



Konrad Meit
Bemalte Thonbüste eines lachenden Kindes
Im Buckingham Palace zu London

DIE BEMALTE THONBÜSTE
EINES LACHENDEN KINDES IM BUCKINGHAM PALACE
UND MEISTER KONRAD MEIT

VON WILHELM BODE

Von der Begeisterung für die Kunst und dem Bedürfnis, sich in ihr und für sie zu bethätigen, Eigenschaften, durch die das Leben unserer Kaiserin Friedrich auch in trüben Zeiten einen warmen sonnigen Schein erhielt, hat die hohe Frau noch auf dem qualvollen langen Krankenlager in einem der letzten Briefe an ihren königlichen Bruder einen lebendigen, rührenden Beweis gegeben. König Eduard möge, so etwa lautet dieser Brief, ein achtsames Auge auf eine bemalte Kinderbüste im Buckingham Palace haben, die dort unbeachtet an einer abgelegenen Stelle in einem der Gänge aufgestellt sei; schon in ihren Kinderjahren habe diese Büste ihre Aufmerksamkeit auf sich gezogen, und seither habe sie bei jedem Aufenthalt in dem Palast sich daran erfreut; es sei ein hervorragendes Stück, wert, dass es einen guten Platz erhalte und bekannt werde.

BODE.

1

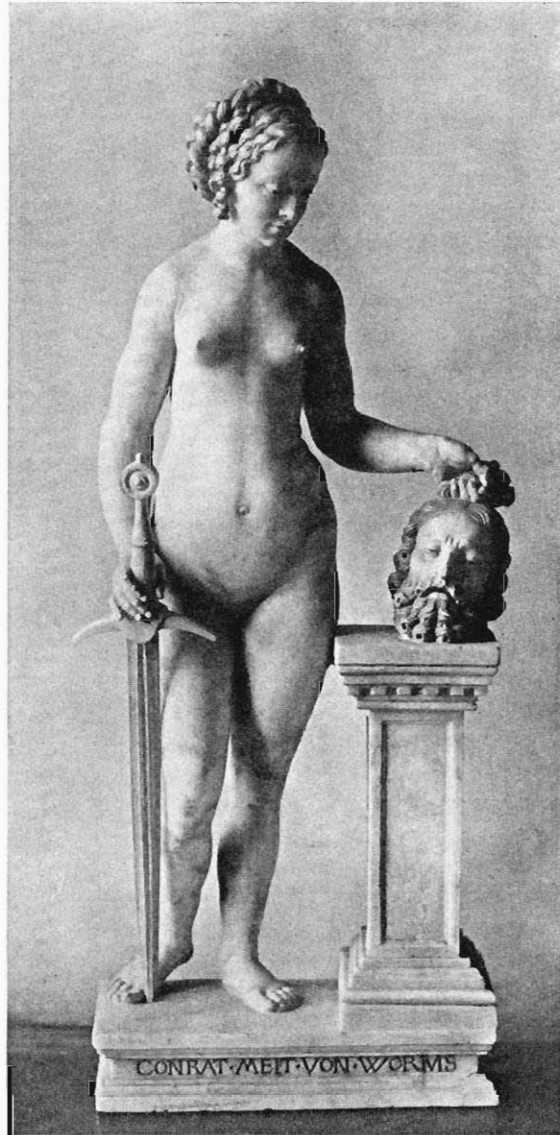
König Eduard hat es sich angelegen sein lassen, diesen letzten Wunsch seiner Schwester pietätvoll gleich zur Ausführung zu bringen. Nachdem Sir Charles Robinson durch Lionel Cust in der Stellung als Direktor der Sammlungen des Königlichen Hauses ersetzt worden war, erhielt dieser den Auftrag, für eine sichere und würdige Aufstellung der Büste Sorge zu tragen, die inzwischen in Windsor Castle ihren Platz gefunden hat. In dem Wunsche, dem Kunstwerke gleich bei der Aufstellung den Namen seines Künstlers zu geben, hat Mr. Cust sich auch an mich gewandt und hat mir gestattet, an dieser Stelle bei der Begründung der Bestimmung, die ich ihm gegeben habe, eine erste Nachbildung der Büste zu bringen; eine grössere farbige Wiedergabe hoffen wir einem der nächsten Hefte des Jahrbuches beigeben zu können. Die Veröffentlichung dieses schönen Fundes, der lebendiges Zeugnis ablegt für das feine Kunstverständnis der hohen Frau, möge zugleich ein schwaches Zeichen der Dankbarkeit sein, welche die Königlichen Museen der Gemahlin ihres unvergesslichen Protektors für ihre werktätige Förderung aller künstlerischen Bestrebungen schulden. Vor allem hat das Kaiser Friedrich-Museum ihr für die Beihilfe an der Aufstellung des Planes zu diesem Bau und an seiner Durchführung zu danken, dem letzten grossen Monument, welches das kaiserliche Paar als Zeichen seiner Verehrung der alten Kunst hinterlassen hat.

