

Ein Kapitel gotischer Malerei in Aachen

von Alfred Stange

Die altbekannten, altberühmten Kunstzentren der Gotik werden von Phantasie und Kritik der Forschung noch immer in recht merkwürdiger und mitunter höchst einseitiger Weise bevorzugt. Sollten beispielsweise in Westfalen nur Dortmund, Soest und Münster im 15. Jahrhundert Maler und Werkstätten in ihren Mauern beherbergt haben, nicht aber Bischofsstädte wie Minden, Osnabrück und Paderborn? Und wie verhält es sich mit Aachen, das im Kranz deutscher Städte auch in diesen spätmittelalterlichen Zeiten gewiß nicht im hinteren Rang gestanden hat. Noch war es Krönungsort der deutschen Könige, und wie eh und je war es Ziel lebhaft besuchter Heilumsfahrten. Auf der Karte der spätgotischen Malerstädte aber ist es bis jetzt ein weißer Punkt. Wenn man dagegen bedenkt, daß nicht nur in München, Salzburg, Freising und Landshut, sondern auch in so bescheidenen Städten wie Mühlendorf, Weilheim und Laufen am Inn Maler ihr Brot verdienen konnten, ist es völlig unglaublich, daß Aachen seinen Bedarf nur von auswärts bezogen haben soll. Sehr viel kleinere, sehr viel weniger bedeutsame Städte, haben in diesen handwerksgesättigten Zeitläuften Werkstätten beheimatet. Gewiß war Köln, die große Metropole am

Rhein, gerade in diesem Jahrhundert des ausklingenden Mittelalters unerreichbar, unübertrefflich. Wie ein Magnet hat es die Künstler angezogen, zahlreicher als anderwärts ließen sich Maler in seiner Schildergasse nieder, und es waren seit Wilhelm von Herle, den die Limburger Chronik »den besten Maler in deutschen Landen« nannte, und nicht erst seit ihm sonderlich vorzügliche, sonderlich leistungsfähige. Damit war aber nicht ausgeschlossen, daß in Wesel oder in Kalkar auch Maler geschaffen haben und unter ihnen waren so treffliche wie Derick Baegert und Jan Joest. Zugegeben, gegenüber Köln sind die Hinweise auf die multiplen Situationen in Westfalen oder in Bayern nicht ganz stichhaltig, aber Franken ist vergleichbar. Nürnberg war hier eine Metropole von ähnlicher Größe und Bedeutung wie Köln am Rhein, und da zeigt es sich: Neben den zahlreichen Malerwerkstätten in seinen Mauern gab es andere auch im benachbarten Bamberg, im nicht allzu fernen Würzburg, in Kronach, vielleicht auch in Ansbach, sicher in Rothenburg. Tüchtige Goldschmiede bildeten seit Jahrhunderten einen Ruhmestitel von Aachen. Kirchen und Kapellen schmückten sich in diesem Jahrhundert der Gotik mit Skulpturen. Nur sehr wenig ist

Abb. 1

Maria mit Heiligen.

Köln, Sammlung Hack





Abb. 2
 Hausaltärchen mit Maria und Heiligen.
 Privatbesitz

erhalten. Der große Stadtbrand von 1656 hat fast das ganze alte Aachen vernichtet, alle mittelalterlichen Wohnbauten, fast alle Kirchen. Nur im Münster haben sich einige Malwerke des 15. Jahrhunderts erhalten, und diese wenigen Tafeln scheinen alle auf Köln oder doch auf Herkunft aus der Fremde hinzuweisen.

Auszuscheiden ist sogleich das große Passionstriptychon, nach dem sein Maler ein wenig irreführend Meister des Aachener Altars genannt wird¹. Er war unbezweifelbar ein kölnischer Maler, und die Altartafel selbst stand ursprünglich in der Kölner Karmeliterkirche und kam erst im 19. Jahrhundert – 1872 – über die Sammlungen Lyversberg und Haan nach Aachen. Weiterhin die Kreuzigungstafel mit der thronenden Maria zwischen den hll. Antonius und Franziskus auf der Rückseite, die den Wappen zufolge von einem oder zwei Grafen von Sayn gestiftet worden ist². Sie stammt ebenfalls aus der Werkstatt eines in Köln ansässigen Meisters, des

