

Kurt Bauch
Das mittelalterliche Grabbild

Kurt Bauch

Das mittelalterliche Grabbild

Figürliche Grabmäler
des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa



Walter de Gruyter · Berlin · New York

1976

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft
und des Bundesministers des Innern

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Bauch , Kurt

Das mittelalterliche Grabbild : figürl. Grabmäler d. 11.—15. Jh. in Europa. —
Berlin, New York : de Gruyter, 1976.

ISBN 3-11-004482-X

© 1976 by Walter de Gruyter & Co.,
vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung · J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung ·
Georg Reimer · Karl J. Trübner ·
Veit & Comp., Berlin 30

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten.
Ohne ausdrückliche Genehmigung des
Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses Buch oder
Teile daraus auf photomechanischem Wege (Photokopie, Mikrokopie)
zu vervielfältigen.

Satz und Druck: Walter de Gruyter & Co., Berlin
Buchbinderische Verarbeitung: Lüderitz & Bauer, Berlin
Printed in Germany

Meiner Frau gewidmet

INHALTSVERZEICHNIS

I. Einleitung	1
Bildnis heute 1 – Bild und Bildnis 2 – Imago Hominis 3 – Das Grabbild 4 – Bisherige Forschungen 4 – Versuch einer Übersicht 4 – Grabmäler 6 – Die Dargestellten 9 – Inschriften 10	
II. Die ersten Grabbilder	11
Grabbilder des 11. und 12. Jahrhunderts 11 – Voraussetzungen 14 – Sächsische Grabmäler und Verwandtes 18	
III. Anfänge in Frankreich	32
Das 12. Jahrhundert 32 – Spätromanische Überlieferungen 32 – Eigene Anfänge 37 – Königsbilder 40 – Stifterkirchen 43	
IV. Das Nischengrab.	45
Anfänge und Ausbildung in Frankreich 45 – Verbreitung 58	
V. Hochgotik	63
Neuschöpfungen 63 – Liegen und Stehen 64 – St-Denis 68 – Symboltiere 73 – Bronzegräber 74 – Grabbild und Lebensbeschreibung 78	
VI. Englische Grabsteine	81
VII. Geistliche und weltliche Fürsten im Reichsgebiet	89
VIII. Frauengestalten des 13. Jahrhunderts	99
IX. Doppelgrabsteine	106
X. Krieger	120
XI. Italien	141
XII. Trecento	154
XIII. Das Standbild über dem Grab	161
XIV. Reitergrabmäler	186
XV. Epitaphien	198
XVI. Wandlungen des 14. Jahrhunderts in Frankreich	215
Das Antlitz des Königs 215 – Ähnlichkeit 228	
XVII. Wandlungen des 14. Jahrhunderts in Deutschland	233
Anfänge des Wandgrabes 233	

XVIII. Effigies und Totenmaske	249
XIX. Bild des Leichnams.	252
XX. Spätgotik	263
Wanddenkmäler 263 – Liegefiguren 268	
XXI. Anhang: Flachbilder	282
Einlegearbeit 282 – Steinplatten mit Ritzzeichnung und Verwandtes 282 – Gravierte Bronzeplatten 292 – Mosaikgrabmäler 297 – Fliesen 301 – Gemalte Grabplatten 302	
Anmerkungen	303
Literaturverzeichnis	355
Personenverzeichnis	365
Ortsverzeichnis	377

I. EINLEITUNG

Wer heute Kunst aus dem Mittelalter betrachtet, fühlt sich eigentümlich angesprochen von den Bildnissen. Sie sind eher selten, stehen nicht im Hauptfeld mittelalterlichen Schaffens, doch wirken sie aus ihrer Gebundenheit heraus fesselnd und bedeutend. Bedeutungsvoll erscheint schon, an welchem Platz, in welcher Rolle, in welcher Gestalt diese Bildnisse auftreten. Wie und als wer ein Mensch in Erscheinung tritt — aus einem geschlossenen Gesamtgefüge heraus und dennoch er selbst — darin ist Menschentum in einer Art erfaßt, die in der neueren Bildniskunst zu fehlen scheint, die also für eine heutige Betrachtung Aufschlüsse verspricht.

BILDNIS HEUTE

„Wie erscheint ein Mensch?“ Diese Frage hat denselben Rang wie „was ist ein Mensch?“ und „was soll ein Mensch?“ Es sind die bekannten drei Seiten der einen Frage nach dem Menschen. Heute würde die Kunst auf die erste dieser Fragen nicht antworten, insofern sie es als außerhalb ihres Bereiches erachtet, überhaupt etwas wiederzugeben.

Wäre überhaupt der Mensch heute darzustellen? Scheint er nicht in diesem Zeitalter, das sich nach der Masse und der ihr entsprechenden Technik benennt und versteht, zu einem bloßen Bestandteil oder Bruchteil geworden? Tritt er allein überhaupt noch in Erscheinung? Vereinzelt und vereinsamt, unbeobachtet und unverantwortlich ist er für andere so gut wie nicht mehr sichtbar. Der Einzelne, dargestellt von einem Einzelnen und für Einzelne, diese Aufgabe scheint die Kunst nicht mehr zu betreffen.

Weitgehend ist dafür die Photographie eingetreten, die vor 130 Jahren erfunden worden ist, nicht nur von Optikern oder Chemikern, sondern gerade von Malern als Vollendung der naturalistischen Bildniskunst. Seit es neben dem handwerklich-künstlerischen Bildnis das technische Festhalten von Spiegelbildern gibt, hat sich die Lage der Malerei verwandelt. Wie einst vor 500 Jahren der Buchdruck das Schreiben und die Graphik das Zeichnen durch die Möglichkeit der Vervielfältigung in ihrem Kern verwandelt haben und damit Buch

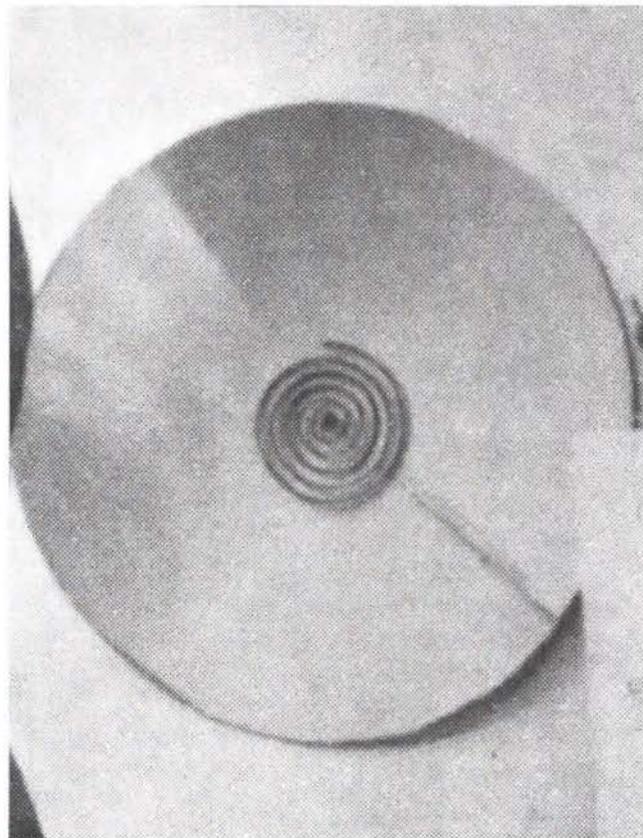


Abb. 1. Bildnis James Joyce von K. Brancusi

und Bild, Schriftsteller und Maler, so hat schon die chemische Bildherstellung eine neue Lage bezeichnet. Das künstlerische Abbilden schränkt sich ein, spitzt sich zu, sammelt sich auf das nur Persönliche der Wiedergabe, auf eben das, was die Photographie nicht erreicht. Der Impressionismus sucht die reinen Licht- und Farbwerte aufzufangen und damit eine vom individuellen Eindruck her gültige Ansicht zu gewinnen¹. Der Expressionismus steigert das Abbild im Sinne der persönlichen Erregung, die die Impulse menschlichen Aussehens ausstrahlen. Selbst der Kubismus geht noch vom Gegenstand aus, den er — auch im Bildnis — rein als Körperlichkeit zu ergreifen und zu begreifen sucht². Andererseits hatte der Jugendstil den Gegenstand entkörperlicht, ihn verflacht in die Ebene der bloßen

Stimmung und des reinen Musters. Durch diese gesteigerte Individualisierung des Aufnehmens hat er die Entgegenständlichung eingeleitet.

Heute hat das, was der anerkannte Bildhauer Brancusi ein Bildnis des James Joyce nennt, keinen Bezug mehr zu der Erscheinung des Dichters (Abb. 1). Die graphischen Zeichen sind anschaulich nicht mehr zu entziffern³. Bildnis als Bedürfnis, als Aufgabe, als Form gibt es in der bürgerlichen Welt als altmodisches Kunsthandwerk ohne Aktualität. Das allmähliche, doch grundsätzliche und endgültige Absterben der früheren Bildnisauffassung ist eine der Voraussetzungen dafür, daß mittelalterliche Bildnisse begannen haben, den modernen Betrachter künstlerisch anzuziehen und zu beschäftigen. Jetzt erscheinen sie nicht mehr nur unnatürlich, unähnlich, ungenau, unfrei, unindividuell, leblos, ausdruckslos, stimmungslos. Da es eine im eigentlichen Sinne heutige Bildniskunst nicht gibt, kann sie nicht als Maßstab noch als Wertskala, noch überhaupt als Vergleich oder Ausgangspunkt dienen, weder im Hinblick auf die Gestalt im Ganzen (was ein Bildnis überhaupt soll), noch in seiner Form (wie es darstellt), noch seinem Gegenstand nach (wen es und als wen es darstellt). Wer den Bildnisschöpfungen des Mittelalters begegnet, verlangt nach weiter gefaßten Kriterien, nach genaueren Maßstäben, nach umfassenderen Fragestellungen, die Zugänge zum Bildnis, zum Menschenbild überhaupt eröffnen. Was zunächst nur fremdartig erscheint in jenen Werken, könnte es nicht in einem positiven und gegenwärtigen Sinn Anschaulichkeit gewinnen?

Doch soll es im folgenden nicht eigentlich darum gehen, an der Hand mittelalterlicher Bildnisse allgemeine Erkenntnisse zu gewinnen. Die Werke sind in sich selber vollständig und sinnvoll. Das zu sehen, dazu fühlt sich der Betrachter festgehalten und angetrieben. Die Werke verlangen es von ihm, und diese Studien versuchen, darauf einzugehen. Die Erwägungen, die sich dabei einstellen, die Forschungen, die andererseits dazu erforderlich werden, dienen der Vergegenwärtigung der Kunst jener Werke, nicht umgekehrt.

Daher lassen sie sich auch nicht aufreihen im Sinne einer durchgehenden oder gezielten oder „notwendigen“ Wandlung oder „Entwicklung“. Werke der Kunst sind ihrem Wesen nach nicht Veranschaulichungen oder Merkmale oder Spiegelungen eines „Prozesses“. Die Entstehung, die Schöpfung der Gotik und wiederum die Entstehung, die Schöpfung der neuzeitlichen Kunst spricht sich auch im Bildnis aus, doch läßt sich dessen Wandlung durch die Jahrhunderte in ihren einzelnen Schritten nicht als folgerichtig erkennen und nachziehen⁴. Andererseits erscheint es nicht fruchtbar, den

geschichtlichen Gesichtspunkt zu verleugnen: etwa die Bildnisarten als Typen zu definieren, die einzelnen Werke danach einzuteilen und zu „analysieren“ oder an den Denkmälern verschiedener Herkunft rein physiognomische Studien zu treiben.

Die folgenden Betrachtungen sind vielmehr ikonographisch, also mehr äußerlich eingeteilt. Ikonographie, heute Bildkunde, hieß ursprünglich Bildniskunde. Der Ausdruck ist für diese Bedeutung geprägt worden⁵. Indem zuerst gefragt wird, als wer der Dargestellte erscheint, soll dieser weiteste Rahmen die Betrachtungen aufnehmen, die dann darauf eingehen, wie und in welchem Zusammenhang er in Erscheinung tritt. Dazu werden die Bildnisarten, die Persönlichkeiten, die Zeitläufte, die Gegenden im Hinblick auf die Schöpfung des Werkes herangezogen.

BILD UND BILDNIS

Bildnis ist das Bild eines Menschen, das Bild, das man sich von einem Menschen macht.

„Bild“ hat eigentlich einen anderen Sinn als den heutigen, weiter und enger⁶. Mag es für uns nur noch soviel wie „Gemälde“ oder einen Ersatz dafür bedeuten, — was ursprünglich mit Bild gemeint ist, besagen noch viele damit zusammengesetzte Wörter wie Bildwerk, Bildhauer, Götterbild, Standbild. Bild heißt darin etwa das, was wir heute mit Ausdrücken wie Skulptur oder Plastik bezeichnen. Das bloße Abbild ist also nicht gemeint. Bild hat vielmehr als Bildwerk eigene Stofflichkeit, ist selbst ein Gegenstand etwa aus Stein oder Holz, der das Dargestellte nicht widerspiegelt, sondern ihm nur entspricht. Er wiederholt es in einem anderen Stoff, er ist das Dargestellte nochmals und mit eigener Greifbarkeit. Das kann bis an die Grenze der Täuschung oder des Zaubers gehen.

Darstellen läßt sich vieles. Ein Bild im eigentlichen Sinn läßt sich nur von einem Menschen machen. Seit dem Urweib von Willendorf, vielleicht seit den Menhiren der Steinzeit ist das Bild Menschenbild⁷. Seit Urzeiten sind Menschenbilder geschnitzt, geknetet, gemeißelt, gegossen worden. Denn darin scheint das Menschliche einen hohen Sinn zu gewinnen, der nur ihm eignet. Die Forschung sieht in den Dargestellten der Frühzeit Ahnen, Helden, Götter. Bild in dem ange deuteten Sinn ist das Bild des Lebenden, selbst nicht lebend, daher aber auch nicht sterblich. Es ist gegenüber dem bloß Lebendigen über dessen Tod hinaus etwas Bleibendes⁸. Das Bild, unsterblich, gibt dasjenige am Menschen, was sich erhält, das Hohe in ihm. Hier

ist die Sphäre des Göttlichen berührt. Wie umgekehrt der Gott menschliche Gestalt annimmt, als Menschenbild erscheint, gibt das Bild vom Menschen dasjenige, was bleibt, was im höchsten Sinne gilt, was „göttliches“ Wesen hat⁹.

„Bildnis“, Porträt hat dagegen einen eingeschränkten Sinn. Ein Menschenbild ist es auch, doch immer das eines einzelnen Menschen, der wegen seiner Einzelheit wiedergegeben ist. Im Gegensatz zum Bild im allgemeinen Sinne hält das Bildnis an einem Menschen gerade das Sichtbare fest, das also, was an ihm vergänglich, sterblich ist. Ein Mensch, der lebt oder gelebt hat, ist das Thema. Götter sind, aber sie leben in unserem Sinne nicht, da sie nicht sterben. Leben heißt Sterben-werden. Den Menschen als Lebenden gibt das Bildnis wieder.

