

Neuzugänge zu den Sammlungen des Suermondt-Museums

angezeigt von Ernst Günther Grimme

Ein französisches Elfenbeindiptychon des 14. Jahrhunderts

Höhe 18,8 cm, Breite 18,2 cm. – Paris, frühes 14. Jahrhundert

Im Berichtsjahr wurde dem Aachener Suermondt-Museum ein kostbares Elfenbeindiptychon aus einer Pariser Werkstatt des frühen 14. Jahrhunderts als Dauerleihgabe überwiesen. Die aufgeklappten Flügel bilden nahezu ein Quadrat von 18,8 cm Höhe und 18,2 cm Seitenlänge. In die 4 Bildfelder sind Reliefs mit der Darstellung der

Weihnacht, der Anbetung der Könige, der Kreuzigung sowie der Krönung Mariens hineinkomponiert. Die Bilderzählung beginnt mit der Geburt Christi. Maria liegt auf dem Ruhebett, mit der rechten Hand stützt sie den Kopf, der schlafschwer auf einem Kissen ruht, mit der anderen Hand faßt sie den linken Arm des Kindes, das vor ihrer Ruhestatt von den miniaturhaft klein gebildeten Tieren, dem Ochs und dem Esel, mit ihrem Atem



gewärmt wird. Josef sitzt wachend bei der Mutter – Kindgruppe. Seine Hand hat er auf die Krücke seines Stockes gelegt. In dem krabbenbesetzten Bogenfries, der das Relief nach oben abschließt, erscheinen die Halbfiguren von Engeln, die den Hirten die frohe Botschaft verkünden. In der Darstellung der drei von der göttlichen Botschaft Angerührten entfaltet der Künstler seine volle Meisterschaft. Wie der eine, sein Gesicht dem Engel zugewandt, die Beine übereinandergeschlagen den Dudelsack vom Munde nimmt und mit der Rechten auf die Gestalt Mariens weist und der andere wie geblendet vom himmlischen Licht die Hand schützend über die Augen legt, das sind schon Motive von einem frischen Realismus, der erst ein Jahrhundert später stilbildende Kraft entfalten sollte, wie denn auch der dritte der Hirten mit seinem großen runden, von einer Kapuze verummten Gesicht und seinem faltenreichen Mantel wie ein früher Vorfahr sluterischer Pleurants wirkt.

In der Anbetung der Könige folgt der Elfenbeinschnitzer dem herkömmlichen Bildtyp, doch versucht er auch hier die kanonische Anordnung durch genrehafte Motive, so etwa das Schreiten des Kindes auf den Knien der Mutter und sein Greifen nach den ihm dargebotenen Schätzen aufzulockern und zu verlebendigen. Geschickt ist die Dreibogenstellung des oberen Bildfeldes zur Gliederung der Szene genutzt. Der Addition beziehungsloser Figuren entgeht der Künstler geschickt. Er verklammert die Gestalten der beiden stehenden Könige und der thronenden Madonna durch den knienden Balthasar, dessen ausgestreckte Rechte zum Kind herüberleitet.

Die »Kreuzigung« ist als Zentralkomposition behandelt. In der Mitte der Kreuzifixus mit dem in Todesagonie herabsackenden Körper, dem geneigten Haupt und den übereinandergehefteten Füßen. Zur Rechten des Kreuzes erscheint die Gruppe der Frauen. In ihrer Mitte Maria, die das Gesicht vom Gekreuzigten abgewandt hat und unter der Fülle des Leids zusammenzubrechen droht. Ihr entspricht auf der anderen Seite die Figur des Lieblingsjüngers, der trauernd das Gesicht in die linke Hand schmiegt und mit der Rechten sein Attribut, das Evangelienbuch, hält. Zwei Männer, der eine höhnend auf Christus weisend und mit der Linken die Schriftrolle, die ans Kreuz geheftet werden soll, haltend, der andere mit betend erhobenen Händen, erscheinen am rechten Bildrand.

