

Neuzugänge zu den Sammlungen des Suermondt-Museums

angezeigt von Ernst Günther Grimme

Eine griechische Henkelkanne

Höhe 40,5 cm. – Größte Breite 14 cm. – Attisch, um 470/60, vermutlich vom Vasenmaler Hermonax. – Lit.: Katalog »Ars Antiqua« April 1961 Luzern. – J. D. Beazley »Attic Red-figure Vase-Painters« 2. Aufl. Oxford 1963 S. 490 Nr. 116, s. Nachtrag S. 1655.

Wie die griechischen Gefäße der Aachener Antikensammlung mehr oder minder provinzielle Reflexe der Erzeugnisse der vornehmlich attischen Hauptwerkstätten sind, so erlauben auch die Tonfiguren, die in großen Mengen in der Nähe der Stadt Tanagra gefunden wurden, Rückschlüsse auf die repräsentative Großplastik in klassischer und hellenistischer Zeit. Eine prachtvolle römische Panthercamee, das fast modern anmutende Mumienporträt von Fajum und die koptischen Stoffe des 5. und 6. Jahrhunderts stehen stellvertretend für die späte Zeit der antiken Kunst.

In dieser Sammlung, die Kulturzeugnisse aus mehr als einem Jahrtausend erfaßt, setzt nunmehr eine prachtvolle griechische Henkelkanne aus der Zeit um 470/60 v. Chr. einen gewichtigen Akzent. Sie läßt erkennen, wie die wichtigen stilbildenden Arbeiten, die den zahllosen Töpfern und Malern als Vorbild gedient haben, aussahen. 40 cm hoch, zeigt diese Lekythos über den Palmettenornamenten der eingezogenen Schulter ein Kymation. Auf dem Gefäßkörper stehen sich ein Jüngling und ein bärtiger Mann gegenüber. Während der Jüngling mit der Chlamys bekleidet ist und auf dem Rücken den Petasos trägt, ist der Bärtige in einen langen Chiton mit darübergelegtem Himation gekleidet. Der straffe Umriß der Figuren, der strenge Aufbau der Komposition, deren Gerüst die von dem Jüngling gehaltenen Speere und der Stab des Alten zusammen mit dem gebärdekräftigen rechten Arm der rechten Figur bilden, sind charakteristisch für die griechische Kunst vor ihrer klassischen Entfaltung.



Die strenge Schönheit dieser rot aus dem schwarzen Grund ausgesparten Vasenmalerei ist typische Äußerungsform des sogenannten herben Stils. Ja, man kann hier sogar im Vergleich mit anderen, ähnlichen Gefäßen, vor allem dem berühmten Stamnos in München auf den Künstler schließen, der vermutlich der attische Vasenmaler Hermonax war. Er hat um 470/60 v. Chr. gearbeitet. Sechs von ihm signierte Gefäße sind auf uns gekommen. Ihr Stil entspricht völlig dem knappen Lineament und der klaren Umrißbetonung auf unserer Lekythos.



Figur einer Heiligen

Lindenholz. — Höhe 76 cm. — Vollrund gearbeitet. — Rechte Hand und rechte Fußspitze fehlen. — Alte, gut erhaltene Fassung. — Rheinisch (Köln?), um 1320/30.

Unendlich vieles, was die Bildschnitzer des Mittelalters zum Schmuck der Altäre geschaffen haben, ist den Stürmen der Geschichte, dem Un-



verständnis der Menschen und dem naturbedingten Zerfall des Materials zum Opfer gefallen. So sind es im Verhältnis nur wenige Stücke, denen wir das Wissen um die Eigenart plastischer Gestaltung in den Jahrhunderten des Mittelalters danken. Dabei ist es selbstverständlich,

daß wir durch die vergleichsweise hohe Zahl von Skulpturen des ausgehenden 15. und frühen 16. Jahrhunderts eine sehr viel genauere Kenntnis dieser mittelalterlichen Spätzeit besitzen. Um so erfreulicher ist es, wenn in die Sammlung mittelalterlicher Skulpturen des Aachener Suermondt-Museums ein Werk aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts Einzug hält, das zu den stilbildenden Schöpfungen einer Epoche gezählt werden darf. Es ist die Standfigur einer weiblichen Heiligen, wie sie wohl um 1320/30 im rheinischen Raum, ja, vermutlich in der Rheinmetropole Köln selbst, entstanden ist. Die Skulptur mißt 76 cm in der Höhe und ist vollrund aus Eichenholz gearbeitet. In feiner Durchschwingung, die die gotische S-Form noch nicht überbetont, ist der Körper gegeben. Leicht drückt sich das linke Knie durch den faltenreichen Stoff des roten Mantels, während auf dem rechten Bein das Gewicht der Figur ruht. Dieses feine Kontrapostmotiv bedingt einen melodischen Faltenwurf des Mantels. Schüsselformen wechseln mit weitschwingenden Diagonalfalten und Tütenformen. Eine besonders schöne Faltenkaskade bildet sich in dem Mantelgehänge, wie es durch die Raffung unter dem linken Arm entsteht. Nicht minder fein ist die Faltenbildung der Rückseite, die bei den meisten Skulpturen des Mittelalters weitgehend unbearbeitet ist. Hier bestimmt die prachtvolle, aus zwei Faltenröhren des Kopftuches sich entwickelnde Omegafalte den Eindruck. Das anmutige, ein wenig schnippische Gesichtchen mit den klar gezeichneten Brauenarkaden, den nach rechts blickenden Augen, den feinen Nasenflügeln, den schmalen Lippen mit den kaum merklichen Lachfältchen ist von einem Gebände gerahmt, wie es uns aus der Tracht der Ordensfrauen geläufig ist. Ein großes, leicht gefälteles Kopftuch fällt über Schultern und Rücken herab. Die linke Hand hält ein Buch, während die rechte leider fehlt. Die prachtvoll erhaltene Farbigkeit wird durch die Inkarnattöne des Gesichts und der leicht geröteten Backen, das Weiß des Kopftuches, das Blau des Gewandes, das leuchtende Rot des Mantels, der mit goldenen Sternen besät war, bestimmt. Wir wissen nicht, welche Heilige hier dargestellt wird. Vermutlich hat die Figur mit anderen verwandten Skulpturen den Schrein eines Altares geziert, von dessen Aussehen wir keine Vorstellung mehr haben. Enge Verwandtschaft verbindet unsere Figur mit den Frauengestalten der kölnischen Malerei am Anfang des 14. Jahrhunderts. Hier begegnet man den »Schwestern«. Eine verwandte Großplastik, »Die trauernde Maria unterm Kreuz«, bewahrt das Landesmuseum in Münster.

Eine Steinmadonna aus der Normandie

Kalkstein. – Höhe 176 cm. – Kopf des Kindes angesetzt. – Lilienzepter und Kronenzacken abgebrochen. – Reste alter Fassung. – Gewandzier in Verlust geraten. — Normandie, um 1320. – Ehem. Coll. William Randolph Hearst. – Nach der Überlieferung aus Vernon stammend. Mit einem monumentalen Werk hochgotischer Plastik wurde der Skulpturenabteilung des Suermondt-Museums ein neuer Höhepunkt gegeben. Es ist eine 1,76 hohe französische Steinmadonna, deren Heimat die Normandie sein dürfte.

