



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

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

Kemmerich, Max

Leipzig, 1909

VI. Kapitel. Die Porträts Kaiser Friedrich Barbarossas

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

Die Porträts Kaiser Friedrich Barbarossas.

Bei keinem anderen Deutschen des 12. Jahrhunderts sind wir hinsichtlich unserer Kenntnis von seiner äußeren Erscheinung so gut daran wie bei Friedrich Barbarossa. Besitzen wir doch von ihm neben einer ansehnlichen Reihe ikonographischer Porträts auch mehrere literarische, die in willkommendster Weise dort ergänzend eintreten, wo erstere versagen, in jedem Falle aber uns Handhaben geben, die Leistungen der Künstler zu kontrollieren.

Bevor wir daher die verschiedenen Porträts miteinander vergleichen, wollen wir die eingehende Körperschilderung, die Rahewin, der Fortsetzer der von Otto von Freising begonnenen „Taten Friedrichs“ uns hinterließ¹⁾, hierher setzen, um so einen Maßstab zu erhalten für das, was den Zeitgenossen am Äußeren des Kaisers charakteristisch erschien und für ihr Vermögen diese Züge in den verschiedenen Techniken nachzubilden.

Rahewin schreibt: „Die Gestalt seines Körpers ist schön gebaut, von Statur ist er kürzer als die Längsten, schlanker und größer als die Mittelgroßen; sein Haupt ist blond, ein wenig an der Höhe der Stirn gekräuselt. Die Ohren werden von dem darauf fallenden Haare kaum bedeckt, da der Barbier um der Würde des Reiches willen die Haupthaare und den Lockenbart durch unablässiges Verschneiden kürzt. Seine Augen sind scharf und durchdringend, die Nase schön, der Bart rötlich, die Lippen fein und nicht durch breite Mundwinkel erweitert, sein ganzes Gesicht ist fröhlich und heiter. Die in schöner Ordnung stehende Reihe der Zähne zeigt schneeige Weiße. Die Haut seines nicht fetten aber kräftigen Halses und Nackens ist milchweiß und manchmal mit der der Jugend eigenen Röte übergossen; diese Färbung ruft bei ihm häufig nicht der Zorn, sondern die Schamhaftigkeit hervor. Die Schultern sind ein wenig hervorragend; in den kurzen Weichen liegt Kraft. Die Schenkel ruhen auf schwellenden Waden, sind ansehnlich und voll männlicher Kraft. Sein Schritt ist fest und gleichmäßig, seine Stimme hell und die ganze Haltung des Körpers männlich. Durch diese Körpergestalt gewinnt er sowohl im Stehen wie im Sitzen die größte Würde und Hoheit.“

Diese ebenso eingehende wie zuverlässige Körperschilderung, die an Wert nicht das geringste durch den Nachweis verliert, daß manche Ausdrücke Einhard und Apollonius Sidonius entnommen sind, so wenig wie ein moderner Essai durch

¹⁾ IV. Buch, Kapitel 86 nach der Übersetzung von Horst Kohl in den Geschichtschreibern der deutschen Vorzeit. Über literarische Porträts vgl. meine Aufsätze in der Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1903, Nr. 214 f., 235 und 244 f. Meine damals falsche Anschauung über die ikonographische Porträtfähigkeit habe ich inzwischen, wie dieses Werk beweist, richtig gestellt.

Zitate aus fremden Schriftstellern an seiner Originalität irgendwie einzubüßen braucht — so selbstverständlich das für jeden Verständigen ist, haben manche Philologen es doch fertig gebracht, aus dem Gebrauch fremder Worte zu folgern, daß die Authentizität der Beobachtungen nicht einwandfrei feststehe — lehrt uns, daß den damaligen Menschen keineswegs der Blick für die Erscheinungswelt abging. Wenn wir oft staunen über die Naivität, mit der die handgreiflichsten Fabeln einem Aristoteles z. B. nacherzählt werden, ohne daß es jemand einfiel, sich die Mühe eigener Beobachtung zu geben, so liegt das keineswegs am fehlenden Wirklichkeitssinn, sondern lediglich am mangelnden Selbstvertrauen, am grenzenlosen Respekt vor der Unfehlbarkeit der Autoritäten. Es handelt sich also in solchen Fällen um einen Charakterfehler. Andererseits ist das fast völlige Fehlen von Körperschilderungen in der frühmittelalterlichen Literatur ganz und gar nicht auf die Gleichheit der damaligen Menschen zurückzuführen — wenn auch die ähnlicheren Lebensverhältnisse und der größere Zwang der Mode auch eine geringere körperliche Differenzierung verursacht haben mögen — noch auf mangelnde Beobachtungsfähigkeit, was ja bei einem Krieger- und Jägervolke direkt ausgeschlossen ist, sondern nur auf die Gleichgiltigkeit, die das frühe Mittelalter zumeist aus religiösen Gründen der vergänglichen menschlichen Gestalt entgegen brachte. Dazu gesellt sich die Unbeholfenheit im sprachlichen Ausdruck und die zumeist geringe Fertigkeit in der Handhabung der lateinischen Sprache. Daß in den Händen des sprachkundigen Mannes minutiöse Detailmalerei sehr wohl glückte, beweist Rahewin.

Wie weit der Schritt vom Wort zur Tat ist, in welchen Punkten die ikonographische Schilderung hinter der literarischen zurückbleibt, in welchen sie sie übertrifft, wird uns eine eingehende Vergleichung zeigen. Doch scheint hier noch eine prinzipielle Vorbemerkung am Platze.

Das Wort legt der Phantasie Zügel an. Höre ich, daß jemand eine große Nase habe, so kann ich ihn mir ganz beliebig vorstellen, nur mit der einen Beschränkung der großen Nase, über deren Form meiner Phantasie aber keinerlei Vorschriften gemacht werden. Weiß ich er hatte lockige Haare, so ist das das zweite Merkmal, durch das meine Phantasie in bestimmte Bahnen gezwungen wird, während sie nicht nur in allem andern frei ist, sondern sogar hinsichtlich der Haare es bleibt bis auf das eine Merkmal der Locken. Unbenommen ist mir daher die Haare mir blond oder schwarz, kurz oder lang, in diese oder jene Frisur gelegt vorzustellen. Also: je mehr Daten eine Körperschilderung enthält, desto mehr verringert sich der Umfang meiner freien Phantasietätigkeit und desto mehr erweitert sich mein Vorstellungsinhalt. Das ist aber nur bis zu einer bestimmten Grenze der Fall, denn die malerische Kraft des Wortes ist nicht beliebig zu steigern. Vielmehr wird früher oder später der Moment eintreten, wo weder — bei eingehendster Kleinmalerei — meine Vorstellungskraft ausreicht, jeden durch Worte mir gegebenen Zug entsprechend zu verwerthen, noch werden die Worte imstande sein jedes Detail des Objektes auszudrücken. Wollte beispielsweise der literarische Porträteur jede Falte registrieren, so würde er bald nicht die entsprechenden Ausdrücke finden; aber selbst wenn sie ihm zu Gebote stünden, fehlte dem Hörer oder Leser die Kraft, jeden dieser Züge in sein Vorstellungsbild einzureihen. Mit andern Worten:

es wird einmal der Augenblick kommen, wo allein das ikonographische Kunstwerk eine wirkliche Bereicherung des literarischen Porträts zu bieten vermag. Das ist ganz natürlich, da andernfalls die Raumkunst überflüssig, weil von der Wortkunst ersetzbar wäre. Wenn wir daher die ikonographischen Porträtmerkmale zählen, so sind wir in der Lage des Lesers, der ja auch nur einige wenige Daten erhält. Was hier seiner Phantasie überlassen bleibt, ist im Porträt der des Künstlers anheim gegeben. Die Parallele ist schlagend. Beide sind unvollständig, aber brauchen durchaus nicht falsch zu sein. Nur muß man beim frühmittelalterlichen Porträt sich vom Gedanken frei machen, daß jeder Zug des Bildes tatsächlich beobachtet sei. Mancher entspricht den Lücken der literarischen Personalbeschreibung.

Auf unserer Entwicklungsstufe ist die bildende Kunst jedoch noch nicht weit genug vorgeschritten, daß wir nicht das geschriebene Porträt als wertvolle Ergänzung, ja als Maßstab für das ikonographische gelten lassen müßten. Von Abweichungen zwischen beiden läßt sich annehmen, daß der Schriftsteller richtig sah, der Bildner aber das Gesehene nicht richtig wiedergeben konnte, weil die technische Fertigkeit ihm dazu mangelte. Bei entwickelterer Kunst jedoch — man denke an das herrliche zweite Königssiegel Friedrichs II. — ist der Künstler bereits dem Schriftsteller voraus geeilt, so daß wir nur in wenigen Punkten, etwa hinsichtlich der Haut, der Haarfarbe, des Ganges, der Stimme usw. von ihm belehrt werden können.¹⁾

Trotz dieses Sachverhaltes, d. h. wiewohl die literarische Schilderung Barbarossas den einzelnen ikonographischen Darstellungen überlegen erachtet werden muß, wird sie in einzelnen Merkmalen von ihr überflügelt, nämlich dann, wenn es sich um genaue Angabe der Formen handelt. Denn es ist unmöglich in Worten die Konturen des Gesichtes etwa so genau festzulegen, wie dies die Übereinstimmung mehrerer Porträts vermag.

Diese theoretische Abschweifung soll die Gesichtspunkte klar legen, nach denen allein der Vergleich der literarischen mit der ikonographischen Körperschilderung möglich ist und vorwegnehmend konstatieren, daß in der gegenwärtigen Periode das Wort insoweit dem Meißel oder dem Pinsel vorangeeilt ist, daß wir es noch nicht entbehren können, womit aber nicht geleugnet werden soll, daß eine mosaikartige Zusammenstellung der einzelnen ikonographischen Daten das literarische Bild in manchem überflügelt. Versuchen wir nun auf dieser Basis die körperliche Erscheinung des gewaltigen Staufers zu rekonstruieren!

