

# BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DES BILDNISSES.

Von GUSTAV VON BEZOLD.

## Deutschland.

(Mit 10 Tafeln.)

Die französische Kunst findet den Übergang von dem einfachen großen Stil der Menschendarstellung zu dem reichen, realistischen in ganz konsequenter Entwicklung Schritt für Schritt. Sie hatte im entscheidenden Moment am Hofe Karls V. und seiner Brüder einen glänzenden Mittelpunkt, an dem ein großer Auftrag den anderen drängte, an dem die größten Meister unausgesetzt ihre beste Kraft einsetzen konnten. Das feste Stilgefühl der Künstler läßt nur eine langsame Lösung der strengen Form zu. Ganz allmählich werden mehr und mehr naturalistische Elemente aufgenommen und die unausgesetzte Tätigkeit verhütet, daß etwas von dem, was an Naturbeobachtung gewonnen ist, wieder verloren geht.

Der deutschen Kunst war ein gleich günstiges Schicksal nicht beschieden, sie vermag die monumentale Höhe des dreizehnten Jahrhunderts im vierzehnten nicht festzuhalten. Eine Konzentration der Kräfte wie in Frankreich war in Deutschland unmöglich. Es fehlt nicht an Mittelpunkten, aber die meisten haben nur lokale Bedeutung und kurze Dauer. So kommt die Kunst im 14. Jahrhundert kaum über Ansätze zu fester Schulbildung hinaus, nur am Sitz großer Bauhütten bildet sich in der monumentalen Bauplastik eine schulgemäße Formgebung aus. Mehr noch als in Frankreich leidet sie unter dem Widerspruch von Manier und Naturbeobachtung, ein Haften am Gegenständlichen der Darstellungen, ein vorzeitiges Streben nach dramatischem Ausdruck ohne ausreichende Kenntnis des Organismus beeinträchtigt die Vollendung der Form. Günstiger liegen die Bedingungen für die Grabplastik<sup>1)</sup>. Die Aufgabe, bestimmte Personen darzustellen, kommt dem realistischen Zug, der die treibende Kraft in der Kunstentwicklung des 14. und 15. Jahrhunderts war, entgegen, und sie nähert sich, wenn auch mit Unterbrechungen, dem Ziele bildnis-mäßiger Darstellung. Zuweilen drängt sich das Streben nach Ausdruck auch hier vor. Solche Denkmäler sind die der Bischöfe Otto von Wolfskehl † 1345 in Würzburg, Friedrich von Hohenlohe † 1352 und Friedrich von Truhendingen † 1366 in Bamberg. Es sind lange, hagere Gestalten, an welchen die Bildung der Körper, wie der Köpfe, die individueller Züge nicht ganz ermangeln, dem Ausdruck der Askese unterworfen sind.

1) Den folgenden Ausführungen liegen zugrunde:

Hermann Schweitzer, Die mittelalterlichen Grabdenkmäler . . . in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Straßburg 1899. — Hans Börger, Grabdenkmäler im Maingebiet. Leipzig 1907. — Wilhelm Pinder, Mittelalterliche Plastik Würzburgs. Würzburg 1911. — Fr. Back, Mittelrheinische Kunst. Frankfurt a. M. 1910. — Paul Kautzsch, Der Mainzer Bildhauer Hans Backoffen. Leipzig 1910. — Otto Buchner, Die mittelalterliche Grabplastik Nord-Thüringens. Straßburg 1902. — Dehio und Bezold, Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. — Die besprochenen Denkmäler habe ich fast alle in den letzten Jahren selbst gesehen.

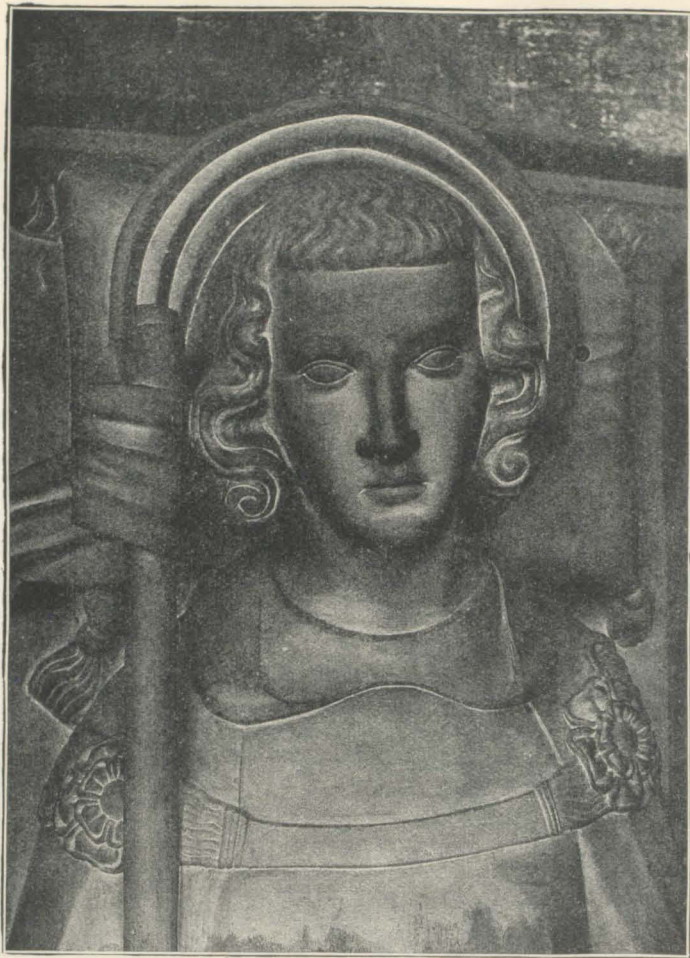
Spät erst wendet sich die Malerei dem Bildnis zu und erst im Ausgang des 15. und im Beginn des 16. Jahrhunderts gelangt die deutsche Kunst zur vollen Wiedergabe persönlichen Lebens.

Die neuen Regungen, welche die deutsche Kunst des 14. Jahrhunderts dem Historiker interessant machen, dürfen über den Rückgang ihrer künstlerischen Höhe gegenüber dem 13. Jahrhundert nicht täuschen; erst im 15. nimmt sie mit wachsender Selbständigkeit und Unabhängigkeit vom Ausland einen neuen Aufschwung. Ihr Stil schafft sich zwar ein so unhumanistisches Körperideal, daß sie zu voller Erfassung des Organismus nicht durchzudringen vermag, aber im einzelnen ist er realistisch und das kommt auch dem Bildnis zugute.

Im 14. Jahrhundert gehen noch immer starke Anregungen von Frankreich aus, für die Plastik vom Norden und von Burgund, für die Malerei auch von Avignon, wo ein Synkretismus italienischer und nordischer Kunst eingetreten war, im 15. erhält die Malerei die größte Förderung von Flandern aus, da und dort nehmen wir Anleihen bei der italienischen Kunst wahr; aber die fremden Einflüsse werden frei verarbeitet, die deutsche Kunst ist auf fast hundert Jahre selbständig geworden.

In der Grabplastik, die uns hier vorzugsweise beschäftigt, sind unmittelbare französische Einflüsse seltener, als man nach ihrem hohen Stande in Frankreich annehmen möchte. Um 1320 bis 1330 war in Hessen und in Westfalen ein Meister tätig, der seine Schule in der Werkstatt Pepins von Huy durchgemacht hatte. Von ihm sind zwei Grabmäler in S. Elisabeth in Marburg, nach den Bestimmungen F. Küchs das Heinrich I. und das Doppelgrab Ottos und Johannis, das Grabmal der Stifterin in Kappenberg, das des Grafen Otto III. von Ravensberg, seiner Gemahlin Hedwig zur Lippe und seines kleinen Sohnes in der Marienkirche in Bielefeld und das des Kantors Eberhard von Stein. Diese Denkmäler schließen sich im Stil wie in der Behandlung der Tracht ganz der Art Pepins von Huy an; es sind Idealbildnisse, welche wohl eine gute Naturbeobachtung im allgemeinen aufweisen, aber jedes Eingehen auf Individualisierung vermissen lassen. Im fernen Osten ist das Hochgrab des Herzogs Heinrich IV. von Schlesien † 1290, in der Kreuzkirche zu Breslau, ein Ausläufer des französischen Stils.

Etwa im dritten und vierten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts sind in S. Emeram in Regensburg die Denkmäler von Lokalheiligen und Wohltätern des Stiftes errichtet worden. Sie sind nicht alle gleichzeitig, aber die Gleichartigkeit des Stils, namentlich des Faltenwurfs, gestattet nicht, einen sehr langen Zeitraum für sie anzunehmen. Das früheste und bedeutendste ist das Denkmal der Kaiserin Uta oder Emma. In diesem sehr schönen Werk sind Anregungen von den Denkmälern französischer Königinnen in Saint Denis selbständig verarbeitet. Ein poetischer Zug liegt über der schönen Gestalt, das ernste Gesicht der alternden Frau ist nicht individualisiert. Noch weniger sind es die Denkmäler des heiligen Wolfgang, eines jungen Ritters und der seligen Aurelia. Dieses ist 1335 errichtet, die beiden anderen sind aus derselben Zeit. Sie streben mehr als andere mittelalterliche Werke ein allgemeines Schönheitsideal an; es sind jugendlich anmutige Gestalten, die Gesichter sind hübsch aber oberflächlich, sie haben die nazarenische, formale Schönheit einer Epigonenkunst. Vielleicht hat auch dieser Meister Arbeiten des Pepin de Huy gekannt, die damals in Paris das Feinste waren, aber er ist kein



Heinrich II., der Heilige.

In S. Emmeram in Regensburg.



S. Emmeram.



Nachahmer. Der junge Ritter wird als Heinrich der Zänker bezeichnet. Die Bestimmung geht auf eine Inschrift aus dem 16. Jahrhundert zurück, aber der Nimbus Tafel XXXIII. widerspricht ihr. Sollte nicht Heinrich II. mit diesem Denkmal geehrt sein? Er hat nach dem Brande von 1020 den Neubau der Kirche kräftig unterstützt und war schon 1145 kanonisiert. Am Schluß der Reihe steht das merkwürdige Denkmal der heiligen Emmeram, ein verspäteter Ausläufer der Schule von Reims. Wenn Tafel XXXIII. ich sonst der Lehre von den Skizzenbüchern skeptisch gegenüberstehe, so scheint mir hier kein Zweifel möglich, daß eine Zeichnung nach einem Kopfe des Josephsmeisters, sei es S. Joseph (1909 S. 16) oder der Apostel, der zu innerst links am südlichen Westportal steht, ungeschickt in Stein übertragen ist.<sup>2)</sup> Indem der Bildhauer einzelne naturalistische Züge aufgenommen hat, hat er die Einheit des Gesichts zerstört, es ist fast eine Karikatur.

Die jugendlich schönen Gestalten der Regensburger Denkmäler stehen nicht vereinzelt, auch andere, darunter das bekannte Denkmal Konrads von Hochstaden im Dom zu Köln, folgen der gleichen Richtung. In ihrer formalen Schönheit sind diese unpersönlichen Denkmäler bestimmter Personen Gegenpole der scharf individualisierten Idealgestalten des 13. Jahrhunderts.

Die Denkmäler, welche sich der französischen Weise unmittelbar anschließen, stehen vereinzelt und werden nur selten nachgeahmt. Im allgemeinen werden die französischen Einwirkungen selbständig verarbeitet. Die ikonischen Grabfiguren, welche in Frankreich durch das ganze Mittelalter frontal bleiben, erhalten in Deutschland im Laufe des 14. Jahrhunderts freiere Stellungen, das Stehen wird stärker betont, auch wenn das Kopfkissen beibehalten wird, der gotische Kontrapost wird eingeführt, ja es kommen Figuren in Profilstellung vor, selbst knieende Gestalten sind nicht ausgeschlossen. Hierin zeigt sich die Einwirkung des Epitaphs, des Denksteins für eine fromme Stiftung, das ein religiöses Bild und eine Inschrift zuweilen auch das Bild des Stifters enthält. Das Epitaph geht ursprünglich selbständig neben dem Grabmal her und ist aufrecht in die Wand eingelassen, dann aber wird es zum Denkmal für den Verstorbenen und verdrängt die liegende Grabplatte. Schon im frühen 15. Jahrhundert kommen in den Main- und Rheingegenden aufrechtstehende Denkmäler mit der Figur des Verstorbenen unter einem Baldachin vor, aber noch 1494 legt Peter Vischer, wie es schon um 1300 Sitte war, auf dem Hochgrab des Erzbischofs Ernst von Magdeburg eine ganze gotische Architektur in die Horizontale ein.

