Störende fernhält.

Das Streben nach Individualisierung, der Reichtum der Charakteristik mußte anscheinend auch dem Bildnis zugute kommen. Tatsächlich hat es verhindert, daß es überhaupt als besondere Kunstgattung auftritt. Eine so intensiv charakterisierende Kunst, wie die des 13. Jahrhunderts, besitzt die Fähigkeit, Bildnisse zu schaffen, aber das Zusammenwirken des allgemeinen Zugs nach Individualisierung und der durchdringenden Kraft des Stilgefühls verhinderte das Entstehen einer Kunstgattung, deren Wesen in der Erfahrung und Darstellung individueller Sonderart besteht. Man mag durch Vergleichung mehrerer Darstellungen einer Person ein Denkmal als getreues Abbild erweisen, in seinem Wesen als Kunstwerk wird es sich nicht von den Idealbildnissen der Zeit unterscheiden. Aber die Zeit ist nicht fern, da das Bildnis zur selbständigen Kunstgattung wird. In der Kunst des 13. Jahrhunderts ist der Realismus von dem strengen Stilgefühl im Zaum gehalten, im 14. sucht er sich frei zu machen und das Abbild dem Vorbild mehr anzunähern. Die subjektiven Momente der künstlerischen Tätigkeit treten zurück gegenüber dem Bestreben nach objektiver Wiedergabe des Vorbilds. Die Forderung der Ähnlichkeit, die nun einmal aus der Bildniskunst nicht zu entfernen ist, wird gestellt und sie kann erfüllt werden. Die Führung haben zunächst das nordöstliche Frankreich und die burgundischen Länder.