

Rückschau auf drei Ausstellungen mit Werken aus Kirchen- und Privatbesitz

Mittelalterliche Plastik in der Sammlung Hermann Schwartz, Mönchengladbach

Plastiken aus dem Rhein-Maasland, aus Flandern, Frankreich und der Steiermark bilden den Kern der Sammlung H. Schwartz. Hinzu gesellen sich Einzelwerke aus Niedersachsen, Oberschwaben, aus Tirol und Böhmen. — Das früheste großplastische Werk ist das niedersächsische Kalksteinrelief eines betenden Engels vom Ausgang des 12. Jahrhunderts (Kat. Nr. 2). Die hohe Qualität läßt an Hildesheim und Halberstadt denken. — Am Mittelrhein entstand eine um 1250-60 datierte thronende Madonna (Kat. Nr. 10), deren teilweise abgeriebene Fassung noch den alten Glanz des goldenen Haares und Mantels sowie des silbergefaßten Thrones ahnen läßt. In der noch strengen Frontalität des Thronens, der symmetrischen Wellenform des Haares und dem charakteristischen Aufliegen des Gewandes auf dem Boden, der schalenartigen Herumführung des Mantels und der plastischen Kraft, mit der die Bewegungen in den Raum vorzustoßen beginnen, gehört sie zu einer Gruppe, die sich um den Prototyp dieser Figuren, eine aus Boppard stammenden Muttergottes im Trierer Diözesanmuseum gruppieren läßt. — Aus dem Maasgebiet kommt die Marmorskulptur eines Apostels Thomas (um 1350, Kat. Nr. 20). Er vertritt den Typ von Alabaster- und Marmorbildwerken, der in den Maaslanden beheimatet, bis nach Frankreich, England und den Rheinlanden ausstrahlte. — Mit einer kleinen Muttergottes auf der Mondsichel der Zeit um 1420 (Kat. Nr. 27) kommt man in niederrheinisch-kölnischen Umkreis. Mit der Madonna der Aachener Foillankirche und der Kölner Lyskirchenmadonna bildet sie eine Werkgruppe, deren nähere Umgrenzung wünschenswert wäre. Skulpturen des Aachener Suermondt-Museums erlauben, die Stücke

vor weiterem Hintergrund zu sehen. Hier wären vornehmlich die kostbare Buchsbaumpietà und die Madonna aus einer Anbetung des Kindes zu nennen. Sie weisen vielleicht noch unmittelbarer auf die burgundischen Niederlande als die Heimatlandschaft dieses Stiles. Man denkt an Buchmalereien nach Art der Madonna aus den Widmungsblättern der »Très Belles Heures« von Brüssel (um 1409), ein Blatt, das sich eng an die »Madonna mit dem Spruchband« (»Recueil de traités didactiques«; Fr. 926, fol. 2), die Pol van Limburg vor seiner Arbeit für Jean de Berry zugeschrieben wird, anlehnt. Damit gelangt man in den weiteren Umkreis eines Meisters, auf dessen Eigenart durch ein Werk der Sammlung Schwartz ein neues Glanzlicht fällt: den sog. Rimini-Meister, dem der Ausstellungskatalog einen trauernden Engel aus Marmor (Kat. Nr. 28) zuweist. Der Vergleich mit der Figur der Frankfurter Maria-Magdalena in ihrer kristallinen Spröde und Gratigkeit der Linienführung zeigt, welche Varianten innerhalb des Frühwerkes des Rimini-Meisters doch möglich sind. Was W. Paatz von ihm gesagt hat, daß er so klar aber auch so hart und kalt wie lauterer Glas, wie Kristall wirke, und daß sich unter den Händen dieses objektiv empfindenden Meisters die Lebenswärme verliere, daß läßt sich nur eingeschränkt auf den Engel der Sammlung Schwartz, seinen geistigen Adel und die tiefe Beiseeltheit des verinnerlichten Schmerzes anwenden. Vielleicht könnte eine spätere Datierung des Engels innerhalb des Werkes des Rimini-Meisters die Verschiedenartigkeit der beiden Figuren zwanglos erklären. Die niederländische Komponente im Werk des Rimini-Meisters betonend hat man den Frankfurter Altar in zeitlicher und landschaftlicher Nähe zum Hochaltar der Dortmunder Reinoldikirche gesehen und für beide als Entstehungszeit die frühen zwanziger Jahre des 15. Jahrhunderts gefunden. Von hier fällt der Blick auf den »Kalvarienberg« (Kat. Nr. 35) unserer Sammlung, der, aus ähnlichem Altarzusammenhang stammend, zu den Schlüsselwerken der Kollektion gehört. Doch ist die im Katalog vorgeschlagene Datierung »Um 1430-40« sehr früh angegeben und würde die Kreuzigungsgruppe in ihrem unerhörten Realismus auf ein Jahr-