Ist im allgemeinen das Streben mit wechselndem Erfolg auf die Wiedergabe des Lebens gerichtet, so kommt ausnahmsweise, vielleicht gerade als vermeintlicher Gipfel des Realismus auch die Darstellung des Verstorbenen als Leiche vor. Ich meine hier nicht die Andeutung des Todes durch die Stellung der Hände, das Gewand u. a., sondern den Ausdruck der Todesstarre im Gesicht. Für die Geschichte des Bildnisses sind diese seltenen Darstellungen nicht von Bedeutung.

Ikonische Grabmäler sind in Deutschland schon im 14. Jahrhundert nicht nur bei Fürsten und hohen Geistlichen, sondern auch bei Laien aller Stände verbreitet. Ihre Wertskala ist sehr weit, neben kümmerlichen Versuchen unbeholfener Steinhauer stehen Werke, die zu den besten ihrer Zeit zählen.

<sup>2)</sup> Zur Vergleichung habe ich im Germanischen Museum die Büste des heiligen Joseph von Reims neben dem Grabmal des heiligen Emmeran aufgestellt.

Wir haben hier die Auflösung der hohen Kunst des 13. Jahrhunderts nicht näher zu verfolgen, mit dem Schwinden des monumentalen Sinnes läßt auch die Kraft der Charakteristik nach. Die Köpfe des Grafen von Gleichen und seiner beiden Frauen auf dem Denkmal im Dom zu Erfurt können nicht mehr als Bildnisse gelten. Die Denkmäler der Thüringer Landgrafen in Reinhardsbrunn sind Idealbildnisse, aber sie leisten auch als solche wenig und man darf bei ihrem Anblick nicht an die Naumburger Stifter denken. Der Grabstein des Johanniterpriors Berthold von Henneberg † 1330, eines der spätesten Werke der ausgehenden sächsischen Schule, der von Würzburg in das bayerische Nationalmuseum gekommen ist, zeigt das Streben nach individueller Gestaltung, bleibt aber in dürftiger Formgebung befangen. Das Gleiche gilt noch von dem Grabmal des Ekro von Stern im Bürgerspital zu Würzburg.

Daneben kommen aber schon in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts Denkmäler vor, welche formal weit höher stehen. Das Bedeutendste, was die deutsche Grabplastik des 14. und 15. Jahrhunderts hervorgebracht hat sind die Bischofsgräber in Bamberg, Würzburg und Mainz. Ihre lange Reihe veranschaulicht mit Heranziehung weniger anderer Denkmäler den Übergang von typischer Gestaltung zu individualisierender Porträtdarstellung. Er vollzieht sich nicht so folgerichtig, wie in der französischen Kunst, und kommt fast hundert Jahre später an das Ziel. Dafür treten ab und zu Persönlichkeiten auf, welche in starkem realistischem Willen ihrer Zeit vorausseilen und eine Kraft der Individualisierung entfalten, deren Errungenschaften nicht sofort Gemeingut werden können.

Die Verstorbenen sind ausnahmslos in ganzer Figur dargestellt, aber abgesehen davon, daß die Körperformen unter den schweren Gewändern fast verschwinden, läßt sich nicht mehr feststellen ob und wie weit eine Wiedergabe des Körperbaues beabsichtigt war; die Absicht wird kaum auf mehr als allgemeine Eigenschaften, schlank, untersetzt, dick oder dünn gerichtet gewesen sein.

Die Reihe der Bischofsgrabmäler des 14. Jahrhunderts wird durch das Mangolds von Neuenburg († 1303) im Dom zu Würzburg<sup>3)</sup> glänzend eröffnet. Zwar ist der Kopf durch eine Überarbeitung im 18. Jahrhundert stark verändert, aber die mächtige, vom Typus abweichende Anlage konnte doch nicht verwischt werden. Auf Einzelnes einzugehen verbietet der Zustand; es hat jetzt hauptsächlich durch die malerische Überarbeitung der Augen eine Lebendigkeit, die der Kunst des frühen 14. Jahrhunderts fremd ist.

Tafel XXXIV.

In der Gesamtaufassung der Grundform des Kopfes ist das Denkmal des 1333 verstorbenen Bischofs Wolfram von Grumbach dem des Mangold verwandt, aber die Durchbildung ist verschieden, sie geht sehr ins Einzelne und wirkt

3) Die Datierung des Denkmals ist umstritten. Als ich es ohne Kenntnis der Literatur zum ersten Male sah, hielt ich es für das Werk eines Meisters aus der Nähe André Beauneveus. Pinder, Mittelalterliche Plastik Würzburgs S. 50 setzt es mit guten Gründen in den Anfang des 14. Jahrhunderts und leitet es von der sächsischen Schule ab. Allein in Sachsen war das plastische Gefühl um diese Zeit nicht mehr so stark. Es ist zu prüfen, ob es nicht um 1320 bis 1330 anzusetzen und auf französische Anregungen zurückzuführen ist. — Börger und Rohe setzen es irrtümlich in die Spätzeit des 14. Jahrhunderts.



Phot. Gundermann in Würzburg.

**Bischof Wolfram von Grumbach † 1333.**

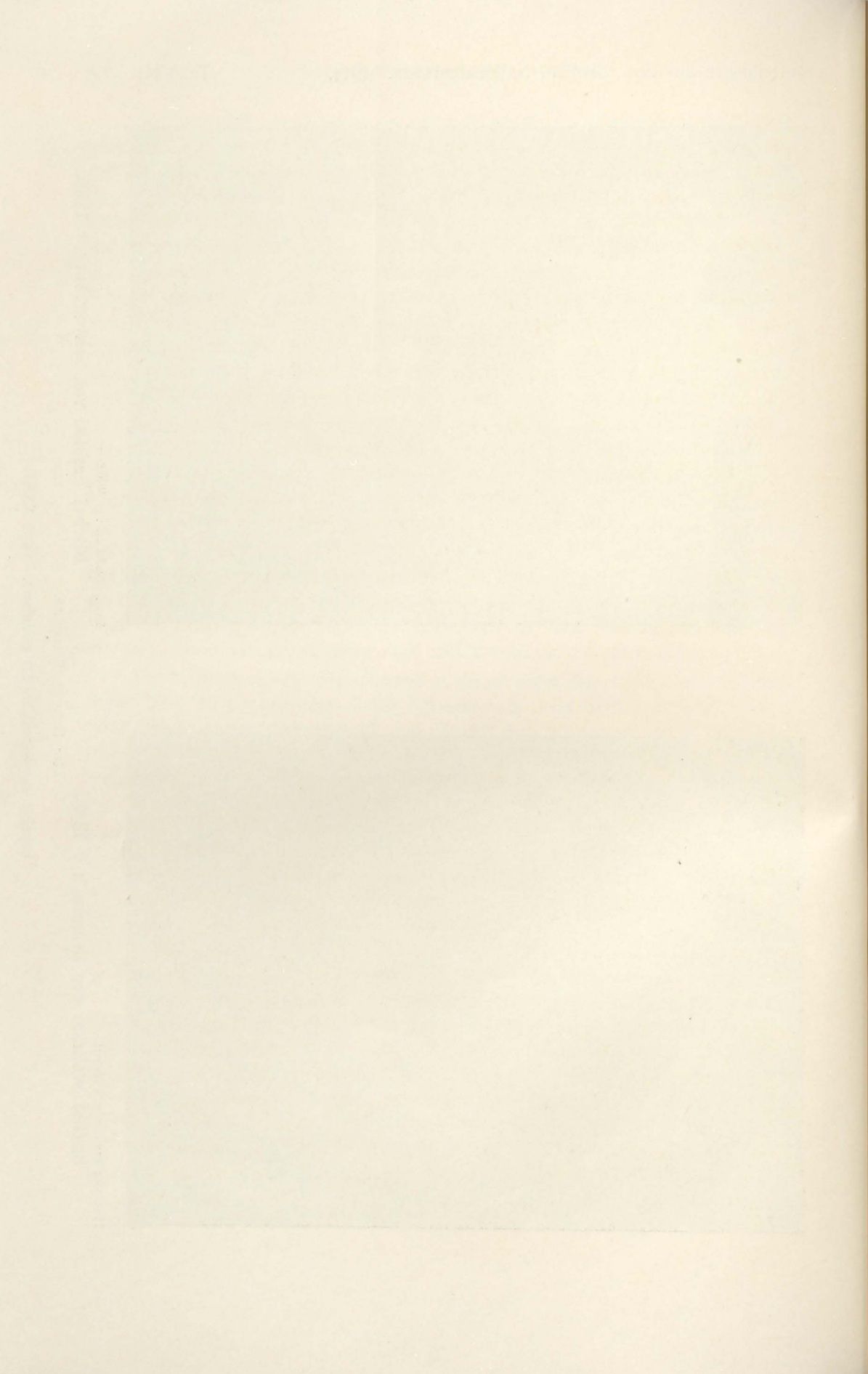
Im Dom zu Würzburg.



Phot. Gundermann in Würzburg.

**Bischof Gerhard von Schwarzburg † 1396.**

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XXXIV.





etwas kleinlich. Der Kopf ist sehr lebendig und so individuell, daß eine Totenmaske als Vorlage vorausgesetzt werden muß. Hier setzt sich ein starker Realismus durch, desgleichen in Frankreich in den dreißiger Jahren nicht möglich ist. Der ins Kleine gehende Realismus dieses Kopfes hält mich ab, in dem Denkmal *Ottos von Wolfskehl* ein späteres Werk des gleichen Meisters zu erkennen. Es ließe sich denken, daß derselbe von der steifen Haltung und der etwas trockenen Drapierung des Wolfram zu freierer Behandlung fortgeschritten sei, aber von dem Realismus, der an den Formen des Vorbilds haftet zu einer Auffassung, der die Formen nur Mittel des geistigen Ausdrucks sind, finde ich keinen Übergang; hier waltet ein anderer höherer Geist. *Albert von Hohenlohe* († 1372) ist sehr energisch und ganz persönlich charakterisiert, ein willensstarker streitbarer Mann. Der Kopf ist kaum nach einer Totenmaske, sondern eher nach einer Zeichnung gearbeitet. Die Auffassung des Organismus ist noch mangelhaft. Front und Profil sind nicht zusammen gesehen und so gut jene ist, so schwach ist dieses; die Nase ist klein, vielleicht nachgearbeitet, die Teile um den Mund, in der Frontansicht vortrefflich, sind eingedrückt und flach. Das Gesicht ist nur reliefmäßig gedacht. Welchen Wert eine klare Gesamtaufassung hat, zeigt das schon dem Beginn des 15. Jahrhunderts angehörende Denkmal des Bischofs *Gerhard von Schwarzburg*.

Bevor wir die Schwelle des 15. Jahrhunderts überschreiten, müssen wir einen Blick nach Böhmen werfen, wo die reiche Kunsttätigkeit, welche Karl IV. ins Leben gerufen hatte, auch in der Plastik der realistischen Strömung der Zeit Geltung verschaffte. Zwischen den Jahren 1379 und 1393 wurden im Triforium des Doms zu Prag einundzwanzig Büsten von Mitgliedern der königlichen Familie, den drei ersten Erzbischöfen von Prag, den Vorstehern des Dombaus und den beiden ersten Dombau-meistern ausgeführt, und am Äußeren des Chors in der Höhe der Triforien zehn weitere von Christus, Maria und Heiligen; also teils Bildnisse von Lebenden oder jüngst Verstorbenen, für welche noch Vorlagen vorhanden sein mochten, teils Idealbilder und -bildnisse. In der Ausführung sind aber nicht durchwegs die Bildnisse von Zeitgenossen am kräftigsten individualisiert, sondern es stehen darin die der Heiligen am Äußeren am höchsten. Nach der sorgfältigen Untersuchung von Alfred Stix zerfallen die Büsten in vier Gruppen. Vier Büsten, darunter die des Herzogs *Wenzel von Luxemburg* und des *Matthias von Arras*, des ersten Werkmeisters am Dom sind ganz typisch, ohne individuellen Einschlag. Der Meister einer zweiten Gruppe, welche die Bildnisse der königlichen Familie umfaßt, arbeitet Tafel XXXV. noch mit einer gleichartigen, typischen Grundform der Köpfe, weiß aber den Typus formal und geistig stark nach dem Persönlichen hin abzuwandeln und recht lebendige Bilder zu geben. Der Meister der dritten Gruppe führt die Bestrebungen des Meisters der königlichen Familie weiter, der der vierten bringt sie zu der auf der Stilstufe des späten 14. Jahrhunderts erreichbaren realistischen Durchbildung. Das Typische ist noch nicht ganz überwunden, aber es wird von dem Persönlichen weit übertönt. Diese Gruppe aber, der die Büsten von Christus, Maria und den Heiligen *Adalbert, Prokop, Method* und *Cyrell* angehören, enthält nur ein wirkliches Bildnis, das des *Nikolaus Holubec*, gerade bei diesem aber ist die organische Durchbildung nicht ganz so vollendet als bei den Büsten der Tafel XXXV. Heiligen, unter denen die des Heiligen *Prokop* am höchsten steht. Die Vermutung, daß auch dieser letzten Gruppe Studien nach dem Leben zugrunde liegen, läßt

sich kaum abweisen. An der ganzen Reihe der Büsten läßt sich der Übergang von typischer zu realistischer Gestaltung Schritt für Schritt verfolgen.

