

Kunstwerke
aus Aachener Privatbesitz in der Ausstellung
„Große Kunst des Mittelalters“
im Schnütgen-Museum

Von Wolfgang Beeb

Vom April bis Juni 1960 veranstaltete das Schnütgen-Museum aus Anlaß seines 50jährigen Bestehens eine Ausstellung „Große Kunst des Mittelalters aus Privatbesitz“. Zu Ehren des Stifters und ihres Vorgängers Alexander Schnütgen als dem großen Sammler um die Jahrhundertwende hatten die bedeutendsten Privatsammlungen des Rheinlandes und der Schweiz auf dem Gebiet der mittelalterlichen Elfenbeinbildnerei, Stein- und Holzskulptur, Goldschmiedekunst und Buchmalerei ihre kostbarsten Schätze ausgesucht und sie für sechs Wochen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Dabei hat sich erwiesen, daß die alte Tradition des Kunstsammelns in Aachen – man denke an den Kunsthistoriker Franz Bock, den mit Aachen eng verbundenen Bildhauer Richard Moest oder an Theodor Nellessen – heute ungebrochen lebendig ist.

Aus Aachener Privatbesitz kam Auserlesenes an mittelalterlicher Buchmalerei. Das in Köln ausgestellte Hauptwerk – ein reich geschmücktes Missale vom Ende des 12. Jahrhunderts aus dem Eifelkloster Steinfeld – hat Dr. P. Bloch an anderer Stelle in diesem Heft ausführlich gewürdigt.

Unser Beitrag befaßt sich mit Elfenbeinarbeiten sowie Holz- und Alabasterfiguren, vornehmlich jedoch mit einem zierlichen, 22 cm langen und etwa 7 cm hohen Pariser Minnekästchen aus dem 2. Drittel des 14. Jahrhunderts (Abb. 1). Sowohl der flache Deckel wie auch die Lang- und Schmalseiten dieser mittelalterlichen Schmuckschatulle zeigen reichen Reliefschmuck. Die rechteckig gerahmten umlaufenden Felder weisen Darstellungen aus dem Parsival und der Dichtung von Tristan und Isolde auf. Dabei sind den einzelnen Epen jeweils eine Längswand mit 3 bzw. 4 Feldern und eine Stirnseite mit je einem Felde vorbehalten. Die Erzählung von Tristan und Isolde beginnt auf der linken Schmalseite. Dort reitet der mit einem Kettenpanzer gerüstete Tristan aus einem Burgtor heraus und hält auf dem Pferde Rücken vor sich Isolde, die im Damensitz den Ritter umfaßt und ihn liebevoll anblickt (Abb. 2). Es ist die Szene wie Tristan seinem Oheim König Marke von Cornwallis die blonde Isolde aus Irland als Gattin zuführt (nicht, wie noch im Katalog der Ausstellung vermutet, die Wegführung der den Aussätzigen ausgelieferten Isolde durch einen kranken Herzog). Auf dem angrenzenden Feld der Längswand sieht man das Paar, das inzwischen den für König Marke bestimmten Minnetrank versehentlich genossen hat und dadurch in unlösbarer Liebe zueinander entbrannte, im Baumgarten, wo es sich heimlich getroffen hat und sich zärtlich umarmt (Abb. 1). König Marke, von Argwohn befallen, schickt zwei Zwerge aus, die die Liebenden belauschen sollen. Unter einem rechteckigen Brunnen, der die Mitte des doppelt so breiten Feldes