Die Büste im Buckingham Palace ist in Thon gearbeitet und durchweg bemalt; die Netzhaube über dem Haar, sowie das breite Band über der Brust sind vergoldet. Die Zeit hat dem Gold und den Farben einen sehr feinen gedeckten Ton gegeben. Die Büste ist beinahe lebensgröss und stellt anscheinend ein Kind im Alter von zehn bis zwölf Jahren dar, dessen fleischige breite Formen beim Lachen noch derber erscheinen. Ich sage, »anscheinend ein Kind«, weil ich mir nicht klar darüber bin, ob hier wirklich ein Kind oder ein in seiner Entwicklung zurückgebliebenes Wesen, ein Zwerg, wiedergegeben ist. Dass es sich nicht um ein eigentliches Portrait handelt, vor allem nicht um das Portrait eines Kindes von vornehmer Herkunft, beweisen die derben Stoffe des Kostüms, wie die breiten gewöhnlichen Formen und das bäuerische Lachen; der Künstler wollte also ein sittenbildliches Motiv in seiner Büste zur Anschauung bringen. Aber es scheint mir auch, als ob diese Formen für ein Kind zu entwickelt wären, als ob sie eine gewisse Notreife verrieten, die sich häufig, wie hier, mit fleischiger Fülle verbindet; auch erscheint das Lachen, der Ausdruck der kleinen geschlitzten Augen weniger kindlich als kindisch. Eine noch ziemlich junge Zwergin wäre also, nach meiner Auffassung, die Dargestellte. Dass eine solche zur künstlerischen Wiedergabe gewählt wurde, widerspricht keineswegs den Anschauungen der Zeit, aus der diese Büste stammt; schon aus dem XV Jahrhundert haben wir Darstellungen von Zwergen, und im XVI und XVII Jahrhundert war es eine Liebhaberei derjenigen Höfe, die ihre Launen und ihren Humor an Zwergen auszulassen liebten, diese ihre Lieblinge auch bildlich oder plastisch dargestellt zu sehen.

Die ausserordentliche Lebenswahrheit, wie die Freiheit und Meisterschaft in der ungeschminkten Wiedergabe der Natur lassen bei der Frage nach dem Künstler dieses kleinen Meisterwerkes auf den ersten Blick vielleicht auf Donatello und seinen Kreis raten; doch wie das Kostüm, so lässt auch das Fehlen einer einfachen und grossen, an der Antike geschulten Wiedergabe der Formen keinen Zweifel daran, dass nur ein Deutscher oder Niederländer der Künstler sein kann. Der derbe Humor und die Behandlung weisen auf den Nordwesten von Deutschland, auf die Niederlande, wofür auch der Schnitt des Kleides spricht, nach dem sich die Entstehung der Büste mit Sicherheit in das zweite oder dritte Jahrzehnt des XVI Jahrhunderts setzen lässt. Eine genreartige Auffassung ist hier für die Plastik schon in gotischer Zeit charakte-

ristisch; die berühmten Bronzestatuetten von Narren aus der Residenz der Herzogin Jacobäa, jetzt im Ryksmuseum zu Amsterdam, sind das sprechendste Zeugnis, dass schon die Zeit der Brüder van Eyck reine Genrefiguren hervorbrachte.

Wenn wir so Ort und Zeit der Entstehung der Büste uns schwer mit annähernder Sicherheit festgestellt haben, so ist die Bestimmung des Künstlers um so schwieriger, da uns in den Niederlanden nur einige wenige plastische Werke erhalten sind, für die ihre Urheber beglaubigt sind; diese Arbeiten sind aber meist große Altäre mit dekorativ behandelten kleinen Holzschnitzereien, die einen Schluss auf eine große Büste nur in beschränkter Weise erlauben. Auch lassen diese Bildwerke in den Niederlanden vom Ende des XV und aus den ersten Jahrzehnten des XVI Jahrhunderts die Breite der Auffassung und Wiedergabe vermissen, die der Büste im Buckingham Palace in hohem Maße eigen ist; sie haben vielmehr regelmäßig etwas Kleinliches, Spießbürgerliches, so dass es dadurch so gut wie ausgeschlossen scheint, dass einer dieser niederländischen Bildner der Meister unserer Büste sein könne. Der gefeiertste Bildhauer dieser Zeit in den Niederlanden war aber kein Niederländer, sondern ein Deutscher,¹⁾ Konrad Meit



