

# **Universitäts- und Landesbibliothek Tirol**

## **Die Entwicklung des Epitaphs**

**Marzani, Julie**

**1935**

III.

Leben geben könnten. Das Epitaph des 17. Jahrhunderts zeigt gute handwerkliche Leistungen, aber keine überragende Merksteine der Entwicklung mehr. Die Wandtafel, im Gegensatz zum Monument, das seinen Platz auch ausserhalb der Kirche finden kann, kommt mit zunehmender Häufigkeit aus der Werkstatt des Handwerkers, der, wie schon erwähnt, die figurale Plastik nicht bewältigen kann, sich daher lieber der einfachen Kartusche mit Inschrift zuwendet.

Mit Beginn des dreissigjährigen Krieges liegt jede Kunst brach, so dass auch die Entwicklung des Epitaphs hier zu einem Stillstand kommt, der erst allmählich und schwer gebrochen wird, <sup>ohne</sup> dass jedoch die Fülle der später entstehenden barocken und klassizistischen Steine einen neuen Höhepunkt erreichen konnte. Das Epitaph wird der Kirche und ihrem Geiste mehr und mehr entfremdet, die religiöse Darstellung durch Symbole verdrängt, so dass diese Entwicklungslinie hier ohne Schaden zum Abschluss gebracht werden kann.

### III.

Der zweite Typus des Epitaphs, der sich zu Beginn der Renaissance immer stärker herausentwickelt, stellt den Verstorbenen in den Mittelpunkt der Darstellung. Das ge-

steigerte Interesse am Individuum löst das Einzelwesen heraus und lässt die Welt des Überirdischen Zurücktreteten. Es ergibt sich sozusagen eine Grundform im Abbild des vor dem Kreuz knieenden Verstorbenen. Das Kruzifix ist nicht mehr lebende Gottheit, sondern symbolisches Kultbild, das die Geste der Hauptfigur verständlich macht. In vielen Fällen wird der Corpus überhaupt fortgelassen und ist das kahle, zur Seite gerückte Kreuz allein Sinnbild der Gottheit.

Auch hier ist es nicht ausschliesslich die Renaissance, die eine neue Form schuf; schliesslich liegt in der gotischen Reliefplatte ein ähnliches Wollen, das sich wie im Stein der Gertrudis von Breydenbach mit dem Geist des Andachtsepitaphs verbinden kann und dann eine ähnliche Gewichtsverschiebung hervorbringt, wie Epitaphien der Renaissance es zeigen.

Dieser Richtung stehen auch jene Steine nahe, welche die Toten in lebhafter Bewegung oder bei Doppelsteinen das Ehepaar im Gespräch einander zugeneigt darstellen. Die früher ruhend Gedachten leben und handeln, wenn sie auch noch in keine Beziehung zum Jenseits gebracht sind. Beispiele hiefür sind leicht zu finden, besonders in der Straubinger Grabmalplastik <sup>1)</sup>.

Anschliessend daran könnte hier, der Zeit voregreifend, das Grabmal des Hans von Ingelheim und der Margarete von Handschuhheim (1519) in Heidelberg erwähnt werden <sup>2)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Halm: Studien zur Süddeutschen Plastik. I.

<sup>2)</sup> Dehio, Bd III, Abb. 251.

Die Toten stehen in halbrunder Nische freiplastisch herausgearbeitet auf polygonem Postament, in leichter Wendung einander zugekehrt. Der einfache Mauerrand der Nische wird durch Kapitelle zum Pilaster gestempelt, auf dem die Inschrift läuft und sich im Spruchband fortsetzt. Dieses bildet den oberen Abschluss und zieht sich wellenförmig von einem Kapitell zum anderen. Der Gesamteindruck erinnert an gotische Tumbadeckplatten, deren Längsseiten sich nach vorne wölben und so den plastisch gebildeten Gestalten Raum zum freien Stehen geben. Auch in diesem Grabmal kann man eine Vermischung von Grabplatte und Epitaph sehen, wenn es vom letzteren auch nur die freie Behandlung der äusseren Form übernommen hat.

Ein weiteres Beispiel dieses allmählichen Überganges ist das Grabmal des Alexander Leberskircher, + 1521, in Gerzen <sup>1)</sup>, ein Werk Stephan Rottalers. Noch im Stein des Hans von Klosen zu Arnstorf <sup>2)</sup> hat der Meister das repräsentive Stehen inmitten eines überreichen Renaissanceaufbaues gewählt. Leberskircher ist in voller Rüstung, jedoch auf einen Betpult knieend dargestellt, den Rosenkranz in den Händen haltend. Also ein Übergang vom feierlichen Stehen zum einfacher, bürgerlicher wirkenden Knieen vor dem Andachtsbild. Dieses fehlt hier jedoch vollständig. Auch zeigt der Künstler noch grösseres Interesse an der Gesamterscheinung als an dem individuellen Ausdruck der Persönlichkeit.

Der geistigen Auffassung und dem künstleri-

---

<sup>1)</sup> Halm II Abb.

<sup>2)</sup> Halm II Abb.

schen Wert nach steht dem Breydenbachepitaph das des Bischofs Georg Altdorfer von Bhiemsee<sup>1)</sup> am nächsten (Abb. 41.). Es ist ein Werk Hans Beierleins und befindet sich in der St. Martinskirche zu Landshut. Der Bischof knieet vor seinem Betpult, ein hinter ihm stehender Diakon hält das Pedum empor. Die Gruppe ist in eine gotische, gewölbte Halle gestellt, die seitliche Randleisten mit kleinen Figürchen umgrenzen. Diese sind wohl wie beim Epitaph des Bischofs Friedrich II von Hohenzollern (Abb. 20) als Rudimente der Flügel anzusehen. Das Kultbild fehlt. Es hat dem Künstler genügt, den in Andacht versunkenen Toten darzustellen, hier, im Gegensatz zum oben besprochenen Stein, ein Beweis für die Ausdruckskraft des Meisters.