Gewiß gehen „Bild“ und „Bildnis“ ineinander über. Auch was wir Bild nennen, geht ursprünglich einmal von einem Bildnis aus, tatsächlich oder vermeintlich. Auch der Bildhauer, der das erste Apollo-Bild, das erste Petrus-Bild geschaffen hat, mußte von irgendeinem Bildnis ausgegangen sein. Doch können wir nicht von einem Bildnis des Apollo oder des Petrus sprechen. Sie sind nicht als Menschen, wie sie sichtbar gelebt hätten, dargestellt, sondern gerade insofern, als sie nicht vergangen sind. Es sind Bilder, Erhebungen des Menschlichen in den Bereich des Unsterblichen, des Heiligen oder des Göttlichen. Als solche sind sie dargestellt, als wirkende Mächte in Menschengestalt, nicht um ihrer Menschlichkeit willen. Ihr Bild ist daher nicht wiedergegeben, sondern erschaut. Es erhält nicht einen Sichtbaren oder sichtbar Gewesenen am Leben, sondern es macht einen Unsichtbaren sichtbar¹⁰.

Der Bildhauer heißt im Ägyptischen „der am Leben hält“ — das ist vom Bildnis gemeint (vom Götterbild wäre es sinnlos). Dürer schreibt „dann (durch) die Kunst des Molens würd... angezeigt das Leiden Christi, behält auch die Gestalt der Menschen nach ihrem Absterben“. Wenn Lessing in seiner Sprache sagt, Bildnis sei „das Ideal eines gewissen Menschen, nicht eines Menschen überhaupt“, so bedeutet das, daß die Erhebung zum Kunstwerk den Menschen vergeistigt, indem sie seine Erscheinung im Hinblick auf ihr Fortbestehen über den Tod hinaus zeigt, also ihm ein höheres Dasein vermittelt, als es sein bloßes Ich könnte. In diesem Sinn trifft sein Satz zu.

Bild und Bildnis, jedes hat noch in sich viele Möglichkeiten und Abwandlungen wie alle Rahmenbegriffe dieser Art — so vielfältig, daß es auch zu Annäherungen und Überschneidungen kommen kann. Doch muß ausgegangen werden von den genannten Unterscheidungen.

IMAGO HOMINIS

Im Mittelalter haben Bild und Bildnis in dieser Unterscheidung ihr besonderes Gewicht. Denn im Mittelalter erscheint zunächst alles bildlich und nichts bildnishaft. Als Wirklichkeit gilt allein das Jenseits. Was es an Sichtbarem, Irdischem, Menschlichem, überhaupt an Einzellnem gibt, ist nur Beispielfall der allein gültigen Realien oberhalb. Infolgedessen ist alles Anschauliche nur Hinweis, Stellvertretung des Geistigen, Heiligen, Göttlichen. Dargestellt wird nicht das Jetzige, sondern das Einstige (also das Frühere, das Kommende), nicht das Hiesige, sondern das Jenseitige. Dies geschieht — soweit nicht Symbole als bloße Zeichen mitgeteilt werden — in Menschengestalt. Die unvergleichlich reiche Bilderwelt des Mittelalters, die vielen Hunderte von herrlichen Menschenbildern stellen Wesen oder Wesenheiten dar, die nicht von dieser Menschenwelt sind: die göttliche Familie, die Apostel, die Heiligen, die Märtyrer, die Bekenner, die Helden und Allegorien der Kirche. Sie alle werden sichtbar in der großen Kunst der Kathedralen, als Teil dieses alles umfassenden und alles verkörpernden Baus. An ihm verwirklicht sich das Bild.

Die irdische Welt tritt zurück. Sie ist im Mittelalter als Tatsächlichkeit ebenso irdisch und ebenso wirksam wie immer und überall. Sie wurde praktisch auch ebenso wichtig genommen wie eh und je. Doch ließ sie als solche sich nicht darstellen. Sie hatte keine eigene Stelle in den allgemeinen Anschauungen der Zeit, galt ihnen als vorläufiges Kleid, bedeutungslose Vorstufe, bloßer Reflex oder Hinweis auf die höhere Welt oberhalb der irdischen. Sie war sozusagen nur bildlich vorhanden, war nur Bild einer anderen Wirklichkeit. Daher kann es kein Bild eines Menschen um seiner selbst willen geben, kein Bildnis. Wie schon als Thema das Überirdische vorherrscht, so herrscht es auch bei dem seltenen Thema des irdischen Menschen vor. Er erscheint als einzeln sichtbarer Mensch nur in Zusammenhängen, die ihm einen höheren Sinn verleihen. Er kann nur dargestellt werden in einem Sinne, der über ihm steht, ihn rechtfertigt und beglaubigt, — und in einer Art, die diesem Sinn entspricht.

Wie alles in der Geisteswelt des Mittelalters ist das Bildnis zunächst gekennzeichnet durch den Ort, den es in diesem Ganzen einnimmt. Da aus diesem Ort sich erst der Zusammenhang des Ganzen ergibt, ist die Frage, wo überhaupt ein Bildnis in Erscheinung tritt, eine erste und Hauptfrage. Weiter käme es darauf an, als wer jemand abgebildet wird, als wer er sich in das Gefüge des Ganzen einordnet. Daraus müßte sichtbar

werden, wie er dargestellt ist, in welcher Form er der Gesamtform entspricht.

Dabei ergibt sich, daß die einzigen Möglichkeiten des Menschenbildnisses im Mittelalter die folgenden sind: als Toter im Grabbild, als Schenker einer kirchlichen Stiftung, als Herrscher — dieser entweder in der Kette einer Abfolge oder als Bürge für die Gültigkeit einer Münze oder Urkunde. Darin treten neben die kirchlichen Auffassungen die aus dem Altertum überkommenen¹¹. Auch das Autorenbildnis und endlich das Künstlerbildnis stammen aus jener Überlieferung.

DAS GRABBILD

Unter jenen mittelalterlichen Arten des menschlichen Bildnisses ist die einzig selbständige das Grabbild. Es muß daher als erstes und eigentliches gelten. Hier allein erscheint der Mensch nicht innerhalb einer religiösen Darstellung, eingefügt in diesen höheren Zusammenhang als Hinweis auf ihn als Stifter wie eine bildliche Votivinschrift. Er ist auch nicht als Herrscher oder Amtsperson, also praktisch als Bürge für eine Gültigkeit benutzt. Auch ist er nicht seinem Werk eingepaßt als figürliche Angabe einer Autorschaft, als anschauliche Signatur des Künstlers. Vielmehr ist er selbst und allein Thema und Gegenstand seines Bildes, ohne Beglaubigung durch andere, fremde Zusammenhänge, denen sein Bild eingeordnet wäre. Ihm, diesem Menschen selber dient Sinn und Form seiner Erscheinung.

Denn er ist tot. Sein Erscheinen bedarf keiner besonderen Sinngebung mehr. Er ist ja aus der irdischen Vorläufigkeit in die wirkliche Welt des Jenseits eingetreten, die eigentliche Realität. Das Bildnis eines Menschen nur um seiner selbst willen und hier in der Welt lebend wäre im Mittelalter nicht möglich. Erst mit dem Tod schließt sich der Umriss seiner Figur, wird er überhaupt erst erkennbar. Er ist seinem Sinne nach erst jenseits des irdischen Lebens darstellbar. Sein Bild wird zum Denkmal. Dies zu zeigen soll hier versucht werden.

BISHERIGE FORSCHUNGEN

Zwar gibt es Arbeiten über das mittelalterliche Bildnis, in denen schon mit Recht das Grabbild besonders ausführlich behandelt wird. Zuerst hat wohl M. Kemmerich in seinen Untersuchungen 1906—1910 die Frage des Bildnisses im Mittelalter aufgeworfen. Doch ist der Grund für alle weiteren Forschungen in Kellers großem Aufsatz 1939 gelegt worden. Von dem reichen

Material, das Harald Keller — ebenfalls im Rahmen der gesamten mittelalterlichen Bildniskunst — aufgespürt und ausgebreitet hat, wird daher hier, wenn auch mit anderen Gesichtspunkten, ausgegangen¹².

Direkt wird das Thema behandelt in zwei wichtigen Büchern. Das von Henriette s'Jacob „Idealism and Realism. A study of sepulchral symbolism“, 1954, beschränkt sich nicht auf das Mittelalter. Der Ton liegt eher auf dem Altertum, auch die Barockzeit wird herangezogen. Denn es geht nicht eigentlich um historische Forschung. Thema ist vielmehr das, was als „Idealismus“ und als „Realismus“ bezeichnet wird. Grabmäler verschiedenster Art und Herkunft werden auf ihre symbolischen Bedeutungen und Bestandteile hin untersucht und idealistisch oder im Gegenteil realistisch interpretiert. Schon in den vielen lehrreichen Zitaten aus der alten Literatur bringt das sehr kenntnisreiche und gelehrte Buch eine Fülle von Anregungen.

Weniger theoretisch in der Anlage ist das bekannte Buch Erwin Panofskys „Grabplastik“ (Tomb Sculpture), 1964, „vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini“. Wie der Titel sagt, handelt es sich um Plastik, also um das Grabmal als bildhauerisches Werk. Doch schränkt der Untertitel das Thema ein: es soll nur um die Bedeutung gehen oder vielmehr nur um deren Wandel. Damit verengt sich der Gesichtswinkel, gleichzeitig ist der Blickpunkt so hoch genommen, daß er mehr als fünf Jahrtausende umfaßt. Dem Mittelalter sind etwa 25 Seiten gewidmet. Aus dem großen, umfassend überblickten Bestand werden an wesentlichen Denkmälern Fragen und Möglichkeiten der Interpretation erörtert und mit literarischen und geistesgeschichtlichen Quellen, mit entsprechenden Motiven der Antike und des Barock verknüpft. In geistvollen Gedankengängen werden die einzelnen Werke jeweils herangezogen und nach ihren Bedeutungen gruppiert und interpretiert. Schon die Zusammenstellung der Abbildungen ist anregend und aufschlußreich. Obgleich die Problematik der Inhalte das eigentliche Thema der Vorträge bildet, ergeben sich auch kunstgeschichtlich für die Werke selber mancherlei neue Aufschlüsse¹³.

VERSUCH EINER ÜBERSCHAU

Hier werden nicht die Ansprüche jener hervorragenden Arbeiten erhoben. Was folgt, geht nicht von Gedankengängen aus noch von theoretischen Begriffen, sondern von den Grabmälern selber, darin eher wieder an Kellers historisch angelegte Arbeit anknüpfend. Grabbilder werden nicht in ihrer Problematik analysiert,

noch als Beispiele für Bedeutungsmöglichkeiten herangezogen, sondern zunächst selbst als ganzes Werk gezeigt. Indem sie in ihren Hauptzügen beschrieben werden, wird versucht, sie aus ihrem Werden zu begründen und damit in ihrem Wesen zu deuten, also zu finden, welche Inhalte in ihnen welche Form gefunden haben und was sie damit in ihrem Gehalt bedeuten. Indem sie durch historische Ordnung und Betrachtung aus ihrer Zerstreutheit und aus der Ferne ihrer Vergangenheit herangeholt werden, soll sich zeigen, was in der damaligen Form heute anschaulich wird als Bild des Menschen.

In den genannten Arbeiten wird die Frage erhoben, ob man im Mittelalter überhaupt von Bildnissen sprechen darf. Keller verneint es, und Bräutigam in seiner ergebnisreichen Dissertation 1953 sagt wie viele andere Forscher: „keine Porträtab sicht“. Gilt das allgemein? Oder handelt es sich um idealisierte Porträts, um „Idealbildnisse“, um „bloße Typen“? Ist, wie Focillon 1933 so eindrucksvoll fragt, „die Identität des Menschen nur eine Episode ohne Interesse gegenüber der majestätischen Einförmigkeit der Seligkeit der Auserwählten“? Bestätigen die Denkmäler, daß die Verstorbenen, wie Mâle theologisch behauptet, in ewiger Jugend, in Christi Todesalter, dreiunddreißigjährig, dargestellt seien? Und wäre andererseits „Idealismus“ im Mittelalter überhaupt ein Gegenbegriff zu Realismus, wo doch damals Realismus nichts anderes besagt als die jenseitige Wirklichkeit der allgemeinen Begriffe, der „Realien“, von denen die irdischen Dinge und Werke nur exempla sind? Wäre überhaupt „das Porträt“ die Alternative zum „Idealbildnis“? Schließt eines das andere aus oder löst es ab? Sind sie in reiner Form je denkbar? Für die allgemeine Frage, was unter Porträt, also unter Bildnis zu verstehen sei, wird immer wieder „Ähnlichkeit“ als Kriterium genommen. Kemmerich 1909 etwa sucht im Mittelalter überall nach Ähnlichkeiten in den verschiedenen Bildnissen der gleichen Person. Steinberg 1927 hat dagegen Ähnlichkeit als „nicht das erste, sondern das letzte Problem der Sache“ erkannt. Und bewahrheitet sich Waetzoldts, 1908, Behauptung, „Porträtähnlichkeit sei ein Sonderfall des allgemeineren Problems der Wirklichkeitsgemäßheit oder „Naturwahrheit“ des Kunstwerks“? Es entspricht diesen Fragestellungen, daß in dem eigentümlichen Verhältnis des Liegens und des Stehens jeder mittelalterlichen Grabfigur ein „unversöhnlicher“ Gegensatz und Widerspruch gesehen wird, der sich erst durch spätmittelalterliche Wandlungen der Auffassung löse. Besteht aber nicht die Aufgabe vielmehr darin, von den Bildern selber, von ihrer Form und ihrem Sinn auszugehen, um den Stand-

punkt zu finden, von dem aus ihre Einheit sichtbar wird?

Die Antwort auf solche Fragen sollen die Werke selbst geben. Also müßten sie möglichst erschöpfend und möglichst vollzählig besprochen werden. Doch dazu ist der überkommene Bestand zu groß, und viel mehr als erhalten ist, muß verloren sein. Die Überlieferung ist daher so lückenhaft und so fragwürdig, daß jede Art von statistischen Untersuchungen sich ausschließt. Selbst unser Versuch, wenigstens das Wichtigste oder Bezeichnendste aus dem überkommenen Bestand auszuwählen, bleibt ein Versuch.

Denn es fehlt nicht an Einzeluntersuchungen, sondern an einer Überschau. Nur von ihr aus lassen sich die grundsätzlichen Fragen aufwerfen. Nur wenn es gelänge, das wirklich Wesentliche herauszuheben, könnten Ergebnisse erwartet werden.

Da das mittelalterliche Grabmal überhaupt erfaßt werden soll, mußte dieser Überblick aus dem ganzen Mittelalter gewonnen werden. Doch ist der Bestand auf die einzelnen herkömmlichen Zeitabschnitte sehr ungleich verteilt. So wird es notwendig, die Behandlung der Anzahl und dem Gewicht der erhaltenen Denkmäler anzupassen. In der hochmittelalterlichen Frühzeit des Grabmals, bei den Werken des 12. Jahrhunderts, ist eine möglichst vollzählige und eingehende, ja monographische Bearbeitung erforderlich. Schon eine geschichtliche „Entstehung“ hat immer ihre eigenen Probleme, und gleich am Anfang erscheinen Grundzüge, die — so eigenartig sie uns vorkommen — das ganze Mittelalter hindurch gelten. In der Zeit höchster Entfaltung während des großen 13. Jahrhunderts muß die weit ausgreifende Erzeugung in thematisch unterschiedene Gruppen aufgeteilt werden, wenn sie sich auch zeitlich, örtlich, typenmäßig vielfach überschneiden. In der nochmals anwachsenden Hervorbringung des 14. Jahrhunderts können dann nur ausgewählte Denkmäler die tiefen Wandlungen der Bedeutung und der Form zeigen, die zu einem neuen Sinn des Grabmals überhaupt führen. Die Spätgotik mit ihrer uferlosen Produktion von Grabmälern ist schon als Ausklang behandelt: wenige Beispiele sollen die Vielfalt und den Reichtum der Möglichkeiten des 15. Jahrhunderts andeuten, das mannigfaltige Neue neben dem überkommenen Alten, das sich so lange wie das Mittelalter selbst erhalten hat.

