

# BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DES BILDNISSSES.

Von GUSTAV VON BEZOLD.

(Mit 6 Tafeln).

Die Zeit des objektiven Bildnisses.

## Frankreich, Burgund und die Niederlande.

Die Betrachtungen des vorigen Abschnittes sind über den unmittelbaren Kreis der Aufgabe hinausgegangen; sie waren aber notwendig, um zu zeigen, wie im Laufe des späten 12. und des 13. Jahrhunderts die Fähigkeit individualisierender Gestaltung gewonnen wurde. Erst wenn diese Grundlage gegeben ist, kann von einem künstlerischen Bildnis die Rede sein. Es kommt nicht zustande durch die Summierung beliebig vieler Ähnlichkeitsmerkmale, sondern durch die formende Kraft, welche die Merkmale organisch zusammenfaßt zu einer Erscheinung, die uns eine Persönlichkeit als ein einheitlich geschlossenes, nur einmal lebendes Wesen überzeugend vor Augen führt. Dazu ist gar nicht notwendig, daß die äußere Form ängstlich festgehalten wird. Schiller lebt im Gedächtnis des deutschen Volkes in der Gestalt fort, die ihm Dannecker gegeben hat, nicht weil er so ausgesehen hat, darum kümmern wir uns wenig, sondern weil Dannecker ein einheitliches, die äußere Erscheinung und das innere Wesen des Dichters offenbarendes Kunstwerk geschaffen hat. Die äußere Form war ihm nur das Motiv für sein Werk.

Nachdem im 13. Jahrhundert die Fähigkeit individuell zu gestalten und bestimmte Personen nach ihrer äußeren Erscheinung im großen und einfachen Stil der Zeit zu charakterisieren gewonnen war, mußte eine Zeit kommen, welche die Ähnlichkeitsmöglichkeiten, die in den verschiedenen Künsten verschieden sind, im Bildnis zu erschöpfen suchte. Bis das Ziel erreicht ist, ist das Problem der Ähnlichkeit ein künstlerisches. Seine Lösung hat fast ein Jahrhundert angestrebter künstlerischer Tätigkeit erfordert; nachdem es gelöst war, konnte sich die Bildniskunst anderen Aufgaben zuwenden.

Es läßt sich denken, daß der monumentale Figurenstil des 13. Jahrhunderts, ohne an seiner Größe Einbuße zu erleiden, die Reste von Archaismus hätte überwinden und zu voller Freiheit in der Beherrschung des Organismus hätte gelangen können. Allein dieses Ziel war doch weiter entfernt, als es den Anschein hat, und die Entwicklung ist andere Wege gegangen. Indem die Kunst des 13. Jahrhunderts den strengen Bann der architektonischen Stilisierung lockerte, war sie zu Formen gelangt, welche als vollkommen erscheinen mochten und verlocken mußten, in der Tradition weiter zu arbeiten. Aber die Naturbeobachtung war doch schon so selbständig geworden, daß sie sich nicht mehr beiseite schieben ließ. So schwankt

die Kunst der folgenden Zeit zwischen zwei Richtungen. Die eine führt zum Manierismus, die andere zu einem vertieften Realismus. Beide, in ihrem Wesen grundverschieden, laufen nicht immer auseinander, sondern durchkreuzen sich mehrfach. Man konnte und wollte sich nicht von dem monumentalen Stil abwenden, aber man steigerte einzelne Momente des Stils ins Barocke. Und die Naturbeobachtung verlor sich in Einzelheiten, statt auf vertiefte Erfassung des Körperbaues im Ganzen auszugehen. So konnte die verschobene, schlecht ponderierte Haltung gefallen, die den Körper nach der Seite ausbiegt, den Oberleib zurückzieht und den Bauch vorschiebt. Sie findet in der Plastik eine Erklärung im Blockzwang, der Komposition in einen gegebenen stereometrischen Körper. Aber diese Erklärung ist unvollkommen. Die Stellung ist auch in der Malerei beliebt, hier aber konnte sie nur aufgenommen werden, wenn sie für schön galt. Sie ist nichts anderes als ein mißverständener Kontrapost. Daneben gewinnt die schwere oder knitterige Drapierung, unter der der Körper verschwindet, eine selbständige Bedeutung, wie niemals sonst, und das nicht vorübergehend, sondern durch zwei volle Jahrhunderte, ja die Bewegung der Gewänder erfährt gerade gegen das Ende der Epoche eine barocke Steigerung.

Auf der anderen Seite aber tritt im 14. Jahrhundert eine gewaltige Steigerung und Vertiefung des Wirklichkeitssinnes und damit des Strebens nach umfassender objektiver Darstellung der sichtbaren Welt ein. Sie macht sich vor allem in der Malerei geltend. Der überraschende Aufschwung dieser Kunst erweckt den Anschein, als ob der Realismus im 14. Jahrhundert unvermittelt als eine völlig neue Art der künstlerischen Naturauffassung eingetreten wäre, in Wahrheit ist er ebensowenig unvorbereitet aufgetreten, wie andere große geschichtliche Erscheinungen. Wollte man ihn bis in seine ersten Regungen verfolgen, so müßte man auf die Anfänge selbständiger Kunst bei den nordischen Völkern zurückgehen. Man wird aber selbstverständlich, solange das Können gering, die Formgebung an ältere Vorbilder gebunden ist und die Beobachtung sich auf einzelne Bewegungsmotive beschränkt, wie bei den Domtüren von Hildesheim oder den Kapitellen aus der Daurade in Toulouse, nicht von Realismus sprechen, man darf seine Anfänge auch nicht in der statuarischen Plastik des 13. Jahrhunderts suchen, die wie die des Altertums ihre eigenen strengen Formgesetze hat und durch die enge Verbindung mit der Architektur noch mehr gebunden ist; sie liegen in der Malerei und im Relief, das mit ihr die Gesetze für die formale Darstellung des Menschen gemein hat. Die Keime des Realismus zeigen sich an Darstellungen, in welchen das Profane in die Kunst eindringt, an den sogenannten Monatsbildern, an allegorischen Gestalten und ähnlichem. Solche Darstellungen finden sich allenthalben, die besten an französischen Kathedralen. Köstlich frisch und unmittelbar sind die kleinen Reliefgestalten am Gewände des linken Westportals von Notre Dame in Paris. Bei dem Mann, der seine Sense wetzt, rechts oben unter dem Türsturz, sind Haltung und Blick ganz auf den Punkt eingestellt, in dem der Wetzstein die Sense berührt, fest und sicher schreitet der Sämann dahin, der an dem gleichen Gewände um drei Felder tiefer steht; auch der nackte Mann, der an einem Baum steht, ist in Form und Bewegung gleich vortrefflich. Eine unendliche Fülle reizender Figuren, zum Teil dem Blick ganz entrückt, birgt die Kathedrale von Reims. Ich erwähne hier nur von den Jahreszeiten am südlichen Portal der Fassade die beiden Männer Herbst und Winter, denen der Schlaf die Spannung

der Muskeln gelöst hat. Hier sind Aufgaben aus der Dynamik des menschlichen Körpers in einer Vollkommenheit gelöst, wie es erst die Hochrenaissance wieder vermocht hat. Aber realistisch sind diese Darstellungen ebensowenig, wie die großen Statuen der Kirchenportale, deren starre Gebundenheit im 13. Jahrhundert doch auch durch die eindringendere Naturbeobachtung gelöst wird. Was die statuarische Plastik dieser Epoche an Naturbeobachtung enthält, ist im vorigen Abschnitt berührt worden. Eine Betrachtung der Malerei würde zu dem gleichen Ergebnis führen. Die Kunst des 13. Jahrhunderts ist so gesättigt von naturalistischen Elementen, daß der Übergang zum Realismus, zu einer unmittelbaren Übertragung der Beobachtung in der Darstellung, eintreten mußte und daß er sich nicht als Gegensatz zu der bisherigen Entwicklung einstellt, sondern als deren notwendige Folge.

Und nun weitet sich der Blick mit dem reicheren Können, der Raum und was ihn füllt wird zum Objekt der Kunst. In diesem historischen Moment erblüht in Italien eine neue, eigene Kunst.



Der Herbst (Reims).

Noch durch das ganze 14. Jahrhundert behauptet Frankreich seinen alten Vorrang in den bildenden Künsten. Die Könige und Herzoge aus dem Hause Valois sind mächtige Schutzherrn der Kunst; die Künstler, die ihrem Ruhme dienen, nehmen an ihm Teil, sie werden an die Höfe gezogen und gewinnen angesehene Stellungen. Zunächst bleibt Paris der lebendige Mittelpunkt, später ziehen die Herzoge von Burgund und Berry die besten Kräfte an sich. Die Hauptmeister stammen aus dem nordöstlichen Frankreich, aus Flandern und Holland. Die Frage, ob niederländischer Kunstgeist die Entwicklung der französischen Kunst im 14. Jahrhundert bestimmt und das Aufkommen des Realismus gefördert hat, liegt nahe. Sie ist in verschiedenem Sinne beantwortet worden. Ich möchte sie nicht im voraus verneinen, denn schon vom 14. Jahrhundert an ersteht in den Niederlanden die unglaubliche

Fülle künstlerischer Kräfte, welche die niederländische Kunst bis nach Südspanien, bis an den Belt und an die Weichsel getragen haben, welche in Burgund, wie in Bayern tätig waren und zweimal im eigenen Lande die Malerei zur höchsten Vollendung gebracht haben. Ich glaube auch in der französischen Kunst ethnische Züge wahrzunehmen, welche auf die Niederlande weisen, die Frage kann aber doch nur durch eine sehr umfassende und tiefgreifende Untersuchung gelöst werden. Sie ist überdies nicht ganz richtig gestellt, denn neben der Abstammung der Künstler ist für die Kunstentwicklung auch der Ort maßgebend, an dem sie arbeiten. Wir sprechen von römischer Renaissance, und mit Recht, obgleich die größten Meister keine Römer waren, denn sie sind eben die größten geworden, weil sie in Rom gearbeitet haben, weil hier die stärksten Kräfte zusammengetroffen sind und weil ihnen hier die größten Aufgaben gestellt wurden. So müssen wir auch die Kunst, die uns hier beschäftigt, bis auf Jan van Eyck französisch nennen, denn Frankreich hat ihr die klimatischen Bedingungen zu Wachstum und Gedeihen geboten und in Frankreich ist sie erblüht.

Die Kunst des 14. Jahrhunderts, welche von einer festen, hohen Tradition und dem Suchen nach neuen Zielen beherrscht ist, birgt so manchen inneren Widerspruch. Einer der auffallendsten ist der, daß die Plastik trotz gesteigerter Naturbeobachtung einheitlichere Kopftypen annimmt und festhält, als die klassische Kunst je gehabt hat.



Apostel (Musée Cluny).