Den Übergang zur Renaissance zeigt das Epitaph des Kanonikus Ludwig von Ebin, + 1527, in Passau (Abb. 42). Hier kniet der Verstorbene vor dem Schmerzensmann. Es berührt beinahe wie ein später, kraftloser Nachklang des Ruckerepitaphs. Das unsichere Stehen des Schmerzensmannes ist noch ganz gotisch gedacht, ebenso das trennende Spruchband, das jedoch den schönen Schwung verloren hat und sich in beinahe barock wirkenden Falten und Kurven um den Adoranten legt. Auch die Inskriftkartusche mit dem geschwungenen Akanthusrahmen kontrastiert eigenartig zu der gotischen Auffassung der Darstellung, die aber immerhin schon der Gestalt des Toten grössere Bedeutung beimisst.

Ganz dem Sinne der Renaissance entspricht Peter

---

<sup>1)</sup> Entstehungszeit zwischen 1477 und 1495; s. Halm: I, Seite 109.

Vischers Epitaph des Dr. Anton Kreniss (Abb. 43) in der Lorenzkirche zu Nürnberg. In einfacher, zarter Frührenaissance mit schönen Pilasterfüllungen, Muschelbogen und Brokatvorhang kniet der Verstorbene vor dem Kreuzifix. Seine im Profil gesehene Gestalt ist freiplastisch herausgearbeitet. Die einfache, ruhige Haltung spricht eine andere Sprache als Beierleins Altdorfer. Was dort nach Ausdruck ringt, ist hier in klare Form gegossen, die über den Mangel inneren Empfindens hinweghelfen muss. Alles Visionäre ist verschwunden, das tatsächliche Sein spielt jetzt die erste Rolle, daher das Kreuzifix als reines Kultbild im Epitaph und nicht mehr als erhabene, lebendig empfundene Gottheit gedacht.

Hiermit hätten wir die neue Epitaphform des 16. Jahrhunderts gefunden, die den Toten unter dem Kreuz knieend darstellt. Man kann hier wohl vom Zusammenlaufen zweier Entwicklungslinien reden, denn sowohl das mittelalterliche Andachtsepitaph mit der Stifterfigur als auch der porträtmäßig behandelte Stein finden sich hier.

Ein verhältnismässig frühes Werk ist das um 1510 entstandene Epitaph des Jörg I. Truchsess von Baldersheim (Abb. 44) in der Pfarrkirche zu Aub<sup>1)</sup>. Der Verstorbene und seine Ehefrau knieen zu beiden Seiten des Kreuzes, das durch seine geringe Höhe den leidenden Gottmenschen inniger mit der Gruppe der betenden verbindet. Ist der Ausdruck der schmerzverzogenen Gesichter und der dadurch be-

---

<sup>1)</sup> Die Arbeit steht Tillmann Riemenschneiders Art nahe.

tante geistige Zusammenhang der Komposition noch rein gotisch, so verrät die zartere Relieftchnik doch den Renaissancemeister. Ein Vergleich mit dem etwa 100 Jahre früher entstandenen Gedenkstein des Kirchberg in Kapellendorf (Abb. 44) zeigt bei vielen gleichen Momenten die geänderte Auffassung und vor allem die dekorativ empfindende Hand in der Bildanordnung und Linienführung. Auch das ist ein Anzeichen beginnender Renaissance.

Die verbreitetsten Werke dieser Zeit schuf Loy Hering, in dessen Tätigkeit wir schon im vorigen Abschnitt einen Blick werfen konnten. Mehr als irgendwo anders stellte er hier Vorbilder auf, die bis weit in das 17. Jahrhundert hinein ihre Gültigkeit beibehielten. Vielleicht weil ihm Form vor Ausdruck ging, war den Schülern die Arbeit leicht gemacht und lag die Versuchung zu schablonenhafter Werkstattarbeit nahe.

Einer der besten Gedenksteine, der Meister und Art kennzeichnet, ist das Epitaph des Markgrafen Friedrich und Georg von Brandenburg, + 1536 und 1543, in Heilsbronn (Abb. 45). Auf Schrift und Wappen tragendem Sockel erhebt sich das Relief in einfacher Pilasterrahmung, von Dreieckgiebel bekrönt. Vor kassettierter Rundbogennische ragt das Kreuz empor, in der Durcharbeitung des Corpus und im Schwung des Lententuches die Hand des Meisters verratend. Ihm zu Füßen knien die vollplastischen Rittergestalten auf Steinblöcken, (nicht mehr auf Löwen), vor dem hügeligen Grund, in dem das Kreuzholz verankert ist. Der Bewegung und dem Gesichtsaus-

druck der Gestalten haftet unbedingt ein Zug in das Unpersönliche, Schematisierte an, wenn sich der Künstler auch sichtlich bemüht, besonders beim rechten Ritter, inneres Leben und Anteilnahme zum Ausdruck zu bringen.

Was die Komposition anbelangt, so ist sie in ihrer grosszügigen Einfachheit beinahe ein klassisches Beispiel des Andachtsepitaphs der Mitte des Jahrhunderts. Vor dem Halbrund der Nische ist der klare Dreieckaufbau der Figuren gestellt, deren Bewegungen und Blickrichtungen streng gezogenen Linien zu folgen scheinen.

In späteren Steinen geht der Künstler zu komplizierteren Kompositionen über. So fügt er z. B. der Kreuzigungsszene im Epitaph für Friedrich und Albrecht von Leonrod im Eichstätter Dom<sup>7)</sup> (1543) den Knecht Longinus bei und gibt als Hintergrund eine Landschaft mit Figuren, während die Handlung sich in einer Renaissancehalle abspielt.

Ähnlich ist es beim Grabmal des Bischofs Konrad von Thüngen, + 1540, im Dom zu Würzburg (Abb. 46). Die durch zwei Begleitfiguren stärker belebte Szene ist in eine Architektur gestellt, deren Reichtum sich von der Renaissance zu entfernen beginnt. Das Mittelstück wölbt sich vor und schafft dadurch tatsächlichen Raum mit starker Licht und Schattenwirkung. Schwere Akanthusvoluten, Putti und Wappentiere sorgen für Leben und erhöhen in der architektonisch gegliederten Wand die Lichtkontraste. Das in eine Pilasterordnung eingefügte Wappen betont die Mitte, zu der die Sei-

---

<sup>7)</sup> K. D. B. Mittelfranken. I, Fg. 77.

ten sich ausbuchten. Auch die dekorativen Partien sind darauf hingearbeitet. All das sind deutliche Vorzeichen des kommenden Barock. Das Figurale hingegen zeigt noch die Ruhe, Schlichtheit der Renaissancewerke.