Andererseits kann eine solche Überschau sich auch nur aus dem gesamtabendländischen Bestand ergeben. Nach den Anfängen des 11./12. Jahrhunderts in Deutschland entsteht in der nordfranzösischen Gotik der vorbildliche Typus für alles Kommende. Zwar sind die Verluste an Denkmälern, die überall anzunehmen sind,

nirgends so empfindlich wie in Frankreich. Schöpfungen gerade der Blütezeit sind weithin zerstört, die Verluste auch durch die zahlreichen Abbildungen der alten Gräber nicht auszugleichen. Dennoch ist die führende, entscheidende Rolle des nördlichen Frankreich ersichtlich. Erst im Verlaufe des 14. Jahrhunderts, das für Frankreich Krisen und Katastrophen brachte, verschieben sich wiederum die Schwerpunkte. Die französische Hofkunst bleibt wichtig, doch in England und Deutschland ist nicht nur weniger vernichtet, in den mancherlei neuen Mittelpunkten im Reich wird Neues geschaffen, und das setzt sich im 15. Jahrhundert fort. Italien tritt verhältnismäßig spät, erst im ausgehenden 13. Jahrhundert, in die Geschichte des mittelalterlichen Grabbildes ein. Es kommt zu einer bedeutenden Schöpfung und großen Ausbreitung im Trecento bis an die Schwelle der Renaissance um 1400, die dann Neues bringt und nicht mehr behandelt wird. Spanien mit der Hochblüte seiner kirchlichen und Adelskultur hat viele aufwendige Grabdenkmäler geschaffen, ohne doch dem Gesamtverlauf eigene Anstöße zu geben.

Aus all diesen Bereichen ausgewählt sollen die Denkmäler vorgeführt werden, nach ihrem Zusammenhang in zeitlichen, thematischen, örtlichen Gruppierungen historisch geordnet, doch so, daß jeweils das einzelne Werk mit seinen Ansprüchen und Aussagen zu Worte kommt.

Gerade Grabmäler verlangen eigentlich mehr als jedes andere Kunstwerk nach einer monographischen Behandlung. Die Erhaltung ist allzuoft fragwürdig, Inschriften und Zutate müssen erklärt, schließlich der Dargestellte nach Tracht, Abzeichen und Haltung untersucht werden. Seine Person ist biographisch, genealogisch, soziologisch, kirchen- und ortsgeschichtlich zu erforschen. Eigentlich kann erst dann etwas aufgedeckt werden über die Auffassung im Ganzen und ihre geschichtlichen Bedingungen, etwas über die Form in ihrem Verhältnis gegenüber anderen Werken. Die Voraussetzungen lassen sich nur an Ort und Stelle oder aus der örtlichen Literatur heraus erfüllen.

In vielen Fällen fehlt dazu die Möglichkeit. Oft sind bedeutende Werke gar nicht oder an entlegener Stelle veröffentlicht und bearbeitet. Lasteyries Abschnitt 1927, 534 über Grabmäler erteilt über Frankreich immer noch die beste Auskunft. Auch gibt es eine Fülle vorzüglicher Arbeiten über regionale, familien-geschichtliche, stilistische Gruppen. Wenige (wie die vorzüglichen Arbeiten über sächsische Grabmäler von Fink 1915 und über die schwäbisch-fränkischen von Bräutigam 1953) gehen in ihren Fragestellungen und Ergebnissen über das Thema hinaus. Auch fehlen

vielfach gerade diejenigen Angaben, die für die hier verfolgten Zusammenhänge wichtig wären. Persönliche Auskünfte, Anregungen, Hilfen haben die Arbeit vielfach gefördert und bereichert.

Ein Katalog oder Inventar ist nicht beabsichtigt. Sie wären unmöglich und würden nichts nützen. Was über die Denkmäler und Gruppierungen des Textes hinausgeht, ist in die Anmerkungen verwiesen und durch das Personen- und Sachregister zu finden.

Worauf es hier ankommt, ist die Geschichte des Grabbildes als Bildnis, als Erscheinung des einzelnen Menschen im Werk der Kunst. Dafür kann angesichts jener Schwierigkeiten nur eben ein erster Überblick geboten werden. Er kann weder erschöpfend noch endgültig sein. Wenn sich die Gruppierungen und Deutungen bewähren, so wird jedenfalls im einzelnen doch noch manches genauer, vollständiger, vertiefter zu bearbeiten sein. Dazu sollen die Materialien in den ausführlichen Anmerkungen beitragen. Wenn dadurch die Einzel-forschung angeregt würde, so könnte aus der hier skizzierten Vorzeichnung allmählich das damalige Bild des Menschen sichtbar werden, das doch den Menschen überhaupt, damit auch etwas von unserer Menschlichkeit betrifft.

GRABMÄLER

Nicht um eine Typengeschichte des Grabmals geht es also, wie sie Borgwardt 1939 für Deutschland, Franzius 1955 für Frankreich und schon Burger 1904 für Florenz unternommen haben, nicht um seine Ausprägungen als Mal mit den verschiedenen Bestandteilen und Zutate. Vielmehr handelt es sich um eine Geschichte allein des Grabbildes, also der Ausprägungen nur des Bildnisses, wie es auf dem Grabmal erscheint. Anlage, Typus und Ausgestaltung des Grabmals werden nur behandelt, insoweit sie für das Bildnis mit-sprechen.

Das Bild des Verstorbenen ist angebracht auf der Grabplatte oder auf einem Sarkophag.

Die Grabplatte (Leichenstein, dalle, slab, lastra) ist ein Teil des Fußbodens in der Kirche (Abb. 2). Sie liegt über der ausgeschachteten Grabkammer (Grube, Gruft, fosse, grave, sepolcro), dem eigentlichen Grab, in dem der Leichnam, meist in einem Sarg, bestattet ist.

Auf der Platte befindet sich das Bild des Verstorbenen entweder in flacher Arbeit (geritzt, eingelegt, mosaiziert, gemalt) oder aber plastisch als Relief oder aufgelegte Figur. Es durfte nicht allzu hoch über den Boden hervorragten. „Lapides qui positi sunt super tumulos defunctorum in claustris nostris coaequantur terrae, ne sunt offendiculo pedibus transeuntium“ —

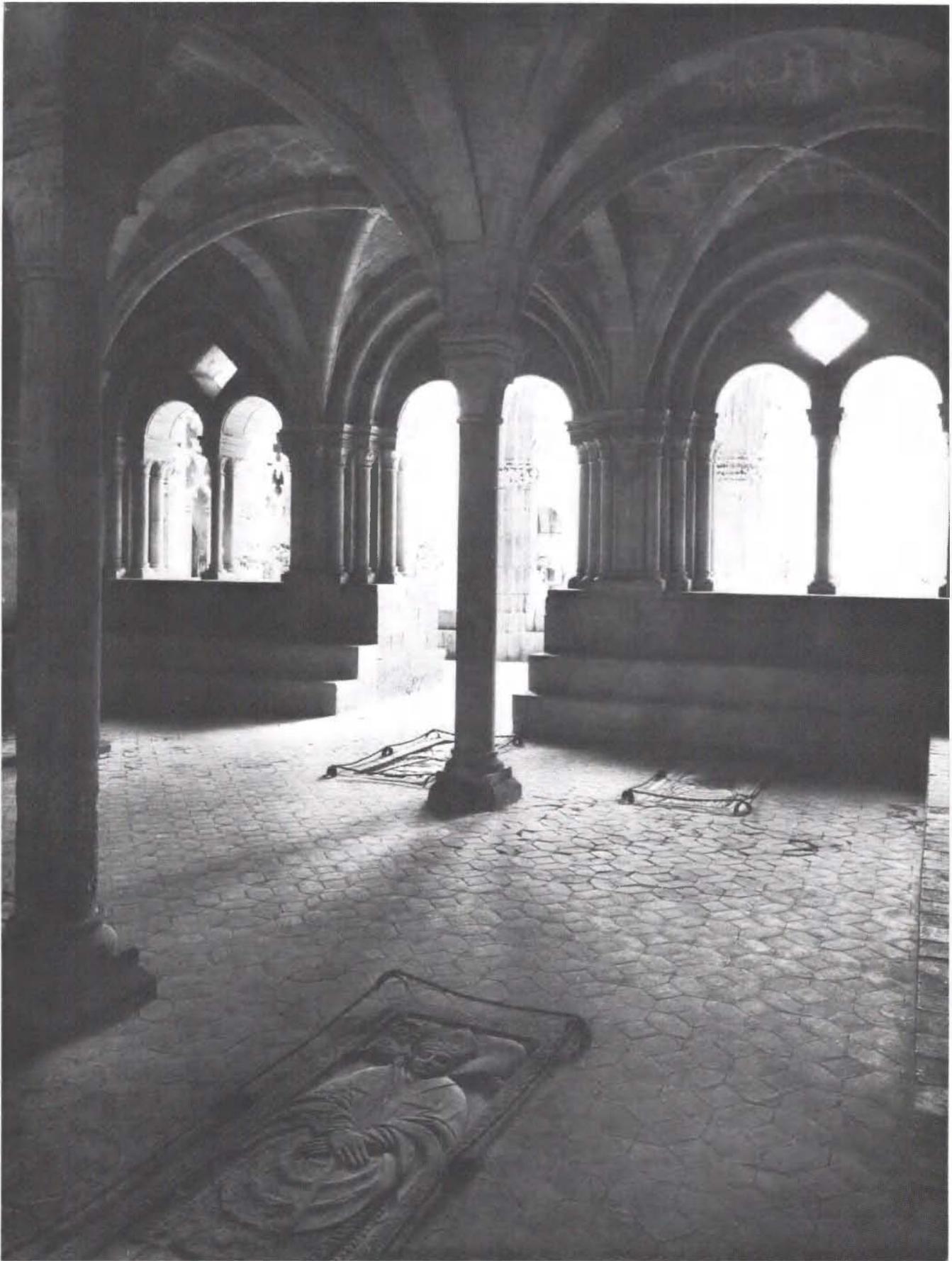


Abb. 2. Kapitelsaal. Kloster S. Creus (Spanien)

„die Steine, die in unsern Klöstern über die Gräber der Verstorbenen gelegt sind, sollen dem Boden angeglichen sein, um den Füßen der Hinübergehenden keinen Anstoß zu bieten“, so sagt ein Erlaß des Zisterziensersordens von 1194¹⁴.

Andererseits war es notwendig, die Grabfigur (Liegefigur, gisant, effigy) ihrerseits vor den menschlichen Schritten zu schützen. So wird der Rand der Platte vortretend gebildet oder das Bildfeld eingetieft (Abb. 12, 15, 17, 20, 22—24, 40, 49, 50, 100, 115). Davon ausgehend verbreitet sich diese Form vielfach, ohne daß sie deshalb als besonderer Typus „Kastengrabmal“ oder gar als Andeutung des Sarginneren aufgefaßt werden dürfte¹⁵. Bisweilen wird die Platte mit der Figur geschützt durch einen niedrigen Zaun ringsum (Abb. 2) oder ein darüber gelegtes Maschengitter, wie es sich in einigen Fällen erhalten hat¹⁶. Auch wird häufig die Platte über den Boden erhoben. Sie liegt in ihrer ganzen Dicke über dem Fußboden oder noch höher auf einem Sockel, einer Aufmauerung, die nach älteren Erwähnungen am ehesten „tumulus“ zu nennen wäre¹⁷. Dieser Sockel ist an den Seitenflächen glatt (Abb. 3) oder durch bogenfriesartige oder Ranken-Ornamente geschmückt (Abb. u. a. 16, 20, 44, 109). Die Gräfin MAHAUT VON ARTOIS († 1329), die 1323 ihr eigenes Grabbild bei dem bekannten Meister Jean Alouel, „marbrier de Tournai“ bestellte, hat bestimmt, der Sockel über ihrem Grab, auf dem das Grabbild liegen sollte, dürfe nicht höher als drei Finger breit sein¹⁸. Doch sind die Grabplatten häufig noch mehr erhoben worden, indem sie von liegenden Löwen getragen werden oder von kurzen Säulen, so daß sie frei über dem Boden schweben (Abb. 101, 110, 111, 161). Falls diese Stützen noch höher werden, ist darunter für den Verschuß der Grabkammer eine zweite Platte am Boden erforderlich. Die Grabfigur liegt dann auf der oberen oder auch auf der unteren Platte, während jeweils die andere leer bleibt oder nur Wappen und Inschrift trägt. Auch dies hat sich verbreitet¹⁹. Gelegentlich werden auf den beiden Platten übereinander auch zwei Verstorbene dargestellt, die darunter in einem gemeinsamen Grab ruhen (Abb. 222). Ein eigener Typus „Tischgrab“ ist damit nicht gegeben. Noch weniger paßt der Ausdruck „Bahregrab“. Eine Bahre, also zum Tragen bestimmt, müßte als solche, etwa durch die Griffe, erkennbar sein, was niemals der Fall ist und nach Herkunft und Bedeutung der Doppelplatte auch nicht sein kann²⁰. Immer handelt es sich um den Grabstein.

Die andere Überlieferung ist der Sarkophag. Der Tote wird nicht begraben, sondern in einen frei stehenden Steinsarg gelegt. Das frühe Mittelalter hat von der Antike den bildlosen Sarkophag für vornehme Ver-

storbene beibehalten. Doch auch die antike Ausgestaltung der Seitenwände durch Reliefs, Figürchen, Blendarkaden findet sich gelegentlich im früheren und dann im hohen Mittelalter. Vereinzelt kommt in diesen Reliefszenen auch der Verstorbene vor. Doch als Liegefigur auf dem Deckel erscheint sein Bild erst im 13. Jahrhundert. Dabei ist es offenbar gleichgültig, ob der Leichnam tatsächlich in dem Sarkophag liegt oder nicht. In manchen Fällen hat man die Reste noch gefunden (etwa in dem Breslauer Grabmal Herzog Heinrichs IV. Abb. 217), andere (etwa die Merowinger-Grabmäler in St. Denis, Abb. 99, 100) sind wohl sicher von Anfang an leer gewesen, sie sind also eigentlich nur die Darstellung eines Grabes. Man muß daher von einem „Kenotaph“ im Mittelalter nicht sprechen²¹. Mehrdeutig und ungenau sind die Bezeichnungen für den Sarkophag als Tumba, „Tumbengrab“, tombe, tombeau, tomb, sogar urna. Sie werden teilweise auch für den „tumulus“ oder übertragen für jede Grabanlage im ganzen verwendet, für die die allgemeinen Ausdrücke Grab, mausolée, sepulcre, monument gebräuchlich sind²².

Der Sarkophag steht als Hochgrab frei. Er kann auch in eine Wandnische gestellt werden. Auch die Grabplatte — erhöht oder nicht erhöht — liegt frei im Boden oder ebenfalls — dann oft als Bett ausgebildet — in einer Wandnische. Jedenfalls ist der Platz des Grabmals im Innern der Kirche.