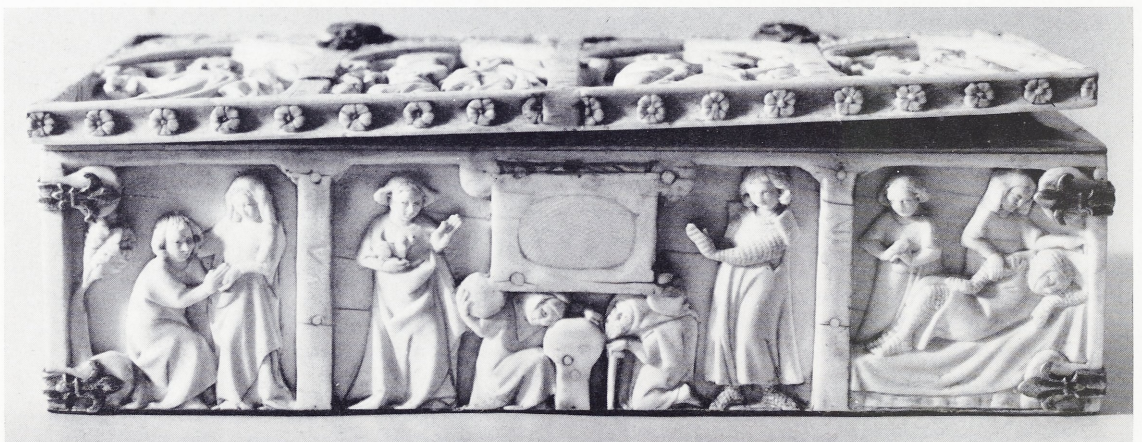


Abbildung 1:
Pariser Minnekästchen aus dem 2. Drittel des 14. Jahrhunderts

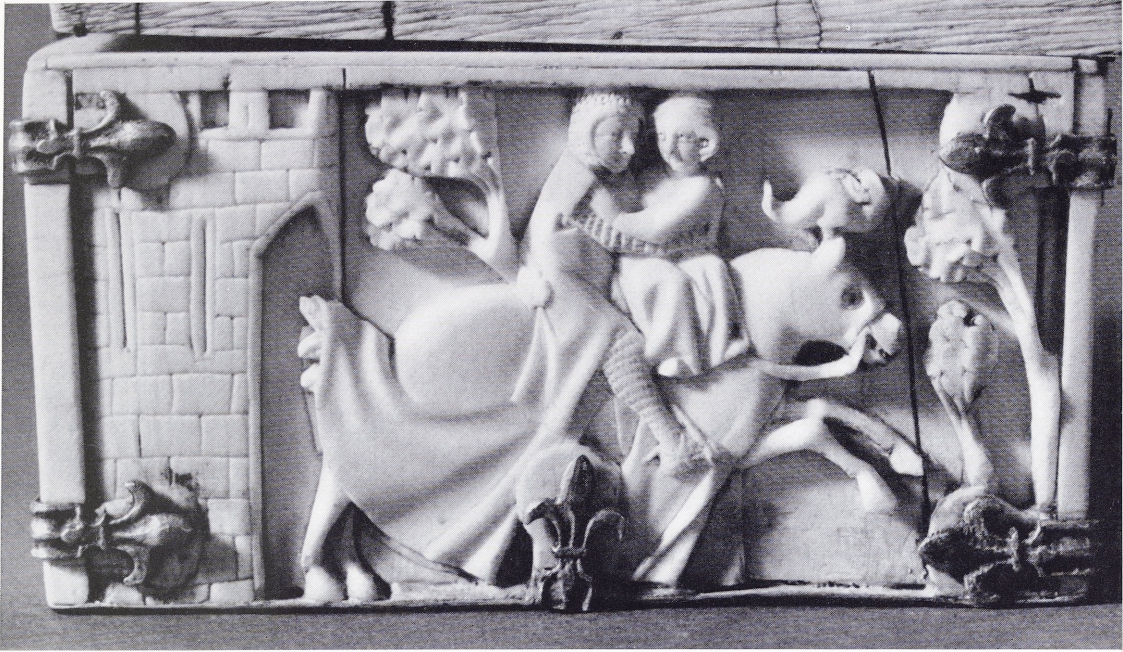


Abbildung 2:
Tristan führt seinem Oheim König Marke die blonde Isolde zu

einnimmt und in mittelalterlicher Weise ohne Perspektive in frontaler Aufsicht auf dem Reliefgrund projiziert erscheint, hocken die beiden Späher und hören der Unterhaltung der Liebenden zu. Die Hände redend erhoben, stehen sie rechts und links des Brunnens. Isolde wird mit einer modischen Flügelhaube und einem Hündchen auf dem Arm, Tristan in dem schon bekannten Kettenpanzer dargestellt (Abb. 1 Mitte). In der letzten Szene liegt Tristan tot auf dem Lager. Von König Marke vertrieben, hatte er, von Sehnsucht nach Isolde gequält, bei einer zweiten Isolde (Weißhand) Trost finden wollen. Als ihn ein vergifteter Speer seines rächenden Oheims getroffen hatte, eilt Isolde übers Meer zu ihrem Geliebten und bricht klagend über seiner Leiche nieder (Abb. 1 rechts).

Die Szenen aus dem Parsivalepos schließen sich nicht, wie man vielleicht erwarten würde, direkt an, sondern heben auf der rückseitigen Längswand an, so daß die Abfolge der Erzählung, stets auf den jeweiligen Standpunkt des Betrachters Rücksicht nehmend, von