Meisters der Georgslegende, und sie ist anscheinend sogleich in das Aachener Münster gestiftet worden, war also ein Importstück. Gilt das auch für die vier Schranktüren³, die auf den Innenseiten acht Bilder aus dem Leben Mariens, außen Heilige zeigen? Diese Frage scheint uns heute nicht so rasch und eindeutig beantwortbar, wie es bisher geschehen ist. Der Maler, der Meister der Aachener Schranktüren getauft worden ist, gehört zur Nachfolge des Meisters des Marienlebens. Bei diesem lange Jahrzehnte die kölnische Malerei maßgeblich bestimmenden Künstler muß er gelernt haben; das in die Alte Pinakothek gelangte Marienleben ist ihm ein prägendes Jugenderlebnis gewesen. Noch in den Kompositionen der sicherlich in reifen Jahren geschaffenen Aachener Tafeln zeigt er sich von diesem Zyklus angeregt. In der Interpretation, in der Form und auch im Kolorit aber ist er durchaus eigene Wege gegangen. Er ist nicht nur derber, er gibt vierteilig-reizvolle Landschaften mit allerlei



Abb. 3
Die Muttergottes auf der Mondsichel.
 Bonn, Rheinisches Landesmuseum

Bauwerken, auch einer flandrischen Wasserburg, und diese Häuser, diese Kircheneinblicke haben Porträtcharakter. So mit hellstichtigen Augen sind auch die Menschen geschildert, mit ihrem Doppelkinn, ihren geringelt herabhängenden Strümpfen und dünnen Beinen. Tiere, Katzen und Hunde scheint er sonderlich geliebt zu haben; in dem Bild, das Christus als Schmerzensmann vor seiner Mutter zeigt, erscheint in einer weit sich dehnenden Landschaft sogar ein erstaunlich gut gezeichneter Elefant. Dieser burleske Realismus ist gewiß nicht kölnisch. Mehr scheint er zu Derick Baegert zu passen. So drängt sich die Frage auf, ob dieser Maler der Aachener Schranktüren wirklich zeit seines Lebens in Köln ansässig gewesen ist. Er mag vom Niederrhein nach Köln gekommen sein; war er in späteren Jahren vielleicht wenigstens für eine gewisse Zeit auch in Aachen ansässig und tätig? War es so wie bei Friedrich Herlin, wie bei Veit Stoss, Bernt Notke, manchem anderen Meister, die für ein wichtiges Werk eine Zeitlang in einer anderen Stadt ansässig gewesen sind und Bürgerrecht erworben haben? Die Frage ist zu stellen, wenn vorerst auch keine bestimmte Antwort möglich erscheint. Archivforschungen sind dringend notwendig.

Überkommene Meinungen sind zu prüfen und erneut durchzudenken; allzu konventionell scheint mitunter in solchen Fällen verfahren worden zu sein. Das gilt, wie wir sehen, vielleicht schon für diese Schranktüren, das gilt, wie wir nun gewiß sind, vor allem für das große Marien triptychon auf dem Michaelschor und für die zwölf in die Arkaden vor der Schatzkammer eingefügten Tafeln, die einzeln oder paarweise schwebende Engel mit Musikinstrumenten, Weihrauchgefäßen und Leuchtern in den Händen veranschaulichen. Das Triptychon und die Engeltafeln sind wahrscheinlich nicht Schöpfungen einer Meisterhand, aber in einem Werkstattzusammenhang sind sie sicher entstanden. Eine deutlich erkennbare Stil- und Werktradition verknüpft sie. Der Marienaltar zeigt auf einem mit Brokatstoff verkleideten Thron sitzende Maria mit dem Kinde, umgeben von den hll. Erasmus und Matthias sowie Benedikt und Maria Aegyptiaca. Auf den Flügeln sind innen die Apostelfürsten, außen Johannes der Täufer und Karl der Große dargestellt. Die Stifter zu Füßen der Apostelfürsten sind Neffen und Nachfolger Kunos von Falkenstein, der 1362–88 Erzbischof von Trier und 1369–74 momper procurator und generaladmini-

strator in spiritualibus et temporalibus von Köln gewesen ist. Dort folgte ihm der von Paulus patronisierte Werner von Falkenstein († 1418), hier Friedrich III., Graf von Saarwerden († 1414). Der dem Aachener Münster gewidmete Band der Kunstdenkmäler schreibt den Altar Hermann Wynrich von Wesel und die Engeltafeln einem von seinen Nachfolgern zu⁴. Hermann Wynrich wird 1378 zuerst und noch ohne Berufsbezeichnung in den Kölner Schreinsbüchern genannt, 1387 ist er mit Frau Jutta, der Witwe von Wilhelm von Herle, verheiratet und 1397 nach deren Tod mit Mechthildis, der Tochter von Johann von Arwilre. 1397, 1400, 1403, 1413 war er Vertreter seiner Zunft im städtischen Rat, 46 Eintragungen aus diesen Jahren lassen des Malers Ansehen und wachsenden Reichtum erkennen, 1414 ist er verstorben. Diese Daten könnten vielleicht zum Stil des Marienaltars passen, wenn sie auch sehr früh liegen, wie auch immer, keinesfalls kann der Maler kölnischer Herkunft gewesen