Möglichst nahe den Heiligen begraben zu sein, war jedermanns Wunsch. Dort war mehr Aussicht auf ihre Fürbitte, wie selbst Augustinus gesagt hatte²³. So rücken die Friedhöfe an die Kirche heran und auf den Friedhöfen die Gräber in die Nähe der Kirche, des Chores. Im Innern durfte ursprünglich niemand begraben werden. Ausnahmen werden schon früh gemacht bei „hervorragenden Laien“ und solchen, die sich besonders um die Kirche verdient gemacht haben, außerdem bei Bischöfen und Äbten. 1152 bestimmt der Zisterziensersorden: „nullus praeter regem sive reginam, sive archiepiscopus et episcopus in nostris sepeliantur (sic) ecclesiis“²⁴. Offenbar war dieser Orden besonders streng. Noch Herzog Odo von Burgund († 1102), ein Stifter und Förderer von Cîteaux, ist auf dem Friedhof der Mönche begraben²⁵. Als dann Hugo II. Gräber in der Kirche verlangte und der Abt ihm bedeutete, er möge die Ruhe der Mönche nicht stören, stellte er seine jährlichen Zuwendungen an das Kloster ein. Darauf durften 1205 die Gräber in einer eigenen Kapelle untergebracht und die älteren dorthin umgebettet werden. Doch trägt keiner der bei Gaignières gezeichneten Sarkophage ein Bild des Verstorbenen. Diese waren an die Wände gemalt.

Im Verlaufe des 13. Jahrhunderts hat dann die Kirche ihre Ansichten geändert. Noch 1205 war der Abt von Morienval bestraft worden, weil er einen Grafen in seiner Kirche hatte begraben lassen. Doch wurden später besonders viele vornehme Laien gerade in Ordenskirchen bestattet²⁶. Als Cîteaux 1636 geplündert wurde, sind dort nicht weniger als sechzig Gräber ihrer Wertsachen beraubt worden²⁷. Ähnlich änderte sich die Stellungnahme der Kirche in Italien. Davidsohn berichtet 1927, 706, 707, daß 1227 und 1243 noch päpstliche Bullen erforderlich waren, um die Erlaubnis für ein Grab in der Kirche zu bekommen, daß jedoch später die Kirche das größte Interesse zeigte, Gräber einflußreicher Verstorbener zu erhalten, ja, daß Streitereien, selbst Schlägereien um den Besitz der Grabmäler vorkamen. Von den Papstgräbern in Viterbo ist bekannt, daß der Bischof und die Franziskaner um sie gestritten haben und daß daraufhin die Grabmäler mehrmals den Standort haben wechseln müssen.

So wird das Grabmal des weltlichen Kirchenpatrons und seiner adligen Familie in der Dorfkirche zum Denkmal der Erhaltung und Förderung der Kirche. Der Stifter eines Klosters, der Herr einer Gemeinde wird durch ein Grabmal in der Kirche geehrt, außerdem der Bischof oder der Abt. Für die Kirche ist es wiederum eine Ehre und ein Vorteil, fürstliche Grabmäler zu bergen.

Das Grabmal des Stifters steht an bevorzugter Stelle, häufig in der Achse des Chores vor dem Altar oder auch überhaupt in dessen Nähe. Die Nischengräber dagegen haben einen anderen Sinn und nicht diesen monumentalen Charakter. Die Nischen liegen in den Chorwänden oder den Seitenschiffen, häufig auch in der Stirnwand der Querschiffe. Manche Grabmäler sind in den Familienkapellen der Stifter untergebracht oder in den Kreuzgängen der Klöster. Äbte haben im Kapitelsaal ihre Grabplatte, aber auch „falls sie es vorziehen“, fürstliche Personen (Abb. 2)²⁸.

DIE DARGESTELLTEN

Es sind also ausschließlich die geistlichen und adligen Herren, die in der Kirche begraben werden. Hohe Geburt und reiche Gaben sind die Voraussetzung für ein Grabmal, das den Verstorbenen als Liegefigur darstellte. Für die Kirche waren es Denkmäler von Leistungen für die Kirche.

Für die Familie, die das Grabmal herstellen ließ, war die geweihte Erde der Platz der sterblichen Reste des

Verstorbenen und das Grabmal in der Kirche die einzige Form des Gedächtnisses, des Denkmals. Auch die Geistlichen auf den figürlichen Grabmälern waren meistens vornehmer Herkunft.

Jedenfalls beginnt es mit Königen und Grafen, mit Äbtissinnen fürstlicher Herkunft und adligen Erzbischöfen. Der Geburtsstand wird so gut wie immer vertreten, auch bei Geistlichen. In den Inschriften wird er erwähnt (ebenso wie stets in den mittelalterlichen Biographien), später sind die persönlichen Adelswappen, im 14. Jahrhundert sogar gelegentlich der Stechhelm dem Bilde des Priesters hinzugefügt (Abb. 357), als Zeichen für die Turnierfähigkeit seines Geschlechtes. Stifter, die in das von ihnen gegründete Kloster selbst eingetreten oder sogar Mönch geworden sind, werden dennoch in der Tracht adliger Laien abgebildet (u. a. Abb. 10, 15)³⁰. Die Adelstracht mit Waffe, besonders die Rüstung wird das Abzeichen des Standes. Sie geht mit der neuesten Mode. Das Familienwappen auf dem Schild, der Turnierhelm mit dem großen Zimier bezeugen den Rang der Herkunft. Um so großzügiger wirkt die Einfachheit der Könige, die ohne Waffen und Wappen, nur durch die höchsten Insignien von Krone und Szepter ausgezeichnet werden. Stets haben die Dargestellten, auch wenn sie Jahrhunderte zuvor starben, die Tracht der Entstehungszeit ihres Grabmals.

Allerdings, ganz exklusiv scheint sich die aristokratische Denkmalplastik nicht auf Fürsten, Adel und Klerus beschränkt zu haben. Der Pförtner Otto Seemoser in Freising (Abb. 30) ist zwar ein Ausnahmefall, zu erklären nur aus dem Dienstverhältnis des Verstorbenen zu seinem Bischof, der als Dienstherr ihm dieses Gedächtnismal gesetzt hat. Auch der Architekt in der Tracht des vornehmen Bürgers († 1263 Abb. 429) ist ein Sonderfall, auf die Steinplatte geritzt wie eine Zeichnung, abweichend von der adligen Monumentalität der figürlichen Plastik. Doch erscheinen nicht ganz selten und schon im 13. Jahrhundert Bürgerliche auf plastischen Grabsteinen. Sie sind gekleidet in ein kuttenartiges Gewand (*houce*) und bei dem Namen in ihrem Stand gekennzeichnet: ein „*maître d'école*“ (1234), ein „*bourgeois de Senlis*“, ein „*Maistre Nicolas Laupatris*“ († 1290) und andere²⁹. Auch in England gibt es bürgerliche Grabsteine aus jener Zeit. Wie häufig sie innerhalb des Gesamtbestandes waren, läßt sich aus diesen zufälligen Erwähnungen nicht schließen.

Doch werden im Nachlaß des 1382 verstorbenen niederländischen Bildhauers Jean de Liège, der ein weit berühmter „*tombier*“ in Paris war, zwei „*Bildnisse*“ genannt, wohl sicher Grabbilder: „*une ymage*

d'albastre en maniere d'un bourgeois vestu en un houe" und „une ymage de pierre tendre faite en maniere d'un chevalier“. Offenbar hatte der Bildhauer auf Vorrat derartige Grabfiguren fertig, eines für Bürgerliche in Alabaster, das andere für Adlige in feinem, weichem Stein. Die Motive, meist mit Baldachin und Engeln, scheinen auch im 14. Jahrhundert dieselben wie die der adligen Grabbilder, nur fehlt das Wappen, die Tracht weicht ab, und unter den Füßen ist meist ein Hund statt des Löwen. Ein „Tainturier“ wird 1334 erwähnt, ein Jean de Breton „jadis bourgeois de Paris“ († 1398), ein „Jean de Saige, bourgeois de Dreux“, ein „Jean le Civil, bourgeois de Chartres“ werden in den Inschriften genannt. Auch in England und besonders in Deutschland mehren sich im 14. Jahrhundert die bürgerlichen Grabbilder. Allerdings kommt hier vielfach das Wappen vor. Die Patrizier der großen Reichsstädte eiferten dem Adel nach und gingen später vielfach in ihm auf. Der Doppelgrabstein der Holzhausen in Frankfurt, das Grabmal des Konrad Gross in seiner Nürnberger Stiftung, dem großen Altenheim, aufwendig mit Klagefiguren, die Würzburger Familie vom Steren, die halleischen Patrizier von Vargula zeugen davon.

Hier scheinen sich in jenen umwälzenden Jahrzehnten um die Mitte des 14. Jahrhunderts aber auch Formen zu entwickeln, die dem Bürgerlichen entsprechen. Besonders häufig dürfte von bürgerlichen Familien der Ritzgrabstein gewählt worden sein. Doch handelt es sich in jedem Falle um reiche Bürger, die sich durch Stiftungen um die Kirche verdient gemacht hatten. Außerdem waren die Gebühren für das Grab in der Kirche offenbar erheblich (Denzler 1970. 72).

Im 15. Jahrhundert tritt dann das bürgerliche Element — wie es den gesellschaftlichen Wandlungen der Zeit entsprach — immer mehr hervor. Immer noch hat es nicht die Bedeutung wie die Grabkunst des Hochadels, der Grundherren und der Geistlichen. Doch tritt es mit eigenen Auffassungen und besonderen Formen neben sie. Der ganze Stil nimmt sogar etwas vom bürgerlichen Charakter an. Auch in den Inschriften spricht sich das aus. Auf dem zarten Grabstein der Anna Zingel († 1407, Würzburg, Franziskanerkirche) steht nur „Urban Zingels Hausfrau“.

INSCHRIFTEN

Denn jedes Grabmal hat eine Inschrift. Wo sie heute fehlt, ist sie abgeschlagen oder — weil einst gemalt — ausgelöscht³⁰. Sie gibt den Namen des Verstorbenen und seinen Todestag. Meist ist auch das Jahr angegeben, doch ist der Tag wichtiger wegen der Anniversarien, der jährlichen Gedächtnisfeier am Grabe³¹. Nicht wichtig und nie erwähnt ist der Geburtstag oder das Alter des Verstorbenen. Oft ist der Todestag nachträglich eingemeißelt, wenn nämlich das Grabmal schon vor seinem Tode fertig war, von ihm selbst in Auftrag gegeben. Oft wird nur noch ein kurzes „requiescat in pace“ zu diesen Angaben hinzugefügt, aus dem Text der Exequien stammend. Kurze Psalmverse werden zitiert⁷². Doch geben manche Grabinschriften dazu noch eine Würdigung des Toten, oft eine förmliche laudatio, gedichtet in lateinischen Versen und kunstvoll gerimt. Manche Wendungen kehren immer wieder. Aber es gibt auch originelle und merkwürdige Inschriften, einige sind dichterisch formuliert. Falls ein besonderer Adelstitel vorliegt, wird er erwähnt. Die vornehme Herkunft wird — auch bei Geistlichen — fast nie vergessen. Manche Inschrift scheint sich darin besonders zu gefallen³².

Mögen die Inschriften meist nach einem Schema gemacht und darin — wie auch die Grabmäler überhaupt — stark voneinander abhängig sein, so geben sie in den leichten Abwandlungen der überkommenen Muster manchen Hinweis. Für die künstlerische Auffassung des Grabbildes direkt besagen sie wenig, jedenfalls niemals mehr als die Grabbilder selber. Wieviel Eigenes sie enthalten, das läßt sich bei der lückenhaften Erhaltung der Denkmäler kaum mehr feststellen.

Die Inschrift ist meist an den Rand der Platte eingemeißelt oder eingraviert. Abgeschrägte Ränder sprechen dafür, daß die Platte von einem Sarkophag stammt. Oft sind die Buchstaben von einer Sorgfalt und Feinheit, daß ihnen ein eigener Schmuckwert zukommt (z. B. Abb. 4, 148). Bei Grabplatten ist die Inschrift, wie Bräutigam 1953, 26, feststellt, von innen her ringsum lesbar. Bei Sarkophagen ist sie häufig von außen her beim Umschreiten zu lesen. Wie die Inschrift zu lesen, so ist das Grabbild zu sehen.

II. DIE ERSTEN GRABBILDER

GRABBILDER DES 11. UND 12. JAHRHUNDERTS

Auf der Bronzeplatte über seinem Grab im *Merseburger* Dom ist RUDOLF VON SCHWABEN dargestellt (Abb. 3). Als deutscher König trägt er die Krone, das Szepter und die Weltkugel mit dem Kreuz. Zwar hat er die königlichen Insignien nie besessen. Von den Feinden seines Schwagers, des Kaisers Heinrich IV. als Gegenkönig aufgestellt, ist er 1080 in der Schlacht an der Elster gefallen.

Die Platte ist gerahmt von einem erhöhten Rand, der in flachen Stufen vortretend die lateinische Inschrift trägt: „König Rudolf, gestorben für das Gesetz der Väter, zu beklagen nach seinem Verdienst, ist in diesem Grab bestattet. Als König war ihm, hätte er in Friedenszeiten geherrscht, niemand seit Karl ähnlich in Geist und Kampf. Während die Seinen siegten, ist er hier gestürzt — der Tod ward ihm Leben — als heiliges Opfer des Krieges für die Kirche ist er gefallen.“³³

Dieses früheste figürliche Grabmal eines Laien, das sich aus dem Mittelalter erhalten hat, ist das einzige, das einen deutschen König darstellt bis hin zu Rudolf von Habsburg († 1291)³⁴. KARL DER GROSSE ruht in einem antiken Sarkophag ohne Bildnis, ebenso sein Sohn LUDWIG DER FROMME³⁵. OTTOS DES GROSSEN Sarkophag in *Magdeburg* ist ganz ohne künstlerische Form. Die salischen Kaiser liegen in der Gruft des *Speyerer* Doms in schmucklosen Steinsärgen unsichtbar unter einfachen Platten, auf denen nur ihr Name steht³⁶. So ist dieses Grabmal etwas Einmaliges. Es ist ein Denkmal, gesetzt wohl von der sächsischen, päpstlichen Partei unter den Reichsfürsten. Bischof Werner von *Magdeburg* war einer ihrer Hauptstreiter wie auch die übrigen sächsischen Bischöfe von *Magdeburg*, *Halberstadt*, *Naumburg*, *Meißen*, *Minden*. Der Geistliche Bruno von *Magdeburg*, der die von Rom geförderte Erhebung gegen Heinrich als „sächsischen Krieg“ verherrlicht hat, lebte in *Magdeburg* bei Bischof Werner, dem er seine Schrift „de bello Saxonico“ gewidmet hat (1073—1081). Das Grab in der Vierung des *Merseburger* Doms ist eines der wenigen Kunstwerke jener Zeit, die so viel Beachtung gefunden haben, daß sie schon in frühen Quellen erwähnt werden. Otto von

Freising berichtet in seinen „*Gesta Friderici*“ (bis 1156), die Getreuen Heinrichs IV. hätten an dem Grabe Unwillen geäußert, daß Rudolf „velut regali honore“ dort liege, — worauf der Kaiser geantwortet habe, „wenn nur alle seine Feinde so begraben wären“. Und der Chronist von Petershausen bei Konstanz erwähnt 1156 ausdrücklich „das Bild, aus Erz gegossen und vergoldet“ über dem Grab des Gegenkönigs³⁷.

