



Abb. 1  
 »Versuchung des hl. Antonius«, nördliche Niederlande/Westfalen, um 1500

## Zwei Neuerwerbungen für die Skulpturensammlung des Suermondtmuseums

von Ernst Günther Grimme

### Ein Relief mit der »Versuchung des hl. Antonius«.

In der reichen Sammlung mittelalterlicher Skulpturen des Aachener Suermondt-Museums befinden sich vier Bildwerke des hl. Antonius des Einsiedlers. Sie zeigen den Heiligen in der Mönchstracht und mit den Attributen des T-förmigen Stabes, des Schweinchens und des besiegten Satans. Sie dürften aus Figurenaltären stammen, wie man sie am Ende des Mittelalters gern den vierzehn Nothelfern, zu denen man auch den hl. Antonius zählte, errichtet hat.

Bisher fehlte zur Abrundung des künstlerischen und ikonographischen Komplexes der Antoniusdarstellung eine charakteristische Szene aus der Legende des Heiligen. Sie ist nunmehr durch ein Holzrelief, das die Versuchung des Eremiten darstellt, in die Aachener Skulpturensammlung gelangt.

Der hl. Antonius der Einsiedler wurde 251 zu Koma bei Heraklea in Oberägypten geboren. Seit seinem 20. Jahr lebte er als Einsiedler in einem

Felsengrab in der Nähe seines Heimatortes, ein weiteres Menschenalter auf einem Berg jenseits des Nils. Den Rest seiner Tage verbrachte er in einer Wüstenoase, wo er einer großen Zahl von Schülern Lehrer und Vorbild war. Im Alter von 105 Jahren ist er im Jahre 356 weit berühmt und hoch verehrt gestorben.

Vornehmlich durch die Gründung des Antoniterordens zu St. Didier de la Motte im Jahre 1095 wurde der Heilige im Westen volkstümlich. Hierhin waren gegen Ende des 10. Jahrhunderts seine Reliquien gekommen. Der Orden wurde von dem französischen Edelmann Gaston, dessen Sohn auf die Anrufung des Heiligen hin von schwerer Krankheit genesen war, gestiftet. Zahlreiche Spitäler wurden von dem Orden unterhalten. Namentlich die vom sogenannten Antoniusfeuer, einer im späten Mittelalter oft pestartig wütenden Krankheit, Befallenen wurden von den Mönchen gepflegt.

Im Rheinland wurde der hl. Antonius mit den hll. Hubertus, Kornelius und Quirinus als einer der vier heiligen Marschälle besonders verehrt. Die Gewandung, in der Antonius in der mittelalterlichen Kunst stets dargestellt wird, ist die Tracht der Antoniter: der bis zu den Füßen reichende Rock mit weiten Ärmeln, das schmale Skapulier, eine mit Kapuze ausgestattete Kappa und eine birettartige Mütze. Der Heilige hält meist einen Rosenkranz und ein Glöckchen, das einen Hinweis auf das den Antonitern verliehene Privileg darstellt, für die von ihnen betreuten Spitäler Almosen zu sammeln. Das Glöckchen zeigte ihre Ankunft an. Das Tau-förmige Kreuz, auch *crux commissa* genannt, ist sein individuelles Attribut. Vermutlich liegt diesem Stabkreuz keine tiefere Bedeutung zugrunde. Es ist vielmehr eine Stilisierung des Stabes mit horizontalem Griff, wie ihn der Heilige gebraucht hat. Nach der Erklärung von Molanus-Paquot sind die Antonius-Attribute so zu erklären, daß der Heilige zu den Dämonen, die ihn bedrängten, gesprochen habe: *Signum enim crucis et fides ad Dominum inexpugnabilis nobis murus est* (Siehe, das Zeichen des Kreuzes und der Glaube an Gott ist eine uneinnehmbare Mauer, die uns beschützt). Ein vertrauensvoll zu ihm aufblickendes Schweinchen gilt als der besondere Schützling des Heiligen und kennzeichnet ihn als Patron der Haustiere. Ob das Schwein ursprünglich ein Symbol des Teufels gewesen ist, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Gerade im späten Mittelalter ist Antonius mit seinen Attributen immer wieder so dargestellt worden. In Jan van Eycks »Anbetung des Lammes« erscheint Antonius unter den Eremiten. Stock und Rosenkranz sind ihm als Attribute beigegeben. Im Portinari-Altar des Hugo van der Goes trägt der Heilige

eine Glocke in der Hand. Auch Memling hat ihn in seinem Chatsworth-Altar mit Glöckchen, Stock und Schweinchen dargestellt.