zehnt an den Dortmunder Altar heranrücken. Erinnern die Dortmunder Reiterfiguren unter dem Kreuz noch an Reiterdarstellungen, wie man sie aus der »Begegnung der drei Könige« der »Très riches Heures du duc de Berry« in Chantilly kennt, so war zur Zeit der Entstehung des Mönchengladbacher Altares die an der Natur geprüfte Darstellung, die etwa in den Tafeln der gerechten Richter und der Streiter Christi vom Genter Altar das Kreatürliche der Pferde neu bewertete, offenbar schon Allgemeinbesitz geworden. In der Typisierung der Gestalten, dem Beginn räumlicher Staffelung ist vieles grundgelegt, was sich in der nächsten Generation am Oberrhein, beispielhaft vertreten in den Molsheimer Reliefs (Straßburg, Musée de l'œuvre Notre Dame) entfaltet. Dort entstand eines der schönsten Werke der Sammlung Schwartz: die »Maria einer Anbetung« (Kat. Nr. 40) aus dem Kreis des Meisters des Molsheimer Reliefs. 1462 hatte Nikolaus Gerhaert van Leyden das Grabmal des Erzbischofs Jakob von Sierck in Trier signiert. Noch im gleichen Jahr oder ein Jahr später kommt Nikolaus Gerhaert nach Straßburg. Die wundervolle Plastik der knienden Maria mit dem glockenförmig fallenden Gewand, dem breit auf dem Boden aufliegenden Faltenkranz und dem grazilen, ein wenig schüchternen Gebetsgestus (Züge, in denen letztlich der Stil der Maria aus der Dijoner Anbetung des Kindes R. Campins noch nachklingt und die niederländische Komponente der oberrheinischen Kunst deutlich macht) weiß noch nichts vom raumhaltigen Stil Nikolaus Gerhaerts. Doch wie lange konnte ein so bedeutender Meister, wie es der Schnitzer der Schwarzschen Madonna war, von Nikolaus Gerhaerts Kunst unbeeindruckt bleiben? (Stilistisch vergleichbar, wenn auch von geringerer Qualität ist die thronende Madonna eines Straßburger Meisters um 1460 im Straßburger Frauenhaus). Ein ikonographisch interessantes Relief der »Notgottes« (Kat. Nr. 30) kommt aus Brabant und ist mit 1420-30 sehr früh datiert. Der Hinweis auf die Altäre in Dortmund und Hakendover bestimmt die Lokalisierung. J. Aachter hat neuerlich aufgrund der Maßwerkgestaltung der Schreinarchitektur eine neue Stütze für die von D. Roggen vorgeschlagene Spätdatierung des Altares in Hakendover nach 1432 erbracht. Der Vergleich mit dem auch aus einem Altarwerk stammenden Notgottesrelief mit dem Gottvater von Hakendover erweist diesen in der Schönlinigkeit und Lyrik des Faltenwurfs als das frühere Werk. Dagegen deuten die stark überschrittenen, gegeneinander geführten Faltenrhythmen bei minderer Qualität unseres Reliefs auf spätere Entstehung, die schon an die Jahrhundertmitte denken läßt.

Von imposanter Geschlossenheit ist die burgundische Plastik eines um 1470 datierten heiligen Martinus (Kat.

Nr. 41). Der Heilige wendet sich auf seinem mächtigen, klobigen Pferd und teilt seinen Mantel mit dem Schwert. Die Gruppe wird nicht ganz überzeugend mit dem hl. Grab in Tonerre in Verbindung gebracht, das schon 1454 gestiftet, noch stark in der Slutertradition steht, zum anderen im Typ mit der Martinusgruppe von Arcenant verglichen, die Oursel (L'Art de Bourgogne, Paris-Grenoble 1953, S. 144) an den Beginn des 16. Jahrhunderts setzt. Sind nicht die Figuren der ins frühe 16. Jahrhundert datierten Grablegung von Talant näher stehend?

Herb in der Auffassung eine normännische »Flucht nach Ägypten« (um 1500, Kat. Nr. 50), die sich auch nach Verlust der zugehörigen Josefsfigur voll behauptet. Von eigenartigem Reiz sind die Figuren zweier heiliger Jungfrauen im reichen Zeitkostüm der Zeit um 1520 bis 1530 (Kat. Nr. 67). Die kühlen Töne der Fassung, vornehmlich das Blau der Gewänder, deuten auf ein Kolorit des 17. Jahrhunderts. In der Pariser Ausstellung »L'Art en Champagne« 1959 ist man verwandten Stücken begegnet. Sie kamen aus der Kirche St. Jean und St. Madelaine sowie dem Hôtel-Dieu in Troyes.

