



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

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

Kemmerich, Max

Leipzig, 1909

II. Kapitel. Die erste Blüte der Kleinplastik in Deutschland unter den
Sachsen und Franken bis zum Ausgang des XI. Jahrhunderts

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

Die I. Blüte der Kleinplastik in Deutschland unter den Sachsen und Franken bis zum Ausgang des 11. Jahrhunderts.

Mit dem Untergang der Karolinger und den furchtbaren Stürmen, die über ihre Reiche dahinbrausten, war auch die Blüte der Kunst zu Grabe gegangen. Nicht daß geleugnet werden soll, daß in diesem oder jenem Kloster auch weiterhin strebende Mönche den Musen dienten, nicht daß die Tradition völlig erlosch, aber das Mäcenatentum war erstorben, und ohne reiche Auftraggeber können ideale Bestrebungen nicht gedeihen. Wie wir das schon in der Malerei beobachteten, bedarf die Kunst aber nicht nur guter Vorbilder, sondern auch eines Stabes technisch geübter Organe. Wo sollten diese herkommen zu einer Zeit, wo jedermann zur Waffe griff, um die inneren Unruhen zu besiegen oder der räuberischen Hunnen und Normannen Herr zu werden? Kurz und gut: der wunderbare erste Frühling der Karolingerzeit war neuen Winterstürmen erlegen, die allzufrühen Blüten waren von der rauhen Wirklichkeit vernichtet worden, und nur vereinzelt, durch besondere Gunst der Verhältnisse geschützt, hatte da und dort eine Knospe überdauert. Besonders die Goldschmiedekunst hatte am längsten widerstanden. Es ist auch in der Plastik fast das gleich trostlose Bild wie in der Malerei, das uns die deutsche Kunst von etwa 890—960, also mehr als zwei Generationen bietet; es lehrt uns die alte Wahrheit, daß man Kulturen nicht verpflanzen kann, daß Treibhauspflanzen rasch sich entwickeln, aber auch ebenso schnell wieder welken, sobald die anormal günstigen Bedingungen ihres Wachstumes in Fortfall kommen.

Im Einzelnen diesen Verfall der hohen Kunst neben gleichzeitigem Weiterbestehen der volksmäßigen Betätigung zu verfolgen, hat nicht nur sehr große Schwierigkeiten mit Rücksicht auf die Lückenhaftigkeit, wo nicht das völlige Fehlen des Materiales und die fast stets strittige Datierung des Erhaltenen, sondern es ist für uns auch nur von sehr geringem Werte. Denn die drei wichtigsten der bisher nachgewiesenen Porträtzüge werden — trotz der Verschlechterung der menschlichen Proportionen — auch weiterhin festgehalten worden sein, die Verfeinerungen in der Wiedergabe der Individualität, wie sie die Blüte unter Karl dem Kahlen mit sich gebracht hatte, kam aber zweifellos in Fortfall, so daß wir neuerdings von Bartform und Bartgröße, Frisur und ungefähre Gesichtsform abgesehen, denselben Weg der partiellen Eroberung des Individuellen wieder werden verfolgen

können, wie wir ihn soeben von den ältesten Zeiten bis zum karolingischen Höhepunkt beobachteten.

Material zu Nachweisen im Einzelnen würde uns höchstens in den Siegeln, die wir im nächsten Kapitel behandeln werden, gegeben sein, aber auch hier wären wir vielfach auf Vermutungen angewiesen, da nur in seltenen Fällen von derselben Person mehrere Porträts erhalten sind.

Die Verfallzeit bietet also für uns kein Interesse bis auf eines: daß nämlich in Deutschland eine eigene Kunst sich entwickelt.

Wir hatten zu betonen nicht unterlassen, daß das Schwergewicht der fränkischen wie auch der langobardischen und gotischen kurz überhaupt der germanischen Kunsttätigkeit auf außerdeutschem Gebiete lag. Die Zentren der karolingischen Kultur liegen im heutigen Frankreich, und nur wenige von ihnen haben sich an der Mosel und am Rhein, vielleicht auch am unteren Main, ins eigentliche Deutschland vorgeschoben. Die Mitte und der Osten aber lag, soweit er überhaupt schon okkupiert war, von wenigen Klöstern abgesehen künstlerisch brach.

Ins 9. Jahrhundert fällt das erste Dokument, das die vollzogene sprachliche Scheidung zwischen Ost- und Westfranken beweist, jene berühmten Straßburger Eide vom Jahre 842, im selben Jahrhundert noch wird auch dauernd die politische Trennung vollzogen. Nicht daß nun Frankreich die Fühlung mit Deutschland verloren hätte. Im Gegenteil sind zu den Franzosen, die vom maurischen Spanien und griechischen Byzanz abgesehen, bis ins 13. Jahrhundert ganz unstrittig, mit Ausnahme der Ottonenzeit, ununterbrochen die kulturell und künstlerisch höchstehende Nation Europas waren und noch in unseren Tagen in Dingen des Geschmacks unleugbar führen, jetzt erst recht lernbegierige Männer geströmt, um die dort erworbenen Wissensschätze in die Heimat zu verpflanzen. Aber nunmehr war Frankreich für uns Ausland, während Deutschland bisher in der hohen Kunst nur eine Provinz des gallischen Reiches gebildet hatte. Denn während die karolingische Kunst bei uns immer nur Import blieb, der sich mit der autochtonen, auf wesentlich tieferer Stufe stehenden deutschen Entwicklung nicht amalgamierte, so existiert seit den Tagen der Ottonen eine deutsche, wenn auch in gewissem Sinne noch keine nationale Kunst, da sie sich immer noch aus fremden Elementen im wesentlichen zusammensetzte und auf die höchsten Kreise beschränkt blieb. Und, wunderbar, die junge Blüte überstrahlte damals die aller anderer mittel- und westeuropäischen Länder.

Vielleicht war es gerade diese reinliche Scheidung zwischen Deutsch und Französisch, der die schnelle Entfaltung zu danken ist. Zunächst war dadurch die rückständige heimische Kultur schwer geschädigt, und auf die karolingische Blüte folgte gegen Schluß des Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 10. ein Tiefstand, wie er in der deutschen Kunst wohl einzig dasteht. Dann aber gab sie den Anstoß, sich statt ausschließlich an die durch die Karolinger abgewandelten Formen der Antike, auch an diese direkt zu wenden. Diesem Umstande ist es wohl in erster Linie zu danken, daß wir in Deutschland in der ottonischen Renaissance eine außerordentlich jugendfrische Blüte erblicken können, während das gleichzeitige Kunstschaffen in Frankreich mehr einem Abblühen der gealterten Kunst

der Karolinger gleicht. Hier Jugend, dort Marasmus. Und das, wiewohl die ottonische Kunst eine Fortsetzung der karolingischen genannt werden muß. Da aber die Ottonen, auch wo sie sich emanzipierten, auf die gleiche Quelle zurückgingen wie die Karolinger, nämlich die Antike, und da auch die Beeinflussung von Byzanz nichts anders bedeutet, als die Zufuhr der antiken Erbschaftsmasse durch einen anderen Kanal, so erklärt dies den relativ geringen Unterschied der Erzeugnisse im Reiche der Karolinger, von den unter ottonischem Zepter entstandenen.

Nicht umsonst spricht man von der ottonischen Renaissance, denn auch die Schöpfungen dieser Periode atmen den Geist der Antike, d. h. auch sie passen nicht in die autochtone Entwicklung hinein. Immerhin sind wohl nebenher gerade in dieser Zeit in entlegeneren Klöstern und an Orten, die nicht unmittelbar durch höfische Gnade befruchtet wurden, die ersten Keime einer mehr nationalen Kunst aufgegangen.

Julius Lange¹⁾ meint, die ganze deutsche Kunst würde, sich selbst überlassen, bis etwa 1200 „in ihren Entwicklungsformen der Griechenlands im 6. und 7. Jahrhundert v. Chr. entsprochen haben: die Statue wäre völlig frontal, das Gemälde völlig flach, die Verkürzung ganz ausgeschlossen von jeglicher Art Darstellung auf der Fläche gewesen. Das ist etwas, worauf man nicht nur schließen kann, sondern wofür man auch ganz sichere Anzeichen hat: die heidnischen Völker im älteren Mittelalter Europas, die nicht durch das Christentum ihr Erbteil an antiker Kultur erhalten hatten, z. B. Skandinavier ungefähr bis zum Jahre 1000 und die Wenden noch weit später, nehmen in künstlerischer Beziehung einen Standpunkt ein, der sich keineswegs über den der Naturvölker erhebt. Und sicherlich gab es in dem älteren Mittelalter unter den Völkern Europas nichts — auch nicht unter denen, die das Christentum erhalten hatten — was die Höhe der Zivilisation erreicht hatte, wie die Ägypter im Altertum, deren Kunst doch noch ganz zu der Einleitungskunst gehört, so daß auch in der Kunst kein Grund vorlag, ein höheres Stadium zu erwarten.“ Mit diesen Bemerkungen trifft der große Däne sicher das Richtige, ebenso wenn er fortfährt: „Ein wirklich höheres Stadium fand man, strenge genommen, auch im älteren Mittelalter nicht. Aber auf Grund des von der Antike übernommenen Erbes erhielt die Kunst dennoch ein ganz anderes Aussehen. Man merkt auf der einen Seite die Roheit des Zustandes . . . auf der anderen Seite den Schulzusammenhang mit der höheren Entwicklung, die zurückgelegt war, vererbt durch den geistlichen Stand als den privilegierten Inhaber der Kultur.“

Diese treffenden Ausführungen decken sich nahezu völlig mit unseren Ansichten. Besonders betont muß noch werden, daß das Vorhandensein der Reste einer höheren Entwicklung allein nicht genügt, sondern daß Voraussetzung der Aufnahme der ererbten Kulturgüter ein gewisser geweckter künstlerischer Sinn ist. Erwirb es, um es zu besitzen, gilt hier so gut, wie auf allen anderen Gebieten.

¹⁾ Julius Lange „Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst.“ Straßburg 1903. II. Bd. S. 161 f.

Kemmerich, Porträtplastik.

Nach der eingehenden Würdigung, die wir der sogenannten nationalen oder individuellen Kunst im vorigen Bande angedeihen ließen, ist es nicht erforderlich, näher auf dieses Thema einzugehen. Immerhin sei kurz referiert, daß im Gegensatz zur Malerei, die ausschließlich auf Anregungen aus einer fremden Kultur zurückgeht, zwar eine eingeborene deutsche Plastik existiert, daß diese aber, wie wir im vorigen Abschnitt sahen, im wesentlichen sich auf Darstellung von geometrischen Ornamenten und Tiermotiven beschränkte und nur vereinzelt sich an Menschendarstellungen versuchte. Alle höheren Leistungen in Goldschmiedekunst, Zellenmosaik, Elfenbeinschnitzerei, Stein- oder Holzplastik gehen mehr oder weniger direkt auf die Antike zurück. Denn die selbständige künstlerische Entwicklung unserer Vorfahren war noch nicht bis zur Bewältigung dieser Themen vorgedrungen. Die urgermanische Kunst auf deutschem Boden hatte sich nicht natürlich ausgelebt. Das beweisen die rohen Erzeugnisse an Orten, bzw. in Ländern, die durch ihre geographische Lage nicht oder kaum mit klassischen Werken in Berührung gekommen waren. Diese Beobachtung zwingt uns in allen in unser spezielles Gebiet fallenden Produkten mit fremdem Geist versetzte Schöpfungen zu erblicken. Damit haben wir auch einen Maßstab zur Bewertung der Erzeugnisse dieser frühen Zeit gewonnen: je vollkommener die Proportionen, je besser und individueller die Physiognomien, je vollendeter die Technik ist, desto mehr Spuren von antiker Kunst leben in ihnen fort; je unvollkommener alles, desto „nationaler“.

In einer vortrefflichen kleinen Schrift hat R. Forrer¹⁾ den Nachweis erbracht, daß die sogenannte Bauern- oder Volkskunst nichts weiter ist, „als eine Kunsterscheinung, welche permanent hinter der großen Kunst nachhinkt und sie kopiert und umbildet, gewissermaßen parodiert.“ Dasselbe gilt von der sogenannten deutschen nationalen Kunst und ihrem Verhältnis zur hohen Kunst der Tradition d. h. der Antike und des Orients. Das mag für Chauvinisten sehr betrübend sein, es ist aber so, und wir haben mit dieser Tatsache zu rechnen.

Finden wir also in der Kunst dieser für die deutsche Kultur immer noch sehr frühen Jahrhunderte Werke, die durch ihre Güte in irgendeiner Hinsicht hervorragen — von den urgermanischen Erzeugnissen der geometrischen und Tierornamentik natürlich abgesehen — dann kann es nicht dem allergeringsten Zweifel unterliegen, daß sie auf ein antikes Vorbild zurückgehen bzw. daß ihr Verfertiger an diesem geschult war. Je schlechter sie sind, desto mangelhafter war dieses oder desto geringer die Kunstfertigkeit des Kopisten.

Doch das Gesagte gilt nicht ohne Einschränkung. Wenn wir von Kopisten sprechen, so wird mit Recht eingewandt werden können, daß gerade im Porträt, das auf Beobachtung und Wiedergabe des Individuellen beruht, von kopieren nur in beschränktem Umfange die Rede sein kann. Deshalb müssen wir sagen, daß die Porträts als Menschendarstellungen hinsichtlich der Proportionen und der stilistischen bzw. technischen Mittel durch die gewisse Partien, z. B. Augen und Haare, wiedergegeben werden auf Vorbilder zurückgehen, daß aber gerade die individuellen nur der selbständigen Beobachtung des Künstlers ihr

¹⁾ „Von alter und ältester Bauernkunst“ im „Führer zur Kunst“. Eblingen 1906.

Dasein verdanken können. Hier gilt dasselbe, was wir in der Malerei konstatieren konnten, wenn auch der Nachweis im einzelnen mit Rücksicht auf die Seltenheit der erhaltenen Werke wohl nur in der Elfenbeinschnitzerei exakt zu erbringen wäre: daß nämlich der Porträteur in der Regel an seinen Vorlagen nur änderte, was mit den Zügen des Darzustellenden nicht in Einklang zu bringen war. Gewiß muß auch der Kopist beobachten, nämlich seine Vorlage, das ist aber unbestreitbar viel leichter als die Natur nachzubilden; deshalb hält er sich, falls er irgend kann, an die Schöpfungen früherer Zeiten und gebraucht nur zögernd seine Augen zu selbständigen Exkursionen in die Natur. Daher die Höhe der Elfenbeinschnitzerei gleichzeitig mit dem Tiefstand der Großplastik, bei der die wenigen erhaltenen Werke nur einen engen Bezirk befruchten konnten. Die Folge davon ist, daß wir zwar die allerersten Porträtmerkmale, also Bärtigkeit oder Bartlosigkeit, finden bevor die menschliche Gestalt auch nur annähernd richtig, geschweige denn vollständig reproduziert wird, daß aber Fortschritte in der Vervollkommnung der Menschenbildnerie wesentlich früher zu konstatieren sind, als solche in der Porträtfähigkeit.

