

# Zwei Plastiken des 19. Jahrhunderts im Aachener Suermondt-Museum

von Ernst Günther Grimme

## 1. Ein hl. Quirinus

In Heft 24/25 dieser Zeitschrift gruppierte Peter Bloch<sup>1</sup> um das Annenaltärchen (SK 187) des Suermondt-Museums eine Anzahl von Plastiken, denen als Werken romantischer Bildnerei »ein naiv-inniges Erfassen des Altdeutschen« eigentümlich ist. Als Terminus ante quem gibt Bloch<sup>2</sup> 1853 das Erwerbungs-jahr der zu dieser Gruppe gehörenden Berliner Sitzmadonna<sup>3</sup> an. Den von Bloch zusammengestellten vier Werken, – dem Aachener Annenaltärchen, der 1945 im Krieg verbrannten Sitzmadonna der Berliner Museen, der Muttergottes mit der Koralle des Kölner Schnütgenmuseums sowie der Büste einer jugendlichen Heiligen aus der ehem. Sammlung Figdor<sup>4</sup> – läßt sich eine fünfte Arbeit anschließen, die weiteren Aufschluß über Stilbildung und Gesinnung dieser ins 2. Viertel des 19. Jahrhunderts in Köln zu lokalisierenden Werkstatt gibt. Es ist ein hl. Quirinus (SK 178). Wie die übrigen Figuren durch keinerlei Beschädigung oder Wurmfraß entstellt, mißt er 46 cm in der Höhe (Abb. 1).

H. Schweitzer<sup>5</sup> datiert »um 1500« und glaubt an eine westfälische Werkstatt, die unter flämischem Einfluß gestanden hat. Die spätere Literatur ist ihm hierin weitgehend gefolgt<sup>6</sup>. Wie auch das Annenaltärchen gelangte die Figur aus der Düsseldorfer Sammlung Steiger ins Suermondt-Museum. Offenbar hat man nie viel mit dem eigenartigen Stück anzufangen gewußt. Es wurde nirgends näher behandelt, obgleich die zierliche Figur des in Neuß besonders verehrten Heiligen doch eine Würdigung nahegelegt hätte.

Quirinus steht in aufrechter Haltung vor uns. Das Haupt mit der gelockten Frisur ist unbedeckt. Das breitflächige Gesicht mit den weit geöffneten Augen ist von üppigen Ringellocken gerahmt. Als römischer Kriegstribun trägt der Heilige eine phantasievoll gewundene. Über den Panzer und das bis zur Kniehöhe reichende rockartige Gewand ist ein langer, rückwärts bis zur Erde reichender Mantel gelegt. Die Rechte hielt eine Lanze, die Linke einen eigenartig geformten Schild mit den neun (novem/Novesium) goldenen Kugeln. Das rechte Bein ist zurückgesetzt, der Fuß weist nach links,



Abb. 1  
Hl. Quirinus.  
Aachen, Suermondt-Museum

das linke ist vorgestellt, der Fuß entsprechend abgewinkelt. Panzer und Beinschienen sind vergoldet, das Wams ist dunkelgrün, der Mantel rot mit blauem Futter. Schweitzers Datierung »um 1500« hatte offenbar die Gemeinsamkeit im Auge, die den Quirinus mit Mechelner Figuren dieser Zeit verbindet, daher auch seine Bemerkung »unter vlämischem Einfluß«. Wie aber Gewappnete in Mecheln

um 1500 aussehen, zeigt beispielsweise der hl. Michael des Suermondt-Museums<sup>7</sup> (Abb. 2). Sein freundliches, durch keine Kampfanstrengung gezeichnetes, jugendhaftes Gesicht wird von üppiger Lockenfülle, die unter dem Stirnreif hervorquillt, gerahmt. In der erhobenen Rechten hält er das Schwert, am linken Arm hängt der kreuzgeschmückte Schild. Über der Halsberge, dem Plattenpanzer und den Beinschienen trägt Michael einen weiten, vor der Brust durch eine Schlaufe gehaltenen Mantel. Zwischen seinen Beinen liegt der Teufel in Gestalt eines seltsamen Mischwesens überwunden ausgestreckt. Nächstverwandte Figuren bewahren der Louvre und das Amsterdamer Rijksmuseum. Ihnen allen ist die lockere, fast tänzerische Stellung gemeinsam, die im Hinweschreiten über den besiegt Satan

Abb. 2

Hl. Michael.

Aachen, Suermondt-Museum



die Stellung der Beine mit den nach außen abgewinkelten Füßen sinnvoll werden läßt. Das aber unterscheidet den Quirinus auf den ersten Blick von den Mechelner Figuren. Er steht starr aufgerichtet, bewegungslos in einer Haltung, die das Schreitmotiv der Beine unmotiviert erscheinen läßt. An die Stelle der feinen Neigung des Kopfes und des abwärts gerichteten Blickes tritt das steife Aufgerichtetsein und der unbewegte Blick aus weitgeöffneten Augen. Im Gegensatz zu der feinen Stilisierung der Kopf- und Gesichtsformen bei den Mechelner Figuren kann es sich der Schnitzer des Quirinus nicht versagen, seine Kenntnis der Anatomie durch eine entsprechende Artikulation der Gesichtsoberfläche anzudeuten. Die Mechelner Figuren haben offenbar unseren Künstler nur am Rande beeindruckt, sonst wäre wohl seine Wiedergabe des Panzers in Verbindung mit dem gefältelten Schoßrock nicht so phantasievoll ausgefallen. Wie eine solche Tracht in der niederrheinischen Plastik des Spätmittelalters aussieht, macht der hl. Krispinus der Kalkarer Pfarrkirche<sup>8</sup> deutlich.