In der Lebensbeschreibung des hl. Antonius wird davon gesprochen, daß er durch Jahre hindurch im Kampf mit Satan und seinen Helfern gestanden habe. Das späte Mittelalter hat diese Parabel höchst realistisch geschildert und die Versuchungen, die sich im Geist des Heiligen abspielten, durch dämonenartige Ungeheuer, die den Eremiten heimsuchen, unmittelbar anschaulich gemacht.

Dies auch ist das Thema des für das Suermondt-Museum erworbenen Reliefs, das den Heiligen von Ungeheuern und Dämonen bedrängt vor seiner Klausur zeigt. Hervorgehoben durch zwei Bäume, die eine Art Rahmung für das asketische, von reicher Haar- und Barttracht gerahmte Antlitz bilden, nimmt der Heilige die Mitte der Komposition ein. Der Blick ist auf das kleine Schwein zu seiner Rechten gerichtet, das sich in seiner vertrauensvollen Hinwendung zum Heiligen gegen die Zone des Bösen deutlich absetzt.

Von links schreitet als Zerrbild eines Antoniters ein Teufel herbei, der sich auf einen Stock stützt, um dessen Krücke ein Rosenkranz gelegt ist. Die Mönchskapuze ist von seinem Kopf gerutscht und läßt die Maske des Versuchers sichtbar werden. Drei weitere Ungetüme mit Fledermausohren, Eber-rüsseln, Schuppenkleidern und Krallenfüßen drängen von der anderen Seite auf den Heiligen ein. Der Kontrast zur kontemplativen Versunkenheit des Einsiedlers kann nicht größer gedacht werden.

Das aus Eichenholz geschnitzte Relief ist 82 cm breit und 76 cm hoch. Als Schnitzerei kommt die Versuchungsszene in der Kunstgeschichte kaum vor, wogegen die Darstellung in der Malerei außerordentlich häufig ist. In Boschs Versuchungstriptychon in Lissabon und Grünewalds Isenheimer Altar hat sie ihre wohl großartigsten künstlerischen Ausprägungen erfahren. Unser Relief stammt wahrscheinlich auch aus dem Zusammenhang eines großen Schnitzaltars, von dessen Aussehen wir keine Vorstellung mehr haben. In der Hintereinanderordnung der Bildgründe folgt es der Anordnung, wie sie die großen flämischen Ateliers am Ausgang des Mittelalters entwickelt hatten. Doch deutet der Stil des Werkes auf eine Entstehung in den nördlichen Niederlanden mit Gelderland und Nordwestfalen. Die stilistischen Analogien zu unserem Relief finden sich in Bildwerken, wie sie an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert in dieser reichen Kunstprovinz entstanden sind. In der Anordnung und im Figurenstil steht ein Relief des erzbischöflichen Museums in Utrecht<sup>1</sup> mit der Anbetung der



Abb. 2  
Detail aus Abb. 1

Hirten besonders nahe. Vergleichbar ist die Anordnung der Figuren, die Betonung der Zentralgruppe durch zwei kräftige Vertikalachsen sowie der bildnerische Stil. Hier wäre vor allem auf die Gestalt des hl. Josef in dem Utrechter Altärtchen zu verweisen. In der Art, wie der wiesenartige Grund durch Felsgestein unterbrochen wird, wie Architektur ins Bild einbezogen und trotz knappen Tiefenraumes die Illusion der dritten Dimension gewonnen wird, lassen sich die beiden Reliefs zueinanderrücken, wengleich eine individuelle

Verwandtschaft nicht unmittelbar besteht. Das Utrechter Relief ist in den nördlichen Niederlanden zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstanden.

In seiner packenden Urwüchsigkeit, seiner unmittelbaren Dramatik und seinem als künstlerisches Mittel benutzten Kontrastreichtum vertritt das neu erworbene Relief eine Bildgattung, in der das Novellistische in den Vordergrund tritt und die Phantasie des Künstlers und Auftraggebers dem Werk seine charakteristischen Akzente gibt.

<sup>1</sup> D. Bouvy »Beeldhouwkunst Aartsbisschoppelijk Museum Utrecht«, Utrecht 1961, S. 88, Kat. Nr. 135, Pl. III.

### **Eine ober- oder mittelrheinische Madonna der Zeit um 1500**

(vgl. Titelbild)

Mit einer oberrheinischen Muttergottesfigur gelangte in diesem Jahr eine wichtige Skulptur als Neuerwerbung in das Suermondt-Museum. Erstmals ist damit die Stilprovinz des Oberrheins durch ein charakteristisches Beispiel in der Aachener Sammlung vertreten.

Die Skulptur ist aus Lindenhholz. Sie mißt in der Breite 35 cm und ist 74,5 cm hoch. Die rückseitige Aushöhlung weist sie als Wandfigur aus, deren Platz vermutlich in einem Altarretabel gewesen ist. Der Erhaltungszustand ist gut, die alte Fassung zu großen Teilen erhalten.