Eine Bemerkung, die wir häufig in der Malerei machten, ist auch hier am Platze, daß nämlich die Feststellung der Porträtmerkmale insofern immer lückenhaft sein muß, als wir feiner nur das Bekannte differenzieren. Der erste Eindruck auch der primitiven plastischen Werke ist für uns zunächst der der Fremdartigkeit, was uns veranlaßt alle Erzeugnisse einer Periode unter diesen Begriff zusammen zu fassen. Erst nach und nach wird unser Auge für die feineren Unterschiede geschärft, und da diese es gerade sind, die zur Porträtmäßigkeit führen, so liegt es auf der Hand, daß viele Gemeinsamkeiten zwar richtig beobachtet, manche feinen Differenzen von uns aber übersehen werden. Daher besitzen sicher viele Werke der frühmittelalterlichen Kunst mehr Porträtzüge, als wir heute festzustellen vermögen. Und zwar gilt dies nicht nur von der Bartracht, die in erster Linie den Schöpfungen einer Zeit ihr gemeinsames Stigma gibt, sondern auch von zahlreichen anscheinend unbedeutenden Details. Es ist daher sehr wohl möglich, daß ein späterer Bearbeiter dieser Materie zu noch günstigeren Urteilen gelangt, unwahrscheinlich aber ist, daß er eine andere Reihenfolge der individuellen Eroberung der einzelnen Partien des Gesichtes — um die es sich vorläufig wohl noch fast ausschließlich handelt — aufzustellen genötigt sein wird.

Wenden wir uns nun der neuen Periode zu.

Nahezu ausschließlich sind es auch jetzt die Werke der Kleinkunst, die uns Ausbeute an Menschendarstellungen und Porträts bieten, und zwar sind es auch hier wieder Goldschmiedekunst und Elfenbeinschnitzerei, denen die Führung gebührt.

Die Elfenbeinschnitzerei ist diejenige Kunst, in der sich am besten die Kontinuität der Entwicklung seit der Antike nachweisen läßt, und da sich von ihr auch die meisten Werke auf Buchdeckeln, als einzelne Platten, an Reliquien, Kästchen oder als Zierstücke anderer Kunsterzeugnisse erhalten haben, da sie zudem am gründlichsten, wenn auch längst noch nicht gründlich genug, untersucht ist, so haben wir zweckmäßiger Weise mit ihr zu beginnen.

Das älteste beglaubigte Stück deutscher Elfenbeinarbeit ist jener berühmte Buchdeckel der Stiftsbibliothek in St. Gallen, den der dortige Mönch Tutilo gegen 900 schnitzte. Vollendet im Akanthusornament, von guter Beobachtung in den Figuren der Bären Zeugnis ablegend, ist die Arbeit in der Menschendarstellung recht unbeholfen. Aber es ist ein neuer Stil, der uns hier entgegentritt und ein Hinweis darauf, daß man in Deutschland anfang fremde Anregung selbständig zu verarbeiten. Die langgestreckten Figuren mit den dicken Bäuchen, den unproportionierten Extremitäten und der reichen vielgefalteten Gewandung lassen kaum mehr eine Spur antiker Beeinflussung erkennen. Daraus geht hervor, daß Tutilo auf eigene Faust hin, nur mit loser Anlehnung an klassische Vorbilder, es versuchte die Natur zu meistern, und das ist gerade im Porträt die Voraussetzung des Erfolges. Aber der St. Gallener Meister blieb nicht vereinzelt. Schon um die Mitte des 10. Jahrhunderts lassen sich in Deutschland mit Bode zwei Schulen unterscheiden, von denen wenigstens die eine den von Tutilo beschrittenen Weg der Selbständigkeit bzw. des Naturalismus verfolgte.

Von den beiden Schulen ist die niederrheinische, deren hervorragendste Erzeugnisse das Museum in Darmstadt bewahrt, am meisten mit den französischen der Karolingerzeit verwandt und daher wie diese auch am meisten von der Antike, die oft direkt kopiert wird, beeinflußt. Das Relief ist durchgehends flach, die Konturen scharf, die Modellierung zumeist mangelhaft. Dabei ist die Mannigfaltigkeit in der Charakteristik groß, z. B. hat das wohl noch der 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts angehörige Himmelfahrts-Diphtychon in Liverpool und im South Kensington-Museum in London nach Clemen selbst in der Wiedergabe desselben Affektes, hier des Staunens, große Verschiedenheit des Ausdrucks.

Besonders ein Meister, dessen Werke Vöge zusammenstellte und beschrieb,¹⁾ bekundet intensives Naturstudium. Auf einer im Berliner Museum befindlichen Tafel dieses wohl unter Otto II. und seinem Sohne blühenden Schnitzers, ist die Inspiration der Evangelisten vortrefflich, wenn auch anatomisch inkorrekt, zum Ausdruck gebracht. Die Typen dieses Werkes, wie auch besonders eines hl. Paulus im Musée Cluny sind erstaunlich realistisch. „Die mächtigen Stirn- und Backenknochen in Verbindung mit dem eingedrücktem Nasenbein und der aufgestülpten Nase geben den Gesichtern einen derben, gewalttätigen Zug“ (Scheider). Nicht weniger absonderlich und selbständig ist auch die Behandlung von Haupthaar und Bart und die der „eigentümlich hängenden, schwimmenden und doch belebten Augen“. Aber selbst anatomische Beobachtung ist dem rheinischen Schnitzer nicht abzuspochen. Sind auch Hände und Füße ungeschlachtet — ersteres konnten wir in der Malerei, bei der ja auch die Bewältigung der Extremitäten besonders schwer fiel, wohl mit der Bedeutung der Gebärdensprache erklären — und die Beine viel zu lang, so ist die Modellierung der Arme vorzüglich, die der Beine nicht übel. Zweifellos hat der Künstler sich seine Modelle selbst unter seinen Mitmenschen gesucht, denn sie

¹⁾ „Ein deutscher Schnitzer des X. Jahrhunderts.“ Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen. XX. Bd., 1899. S. 117. Mit Abb. der sämtlichen Werke. — Vgl. auch den Aufsatz von Schneider in der Zeitschrift für christliche Kunst. IX. Bd. Sp. 259 ff. mit Abb.

verraten „nichts von der weltmännischen Etikette byzantinischer Heiliger“. Daß einem Meister, der sich sogar an die Bewältigung des Seelischen nicht ohne Erfolg heranwagte und darin trotz der schwierigeren Technik die zeitgenössischen Maler übertraf, daß einem Mann mit einem „naturalistischen Glaubensbekenntnis“ wie dieser allerdings ungewöhnlich begabte Meister auch Porträts hätten glücken müssen, ist nicht zu bezweifeln. Da sich jedoch leider keine derartige Arbeit von seiner Hand erhalten hat müssen wir uns mit der Konstatierung begnügen, daß er fremde Anregungen zu benutzen verstand, ohne darum den Gebrauch seiner eigenen Augen zu vernachlässigen.

Die andere, für uns wichtigere Schule, weil wir aus ihr hervorgegangene Porträts besitzen, ist die sogenannte sächsische.

Gegenüber Bode, auf dessen bis heute noch als Ganzes unübertroffene Geschichte der deutschen Plastik diese Einteilung zurückgeht, bemerken Clemen und Woermann mit Recht, daß zwar manche dieser Arbeiten nach Süddeutschland von der neueren Forschung verwiesen werden und zwar von Riehl¹⁾ teilweise nach Regensburg und Bamberg, daß wir aber in der Regel zufrieden sein müssen, „wenn sich ein Bildwerk mit Sicherheit als deutsche Arbeit der sächsischen Kaiserzeit erkennen läßt“. Für unsere Zwecke genügt das auch vollkommen, wie wir ja auch in der genaueren Datierung in den meisten Fällen auf unüberwindliche Schwierigkeiten stoßen. Für unsere Aufgabe ist es auch belanglos, ob wir eine rheinische Arbeit irrtümlich der „sächsischen“ Schule zuschreiben und umgekehrt, denn die Durchdringung des Materiales ist noch bei weitem nicht bis zu einem Punkte gediehen, daß solche Feinheiten von ausschlaggebender Bedeutung wären. Unbestreitbar aber ist, daß der Stil der ottonischen Zeit, wohl besonders der der sogenannten „sächsischen“ Schule, ein anderer und freier ist als der der Karolinger, und daß nunmehr das Schwergewicht nicht nur der deutschen, sondern der ganzen mittel- und westeuropäischen Kunst innerhalb der Grenzen des eigentlichen Deutschlands liegt. Daß diese Verlegung des Schauplatzes vorübergehend mit einem Abebben der künstlerischen Hochflut einherging sei allerdings so wenig verschwiegen, wie daß die Karolingischen Meisterwerke dauernd unerreicht bleiben. Für uns ist entscheidend, daß wir aus diesem Zeitraume verschiedene Porträts besitzen.

Das älteste und zugleich durch die dargestellten Personen interessanteste geschnitzte Bildwerk mit Porträts ist die berühmte, umstehend mit gütiger Erlaubnis des Eigentümers abgebildete Tafel im Besitz des Marchese Trivulzio in Mailand (Abb. 9). Sie stellt Kaiser Otto den Großen, die Kaiserin Adelheid und den jugendlichen Otto II. dar. Bemerkenswert ist die kräftige Herausarbeitung der Formen trotz der flachen Reliefbehandlung, die Einfachheit der Mittel und die Energie der Charakteristik. Die Figuren sind gedrunken, während sie am Ausgang der Karolingischen Periode schlank waren und auch um das Jahr 1000 wieder sich im allgemeinen verfeinern. Andererseits drängt sich auch hier eine Beobachtung auf, die wir bereits wiederholt in der Ma-

¹⁾ „Die bayerische Kleinplastik der frühromanischen Periode“ in den Forschungen zur Kultur- und Literaturgeschichte. II. Bd. 1894. S. 1 ff.

lerei machen konnten, daß nämlich die Zahl der Typen, über die gegenüber der Antike und dem Frankfurter Meister der primitive Künstler verfügt, sehr beschränkt ist, und daß deshalb regelmäßig eine Verähnlichung der Nebenpersonen an die porträtierten Hauptpersonen stattfindet. Daß wir bei der Frankfurter Tafel das Gegenteil betonen konnten, beweist die außerordentliche Höhe dieses Kunstwerkes. Auf der Mailänder ist der Kaiser seinem Schutzpatron Mauritius in Kopf-, Ge-

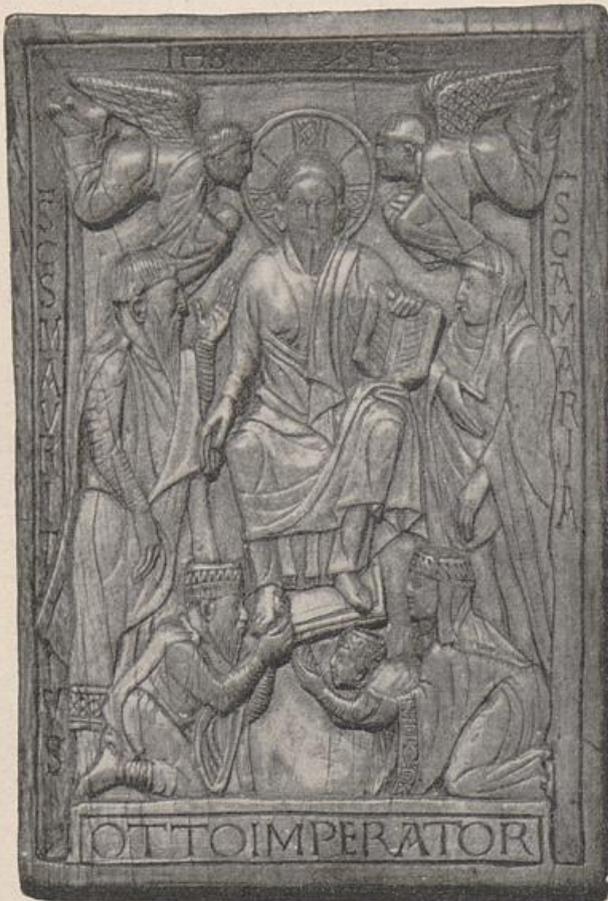


Abb. 9. Otto der Große mit Gemahlin und Sohn. Elfenbeintafel im Besitze des Marchese Trivulzio. Fast Originalgröße.

sichts- und Bartform sehr ähnlich, daraus jedoch zu folgern, daß auch Otto Typus sei, wäre natürlich ganz irrig, selbst wenn die Gesichter auf der zweiten Tafel desselben Diptychons nicht völlig anders gebildet wären.

Da wir die Frage des sogenannten „typischen“ Porträts im vorigen Bande hinlänglich erörtert haben, genügt hier der Hinweis, daß ein solches wohl eventuell mit Lamprecht als Einteilungsmittel im Gegensatz zu einer Kunst, die jeden Zug einer Persönlichkeit individuell wiedergibt, Geltung haben mag, daß es aber im prägnanten Sinne niemals existiert hat. Denn gerade diejenigen beobachteten Merkmale, die vom Typus, bzw. der in einer Schule herkömmlichen und üblichen Art Personen darzustellen abweichen, sind die porträtmäßigen. Sie allein geben uns das Recht eine Menschendarstellung für ein Porträt zu erklären. Daher dürfen wir, wenn die Zahl der beobachteten Züge gering ist gegenüber den konventionell oder

traditionell wiedergegebenen vielleicht von einem „nicht individuellen“, niemals aber von einem „typischen Porträt“ reden. Prägnant gebraucht ist ja letztere Bezeichnung eine *Contradictio in adjecto*. Eine genauere Betrachtung der Mailänder Tafel wird uns Aufschlüsse über die damalige Porträtfähigkeit geben. Daß auf ihr Porträtabsticht besteht geht klar aus der Inschrift hervor. Welcher Otto allein gemeint sein kann liegt auch beim Vergleich mit den beiden anderen Ottonen auf der Hand, es gilt jetzt daher den Grad der Ähnlichkeit festzustellen.

Widukind beschreibt den gewaltigen Herrscher in seiner *Sachsengeschichte* folgendermaßen¹⁾: „Hierzu gesellt sich noch der gewaltige Körperbau, der die volle königliche Würde zeigt, das Haupt mit ergrauendem Haar bedeckt, die Augen funkelnd und nach Art des Blitzes durch plötzlich treffenden Blick einen gewissen Glanz ausstrahlend, das Gesicht rötlich und der Bart reichlich niederwallend, und zwar gegen den alten Brauch.“ Dazu noch die Bemerkung, daß er Neigung zum *Embonpoint* hatte (*venter commodus*).