Tafel XXXIV.

Wir kehren zur Betrachtung der Bischofsdenkmäler zurück: Das des Bischofs *Gerhard von Schwarzburg* († 1396) im Dom zu Würzburg, ist eines der vollendetsten in der langen glänzenden Reihe. Die ganze Gestalt ist überaus plastisch behandelt, der Kopf im Bau wie in der Muskulatur richtig, Form und geistiger Ausdruck schließen sich zu voller Einheit zusammen, wenn auch die letzte Belebung der Oberfläche noch fehlt. Die Formen sind indes mit solcher Sicherheit gegeben, daß man diesen kleinen Mangel kaum wahrnimmt. Die müden Augen und die etwas schlaffe Muskulatur geben das Bild eines Phlegmatikers, dem starke Aufregungen fremd sind, der ruhig erwägt und ohne Übereilung handelt.

Die Motive von Gerhards Denkmal sind in dem seines Nachfolgers *Johann von Egloffstein* († 1411) aufgenommen, aber ohne das sichere Schönheitsgefühl, und in dem keineswegs charakterlosen Kopf fehlt die starke Kraft der Individualisierung. Das Grabmal des Erzbischofs *Konrad von Weinsberg* († 1396), im Dom zu Mainz, wird mit Recht dem Meister des Gerhard von Schwarzburg zugeschrieben. Die Behandlung des Kopfes ist verwandt, wenn auch nicht ganz so vollendet. Mit diesem Denkmal, dem Werk eines ostfränkischen Meisters, beginnt der Aufschwung der Mainzer Grabplastik; Würzburg tritt für längere Zeit zurück. Von ostfränkischen Denkmälern sei noch das des Bischofs *Albert von Wertheim* († 1421) im Dom zu Bamberg erwähnt. Die kurze Figur in ihren schwerfälligen Gewändern ist unglaublich maniert, aber der Kopf mit seinen gedunsenen Wangen, der Spannung der Stirnmuskeln und der Schlawheit der Augendeckel ist mit erstaunlicher Sicherheit individualisiert. In der realistischen Durchbildung der Formen ist hier ein entschiedener Schritt über das Frühere hinaus getan.

Etwa gleichzeitig ist das Denkmal des Erzbischofs *Johannes von Nassau* († 1419) in Mainz. Der Kopf ist ganz einheitlich und sehr persönlich aufgefaßt, reicht aber bei etwas kleiner Formgebung nicht an den Alberts von Wertheim heran. Das Denkmal von Johannes Nachfolger *Konrad von Daun* hat an rauschender Pracht kaum seinesgleichen. Der Kopf mit dem nach oben gerichteten Blick und dem schmerzlichen Zug um den Mund ist höchst ausdrucksvoll und bei einfacher Behandlung sehr lebendig. Gerade hier aber drängt sich die Frage auf, ob nicht die Formen trotz starker individueller Züge, durch das Streben nach Ausdruck bedingt sind. Es gibt ein zweites Bild Konrads von Dann unter den Statuen der Kurfürsten am Rathaus zu Ulm. Habicht, der diese Statuen in die Kunstgeschichte eingeführt hat,<sup>4)</sup> schreibt die Figur dem Meister Hartmann zu, der im zweiten und dritten Dezenium des 15. Jahrhunderts am Münster tätig war, und nimmt auf Grund der großen Übereinstimmung an, daß beide Figuren nach dem Leben gestaltet sind. Die Ähnlichkeit ist allerdings auffallend, ja sie geht in der Haltung des Kopfes soweit, daß sich die Frage einer gegenseitigen Abhängigkeit der beiden Denkmäler aufdrängt. Wie wenn der Erzbischof sein Denkmal schon zu seinen Lebzeiten ausführen ließ! Ist es nicht wahrscheinlicher, daß ein fremder Steinmetz dieses sah und für seine Figur benützte, als daß ihm der Kurfürst selbst Modell saß? Aber die Gleichung hat zu

4) Z. f. christliche Kunst 25 S. 178.



**Kaiser Karl IV.**



**Nikolaus Holubec.**

Im Triforium des Doms zu Prag.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XXXV.



viele Unbekannte und läßt sich nicht lösen; nur annehmen dürfen wir, daß die Motive, welche Konrads Kopf bot, beiden Bildnissen zugrunde liegen. Eines aber ist ganz klar, gleichviel was an Realität in diesen Köpfen liegen mag: zwei große Meister haben hier Charakterbilder von sprechender innerer Wahrheit geschaffen, welche alle äußere Ähnlichkeit aufwiegt und Vorbote einer höheren Auffassung des Bildnisses ist.

Um 1420—1430 hat der Realismus in Deutschland wie in Frankreich und den Niederlanden eine Stufe erreicht, auf der ein Verweilen und ein Sammeln zu neuem Fortschreiten eintreten mußte, und es vergeht lange Zeit, bis wieder Bischofsgräber von entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung entstehen. Die Grabmäler von hohen und niederen Klerikern, von Rittern und Bürgern, die am Rhein und Main zahlreich sind, bieten, soviele tüchtige Arbeiten auch unter ihnen sind, und so sehr sie das Bild der Entwicklung des Grabdenkmals bereichern, nichts, was unsere Untersuchung wesentlich fördern könnte, dagegen muß ein Blick auf die Denkmäler von *Frauen* geworfen werden.

Die weiblichen Gesichtszüge sind bis gegen das Alter zarter und weicher als die männlichen, und nur eine die Formen sicher meisternde Kunst vermag ihren individuellen Besonderheiten gerecht zu werden. Der deutschen Kunst des 14. Jahrhunderts, in der immer wieder die Neigung den Ausdruck über die Form zu stellen vorschlug, lag diese Aufgabe nicht, sie ist der Gefahr im Gleichgültigen stecken zu bleiben, oder ins Madonnenhafte zu verfallen, nur selten entgangen. Gestalten von so ausgesprochener Individualität wie *Jeanne de Bourbon* vom Portal der Cölestinener in Paris, oder *Jeanne d'Armagnac* in Poitiers waren in Deutschland nicht möglich, da und dort aber finden wir doch eine glaubhafte Bildnismäßigkeit. Das Grabmal der *Katharina zum Wedel* († 1378), in der Nicolaikirche zu Frankfurt, gibt einige wesentliche Züge fest und einfach, etwa soviel wie das schöne Denkmal der *Cinna von Vargula* († 1370) in der Barfüßerkirche zu Erfurt. *Elisabeth von Rieneck* † 1419 in Lohr hat um den Mund einen trotzigen Zug den man zuweilen bei jungen Mädchen wahrnimmt. Andere Denkmäler, wie das der *Gudela von Holzhausen* (vor 1392) im Dom zu Frankfurt, sind noch allgemeiner; es sind oberdeutsche Frauentypen mit einigen persönlichen Zügen, sie stehen auf einer Entwicklungsstufe, welche das Männerbildnis schon mehr als hundert Jahre früher erreicht hatte. Eine Ausnahme, wohl nicht die einzige, ist die jugendlich reizende Gestalt der 1410 verstorbenen *Anna von Dalberg* in der Katharinenkirche zu Oppenheim. Das zarte Oval des Geichts ist von leichten Locken umwallt, Nase, Mund und Kinn sind sehr fein und eigenartig, die Führung der Flächen ist belebt, aber die Augen sind noch tot. Der Kopf verliert in der Seitenansicht etwas von seinem Reiz.

Nach der Mitte des 15. Jahrhunderts tritt der letzte gotische Figurenstil ein, der in seiner gezierten Eleganz noch unhumanistischer ist als der vorhergehende, ihm fehlt das Gefühl für das Organische des Organismus; aber die Beobachtung hat sich doch vertieft, wenn sie auch den inneren Zusammenhang der Glieder noch nicht klar erfaßt hat, und die geschärfte Beobachtung offenbart sich auch im Bildnis. Freilich nicht in ihm allein, die Kunst ist jetzt fähig auch Idealgestalten und Charakterköpfe voll persönlichen Lebens zu geben. Dagegen haben gerade die größten

Meister, wie Riemenschneider oder Veit Stoß ihre eigenen Kopftypen und Einzelformen, die auch in ihre Bildnisse eindringen, so daß der Analyse der Bildnisfigur von zwei Seiten Schwierigkeiten erwachsen, die nicht selten unüberwindlich sind. Wieder, wie im 13. Jahrhundert, fragen wir, sind die ausdrucksvollen Charakterköpfe der Heiligen, sind die niedrig realistischen Züge der Nebenfiguren auf Reliefs und Bildern frei erfunden? Die Zeichnungen des älteren Holbein geben uns den Aufschluß, daß er seinen Assistenzgestalten Porträtskizzen zugrunde gelegt hat, und man darf annehmen, daß auch andere so verfahren. Daneben verfügten die Meister über einen Vorrat überkommener Charakterisierungs- und Ausdrucksformen, die für uns den Schein des Realismus haben, auch aus Beobachtungen abgeleitet, in ihrer Anwendung aber konventionell sind.

Der Niederländer Nikolaus Gerhaert von Leyen ist als Porträtist weniger bedeutend denn als freischaffender Künstler, weder das Epitaph im Straßburger Münster von 1464, noch das Denkmal Kaiser Friedrich III. im Stephansdom in Wien, begonnen 1467, erheben sich über ein gutes Mittelmaß. Der Kopf Friedrichs ist wie die ganze Figur auf eine starke dekorative Gesamtwirkung gearbeitet, auf eine eindringende Charakteristik ist verzichtet, doch dürfen die Züge im ganzen richtig gegeben sein. Das Denkmal der Kaiserin Eleonore in Wiener Neustadt ist sicher nicht eigenhändig und gibt nichts als das Bild einer schönen Frau. Die als Jakob von Lichtenberg und Barbara von Ottenheim bezeichneten Büsten sind keine Porträts. Der Mann, ein alter Jude, ist unglaublich lebendig, von einer forcierten Charakteristik, welche an die Figuren vom Mosesbrunnen in Dijon erinnert, die Frau ist bei sehr feinen individuellen Zügen in der Gesamtanlage des Kopfes doch aus dem niederländischen Typus heraus gebildet.

Der Zeit und der Art nach stehen diesen Büsten die des älteren Syrlin auf den Wangen des Ulmer Chorgestühls nahe. Auch hier sind die Köpfe der Frauen typisch, die der Männer persönlich und alle verschieden; die Vermutung, daß ihnen Studien nach dem Leben zugrunde liegen, ist kaum abzuweisen, einen Kopf, wie beispielsweise den des Ptolemaeus kann kaum jemand ganz frei erfinden, die Charakteristik ist wahr und tief und geht in kräftiger Erfassung der momentanen Stimmung über die reine Objektivität der Darstellung weit hinaus. Daß unter dem Bild des Vergil Syrlin selbst verborgen sei, ist eine ebenso alte als unbegründete Vermutung; der Kopf ist um nichts individueller als die anderen, und schon das Attribut des Lorbeers widerlegt die Bestimmung auf den ausführenden Bildschnitzer, so sehr dieser auch den Kranz des Ruhmes verdient hat. Syrlins Grabdenkmäler stehen nicht auf gleicher Höhe.