In Herings Werkstatt sind die Steine der <sup>Brüder</sup> Wildenstein in der Kirche zu Breitenbrunn <sup>1</sup> entstanden. Der Verstorbene knieet jedesmal in voller Rüstung mit seinen Ehefrauen vor dem Kruzifix, das auf der linken Seite stehend aus der unteren Zone der gleich hohen Gestalten herausgehoben wird. Es überschneidet die Architektur der Rundbogennische, in welcher die Figuren knieen. Die erstrebte Tiefenwirkung wird wesentlich beeinträchtigt durch die sechs in gerader Linie aufgereihten Wappen mit den Spruchbändern, die den Halbkreis des Gesimses überschneiden.

Hunderte von meist handwerklich gearbeiteten Steinen bringen bis in das 18. Jahrhundert hinein immer wieder die gleiche Komposition, das Kreuz mit dem Toten und seiner Familie zu Füßen desselben.

Es wird uns genügen, einige Beispiele herauszugreifen, um den allnählich sich wandelnden Zeitgeist zu erfassen. Eine zunehmende Gleichgültigkeit dem geistigen Wert gegenüber macht sich bemerkbar. Jede Verbindung zwischen Mensch und Gott löst sich und lässt ausdruckslose Leere in Gesichtsausdruck und Gebärde. Statt dessen steigert sich das Interesse an formalen Aufbau und an der Ausarbeitung des

---

<sup>1</sup> K.D.B. Ob.u.Reg. IV. Tafel II - IV.

schmückenden Dekors. Es tritt, hier noch stärker bemerkbar als beim Andachtsepitaph ohne Stifterfigur, eine Entfremdung ein, die das Epitaph von seinem ursprünglichen Zweck entfernt. Das Religiöse Moment scheidet immer mehr aus, so dass das Erinnerungsbild des Toten in überreich dekoriertes Rahmung seinen Platz nicht mehr ausschliesslich in der Kirche finden muss, sondern ebenso gut auf öffentliche Plätze und an Profanbauten versetzt werden kann. So bleibt, wie schon im vorigen Abschnitt erwähnt, der Platz in der Kirche Einzelnen vorbehalten, die das Prunkepitaph als Denkmalsform bevorzugen. Wir bemerken überhaupt, dass das ursprünglich dem bürgerlichen Sinn entsprechende Andachtsepitaph <sup>an der Kirche</sup> im Laufe der Zeit von Adel und Klerus angenommen und immer ausschliesslicher verwendet wird, besonders seitdem der Friedhof jedem Gläubigen die Möglichkeit zur Anbringung eines Gedenksteines gibt.

Um nun zur Entwicklungsreihe zurückzukommen, so lassen sich an Loy Herings Werke anschliessend zwei Epitaphien im Würzburger Domkreuzgang hier einfügen. Es ist das Epitaph des Martin von Rotenhan, + 1560, (Abb. 47) wahrscheinlich ein Werk Thomas Kistners, und das des Paulus Fuchs, + 1540, (Abb. 48), P. D. signiert (Peter Dell der Ältere). Beide zeigen den Ritter in voller Rüstung vor dem Kreuze knieend. Haltung und Ausdruck der Figuren sind kraftlos, während ein gewisses Interesse an der Durchbildung der Rüstung aufschlussgebend für die Einstellung der Künstler ist. Der Löwe als Fusschemel ist vom repräsentativen Stein übernommen, wie auch das schmale Hochformat an die Grabplatte erinnert. Das Kreuz ist zur gleichmässigen Vertei-

lung der Kräfte bei beiden Steinen aus der Mitte gerückt. Der Helm wird auf ein Postament gelegt, um das Gleichgewicht der Komposition zu erhalten. Das Brokatmuster des Hintergrundes bei Kistners Stein ist wohl eine Erinnerung des früher gebräuchlichen Vorhanges hinter dem Abbild des Toten. Dell hingegen, ein Nachfolger Riemenschneiders, versucht sich in einem landschaftlichen Hintergrund, ohne jedoch eine räumlich perspektivische Wirkung erzielen zu können. Die architektonische Gliederung ist zu schwach. Der eine setzt auf kräftiges Gebälk ein Giebelfeld mit Wappen, von kraftlosen Voluten bekrönt. Der andere wählt einen einfachen Rundbogen mit Inskriptkartusche, da eine naiv wirkende Darstellung eines schlafenden Ritters den Sockel füllt.

Ein etwas nördlicheres Beispiel ist das Bronzepitaph des Wolf von Honburg, + 1606, in Rudolfszell (Abb. 49). Laut Inschrift wurde es 1568 von Hans Alg Eer (Eyr) aus Ulm gegossen<sup>7)</sup>. Der äussere, einfache Architekturformen verwendende Aufbau wird durch Blattwerkornament, Fruchtkörbchen und Masken belebt. Eine Rollwerkkartusche mit Jahreszahl und seitliche Wappen bilden die Bekrönung. Das Ganze ist ein Werk der Spätrenaissance. Die Reliefplatte stellt den Ritter vor dem Gnadenstuhl knieend dar. Gott Vater, in der Mitte thronend, ist etwas nach links gewandt, dem Toten das Kreuzifix zeigend, von ihm aber durch einen Meanderband artig gewundenen Wolkenkranz und das

<sup>7)</sup> K. D. Badens I. S. 314 Aus dem Fein flos ich Hans Alg  
Eer ges unich en Ulm  
got hi mit uns Allen 1568

Schriftband getrennt. Die Bildfläche zerfällt also in zwei Zonen, ein U<sup>m</sup>stand, der unterstützt durch die Nebensächlichkeith der Figur des Toten den Stein etwas aus der Entwicklungsreihe schiebt und uns an gotische Denkmäler erinnert. Eigenartig ist in der rechten Bildecke das gestürzte Wappen als Symbol des Todes, in reizvoller Weise von einem Engel gehalten.