P. Bloch sieht in den Steinarbeiten des Kölner Dombaumeisters Konrad Kuyn († 1469) einen Anknüpfungspunkt der kölnischen Werkstatt des 19. Jahrhunderts. Dies trifft für die Quirinusfigur nur im weitesten Sinne zu. Allenfalls könnten die Köpfe der Engel vom Grabmal des Erzbischofs Dietrich von Moers († 1463)<sup>9</sup> als Anregung gedient haben.

Blochs Hinweis auf die besondere Liebe des frühen 19. Jahrhunderts für Stephan Lochner, die sich für die oben zitierten Figuren in der Entlehnung seiner Gewandformen und Kopftypen äußert<sup>10</sup>, ist sicherlich richtig, doch macht der Quirinus deutlich, daß auch die spätere Kölner Malerei im Blickfeld dieser epigonalen Kunst lag. So lassen sich etwa Entlehnungen aus dem Werk des Meisters des Bartholomäusaltars nachweisen. Der Kopf des knienden Knappen, der in der um 1470–80 entstandenen Tafel der Anbetung der Könige<sup>11</sup> (Bayerische Staatsgemäldesammlungen München) dem hinter Maria stehenden Balthasar den Deckelpokal reicht (Abb. 3 und 4), ist unmittelbar vergleichbar. Es ist, als habe der Schnitzer ihn in die Frontale gewendet. Auch der Adrianus aus dem Darmstädter Bild der Muttergottes mit den heiligen Augustinus und Adrian (Abb. 5)<sup>12</sup> vertritt diesen vorbildhaften Typus. Die Madonna dieses Bildes dürfte zudem zu den Mariendarstellungen gehören, an die der Schnitzer der im Krieg untergegangenen Berliner Madonna angeknüpft hat. Hier wäre auch auf die »Muttergottes mit musizierenden Engeln« der Sammlung Christie-Miller in Clarendon Park (Salisbury)<sup>13</sup> vom Meister des



Abb. 3  
 Meister des Bartholomäusaltars,  
 Halbfigur eines Knappen aus einer  
 »Anbetung der Könige«.  
 München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen



Abb. 4  
 Halbfigur des hl. Quirinus.  
 Aachen, Suermondt-Museum

Bartholomäusaltars hinzuweisen, deren kugelförmiges Köpfchen mit der auffallend hohen Stirn, dem kleinen Gesichtchen und dem lang herabfallenden Haar, das noch einen Teil des Ohres freiläßt, in der 350 Jahre später in Köln arbeitenden Schnitzwerkstatt wie freiplastisch umgesetzt erscheint. Auch das Triptychon der Familie Holzhausen, das gegen 1490 entstanden sein mag<sup>14</sup> und sich heute in der Londoner Sammlung Dr. James Hasson befindet, bietet in der anbetenden Maria für die Madonnen unserer Werkstatt und in dem stehenden ritterlichen hl. Hippolytus für unseren Quirinus Vergleichsansätze. Alle diese Gegenüberstellungen jedoch erweisen, daß keines der vorbildhaften Werke unmittelbar kopiert wurde, ja, daß die entscheidenden Anregungen für diese Gruppe von Kleinplastiken in der kölnischen Malerei der Spätgotik zu suchen sind. So ging es auch bei dem Aachener Quirinus keineswegs darum, eine Kopie im Sinne einer Fälschung zu schaffen. Vielmehr führt hier liebevolle Versenkung in die kölnische Kunst der Spätgotik zu einer bei allen Unzulänglichkeiten und Mißverständnissen reizvollen Eigenart, die sich von der späteren Rezeption gotischer Kunst im 19. Jahrhundert unterscheidet, für die wir nunmehr ebenfalls ein Beispiel aus der Skulpturensammlung des Suermondt-Museums anführen möchten.

Abb. 5  
 Meister des Bartholomäusaltars,  
 Muttergottes mit den hll. Augustinus und Adrian.  
 Darmstadt, Hessisches Landesmuseum