Noch höher steht als Charakterdarsteller der Meister des Isenheimer Altars im Museum zu Colmar, wahrscheinlich Nikolaus von Hagenau. Die plastischen Teile dieses berühmten Werkes sind nach H. A. Schmidts einleuchtenden Ausführungen in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden. Der spätgotische Realismus erreicht hier eine Höhe, die selbst von den Florentiner Büsten des Quattrocento nicht überboten wird; dazu kommt eine gehaltene Kraft der Charakteristik die an Dürer heranreicht. Von den drei großen Figuren der Patrone St. Antonius Eremita, Augustinus und Hieronymus sind die beiden letzten bedeutender als die Hauptfigur. Daß die Anlage der Köpfe ganz organisch ist, bedarf kaum der



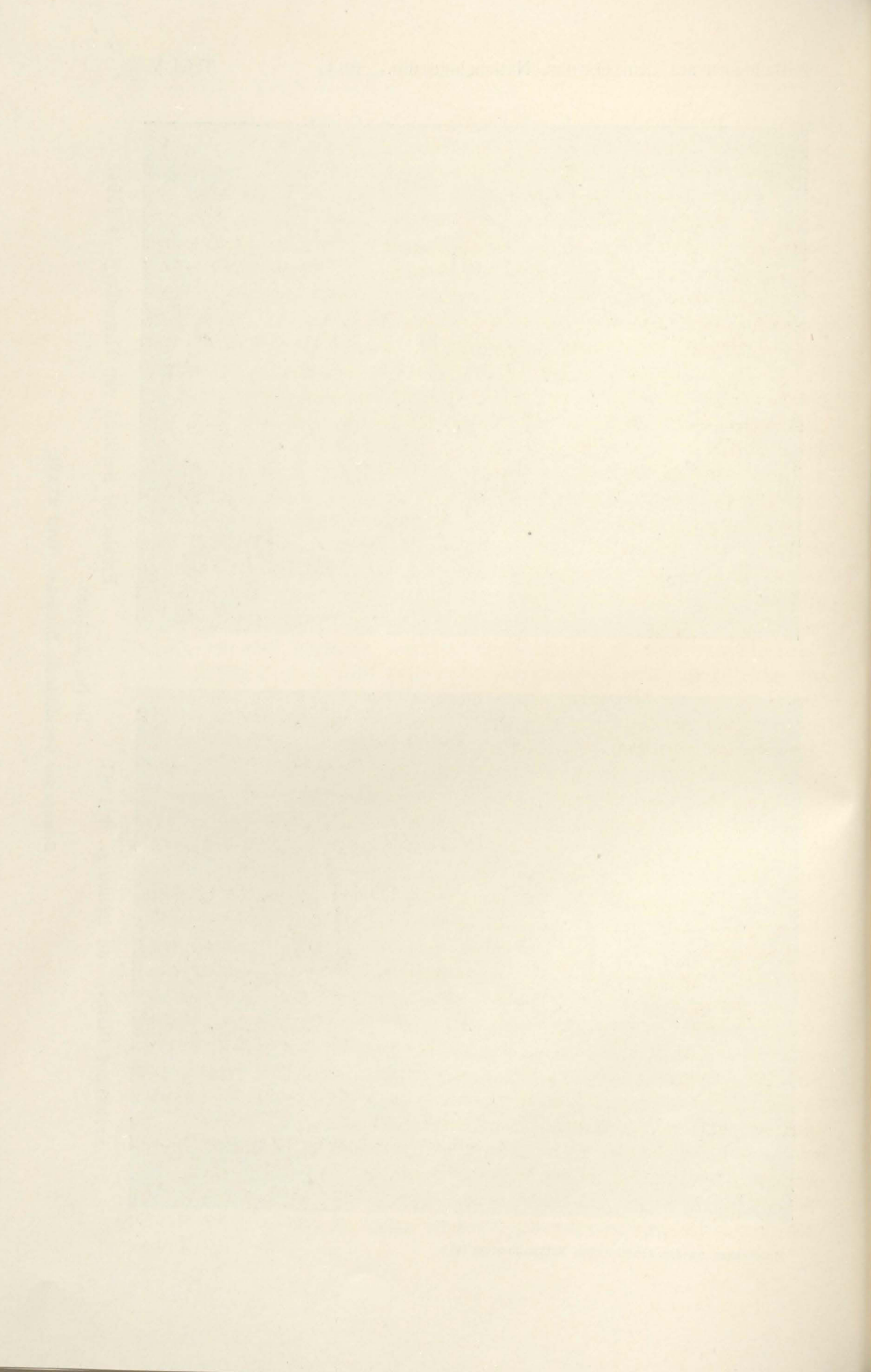
Erzbischof Berthold von Henneberg. † 1504.

Im Dom zu Mainz.



Erzbischof Diether von Isenburg. † 1483.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XXXVI.





Erwähnung: Der des Augustinus ist scharf modelliert mit etwas gesteigerter Heraushebung einzelner Muskeln, eine Art der Formgebung, die wir etwas später in erhöhtem Maße bei Hans Backofen wieder finden. Vortrefflich ist die Bildung der Augen in der nun alles Konventionelle überwunden ist. Ein Charakter von harter Energie ist hier schlagend ausgesprochen. Im Gegensatz hierzu spricht aus den noch liebevoller durchgebildeten Zügen des Hieronymus Milde und Güte und als momentane Empfindung schmerzliches Erbarmen. Die Muskulatur ist etwas schlaff und die Flächen sind weicher vermittelt als bei Augustinus. Das obere Augenlid verschwindet unter dem darüberliegenden Muskel, das untere ist schmal und geht sanft in die Wange über, der Blick ist flehend erhoben. Man muß sich gegenwärtig halten, welche unüberwindliche Schwierigkeiten die Bildung des Auges den unmittelbaren Vorgängern, ja den Zeitgenossen des Isenheimer Meisters bot, um die Größe seines Könnens voll zu ermessen. Die kleine knieende Gestalt des Stifters Jean d'Orillac gibt ein schlichtes Porträt im Geist Memlings.

Unter den Bischofsgrabmälern vertritt das des Erzbischofs Diether von Isenburg († 1482) in Mainz den spätgotischen Poträtstil in hervorragender Weise. Es gehört schon in der Auffassung der ganzen Gestalt zu den besten des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Der Kontrapost, die Verteilung der Last auf Stand- und Spielbein, die Art, wie die Hände das Buch halten, die leichte Neigung des Kopfes stehen in richtigem Zusammenhang; einige Härten in der gepreßten Haltung des rechten Oberarms oder der etwas gezwungenen Einbiegung am linken Knie stören kaum. Der Kopf ist im ganzen einheitlich aufgefaßt, weit ins Einzelne durchgeführt und kräftig individualisiert. Der gesenkte Blick wirkt trotz der toten Behandlung der oberen Augenlider richtig. Bei allem Eingehen auf Einzelnes bleiben Härten der Formgebung und die letzte Belebung der Oberfläche fehlt. Verwandt und vielleicht von demselben Meister ist das Denkmal des Bischofs Philipp von Henneberg († 1487) im Dom zu Bamberg. Tafel XXXVI.

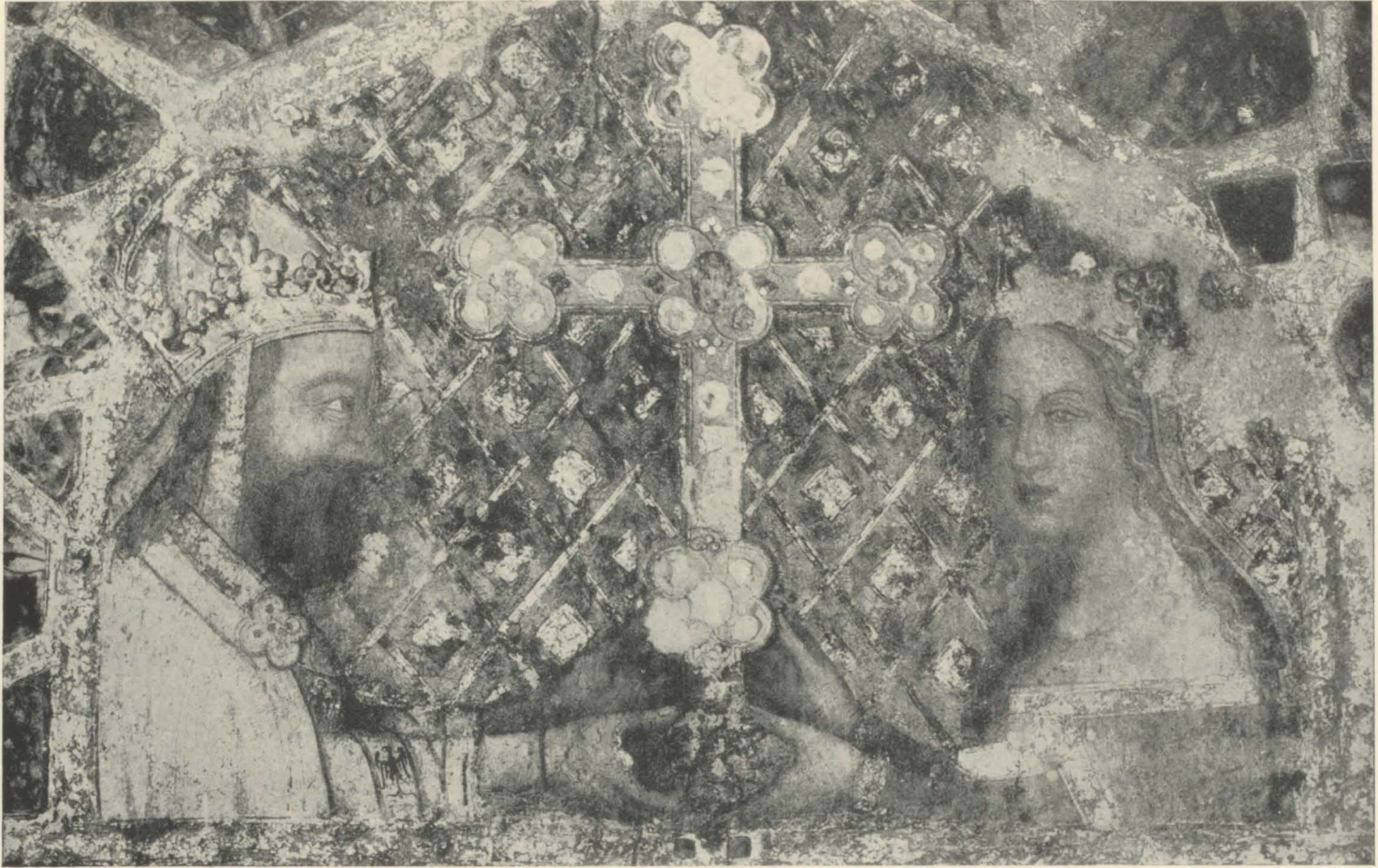
Gegen Ende des Jahrhunderts führte Tilman Riemenschneider das Grabmal des Bischofs Rudolf von Scherenberg († 1495) aus, das im Dom zu Würzburg steht. Ein müder Greis voll Güte. Das weiche Wesen Riemenschneiders kam dieser Aufgabe entgegen, es ist bewunderungswürdig, wie er innerhalb seines Stils das Persönliche herausarbeitet. Die Durchbildung ist erstaunlich, das vom Alter durchfurchte Gesicht ist mit Einzelformen überfüllt, die sich doch der Gesamterscheinung unterordnen und sie mehr beleben als stören. Von Riemenschneiders Rittergrabmälern ist hier nur das des Konrad von Schaumburg († 1499) zu nennen, der sehr malerische Kopf ist einfacher behandelt als der Scherenbergs und mehr stilisiert. Scherenbergs Nachfolger Lorenz von Bibra († 1519) gab sein Grabmal schon zu Lebzeiten in Auftrag, 1522 war es vollendet. Die Ausführung in der Werkstatt Riemenschneiders ist durch einen Eintrag im Liber quittancearum vom 8. Februar 1522 sichergestellt, ich halte es aber in der Ausführung für die Arbeit eines sehr begabten, dem Meister nahestehenden Schülers, dem ich auch das Grabmal des Abts Trithemius († 1516) in der Neumünsterkirche zuschreibe, seine Formgebung ist einfacher als die Riemenschneiders.