Daß wir, was die Frage der Haut anlangt, Rahewin blindlings glauben müssen weil, wie wir feststellten, in der gleichzeitigen Porträtmalerei dieses Merkmal noch nicht naturgemäß wiedergegeben werden konnte, steht fest. Die rötliche Haarfarbe finden wir auf den beiden authentischen Miniaturporträts²⁾ wieder, so daß uns hier

¹⁾ Zu diesen Ausführungen möge M. Kemmerich „Die Charakteristik bei Machinelli“, Leipzig 1902, Diss., verglichen werden, ferner meine vorgenannten Aufsätze „Zur Entwicklungsgeschichte des literarischen Porträts“ in der „Beilage“, mit denen ich die Geschichte des literarischen Porträts erstmalig skizzierte.

²⁾ Im Cod. Vaticanus 2001 und im Fuldaer Cod. D. 11. Vgl. darüber meine frühmittelalterliche Porträtmalerei. Abb. des Fuldaer Porträts in meinem Aufsatz in der Zeitschrift für Bücherfreunde 1908, XII. Bd., S. 248.

eine Kontrolle möglich ist. Zudem kann der Name Barbarossa keinen Zweifel aufkommen lassen. Überhaupt sind Beinamen, die wir sozusagen als Urzelle des literarischen Porträts ansprechen dürfen, von nicht geringem ikonographischen Wert und zugleich dafür beweisend, daß zu jeder Zeit besonders körperliche Anomalien oder Seltenheiten in ihrem charakterisierenden Wert richtig eingeschätzt wurden. Man denke etwa an die Beinamen Labeo, Naseo, Rufus, der Dicke, die späteren Familiennamen Groß, Klein usw.

Für die Gestalt des Kaisers kommen neben den literarischen Quellen¹⁾ noch die beiden Miniaturen, die Siegel und die Plastiken in Frage. Sie alle bestätigen die Angabe über seinen schönen und schlanken Wuchs, während sie weder Aufschluß über seine absolute noch über seine relative Größe geben, auch im Stich lassen hinsichtlich der Schultern, der kurzen Weichen — nach den Siegeln sollte man sogar das Gegenteil glauben — den Schenkeln und Waden. Hier ist der Schriftsteller den Künstlern entschieden überlegen. Was die Körperproportionen im allgemeinen anlangt, so ist ihnen wenig Glauben zu schenken. Bei der großen Mehrzahl der Kunstwerke deshalb, weil ihre Verfertiger nicht die entsprechenden anatomischen Kenntnisse besaßen um einen Körper natürlich wiederzugeben, so daß bei allen, auch den allerbesten Erzeugnissen dieser Periode, Zeichenfehler an der Tagesordnung sind. Bei vielen aber aus dem bekannten Grunde, daß gerade in den Proportionen selbst der technisch sichere Künstler dem Zeitgeschmack die

¹⁾ Weitere literarische Quellen sind Acerbus *Morena Monumenta Germ.* SS. XVIII, p. 640 „... erat mediocriter longus, pulcre stature, recta et bene composita membra habens, alba facie rubeo colore suffusa, capillis quasi flavis et crispis; illare vultu, ut semper velle redere putaretur; dentibus candidis, pulcerrimis manibus, ore venusto.“ Diese Beschreibung von 1164 stimmt mit der Rahewins völlig überein. Nach ihr scheint es, daß die Haarfarbe heller, als die des Bartes war.

Von weniger Belang ist die kurze, vielleicht aus zweiter Hand schöpfende Beschreibung beim Burhard von Ursperg. *Mon. Germ. Schulausgabe*, p. 21. Abgedruckt wie die vorige und nachfolgende bei Simonsfeld „*Jahrbücher des Deutschen Reichs unter Friedrich I.*“, S. 36 f., dessen Ausführungen zu vergleichen sind. Burhard bestätigt völlig die übrigen Angaben.

Wichtig ist der Londoner Ricardus, der Friedrich nach seinem Aussehen auf dem Kreuzzuge, also als 70jährigen Greis, beschreibt. *Itiner. Peregrin. Mon. Germ.* SS. XXVII, p. 204 „Vir quidem inclitus, cuius statura mediocriter eminens, crines rutili, barba rubens, utrimque interfusa canities, supercilia prominent, ignescunt oculi, gena brevior in amplum extenditur, pectus et humeri diffunduntur; sed et cetera descriptio corporis in virum consurgit ... constantiam animi exprimebat vultus, semper idem et immobilis permanens. nec dolore obscurior, nec ira contractus, nec dissolutus leticia“. Dieser Bericht enthält mehrere Ergänzungen. Die in den immer noch roten Bart eingesprenkelten weißen Haare, eine natürliche Alterserscheinung, dürften auch in der helleren Farbe der 1188 gemalten Vaticanischen Miniatur angedeutet sein. Die Wangen waren voller geworden, was ebenfalls auf genannter Miniatur zum Ausdruck kommt, die breite Brust hingegen und die ausladenden Schultern, vielleicht als leichten Emboypoint zu deuten, kommen auf den Porträts, die bis auf das Vatikanische ja den Kaiser als jüngeren Mann darstellen, nicht zum Ausdruck. Die vorstehenden Brauen können wir auf den Siegeln und der Kappenberger Büste feststellen. Sein einst so heiteres immer lächelndes sonniges Gesicht hatte dem Alter Konzessionen machen müssen: er war ernst und von stoischer Unerschütterlichkeit geworden. In diesem seelischen Zuge müssen wir allein den Schriftstellern Glauben schenken, denn von einer Wiedergabe des Innenlebens war die damalige bildende Kunst noch weit entfernt. Jedenfalls gewinnen wir aus den literarischen Quellen einen durchaus einheitlichen Eindruck.

größten Konzessionen macht. Man denke an die überschulken Figuren der Karolinger, die gewöhnlich kurzen der Ottonen, die überschulken, besonders des 12. Jahrhunderts oder auch an die heute noch obwaltende Scheu, kleine korpulente Gestalten auf Monumenten zu verewigen. Nun soll gewiß nicht behauptet werden, daß in jedem einzelnen Falle der frühmittelalterliche Künstler — der des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts ließ auch hierin seine rücksichtslose Wahrheitsliebe walten — einen kleinen dicken Mann als schlanke Tanne abbildete, wenn mir auch kein durch literarische Beschreibung erhärtetes Beispiel vom Gegenteil bekannt ist, im allgemeinen ist aber gerade in Fragen der Körperproportionen allergrößte Vorsicht am Platze. So sehr wir daher von der Übereinstimmung der Schilderung Rahewins mit den Porträts in diesem Punkte befriedigt sind, so wenig rückhaltlos können wir von einem beobachteten Merkmal sprechen. Tun wir es aber, dann müssen wir uns bewußt bleiben, daß wir es mit einer Ausnahme zu tun haben und daß der Zufall insofern den Künstlern zu Hilfe kam, als die Gestalt des Kaisers ihrem Ideale sich annäherte.

Das erste Merkmal, das mit Bestimmtheit auf individuelle Beobachtung schließen läßt, sind die an der Stirn gekräuselten Haare. Sie finden wir ganz deutlich auf dem Königs- und Kaisersiegel, sowie vielleicht auch auf der Bulle, während die andern bildlichen Darstellungen mit Ausnahme der Kappenberger Büste und des Reichenhaller Porträts sie vermissen lassen. Jetzt wissen wir auch, daß die eigentümliche Art der Haarbehandlung, die hier zu bemerken war, der Absicht des Künstlers entsprang, die Haare als gelockt anzudeuten.

Daß der Bart an Wangen und Kinn kurz war, kommt auf sämtlichen Porträts zum Ausdruck, aber auch daß das Haupthaar nur bis zur halben Ohrlänge reicht läßt sich auf beiden Siegeln, der Goldbulle, dem Reichenhaller Relief, der Bronzebüste und der vatikanischen Miniatur deutlich erkennen, während auf der Freisinger Statuette die Anhänger der Krone die Ohren verdecken und auf der Fuldaer Miniatur aus der Sichtbarkeit der Ohren die Kürze der Haare klar hervorgeht, der Künstler aber technisch zu wenig geschult war, um den Tatbestand räumlich richtig zu veranschaulichen. Die Nase ist überall mäßig lang und nur ganz wenig gekrümmt. Auf der Fuldaer Miniatur ist eine geringe Erhebung in der oberen Nasenhälfte noch am deutlichsten wahrnehmbar.

Was den Mund bzw. die Lippen betrifft, so ist, wie ich im I. Bande ausführte, dieser Gesichtspartie in der Malerei nur sehr geringer ikonographischer Wert zuzuerkennen, da hier Stiltradition maßgebender ist als das lebendige Modell. Anders in der Plastik. Seine Form ist auf den beiden Siegeln ebenso wie auf der Goldbulle, soweit der kurze abwärts gerichtete Schnurrbart, der allen Porträts gemeinsam ist, sein Erkennen gestattet, dieselbe. Er ist ziemlich klein mit schmaler Ober- und etwas vorgewölbter Unterlippe. Hierin haben wir eine Erweiterung der literarischen Körperschilderung zu erblicken.

Eine außerordentlich wichtige Ergänzung der genannten Porträts liefert die berühmte in Rotguß ausgeführte Büste von Cappenberg. Da Philippi dieses hervorragende Kunstwerk, das ich am Abguß im historischen Seminar in Leipzig unter-

suchen konnte, sehr eingehend beschreibt, können wir ihm hier folgen¹⁾ (Abb. 86 und 87).

