

Eine Neuerwerbung der Gemälde-Galerie des Suermondt-Museums

Von Hans Feldbusch

Vor kurzem gelang dem Suermondt-Museum eine wertvolle Neuerwerbung: Aus dem Kunsthandel kam ein besonders qualitätsvolles Bild von Hans von Aachen mit der Darstellung der Anbetung des Kindes an die Galerie. Dieser Kölner Meister, einer der charakteristischsten Künstler des deutschen Manierismus, war bisher nicht in unserer Galerie vertreten. Schon seines Namens wegen — der Vater des Malers wurde in Aachen geboren — dürfte unsere Gemäldesammlung nicht auf ihn verzichten. Die Holztafel mißt in der Höhe 93 cm, in der Breite 156 cm und wird heute von einem holzgeschnitzten üppigen, nicht originalen Barockrahmen des 19. Jahrhunderts gerahmt. Dieser Rahmen hat der Tafel wohl auch ihre heutige, nicht ursprüngliche Form aufgezwungen. Der Erhaltungszustand des Bildes ist ausgezeichnet, es weist keinerlei falsche Restaurierungen oder störende Retuschen auf. Die für Hans von Aachen charakteristischen grellen und oft bunt wirkenden Farben haben ihre

ursprüngliche Leuchtkraft behalten. Ganz helle, leuchtende Farben heben die Mittelgruppe, die hl. Jungfrau mit dem Kind, aus dem Bildganzen heraus. Hier kontrastieren das kräftige Zinnober des Gewandes Mariä mit dem Himmelsblau ihres Mantels, mit dem fast weißen Inkarnat ihres Gesichtes und dem Grauweiß des Linnens, auf dem das Kind in der Krippe ruht. Hinzu mischen sich noch zarte Gelbtöne. Volles Licht von dieser Mittelgruppe her empfängt der jugendliche Hirte, der sich von links mit gezielter Gebärdensprache der Krippe nähert. In seiner Gewandung erscheint das Zinnoberrot schon um eine Stufe dunkler. Über die links im Vordergrund erscheinenden Personen, die als Halbfiguren gegeben sind, wird später noch zu reden sein. Bei der dem Beschauer den Rücken zukehrenden Frau, die durch ihre modische Haarfrisur mit den sich über den gewölbten Rücken biegenden, dünneflochtenen Zöpfen und durch ihr raffiniertes, stark dekolletiertes Kleid auffällt, spielt das



Abbildung 63: Hans von Aachen: Anbetung des Kindes.

im Gegenlicht erscheinende Inkarnat bis zum dunkelsten Zinnober. Bei der rechten Gruppe mit dem anbetend das Knie beugenden hl. Joseph, den Engeln und dem heran-nahenden Hirten verlieren die Farben ihre Grellheit und erfahren eine nahezu klassizistische Beruhigung. Aus dem Hintergrund leuchtet in die Szenerie, die in einer mit klassischen Säulen ausgestatteten Ruine spielt, ein tief-dunkler, nachtblauer Himmel hinein.

Der Künstler, dessen Name in verschiedenen Schreibarten vorkommt, wie Hans von Aachen oder Johann von Aachen oder Aken, wurde 1552 in Köln geboren und führte seinen Namen, wie oben bereits erwähnt wurde, nach der Heimat seines Vaters. In Köln war er Schüler des E. Jerrigh; 1574 ging er nach Venedig und fand dort Aufnahme bei Caspar Rehm. In Venedig nahm den jungen Maler die Farbenpracht der Werke Tintoretts gefangen. Nach seinem Aufenthalt in Venedig malte er für die Jesuitenkirche „il Gesù“ in Rom eine Anbetung der Hirten, die nur noch in einem Stich von Egidius Sadeler auf uns gekommen ist. Florenz war die nächste Station, hier war er mit Porträtaufträgen beschäftigt. 1588 kehrte er nach Köln zurück und schuf hier ein großes Altarblatt mit einer Kreuzigung für die Antoniterkirche und einen Flügelaltar für Maria im Kapitol. Von Köln aus zog der Künstler nach München an den Hof des Herzogs Wilhelm V. von Bayern. 1592 berief ihn Rudolf II. an den kaiserlichen Hof nach Prag. 1603 sandte der Kaiser seinen „Camer Maller“ wieder nach

Italien, um für ihn, der unvermählt war, eine Reihe schöner Fürstinnen zu porträtieren. Zu Beginn des Jahres 1615 starb Hans von Aachen in Prag und wurde mit allen Ehren im Veitsdom beigesetzt.