Für die Mechelner Plastik des ausgehenden 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts bietet die Sammlung Schwartz zwei schöne Beispiele. Eine um 1480 datierte heilige Barbara (Kat. Nr. 43) zeigt den noch nicht manieristisch erstarrten, charakteristischen Mechelner Typ mit dem eingebrannten M. Nahe verwandt ist eine Schutzmantelfigur in den Berliner ehemals staatlichen Museen. Sie ist durch Schlegel- und Muschelzeichen als Brügger Arbeit ausgewiesen. (Zugehörig auch eine kleine Maria mit Kind, Brüssel, 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts im gleichen Museum, Demmler Nr. 8103). Das spätere Mechelner Stück der Sammlung Schwartz, eine in unversehrter Polychromie erhaltene heilige Katharina der Zeit um 1520-30 (Kat. Nr. 66) zeigt den vollzogenen Wandel. Die Heilige wird in überreicher, modischer Tracht dargestellt, die die Plastik panzerartig umgibt und den Körper in eine bizarre Umrißform zwingt. (Nächstverwandt eine Mechelner Margareta, ebenfalls in Berlin, Demmler Nr. 8072.)

Von guter Qualität sind zwei Brüsseler Holzskulpturen einer hl. Katharina um 1510 (Kat. Nr. 53) — in der posierenden Haltung ihrer niederrheinischen Schwester, der Schaager Madonna im Schnütgenmuseum vergleichbar — und eine hl. Elisabeth (Kat. Nr. 58), bei der die Fülle der modischen Details fast den großen formalen Zusammenhang gefährdet. Um 1530 ist die Antwerpener Eichenholzskulptur einer klagenden Frau (Kat. Nr. 68) entstanden. Eine wohl nordniederländische Kreuzigungsgruppe im Aachener Suermondt-Museum, in der der gleiche Figurentyp, wenngleich sehr viel derber

und fülliger wiederkehrt, erlaubt die Rekonstruktion des ehemaligen übergeordneten Zusammenhanges, in dem die kleine Figur gestanden hat.

Ein schön abgerundetes Bild der Entwicklung von der Mitte des 14. bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts bietet die steiermärkische Plastik im Rahmen der Schwartz'schen Sammlung. Das früheste Stück ist eine stillende Madonna (Kat. Nr. 21) aus dem Umkreis des Meisters der Wiener Dienstbotenmadonna von St. Stephan. Etwa zwanzig Jahre später, um 1380, ist die mädchenhaft schlanke Plastik einer heiligen Jungfrau (Kat. Nr. 23) angesetzt, die sich nahezu unversehrt den Schmuck ihrer schönen Fassung bewahrt hat.

Den Übergang vom »weichen Stil« zur »dunklen Zeit« charakterisiert ein hl. Hieronymus (Kat. Nr. 37). Im niederösterreichischen Raum, in dem Nikolaus Gerhaert van Leyden »eine besondere plastische Stimmung« geschaffen hatte, ist eine um 1490 datierte Madonna (Kat. Nr. 46) beheimatet. Der Verkündigungsendel und der »hl. Bischof« der Wiener Hofburgkapelle (L. Fischer, Nikolaus Gerhaert und die Bildhauer der deutschen Spätgotik, S. 50, Abb. 41 u. S. 75, Abb. 70) sind ihr nahe verwandt. — In den Umkreis des Meisters von Mauer führen zwei Engel (Kat. Nr. 59), die wohl aus dem Zusammenhang einer Marien-Himmelfahrt oder -Krönung stammen. Eine kleine Madonna aus Budweis hat K. Rossacher jüngst als Werk des 1503 genannten »pildtschnitzers« Alexander Helmsrat erkannt. Bogen gleich spannt sich der schlanke Körper. Die umfassende Mantelfülle mit ihren Schattenzonen und ekstatisch zuckenden Falten hält die Gruppe von Mutter und Kind zusammen. — Zu den Gipfeln der Sammlung Schwartz gehört die stehende Madonna (Kat. Nr. 52), die im Katalog, abweichend von J. Baum, der hier eine eigenhändige Arbeit des Veit Stoß sah, dem in Krakau unter dem Einfluß von Veit Stoß arbeitenden Hans von Leutschau zugeschrieben wird.

Besonders Salzburg ist mit schönen Werken des Weichen Stils gut vertreten: so eine Löwenmadonna (Kat. Nr. 29) um 1420, die gleich ihrer »Schwester« im Bayerischen Nationalmuseum wohl auf ein verlorenes Gnadenbild im Umkreis der Salzburger »Schönen Madonnen« zurückgeht und eine thronende Muttergottes (Kat. Nr. 31), die im Erfindungsreichtum der Faltendrapierung und der Harmonie der Bewegungen zum Schönsten und Charakteristischsten gehört, was in Salzburg aus der Zeit um 1420 bekannt ist. Ein Vesperbild aus Kalkstein sei angeschlossen (Kat. Nr. 26). Das Antlitz von dem Schleier mit seinen schwer fallenden Faltengehängen gerahmt, hält Maria den Leichnam Christi auf den Knien. Als edelstes der vergleichbaren Werke sei die Marienklage des Bozener Städtischen Museums genannt, das als Leitbild der ganzen Gruppe gelten