Um 1320 entstanden, vereint das monumentale Werk noch einmal die Wesensmerkmale, die die französische Kathedralgotik für das Bild Mariens als der Königin des Himmels gefunden hatte. Unter dem Diadem fällt das gewellte Haar zu beiden Seiten des Hauptes in weichem Fluß auf Schultern und Rücken. Das breitflächige Gesicht wird durch die hohe Stirn, die mandelförmigen Augen, die lange gerade Nase und den zu kaum merklichem Lächeln entspannten Mund bestimmt. Würde und Anmut, königliche Hoheit und mütterliche Liebe vereinigen sich in diesem edlen Antlitz, in dem wie von fern die Züge der großen, ein Jahrhundert früher entstandenen Reimser Vorbilder nachzuklingen scheinen. Auf dem linken Arm hält Maria das Kind, das mit seiner Rechten nach dem über die Locken Mariens gebreiteten Schleier greift und ihn über die Brust der Mutter zieht.

Durch dieses Motiv entsteht der starken Vertikalen des leicht durchgeschwungenen Körpers eine horizontale Gegenbewegung, die in dem schönen Motiv des von links über die Unterarme Mariens drapierten Mantels mit seinem stark plastischen Faltegehänge wieder aufgenommen wird. Die rechte Hand der Mutter hielt einstmals ein Lilienzepter, von dem sich nur der untere Teil erhalten hat. Durch die Gewandung drückt sich leise das rechte Knie hindurch. Das linke Bein trägt die Last des Körpers.

Farbreste deuten darauf hin, daß die Skulptur ursprünglich farbig gefaßt war. Halbedelsteine oder Glasflüsse haben, wie es die eingearbeiteten Fassungen an der Krone und den Säumen der Gewänder deutlich machen, die strahlende Schönheit der Gesamterscheinung noch gesteigert. Die Frage nach der Herkunft und dem ursprünglichen Aufstellungsort dieses grandiosen Werkes läßt sich beantworten, wenn man analoge Plastiken, die sich noch an ihrem ursprünglichen Ort befinden, betrachtet. Danach liegt es nahe, in dem als ständige Leihgabe ins Suermondt-Museum gelangten Werk eine Trumeau-Plastik, wie sie sich als edelstes Beispiel dieser Art in der berühmten Vierge d'Orée der Kathedrale von Amiens erhalten hat, zu sehen. Diesen Ort am Mittelpfeiler einer Doppelportalanlage hat die französische Gotik nicht von ungefähr der Madonna vorbehalten, denn wie die Kathedrale als das Abbild des himmlischen Jerusalems galt, so sah man in Maria die Porta coeli, das Tor des Himmels, durch das allein die Gläubigen den Weg zu Christus, dem mystischen Bräutigam der in Maria verkörperten Kirche fanden.

Die Eigenart dieser Plastik, zu der es in der Aachener Sammlung nichts Vergleichbares gibt, zwang zu einer Aufstellung, die diese Mariengruppe aus der Fülle der übrigen Skulpturen aussonderte. So wurde in der Südhalle eine große Stellwand errichtet. Hier fand das einzigartige Werk, angestrahlt durch ein gedämpftes Scheinwerferlicht, seine Aufstellung.

Mit dieser Steinmadonna, in der normannische Bildhauer in dem ihnen eigenen herberen Formdialekt die Vorbilder der Ile-de-France wiederholt haben, hat die Skulpturenabteilung des Suermondt-Museums eine Plastik gewonnen, auf die sich zahlreiche übrige Madonnen der Sammlung typologisch zurückführen lassen.



Eine mittelrheinische Kreuzigungstafel

Tempera auf Holzgrund. – Höhe 48 cm. – Breite 27 cm. – Mittelrheinisch, um 1370. – Provenienz: Sammlung Stadtbaumeister Johann Peter Weyer, Köln. Seit 1862 im Besitz des Fürsten Karl Anton von Hohenzollern – Sigmaringen und seiner Nachkommen. Sammlung Geheimrat Dr. Ottmar Strauss, Köln. Seit 1934 im Besitz des Landesmuseums Bonn Inventar Nr. 35/4. Im Wege der Wiedergutmachung 1963 den Erben Dr. Strauss wieder ausgehändigt und über den New Yorker Kunsthandel erworben. – Lit.: Catalog der Sammlung von Gemälden älterer Meister des Herrn Johann Peter Weyer, Cöln 1859 S. 30 Nr. 92 (dort »unbekannter Maler der kölnischen Schule, 1300«. – Die Tafel war damals lt. der Maßangaben noch ca. 5 cm breiter). – Auktionskatalog J.M. Heberle, Köln 1862, 1. Abt. Nr. 99. – Kurzes Verzeichnis der im Staedelschen Kunstinstitut ausgestellten Sigmaringer Sammlungen, Frankfurt 1928, S. 13, Nr. 68 (dort »Kölner Schule des 14. Jahrhunderts«). – Das neue Landesmuseum Bonn, Neuerwerbungen des Jahres 1934, Festschrift zur Wiedereröffnung 1935 mit Abb. (dort: »Kölnisch um 1420«). – A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 2, 1936 Berlin, Abb. 142, Text S. 112 (dort »Mittelrhein um 1370«). – Rheinisches Landesmuseum Bonn, Verzeichnis der Gemälde, Köln und Graz 1959, S. 36, Abb. 5 (dort »Rheinischer Meister um 1380«). – Führer durch das Suermondt-Museum, Aachen 1966, farbiges Titelbild.

Die frühesten Werke in der reichen Bildergalerie des Aachener Suermondt-Museums entstanden zu Beginn des 15. Jahrhunderts. Durch eine kostbare Kreuzigungstafel kann nun auch die gotische Malerei der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts mit einem hervorragenden Beispiel vorgestellt werden. Die Eichenholztafel mißt 27 cm in der Breite und 48 cm in der Höhe. Vor gut erhaltenem Goldgrund ist das Kreuz aufgerichtet. Seine Balken bestimmen die Bildkomposition.

Gemäß mittelalterlichem Brauch, die Größe der Dargestellten nach ihrer Bedeutung zu fixieren, ist der Gekreuzigte mit den schwingenartig ausgespannten Armen, dem leise geneigten Haupt und dem schlanken Körper besonders betont. Tief haben sich die Dornen der Krone in die Stirn gebohrt, so daß Blutstropfen das friedvolle Antlitz des Erlösers umgeben. Das hohe Pathos des Schmerzes, wie es die Kunst späterer Zeiten so geliebt hat, ist dieser Malerei fremd. Diese Aussage bleibt verhalten und verinnerlicht.