links nach rechts streng gewahrt bleibt. Im ersten Relief verabschiedet Parsival sich kniend von seiner Mutter Herzloyde, die ihrem Sohn die Narrenkappe aufsetzt, um ihn der Welt lächerlicherscheinen zu lassen und so seine

baldige Rückkehr zu erzwingen. Doch schon bald nach seinem Aufbruch trifft er auf den wohlgerüsteten roten Ritter Ither, auf den er sich voll kindlicher Begier im Narrenhemd und kurzem Wurfspieß stürzt, um sich zu Pferde im Zweikampf mit ihm zu messen und ihm den von der Tafel des Königs Artus geraubten Kelch zu entreißen (Abb. 3). Im nächsten Feld sehen wir Parsival, wie er sich der Herzogin Jeschute nähert und vor ihrer Schönheit in die Knie gesunken ist. In kindlicher Torheit versucht er sie zu umarmen und wird als Narr von ihr abgewiesen. Auf der Schmalwand endlich wird die Schilderung mit der Begegnung Parsivals und seines Halb-

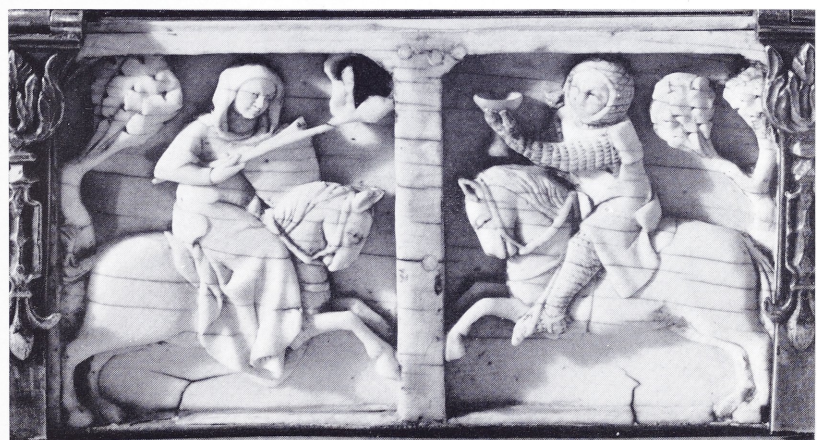


Abbildung 3:
Parsifals Kampf mit dem Ritter Ither



Abbildung 4:
Die Anbetung der Könige (links eine Märtyrerin)

bruders, dem Heiden Feirefiz, abgeschlossen. Mit eingelegerter Lanze und heruntergelassenem Visier stürmt der jugendliche Held von rechts auf dem Pferde gegen seinen Halbbruder ein, der sich im Sattel zurückwendet und seinen Bogen spannt.