Im späten 13. und im beginnenden 14. Jahrhundert wird in den besten Werken der Pariser Schule der zuerst von dem Josephsmeister aufgestellte Typus (1909 S. 16) weitergebildet, wobei ein Fortschritt in der Richtung genauerer Auffassung des Organismus, namentlich des Kopfes nicht zu verkennen ist. Die Apostel auf dem Türsturz des Südportals von Amiens, die der Sainte Chapelle in Paris, ein heiliger Jakobus in Beauvais und ein Apostel (Kopf) im Musée Cluny sind schöne müde Menschen,

höchst zivilisierte Bewohner einer Weltstadt, sie haben Kunsterziehung genossen, die feinsten ästhetischen und sinnlichen Genüsse sind ihnen Lebensbedürfnis. Nervöse Abspannung, die Folge passiven Genußlebens, spricht aus den verschleierte Augen. Die scharfe Beobachtung des Organischen im Gesicht steht in Gegensatz zu der Behandlung der Haare, deren gezielte Aufmachung ja sehr wohl mit dem Charakter der Männer übereinstimmt, die aber in der Ausführung maniert ist und stark an das Ornamentale streift. Trotz dieser manieristischen Züge sind die Köpfe in ihrem organischen Bau, dem Knochengerüste und der zarten Muskulatur aus sehr genauer Beobachtung mit sicherem Können gestaltet. Der Typus muß dem Geschmack der Zeit sehr entsprochen haben, er verbreitet sich rasch, aber er erstarrt und wird auf eine feststehende Formel gebracht: Breite Stirn, tiefliegende beschattete Augen, kräftige Backenknochen, schmale Wangen. Haare und Bart verlaufen in regelmäßigen Wellenlinien. Ebenso gleichförmig ist der Typus der Frauenköpfe, vor allem der zahllosen Madonnen: ein gerundetes Gesicht mit kleinem Mund und knospenartig vorspringendem Kinn. Das Festhalten am Typus schließt nicht aus, daß die Formen im einzelnen auf Grund guter Beobachtung allmählich freier gestaltet werden, auch schließt die Typik einen starken geistigen Ausdruck keineswegs aus. So sind die sehr gleichmäßigen Köpfe der Apostel auf den letzten Reliefs der Chorschranken von Notre Dame in Paris (um 1350) voll tiefster Beseelung. Aber zum Gemeingut wird diese Freiheit lange nicht. In der statuarischen Plastik überwiegt der Manierismus, und der künstlerische Wert der Figuren liegt oft nur in der starken plastischen Wirkung der Gewänder. Selbst in der Porträtplastik, deren wichtigste Gattung das Grabmal ist, wird das Typische nur langsam zurückgedrängt und spät überwunden. Für den Stand der Bildniskunst in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist das Grabmal die einzige ergiebige Quelle, gemalte Bildnisse haben wir erst von Johann dem Guten (1350—1364). Das Hochgrab mit der Figur des Verstorbenen kommt allgemein in Aufnahme. Die unbestimmte, zwischen Liegen und Stehen schwankende Stellung wird beibehalten, doch wiegt in der Haltung, wie im Faltenwurf der Eindruck des Stehens vor. Da ist es auffallend, daß der Kontrapost an französischen Grabmälern kaum vorkommt. Der monumentale Stil der Hochgotik wird lange festgehalten und damit ist ein durchgreifender Realismus ausgeschlossen. Es wird sich kaum entscheiden lassen, wie weit ganze Figuren als porträtmäßig betrachtet werden dürfen; Figuren, an welchen wir individuelle Proportionen wahrzunehmen glauben, werden kaum mehr als ungefähre Andeutungen enthalten. Selbst in den Köpfen setzt sich die realistische Darstellung langsam durch; auch im Bildnis herrscht der Typus und in ihn werden individuelle Züge in größerer oder geringerer Fülle hineingetragen. Man muß sich hüten, individuelle Charakteristik und Realismus gleichzusetzen, nur in den höchsten Leistungen der Bildniskunst sind beide vereint.

Das 13. Jahrhundert konnte charakterisieren, für die Bildniskunst war die nächste Aufgabe die genaue Wiedergabe der äußeren Formen. Ihre Lösung wird durch die Macht der stilistischen Tradition erschwert. Das Bild Philipps des Kühnen in Saint Denis bleibt lange unübertroffen, aber nach der Mitte des 14. Jahrhunderts tritt doch ein Fortschritt ein, die organische Spannung der Muskeln, die leichten Schwellungen und Senkungen der Oberfläche werden erfaßt. Immer noch bleibt aber

etwas unausgeglichenes in den Köpfen, die zarte Muskulatur der Augen bietet unüberwindliche Schwierigkeiten, sie bleiben schematisch und leblos, ja sie machen oft den Eindruck des Schielens. Erst gegen den Schluß des Jahrhunderts werden plastische Bildnisse geschaffen, welche eine freie objektive Darstellung mit starker individueller Charakteristik einheitlich verbinden.

Doch solche Meisterwerke bleiben vereinzelt; die große Menge der Grabmäler gelangt durch das ganze 15. Jahrhundert nicht über die Stufe hinaus, die schon bald nach 1300 erreicht war. Es bestanden eigene Werkstätten für die Anfertigung von Grabmälern, die Meister wurden als *Imagiers* oder *Tomblers* (Grabsetzer) bezeichnet. Der Betrieb muß handwerksmäßig gewesen sein; das Motiv gestattete keine große Abwechslung und so wurden die gleichen Modelle mit geringen Veränderungen oft wiederholt. Neben den Meistern arbeiteten Gesellen und die Sorgfalt der Ausführung war nach dem Stande der Besteller und der Höhe des Preises sehr verschieden.

\*                     \*                     \*

Frankreich hat vor allen Ländern das große Pantheon seiner Könige, die Abtei Saint Denis voraus. Die Kirche war von ihrer Gründung an die Grabstätte der französischen Könige. Der heilige Ludwig hat um 1263 die Denkmäler seiner Vorgänger erneuert, und die Kirche ist bis zur Revolution die Ruhmeshalle des französischen Königtums geblieben. Auch sie ist von dem blinden Wüten der Nation gegen die Denkmäler ihres eigenen Ruhmes betroffen worden. Viollet le Duc hat die Grabmäler, so weit sie nicht zerstört waren, wieder in Stand gesetzt und für zerstörte Ersatz geschaffen, indem er Grabmäler aus anderen Kirchen nach Saint Denis überführte. So ist die Kirche heute wieder das großartigste Museum der Porträtplastik. Die Werke der besten Meister des Mittelalters und der Renaissance sind hier vereinigt.

Die Figuren der Carolinger und der frühen Capetinger aus der Zeit Ludwig des Heiligen unterscheiden sich stilistisch nicht von den gleichzeitigen Portalfiguren. Die bedeutendste, *Constanze von Arles*, gleicht in ihrer großartigen Auffassung der Himmelskönigin, ein reines Idealbild von hoher Schönheit. Die Figur ist vollkommen stehend gedacht, korrekt in den Verhältnissen und reizend in ihrer leichten Bewegung. Verwandt in der Größe des Stils ist das schöne Denkmal der heiligen *Ozanne* in der Kirche zu Jouarre. Wenig später sind die Denkmäler *Philipp*s, des Bruders, und *Ludwig*s, des Sohnes des heiligen Ludwig, welche aus Royaumont nach Saint Denis gebracht worden sind. Auch sie sind Idealgestalten in dem großen Stil der Zeit. Was ihnen unvergänglichen Wert verleiht, ist die Charakteristik, die in der gesamten Haltung liegt; Philipp ist der gereifte Mann, der ruhig und sicher im Leben steht, Ludwig der zum Jüngling erwachsende Knabe mit unschuldsvoller Miene und linkischer Haltung, der das Leben noch nicht kennt, „ein reiner Tor“.

Das schon im vorigen Abschnitt besprochene Denkmal *Philipp*s III. des *Kühnen* († 1285) eröffnet die lange Reihe der ikonischen Grabmäler, von der wir nur noch Reste besitzen. Ich muß hier nochmals auf dasselbe zurückkommen. Vgl. die Abbildung 1910 S. 17. Die ganze Figur ist sehr bedeutend, der Kopf aber ist eines der Wunderwerke der Bildniskunst, die sich beim ersten Anblick unau-

löslich einprägen. Die Ausführung ist energisch und, ohne sich ins einzelne zu verlieren, sehr sorgfältig. Es ist ein geschichtliches Dokument ersten Ranges, das uns über die Persönlichkeit des Königs mehr sagt als alle schriftlichen Quellen. Und doch sind die individuellen Formen dem Stil der Zeit untergeordnet; das ist nur möglich in einem Stil, der schon an sich der Individualisierung Raum läßt.

Die ausgesprochene Porträtmäßigkeit, welche hier erreicht ist, wird nicht sofort Gemeingut. Ein vielbeschäftigter Tombier des frühen 14. Jahrhunderts, Jehan Pepin aus Huy bei Lüttich, hat ideale Typen mit geringem individuellen Einschlag gegeben. Er hat viel für die Gräfin Mathilde (Mahaut) von Artois, die Witwe Otto IV. von Burgund († 1303) gearbeitet. 1310 erhielt er den Auftrag zur Ausführung des Grabmals Ottos, das 1315 in Charlieu aufgestellt wurde. 1312 arbeitete er an dem Grabmal Robert II. von Artois, des Vaters Mathildens, an dem die Statue von dem Pariser Goldschmied Guillaume le Perrier in Silber ausgeführt war. Auch Mathildens eigenes Grabmal in Maubuisson war von Jehan Pepin. 1315 führte er das Grabmal Johanns von Artois, eines Sohnes der Gräfin, aus, das in Poligny stand. Im September 1317 starb Robert von Artois, ein anderer Sohn der Gräfin Mathilde, im Alter von 17 Jahren, auch sein Denkmal war von Jehan Pepin ausgeführt und von dem Maler Peter von Brüssel gemalt. Es war 1320 vollendet und wurde in der Kirche der Franziskaner in Paris aufgestellt. Andere Denkmäler fertigte er für Klosterkirchen in Saint Omer, Arras und im Artois.

Von alledem ist nur das Grabmal des jungen Grafen Robert erhalten, das heute in Saint Denis aufgestellt ist. Die Gestalt im ganzen ist wie die des jungen Ludwig eine verklarte Jünglingsgestalt von großem Reiz, im Kopf sind kaum Andeutungen einer Individualität gegeben. Das Gewand und die Bewaffnung sind exakt, aber etwas unfrei behandelt.

Um dieses einzige sichere Werk des großen Meisters gruppiert sich eine Anzahl verwandter Denkmäler. Es bleibe dahingestellt, ob eines oder das andere von seiner Hand ist, gewiß aber gehören sie dem Kreise an, in dem er die Führung hatte. Der Stil dieser Denkmäler ist in den Köpfen wie in der Behandlung der Gewänder sehr gleichartig. An den Köpfen fällt die eckige Form auf, durch welche die Gesichter abgeplattet werden und die Backenknochen scharf hervortreten. Die einzelnen Formen, Mund, Kinn, selbst die Augen sind gut gegeben, hierin ist ein Fortschritt über die Behandlung des 13. Jahrhunderts nicht zu verkennen. Die Ausführung ist sorgsam und sehr elegant. Einige Figuren sind formal von hoher Schönheit, aber die Tiefe der Empfindung fehlt. Ein Kaulbach des 14. Jahrhunderts, mag er Pepin de Huy oder anders geheißten haben, hat den Ton angegeben. Ihm hat das gefehlt, was den großen Porträtisten macht, aber wir dürfen nicht zweifeln, daß er uns die Gesamterscheinung seiner Zeitgenossen treu überliefert hat; ein stolzes und schönes Geschlecht, das mit Glanz und Würde auftrat.

Dem Denkmal Roberts von Artois stehen am nächsten: in Saint Denis Carl von Etampes † 1326, Carl von Valois † 1325, Ludwig Graf von Evreux † 1319, im Louvre ein junger Ritter (Nr. 93), in Saint Epire zu Corbeil Haymon, Graf von Corbeil. Bei dem Denkmal Haymons von Corbeil möchte man am ersten an eine porträtmäßige Auffassung denken, aber Haymon hat im 9. Jahrhundert gelebt; man sieht, wie wenig

individuelle Züge an den Denkmälern dieses Kreises bedeuten. An dem Denkmal Ludwigs von Evreux weisen Kinn, Wangen und Augenbrauen zum mindesten auf gute allgemeine Beobachtung. Es ist vortrefflich ausgeführt. Vermutungsweise möchte ich diese sechs Denkmäler als Arbeiten Pepins von Huy ansprechen. Ihm wäre dann noch das Margaretas von Artois, † 1314, in Saint Denis zuzuweisen, wohl das schönste der ganzen Reihe, die feine Schwel-



Haymon von Corbeil (Saint Denis.)

lung der Lippen und die Tränensäcke an den unteren Augenlidern möchte man gerne als bildnismäßig ansprechen, aber es ist doch wohl eine reine Idealgestalt. Die leichte Bewegung der Gestalt und der milde Fluß der Gewänder sind vollendet schön. Das herrliche Idealbild der Katharina von Courtenais möchte ich auch für Pepin in Anspruch nehmen.

