

Dr. E. NIENHOLDT, Berlin

Doppelbildnisse der altdeutschen Malerei des 15. Jahrhunderts

Erst dem fortschreitenden Individualismus des 15. Jahrhunderts, dem wachsenden Interesse am eigenen Ich bleibt es vorbehalten, die menschliche Gestalt in ihrer einmaligen Erscheinung, losgelöst von allen Bindungen und aus allen überpersönlichen Zusammenhängen, nur um ihrer selbst willen im Bilde festzuhalten. Die ersten selbständigen Porträts in der deutschen Malerei tauchen in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, etwa im beginnenden 2. Drittel auf. Ihre Anzahl ist nicht sehr groß und nimmt erst mit dem letzten Jahrzehnt allmählich zu. Unter ihnen verdient eine kleine Reihe von Doppelbildnissen als die frühesten in der altdeutschen Malerei besonders hervorgehoben zu werden. Bildnisse, die als Gegenstücke zusammengehören, meist Porträts von Braut- oder Ehepaaren, gibt es seit dem späten 15. Jahrhundert verschiedentlich. Noch häufiger vielleicht mag das Gegenstück zu einem erhaltenen Bildnis verloren gegangen sein. Die Vereinigung beider Dargestellten auf einem Bilde kommt recht selten vor und findet auch sonst, vor allem in der vorbildlichen niederländischen Malerei, die bereits in der ersten Jahrhunderthälfte Bildnisse hervorbringt, denen in der altdeutschen Kunst erst die Generation Albrechts Dürers ebenbürtige an die Seite zu stellen vermag, abgesehen von dem 1434 entstandenen ganzfigurigen Doppelporträt des Giovanni Arnolfini und seiner Frau (London, Nat. Gal.) von Jan van Eyck, vor dem Ende des 15. Jahrhunderts keine Parallele. Hier begegnet uns erst bei dem sog. Meister von Frankfurt wieder ein Doppelbildnis, datiert 1496 (Wien, Slg. v. Auspitz), das seinem Aufbau nach in eine Reihe genreartiger Halbfigurenbilder gehört, an deren Anfang man den hl. Eligius mit dem Brautpaar von Petrus Christus (1449, New York, Slg. Lehmann) stellen kann, und die dann im 16. Jahrhundert von Quentin Massys in dem Bilde »der Geldwechsler und seine Frau« (1514, Paris, Louvre) fortgesetzt werden. Den deutschen Doppelbildnissen, die höchstens halbfigurig sind, fehlt jedes genreartige Beiwerk. Allenfalls deutet ein symbolischer Gegenstand, in einem Falle auch ein Schriftband die Beziehungen zwischen den Dargestellten an. Sie sind gewöhnlich gegen einen neutralen Hintergrund gestellt, und selbst dort, wo ein Blick in eine Landschaft den rückwärtigen Abschluß bildet, ist diese nicht mehr als eine beziehungslose Staffage. Die Charakterisierungsfähigkeit ist auf der Mehrzahl dieser Bildnisse noch nicht sehr weit fortgeschritten. Vielfach tritt die persönliche Eigenart des Porträtierten, die Herausarbeitung seiner besonderen Merkmale zurück hinter dem allgemeinen Lokalcharakter des Bildes, das dessen

von Falten durchzogenes, leicht müde und verdrießlich blickendes Gesicht, das die Kenntnis von Dirk Bouts verrät. Die Frau ordnet sich mit ihrem glatten, runden, freundlichen Antlitz den wenigen erhaltenen schwäbischen Frauenporträts aus den beiden letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts mühelos ein. Der Versuch einer Zusammenstellung über eine völlig gleiche Nebeneinanderordnung hinaus ist gemacht. Beide Dargestellte sind in einem stumpfen Winkel einander zugeneigt, außerdem ist die Frau ein wenig mehr in den neutral gehaltenen roten Hintergrund gerückt.