sein. Diese Erkenntnis veranlaßte die spätere Forschung, in Conrad von Soest den Schöpfer der beiden Malwerke zu sehen. Der so scharfsichtige Max Geisberg hat sich zumal zum Wortführer dieser Meinung gemacht. Und der Autor dieser Zeilen glaubte, als er den 3. Band der Deutschen Malerei der Gotik schrieb, dieser Autorität folgen zu müssen⁵. Heute kennen wir zumal dank der Arbeit einiger westfälischer Kollegen die Kunst von Conrad von Soest so gut, daß wir schärfer zu unterscheiden vermögen. Zwei recht verschiedene Individualitäten vermögen wir nun zu erkennen. Was sie in ihrem Werk ähnlich erscheinen läßt, waren nur sekundäre, im Zeitstil und in westlichen Einflüssen bedingte Momente. Ebenso hätte man an einen mittelrheinischen Maler denken können. Der seitdem gewonnene Überblick über die deutsche gotische Malerei erlaubt einen anderen Weg, einen neuen Weg zu gehen, und diesen beiden Werken einige andere, ältere und zeitgenössische

Abb. 4
Dreikönigsaltärchen.
Detroit, Institute of Arts



Arbeiten zu verbinden. Keine der Tafeln weist auf Köln hin; wo Provenienzen überliefert oder doch zu vermuten sind, scheinen sie auf Orte am Rhein oder an der Ahr hinzudeuten, und auch verwandte Malereien lassen sich in Köln nicht nachweisen, nichts ist da bekannt, das an die gleiche Werkstatt erinnert. Wenn vielmehr die zwei bedeutendsten Arbeiten nachweislich von Ursprung an in Aachen beheimatet gewesen sind, so darf man hier in der alten Kaiserstadt auch die Entstehung dieser Tafeln und Bildergruppen erwarten.

Wir können vorerst zwei Gruppen, eine ältere und eine jüngere, unterscheiden. Vielleicht darf auch von Werkstätten gesprochen werden. Die jüngere Gruppe ordnet sich um die beiden soeben genannten Malwerke im Münster, den Marienaltar und die Engeltafeln; sie ist also gut in Aachen verankert. Die Werke der älteren waren im Rheinland verstreut beheimatet – freilich sind die Herkunftsangaben, soweit sie bekannt, ziemlich unbestimmt –, aber sie bilden, wenn wir richtig sehen, die Voraussetzung für die jüngeren Malereien. Diese, der Marienaltar und mehr noch die Engeltafeln, sind charakteristische Zeugnisse des frühen 15. Jahrhunderts, so daß es immerhin begreiflich ist, wenn man an Werke wie das kölnische Veronika-Bild oder an Conrad von Soest erinnert worden ist. Sie sind Kinder der gleichen Zeit, einer zu ähnlichen Zielen strebenden

Entwicklung, wohl auch verwandter westlicher Anregungen. Aber dann sind sie doch sehr verschieden. Sie wirken archaischer. Die Kompositionen sind fast raumlos gestaltet, nirgends finden sich architektonische oder landschaftliche Motive, nirgends auch die Torheiten einer verspielten Mode, die jene so geliebt haben, deren Namen vor den Bildern genannt worden sind. Sehr einfach falten sich die Gewänder, sehr schlicht sind die Konturen geführt. Die Figuren stehen und bewegen sich vergleichsweise steif; auch wo sie sich leise biegen, wo die Falten und Säume schwingen, bleibt es bei Andeutungen, der feste Kern der Figuren wird nie bewegt. Neben Figuren in Bildern des Veronika-Meisters, eines Conrad von Soest, eines Frater Francke, sind sie sehr tektonisch erfaßt, ja man möchte sie beinah skulptural nennen. Die mittelalterlichen Ideale sind in ihnen ganz anders als in kölnischen und westfälischen Bildern bewahrt. Die Kompositionen sind raumlos, die Figuren zeitlos charakterisiert, die Gebärden zeichenhaft. Die Augen der Maler suchten nicht das Kleine, aufs Große und Ganze waren sie ausgerichtet, und sie sahen die Dinge sehr einfach. Viel Hochgotik ist noch in diesen Bildern, mehr noch ist sie in den der älteren Gruppe. Wenn hochgotische Gestaltungsweise in der jüngeren Gruppe schon in Konkurrenz, wenn auch in einer schüchternen, zögernden Kon-