Zu edler formaler Einheit verschmelzen die Figuren der unter dem Kreuz stehenden Maria und des Lieblingsjüngers. Während der Blick des Jo-

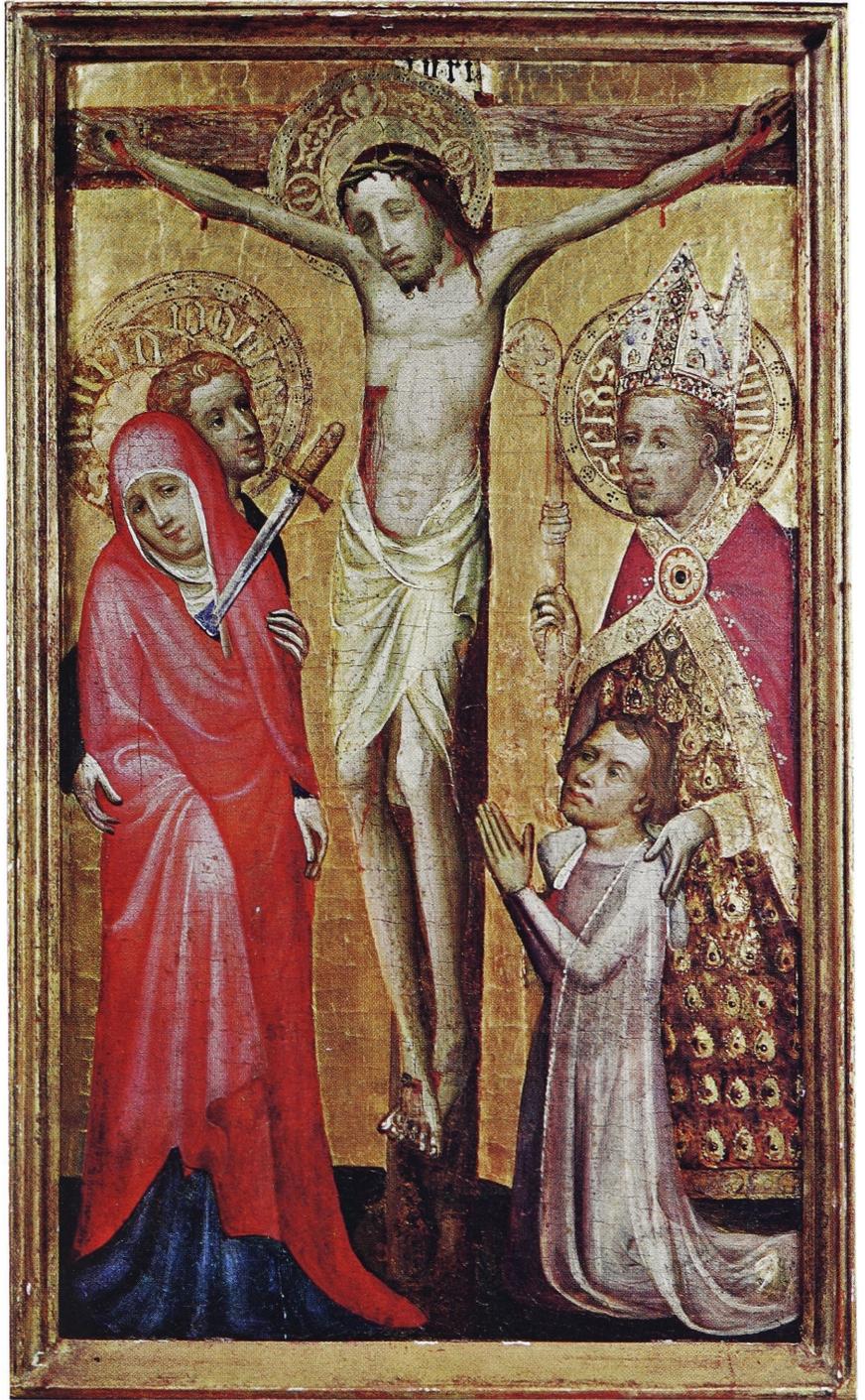
hannes auf die Seitenwunde Christi gerichtet ist, hat Maria ihr Antlitz in tiefer Trauer abgewandt. Ein Schwert durchbohrt ihr Herz und weist mit seinem goldenen Griff ebenfalls auf die Seitenwunde Christi. Hier verbirgt sich die mittelalterliche Vorstellung von Maria als der Personifikation der Kirche, die aus der Seitenwunde Christi geboren wurde. Maria ist in einen roten Mantel gehüllt, dessen lyrischer Faltenwurf schon auf die Formensprache des weichen Stils vorausdeutet. Das Blau des Gewandes weist auf die marianische Symbolfarbe hin. Zur linken Seite Christi erscheint der hl. Erasmus mit reicher Mitra und rotem, goldabgesetztem Pluviale. In der Rechten hält er den Bischofsstab, mit der Linken empfiehlt er dem sterbenden Erlöser den kniend dargestellten Stifter unserer Tafel.

Im Gegensatz zu den idealisierten und stilisierten übrigen Gestalten zeigt diese Stifterfigur mit der faltigen Stirn, den hohen Brauenbögen, der kloßigen Nase und den wulstigen Lippen durchaus schon porträtähnliche Züge. Dies ist für die Zeit der Entstehung unserer Tafel noch ungewöhnlich, doch wird hiermit ein Hinweis auf die spätere Entwicklung gegeben, in deren Verlauf der Stifter gleichberechtigt zu den übrigen Figuren hinzutritt.

Der Eindruck der kleinen Tafel wird von dem wundervollen Schmelz der Farben bestimmt: dem Gold des Grundes, in dem die großen Räder der punzierten Nimben wie Gestirne stehen, dem lichten Inkarnat des Gekreuzigten, den Rot- und Blauwerten und dem transparenten Violett der Gewänder. Noch gibt es keine Bildräumlichkeit. Auf enger Vordergrundsfläche ist die in der Fläche entwickelte Szenerie zusammengefaßt.

Auf der Suche nach der Heimat des Bildes wird man nach Böhmen verwiesen, das in der Zeit Karls IV. und seiner Prager Hofhaltung zu einem europäischen Kunstzentrum ersten Ranges erblüht war. Man denkt an den berühmten Meister Theoderich und sein Werk auf Burg Karlstein bei Prag. Sicherlich ist, wie Alfred Stange dargetan hat, seine Kunst eine entscheidende Quelle der Malerei unseres Malers gewesen. Seine Palette, aber auch seine Formgebung hingegen sind »westlich«.

Am ehesten könnte man sich die Tafel in der Landschaft am Mittelrhein entstanden denken. Ein Meister hat es geschaffen, der ein Wegbe-



reiter des Kölner Veronikameisters gewesen sein könnte. In schöner Synthese verbindet sich hier in der Zeit um 1370 Rheinisches mit Böhmischem zu einem Juwel hochmittelalterlicher Tafelmalerei,

das nun auf dem Weg über die Sigmaringer Sammlungen und des Bonner Landesmuseum als ständige Leihgabe in das Aachener Suermondt-Museum gelangt ist.