Der ~~Verstorbene~~ Eine klassische Form des Epitaphs schuf Cornelis Floris in seinem Denkmal für Adolf von Banssel in der Peterskirche zu Löwen (Abb. 50). Es ist im Jahre 1563 entstanden. Man erkennt auf den ersten Blick die Hand des Künstlers, der in seinem ungeheuren Reichthum ornamentaler Formen südlichen Einfluss seiner nordischen Eigenart vermengte. Auf Konsolen und nach unten ausklingender Inschriftkartusche erhebt sich der schmale Sockel, der statt der Säulen Karyatiden trägt. Diese korrespondierend bewegten Gewandfiguren tragen das Gebälk mit Blatt- und Fruchtbündel geschmückten Fries. Der Rundbogen darüber umspannt die ganze Weite des U<sup>m</sup>terbaues. Putten mit gesenkten Fackeln halten das Wappen in seinen Feld. Die Statue der Caritas bildet die Bekrönung und den Ausklang nach oben. Voluten und Beschlagwerk verwischen die seitlichen Konturen und verbinden das plastische Werk mit der glatten Wandfläche.

Im Relief ist Inhalt und Ausdruck vollständig hinter der Form zurückgetreten. Der Verstorbene knieet, von seinem Schutzpatron empfohlen, vor dem Kultbild. Dem Künstler ist aber die Hauptsache, dass er im architektonisch ge-

gliederten Raum steht, dessen Linienperspektive richtig verläuft und der sich als untrennbarer Faktor der Rahmung verbindet. Hier ist vollkommene Harmonie der Formen erreicht, die uns Ersatz geben muss für den mangelnden inneren Wert.

Neben den Grabsteinen der Ritter und Adligen sind die der Bischöfe und Domherrn die häufigsten. Der Würzburger Dom und Kreuzgang ist reich an derartigen Grabplatten und Epitaphien. Wenn auch die Mehrzahl der Steine unter die Porträtplastik fällt, so finden sich immerhin auch für die Entwicklung des Epitaphs <sup>wichtige</sup> ~~markante~~ Steine. Im Verhältnis zur klassizistischen Kunst eines Cornelis Floris sind die Werke Bayerns und Frankens arm an dekorativen Momenten, aber es liegt ein grösseres Gewicht auf der plastischen Gestaltung und porträtmässigen Durchbildung der Figuren. In Verbindung damit ist das Interesse am geistigen Wert wach gehalten.

Ein verhältnismässig einfacher Stein ist das Epitaph des Domherrn Martin von Wiesenthau, signiert T.K. (Thomas Kistner), 1564 gefertigt (Abb. 51). Die einfachen Architekturglieder der Rahmung treten hinter dem Relief zurück, das in seiner starken plastischen Durchbildung an erster Stelle steht. Auf breitem Sockel mit Inschrift und seitlichen Feldern mit ornamentaler Blattrankenfüllung ruht das Relief auf. Die schmalen, glatten Pilaster werden vom Gewand des Knieenden und vom Kreuzarm überschritten, so dass sie zurückgedrängt erscheinen und zu den Rundbo-

gen tragenden Pilastern des Hintergrundes überleiten. Als Flächenfüllung verwendet Kistner auch hier Brokatmuster an. Das Gebälk verkröpft sich ebenso wie die unteren Gesimse, was ein Betonen der Vertikale und der Mittelachse zur Folge hat, da die Horizontalen unterbrochen erscheinen. Der abschliessende Rundbogen ist innerhalb der Pilaster gezogen, so dass zwei seitlich aufgesetzte Kugeln die tragende Funktion derselben auslösen müssen. Innerhalb dieser nicht ganz konsequent aufgebauten Rahmung knieet der Adorant mit naturalistisch gebildeten Zügen in einfacher, beinahe befangener Gebärde vor dem Kreuzifix, das als Kultbild gedacht ist. Das Gewand des Priesters sowie das Lendentuch Christi beginnen in ihrer reichen Kräuselung und schweren Bauschung ein Eigenleben zu entwickeln, das zur ruhigen Geste der Figur <sup>einen Kontrast bildet</sup> ~~in Widerspruch steht~~.

Einen weitaus reicheren und unruhigeren Aufbau zeigt das Grabmal des Bischofs Melchior Zobel, + 1558, ebenfalls in Würzburg (Abb. 52). Die Architekturglieder sind beinahe vollständig von wappenhaltenden Puttis und ornamentalen Füllungen verdeckt. Wir haben es hier mit einem Standgrab zu tun, dessen Form den figuralen Bischofsgräbern Würzburgs entspricht. Zwischen schmalen, hohen Pilastern wölbt sich der Sockel und das breite Gebälk mit den Schrifttafeln kreisbogenartig vor, sodass jede ruhige Linie vermieden scheint. Auch im abschliessenden Felde überwiegt das Dekorative, so dass der Pilaster zum Orna-

mentband wird. Das Relief zeigt die gleiche Unruhe und Überfüllung. Hinter dem Kreuz und knieenden Bischof sind rechts die Gestalten seiner zwei ermordeten Brüder, während links ein Stadtprospekt die Szene füllt. Ein landschaftlicher Hintergrund mit der Darstellung der Ermordung zieht sich bis über die Höhe des Kreuzbalkens, so dass man Mühe hat, die Hauptfigur herauszulösen. Der Gestaltungsdrang des Künstlers verliert sich hier wie so oft bei späten Epitaphien im Kleinen, da einerseits keine grosse religiöse Idee mehr das Werk beseelt, andererseits das dekorative Empfinden das architektonische zu überwiegen beginnt, ohne jedoch noch genügende Freiheit im Ausdruck zu haben.