Konrad Meit
Alabasterstatuette der Judith
Im Bayerischen Nationalmuseum zu München

¹⁾ In den Urkunden wird Konrad Meit mehrfach als «l'Allemand» bezeichnet. Als «Conrat Meit von Worms» bezeichnet er sich selbst in jener Aufschrift auf dem Sockel der Judithstatuette. Für diese Herkunft lässt sich auch der freundschaftliche Verkehr zwischen ihm und Dürer während dessen Anwesenheit in den Niederlanden anführen, vielleicht auch eine Notiz von Scheurl (vergl. die folgende Anmerkung). Der Angabe, dass er Schweizer von Geburt gewesen sei, die wir bei verschiedenen französischen und belgischen Autoren finden, liegt dagegen nur die Aussage eines gleichzeitigen Bildhauers, J. du Seigneur, zu Grunde.

von Worms, der Hofbildhauer der Residentin der Niederlande, Margarete von Österreich. Der Name dieses Künstlers wurde mir gleich beim ersten Blick auf die photographische Nachbildung der Büste ins Gedächtnis gerufen. Freilich kenne ich nur ein beglaubigtes Werk, da mir die berühmten großen Marmormonumente in Notre-Dame de Brou bisher nicht zu Gesicht gekommen sind; aber jene kleine Alabasterstatuette, am Sockel bezeichnet: CONRAT MEIT VON WORMS, ist von so ausgeprägter Eigenart, ist so verschieden von fast allem, was die Renaissance sonst in Deutschland und in den Niederlanden an plastischen Arbeiten hervorgebracht hat, dass sich danach andere Werke desselben Künstlers unschwer bestimmen lassen müssen. Die drei Grabmonumente in der Kirche Notre-Dame de Brou in Bourg en Bresse, unfern Lyon: die von 1526 bis 1532 aufgeführten Monumente der Margarete, ihres Gatten Philibert von Savoyen und der Mutter desselben, Margarete von Burgund, sind dagegen von einem Dritten entworfen und von Meit zusammen mit seinem Bruder und zwei anderen Bildhauern ausgeführt worden, so dass hier der Anteil Meits nur schwer festzustellen ist; und Ähnliches gilt von den dürftigen Überresten der gleich darauf gearbeiteten Monumente, die Philiberte von Luxemburg in dem benachbarten Long-le-Saunier in den Jahren 1532—1534 von Meit gemeinsam mit mehreren anderen Bildhauern ausführen ließ, während seine Figuren an dem 1538—1549 gearbeiteten Tabernakel der Abteikirche zu Tongerloos nicht mehr vorhanden sind.¹⁾ Nach den sehr genauen Kontrakten, die über diese Arbeiten erhalten sind, waren die Grabfiguren dem Meister Konrad vorbehalten, bei denen er sich jedoch bis auf die Köpfe und Hände der Hilfe seines Bruders bedienen durfte. Für diese Kolossalfiguren war der Künstler aber an den Typus gebunden, wie ihn die französische Kunst um die Wende des XV auf das XVI Jahrhundert für die Grabmonumente geschaffen hatte, und dadurch erscheinen die Köpfe in wenig erfreulicher Weise gebunden und stilisiert. Auch sind ja überhaupt die Bildhauer dieser Zeit in Deutschland und den Niederlanden für die monumentale Plastik viel weniger begabt als für die Kleinplastik. Als Ausgangspunkt zur Bestimmung der Eigenart des Konrad Meit ist daher jenes bezeichnete Alabasterfigürchen der Judith im Nationalmuseum zu München allein ganz geeignet.