Eine zweite, der vorigen nahe verwandte Gruppe sind die Grabmäler Philipp des Schönen, † 1314, Ludwig X., † 1316, Philipp V., † 1321 und Karl IV., † 1328, in Saint Denis. Die Steine für die drei ersten wurden 1327 gekauft, ein Rechnungseintrag vom 24. Mai 1328 nennt *Nicolaus de Poteria pro sepulturis regum*. Es ist ein Name; ob Nicolaus die Figuren gemacht hat, bleibt zweifelhaft. Die Gestalten sind schön, die Gesichter etwas breit gedrückt, die Profile scharf und gut gezeichnet.

Ich nenne zum Schluß das Denkmal Karls von Anjou, † 1285, an dem man bildnismäßige Züge wahrzunehmen glaubt, gleichviel ob mit Recht oder mit Unrecht. Das Streben der Zeit war nicht auf eine exakte Wiedergabe individueller Formen, sondern auf formale Schönheit, auf Eleganz gerichtet, die Naturbeobachtung, die nicht fehlt, wird in seinen Dienst gestellt.

Die schönen Gestalten *Pepins* müssen etwas Faszinierendes gehabt haben, sein Stil wird von einzelnen Meistern noch festgehalten, als die Bildniskunst schon eine weit höhere Entwicklungsstufe erreicht hatte. Ein unter Karl V. (1364—1380) vielbeschäftigter Meister *Hennequin* (*Jean*) *de Liège* darf als Schüler *Pepins* betrachtet werden. Ihm darf mit großer Wahrscheinlichkeit das Denkmal der *Blanche de France*, Herzogin von Orleans, † 1392, zugeschrieben werden. Es ist etwa 10 Jahre vor ihrem Tode ausgeführt und war noch unvollendet, als *Jean* 1382 starb. Der Kopf der bekümmerten alten Frau ist recht allgemein gehalten und zeigt keinen Fortschritt über *Pepin* hinaus. Zwei kleine Grabfiguren, *Karl IV.* und *Jeanne d'Evreux*, welche 1905 ins Louvre gekommen sind (887, 888), gelten als sichere Arbeiten *Jans*. Sie sollen 1371 im Auftrag der Königin für die Abtei Maubuisson gefertigt sein. Aber diese hübschen Marmorfigürchen sind entweder Kopien aus dem späten 16. Jahrhundert oder moderne Fälschungen. Die Denkmäler der Chorherren *Jean* und *Renaud de Dormans*, † 1380 und 1386, im Louvre (110, 109) stehen stilistisch noch ganz auf der Stufe *Pepins von Huy*. Die Köpfe sind eckig, die Augen haben noch den gotischen Schnitt mit fast horizontalem unteren Lid. In das allgemeine Schema sind einzelne persönliche Züge hineingetragen. Dieselbe allgemeine Haltung haben die Denkmäler von *Karl VI.*, † 1422, und *Isabeau von Baiern*, † 1435, in Saint Denis. Sie sind zwischen 1425 und 1429 von *Pierre de Thury* ausgeführt. Ebenso wenig geht der Kopf *Philipp von Morvilliers*, † 1438, im Louvre (120) über das hinaus, was schon hundert Jahre früher erreicht war. Beispiele aus noch späterer Zeit ließen sich leicht beibringen. Hier handelt es sich darum, die fortschreitende Entwicklung zu verfolgen.

Ausgesprochene Porträtköpfe bleiben bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts Ausnahmen. *Philipp von Evreux*, † 1343, im Louvre (104) ist individuell angelegt, aber mit geringem Können ausgeführt und sagt wenig, dagegen ist das Denkmal des Bischofs *Guillaume de Chanac*, † 1348, im Louvre (108) auch künstlerisch bedeutend. Hier wird mit sicherer Charakteristik in großen Zügen ein vornehmer, wohlwollender Prälat gegeben.

Doch erst unter *Karl V.* lenkt die Kunst entschieden in die Bahnen des Realismus ein, bewußtes Streben nach Naturwahrheit beseelt alle selbständigen Meister, die Entwicklung findet ihren Höhepunkt und Abschluß in der Kunst *Jans van Eyck*.

1364 beauftragte *Karl V.* seinen lieben Imagier *Andrieu Biauneveu* (*André Beauneveu*) die Grabmäler seines Großvaters *Philipp VI.*, † 1350, seines Vaters *Johann II.*, † 1364, der Königin *Johanna von Burgund* und sein eignes zu machen. Die Bezahlung war königlich, auch die Bilder sind königlich geworden. Erhalten sind nur die der drei Könige, sie sind in Saint Denis. Dazu kommt noch das Denkmal *Philipp VI.* aus den Jacobins in Paris, jetzt im Louvre (224). Vielleicht ist das Grabmal des Kanonikus *Jean de Dormans* im Louvre (110) von *Beauneveu*. Auch die Statuen an den Strebepfeilern des Nordturmes von Amiens möchte ich ihm zuschreiben. Für die Bildnisse *Philipp* und wohl auch für das *Johanns des Guten* standen als Vorlagen Totenmasken zur Verfügung, das *Karls* konnte nach dem Leben gemacht werden; wir würden, auch wenn wir nichts von diesen Hilfsmitteln wüßten, an die Treue



Philipp VI.



Johann der Gute.



Karl V.

Grabmäler von André Beauneveu.

dieser Bildnisse glauben. Schön waren die Valois alle nicht. Beauneveu hat die Häßlichkeit gemildert, aber nicht aufgehoben, er wahrt die von seinen Vorgängern überkommenen stilistischen Traditionen und arbeitet im Großen, aber er geht im Anschluß an die Vorbilder weit über sie hinaus, er ist wirklich *Imagier* und weiß Bildnisse zu gestalten. Jeder von diesen Königen ist individuell erfaßt und soweit individuell durchgeführt, als es innerhalb des Stils möglich war, was ihnen an Belebung noch fehlt, und es fehlt noch so manches, ist eben durch den Stil des 14. Jahrhunderts bedingt, von dem sich Beauneveu nicht frei macht. So bleiben die Augen starr und zu klein, der Schnitt des Mundes Karls V. ist konventionell, aber der Bau der Köpfe im ganzen wie in ihren Teilen, der Zug und die Spannung der Muskeln sind sicher und lebendig gestaltet. Beauneveu gab in vollem Maße, was seine Zeit verlangte, er war der berühmteste Meister am Hofe



Karl V. vom Portal der Coelestiner (Louvre.)

Karls V. und seiner Brüder, und sein Ruhm lebt fort bis auf unsere Tage. Mit Recht, er hat die Bildniskunst auf die scharfe Beobachtung des Vorbilds gestellt, er hat den Anstoß zu der Bewegung gegeben, die zur vollen Lösung des Ähnlichkeitsproblems führte. Und mehr als das, er konnte große Menschen groß darstellen, daß wir sie noch heute von Angesicht zu Angesicht sehen, daß sie fortleben für alle Zeiten. Er hat dies erreicht, indem er in die formalen Typen des 14. Jahrhunderts so viel an Naturbeobachtung hineinrug, als sie zu fassen vermochten, ein Maler mußte sie sprengen. Beauneveu schließt die Stilphase ab, welche Pierre de Chelles mit dem Denkmal Philipps des Kühnen glänzend eröffnet hatte.

Man hatte sich der Natur mehr und mehr genähert, im großen und ganzen war man nicht viel weiter gekommen.

Froissard berichtet, daß im Hennegau und in England zahlreiche Werke Beaunevus seien. Es wäre wichtig zu suchen, was davon erhalten ist. Sein Einfluß erstreckte sich auch nach Deutschland.

Neben Beauneveu war ein Bildhauer — sei es Raymond du Temple, Jean de Saint-Romain oder ein anderer — tätig, der ihn an Kraft der Individualisierung und Belebung weit übertrifft, der Meister der Statuen Karls V. und seiner Gemahlin Jeanne v. Bourbon vom Portal der Coelestiner in Paris, jetzt im Louvre (889, 890). Hier wirkt ein neuer, starker Realismus, die Formbehandlung ist erstaunlich sicher. Die gesamte Auffassung der Körper ist neu, an Stelle der konventionellen Biegung ist ein natürliches, ungezwungen durchgehendes Bewegungsmotiv getreten; vortrefflich ist die leichte Wendung und Neigung der Köpfe. Auch die Fähigkeit, geistig zu charakterisieren, ist groß, der Meister mag ihr zu Liebe etwas über die objektive Ähnlichkeit hinausgegangen sein. Er hat damit ein Charakterbild geschaffen, das alle äußere Ähnlichkeit aufwiegt. Der Mann, der nach der Katastrophe von Maupertuis neunzehnjährig für seinen gefangenen Vater die Regierung übernahm, hat in harter Schule die Erfahrungen gesammelt, die ihn in Stand setzten, als König den Staat neu zu festigen. Klugheit und Verschlagenheit sprechen aus dem scharf gezeichneten Gesicht, und der suffisante Zug um den Mund spricht ein Gefühl der Überlegenheit aus, das erworben ist und dem die feste Grundlage der inneren Sicherheit fehlt. Die Königin ist eine einfache, fast bürgerliche Erscheinung, *pleine de moult bonnes moeurs*. Die Kirche der Coelestiner war 1365 gegründet, die Figuren sind wenig später. Karl und Johanna waren kaum 30 Jahre alt, die rücksichtslose Charakteristik der Darstellung läßt sie viel älter erscheinen.

Eine weitere Statue Karls steht an einem Strebepfeiler des nördlichen Turmes der Kathedrale von Amiens. Hier stehen auch der junge Karl VI., Jehan Bureau de la Rivière, der Berater beider Könige, der Herzog Ludwig von Orleans und der Kardinal de Lagrange, in dessen Auftrag die Figuren um 1373 gefertigt wurden. Bei der Beurteilung der Figuren ist zu berücksichtigen, daß sie am Äußeren der Kirche in beträchtlicher Höhe stehen und seit fünfhundert Jahren der Witterung ausgesetzt sind. Dem Standort gemäß ist die Formbehandlung flächenhaft und energisch. Der König, ein kranker Mann, der schon in jungen Jahren seinen frühen Tod voraussah, erscheint gealtert und gebrochen. Die Ähnlichkeit ist in der Gesamtanlage des Kopfes und im Profil durchgeführt, nicht aber in Einzelheiten verfolgt. Hervorragend schön ist der Kopf Bureaus.

Mit der oben angedeuteten Zuschreibung dieser Figuren an André Beauneveu will ich die Frage nicht entscheiden, sondern zu weiterer Untersuchung anregen. Sie gründet sich auf stilistische Beobachtungen, welche nicht völlig zwingend sind, und es stehen ihr äußere Schwierigkeiten im Wege, welche ebensowenig entscheidend sind. Jehan de Lagrange wurde 1373 Bischof von Amiens und Kardinal, 1374 wurde er Erzieher der königlichen Prinzen (Gouverneur des Enfants de France), er war also nur kurze Zeit in Amiens. André Beauneveu war 1374 in Valenciennes

tätig und noch in demselben Jahre im Auftrage von Louis de Mâle in Gent. Er war dann wahrscheinlich mit der Ausführung von dessen Grabmal in Sainte Catherine in Courtray beschäftigt. Es bliebe also zur Ausführung der Statuen, zu welchen noch eine Mutter-Gottes und Johannes der Täufer kommen, nur ein Jahr, was selbst unter der Annahme, daß Beaufeuve mit Gehilfen gearbeitet hat, wenig ist. Aber



**Bureau de la Rivière (Amiens.)**

bei der großen technischen Sicherheit der Steinmetzen ist es doch wohl möglich, daß in einer Werkstatt in einem Jahre sechs Statuen ausgeführt wurden. Stilistische Analogien finden sich zunächst in den Köpfen (namentlich die kleinen Augen), obwohl sie bei der verschiedenen Bestimmung, auf der einen Seite Grabmäler in subtiler Ausführung, für die Betrachtung aus der Nähe bestimmt, auf der anderen Figuren, welche auf die Entfernung wirken mußten, nicht durchschlagend sind; dann im Fall der Gewänder, die muldenförmigen Falten am Körper und die eingerollten Endungen an den freifallenden Teilen. Die größte Ähnlichkeit weist hierin die schöne Statue der heiligen Katharine in Notre Dame zu Courtrai auf, deren Zuweisung an Beaufeuve freilich auch nur Vermutung ist.