Abb. 5

Der Gekreuzigte mit Maria, Johannes und Heiligen. Privatbesitz

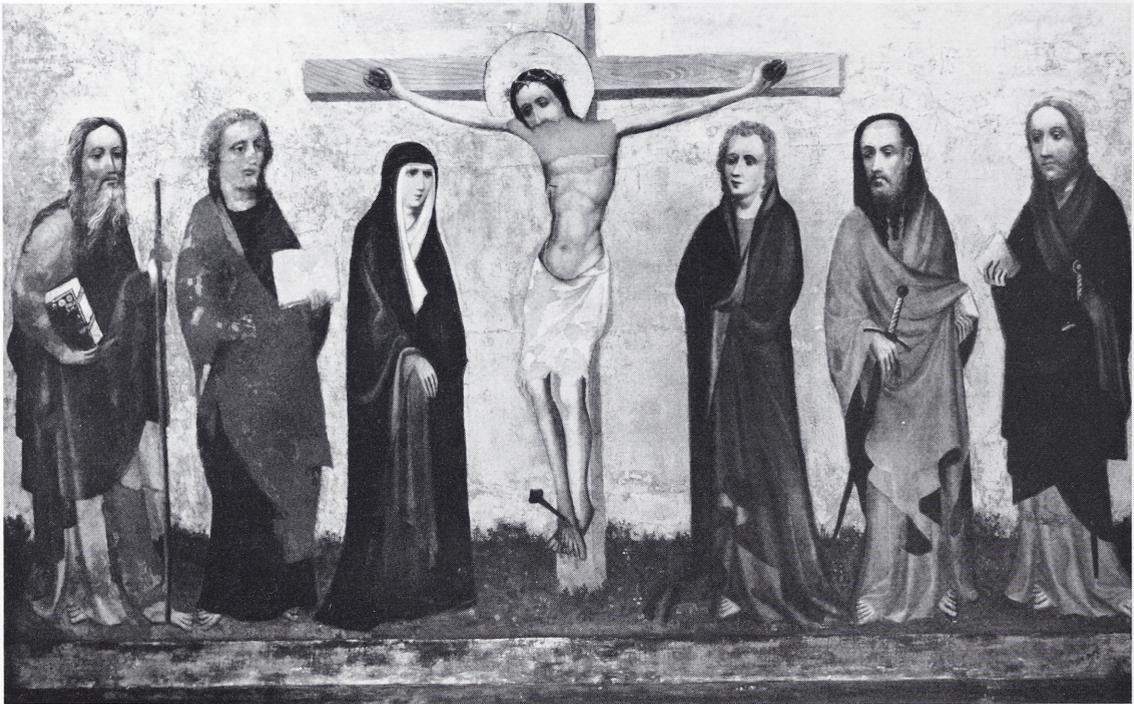




Abb. 6
 Marienaltar der Michaelskapelle.
 Aachen, Münster

kurrenz mit neuen Tendenzen steht, in der älteren Gruppe herrscht sie noch fast uneingeschränkt. Das bedeutendste Werk dieser älteren Gruppe ist die große Tafel im Bonner Landesmuseum, die Maria auf einem breiten Sitz thronend zwischen den hll. Katharina und Barbara zeigt⁶. Ihre Füße ruhen auf einer mächtigen, emporschwingenden Mondsichel, ein Sonnenkranz und ein zweizeilig in den Goldgrund punzierter Marienhymnus umschließen sie wie eine Mandorla. Straff und knapp sind die Formen, statuarisch wirken die seitlich stehenden Heiligen, machtvoll ruht dazwischen das breit ausladende Motiv der thronenden Maria. All das ist sehr ungewöhnlich, gewiß großartig, aber auch sehr merkwürdig und irgendwie archaisch. Zu Conrad von Soest oder dem Veronika-Meister führen da keine Wege. Die in den Goldgrund punzierten geflügelten Engelköpfchen, die Kronen und Nimben, auch das zum Gesicht der Mutter strebende Christkind, diese Motive sind auf westliche Anregungen zurückzuführen, die Anlage im ganzen aber ist zweifellos aus anderen sehr viel älteren