Unmittelbar verwerten läßt sich von dieser Schilderung nur wenig, vor allem scheiden die Farbenangaben aus. Dagegen steht fest, daß Otto „gegen den alten Brauch“ den Bart lang trug und das genügt uns auch zur Identifizierung vollkommen. Aber wir können aus der Schnitzerei neben dem einen Merkmal der Bärtigkeit noch das der stark gebogenen Nase abstrahieren, ferner als drittes die Form des Bartes angehend seine Länge, als viertes den Schnurrbart, dessen kurzer, die Oberlippe kaum bedeckender Schnitt vielleicht als 5. Merkmal gezählt werden darf, wozu noch als sechstes möglicherweise die Verjüngung des Vollbartes tritt. Was jedoch diese anlangt so ist ihr nur sehr bedingt Glauben zu schenken, da nicht nur das Siegel Ottos seinen mächtigen Bart breit und kantig enden läßt, sondern auch Christus und Mauritius ihn gleich dem Kaiser tragen.

In einem solchen Falle sind wir berechtigt von stilistischen Eigentümlichkeiten zu sprechen, die, wenn sie auch nicht stets von den beobachteten Zügen abgezogen werden müssen, doch ausnahmslos als strittig bzw. zweifelhaft zu bezeichnen sind. Würden wir hier nicht unsere Methode der Vergleichung des erhaltenen Materiales ergänzen durch Vergleich mit Idealfiguren, wobei sich stilistische Eigentümlichkeiten mit größerer Sicherheit feststellen lassen, als bei Beschränkung auf Porträts, so wäre das ein schwerer Fehler, der irrig bereits verschiedentlich unserer Methode vorgeworfen wurde.

Von geschätzter Seite ist andererseits meine Inkonsequenz getadelt worden, weil ich im allgemeinen den Vergleich mit dem Figurentypus als unsicherstes Verfahren zur Konstatierung des erreichten Porträtgrades ablehnte, in einzelnen Fällen aber selbst zu diesem Auskunftsmittel griffe. Da es sich hier um eine Frage von hoher prinzipieller Wichtigkeit handelt, sei sie im Anschluß an das obige Beispiel zu lösen versucht.

Wie ich in der „Frühmittelalterlichen Porträtmalerei“ ausführte, gibt es drei Methoden, um die Ähnlichkeit eines Porträts festzustellen. Entweder man vergleicht es mit dem lebenden Modell, was in diesem Zeitraum natürlich unmöglich ist, oder aber man vergleicht alle von derselben Person erhaltenen Porträts miteinander, wobei dann die allen gemeinsamen Züge, sofern sie nicht als stilistische dadurch erwiesen sind, daß sie bei sämtlichen Menschendarstellungen derselben Zeit oder derselben Kunstschule sich wieder finden, als beobachtet zu gelten haben. Endlich besteht die dritte Möglichkeit in einem Vergleich eines Porträts mit dem Typus, wie wir ihn bei Ideal- und Heiligenfiguren finden. Diese Methode bezeichnete ich

¹⁾ II. Buch, Kap. 36. Übersetzung von R. Schottin in den „Geschichtsschreibern der deutschen Vorzeit“.

als die unsicherste, weshalb ich in diesem Werke, ebenso wie in der Porträtmalerei, mich auf die zweitgenannte tunlichst beschränke.

Nun ist es, wie ja auch von mir betont, ohne die Kenntnis der anderen gleichzeitigen Kunsterzeugnisse ganz unmöglich die beobachteten Züge selbst durch Vergleich sehr vieler Porträts derselben Person herauszufinden, denn besonders in der Malerei findet sich die traditionelle oder schulmäßige Darstellungsformel gewisser Partien regelmäßig bei allen Menschendarstellungen, also auch bei sämtlichen Porträts wieder, wir würden also solche Züge, allein auf die Porträts gestützt, irrtümlich für individuell halten. Es folgt daraus, daß wir die bei Idealköpfen übliche Darstellungsart kennen müssen, da wir sonst fortgesetzt Irrtümer, und zwar zugunsten unseres Urteils über die Porträtfähigkeit einer Zeit, begehen würden. Dieses Verfahren ist von mir auch stets befolgt worden. Der Vorgang war also folgender: Es seien verschiedene Porträts derselben Person als Vergleichsobjekte gegeben. Aus diesen wird eine Reihe von Zügen gewonnen, die sich bei allen wieder finden, also zunächst für beobachtet gelten können. Nun zeigt sich aber bei einem Vergleich mit anderen gleichzeitigen Menschendarstellungen, daß auch diese dieselben Züge aufweisen. Dadurch wird es zweifelhaft, ob die betreffenden Merkmale, wiewohl sie sich auf allen Porträts finden, auch wirklich individuell beobachtet wurden, vielmehr haben wir in ihnen wahrscheinlich typische Züge zu erblicken. Deshalb unser Mißtrauen gegenüber der Bartform Ottos.

Besitzen wir nun von einer Person nur ein einziges Porträt, was ja die Regel bildet, so bleibt uns überhaupt nur der Weg offen diejenigen Merkmale, die wir durch Vergleich des Porträts mit anderen Menschendarstellungen als wiederkehrend, d. h. typisch erkennen, nicht in den engeren Kreis der als Porträtmerkmale in Frage kommenden zu ziehen. Da aber dieses Verfahren deshalb unsicher ist, weil die positive Gegenprobe, nämlich der Vergleich mit einem anderen Porträt, fehlt, so wenden wir es nur wiederstrebend und in Ausnahmefällen an: regelmäßig dagegen vergleichen wir jeden Zug, bevor wir ihn für porträtmäßig erklären, mit dem entsprechenden der Idealfiguren, oder — was im Prinzip dasselbe ist — mit anderen Menschendarstellungen und Porträts dritter Personen. Hoffentlich bewahrt diese prinzipielle Klarlegung ein für allemal unsere Methode vor Mißverständnissen.¹⁾

Was sonst Körperbildung, Kopf- und Gesichtsform anlangt, von Augen und Ohren natürlich ganz zu schweigen, so werden wir gut tun, weder auf sie, noch auf die Gesichter von Gemahlin und Sohn, großes Gewicht zu legen; denn da die frühmittelalterliche Kunst sich im wesentlichen mit einer Wiedergabe der äußeren Formen bzw. Konturen begnügt, ohne die Details der Gesichtsmodellierung zu berücksichtigen, also Umrißzeichnung statt Inrißzeichnung bietet, wie Lamprecht treffend hervorhebt, so ist dadurch bei jugendlichen und bartlosen Gesichtern die größtmögliche Zahl der selbst im günstigsten Falle, also bei genauester Naturbeobachtung

¹⁾ Ein Kritiker, dessen Namen ich lieber verschweigen will, meint u. a., man würde auf Grund meiner Methode zur Feststellung kommen, daß die Madonna im Leben die Gewohnheit hatte, lange Hängezöpfe zu tragen, weil sie an den Chorschranken der Liebfrauenkirche zu Halberstadt und als Stuckfigur im Dom zu Erfurt so dargestellt sei!! Sapienti sat!

wiedergebbaren Porträtmerkmale so reduziert, daß wir nur sehr selten die zur genaueren Ikonographie erforderliche Anzahl individueller Züge feststellen können. Wie viel an diesem Unvermögen auf Konto unserer mangelhaften Beobachtungsgabe zu setzen ist mag, weil nicht feststellbar, eine offene Frage bleiben.

Während das ottonische Familienporträt etwa aus den sechziger Jahren des 10. Jahrhunderts stammt, ist das nächste uns erhaltene, das seines Enkels Otto III., kaum vor dem Jahre 1000 hergestellt worden. Es befindet sich auf dem Vas lustrale der Münsterkirche in Aachen, im Abguß in der Sammlung des Münchner National-Museums, und zeigt den Kaiser mit mehreren anderen Personen, darunter wohl auch Papst Gregors V. Unsere Abbildung 10 verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Pater Stephan Beissel S. J.

Daß Otto III. hier in Elfenbein abgebildet ist, kann, nachdem Bock¹⁾ eine dies bezeugende Inschrift aufgefunden hat, kaum einem Zweifel unterliegen, wiewohl



Abb. 10. Otto III. thronend auf dem Vas lustrale im Domschatz zu Aachen.
Originalgröße nach einer Aufnahme von B. Kühnens in M. Gladbach.

Vöge den Nachweis trotzdem nicht für genügend erbracht hält. Trotzdem ist der Porträtwert nicht einwandfrei. Wie Otto III. aussah, wissen wir recht genau,²⁾ nämlich daß die Form seines Gesichtes länglich-oval, seine Nase gerade oder doch nur wenig gebogen war; ferner steht fest, daß er erst wenige Jahre vor seinem Tode leichten Bartanflug um das Kinn trug. Vergleichen wir hiermit die Skulptur, so sind verschiedene wichtige Inkongruenzen nicht zu verkennen, was bei der großen Übereinstimmung der malerischen Porträts des jugendlichen Kaisers besonders auffällt. So zunächst der geradezu viereckige Schnitt des Gesichtes, das breite Kinn gegenüber dem spitzen auf den anderen Darstellungen, die dicke Nase und — vor allem — der kurze kräftige Schnurrbart. Dabei ist die Schnitzerei vorzüglich, die anderen Gesichter sind von dem des Kaisers durchaus verschieden, so daß von unbeab-

¹⁾ Franz Bock „Karls des Großen Pfalzkapelle“. S. 63. Vergl. ferner seinen Aufsatz in den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission 1860. S. 147 ff. mit Abb.

²⁾ Vgl. meinen Aufsatz in der „Christlichen Kunst“ 1907. S. 200ff. und den Abschnitt in der Frühm. Porträtmalerei. S. 62 ff. mit vollständigem Abbildungsmaterial.

sichtigten Fehlern kaum die Rede sein kann. Nachdem sich Malereien korrigieren lassen, Schnitzereien in den meisten Fällen aber nicht, so könnte ja eine Verschiedenheit der malerischen vom plastischen Porträt unter Umständen am einfachsten durch ein Ausgleiten der Hand des Schnitzers erklärt werden. Daß der Schnurrbart aber auf technisches Ungeschick zurückzuführen ist, kann im Ernst nicht behauptet werden, umso weniger, als die Arbeit, ein ziemlich tiefes Relief, sehr gut ist, wenn die Figuren auch zu kurz gerieten. Sehr interessant sind die dicken Lippen, die nach Siegel und Münzen Otto hatte und durch die das aus der Miniatur gewonnene Bild ergänzt werden muß. Neben diesen ikonographischen Verschiedenheiten trägt der Kaiser auch auf dem Elfenbein einen kurzen Mantel, während er sonst mit sehr langem Mantel abgebildet ist. Dazu kommt, daß er den Reichsapfel in der Rechten, das Zepter in der linken Hand trägt, während sonst ausnahmslos die Rechte das Zepter hält und nur auf der Aachener Kaiserminiatur der Reichsapfel in der Linken ruht, die Rechte aber frei ist. Kurzum: es ergeben sich eine Reihe von Schwierigkeiten, die einem abschließenden Urteil über den ikonographischen Wert entgegen stehen. Jedenfalls ist das Elfenbein viel weniger schematisch als die Mehrheit der Miniaturen, besonders in der Mundbehandlung, aber ihre große Übereinstimmung, noch dazu durch die Siegel unterstützt, läßt uns wohl nur den Ausweg offen, das Elfenbein sei kurz vor dem Tode Ottos als Erinnerungsbild entstanden. Denn, vom Mund abgesehen, verdienen die Miniaturen sicher größeren Glauben. Zur Annahme, daß es sich hier nur um ein Bildnis handle, kann ich mich nicht entschließen.

Keinesfalls ist der Kaiser, wie Bode für möglich hält, 983 bei seiner Krönung in Aachen porträtiert worden, denn damals war Otto noch ein Kind, ebensowenig 996, wie Bock meint, da er damals erst 15jährig war, eher ist die Arbeit zur Erinnerung an diesen Vorgang nachträglich angefertigt worden. Meines Erachtens haben wir hier einen neuen Beleg für die bereits in der Malerei gemachte Beobachtung, daß nicht selten auch der zeitgenössische Herrscher nicht porträtmäßig, sondern als mehr oder minder freies Erinnerungsbild oder gar Phantasieprodukt dargestellt wird, da die räumliche Entfernung den Künstler häufig von der Verpflichtung authentischer Treue dispensierte, wie es ja heute noch nicht selten die zeitliche tut. Das bliebe auch in Geltung, wenn die Schnitzerei mit Otto II. identifiziert werden sollte. Vielleicht hatte der Künstler sich die dicken Lippen und den Schnurrbart gemerkt, im übrigen aber sich um die historische Erscheinung wenig gekümmert.

Mag diese Beobachtung im vorliegenden Falle doppelt befremden, da ja Otto in Aachen bekannt sein mußte — wofür die Schnitzerei dort hergestellt ist — so kann ich mir doch auf andere Weise die Verschiedenheit von den authentischen Porträts nicht erklären. Ein weiteres etwa gleichzeitiges Elfenbeinporträt ist das des Bischofs „Adalbero crucis Christi servus“ († 964) auf einer Elfenbeintafel im Museum in Metz, wohl um 950, geschnitzt. Es ist ein bartloses Brustbild in einer viereckigen Nische am Fuße des Kreuzes und hat mit seinem in Metz aufbewahrten Siegel Ähnlichkeit (Abb. 11).¹⁾

¹⁾ Vgl. über dieses häufig abgebildete Werk Franz X. Kraus „Die christlichen Inschriften der Rheinlande“ II, 1. 1892. Nr. 315, mit Literatur und Keune im „Jahrbuch der Gesellschaft für loth-

Unsere Abbildung 12, die ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Professor Keune verdanke, ebenso wie die des Siegels von einer Urkunde vom Jahre 942 im Bezirksarchiv zu Metz, läßt trotz der Kleinheit des Kopfes bei dessen sauberer Ausführung den Erzbischof mit Bestimmtheit mit dem I. seines Namens identifizieren. Denn vor allem ist die eigentümliche eckige Form des Haaransatzes (die sogenannten „Geheimratswinkel“), ganz charakteristisch und findet sich ebenso auf dem im übrigen recht mangelhaften Siegel des Kirchenfürsten (Abb. 13). Die große Feinheit der Ausführung stellt der Technik des Schnitzers ein gutes Zeugnis aus. Bemerkenswert ist, daß sein Gesicht durchaus verschieden ist von den anderen dieser Tafel, was die Porträtabsticht zur Genüge beweist. So ist man geneigt, die eckige, ganz ungermanische Form des Untergesichtes mit dem kurzen Kinn und dem energischen Mund für individuell beobachtet zu halten, wenn sich das natürlich aus Mangel an



Abb. 11. Adalberotafel im Museum zu Metz, stark verkleinert.