Es mag auffallen, daß in dieser Szenenauswahl keine Darstellung des Grals oder Amfortas auftaucht, die in dem um 1210 von Wolfram von Eschenbach niedergeschriebenen Epos einen Hauptbestandteil bildet und z. B. auf einem französischen Kästchen aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Pariser Besitz erscheint. Dies deutet darauf hin, daß dem Künstler der Aachener Schatulle keine Illustration nach Wolframs Erzählung vorlag, da dieser erst die Gralssage hinzugefügt hat, sondern eine solche nach der ursprünglichen Fassung des Romans in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts von Chrétien de Troyes oder eine seiner zahlreichen französischen Bearbeitungen. Dasselbe wird man wohl auch für die Darstellungen aus der Tristan und Isoldesage annehmen dürfen, die auf keltischem Boden aus Märchenmotiven erwachsen, schon einige Jahrzehnte vor Gottfried von Straßburg (um 1200) in Frankreich von dem Anglonormannen Thomas als Sinnbild für die alle Bande sprengende Gewalt der Geschlechterliebe klassisch-höfisch geformt worden war.

Merkwürdig ist die Kombination der profanen Szenen an den Seiten des Kästchens mit den religiösen auf seinem Deckel, wo unter krabbenbesetzten Spitzbogenarkaden die Anbetung der heiligen Drei Könige sowie eine nicht näher bestimmbar Märtyrerin mit der Palme in der Hand dargestellt ist (Abb. 4). Diese Zusammenstellung, die in ähnlicher Weise auch auf anderen gotischen Kästchen vorkommt, scheint ihren besonderen Sinn zu haben: Die Märtyrerin wird man als die Na-



Abbildung 5: Apostelgruppe aus Elfenbein,
niederländisch, Ende des 14. Jahrhunderts



*Abbildung 6:
Hl. Katharina, Ulm, frühes 15. Jahrhundert*



Abbildung 7:
Alabasterstatuette einer hl. Dorothea, niederländisch, um 1470

mensheilige derjenigen Dame deuten müssen, für die das Kästchen bestimmt war, während die Anbetungsszene wohl eine Anspielung auf seinen Verwendungszweck enthält; so wie die drei Weisen aus dem Morgenland Kostbarkeiten in den Händen halten, wurden auch solche in der Schatulle aufbewahrt, und wie die Könige diese der Muttergottes und dem Kinde darbringen, so wurde auch der Besitzerin das Kästchen geschenkt. Es ist eine Art von Dedicationsdarstellung, die sich des religiösen Typus bedient und zugleich die ursprüngliche Bedeutung der Anbetungsszene durchscheinen läßt, nämlich die Tributzahlung der Provinzen an den König, hier abgewandelt als Dedicationsdarstellung von Geschenken an eine Dame. Dies ist charakteristisch für die Epoche des Minnesanges, in der die Verehrung der göttlichen Jungfrau und der Frau überhaupt in der Kunst ihre höchste Blüte erlebte.

Wie die Schriftquellen für die Profanszenen, so weist auch der Stil des Reliefs, die etwas breiten, gedrunghenen Figuren in den großflächig drapierten und weichfallenden Gewändern, nach Frankreich, wo sich in Paris am Hof des Königs schon im 13. Jahrhundert verschiedene Ateliers konstituiert hatten, die auf die Verarbeitung von Elfenbein „spezialisiert“ waren. Eine der berühmtesten Werkstätten war das sog. Rosenatelier, das nach der Vorliebe, die Rahmen ihrer Elfenbeintafeln mit kleinen Röschen zu verzieren, benannt wird. In seine Nachfolge im 14. Jahrhundert ist das Kästchen einzugliedern, das auf dem gekehlten Rand seines Deckels noch die Schmuckform der Werkstatt als Leitmotiv zeigt. Pariser Arbeiten waren bereits damals bei Privatleuten und in kirchlichen Schatzkammern sehr begehrt und wurden weit exportiert. So bewahrt beispielsweise die Ursulakirche zu Köln