darf. — Gleich zweimal ist Hans von Judenburg in der Sammlung Schwartz vertreten. Um 1430 ist die »Maria im Ährenkleid« (Kat. Nr. 33) im blauen, ehemals mit goldenen Ähren besetzten Gewand und dem Sonnenkragen entstanden. Ihr gesellte sich während der Aachener Ausstellung ein heiliger Georg, der im Katalog noch nicht beschrieben war (abgeb. u. besprochen in einem Nachtrag des Aachen/Darmstädter Kataloges sowie in »Aachener Kunstblätter« Heft 23, Aachen 1961, S. 32/33). Breitbeinig auf dem besiegten Drachen stehend hielt der Heilige mit der Rechten eine Lanze, die er dem Untier ins geöffnete Maul stieß. Die Züge des Drachentöters sind versonnen und fast träumerisch. Nichts vom dramatischen Kampfgeschehen spiegelt sich in ihnen. Das lockengerahmte Antlitz, die melodische Kurvatur der Gestalt, die mehr andeutend als zugreifend spontane Bewegung verbindet sich mit dem weichen Fluß der Gewandfalten, die in langer Parallelführung und kaskadenartigem Fall die Drapierung der ritterlichen Tracht bestimmen.

Ein halbes Jahrhundert später entstand in Altbayern ein hl. Georg (Kat. Nr. 45), der im Schmuck üppig gelockten Haares, gewappnet nach Ritterart dem Drachen die Lanze in den Kopf stößt. Die kühne Diagonale der Lanze, die Auflösung des Figurenblocks durch gegeneinandergeführte Bewegungsrichtungen hat er mit einem Sebastian im Bayerischen Nationalmuseum gemeinsam, den Th. Müller (Die Bildwerke des Bayr. Nat. Museums, München 1959, Nr. 54, Abb. 61) dem Untermensinger Altarmeister zuschreibt.

Niederbayerisch ein Apostel (Kat. Nr. 60), dessen charakteristischer Parallelfaltenstil für die Leinbergerschule typisch ist. Aus dem weiteren Leinbergerumkreis ein prächtiger heiliger Christophorus (Kat. Nr. 57), ebenfalls um 1520. Ein urwüchsiger, derb realistischer hl. Josef (Kat. Nr. 57), dem ein Tiroler Bergbauer seine Züge geliehen zu haben scheint, zeigt den gleichen Typ in der tiroler Abwandlung.

Franken wird mit einer stehenden Madonna um 1320 (Kat. Nr. 15) und einer Muttergottes mit Engeln (um 1480, Kat. Nr. 42), der Mittelgruppe eines Hängeleuchters in zwei markanten Stücken vertreten. — Zu den erlesensten Kostbarkeiten der Sammlung zählt eine böhmische Muttergottes um 1370 (Kat. Nr. 22) aus einer Anbetungsgruppe der Drei Könige. In der Plastik läßt sich ihr wenig überzeugend an die Seite stellen. Der Katalog verweist auf die Tafeln des Hohenfurter Meisters als unmittelbare stilistische Parallele. Könige königlich empfangend thront Maria auf der kissenbelegten Thronbank. Höfische Eleganz, gepaart mit hoher Würde, charakterisieren das Werk. Hier mochte die Prager oder Wiener Hofhaltung nicht weit sein.

Umstritten bleibt die Datierung eines Judas Thaddäus (Kat. Nr. 32), der von H. Wilm als »mittelrheinisch um 1330-40« bezeichnet, von Demmler als »um 1400« angesprochen wurde, und nunmehr vom Katalog der Sammlung Schwartz »um 1430« angesetzt wird. Es ist schwierig, die Figur, in der der Weiche Stil »im Kommen ist«, nach 1400 zu sehen.

Wie hier die Problematik einer Abgrenzung unserer Vorstellung vom Weichen Stil neuerlich sichtbar wird, so erweist eine andere Skulpturengruppe die Schwierigkeit, »Niederrhein« und »Nördliche Niederlande« gegeneinander abzusetzen. Namentlich seit der Amsterdamer Ausstellung des Jahres 1956, in der die nördlichen Niederlande als Kunstprovinz des Mittelalters stärkeren Umriß gewannen, ist die niederrheinische Lokalisierung mancher Stücke fragwürdig geworden und es fehlt nicht an Versuchen, den gerade in den Niederlanden so häufig anzutreffenden heiligen Rochus (niederrheinisch? um 1500, Kat. Nr. 51) im niederländisch-geldernschen Raum zu sehen. Auch die Heimat der »Maria aus einer Verkündigung« (Kat. Nr. 44), im Aachener Ausstellungskatalog »Unsere liebe Frau« 1958 in den Beginn des 16. Jahrhunderts datiert, jetzt überzeugender um 1480 angesetzt, muß in engem Zusammenhang mit nordniederländischen Arbeiten gesehen werden. Der im Katalog als verwandt bezeichneten Madonna im Bayerischen Nationalmuseum (Th. Müller, Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums, München 1959, Nr. 115) sei die bei Schweizer (»Die Skulpturensammlung im städtischen Suermondt-Museum zu Aachen, 1910, T. XXXVII) als »kölnisch um 1500« angesprochene Madonna angeschlossen, der hinwiederum die kleine Emmericher Silbermadonna der Zeit um 1480 (zuletzt Katalog Mitteleuropäische Kunst der norddeutschen Niederlande, Amsterdam 1958, Kat. Nr. 371) sehr verwandt ist.