Noch eine Königsfigur wird auf Karl V. gedeutet. Sie steht mit drei anderen, zwei Frauen und einen Mann, im großen Saale des Palastes in Poitiers. Der Mann soll der Herzog von Berry sein, die eine Frau seine Gemahlin Jeanne d'Armagnac, die andere die Königin Jeanne de Bourbon. Die Deutung ist ungewiß und die ikonographische Bestimmung versagt. Die Königsfiguren werden jetzt im Trocadero Karl VI und Isabeau de Bavière genannt. Das mag auf sich beruhen, die Figuren mögen darstellen, wen sie wollen, sie sind hochbedeutende Denkmäler einer sicher individualisierenden Kunst. Sie machen den allerpersönlichsten Eindruck und lassen übersehen, daß das Formelhafte der

Gestaltung doch nicht ganz überwunden ist. Überdies haben sie unter sich die größte Ähnlichkeit. In der Haltung der Figuren ist der gotische Kontrapost beibehalten, ja er ist sogar bei den Frauen sehr ausgesprochen. Aber die Bewegung ist ohne Zwang folgerichtig durchgeführt und sehr lebendig. Stilistisch stehen sie etwa auf



Karl V. vom Portal der Coelestiner.



Jeanne d'Armagnac (Poitiers).

der Stufe der Königsfiguren vom Portale der Coelestiner, ja die Gewandmotive haben mit diesen die auffallendste Ähnlichkeit. Sowenig sich die Figuren sicher bestimmen lassen, sowenig lassen sie sich fest datieren. André Michel nimmt an, daß sie nach 1389 entstanden sind. Sicher gehören sie der letzten Zeit des 14. Jahrhunderts an.

Aus dieser Zeit haben wir noch ein Denkmal, welches das Können der französischen *Imagiers* in das hellste Licht stellt, das des Connetable Bertrand du Guesclin, † 1380 in Saint Denis von Robert Loisel, einem Schüler des Jehan de Liège. Das Grabmal ist erst nach 1389, als du Guesclin lange tot war, begonnen, es entspricht wenig der Vorstellung, die wir uns von dem großen Heerführer machen, wohl aber den Nachrichten, die wir über seine Erscheinung haben, und es ist ohne Zweifel auf Grund einer Totenmaske oder sonst einer guten Vorlage gefertigt. Der Kopf weicht in seiner Anlage ganz vom Typischen ab. Er ist rund, mit vollem Kinn und Wangen, die Augen sind groß und hochliegend. Sehr charakteristisch ist im Profil das zurücktretende Kinn. In naiver Weise ist im linken Auge

eine Wunde angedeutet. Ein Lächeln spielt um den Mund, die Muskeln sind leicht gespannt, das Gesicht äußerst lebendig, an realistischer Wahrheit übertrifft es alles vorhergehende. Weit weniger belebt ist der Kopf von du Guesclins Freund und



**Bertrand du Guesclin (Saint Denis.)**

Nachfolger Louis de Sancerre († 1402) in Saint Denis. Die Anlage ist im ganzen individuell, die Durchbildung bleibt im allgemeinen stehen.

Mit dem Tode Karls V. († 1380) hört die lebhafteste Kunsttätigkeit am französischen Königshofe auf, die Brüder des Königs, die Herzoge von Berry und von Burgund, ziehen die besten Kräfte in ihren Dienst. Der *Imagier* Johanns von Berry, Jean de Cambrai, wurde nach dem Tode des Herzogs mit der Ausführung des Grabmals beauftragt, das in der Krypta der Kathedrale von Bourges noch erhalten ist. Der Stil Jeans de Cambrai läßt ihn als Schüler André Beauneveus erkennen. Nicht mit voller Sicherheit, aber mit guten Gründen werden ihm die Figuren Johanns von Berry und seiner Gemahlin Jeanne de Boulogne in der Marienkapelle der Kathedrale von Bourges zugeschrieben, knieende Gestalten von einfach großem Stil, leider beschädigt und stark ergänzt. Auch die Grabmäler Ludwigs II. von Bourbon († 1410) und Annas von Auvergne († 1412) in Souvigny dürfen als sein Werk betrachtet werden.

Soweit die beschädigten Köpfe und die Zeichnungen Holbeins von den Stifterfiguren in Bourges ein Urteil zulassen, hat Jean de Cambrai den eckigen Kopftypus, welchen schon Jehan Pepin de Huy hatte, nicht ganz überwunden. An seinen Köpfen ist das Gesicht flach und der Übergang zu den Schläfen eckig, auffallend ist der weite Abstand vom Ohr bis zur Ecke der Backenknochen. Die Formen sind flächenhaft behandelt mit scharfen Absätzen, aber äußerst charakteristisch. In der Ausführung bleibt etwas Skizzenhaftes, das den Eindruck belebt. Die Bildnisse haben etwas zwingend Glaubwürdiges.

Tafel XXVII.

Endlich bringt der große Claus Sluter in den herrlichen Gestalten Philipps des Kühnen von Burgund und Margarethas von Flandern am Portal der Kartause von Champmol bei Dijon die Befreiung. Das Typische ist überwunden, der Realismus ist zum vollen Durchbruch gelangt. Die Haltung der knieenden Gestalten ist fest und frei, der Knochenbau und die Muskulatur an den Köpfen ist anatomisch richtig, der Formenreichtum der Köpfe, die organische Zusammenfassung und Belebung der Formen ist bewundernswert; und darüber hinaus die intensivste geistige Charakteristik. Der Herzog ist ein Mann, in dem Verstand und Wille stärker sind als das Gefühlsleben, dem aber eine gewisse Bonhommie nicht fehlt. Fest und sicher verfolgt er seinen Weg, Haltung und Blick sagen, daß ihm jeder Zweifel an der Erhöhung seines Gebets fernliegt. Die Herzogin betet nicht, sie fordert, und ein harter Zug in dem kläglich verstümmelten Gesicht sagt klar, daß sie den nicht schont, der ihr nicht gehorcht. Ihre ganze Erscheinung stimmt vollkommen mit der Charakteristik Froissarts überein: *Madame de Bourgogne était fort absolue et assez méchante.*

Sluter hat in diesen beiden Gestalten das Ziel erreicht, dem die Entwicklung des plastischen Bildnisses ein Jahrhundert lang zugestrebt hatte. Wie nahe stehen sich die Köpfe Philipps des Kühnen von Frankreich und Philipps des Kühnen von Burgund, und welche Summe von künstlerischer Arbeit war nötig, um von dem einen zum andern zu gelangen. Die französische Plastik steht noch durch das ganze 14. Jahrhundert in der Gewalt des monumentalen Stils des 13. Die unmittelbare Übertragung der Naturbeobachtung in das Kunstwerk, die notwendige Grundlage aller wahren Bildniskunst, greift nur ganz allmählich um sich und sie löst den Stil nicht auf. Auch der große Realist Sluter ist in der stilistischen Gesamthaltung seiner Figuren kein Neuerer, wohl aber darin, daß er seine ganze Kunst der Menschendarstellung auf die Natur gründet, so weit, daß er auch seinen frei geschaffenen Gestalten Modellstudien zugrunde legt. Die Köpfe der sechs Propheten am Mosesbrunnen in der Kartause von Champmol sind völlig aus dem Leben gegriffen, aber ausgestaltet mit höchster Steigerung der Charakteristik. Sluter geht in der Charakteristik bis an die Grenze des in der hohen Kunst Zulässigen, ein Mehr würde zur Karikatur führen. Das gilt zumeist von dem berühmten Kopfe des Moses, aus dem die höchste Willenskraft spricht. Durch die Kraft des Charakters und vielleicht mehr noch durch die dekorative Pracht seines gewaltigen Bartes und den schweren Wurf seines Mantels zieht er zuerst den Blick des Beschauers auf sich und lenkt dessen Aufmerksamkeit von den anderen Propheten ab, die ihm an Bedeutung gleich stehen. Es folgt zur Rechten Mosis Jesaias ein müder alter Jude in gebeugter Stellung mit niedergeschlagenen Augen und faltiger, lederartiger Haut, äußerst realistisch, die Ausführung auch im Beiwerk von hoher Vollendung. Daniel ist wieder ein höchst energischer Mann. Der Kopf ist stark nach links gewandt, das Profil ist scharf geschnitten, der Blick unter schattigen Brauen nach oben gerichtet. Zacharias, ein alter Mann mit großem Bart und runzeligen Wangen senkt den Blick. Das Gesicht ist durch die Neigung des Kopfes und einen prächtigen Judenhut wundervoll beschattet. Dieser tiefernste Kopf ist formal wohl der schönste von allen. Jeremias ist weniger energisch, aber tiefer charakterisiert als Moses, Haltung und Ausdruck entsprechen den



**Philipp der Kühne von Burgund von Claus Sluter**  
am Portal der Kartause von Champmol.



Worten auf seinem Spruchband: *Vos omnes, qui transitis per viam, attendite et videte, si est dolor sicut dolor meus* (Lament. I, 12). Der Greis liest in einem Buch, die Anstrengung seiner schwachen Augen ist in bewundernswerter Weise wiedergegeben. Die schöne Figur des Königs David steht an geistiger Größe den anderen nicht ganz gleich. Dieser ganz große und freie Realismus, der seine Mittel genau kennt und beherrscht, ist denn doch etwas Neues, er gewährt eine Kraft und Fülle der Charakteristik, welche der vorausgegangenen Kunst unerreichbar war. Diese Errungenschaft kommt der frei geschaffenen Gestalt ebenso zu gute, wie dem Bildnis, beide Kunstarten sind wieder eins geworden wie im 13. Jahrhundert, doch auf einer fortgeschritteneren Entwicklungsstufe und durch die Kraft eines großen Künstlers.

Die französische und die aus ihr hervorgegangene vlämische Plastik des 15. Jahrhunderts sind reich an bedeutenden Bildnissen, aber sie weisen, so weit ich sehe, nichts auf, was an objektiver Vollendung die Stifter von Champmol übertrifft. Da ich keine Geschichte des Bildnisses schreibe, sondern nur Beiträge zu einer solchen gebe, ist es nicht nötig, hier die große Reihe der Denkmäler im einzelnen zu verfolgen. Es mag genügen, wenn ich auf einige wenige hinweise.

Philipp der Kühne hatte 1384 Jean de Marville mit der Ausführung seines Grabmals beauftragt; der machte den Entwurf, kam aber in der Ausführung nicht über die Anfänge hinaus und sein Nachfolger Claus Sluter hat es nicht viel weiter geführt. Es ist im wesentlichen ein Werk von Sluters Neffen, Claus van de Werve. Die Figur Philipps im wallenden Herzogsmantel ist prachtvoll, der Kopf mit scharfem Profil ist sicher gestaltet, aber weniger lebendig als von Champmol. Dagegen gibt Claus van de Werve in den berühmten Figürchen der *Flourants* eine unendliche Fülle des Ausdrucks.