ein in Stil und Aufbau ganz ähnliches Kästchen, das aber dem Aachener an Qualität nicht gleichkommt. Dies zählt mit seinen reizvollen Darstellungen zu den schönsten Pariser Arbeiten der gotischen Elfenbeinbilderei. Um 1800 befand es sich in der Sammlung des berühmten Göttinger Anthropologen Johann Friedrich Blumenbach; schon 1807 wurde es in dem Taschenbuch „Polyanthea“ publiziert und alle seine Szenen in Kupferstichen wiedergegeben, dessen Zeichner seiner Zeit entsprechend die gotische Formensprache ins Klassizistisch-romantische abgewandelt hatte.

Eine weitere Elfenbeinarbeit zeigt auf einer gemeinsamen Sockelplatte sieben bärtige Apostel, eine Gruppe, die aus einem kastenförmigen, oben flach abgeschlossenen Altarretabel stammt (Abb. 5). Von ihm sind noch weitere Teilstücke in verschiedenen Museen und Sammlungen erhalten geblieben, die insgesamt eine Szenenfolge aus der Leidensgeschichte Christi mit der Kreuzigung in der Mitte darstellten. Sie zeigen wie am Ende des 14. Jahrhunderts die klein- und vielfigurigen holzgeschnitzten Altarretabel nun auch von der Elfenbeinbilderei aufgegriffen werden, eine Entwicklung, die in die fast überreichen Brüsseler und Antwerpener Schnitzaltäre der Spätgotik einmündet. Nach den Niederlanden weist auch der Stil der Apostel, deren schmale, expressive Köpfe mit dem wachen Blick den Schulzusammenhang mit dem aus dem Hennegau kommenden Hofbildhauer des Herzogs von Berry, André Beauneveu verraten. Sein Stil war merkwürdigerweise viel fruchtbarer für die Plastik geworden als der seines großen Zeitgenossen Claus Sluter. Beauneveus Erbe ist an den Aachener Domchorfiguren und noch in Bildwerken der Schweiz und Italiens in der Mitte des 15. Jahrhunderts wirksam.

Einem ganz anderen Kunstkreis gehört die 133 cm hohe Lindenholzplastik einer hl. Katharina an (Abb. 6). Sacht neigt sie das gekrönte Haupt zur Seite und rafft mit der Linken anmutig das Ende des über den Leib gezogenen Mantels hoch, der zipflig in sich überlappenden Säumen über die Hand herabfällt, die das teils abgebrochene Rad hält. In einer weichen Kurve, die unter der rechten, das Schwert umfassenden Hand beginnt, legt sich das Gewand um die Füße und die polygonale flache Standplatte. Stille Verhaltenseigenheit in dem leise lächelnden Antlitz und zurückhaltende lyrische Formensprache kennzeichnen die Figur als das Werk eines Ulmer Künstlers. Die alte Reichsstadt an der Donau hatte um die Mitte des 14. Jahrhunderts ihre Feinde vor den eigenen Toren geschlagen. Als Ausdruck ihres Sieges begannen die Bürger 1377 mit dem Bau des Münsters, zu dessen plastischer Ausgestaltung viele Künstler herangezogen wurden. Die beiden bedeutendsten am Anfang des 15. Jahrhunderts waren der Steinbildhauer Hartmann, der die Skulpturen an der Stirnwand der Vorhalle und einige große Bildwerke für die Vorhallenpfeiler ausführte. Der andere war ein anonymen Schnitzer, der nach seinem Hauptwerk Meister des Dornstädter Altares genannt wird. Der Schrein befindet sich jetzt im Stuttgarter Landesmuseum, war aber ursprünglich nicht für die kleine Dornstädter Albkirche gefertigt, sondern wahrscheinlich für das Ulmer Münster, aus dem er bei dem Bildersturm der Reformationszeit entfernt wurde. Beiden Meistern, deren Arbeiten stilistisch eng verwandt und ohne die böhmischen „Schönen Madonnen“ nicht denkbar sind, steht die hl. Katharina sehr nahe. Man-