Fast lebensgroß ist das Grabbild; das Ganze mißt 197 × 68 cm. Alles ist aus einem Guß. Die Platte mit dem Relief liegt auf einem profilierten „tumulus“, einer niedrigen Erhöhung des Kirchenbodens über der unsichtbaren Grabkammer mit dem Sarg³⁸. Aus der metallenen Fläche erhebt sich die Gestalt, ursprünglich ganz vergoldet, die Gewänder in reicher Ziselierung von oben bis unten vielfältig gemustert und verziert (Abb. 4). Heute ist die Vergoldung verloren, die Oberfläche überall abgegriffen und weggeschliffen. Das Gesicht, Nase, Haar und Bart sind nur mehr in den allgemeinsten Formen erhalten.

Knapp anliegend umschließt die Krone den Kopf³⁹. Die weit geöffneten Augen waren mit Email ausgelegt, ebenso — wenn nicht mit einem Edelstein — das Kleinod in der Krone. Das Szepter zeigt zwei Lilien übereinander, es erscheint verlängert, der schwachen Wölbung der Schultern folgend⁴⁰. Der Reichsapfel ist flach wie eine Scheibe gegeben. Die große, streng modellierte Hand zeigt vielleicht auf das Kreuz. Die Gewänder fallen in flach geschichteten Faltengehängen herab. Die Lederstiefel haben an den Füßen die volle Form, doch schon mit kleiner Spitze (die in den folgenden Jahren verlängert getragen wird). Die Sporen sind angeschnallt, als seien sie von der Seite gesehen, doch „hängen“ die Füße schräg nach außen gerichtet, gleichmäßig vorgewölbt nach unten herab.

Umgeben von den zarten Profilen des Inschriftrahmens und dem fein gravierten Linienmuster der Antiqua-Buchstaben füllt die langgezogene Figur leicht vortretend das steile Rechteck des Grundes. In klaren Umrissen und Schichtungen steigert sich das flache Relief schon in den Händen, dann zu dem voll heraustretenden Kopf. Das Gewand fällt knapp und scharf, oben in herbe Kurven zuzusammengefaßt, von der Hüfte abwärts in lang ausstrahlenden Bahnen. Chlamys,



Abb. 3. Rudolf von Schwaben. Merseburg

Leibrock und nochmals die Chlamys erscheinen in drei Schichten übereinander, der untere Saum zeichnet den plastischen Verlauf nach. Die unsymmetrisch angeordneten Gewandteile sind dennoch in einer feinen Entsprechung geordnet, die alle Binnenformen ebenso ausgleicht wie den Umriß des Ganzen mit der Rahmung. Ohne Schwellung und Rundung, ohne Gewicht und Breite gewinnt die Gestalt in ihrem metallenen Glanz dennoch eine vornehme, schlanke Bestimmtheit, die im Tragen der Insignien plastische Kraft erreicht. Was im Einzelnen archaisch herb anmutet, wird aufgenommen in eine reich gestufte Gesamtform von edler Vollendung.

Der große Künstler, seine Werkstatt, sein Standort sind unbekannt. Das Werk steht allein. Doch gibt es vielleicht ein wenigstens verwandtes Stück. Der bronzene Kruzifixus in *Werden*, aus dem niedersächsischen Kloster *Helmstedt* stammend (das mit Werden zusammen einen Abt hatte), — heute als sächsisch angesehen und in die 1070'er Jahre gesetzt — läßt sich vergleichen (Abb. 5)⁴¹. Dieses Werk war wie die Grabplatte ursprünglich vergoldet. Es ist nur etwa 1 m hoch und ebenfalls von höchstem Adel der Form. Auch hier ist das, was im Einzelnen herb und unlebendig erscheint (etwa die schematische Brust gegenüber dem weich modellierten Bauch), erhoben zu einer hohen Einheit im Ganzen. In schräger, schwereloser Lagerung ist das ungleichmäßig fallende Lendentuch dennoch in eine feine Symmetrie gebracht. Auffallend und bezeichnend ist, wie inmitten der ungerundeten, flachen Lagen des

Stoffes dennoch weich gerundete Hängefalten eingetieft sind, ähnlich wie im unteren Teil des Mantelumschlags auf der Grabplatte. Die Schmuckbänder des Lendentuchs sind wie die des Königsgewandes ziseliert, wenn auch weniger reich und fein. Selbst die Köpfe sind vergleichbar (Abb. 6, 7). Schlösse Rudolf die Augen, so müßten sie etwa so vorgebeult heraustreten wie die des Gekreuzigten. Nase und Bart sind zu schlecht erhalten für einen Vergleich, doch Schnurrbart und Lippe widersprechen nicht, das Ohr stimmt überein. Mag körperliche Fülle und organisches Leben in den Einzelzügen fehlen, so erhebt sich jeweils das Ganze doch zu einer hohen, eindeutig gültigen Form. Die Königsfigur ist reicher, feiner, wohl auch etwas entwickelter: in der Ziselierung, der Projektion des Aufbaus im Ganzen, doch bleibt die Verwandtschaft ersichtlich. Jedes der beiden Werke verhilft dazu, das andere besser zu sehen.

Aufrecht erscheint die Figur des Königs auf der am Boden liegenden Grabplatte. Die Gewänder fallen herab. Die Füße scheinen schräg im Leeren zu hängen. Das ist ebenso bei den Kaiserfiguren auf der etwa gleichzeitigen Scheide des Reichsschwertes (Abb. 8)⁴². Alle 14 Kaiser bis zu Konrad II. erscheinen hier, in Goldblech getrieben. Trotz der schlechten Erhaltung ist der Abstand deutlich sichtbar: sie sind früher in ihrem Stil, breiter, flacher, steifer, mehr geschmückt. Demgegenüber wird die folgerichtig glatte, schlanke Form der Grabplatte erkennbar. Doch die Motive entsprechen sich bis in die Einzelheiten, so verschieden die Kaiser-



Abb. 4. Rudolf von Schwaben. Merseburg

reliefs untereinander sind: die Haltung, das Tragen der Insignien, die Motive des Mantels, die Stellung der gespornten Stiefel. Von hier könnte die Anregung zu dem Merseburger Königsbild stammen.

Die Kaiserreliefs sind aus Goldplatten getrieben, die auf der Scheide des Schwertes sitzen. Die Herrscher sind aufrecht gegeben. Ob das Schwert mit der Scheidenspitze nach oben dem gekrönten König vorausgetragen wurde⁴³ oder ob es auf dem Tische lag, die Figuren sind aufrecht, ohne Ort und Boden, unabhängig von der Stellung des Schwertes zur Senkrechten. Sie haben ihren Sinn als Reihe in der Abfolge und materiell als Bestandteile der Goldhülle der Schwertscheide aus Olivenholz. In demselben Sinne ist die Figur Bestandteil der bronzenen Platte, die die Grabkammer deckt.

Das Merseburger Bild erinnert an den Lebenden, es hält ihn als Bild am Leben, stellt ihn lebend dar. Die Figur ist durch die Insignien, die Tracht, die Inschrift als dieser König erklärt. Mit weit offenen Augen, straff und aufrecht erscheint er. Ist da nicht sogar etwas von einer schlanken Reitergestalt gegeben? In dem kaum mehr vorhandenen Antlitz hat Jakob Burckhardt sogar Bildniszüge, ja die Verwendung eines Naturabgusses vermutet⁴⁴. Allein, wie Rudolf als Mensch war, wie er aussah, davon ist hier nichts zu sehen, so wenig wie von dem Ort, an dem er sich befände. Nicht einmal das Datum seines Todes ist in der Inschrift erwähnt. Menschlich ist er genau so allgemein, so unspezifisch gegeben wie in Brunos Erzählungen im „Bellum Saxonicum“, doch als Figur ebenso klar umrissen⁴⁵. Mag diese Darstellung ohne körperliche Fülle, Wärme, Nähe sein, so ist sie — aus großer Ferne gesehen — doch eindeutig und einheitlich in Sinn und Form.

In diesem Denkmal des Lebenden ist jedoch vorausgesetzt, daß das Leben des Dargestellten vergangen ist. Erst ein vollendetes Leben wird darstellbar. Erst im Grabmal erscheint der Mensch, zu dessen Gedächtnis es dient. Denn alles dies ist nur im kirchlichen Raum und im kirchlichen Sinne möglich. Grabmäler dieser Art gibt es nur in der Kirche, dort ist der höchste, ihr einziger Platz. Die Kirche räumt ihn nur „Geistlichen und bedeutenden Laien“ ein, an geweihter Stelle, in der Achse, möglichst nahe dem Altar. Die Kirche war nicht nur der Raum des Geistigen, sie war der einzige Raum der Öffentlichkeit. Jede, auch die weltliche Öffentlichkeit vollzog sich in der Kirche, sie war darauf angewiesen, weil der religiöse Sinn die Signatur aller Werte war. Selbst der politische Kampf war immer auch ein kirchlicher. Wenn die Inschrift des Grabmals sagt, daß Rudolf für die Kirche gefallen sei, so ist ihm nicht deshalb ein Denkmal in der Kirche gesetzt

worden, weil er für die päpstliche Partei, damit auch für die kirchliche Reformbewegung gekämpft hätte. Auch für die Parteigänger des Kaisers, etwa die mächtigen rheinischen und niederländischen Bischöfe, hätte keine andere Möglichkeit bestanden⁴⁶. Die Kaiser selbst blieben bis zum Interregnum bei der archaischen Strenge, die aus vornehmer Zurückhaltung das Gebot der frühen ottonischen Kirche achtete und die bildlose Platte beibehielt. Auch für jeden anderen wäre als Denkmal nur ein Grabmal möglich gewesen. Anders als in der Kirche und von der Kirche aus ließ sich ein Gedächtnis nicht ehren, anders als in seiner Vollendung im Jenseits ein Leben nicht darstellen.

Auftraggeber waren offenbar in erster Linie die sächsischen Kirchenfürsten. Vielleicht war der Künstler ein Mönch. Bronze-Gießhütten konnten wohl nur an größeren Plätzen mit künstlerischer und technischer Tradition bestehen, also in Bischofssitzen oder großen Klöstern. Jedenfalls hat der Künstler, mochte er in Magdeburg oder selbst in Merseburg arbeiten, den König wohl weder lebend noch tot gesehen, der wie auch die wirklichen Könige ständig unterwegs war, bis er auf dem Schlachtfelde an der Elster den Tod gefunden hat. Die endgültige eherne Form hat der Künstler als Wachsform modelliert und darin seine Vision einer fernen, doch als Herrscherfigur fest umrissenen Gestalt verwirklicht.

Ein Werk dieses Ranges entsteht nicht aus dem Nichts. Ein derartiges Wagnis, eine solche Meisterschaft setzen Überlieferungen voraus. Zwar sind sicherlich Bronze-werke besonders oft später vernichtet, eingeschmolzen worden, doch könnte, was die bildnerische Form und die technische Durchführung betrifft, schon der Werdener Gekreuzigte die Vorstellung von einer bedeutenden sächsischen Metallbildnerie in salischer Zeit vermitteln, als Ausgangspunkt für den Meister der Grabplatte. Für den Figurentypus mögen Werke wie das Reichsschwert als Vorbild gedient haben, doch ist hier die Goldschmiedeplastik über das Kunsthandwerkliche erhoben und straffer, genauer, strenger und reicher in die Großform gesteigert worden⁴⁷.

VORAUSSETZUNGEN

Wie konnte der Bischof von Merseburg oder wer immer die Platte in Auftrag gegeben hat, darauf verfallen, ein Grab mit dem Bilde des Verstorbenen zu versehen? Das einzige mittelalterliche Werk, das die Gestalt des Toten vielleicht schon früher bringt, das Grabmal des hl. Isarnus († 1048) in Marseille, hat diese Anregung nicht geben können (Abb. 59). Es ist die Grab-



Abb. 5. Christus am Kreuz (aus Helmstedt). Werden

platte eines Heiligen. Schon das ist im kirchlichen Sinn etwas durchaus anderes, da es dabei nicht so sehr um das Andenken als vor allem um die religiöse Verehrung geht. Außerdem gehört sie einem anderen Grabtypus an (der in Kap. IV behandelt wird). Das bedeutende Werk kann nicht zu den Voraussetzungen der Merseburger Platte zählen.

Andere Grabmäler, die auch den Toten als Reliefbild zeigen, müssen ebenfalls ausgeschaltet werden. Sie



Abb. 6. Rudolf von Schwaben. Merseburg

haben sich besonders im Rheinland aus früher fränkischer Zeit erhalten, stellen aber den Toten nicht auf einer Grabplatte dar, sondern auf einem aufrecht stehenden Grabstein, der sich von der antiken, provincial-römischen Stele herleitet, wie sie in großer Zahl erhalten sind⁴⁸. Auf diesen Relief-Grabsteinen, etwa aus *Niederdollendorf* bei Bonn oder *Hornhausen* bei Halle (Abb. 290), erscheint der Tote lebend, gewaffnet, entweder über Ungeheuern reitend oder stehend von ihnen bedroht, doch seine Haare kämmend, d. h. in voller Manneskraft⁴⁹. Die aufrecht stehenden Steinplatten, meist 40—80 cm hoch, mit Schmuckwerk gerahmt, doch grob und primitiv, oft nur in einer Art Kerbschnitt ausgeführt, werden in das 7. und 8. Jahrhundert datiert. Meistens sind sie, etwa durch Kreuze, schon als christlich gekennzeichnet.

Ebenfalls Stelen sind etwa der Stein aus Gondorf in Bonn, ein Brustbild mit Buch und Totenvögeln in einem Rund nach Art der antiken „*imago clipeata*“, sowie der Stein aus Leutesdorf bei Bonn, wiederum

mit Schlangen, auch die Bonner Stele eines Mannes in einer schmalen Mulde, dessen Phallus seine Lebenskraft zeigt, ähnlich wie wohl der ursprünglich auf einem Wolf (?) stehende nackte Mann auf dem Relief aus Müllersdorf im Museum in Halle.

Alle diese Stelen sind ohne Zusammenhang und ohne Bedeutung für die Entstehung der figürlichen Grabplatte in Merseburg. Sie zeugen nur allgemein davon, daß die römische Sitte, den Verstorbenen auf seinem Grabmal als Bildnis erscheinen zu lassen, schon früh auch im Norden Europas bekannt werden konnte⁵⁰.

Was die Grabplatten und die Sarkophag-Deckel aus fränkischer Zeit anlangt, so sind sie in großer Zahl erhalten, doch nie mit der Figur des Toten. Sie sind überhaupt glatt oder — später — mit Symbolen versehen: einem Abtsstab, einem Kelch oder Wappen. Diese Form der Grabplatte erhält sich von der Frühzeit an bis in das Mittelalter. Neben den Figurenplatten hat auch die unverzierte Form, die dem römischen Sarkophagdeckel entsprach, ihre Geltung behalten.

Doch gibt es einige Ausnahmen. Es lassen sich einige steinerne Grabplatten nachweisen, auf denen annähernd lebensgroße menschliche Figuren angedeutet sind, meist in äußerst roher, primitiver, manchmal kaum erkennbarer Art. Die Denkmäler sind außerdem weit verstreut in Kärnten, Siebenbürgen, Thüringen und im Rheinland⁵¹. Sie können alle nicht eigentlich als Voraussetzung für die vollendete Bronzeplatte in Merseburg gelten. Diese derben und unbedeutenden Werke sind nicht erste Versuche zu einer Typenfolge, die auf das mittelalterliche figürliche Grabmal hinzielt. Alles, was sie besagen, ist, daß der Gedanke, den Toten auf der Grabplatte darzustellen, vorhanden war, auch im Norden.