Dem Backoffenschüler Jakob von Koblenz wird eine große Verkündigungsmaria (Kat. Nr. 64) aus Tuffstein zugewiesen. An den Oberrhein kommt man mit einer kleinen Muttergottes (Kat. Nr. 62), die, auf sternenförmiger Plinthe stehend, einstmals das Mittelstück eines Hängeleuchters bildete und wohl deshalb auch rückseitig außerordentlich fein durchgearbeitet ist. In der Diskussion ob »H. Wydiz, um 1500« (H. Wilm) oder Sixt von Staufen (Katalog) neigt man angesichts des für Sixt von Staufen gesicherten Altares der Lochererkapelle (1522-24) zu der Frühdatierung. Die weichen, fülligen Falten, das im Verhältnis übergroße Kind, die anatomisch stärkere Durchbildung der Freiburger »Muttergottes im Gnadenmantel« scheint der späteren Generation anzugehören.

Mit dem Victor Kayser um 1525 sehr früh zugeschriebenen Solnhofener Kalksteinrelief der »Grablegung«

(Kat. Nr. 65), das auf eine Plakette des oberitalienischen Metallgießers Moderno zurückgeht, erreicht man die untere zeitliche Grenze. Zwar gibt es auch gute barocke Plastik — Werke von Schwanthaler und der Rittingerwerkstatt sind darunter — doch liegt das Schwergewicht auf der Kunst des Mittelalters. Um die Plastiken aus den Niederlanden und Flandern, aus Frankreich und Spanien, aus der Steiermark und Tirol, aus Böhmen, vom Rhein und von der Donau gruppiert sich gutes Kunsthandwerk, romanische Weihrauchfässer, ein bronzenes maasländisches Löwenaquamanile, schöne Altarleuchter aus dem Rheinland und Limoges, ein österreichisches Adlerpult aus dem 15. Jahrhundert. Als Beispiel der Elfenbeinschnitzerei sei ein knapp 15 cm messender Pariser Elfenbeinkruzifixus (Kat. Nr. 11) aus dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts erwähnt. Nahezu unversehrt hat sich die kostbare, sparsame Polychromie, das Gold des Haares, das Grün der Dornenkrone und das Rot der Seiten- und Fußwunden erhalten. Mit dem Londoner Soissondiptychon (Victoria and Albertmuseum) stilistisch nahe verwandt, unterscheidet sich der Kruzifixus durch die starke Überlänge des Körpers und das auch im Tode noch erhobene Haupt des Gekreuzigten vom Christus der Soissonreliefs.

Einige erlesene Tafelbilder, so die von R. Ortel dem Andrea di Bartolo zugeschriebene »Madonna dell' Umiltà«, eine ausgezeichnete Cranachmadonna und eine »Anbetung des Kindes« von Barthel Bruyn runden das Bild dieser wohl bedeutsamsten Sammlung ihrer Art, die nach dem Kriege in der Bundesrepublik entstanden ist.

¹⁾ vgl. P. Ludwig »Bewahrte Schönheit« Mittelalterliche Kunst der Sammlung H. Schwartz, Mönchengladbach, in »Aachener Kunstblätter«, Aachen 1961, Heft 22, S. 124/125 und W. Beeh in Verb. mit H. Schnitzler Ausstellungskatalog »Bewahrte Schönheit«, Aachener Kunstblätter, Heft 21, Aachen 1961.

Große Werke christlicher Kunst aus Aachener Kirchen- und Privatbesitz.

Seit mehr als drei Jahren hat der Museumsverein den Brauch wieder aufgegriffen, ein einzelnes Werk aus Aachener Kirchen- und Privatbesitz in monatlichem Wechsel im Suermondt-Museum auszustellen. Nachdem sich diese Einrichtung viel Freunde gewonnen hatte, schienen die Voraussetzungen geschaffen, noch einmal aus der Rückschau die in den letzten Jahren gezeigten Werke in einer kleinen aber kostbaren Ausstellung zu versammeln. Den »Kunstwerken des Monats« gesellten sich dabei andere Kostbarkeiten aus Aachener Privatbesitz, die in großen internationalen Ausstellungen der letzten Jahre gezeigt worden waren. Im sogenannten



Kaminsaal des Suermondt-Museums waren für zwei Monate Werke aus sieben Jahrhunderten europäischer Kunst zusammengestellt.

