

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 Zugehörigkeit zu einer bestimmten Malerschule ohne weiteres erkennen läßt.

Zeitlich an erster Stelle unter den altdeutschen Doppelporträts steht das Bildnis eines Ehepaares von 1479 (München, Nat.-Mus.) von einem schwäbischen Maler, dem Meister des sog. Ensingerbildnisses (genannt nach dem Männerbildnis von 1482, Mainz, städt. Gal., das angeblich den Ulmer Baumeister Ensinger wiedergibt). Der Porträtcharakter der Dargestellten, die im Gegensatz zu den folgenden Bildnissen nur im Brustbildformat gemalt sind, ist unzweideutig. Die Wiedergabe individueller Einzelzüge tritt dabei noch wenig hervor. Der Mann hat ein

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 Bertolt 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 weißlichem 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, die durch das reich verschlungene Schriftband über den Köpfen noch mehr zusammengehalten wird. Die Worte darauf: »Sye hat uch nyt gantz veracht, dye uch daß Schnürlin hat gemacht. Un byllich het sye ess gedan, want ich han ess sye genisse lan« geben eine Deutung der Beziehungen zwischen den beiden und zugleich eine nähere Erklärung des durch die Gebärden zum Ausdruck gebrachten Vorganges. Alles dieses macht den symbolischen Charakter des Doppelbildnisses besonders deutlich. Die Züge des jungen Paares tragen auch keinerlei individuelle Merkmale, sondern fügen sich in Auffassung und Typus den Zeichnungen des Hausbuch-

meisters und den Tafelbildern seines Kreises ein, in dem das Bild Anfang der neunziger Jahre entstanden ist. Den einzigen näheren Hinweis bildet vielleicht das oben in der Mitte angebrachte Wappen, schräg gestellte rote Sparren auf goldenem Felde, das Stadtwappen von Hanau, das Beziehungen Hanauer Bürger zu diesem Bilde annehmen läßt. Es mag ein Verlobungs- oder Hochzeitsgeschenk gewesen sein, kaum aber ein vorzügliches Doppelporträt im Sinne der bisher betrachteten und noch zu nennenden.

Der Qualität nach den ersten Platz unter den wenigen Doppelbildnissen der altdeutschen Malerei des 15. Jahrhunderts nimmt ein ehemals im niederösterreichischen Stift Herzogenburg befindliches Bild schwäbischer Herkunft ein (als Maler ist Thoman Burgkmair, der Vater des bekannteren Jakob B., gemutmaßt worden), das, wie man nach den auf der Rückseite auf Pergament gemalten Wappen erkundet hat, Jakob Fugger und seine junge Frau Sibilla Artzet darstellt. Sie heirateten im Jahre 1498, worauf auch die am unteren Bildrand stehenden Worte »am neinten Tag januari im 1498 jar in der gestalt kamē wir zu samē virwar« hindeuten. Der Porträtcharakter der Bildnisse ist im Gegensatz zu den bisher angeführten so groß, daß man, selbst wenn die Wappen die Identifizierung des Paares nicht ohne weiteres gestatteten, durch Vergleichen mit späteren beglaubigten Fuggerporträts auf die gleiche Deutung kommen würde. Überdies ist durch die Unterschrift zum ersten Mal klar und einwandfrei angedeutet, daß die Dargestellten ein möglichst naturgetreues Konterfei von sich zu haben wünschten zur Erinnerung an den Tag ihrer Hochzeit. Die Verbundenheit des Paares wird durch eine Geste des Mannes zum Ausdruck gebracht. Seine halbgestreckte Linke umfaßt den linken Oberarm der Frau, die ihrerseits der Berührung mit keiner Bewegung entgegenkommt. Ein von zwei schlanken Pilastern getragener Korbogen rahmt wie eine breite Fensternische die Bildnisse ein, die in kräftigen dunklen Farben gegen den leuchtend blauen Hintergrund gestellt sind.

Das gleichfalls schwäbische Doppelbildnis der Sammlung Schloß Rohoncz, Lugano steht hinter dem vorigen kaum zurück. Die Dargestellten, Coloman Helmschmid und seine Frau Agnes Brey, die er im Jahre 1497 heiratete, beide kenntlich gemacht durch ihre Wappen und die Initialen ihrer Vornamen, fesseln auf den ersten Blick durch die Wiedergabe individueller Züge, neben denen die wenigen noch vorhandenen Steifheiten und Eckigkeiten nicht ins Gewicht fallen. Der isolierenden Anordnung jedes Bildnisses in einer besondern Nische widerspricht die Geste des Mannes, der in seiner Rechten einen Ring hält. Außerdem wird die Zusammengehörigkeit, abgesehen von Wappen und Initialen, durch die leichte Drehung beider Dargestellten zu einander angedeutet. Weicht ihre Haltung auch noch nicht vom hergebrachten Schema ab, so weist doch die schon sichere und freie Anordnung der Köpfe im allerdings noch flächenhaft wiedergegebenen Raum auf das folgende Jahrhundert hin. Im Verein mit dem vorigen offenbart das Bildnis den hohen Stand der Augsburger Porträtmalerei um 1500.

Sind die bisher angeführten Doppelbildnisse vorwiegend süddeutscher Herkunft, so zeigt das an letzter Stelle zu nennende, daß auch der Norden um 1500 mit seinen Leistungen nicht zurückstand. Es ist das im