Vorbildern abzuleiten. Selbst als eine hochgotische Komposition ist das Bild kaum anzusprechen. Wie die Figuren formal und psychisch unverbunden nebeneinandergeordnet sind, wie Maria mehr über dem Thron zu schweben scheint, als daß sie auf ihm sitzt, wie die große Mondsichel, dazu der Sonnenkranz und der doppelte Inschriftkreis sie umschließen, all das läßt vielmehr noch an romanische Konchenmalereien oder an romanische Goldschmiedearbeiten denken. Da im 13. Jahrhundert ist das Vorbild zu suchen, das Werk, das nun vielleicht durch diese Malerei ersetzt werden sollte. Nur so ist die seltsame, ungewöhnliche Komposition recht zu verstehen. Denn wenn in Einzelheiten, in der Thronarchitektur, in den geflügelten Putten, in einigen zirkelnden Faltenmotiven das 14. Jahrhundert auch seinen Anteil zu erkennen gibt, wie die Figuren, die Mondsichel, der Sonnenkranz, der Hymnuskreis zum Ganzen gefügt, wie die Motive wahrhaft monumental erfaßt sind, da spricht, wenn auch ein wenig verhüllt, doch noch recht deutlich vernehmbar die Gesinnung einer fernen Zeit aus



Abb. 7
Marienaltar
der Michaelskapelle
(Außenseiten
der Flügel).
Aachen, Münster

dem Bilde. Die fast zu geometrischer Form stilisierten ovalen Gesichter der Frauen, aber auch ihre Art in der Bildfläche zu stehen, läßt noch an die Malereien am Halberstädter Schrank denken⁷, oder auch an den Kopf der Maria am Deutzer Heribertschrein, an den Kopf der Maria am Aachener Marienschrein⁸.

Diese Hinweise mögen hier genügen, sie lassen sich leicht vermehren und sicherlich auch konkretisieren. Zum anderen aber muß betont werden, daß sie den Stil der Tafel gewiß nicht allein erklären. Sie ist keineswegs nur eine Replik; dazu ist sie viel zu einheitlich und kraftvoll. Vielmehr muß dem Maler künstlerische Gestaltung etwas anderes bedeuten haben als den gleichzeitig in Köln, in Westfalen oder am Mittelrhein tätigen Meistern. Was er erstrebte, ist nicht leicht in Worte zu fassen. Sicherlich ließen ihn nicht Mangel an schöpferischer Phantasie und Schwäche des Gestaltungsvermögens zu solcher Kunstform kommen, wenn eine gewisse konservative Haltung auch mitgesprochen haben mag. Vielleicht darf man es so formulieren, daß Kunst und Gestalten für ihn noch eine wesentlich idealistische Aufgabe gewesen ist, die zu den

Bedingungen des Lebens, zu Natur und Welt nur soweit Beziehungen gesucht hat, als diese die unentbehrlich notwendigen Ausdrucksmittel lieferten. Wichtiger aber erscheint uns noch, daß Kunst ihm offenbar eine monumentale Forderung eingeschlossen hat. Sein Vorstellungsvermögen war primär architektonisch bestimmt, sein Gestalten fühlte sich zur Architektur hingezogen. Eine etwas verspätete Kunst der Kathedrale war seine Malerei. Das klingt sehr überraschend, allein auch das Schaffen Peter Parlers war noch eine der Kathedrale verbundene Kunst. Unter seinen Händen wuchs in Prag der Veitsdom empor, ihn zierte er mit der Architektur innerlichst verbundenen Skulpturen. Und neben ihm malte Meister Theoderich und füllte die Wände der Kreuzkapelle auf Schloß Karlstein mit großformigen Bildern von Heiligen. Oder man denke an Meister Bertrams Petri-Altar von 1379 (Hamburg, Kunsthalle), ein Werk noch durchaus aus dem Geist der Kathedrale. Architektur und Malerei konnten im späteren 14. Jahrhundert noch innerlichst verbunden sein. Vor solche Hintergründe muß – so meinen wir – die Marien tafel des Bonner Landesmuseums gestellt werden, und Aachen hat

Abb. 8
Schranktüren der Schatzkammer.
Aachen, Münster





Abb. 9
Musizierender Engel von einer Schranktür
der Schatzkammer.
Aachen, Münster



Abb. 10
Zwei musizierende Engel von einer Schranktür
der Schatzkammer.
Aachen, Münster

die rechte geistige Voraussetzung für sie geboten. Das Geheimnis des Münsters und der Karlskult ließen die Gedanken der Auftraggeber und auch der Künstler mehr als anderenorts nach rückwärts sich wenden, wie Karl IV., der deutsche Kaiser dieser Jahrzehnte, und einige zu seiner Zeit entstandene Goldschmiedearbeiten bezeugen. Die Karlskapelle und das Dreiturm-Reliquiar der Aachener Schatzkammer, beide um 1350 oder bald danach entstanden⁹, sind charakteristische Schöpfungen kathedraler Kunstgesinnung. Damit ist wohl auch die richtige zeitliche Bestimmung gefunden, nicht im 15., vielmehr im späteren 14. Jahrhundert ist die Bonner Tafel gemalt worden.