Um oder bald nach dem Beginn des 16. Jahrhunderts tritt der Meister auf den Plan, welcher die letzte Stilphase der gotischen Plastik zum Abschluß bringt, Hans

Backofen. Was ihn über all seine Vorgänger hinaushebt, ist die vollere Auffassung der Körperlichkeit, ihm ist, was andere suchend und tastend halb erreichten, fester Besitz, in seinen prachtvoll gebräuschten Gewändern stecken lebendige Menschen, die ihre Glieder frei bewegen, und seine Charakteristik ist bei großer Annäherung an die Natur stark und sprechend. Obgleich auf eindringende Beobachtung gegründet, ist sein Stil sehr persönlich und geht auf starke Wirkung aus. In voller Entfaltung nach allen Richtungen zeigt ihm das Denkmal des Erzbischofs *Tafel XXXVI. Berthold von Henneberg* († 1504) im Dom zu Mainz, das früher nach dem Vorgang Friedrich Schneiders Tilmann Riemenschneider zugeschrieben wurde. Backofen beherrscht als Porträtist seine Aufgabe vollständig. Hier ist alles organisch verbunden, das äußerlich Formelhafte ist ebenso wie die Überfülle an Detail überwunden, und doch ist alles Wesentliche in sicherer Stilisierung lückenlos gegeben. Der Kopf weist lauter individuelle Formen auf, selbst an den Augen, deren Pänder noch etwas hart und scharf sind. Die Formgebung ist sehr klar und bestimmt; und darüber hinaus die geistige Belebung, die reife Milde des Alters, die sich nicht nur im Kopf, sondern in der ganzen Gestalt ausspricht. Bei aller Naturtreue aber sind einzelne Formen nicht nur dem Ausdruck, sondern der optischen Wirkung zuliebe etwas übertrieben. Objektiver ist das Denkmal des Erzbischofs Jakob von Liebenstein († 1508) im Dom zu Mainz, es ist in Haltung und Formgebung einfacher und der Körper ist unter dem Gewand stärker betont. In Backofens Hauptwerk, dem Denkmal des Kurfürsten Uriel von Gemmingen († 1514) im Dom zu Mainz, ist der Kopf ergänzt und kann nicht mehr auf seinen Bildniswert geprüft werden. Die beiden Patrone S. Martin und S. Bonifazius sind prachtvolle Barockgestalten, an denen alles auf die stärkste plastische Wirkung gearbeitet ist. Die Köpfe haben eine hohe Kraft des Ausdrucks, ja in dem des heiligen Martin liegt etwas Schwärmerisches, ein Schwelgen in Gefühlen, das dem frühen 16. Jahrhundert sonst fremd ist und die Empfindungsweise des späteren katholischen Barock ankündigt. In diesen Köpfen ist die Fülle der Formen, die vielleicht über das Notwendige hinausgeht, mit fester Hand der Gesamtwirkung untergeordnet. Es sei noch auf das herrliche Bildnis des Kanonikus Petrus Lutern († 1515) in der Stiftskirche zu Oberwesel hingewiesen, das bei schlichterer Behandlung Backofens Bildniskunst im hellsten Lichte zeigt.

Um das Jahr 1500 ist das Ziel einer objektiv richtigen plastischen Darstellung bestimmter Personen erreicht. Ein Überblick über die gesamte deutsche Grabmalplastik ist noch nicht möglich, würde aber die Ergebnisse unserer Betrachtungen nicht wesentlich verändern. Die Grabmalplastik bleibt naturgemäß immer objektiv, wesentliche Fortschritte in der Annäherung an die Natur macht sie bis ins 18. Jahrhundert nicht, und auch dann sind Franzosen und Italiener den Deutschen überlegen. Es hat für unsere Untersuchung keine Bedeutung, sie weiter zu verfolgen.

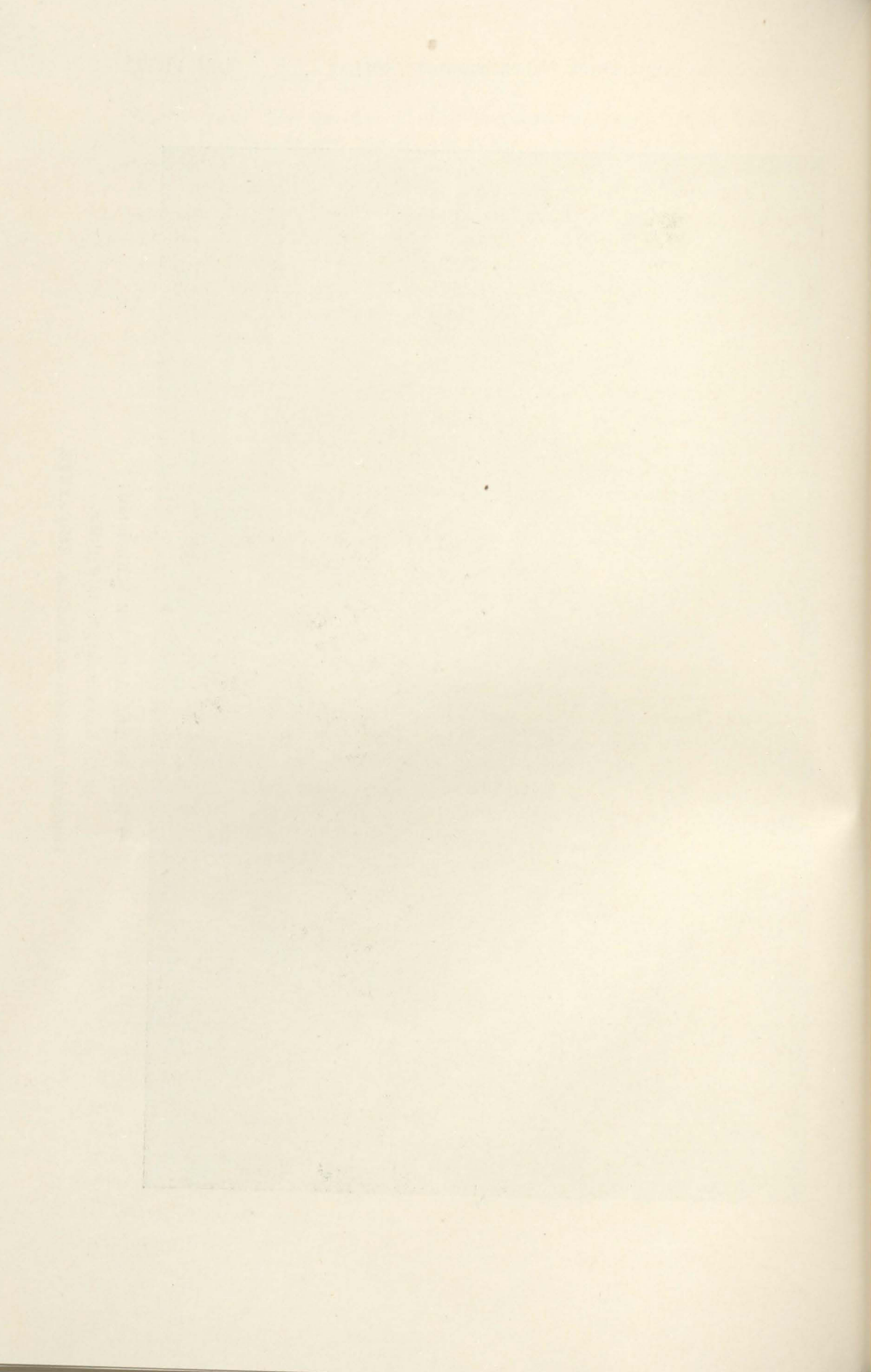
Ein klarer Einblick in die Anfänge und die erste Entwicklung des realistischen Bildnisses in der Malerei wird uns immer verweigert bleiben; der Denkmäler sind zu wenige, die Grundzüge der Entwicklung lassen sich aber erkennen und bestätigen, daß sie der der Plastik entsprach. Wir können sie bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts zurückverfolgen.



**Karl IV und Anna von Schweidnitz.**

In der Katharinenkapelle in Karlstein.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XXXVII.



Die Gemälde in Karlstein in Böhmen, 1357—1364 ausgeführt, geben wichtige Aufschlüsse. Die vielen Halbfiguren von Heiligen in der Kreuzkapelle sind im Bau der Köpfe und in den Einzelheiten sehr gleichartig, auch sind sie fast alle in gleicher Stellung im Dreiviertelsprofil dargestellt. Der Maler hat eine Fülle guter Beobachtungen zu einem festen Stil verarbeitet, in dem er sich frei bewegt. Eine Individualisierung nach den körperlichen Formen fehlt und eine Differenzierung der Charaktere ist kaum angestrebt, aber der Ausdruck ruhigen Ernstes und energischen Denkens ist mit großer Kraft gegeben. Man darf die Bilder nicht nach den galeriemäßigen restaurierten Beispielen im Hofmuseum in Wien beurteilen. In den heiligen Geschichten ist auch in den Nebenfiguren an Individualisierung weniger erreicht als in gleichzeitigen italienischen und französischen Werken. Dagegen sind die Bildnisse **Karls IV.** schon sicher erfaßt. Soweit es Profilbilder sind, scheinen sie auf ein Tafel XXXVII. nach der Natur gezeichnetes Vorbild zurück zu gehen. Das Älteste und Beste ist das in der Katharinenkapelle (1357). Die Stilphase und vieles Einzelne, die Gestaltung der Augen, der Nasenflügel u. a. entspricht dem wenig früheren Bildnis **Johann II. von Frankreich** (vgl. Mitteilungen 1910 S. 110). Ein Vergleich mit der etwa zehn Jahre jüngeren Büste im Triforium des Prager Doms zeigt, wie weit die Plastik, obwohl sie mit nahezu den gleichen Formelementen arbeitet, der Malerei noch überlegen war. Das anmutige Bild der **Anna von Schweidnitz** Tafel XXXVII. gibt die Züge der jungen Frau im ganzen ziemlich gut wieder, hält aber auch keinen Vergleich mit der Büste aus. Es ist bemerkenswert als ein sehr frühes Porträt im Dreiviertelsprofil.

Im Norden tritt nach 1360 ein großer Meister auf, Meister Bertram in Hamburg. Seine Altarwerke vereinigen Plastik und Malerei und in der Charakteristik ist er als Bildhauer stärker denn als Maler. Doch gehört er auch als Maler zu den Ersten seiner Zeit, der Zeit des keimenden Realismus, dessen Wesen hier nicht nochmals darzulegen ist. Noch herrscht ein überkommener Typus vor, einzelne selbständige Beobachtungen werden verwertet. Bertrams Köpfe haben Leben und Ausdruck, aber es ist dessen nicht mehr als schon im 13. Jahrhundert etwa in den Bamberger Domsulpturen erreicht war. Wie fern sind diese groß stilisierten Köpfe noch von dem scharfen Realismus des beginnenden 15. Jahrhunderts. Man mag den lehrreichen Vergleich zwischen den Propheten an Bertrams Grabower Altar und denen am Mosesbrunnen in Dijon anstellen.

Was Meister Bertram begonnen, setzt Meister Francke in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts glänzend fort, er beherrscht den Ausdruck weit vollkommener als Bertram und gibt ein sehr entwickeltes Mienenspiel, auch differenziert er die Formen mehr als jener, aber zu einer ausgesprochenen Individualisierung gelangt auch er nicht.

Die Kölhnische Schule ist ihrer ganzen Richtung nach kräftiger Individualisierung abgewandt, kann sich aber im Lauf des 15. Jahrhunderts doch dem allgemeinen Zug nach genauerem Eingehen auf die Naturformen nicht entziehen. Wie überall tritt das Streben nach naturalistischer Gestaltung zuerst in der Assistenz und in den Stiftern religiöser Bilder zutage, aber durch das ganze 15. Jahrhundert gelangen die Assistenzfiguren, in welchen schulmäßiges Können ungebundener mit dem Modell schaltet besser als die Stifter, an deren Bildern die Hand gegebenen

Formen nachgehen soll, und der heilige Bernhard auf dem schönen Bild vom Meister des Marienlebens im Museum zu Köln mutet uns persönlicher an, als alle Stifter dieses Meisters, bei welchen einzelne gut beobachtete Züge nie zu lebendiger Einheit zusammengefaßt sind.

Um 1500 dringt die niederländische Kunst am Niederrhein vor. Jan Joest von Calcar und der Meister des Todes der Maria gehören diesem Kunstkreis an, ihre Auffassung des Menschen ist noch spätgotisch, mangelhaft artikuliert, aber im Bildnis geben sie in strenger Sachlichkeit vortreffliches; ihre Männerköpfe zeichnen sich durch scharfe Erfassung der einzelnen Formen aus, die Frauenbildnisse bleiben befangen.

In der oberdeutschen Malerei ist die Entwicklung die gleiche, auch hier werden zuerst Nebenfiguren in realistischem Sinn gestaltet, und daß ihnen zuweilen Porträt-skizzen zugrunde lagen, wissen wir aus Gemälden und Zeichnungen des älteren Holbein und Dürers. Man darf aber nicht annehmen, daß alle vom Typischen oft sehr weit abgehenden Köpfe von Kriegsknechten, Zänkern und anderem niederem Volk auf diese Weise entstanden sind, sie sind zum großen Teil frei erfunden, im Sinn der Zeit, welcher Böses und Häßliches verbindet, Ausdrucksköpfe, für uns Karikaturen.

Porträts und zwar Brustbilder in der in Italien und den Niederlanden üblichen Form kommen von der Mitte des 15. Jahrhunderts an in Aufnahme. Die harte Formgebung der oberdeutschen Malerei kam der Aufgabe wenig entgegen, und die an einen schulmäßigen Zug gewohnte Hand vermochte nicht, den Formen des Vorbilds genau zu folgen. So sind denn die gemalten Bildnisse vom Zeitstil stärker bedingt und von objektiver Formgebung weiter entfernt als die plastischen.

Tafel XXXVII.