Die vierte Szene endlich schildert die Marienkrönung und erweist damit den marianischen Charakter des Gesamtzyklus. Auf der himmlischen Thron-

bank krönt Christus seine Mutter: eine französische Bilderfindung, die gleichzeitig in Maria die Kirche verkörpert, der Christus sich mystisch vermählt. Die französische Kathedralplastik hat diesen Bildtyp entwickelt und der Elfenbeinschnitzer, der hier den Vollzug der Krönung unter der Assistenz der Engel mit Weihrauchfässern schildert, übersetzt das monumentale Relief der Marienkrönung, wie es an fast allen Marienkathedralen Frankreichs vorgekommen sein mag, in die miniaturhafte Form der Elfenbeinschnitzerei. Der rötlich schimmernde Mantel Christi sowie die Reste einer blauen Fassung beim Übergewand Mariens sprechen dafür, daß das Elfenbeinrelief einst farbig behandelt war. Die Figuren sind von kräftiger, untersetzter Statur, der Faltenwurf schönlinig und von großen, durchgehenden Rhythmen bestimmt.

Mit diesem Elfenbeindiptychon ist nunmehr im Verlauf kurzer Zeit das zweite Beispiel dieser minutiösen Kunstgattung ins Suermondt-Museum gelangt. Der Vergleich mit dem sehr ähnlichen Diptychon, das in der gleichen Zeit und wohl auch im gleichen künstlerischen Bereich entstanden ist, zeigt, welche Möglichkeiten persönlicher Entfaltung dem Künstler auch in dieser in festen Form- und Bildvorstellungen verankerten Kunstgattung noch blieb. Das neue, ins Suermondt-Museum gelangte Diptychon, hat in einer Reihe von Elfenbeintafeln im Besitz von Museen und Sammlungen nahe Entsprechungen. Verviesen sei nur auf ein Elfenbeindiptychon der Sammlung Kofler-Truniger¹ in Luzern, das um 1330 entstanden ist sowie ein Pariser Elfenbeindiptychon im Kölner Schnütgen-Museum². Mit dieser Elfenbeintafel hat das Suermondt-Museum ein Stück echter Schatzkunst gewonnen, das in der noch zu erstellenden Schatzkammer des Museums einen bedeutenden Akzent setzen wird.

¹ H. Schnitzler, F. Vollbach, P. Bloch, Skulpturen, Elfenbein, Perlmutter, Stein, Holz: Europäisches Mittelalter, Sammlung I. und M. Kofler-Truniger, Luzern, Band I, Luzern und Stuttgart 1964, Seite 26, S. 78 (vgl. auch R. Köchlin, Les ivoires gothiques français, Paris 1924 Nr. 783).

² Das Schnütgen-Museum, eine Auswahl, 2. Auflage, Köln 1961, S. 51 Nr. 86.

Maria mit dem Granatapfel

Nußbaumholz, vollrund geschnitzt. Auf der Rückseite der Bank ein rechteckiges Türchen aus Eichenholz mit Eisenscharnieren. – Das ehemals fest mit Maria verbundene Kind im 18. Jahrhundert in Verlust geraten. Zwei Finger der linken Hand fehlen. – Alte Fassung. – Höhe 93 cm. – Köln, 2. Viertel des 14. Jahrhunderts. Literatur: H. Wilm, Alte Kunst lebendig, Bildwerke aus einer Privatsammlung, Frankfurt 1942, Abb. 55/56. – Lempertz-Auktion, Alte Kunst, Kat. Nr. 474, S. 38, Nr. 295, Tafel 32.



In strenger Frontalität thront die Mutter auf einer kissenbelegten Bank. Lang fällt das gelockte Haar, das das breite, freundlich blickende Gesicht rahmt, auf die Schultern herab. Von besonderer Feinheit ist die Bildung der rechten Hand Mariens, die das auf den Kreuzestod Christi hinweisende Symbol des aufgesprungenen Granatapfels hält. Das gegürtete Gewand, das über den Knien in weiche, zu den Füßen herab fließende Falten gelegt ist, zeigt leuchtend rote Farbe. Die Skulptur gehört zu der weit verbreiteten Gruppe kölnischer Sitzmadonnen der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts, wie sie sich in vielen Sammlungen, Museen und Kirchen befinden. Das edle Motiv des gebeugten rechten Armes mit der Hand, deren feingliedrige Finger zum Halten eines Granatapfels oder eines anderen Gegenstandes nach oben gerichtet sind, kommt schon bei einem stilbestimmenden Werk dieses Typs vor: der Muttergottes des Dietkirches zu Bonn aus dem Umkreis der »Mailänder Madonna« (um 1322) des Kölner Domchores¹. Auch die von rechts unten schräg nach links oben gerichtete Beinstellung ist in der »Dietkirchenmadonna« vorgebildet. Namentlich im 2. Jahrhundertviertel wird der Typ »verbürgerlicht« und erhält deftige Züge. Die »Thronende Muttergottes« des Bonner Landesmuseums (Inv. Nr. 35, 6)², die um 1340 entstand oder die »Maria mit dem Kind« der Staatlichen Museen zu Berlin (Nr. 2019)³ geben einen Anhalt für die Rekonstruktion des stehenden Kindes, dessen rechtes Füßchen man sich auf dem linken Knie Mariens vorstellen darf, während das linke Füßchen wohl zurückgenommen auf der Thronbank stand. Die Stilmerkmale der Aachener Madonna, das volle, runde Gesicht mit dem Doppelkinn und dem hochgerichteten Mund, findet man in einer Anzahl kölnischer Reliquienbüsten aus dem 2. Viertel des 14. Jahrhunderts wieder⁴.