Zwei andere Malereien sind in ihre Nähe zu ordnen, erstens ein kleines Triptychon, das sich ehemals in Salzburger Privatbesitz befunden hat, und im Mittelbild die thronende Maria mit dem sie umhalsenden Kind und auf den Flügeln je einen stehenden Heiligen zeigt, sowie die große, breite Tafel, vielleicht ursprünglich ein Antependium, mit Maria und sechs stehenden Heiligen ihr zu seiten in der Sammlung Hack in Köln¹⁰. Diese dürfte um 1360/70 entstanden die älteste Arbeit der Gruppe sein, sie steht noch der Stilstufe der Jahrhundertmitte nahe. Das Triptychon dagegen, etwa zwei Jahrzehnte jünger, gehört in die nächste Nähe der Bonner Tafel. Vielleicht darf man es sogar der gleichen Meisterhand zuschreiben.

Diesen älteren Werken folgten unmittelbar die der jüngeren Gruppe; auch sie lassen eine gewisse Entwicklung erkennen. Die Engeltafeln, ursprünglich vielleicht für den großen Reliquienschrank in der ehemaligen Schatzkammer gemalt, sind bewegter, freizügiger stilisiert als die Figuren des Marien-triptychons in der Michaelskapelle. Etwas altertümlicher noch, gewissermaßen wie eine Brücke zur älteren Gruppe, erscheint das kleine Hausaltärchen mit der Darstellung der Anbetung der Könige im Mittelfeld, je zwei Heiligen auf den Flügelseiten, das aus Andernach oder Boppard stammen soll und über einige Privatsammlungen 1926 in das Institute of Arts in Detroit gelangt ist. Ein Vergleich mit kölnischen Malereien ist aufschlußreich. Viel weniger zart und melodiös ist die Zeichnung, viel weniger duftig das Kolorit. Wie aus sprödem Stoff geformt, wirken die Figuren; säulenhaft stehen sie vor dem Goldgrund, zögernd, zeichenhaft, ohne Impuls wirken die Gebärden. Daß nicht Unvermögen solche Form veranlaßt hat, bezeugt der Ernst der geistigen Aussage. Wie alle diese Aachener Maler war auch der Schöpfer dieses Triptychons kein Erzähler. Ein religiöses Faktum wollte er im Mittelbild veranschaulichen, als Zeugen des Wortes

sollten die Heiligen auf den Flügeln begegnen. Er verleugnet nicht die Zeit, in der er schuf, zweifellos hat er gewußt, wie in Frankreich und Burgund gemalt wurde – auch dieses Altärchen ist ein Dokument der Zeit des internationalen Stils –, aber ebenso sichtbar ist, daß er den Augenfreuden der Welt nicht so angehangen hat wie Conrad von Soest, Frater Francke, der Veronika-Meister. Wie der große vor ihm in Aachen schaffende Maler oder der des Marienaltars, der der Engeltafeln stand auch er der Welt distanzierter gegenüber. Der Lyrismus dieser Jahrzehnte des herbsten Mittelalters ist auch in seinen Bildern, er durchschwingt sie zurückhaltender, nie die Unbedingtheit der Form erschütternd. Gleiches gilt auch für eine Breit-tafel mit dem Gekreuzigten, Maria und Johannes sowie vier Aposteln in rheinischem Privatbesitz. Sie ist weitgehend Ruine aber noch immer wird deutlich, daß die gleiche Hand sie gemalt hat. Danach ist der Marienaltar der Michaelskapelle, und noch ein wenig später sind die Engeltafeln entstanden.