Der Kopf ist außen vergoldet, innen hohl und in derselben Technik ausgeführt wie die zahlreichen gleichzeitigen und älteren Kopfreliquiare, die uns eine nicht geringe Meinung vom Stande der damaligen Metalltechnik, soweit es sich um mittelgroße Objekte handelt, beizubringen geeignet sind.



Abb. 86. Kappenberger Porträtbüste Kaiser Friedrich Barbarossas.
(Auf $\frac{1}{3}$ verkleinert.)

ringe Höhe der Oberlippe, Züge, welche der in jener Zeit üblichen schematischen Gesichtsdarstellung unmittelbar widersprechen, ferner der schmale energisch geschlossene

„Die Ohren und Nasenlöcher des Kopfes sind durchgebohrt, das Weiße der Augen ist durch aufgelegte Silberplatten hervorgehoben; die Augäpfel sind mit schwarzblauem Schmelz ausgefüllt; Schrammen in dem Email lassen erkennen, daß Steine, welche ehemals die Pupillen bezeichneten, mit einem Messer, Meißel oder einem ähnlichen scharfen Instrument ausgebrochen sind. Das Gesicht erscheint in seinen beiden Hälften nicht symmetrisch gearbeitet. Die (heraldisch gesprochen) rechte Seite ist breiter und höher als die linke, die Ohren sind ungleich geformt. Bart und Kopfhaar ist in kleine frisierte Löckchen geordnet und in diese Löckchen sind durch gravierte Striche die Lagen der Haare angedeutet; auch in den Augenbrauen finden sich roh gravierte Striche.“

„Betrachtet man den Kopf selbst, so findet sich an demselben eine solche Zahl von höchst individuellen Zügen, daß sie in ihrer Gesamtheit unmöglich dem Zufall zugeschrieben werden können. Zunächst das kurze Kinn und die ge-

¹⁾ Friedrich Philippi „Die Cappenberger Porträtbüste Kaiser Friedrichs I.“ Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde, herausgegeben von dem Verein für Geschichte und Altertumskunde Westfalens. 44. Bd. Münster i. W. 1886. I. Teil. S. 150–161. Unsere Abbildungen 86 und 87 sind danach mit gütiger Erlaubnis des Autors hergestellt.

Mund, die in der Mitte des Rücken leicht nach außen gekrümmte Nase, die etwas vorstehenden leicht nach oben gerichteten Augen mit den nach außen gewölbten Brauen, die in ihrer Mitte nach innen eingebogene Stirn und der freilich durch die Lockenfrisur überhöhte hohe Schädel. Neben dieser großen Zahl charakteristischer Einzelheiten ist andererseits auch der Gesamteindruck des Gesichtes individuell; der in Deutschland so häufige rotblonde Typus mit blauen Augen, vollem Haupthaar, aber spärlichem Vollbart ist klar zum Ausdruck gebracht. Individuell ist also der Kopf.“

Philippi, der mit Recht hervorhebt, daß die anderen deutschen Könige ganz anders aussahen, trugen doch Konrad III. und Philipp von Schwaben ganz kurze Rundbärte, Otto IV. und Friedrich II. ihr Gesicht aber glatt rasiert, bemerkt zur Beschreibung Rahewins „Man könnte wohl, wenn man unsern Kopf beschreiben wollte, sowohl für den Gesamtausdruck, wie andererseits für Charakterisierung von Haar, Bart, Auge und Mund kaum bezeichnendere Worte finden, als vorstehende. So roh auch im einzelnen die Ausführung des Kopfes sein mag, man wird ihm selbst nach moderner Auffassung die Bezeichnung als Porträt nicht versagen können“.

Philippi kommt zu dem Schluß, daß das Werk wahrscheinlich 1150, bestimmt aber vor 1171 gefertigt wurde, da damals Graf Otto von Cappenberg, der dritte Propst des gleichnamigen Promonstratenserklosters, gestorben ist. In der Schenkungsurkunde heißt es ausdrücklich, daß der Kopf, der früher mit einer silbernen Krone versehen war, „nach dem Gesicht des Kaisers geformt“ sei. Ob wir hier ein Porträt des 30jährigen Monarchen besitzen, oder ob es ein Dezennium später angefertigt wurde — der Datierungsversuch Philippis scheint mir nicht überzeugend — bleibe dahingestellt; jedenfalls ist der Kopf früher angefertigt, als die anderen Großplastiken.

Als Entstehungsgebiet kommt nach Philippi der Niederrhein in Frage. Das ist umso wahrscheinlicher, als dort auch nachgewiesenermaßen die Siegel Friedrichs

Kemmerich, Porträtplastik.



Abb. 87. Kappenberg Porträtbüste Kaiser Friedrich Barbarossas.
(Auf $\frac{1}{3}$ verkleinert.)

gestochen wurden und die Metalltechnik — bei ziemlicher Sterilität in der steinernen Porträtsplastik — außerordentlich entwickelt war. Überdies finden sich Kopfreliquiare in diesen Gegenden in nicht geringer Anzahl. So das Karls des Großen in Aachen, des hl. Lambertus in Lüttich, des Reinoldus in Dortmund, das interessante Bronzereliquiar aus der Stiftskirche in Fischbeck, jetzt im Kestnermuseum in Hannover¹⁾, das sogar eine niedersächsische Arbeit des 11. Jahrhunderts sein soll, die bronzene Bischofsbüste im Dom zu Erfurt²⁾, das Alexander-Kopfreliquiar aus Stavelot im Cinquantenaire-Museum zu Brüssel, ein Werk des großen Godefroid de Claire von 1145³⁾ u. a. m., was zur Evidenz erweist, daß der Bronzeuß damals und sogar noch früher im westlichen und nordwestlichen Deutschland auf hoher Stufe stand. Was gar Frankreich an individueller Porträtdarstellung in dieser Zeit zu leisten vermochte, lehrt das bei Havard abgebildete Selbstporträt des Goldschmiedes⁴⁾, eines Mönches, der ein selbstgefertigtes Reliquiar überreicht, eine runde Statuette aus vergoldetem Silber, mit Edelsteinen besetzt und ziseliert. Leider ist mir der Aufbewahrungsort unbekannt.

Daß das Cappenberg Reliquiar nicht etwa nur ein sogenannter typischer Kopf ist, der fabrikmäßig in so und so viel Ausfertigungen hergestellt wurde, ergibt ein Vergleich extra mit dem Reliquienkopf in der Lambertuskirche zu Düsseldorf, einem Werk, das zu gleicher Zeit in derselben Gegend entstand.⁵⁾ Nach Clemens Beschreibung, die für uns schon dadurch besonderen Wert besitzt, daß der Autor sich gegenüber dem Porträtcharakter unserer Büste sehr zurückhaltend wenn nicht ablehnend äußert, hat das Düsseldorfer Reliquiar eine scharfkantige gerade Nase, große mandelförmige, ehemals mit Email gefüllte Augen, und niedere Stirn. Der kleine Schnurrbart, der leichte Backenbart und das eng an den Hinterkopf ange-drückte Haar mit schematisch geringelten kleinen Löckchen, sowie Wangen und Hals sind flach behandelt. Die Ähnlichkeit mit der Cappenberg Büste ist sehr gering, wenn auch selbstverständlich gewisse technische Übereinstimmung zwischen beiden Werken unverkennbar sind. Keineswegs wird durch diesen Vergleich unser Glauben an die Porträtmäßigkeit des Kopfreliquiars im geringsten erschüttert.

Der Bronzekopf ist vielmehr für uns nicht nur als eines der besten Porträts Friedrichs von sehr großem Wert, sondern nicht minder als Porträtleistung überhaupt. Von größtem Interesse ist die blaue Farbe der Augen. Es sind dies die ersten blauen Augen, die mir auf einer frühmittelalterlichen deutschen Porträtdarstellung bekannt sind. Während wir aber — wie die Statuette der hl. Foy und die Essener Madonna beweisen — bereits im 10. Jahrhundert auf Menschendarstellungen in Metall der blauen Farbe begegnen, kommt sie in der Malerei aus mir unbekanntem Gründen zuerst zu Beginn des 13. Jahrhunderts, also

¹⁾ Abb. in den Bau- und Kunstdenkmälern des Regierungsbezirks Cassel. III. Bd., Taf. 65, 1.

²⁾ Abb. bei O. Doerig und G. Voß „Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen“. Taf. 48 a.

³⁾ Abb. bei Falke und Frauberger „Deutsche Zellschmelzarbeiten“, Taf. 69.

⁴⁾ Abb. bei Henry Havard „Histoire de l'orfèvrerie française.“ Paris 1896. S. 121.

⁵⁾ Abb. in den Kunstdenkmälern der Rheinprovinz, 3. Bd. Kreis Düsseldorf. S. 47. Text S. 45 f.

zwei Jahrhunderte später vor, als dort. Daß Friedrich Barbarossa aber wirklich blauäugig war, kann aus anthropologischen Gründen, nämlich mit Rücksicht auf seine rosige Haut und blonde Haarfarbe, nicht dem allergeringsten Zweifel unterliegen. Wir haben hier also ein beobachtetes Porträtmerkmal, das die literarische Beschreibung ergänzt.