Vergleichen wir damit das ~~ein~~ klassizistisch eingestellte Werk Wilhelm Sarders aus dem Jahre 1574, so werden wir den Unterschied zwischen Dekoration und Architektur noch stärker empfinden. Es ist das Epitaph des Bischof Friedrich von Wirsberg, + 1573, im gleichen Dome (Abb. 53). Auf schmalen Postament leitet eine Rollwerkkartusche, seitlich von Löwen gestützt, zum eigentlichen Sockel, dem ausladendsten Gliede des Baues, über. Zwei Kandelabersäulen auf hohem Postament umschliessen das Relief und tragen das kräftige Gebälk. Eine kleine Pilasterordnung mit einfachem Gebälk und Dreieckgiebel umschliesst ein schön gebildetes Wappen und bildet die dritte Zone. Zwei seitliche Putten mit Wappen und Fahne sind die Gegenstücke zu den Löwen. Sie sind die einzige

Unterbrechung der geraden Begrenzungslinien und dienen als ausgleichende Elemente bei der Einziehung und Ausladung der Masse. Die sehr sparsam angebrachten Verzierungen sind völlig der Architektur untergeordnet, die in ihrem geraden, beinahe trockenen Aufbau den Eindruck bestimmt. Die Darstellung ist in zwei Zonen geteilt im Gegensatz zur durchgehenden Säulenordnung. Der Tote kniet etwas nach rechts vorne heraus gerückt, während drei kleinere Gestalten ihn umgeben. In der oberen Zone, deren gerader Abschluss nur durch die rechts stehende Figur unterbrochen wird, ist eine Gnadenstuhldarstellung symmetrisch angeordnet. Der Tote ist durch seine Grösse als Hauptfigur herausgehoben, verliert dadurch aber auch jeden inneren Zusammenhang mit dem übrigen Bilde. Der Künstler sah wohl jeden Teil für sich, konnte aber die Plastik nicht harmonisch der Architektur einfügen, noch sie selbst zu einem einheitlichen Ganzen zusammenfassen.

An diese Reihe anschliessend mag das etwas spätere Grabmal des Domdekans Johann Konrad Kottwik von Aulenbach, + 1610, betrachtet werden (Abb. 54). Der Gegenstand ist der gleiche geblieben wie am Epitaph des Martin von Wiesenthau. Nur kniet der Adorant jetzt vor dem nackten Kreuz, das auf reich mit Ohrmuschelornament verzierten Altartisch steht. Die weit vorragende Standplatte auf Volutenkonsolen trägt die freiplastische Figur. Die Rahmung wird durch Säulen neben den völlig mit Wappen bedeckten Pilastern verstärkt. Über Ihnen verkröpft

sich das Gebälk. Dieses selbst ist weit ausladend und tiefe Schatten werfend, wird aber durch das Relief des Rundbogens verdrängt, dessen Wolkensaum sich über jedes architektonische Gesetz hinwegsetzt, so dass die Gestalten der Dreifaltigkeit tatsächlich den Eindruck des Schwebens erwecken. Da das obere Feld nur die Breite der Pilaster einnimmt, bilden Statuen den Ausklang der Vertikalen der Säulen. Eine Wappenkartusche, von Putten gehalten, schliesst das Epitaph ab, dessen reiches Ornament in seiner malerischen Wirkung die architektonischen Gesetze verwischt und verschleiert.

Wichtig ist, dass der Künstler im Adoranten die Freifigur verwendet, über derselben aber noch das religiöse Reliefbild anbringt und zwar mit Weglassung des trennenden Gebälkes und damit der scharfen Teilung in zwei Zonen. Die Freifigur am Grabmal haben zuerst italienische Künstler angewandt in der Steigerung von der Ruhelage bis zur Sitzfigur. Cornelis Floris, der in seinen Grabmälern von italienischen Meistern beeinflusst ist, wählt im Anschluss an deutsche Tradition die, vor dem Betpult knieende Gestalt und verbindet so das Prunkgrab mit dem Epitaph entnommenen Motiv wie bei seinem Grabmal des Herzogs Albrecht von Preussen im Königsberger Dom aus dem Jahre 1572<sup>1</sup>. Der barocke Meister des Kottwitzepitaphs fasst die knieende Freifigur und das Relief in der kleineren Form des Epitaphs zusammen und sucht

---

<sup>1</sup> Dehio, Bd III, Abb. 300.

sie im Gegensatz zur klassizistischen Kunstrichtung zu einem ungeteilten Bild zusammen zu fassen, ohne jedoch die innige Verbindung gotischer Werke zu erstreben, da die Gestalt des Toten zu sehr Selbstzweck ist und nur das Kreuz den inneren Zusammenhang mit der Dreifaltigkeitsgruppe zu vermitteln sucht.

Wie das Epitaph, das auf das Abbild des Toten verzichtet, zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine Prunkform entwickelt, so sucht in analoger Weise der dem Stifterbild treu gebliebene Stein eine ins Prunkhafte gesteigerte Ausdrucksform, die allerdings nie völlig auf das religiöse Relief verzichten kann, will sie nicht zum profanen Denkmal werden.

Es sind meist Werke klassizistischer Richtung, die, entsprechend dem Werke Gerhard Gröningers, ihre Entwicklung aus der Renaissance nehmen, sich aber in Formalen und der Durchführung der Einzelform verlieren und wie dort auf jeden geistigen Wert der Darstellung verzichten. Das Hängeepitaph macht häufig einem altarähnlichen Aufbau Platz, dessen Platte den freiplastischen Figuren als Standfläche dient.

Wieder liefert uns Würzburg bedeutende Beispiele dieser Zeit. So ist das Zobeldenkmal (+1589 u. 1606) in der Franziskanerkirche (Abb. 55) typisch im Aufbau und in der Verbindung von Stifterfamilie und Reliefplatte. Ein reicher Sockelunterbau mit zwei Rollwerkkartuschen trägt die Platte, die seitlich von je einem freistehenden Karyatid

tidenpilaster gestützt wird. Auf ihr kniet, ganz losgelöst von der Architektur, die Stifterfamilie in steifer, unbewegter Haltung, in der Mitte die grossen Gestalten der Eltern, ihnen zur Seite und hinter ihnen die Töchter und Söhne. Rückwärts, gleichsam als Hintergrund, erhebt sich der eigentliche Epitaphaufbau mit doppelter Säulenordnung und einem Auferstehungsrelief in der Mitte. Das Gebälk verkröpft sich über den Säulen und trägt hier auf Sockeln die Statuen zweier Tugenden. Im kleinen Feld ober dem Bilde sind die Wappen angebracht. Auf hohem Postament darüber thront die Gestalt der Caritas als abschliessende Figur des monumentalen Werkes, dessen reiche Zierformen und Ornamente an den Sockelpfeilern, am Säulenschaft und -kapitell, im Friesband und an den Statuenpostamenten uns in ähnlicher Weise an Werken niederländischer Meister begegnet.