Damit sei dieser erste Ansatz zu einer zukünftigen Geschichte der Malerei in Aachen beendet. Es wird noch mancherlei Bemühung nötig sein, um weitere Klärung zu bewirken. Daß der Faden weitergesponnen werden kann, ist unsere gewisse Überzeugung. Die besprochenen Bilder und Gruppen können nicht nur eine Episode in den Jahrzehnten vor und nach 1400 gebildet haben, eine Episode, der im Aachener Kunstleben nichts vorausgegangen, der nichts nachgefolgt ist. Wie in romanischer Zeit wird es auch im 14. Jahrhundert Maler in Aachen gegeben haben, und dieser älteren Werkstatt der großen Bonner Marien-tafel und dieser jüngeren des Marienaltars und der Engeltafeln werden andere gefolgt sein. Allerdings wird man die Erwartungen nicht sehr hochschrauben dürfen; der Brand von 1656 hat, das darf nie vergessen werden, Aachen fast seines gesamten mittelalterlichen Reichtums beraubt. Auch die wenigen alten Kirchen, die die Katastrophe überstanden, brannten aus, nur das Münster mit seinen Schätzen blieb wie durch ein Wunder verschont. Aber natürlich kann es Überraschungen geben. So wird zu prüfen sein, ob vielleicht der Meister des Pallant-Altars in Aachen und nicht in Köln, wie man bislang angenommen hat, tätig gewesen ist. Linnich, in dessen Pfarrkirche Graf Werner II. von Pallant 1429 den heute verstreuten Altar (Berlin, Nürnberg, Köln) gestiftet hat¹¹, liegt Aachen sehr viel näher, und zudem fügt sich, was schwerer noch wiegt, der Stil der Malereien keineswegs selbstverständlich und notwendig in die kölnische Malerei ein. Gewiß sind der Pallant-Meister und der des Wasserfaßschen Kalvarien-

berges (Köln, Wallraf-Richartz-Museum)¹² in ihrem Streben verwandt gewesen, aber diese Verwandtschaft war nicht in der Kölner Tradition, in ihrer Herkunft aus kölnischen Werkstätten, sondern vielmehr in Anregungen bedingt, die sie in ähnlicher Weise auf Wanderschaften in Frankreich und Burgund aufgenommen hatten. Sodann könnten Werke ausgesprochen internationalen Stils in Aachen gemalt worden sein. Die Maas, Städte wie Lüttich und Maastricht, die Heimat der Brüder von Limburg, der Maelwaels und der van Eyck, war nahe. Da drängt sich auf, an Werke zu denken wie den ikonographisch und formal gleich merkwürdigen Kalvarienberg, der nach einer langen Wanderung nun in die Sammlung Bührle in Zürich gelangt ist¹³. Er ist ganz gewiß nicht westfälisch, an Conrad von Soest ist überhaupt nicht zu denken, richtiger war es, seine Entstehung am Niederrhein zu suchen. Dabei darf wie bei dem kleinen Täfelchen im Wallraf-Richartz-Museum, das Maria als Himmelskönigin zeigt, und wie bei dem Passionsretabel im Braunschweiger Landesmuseum, das fünf Passionsszenen mit einer dreifigurigen Kreuzigung in der Mitte veranschaulicht¹⁴, vielleicht auch an Aachen gedacht werden. Wie in Köln und wahrscheinlich mehr noch werden in Aachen die Künstler von auswärts zugewandert sein. Zumal in kleineren Städten kamen die Künstler und ließen sich nieder, wie es Gelegenheit und Nachfrage erlaubten. Dies ist zu bedenken und damit ist zu begreifen, daß Tradition in Aachen etwas sehr anderes als in Köln gewesen sein dürfte. Es war wohl weniger eine von den Werkstätten weitergegebene als in der Geschichte der Stadt bedingte Überlieferung. Zukünftige Forschungen werden viele Möglichkeiten zu erwägen, viele Wege zu gehen, aber auch mancherlei Grenzen – gegen Köln, gegen die Maas, vielleicht auch gegen Trier – abzustecken haben. Wir müssen uns vorerst mit diesen Andeutungen begnügen, aber wir hoffen, ein Ziel gewiesen zu haben.

DIE ÄLTERE GRUPPE

1. Maria mit Heiligen

Köln, Sammlung Hack

Zu seiten der thronenden Muttergottes links die hll. Cosmas, Damian, Barbara, rechts Katharina, Apollonia (Agatha?), Agnes.

Angeblich aus der Kapelle von Gimmingen oder von der Burg Landskron im Ahrtal.

Nußholz; 80 × 180 cm.

2. Hausaltärchen

Privatbesitz

Mittelbild: die thronende Muttergottes mit dem Bild; Flügelinnenseiten: links ein hl. Diakon mit Schwert, rechts ein ritterlicher Heiliger;

Außenseiten: Rosettenmuster.

Holz; 55,5 × 34 bzw. je 55,5 × 16,7 cm.