Daß der Künstler aber sogar Leben dem toten Metall einzuhauchen versuchte, ist eine Tatsache von höchster Bedeutung, auf die aufmerksam gemacht zu haben als Verdienst Carl Cornelius angerechnet werden muß.¹⁾ Die Stilisierung der Augenhöhlen war das Mittel, mit dem „Vehemenz des Gesichtsausdruckes“ erzielt wurde. „Jenen zwei hervorstechenden Falten, die unter den eigentlichen Brauen die Augen überschatten, entsprechen keineswegs der Wirklichkeit: so stark und tief fürcht die Natur an dieser Stelle nicht. Aber sie sind auch nicht aus Willkür oder Laune gebildet, wie sie einer ornamentalisierenden Kunst zu eigen zu sein pflegt. Es liegt hier entschieden der eigentümliche Fall primitiver Symbolisierung vor. Eine vielbewegte Lebhaftigkeit des Blickes — und somit des Geistes — die sich im Spiel der Muskeln, der sogenannten Augendeckelheber, offenbart, soll dadurch bezeichnet werden. Wo nun der feingebildete Hellene, ein Skopas, ein Praxiteles durch zarte Übergänge der Hebungen und Senkungen der Augenumgebung wirkt, gibt der naive Germane unbewußt eine derbe, sozusagen summarische Andeutung der Kräfte, die hier tätig sind. Jedenfalls wird das Geistige, das in den hochgezogenen Brauen liegt, durch diese begleitenden Faltenzüge nur verstärkt, und dieser Teil gewinnt an Plastik, insofern, als die Augen tief zu liegen scheinen.“

Nicht geringerer Beachtung würdig ist die unsymmetrische Behandlung beider Gesichtshälften. Diese findet sich bewußt in der primitiven Kunst nirgends. Selbst die außerordentlich entwickelten ägyptischen Porträtplastiken der letzten vorchristlichen Jahrhunderte stellen beide Kopfhälften symmetrisch dar. Der Schluß Friedrich habe wirklich unsymmetrische Kopfhälften besessen — wie bekanntlich jeder Mensch — und diese seien auf Grund individueller Beobachtung nachgebildet, dürfte aber wohl doch übereilt sein. Denn bei allem Respekt vor der Kunst des Gießers würden wir ihn dadurch einer Entwicklungsstufe einordnen, die aus anderen Gründen seinem Werke nicht zukommt. Das ändert aber nichts an der Bedeutung der Unsymmetrie für die Menschendarstellung überhaupt.

Daß der Kaiser gelockte Haare hatte, sagt Rahewin ausdrücklich. Wenn wir sie allein auf der Cappenberger Büste deutlich veranschaulicht sehen, so liegt auch das an der Überlegenheit der Metallkunst über der Steinplastik. Die Steinmetzen hatten zweifellos auch die Absicht gehabt die gekräuselten Haare nachzubilden, es war ihnen aber nur höchst unvollkommen wegen der Kürze des Bartes gelungen. Auch die Stempelschneider hatten nicht mehr Erfolg. Daß lediglich die Kürze des Bartes, d. h. die Kleinheit des Maßstabes das Mißlingen verursachte, folgt daraus, daß letzteren sehr wohl gelang die längeren Locken auf der Stirn anzudeuten. Hier aber, wo bei einer Höhe des Reliquiars von 32 cm viel größere Dimensionen gegeben waren, gelang das natürlich besser. Übrigens sind die Bemühungen des

¹⁾ Carl Cornelius „Bildniskunst. II. Teil. Mittelalter“. Freiburg i. Br. 1901. S. 42.

Gießers keineswegs sehr befriedigend. Die Haarlocken stehen ohne jeden Zusammenhang nebeneinander, etwa wie die Haarbüschel auf dem Kopf eines Negers, während sie doch in Wirklichkeit zweifellos mehr ineinander übergangen. Das darzustellen reichte die Künstlerschaft nicht aus. So möchte man denn fast sagen, daß die Bartlöckchen nur auf den Verstand berechnete Andeutungen sein sollen, die, wie die Kulissen der Shakespearebühne, die Aufschrift tragen: wir sollen Locken darstellen!

Auch das Ohr verdient Beachtung, da es eines der ersten mir bekannten annähernd richtig modellierten des deutschen Mittelalters ist. Daß es nach der Natur geformt wurde, d. h. Porträtansprüche erheben darf, ist allerdings so gut wie ausgeschlossen. Denn abgesehen davon, daß noch in viel späterer Zeit — ja, zumeist noch heute — der Künstler sich viel lieber mit einem der paar geläufigen Ohrtypen behilft, als daß er sich um die Ohren seines Modelles kümmerte, ist nicht anzunehmen, daß der Kaiser seine kostbare Zeit damit vergeudet haben sollte, dem Künstler Gelegenheit zu geben, etwas nachzubilden, was damals für so wenig charakteristisch galt wie das Ohr.

Es erscheint jetzt angebracht, die einzelnen Porträts auf ihre individuellen Merkmale hin zu prüfen und dadurch eine Skala der in den einzelnen Techniken erreichten Porträtfähigkeit zu gewinnen.

Und zwar geschieht dies im direkten prinzipiellen Gegensatz zu Cornelius, der der Ansicht huldigt, die übrigen „sogenannten Bildnisse“ seien hinsichtlich ihrer künstlerischen Auffassung zu geringwertig, als daß sie uns irgendwelchen Anhalt für unsere Büste geben könnten. Wir haben im ersten Bande den Nachweis erbracht, daß die malerischen Porträts sehr wohl als Grundlage für die Rekonstruktion der Erscheinung des Dargestellten Bedeutung besitzen und werden denselben Nachweis auch für die plastischen Werke führen. Dabei liegen die Verhältnisse allerdings sehr zu Ungunsten der letzteren, da naturgemäß ein Transport der Steine so gut wie ausgeschlossen war, während der Maler sicher sein Skizzenbuch oder Wachstäfelchen mitnahm, wenn er die ihm charakteristisch erscheinenden Züge seines Monarchen festhalten wollte. Das hindert uns aber nicht Cornelius darin recht zu geben, daß wer nicht durch das Auge vom Persönlichkeitsgehalt des Bronzeporträts überzeugt ist, auch nicht viel von Übereinstimmungen mit anderen Porträts hören will. Allerdings gilt auch das mit Einschränkung: strikte beweisen lassen sich eine ganze Reihe von Zügen, die auf sämtlichen Porträtdarstellungen wiederkehren. Der Skeptiker hat daher nur die Möglichkeiten, entweder zu behaupten, daß diese Kongruenzen zufällig sind — was wohl niemand ernstlich tun wird — oder aber gegenüber denjenigen Merkmalen, die der Cappenberger Kopf mehr besitzt, als die anderen Porträts, und die wir für beobachtet halten, einen ablehnenden Standpunkt einzunehmen. Solange nicht sämtliche künstlerisch überhaupt darstellbare Züge auf mehreren Porträts wiederkehren, solange wird dem Zweifel immer Raum gegeben werden können. Das gilt aber gegenüber den ikonographischen Leistungen der Gegenwart fast im selben Umfange als bei denen des Mittelalters. Mit unfruchtbarem Zweifel ist aber niemand gedient, für Leute, die durch Berufung auf den Zufall sich in bequemer Weise der Verpflichtung gewissenhafter Nachprüfung und

sachgemäßer Widerlegung entziehen wollen, ist das Nachstehende nicht geschrieben. Dazu war die Arbeit zu ernst und zu mühselig.

Das weitaus künstlerisch und ikonographisch minderwertigste Erzeugnis ist das Relief von St. Zeno (Abb. 64, S. 137), bei dem wir als beobachtete Merkmale nur die längliche Gesichtsform, den kurzen Schnurr-, Backen- und Kinnbart¹⁾, bei welcher letzterem wir die Locken wohl gelten lassen können, die gelockten Stirnhaare und die schlanke Figur festzustellen vermögen, im ganzen also 9. Nicht unerwähnt bleiben darf, daß verschiedene dieser Merkmale nur angedeutet sind, also nicht eine der wirklichen Erscheinung analoge Form zeigen, sondern lediglich als dem Verstand gegebene Winke gelten dürfen. Es ist daher nicht ausgeschlossen, daß der Steinmetz nur nach Hörensagen oder doch nach der Erinnerung schuf.

Die Siegel, besonders das sehr schöne Kaisersiegel, sind technisch und ikonographisch weit überlegen. Die längliche Gesichtsform ist nicht nur ungefähr festgehalten, sondern die Konturen sind deutlich herausgearbeitet; als neues Merkmal treten auf dem Kaisersiegel die kräftigen Augenbrauen hinzu. Die Locken auf der Stirn sind natürlich, das Haupthaar fällt in Locken bis zum halben Ohr herab, der Schnurrbart ist mittellang und den Konturen des Mundes folgend etwas nach abwärts gerichtet. Die mittellange Nase ist fast gerade. Der Mund ist ziemlich klein, mit schmaler Ober- und etwas vorstehender Unterlippe, das Kinn kurz und etwas vorstehend. Damit erhöht sich die Zahl der Porträtmerkmale von 8 auf 19; in Wahrheit ist das Verhältnis noch günstiger, denn was in St. Zeno unklar angedeutet war, ist hier deutlich in Formen ausgeprägt und zwar völlig übereinstimmend auf beiden Siegeln.

Für die Bulle reduzieren sich wegen mangelhafter Ausprägung die Zahlen insofern, als die Locken des Bartes nicht angedeutet sind, die Oberlippe unsichtbar bleibt, die Haare auf der Stirn verschwimmen und weder die Konturen des Gesichtes klar heraus kommen, noch das Untergesicht die schmale Form der besten Darstellungen aufweist. Dadurch vermindern sich die Merkmale auf etwa 12, doch ist es fast unmöglich formalistische Feinheiten in Zahlen zu fassen.

Daß wir überhaupt so sehr in Detail gehen können, verdanken wir nur dem literarischen Bericht verbunden mit der vortrefflichen Vergleichsmöglichkeit. Denn andersfalls wüßten wir oft nicht, ob regelmäßig wiederkehrende Züge nicht vielleicht doch nur zufälliger Art sind bzw. auf stilistische Eigentümlichkeiten zurückgeführt werden müssen. Hier sind solche Zweifel ausgeschlossen.