**Ein gesticktes Antependium
mit dem »Tod der hl. Klara«**

Flachstickerei in Wolle und Seide. – H 97 cm. – B 204 cm. – Nach der Tradition aus dem Bamberger Klarissenkloster stammend. – Fränkisch, um 1470/80. – Ehemals in der Sammlung Lipperheide; 1909 in München (b. Helbing) versteigert; Slg. Iklé; Slg. Bernheimer München; 485. Lempertzsche Kunstversteigerung, Köln 1966, Nr. 706. – Lit. B. Kurth, Eine fränkische Stickerei des 15. Jahrhunderts, in: *Belvedere* 8. Jahrgang, Heft 8, 1929, S. 249 f.

Eines der zentralen Sammelgebiete des Suermondt-Museums ist die mittelalterliche Textilkunst. Mit der großartigen Sammlung des Kanonikus Bock, die 1881 an die Stadt gelangte, wurde der Grundstock zu einer Kollektion gelegt, die die Entwicklung der Textilkunst vom 5. bis zum 18. Jahrhundert vor Augen führt. Kürzlich wurde damit begonnen, diese einzigartige Sammlung wiederherzustellen und in ihren kostbarsten Teilen der Öffentlichkeit wieder zugänglich zu machen.

In dem Bemühen, dieser Sammlung Akzente und Höhepunkte zu geben, gelang es mit Hilfe des Museumsvereins und privater Spenden, den großen Beständen der mittelalterlichen Textilkunst ein echtes Zentrum zu verleihen, das in unversehrter Schönheit ein vollständiges textiles Kunstwerk des Mittelalters vor Augen stellt. Es ist eine 97 cm hohe und 204 cm breite Flachstickerei in Wolle und Seide, die als Antependium gedient hat. Um 1470 entstanden, zeigt es den Tod der heiligen Klara.

Als die heilige Klara auf dem Sterbebette lag, seien, so erzählt die Legende, Christus und Maria, Heilige und Ordensschwester an ihr Lager getreten. Diese in der mittelalterlichen Kunst sonst nur selten vorkommende Schilderung ist Gegenstand der Darstellung des ins Suermondt-Museum gelangten Antependiums.

Der entwerfende Künstler hat sich eng an das Schema der häufigen Wiedergaben des Marien-todes angelehnt. Am Kopfende des Bettes erscheint Christus mit der zum Segen erhobenen Rechten. Auch Maria ist hinzugetreten und stützt liebevoll die Sterbende. Unter den heiligen Jungfrauen, dem »Hofstaat Mariens«, erkennt man die heilige Katharina mit dem Schwert, Barbara mit Kelch und Hostie sowie die heilige Magdalena, die ein Salbgefäß hält. Am rechten Bildrand steht die heilige Kunigunde, die durch ihre Krone und ein Kirchenmodell ausgewiesen ist. Zu Häupten der heiligen Klara hält ein Engel die ihr zugeordnete Krone, während ein anderer schwebend ein Weihrauchfaß schwingt. Eine Nonne mit brennender Kerze kniet

vor dem Sterbelager, während eine weitere auf einer niedrigen Holzbank sitzt und aus einem Buch die Sterbegebete vorliest. Stilisierte Ranken füllen den Grund. Das Antependium zeichnet sich durch eine erlesene Farbskala aus, in der alle Tonwerte in harmonischem Bezug zueinander stehen. Als Vergleichsbeispiele bieten sich Nürnberger Arbeiten aus dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts an. Verwiesen sei auf Arbeiten aus der Werkstatt des Katharinenklosters, den frühen Walpurga-Teppich in Maihingen, die »Vermählung der hl. Katharina« im Bayerischen Nationalmuseum, das Fragment mit Heinrich, Kunigunde und Heiligen in der Nürnberger Lorenzkirche¹. Dem Motiv der Hintergrundranken begegnet man in ganz ähnlicher Form auf dem Wirkteppich in der Nürnberger Sebalduskirche, der die Geschichte des heiligen Kreuzes



zeigt². Hier wäre auch auf das gestickte Antependium mit der Anbetung der Könige im Bayerischen Nationalmuseum zu München und ein Rücklaken in der Pfarrkirche zu Kaldreuth zu verweisen³. Unser Antependium dürfte wie diese Stücke in den frühen siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden sein. B. Kurth⁴ macht auf verwandte Formschritte des Katharinenklosters in Nürnberg aufmerksam. Hier ist vor allem ein Blatt aus den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts aufgrund seiner Komposition und seiner stilistischen Eigenart zum Vergleich heranzuziehen⁵.

Die Tradition sieht in unserer kostbaren Flachstickerei eine Arbeit aus dem Klarissenkloster in Bamberg. Hierfür würde auch die besonders hervorgehobene Darstellung der heiligen Kunigunde

sprechen, die als Patronin des Bamberger Bistums verehrt wurde.

Das Aachener Suermondt-Museum hat mit diesem Altarvorsatz ein einzigartiges Stück hinzugewonnen, das einem ganzen Sammlungsgebiet ein neues Gepräge gibt.

¹ Vgl. B. Kurth, a.a.O., S. 249. — Dieselbe, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters, Bd. I, S. 176 ff., Bd. III, T. 274–276, 279, 273.

² B. Kurth, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters, a.a.O., Bd. III, T. 284.

³ K. G. Rehlen, Beschreibung der Kunstgegenstände in der Kirche St. Endres zu Kaldreuth. Jahresberichte des hist. Vereins in Mittelfranken 1845, S. 13. — H. M. Sauermann, Die gotische Bilderei und Tafelmalerei in der Dorfkirche zu Kaldreuth, Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte, Heft 1, S. 112.

⁴ B. Kurth, Eine fränkische Stickerei des 15. Jahrhunderts, a.a.O., S. 250.

⁵ Abgeb. b. B. Kurth, Eine fränkische Stickerei des 15. Jahrhunderts, a.a.O., Abb. 2.

Ein »heiliger Wolfgang« aus Schwaben

Schreinfigur (ausgehöhlt). – Lindenholz. – Höhe 148 cm. — Finger der rechten Hand fehlen, Sockel bestoßen. – Fassung 19. Jahrhundert. – Schwaben, um 1490.

Das Suermondt-Museum erwarb für seine Skulpturenabteilung eine monumentale Plastik des heiligen Wolfgang, die einstmals im Schrein eines Altars gestanden hat. Aus Lindenholz geschnitzt, mißt sie 148 cm in der Höhe.

Hoch aufgerichtet steht der Heilige da. Das ernste Gesicht wird unter der Mitra von einem Haarkranz gerahmt. Der Kopf ist leicht nach rechts gewandt und stellte so die Verbindung zu einer Nachbarfigur her. Die Züge des Bischofs sind von asketischer Strenge, die Profillinie von markanter Einprägsamkeit. Der Heilige trägt über der lang fallenden, in Parallelfalten drapierten Albe das Pluviale. Mit der linken Hand rafft er das Obergewand vor dem Körper hoch, so daß knittrig gebrochene Faltenbildungen entstehen. Die rechte Hand hält den Bischofsstab, dessen schöne Krümme aus spätgotischem Ornamentwerk gebildet wird. Auf dem linken Arm hält er ein Kirchenmodell als sein persönliches Attribut. Die den Farbeindruck bestimmenden Gold- und Braunwerte sind nicht mehr ursprünglich. Die Figur ist rückseitig ausgehöhlt und muß einmal Teil eines monumentalen Altarwerkes gewesen sein.