Das früheste Werk war ein ottonisches Reliquienkästchen, das die Tradition mit dem Aachener Dom verbunden hat. Seiner strengen, expressiven Formensprache ist der Geist einer Madonna, die etwa 60 Jahre später entstanden sein mochte, noch verwandt. Künstlerisch gestaltete Zeitgeschichte spricht aus den Emailtafeln eines Limousiner Reliquienkästchens aus der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts. Tod und Begräbnis des heiligen Thomas Beckett sind hier veranschaulicht. Aus dem oberrheinisch-schwäbischen Grenzgebiet stammt eine Madonna des frühen 14. Jahrhunderts, deren geistige und formale Haltung die Erinnerung an Figuren des Straßburger Münsters wahrte. Im wirkungsvollen Kontrast zu ihr eine rhein-maasländische Madonna der gleichen Zeit, in der das strenge Motiv des frontalen Thronens wie ein gotischer Nachklang des romanischen »Sedes Sapientiae-Typs« wirkt. Eine schöne Palmsonn- tagsgruppe, wie sie am Sonntag vor Ostern in der Pro-

zession mitgeführt worden sein mag, stand uns in dieser Ausstellung als Beispiel der frühesten »Palmesel« vor Augen. Ein kostbares Pariser Elfenbein-Diptychon mit Szenen des Marienlebens (1. Hälfte des 14. Jahrhunderts) ließ die großen Bilderzyklen französischer Kathedralen als Vorbilder der Kleinplastik im hohen Mittelalter erkennen. Der maasländischen Annaselb- drittgruppe aus der Mitte des 14. Jahrhunderts haben wir in diesem Heft einen eigenen Beitrag gewidmet (vgl. S. 161). In der gesegneten Kunstprovinz des Oberrheins entstand eine Muttergottesfigur der Hochgotik, die erstmals in der Madonnen-Ausstellung 1958 in Aachen gezeigt worden war. Mit einem prachtvollen Wiener Missale aus dem 2. Viertel des 15. Jahrhunderts stand uns ein »klassisches« Beispiel des oberöster- reichischen »Weichen Stils« vor Augen. Der Alabaster- Engel des sogenannten Riminimeisters ließ die Erin- nerung an die herrliche Ausstellung »Bewahrte Schön- heit« (Mittelalterliche Kunst der Sammlung Hermann Schwartz) wieder lebendig werden. Dieses Frühwerk des Riminimeisters wird in der großen Ausstellung

»Europäische Kunst um 1400«, die die Unesco im Sommer d. J. in Wien veranstaltet, den Beitrag des nordfranzösisch-burgundischen Grenzgebiets zur Kunst Europas am Beginn des 15. Jahrhunderts dokumentieren. Auch der hl. Georg des Hans von Judenburg war erstmals anlässlich der Ausstellung der Sammlung Schwartz in Aachen gewesen. Doch gesellte er sich erst gegen Ende der Ausstellung den übrigen Werken der Ausstellung, andeutend, wie eine solche Sammlung stetem Wandel und Wechsel unterworfen ist. Auch ein Beitrag des italienischen Quattrocento — Andrea di Bartolos Madonna in der Niedrigkeit — gab der Aachener Ausstellung einen besonderen Akzent. Hier sprach mystische Melancholie als gotisch verwandelte Ausdrucksform des in der sienesischen Kunst so starken byzantinischen Erbteils und bildete ein Gegenstück zur »Marienklage«, wie sie ein süddeutscher Bildschnitzer um 1425 geschnitten hatte. Nicht weniger instruktiv war der Vergleich der schönen Florentiner Madonna Francesco Botticinis mit Hans Memlings kostbarer Bildtafel. Hatte unser Katalog bei diesem Bild noch als einem Werk aus dem »Memling-Umkreis« gesprochen, so wird man am Ende dieser Ausstellung, die dieses Werk zwei Monate lang kritischem Studium und Vergleich aussetzte, nur noch als einem Originalbild des Meisters selbst sprechen können. Eine »Auferstehung Christi« ließ sich auf Grund der Stilkritik als Arbeit des sogenannten »Korbacher Franziskaners« ansprechen. Einen interessanten Beitrag zur spätmittelalterlichen Profankunst stellte »Die Frau am Butterfaß« dar, wie sie ein nordniederländischer Meister wenig vor 1500 geschaffen hat. Der Zuschreibung einer köstlichen kleinen Bildtafel der »Marienahrung« an den Meister W. S. mit dem Malteserkreuz durch A. Stange, ist inzwischen durch H. Haug, Straßburg, widersprochen worden. F. Winkler, Berlin, hat unserer Beschreibung der Tafel die Beobachtung hinzugefügt, daß der unteren Hälfte des Bildes Dürers Madonnenstich von 1503 als Vorlage zugrunde liegt. Mit dem »Christus in der Rast«, wie er unter dem unmittelbaren Einfluß H. Leinbergers um 1525 entstanden ist, war in der Ausstellung ein typisches Beispiel des spätmittelalterlichen Andachtsbildes vertreten. Erinnerungen an Gregor Erharts Blaubeurener Hochaltar weckte das schwäbische Relief einer »Anbetung des Kindes«. Niederbayern ist die Heimat eines hl. Martinus, der aus der berühmten Sammlung Schuster in eine Aachener Privatsammlung gelangte. Die große oberrheinische Plastik, wie sie von Nicolaus Gerhaert geprägt worden war, lebt in einer spätgotischen Augustinus-Büste fort, deren ursprünglicher Ort einmal eine Altarpredella gewesen sein mag. Nur noch die äußerlichen Attribute hatte ein »Nikolaus von Myra« mit der Ausprägung dieses Typs im hohen Mittelalter gemein.