Die augenfälligsten Eigentümlichkeiten dieser Judith sind der rücksichtslose Naturalismus und die Schärfe in der Beobachtung und Wiedergabe der Natur. Der Künstler treibt den Realismus der Renaissance so weit, wie dies kaum je im Quattrocento in Italien geschehen ist, indem er die jüdische Heroine völlig nackt darstellt. Ich weiß nur ein Beispiel einer nackten Judith in der italienischen Kunst aufzuführen: eine kleine Bronzestatuette, die sich im Berliner Museum befindet, augenscheinlich ein Werk der Paduaner Schule, etwa vom Jahre 1475. Aber der Künstler dieses Figürchens,

¹⁾ Für die umfangreiche monumentale Tätigkeit des Konrad Meit verweise ich auf die zahlreichen älteren und neueren Veröffentlichungen der belgischen, französischen und deutschen Forscher. In neuester Zeit hat Fräulein H. Michaelson darauf hingewiesen, dass der schon vor 1511 nach Scheurls Zeugnis in Wittenberg unter Leitung von Lukas Cranach thätige Bildhauer Konrad von Worms wahrscheinlich unser Künstler sei. Bei allen diesen einzelnen Studien fehlt bisher eine zusammenfassende Arbeit über die Tätigkeit des Künstlers und über sein Leben, und eine Charakteristik desselben ist nicht einmal versucht worden. Alexandre Pinchart hat eine Monographie über ihn in Aussicht gestellt, ist aber leider nicht zur Ausführung derselben gekommen. An dieser Stelle muss ich mich darauf beschränken, Konrad Meit als Kleinmeister nachzugehen und ihn in dieser Tätigkeit kurz zu charakterisieren, in der nach meiner Überzeugung seine eigentliche künstlerische Bedeutung liegt.

ein Schüler der Donatello'schen Gießhütte in Padua, ist in der allgemeineren Bildung wie in der Haltung seiner Gestalt so viel einfacher und typischer als Konrad Meit in seiner Judith, dass sein Werk neben dieser fast eine ideale Richtung bekundet.



Konrad Meit
Buchsbaumstatuetten von Adam und Eva
Im Herzogl. Museum zu Gotha

Der deutsche Künstler sucht sein Modell bis in alle Einzelheiten genau wiederzugeben. Die derbe junge Dirne, die er als Modell benutzte, war keine Gestalt von griechischem Kanon. Fleischig und untersetzt, mit kurzen fetten Beinen, langem

Oberkörper, schmalen abfallenden Schultern und breiten Hüften, starkem Hals, kurzen Extremitäten ohne hervortretende Gelenke, zeigt die Figur in charakteristischer Weise germanisch-slawische Formen, wie sie sich unter den Einflüssen der dicken Tracht und mangelhafter Bewegung entwickelten. So treu aber der Künstler alle Einzelheiten nach der Natur abschildert, hat er darüber den Zusammenhang der einzelnen Formen doch keineswegs aus dem Auge verloren; ja die Sicherheit und Breite, mit der er die Gesamterscheinung wiedergibt, ist fast noch mehr zu bewundern wie die Durchbildung im einzelnen. Besonders meisterhaft und für die realistische Richtung des Künstlers ganz bezeichnend ist die Wiedergabe der Oberfläche. Kein anderer deutscher Meister der Renaissance hat den menschlichen Körper in der Haut mit ihrem Glanz und ihrer Elastizität und unter Berücksichtigung der unterliegenden Muskeln und Fettschicht nur annähernd so fein beobachtet; selbst die französischen Bildhauer aus der Zeit des Rokoko, ein Falconet und Clodion, gehen nicht weiter in der fleischigen Erscheinung und sind nicht so treu in der Beobachtung und Durchbildung der Einzelheiten.

Auf Grund ihrer auffallenden Verwandtschaft mit dieser Judith-Statuette lassen sich zunächst, worauf ich schon in meiner Geschichte der Deutschen Plastik aufmerksam gemacht habe, zwei ähnliche kleine nackte Figuren, die Buchsbaumstatuetten von Adam und Eva im Museum zu Gotha, mit Sicherheit als Werke des gleichen Künstlers, also des Konrad Meit, feststellen.¹⁾ Freilich zeigt diese Eva wesentlich andere Verhältnisse als die Judith, aber nur, weil sie nach einem anderen Modell gearbeitet ist, das eher schlank war, einen kleinen Kopf hatte, dabei aber gleichfalls schon die ausgearbeiteten Formen einer jungen Mutter zeigt. Die Formenauffassung ist ganz die gleiche: den gleichen Realismus, dieselbe Meisterschaft in der Wiedergabe der Oberfläche, dieselben Formen im Kopf, dieselben kurzen Arbeiterhände, das gleiche unschöne Verhältnis des langen Oberkörpers zu den kurzen Beinen, die gleiche Haartracht und Haarbehandlung beobachten wir hier wie dort. Der Adam ist gefälliger und richtiger in den Verhältnissen, wenn auch der Kopf etwas groß ist und durch die Fülle dichter Locken noch voller erscheint. Die fleischige Behandlung verrät auch hier unseren Künstler; die Modellierung der starken Lippen, des kleinen runden Kinns, der Augenlider, der geraden Nase mit der fleischigen Spitze und andere Eigentümlichkeiten finden wir in dieser jugendlichen Männergestalt fast genau so wie in den beiden Frauenfiguren. Der feine Realismus des Künstlers zeigt sich wieder ganz besonders in der Behandlung der Oberfläche, bei der der Charakter des männlichen Körpers in seinem Gegensatz zum weiblichen Körper aufs schärfste zum Ausdruck kommt.