Die Heimat der neu erworbenen Skulptur dürfte in Schwaben zu suchen sein. Die Stuttgarter Skulpturensammlung bewahrt in einem hl. Georg und der Figur eines hl. Sebastian aus Geifertshofen sowie einem Kreuzifix aus Cannstatt vergleichbare Skulpturen. Ihnen allen ist die Gestrecktheit der Proportionen, die herbe Askese der Physiognomie gemeinsam. Hingewiesen sei auch auf einen hl. Georg des Museums in Sigmaringen, der mit den übrigen erwähnten Skulpturen um 1490 entstanden ist. Damit wäre auch eine annähernde Datierung der neu erworbenen Plastik des Suermondt-Museums gegeben. Unter den Heiligen, die mit dem Kirchenmodell dargestellt werden – man denkt an Heinrich und Petronius, Sebald und Virgilius, Eleutherius und Kunibert – kommt für unsere Darstellung wohl in erster Linie der hl. Wolfgang in Betracht. Er ist gerade in Süddeutschland und Schwaben gegen Ende des Mittelalters besonders oft dargestellt und im Skulpturenschmuck vieler Altarschreine gefeiert worden; so etwa im Pippinger Wolfgangaltar oder im Mühlberger Retabel (Oberpfalz), in dem der Heilige zusammen mit St. Emmeran und St. Nikolaus erscheint.



St. Wolfgang wurde 924 geboren und auf der Reichenau erzogen. Von Erzbischof Heinrich von Trier an die Trierer Domschule berufen, hat er hier bis 964 als Lehrer gewirkt, bevor er als Mönch nach Einsiedeln ging. Sieben Jahre später wurde Wolfgang Bischof von Regensburg. Hochverehrt wegen seines rastlosen Strebens, sein Bistum zur Pflegestätte der Kultur und zu einem Hort des wahren Glaubens zu machen, starb er 994. In der St. Emmeranskirche seiner Bischofsstadt wurde er begraben. Das Kirchenmodell, das man Skulpturen des Heiligen stets beigab, weist auf die berühmte Muttergotteskirche der Klosterpfarre Mondsee hin, von der die Legende berichtet, daß Wolfgang dieses Heiligtum mit eigenen Händen erbaut habe. In St. Wolfgang am Abersee hat Michael Pacher in den Jahren 1477–1481 auf den Flügeln des Marienaltars vier Szenen aus dem Leben des Heiligen gemalt und ihn geschildert, wie er Krüppel und Besessene heilt, Getreide an die Armen verteilt, den Versuchungen des Teufels widersteht und als Einsiedler am Abersee die Gotterkenntnis sucht.

Ein Relief aus Kehlheimer Stein

Höhe 20 cm. – Breite 30,5 cm. – Niederländisch-flämisch (?), spätes 16. Jahrhundert. – Ehem. Coll. Oskar Bondi, Wien Nr. 782. – Ausstellung »Drei Jahrhunderte vlämische Kunst« in der Wiener Secession Januar – März 1930, Katalog Nr. 156.

Einen Blick ins niederländisch-flämische Volksleben vor der Kulisse eines italienischen Renaissancepalastes zeigt das kostbare Relief, das als ständige Leihgabe aus Privatbesitz den in der Schatzkammer ausgebreiteten Cimelien eingegliedert wurde. Es ist aus Kehlheimer Stein geschnitten und mißt 30,5 cm in der Breite und 20 cm in der Höhe.

In der rechten unteren Ecke sitzt der arme Lazarus. Lumpen umhüllen seinen ausgezehrten Körper, strähniges Zottelhaar rahmt das eingefallene Gesicht mit den tiefliegenden Augen und dem bittend geöffneten Mund. Vom linken Bein haben sich die Stoffetzen gelöst, die die Geschwüre bedecken sollten. Mitleidig leckt ein Hund die Wunden, während ein anderer seine Pfoten auf das rechte Knie des Erbarmungswürdigen gelegt hat. Auf dem Halsband des Tieres erkennt man die Buchstaben S. T., die vielleicht einen Hinweis auf den Namen des uns bis heute noch unbekanntenen Künstlers geben könnten. Lazarus ist als Blind-

der dargestellt, der, auf seinen Tastsinn angewiesen, mit seiner Rechten den Kopf des Hundes kraut. Einen weiteren Kontrast zum Reichtum des übrigen Reliefs bildet die Kalebasse, die einzige Habe des Armen, den offenbar niemand bemerkt. Hinter ihm ist eine Gruppe um einen runden Tisch versammelt, an dem eine Mahlzeit für die Tafel des reichen Prassers bereitet wird. Ein Mann mit hoher Pelzmütze hat eine kostbare Schüssel aufgenommen, ein anderer zischelt dem Speisemeister, der mit erhobenem Zeigefinger seine Anordnungen gibt, etwas ins Ohr. Offenbar bezieht sich die Botschaft auf das Ausschanken des Weins, der in großen Fässern in einem Kellergewölbe zur Rechten gelagert ist. Darüber sitzt in einem vom Gewölbe herabhängenden Ring ein Papagei, das Symbol der Beredsamkeit. Er ist offenbar auf die darunter befindliche Gruppe bezogen, während das Ankeremblem, das die daneben befindliche Säule ziert, als Symbol der Hoffnung mit dem Armen, auf einen Schluck Wasser Hoffenden, zu Füßen des Säulenschaftes verbunden ist.

Im Zentrum der Komposition ist eine alte Magd damit beschäftigt, eine Speise anzurühren. Ein offener Korb, Klauen und Kopf eines Rindes und ein Kübel mit Fleisch umgeben stillebenhaft diese



Gruppe. Dabei wird wiederum deutlich, wie mit einem unerhörten Maß künstlerischer Feinheit ein derbdrastisches Sujet gestaltet wird. Wie von fern fühlt man sich bei einer anderen Magd, die kniend aus einem Käfig Tauben herausholt, an die herrliche Rückenfigur erinnert, wie sie Raffael in seiner »Verklärung Christi« in die Kunstgeschichte eingeführt hat.

Hatten uns schon Anker und Papagei auf die dem Bild innewohnende Symbolik verwiesen, so wird nun vollends deutlich, daß sich unter den Figuren und ihren Attributen Darstellungen der sieben Hauptsünden verbergen. Die von Kübeln und Körben mit Fleisch umgebene Magd im Mittelpunkt symbolisiert die Unmäßigkeit, das Mädchen mit den Tauben steht für die Wollust, die

Schildkröte weist auf die Untugend der Faulheit, der Alte am Tisch vertritt die Gier. Eine Art Zusammenfassung dieses Sündenspiegels bildet der Affe, der einen Ehrenplatz an der Tafel des Reichen im Hintergrund der Darstellung einnimmt. In ihm sah das 16. Jahrhundert eine Verkörperung der Torheit wie der Unkeuschheit. Darüber hinaus ist er schlechthin das Symbol des Satans. Nur ein großer Künstler konnte verhindern, daß die gedankliche Überfrachtung die formale Gestaltung überwuchert und konnte uns ein Relief schenken, das, aus dem Geist der Gegenreformation entstanden, die Epoche des ausgehenden 16. Jahrhunderts in praller Lebensfülle vor unser Auge stellt.