¹ Zuletzt bei P. Bloch, *Kölner Madonnen*, Mönchengladbach 1961, S. 15, Nr. 16 und Tafel 16.

² R. Hamann und K. W. Kästner, *Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge*, 2. Band, Marburg 1929, S. 193, Abb. 284. — Katalog »Unsere liebe Frau«, Aachen 1958, Kat. Nr. 11.

³ H. Demmler, *Die Bildwerke des deutschen Museums*, Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton, Berlin und Leipzig 1930, S. 41 f., Nr. 2019.

⁴ Vgl. Reliquienbüste im Kölner Schnütgen-Museum, Katalog Das Schnütgen-Museum, Köln 1958, S. 37, Nr. 77 mit Tafel. — O. H. Förster, *Die Sammlung Dr. Richard von Schnitzler*, München 1931, Tafel 81.

Relief des Marientodes

Zirbelholz. — Höhe 125 cm. — Breite 138 cm. — Alte Fassung. — Tirol (Brixen?) um 1470/80.

Es muß ein monumentaler Altar gewesen sein, zu dessen Skulpturenschmuck das Relief gehört hat.

Offensichtlich war es ein mariologisches Programm, das im Schrein und den Darstellungen der Altarflügel gezeigt wurde. Der »Marientod« war offenbar ein solches Flügelrelief, von dem das Auge des Betrachters zum Mittelschrein geführt wurde, der vermutlich die Darstellung der Verherrlichung Mariens zum Thema gehabt hat.

Maria ruht auf einer Bahre. Ihr Antlitz, das weder von Alter noch von Krankheit gezeichnet ist, wird von einem Schleier umrahmt. Die Augen sind halb geschlossen, weich sind die Übergänge von der Nase zur Backenpartie. Der Mund ist im leichten Lächeln entspannt. Zwei Kissen dienen dem Haupt Mariens als Unterstützung. Die übereinander gelegten Hände ruhen auf dem gefältnen Bahrtuch. Um die Gestalt der Liegenden haben sich die Apostel versammelt, unter ihnen, durch Größe und priesterliche Gewandung hervorgehoben, der hl. Petrus, der in der Linken das geöffnete Buch mit den Sterbebeten hält und die Rechte, die vielleicht das Aspergal umfaßte, emporhebt. In drastischer Lebensnähe ist das Haupt des Apostels mit dem lockigen Bart- und Haarkranz, der mächtigen Glatze und den kantigen Gesichtszügen gebildet. Neben ihm, die Hände vor der Brust gekreuzt, der Lieblingsjünger Johannes. Auch hier ist man weit von der lyrischen Feingliedrigkeit und dem Wohlklang der Züge entfernt, mit dem das Zeitalter der Mystik die Gestalt des Johannes ausgestattet hatte. Vielmehr scheint es, als habe die rustikale Gestalt eines tiroler Dörfers dem Künstler als Modell gedient. Diese herbe Verschlossenheit, der wortreiche Trauer fremd ist, prägt auch den Charakter der übrigen an der Bahre Mariens Versammelten. Typen voller Ehrbarkeit, verbunden in der Trauer um Maria. Zwei der Apostel, blockhaft schwere Gestalten, sitzen lesend auf der Stufe vor der Bahre.