In der Zusammenstellung der beiden Statuetten, wie wir sie hier in der Nachbildung gegeben haben, wird jeder gleich an Dürers Adam und Eva erinnert werden;

¹⁾ Karl Domanig in seiner inhaltsreichen Arbeit über Peter Flötner (S. 73 Anm. 1) spricht die Vermutung aus, die Gothaer Statuetten seien von der Hand des Ludwig Krug. Auch wenn diese mit der Judith des Nationalmuseums nicht völlig übereinstimmen, würde ich dieser Zuschreibung nicht zustimmen können, da Formgebung und Behandlung der beiden bekannten Reliefs des Sündenfalls von L. Krug zwar vielfach verwandt sind, aber in wesentlichen Punkten abweichen. Eine der Gothaer verwandte, aus der Boehmschen Sammlung erworbene Buchsstatuette des Adam, auf die mich H. von Schlosser aufmerksam macht, befindet sich im Österreichischen Museum zu Wien; ob sie gleichfalls auf Konrad Meit zurückgeht, wage ich nach der dunklen Erinnerung, die ich davon habe, nicht zu entscheiden.

in der Bewegung sind beide und in der Formgebung ist wenigstens der Adam dem berühmten Stiche Dürers so verwandt, dass Meit diesen Stich gekannt haben muss. Eine Benutzung der Proportionslehre seines berühmten Landsmannes und guten Bekannten scheint mir dagegen unwahrscheinlich, da diese erst 1528 erschien, und da Meit dann in den Proportionen, namentlich der weiblichen Figur, sich von den hässlichen Eigentümlichkeiten des Modells wohl einigermaßen freigehalten hätte. Auch sind die beiden Buchsstatuetten ihrem Charakter nach sehr wahrscheinlich schon um zehn oder fünfzehn Jahre früher gearbeitet. Für die Zeit der Entstehung giebt nämlich die Bildung des Pfeilers und Sockels der Judith, mit der die Buchsstatuetten nach ihrer außerordentlichen Verwandtschaft ziemlich gleichzeitig entstanden sein müssen, einen nahezu sicheren Anhalt. Die kräftigen Profile und ihre Bildung, namentlich die Zahnschnitte, weisen auf die erste Zeit des Eindringens der Renaissance hin, das am Rhein und in den Niederlanden etwa in die Jahre 1505 bis 1510 fällt. Um 1510 oder wenige Jahre später möchte ich daher auch die Entstehung dieser drei Figürchen setzen, wofür auch ihre Formgebung spricht. Für den Termin, vor dem sie nicht gearbeitet sein können, ist Dürers Stich von Adam und Eva entscheidend, der die Jahreszahl 1504 trägt.

Die Urkunden, die über Konrad Meit aus der Zeit, in der er in den Diensten der Margarete von Österreich stand (seit spätestens 1514 bis zu ihrem Tode 1530), verhältnismäßig ausgiebig sind, ergeben, dass er für die Fürstin ähnliche kleine Figuren wie die genannten in verschiedenem Material arbeitete, von denen jedoch keine

mehr nachweisbar ist. Im Jahre 1526 erhielt er 9 Livres für ein Holzfigürchen von Christus als Gärtner; 1519 wurden ihm für die Bronzestatuetten von Christus und Maria 25 Livres gezahlt; 1518 und 1519 führte er zwei Herkules-Statuetten in »Kupfer« (Bronze?) aus und eine dritte schnitzte er in Holz. Gleichzeitig schnitzte er zwei Büsten der Fürstin, die nach ihrem Preise — der Künstler erhielt 8 Gold-Philippus für beide — auch nur ganz klein gewesen sein können, also wohl, wie damals allgemein, in Buchs ausgeführt waren. Eine solche Büste der Margarete befindet sich im Nationalmuseum zu München. Der Charakter der Arbeit ergibt, wie ich glaube, dass sie von der Hand des Konrad Meit herrührt, und das Alter der Dargestellten (Margarete war 1480 geboren) macht es sogar möglich, dass uns eine jener in den Urkunden genannten Büsten darin erhalten ist. Dass die Dargestellte Margarete ist,