Porträthafte Züge und individuelle Behandlung sind die hervorstechendsten Merkmale dieser stattlichen Figur aus Hartheim bei Breisach. In die nördlichen Niederlande führte die Skulptur einer hl. Katharina, deren eigenartige, die Körperformen einengende Tracht auf das Zeitalter des Manierismus hinwies. Joos van Cleves »Kirschenmadonna« in ihrer herrlichen Synthese italienisch-lombardischen und niederländischen Geistes bildete einen Höhepunkt der Ausstellung. Hinter einer kleinen Tonstatuette Ludwig des Heiligen aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts verbirgt sich ein Porträt des damals regierenden Königs Ludwig XIII. In der Art, wie die Statuette auf eine Madonnafigur bezogen ist, erinnert sie noch an das in Aachen geprägte Bildschema, das die Verehrung der Madonna durch Karl den Großen zeigt. Auch das Barockzeitalter war durch erlesene Beispiele vertreten, so durch Ferdinand Brockhoffs »Bekehrung des hl. Wenzel«, einer Gruppe, in der die Auseinandersetzung mit der spätantiken Laokoon-Gruppe offensichtlich wird. Zwei kostbare Hausaltärchen, von denen das eine in Schwanthalers Werkstatt entstanden, wie ein Modell für den Hochaltar einer Kirche wirkt, leiteten über zu zwei Festtagstabernakeln des Aachener Goldschmieds Hubert Moeren, die die barocke Aachener Goldschmiedekunst auf ihrem Höhepunkt zeigten. Eine Madonna aus dem Grupello-Kreis stand zeitlich am Ende der Aachener Ausstellung. Mit ihr und dem als Heft 23 der »Aachener Kunstblätter« erschienenen zugehörigen Katalog soll der Beginn einer umfassenden Dokumentation des Aachener Kunstbesitzes in Kirchen- und Privatbesitz gemacht werden.

Vom Bild zum Zeichen (Die Sammlung Felix Peltzer)

Die bedeutsamsten Ausstellungen des Jahres 1961 hatten mittelalterliche Schätze aus Privatsammlungen ins Blickfeld des Betrachters gerückt. Die erste große Dokumentation des Jahres 1962 galt der Malerei im 20. Jahrhundert. Nahezu 100 Bilder der Sammlung Felix Peltzer, Stolberg, waren in der Ausstellung »Vom Bild zum Zeichen« in den Räumen des Museumsvereins versammelt. Es ist durchaus berechtigt, bei dieser Sammlung von einem Querschnitt durch die europäische Malerei unseres Jahrhunderts zu sprechen. Daß manche große Namen fehlen, beeinträchtigt diesen Anspruch nur unerheblich, denn die stilistischen Entwicklungen unseres Jahrhunderts sind nicht immer notwendig mit den Namen der großen Einzelnen verbunden. Die frühesten Bilder der Ausstellung beschwören den Aufbruch der europäischen Künstler am Anfang unseres Jahrhunderts. Sie kündeten schon von jener Gemeinsamkeit, wie sie deutsche und französische Maler verband, bevor der 1. Weltkrieg die geknüpften Fäden jäh zerriß und die schönen Hoffnungen auf das sich in feinen Konturen abzeichnende Modell einer Weltkultur

zerstörte. Man findet ein schönes Bild der Paula Modersohn-Becker aus dem Jahre 1902, begegnet den Malern der »Brücke«, dem »Blauen Reiter«, den französischen Fauves. Eines der seltenen Bilder der Marianna von Werefkin hängt neben Arbeiten von Rohlfis und Morgener.

Möchte man bei diesen Bildern von dem Fundament der Sammlung sprechen, so lassen sich die Arbeiten der unmittelbaren Gegenwarts-Kunst gleichsam als ihr Oberbau bezeichnen. Dies ist das eigentlich Charakteristische der Sammlung Peltzer: sie enthält weniger die großen »gesicherten« Namen, wie sie sich in den Auktionskatalogen in meist fünfstelligen Zahlen ausdrücken, sondern Werke von Künstlern, die der Allgemeinheit zu dem Zeitpunkt, als Peltzer ihre Werke kaufte, noch weitgehend unbekannt waren. Allein dem Blick für echte Qualität vertrauend, hat Peltzer gesammelt. Daß die Wertskala heute mitunter das Zehnfache des seinerzeit aufgewendeten Kaufbetrages verzeichnet, ist symptomatisch für die Bilder dieser Sammlung. So sind es denn auch vornehmlich die Neuerwerbungen der letzten Jahre, die für die Besucher dieser Ausstellung das eigentlich große Abenteuer bedeuten. Es sind dies Bilder, die noch nicht hineingewachsen sind in den



übersehbaren Entwicklungsgang der Kunstgeschichte. Sie haben sich erst einigen wenigen mitgeteilt. Doch gerade diese Ausstellung, in der solche Bilder in der Nachbarschaft des längst Gesicherten und allseits Anerkannten hängen, hat die Kontinuität deutlich gemacht.