Abb. 12. Adalbero I. Ausschnitt in Originalgröße aus nebenstehender Tafel.



Abb. 13. Siegel Adalberos I. vom Jahre 942. Originalgröße.

Vergleichsmaterial auch nicht beweisen läßt. Geradezu lebendig aber wirkt das Köpfcchen durch den nach rechts gewandten Blick.

Der Christuskopf ist interessant durch den wohlgelungenen Ausdruck des Schmerzes, aber auch durch die entschieden israelitische Form der Nase. Sogar die halb geschlossenen Augen hat der Künstler zur Unterstützung seiner Absicht, dem Antlitz den Ausdruck großen Schmerzes zu verleihen, dienstbar zu machen verstanden. In der Malerei fanden wir denselben Affekt erst zu Beginn des 12. Jahrhunderts als ersten Versuch einer seelischen Belebung. Die lebhaft bewegte der Figuren, die geradezu ängstliche Vermeidung der en face-Stellung, beweisen Naturstudium; die Akanthuseinrahmung aber — vom Sujet natürlich zu schweigen — verrät ebenso wie die abgewandelte korinthische Säule den Einfluß der Antike. Dieses rheinische Werk besitzt daher, neben seiner Bedeutung für das Porträt, auch

„ringische Geschichte“ XII. 1900. S. 359, sowie Keune „Metz, seine Geschichte und Sammlungen“. Metz, 1907. S. 113—115 und S. 268. Während St. Beißel „Geschichte der Evangelienbücher“. Freiburg i. Br. 1906. S. 310 und Molinier S. 137, auf Bischof Adalbero II. († 1005) das Elfenbein datieren ist u. a. in den „Elsässischen und lothringischen Kunstdenkmälern“ (Hausmann) Adalbero I. mit dem dargestellten identifiziert.

die eines Beispiels für die Verwertung und Belebung antiker Formen in nationalem Sinne.

Der Vollständigkeit halber wollen wir die Porträts Kaiser Otto II. und seiner Gemahlin Theophanu auf einem Reliquienkästchen im Hotel Cluny zu Paris anführen. Diese Elfenbeinschnitzerei von griechischen Händen beweist sowohl die hohe Porträtfähigkeit der byzantinischen Kunst, als auch ihre große Verschiedenheit von den abendländischen Erzeugnissen. Daß das Ehepaar, dem der Heiland die Hände segnend auf die Häupter legt, sich von vorn, aufrecht, in ganzer Gestalt präsentiert, ist im Abendlande ungebräuchlich. Auch hier haben wir Doppelporträts, ja sogar auf dem Mailänder Elfenbein ein Familienbild, aber die Fürstlichkeiten nehmen eine demütige Haltung ein, während hier, wie auch auf dem den Kaiser Romanos Diogenes und seine Gemahlin Eudoxia darstellenden Elfenbein im Cabinet des Medailles zu Paris¹⁾, das Ehepaar aufrecht steht und trotz der deutlich gemachten Abhängigkeit vom Höchsten doch entschieden selbstbewußter aufgefaßt ist. Diese byzantinischen Doppelporträts erwecken den Eindruck, als sei der Ton auf die Fürstlichkeiten gelegt, die heilige Handlung aber nur etwas Nebensächliches, während im Abendlande der Akzent auf der Feierlichkeit des religiösen Vorganges ruht, die allein der Assistenz sterblicher Menschen auf einem Kunstwerk Daseinsberechtigung verleiht. Der Mensch fühlte sich im griechischen Reiche mehr als selbstbewußte Individualität als im Abendlande.

Als weitere byzantinische Elfenbeinporträts des 10. Jahrhunderts seien die Brustbilder auf der Kreuzestafel in der Franziskanerkirche von Cortone genannt, von denen eines den Kaiser Nicephorus Phocas darstellt²⁾, sowie das des zu Füßen einer herrlichen nur überschulenkten Madonnengestalt in Anbetung kauernenden vornehmen Laien, vielleicht eines Komnenen, im Nationalmuseum zu München.

Daß die Porträtfähigkeit, wo sie voll ausgenutzt wurde, auch im Abendlande sehr beachtenswert war und den Vergleich mit griechischen Arbeiten nicht zu scheuen brauchte und daß wir durchaus nicht genötigt sind, technischem Unvermögen zuzuschreiben, was sich auf andere Weise leichter erklären läßt, geht aus einem nur wenig jüngeren Elfenbeinwerke hervor.

Bischof Sigebert von Minden in Westfalen (1022—36) hat sich zweimal auf Miniaturen und einmal auf einer Elfenbeintafel, die sich jetzt als Deckel des Msc. theol. Germ. Quart. 42 der Kgl. Bibliothek zu Berlin befindet, abbilden lassen (Abb. 14). Während die beiden Miniaturen, da zu verschiedenen Zeiten gefertigt, untereinander stark differieren, zeigt die eine mit der Schnitzerei eine ganz erstaunliche Übereinstimmung. Wie Graeven, dessen Verdienst es ist, die drei interessanten Porträts veröffentlicht zu haben,³⁾ bemerkt, ist zunächst der Haarschnitt der gleiche. „Ein

¹⁾ Die Otto II. darstellende Tafel ist sehr häufig abgebildet, z. B. in O. Jägers „Weltgeschichte“ 2. Bd. 2. Aufl., S. 123, Abb. des Romanos bei Schlumberger „Un empereur Byzantin au dixième siècle Nicéphore Phocas“. Paris, 1890. S. 369.

²⁾ Abb. ebenda, S. 689. — Das Werk gibt eine gute Einführung in die damalige byzantinische Kunst. Abbild. der Madonna im Katalog des bayerischen Nationalmuseums V. Bd. 1890 als Nr. 162 auf Tafel VII.

³⁾ Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde (Westfalens) 61. Bd. Münster, 1903. S. 1—22 mit 3 Tafeln.

Büschel fällt in die Mitte der Stirn, über der Stirn tritt das Haar in schön geschwungenem Bogen zurück, aber vor jedem Ohr lagert sich wieder ein Büschel auf die Wange, die einzelnen Büschel sind zierlich geteilt. Solche Frisur muß bei der Geistlichkeit ums Jahr 1000 beliebt gewesen sein.“ Dazu kommt noch an übereinstimmenden Merkmalen die lange, nach unten breit auslaufende Nase, sowie die Eckigkeit des Gesichtes, das nichts weniger als schön zu nennen ist und keinesfalls erkennbare Spuren eines Ideales aufweist. Graeven schreibt treffender Weise: „Das Bild erinnert stark an einen Typus, dem man heute noch unter westfälischen Bauern begegnet, und gerade daraus dürfen wir schließen, daß die Miniaturmaler den alten Mindener Bischof, der wahrscheinlich ein Sohn der westfälischen Erde gewesen ist, nicht übel getroffen haben.“

Solche Zeugnisse von unbeteiligter Seite, aus denen die jedem Betrachter sofort auffallende Porträtähnlichkeit erhärtet wird, sind besonders willkommen, um dem Einwurf zu begegnen, der Verfasser sei vielleicht nicht ganz unbefangen, wenn er entgegen der bisherigen Anschauung die Porträtfähigkeit auch des frühen Mittelalters verfißt.

Ganz richtig betont Graeven weiter, daß die Gesichtszüge Sigeberts in Elfenbein weniger charakteristisch herausgearbeitet sind als in der Miniatur, da die erstere schwieriger ist. Der Schnitzer war aber von derselben realistischen Tendenz be-seelt, wie der Maler, daher haben wir in beiden Werken die gleiche peinlich genaue Darstellung der Gewänder, daher auch die eigenartige selten vorkommende Behandlung der Tonsur.

Es unterliegt gar keinem Zweifel, daß wir in dieser Arbeit eines Mindener Meisters — also einem mit Sicherheit der „sächsischen“ Schule zuzuschreibenden Werke — erstaunlichen Realismus feststellen können. Wo sich aber Realismus zeigt, da muß — zum mindesten in der primitiveren Kunst — das Porträt gedeihen, denn sein Wesen ist ja Unterordnung des Künstlers unter die Natur bzw. unter sein Modell im Gegensatz zur Unterordnung unter ein Schönheitsideal, eine Manier oder einen Stil. Diese naturalistische Richtung läßt sich zwar an keinem Beispiele so gut beweisen wie an dem Sigeberts, sie war aber zweifellos damals weit verbreitet, ganz besonders wohl in unserer Schule. Die Köpfe, auch auf älteren Werken, sind oft erstaunlich individuell, und dieses naturalistische Bestreben geht in einzelnen Fällen sogar bis zur Häßlichkeit. Neben Arbeiten, wie z. B. dem Bamberger Elfenbeinkästchen, von dem eine Platte im kgl. Museum zu Berlin, drei im Nationalmuseum in München sich befinden¹⁾ und das — nach Bode in Sachsen entstanden — sich durch gute Proportionen, mannigfaltige und frei bewegte Stellungen und individualisierte Gesichter auszeichnet, steht die um ein halbes Jahrhundert jüngere, ebenfalls bei Bode, sowie in Voeges Katalog der Elfenbeinbildwerke des Berliner Museums abgebildete, vielleicht fränkische Tafel im Berliner Museum, die in den häßlichen Judengesichtern mit sogar nationaler Haar- und Barttracht einen krassen Naturalismus beweist. Auch in der Malerei, besonders der Salzburgs in der 2. Hälfte des XII. Jahrhunderts hatten wir eine stark realistische Neigung konstatieren können.

¹⁾ Abb. bei Bode „Geschichte der deutschen Plastik“ Tafel bei S. 16 und Katalog des bayr. Nationalmuseums V. Bd. Tafel VIII.

Ob die beträchtlich ältere Schnitzerei hier tonangebend war, sei dahingestellt. Sicher ist, daß jeder Naturalismus dem Porträt zugute kommen mußte, sicher auch, daß jetzt gerade im Porträt von einem Fortbestehen der Tradition nur sehr beschränkt die Rede sein kann. Denn jeder Porträtner muß von ihr abweichen und kann höchstens in Einzelheiten und in der Komposition, niemals aber in charakteristischen Gesichtspartien ihr folgen.

Für unsere Zwecke genügt der Hinweis, daß in der Elfenbeinschnitzerei neben



Abb. 14. Bischof Siegebert von Minden. Originalgröße.

traditionellen, sich sklavisch an die Vorlagen anlehrenden Arbeiten, wie sie damals besonders am Rhein entstanden zu sein scheinen, eine bis in die Tage Otto des Großen zurückgehende naturalistische Richtung nachweisbar ist; eine ihrer porträtistisch höchsten Leistungen ist unsere, Siegebert darstellende Tafel, so daß wir den Höhepunkt der Porträtmalerei zusammenfallen sehen mit dem der Schnitzerei. Während aber in ersterer byzantinische Vorbilder deutlich in die Erscheinung treten, dürften die „sächsischen“ Schnitzer zwar selbstverständlich die Kunsterzeugnisse des Ostens so gut wie die der Antike gekannt haben, jedoch in der Verarbeitung der Motive viel selbständiger vorgegangen sein. Denn sonst wäre die Naturbeobachtung nicht in gleichem Maße feststellbar gewesen. Ist es doch eine Regel, daß ein neues und besseres künstlerisches Ausdrucksmittel gern übernommen und schablonenhaft angewandt wird, wenn nicht die naturalistische Tendenz zu selbständigen Versuchen das Gesehene zu bewältigen antreibt. Daß die Komposition aber nicht antik ist, sondern dieser Zeit angehört, liegt auf der Hand. Die Darstellung des auf einem Tuche von zwei Diakonen schwebend erhaltenen Bischofs ist mir sonst bei Lebenden nicht wieder vor Augen gekommen.¹⁾

¹⁾ Über diese Auffassung bei Verstorbenen wolle man meine Ausführungen bei Betrachtung der Grabsteinplastik des 13. Jahrhunderts vergleichen.

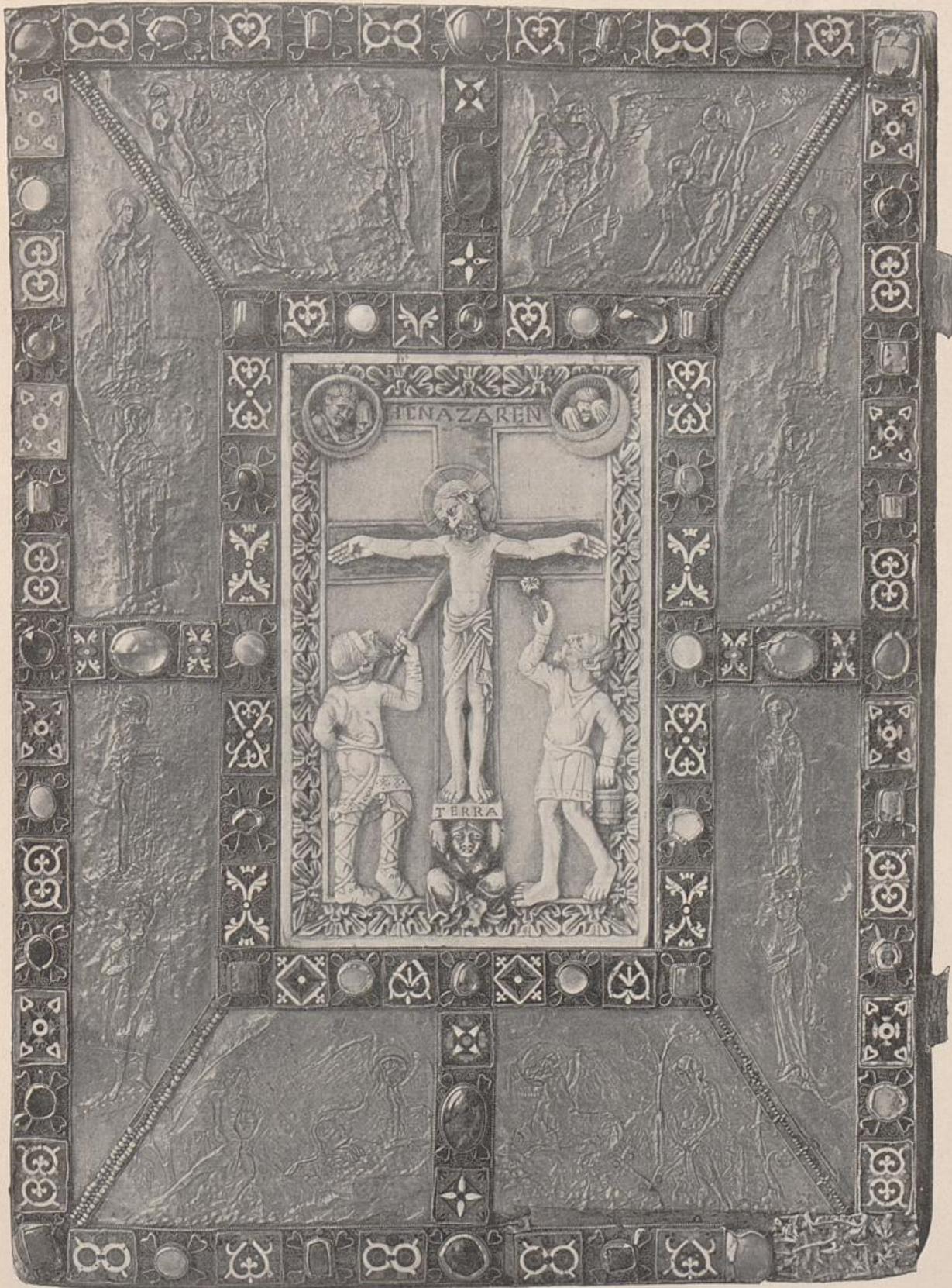


Abb. 15. Deckel des Echternacher Evangeliiars im Großherzogl. Museum zu Gotha. Originalgröße.

dueller Merkmale feststellen: Den Haarbüschel in der Stirn, den Bogen der Stirn, den Büschel vor den Ohren, die lange Nase, deren breite Basis, die eckige Gesichtsförmung und die Bartlosigkeit, sowie die Tonsur, also 8 individuelle Züge. Daß diese völlig ausreichen, um eine bestimmte Person in einem numerisch beschränkten Stande, wie dem der Bischöfe, zu identifizieren, ist kaum zu bestreiten. Leider existiert, nach gütiger Mitteilung des Herrn Geheimrat Philippi, von Sigebert kein Porträtsiegel.