Konrad Meit
Buchsbaumbüste der Margarete von Österreich
Im Bayerischen Nationalmuseum zu München

beweist die Übereinstimmung mit ihren verschiedenen Bildnissen, deren eines — die fast gleichzeitige Kopie eines Gemäldes von B. van Orley, wie es scheint, — sich im Brüsseler Museum befindet. Auch die Witwentracht ist die gleiche; namentlich findet sich der eigentümliche anliegende, vorn gefaltete Brustlatz regelmäßig auch in diesen Bildnissen. Für Meit als Urheber dieser Büste spricht nicht nur der Umstand, dass er lange Jahre der bevorzugte Bildhauer der Margarete war, der gerade solche Werke für sie ausführte: ganz überzeugend scheint mir auch der Charakter der Arbeit seine Sprache zu sprechen. Freilich ist es im allgemeinen nicht leicht, nach idealen Figuren Bildnisse zu bestimmen; aber Meits Art ist so eigen, dass er sich auch in seinen Portraitbüsten sofort verrät. Vergleichen wir daraufhin die kleinen Figuren des Künstlers, namentlich Bildung und Behandlung des Kopfes der bezeichneten Judith. Abgesehen von der dem Modell eigentümlichen quadratischen Form und fleischigen Fülle ist die geschwungene Zeichnung des Mundes mit den kräftigen Lippen, die starken Augendeckel mit ihren scharfen Rändern, die hohen gewölbten Augenbrauen, das kleine vorspringende Kinn, das wellige, reiche Haar besonders bezeichnend. Die kräftigen Lippen und Augenlider und ihre scharfe Behandlung in der Münchener Buchsbüste, die gewölbten Augenbrauen, das krause Haar, vor allem die fleischige Erscheinung der Oberfläche sind aus der gleichen Formenanschauung hervorgegangen und in der gleichen Weise gegeben wie in der Judith und in der Eva. Auch die untersetzte Figur und die etwas schwerfällige Haltung finden wir hier genau so wieder.

Der rücksichtslose Realismus und die Breite der Behandlung kamen dem Künstler in der Portraïtdarstellung besonders zu gute. Das zeigen einige ähnliche Büsten in Buchsbaumholz, die durch die Jugend und die anziehenden Züge der Dargestellten wesentlich erfreulicher wirken als die Büste der hässlichen Schwester Philipps des Schönen in ihrer unkleidsamen Witwentracht. Zwei dieser Büsten, einen vornehmen jungen Mann und seine Gemahlin darstellend, befinden sich jetzt im British Museum, das sie mit dem Nachlass des Barons Ferdinand Rothschild erhalten hat; eine fast übereinstimmende männliche Büste besitzt das Berliner Museum, die schon zur Zeit des Großen Kurfürsten sich in der Kunstkammer des Berliner Schlosses befand. Mit Recht sind sie, wie die vorgenannten Statuetten, von jeher unter den Meisterwerken deutscher Kleinplastik obenan genannt worden. Man pflegt die beiden männlichen Büsten als genaue Wiederholungen zu bezeichnen und hat daher auch wohl Zweifel an der Originalität der einen oder der anderen ausgesprochen. Sehr mit Unrecht: beide sind echt und eigenhändig, auch keineswegs so gleich, dass die eine als einfache Wiederholung der anderen bezeichnet werden könnte, wie schon die umstehenden Abbildungen ergeben.

Alle charakteristischen Eigenschaften, die Konrad Meits Judithstatuette und die kleine Büste der Margarete kennzeichnen, sind auch diesen Buchsbüsten eigentümlich. Ja, sinnliche Lebensfülle und überraschende Wirkung der Persönlichkeit wohnen ihnen fast in noch höherem Maße inne, und in dem kleinen Maßstab ist die Wirkung eine ungewöhnlich freie und breite. Die Kostüme sind die der Niederlande und der von ihnen beeinflussten Nachbarprovinzen etwa von der Mitte des zweiten bis zur Mitte des dritten Jahrzehnts. Die Netzhaube der Männer kommt schon im Anfang des XVI Jahrhunderts vor und erhält sich bis gegen die Mitte desselben; den Hut mit breitem Rand finden wir in dieser Form etwa von 1515 bis 1530. Die alte Benennung der beiden Londoner Büsten als Karl der Kühne und seine Gemahlin Margarete hat der Katalog des British Museum mit Recht fallen lassen, da die bekannten Züge dieses Herrscherpaares,