Das Relief ist hier nicht über die Kopfhöhe der Statuen hinaufgehoben, sondern beginnt in deren Brusthöhe und wird daher zum Teil von ihnen bedeckt. Die Interesselosigkeit der geradeausblickenden, konventionalisierten Köpfe lässt die religiöse Szene lediglich als Hintergrundfüllung erscheinen und nimmt ihr jede tiefere Bedeutung. Auch formal findet diese Lösung keinen Einklang zwischen Freifigur und architektonischer Plastik. Die innere Gleichgültigkeit der Adoranten dem Andachtsbild gegenüber sowohl wie die Strenge und Trockenheit im Aufbau und Dekoration lassen kein Wärmeempfinden aufkommen. Der geistige Gehalt

und die individuelle Ausdruckskraft sind auf ein Minimum herabgesunken. Aus dem Andachtsepitaph ist das adelige Prunkepitaph geworden, dem möglichst augenfällige Darstellung der Verstorbenen und dekorativer Reichtum das Wichtigste zu sein scheint.

Solch ein Grabmal ist das des Joh. Friedrich II. in der Coburger Moritzkirche, von Meister Nikolaus Bergner aus Heldberg im Jahre 1605 vollendet. <sup>Abb 56</sup> Es ist ein prächtiger Altaraufbau in fünf Geschossen. Auf der Mensaplatte kniet der Verstorbene in der Mitte, rechts die weiblichen, links die männlichen Angehörigen in voller Freifigur. Der Aufbau verjüngt sich nach oben. Die Vertikalen der gekuppelten Säulen werden durch das verkröpfte Gebälk mit kräftigen Zahnschnitt unterbrochen, so dass jede Zone klar getrennt ist. In jeder derselben wiederholt sich die Architekturgliederung, die ornamentale Ausschmückung vereinfacht sich in den oberen Partien. In die Mittelfelder sind dreimal übereinander Reliefplatten eingesetzt, die häufig am Epitaph verwendete Szenen, wie Kreuzigung und Grablegung bringen. An Stelle der untersten seitlichen Flügel mit Statuen in Nischen treten in den oberen Zonen freistehende Statuen und zwickelfüllende Kartuschen. Zu beiden Seiten der Flügel suchen ebenfalls reich gegliederte Kartuschen die gerade Abschlusslinie zu verwischen und das Dreieck zu verbreitern. Im obersten niedrigsten Teile werden die Säulen durch Hermenpilaster ersetzt, um eine leichtere Wirkung zu erzielen. Der bekrö-

nende Giebel vermeidet jede scharfe Begrenzung und schliesst mit Volute und bewegter Figur ab.

Auch hier bei diesem prunkhaften Werke erkennen wir die gleiche klassizistische Tendenz, welche die Einzelform in Architektur und figuraler Plastik durchdringt, sich aber nicht zu grosszügigen Szenen durcharbeiten kann. Ausdruck und Form bleiben leblos und trocken.

Wir haben hier eine vorzüglich im nördlichen Deutschland beliebte Epitaphform vor uns. So ist der Magdeburger Dom reich an Werken dieser im dekorativen Detail sich verlierenden Kunstrichtung, die uns in ihren nüchternen, trockenen Werken jede tiefere Empfindung vermissen lässt.

Einfacher im Aufbau und weicher in seinem Dekorationsstil ist <sup>als das Lobepitaph Abb. 55</sup> das etwas spätere Thüngenepitaph <sup>1)</sup> in derselben Kirche aus dem Jahre 1625 (Abb. 54). Die Standplatte, diesmal von kräftigen Volutenkonsolen getragen, springt in der Mitte über der Inschriftkartusche im Sockel vor und gibt dadurch den Anoranten, dem Ehepaar und ihrer Tochter Raum zum Knien. Diese beten das vor kahlem Hintergrund hängende Kreuz an, das übliche Motiv des Epitaphs mit Stifterfigur. Eine einfache Balkenrahmung umgibt die Gruppe, während die Säulenordnung mit ihrem rundbogig ausspringenden Gebälk in das obere Feld eingreift und dessen Relief, eine Dreifaltigkeitsdarstellung, mit einschliesst, also wieder die vereinheitlichende Tendenz des Barock (vgl. das Kott-

---

<sup>1)</sup> Es wird dem Meister Michael Kern zugeschrieben. K. D. B. III, N. F. Bd. 12.

witzepitaph Abb. 541) hier noch durch den schmalen Querbalken gehemmt. Ovale Wappenmedaillons bilden den oberen Abschluss sowohl des eingezogenen Mittelstückes, als auch der Seiten über den Säulen. Auch im Bilde selbst ist jede Gerade mit Wappen bedeckt, die sie als Ornament gedacht verschleiern sollen. Dem gleichen Zwecke, die Umrisslinien zu bewegen und zu unterbrechen, dienen die setlichen Heiligengestalten und Putten, die in Bewegung und Gewandfaltung nichts mehr mit den klassischen Gewandfiguren der Tugenden am Zobelepitaph zu tun haben. Wir sehen also, dass die Entwicklung sich hauptsächlich auf die äussere Form beschränkt, ohne die konventionellen Typen der Personen zu verändern. Es wäre zwecklos, weitere Beispiele dieser Art anzuführen, die uns im Verhältnis vom Adoranten zum Kultbild nichts Neues sagen können. Einen frischen Zug könnte hier wohl in erster Linie die individuelle Behandlung des Verstorbenen bringen, wo diese aber jetzt einsetzt, führt sie, wie in der Malerei schon zur Renaissancezeit, zum Porträt, d. h. zur Büste oder zum Standbild, die beide in den seltensten Fällen ihren Aufstellungsort in der Kirche finden.