Die Freisinger Statue (Abb. 63, S. 136) ist gegenüber den Siegeln nicht etwa durch bessere Arbeit oder größere Naturbeobachtung ausgezeichnet, wohl aber durch den viel größeren Maßstab. Dieser erlaubt nicht nur eine bessere Wiedergabe des Auges, was allerdings kaum für die Porträtmäßigkeit in Frage kommt, wohl aber als Fortschritt in der Menschendarstellung erwähnenswert ist, sondern auch bessere Durchbildung des Gesichtes. Vor allem treten die Falten an der Seite der Nase neu

¹⁾ Was die Zählung der Porträtmerkmale anlangt, ist zu beachten, daß der Kinnbart, ebenso wie der Backenbart lang oder kurz, gelockt oder straff sein könnte, so daß jede dieser Eigenschaften besonders gezählt werden muß.

hinzu. Ebenso sind die vorstehenden Augenbrauen, die bereits auf dem Kaiser-siegel angedeutet waren, kräftig herausgearbeitet, das Kinn ist auffallend kurz, dafür fallen aber die Stirnlocken fort, desgleichen die Kopfhaare, da die Krone mit Anhängern alles bedeckt. Was die Behandlung des Schnurrbartes betrifft, so macht stutzig, daß der steinerne Kopf zu Häupten des Kaisers einen ebenso geformten Schnurrbart trägt. Daraus folgt, daß wir diesem Merkmal, wenigstens im einzelnen, keinen Glauben schenken dürfen, sondern uns darauf beschränken müssen, dem Steinmetz die Beobachtung des kurzen Schnurrbartes ohne Rücksicht auf seine genauere Form, die zudem mit dem Siegel nicht übereinstimmt, allein gutzuschreiben.

Zu obigem Falle zurückkehrend konstatieren wir, daß Barbarossa einen kurzen, den Konturen des Mundes folgenden, also nach abwärts gerichteten Schnurrbart trug. Da auf der Freisinger Skulptur dieser Schnurrbart eine ganz charakteristische Form hat, die zwar von den anderen Porträts abweicht, ihnen aber nicht widerspricht, so wäre die Vermutung sehr nahe liegend, der Kaiser habe tatsächlich seinen Bart in dieser — ja heute modernen — Weise gestutzt. Denn diejenigen Züge, die, zumal bei besser ausgeführten Kunstwerken, mit den entsprechenden Zügen auf anderen Porträts nicht in Widerspruch stehen, können wir als Ergänzungen des Bildes in Anspruch nehmen, sofern dem nicht gewichtige Bedenken entgegen stehen. Dies ist aber hier der Fall, da aus der Schnurrbartracht der Freisinger Masken — auch der Kopf über Beatrix (Abb. 60, S. 133) ist so gebildet — wie auch aus zahlreichen anderen Köpfen erhellt, daß der Steinmetz, der augenscheinlich beide Köpfe schuf, sich eine bestimmte Formel zur Wiedergabe des Schnurrbartes ausgebildet hatte und sie gegebenen Falles anwandte. Deshalb scheidet die Schnurrbartform der Freisinger Statuette als Porträtmerkmal aus.

Daß selbst ein gewissenhafter Porträteur zu bestimmten Formeln greift, ist sehr leicht verständlich. Handelt es sich um Partien, die erst nach jahrhundertelangem Ringen der Natur abgerungen werden konnten, etwa um Auge oder Ohren, so ist der Künstler sehr froh in dieser Formel ein Mittel zu besitzen, um eine Körperpartie, wenn auch noch nicht nach dem Bilde seines Modelles, also eines bestimmten Menschen, so doch überhaupt menschenähnlich ausdrücken zu können. Würde er sich nur auf seine eigene Künstlerschaft verlassen, etwa einem Mann mit kleinen Schlitzaugen diese auch wirklich auf dem Porträt geben, dann wäre sein Werk zwar als porträtistische Leistung in diesem Punkte hoch zu schätzen, die Beschauer aber, die den Dargestellten nicht kennen, würden ihm Ungeschicklichkeit vorwerfen. Wie sehr diese Befürchtung selbst beim modernen Künstler die rückhaltlose Wahrheitsliebe überwindet, können wir täglich sehen. Sie treibt ihn in erster Linie zum Idealisieren, d. h. zum Fälschen der Natur. Solange nicht die Erkenntnis Allgemeingiltigkeit erlangt hat, daß das schönste Kunstwerk ikonographisch wertlos ist, wenn es nicht unbedingte Unterordnung unter das individuelle Modell höher stellt als alle Ästhetik, solange werden wir wohl mehr oder minder schöne Statuen und Gemälde, aber keine getreuen und ähnlichen Porträts erhalten.

Wenn es schon begreiflich ist, daß der Künstler sein Modell, das ihm Sitzungen gewährt, in einzelnen Partien, teils um es seinem Schönheitsideal zu nähern, verändert, teils auch aus technischen Gründen, so ist es umso näher liegend in den

Fällen, wo diese Voraussetzung nicht gegeben ist. Daß schon das 12. Jahrhundert — von Malerei und Kleinkunst ganz abgesehen — nach dem lebenden Modell arbeitete, wenn auch wohl längst nicht immer, geht zur Evidenz aus der Cappenberg-Büste hervor, bei der es ja überdies literarisch bezeugt ist. Aber auch andere Tatsachen machen es wahrscheinlich. Allein der exakte Nachweis ist gerade in der Steinplastik nicht leicht zu erbringen. Und zwar sowohl wegen der bereits besprochenen Arbeitsweise am versetzten Stein (*après la pose*), als auch deshalb, weil uns lediglich die beiden dazu ungeeigneten Porträts Adalberts von Freising als Vergleichsmaterial zu Gebote stehen. Daß der Bildhauer seinen Bischof und Arbeitsgeber kannte, ist ganz selbstverständlich, auch daß er ihn sich tunlichst genau ansah; schwer beweisbar aber ist, ob tatsächlich der Kirchenfürst das Gerüst bestieg, um dort regelrechte Sitzungen zu gewähren. Für uns liegt der Fall aber wesentlich komplizierter, denn daß der Reichenhaller oder Freisinger Steinmetz den Kaiser nicht ohne weiteres zu Gesicht bekam, geschweige denn zu Sitzungen bewegen konnte, ist nicht zu bezweifeln.

Wie Herr Professor Henry Simonsfeld mir mitzuteilen die Liebenswürdigkeit hatte, ist keine Urkunde bekannt, die Barbarossa in Freising oder Reichenhall ausgestellt hätte, mithin läßt sich der dokumentarische Beweis für die Anwesenheit des Kaisers in diesen Orten nicht erbringen. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß er nicht dort war. Das ist besonders für Freising sehr wahrscheinlich, nicht nur weil dort sein Verwandter Otto die Mitra trug, später aber sein treuer Anhänger Adalbert, noch auch lediglich deshalb, weil er nachgewiesenermaßen den Wiederaufbau des Domes förderte, sondern weil Freising nächst der Straße nach Italien liegt. Deshalb ist es wahrscheinlich, daß Friedrich, wenn auch nicht im Jahre 1161, das er fast ganz in Italien zubrachte, so doch in diesen Jahren Freising besuchte und dem Steinmetz, der aber ebensogut auch selbst den Kaiser aufgesucht haben kann, zu Gesichte kam. Das darf uns jedoch nicht zur Annahme verleiten, er habe ihm Sitzungen gewährt. Vielmehr wird es der Freisinger Bildhauer so gemacht haben wie der Speierer Porträteur Rudolfs von Habsburg: er wird ihn sich bei jeder sich bietenden Gelegenheit so genau wie nur möglich angesehen haben. Wie dem auch sei: er schuf aus kürzerer oder längerer Erinnerung, anders wie der Stempelschneider, der zweifellos nach Sitzungen arbeitete, und die Folge war, daß Details, die sich seinem Gedächtnis nicht fest eingepägt hatten, aus der Phantasie ergänzt bzw. durch schematische Formeln ausgefüllt wurden. Dies die Erklärung für den eigentümlichen Schnitt des Schnurrbartes und andere Inkongruenzen.

Was das Reichenhaller Porträt anlangt, über dessen künstlerisch und ikonographisch geringe Bedeutung — ganz abgesehen vom mangelhaften Erhaltungszustand — kein Zweifel bestehen kann, so hat der Künstler wohl kaum Gelegenheit gehabt, den Kaiser in den Mauern des Klosters zu begrüßen. Möglich ist es ja, aber nicht wahrscheinlich, da Reichenhall ziemlich abseits von den großen Straßen liegt. Deshalb läßt sich vermuten, daß der Bildhauer den Kaiser irgendwo gesehen habe und dann, nach Hause zurückgekehrt und nach geraumer Zeit, aus dem Gedächtnis ihn reproduzierte. Als Anhaltspunkt mag ihm ja ein Siegel gedient haben, kopiert hat er es aber ganz bestimmt nicht, da viele Details, so die gelockten

Stirnhaare, die Gesichtsform, die Frisur usw. mehr abweichen als es bei einer Kopie verständlich wäre. Deshalb läßt sich annehmen, daß sämtliche Porträts auf selbständige Beobachtung zurückgehen nur mit dem Unterschiede, daß bald Porträtsitzungen gewährt wurden, bald nicht, so daß dann der Künstler gezwungen war, auf Grund gelegentlicher Autopsie aus dem Gedächtnis zu schaffen. Außerdem werden Abweichungen, von der verschiedenen künstlerischen Begabung abgesehen, hinreichend erklärt durch die verschiedenen Techniken, die keineswegs in gleicher Weise der Wiedergabe derselben Partien günstig waren, nicht zum wenigsten aber durch die bei zunehmendem Alter naturgemäß sich einstellenden Veränderungen des Gesichtes.