das ein halbes Jahrhundert früher lebte, ganz abweichende sind. Eine gewisse Berechtigung hat jene Benennung aber insofern, als die Schaumünze am Hute des Mannes¹⁾, welche die Halbfigur der hl. Margarete zeigt, in der That auf den burgundischen Hof hinweist, freilich auf die Enkelin jener Margarete, Margarete von Österreich, und dadurch zugleich wieder auf ihren Hofbildhauer Konrad Meit als Künstler dieser Büsten. Die genaue Bestimmung der Persönlichkeiten muss die Devise auf der



Konrad Meit
Buchsbaumbüste eines jungen Mannes
In den K. Museen zu Berlin

Medaille IE NE SCAI ergeben; leider ist dieselbe bisher nicht nachzuweisen. Wie mir Henri Hymans mitteilt, ist dieselbe für irgend ein niederländisches Geschlecht nicht bekannt, und nach Adolfo Venturi ist sie auch in Italien unbekannt; ebensowenig wird sie in deutschen genealogischen Werken aufgeführt. Bei der Vorliebe der Margarete, von sich und ihrem schon 1504 jung verstorbenen Gatten Philibert Büsten in großem und kleinem Format durch ihren bevorzugten Bildschnitzer arbeiten zu lassen,

¹⁾ Diese Medaille findet sich an der Londoner Büste; an der Berliner ist die Krempe des Huts gerade da, wo sie sich befinden müsste, abgebrochen und ergänzt.

könnte man denken, darin solche jugendliche, halb idealisierte Bildnisse zu sehen, denen der Künstler ohne Bedenken die nicht sehr abweichende spätere Tracht gegeben hätte. Aber dagegen spricht ihre außerordentlich individuelle Erscheinung sowie der Umstand, dass die Devise IE NE SCAI weder eine savoyische noch eine burgundische ist. Auch zeigen die, freilich weit weniger individuellen, Portraits der Grabmäler und Glasbilder in Brou wie die Medaillen beider Fürstlichkeiten wesentlich verschiedene Züge.



Konrad Meit
Buchsbaumbüste eines jungen Mannes
Im British Museum zu London

Die frische, höchst individuelle Auffassung und die freie, meisterliche Wiedergabe der Formen, welche diese kleinen Portraitbüsten auszeichnen, lassen von vornherein auf eine ungewöhnliche Befähigung des Künstlers für das große Portrait schließen. Unter den verhältnismäßig seltenen plastischen Portraits in Lebensgröße von deutsch-niederländischer Herkunft, die uns aus dieser Zeit erhalten sind, scheinen mir zwei die Eigenart des Konrad Meit deutlich zu verraten, die Büsten eines vornehmen jungen Ehepaars im Besitz von M. Gustave Dreyfus in Paris. Das Kostüm ist fast genau das gleiche wie bei den Buchsbüsten des British Museum; die Dargestellten haben wir daher in den Niederlanden zu suchen, und zwar in den Jahren um 1520 bis 1530.

Die alte Benennung »Philipp der Schöne und seine Gemahlin Johanna« würde schon durch das Kostüm widerlegt werden, wenn man nicht auch hier annehmen wollte, dass etwa Margarete von ihrem Bruder und seiner Gattin in späterer Zeit Portraits hätte anfertigen lassen, die der Künstler im Kostüm seiner Zeit dargestellt hätte. Erscheint dies, wie ich bereits bei den Londoner Buchsbüsten bemerkt habe, an sich schon wenig wahrscheinlich, so widersprechen dieser Bestimmung vor allem die Züge der Dargestellten, die von denen Philipps und seiner unglücklichen Frau wesentlich abweichen. Eher könnten wir annehmen, dass hier Margarete selbst und ihr Gatte dar-