Noch vor der Vollendung von seines Vaters Grabmal gab Johann der Unererschrockene dem Claus van de Werve den Auftrag auf sein und seiner Gemahlin Grabmal. Der Entwurf lag 1411 fertig vor, aber die Ausführung verzögerte sich und die Vollendung erfolgte erst 1461 durch Antoine le Moiturier. Die Figuren Johannis und Margarethas von Baiern sind sein Werk. Wenn sie der Philipps nicht gleichkommen, so sind sie doch für die späte Zeit merkwürdig groß aufgefaßt. Die Köpfe wirken, wie es für ein Hochgrab richtig ist, hauptsächlich durch das charakteristische Profil, die Muskulatur ist kräftig und frei von Kleinlichkeit.

Le Moiturier war der Neffe und wohl auch der Schüler eines großen Meisters, der in weit zerstreuten Orten, von Avignon bis Angers eine reiche Tätigkeit entfaltet hat, Jacques Morel. Erhalten hat sich nur eines seiner Werke, das Grabmal Karls I. von Bourbon und seiner Gemahlin Agnes von Burgund in Souvigny, auch dieses nur unvollständig. Die leider sehr verstümmelten Figuren der Verstorbenen sind virtuos ausgeführt, in dem prachtvollen Fall der Gewänder lebt die Tradition von Dijon fort, aber das Interesse an der Person der Dargestellten ist nicht eben tiefgehend. Der strenge, sachliche Realismus der vorigen Generation schwindet.

Das zeigen auch die Büsten Karls VII. († 1461) und seiner Gemahlin Marie von Anjou († 1463) im Louvre (122, 123), Reste der Grabfiguren aus Saint

Denis. Ein großer Meister hat hier bewußt idealisiert, er hat in dem Kopfe des Königs die Formen vereinfacht und veredelt, in der Charakteristik die abstoßenden Züge gemildert und doch ein Werk geschaffen, das als Bildnis neben dem unerbittlich wahren Bilde Fouquets (Tafel XXXI) Stand hält. Der Kopf der Königin ist oberflächlicher behandelt.

Tafel XXVIII.

Meisterhaft, in ganz großer Formgebung ist eine Terracottabüste Karls VIII. im Bargello in Florenz aus der Spätzeit des 15. Jahrhunderts. Endlich sei auf die herrlichen Medaillonbüsten aus Montal vom Jahre 1527 hingewiesen (drei im Louvre Nr. 159, 924, 925, sechs in Abgüssen im Trocadero), in ihrer schlichten Wahrheit ein Nachklang der Gotik in die beginnende Renaissance.



Nine de Montal (Louvre.)

In den Niederlanden ist das gewaltige Wand-Grabmal des Grafen Engelbert von Nassau († 1442) in der reformierten Kirche zu Breda, das lange nach seinem Tode vollendet wurde, ein hervorragendes Werk. Die knieenden Figuren des Grafen und seiner beiden Frauen, wie die Patrone kommen zwar in ihrer Haltung denen in Dijon und Bourges nicht mehr gleich, aber die Köpfe sind alle lebendig und sehr individuell.

Diesem Kunstkreise gehören dann einige herrliche Denkmäler in Spanien an. Wie wir im 14. Jahrhundert viele Niederländer in Frankreich tätig finden, so in 15. in Spanien. Die spanische Kunst hat zu allen Zeiten Anregungen von außen willig aufgenommen, aber selbständig und eigenartig weitergebildet. Der größte der unter niederländischem Einfluß stehenden Bildhauer ist Gil de Siloë. Von ihm ist das schöne Denkmal des Bischofs Alonso de Cartagena († 1456) in der Visitationskapelle der Kathedrale zu Burgos, das schon 1447 errichtet wurde, und die großartigen Grabmäler des Königs Johann II. und seiner Gemahlin Isabella von Portugal und des Infanten Alonso in der Kartause von Miraflores. Das Grab des Königs und der Königin ist ein Hochgrab mit reichem Figurenschmuck, oben die liegenden Figuren der Verstorbenen. Das Denkmal des Infanten ist ein Wandgrab. Der Verstorbene kniet unter einem Bogen, in Haltung und Ausdruck ganz den Donatoren auf vlämischen Bildern entsprechend. Alle Figuren voll tiefster



**Karl VII. von Frankreich** (Louvre).



**Karl VIII. von Frankreich** (Florenz).



Empfindung. Die Ausführung ist über alles Lob erhaben. Im Museum zu Burgos ist das prachtvolle Grabmal des *J u a n d e P a d i l l a* aus Fres del Val den Denkmälern in Miraflores ebenbürtig. Haltung und Ausdruck des knieenden Ritters sind ernst und schlicht. Bedeutende Denkmäler dieser Periode spanischer Kunst sind in den Kathedralen von Toledo — Grabmäler der Familie *L u n a* von *P a b l o O r t i z* —, in Sigüenza, in Sevilla und in der alten Kathedrale, *La Seo*, in Zaragoza.

Die vielen für die Geschichte des Bildnisses wichtigen Grabmäler in England kenne ich nur zum kleinsten Teil und nur oberflächlich; es sei aber nachdrücklich auf sie hingewiesen. Auch in Deutschland hat ein Niederländer, *N i k o l a u s v o n L e y e n*, eine reiche Tätigkeit entfaltet.

\* \* \*

Die eindringendere Erfassung der Wirklichkeit mußte auch der Malerei zu gute kommen, ja ihre Wirkung war hier unvergleichlich tiefer, weil der Kreis des Dargestellten viel weiter ist als in der Plastik. Die Malerei wird auf einen wie immer gestimmten Realismus hingedrängt, sobald der Raum dargestellt wird. Die französische Malerei hat sich im 14. Jahrhundert der Aufgabe einer objektiven Darstellung der Sichtbaren mit großem Erfolg gewidmet und die Wege gebahnt, auf welchem die großen flandrischen Meister zu ihrem tiefgründigen Realismus gelangt sind, der selbst heute seine illusionistische Kraft noch nicht verloren hat. Die auf unmittelbare Beobachtung gegründete Darstellung des Menschen setzt indes in der französischen Malerei schon ein, bevor der Raum wirklich beherrscht wird.

Was an französischen Malereien aus dem 14. Jahrhundert erhalten ist, ist nur ein geringer Rest der unendlichen Menge dessen, was einst Kirchen, Schlösser und Wohnhäuser füllte. Alles Monumentale ist bis auf wenige Reste verloren gegangen, und unsere Kenntnis wird deshalb immer lückenhaft bleiben. Der Kreis der Darstellungen war schon sehr weit und umfaßte außer dem Religiösen die Geschichte alter und neuer Zeit, wie das gesellige Leben der Gegenwart. *Girard von Orléans* malte im Schloß *Vaudreuil* das Leben *Julius Cäsars*. In dem Schloß *Hesdin* ließ *Mahaut von Artois* ganze Galerien mit Bildern von Schlachten und anderen Historien ausstatten, im Schlosse *Conflans* bei Paris ließ sie die Taten ihres Vaters und seine Expedition nach *Sicilien* malen, und ihre anderen Schlösser, *Bapaume* und *Lens* waren ebenso reich geschmückt. *Mahaut* († 1329) ist die erste große Schutzherrin der Künste; ihr folgen *Karl V.* und seine Brüder, und fast alle bekannten Maler der Zeit haben für sie große Wandmalereien ausgeführt. Sie haben auch die Entwürfe für die gewirkten Teppiche geliefert, welche ein Hauptgebiet für die Entfaltung monumentaler Malerei waren. Die Ausdehnung dieses Kunstzweiges nach Menge und Größe übersteigt unsere Vorstellung. Einen Einblick gewähren die Inventare der Schätze *Karls V.* und seiner Brüder. Über das Einzelne mag man nachsehen, was *Guiffrey* bei *A. Michel hist. de l'art III. 1 S. 348 ff.* mitteilt. Für unsere Betrachtung ist die Menge der profanen Gegenstände von Bedeutung, es waren darunter die Schlacht von *Roosebeke* (1382), die Geschichte des Herzogs von *Aquitanien*, *Ivinail* und die Königin von *Irland*. Die Geschichte *Bertrand du Guesclins* wurde schon 1386 von *Pierre Beaumetz* und *Nicolas Bataille* dargestellt, 1395 lieferte *Jacques Dourdin* dem Herzog von *Burgund* einen Teppich mit der gleichen Darstel-

lung. Sehr beliebt waren Teppiche mit Darstellungen berühmter Turniere und Ge-  
steche.

Solche Gegenstände verlangten eine selbständige neue Erfindung und Kom-  
position. Sie mußten dem Wirklichkeitssinn der Zeit entsprechen und die Anfor-  
derungen der kunstliebenden und kunstverständigen Fürsten waren gewiß nicht gering.  
Aber wir haben keine klare Vorstellung davon, wie weit die Kompositionen groß und  
monumental waren. Und wir werden von Zweifeln befallen, wenn wir erfahren, in  
welcher Weise die Bilder der einzigen großen Teppichfolge des 14. Jahrhunderts,  
welche sich erhalten hat, der Apokalypse in der Kathedrale zu Angers, zu Stande  
gekommen sind. L. Delisle hat nachgewiesen, daß sie Blatt für Blatt den Minia-  
turen einer Handschrift des 13. Jahrhunderts folgen, welche jetzt in der Stadtbiblio-  
thek zu Cambrai aufbewahrt wird. Die Entwürfe in der Größe der Ausführung  
machte Jean de Bruges, gewirkt sind sie von dem berühmten Teppichwirker  
Nicolas Bataille. Die Kompositionen, gleichviel wie weit sie von den Vor-  
bildern abhängen, sind mit hohem Sinn ins Große übertragen und die Wirkung der  
Teppiche ist sehr bedeutend. Die Formbehandlung im einzelnen entspricht dem  
späten 14. Jahrhundert.

Das Beispiel wird nicht vereinzelt gewesen sein. Ein naher Zusammenhang  
zwischen der Monumentalmalerei und der Miniaturmalerei muß auch deshalb voraus-  
gesetzt werden, weil die besten Meister in beiden Arten tätig waren. Nun ist unter  
den Miniaturen gewiß manche, welche so groß gedacht ist, daß sie unmittelbar ins  
Große übertragen werden könnte; man vergleiche den Fürsten von Bayern-Hennegau,  
der am Meere hinreitet und da eine Vision hat, im Breviarium von Turin mit der  
Abreise Enea Silvios von Pinturicchio in der Libreria des Domes zu Siena und man  
wird geneigt sein, das Bild des nordischen Meisters höher zu stellen. Anderes aber  
widerstrebt einer solchen Vergrößerung unbedingt. Lehrreiche Versuche darüber  
können heute mit dem Skioptikon leicht angestellt werden, nur darf der Beobachter  
den festen Maßstab für die relative Größe jedes Bildes noch nicht durch vielen Ge-  
brauch des gefährlichen Instruments verloren haben. Eine andere Erwägung führt  
uns vielleicht noch einen Schritt weiter. Die ganze nordische Tafelmalerei des  
15. Jahrhunderts ist klärlich nicht aus einer im großen Stil gehaltenen monumen-  
talen, sondern aus der Miniaturmalerei hervorgegangen. Die Kleinmalerei steckt  
selbst den großen vlämischen Meistern in allen Gliedern. Sogar der Genter Altar  
birgt im Maßstab der oberen und der unteren Bilder einen Widerspruch, der eine  
einheitliche Gesamtwirkung ausschließt.

Die nordische Malerei steht hier im Gegensatz zur italienischen, deren Kom-  
positionsprinzipien dem großen Maßstab des Fresko entsprechen. Die französische  
Malerei des 14. Jahrhunderts erfährt jedoch in Formgebung und Kolorit starke Ein-  
wirkungen von der italienischen. Sie gehen hauptsächlich von dem päpstlichen  
Hofe in Avignon (seit 1309) aus, wo Italiener und Franzosen nebeneinander ar-  
beiteten, doch kamen schon damals französische Maler nach Italien und am Hofe  
Philipps des Schönen waren neben anderen auch Maler aus Rom tätig.