Die Darstellung geht auf die *Legenda Aurea* des Jakobus da Voragine zurück, in der am Ende des 13. Jahrhunderts berichtet wird, wie Maria in der Sehnsucht, ihren göttlichen Sohn wiederzusehen, ein Engel erschien, der der Jungfrau einen Palmzweig reichte, den man vor ihrer Bahre hertragen sollte. Nach drei Tagen, so lauteten die Worte des Engels, würde sie sterben und in den Himmel aufgenommen werden. Da wünschte Maria, daß die Apostel bei ihr wären, um sie zu begraben. Und wie der himmlische Bote gesagt hatte, so geschah es. Von allen Orten, an denen die Apostel predigend weilten, wurden sie durch Wolken entrückt und in das Haus Mariens gebracht. Johannes verkündete ihnen, daß Maria dem Tode nahe sei. Gegen die dritte Stunde ließ ein Donnerschlag das Haus erbeben. Christus trat unter die Trauer-



gemeinde, um die Seele seiner Mutter zu sich zu nehmen und zum Himmel zu führen.

Die byzantinische Kunst hat erstmals die bildliche Darstellung des Marientodes, die sogenannte Koinesis, ausgebildet. Er zeigt Maria mit gekreuzten Händen auf dem Totenbett mit den klagenden Aposteln und der Gestalt Christi, der die Seele der Gestorbenen, dargestellt als kleines Kind, in den Armen hält. Die reife Entfaltung dieses Bildtyps brachte die gotische Plastik in Frankreich. Seine edelste Formgebung hat er am Südportal des Straßburger Münsters gefunden. Doch wie unser Relief aus der Spätzeit des 15. Jahrhunderts zeigt, gibt es gerade im späten Mittelalter auch Abweichungen von dem fest geprägten Bildtyp. So hat hier Petrus die Stelle eingenommen, an der man sonst häufig die Gestalt Christi antrifft. Nicht die wunderbare Aufnahme der Seele Mariens in den Himmel ist Gegenstand der Darstellung, sondern

die verinnerlichte Totenklage der Apostel. Die Erzählfreudigkeit, die ein so hervorstechendes Merkmal europäischer Plastik am Ende des Mittelalters ist, wird hier zurückgedrängt und macht einer Darstellung Platz, die bei aller Urwüchsigkeit der Gestaltung geprägt ist von seelischem Adel und kraftvoller Aussage.

Eine moselländische »Notgottes«

Nußbaumholz, vollrund geschnitzt. – Höhe 100 cm. – Ohne Fassung. – Rechter Arm Christi und Teil des Sockels ergänzt. Die Gestalt Gottvaters wohl ehemals mit Krone oder Tiara. – Moselländisch, um 1480, ehemals Sammlung Stiff, Königswinter.

Literatur: Die Kunstdenkmäler des Kreises Cochem, S. 209. – Lempertz-Auktion, Alte Kunst, Kat. Nr. 475, S. 48, Nr. 408, Tafel 61.

Das Gesicht Gottvaters ist von lockiger Haar- und Barttracht gerahmt. Von der kräftig gebildeten Nase gehen senkrechte Falten aus. Die Brauen sind zur Stirn hin hochgezogen, die Augen liegen in schattigen Höhlen gebettet. Weich sind die einzelnen Gesichtsteile miteinander verschmolzen. Ein vor der Brust gehaltener Mantel, der bis zur Erde reicht, umgibt die Gestalt. Die Hände halten den Leichnam Christi, zu dessen friedvollem Antlitz die mächtige Dornenkrone einen heftigen Kontrast bildet. Korkzieherartig gedrehte Locken quellen unter ihr hervor. Der Körper ist schwächling und kraftlos. Ein Lententuch umgibt die Hüften. Das



Unfeste, Schwankende der Gestalt wird durch die leichte Knickung des Körpers, durch die der Kopf Christi an die rechte Schulter des Vaters herankommt, noch unterstrichen.

Die Gruppe folgt der aus dem Burgundischen stammenden Darstellung der »Pitié – de – Nostre – Seigneur«¹, wie sie seit dem Ende des 14. Jahrhunderts auf alten niederländischen Gemälden und Altarbehängen vorkommt und im 15. Jahrhundert in der Plastik weite Verbreitung gefunden hat. Die Aachener Gruppe mit ihrer stehenden Figur Gottvaters folgt der Tradition, die, soweit wir sehen, mit der »Notgottes« des Meisters von Flémalle (Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut) begründet wurde. Nächst verwandt ist eine ähnliche Gruppe in der Pfarrkirche zu Cochem.