Wie Bode mit Recht betont, ist die Elfenbeinskulptur in ihrer Entwicklung von der großen Plastik nahezu unabhängig gewesen, da „am gleichen Orte und zur gleichen Zeit die vollendetsten Elfenbeinarbeiten neben den ersten rohen und halb kindischen Versuchen in der großen Plastik entstanden.“ Aber auch mit den anderen Kleinkünsten besteht — vom allgemein christlichen Inhalt und kompositioneller Übereinstimmung natürlich abgesehen — fast gar kein Zusammenhang, und während die letzteren teils mehr der Antike, teils mehr byzantinischen Beispielen folgen, wird in der Schnitzerei eine größere Selbständigkeit gewahrt. Das legt ein um so rühmlicheres Zeugnis von dem jungen deutschen Wirklichkeitssinn ab, als die damaligen Menschendarstellungen und Porträts des Osten vortrefflich sind.¹⁾ Wir können daher konstatieren, daß sowohl die ersten geschärften deutschen Wirklichkeitssinn bekundenden Menschendarstellungen, als besonders die ersten nachweisbaren Porträts der Plastik — ohne Berücksichtigung der Siegel — in der Elfenbeinschnitzerei der ottonischen Periode zu finden sind.

Neben den Arbeiten in Elfenbein sind es in erster Linie — von den später zu behandelnden Siegeln abgesehen — solche in Edelmetall, in denen respektable porträtistische Leistungen zu verzeichnen sind, die, wenn auch erst etwas später, auch mit ersteren konkurrieren können. Ist die Goldschmiedekunst doch urgermanisch. Wie hoch sie schon in den ältesten Zeiten geschätzt war, geht aus der Festsetzung eines besonderen Wergeldes für den Goldschmied hervor. Während Menschendarstellungen, fast ausschließlich auf antike Beispiele zurückgehend, im eigentlichen Deutschland, von den Rheingegenden, die mit Frankreich in inniger Berührung standen, abgesehen, bisher nur selten bewältigt wurden, — der berühmte Tassilokelch von etwa 780 im Stifte Kremsmünster ist hier zu nennen — wenn man sich aber an sie wagte, über den länglich-ovalen germanischen Gesichtsschnitt und Bärtigkeit hinaus keine beobachteten Merkmale zu konstatieren waren, vollzieht sich auch hierin in der ottonischen Zeit eine Wandlung. Und zwar sind es wie bisher in erster Linie getriebene Reliefarbeiten in Gold- und Silberblech, sowie in Kupfer, in denen man sich versuchte, während Rundfiguren noch zu den größten Ausnahmen zählen.

Solche getriebene Porträts, wegen der Dünne des Metalles nur wenig widerstandsfähig, haben sich, wenn auch zumeist stark beschädigt, ziemlich zahlreich erhalten. Wohl das bekannteste Werk dieser Art ist der berühmte, zwischen 983 und 991 datierbare Deckel des Echternacher Evangelienkodex²⁾, auf dem Otto III.

¹⁾ Vgl. Schlumberger a. a. O. Ferner über byzantinische Kunst A. Muñoz, „L'Art byzantin a l'exposition de Grottaferata“. Rom 1906.

²⁾ Unsere Abbildung 15 ist dem Aufsatz von P. Clemen „Die rheinische und westfälische Kunst . . . Düsseldorf, 1902“ in Seemanns Zeitschrift f. bildende Kunst entnommen. Farbige Abb. bei Henne am Rhyn „Kulturgeschichte des deutschen Volkes“ I. Bd. 2. Aufl. Tafel bei S. 152.

und seine Mutter Theophanu abgebildet sind (Abb. 15). Da die Gesichter ziemlich beschädigt sind, überdies Otto damals noch ein Kind war, was man übrigens auf dem im großherzoglichen Museum in Gotha befindlichen Prachtwerke erkennen kann, und die Figuren klein sind, so wird unsere Ausbeute an individuellen Merkmalen nur sehr gering sein.

In derselben Technik und im selben Atelier, dem unter Egberts Leitung zur künstlerischen Metropole Westdeutschlands erhobenen Trier, ist der Petrusstab im Dom zu Limburg a. d. Lahn gearbeitet¹⁾ (Abb. 16). Hier sind in Goldrelief 10 Päpste und 10 Trierer Erzbischöfe, darunter der uns durch seine malerischen Porträts, sowie sein schönes Siegel bekannte große Mäcen Egbert (977—993) abgebildet, letzterer, weil Stifter, wohl mit Porträtabsicht, was sich an dem nahezu völlig zerstörten Bilde allerdings nicht nachweisen läßt. Ob das auch vom ebendort befindlichen Papst Benedikt VII. gilt, mag dahingestellt bleiben. Dieses ebenfalls stark gedrückte Relief ist porträtistisch kaum verwertbar, womit aber nicht gesagt ist, daß es nicht, wie auch das Egberts, ehemals eine Reihe beobachteter Züge aufwies. Der Stab wurde 980 angefertigt.

Schon diese Werke geben Molinier Recht, wenn er schreibt, daß der deutsche Künstler seinen Schöpfungen einen sehr ausgeprochenen persönlichen Stempel aufzudrücken vermochte, so daß die ottonische Kunst deutsches Gepräge zeigt, besonders in den Physiognomien. Wir können daher konstatieren, daß diese Arbeiten, die alle gleichzeitigen west- und mitteleuropäischen übertreffen, Keime nationaler Kunst erkennen lassen, wie sie in Frankreich und Italien damals noch nicht nachweisbar sind. Was hier geschaffen wird, ist etwas Neues, durchaus keine einfache Kopie der Antike, sondern ihre Verarbeitung in neuem germanischen Geiste. Damit wird aber nicht hingefällig, was wir vorausschickten, daß nämlich die Güte der Erzeugnisse von der Güte der Vorbilder vor allem hinsichtlich der Proportionen abhing und daß die Kunst wohl immer noch nicht — entwicklungsgeschichtlich betrachtet — national genannt werden darf.

Wir können uns das Verhältnis vielleicht am besten klar machen, wenn wir uns die stummen Zeugen römischen Kunstschaffens, als die Lehrer unserer Altvordern vorstellen. Auch der begabteste Schüler braucht gute Meister, die ihn in



Abb. 16. Erzbischof Egbert von Trier am Petrusstab in Limburg a. d. Lahn. Originalgröße.

¹⁾ Unsere Abbildungen des Erzbischofs Egbert von Trier wurden durch liebenswürdige Vermittlung des Herrn Professor F. Luthmer durch Photograph Hardt in Limburg aufgenommen. Dem Domkapitel sei hier für die gütige Erlaubnis der erstmaligen Reproduktion der ergebenste Dank ausgesprochen. Ein Teil des Petrusstabes ist gut abgebildet in den „Bau- und Kunstdenkmälern des Regierungsbezirks Wiesbaden“. III. Bd. Lahnggebiet, Fig. 85. Vgl. auch A. Haseloff „Der Psalter Erzbischofs Egberts von Trier“. S. 144.

Kemmerich, Porträtplastik.

die Geheimnisse ihrer Kunst einführen. Ist er talentiert, dann wird er sehr bald mit Zugrundelegung des Erlernten Eigenes produzieren, ist er ein Afterkünstler, dann wird sein Leben sich in mehr oder minder gelungenem Kopieren des Lehrers erschöpfen. Zu ersteren gehörten die ottonischen Adepten.

National war die Kunst, insofern sie von Deutschen ausgeübt wurde und deutschen Wirklichkeitssinn verriet, unnational insofern die urgermanische Entwicklung — wie uns Skandinavien lehrt — ohne die Vorbilder der Antike ganz zweifellos jetzt noch keine Erzeugnisse hervorgebracht hätte, wie wir sie in dieser Periode bewundern dürfen. Um wieder ein Beispiel zu gebrauchen: Die Künstler der Ottonenzeit gleichen talentierten Jünglingen, die durch den Verkehr mit Erwachsenen frühreif werden, aber nicht, wie die Karolinger, sich im wesentlichen auf Nachahmung der Ältern beschränken, sondern den Anregungen dieser aufmerksam lauschend, hierdurch schneller zum eigenen Denken und eigener Beobachtung angeregt werden. Ohne Verkehr mit Älteren wird der Jüngling auch geistig zum Manne, aber es dauert länger. Deshalb können wir sagen, daß die ottonische Blüte zwar einem fremden Kultur- und Ideenkreis entstammt und vom hohen entwicklungsgeschichtlichen Standpunkte aus nicht national ist, daß sie aber den Beweis für die Durchdringung des Fremden mit eigenem germanischen Geiste bezeugt und damit ein glänzendes Zeugnis ablegt von der Höhe des deutschen Kunstsinnes. Im übrigen sei es ferne, hier patriotischer oder chauvinistischer Ambition zu schmeicheln, weshalb wir von der traditionellen oder hohen Kunst in dem Sinne reden wollen, daß sich hier die Vorbilder noch deutlich erkennen lassen, von nationaler oder volkstümlicher aber im Hinblick auf selbständigere, zumeist primitivere Leistungen.

Daß durch die Familienbeziehungen mit Byzanz auch orientalische Einflüsse in unserer Kunsttätigkeit bemerkbar werden, hatten wir wiederholt zu erwähnen Veranlassung. Es wäre aber durchaus irrig, daraus zu folgern, daß diese dominierten. Letzten Endes war ja die byzantinische Kunst der abendländischen wesensähnlich, da beide Töchter der klassischen Antike sind, wenn auch deren Erbe in Byzanz viel reicher aber auch viel abgewandelter fortlebte als im Westen. Ohne uns weiter auf diese Frage einzulassen, wollen wir mit Molinier vor einer Überschätzung des östlichen Einflusses nachdrücklich warnen. Details wurden gewiß übernommen; wie das die Essener Kreuze, der Deckel von Cim. 57 (Cod. lat. 4452) in München, der des Utaevangeliars Cim. 54 ebenda und andere Arbeiten beweisen, im großen ganzen aber war die abendländische Tradition, wie sie die deutschen Künstler hegten, doch schon gefestigt genug, um sich in ihrer Entwicklungstendenz nicht wesentlich beeinflussen zu lassen, sondern fremde Anregungen den eigenen zu amalgamieren und unterzuordnen. Molinier sagt treffend: „Die Goldschmiede konnten wohl ihren Stil modifizieren, doch blieb ihnen, hinsichtlich der Technik, nur mehr wenig zu erfinden übrig“. Eine Kunsttätigkeit aber, die technisch so hoch steht, läßt sich nicht von jeder Briese aus dem Kurs bringen.

Einen Beweis für die hohe Kunstblüte unter Heinrich II., dessen Regiment ja auch für die Malerei so fruchtbar war, zugleich ein Werk, das für unser spezielles Thema von höchstem Interesse ist, erbringt jener prächtige Altarvorsatz aus dem

Dome zu Basel, der sich jetzt im Musée Cluny zu Paris befindet (Abb. 17 S. 53).¹⁾ Die in Goldblech hoch getriebenen Heiligengestalten sind zwar ziemlich steif, aber das von Woermann wiederholte Urteil Schnaases „Die Mischung von Roheit und byzantinischer Künstlichkeit ist ebenso charakteristisch, wie die lateinische Inschrift, welche mit schwerfälliger Gelehrsamkeit auch griechische Worte aufnimmt“, scheint mir doch, wenigstens was die „Roheit“ anlangt, ganz irrig zu sein. Gewiß läßt sich einiger byzantinischer Einfluß hier so wenig verkennen, wie in der gleichzeitigen Malerei, aber Roheit sucht man vergebens. Im Gegenteil sind die — übrigens vortrefflich erhaltenen — Gesichter, besonders das Christi, bei aller Einfachheit der Mittel gut individualisiert, Hände und Füße, an denen sogar die Nägel nicht fehlen, sind liebevoll modelliert, und die Gewandbehandlung ist besonders bei dem hl. Michael geradezu klassisch zu nennen. Besonders bemerkenswert ist die überschlankte Gestalt der heiligen Person, die in ausgesprochenem Gegensatz zur Gedrungenheit der vorangegangenen Periode steht und in der Folgezeit, besonders im 12. Jahrhundert, ausschließlich dem Schönheitsideal entspricht.

Für die starke Beschädigung der vorerwähnten Porträts, die eine Konstatierung des erreichten Ähnlichkeitsgrades nicht gestattete, entschädigen uns die beiden Porträts Heinrichs II. und seiner Gemahlin, die auf der Basler Tafel als Stifter zu Füßen Christi angebracht sind. Ihr guter Erhaltungszustand gestattet den Vergleich mit den übrigen, die Züge dieser Fürstlichkeiten tragenden Denkmälern.

Aus den Werken der Malerei hatten wir feststellen können, daß Heinrich der Heilige ein länglich-ovales Gesicht mit deutlich erkennbaren Backenknochen hatte. Seine Nase war schmal und leicht gekrümmt, an der Spitze etwas seitlich gebogen und durch eine Einsenkung deutlich von der Stirn geschieden. Der kurze blonde gelockte Vollbart, der das ovale Kinn umrahmte, das kurze Haupthaar und der kleine nach abwärts gerichtete Schnurrbart, der vielleicht zeitweise die Oberlippe frei ließ, vervollständigen das Bild seiner äußeren Erscheinung, soweit sie ohne Farben darstellbar ist. Diese Grundlage kann uns als Maßstab dienen, um die Naturwahrheit dieser Goldschmiedearbeit, an die wir wegen der schwierigeren Technik nur geringere Ansprüche stellen dürfen als an die Elfenbeinschnitzerei, zu prüfen.