Wir haben hier das Aufsteigen des Realismus in der französischen Malerei nur  
so weit zu betrachten, als es mit der Entwicklung des Bildnisses in Zusammenhang  
steht. Es fällt zunächst auf, daß der Manierismus in der Malerei weniger zu Tage

tritt, als in der statuarischen Plastik, diese Erscheinung erklärt sich aber einfach dadurch, daß die Malerei Handlungen darstellt, welche einen viel größeren Reichtum an Bewegungsmotiven bedingen; in der Formgebung bleibt noch vieles konventionell. Wenn in religiösen Bildern einige Figuren unmittelbar aus dem Leben genommen werden, so ist das eine analoge Erscheinung wie die Aufnahme profaner Darstellungen in die plastische Ausschmückung der Kirchen, auf die ich oben hingewiesen habe. Das Nebeneinanderstehen typischer Heiligengestalten in der altüberlieferten Tracht und realistischer Nebenfiguren in der Tracht der Zeit geht durch die ganze nordische Malerei des 14. Jahrhunderts und die äußerliche Unterscheidung durch die Tracht besteht auch im 15. Jahrhundert fort, während die typische Form der Köpfe mehr und mehr schwindet. Unmittelbarer stehen die Maler in profanen Darstellungen der Natur gegenüber und sind bestrebt, sie genau wiederzugeben. Haincelin von Hagenau gibt (um 1400) in einer Illustration zu Gaston Phebus das Mahl einer Jagdgesellschaft. Das ergötzliche Bild zeigt bei vieler Unbeholfenheit eine seltene Fülle des Lebens, vornehme Herren sind in lebhaftem Gespräch, die Knechte und Treiber essen und trinken in derbem Behagen, die Hunde erwarten ihren Anteil oder haben ihn schon und wenden sich ab. Alle Beteiligten sind treffend charakterisiert, wengleich mehr durch Haltung und Bewegung als durch die Gesichtsformen und die Mienen. Aber das Bestreben, auch die Köpfe zu individualisieren, ist doch vorhanden. Mit ganz anderem Können geben die Brüder Limburg in dem Gebetbuch von Chantilly ein Fest des Herzogs von Berry. Im Hintergrund wird ein Turnier ausgefochten, vorne sitzt der Herzog mit einem Geistlichen am Tisch, andere Gäste kommen herzu, Diener legen die Speisen vor. Alles ist vornehm und gemessen. Der giostteske Kopftypus ist noch keineswegs ganz überwunden, aber der Herzog und sein Tischnachbar sind kräftig individualisierte Persönlichkeiten. Das Verhältnis des Individuellen zum Typischen ist in diesen Köpfen etwa so wie an Beauneveus Grabfiguren. Die Forderung, daß die Hauptgestalten auf zeitgenössischen Darstellungen kenntlich seien, war gegen das Ende des 14. Jahrhunderts in Frankreich selbstverständlich. 1379 kam Kaiser Karl IV. nach Paris. Auf einer Miniatur einer Handschrift der *Grandes Chroniques de France* sehen wir den Kaiser mit Karl V. und anderen hohen Herren bei Tisch, beide sind kenntlich, aber doch nur oberflächlich erfaßt. Die schräge Kopfstellung mochte dem Maler die Charakteristik erschweren. Sie ist eine Ausnahme, fast alle gemalten Bildnisse des 14. und des beginnenden 15. Jahrhunderts sind im Profil gegeben. In Italien wird das Profilporträt auch im 15. Jahrhundert lange bevorzugt; für die Frühzeit ist das begreiflich, das Profil ist in seinem individuellen Linienzug leicht wiederzugeben und leicht zu erkennen. Der Sienese Simone Memmi hat sogar sein eigenes Bildnis in der spanischen Kapelle mit Hilfe zweier Spiegel im Profil gemalt. Aber das Profilbild bietet über die Leichtigkeit des Treffens hinaus den großen Vorteil, daß es schon in seiner Umrißlinie ein gutes Teil der Gesamtcharakteristik eines Menschen enthält und daß diese durch Betonung der eigenartigen Teile mit den einfachsten Mitteln verschärft werden kann. Deshalb ist es noch in Zeiten festgehalten worden, welche auch Frontdarstellungen und schräge Ansichten bewältigen konnten. Daß das Profil für das Reliefbildnis die günstigste Ansicht gibt, bedarf kaum der Erwähnung.

Karl V. und Jeanne de Bourbon sind auf dem Hungertuch von Narbonne, das jetzt in der Galerie des Louvre aufbewahrt wird, als Stifter dargestellt. In sicherer, leicht schattierter Zeichnung sind die Köpfe kenntlich gegeben, doch nicht eingehend charakterisiert. Dann enthalten die Dedikationsbilder der für Karl gefertigten illustrierten Handschriften zahlreiche Bildnisse dieses Königs, ebenso ist der Herzog von Berry in den Handschriften seiner Bibliothek dargestellt, zuletzt wird er mit einigen Begleitern, unter denen Philipp der Kühne von Burgund ist, von S. Petrus in den Himmel aufgenommen. Alle diese Bildnisse zeigen ein Herausstreben aus dem Typischen, das noch nicht zu voller Freiheit geführt hat, ihre ikonographische Bedeutung ist größer als ihre kunstgeschichtliche. Sie sind ja auch nicht als Porträts im engeren Sinne zu betrachten.

Neben ihnen haben wir aber einige wirkliche Porträts, die Anspruch auf volle Ähnlichkeit machen und uns über den Stand der Bildniskunst in der Malerei des späteren 14. und des beginnenden 15. Jahrhunderts Aufschluß geben. Leider ist ihre Reihe lückenhaft. Sie wird eröffnet durch das berühmte Bild *Johanns II.*



**Johann der Gute** (Nationalbibliothek.)

im Kupferstichkabinett der Nationalbibliothek. Man braucht nicht in das enthusiastische Lob einzustimmen, das Louis Gonse und andere diesem Bildnis erteilen, man nimmt leicht wahr, daß sich der Maler von einigen Eigenheiten des giottesken Typus nicht freigemacht hat, aber man muß es unbedingt als ein hochbedeutendes Denkmal einer Kunst anerkennen, welche sehr scharf beobachtet und charakterisiert und über ein sicheres Können verfügt. Die Zeichnung ist fest, die Farben sind breit und frei aufgetragen, die Modellierung ist sorgfältig, das Kolorit licht. Leider ist die Erhaltung nicht gut. Das Profil ist sehr individuell, vielleicht in der Linienführung zu pointiert, es ist weit schärfer als das der Grabfigur in Saint Denis. Auch der Schnitt des Mundes ist eigenartig, dagegen ist die Modellierung der Lippen und die Bildung des Auges konventionell, seine Stellung nicht ganz richtig. Trotz dieser kleinen Schwächen hat der Kopf eine Eigenart, die nur einer ganz bestimmten Person zukommt; es ist ein Bildnis im vollen Sinne des Wortes. Das Bild gibt den Kopf und den Oberkörper etwa bis zum oberen Drittel der Brust in Lebensgröße. Im

Verhältnis zu der ganzen Bildfläche, 71 : 41 cm, nimmt der Kopf einen großen Raum ein und ist ausschließlich betont. Das Gewand ist ganz einfach gehalten und der Hintergrund Gold. Das Verhältnis des Kopfes zur Bildfläche und zum Hintergrund ist später vielfach geändert worden; es ist überwiegend, nicht ausnahmslos, ein größerer Teil des Körpers mit aufgenommen worden, aber der allgemeine Typus des Brustbildes ist schon in diesem Bildnis gegeben.

Ein Zeitraum von nahezu fünfzig Jahren trennt dieses Bild von den folgenden französischen Bildnissen, ein Zeitraum, der auf allen Gebieten der Kunst erfüllt ist von dem mächtigen Zuge zum Naturalismus. So ist denn auch das Vermögen nach genauer, sachlicher Darstellung im Bildnis gegen das Ende des 14. Jahrhunderts um vieles gestiegen. Im Louvre ist ein Bildnis, das mit Unrecht als das des Herzogs *Johann des Unerschrockenen* von Burgund bezeichnet wird, und das ohne Zweifel aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts stammt. Es gibt den Fürsten in halber Figur, der Körper ist in halber Wendung, der Kopf in reinem Profil gegeben. Noch ist das Profil überscharf gezeichnet und einige Einzelheiten im Gesicht wie an den Händen sind nicht ganz richtig. Aber im ganzen ist der Organismus des Gesichts sehr gut wiedergegeben, und der Mann fest individualisiert. Auch das Beiwerk, Gewand und Schmuck, ist mit Sorgfalt dargestellt. Die technische Behandlung ist indes ziemlich trocken. Vielleicht zwei Jahrzehnte später ist eine kolorierte Zeichnung in der Sammlung der Nationalbibliothek in Paris, *Ludwig II. von Neapel, Herzog von Anjou* (1417—1434). Der Strich folgt noch nicht mit Leichtigkeit der organischen Form, das Profil ist hart, die Modellierung im Innern nur leicht angedeutet, aber die Individualisierung, nicht mehr aus einem überkommenen Typus heraus, sondern aus unmittelbarer Naturbeobachtung, ist mit einfachen Mitteln unzweideutig gegeben. Eine solche Vereinfachung war durch die Art der Darstellung bedingt, aber sie lag nicht im Zuge der Zeit. Die Zeichnung mag Vorlage zu einem Gemälde gewesen sein; in ein Gemälde aber suchte man an Einzelheiten aufzunehmen, was es fassen konnte.

In einem Bildnis *Johanns des Unerschrockenen* in Antwerpen (um 1415), das ich nur aus der ungenügenden Abbildung bei Dvořák kenne, ist die reine Profilstellung des Kopfes aufgegeben. Kopf und Körper stehen im Dreiviertelsprofil, die Haltung ist ungezwungen. Der Kopf ist nahezu richtig auf die Fläche projiziert, nur der Ansatz und die Richtung der Nase stimmen nicht ganz. In der Darstellung des Details waltet eine Sorgfalt, die jeden Zweifel an der Bildnistreue ausschließt. Auf der gleichen Stufe steht ein Bildnis *Philipp des Guten* im Louvre (1003, um 1430 gemalt). Auch in ihm ist die Ähnlichkeit in hohem Grade erreicht. Eine Wiederholung dieses Bildes in Antwerpen ist vielleicht malerisch besser, entspricht aber wahrscheinlich den Forderungen der Ähnlichkeit weniger. Die Formgebung ist in diesen Bildern bei aller Sorgfalt hart und dem Leben wenig entsprechend, auch die Karnation ist noch leblos.