¹ G. Troescher, Die »Pitié-de-Nostre-Seigneur« oder »Notgottes« in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch IX (1936), S. 148. – Reallexikon z. DKG. IV, Sp. 436.

St. Leonhard als Schutzpatron der Gefangenen

Eichenholz, die rechte Hand, die wohl den Abtstab hielt, fehlt. – Reste einer alten Fassung. – Höhe 116 cm. – Brabant, um 1470/80.

In lockiger Anordnung umgeben die Haare das Haupt. Hoch wölben sich die Brauenbögen über den Augen. Reste der alten Fassung lassen hier noch die Schönheit der verlorenen Farbigeit erkennen. Die rechte Hand, die heute fehlt, hat einstmals wohl den Abtstab gehalten, während die linke ein Buch umfaßt hat. Das rechte Bein ist leicht nach vorn gestellt. Ein bärtiger Mann mit betend erhobenen Händen und einem Ringeisen um das linke Handgelenk kniet zu Füßen des Heiligen.

Die Stilmerkmale weisen in die flämische Kunstlandschaft der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, eine Zeit, in der die großen Maler, allen voran Rogier van der Weyden und Dieric Bouts, der europäischen Malerei entscheidende Impulse gaben. Hier auch finden sich Stätten, an denen der hl. Leonhard besonders verehrt wurde. Unmittelbar fühlt man sich an die Statue aus dem Leonhards-Retabel der Leonhards-Kirche in Zoutleeuw erinnert. Das Retabel entstand um 1478 in einer Brüsseler Werkstatt, und wie man die Gestalt des betenden Heiligen aus dem Retabel mit dem Franziskanermönch auf einer der Löwener Gerechtigkeitstafeln des Dieric Bouts in Verbindung gebracht hat, so fühlt man sich auch vor unserer Plastik wie von ferne an Figuren aus den Bildtafeln des großen Löwener Stadtmalers erinnert. Vermutlich wird man auch die Heimat der Aachener Skulptur in der Umgebung von Brüssel suchen dürfen.



Der aquitanische Glaubensprediger stammte aus edlem fränkischen Geschlecht und lebte am Hofe des Königs. Als dieser ihm ein Bistum übertragen wollte, verließ der Heilige den Hof und zog in die Gegend von Orléans. Späterhin gründete er bei Noblac im Gebiet von Limoges ein Kloster. Nach heiligmäßigem, an Wundern reichem Leben starb er um 620 und wurde späterhin besonders als Befreier der Gefangenen gerühmt.

So auch zeigt ihn die ins Suermondt-Museum gelangte Plastik. Die im 11. Jahrhundert geschriebene Leonhardslegende erzählt, daß der Heilige von einem in Ketten geschlagenen Übeltäter um Hilfe angerufen worden sei. St. Leonhard sei ihm im weißen Gewand erschienen und habe dem Sträfling befohlen, die Kette aufzunehmen, in die Kirche zu tragen und am Grab des Heiligen aufzuhängen.

Figur einer Sibylle

Lindenholz, rückseitig ausgehöhlt. — Höhe 113 cm. — Breite (Sockel) 51 cm. — Alte (nicht ursprüngliche) Fassung. — Süddeutschland, Umkreis des Erasmus Grasser.

Das strenge, längliche Gesicht wird von einer Hörnerhaube, unter der an den beiden Seiten Haarflechten hervorquellen, gerahmt. Über das in der Gürtellinie geraffte Gewand ist ein weiter Mantel gebreitet, der in schwungvollen Faltdrapierungen die Figur umgibt und in weitfallenden Bahnen über die Knie gebreitet ist. Mit der Linken hält die Frau ein geöffnetes Buch, auf dessen Text der ausgestreckte Zeigefinger der Rechten hinweist.

Monumentale Darstellungen der Sibyllen sind im Mittelalter selten. Da ihre Weissagungen jedoch von einigen Kirchenvätern auf das Erscheinen Christi gedeutet wurden, begegnet man ihnen hin und wieder vornehmlich im 15. und 16. Jahrhundert auch in der christlichen Kunst. Ihre bedeutendste Darstellung fanden sie in Michelangelos sixtinischer Decke und Raffaels Fresken in Santa Maria della Pace in Rom. Vermutlich handelt es sich bei dem ins Aachener Suermondt-Museum gelangten Bildwerk um eine Darstellung der Sibylle von Tibur, die dem Kaiser Augustus die bevorstehende Geburt Jesu verkündet haben soll. Wie Roger van der Weyden, der eine Generation früher im Berliner Bladelinaltar die Vision des Kaisers Augustus mit der Tiburtinischen Sibylle dargestellt hatte, gibt auch unser Bildschnitzer eine möglichst zeitnahe Deutung seines Gegenstandes, indem er die Prophetin als eine Bürgersfrau der Zeit um 1480 schildert.