Hans von Aachen gehört zu den Hauptvertretern des Manierismus in Deutschland. Seine Kunst geht weniger aus eigenem Naturstudium und tieferem Empfinden hervor, sie schließt sich viel eher in mehr äußerlicher Virtuosität an fremde Vorbilder an. Unser Bild zeigt typisch manieristische Charakterzüge: Der jähe Wechsel zwischen hell und dunkel, das Nebeneinander von grellen, wie von einem Feuerschein beleuchteten Farben mit gebrochenen Farbpartien, verkrampfte Unruhe und fromme Inbrunst, Spannungselemente, die durch das Bildganze hindurchgehen. Alle Spielarten des Manierismus im guten Sinne einer eigenwertigen und durchaus eigengesetzlichen Abwandlung der Malerei der Hochrenaissance finden sich hier wieder. Parmeggianino könnte bei manchen Erfindungen unseres Bildes Pate gestanden haben. Die drei Halbfiguren des Vordergrundes, die der Szenerie die Tiefe eines Theaterproszeniums verleihen, könnten aus dem Skizzenbuch des italienischen Manieristen stammen.

Die genaue Einordnung der Tafel in das Gesamtwerk des Hans von Aachen muß einer späteren genaueren Untersuchung¹⁾ vorbehalten bleiben. Ich möchte sie zeitlich in die Nähe der Anbetung der Hirten rücken, die der Maler für „il Gesù“ in Rom malte.

¹⁾ Diese wird sich auch mit der Zuordnung zu den beiden Repliken im Wallraf-Richartz-Museum, Köln, und in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover, zu beschäftigen haben.

Bericht über die Spaltung des Bildes von Macke

Von Hans Feldbusch

Als ich mich Ende des vergangenen Jahres entschloß, den beiderseitig bemalten Karton August Mackes spalten zu lassen, schien mir kein geeigneterer Restaurator dafür in Frage zu kommen, als Prof. Hübner vom Augustiner-Museum in Freiburg.

Der Arbeitsprozeß selbst ging folgendermaßen vor sich: Auf der einen Seite des Kartons befand sich das Gemälde „Begrüßung“ (Querformat), auf der anderen Seite das „Bildnis der Frau des Künstlers“ (Hochformat). Die Darstellungen sind nicht signiert, nicht monogrammiert und nicht datiert. Die Größe der Pappe beträgt 50 × 70,5 cm, die Dicke 3,8 mm. Beide Darstellungen sind in Mischtechnik ausgeführt.

Zuerst wurde die zu bemalende Seite mit Dextrinwasser sättigend eingestrichen und danach die Darstellung mit Temperafarben weitgehend untermalt, mit Ölfarben deckend und auch lasierend fertiggemalt und nach dem Trocknen mit Harzfirnis gefirnist. Soweit der Restaurator feststellen konnte, erhielten die Gemälde nachträglich mit einer Wachspaste einen sehr dünnen Überzug, der nach Verdunstung des Lösungsmittels leicht gebürstet wurde, um dadurch einen seidenähnlichen matten Glanz

der Oberfläche zu erreichen. Die Temperauntermalung ist absichtlich nicht an allen Teilen mit Ölfarben übermalt. Die Oberfläche besteht somit aus einem Wechsel von reiner Temperafarbe und reiner Ölfarbe über Tempera, wodurch sehr reizvolle Farbstrukturwirkungen entstanden.

Die Pappe ist ein gewöhnlicher Bildträger, eine dicht gepreßte Lumpenpappe, die verschiedenfarbige kleine Stoffpartikel und auch Eisenfeilspäne enthält. Letztere wurden wohl zur „Beschwerung“ zugemengt.

Um die beiderseitig bemalte Pappe zu spalten, beklebte der Restaurator die Bildseiten mit weißem Japanpapier, wobei er wässrigen, säurefreien Klebstoff verwendete. Auf die erste Beklebung wurden noch zwei weitere dünne weiße Papiere geklebt und das Ganze unter leichtem Druck zwischen dicken Pappen bis zur gründlichen Trocknung belassen. Die Pappen wechselte man täglich zweimal, um die Feuchtigkeit restlos zu entziehen.

Gegen die beklebten Bildseiten wurden Stabfurnierplatten gelegt, die genau die Größe der bemalten Pappe hatten. Die Furnierplatten erhielten an den gegenüberliegenden Längsseiten je zwei gewinkelte Metallschienen,