Das Bild eines jungen Mannes vom Meister des Tucheraltars im Germanischen Museum (123) zeigt deutlich die Befangenheit des Meisters der Natur gegenüber, er erfaßt einzelne Formen namentlich am Mund, andere bleiben allgemein, die Projektion des Gesichts ist ziemlich gut, aber an organischer Zusammenfassung ist kaum soviel erreicht, als in den Köpfen der Heiligen auf dem Tucheraltar, und der Ausdruck ist um vieles schwächer als dort. Ganz allmählich wird die Erfassung der Formen sicherer. 1496 gibt Michel Wohlgemuth in dem Bildnis des Hans Perckmeister in derbem Vortrag lauter individuelle Formen, die trotz der auf das Einzelne gehenden Modellierung ziemlich einheitlich zusammengefaßt sind (die Muskulatur der linken Wange stimmt nicht ganz mit der der rechten überein). Ein vergrämter, mürrischer Geist spricht aus dem Kopf. An dem Bild verdient auch die einfach feste koloristische Haltung Beachtung; die Figur steht auf einem warm grünlichen Hintergrund, Gewand und Mütze sind schwarz, die Fleischtöne gelblich, eine malerische Gesamtwirkung bahnt sich an. Darin aber hatte schon etwa 25 Jahre früher Hans Pleydenwurff in dem Bildnis des sog. Kanonikus Schönborn (Germanisches Museum 128) weit Höheres erreicht. Der im Dreiviertelsprofil gegebene Kopf ist gut projiziert. Vielleicht ist der Abstand vom linken Auge zum Ohr etwas zu groß, die Formgebung ist sehr eingehend und sorgfältig, vor allem aber ist die Modellierung weich und malerisch. Auch die geistige Charakteristik des milden Greises ist vortrefflich. In diesen Eigenschaften steht das Bild in der oberdeutschen Kunst ziemlich vereinzelt.

Tafel XXXVIII.



**Bildnis eines jungen Mannes vom Meister des Tucheraltars.    Bildnis des Hl. Kanonikus Schönborn von Hans Pleydenwurff.**

Im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XXXVIII.





Die anderen oberdeutschen Schulen des 15. Jahrhunderts — Oberrhein, Schwaben, Bayern — leisten im Porträt kaum das, was die fränkische erreicht hat, einen Meister der Charakteristik wie den älteren Syrlin suchen wir in der Malerei vergeblich, erst im Beginn des 16. Jahrhunderts dringen Bernhard Strigel und der ältere Holbein zu einer freieren, organischen Auffassung durch. Gemalte Einzelporträts haben wir von Holbein nicht, dagegen sind zahlreiche unmittelbar nach der Natur gezeichnete Skizzen erhalten. Holbeins Kunst ist spätgotisch. Von Anfang an selbständig und mit einem starken Wirklichkeitssinn begabt ringt er sich doch mühsam aus der Tradition los. In der Auffassung des menschlichen Körpers im ganzen überwindet er sie nie ganz, den Kopf aber erfaßt er als organische Einheit, seine Beobachtung haftet nicht mehr am Einzelnen, sondern geht zuerst aufs Ganze. Die Skizze bedingt Beschränkung und Auswahl in der Wiedergabe der Einzelheiten; Holbeins hohe Begabung für das Bildnis bekundet sich glänzend darin, daß er mit Sicherheit das für die Charakteristik wesentliche findet und mit den einfachsten Mitteln darzustellen vermag. Der *Armbrustschütze*, die Studie für Tafel XXXIX. den auf dem Sebastiansaltar, mag als Beispiel dienen, ich wähle ihn wegen der scharfen Beobachtung und lebendigen Wiedergabe des zielenden rechten und des geschlossenen linken Auges. Davon ist auf dem Bild manches verloren gegangen, der Kopf ist mehr geneigt und der Blick ängstlich gespannt, auch die Proportionen des Kopfes sind nicht vorteilhaft verändert.

Holbein hat noch manche andere Porträtskizze, auch ohne daß sie für diesen Zweck gezeichnet war, in seine Bilder übertragen. Das Typische lag ihm wenig, Köpfe, in welchen er es konsequent festhält, erscheinen leicht leer und nichtssagend; für sein Streben nach Ausdruck sind ihm individuelle Formen förderlicher. Unsicher und tastend gestaltet er sie in seinen frühen Werken, aber der Profilkopf des Joachim auf dem Tempelgang im Weingartener Altar mutet doch fast schon an wie eine Florentiner Medaille. Später formt er seine Köpfe den Anforderungen des Ausdrucks entsprechend. Die Schergen in den Passionsszenen sind nicht mehr Karikaturen, sondern harte, gefühllose Bösewichte. Neben solchen aus Naturbeobachtung heraus frei gestalteten Ausdrucksköpfen finden wir aber schon früh wirkliche Porträtköpfe, die nur wenig oder gar nicht umgestaltet sind, und zwar nicht nur in der Assistenz, sondern auch in den Hauptfiguren. Am weitesten geht darin das Epitaph des Ulrich Schwarz, auf dem selbst Gott Vater die Züge eines Augsburger Bürgers hat, der auf dem Sebastiansaltar nochmals auftritt und dessen Kopf eine Silberstiftzeichnung der Berliner Kabinets gibt. Der alte Mann, der auf die Fürbitte Mariae und Christi sein Schwert bedachtsam in die Scheide steckt, nimmt sich allerdings in der ungewohnten Würde höchst merkwürdig aus. Unten enthält die zahlreiche Familie lauter tüchtige Bildnisse. Woher hat der Maler das des Bürgermeisters Ulrich Schwarz gehabt, der schon 1478 hingerichtet wurde?

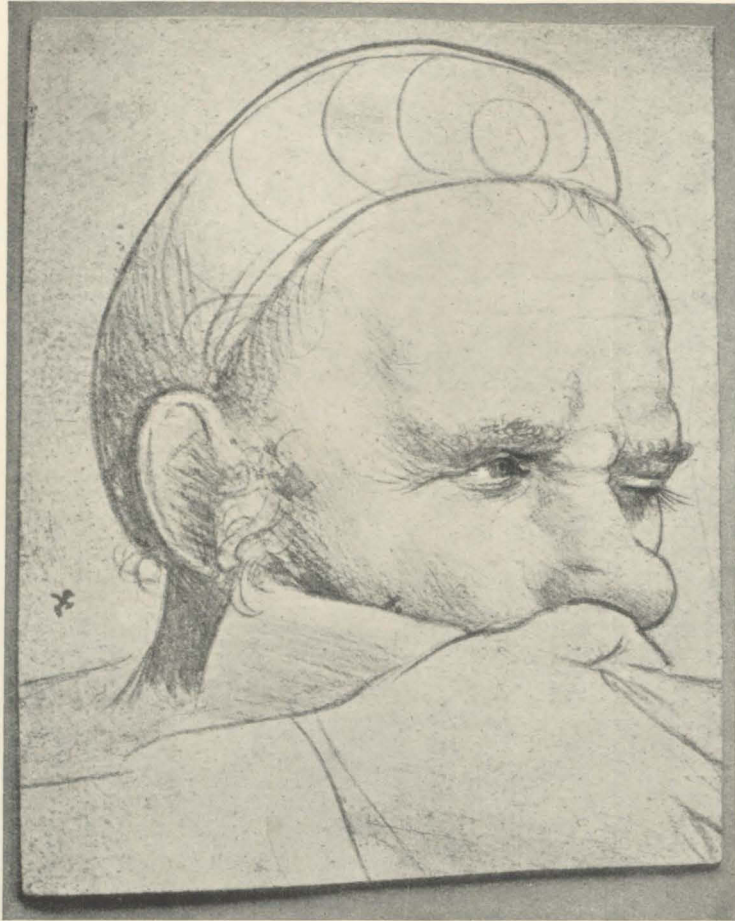
Auch Holbeins jüngerer Zeitgenosse, Albrecht Dürer, macht den Übergang von stilistisch bedingter zu freier, objektiver Darstellung durch. Er zählt zu den größten Porträtisten aller Zeiten; die Zahl seiner Bildnisse ist sehr groß, von den Gemälden machen sie fast die Hälfte aus, dazu kommen noch viele Zeichnungen und Kupferstiche.

Über diese Bildnisse ist in alter und neuer Zeit soviel geschrieben worden, daß ich mich auf einige Bemerkungen beschränken kann, welche Bekanntes wiederholen. Dürers Begabung, an den Dingen das Wesentliche zu sehen und in das Bild zu übertragen, ist ohne gleichen. Schon die Silberstiftzeichnung der Abertina, das Selbstporträt der Dreizehnjährigen, ist von einer Fröhreife, wie wir sie ähnlich nur bei Mozart finden. Mit heiligem Ernst geht der Knabe an sein Werk, die Formen sind mit sicherem Strich fest und klar gegeben, wenn auch nicht alles richtig ist; die rechte Hand, die er im Spiegel nicht ruhend sah, ist in kindlicher Weise verdeckt. Und über die Form hinaus der lebenswürdige Ernst des Kindes. Das Bild seines Vaters von 1490 in den Uffizien sagt uns kaum mehr, es zeigt bei gesteigertem Können die gleiche Hingabe an die Natur, eine schlichte, etwas befangene Wiedergabe der Formen, aber wenig geistige Charakteristik.

Die Wanderschaft bringt die starke Einwirkung Schongauers und die Berührung mit oberitalienischer Kunst, mehr der Mantegnas als der Venezianer. Die Bildnisse aus den neunziger Jahren haben noch eine strenge, etwas magere Formgebung, da und dort glaubt man eine leichte Abwandlung der Formen zugunsten der geistigen Charakteristik wahrzunehmen, die nun schon sehr vertieft ist. Das gilt zunächst von dem Bild von Dürers Vater (1497), dem treuen und ernsten Mann, dann von Oswald Krell (1499), dem Choleriker, der so scharf aus dem Bild herausieht. Dürer liebt die weite Drehung der Pupille bis in den äußern Winkel des Auges als Ausdrucksmittel, wir finden sie noch bei Holzschuher (1526) und mit fast dämonischer Wirkung im Paulus von 1526. Noch auf ein anderes sei hingewiesen, Dürer zieht bei Bildnissen in Halbprofil zuweilen den Winkel des Nasenansatzes schärfer ein und gibt die Nase weniger verkürzt, als es der perspektivischen Projektion entspricht, auch bleiben in der abgewandten Gesichtshälfte öfters einige Härten im Umriß und den inneren Formen.

Dürer gestaltet das Porträt bildmäßiger als seine Vorgänger, er gibt Halbfiguren, bei welchen Körperhaltung, Arme und Hände mitsprechen, und setzt sie in den Raum.

Und dann sind einige dieser frühen Bilder von hohem koloristischem Reiz. Schon das Bildnis des Vaters von 1490, das Werk eines Neunzehnjährigen, bewegt sich auf einer Tonskala, die der lauten und bunten oberdeutschen Kunst fremd ist. Aus Grau und Braun heraus — auch der helle, warme Ton des Kopfes ist in Grau schattiert — und etwas Schwarz wird eine Farb Stimmung erreicht, die in Einfachheit und Einheitlichkeit über das hinausgeht, was vorher in Deutschland gemalt worden war. Das Selbstporträt in Madrid ist in zarten, kühlen Tönen äußerst harmonisch zusammengestimmt und im Oswald Krell, wo der rötliche Pelz und das rotbraune Haar keck gegen den roten Vorhang gestellt sind und links der Blick in die grüne Landschaft frei wird, ist die Farbenwirkung von einer Kraft, die auch ein moderner Kolorist kaum überbieten könnte. In diesem Zusammenhang sind auch Dürers landschaftliche Aquarelle zu nennen. Dürer war zum Koloristen berufen, er ist es nicht geworden. Gerade in Venedig, wo der Tonwert der Farben längst erkannt war, wird seine Farbgebung bunt, später hart und trocken, erst nach der niederländischen Reise (1521) folgen wieder malerischere Bildnisse, das vollendetste in Madrid.