ches, wie das volle Gesicht und die welligen Säume an den Mantelseiten, lassen sie mit der Muttergottesfigur Meister Hartmanns in der Münstervorhalle verwandt erscheinen, während die trotz ihrer Weichheit straffe Faltenführung wieder auf den Dornstädter Altar hindeutet. Es fällt schwer, sie mit Sicherheit dem einen oder dem anderen Meister zuzuweisen. Doch wird man auf Grund der hohen Qualität, der Beseeltheit des Ausdrucks und der sensiblen Formensprache die hl. Katharina eher der Hand des Dornstädter Meisters zutrauen dürfen, als der etwas schwerfälligeren des Meisters Hartmann.

Als letztes Werk, das aus einer Aachener Sammlung in Köln ausgestellt war, ist die kleine Alabasterstatuette einer hl. Dorothea zu erwähnen (Abb. 7). In der erhobenen Rechten hält sie ein geöffnetes Buch an ihre Schulter und blickt zu dem kleinen Christusknaben zu ihren Füßen herab, der in seinem Kleidchen Rosenblüten gesammelt hat und ihr den kunstvoll geflochtenen Blumenkorb entgegenreicht. Hier wird eine Begebenheit aus der Legende der Heiligen geschildert. Der Anwalt Theophilus hatte Dorothea vor ihrer Hinrichtung spöttisch aufgefordert, ihm aus dem Garten ihres himmlischen Bräutigams Christus Rosen und Äpfel zu schicken, und sogleich geschah das Wunder. Meisterlich ist das Erzählerische der Legende mit der Zuständigkeit des Attributiven verbunden. Vorder- und Rückseite der in sich geschlossenen Figurengruppe ist bis in alle Einzelheiten der Haar- und Gewandwiedergabe sorgfältig ausgeführt. Das Bildwerk ist in den Niederlanden entstanden, wo der knitttrige Faltenstil und das hochstirnige, etwas spitz zulaufende Gesicht mit dem vollen Haar bei Skulpturen um 1470 vergleichbar erscheint.

Rekonstruktion eines Aachener Garten-Abschlußgitters aus Schmiedeeisen

Von Hans Küpper

Gegenstand dieser Untersuchung ist eine schmiedeeiserne Gartenabschlußwand in der Franzstraße. Sie ist in fast allen Arbeiten über die Aachener Baugeschichte erwähnt, jedoch reichte die Lokalisierung vom Klermont'schen Hause (dem Edenkino, Franzstraße 45/47) bis zu den sogenannten Croon'schen Häusern (Franzstraße 20–26). Über den Umfang der Anlage und deren Ausgestaltung findet sich in der Literatur nichts.

Im Suermondt-Museum befinden sich drei Gitterfragmente, die von Herrn Richard Croon den städtischen Sammlungen geschenkt wurden; das bedeutete, daß die Angabe über eine Gitterwand im Gelände des Hauses Franzstraße 26 richtig sein mußte¹⁾.

Archivalische Unterlagen bestätigen, daß an Stelle der drei Croon'schen Häuser ein stattliches zweigeschossiges Haus stand, das unter dem Namen Pastor'sches Haus bekannt geworden ist. Es handelt sich hierbei um ein Bauwerk, das wahrscheinlich von dem Aachener Stadtbaumeister Laurenz Mefferdatis für die Familie Geyer errichtet wurde. Mefferdatis hat für die gleiche Familie Gut Eich erbaut²⁾. Leydel veränderte später mit wenigen Kunstgriffen die Fassade des Stadtpalais in der Franz-