Eine Elfenbeinschnitzerei mit der »Darbringung Christi«

Höhe 21,8 cm. – Breite 12 cm. – Tiefe 5 cm. – Flandern, 17. Jahrhundert.

Vor annähernd 350 Jahren schnitzte ein flandrischer Künstler in wortreicher Erzählung die »Darbringung Christi« in die Rundung eines Elefantenzahnes. Das Werk, das wohl Teil eines größeren Zyklus mit Darstellungen der Jugendgeschichte des Herrn war, gelangte als ständige Leihgabe aus Privatbesitz ins Suermondt-Museum.

Eine prachtvolle Architektur bildet das Gehäuse für die figurenreiche Handlung. Über der Apsis, in der der Altartisch mit brennenden Kerzen und dem Buch des Lebens auf die Erlösungstat Christi vorausweist, hat sich der Himmel geöffnet. In einer Wolke schweben drei Engelputzen. Über ihnen geht die Apsidenwölbung vollends in eine Wolkenkulisse über, in der ein großer Engel mit ausgebreiteten Armen und Flügeln erscheint. Die zum Chor emporführenden Stufen dienen dem Evangelienbericht des Lukas von der Darbringung im Tempel als Bühne. »... und da die Tage ihrer Reinigung nach dem Gesetz Moses kamen, brachten sie ihn gen Jerusalem, auf daß sie ihn darstellten dem Herrn... und daß sie gäben das Opfer, wie es Gesetz ist, im Gesetz des Herrn: ein paar Turteltauben... Und siehe ein Mensch war in Jerusalem mit Namen Simeon; und derselbe Mensch war fromm und gottesfürchtig und wartete auf den Trost Israels...

und ihm war eine Antwort gegeben worden von dem Heiligen Geist, er sollte den Tod nicht sehen, er hätte denn zuvor den Christus des Herrn gesehen...«.

Maria ist niedergekniet, auf ihren Armen hält sie den nach Kinderart zappelnden Knaben. Simeon ist hinzutreten. Er hat die rechte Hand vor die Brust gelegt und die linke im Redegestus erhoben: »Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren... denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen, welchen du bereitet hast vor allen Völkern, ein Licht, zu erleuchten die Heiden...«. Maria schaut zu Simeon empor, Verwunderung im Blick, so wie es der Evangelist beschreibt: »... und sein Vater und seine Mutter wunderten sich, des von ihm geredet wurde.«

Die Tracht Simeons in unserem Relief – eine mitraähnliche Kopfbedeckung und hohepriesterliche Gewandung – läßt an eine Darstellung der Beschneidung Christi denken. Auch die Figur des Kindes, die offenbar auch einer Beschneidungsszene entliehen ist, verleitet dazu. Doch schon seit dem späten Mittelalter hat man Simeon mit dem Hohepriester identifiziert. Zudem verweisen alle übrigen Bildelemente eindeutig auf die »Darbringung«. So kniet im Vordergrund rechts die Magd mit den Opfertauben. Hinter ihr, von der Gestalt eines kahlköpfigen Tempeldieners, der ein Rauchfaß schwingt, verdeckt, sieht man Joseph, der das zur Auslösung des Knaben bestimmte

Geld in das von einem Jüngling emporgehaltene Opferbecken schüttet. Hier ist der Hinweis auf den Sinn der Tempeldarbringung gegeben, die eine gottesdienstliche Handlung war, in welcher die Eltern zur Erinnerung an die Errettung der Erstgeburt in Ägypten dem Priester ihren Erstgeborenen brachten, damit er durch Darbringung

eines Auslösungsopfers vom Tempeldienst befreit werde. Zur Linken steht ein älterer Mann, der in seiner Rechten eine Kerze hält. Sie ist ein Hinweis auf Simeons Worte »ein Licht, zu erleuchten die Heiden« und erinnert an den Brauch, am Feste der Darbringung, der »Lichtmeß«, die Kerzen zu weihen und Lichterprozessionen zu



veranstalten. In der Frauengestalt hinter Maria erkennt man die Prophetin Hanna, »die trat auch hinzu in derselben Stunde und pries den Herrn . . .«.

Es wurde deutlich, daß wir es hier mit einer vielschichtigen Darstellung zu tun haben, deren Ablauf in der Zeit zu einem einprägsamen Bild zusammengerafft erscheint. Es ist ein echt barockes Werk, das keine Herauslösung eines Details verträgt, und die Addition von Szenen und Geschehnissen zu einer künstlerischen Einheit verschmelzt. Gerade aus den Niederlanden hatte der bis zu den Mosaiken im Triumphbogen von Sta. Maria Maggiore in Rom (432–40) zurückreichende Bildtyp im 17. Jahrhundert eine Neubelebung erfahren. Wenngleich Rubens die Darbringung nur einmal und zwar auf dem rechten Flügel des Altars für die Antwerpener Schützengilde in der Liebfrauenkathedrale gemalt hatte, so ist er es doch gewesen, der mit seinem künstlerischen Gesamtwerk für seine Zeitgenossen die Voraussetzungen geschaffen hatte, mit denen sie die Bilder der Heilsgeschichte neu fixieren konnten. Auch der Schnitzer unseres Elfenbeins verleugnet nicht seine Abhängigkeit von dem großen Antwerpener Maler. So wählt er für den Bildraum seiner »Darbringung« die in eine Engelsglorie übergehende zentrale Apsidenarchitektur mit vorgelegter Treppen Bühne, wie sie Rubens für das Mittelbild seines Ildefonsoaltars (1630/32, Wien) gewählt hatte. Die das Elfenbeinrelief nach rechts abschließende Dreiergruppe mit der Haupt-

figur des mächtigen Kahlkopfes findet man in dem um 1611/12 entstandenen Zinsgroschenbild des Museums von San Franzisko vorgebildet. Doch wird der Elfenbeinschnitzer an keiner Stelle zum Kopisten. Vorgeprägtes hat er souverän seiner Komposition einverwandelt. Dabei stellen sich ihm ganz andere Probleme als etwa dem Maler. Er mußte auf engstem Raum mit plastischen Mitteln die Illusion größtmöglicher Tiefenräumlichkeit erreichen. Er löste diese schwierige Aufgabe als geschickter Regisseur eines *Theatrum sacrum*. Während die Figuren und der friedlich schlafende Hund auf der Vordergrundbühne fast freiplastisch dargestellt sind, entfaltet sich das Leben der übrigen Gestalten in einer viel dünneren Reliefschicht, während die Hintergrundsarchitektur durch radikale perspektivische Verkürzungen, trotz der Nähe zur Zweidimensionalität große Tiefe vortäuscht. Eifrig bemüht, die »Rationalität« seiner Architektur wieder ins Irrationale zurückzunehmen, läßt der Künstler in ihr den Einbruch des Überwirklichen sich vollziehen, ohne dabei den Eindruck des geschickten Regieeinfallens und Theatereffektes ganz vermeiden zu können. So ist hier für ein altes Thema christlicher Ikonographie eine neue Form gefunden, in der das Unbegreifliche, Übersinnliche unmittelbar anschaulich werden soll, als Zeugnis einer Welt, die im Grunde noch im Überirdischen verankert ist, ihre Erscheinungsform jedoch vom schöpferischen Genius des barocken Künstlers empfängt.