Maria sitzt leicht nach links gewandt und hält mit ihren Händen das muntere Kind. Ihre Augen sind abwärts auf den Betrachter gerichtet. Die gerade und lang gebildete Nase geht in die schön gewölbten Brauenbögen über. Das Gesicht ist von kräftiger, ovaler Form, wie es für die oberrheinischen Madonnen des Spätmittelalters bezeichnend ist. Langgewelltes, in der Mitte gescheiteltes Haar rahmt in üppiger Fülle das Gesicht. Über dem modisch drapierten Kleid mit dem engen Mieder und den charakteristischen drei Parallelfalten, die den Rock gliedern, trägt Maria einen weiten, vor der Brust von einem Band gehaltenen Mantel. Besonders erfindarisch und geistvoll erweist sich der Schnitzer des Bildwerks in der Gestaltung des Faltenwurfs, der hier gebrochen und eckig, kleinteilig und vibrierend, dort in langen, rhythmisch bewegten Faltenbahnen die Figur umgibt. Nach Kinderart hat sich der Jesusknabe auf dem Schoß Mariens aufgerichtet und steht nun, von der Mutter gehalten, mit dem rechten Bein auf ihrem Knie, während das linke frei in der Luft schwebt. In der einen Hand hält das Kind eine

Traube, von der es mit der rechten Hand soeben eine Beere gepflückt hat, die es in präziöser Geste zwischen Daumen und Zeigefinger hält. Es ist das Traubensymbol, wie es schon in frühchristlicher Zeit für Christus als den mystischen Weinstock geprägt worden ist. Was hier am Ende des Mittelalters wie ein genuehaftes, spielerisches Motiv wirkt, hat seine Wurzel in der ältesten christlichen Überlieferung, ja im Wort Christi selbst.

Die leichte seitliche Wendung Mariens und des Kindes sowie die geringe Verschiebung der Kompositionsachse zur linken Seite hin machen es wahrscheinlich, daß die Figur aus dem größeren Zusammenhang einer Figurengruppe stammt. Vielleicht hat es sich bei der heute fehlenden Figur um eine Darstellung der Mutter Anna gehandelt. Im Gegensatz zu den Darstellungen dieses Themas, wie sie seit dem 14. Jahrhundert geläufig sind — die stehende Mutter Anna, die die kleine Maria und das Jesuskind auf ihren Armen hält — sind am Ende des Mittelalters solch breitgelagerte Gruppen, in denen die sitzende Anna und Maria das Kind zwischen sich nehmen, besonders beliebt gewesen. Möglicherweise stammt die Aachener Madonna aber auch aus einer Gruppe mit der Anbetung der Könige.

Stilistisch steht die Skulptur einer oberrheinisch-elsässischen Gruppe nahe, zu deren Hauptwerken die Maria mit dem Kind aus Niedermohrschwihl gehört, die heute im Unterlindenmuseum zu Colmar aufbewahrt wird.<sup>1</sup> Die monumentale Skulptur mißt 1,55 m und wurde von einem Schmied in Niedermohrschwihl erworben. Maria steht auf der Mondsichel. Sie hält das Kind mit



*Abb. 3*  
*Maria mit dem Kind, Ober- oder Mittelrhein, um 1500*

beiden Händen und senkt den Blick auf den Betrachter. Üppiges Haar rahmt das von leichter Melancholie überschattete Gesicht. Deutlich spürt man im Tragemotiv des Kindes und des vor dem Körper hochgezogenen Mantels das Nachwirken der Dangolsheimer Madonna (Straßburg, um 1470; Berlin, ehem. staatl. Museen), in der das Fortleben der Nicolaus-Gerhaert-Tradition so unmittelbar lebendig ist.

Schwesterlich verwandt ist der Madonna in Colmar eine Marien-Skulptur aus Leiselheim am Kaiserstuhl bei Freiburg i. Br., die heute im Besitz des badischen Landesmuseums Karlsruhe ist.<sup>2</sup>

Weiterhin läßt sich die thronende Madonna eines Freiburger Meisters aus der Zeit um 1510—20 in den staatl. Museen zu Berlin<sup>3</sup> mit dem Aachener Stück vergleichen. Auch sie ist aus Lindenholz und mißt in der Höhe 1,25 m. Das längliche, wie von stiller Trauer überschattete Gesicht, das Herausgreifen des rechten Armes aus dem umgelegten Mantel, die knittrig gebrochenen, über den Knien hochgezogenen Stoffbahnen des Mantels, der lange Hals und die wellenförmig geführten Haarsträhnen legen eine Entstehung beider Werke in der gleichen Stilprovinz nahe. Als weiteres Vergleichsbeispiel sei auf die Maria aus einer Anbetung des Kindes verwiesen, die aus der Sammlung Oertel in die staatlichen Museen in Berlin gelangte.<sup>4</sup>