Auf dem Doppelbildnis der Dessauer Galerie ist die Porträtierkunst des Malers eher noch weniger entwickelt als auf dem Münchener Bilde. Der strenge Blick des jungen Mannes, dessen Augen noch Glanz und rechtes Leben fehlen, dazu die trocken und gelangweilt wirkenden Züge der Gesichter können ebensogut persönliche Eigentümlichkeiten wie allgemeine Kennzeichen der frühen Nürnberger Porträtmalerei sein, der das Bild angehört, das auf Grund der Landschaft im Hintergrund dem sog. Meister des Landauer Altars zugeschrieben wird. Die Dargestellten sind hier durch eine Gebärde des Mannes, der in der Rechten einen Ring hält, in Beziehung zu einander gesetzt, von der aber Kopf- und Körperhaltung und vor allem die Blickrichtung keinerlei Notiz nehmen. Auf Grund einer späteren Copie des Bildes im Nürnberger Tucherhaus vermutet man in ihnen Mitglieder der Familie Tucher und zwar Bitholt Tucher V., der im Jahre 1484 heiratete, mit seiner jungen Frau. Im Jahre der Heirat wird auch das Bild entstanden sein, dessen frühes Datum 1475 sowohl Einzelheiten der Tracht wie auch der Duktus der Ziffern selbst zweifelhaft erscheinen lassen.

Dem Dessauer Doppelbildnis kompositionell und in den Typen so nahe verwandt, daß man auf den gleichen Meister schließen darf, ist eine Tuschzeichnung auf weißlich grundiertem Papier im Louvre. Sie ist zweimal 1479 datiert und durch die später hinzugefügte Signatur Albert Dürer F. augenscheinlich im Werte zu steigern versucht worden. Auch hier läßt die Tracht erst eine etwa um ein Jahrzehnt spätere Entstehung der Zeichnung zu.

Deutlicher als bisher kommt die Verbundenheit der Dargestellten auf dem Gothaer Doppelbildnis zum Ausdruck (Gotha, Mus.). Der Blick ist hier nicht dem Beschauer zugewendet oder auf einen bestimmten, außerhalb des Bildfeldes liegenden Punkt gerichtet, wie es bei Porträtierten meist der Fall ist. Das Paar ist völlig mit sich selbst beschäftigt und zu einer einheitlichen Gruppe verschmolzen,

Roseliushaus (Bremen) befindliche Doppelporträt Lübecker Herkunft, dessen Maler im näheren Umkreis des Bernt Notke zu suchen ist. Haltung und Anordnung der Porträtierten machen es nicht unwahrscheinlich, daß es sich um die rechte Hälfte eines Diptychons handelt, auf dessen linker Seite dann ein religiöses oder allegorisches Seitenstück zu ergänzen wäre. Daß Diptychen dieser Art nichts Ungewöhnliches waren, beweisen in der altdeutschen Malerei u. a. die beiden mit dem Porträt des Hieronymus Tschekenbürlin und dem Tode (Basel, öffentl. Kunstslg. u. Hist. Mus.). Beide Dargestellte sind in Adorantenstellung wiedergegeben. Der Blick ist auf einen festen Punkt nach links gerichtet. Durch diese geistig wie auch körperlich ausgedrückte Konzentrierung auf einen bestimmten Gegenstand unterscheidet sich das Doppelporträt von den bisherigen. Auch die Haltung des Paares weicht von der üblichen Stellung ab. Sie sind aus der Bildebene schräg heraus nach links gedreht. Der Mann verdeckt mit seiner rechten Schulter die linke der Frau. Die zum Gebet erhobenen, zusammengelegten Hände bilden zwei schräg verlaufende Parallelen. Neben dem nicht so zwingend wie in den beiden vorigen Bildnissen hervortretenden Porträtcharakter machen sich gewisse Ähnlichkeiten, z. B. in der Behandlung der Oberlippe und der Nase bemerkbar. Auch Hände und Fingerhaltung gleichen einander sehr. Das Bild leitet bereits über zum 16. Jahrhundert, wo das Doppelporträt nicht mehr vereinzelt dasteht und neben ihm nun auch das Gruppenbildnis eine Rolle in der Bildnismalerei zu spielen beginnt.