Alfred Rethel (1816–1859)

»Triumphzug der Aurora«

Bleistiftzeichnung, weißgehöht, auf Packpapier. – Höhe 36 cm. – Breite 48 cm. – Entstanden in Rom 1853. – Lit.: *Klassiker der Kunst*, Alfred Rethel, hrsg. von J. Ponten, Stuttgart und Leipzig, 1911, S. 177, 192; Rethelausstellung Aachen 1959, Nr. 365.

Am 15. Mai des Jahres 1866 jährte sich zum 150. Mal die Wiederkehr des Geburtstages Alfred Rethels. Angesichts der vor 5 Jahren gezeigten großen Gedächtnisausstellung anlässlich des 100. Todestages des großen Aachener Malers hatte man auf eine Gedächtnisfeier verzichtet, doch fügte es sich, daß in diesem Erinnerungsjahr eines der bewegendsten künstlerischen und

menschlichen Dokumente vom Aachener Suermondt-Museum erworben werden konnte: Rethels Bleistiftzeichnung nach Guido Renis »Triumphzug der Aurora«.

Auf der letzten Romreise stand Rethel mit seiner Frau lange im Gartensaal der Villa Rospigliosi auf dem Quirinal, um Guido Renis (1575–1642) Meisterwerk, den »Triumphzug der Aurora« zu sehen. Die Göttin der Morgenröte, Tochter des Hyperion und der Theia, Schwester des Helios und der Selene ist in der italienischen Renaissance häufig dargestellt worden, wie sie sich des Morgens von ihrem Lager aus dem



Okeanos erhebt, um, ihrem Bruder Helios voranschwebend, den Menschen und Göttern das Licht des Tages zu bringen. So auch hat Reni die »Rosenfingrige« (so genannt nach den fünf blaßroten, am Horizont aufsteigenden Lichtstreifen, die man im Süden vor dem Aufgang der Sonne wahrnimmt), gemalt. In weiten, vom Wind gestreuten Gewändern schwebt sie blumenstreuend dem Viergespann des Sonnengottes voran. Ein Putto hält die Fackel, von der das Licht des Tages ausgeht. In harmonischen Bewegungen umtanzen die Horen den Wagen, auf dem Helios, die Rosse lenkend, sitzt. Unschwer läßt sich erkennen, wie tief der Maler von der Antike und der Kunst Raffaels beeindruckt worden ist. Doch gibt der damals 35jährige Meister vornehmlich in der Wiedergabe des goldenen Lichts in seinem Kontrast zu den über der Küstenlandschaft lagernden blauen Schatten der Nacht etwas völlig Neuartiges und eine Lichtintensität, wie sie die Freskenmalerei später nie wieder erreicht hat. Das Erlebnis von Renis Fresko fällt in die Zeit, in der Rethels Erkrankung schon weit fortgeschritten war. Doch hier, im Gartensaal der Villa Rospigliosi leuchtet es noch einmal in ihm auf. Sein formempfindlicher Sinn erfäßt die Schönheit und Vollendung der Harmonie und Rhythmik dieses

Bildes. Lange verweilt er mit seiner Frau davor. »... es ist mir besonders erinnerlich geblieben, um des tiefen Eindrucks willen, den das Kunstwerk auf Rethel machte«, schreibt die Frau des Künstlers, »garnicht trennen konnte er sich von der herrlichen Gestalt! Zu Hause angekommen, suchte er gleich nach einem Blatt Papier, und weil dies schon eingepackt war, ergriff er seine in einen groben Bogen eingeschlagenen Pinsel, wickelte sie aus, und ungeachtet einiger Oelflecken skizzierte er aus dem Gedächtnis das ganze Bild...«.

Dieses einzigartige Dokument ist nun in unser Museum gelangt. Es mißt 36 cm in der Höhe und 48 cm in der Breite. Mit dem Pinsel hat Rethel die Bleistiftzeichnung weiß gehöht. Es ist von höchstem künstlerischen Interesse, wie das Vorbild verändert und Malerei in Zeichnung umgesetzt wurde. Rethel hat für seine Zeichnung ein ganz anderes Verhältnis von Höhe und Breite gewählt. Die Komposition ist gedrängt, die Figuren massiger. Es wäre müßig, die Einzelheiten aufzuzeichnen, in denen der aus der Erinnerung zeichnende Rethel von seinem Vorbild abweicht. Man spürt in den Akzenten wie er sie setzt, daß ihm das mythologische Thema unbekannt oder gleichgültig war, daß allein der Formenkanon ihn

zu seiner Nachzeichnung inspirierte. Aber gerade hier liegt das Faszinierende dieses Blattes. Aus dem schönheitlichen, ausgewogenen Linienfluß Renis wird bei Rethel eine die Bildgrenzen sprengende dynamische Komposition. Der Strich hat seinen lyrischen Fluß verloren, wird hektisch, nervös, expressiv. Erschauernd erfährt man, wie fließend die Grenzen zwischen Genie und Wahnsinn sind. Kaum noch erkennt man hier den Maler der Aachener Rathausfresken wieder. Radikal hat sich der Stil gewandelt. Zwar sind auch jetzt noch die großen Freskantanten des 16. und 17. Jahrhunderts die großen Leitbilder, doch

gerade in einem Blatt wie dem unsrigen wird offenkundig, wie zwar die Erinnerung den äußerlichen Bestand der Vorbilder aufbewahrt, der künstlerische Impetus ihn jedoch in völlig eigenwilliger Weise verändert. Unsere Nachzeichnung Rethels nach Renis »Triumphzug der Aurora« ist die letzte Arbeit vor der völligen geistigen Umnachtung des Künstlers. Rethel ist 36 Jahre alt. Seine nunmehr ins Aachener Suermondt-Museum gelangte bedeutsame letzte Zeichnung ist gleichermaßen Zeugnis für das künstlerische Ingenium und die menschliche Tragödie dieses großen Aachener Malers.

Benno Werth (geb. 1929, lebt in Aachen)

Monstranz

Messing/Aluminiumlegierung und vergoldetes Silber. – Höhe 38,5 cm. – Breite 20,5 cm.