Konrad Meit
Kalksteinbüste eines jungen Mannes
In der Sammlung Gustave Dreyfus zu Paris

gestellt seien, da sie ja wiederholt solche Büsten noch lange nach dem Tode ihres Gemahls von Konrad Meit ausführen liefs. Den Beinamen »le Beau« würde Philibert nach diesem Portrait in der That verdient haben, und seine Züge wie die der Frau liefsen sich allenfalls mit den freilich allgemeineren und mehr stilisierten Zügen ihrer Bildnisse in den Grabmälern, Glasbildern und Medaillen zusammenbringen. Falls aber nicht das fürstliche Paar selbst darin dargestellt ist, so werden wir die Persönlichkeiten mit großer Wahrscheinlichkeit unter den Anverwandten oder unter der Umgebung der Margarete zu suchen haben, denn von ihrem Hofbildhauer scheinen sie mir zweifellos ausgeführt zu sein. Haltung, Bewegung, Kostüm und Form der Büsten sind die gleichen wie in den kleinen Buchsportraits, und ebenso ist die lebensvolle Auffassung hier wie dort dieselbe. Auch die Behandlung verrät den Bildschnitzer,

der deshalb auch das weiche Material, einen dem Kehlheimer Stein verwandten Kalk, wählte, den er, wie das Holz, mit dem Messer bearbeiten konnte. Indem der Künstler die Art der Behandlung im kleinen auf den großen Maßstab überträgt, erscheint er freilich nicht mehr so frei und groß wie in den kleinen Portraits; aber verglichen mit ähnlichen großen Büsten gleichzeitiger deutscher Meister, wie die Fuggerköpfe aus der Anna-Kirche in Augsburg, jetzt im Berliner Museum, die Büsten von Simon Wild und Frau (1515) in Ulm und ein paar ähnliche Büsten im Nationalmuseum zu München, sämtlich aus Holz, haben diese, auch durch die Persönlichkeiten



Konrad Meit
Kalksteinbüste einer jungen Frau
In der Sammlung Gustave Dreyfus zu Paris

besonders anziehenden Portraits eine Freiheit und Lebensfrische in der Erscheinung, wie sie sonst fast nur den plastischen Bildnissen der italienischen Renaissance eigen ist.

Die Dreyfusschen Büsten sind jetzt unbemalt; nach den Urkunden über andere Steinbüsten des Konrad Meit dürfen wir aber mit Sicherheit annehmen, dass sie völlig bemalt waren. Dass dadurch die Persönlichkeit noch stärker zur Geltung kam und zugleich die malerische Wirkung wesentlich erhöht wurde, beweist die in ihrer Fassung tadellos erhaltene Kinderbüste im Buckingham Palace, von der wir ausgegangen sind. Hier ist die Bemalung so lebendig und so fein abgetönt, dass das Stück auch dadurch nicht hinter den meisten ähnlichen farbigen Thonbildwerken der italienischen Renaissance zurücksteht. Freilich mit gleichzeitigen Werken der italienischen Plastik kann man sie nicht vergleichen; war doch Michel-

angelo damals schon auf der Höhe seiner Kunst, und wie er, so verabscheuten die Bildner der Hochrenaissance die Farbigkeit; aber der Florentiner Frührenaissance steht das Werk in seiner Erscheinung wie in seiner Auffassung nahe. Sie ruft uns unwillkürlich Arbeiten wie Desiderios Marmorbüste des lachenden Knaben bei H. Benda in Wien und Donatellos farbige Büste des Knaben Johannes im Berliner Museum ins Gedächtnis, aber sie ist noch realistischer und genrehafter und bekennt sich dadurch als ein echtes Werk deutsch-niederländischer Herkunft. Wie sie auf jene großen Florentiner Naturalisten zurückweist, so erinnert sie andererseits schon an die großen Genremaler der Holländer im XVII Jahrhundert; jene monumentalen portraitartigen Genrebilder von Frans Hals, seine lachenden Kinder, seine lustigen kleinen Musiker sind in diesem ausdrucksvollen Kopfe schon vorgeahnt. Mit einer Frische und Wahrheit hat der Künstler die kindlichen Formen beobachtet und den Moment heiterer Freude erfasst, die die hässlichen Züge so ausdrucksvoll macht, er hat diese mit einer Sicherheit und Größe wiedergegeben, die Bewegung ist eine so starke und zugleich so wahre, wie wir dies zur Zeit der Renaissance diesseits der Alpen in ähnlicher Weise nur an den Bildwerken eines einzigen Künstlers beobachten, eines Künstlers, der deutsche und niederländische Art in eigentümlicher Weise in sich vereinigt: der Meister der nackten Statuetten und der Buchsbüsten aus dem Habsburger Hause ist auch der Künstler dieser prächtigen Kinderbüste, und dieser ist kein anderer als der Hofbildhauer der Statthalterin Margarete, Konrad Meit von Worms, »der gute Bildschnitzer, desgleichen ich keinen gesehen habe«, wie Dürer über ihn urteilt.



Konrad Meit
Fuchsbaumbüste einer jungen Frau
Im British Museum zu London

Gedruckt in der Reichsdruckerei.