Als beobachtete Züge können wir an der Freisinger Skulptur folgende feststellen: die Gesichtsform, das kurze Kinn, die fast gerade Nase mit den seitlichen Falten, die kräftigen Brauen, den runden Schnurr-, Backen- und Kinnbart, den kleinen Mund mit schmaler Ober- und kräftiger Unterlippe, also 11, wozu als zwölfter die schlanke Figur tritt. Vielleicht wollte der Künstler die Locken des Kinnbartes andeuten, gelungen ist es ihm nicht.

Den ikonographischen Wert der Cappenberger Büste bestimmen wir durch die Feststellung, daß folgende, teils durch die anderen Porträts beglaubigten, teils sie ergänzenden Züge sich auf ihr nachweisen lassen: Das Gesicht ist länglichoval, der Kopf dolichocephal, das Haupthaar kurz und gelockt — ob die eigentümliche Gestalt, die der Künstler den Locken gab in der Wirklichkeit ihr Analogon hatte, oder Manier ist, bleibe dahin gestellt — der kurze Bart an Kinn und Wangen ist gelockt, das Kinn kurz, die Oberlippe mit kurzem, abwärts gerichteten Schnurrbart ist schmal, desgleichen der Mund, bei dem sich die vorstehende Unterlippe hier nicht findet. Die gewölbten Brauen, die Stirnlocken, die gerade, nur in der Mitte leicht gekrümmte Nase und die blauen Augen vervollständigen das Bild. Wir können also mindestens 20 individuelle Merkmale feststellen, zu denen noch mit großer Wahrscheinlichkeit die schmale Nase, die nach innen in ihrer Mitte eingebogene Stirn und die Spärlichkeit des Bartwuchses treten, letzteres deshalb, weil der Meister gerade so gut, wie er die Locken verschwenderisch auf dem Kopf verteilte, es auch beim Bart hätte tun können, wenn er nicht aus irgendwelchen Gründen davon Abstand nahm. Diese Gründe nun scheinen wir vielleicht darin suchen zu dürfen, daß der Kaiser damals nur spärlichen Bartwuchs hatte, was für seine Jugend und eine Datierung um das Jahr 1150 mit Philippi spricht. Wenn er auf dem gleichzeitigen Siegel üppigeren Bart trägt, so ist das leicht erklärlich durch die Schwierigkeit, auf so kleinem Felde noch diese Feinheiten zur Darstellung zu bringen.

Ein zahlenmäßiger Vergleich der in den einzelnen Techniken erzielten Porträtszüge wird naturgemäß auf mathematische Genauigkeit keinen Anspruch erheben können. Wertlos dürften die mühsam erarbeiteten Resultate darum doch nicht sein, vielmehr eine ziemlich zuverlässige Auskunft über den in den diversen Künsten waltenden Wirklichkeitssinn erteilen. Nach diesem Gesichtspunkt gewinnen wir folgende Skala:

Die beiden Steinplastiken stehen mit 9 bzw. 12 an letzter Stelle; das entspricht durchaus der geringen Höhe dieser Kunst. Sie hatte noch zu viel mit der

Bewältigung der allgemein menschlichen Formen zu schaffen, dazu war der Ort ihrer Anbringung zu wenig zu naturalistischen Experimenten geeignet, als daß sie auf dem Gebiet des Porträts sich besonders hätte auszeichnen können.

Am nächsten steht ihnen die Goldbulle. Daß sie nicht mehr Porträtzüge aufweist, erklärt sich sowohl aus dem kleinen Format, als auch aus der Beschädigung im Laufe der Zeit. Schließlich wird die Prägung in Wachs oder Siegellack auch wesentlich genauer, als im festen, mehr Widerstand bietenden Metall. Betrachtet man alle Gefahren, denen das dünne Goldblech im Laufe vieler Jahrhunderte ausgesetzt ist, dann muß man sich billig wundern, daß noch so viele erkennbare Züge übrig geblieben sind. Doch läßt die gröbere Technik keinen Zweifel darüber, daß diese Kunstwerke auch neu mit den Siegeln nicht konkurrieren konnten.

Letztere nämlich beweisen durch die sehr hohe Zahl von 19 nachweisbaren Porträtmerkmalen, wie hoch damals die Kunst stand. Hier macht sich die seit Jahrhunderten ununterbrochene Tradition vorteilhaft bemerkbar, nicht minder aber auch die wohl kaum anzuzweifelnde Tatsache, daß der Stempelschneider auf Grund von Porträtsitzungen den Fürsten verewigen durfte.

Die Palme gebührt unzweifelhaft der Bronzebüste. Nicht daß damit gesagt sein soll, daß der Modelleur ein tüchtigerer Künstler war, als der Stempelschneider, kam ihm doch der große Maßstab bei Erreichung von 20—23 Porträtmerkmalen sehr zustatten, wohl aber ist er ganz außerordentlich den in Stein arbeitenden Kollegen überlegen. Der Bronzeguß, der schon im beginnenden 11. Jahrhundert so ansehnliche Leistungen hervorgebracht hatte, war, wie überhaupt die Metalltechnik, eine bedeutend ältere Kunst als die Steinskulptur. Überall pflegt ja die Bearbeitung der Metalle der der Steine voranzugehen. Dazu kommt aber noch, daß die Verfertiger der steinernen Reliefs doch wohl kaum mehr als tüchtige Steinmetzen waren, während wir im Gießer einen Künstler von Beruf voraussetzen müssen. Die zahllosen erhaltenen Gefäße, Aquamanile, Kruzifixe, Leuchter usw. usw., Beweise für die starke Nachfrage nach gegossenen Bronzewerken, bieten eine hinreichende Erklärung für die Entstehung eines allen Aufgaben gewachsenen, technisch trefflich geschulten Standes von Professionisten. Da es sich hier um eine Industrie handelt, die für den Export arbeitete, wird leicht verständlich, daß in gewissen Zentren durch Spezialisierung eine Fertigkeit erworben wurde, die der viel gebundenere, zu allen vorkommenden Aufgaben herangezogene Steinmetz sich unter gleich günstigen Bedingungen nicht erwerben konnte.

Das aus den Plastiken gewonnene klare Bild Barbarossas wird durch die Miniaturen hinsichtlich der roten Bartfarbe ergänzt, in den anderen Punkten bestätigt. Die Fuldaer Miniatur¹⁾, zeitlich etwa mit den Plastiken zusammen fallend, hat das länglich-ovale Gesicht, die fast gerade, mäßig lange, ganz leicht gebogene Nase, das lockige, bis zu den Ohren reichende Haupthaar, den kurzen, abwärts gerichteten Schnurrbart sowie den kurzen Kinn- und Backenbart mit diesen gemein, also 13 Porträtzüge, wozu eventuell noch die schlanke Figur zu rechnen ist. Über-

¹⁾ Die erste Abbildung ist von mir in der Zeitschrift für Bücherfreunde, 1908, S. 248, veröffentlicht.

legen durch die Farbe, ist die Malerei insofern in den Formen unterlegen, als sie zwar die Konturen festzuhalten vermag, nicht aber die räumliche Vertiefung der Reliefs. Auch das kleine Format und die sich besonders in der Zeichnung des Mundes und der Augen bekundende stilistische Manier stehen einer Durchbildung des Gesichtes, wie wir sie bei den Siegeln und der Cappenberger Büste finden, entgegen.

Die vatikanische Miniatur zeigt uns den Kaiser als Greis, stimmt im wesentlichen mit den Porträts überein, ergänzt sie aber in zwei Punkte, nämlich in der im Alter größeren auch literarisch bezeugten Fülle des Gesichts, sowie in der grau melierten Bartfarbe.

Nehmen wir zu dem oben im Detail gezeichneten Bilde Friedrichs den Bericht Rahewins hinzu, dann gewinnen wir eine außerordentlich klare Vorstellung vom Äußeren dieses echt germanischen Herrschers. Ergänzt werden die ikonographischen Denkmäler hinsichtlich der ungefähren Körpergröße — wenn er kürzer als die Längsten, größer als die Mittelgroßen war, dürfte er etwa 1,73—1,75 m gemessen haben — der Zähne, der Haut, der Schultern, Weichen, Schenkel und Waden, des Halses und der Stimme, also in 9 Merkmalen, die teils einer bildlichen Darstellung überhaupt unzugänglich sind, teils aber damals noch nicht nachgebildet werden konnten. Daß die Farben in dieser Zeit besser in Worten, als malerisch verzeichnet wurden, ist bei dem noch wenig entwickelten künstlerischen Farbensinn wenig verwunderlich; daß aber auch die Körperformen noch ergänzt werden konnten, liegt nicht zum mindesten an der ungeschickten Gewandbehandlung, die den Gliedern noch kein Eigenleben gestattete.

Die Grenzen zwischen ikonographischer und literarischer Darstellung — bei gleicher Tüchtigkeit von Künstler und Schriftsteller — treten hier ziemlich klar zutage. Sie verschieben sich immer mehr zu der letzteren Ungunsten bei fortschreitender künstlerischer Entwicklung, aber es bedarf einer hohen Stufe der Kunst, bis sie den Gesamteindruck einer Person so deutlich hervorzurufen versteht, wie dies die wenigen Worte Rahewins vermögen.

Zu den vorgenannten mit absoluter Sicherheit mit Friedrich zu identifizierenden gleichzeitigen Porträts ist von Lempfrid unlängst eine weitere Plastik beigezogen worden, die, selbst wenn wir zu anderen Resultaten kommen sollten als ihr Entdecker, von nicht geringem Interesse ist.