Dies ist deswegen wichtig, weil es ja den Typus des Grabes mit dem Bild des Toten auf dem Deckel schon einmal in voller Ausbildung gegeben hatte, in den verschiedensten Auffassungen, in hervorragender Form, in zahlreichen Werken, — nur eben vor sehr langer Zeit und in sehr fernen Gegenden. In Rom sind Jahrhundertlang Sarkophage in Gebrauch gewesen, auf deren Deckel der Verstorbene lebensgroß dargestellt ist. Seit archaischer Zeit hatten die Etrusker ihre Toten so abgebildet bis in das erste Jahrhundert vor Christi Geburt. Darauf wird dies von der römischen Kunst fortgeführt bis in trajanische Zeit. Über den steinernen Särgen liegen die Deckel, auf denen in Stein gehauen der Tote auf dem Bett erscheint, seit Christi Geburt meist auf dem Rücken oder auf der Seite liegend als Schlafender, sogar Mann und Frau zusammen unter der Decke. Doch gibt es auch Darstellungen von Stehenden, die eine Opferschale halten, ja von Schrei-



Abb. 7. Christus am Kreuz (aus Helmstedt). Werden

tenden, alle dennoch im Liegen und meist auf einem Kopfkissen (Abb. 9). Vom 2. Jahrhundert an sind sie dann meist aufgestützt gelagert und so in kleinem Format außerordentlich verbreitet. Beide Typen bestehen nebeneinander. Auch phönizische, karthagische, dazu spät-ägyptische Werke sind bekannt. Auch dort ruht der Bestattete auf dem Deckel. Doch ist der größte und mannigfaltigste Bestand an Denkmälern wohl in Rom und Tusciern erhalten gewesen⁵². Manche dieser Grabfiguren sind im Liegen dargestellt, als ständen sie aufrecht, Stand- und Spielbein unterschieden, auf einer Standplatte⁵³. Manche erheben betend die Rechte und halten in der anderen Hand ein Opfergefäß. An eine direkte Anregung von Seiten all dieser Typen ist nicht zu denken. Doch ist der Gedanke, den Gestorbenen als aufrechte Figur auf der Platte über dem Grab liegend darzustellen zu ungewöhnlich, als daß er ohne irgendeinen Zusammenhang nochmals hätte entstehen können.

Auf den vielen frühchristlichen Sarkophagen ist nie der Tote dargestellt. Die senkrechten Wände des Sarkophags sind nach altrömischer Gepflogenheit mit Reihen von Personen und Szenen, oft unter Bogenstellungen, geschmückt. Sie haben jedoch einen christlichen, meist didaktischen, symbolischen oder typologischen Sinn erhalten. Dabei wird gelegentlich die heidnische Sitte fortgeführt, inmitten der Bildfolge und ihrer Sinnbezüge an der Vorderwand auch den oder die Verstorbenen etwa in einem Rundschild als Kopf oder



Abb. 8. Von der Scheide des Reichsschwertes. Wien

Brustbild darzustellen. Der römische Schmuck durch Figurenreihen und Szenen ist auch im Mittelalter fortgesetzt oder wiederaufgenommen worden. Im südwestlichen Frankreich und in Spanien sind Denkmäler mit reichem und bedeutungsvollem Figureschmuck jener Art erhalten, gelegentlich sogar mit figürlichen Szenen auf dem Deckel. Seit dem 12. Jahrhundert knüpft hier in Frankreich eine bedeutende neue Entwicklung an, die in der Gotik zu vielen prächtigen Gestaltungen und neuen Bedeutungen geführt hat. Allein nie und nirgends ist vorher der Tote selbst in seiner Gestalt und Größe dargestellt worden.



Abb. 9. Römisch-etruskische Sarkophagc. Zürich 1955

Die Toten sind von den Christen weiterhin auf den Friedhöfen begraben worden. Die erwähnten fränkischen Stelen haben wie ihre römischen Vorbilder draußen auf den Friedhöfen über dem Grab gestanden. Doch wurden diese Friedhöfe allmählich zu Kirchhöfen. Man trachtete — ganz anders als in der Antike — in der Nähe des geweihten Ortes, ja, nach Möglichkeit im Innern der Kirche begraben zu werden. Dies hat die Kirche verboten, doch offenbar von Anfang an einzelne Ausnahmen zugelassen. 797 gestattet Bischof Theodulf von Orléans, 895 das Konzil von Tribur, Priester und auch Laien, die „durch ihre Stellung oder durch Frömmigkeit ausgezeichnet sind“, im Innern der Kirche zu begraben. Doch wird im Gegensatz zum Altchristlichen jedes Monument und jede Kennzeichnung der Grabplatte im Boden eigens verboten⁵⁴. Diese strenge Bestimmung wird in einem Capitulare des Bischofs von Vercelli (924—960/1) nochmals eingeschärft. Die Fußbodenplatten in der Größe der Grabkammer, häufig trapezförmig, tragen höchstens

ein flaches Zeichen, etwa einen Krummstab oder einen Kelch, meist nicht einmal eine Inschrift. Die Grabplatten der Salier-Kaiser in Speyer waren aus kostbarem Marmor und gemeinsam durch niedrige Säulenarkaden über den Boden erhoben, doch tragen sie nur den Namen.

So ist das Grabdenkmal König Rudolfs etwas Neues. Wie es nach so vielen Jahrhunderten dazu gekommen ist, läßt sich nicht sagen. Die erwähnten Grabplatten mit den rohen Andeutungen einer menschlichen Figur lassen vermuten, daß es doch irgendwo irgendwelche Denkmäler dieser Art gegeben habe. Demnach muß wohl ein Rückgriff auf die römische Form angenommen werden, wie er auch aus anderen Gebieten der Kunst des 11. Jahrhunderts bekannt ist. Allerdings ist kein einziges figürliches Grabmal dieser Art aus der Römerzeit je im Norden nachzuweisen, weder in Deutschland noch im Westen⁵⁵. In Italien, vor allem in Rom, waren sie in großer Zahl zu sehen, und bei den häufigen Romfahrten der Kaiser und ihrer geistlichen Berater, über-

haupt vieler höherer Kirchenfürsten, könnte gut die Anregung dort aufgenommen und mitgebracht worden sein. Manche der Bischöfe wie Bernward, Benno u. a. sind als künstlerisch gebildet und interessiert, ja als ausübende Künstler überliefert. So wie schon Einhard einen römischen Triumphbogen in einer Zeichnung mit nach Deutschland gebracht hat, wie man Vitruv-Texte besaß und abschrieb, wie später Villard de Honnecourt ein antikes Grabmal (mit Sitzstatue) zeichnete, das er „irgendwo“ gesehen hatte, so hätte eine Zeichnung, eine Erinnerung, ja ein Bericht genügt, die Anregung zu übertragen.

Für die Form war von einer derartigen Vermittlung keinerlei Anregung zu erwarten. Mit der römischen Bildhauerkunst hat das Merseburger Werk nichts zu tun, ebensowenig mit der Mosaikmalerei⁵⁶. Die Form hat sich aus den Überlieferungen der Metallbildner ergeben, der Bronze- und der Goldschmiedekunst. Die künstlerisch bedeutende Kleinkunst war offenbar der Ausgangspunkt jener Großplastik wie wohl schon der der ottonischen Architekturplastik (etwa in Köln St. Pantaleon, s. Wesenberg 1955. 96), wie auch des „Werdener“ Kruzifixes, wie später noch des Braunschweiger Löwen. Was zu dieser lebendigen Überlieferung hinzukommen mußte für den Künstler oder schon die Auftraggeber, war einzig die Vorstellung, daß man überhaupt auf einer Grabplatte die Figur des zu Ehrenden als sein persönliches Denkmal anbringen könne.

SÄCHSISCHE GRABMÄLER UND VERWANDTES

Doch ist es nicht sicher, daß wirklich das Grabmal des Gegenkönigs das erste seiner Art war. Vielleicht hat es in Sachsen schon früher ähnliche gegeben. Man glaubt, ein Bildnis des Markgrafen Gero aus ottonischer Zeit rekonstruieren zu können (Abb. 10, 11)⁵⁷. Außerdem sind nur wenig später und weit verstreut, doch stets in Sachsen oder in Verbindung dazu, eine Reihe weiterer Grabbildnisse überkommen, teilweise von anderem Charakter und mit anderen Quellen. Bei der Zufälligkeit und Seltenheit der Erhaltung spricht dies für gemeinsame Voraussetzungen.

Noch früher wirkt die Steinplatte aus der Dorfkirche in *Borghorst* im Diözesanmuseum in Münster/Westfalen: sie ist trapezförmig und der Dargestellte in der altertümlichen Oranten-Haltung gegeben (Abb. 12). Die Füße sind denen Rudolfs ähnlich angeordnet. Die bildnerische Behandlung des Reliefs ist flach, ohne eigentliche Rundung, das schmale Bildfeld knapp von einem Wulst und einem breiten Schmuckstreifen mit



Abb. 10. Gero. Gernrode



Abb. 11. Siegel Geros



Abb. 12. Grabplatte (aus Borghorst). Münster, Wf.

groben, aneinandergfügten Palmetten gerahmt. Offenbar liegen hier andere Voraussetzungen zugrunde. Das Werk wird noch in das 11. Jahrhundert datiert, doch läßt sich bei der geringen Qualität und ohne Inschrift nichts über die eigentliche Entstehungszeit feststellen. Sie könnte sich weit in das 12. Jahrhundert hinziehen⁵⁸. Denn das Werk steht nicht allein. Vom gleichen Typus und wohl in der gleichen Werkstatt hergestellt, haben sich am Niederrhein nicht weniger als sieben Exemplare erhalten, meist in Ostfriesland (*Ditzum, Larrelt, Simonswolde, Suurbusen*) oder im holländischen Friesland (*Janum, Leeuwarden*). Es gibt auch in *Emden* und *Larrelt* den Typus, jedoch mit der

Aufhebung der Seele durch einen Engel. Die Werkstatt arbeitete offenbar völlig handwerklich, fast mit Volkskunstcharakter. Diese Grabmäler sind, wie es scheint, reihenweise hergestellt und aus Westfalen oder den Maingegenden zu Schiff den Rhein hinabgeschafft worden. Im Odenwald haben sich in einem Seitental noch mehrere halbfertige Grabsteine dieser Art, doch ohne Bild, gefunden (Martin 1957)⁵⁹. Hier kommt es auf das Aussehen des Dargestellten nicht an. Es handelt sich wohl um gruppenweise bestellte Grabmäler. Ein Mann war erkennbar, das genügte.

In der Stiftskirche zu *Enger*, der Hauptstadt des alten Sachsenherzogs WIDUKIND, liegt sein Bild, aus Stuck modelliert, auf der steinernen Grabplatte über einem heute erneuerten Sarkophag (Abb. 13, 188 × 60 cm). Dieses Grab des Stifters der Kirche wird schon 1216 erwähnt. Die aus dem 16. Jahrhundert überlieferte Inschrift des Sarkophags nennt nicht den Namen. Sie spricht von dem Dargestellten als König, dessen Bild Heilkraft besäße⁶⁰. Widukind, der 807 starb, wird wegen seiner Bekehrung zum Christentum unter die Heiligen der Kirche gerechnet, sein Tag ist der 7. Januar. Thietmar von Merseburg spricht von ihm als König. Hier erscheint ein König mit Krone und Lilienszepter. So spricht alles dafür, daß tatsächlich Widukind dargestellt ist.

Dieser Grabstein wäre also wiederum das Denkmal eines Fürsten als König, der es nicht wirklich war. Etwa 300 Jahre nach seinem Tode erhält Widukind, der in der Volkssage und im Volkslied als König weiterlebte und wohl auch als heilkräftig galt, über seinem Grab ein Denkmal, feierlich den Segen spendend. Ein Witkind, sächsischer Fürst, „wahrscheinlich aus dem Lande Engern stammend“ (G. Meyer von Knonau 1900 III 236) war Parteigänger Rudolfs (bis er 1070 zu Heinrich IV. überging). War es ein Nachkomme? Hat vielleicht später seine Familie dieses Monument des alten Sachsenführers errichtet? Im mittleren 12. Jahrhundert ist es offenbar entstanden, vielleicht noch im ersten Drittel.

Starr und feierlich steht die Gestalt da. In den Gewandborten, der Krone, dem Baldachin waren große Halbedelsteine oder Glasflüsse eingesetzt, ein aufwendiger Schmuckreichtum des einst farbigen Reliefs. Die aufrechte Figur steht mit den großen Füßen in spitzen Schuhen sicher auf einem gerippten Fußpolster. Entsprechend ragt der gekrönte Kopf in die enge Ausbuchtung der oben vortretenden Platte hinein. Nicht ein Flächenrelief wie in Merseburg, sondern eine Standfigur unter einem Bogen ist Ausgangsform dieses Werkes, etwa wie die große Jupiter-Stele im *Speyerer* Museum aus dem 3. Jahrhundert (Abb. 14)⁶¹. Doch ist

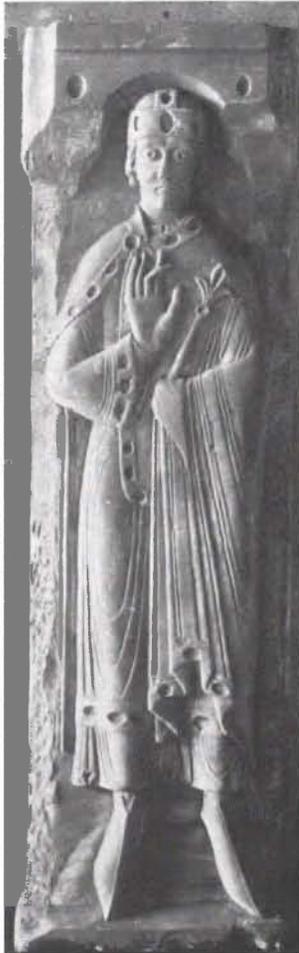


Abb. 13. Widukind (?). Enger, Wf.

in Engern in Architektur und Körper alles knapp und herb auf wenige Elemente verdichtet, die Bogenform ähnlich den ausgekehlten Kleeblattbogen der Hildesheimer Grabplatten Adelogs und Brunos († 1190 und 1194, Abb. 425). Die Seitenstreifen sind heute weggeschlagen. Die Figur selbst ist fest aufgebaut, in hart gewölbten Flächen ausgebreitet. Der Mantel wird einseitig gehoben, die andere Körperseite plastisch belebt, unabhängig von symmetrischer Flächenzeichnung, in allen Einzelheiten sicher und entschieden. Es gibt keine Fehlstelle, keine Unklarheit. In gebundener, spröder Festigkeit steht der alte Herzog auf seiner Grabplatte als der jugendliche König der Volkslegende.

Ein anderes Bild geben die Grabdenkmäler, die im Münster von *Schaffhausen* gefunden worden sind und dort im Museum Allerheiligen bewahrt werden (Abb. 15)⁶².