3. Die Muttergottes auf der Mondsichel

Bonn, Rheinisches Landesmuseum

Maria mit Kind sitzt, die Füße auf die Mondsichel stützend, inmitten eines mit Sonnen besetzten Kreises und eines doppelten Schriftringes mit einem Marienhymnus (Mone, Lateinische Hymnen 2, 1854, Nr. 519, Vers 25–29, Variante D), links die hl. Katharina, rechts die hl. Barbara. Zwischen den Gruppen kniend links ein Geistlicher, rechts eine Nonne als Stifter. Am unteren Rand eine stark zerstörte Inschrift, ebenfalls eine Verherrlichung der Muttergottes.

Nußholz; 112 × 170,5 cm.

DIE JÜNGERE GRUPPE

4. Dreikönigsaltärchen

Detroit, Institute of Arts

Mittelbild: Anbetung der Könige;

Flügelinnenseiten: links Jakobus der Ältere und Philippus, rechts Severus und Walburga.

Passavant (Kunstreise S. 409) und Schnaase (Geschichte der bildenden Kunst VI, S. 400) zufolge aus einem Nonnenkloster (St. Martin oder St. Thomas?) in Andernach, Kugler (Kleine Schriften II, S. 291) zufolge aus dem ehemaligen Nonnenkloster Marienberg in Boppard. Da fand es Jean Claude de Lassaulx zu Anfang des 19. Jahrhunderts bei einer Handwerkerfamilie.

Eichenholz; 80,8 × 48,3 bzw. je 80,8 × 24,2 cm.

5. Der Gekreuzigte mit Maria, Johannes und Heiligen

Privatbesitz

Links vom Kreuz: Jakobus der Jüngere, ein männlicher Apostel mit einem Buch und Maria, rechts: Johannes, ein Apostel mit Buch und Schwert und Jakobus der Ältere. Stark zerstört und erneuert.

Holz; 67,5 × 115 cm.

6. Marienaltar

Aachen, Münster (Michaelskapelle)

Mittelbild: Thronende Maria mit den hll. Erasmus, Matthias, Maria Aegyptiaca und Benedikt;

Flügelinnenseiten: links Petrus mit Erzbischof Friedrich III. von Köln, Graf von Saarwerden († 1414),

rechts Paulus mit Erzbischof Werner von Trier, Graf von Falkenstein († 1418);

Flügelaußenseiten: links Johannes der Täufer, rechts Karl der Große.

Holz; 140 × 84 bzw. je 140 × 37 cm.

7. Zwölf Schranktüren

Aachen, Münster (Schatzkammer)

Engel mit Musikinstrumenten, Weihrauchgefäßen und Leuchtern, zum Teil einzeln, zum Teil paarweise, einer der Engel übergibt Kaiser Karl dem Großen einen kleinen Schrein. Ursprünglich vielleicht an dem großen Reliquienschrank der alten Schatzkammer, die sich ehemals in der 1414 erbauten Matthiaskapelle befand.

Holz; je 154 × 36 oder 49 cm.

ANMERKUNGEN :

- ¹ Abbildung in: Katalog der Ausstellung »Kölner Maler der Spätgotik«, Köln 1961, Nr. 41, Abb. 82—88; auch Deutsche Malerei der Gotik V, 1952, Abb. 249—51.
- ² Deutsche Malerei der Gotik V, S. 23, Abb. 37, 38.
- ³ Hermann *Schnitzler*, Der Dom zu Aachen, 1950, S. 35; Deutsche Malerei der Gotik V, S. 54, Abb. 110—113.
- ⁴ Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 10, 1916, S. 127 und 196.
- ⁵ Max *Geisberg*, Meister Conrad von Soest (Westfälische Kunsthefte 2), 1934, S. 9 und 10. — Deutsche Malerei der Gotik III, 1938, S. 30.
- ⁶ *Rademacher*, in: Pantheon 19, 1937, S. 94. — Deutsche Malerei der Gotik III, S. 120.
- ⁷ Deutsche romanische Tafelmalerei in Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, NF. 7, 1930, S. 146, Abb. 6—8.
- ⁸ H. *Schnitzler*, Der Dom zu Aachen, Abb. 77.
- ⁹ Ebenda, Abb. 89 und 91.
- ¹⁰ Deutsche Malerei der Gotik III, S. 121, wo aber noch nicht scharf geschieden ist. Dazu soll dieser Aufsatz, soll weiterhin der in Vorbereitung befindliche Katalog der deutschen Tafelbilder bis zum Ende der Gotik helfen.
- ¹¹ Deutsche Malerei der Gotik III, S. 90, Abb. 109, 110.
- ¹² Ebenda, Abb. 99—101.
- ¹³ Katalog der Sammlung E. G. *Bührle*, Ausstellung im Kunsthaus Zürich 1958, Nr. 51.
- ¹⁴ Deutsche Malerei der Gotik III, Abb. 157 und 152.