Hier hat der Kaiser, im wiewohl ebenfalls länglich-ovalen Gesichtsschnitt, von der gut individualisierten mit ihren malerischen Porträts vortrefflich harmonisierenden Kaiserin durchaus verschieden, kurzen gelockten Vollbart, kräftige Backenknochen, schmalen abwärts gerichteten Schnurrbart, der hier deutlich die Oberlippe frei läßt, indem er erst in den Mundwinkeln beginnt, und ein ziemlich dickes, rundes Haupt, das an der Stirn von Locken in schönem Bogen bedeckt war; die Haare waren kurz. Alles in allem können wir mit Bestimmtheit 11 Porträtmerkmale feststellen. Ist das auch weniger wie in der Malerei, so tatsächlich doch sehr viel, zumal wir die Kleinheit des Kunstwerkes berücksichtigen müssen und die durch die Beschädigung der Nase fortfallenden Züge. Auf der Tafel ist das Untergesicht Heinrichs kräftig.

¹⁾ Abb. bei Woermann II. Bd. Taf. 12. Vgl. auch den Aufsatz von W. Wackernagel „Die goldene Altartafel von Basel“ in den „Mitteilungen der Gesellschaft für vaterländische Altertümer in Basel“. VII. Basel 1857.

Daß wir diesen Zug für beobachtet halten dürfen, lehrt das völlig anders gebildete, dabei sorgfältig modellierte Kinn der Kunigunde. Ergänzt wird das Bild aus der Miniatur durch den ziemlich breiten Mund, der ebenfalls in auffälligen Gegensatz zum schmalen der Kaiserin steht und schon deshalb Glaubwürdigkeit verdient, weil er ohne Stilisierung geformt wurde. Damit erhalten wir 13 Porträtmerkmale!

Daß auch Kunigunde im Gesichtsschnitt mit ihrem Porträt im Cim. 57 (Cim. 4452) der Münchner Hof- und Staatsbibliothek gut harmoniert verdient alle Beachtung. Dabei ist das Relief der Miniatur weit überlegen.

Die Basler Altartafel ist jedenfalls das hervorragendste Werk Süddeutschlands seit jenen berühmten karolingischen Arbeiten, die wir im vorigen Kapitel kennen lernten. Daß sie in Bayern, Bamberg oder vielleicht auch Regensburg gefertigt wurde, ist sehr wahrscheinlich. Hier befand sich nämlich schon seit Beginn des 10. Jahrhunderts ein Goldschmiedeatelier, das durch Bischof Wolfgang (972—994) und besonders seinen kunstsinnigen Neffen Ramwold, Abt von St. Emmeram, der von 930—975 Lehrer und Probst in St. Maximin in Trier gewesen war und sich der Gunst Ottos II. erfreute, zu einem der hervorragendsten Kunstzentren Deutschlands erhoben worden war. Als Ramwold 1001 mehr als hundertjährig starb, war bereits die höchste Blüte wie in der Malerei, so auch in der Goldschmiedekunst Regensburgs erreicht.

Wir wissen mit Bestimmtheit, daß die hervorragendsten Erzeugnisse Triers, der Petrusstab, der Echternacher Evangeliendeckel und der Andreasschrein¹⁾, den Regensburger Künstlern bekannt waren. Aber auch ein karolingisches Meisterwerk, der Deckel des ca. 870 mit schönen getriebenen Figuren geschmückten Codex Aureus der Münchner Hof- und Staatsbibliothek (Cim 55 Cim. 14000) befand sich damals in St. Emmeram und wurde etwa 985 mit neuem Goldschmuck geziert. Nicht viel später — Schmid, dessen Untersuchungen hier zugrunde gelegt sind²⁾, gibt die Jahre von 1002—1025 an — wurde der fast den Charakter einer Rundfigur tragende Christus auf dem Deckel des Utaevangeliars von Niedermünster (Cim. 54 Cim. 13601 der Münchner Hof- und Staatsbibliothek) hier geschaffen. Das getriebene und ziselierte Goldblech ist leider so stark beschädigt, daß die Details nicht mehr feststellbar sind, immerhin ist er als frühe Menschendarstellung, die sich allerdings von den karolingischen Arbeiten unvorteilhaft unterscheidet, nicht ohne Interesse.

Der sitzende Christus mißt 33 cm, von denen 18 auf den Oberkörper entfallen. Wirkt er schon dadurch ungeschlachtet, so noch besonders durch das völlige Fehlen von Oberschenkeln und Unterarmen, die mißglückten Proportionen und den häßlich vorquellenden Bauch. „Die Hände sind unverhältnismäßig lang, das Ohr ist winzig klein, Bart und Haare sind aus großballigen Locken gebildet; Finger- und Zehennägel sind bloß grawiert.“ Die kleinen Emailtäfelchen sind ebenfalls in Regensburg

¹⁾ Vortrefflich farbig reproduziert in Clemens Aufsatz in der Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XIII. Bd. 1903.

²⁾ Vgl. Wolf M. Schmid „Eine Goldschmiedeschule in Regensburg um das Jahr 1000“. Diss. München 1893 und denselben im 23. Bde. des Repertorium für Kunstwissenschaft, S. 197 ff. und Riels Aufsatz in der Zeitschrift des bayrischen Kunstgewerbevereins 1890.



Abb. 17. Basler Altartafel. Zu den Füßen Christi Heinrich II. und Kunigunde.
(Ausschnitt in Originalgröße.)

hergestellt, wohin diese Kunst aus dem Westen übertragen worden war. Leider besitzen wir aus diesem Atelier kein beglaubigtes Porträt.

Auch die ersten Werke der Rundplastik wurden von Goldschmieden in dieser Zeit gefertigt. Wohl die bedeutendste, allerdings französische, Arbeit ist die 85 cm hohe goldene Statuette des Sainte Foy im Schatz der Abteikirche von Conques¹⁾, die für uns zwar nicht direkt zu verwenden ist, aber Interesse bietet als einer der ersten Versuche der Menschendarstellung in voller Rundung. Nach Molinier entstand dieses wunderbarerweise den Stürmen eines Jahrhunderts entronnene Kunstwerk zwischen 942 und 984, jedenfalls zu einer Zeit, in der auch in Deutschland, das ja damals gerade künstlerisch dem Nachbarreich überlegen war, ähnliche Versuche gemacht wurden. Wenn sich so wenig erhalten hat, so trägt daran nicht zum wenigsten das edle Metall Schuld; denn je kostbarer ein Gegenstand, desto eher fiel er den zahlreichen Plünderungen und Kriegen, die im Mittelalter ja so häufig und grausam waren, daß wir oft beim Studium der Quellen aus der Verwunderung, daß es überhaupt noch Menschen gab, nicht herauskommen, anheim oder wurde in den vielleicht nicht selteneren Momenten der Geldverlegenheit eingeschmolzen. Deshalb und weil zahlreiche Testamente und Schatzverzeichnisse uns ausdrücklich von der Fülle der Kunstobjekte in edlem Materiale berichten, ist gerade in der Goldschmiedekunst unser Urteil auf besonders lückenhafter Induktion aufgebaut.

Die Heilige Foy (Sancta Fides) hat einen hohen Kopf und stark ausgeprägte Züge, große Augen mit weißem und dunkelblauem Email, große und stark modellierte Ohren. Sind schon letztere bemerkenswert, da in der damaligen Kunst, soweit die erhaltenen spärlichen Reste ein Urteil erlauben, gerade diese Partie des Kopfes nicht nur nicht individuell behandelt, sondern überhaupt sehr vernachlässigt wurde, so beanspruchen die dunkelblauen Augen unsere besondere Beachtung. Denn es sind die ersten in der ganzen mittelalterlichen Kunst. Wie wir bereits im vorigen Bande feststellten, hat die Malerei bis ins 12. Jahrhundert die Augen ausschließlich schwarz gefärbt, und nur das eine berühmte Münchner Porträt Heinrichs II. hat ein hellbraunes Auge. In der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts bekommen vereinzelt die Augen einen bläulichen Schimmer, strahlend blau aber ist keines vor dem Jahre 1200 und auch hier nicht etwa in einem Porträt, sondern bei einer Heiligengestalt. Anders verhält sich die Plastik, insofern wir bei der Sainte Foy, also um 950 bereits das erste blaue Auge bei einer Idealgestalt konstatieren können, während die später genauer zu betrachtende berühmte Kappenberger Porträtbüste Friedrich Barbarossas, ein etwa 1160 gefertigtes Werk, uns die ersten blauen Augen auf einem Porträt zeigt. Über die Gründe der Priorität der richtigen Wiedergabe der Augenfarbe in einer Technik, bei der man es nicht erwarten sollte, gegenüber der Malerei will ich mich jeder Hypothese enthalten.

Von sonstigen Zügen hat die Figur der Sainte Foy noch bohnenförmige Nasenlöcher, eine feine, sanft gebogene ziemlich große Nase, schmale Lippen, ein volles Gesicht, weiches Kinn und recht gut modellierte Hände. Hieraus einen idealen Schönheitstypus konstruieren zu wollen scheint mir gewagt, mit Rücksicht auf die geringe Zahl der aus unserem Zeitraum erhaltenen Rundfiguren.

¹⁾ Vortreffliche Abbildung bei Molinier auf Taf. IV.

Immerhin besitzen wir ein nur wenig jüngeres, dafür aber sogar besseres Werk in der Essener Madonnenstatuette, die jedenfalls vor 1050 und zwar in Essen selbst, wo damals ein Hauptzentrum künstlerischen Schaffens lag, angefertigt wurde. Über einem geschnitzten Holzkern liegt ein dünnes getriebenes Goldblech. Ähnliche aber weniger gute Arbeiten, ebenfalls Madonnenstatuetten, sind noch im Domschatz zu Hildesheim erhalten.

Betrachten wir an der Hand Humanns¹⁾ die Statuette von Essen näher, so fällt zunächst der ganz andere Stil gegenüber der von Conques auf. Unbedingt besaß damals die deutsche Kunst große Selbständigkeit und war der französischen noch überlegen. Aber auch innerhalb Deutschlands gab es verschiedene Goldschmiedeateliers mit stark differierenden Erzeugnissen. Auffallend sind die recht guten Proportionen, der stellenweise sogar weiche und anmutige Linienfluß der Gewandung und die relative Freiheit der Bewegungen. Von Frontalität ist keine Spur zu finden. Das Christuskind sitzt in freier abendländischer Auffassung — gegenüber der steifen byzantinischen — quer über den Schoß seiner Mutter und erhebt segnend die rechte Hand. Maria ist so wenig steif, daß sogar das linke Knie höher ist, als das rechte, nur die Füße stehen parallel nebeneinander. Ihr Kopf ist halb zur Seite geneigt. Bis auf den vorquellenden Unterleib des Kindes — einer Reminiszenz aus den Zeiten der Karolinger — stört nichts in aufdringlicher Weise den harmonischen Eindruck der beiden Körper.

Der Gesichtsausdruck beider heiligen Personen ist allerdings starr, was besonders auf die großen, weit geöffneten Augen zurückzuführen ist, die aus anderen Gründen unser lebhaftes Interesse verdienen.

Sie sind nämlich in Zellenschmelz ausgeführt und zwar derart, daß der Augapfel weiß, die Iris türkisblau und die Pupille schwarz ist. Hier haben wir also die ersten blauen Augen in der deutschen Kunst. Diese Tatsache verleiht der Statuette, die alle anderen gleichzeitigen deutschen Arbeiten bedeutend an Kunstwert übertrifft, einen besonderen Wert. Beweist sie doch einen nicht zu unterschätzenden Naturalismus. Es will viel besagen, daß der Künstler trotz der außerordentlichen Schwierigkeiten die Mühe nicht scheute das auszudrücken, was er täglich um sich sah und läßt den Schluß zu, daß es durchaus irrig ist anzunehmen, daß der naive Künstler eine wesentlich geringere Beobachtungsgabe besaß als der fortgeschrittene. Er hatte nur in seltenen Fällen technisch die Möglichkeit das nachzubilden, was es am lebenden Modell nicht nur sah, sondern auch apperzipierte.

An den beiden Mathildenkreuzen im Essener Domschatz²⁾, von denen das eine zwischen 973 und 992, das andere ein wenig später entstand, sind die Christusdarstellungen bemerkenswert für den damaligen Stand der Bewältigung der Körperformen. Der getriebene Kruzifixus des ersten Kreuzes übertrifft trotz der größeren

¹⁾ Vgl. Georg Humann „Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen“. Düsseldorf 1904. Vortreffliche Abbildungen auf Taf. 30 und 31. Text S. 251 ff. Ferner Stephan Beissel „Das goldene Marienbild der Stiftskirche zu Essen“ in den „Stimmen aus Maria Laach“ 1907. S. 401 ff.

²⁾ Abb. beider Kreuze bei Humann Taf. 12 und 13. Text S. 115 ff. Vgl. auch Paul Clemen in den Kunstdenkmälern der Rheinprovinz. II. Bd. 2. Teil „Essen“. S. 43 ff. mit Aufzählung der Literatur und verwandter Arbeiten.

Schwierigkeit der Technik den gegossenen des zweiten durch gute Proportionen. Auch er ist zwar überschlang, aber recht gut modelliert. Seine Haltung ist edel, der Kopf stark zur Brust gesenkt, während der sehr stark zur Seite geneigte Kopf der gegossenen Figur ziemlich unbeholfen ausfiel.

Besondere Bedeutung für unsere Zwecke kommt dem Deckel des Essener Evangeliars durch das darauf befindliche getriebene und vortrefflich erhaltene Porträt der Äbtissin Theophanu (1039—1054).¹⁾ Abb. 18. Dieses Stifterporträt übertrifft die Mehrzahl der ähnlichen frühmittelalterlichen Darstellungen durch die Anmut in Haltung und Gewandung, die der Künstler trotz der Schwierigkeit der Technik, der Kleinheit der Verhältnisse und der Besonderheit der Auffassung in die Figur zu legen vermochte. Das vortrefflich erhaltene Gesicht ist recht charakteristisch d. h. beschränkt sich keineswegs auf Umrißzeichnung, sondern wirkt auch durch Falten und Modellierung. Den erreichten Grad der Porträtähnlichkeit festzustellen sind wir



Abb. 18. Theophanu auf ihrem Buchdeckel in Essen. (Ausschnitt in Originalgröße.)

natürlich nicht in der Lage. Überhaupt war der Essener Meister — das Werk ist zweifellos ebenfalls an seinem derzeitigen Aufbewahrungsort entstanden — ein genialer Künstler, der sämtliche Figuren dieses kostbaren Deckels wohlproportioniert aus dem Golde heraustrrieb und in der vortrefflichen Gewandbehandlung von seinem Naturstudium Zeugnis ablegt.