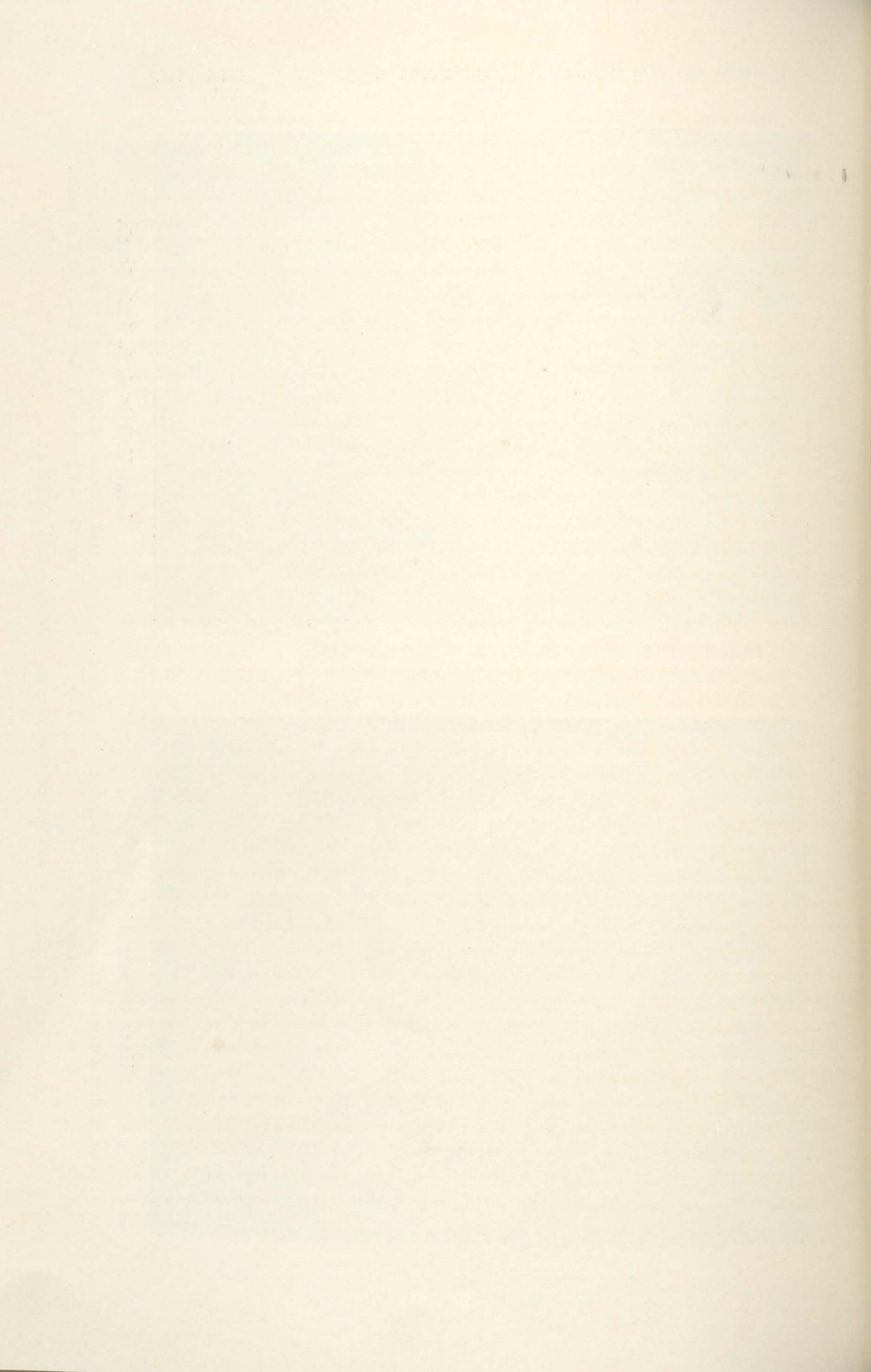
**Hans Holbein d. Ae.**

Skizze zu dem Bogenschützen auf dem Sebastiansaltar.  
Im Museum in Kopenhagen.



**Hans Holbein d. J., Lady Souch.**

Aus „Handzeichnungen von Hans Holbein d. J.“  
mit Genehmigung des Verlags Julius Bard in Berlin.



Etwa von 1500 an nahmen die formalen Probleme der Menschendarstellung Dürer stark in Anspruch. Es ist die erste Stufe der Proportionsstudien, mit der eine freiere Auffassung und vollere Darstellung der Körperformen Hand in Hand geht; es ist die Berührung mit der Renaissance. Die Frage, ob dieselbe der freien Produktion Dürers förderlich war, hat uns hier nicht zu beschäftigen, in formaler Hinsicht war sie eine Förderung; Dürer weiß nun mit den einfachsten Mitteln in Beschränkung auf das Wesentliche die Körperformen lebensvoll zu gestalten. Unter den Bildnissen sind es vor allem die großen Kohlenskizzen von 1503 und 1505 (L. 5 und L. 180), wenige Linien, wenige Töne genügen, um den Kopf zu plastischer Erscheinung zu bringen, so daß wir nichts vermissen. Der zweite Aufenthalt in Venedig bringt diesen Stil zur Reife. In dem herrlichen Frauenkopf des Berliner Museums ist alles Bedeutsame gegeben, alles Nebensächliche ausgeschieden. Noch weiter geht eine Pinselzeichnung in der Albertina (L. 510), der Kopf einer jungen Frau, an dem alles Tafel XL. ins Große und Einfache stilisiert ist, wenn auch Naturstudie, will er doch kein Bildnis mehr sein. Der zweite Aufenthalt in Venedig bringt die größte Annäherung Dürers an die Formgebung der Renaissance. Der Gewinn den er aus ihr zieht, ist das Streben nach einfacher Größe, aber dieses Streben bleibt theoretische Einsicht, seine Schule, sein Wesen, vor allem sein schlichter Wahrheitssinn weisen ihm andere Wege. Eine andere Erkenntnis weist ihn an die Natur als Lehrmeisterin, und hier sieht er die reiche Fülle der Formen. Wie er zu einem Ausgleich dieser widerstreitenden Tendenzen kommt, ist seine künstlerische Großtat. Auf höherer Stufe wiederholt sich in den späten Bildnissen was wir bei Jan van Eyck bewundert haben, die Unterordnung eines unendlichen Formenreichtums unter eine geschlossene, einheitliche Gesamterscheinung.

Die Bildnisse aus den mittleren Jahren sind nicht eben zahlreich, zumeist Zeichnungen, aber es sind einige hochbedeutende unter ihnen. Der Kopf von Dürers Mutter von 1514, das erschütternde Bild einer alten Frau, die ermüdet von einem in treuer Pflichterfüllung verbrachten, beschränkten Leben dem Tode entgegen geht, das Bild seines Lehrers Wohlgemut (1516), jetzt im Germanischen Museum, das bei schlechter Erhaltung immer noch mächtig wirkt. Dann folgen die Zeichnungen vom Augsburger Reichstag von 1518, Maximilian (L. 547, welche die Formen dieses Kopfes diskret zurechtschiebt und mit wenigen Linien mehr gibt als das nach ihr gemalte Porträt von 1519), Kardinal Albrecht von Brandenburg (L. 548, die Vorlage zu dem Kupferstich B. 102) und Kardinal Lang von Salzburg (L. 549). Aus dem gleichen Jahr ist der Profilkopf eines Unbekannten (L. 401, Hans Imhoff?), den Tafel XL. Dürer drei Jahre später auch gemalt hat. Die Reise nach den Niederlanden 1520—1521 bringt eine stattliche Zahl großer Kohlezeichnungen und die sorgsam Silberstiftzeichnungen des Skizzenbuchs. Die Sicherheit in der Auffassung der individuellen Formen ist gegen früher noch gesteigert, auch die Beschränkung der Mittel. Die Kohlezeichnungen reichen mit wenigen Linien und Andeutungen von Schattentönen aus, reicher ist die Durchführung der Silberstiftzeichnungen, in welchen die Schraffierung an Stelle der geschlossenen Töne treten muß. Schönes Beispiel Eoban Hessus von 1526 (L. 295). Der hohe Reiz dieser Zeichnungen liegt, abgesehen von ihrer technischen Vollendung, in der starken Unmittelbarkeit mit der sie persönlichstes Leben wiedergeben.

Einige Zeichnungen hat Dürer als Vorlagen für den Stich benützt. Es sind der Kardinal von Brandenburg L. 547 von 1518 — Stich B. 102 von 1519, L. 329 — Stich B. 103 von 1524; Friedrich der Weise L. 387 — Stich B. 104 von 1524. Auch für Pirckheimer können wir Zeichnungen, allerdings aus weit früherer Zeit (L. 376 von 1503 und L. 142) mit dem Stich von 1524 (B. 106) vergleichen, und von dem Tafel XLI. Unbekannten, den Thausing für den älteren Hans Imhoff hält, haben wir die erwähnte Profilzeichnung von 1518 (L. 401) und das Porträt im Prado von 1521.

Mit dem Umsetzen der Skizze in das Bild, tritt Dürers freie künstlerische Tätigkeit ein; er schiebt die Formen leise zurecht, bereichert sie und faßt sie zu plastischer Einheit zusammen, und er erhebt damit die Erscheinung ins Bedeutende. Es ist die Steigerung der Charakteristik, das Bild wird über die Wirklichkeit hinaus zum freieren Kunstwerk. Dem gegenüber kommt die Einbuße an Unmittelbarkeit nicht in Betracht. Die Tätigkeit des Porträtisten trifft hier mit der des schaffenden Künstlers zusammen, der die Naturstudie zum Charakterkopf umformt. Ich habe auf diese Seite des künstlerischen Schaffens da und dort hingewiesen. Dürer übertrifft an Tiefe des geistigen Ausdrucks alle seine Vorgänger und erreicht das Höchste in den Köpfen der Apostel in Florenz und mehr noch in denen in München.

Die Zeit des objektiven Bildnisses geht zu Ende; nicht Dürer, der schon darüber hinaus geht, sondern der jüngere Holbein bringt es zur Vollendung.

Holbein hat einen außerordentlich hohen Formensinn und eine beispiellose Objektivität, den sichersten Blick für das Charakteristische und eine Hand, die dem Auge unbedingt folgt. Die Augsburger Kunst, die nie so linear stilisiert wie die Nürnberger, war durch Holbeins Vater und Hans Burgkmair schon zu unbefangener Naturauffassung und malerischer Bildbehandlung fortgeschritten, als der junge Holbein in der Werkstatt des Vaters seine Lehre durchmachte. Ihm fällt mühelos zu, was Dürer in schwerem Ringen und auf dem Umweg durch theoretische Studien erreicht hatte, seine Kunst ist von Anfang an humanistisch. Ein Aufenthalt in Oberitalien um 1518 mag diese Richtung gefördert haben, in Abhängigkeit ist er nicht geraten. Von 1515 an lebte er in Basel, später in London, der Enge der deutschen Verhältnisse entrückt.

Naturanlage und Schulung wiesen Holbein auf die Pflege des Bildnisses hin. Auf fester Kunstanschauung und sicherer Technik beruhend, ist Holbeins Kunst keinen Schwankungen unterworfen; wohl findet eine Entwicklung zu größerer Klarheit und Einfachheit statt, aber sie verläuft in einer Richtung, und Anfang und Ende stehen nicht allzuweit voneinander ab. Holbein gibt die ruhenden Formen, wie er sie sieht, und den Charakter, soweit er sich in ihnen ausspricht, was er ausspricht ist ganz wahrhaftig und überzeugend. Abwandlungen und Hervorheben einzelner Formen zu stärkerer Charakteristik oder zu äußerlicher Verschönerung sind ihm fremd. Diese Aufrichtigkeit ist noch die der Florentiner Quattrocentisten, aber auf höherer Stufe, nicht mehr ein genaues Nachgehen aller Formen; was notwendig ist, stellt sich bei dem unumschränkten Können Holbeins von selbst ein, was nebensächlich, tritt zurück; er malt. Allerdings ist die Zeichnung noch Vor- Tafel XXXIX. und Grundlage. Holbein erfaßt die organische Einheit des Kopfes mit ganz anderer Sicherheit als Dürer, und innerhalb der Gesamtform sitzt alles Einzelne richtig, jede Form ist mit der höchsten Präzision umschrieben; der Zug der Hand ist ganz