Den letzten Schritt zur Objektivierung des Bildnisses tat der große *Jan van Eyck*, er führte die realistische Strömung, die um die Mitte des 14. Jahrhunderts so kräftig eingesetzt hatte, zum vollen Siege. Wird der Name *van Eyck* ausgesprochen, so denken wir an die Brüder *Hubert* und *Jan*, sie sind durch den *Gender Altar* unlöslich verbunden. Ob *Hubert* auch Bildnisse gemalt hat, was ja

an sich wahrscheinlich ist, und welche Stellung ihm in der Geschichte der Porträtmalerei zukommt, wird wohl ewig im Dunkel bleiben. Das einzige Werk, das auf uns gekommen ist, ist der Genter Altar, und sein Anteil ist umstritten. Auch die glänzende Untersuchung Dvořaks hat die Frage nicht zur letzten Entscheidung gebracht. Darüber aber herrscht fast allgemeine Übereinstimmung, daß die großen Figuren der Deësis, Christus, Maria und Johannes der Täufer von ihm sind. Ich möchte ihm auch die Engelschöre zuschreiben. Das genügt zur Beurteilung seiner Stellung zu der realistischen Bewegung seiner Zeit. Wenn irgend, so war in den großen Hauptfiguren eine Erhebung über die Wirklichkeit geboten. Hubert hat das auch anerkannt. Das Nächstliegende wäre der Anschluß an die traditionellen Typen gewesen, die zwar nicht mehr die volle Stilgröße des 13. Jahrhunderts hatten, aber immer noch zu hohem Ernst gesteigert werden konnten. Aber Hubert geht seinen eigenen Weg, wenn er die Formgebung des 14. Jahrhunderts im einzelnen noch nicht ganz überwunden hat, so ist er doch der Tradition innerlich entwachsen, die Naturbeobachtung ist die Grundlage seiner Kunst. In den Köpfen ist eine erhabene Schönheit angestrebt, aber nach unserem Gefühl nicht ganz erreicht, weil kein vollkommener Ausgleich zwischen dem Überkommenen und dem aus eigener Beobachtung Gewonnenen gefunden ist. Hubert gibt auf höherer Entwicklungsstufe das, was fünfzig Jahre früher André Beauneveu gegeben hatte. Aber die Absicht beider ist entgegengesetzt, Beauneveu strebt aus dem Typischen ins Individuelle, Hubert will Allgemeingültiges, will neue Typen schaffen. Und das 15. Jahrhundert hat sie anerkannt. Sein Christustypus wirkt in der ganzen flandrischen Malerei nach. Zunächst hat ihn Jan aufgenommen in dem unerfreulichen Bilde der Berliner Galerie, das dann in mehreren Kopien verbreitet wurde. Unserem Gefühl entspricht er nicht mehr, weil er trotz seiner Frontalität, trotz seiner regelmäßigen Anlage und mancher archaischer Züge realistisch gewollt ist. Das gilt auch von den beiden anderen. Im Kopf der Maria ist wenigstens eine hohe formale Schönheit und was mehr ist eine rein germanische Schönheit erreicht. Mag man aber manches bemängeln, es war kein kleines, so selbständig drei Gestalten von solcher Größe zu schaffen. Und nun umfängt sie der Maler mit einem prachtvollen, großen Farbreakord, der die ganze Trias zu monumentaler Höhe erhebt und ungeschwächt durch die Jahrhunderte fortklingt. Was sagen dagegen die stammelnden Versuche der Maluel, Bellechose, Broederlam und anderer, hier kommt einer, der wirklich malt, dem die Farbe nicht äußere Zutat, sondern psychisches Ausdrucksmittel ist.

Wir aber, die wir aus der Ferne von fünf Jahrhunderten auf die Brüder van Eyck zurückblicken, erkennen in Jan doch den größeren. Sein Blick umfaßt die ganze Welt der sinnlichen Erscheinungen und seine Hand folgt willig dem Auge, er projiziert das Geschaute richtig auf die Fläche. Jan van Eyck besaß eine außerordentliche Sehschärfe, er sieht unendlich viel, und die Freude an dem Geschauten macht ihm die Auswahl schwer. Mit dieser physischen und geistigen Organisation ist er der Mann des Schicksals für die nordische Kunst geworden. Er kommt in dem Moment, in dem der Realismus notwendig frei werden mußte und er hat die Kraft, die Befreiung durchzuführen und das Verhältnis von Kunst und Natur neu zu regeln. Das strenge Naturstudium wird nun die notwendige Bedingung jeder hohen Künstlerschaft. Jan bringt ein Schulgut mit, und ererbter Besitz geht auch nach ihm von einem



**Der Kanonikus Georg van der Paele von Jan van Eyck.**

Ausschnitt aus einem Gemälde im Museum zu Brügge.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XXIX.



Geschlecht auf das Folgende über, das wird stets so bleiben und das ist gut; aber er setzt sich nach seiner Art mit der Natur auseinander und jeder selbständige Künstler hat von nun an sein Verhältnis zur Natur auf eigene Faust zu bestimmen. Freilich gelingt eine volle Lösung nur dem ganz Großen, die meisten bleiben auf halbem Wege stehen.

Jans Objektivität geht an die äußersten Grenzen des Zulässigen, er kann sich in der Wiedergabe der Natur bis in die letzten Einzelheiten nicht genug tun. Nur durch das höchste malerische Können weiß er diese formale Überfüllung so zurück-zuhalten, daß einheitliche, harmonische Kunstwerke entstehen.

Aber so scharf er den Erscheinungen zu Leibe geht, es bleiben doch einige Befangenheiten in seiner Kunst. Ich meine damit nicht den Zusammenhang seines Stils mit dem seiner Vorgänger, vor allem seines Bruders; abgesehen vom Stil geht sein Blick mehr auf die äußere Erscheinung der Dinge als auf ihr inneres Wesen. Wir haben hier nur eine von den Befangenheiten seiner Kunst ins Auge zu fassen; der innere Organismus des menschlichen Körpers ist ihm nicht ganz klar geworden, der Mechanismus der Bewegungen funktioniert nicht vollkommen.

Im oberen Teil des Genter Altars befinden sich die lebensgroßen Gestalten der ersten Eltern. Ihre Aufnahme in den Zyklus der apokalyptischen Darstellungen ist keine Neuerung. Eva ist schon auf der sogenannten Kaiserdalmatika in der Sakristei von S. Peter in Rom im gleichen Zusammenhang abgebildet. Aber es sind die ersten Menschen der mittelalterlichen Kunst, welche nach dem lebenden Modell gemalt sind. Und damit steht gleich eine weitere Neuerung in Zusammenhang, sie sind perspektivisch gemalt, wie sie von ihrem hohen Standpunkt aus dem unten stehenden Beschauer erscheinen. Man muß sich gegenwärtig halten, was es bedeutete, menschliche Körper, in ihrer Struktur, ihren Proportionen und in ihren einzelnen Formen nach der Natur darzustellen. Die Dynamik dieser Körper ist ja noch mangelhaft, in der formalen Darstellung aber lassen sich nur kleine Fehler nachweisen, welche gegenüber der reichen Fülle schärfster Beobachtung nicht ins Gewicht fallen. Das Entscheidende ist der unmittelbare und unbedingte Anschluß an die Natur. Die Errungenschaft war so groß, daß sich die großen Meister, die auf Jan folgten, mit ihr begnügten. Die nordische Kunst ist bis zur Berührung mit der Renaissance in der Darstellung des Menschen nicht über diese beiden Gestalten hinausgekommen.

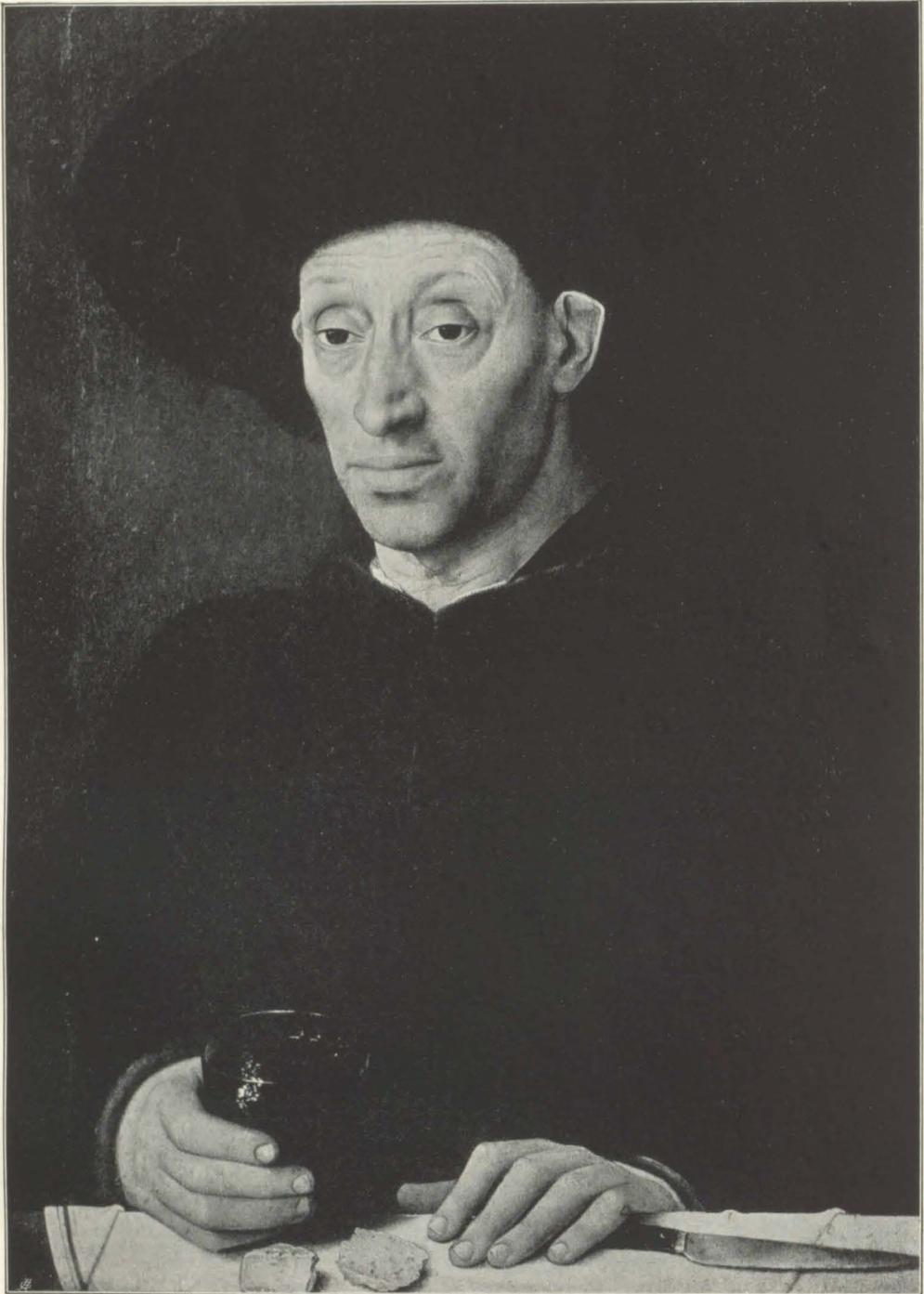
Im Bildnis tritt das Wesen von Jans Kunst am klarsten zu Tage, Wollen und Vollbringen stehen im reinsten Einklang. Jans Porträts sind Brustbilder, die Form war schon vor ihm aufgekommen; er verläßt das Profilbild und gibt der Figur eine leichte Wendung, fast immer nach rechts. Männerbildnisse überwiegen. Zu den reinen Porträts kommen die Stifterbilder auf Gemälden, eine Stellung für sich nimmt das Bild des Kaufherrn Arnolfini und seiner Frau ein. Jan gibt die individuellen Formen mit unbedingter, unerbittlicher Sachlichkeit bis in ihre letzten Einzelheiten wieder. Es gibt keinen Zweiten, der eine solche Fülle eigenartiger Formen in ein Bildnis aufnehmen und einheitlich zusammenfassen konnte. Was für den ganzen Körper nicht voll erreicht ist, der organische Zusammenhang der Formen, für den Kopf ist er erkannt, der Knochenbau, der die Gesamtform bedingt, der Verlauf der Muskeln, ihre Spannung oder Erschlaffung und alle Teile, Mund und Nase, Augen und Ohren sind in lauter individuellen Formen gegeben

Tafel XXIX.

und die Modellierung ist bis ins Kleinste vollendet. Schließlich wird alles durch höchst vollkommene Beleuchtung und Farbe geadelt. Erstaunlich ist, wie sich Jan bis zum Abschluß seiner Arbeiten die Unmittelbarkeit und Frische bewahrt, er ist darin selbst dem jüngeren Holbein überlegen. Die geistige Charakteristik ergibt sich aus seinen Bildnissen, soweit, als sie überhaupt in der ruhenden Form des Gesichts sich ausspricht. Eine Steigerung der Charakteristik durch Betonung einzelner Teile ist dem Mann, dem die schlichte Wahrheit über alles geht, fremd. Es sind keine großen Persönlichkeiten, die er uns vorführt, aber bürgerlich tüchtig, bald etwas beschränkt, bald schlau und energisch, treu und wohlwollend, ruhig und sicher oder eigensinnig. Über die einzelnen Bildnisse ist so viel geschrieben, daß sie hier nicht nochmals besprochen zu werden brauchen. Einmal gibt Jan ein ganzes Bild in dem Doppelporträt des Arnolfini und seiner Frau (Nationalgalerie in London Nr. 186), ein Bild, das stärker zu unserer Phantasie spricht, als irgend eines seiner Werke. Dabei ist das Porträt der Frau nicht einmal sehr eindringend. Festlich gekleidet, in neuen Kleidern, er mit einem prächtigen Hut, stehen sie in einem Zimmer. Er hat ihre rechte Hand ergriffen und seine Rechte erhoben, um in sie einzuschlagen. Aber er blickt sinnend gerade aus. Wir denken an eine Verlobung. Der enge Raum mit seiner Ausstattung ist mit der größten Sorgfalt gegeben. Nun dringt von links ein gedämpftes Licht herein, wunderbar umspielt es den Kopf des Mannes und fällt breit auf die Gestalt der Frau. Und dann spielt es auf der Wand, an der ein gewölbter Spiegel hängt, und auf dem Kronleuchter — eine Vorahnung Pieter de Hoochs.