Spätere Zeiten entwickeln nach Überwindung der für die Kunst vollständig toten Zeit um die Mitte des 17. Jahrhunderts wohl schon Gegebenes weiter, ohne dass jedoch das Epitaph noch einmal jene künstlerische Bedeutung erreicht hätte, die ihm zur Zeit der Gotik und Renaissance zukam. Grosse, die Kunstrichtung beeinflussende Künstler schufen nicht mehr das einfache Andachtsepitaph, sondern Grabdenk-

mäler, deren Sinn die Verherrlichung des Toten ist und die über den Rahmen des Epitaphs hinausgehend der profanen Porträtkunst oder dem monumentalen Denkmal angehören.

Es seien hier als abschliessende Erweiterung des Begriffes „Epitaph“ noch einige der Entwicklung der Kunst folgende Steine angeführt, die eigentlich reine Porträtsteine, aber ihrer äusseren Form und der Auffassung des Toten nach dem Epitaph einzurechnen sind. Wir haben schon bei der Besprechung gotischer Steine solche erwähnt, die von der Porträtplatte einen Übergang zum Epitaph bilden. Es gibt nun eine Reihe von Steinen, die unter Verzicht auf die Darstellung der Beziehung des Toten zum Jenseits diesen in seinem vollen Leben, meist mit porträtmässiger Ähnlichkeit, ja manchmal ihn in der Ausübung seines Berufes zeigen, so das Relief auf der Grabplatte des Musikers Konrad Paumann (+ 1473) in der Frauenkirche zu München <sup>1)</sup>. Der Tote lauscht hingeeben den Tönen des Instrumentes, das er spielt, während andere zu beiden Seiten stehen.

Das Epitaph des Universitätsprofessors Johannes Permelter (+ 1505) in Ingolstadt (Abb. 57) stellt den Lehrer in seiner Amtstätigkeit im Kreise seiner Schüler dar, also eine vielfigurige Szene <sup>2)</sup>. Die Leistung des Künstlers ist einzigartig in ihrer Zeit, wohl war er den Schwierigkeiten des Themas noch nicht gewachsen; aber was er in Ausdruck und Gebärde des Einzelnen, besonders aber des lehrenden Theo-

---

<sup>1)</sup> K. D. B. I/2 München.

<sup>2)</sup> Halm sieht Hans Beierlein als Meister an.

logieprofessors zu geben wusste, zeugt von tiefem psychologischen Verständnis. Die von Engeln umringte, auf Wolken schwebende Madonna in der oberen Zone ist trotz ihrer scheinbaren Losgelöstheit in enger Verbindung mit der unteren Szene, sie scheint das geistige Ziel zu sein, auf das der Lehrer das Denken und Streben der Schüler lenken will. Das Totengerippe in der unteren Bildfläche gemahnt, dass der Stein dem Gedächtnis eines Toten gilt, ein Motiv das häufig an spätgotischen Grabsteinen von Priestern und Gelehrten vorkommt, als Mahnung an die Vergänglichkeit des irdischen Lebens.

Es ist auffallend, dass gerade auch an diesen Denkmälern im Gegensatz dazu das lebendige <sup>Porträt</sup> Bild des Verstorbenen abgebracht wird und zwar schon zu einer Zeit, wo der Einfluss oberitalienischer Gräber noch nicht sehr wahrscheinlich ist.

So hat der Meister des Mörlinsepitaphs in seinem Grabmal für Adolf Oeco ( um 1500 ) im Augsburger Domkreuzgang ( Abb. 59 ) ein Porträtbildnis des Toten wiedergegeben. Er sitzt, in Halbfigur sichtbar, vor einer Korbbogennische, von spätgotischen Masswerk umrahmt, und blättert mit der einen Hand im Buche, das aufgeschlagen vor ihm liegt. Drei weitere Bände sind wie zufällig neben ihn gestellt und überschneiden die Rahmung. Der Kopf selbst ist fein durchgearbeitet und zeigt individuelle Züge, wie auch die Zeittracht der Realistik der Spätgotik entspricht. Dabei liegt aber ein Hauch von besinnlicher Ruhe über der ganzen Ge-

stalt, der sie uns entrückt und vergeistigt erscheinen lässt.

Ganz anders aufgefasst ist das Porträtbildnis im Cuspinianepitaph im Wiener Stephansdom, einem Renaissancewerk, um das Jahr 1530 entstanden (Abb. 60). Der ganze Stein hat sowohl vertikale wie horizontale Dreiteilung. Drei Kandelabersäulen vor einer rustizierten Renaissancefassade mit Bogenfenstern bilden die unterste Zone, in welcher die Kinder des Verstorbenen hinter einer schmalen Schrifttafel knien. Die Säulen tragen eine einfache Schrifttafel, deren Wortlaut der Tote selbst verfasste. Darüber erhebt sich die dritte und dominierende Zone, die durch drei Nischen architektonisch gegliedert wird. Die mittlere, grösste füllt die Büste des Toten in breiter Frontalstellung aus. In den seitlichen schmalen stehen seine Frauen, etwas der Mitte zugewandt. Das Brustbild des Toten ist fest verwachsen mit der Architektur. Die breite kräftige Gestalt im weiten Mantel mit dem markanten, breiten Kopf von grosser Krempe umrahmt, hat selbst etwas architektonische Gebautes. Alles atmet Energie und jeder Zug spricht von überzeugender Willensstärke, aber auch vom Können des bis jetzt noch unbekanntem Meisters, der in diesem Porträt beweist, dass er das Neue seiner Zeit voll und ganz erfasst hat. Denken wir an die Köpfe eines Hans Beierlein oder Mörlinmeisters, so verstehen wir sofort, dass ein anderes Wollen hier am Werke ist. Die Idee der Jenseitigkeit vergeistigt und vertieft den Ausdruck eines Altdorfer, auch in den Bücher Occos sucht man noch Mystik und übersinnliches Wissen. Cuspinian hingegen

steht fest verankert im Diesseits und wendet sein ganzes Interesse der lebendigen Wirklichkeit zu. Niemand sucht in seiner Nähe Andachtsbild noch sonstiges religiöses Symbol. Während die Gesichtszüge scharfe Gedankenarbeit ausdrücken, sind die Hände in ruhiger Geste übereinander geschlagen, die rechte hält als Einmerkzeichen eine Buchseite fest. Die vier Bücher liegen in symmetrischer Ordnung dem Bildaufbau entsprechend vor ihm im Gegensatz zur freien Anordnung am Occo-Epitaph. Die Frauengestalten, interessant in ihrer Zeittracht, treten dem mittleren Porträt gegenüber in den Hintergrund. Die kräftige architektonische Gliederung weist auf Augsburg hin, die Arbeit ist aber wohl österreichisch, wenn sie bis jetzt auch noch isoliert dasteht<sup>1)</sup>.