Es sind zwei, ursprünglich drei oder gar fünf Grabplatten der Familie Nellenburg. In der Mitte liegt Graf EBERHARD VON NELLENBURG, der 1050 das Allerheiligenkloster gegründet und 1064 die Kirche durch



Abb. 14. Römische Stele. Speyer.

den Kaplan Luitbald hatte bauen lassen. Er lebte mit seiner Frau zuletzt im Kloster und starb zwischen 1075 und 1079. Einer der Söhne, der Letzte seines Namens, BURKHART, hat das zurückgehende Kloster neu gestiftet, den Hirsauer Abt Wilhelm berufen, es zu reformieren, und damit eine neue Blüte heraufgeführt. Der Neubau des Münsters, der heutigen großen Kirche, ist 1103/4 geweiht worden. Burkhart, der 1105 starb, ist neben seinem Vater bestattet. Seine Mutter ITA, die alle überlebte, fand ihr Grab an der anderen Seite Eberhards, doch ist von ihrer Platte nur der obere Abschluß und ihr Kopf erhalten. Die Gattin Burkharths, HEDWIG, ist nach früherer Annahme mit im Grabe ihres Mannes beerdigt. Neuerdings hat Lieb wahr-



Abb. 15. Eberhard, Burkhard und Ita von Nellenburg. Schaffhausen

scheinlich gemacht, daß im Anschluß an die äußeren Gräber noch je eine weitere Grabplatte gelegen hat, unter der HEDWIG und gegenüber IRMENTRUD (eine Nichte Eberhards?) ruhten⁶³.

Schaffhausen liegt am Hochrhein in der Nachbarschaft von Rheinfelden, dem Stammsitz Rudolfs von Schwaben. Die Familie Nellenburg gehörte zur Partei des Gegenkönigs. Burkharts Bruder Ekkehard von Nellenburg, Abt der Reichenau, war auf der Seite der päpstlich gesonnenen Fürsten, ebenso wie die Reformklöster der Hirsauer Bewegung. Zwei weitere Söhne Eberhards waren in Rudolfs Heer 1075 in der Schlacht an der Unstrut in Sachsen gefallen. Nur der Sohn Udo, Erzbischof von Trier, war zuletzt zu Heinrich IV. übergegangen und ist in dessen Heerlager vor Tübingen 1078 gestorben⁶⁴.

Eberhard ist als Stifter dargestellt. In der rechteckigen Eintiefung der Grabplatte steht er lebensgroß, barhaupt, langbärtig, das „Modell“ des Klosters in den Händen, mit beiden Füßen auf einem Arkaden-Sockel. Der Rahmen trägt über seinem Kopf, kaum mehr erkennbar, das Lamm Gottes, auf dem glatten Streifen vielleicht einstmals die gemeinsame Inschrift⁶⁵. An ihn schließt eine ornamentierte Randfläche an, die nach allen vier Seiten schräg abfällt bis zu einem senkrechten Sockelstück mit Arkadenschmuck. Mit diesem Sockel liegt die Platte auf den inneren Randflächen der beiden anderen Gräber. Das erhaltene linke hat an der senkrechten Seite die gleiche Arkadengliederung, mit der es auf dem Boden aufruft. Die obere Fläche ist waagrecht von einem Ornament-Band umgeben. In der Vertiefung steht die Gestalt Burkharts mit kurzem Bart, ebenfalls weltlich gekleidet mit Grafenmütze (Sulzberger), in beiden Händen einen Baum mit Wurzelballen haltend, offenbar die „festuca“, das Zeichen für eine Stiftung von Land⁶⁶. Mit den Füßen steht er auf Erdreich, der eine ist nach der Mitte zu schräg vorgesetzt. Offenbar hat sich auch die verlorene Frauenfigur gegenüber ähnlich, also nur mit den Füßen, der Mitte zugewendet.

Auch die ersten Kaisergräber in der Speyrer Gruft (1056) waren zu beiden Seiten des ältesten angeordnet, links von Konrad II. Heinrich III., rechts Königin Gisela. Aus der barocken Erneuerung der figürlichen Grabplatten König Lothars II. mit Gattin und Schwiegersohn (1134—1141) in Königslutter scheint die gleiche ursprüngliche Anordnung hervorzugehen. Bei den Steinsärgen der Wettiner in ihrer Grablage auf dem Petersberg bei Halle (1146—1212) lagen die ältesten in der Mitte, denen sich die jüngeren an beiden Seiten anschlossen (Abb. 132). Diese offenbar alte Art der Anordnung ist in Schaffhausen plastisch gruppiert:

eine Dreier- (oder Fünfer-)Gruppe von Bildnisplatten über dem Boden vor dem Altar. Dem entspricht die Zuordnung der Figuren mit ihrer Wendung zueinander⁶⁷. Die Bildnisse sind verschieden charakterisiert durch die Attribute, aber auch durch Bart und Tracht, mit vielerlei besonderen Zügen sorgfältig ausgeführt. Doch erscheinen die Körper in ihrer Nische als kompakter Block, auf den ohne eigentlich plastische Gliederung die einzelnen Motive aufgetragen sind. Ohne bildhauerische Kraft zeugt doch alles von Selbständigkeit und Geschick⁶⁸.

Solche Züge sprechen für eine Entstehung im früheren 12. Jahrhundert, spätestens im zweiten Viertel. Vielleicht hat die Mutter des jüngeren Stifters, Ita, die am längsten lebte, die Denkmäler meißeln lassen, vielleicht auch seine Witwe Hedwig.

In Süddeutschland stehen sie in dieser Zeit allein. Möglicherweise haben aber die Verbindungen der Familie und ihres Nachbarn, des Gegenkönigs, zu Sachsen eine Rolle gespielt. Hedwig war eine sächsische Adlige⁶⁹. Der Hochadel und seine Verbindungen, jede Beziehung zum Kaiserhaus, aber überhaupt die politisch-religiösen Parteigruppen bildeten im hochmittelalterlichen Sinn eine „Region“, damals wichtiger, als es die Landschaft war. Solche „Regionen“, in denen die Kunst sich verbreitete, sind etwa auch die Pilgerstraßen, die Orden, die Klöster-Gruppen, dann die Diözesen gewesen, bis dann erst im Spätmittelalter die Landschaften wesentlich werden. Wenn der Chronist im nahen Kloster Petershausen (bei Konstanz), 1156, aber „zweifelloso nach älteren Annalen“⁷⁰ das Merseburger Grabmal erwähnt, so hat doch wohl auch die Stifterfamilie Kenntnis von jenem Grabbild und den anderen in Sachsen gehabt. Die sächsischen Beziehungen entsprächen der kirchlichen Reformpartei, in deren Gefolge umgekehrt etwa der Schwabe Benno († 1088) als Domprobst in Hildesheim schwäbische Chortürme, als Bischof von Osnabrück am Goslarer Dom Konstanzer Kapitelle eingeführt hat.

Denn hierher gehören einige weitere Grabmäler. Zwar sind sie undatiert und werden verschieden angesetzt. Doch könnten auch sie, obgleich sie zunächst früher aussehen, aus dem zweiten Jahrhundertviertel stammen.

Wiederum gehören drei Platten zusammen, die Grabbilder von drei Äbtissinnen in der Schloßkirche zu *Quedlinburg*: ADELHEID, eine Schwester Kaiser Ottos III., die 1044 starb, BEATRIX († 1062) und ADELHEID II. († 1095), beide Schwestern Kaiser Heinrichs IV. (Abb. 16). Wie in Niedersachsen häufig, bestehen diese Bildwerke ganz aus Stuck. Da die Platte Adelheids 214 × 107 cm groß ist (also 1:2), die beiden andern



Abb. 16. Äbtissinnen. Quedlinburg

aber nur 212×84 cm, hat schon Fink 1915 einleuchtend eine Dreiergruppe angenommen: die älteste Äbtissin, umgeben von den beiden jüngeren. Wiederum ist die mittlere Platte breiter und hat als einzige einen nach allen Seiten hin abgeschrägten Rand.

Im übrigen stimmen die drei Grabmäler weitgehend überein. Jede der Figuren steht in einer muldenähnlichen Vertiefung, die von flachen Streifen gerahmt ist: ein innerer trägt die Antiqua-Inschrift und ist umgeben von einem breiteren, mit wechselnden, flächig modellierten Ornamenten. Die dargestellten Frauen tragen ein langes Gewand mit weiten, ornamental geränderten Ärmeln, dazu um Kopf und Schultern ein Tuch, offenbar einen Schleier, dessen Ende seitlich vor der Brust herabfällt. Adelheid in der Mitte erhebt betend eine Hand, in der anderen hält sie ein Buch (Abb. 17). Die anderen tragen es mit beiden Händen. Die schwachen Füße stehen auf der Andeutung einer Erdscholle. Beenken (1924 Nr. 35ff.) hat gesehen, daß diese Figuren die Frauengestalt am Heiligen Grab in Gernrode wiederholen (Abb. 18). Die Haltung der Hände weicht ab, doch alles andere ist kopiert. Dabei ist das bedeutend angelegte Gernroder Bildwerk grob ver-

einfacht und mißverstanden worden, nicht eigentlich von Bildhauern, eher von Steinmetzen, wie sie gleichzeitig das Schmuckwerk der Merseburger Schloßkirche zu meißeln hatten. So kann man hier wohl nicht von einem „Stilwandel“ sprechen, sondern nur von der handwerklichen Vergrößerung eines überragenden Vorbildes⁷¹.

Die drei Platten müssen etwa gleichzeitig entstanden sein. Die Köpfe stimmen ebenso überein wie die Gestalten. Mit den glotzend vortretenden Augen entsprechen sie dem Typus des Widukind. Beatrix, die mit sieben Jahren als Äbtissin gewählt worden war, ist schon als 25jährige gestorben. Adelheid war über 60, als sie 1044 starb. Dieser Unterschied ist nicht kenntlich gemacht. In den Inschriften werden der Name und das Todesdatum jeweils mit einem kurzen Psalmspruch über die Vergänglichkeit des Lebens angeführt⁷².

Zusammen mit dem Widukind, dem Gernroder Heiligen Grab, wohl auch den Nellenburg-Gräbern (mit ihrer Dreierkombination und Ornamentrahmung) sind die Quedlinburger Werke zu betrachten. Falls sie erst nach 1161 entstanden sind, was historische Gründe nahelegen, so wurzeln sie künstlerisch doch eher im



Abb. 17. Adelheid I. Quedlinburg



Abb. 18. Hl. Frau vom Grabe Christi. Gernrode

2. Jahrhundertviertel, dessen Stil sie in erstarrter Form beibehalten hätten⁷³. Als Entwurf im Ganzen eindrucksvoll, in der Ausführung handwerklich, erweisen sich diese Grabbilder längst verstorbener Äbtissinnen nicht eigentlich als politisches Denkmal, wohl auch nicht als Stifterwürdigung, sondern als Bilder kaiserlicher Prinzessinnen, durch die das vornehme Kloster stolz seinen Rang bekundet. Ihre Bildnisse sind die hoher Persönlichkeiten, deren Gedächtnis in ihrem Grab ehrenvoll erhalten wird⁷³.

Aus dem 12. Jahrhundert sind noch mehrere Einzelwerke der Grabmalkunst erhalten, untereinander ohne näheren Zusammenhang, auch in verschiedenen Gegenden entstanden, wahrscheinlich der Rest einer schon breiteren Verteilung des Grabmals.

Auf dem Stifter-Grabstein in *Hessen* in Lothringen, nahe Saarbürg, steht ein Laie, wiederum mit betend erhobener Hand, doch mit der Linken das „Modell“ einer Burg haltend (Abb. 19. 20). Die schmale Platte ist rechtwinklig eingetieft. Darin ähnelt sie, auch in dem perlstabartigen Randornament, den Schaffhauser Denk-

mälern. Wiederum stehen die Füße auf einer Andeutung von Erdschollen, sind die reichen Gewandmotive fein und flach auf den plastisch unbewegten Körper aufgetragen, gegenüber den Nellenburgern mit dünneren geschmeidigeren Formen, mit entwickelteren Motiven des herabhängend überschnittenen Mantels, aber ähnlich befangen in der Projektion⁷⁴.

Von hoher Vollendung ist dagegen das Grabdenkmal in der Klosterkirche von *Iburg* im Teutoburger Wald (Abb. 21). Es stellt den Osnabrücker Bischof GORRSCHALK VON DIEPHOLZ dar, offenbar bald nach seinem Tode 1119. Barhaupt, in liturgischer Gewandung, eine Hand betend erhoben, tritt er langgezogen aus der Vertiefung einer schmalen Platte hervor, eng umschlossen von dem geränderten Schriftband ringsum, unter einem glatten Bogen, der wie eine Ranke aus dem Rahmen hervorwächst⁷⁵. Die Inschrift gibt nur den Todestag des „adlig geborenen“ Bischofs an. Die Platte, aus weichem Sandstein, ist 197 × 61 (unten 50) cm groß, also leicht trapezförmig. Die 18 cm hohen Seitenflächen sind mit zart gezeichneten, flach geschichteten



Abb. 19. Stifter. Hessen, Lothr.



Abb. 20. Stifter. Hessen, Lothr.

Schmuckfriesen verziert, überhaupt Schrift, Gewandformen und -ornamente mit großer Feinheit durchgeführt. Leider ist gerade das Antlitz beschädigt. Der große Blick bleibt gebunden, auch das Stehen über, statt auf dem arkadengeschmückten Sockelstreifen. Doch Kasel und Ärmel hängen in folgerichtiger Schichtung voreinander herab. Die Rundung des Körpers ist an den Armen primitiv, doch sonst treffend projiziert, die Umriss um die leicht vortretenden Binnenformen klar gezogen. Die strenge Symmetrie scheint nicht ohne Leben, das ganze Werk in sicherer Form geschaffen. Mit Recht hat sein Entdecker, H. Thümmeler, 1966 es mit dem sächsischen Kunsthandwerk der Zeit verglichen. Ohne direkte Vergleichbarkeit wäre wohl am ehesten an Elfenbein-

schnitzerei zu denken. Unter den Grabmälern des früheren 12. Jahrhunderts ist es das feinste und reifste.

Das wird deutlich gegenüber dem Grabstein eines Kanonikus in *Mittelbergheim* im Elsaß, der in den Motiven und Proportionen ähnlich aussieht (Abb. 22)⁷⁶. Die Ausführung ist grob und ungeschickt; überraschend ist jedoch die Rahmung: ein glatter Randstreifen, der um das Trapez führt, setzt sich um den Kopf in einem Bogen fort über einem Gesims, das der flachen Nische des Grundes folgt wie einer seichten Apsis — eine antike Form, die an Renaissancenischen erinnert. Hier scheint ein bedeutendes, auch über die Iburger Platte hinausgehendes Vorbild zugrunde zu liegen. Das Gesims hat der handwerkliche Steinmetz an beiden Seiten mit verschiedenem Profil begonnen! Aus dem späten 12. Jahrhundert ist in der elsässischen Plastik nichts Verwandtes bekannt, auch nicht in der Buchmalerei. Doch ergibt sich aus diesem bescheidenen Werk, daß ein größerer Bestand und weitreichende Verbindungen angenommen werden müssen.