Es bleibt noch das in der Graphik des 15. Jahrhunderts vereinzelt dastehende Doppelbildnis des Israel van Meckenen und seiner Frau Ida zu erwähnen. Beide Dargestellte in der aus niederländischen und deutschen Elementen gemischten niederrheinischen Tracht sind im Brustbildformat wiedergegeben. Den Hintergrund bildet ein italienisches Brokatmuster, von dem sich die schräg vor sich hin blickenden Köpfe scharf abheben. Die Charakterisierungskunst ist auf diesem Stich, auch wenn man von dem zweifellos starken niederländischen Einfluß absieht, am weitesten entwickelt. Es ist ein langer Weg von

der mehr nürnbergisch-fränkischen als individuellen Porträtcharakter verratenden Zeichnung im Louvre bis zu diesen am Jahrhundertende entstandenen meisterhaften Bildnissen des Bocholter Stechers und seiner Frau, die durch die Unterschrift: *Figuracio Facierum Israhelis et Ide eius uxoris J. v. M.* beglaubigt werden.

Zur bildlichen Gestaltung der Apokalypse

Der abendländische Wille zur Verbildlichung der Heilsinhalte hat selbst vor dem am meisten wirklichkeitsentrückten, am reinsten dichterisch geformten Stoff der Bibel, dem Buch der Apokalypse, nicht halt gemacht. Schon im frühen 8. Jahrhundert hören wir von Freskenzyklen der Apokalypse in Rom und bald darauf in England. Die älteste erhaltene Darstellung ist die der karolingischen Trierer Hs. Stadtbibl. 31. Unter den einzelnen Visionen hat die der »mulier amicta sole«, des »apokalyptischen Weibes«, im 12. Kapitel die reichste theologische Ausdeutung und daher in der Bildkunst die weiteste Ausbreitung gefunden. Gab es doch neben der strengen theologischen Deutung auf die »Mutter Kirche« auch schon seit frühchristlicher Zeit eine mehr volkstümliche, welche in dem Weibe die vergöttlichte Mutter Jesu erblickte. Im Verlaufe des Mittelalters flossen diese beiden Vorstellungen immer mehr ineinander. Es überwog schließlich die Mariendeutung, der Volksglaube also über die Theologie. Dies war zugleich der Sieg der persönlichkeitsbezogenen über die universelle Auslegung, der ja das Ende des Mittelalters anzeigt.

Diese Entwicklung in ihren Folgen auf die künstlerische Darstellung des Visionsmythos durch das ganze Mittelalter und in allen europäischen Ländern hat Lilli Burger¹⁾ zum Gegenstand einer ergebnisreichen Einzeluntersuchung gemacht. Es ist das große Verdienst der Arbeit, daß im besonderen die religionsgeschichtlichen Grundlagen tiefgreifend dargestellt worden sind. So etwa die Herkunft der Vision aus einer in fast allen Religionen der Spätantike lebendigen Vorstellung von der »Himmelskönigin«, die es erklärt, warum der Volksglaube diese Vorstellung so ungebrochen weitergepflegt und gegen alle theologische Abstraktheit sich schließlich wieder angeglichener hat. Der hl. Bernhard und die nordische Mystik übernahmen hier die leitende Rolle. Das neben wenigen Plastiken und Wandbildern fast nur aus Handschriften bestehende Material ist vollständig erfaßt und eingehend beschrieben worden. Leider wurden aus finanziellen Gründen die beiden noch im Inhaltsverzeichnis angekündigten Schlußkapitel fortgelassen, die freilich die im allgemeinen bekanntere spätmittelalter-

Deutsches Volkstum

Im Auftrage des Verbandes deutscher Vereine für Volkskunde herausgegeben von John Meier

Erster Band

Deutsches Volkstum in deutscher Volkskunst und Volkstracht. Von Otto Lehmann. Groß-Oktav. VIII, 120 Seiten. Mit 10 mehrfarbigen und 40 einfarbigen Tafeln. Geb. RM 7.20

Zweiter Band

Deutsches Volkstum in Märchen und Sage, Schwank und Rätsel. Von Will Erich Peuckert. Groß-Oktav. VIII, 215 Seiten. Mit 1 Tafel. Geb. RM 6.20