Im Garten des Pfarrhauses von St. Georg in Hagenau befand sich die betreffende von Lempfrid sehr eingehend beschriebene und abgebildete, jetzt ins dortige Museum transportierte Sandsteinplatte¹⁾ mit drei Figuren in Hochrelief (Abb. 88). Ihr mangelhafter Erhaltungszustand läßt zwar nicht mehr die Feinheiten erkennen, immerhin aber noch genug, um über die sehr verschiedene Gesichtsbildung der drei Dargestellten Klarheit zu geben. Der am weitesten rechts stehende, etwas zur Seite gedrehte vornehme Laie, wie die wenigen Haare um den kahlen Scheitel

¹⁾ Vgl. Heinrich Lempfrid „Ein Bild Kaiser Friedrich Rotbarts aus dem 12. Jahrhundert zu Hagenau“. Jahrbuch des Vogesenklubs. XXII. Jahrg. 1906. S. 9—36. Unsere Abbildungen 88 und 89 verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Gymnasialdirektor Prof. Lempfrid.

zeigen ein bejahrter Mann, trägt kurzen runden Vollbart. „Die etwas niedere Stirn, die großen, fast runden Augen, die vollen fleischigen Wangen und der freundliche Zug um die Lippen lassen auf fromme Einfalt und Güte als die Grundzüge des Charakters schließen, die reiche Kleidung verrät den begüterten, vornehmen Herren.“ Der Mönch, ein Kirchenmodell haltend, der als zweite Figur die Mitte des Reliefs einnimmt, wendet sich dem Alten zu. „Das längliche, scharf geschnittene magere Antlitz mit den Falten um Nase und Mund, die dünnen Lippen und die fest und gerade dem Akte des Überreichens zugewandten Augen verraten den in Weltentsagung willensstark gewordenen, zielbewußt handelnden, klugen Klosterleiter.“



Abb. 88. Relief im Museum zu Hagenau. Links ein angebliches Porträt Kaiser Friedrich Barbarossas.

Zu diesen Ausführungen Lempfrids, die im einzelnen zu verfolgen mir auf Grund der Abbildungen nicht möglich ist, möchte ich nicht verfehlen, prinzipielle Bedenken zu äußern. Es ist höchst gefährlich, aus Gesichtszügen, besonders in einer noch nicht auf der Höhe stehenden, weder durch gewissenhafteste Wiedergabe jedes Details noch durch kraftvolles Unterstreichen der wesentlichen Charakterzüge der Physiognomik zu Hilfe kommenden Kunst irgendwelche Schlüsse auf den Charakter zu ziehen. Wie Wilhelm Waetzoldt in seiner vortrefflichen „Kunst des Porträts“¹⁾ eingehend auseinander setzt, ist physiognomische Charakterdeutung selbst bei den höchsten porträtistischen Leistungen — bei Ideal- und „Charakterköpfen“ liegen die Verhältnisse anders — ein höchst gewagtes Unternehmen. Dazu schwankt die Bewertung der einzelnen Stigmata zu stark im Lauf der Jahrhunderte und bei den verschiedenen Völkern. Endlich legt der Künstler auch zu viel von dem hinein, was er weiß oder zu wissen glaubt, statt sich lediglich auf die Wiedergabe dessen

¹⁾ „Die Kunst des Porträts“. Leipzig 1908. Hirt und Sohn, besonders S. 24—54.

zu beschränken, was er sieht. Es gibt ja gewiß Fälle, in denen wir das Seelenleben mit den Händen zu greifen glauben, daß ein solcher aber hier gegeben ist, möchte ich unbedingt verneinen.

Unser höchstes Interesse verdient die am weitesten links stehende Figur, in der Lempfrid den großen Staufer zu erkennen glaubt. „Der in selbstbewußter Haltung ein wenig nach rechts zurückgewandte Kopf hat volles, bis über die Mitte der Ohren fallendes, gewelltes Haar. Die Stirn ist frei und hoch, die Augen sind groß und rund und ein nicht langer, aber dichter, fast gerade geschnittener Bart rahmt das Kinn ein. Die Oberlippe, scheint es, war weniger dicht behaart.“ . . . „Wenn er trotz sitzender Stellung die Gestalt des stehenden Reinhold¹⁾ ein wenig überragt und seine Schultern weniger breit erscheinen, so hat der Künstler den am Kaiser gerühmten schlanken Wuchs und das Ebenmaß der Glieder zum Ausdruck gebracht. Auch die „hervortretenden Augenknochen“, die unter ihnen liegenden großen „strahlenden Augen“ und die „etwas breite Wange“ läßt unser Bild wieder erkennen Auch der Bart des Kaisers erscheint auf dem Bilde so, wie er ihn im Mannesalter und wohl auch in späteren Jahren getragen hat: es ist nicht der lange, bis auf die Brust herabwallende, die Wange von den Ohren an abwärts bedeckende Bart, wie er Männern niedersächsischen Stammes vorzugsweise eigen ist, sondern der dicht das ganze untere Kinn umgebende, kurz gehaltene, stumpf endende Bart, dessen ausgesprochen rotblonde Farbe mehr als die Länge den Romanen als charakteristisches Merkmal der äußeren Erscheinung des Kaisers auffiel und den Beinamen Rotbart eintrug. Ob in der Bildung der Hände, von denen nur die linke unbeschädigt ist und lange, schmale, wohlgeformte Finger zeigt, der Künstler die von einem lombardischen Zeitgenossen betonte Schönheit und Feinheit der Hände des Kaisers mit Bewußtsein hat wiedergeben wollen, lasse ich dahingestellt.“ Lempfrid kommt zum Schlusse, daß das Hagenauer Relief eine gleichzeitige, nach dem Leben wiedergegebene Illustration des Berichtes Rahewins sei, ja, mehr als das, daß es „eine der Wirklichkeit nahekommende, an Treue die übrigen Barbarossadarstellungen übertreffende Wiedergabe von des Kaisers Persönlichkeit“ sei.

Gegen die Zuweisung des Porträts an Barbarossa macht Max Bach Einwendungen²⁾, die sowohl inhaltlich Beachtung verdienen, als auch durch die Person des Opponenten, der selbst über frühmittelalterlichen Kaiserikonographien gearbeitet hat. Vor allem ist der Einwurf gerechtfertigt, daß die damaligen Kaiser niemals in geistlicher Gewandung dargestellt wurden; nun bestreitet allerdings Lempfrid, daß der Dargestellte die Kasel der Geistlichen trage, aber zwingend ist sein Gegenbeweis nicht. Wohl aber — und das ist die Hauptsache — gelang ihm laut brieflicher Mitteilung die Feststellung, daß die sogenannte Mitra erst sehr spät, wohl erst beim

¹⁾ Ihn identifiziert Lempfrid mit der am weitesten rechts stehenden Gestalt. Wiewohl er 1143 starb, das Relief aber erst zwischen 1158 und 1160 angefertigt sein soll, glaubt Lempfrid in seiner gedrungenen Gestalt, dem fleischigen Gesicht mit dem breiten Kinn, dem spärlichen Haarwuchs und den abstehenden Ohren ein Porträt erkennen zu dürfen. Daß ich diesbezüglich skeptisch bin, braucht nicht betont zu werden.

²⁾ Im folgenden Bande des „Jahrbuchs“. Lempfrids Replik schließt sich unmittelbar an.

Erweiterungsbau der Kirche 1738, auf der Oberfläche bearbeitet wurde, um aus der halbrunden Tympanonfigur in ein Rechteck verwandelt zu werden. Hätte man damals tatsächlich die Hauptfigur irrig für einen Bischof gehalten und demgemäß überarbeitet, dann wäre der Einwand hinsichtlich der Kleidung beseitigt.

Der mangelhafte Erhaltungszustand der Skulptur — soweit die Abbildungen ihn erkennen lassen —, die Anfechtbarkeit der Kleidung, Datierung und Bestimmung der sogenannten Barbarossafigur mahnen jedenfalls zur Vorsicht. Daß einige Merkmale mit den beglaubigten Porträts Friedrichs übereinstimmen, kann nicht bestritten werden, ebensowenig aber auch, daß grundsätzliche Differenzen bestehen und daß Lempfrid verschiedene Beobachtungen falsch interpretiert. So hat der Kaiser auf sämtlichen Porträts eine niedere Stirn, auf den guten mit Locken; der Bart war sicher eher dünn als dicht, lief nicht stumpf zu, sondern wahrscheinlich den Konturen des Kinns folgend in mäßiger Rundung. Doch das sind alles Nebenmerkmale, wiewohl gerade in ihnen das frühe Mittelalter scharfblickend war oder — was in der Praxis dasselbe ist — wir Beobachter hier am besten differenzieren können.

Wichtiger scheinen mir die anderen von Lempfrid für beweiskräftig gehaltenen Züge. Was zunächst die Augen anlangt, so berichten alle Autoren von ihrem Feuer, und der Entdecker der Hagener Skulptur glaubt, auf ihr die großen „strahlenden Augen“ wiedererkennen zu dürfen. Nun ist, wie schon wiederholt betont, gerade das Auge eine Partie, die sehr spät individuell erobert wird, aber selbst wenn wir den Anachronismus begingen und hier eine Ausnahme gelten lassen wollten, wäre es unzulässig, von strahlenden Augen zu reden. Bekanntlich ist das Auge auch heute noch ein wunder Punkt der Skulptur. Weit davon entfernt ihm Seele einhauchen zu können, ist man froh, wenn es möglichst wenig in die Erscheinung tritt. Waetzoldt sagt in seinem vorerwähnten grundlegenden Werk darüber: „Jedenfalls zeigt es sich, daß die Kunst, die den Körper des Menschen zum alleinigen Thema hat, die Plastik, in ihren reinsten und reifsten Werken das Auge nicht nur nicht betont, sondern es meidet. Die Plastik muß das Interesse des Betrachters über das ganze menschliche Gewächs gleichmäßig verteilen, darf es nicht im un-



Abb. 89. Angebliche Barbarossafigur am Hagener Relief. Ausschnitt nach Abb. 88.

plastischsten Teile des Körpers, im Auge kulminieren lassen.“ Deshalb zeigt die strenge Plastik das Auge blind, was allerdings mit Aufgabe eines Quantums an Persönlichkeitsgehalt verbunden ist. Wenn nun schon die fortgeschrittene Porträtplastik so verfährt, dann bedarf es wohl kaum mehr eines besonderen Nachweises, daß die des frühen Mittelalters weit davon entfernt war, dem Auge Leben einzuhauchen, es sei denn durch unnatürliche Mittel, wie glitzernde Steine usw., die aber der Porträtmäßigkeit nicht zugute kommen.