Auf der Suche nach der Heimat dieser vermutlich aus einem großen Altarwerk oder dem Zyklus eines Ratssaales stammenden Figur wird man nach München geführt, wo der bedeutendste süddeutsche Bildschnitzer des späten Mittelalters, Erasmus Grasser, für Ulrich Aresinger, Pfarrer und Dekan der St.-Peters-Kirche zu München, einen Epitaph schuf, in dessen Ober-



zone neben dem thronenden Petrus die heilige Katharina erscheint¹. Sie ist es, die in Gesamthabitus und Tracht, in Sitzmotiv und Handhaltung wie die »vornehme Schwester« der Aachener Figur erscheint. Auf diesen Vergleich gestützt, wird man

für sie eine Entstehung im unmittelbaren Umkreis des Erasmus Grasser annehmen dürfen.

¹ Ph. M. Halm, Erasmus Grasser, Augsburg 1928, Tafel XII, XIII, (vgl. auch die Figur des hl. Achatius aus dem Achatiusaltar in Reichersdorf; bei Ph. M. Halm, a. a. O., Tafel XIX).



Kruzifixus

Eichenholz. — Höhe 142 cm. — Breite (der ausgebreiteten Arme) 136 cm. — Teile des Kopfes mit der Dornenkrone, linker Zipfel des Lendentuches fehlen. Große Teile der rechten Hand und des rechten Fußes ergänzt. Reste einer (nicht ursprünglichen) Fassung. — Maasländisch (Südlimburg), um oder wenig nach 1500.

Der Kopf mit den geschlossenen Augen und dem leicht geöffneten Mund ist in Todesagonie leicht auf die rechte Schulter geneigt. Die ausgemergelten Arme sind weit nach beiden Seiten ausgebreitet. Der schlanke Körper mit dem kräftig sich durchzeichnenden Thorax ist leicht zur linken Seite hin verschoben. Die ausgezehrten Beine sind übereinandergelegt. Die Füße waren einstmals mit einem Nagel durchbohrt. Das Lendentuch flattert nach rechts im Wind auf, während der wohl einst nach unten gerichtete linke Zipfel heute fehlt. Die Rekonstruktion der fehlenden Kopfpartie darf sich auf verwandte maasländische Kruzifixe, in denen das Haupt des Gekreuzigten mit einer

großen Dornenkrone umgeben war, berufen. Hierbei ist vornehmlich an den Christus vom Kalvarienberg in Beek¹ und an den Christus an der Kapelle von Burkel-lez-Peer² gedacht. Ebenfalls zugehörig ist ein Kruzifix im Maastrichter Bonnefantemuseum, der aus Voerendaal stammt, ein Gekreuzigter im Musée royal des Beaux-Arts in Antwerpen³ und ein Korpus in der Lütticher Kathedrale Saint-Paul⁴. Verwandt, doch wohl schon der nächsten Generation zugehörig, der Kruzifixus der Nikolauskirche in Lüttich⁵. Der als ständige Leihgabe ins Suermondt-Museum gelangte Kruzifixus läßt sich dieser maasländischen (genauer südlimburgischen), am Anfang des 16. Jahrhunderts zu datierenden Gruppe anschließen. Im unmittelbaren Umkreis des Meisters des Kalvarienbergs von Beek, dem Timmers⁶ zudem einen Korpus in der Friedhofskapelle von Itterfort zugeschrieben hat, scheint der Aachener Corpus entstanden zu sein. Der Einfluß der großen niederländischen

Malerei ist unmittelbar spürbar. Sie hat am Ende des 15. Jahrhunderts und am Beginn des 16. Jahrhunderts auch die Kunst im Maastrichter Raum entscheidend beeinflusst. Der Kruzifix des Bonnefanten-Museums⁷ läßt dies deutlich erkennen. Seine Zuschreibung an einen Maastrichter Bildschnitzer läßt die Bedeutung dieser Stadt für die Bildschnitzerei im ausgehenden Mittelalter deutlich werden. Zwischen dem Werk dieses großen Anonymus und den Kruzifixusdarstellungen des Meisters des Beeckischen Kalvarienbergs ist der stilistische Ort des Aachener Corpus anzunehmen.