Ein anderes Gelehrtengrabmal Wiens ist das Celtesepitaph (+ 1508) (ABB. 61), das wohl ganz unter italienischen Einfluss entstanden ist<sup>2)</sup> und einzig in seiner Art dasteht. Hier tritt das Interesse an der Porträtbüste hinter dem an der Gesamtkomposition und der Dekoration zurück. Zwischen zwei Pilastern hängt an einer Lorbeergirlande ein Kreuz, dessen Bänder sich aufwärts schlingen. Seitlich hängen geknotete Schnüre herab. Wieder ruht wie am vorigen Stein die Inschrifttafel auf den architektonischen Gliedern

---

<sup>1)</sup> Vielleicht findet sich eine Anlehnung an paduanische Gräber.

<sup>2)</sup> Paduanische Professorengräber wie das des Roccabonella von Bellano und Riccio oder das des Calpurno. Österreichische Kunsttopographie, Bd. XXIII.

auf. Diesmal jedoch ist dem Brustbild des Toten der schmalste Raum gelassen. In frontaler Haltung legt er die ausgestreckten Arme zu beiden Seiten auf die Bücher. Das weich fließende, weite Gewand fällt über die Brüstung bildende Tafel herab. Seitliche Fruchtbündel füllen die Ecken und fallen schwer herab. Die gesamte kühle, antik anmutende Komposition lässt den Eigenwert der Persönlichkeit nicht zur Geltung kommen. Sie ist aus dem Mittelpunkt geschoben und aus dem tektonischen Aufbau herausgedrängt, der auch ohne dieselbe ein geschlossenes Ganzes bilden würde. Aber immerhin gehört der Stein in diese Reihe, wenn er auch den Übergang zum rein dekorativen Grabstein sucht.

An dem Typus des Brustbildes, mit der Inschrifttafel darunter, wird bei Gräbern von Priestern und Gelehrten auch über die Renaissance hinaus festgehalten. Das Brustbild löst sich allmählich aus dem Relief heraus und wird, analog der Entwicklung der knieenden Stifterfigur, freiplastisch in die Nische gestellt. So hat Cornelis Floris in seinem Epitaph der Herzogin Dorothea im Königsberger Dom<sup>1)</sup> aus dem Jahre 1549 die Büste der Toten in die obere, kleinere Ordnung eingefügt, während die Inschrifttafel die Fläche zwischen der Hauptordnung füllt, beides also noch in architektonischem Gefüge verbunden.

Beinahe ein Jahrhundert später um das Jahr 1639

---

<sup>1)</sup> Robert Hedtke: Cornelis Floris.

ist das Grabmal des Bischofs Khlesel <sup>1)</sup> im Wiener Stefans Dom entstanden. Der Meister ist wahrscheinlich unter den Berninischülern zu suchen. Die kreisrunde Nische mit der Porträtbüste und die Schrifttafel darunter sind nur mehr durch das frei herausragende Wappen verbunden, also völlige Auflösung architektonischer Gliederung zu Gunsten rein malerischer Wirkung.

Hier ist wieder eine Grenze erreicht oder vielleicht schon überschritten zwischen religiöser und profaner Kunst. Wir suchen das Epitaph doch vorzüglich an geweihten Stätten und erwarten in Darstellung oder Schrift einen Anklang wenigstens an die Beziehung zum Toten im Jenseits oder an die Idee der Unsterblichkeit seelischen Lebens. Es liess sich beobachten, wie dieser Gedankenkreis zu tiefst im mystischen Denken gotischer Zeit wurzelte, wie das hier Geschaffene im Laufe der Zeit neue Form und neue Wertung erhielt, als die Renaissance die Gesetze der klassischen Antike zu neuem Leben erweckte und die geistige Ausdruckskraft entweder hinter äusserer Formenschönheit zurücktreten musste und in der gesetzmässig aufgebauten Komposition verloren ging oder aber sich der Persönlichkeit als Wert an sich, losgelöst von der überirdischen Welt, dem Porträt also, zuwandte. Mit der zunehmenden Gleichgültigkeit des Verstorbenen der religiösen Szene gegenüber, die sich eben aus dem stärkeren Interesse am Porträt ergeben musste, beschränkt sich die Entwicklung des Epitaphs mehr und mehr

---

<sup>1)</sup> Österreichische Kunsttopographie, Bd. XVII, Fg. 583.

auf den formalen Teil, wenn auch der barocken Richtung eine andere geistige Auffassung zu Grunde liegen musste als der klassizistischen. Dazu kommt der zunehmende handwerkliche Betrieb, der die Anzahl der Werke sich häufen lässt, ohne künstlerisch Hervorragendes leisten zu können, sondern die bescheidene, rein dekorative Form bevorzugt. Andererseits sind es wieder die barocken Denkmäler, die mit dem Epitaph gemeinsame Grundideen haben, aber über dasselbe hinaus der profanen Porträtplastik zufallen.

Es wäre also bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts ein einigermaßen abschliessendes Bild der Entwicklung des Epitaphs gegeben, der uns mehr als ein anderer Kunstzweig den Zusammenklang der geistigen Auffassung und des Willens von Künstler und Laie zeigt. Ist doch ein Grabmal mehr als ein anderes Kunstwerk dem künstlerischen Empfinden des Bestellers unterworfen und ist daher sein Entwicklungsgang auch Zeichen des Wandels in Weltauffassung und religiösen Denken.