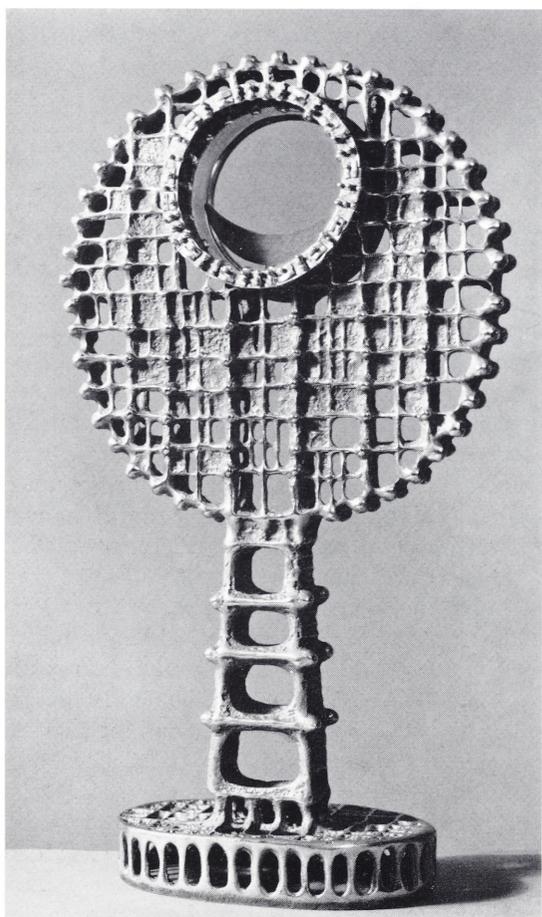
Seit einem Jahr ist das Sammelgebiet des Suermondt-Museums auf zeitgenössische Metallkunst ausgedehnt worden. Zu ersten überzeugenden Lösungen sakraler Goldschmiedekunst, die sich

in der Zwischenzeit in der Nachbarschaft der gesicherten Kunst früherer Jahrhunderte bewährt haben, gesellte sich mit einer Monstranz des Aachener Künstlers Benno Werth ein neues, in seiner Art richtungweisendes Werk. Über ovalem, durchbrochen gearbeitetem Sockel steigt, sich nach oben verjüngend, der Schaft auf. Wie von ferne stellt sich die Erinnerung an das alte christliche Heilszeichen des Lebensbaumes ein.

Die Form der »Baumkrone« wird vom eigentlichen Ostensorium bestimmt, das im Gegensatz zur Messing-Aluminiumlegierung der übrigen Monstranz aus vergoldetem Silber besteht. In dieser Zone haben die aus den Zahlenverhältnissen 12, 24 und 72 gebildeten Schmuckmotive symbolhafte Bedeutung, während die übrigen Detailformen stärker aus dem rein formalen Gedanken des Kreises und der Kugel leben.

Die Monstranzscheibe mit ihren verschiedenartig geformten rechteckigen, zellenartigen Elementen bezieht den Luftraum in die plastische Konzeption mit ein. Was Benno Werth in jahrelangen Exerzitien in gegenstandsfreien Arbeiten erprobt hat, findet nunmehr im modernen Sakralgerät seine sinnvolle Anwendung. Wiederum ist das von dem Aachener Künstler entwickelte Negativformverfahren angewandt. In einer Kieselgurform ist alles negativ – einem Kanalsystem vergleichbar – konzipiert. Erst der Guß läßt die positive Form entstehen. Durch das Polieren einiger Teile und die Einfügung vergoldeten Silberschmelzes werden edle Kontraste gewonnen.

Mag sich auch keine konkrete formale Abhängigkeit nachweisen lassen, so stellt doch der formempfindliche Sinn des Betrachters eine unbewußte Beziehung zum Formenvokabular her, wie es der



bedeutsame Architekt Antonio Gaudi vornehmlich an seiner Kathedrale der Hl. Familie in Barcelona entwickelt hat. Solch unbewußte Wahlver-

wandschaften mögen für den Kunsthistoriker interessant sein, das Kunstwerk selbst tangieren sie nicht.

Pierre Soulages (geb. 1919, lebt in Paris)

Betonglasfenster

Höhe 157 cm. – Breite 125 cm.

In dem Jahr ihres Bestehens ist die Abteilung moderner Glaskunst im Suermondt-Museum weiter ausgebaut worden. Um einen möglichst weit gespannten Überblick über die heutigen Bestrebungen in dieser Kunstsparte zu geben, wurde eine Reihe bedeutender Künstler angesprochen, unter ihnen der Pariser Maler Pierre Soulages. Seine künstlerische Sprache, die bisher ihren Niederschlag vornehmlich in Bildern gefunden hatte, schien in ihrer elementaren Ursprünglichkeit, ihrer »archaischen Kraft vor Gründen, die nicht ohne Drohung sind«, besonders geeignet, sich auch in der Glasbilderei auszudrücken.

Soulages ist der Einladung, für die Aachener Sammlung ein Fenster zu entwerfen, gern gefolgt. Zweimal kam der Künstler von Paris in die Linnicher Glaswerkstatt Dr. Oidtmann, um hier an Ort und Stelle den Karton zu entwerfen und seine Umsetzung in die Technik des Glasbetonfensters zu überwachen (H 157, B 125). Es ist ein eigenwilliges Werk entstanden, unverwechselbar in seiner Eigenart, verhalten in seiner Leuchtkraft, monumental in seinem aus schwarzen Balken gefügten Strebewerk, in das Blauwerte von unendlicher Tiefe eingebunden sind. Die reiche Oberflächenstruktur des Glases – hier glatt und »undurchdringlich«, dort porös und schrundig – bedeutet viel in der Gesamtwirkung dieses ganz aus der Skala von Blautönen entwickelten Fensters.

Die Betonstege haben innerhalb des rechtwinkligen Grundgerüsts die gleiche Funktion wie das Strebewerk der schweren Balken in den Bildern von Soulages: »ein schwerfälliges Geschiebe schwarzer Bewegungszüge« (Haftmann). In der Unbedingtheit der Komposition, in der nichts austauschbar, nichts zu viel und nichts zu wenig ist, bestätigt sich die Charakterisierung, die man für die Kunst Pierre Soulages gefunden hat, als man seine Bilder als »nächtliche Ikone« bezeichnete.

Pierre Soulages, dessen Arbeit im Aachener Suermondt-Museum nunmehr ihren Platz neben dem

schönen Fenster seines Landsmannes Ubac gefunden hat, beschreitet mit dieser Arbeit einen neuen Weg, der ihn mit den Glaskünstlern von Chartres und Bourges verbindet. Sie haben nach seiner eigenen Aussage schon den jungen Künstler gleichermaßen beeindruckt, wie die monumentale Sprache der romanischen Architektur. »Ich liebe altes Holz, altes Gemäuer, rostige Eisen, ich liebe sich wandelndes Material.« Auch ein Glasfenster wandelt sich mit zunehmendem und abnehmendem Licht. So ist auch das Aachener Fenster von Pierre Soulages Zeugnis einer Kunst, deren formale Unabänderlichkeit dennoch stetem Wechsel und Wandel ausgesetzt ist und somit Zeitliches und Überzeitliches verbindet.