¹ Comte J. de *Borchgrave* d'Altena, A Propos de l'exposition «Les Madones du Limbourg», Bruxelles 1936, Figur 33, S. 23.

² *Borchgrave* d'Altena a. a. O., Figur 36, S. 23.

³ M. *Devigne*, La Sculpture Mosane du XIIe au XVIe siècle, Paris et Bruxelles 1932, Pl. XXXVIII, Nr. 176, 179.

⁴ M. *Devigne*, a. a. O., Pl. XXXVIII, Nr. 177, 178.

⁵ M. *Devigne*, a. a. O., Pl. XLI, Nr. 195.

⁶ J. J. M. *Timmers*, Kulturschatten in Limbourg, Gotiek. Heerlen 1963, S. 11.

⁷ J. J. M. *Timmers*, a. a. O., Abb. 19, S. 14.

Jan Vermeer von Haarlem (1628 – 1691):

Niederländische Flußlandschaft

Öl auf Eichenholz. – Höhe 58 cm. – Breite 88 cm. – Ehemals im Besitz des Großherzogs von Meiningen.

Das Auge wandert über einen Fußpfad, der von der Landzunge des Vordergrundes über eine Brücke diagonal in die Bildtiefe führt. Auf einer kleinen Halbinsel, die in die Deltamündung eines Flußlaufes hineinstößt, steht, eingebettet in das

warme Sonnenlicht des sommerlichen Nachmittags, ein Bauernhaus. Im Hintergrund des Bildes erkennt man eine Stadt mit Türmen und Toren, rotgezielten Häuserdächern und einer die spitzen Giebel überragenden Kirche. Auch im rechten Mittelgrund schmiegt sich eine Ortschaft in das hügelige Gelände. Auf einer Bodenwelle erhebt sich eine Windmühle. Immer mehr läßt die optische Schärfe nach. Der silbrige Dunstschleier, der sich über die Landschaft legt, nimmt den Gegenständen ihren festen Kontur und läßt sie wie gewachsene Teile der lebendigen Natur erscheinen. An den Ufern des Stromlaufs, der sich im Hintergrund erstreckt, erkennt man nur noch schemenhaft angedeutet Dörfer und Städte.

Kaum läßt sich angeben, wo die Arme des Flusses ins weite Meer einmünden. Nur die Segel in der Ferne lassen erkennen, wo die Horizontlinie verläuft und Luft und Wasser sich zu verbinden scheinen.

Das Bild ist kein Landschaftsportrait, bei dem sich angeben ließe, wo der Maler mit seiner Staffelei gestanden hätte. Es ist vielmehr eine Abkürzung der holländischen Landschaft in ihrer unermesslichen Weite, ihrer leichten Melancholie und der Liebenswürdigkeit ihres Details. Jeder feste Umriß, jede harte Linie ist vermieden. Menschen, Bäume und Häuser erscheinen wie aus kleinen lichtgetränkten Farbtupfen gebildet. Das Spiegelbild, das sich im Wasser des Flusses malt, gibt der Land-



schaft eine zusätzliche Dimension. Deutlich erkennt man, wie der Künstler Lasur auf Lasur gelegt hat, um jene unvergleichlich schöne Transparenz zu erreichen, die dem Bild seinen Charakter gibt.

In der rechten unteren Bildecke erkennt man die Signatur des Jan Vermeer von Haarlem. Er hatte seine Landschaftskunst unter dem Einfluß Jakob Ruisdaels entwickelt, doch löst er sich von der Auffassung seines großen Lehrmeisters, um sich der Schilderung der unfaßbar weiten, in grauen Dunst verschleierte niederländischen Landschaft zu widmen. Philips Koninck ist in dieser Spätzeit sein künstlerischer Weggenosse gewesen.

sei an Dürers Feldhasen – ein Tierfell wiedergegeben hat, vielmehr ist hier die auf der Netzhaut vollzogene optische Impression des flaumig weichen Hasenfelles Gegenstand der Malerei. Hier liegen Ansätze zu einer Kunst, die im Impressionismus konsequent zu Ende geführt wurde. Auch das Motiv der Gefäße, die durch die sparsam aufgetragenen Lichtreflexe zwar unmittelbar gegenwärtig sind und dennoch gleichzeitig in den Raum zurückzuweichen scheinen, findet seine Fortsetzung in der Generation Manets. Hier gibt es keine festen Konturen, alle räumlichen Meßbarkeiten sind aufgehoben, eine Malerei entsteht, die das Materielle vergeistigt und die Malerei als absoluten Wert erschafft.