Aus dem Ende unserer Periode besitzen wir sogar Porträtfigürchen in Rundplastik. Es sind dies die beiden Stifter auf dem Giselakreuz der Reichen Kapelle in der Residenz in München, darstellend „Gisla“, Tochter Herzog Heinrichs des Zänkers und Gemahlin Stephans des Heiligen von Ungarn, sowie deren Mutter, die wir zweifellos in der zweiten silbernen vergoldeten Figur zu erkennen haben. Nach Neumann²⁾ wurde das Kreuz, das mit den drei berühmten Essener Kreuzen große Ähnlichkeit zeigt, zwischen 1039 und 1070 in Bayern, wo damals die Künste

¹⁾ Abb. des ganzen Deckels bei Humann Taf. 24. Vgl. Text S. 230 ff. Unsere Abbildung 18 ist diesem Prachtwerk entnommen.

²⁾ W. A. Neumann „Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg“. Wien 1891. — Abb. der Gertrud, S. 95, Text S. 102.

sehr hoch standen, angefertigt, sicher entstand es nach 1008, wenn auch nicht unmittelbar nach diesem Termin. Wir beschränken uns auf eine kurze Betrachtung.

Die jüngere Fürstin, mit der Krone auf dem Haupt, hat ein volles, jugendliches Gesicht, während die andere durch ihre scharfen eingefallenen Züge über ihr vorgerücktes Alter uns nicht im Unklaren läßt. Wie man in ihr, die durch den Nonnenschleier über ihren geistlichen Stand so wenig Zweifel aufkommen läßt, wie durch Tracht und Gesichtsbildung über ihre Weiblichkeit, Stephan den Heiligen erkennen konnte, ist mir rätselhaft.

Können wir über die Porträtähnlichkeit auch nur Vermutungen äußern, so ist doch sicher, daß beide Gesichter außerordentlich charakteristisch sind, und durch Individualisierung alle gleichzeitigen plastischen Darstellungen weit übertreffen. Gehörten sie einer späteren Zeit an, würde niemand an ihrer Porträtähnlichkeit

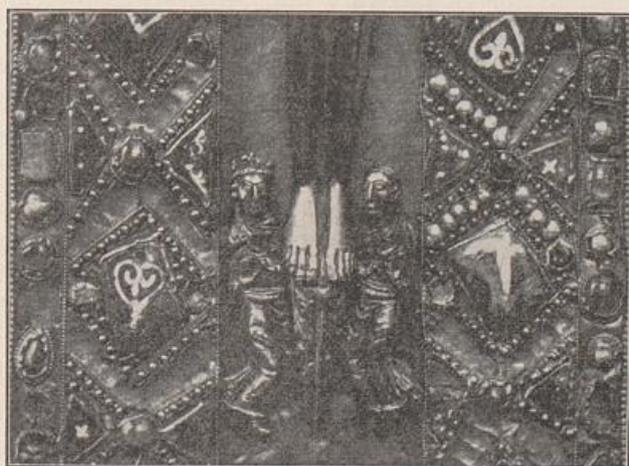


Abb. 19. Königin Gisela mit Mutter auf ihrem Kreuz in München.
(Ausschnitt in Originalgröße.)

zweifeln, so aber glaubt man aus der irrigen Anschauung, man habe damals keine Porträts schaffen können, folgern zu dürfen, daß sie „typisch“ seien. Unsere mit gütiger Erlaubnis des Obersthofmeisterstabes wiedergegebene Abbildung in Originalgröße wird unser sehr anerkennendes Urteil bestätigen. Berücksichtigen wir die Kleinheit des Maßstabes, so werden wir den Regensburger Künstler — daß es ein solcher war, macht die Provenienz aus dem dortigen Domschatz wahrscheinlich — für einen der größten seiner Zeit erklären können. Und zwar nicht nur hinsichtlich der Gesichtsbildung, sondern auch mit Rücksicht auf Proportionen und Gewandbehandlung. Besonders das Kopftuch der älteren Frau legt von seinem technischen Können und seiner Naturbeobachtung das beste Zeugnis ab. Archaistisch und naiv ist lediglich die schwebende Anbringung am Fuß des Kreuzes und die Haltung der Hände.

Der Vollständigkeit halber, sei noch die mangelhaft erhaltene Halbfigur der Gräfin Gertrud I. von Holland, Gemahlin des Grafen Liudolf von Braunschweig auf der Rückseite des „Reliquienkreuzes der Gertrudis“ im Welfenschatz angeführt.

Es ist ein Flachrelief in Goldblech getrieben. Angefertigt wurde es nach Neumann zwischen 1039 und 1077 in Bayern, aber auch niedersächsische Provenienz ist möglich.

Die Goldschmiedekunst führt uns zum ähnlichen Bronzeguß. Auch in dieser Kunst fallen zwar nicht die reifsten Früchte, wohl aber die ersten Blüten auf deutschen Boden, in die den Musen so günstigen Tage Kaiser Heinrichs des Heiligen.

An Bischof Bernwards von Hildesheim (993—1022) Namen knüpfen sich die bedeutendsten Gußwerke, die seit den Tagen Karls des Großen nicht nur in Deutschland, sondern im ganzen nördlichen Europa geschaffen wurden. Ganz geruht hatte seitdem Karl in Aachen eine Gießhütte hatte errichten lassen dieser Kunstzweig nie mehr in Deutschland, vielmehr ist es sicher, daß auch in den stürmischsten Zeiten einfache Gegenstände in dieser Technik ausgeführt wurden; Kunstwerke aber und besonders solche von der bedeutenden Größe, wie sie nun entstanden, herzustellen, blieb dem kunstsinnigen Berward und seiner Gießhütte in Hildesheim vorbehalten.

Zwei Werke besonders haben seinen Ruhm begründet: die 1015 vollendeten Türen des dortigen Domes und die 1022 vollendete in engster Anlehnung an die Trajanssäule konzipierte Bernwardssäule ebenda. Beide Werke sind nach antiken Vorbildern entworfen, bzw. hergestellt im Gedanken an die Kunst der Römer. Aber welche Verschiedenheit! Während wir in den Elfenbeinschnitzereien, soweit sie auf antike Vorbilder zurückgehen, immer noch deutliche Spuren von klassischer Formensprache erkennen können, ja, während einige dieser Arbeiten geradezu unübertrefflich genannt werden müssen, ist hier kaum mehr ein Hauch vom Geiste der Antike wahrzunehmen. Die Verständnislosigkeit für die Körperformen ist groß, ein Kanon existiert nicht, daher werden die Köpfe bald zu groß und bald zu klein, die Arme zu lang oder zu kurz, die Schenkel zu dick oder zu dünn gebildet. „Die Nasen sind fast immer dick und derb, die Augen groß und glotzig. Selbst der Reliefstil ist nirgends gleichmäßig gewahrt, flache und hohe Stellen wechseln nach Belieben.“ (Woermann.)

Das alles beweist, daß trotz des großen Alters des germanischen Metallgusses die Menschenbilderei, weil eben in die autochtone Kunstentwicklung von außen hineingetragen, nicht selbständig von innen heraus erwachsen, noch in den Kinderschuhen steckte, ebenso wie die Bewältigung großer Flächen. Deshalb sind beide Werke, trotz ihrer beträchtlichen Größe, noch durchaus als Erzeugnisse der Kleinkunst zu betrachten, denn nichts fehlt ihnen so sehr wie Monumentalität, und wir werden kaum fehlgehen, wenn wir mit Bode in den Meistern Goldschmiede vermuten. Wollte man nun aber aus den angedeuteten Unvollkommenheiten und Kindlichkeiten folgern, daß sie ohne künstlerischen Reiz sind, so wäre das übereilt. Die Künstler verraten vielmehr einen naiven und dabei oft treffenden Naturalismus, besonders in den Bewegungsmotiven. Es hängt ja wohl mit der größeren Empfindlichkeit der Rätina gegen bewegliche als gegen ruhende Gegenstände zusammen, daß gerade sie zuerst in der Kunst richtig wiedergegeben werden, trotz der größeren Schwierigkeiten, die man hier vermuten sollte.

Welches Leben, welche vortreffliche Beobachtung spricht z. B. aus der Kainszene, wie der Brudermörder entsetzt die strafende Hand Gottes über seinem

Haupt erblickt, oder wie gut ist auf derselben Tafel der Mörder im Augenblicke festgehalten, wie er die Keule schwingt und von der Bewegung der Mantel heftig nach rückwärts flattert. Bode sagt treffend „in dem naiven Naturalismus, der seine Empfindung bündig, treffend und unumwunden, wenn auch derb zum Ausdruck bringt, liegt eine ursprüngliche Kraft, die unmittelbar zum Beschauer spricht. Diese steigert sich in der Bewegung gelegentlich zu einer Größe und Gewalt, die gerade in den rohen Formen und den leeren Kompositionen mit doppelter Stärke wirkt. Auch wenn uns diese Bildwerke außer allem Zusammenhange entgegenträten, würden wir sofort darin die kräftigen Keime einer entstehenden Kunst, nicht die dünnen Blätter einer absterbenden erkennen“.

Neben diesem frischen Naturalismus, der auch hier, wie besonders in der Malerei und Elfenbeinschnitzerei, zu Worte kommt, ist es noch der Umstand, daß das Relief der Gußwerke teilweise eine bedeutende Höhe aufweist, der uns Interesse bietet.

Etwa ein Menschenalter jünger dürfte die an der Südseite des Augsburger Domes befindliche Bronzetüre sein. Auch sie, aus 35 Platten zusammengesetzt, ist trotz ihrer Größe kleinlich empfunden. Die Proportionen sind im allgemeinen besser geraten, einzelne Szenen, z. B. die den Hühnern Futter streuende Frau oder der vor der Schlange zurückschreckende Mann, bekunden Leben und Bewegung. Woermann kennzeichnet diese ungezählte Male reproduzierten und in Gipsabgüssen z. B. im Nationalmuseum in München vervielfältigten Werke treffend, wenn er sagt, daß überall ein eigentümliches Gemisch von Unbeholfenheit und Streben nach freier Bewegung zutage trete. „Wie



Abb. 20. Grabplatte König Rudolfs von Schwaben im Dom zu Merseburg.

altertümlich aber ihr Stil ist, zeigen z. B. ihre Profilbildungen, bei denen die Augen, wie in der archaisch-griechischen Kunst, von vorn dargestellt werden.“

In diesem Zusammenhang ist auch der berühmten Grabplatte mit dem Porträt Rudolfs von Schwaben im Dom zu Merseburg zu gedenken. (Abb. 20) Sie wird bald nach seinem 1080 erfolgten Tode entstanden sein und daher mit großer Wahrscheinlichkeit im wesentlichen seine Züge festhalten. Da wir sie mit Goldschmidt trotz der späten Zeit ihrer Entstehung für einen Ausläufer der ottonischen Kunst ansehen, nicht aber etwa für den Beginn einer neuen Periode, so ist sie hier einzureihen. Daß sie das erste beglaubigte Grabmal mit Porträtabsicht ist, das wir in Deutschland nachweisen können, verleiht ihr neben der künstlerischen auch hohe psychologische Bedeutung, läßt es doch den Schluß zu, daß nun wenigstens vereinzelt und schüchtern sich eine höhere Wertung der Persönlichkeit anbahnt und eine Abkehr von jenem Christentum, das sich beeilte, möglichst rasch und spurlos diesem Jammertale zu entrinnen. Zugleich beweist es aber auch einen künstlerischen Unternehmungssinn, der für die Zukunft — allerdings zunächst noch vergeblich — Gutes erhoffen läßt.

Folgen wir der Beschreibung, die Bode¹⁾ von diesem einzigartigen Gußwerk gibt. „Sie ist in flachem Relief gehalten; der Kopf etwas stärker herausspringend. Die Figur, die nur etwa in zwei Drittel Lebensgröße wiedergegeben ist, erscheint ganz von vorn gesehen, starr und leblos; die Gewandung, in regelmäßigen einförmigen Falten, zeigt die sorgfältigste Durchführung der zierlichen und reichen Ornamente; das längliche Gesicht mit wohlgepflegtem Bart, die starren großen Augen, selbst Szepter und Reichsapfel in den Händen sind in ihrer zierlichen Dekoration von gleich sorgfältiger Durchführung, wie die Gewandung.“ Über den Grad der erreichten Porträtähnlichkeit können wir natürlich nur Vermutungen äußern, da das einzige Siegel so beschädigt ist, daß es einen Vergleich nicht erlaubt. Die Symmetrie der Gesichtsteile, das Fehlen der Innenmodellierung bezeichnet ihre Grenzen, während wir keinen Grund haben, an der Individualität der Gesichtsforn, der Barttracht, dem Haarschnitt und wohl auch der Nasenform zu zweifeln.

Allerdings tun wir immer gut, der Authentizität der Grabporträte mit einiger Skepsis zu begegnen. Nicht nur, daß sie fast stets aus der Erinnerung geschaffen wurden — die Fälle, daß bei Lebzeiten die Grabplatte angefertigt wurde, sind nicht sehr häufig, noch seltener läßt sich der dokumentarische Beweis dafür erbringen — sie sind sicher auch häufig weit vom Wohnort des Toten entstanden. Gibt es doch noch für die spätere Zeit hinreichend Belege dafür, daß die Grabplatte aus einem Atelier, in der sie fabrikmäßig hergestellt war, bezogen wurde, so daß selbst von einer Porträtabsicht keine Rede sein kann. Diente aber ein Siegel oder eine Miniatur dem Künstler als Grundlage, so ist das Grabbild als abgeleitetes Porträt naturgemäß von geringerem ikonographischen Werte als sein Urbild. Aber selbst wenn einwandfrei festzustellen war, daß der Künstler seinen Auftraggeber persönlich kannte, oder daß er sich sogar außerdem noch etwa eines Siegel als Anhaltspunkt bediente, selbst dann ist die Feststellung des erreichten Ähnlichkeitsgrades schon

¹⁾ „Geschichte der deutschen Plastik.“ S. 28 f.

deshalb nicht einfach, weil wir auch dann nur in den seltensten Fällen, fast nur bei Fürsten und hohen Geistlichen, Vergleichsmaterial besitzen, das auf unmittelbare Wiedergabe des Modelles zurückgeführt werden kann.