Hundert Jahre ernster künstlerischer Arbeit hatten endlich zum Ziele geführt, die volle Ähnlichkeit des Abbildes mit dem Urbild war erreicht. Jans Bildniskunst ist einzig und wunderbar. Er sammelt und einigt alle Merkmale der Ähnlichkeit, wie sie im Leben eben nur das Leben einigt. Diese Aufgabe mußte in der Kunst einmal gelöst werden. Jan hat sie gelöst, die Fülle der Ähnlichkeit ist auch nach ihm nicht überboten worden. Einer naiven Kunstauffassung war und ist Ähnlichkeit die wichtigste, ja die einzige Aufgabe des Bildnisses. Nachdem sie gelöst war, ist Ähnlichkeit zwar ein unabweisbares Erfordernis, aber sie ist eine feste Errungenschaft und hat aufgehört, ein künstlerisches Problem zu sein.

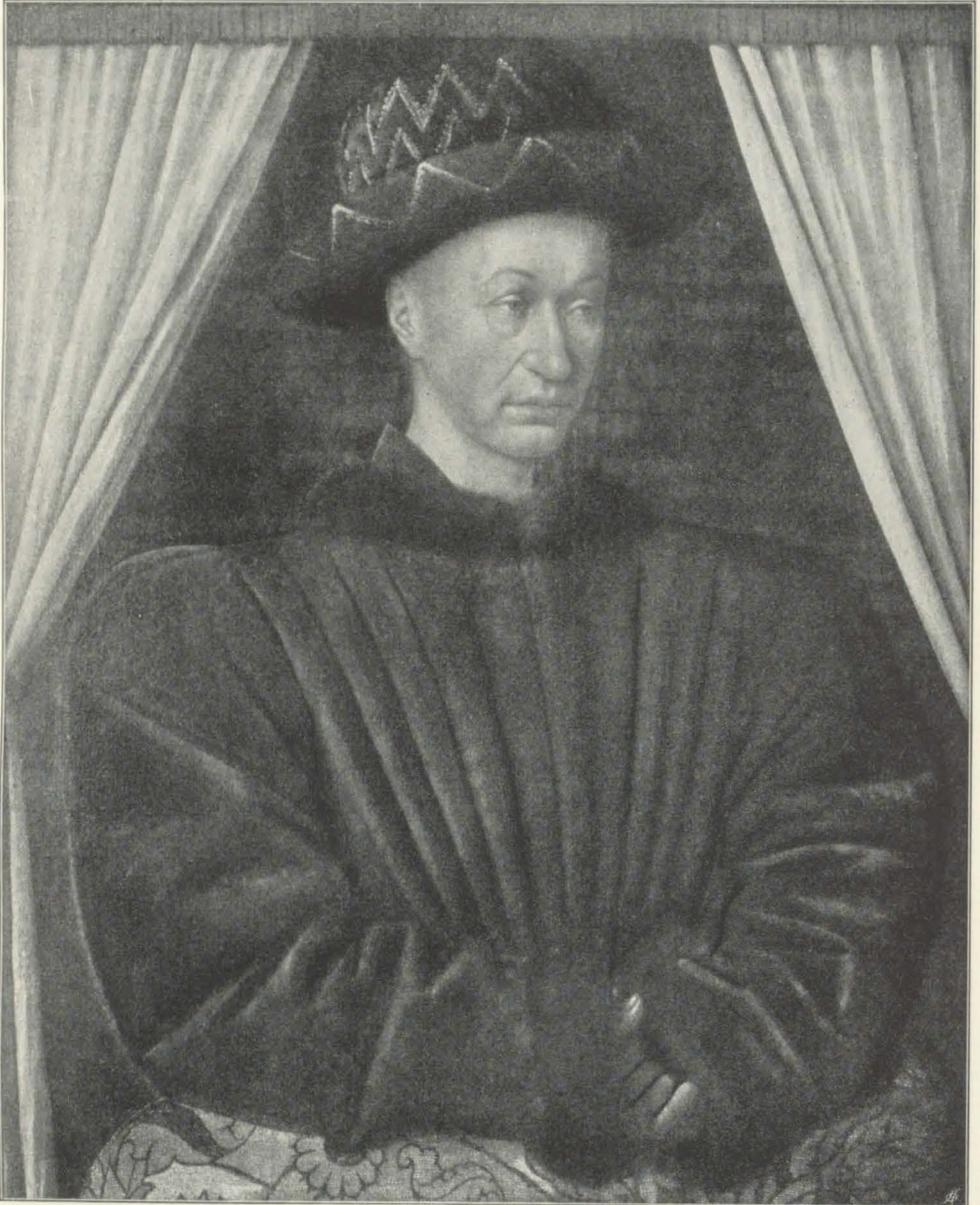
Weitere hundert Jahre freute man sich dieses Besitzes und ließ sich an ihm genügen. Neben und nach Jan van Eyck war eine Reihe großer Maler tätig, der Meister von Flémalle, Rogier van der Weyden, Hans Memling, Hugo van der Goes und andere. Sie sind auch im Porträt groß und eine Geschichte des Bildnisses hat ihre Werke zu betrachten und ihren Stil zu analysieren. In unbeirrbarer Wahrheit und schlichter Treue haben sie uns die Erscheinung ihrer Zeitgenossen überliefert, aber sie führen die Entwicklung kaum weiter und können hier übergangen werden. Nur auf zwei Maler sei noch hingewiesen, auf Jehan Foucquet und Quinten Maëys. Foucquet, geboren in Tours um 1420, kam früh nach Rom und war später Hofmaler der Könige Karl VII. und Ludwig XI. Die italienische Kunst hat keinen tiefen Eindruck auf ihn ausgeübt, sein Figurenstil enthält nichts, was ein nordischer Maler nicht selbst erreichen konnte, die harte Sachlichkeit seiner Bildniskunst ist in seinem



Bildnis eines Unbekannten (um 1450) im Louvre.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XXX.





Karl VII. von Frankreich von Jean Fouquet im Louvre.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XXXI.





Jehan Carondelet von Quinten Maÿs in München.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XXXII.



begründet. Foucquet zeichnet fest und sicher und modelliert scharf. Die wenigen Tafelbilder, die wir von ihm haben, sind fast lauter Bildnisse. Auf der Ausstellung der französischen Primitiven war ihm das Bild eines Mannes, der ein Glas Wein in der Hand hat, zugeschrieben. Es ist jetzt im Louvre ohne Malernamen (Nr. 1000). Das unschöne Gesicht ist sehr charakteristisch gezeichnet, aber es sitzt nicht alles ganz richtig. Die Muskulatur ist dünn, die Modellierung hart. Das Bild, mag es von Foucquet sein oder nicht, ist für die französische Malerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts charakteristisch. Sicher von seiner Hand sind die Bildnisse Karl VII. und Juvénals des Ursins, beide sehr vortrefflich. Das Bild Karl VII. (289) gibt die Formen mit redlicher Treue in sicherer Zeichnung und Modellierung. Sehr bezeichnend ist der matte und unsichere Blick. Noch bedeutender ist das Bild des Kanzlers Juvénal des Ursins (288), es ist lebendiger, die Formen sind voller und breiter; es ist das Beste unter Foucquets Bildnissen. Das Museum in Berlin besitzt einen Flügel eines Diptychons, das ursprünglich in der Kirche zu Melun war. Es stellt den *trésorier Estienne Chevalier* mit seinem Patron, dem heiligen Stephanus dar. Der zweite Flügel, die Mutter Gottes mit dem Jesuskinde, ist in der Galerie zu Antwerpen. Der Heilige hat seinen rechten Arm um die Schulter seines Schützlings gelegt, der anbetend vor der Mutter Gottes kniet, beide Figuren sind ungezwungen gruppiert. Das Bildnis Chevaliers hat den gleichen Vorzug schlichter Treue, wie die Pariser Bilder. Aber auch Stephanus ist ganz individuell, ein ernster, schöner Mann, freier und tiefer aufgefaßt als der Donator. Und dann gilt sogar die Mutter Gottes als das Porträt der Agnes Sorel. Dieses zweite Bild ist reichlich manieriert. Ein anderes Bild der Galerie in Antwerpen steht Foucquet nahe und darf hier noch erwähnt werden. Es stellt einen Mann in mittleren Jahren dar, der einen Pfeil in der Hand hält. Mut und Entschlossenheit sprechen aus seinen Zügen. Die Darstellung ist fest und sicher, die harte Formgebung der französischen Schule ist noch merklich, aber das Ganze ist lebendig und sprechend.

Tafel XXX.

Tafel XXXI.

Quinten Maßys ist etwa vierzig Jahre jünger als Foucquet, und zu seiner Zeit flutet die italienische Kunstanschauung stärker heran, er hat sich ihr nicht verschlossen, aber er ist einer von den Großen, welche durch äußere Eindrücke in ihrem Wesen nicht alteriert werden. Er ist erfüllt von einem freien Idealismus und tiefer Empfindung und er erhebt die Kunst in eine weitere und höhere Lebenssphäre, sein Vortrag ist breiter und größer als der seiner Vorgänger. Die letzten Geheimnisse des menschlichen Organismus sind auch ihm noch nicht entschleiert, in den Bewegungsmotiven bleibt manches hart und unausgeglichen, aber er beherrscht die Form in sehr hohem Maße und weiß in ihr wahre und starke Gefühle auszusprechen. So gibt er denn sein Bestes in religiösen Bildern, aber auch im Bildnis ist er groß. Er gibt hier an Ausdruck, was die ruhende Form offenbart, zuweilen mit einer an die Karikatur streifenden Schärfe der Charakteristik, wie in dem Bild eines alten Mannes, das Peter Halm jüngst in einer erstaunlichen Radierung nachgebildet hat, aber ohne die höchste Steigerung des Ausdrucks, die im Einzelbildnis ohne Hereinziehung des Momentanen erreichbar ist. Dieses spielt herein in den bildnis-mäßigen, zu Handlungen vereinigten Halbfiguren, wie dem Wechsler und seiner Frau im Louvre. Der stilistische Fortschritt in den Bildnissen des Quinten Maßys

Tafel XXXII.

Wesen und seiner Schule, nicht in der Einwirkung der italienischen Quattrocentisten liegt in der Vereinfachung der Formen, er erreicht den vollen Eindruck persönlichsten Wesens, ohne allen einzelnen Formen ängstlich nachzugehen, er erreicht die erste Stufe des malerischen Bildnisses, und mancher seiner Zeitgenossen strebt das Gleiche an; bis es sich aber zu freier Herrschaft durchringt, muß die Kunst einen langen Umweg machen.

(Ein weiterer Artikel folgt.)