Eine oberrheinische Maria mit dem Kind aus dem bayerischen National-Museum in München läßt sich anschließen.<sup>5</sup>

Endlich sei in diesem Zusammenhang noch die Figur einer stehenden Heiligen genannt, die Heinrich Iselin (?) geschaffen hat, und die sich in den staatlichen Museen in Berlin befindet.<sup>6</sup> Mit ihr aber verbindet sich die Erinnerung an den Hochaltar der Kirche von Lautenbach im Kinzigtal zwischen

Konstanz und Straßburg, die Marienkrönung in Honau bei Kehl und das Marienrelief, das sich in der Sammlung Böhler in München befindet.<sup>7</sup>

Gewiß hat auch die zeitgenössische Graphik für die oberrheinische Plastik Bedeutung gewonnen. So wird man den Typus der Aachener Madonna in der Halbfigur Mariens mit dem Kind vom Stich L 73 des Meisters E. S. wiedererkennen.<sup>8</sup>

Die neuerworbene Aachener Marienfigur läßt sich jedoch nicht mit voller Eindeutigkeit an den Oberrhein lokalisieren. Sie macht deutlich, wie fließend die Grenzen zwischen »Oberrhein« und »Mittelrhein« sind. Im Umkreis der Mainzer Plastik vom Ausgang des 15. Jahrhunderts läßt sich vornehmlich eine Figurengruppe zum Vergleich heranziehen, die wegen ihrer kostümlichen Eigenart zum Werk eines Meisters »mit dem Brustlatz« zusammengefaßt wurde.<sup>9</sup> Vornehmlich die Maria der Pfarrkirche von Eltville und die Sitzmadonna aus Hattenheim im Diözesan-Museum zu Limburg a. L. gleichen in ihrem sanften, leidenschaftslosen Wesen, das erfüllt ist von feiner, inniger Empfindung der Aachener Plastik<sup>10</sup>.

Faßt man die Ergebnisse des Vergleichs mit den angeführten Werken zusammen, so wird man die Aachener Skulptur an die Schwelle des neuen Jahrhunderts rücken dürfen. Vom stilistischen Erbe des Nicolaus Gerhaert ist nicht mehr allzu viel zu spüren, eine gewisse Erschlaffung der bildnerischen Kräfte kündigt sich an.

Im Gegensatz zu den hier aufgeführten richtungweisenden Figuren gehört die Aachener Madonna nicht zu den stilbestimmenden Bildwerken ihrer Zeit, doch macht die anmutsvolle, in sich ruhende Schönheit die Figurengruppe zu einem besonders lebenswürdigen Werk von hoher künstlerischer Qualität, das am Ober- oder Mittelrhein entstanden ist.

<sup>1</sup> L. Kübler »Das Unterlindenmuseum zu Colmar« Colmar 1955, Kat. Nr. 128, Taf. XVIII.

<sup>2</sup> abgeb. bei: Eckener-Mangold »Madonnen — Bildwerke — Miniaturen«, Konstanz o. Jahr, Taf. 52.

<sup>3</sup> zuletzt bei: H. Maedebach und U. Schönrock, Staatl. Museen zu Berlin, Skulpturen-Sammlung, Bildheft, Berlin 1956, Taf. 24/25.

<sup>4</sup> Staatliche Museen zu Berlin, Die Bildwerke des Deutschen Museums, 3. Band, Th. Demmler »Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton«, Berlin und Leipzig 1930, S. 146, Nr. 8347 m. Abb.

<sup>5</sup> Katalog des bayerischen National-Museums München, Bd. XIII, 2 »Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein«, München 1959, Kat. Nr. 121, S. 130/131; O. Schmitt »Oberrheinische Plastik im ausgehenden Mittelalter«, 1924, Taf. 69 b.

<sup>6</sup> L. Fischel »Nicolaus Gerhaert und die Bildhauer der deutschen Spätgotik«, München 1944, S. 118, Abb. 116.

<sup>7</sup> L. Fischel a. a. O., Abb. 117, 118.

<sup>8</sup> abgeb. bei: E. Hessig, »Die Kunst des Meister E. S. und die Plastik der Spätgotik«, Berlin 1935, T. 56.

<sup>9</sup> G. Tiemann »Beiträge zur Geschichte der mittelrheinischen Plastik um 1500«, Speyer 1930, S. 71 ff., Tafel 35-48.

<sup>10</sup> G. Tiemann, a. a. O., Tafel 36/37, 40/41.