Diese Skepsis, so begründet sie in der Theorie ist, darf aber nicht dazu führen, den ikonographischen Wert der Grabporträts kurzerhand zu verneinen. Sie gemahnt uns nur die Nebenumstände sorgfältig zu prüfen. Denn schon damals war es zweifellos ausgeschlossen, daß einem kürzlich Verstorbenen von einem orts-angesessenen Meister ein Grabmal gesetzt wurde, dessen Züge durchaus keine Ähnlichkeit aufwiesen. Daß aber Erinnerungsbilder oft recht unähnlich ausfallen, lehren uns täglich die modernen Grabporträts. Da beim Grabmal Rudolfs Prüfung der Entstehungsumstände unmöglich ist, so beanspruchen meine Vermutungen über sein Äußeres nur hypothetischen Wert. Anerkennung aber müssen wir den Proportionen zollen. Ob die bessere Bewältigung der Körperformen auf byzantinische Vorbilder, nach Bodes Vermutung, zurückgeht, oder ob sie eigener Beobachtung der Künstler zu danken ist, bleibe dahingestellt. Jedenfalls ist sie zu konstatieren. Allerdings hängt hier, wie überhaupt in der Kunst dieser Tage, alles von der individuellen Künstlerschaft des Bildners ab, denn ein Kanon läßt sich nicht nachweisen.

Während sich byzantinischer Einfluß bisher kaum zeigte — nur in der Elfenbeinschnitzerei war er deutlich bemerkbar, wurde hier aber von der einheimischen, auf eine lange Entwicklung zurückblickende Kunst amalgamiert — haben wir uns nun mit einer Technik auseinander zu setzen, die rein byzantinischer Provenienz ist: dem Zellenmelz. Wie schon betont, ist diese Kunst grundverschieden vom gotisch-merovingischen Zellenmosaik (*Verroterie cloisonnée*), wie er schon während der Völkerwanderung auftritt, um wohl zuletzt auf dem von Egbert gestifteten Andreasschrein im Domschatz zu Trier Verwendung zu finden. Die neue Kunstfertigkeit war zweifellos mit jener byzantinischen Welle ins Land gekommen, die eine Folge der Verbindung Ottos II. mit der Theophanu war und unser künstlerisches Leben nicht wenig befruchtete.

Auffallenderweise existieren in dieser Technik, wiewohl sie in Deutschland doch ganz neuen Datums war, verschiedene Porträts, während uns vom alten Zellenmosaik keines, wofern ein solches bei uns überhaupt je existierte, erhalten geblieben ist. Überhaupt ist mir in Zellenmosaik nur ein einziges Porträt bekannt, nämlich das des englischen Königs Alfred des Großen, das sich im Ashmolean Museum zu Oxford befindet. Es beweist nach der bei Molinier (S. 92) gegebenen Abbildung, wie wenig man imstande war, in dieser Technik einen Menschen darzustellen.

Nun will ein glücklicher Zufall, daß wir aus der ersten Jugend dieser Kunst zwei Porträts wahrscheinlich derselben Person besitzen. Ja wir haben eine umso größere Vergleichsmöglichkeit, als sich auf der einen dieser Emailtäfelchen noch ein weiteres Porträt befindet. Die ins Auge gefaßten Arbeiten sind die beiden oben erwähnten sogenannten Mathildenkreuze in der Münsterkirche zu Essen. Auf dem ersten Kreuze ist „Mathild abba (tissa)“ und „Otto dux“ verewigt, erstere Äbtissin des dortigen Klosters, letzterer wahrscheinlich mit Herzog Otto von Bayern und Schwaben (geb. 954, † 982) identisch. Mathilde war seit 974 Äbtissin und starb

1011.¹⁾ Daher ist die Arbeit genau zwischen 974 und 982 datierbar. Mathilde ist in roher Arbeit auf dem sogenannten zweiten Mathildenkreuz ebenfalls in der Essener Münsterkirche abkonterfeit.²⁾ Daraus aber zu schließen, daß nur dieses letztere Plättchen von einem deutschen Künstler gefertigt wurde, während das andere aus byzantinischen Händen hervorging, wäre irrtümlich.

Während die Schmelztafel besonders des ersten Mathildenkreuzes durch ihre außerordentliche Feinheit und die große Kunst, mit der sie trotz der geringen Maßverhältnisse so geschickt aufgelötet ist, daß die Zeichnung überall, auch an den Händen und den winzigen, nur 6 mm messenden Köpfen durchaus befriedigt, uns zu einem geradezu bewundernden Urteil über die technische und künstlerische Seite dieser Arbeiten zwingt, müssen wir uns hinsichtlich des Porträtwertes zurückhalten. Zu unserer Reserve gegenüber frühmittelalterlichen Frauen-

physiognomien, eine Folge unserer in dieser Richtung wenig geschulten Beobachtungsgabe im Verein mit der sehr beschränkten Innenzeichnung, treten gerade hier noch weitere Momente hinzu.

Wenn schon im allgemeinen in der frühmittelalterlichen Kunst die wenigen Linien des Innenkonturs die Entscheidung schwer machen, ob sie wirklich Falten und Runzeln, also beobachtete Züge, wiedergeben, oder nur mehr oder minder willkürlich und schematisch Verwendung fanden, so gilt dies in erhöhtem Grade von einer so schwierigen Technik, wie der des Zellschmelzes, die der Wiedergabe von Einzelheiten geradezu unüberwindliche



Abb. 21. Mathilde u. Otto am ersten Mathildenkreuz in Essen. (Ausschnitt in Originalgröße.)



Abb. 22. Mathilde am zweiten Mathildenkreuz in Essen. (Ausschnitt in Originalgröße.)

Hindernisse entgegenstellt. Dazu kommt die Winzigkeit der Objekte — die Emailtafel des ersten Mathildenkreuzes mißt 4,4 zu 2,6 cm, die des zweiten 6 zu 2,9 cm — die der Bedeutung dieser Technik für das Porträt Abbruch tun muß. Wäre es nun gewiß, daß auf beiden Darstellungen dieselbe Mathilde wiederkehrt, dann würden wir immerhin zu gesicherten Resultaten kommen, da das aber nicht mit Bestimmtheit erwiesen werden kann, so müssen wir uns große Zurückhaltung auferlegen. Deshalb beschränken wir uns auf eine kurze Beschreibung.

¹⁾ Vgl. Quast „Älteste Arbeiten in Schmelzwerk in Deutschland.“ Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst. 2. Bd. 1858. S. 253—268, und Heiden in den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. 3. Bd. 1858. S. 281 ff. und 309 ff. Gute Abb. bei Ahrens „Die Essener Münsterkirche und ihre Schatzkammer.“ Essen 1906. S. 49 f.

²⁾ Farbige Abbildungen dieses und des vorigen Werkes bei Aus'm Weerth „Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters aus den Rheinlanden.“ Taf. XXIV und XXV. Die Literatur und Anführung ähnlicher Werke bei P. Clemen „Kunstdenkmäler der Rheinprovinz.“ II. Bd., 3. Teil, S. 43 ff. Unsere Abbildungen sind dem Prachtwerke von Humann Taf. 18 entnommen, wo auch der Text S. 121 ev. zu vergleichen ist.

Die Gesichter sind fast nur im Umriß gegeben, wie ja überhaupt die Umrißzeichnung der Innrißzeichnung vorangeht und daher bei der schwierigeren Technik länger beibehalten wird. Die Augen sind durch zwei Kreise wiedergegeben, der Mund durch Striche, die Nase durch eine rechtwinklig gebogene Linie, die ganze Zeichnung ist recht primitiv. Unter diesen Umständen kann von höherer Porträtähnlichkeit, d. h. einer solchen, die über die ungefähre Gesichtsform und Bartlosigkeit hinausgeht, wohl keine Rede sein, und der Zellenschmelz steht — im Gegensatz zu Byzanz — bei uns als Porträttechnik in letzter Linie.

Im griechischen Osten war das allerdings anders. Wenn wir hier einige byzantinische Werke anführen, so befolgen wir damit den Zweck, einerseits unsere Untersuchung auf breitere Basis zu stellen, dann aber auch zu zeigen, daß die Existenz guter Vorbilder durchaus keine zureichende Erklärung für die Kunstblüte in einem Lande ist, sondern daß zumal beim Porträt größere oder doch ebenso große Wichtigkeit dem künstlerischen Empfinden im Importlande beizumessen ist und der hier heimischen technischen Reife. Die deutschen Künstler aber haben sich für Email augenscheinlich nie recht erwärmt, denn in unserer ganzen Periode spielt die Menschendarstellung in dieser schwierigen Technik, wenigstens in Deutschland, wo sie doch älter war als etwa in Limoges, eine ganz untergeordnete Rolle. Das lag aber keineswegs in der Natur der Sache, denn die Menschendarstellungen auf der etwa 950 gefertigten byzantinischen Kreuzestafel im Dome zu Limburg¹⁾ an der Lahn sind sehr schön und gut individualisiert; ebenso die gleichzeitigen Emailmalereien vom Praxediskreuz in Sancta Sanctorum, die von Grisar in seiner oben genannten Publikation ganz vortrefflich farbig auf Tafel V. reproduziert sind. Daß auch Porträts glückten, beweisen die Emailmalereien auf der Krone im Nationalmuseum in Budapest. Auf diesem herrlichen auf die Jahre 1042—50 datierbaren Werke sind der Kaiser Constantin Monomachos mit seinen beiden Gemahlinnen, den Kaiserinnen Zoe und Theodora²⁾, dargestellt und zwar mit einer Schönheit der Farbengebung und Durchbildung der Formen, die durchaus der der gleichzeitigen Malerei ebenbürtig ist. Nicht minder prächtig, ja vielleicht noch schöner und individueller zugleich ist das Porträt der Kaiserin Augusta Irene, Gemahlin des Alexios Komnenos, auf der in St. Marco zu Venedig bewahrten kostbaren Emailtafel des 11. Jahrhunderts³⁾, einem Werke, das die große Überlegenheit der griechischen Emailmalerei im Porträt glänzend beweist, da es dem Künstler gelang,

¹⁾ Abb. bei Schlumberger, p. 669 und 673.

²⁾ Abb. ebenda, p. 521 und 523.

³⁾ Abb. ebenda, p. 201. Über byzantinische Emailarbeiten vgl. Franz Bock „Die byzantinischen Zellenschmelze des Sammlung des Alex. von Swenigrodoskoi und das darüber veröffentlichte Prachtwerk.“ Aachen 1896. Schöne Emails sind noch z. B. auf dem Buchdeckel in der Bibliothek zu Siena, Nr. X, IV, I, aus dem 10. Jahrh. mit sehr individuellen Gesichtern. Farbige Abb. bei Jules Labarde „Histoire des arts industriels“ Album tome II. Paris 1864. Pl. Cl. Ferner die beiden dort farbig abgebildeten Buchdeckel aus der St. Marcus Bibliothek zu Venedig. Missale lat. Classis III. cod. CXI auf Pl. CII und Evangel. lat. Nr. LV auf Pl. CIII. Wohl eines der ältesten Werke in dieser Technik ist das im Schatz der Kapelle Sancta Sanctorum gefundene „Sergiuskreuz“ das von Grisar auf Tafel II seiner Beschreibung in Farben ausgezeichnet reproduziert ist. Die Arbeit dürfte dem 6. oder 7. Jahrhundert angehören, ist aber unbekannter Herkunft. Vgl. Grisar, S. 74 ff.

die weichen weiblichen Gesichtsformen so charakteristisch zu meistern, daß man die Kaiserin untrüglich von anderen Damen zu unterscheiden vermag.

Die Beispiele ließen sich noch mehren, doch genügen sie für unsere Zwecke vollauf, um vor einer Überschätzung der Wirkung guter Vorbilder und des byzantinischen Einflusses zu warnen. Nicht weil die Emailmalerei trotz ihrer Schwierigkeit keine Individualisierung gestattete, sondern weil diese Technik trotz schöner einzelner Werke den Deutschen nicht lag, ist die Porträtausbeute so gering.

Es erübrigt nun noch einen Blick auf die damalige Stein- und Großplastik zu werfen. Sie spielte auch in dieser Periode keine Rolle, zumal es noch nicht Sitte war, Grabsteine mit den Porträts oder Bildnissen der Verstorbenen zu schmücken. Was wir daher aus diesen Jahrhunderten erhalten haben, ist kaum der Rede wert. Erst gegen Ende des 11. Jahrhunderts beginnen allmählich die deutschen Darstellungen in der großen Skulptur eine Rolle zu spielen, so daß sie nun zu führen beginnt, während bisher die Kleinkunst unbestritten herrschte. Dieser Wechsel des Formates, Materiales und der Technik, der einhergeht mit einer Änderung der Denkweise, zwingt uns hier in der Darstellung inne zu halten.

Doch seien der Vollständigkeit halber noch einige große Skulpturen angeführt, die vielleicht dieser Periode zugerechnet werden dürfen. Bestimmt ottonisch ist das Otto III. und den hl. Adalbert darstellende Marmorrelief an einer Brunnenmündung der Kirche St. Bartolomeo in Rom. Als italienischer Arbeit haben wir ihr hier keine besondere Aufmerksamkeit zu schenken, trägt doch jetzt die nordalpine Kunst im Gegensatz zur Zeit der Karolinger ein eigenes Gepräge. Von einigen wohl slavischen oder wendischen, äußerst rohen Figuren — von zweien befinden sich Abgüsse in der prähistorischen Sammlung in der alten Akademie zu München; zwei in anderem Zusammenhang behandelte Figuren sind im Ulrichmuseum in Regensburg — abgesehen, ist nur noch der sogenannte Stein des Eticho, Herzog von Elsaß, mit seiner sagenhaften Tochter der hl. Otilie und Bischof Lendgar von Autun, Etichos Vater, im Kloster St. Odilien im Elsaß, zu nennen. Daß dieses rohe Basrelief, wofern es überhaupt dieser Periode angehört, keinerlei Porträtwert besitzt, bedarf keiner Begründung.¹⁾

Diese höchst dürftige Ausbeute ist eine hinreichende Begründung unserer Konstatierung, daß in dieser Periode die Großplastik vom Porträtstandpunkt aus völlig bedeutungslos genannt werden muß.

Hiermit verlassen wir eine Zeit, in der das energische Ringen um Ausdrucksmittel für die durch das Christentum gestellten großen Probleme auf einer überwiegend konservativen, sich mehr oder minder kümmerlich von den Resten der Antike und des Orients nährenden Grundlage, auch vereinzelt zu neuen und eigenartigen Schöpfungen führte. Ja, in der sich in den höchsten Ständen — aber auch nur hier — bereits eine von germanischem Wirklichkeitssinn zeugende Kunst anbahnte. Daß in erster Linie ihr und nicht dem rückwärts gewandten Blick porträtistische Leistungen zu danken waren, liegt auf der Hand. Triumphieren aber sollte dieser neue, deutsche Geist auf einem bescheidenen, aber für uns überaus wichtigen Gebiet, auf dem des Stempelschnitts.

¹⁾ Abb. bei Schöpflin „Alsatia illustrata“. Taf. II bei pag. 796 A. Ferner bei R. Forrer „Der Otilienberg“.