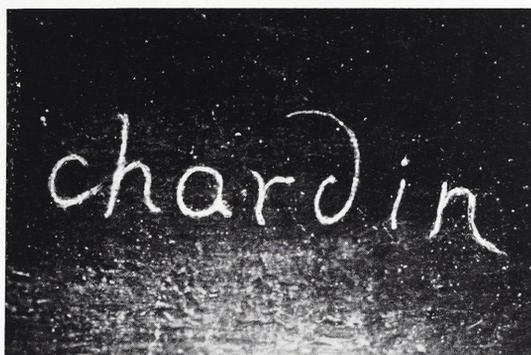
In der rechten unteren Bildecke erkennt man die Künstlersignatur Chardins, dessen Bilder zu den

Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699 – 1779):

Stilleben mit totem Hasen

Öl auf Leinen. – Höhe 62,5 cm. – Breite 49 cm. – Signiert unten rechts: Chardin (vgl. Titelbild).

Vor dunklem, räumlich unfaßbarem Grund sind einige wenige Gegenstände – ein Krug mit grünen Kräutern, eine Flasche sowie zwei Zitronen – um einen toten Hasen angeordnet. Das Tier ist mit den Hinterläufen an einem Haken aufgehängt und liegt mit Kopf und Vorderpfoten auf einer quer durch das Bild verlaufenden Sockelbank auf. Doch diese Gegenstände sind nur Vorwände für eine sehr sublimierte Kunst, die aus unbedeutenden Dingen Gegenstände eines höchsten malerischen Luxus macht. Dies ist kein Bild, das seine ganze Schönheit einem ersten flüchtigen Hinschauen preisgibt. Es gewinnt vielmehr bei längerer Betrachtung, dann spürt man, welche unerhörte Meisterschaft hinter der malerischen Wiedergabe dieser unbedeutenden Gegenstände steht. Dann erkennt man, wie überlegt der Bildaufbau in seinem Anstieg über den Tonkrug und die Flasche zu den Hinterläufen des Hasen komponiert ist und wie die lichten Rundformen des Zitronen-Stillebens ihre Entsprechung in den dunklen Wölbungen des Kruges finden. Angesichts der lichtdurchtränkten gelben Farbpigmente der Zitronenschalen und der »Farbtropfen«, in die die Pflanzenblätter aufgelöst sind, läßt sich nachvollziehen, daß man diese Kunst zwischen Vermeer und Corot angesiedelt hat. Das Fell des Hasen vereinigt in seiner flaumigen Weichheit die ganze Skala der Braunwerte. Hier ist nicht mit dem Spitzpinsel Haar um Haar gezeichnet, wie etwa das frühe 16. Jahrhundert – gedacht



großen Glanzleistungen des 18. Jahrhunderts gehören. Sie sind von durchgehender Qualitätshöhe, so daß man zu Recht sagen konnte: »Seine Fortschritte waren so rasch, daß zwischen seinen ersten und seinen letzten Werken fast kein Einschnitt fühlbar ist.« Dennoch möchte man glauben, daß das neu erworbene Bild, das noch nicht jene körnige, dabei pastose Farbigkeit auf grobstrukturierter Leinwand, wie dies für den ausgereiften malerischen Stil Chardins typisch ist, aufweist, zu den frühen Werken des Meisters, die vor 1732 entstanden sind, gehört. 1733 beginnen die figürlichen Bilder in seinem Werk zu überwiegen. G. Wildenstein hat ausgeführt, daß die frühen, vor 1732 entstandenen Stilleben ein Viertel des Werks Chardins ausgemacht haben.

Die Aachener Galerie hat mit diesem Bild ein Stück jener malerischen Poesie gewonnen, von der Marcel Proust gesagt hat, daß in ihren Werken kein einziger Pinselstrich isoliert steht und jeder Teil seine Daseinsberechtigung von einem anderen erhält und diesem gleichzeitig die seine aufdrängt.