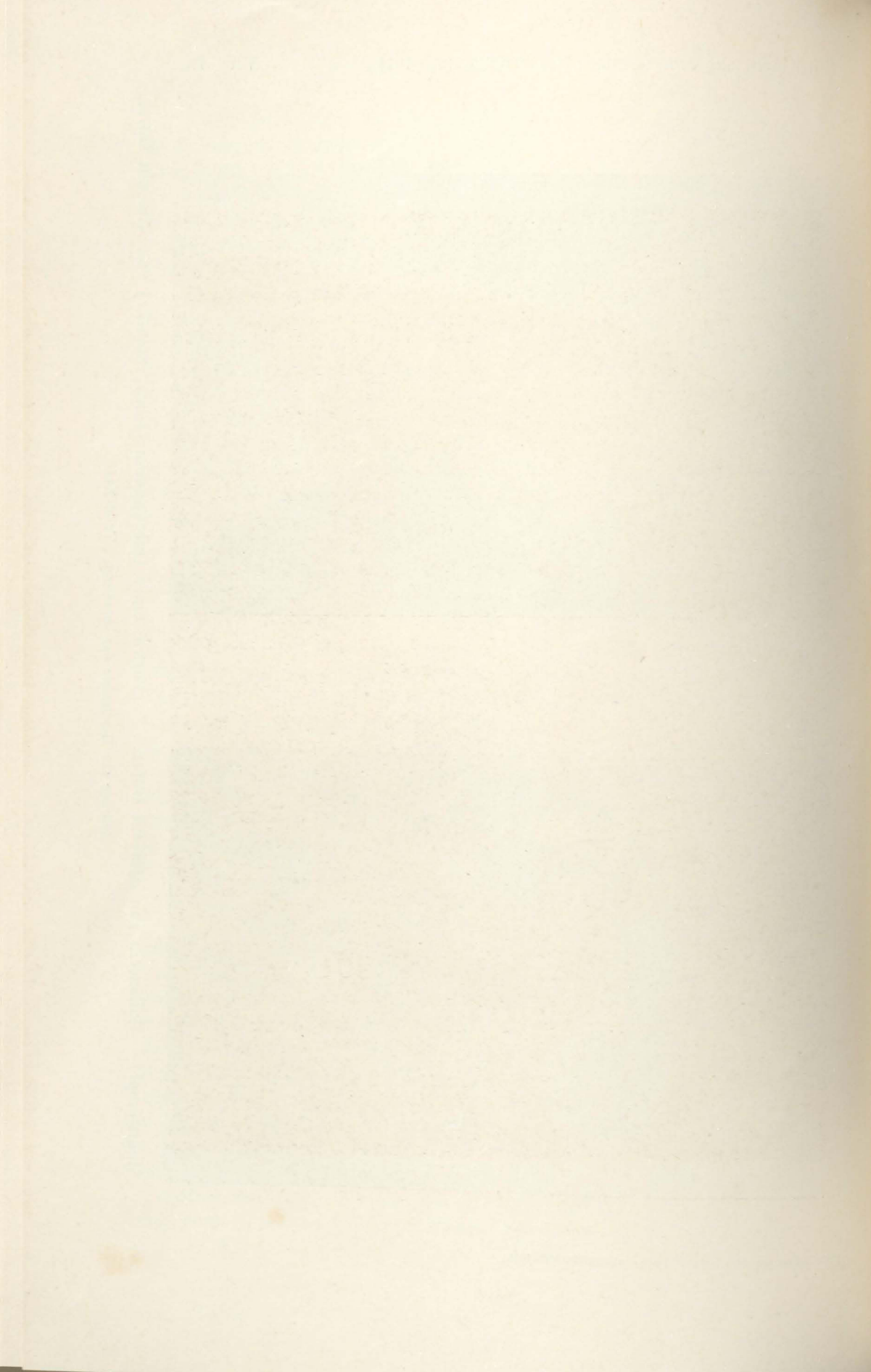


Studienkopf — Italienerin von Albrecht Dürer.

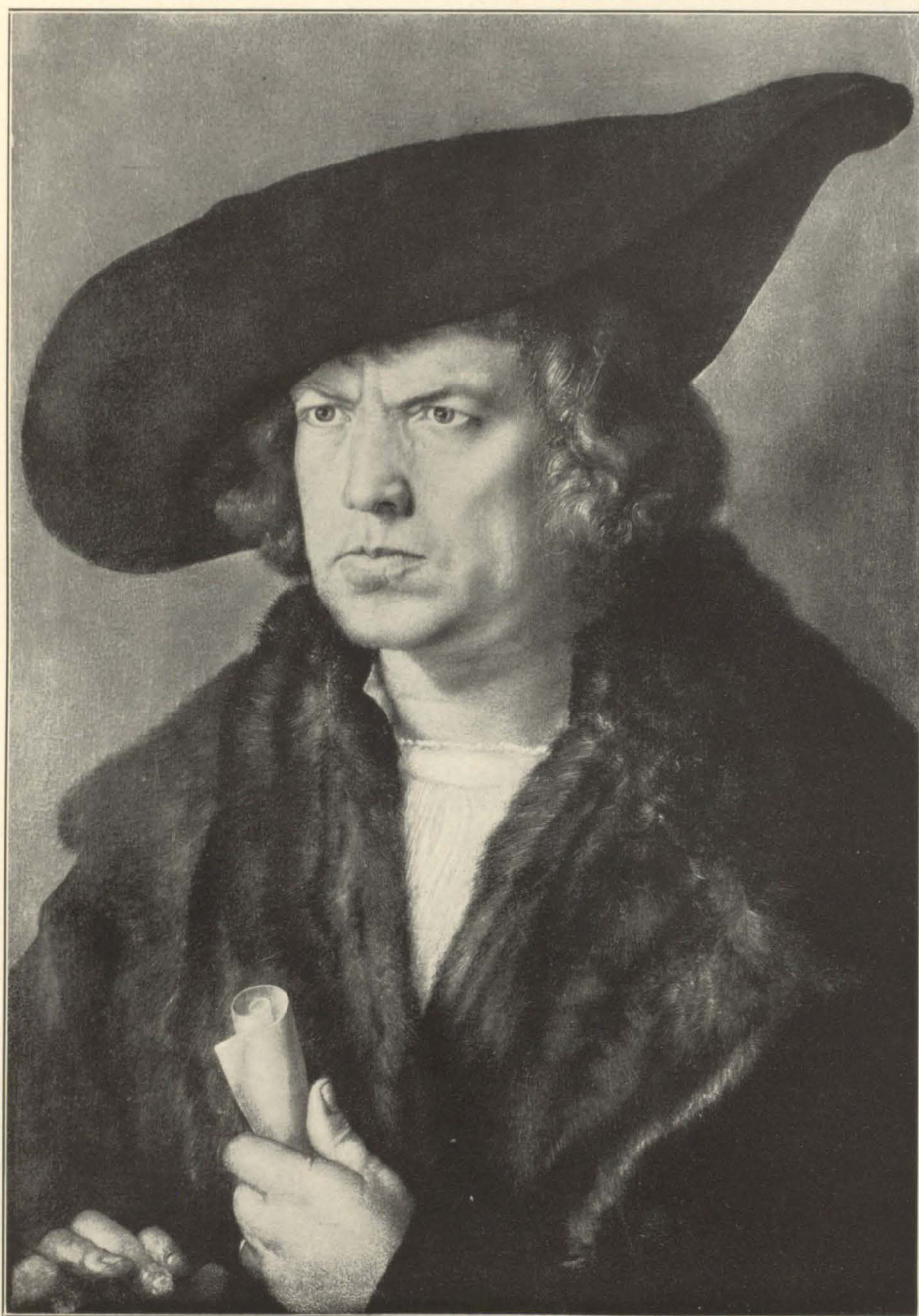


Porträt eines Unbekannten (Hans Imhoff?) von Albrecht Dürer.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XLI.



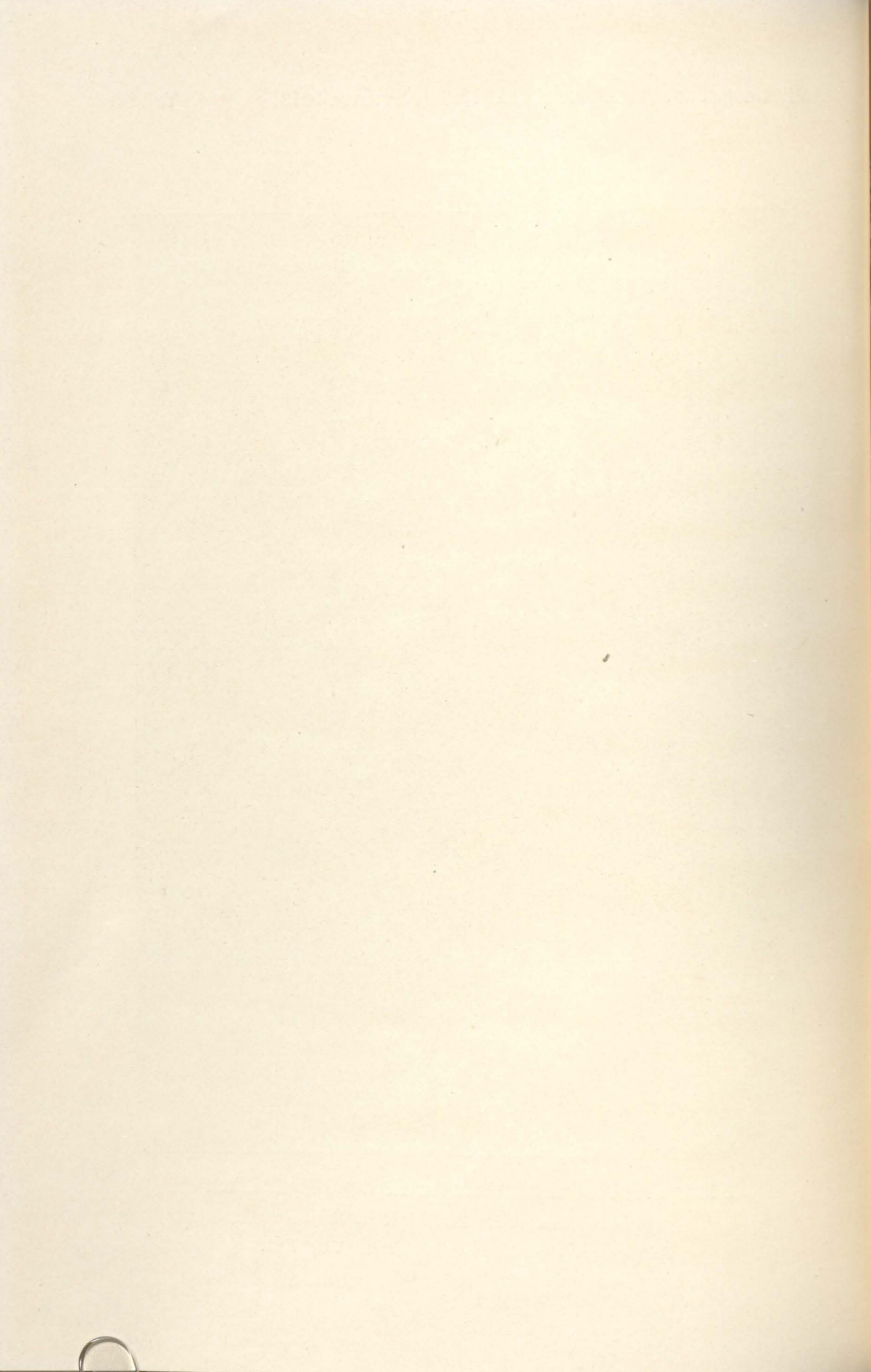




**Bildnis eines Unbekannten (Hans Imhoff?) von Albrecht Dürer.**

Im Museum des Prado in Madrid.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XLI.





**Bildnis des Robert Cheseman von Hans Holbein d. J.**

Im Mauritshuis im Haag.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XLII.



frei. Der Aufwand von Mitteln ist der geringste, aber man vermißt nichts. Der Eindruck der Zeichnungen ist höchst lebendig und unmittelbar.

Bei der Übertragung in das Bild wird die Zeichnung in Malerei übersetzt, die Tafel XLII plastisch zeichnerische Modellierung, wie sie noch Dürer übte, ist einer breiten, flächenhaften gewichen und eine koloristische Gesamthaltung ist durchgeführt; aber die zeichnerische Grundlage geht nicht ganz in Malerei auf. Es ist erst eine erste Stufe des Malerischen (vgl. 1910 S. 116). Holbein denkt noch nicht rein malerisch wie die großen Holländer des 17. Jahrhunderts, seine Herrschaft über die Form ist aber schon so unbeschränkt, daß nur wenige Schritte zu ihrer völligen Überführung in das Malerische nötig waren, der italienische Manierismus schob sich dazwischen, und die Kunst brauchte hundert Jahre, um sie zu durchmessen.

Neben Holbein weist die Malerei des frühen 16. Jahrhunderts noch eine Reihe großer Porträtisten auf, die bedeutendsten sind: Lucas Cranach, Hans Burgkmair, Christoph Amberger und Barthel Bruyn. Es genügt, sie hier zu nennen, sie haben die Bildniskunst nicht über die von Holbein erreichte Entwicklungsstufe hinaus geführt.

Das Vermögen, die Züge des Menschen richtig darzustellen, so daß sich auch dessen Charakter, soweit er sich in den ruhenden Formen ausspricht, im Bilde offenbart, war erreicht. Ähnlichkeit ist nun eine selbstverständliche Forderung an ein Bildnis. Aber nachdem das Problem der Ähnlichkeit gelöst ist, hört es auf ein künstlerisches zu sein; die Bildniskunst wendet sich anderen Aufgaben zu.