Das älteste vornehmste Kloster der ältesten vornehmsten Stadt hat in dieser Zeit das Bild seiner alten vornehmen Gründerin meißeln lassen: das Grabmal der PLECTRUDIS in St. Maria im Kapitol zu *Köln*. „S. PLECTRUDIS REGINA“ steht in übergroßen Buchstaben über ihrem Haupt (Abb. 23). Zwar ist sie nie heilig gesprochen worden, auch war sie keine Königin, sondern die Frau des Hausmeiers Pippin, des Mittleren. In Köln, wo der Majordomus schließlich des ganzen Frankenreichs, der Vater Karl Martells, der Stifter der Klöster Echternach, Susteren und Kaiserwert residierte, hat Plectrudis 689 das Marienstift gegründet. 726 ist sie darin begraben worden.

Umgeben von einem plastisch modellierten Palmettenornament, das vom Rand gewölbt auf die eingetiefte Platte hinabführt, steht sie aufrecht da (Abb. 24). Die



Abb. 22. Priester. Mittelbergheim, Els.

◀ Abb. 21. Gottschalk von Diepholz. Iburg, Wf.



Abb. 23. Plectrudis. Köln



Abb. 24. Plectrudis. Köln



Abb. 25. Aus dem Graduale von St. Peter. Salzburg

Rechte ist betend erhoben. Das Spruchband in ihrer Linken enthält kein Gebet: „DOMINE DILEXI DECOREM DOMUS TVE“ — ein Hinweis auf ihre Stiftung. Das Grabbild ist Denkmal der Stifterin. Sie steht auf Erdschollen, Stand- und Spielbein sind angedeutet, doch verliert sich das in den überlängten Proportionen. Auch die Haltung der Arme bleibt ohne organischen Zusammenhang der Glieder. Ein hoher Anspruch als bewegtes Standbild wird eingeebnet auf ein unbeholfenes Relief. Die Stellung ist wie hängend, die Hand verdreht, die Körperlichkeit ohne Gehalt.

Aus der Ferne fühlt man sich erinnert an die Gernroder Figur (Abb. 18). Doch ist bei Plectrudis alles überrieselt von einem reich gefältelten Gewand. Der Schleier hängt bis unter das Schriftband, rechts bis hinter den Arm hinab. Ein vielfältiges Leben erfüllt die Oberfläche. Der Kopf vor dem Muschelnimbus, ursprünglich noch mit einer Metallkrone, ist fein gewölbt.

In den reichen antikischen Formen zeigt sich die Nähe der hochentwickelten Kunst der rheinisch-maasländischen Goldschmiede, die an ihren Schreinen die

großartigsten Bildwerke in kleinstem Format geschaffen haben. Der Kölner Bildhauer ist davon offenbar ange-regt worden, ohne doch die Übertragung in das große Format, in die Sphäre des monumentalen Standbildes zu meistern. Infolgedessen ist auch hier ein Fortschreiten in dieser Richtung kaum festzustellen. So ist das einzelne Werk schwer einzuordnen. Vom Tympanon von St. Cäcilien ist viel in diesem Kopf. Der bekleidete Kruzifixus aus Erp im Diözesan-Museum in Köln gibt ein ähnlich reiches Gewandre-lief bei starker Verflachung des großartigen plastischen Aufbaus. Vor dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts kann das Plectrudisbild nicht entstanden sein⁷⁷. Es war berühmt. Um die Jahrhundertwende war offenbar schon eine Zeichnung davon nach Salzburg gelangt, wo sie in dem Graduale von St. Peter, ebenfalls einem vornehmen Nonnenkloster, als Stifterinnenbildnis verwandt worden ist, in gewandelter Form vereinheitlicht, doch offenbar aus Köln übernommen (Abb. 25)⁷⁸.

Ohne die elfenbeinhafte Feinheit des Diepholz-Denk-mals und ohne jeden Anklang an den antikischen For-menreichtum der Plectrudis ist das Bronzefundament des Erzbischofs FRIEDRICH VON WETTIN im Dom von *Magdeburg* (Abb. 26)⁷⁹. Der Sproß des bedeutenden ost-deutschen Markgrafengeschlechts, Herr über die riesige Erzdiözese, die das Bistum Posen einschloß und an Gnesen grenzte, Förderer der Slawenbekehrung und -unterwerfung, ist dargestellt mit Mitra, Kasel und Pallium, die große Rechte segnend erhoben, während die Linke den Krummstab gepackt hält. Dessen Spitze trifft unten die winzige Figur eines Dornausziehers, die Verkörperung des besiegten Heidentums, hockend unter der schrägen Fußplatte, auf der die Füße auf-ruhen, groß und massiv wie die ganze Bischofsgestalt⁸⁰. Als geschlossene Walze wölbt sie sich auf der glatten Platte vor, wächst nach oben auf, vorgetrieben durch die Arme. Die metallenen Gewandbahnen erscheinen flach auf die gespannten Wölbungen aufgetragen. Darüber dominiert der Kopf mit den scharfen Zügen des herrischen Antlitzes (Abb. 28). Der mächtige Kirchenfürst segnet mit starrer Gebärde die Gläubigen, während er die Heiden bekämpft. Hinter der Mitra steht quer auf der Platte die Inschrift mit dem Namen und dem Todesjahr 1152⁸¹.

Zwischen 1150 und 1155 sind in Magdeburg die Now-goroder Bronzetüren entstanden. Später nach Ruß-land verschlagen, sind sie wohl für den Bischof von Plock gegossen, der darauf dargestellt ist (Abb. 27)⁸². Der Magdeburger Erzbischof, Friedrich von Wettins Nachfolger, Wichmann, ist ebenfalls auf den Türen wiedergegeben, auch er segnend auf einem Fußblock stehend, den Krummstab haltend, vor glatter Fläche,



Abb. 26. Friedrich von Wettin. Magdeburg



Abb. 27. Bronzetür (aus Magdeburg). Nowgorod



Abb. 28. Friedrich von Wettin. Magdeburg

körperlich unartikuliert, doch walzenförmig kompakt wie das Grabmal. Hier kommt mehrmals das markante Gesicht vor mit mandelförmig vorquellenden Augen, herabgezogenem Mund und großer Hakennase (Abb. 28). Es wird deutlich, daß das charaktervolle Gesicht des Erzbischofs nicht *seinen* Charakter zeigt, sondern einen Typus der niedersächsischen Kunst, der sich wie die Ornamentik bis auf den so viel feineren „Werdener“ Bronzekruzifixus zurückverfolgen ließe (Abb. 7).

So bleibt auch in der groß-massiven Form der kunsthandwerkliche Ausgangspunkt offensichtlich. Innerhalb dieser Grenzen sind die Verhältnisse von Umriß und Rundung sicher ausgewogen, alles ins Mächtige gesteigert, das Ganze geschlossen, knapp und kraftvoll aufgebaut.

Das Grabbild des Magdeburger Nachfolgers, des Erzbischofs WICHMANN, schließt sich als Bronzewerk und in einigen Zügen hier an (Abb. 29). Trotzdem haben sich Auffassung und Form darin weitgehend gewandelt. Die Platte ist von den Streifen einer Inschrift umrahmt, die in vergoldeter Bronze eingelegt war und daher größtenteils verloren ist. Fußbrett und Mitra stehen

frei davor, überhaupt erscheint die ganze Gestalt frei gerundet vor dem glatten Grund. Wichmann starb 1192 nach 40jähriger Regierung. Sein ruhiges Antlitz ist jugendlich, ohne eigene Züge, seine Gestalt entspannt und gelöst. Locker fließen in kunstvoller Reliefprojektion voreinander hängend die Chorgewänder herab. Der Manipel ist nicht mehr einbezogen in die allgemeine Wölbung, sondern er legt sich glatt und frei über den Handschuh, die Ärmelfalten und das Buch. Die Oberarme sind sicher modelliert, ein klares Körpergefühl liegt zugrunde. Nicht massiv drängende Kraft, sondern freies Dastehen ist gegeben, eine gewandelte Form menschlicher und priesterlicher Repräsentation.

Man hat sich gefragt, ob nicht erst Wichmanns Nachfolger Ludolf (1192—1205) dargestellt sei, der jünger war und den Westen kannte. Jedenfalls kann die Platte frühestens im 2. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts entstanden sein⁸³. Sie setzt die Kenntnis der gotischen Standbilder des Westens voraus, wie sie in Niedersachsen ähnlich das Stucktympanon von St. Godehard in Hildesheim zeigt. Zwar ist der Aufbau in die



Abb. 29. Wichmann. Magdeburg



Abb. 30. Otto Seemoser. Freising

schlichteren, auch stumpferen Bronzeformen der heimischen Überlieferung übertragen. Doch wie die Gestalt ruhig und frei vor der Platte erscheint, ohne mehr an die Besonderheit des Dargestellten oder seines Amtes zu erinnern, — darin ist eine Menschlichkeit von einfacher Würde geschaffen, die die bedeutenden Denkmäler des 12. Jahrhunderts hinter sich läßt.

Neben mancherlei erhaltenen Denkmälern, die noch dem ausgehenden 12. Jahrhundert angehören, doch schlecht erhalten oder in ihrer Bestimmung ungewiß

sind⁸⁴, ist noch ein Sonderfall zu erwähnen. Der Grabstein des OTTO SEEMOSER im Dom zu *Freising* kann erst nach dessen Tod 1230 entstanden sein (Abb. 30). Dennoch gehört er in diesen Zusammenhang. Die Figur ist in flachem Relief in eine schlichte Vertiefung eingelassen, die von einem schmalen Rahmen umgeben ist mit der Inschrift: „OTTO SEMOSER † HOC TVMVLO VIRTVTIS HOMO IACET OTTO QVIESCVNT OSSA SOLI GREMIO SPIRITVS IN DOMINO“⁸⁵.

Der plastische Aufbau der Figur in ihrem Laiengewand ist primitiv, die Füße ruhen auf den traditionellen Erdschollen, die rechte Hand liegt flach auf der Brust. Der

Kopf mit langem Bart und runder Mütze (?) erscheint unverhältnismäßig groß. Es handelt sich hier um den Pförtner des bischöflichen Hofes, der unter den zahlreichen Grabmälern des Domes mit einer eigenen Bildnisplatte vertreten ist. Das ist eine Ausnahme. Sonst sind nur kirchlich und gesellschaftlich hochstehende Persönlichkeiten dargestellt worden. Hier hat zweifellos der Bischof selbst seinen Diener geehrt. Es ist ein bescheidener, 1230 bereits altmodischer Bildhauer, den er mit der Arbeit betraut hat. So entsteht ganz im Sinne des vergangenen Jahrhunderts dieses schlichte, doch gut gemeinte Denkmal, das für den Herrn wie für den Diener spricht.

III. ANFÄNGE IN FRANKREICH

In Frankreich entsteht das Bild des Verstorbenen über seinem Grab aus anderen Quellen, zu anderer Zeit und mit anderen Gehalten als in Deutschland.

DAS 12. JAHRHUNDERT

Die Anfänge scheinen — von einem Sonderfall (Kap. IV) abgesehen — erst im späteren 12. Jahrhundert zu liegen. Zwar ist es schwierig, einen Überblick zu gewinnen. Vieles muß verloren gegangen sein, und die Nachzeichnungen sind weder vollständig, noch zuverlässig. Andererseits gibt es gerade manche politisch und künstlerisch bedeutende Denkmäler dieser Zeit, die das Grabdenkmal ohne die Figur gestalten.

Einfache Grabplatten nur mit Inschrift, einem Krummstab, einem Kelch hatte es in früher Zeit auch in Frankreich viele gegeben. Aber auch gerade anspruchsvolle und aufwendige Grabanlagen des ganzen 12. Jahrhunderts sind vielfach noch ohne Darstellung des Verstorbenen als Liegefigur geblieben. Ein bedeutendes Grabmal dieser Art ist offenbar das des Bischofs ADALBERO in der Kathedrale zu *Reims* gewesen. In dem ornamentierten Steinrahmen der Platte, von dem allein Reste erhalten sind, dürfte nur eine inkrustierte Fläche zu ergänzen sein⁸⁶. Abt SUGER, der gewiß nicht gegen eine Darstellung seiner Person gewesen wäre, hat auf seinem Grabmal in *St-Denis* von 1153 offenbar keine Grabfigur gehabt, da eine solche erst 1259 unter Pierre de Montereau gefertigt worden ist⁸⁷. Der überreiche Grabaufbau des HL. MAJOLUS, Abtes von Cluny, in seiner Wallfahrtskirche in *Souigny* enthält nicht sein Bild⁸⁸. Der Sarkophag des großen Bischofs JOHANNES VON SALISBURY, der 1180 in Chartres starb, steht in *Lèves*, er besitzt hervorragenden Ornamentschmuck, doch kein Bild des Verstorbenen⁸⁹. Die HERZÖGE VON BURGUND sind noch bis 1192 in *Cîteaux* zwar in Wandgemälden, aber nicht auf den reich gegliederten Sarkophagen dargestellt gewesen⁹⁰. So scheint es doch, daß es im 12. Jahrhundert noch nicht üblich war, den Verstorbenen als Liegefigur auf die Grabplatte zu bringen⁹¹.

Voraussetzungen aus der Römerzeit waren für die Grabfigur auf französischem Boden nicht vorhanden⁹².

Um so reicher waren dort die Überlieferungen, was die Ausgestaltung des Sarkophags an seinen Seitenwänden betrifft. Römische Sarkophage, besonders im Süden zahlreich erhalten, haben dafür die Vorbilder abgegeben. Durch Reliefszenen, Figürchen, Säulenstellungen, Blendarkaden wurden die Wände der mittelalterlichen Sarkophage belebt. Allmählich tritt dabei auch eine bestimmte Thematik auf, nämlich die Darstellung des Totenoffiziums mit Geistlichen, auch von Laien als Leidtragenden im Trauerzug, Einzelfigürchen zwischen den Halbsäulen der Seitenwände verteilt⁹³. In dieser Reliefzone ist gelegentlich auch der Verstorbene mit dargestellt worden. An dem Sarkophag der DONNA SANCHA sind vorn die Töchter des Königs Ramiro von Aragon beieinander sitzend in einem der kleinfigurigen Relieffelder dargestellt: Er liegt auf dem Totenbett, der Priester kommt mit den Diakonen zur Totenfeier, im Mittelfeld heben zwei Engel ein nacktes Kind, die Seele der Verstorbenen, in einer Mandorla empor⁹⁴. Ein Sarkophag in *Poitiers* trägt in grober Zeichnung auf der Vorderwand das Bildnis des Verstorbenen eingeritzt in einem Rund ähnlich den antiken *imagines clipeatae*⁹⁵. ALFONSO ANSUREZ († 1093) ist auf einer der Schrägflächen des Sarkophagdeckels in einer religiösen Reliefszene als kleine Figur zwischen Erzengeln und Evangelistensymbolen am Boden sitzend wiedergegeben⁹⁶.

SPÄTROMANISCHE ÜBERLIEFERUNGEN

Ein besonderer Fall sind zwei Emailplatten, die beide in *Angers* zwischen 1149 und 1160 entstanden sind. Sie stammen nicht von einem Sarkophag heimischer Art, sondern je von einem Schrein. Zwar sind diese Schreine verloren, doch haben sich Reste erhalten, auch gibt Gaignières' Zeichnung eine Vorstellung von einem der beiden: metallene oder metallbeschlagene Holzsärge mit schrägen Dächern, außen reich mit zwei-stöckigen Arkaden und anderen architektonischen Elementen verziert, mit Goldblech, Emailplatten, Edelsteinen, Schrift- und Ornamentstreifen bedeckt, dazu wohl ursprünglich mit Figürchen und Reliefs, in Goldblech getrieben (Abb. 31, 32). In der Mitte der