Als Paul Klee 1924 seinen berühmten Jenaer Vortrag mit den Worten schloß »Uns trägt kein Volk«, da war der Kernsatz moderner Kunstsoziologie für ein halbes Jahrhundert geprägt. Auch die Aachener Ausstellung hat deutlich gemacht, wie viele Mißverständnisse auszuräumen sind, um den Betrachter an die Kunst in unseren Tagen heranzuführen. Die Zusammenstellung der Aus-

stellung jedoch bot hier wichtige didaktische Hilfe. So waren beispielsweise den gegenstandslosen Kompositionen Carl Fred Dahmens Bilder zugeordnet, die aus der gegenständlichen Epoche seiner Malerei stammten. Hier ließ sich die Einverwandlung des Gegenständlichen in den Bereich absoluter Malerei sichtbar machen.

Europäische Gemeinsamkeit, wie sie sich schon in der Kunst vor 1914 abzeichnete, ist jetzt nach der Unterbrechung durch zwei furchtbare Kriege wiederum Kennzeichen künstlerischer Gestaltung geworden. Die Ausstellung der Sammlung Peltzer hat es bewiesen.

E. G. Grimme

Städtische Museen 1961

Suermondt-Museum

Im Berichtsjahr 1961 belief sich die Besucherzahl des Suermondt-Museums auf insgesamt 35732 (31866) Personen. Diese Zahl enthält 7638 (6677) zahlende Besucher, ferner 11531 (11922) Besucher mit freiem Eintritt (vorwiegend Mitglieder des Aachener Museumsvereins sowie Besucher an den eintrittsfreien Sonntagen). Hinzu kommen noch 11356 (7958) Teilnehmer an 331 (275) Führungen sowie 2217 (2373) Teilnehmer an 13 (12) Lichtbildervorträgen. Bibliothek und Lesesaal wurden von 2990 (2936) Lesern benutzt. Für das Suermondt-Museum errechnet sich somit ein Tagesdurchschnitt von 99 (88) Besuchern.

Neuerwerbungen

Die Sammlungen des Suermondt-Museums wurden um 15 (18) Kunstwerke erweitert. Es wurden drei Gemälde, sechs graphische Blätter, drei Skulpturen und drei Glasfenster für einen Gesamtbetrag von 5481,— DM (6700,— DM) angekauft.

Museumsbibliothek

Die Bibliothek konnte mit 46 (91) Neuzugängen ergänzt werden. Von Kunstinstituten und Museen des In- und Auslandes werden darüber hinaus der Bibliothek zahlreiche Kataloge, Jahresberichte und Kunstzeitschriften im Austausch zugeführt.

Rückführung der Aachener Kunstschatze aus Meißen

Im September 1961 gelang der Austausch der Museumsgüter zwischen Aachen und Schwerin. In einem Sammeltransport, der vom 19. September bis zum 25. September dauerte, wurden zunächst die im Kunstgutlager

Schloß Celle lagernden Bestände des Staatlichen Museums Schwerin geladen und über den Zonenkontrollpunkt Lauenburg-Boitzenburg nach Schwerin transportiert. Von Schwerin fuhr der gleiche Möbelzug nach Dresden, um dort die im Albertinum aufbewahrten 40 frühen Tafelbilder des Suermondt-Museums aufzunehmen und dann weiter nach Meißen, wo in den Räumen der Albrechtsburg der Hauptbestand der Aachener Sammlungen untergebracht war. Von Meißen aus führte der Weg über Leipzig und Halle nach Wernigerode im Harz. Im Feudalmuseum (Schloß Wernigerode) wurde ein Teil der in den Ringtausch einbegriffenen Sammlungen des Braunschweigischen Landesmuseums für Geschichte und Volkskunde beigeladen. Am 23. September gegen 21 Uhr passierte der Zug die Zonen-grenze bei Marienborn-Helmstedt. Am Montag, dem 25. September, gegen 8 Uhr konnte man vor der Burg Frankenberg mit dem Ausladen beginnen.

Am 23. Dezember 1961 wurde im Suermondt-Museum die Sonderausstellung »Aachener Kunstschatze aus Meißen zurückgeführt« eröffnet. Sie soll eine Vorstellung von Qualität und Umfang der nach ungefähr 20jährigem Exil heimgekehrten Sammlungen geben. Hierzu erschien ein Katalog mit mehr als 100 Abbildungen.

Couven-Museum

Im Berichtsjahr verzeichnete das Couven-Museum 12116 (13847) Besucher, davon 6160 (6467) zahlende und 4614 (5103) freie Besucher. Es fanden 53 (58) Führungen und Vorträge mit 1342 (2277) Teilnehmern statt.

Seit seiner Eröffnung im Jahre 1958 hat das Haus seine Bestimmung als Museum und städtische Repräsentationsstätte unverändert beibehalten. Nach wie vor fanden zahlreiche Führungen und Vorträge für Schulen