Wenn der sogenannte Barbarossa sitzend den stehenden Reinhold überragt und Lempfrid daraus folgern zu dürfen glaubt, der Künstler habe des Kaisers schlanken Wuchs veranschaulichen wollen, so ist das ein mir völlig unerklärlicher Irrtum. Zunächst macht die sitzende Figur einen keineswegs schlanken, sondern im Gegenteil recht wohlgenährten Eindruck, dann aber, und das ist doch sattsam bekannt, hat das frühe Mittelalter, ebenso wie alle primitiven Kunststufen wohl bei sämtlichen Völkern der Erde im Unvermögen geistige und soziale Größe entsprechend auszudrücken, zu dem Aushilfsmittel der körperlichen Vergrößerung gegriffen. Von einem individuellen Merkmal kann also weder im einen noch im andern Falle die Rede sein, vielmehr nur von einer Unterordnung der beiden rechten Figuren unter die linke.

Wir haben im Sinne unserer Porträttheorie jedoch daran festzuhalten, daß es nicht etwa auf die abweichenden, sondern ganz allein auf die übereinstimmenden Merkmale ankommt. Je unentwickelter der Wirklichkeitssinn ist, mit desto weniger beobachteten individuellen Zügen müssen wir uns begnügen. Auf der allerfrühesten Stufe dürfen wir schon um eines einzigen willen einer Menschendarstellung Porträtcharakter zuerkennen. Unstreitig besitzt die Hagenauer Figur aber wesentlich mehr Gemeinsamkeiten mit den authentischen Plastiken: den Bart, dessen Kürze an Seiten und Kinn, das gewellte Haupthaar, das bis zum halben Ohr reicht, die länglich-ovale Gesichtsform, also etwa 6. Es ist sehr wohl möglich, daß bei einem besseren Erhaltungszustande die Zahl sich beträchtlich steigern ließe. Wüßten wir, daß Barbarossa oder überhaupt ein Kaiser hier dargestellt werden sollte, dann würden wir nicht zögern, den Porträtcharakter anzuerkennen. Der umgekehrte Schluß ist aber gefährlich besonders deshalb, weil, wie der Vergleich der anderen Porträts uns lehrt, der Wirklichkeitssinn doch schon so weit vorgeschritten war, daß er bei 6 beobachteten Zügen damals nicht halt machte.

Das führt uns zum Ergebnis, daß eine Identifizierung des Hagenauer Reliefs mit Barbarossa sehr wohl möglich ist und apodiktische Ablehnung entschieden zurückgewiesen werden muß, daß aber von Sicherheit in der Zuteilung keine Rede sein kann. Allein selbst wenn über diese kein Zweifel bestünde, würde der gegenwärtige Erhaltungszustand uns keine Bereicherung unseres Wissens über das Äußere des Kaisers geben. Mögen wir also auch die Authentizität dieses Werkes anerkennen, so steht es doch als Porträt wie es jetzt beschaffen ist, in letzter Linie.

Trotz unserer Reserve gegenüber der Lempfridschen Entdeckung, hinsichtlich der Benennung auf Barbarossa, ist die Hagenauer Platte höchst bemerkenswert als Beispiel für die westdeutsche Menschendarstellung in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Auch ohne einen Maßstab für den Grad der erreichten Porträtähnlichkeit zu be-

sitzen — falls es sich hier überhaupt um Porträts handelt — steht doch fest, daß die Charakterisierung ziemlich weit gediehen ist. Keinesfalls sind die Gesichter typisch oder schematisch, vielmehr lassen sie bereits die Nähe der Blütezeit deutscher Skulptur ahnen. Gerade dieser Umstand, sowie die Tatsache, daß die anderen Bildhauerei auf elsässischem Boden weit roher und befangener sind, legen allerdings den Gedanken nahe, daß Lempfrid die Platte um einige Dezennien zu früh ansetzt. Er bemerkt selbst: „Sie überragt derart die übrigen gleichzeitig oder erst manche Jahrzehnte später entstandenen Erzeugnisse elsässischer Skulptur, daß die Beeinflußung ihres Bildners durch die Kunstübung eines in der Bildhauerei fortgeschritteren Landes außer Zweifel steht. Da wir es mit einer Schöpfung von Zisterziensermönchen zu tun haben, so kann es nur Burgund sein, auf welches in letzter Linie Schulung und Anregung unseres Künstlers zurückgehen.“

Da nun diese Reste romanischer Plastiken aus burgundischen Zisterzienserklostern nicht vorliegen, so vergleicht Lempfrid das Werk mit Arbeiten, wie sie sich an schweizerischen, von Burgund und Südfrankreich beeinflussten Kirchen finden. Besonders die St. Galluspforte und das Portal von St. Ursanne kommen in Frage. Lempfrid findet Verwandtschaft in der Gewandbehandlung, sowie im Streben nach möglichst individueller Gestaltung der Köpfe „und in Einzelheiten der Gesichtsbildung, wie in den breiten Wangen, den großen runden Augen, dem rund gehaltenen Bart“.

Wenn ich nun auch eine besondere Verwandtschaft der genannten Werke nicht festzustellen vermag, womit aber nicht geaugnet sein soll, daß das Hagenauer Relief auf burgundische Einflüsse zurückzuführen ist — bei der bereits oben betonten lokalen Selbständigkeit der Plastik wird man nirgends nahe Verwandtschaft zwischen Werken, die an entlegenen Orten entstanden sind, erwarten dürfen, — so ist dafür eine andere Beobachtung Lempfrids desto beachtenswerter. Da er nämlich selbst in den breiten Wangen, großen runden Augen und dem rund gehaltenen Barte, also Merkmalen, die für ihn bei der Identifizierung mit Barbarossa fast allein als individuelle Züge in Frage kommen, Gemeinsamkeiten der sagen wir burgundischen Schule erblickt, so ist damit eigentlich von ihm selbst seiner Deutung die Grundlage entzogen. Entweder sind die genannten Züge stilistische Formeln, dann ist ihnen gegenüber allergrößtes Mißtrauen am Platz. Denn nur durch Zufall werden sich solche Eigentümlichkeiten des Stiles mit der authentischen Erscheinung des Modells decken. Oder aber seine Beobachtung betreffend die Schulzusammenhänge ist falsch. Tertium non datur. Deshalb dürfte unsere eben angewandte Methode der Vergleichung dem Relief und seinem Porträtcharakter gerechter werden.

So viel ist sicher, daß wir in der Hagenauer Sandsteinplatte ein hervorragendes Denkmal des romanischen Stiles zu erblicken haben, und wenn wir über den isolierten Charakter dieses Werkes nicht hinwegkommen — eine spätere Datierung eventuell aus des Kaisers letzten Jahren ebnet die Schwierigkeiten allerdings bedeutend — so mag uns unsere Ratlosigkeit den meisten gleichzeitigen Schöpfungen gegenüber ebenso zum Troste dienen, wie die Hoffnung auf Lösung auch dieser Schwierigkeit mit der fortschreitenden Lokalforschung.

Was nun das sogenannte Barbarossaporträt im Züricher Münster betrifft¹⁾, so ist der Kaiser mit breitem Gesicht, langem dünnen Schnurbart und langem Vollbart dargestellt, dazu mit lang herabwallendem straffen Haar. Es kann natürlich gar keine Rede davon sein, daß wir in dieser Sandsteinfigur, die höchstens mit Otto I. einige Ähnlichkeit aufweist, den großen Hohenstaufen zu erblicken haben. Was historische und stilistische Erwägungen noch als Möglichkeit bestehen ließen, fällt unter der vergleichenden Porträtkritik wie ein Kartenhaus in sich zusammen.

Als Fazit dieser Vergleichung der Barbarossaporträts wird der unbefangene Leser den Eindruck gewonnen haben, daß die damalige Kunst sehr wohl zur Überlieferung der Züge einer Persönlichkeit ausreichte. Gewiß ist auch jetzt weder Vollkommenheit in der Menschendarstellung noch auch Vollständigkeit im Porträt erzielt, aber der Weg, der dorthin führte, war bereits beschritten. Im folgenden Jahrhundert sollte der Gipfel erklommen werden.

¹⁾ Gute Abb. im Aufsatz von Paul Ganz in „Die bauliche Entwicklung Zürichs“ in der Festschrift zur Feier des 50 jährigen Bestehens der eidgen. Polytechnikums“, Zürich 1905, S. 9. Ganz sieht in dem Kapitell mit Recht nur eine handwerksmäßige Darstellung der lokalen Felix- und Regula-Legende. Da das Porträt der Abtissin Mechtild von Tirol (1145—1153) die Bauzeit dieses Münsterteiles früher bestimmte, als Friedrichs Einzug in Zürich stattfand, so fällt auch aus chronologischen Gründen Lindners Hypothese zusammen.