## 2. Eine hl. Katharina

Im Frühling des Jahres 1907 gelangte mit der Skulpturensammlung des in Köln 1906 verstorbenen Bildhauers Richard Moest<sup>15</sup> die Figur einer hl. Katharina (SK 540, Abb. 6) ins Aachener Suermond-Museum. Die aus Lindenholz geschnitzte, ungefaßte Skulptur mißt 42 cm in der Höhe. Die Breite des Sockels 11,5 cm, seine Tiefe 6,5 cm. Das hübsche, ein wenig schnippische Gesichtchen mit den weit geöffneten Augen, der zierlichen Nase (mit der angesetzten Spitze), dem dünnlippigen, zu feinem Lächeln entspannten Mund und dem betonten, spitzen Kinn ist von breitlockigem Haar umrahmt. Seitlich fällt unter einer mächtigen Krone ein fein gefälteles Kopftuch auf die Schultern herab, während es auf dem Rücken vom breiten Umschlag des Mantels verdeckt wird. Zu dem Eindruck der seltsam überlängten Proportionen der Figur trägt der lange Hals entscheidend bei. Das Obergewand ist unterhalb der Brust gegürtet und fast völlig von der Stoffülle des Mantels verdeckt, der in mächtig sich rundenden Falten um die Figur drapiert ist. Vor dem Körper bilden sich große Schüsselfalten, während vom rechten und linken Unterarm reiche Faltenkaskaden herabfließen. Die langen dünngliedrigen Finger der rechten Hand umfassen den Griff eines mächtigen Schwertes, dessen Spitze neben dem rechten, leicht vorgesetzten Fuß auf dem Boden aufruhrt. Die Linke hält das Fragment eines Rades, Katharinas individuelles Attribut. Die Figur des überwundenen Kaisers Maxentius, wie sie meist zu Füßen der Heiligen sichtbar wird, fehlt. H. Schweitzer<sup>16</sup> lokalisiert die Figur nach Schwaben und datiert »um 1460«. Spätere Erwähnungen in der Literatur folgen ihm hierin. Ist sie aber nun wirklich eine Zeitgenossin der Multscherfiguren in Sterzing oder der »kräftigen schwäbischen Bäuerinnen«<sup>17</sup>, als die uns die Madonnen von St. Pauls bei Eppan und im Bozener Museum begegnen? Sieht so eine Plastik der »dunklen Zeit« in Schwaben aus? Wenn Schweitzer »um 1460« datierte, so mochte ihn vielleicht die Ähnlichkeit des Gesichtes mit dem Kopf des Bärbele von der Straßburger Stadtkanzlei hierzu bewogen haben, obgleich Nicolaus Gerhaert von Leydens Aufenthalt erst für die Jahre 1463–1467 bezeugt ist. Die Bärbelebüste, um 1463–1467 entstanden, zeigt jene kokette Haltung, das durch Einziehen der Mundwinkel und die vorgeschobene Oberlippe entstehende schnippische Lächeln, die großen ovalen Rundungen des Gesichtes, wie auch den weiten Abstand der Augen, deren Bögen in die Nase einmünden<sup>18</sup>. Wie die Wirkung dieses »Bärbeletyps« auf die zeitgenössische Plastik gewesen ist,



Abb. 6  
Hl. Katharina.  
Aachen, Suermond-Museum

läßt sich an einer hl. Barbara<sup>19</sup> (Abb. 7) ablesen, die am Ober- oder Mittelrhein um 1470 entstand und ebenfalls aus der Sammlung Moest ins Suermond-Museum gelangte. Hier finden sich auch die glatte, vom Kronenrand begrenzte Stirn und die wulstige, hier freilich in Schnecken geordnete Haartracht. Sonst bieten sich hier jedoch keine Parallelen. Die überdehnte, durchgeschwungene Figur der Katharina hat nichts gemein mit den vergleichsweise gedrungeneren Gestalten Nicolaus Gerhaerts, um wieviel weniger der Faltenwurf ihres Gewandes. Er ist ganz »weicher Stil« um 1420–1430, doch wird man individuell Vergleichbares unter den stärker in die Breite entwickelten »Schönen Madonnen« vergeblich suchen, eher wird man das Stilideal unseres Meisters in Figuren nach Art der ober-schwäbischen, um 1430 entstandenen Agatha<sup>20</sup> und der aus der gleichen Landschaft stammenden weiblichen Heiligen<sup>21</sup> – beide in Berlin – gespiegelt



Abb. 7  
Hl. Barbara.  
Aachen, Suermondt-Museum

finden. Betrachtet man die Rückseite unserer Plastik (Abb. 8), so fällt die Haartracht besonders ins Auge. Unter dem umgeschlagenen Mantelkragen fällt lang gelocktes Haar über den Rücken herab. Seine Form steht in eigenartigem Kontrast zu den strähnigen, sehr schematisch angelegten Haaren zu beiden Seiten des Gesichtes. Unverständlich bleibt, wo das Haar eigentlich herkommt. Über das die Haare bedeckende Kopftuch ist in Schulterhöhe der breite Mantelkragen gelegt. Unter diesem quellen die Locken hervor. Diese Inkonsequenz läßt sich nur mit einer mißverstandenen Vorlage oder der Kompilation mehrerer Vorbilder erklären. Bei der Dangolsheimer Madonna<sup>22</sup> etwa, die unserem Bildschnitzer bekannt sein mochte, gehört dieses unter dem Kopftuch hervorquellende Haar zu den schönsten bildnerischen Erfindungen. Bei der Aachener Figur ist das Motiv durch den Kragen zerstört und sinnstestellt. Der Mantelumschlag wird vor der Brust durch ein Band gehalten. Auch hier ist dem Schnitt-

zer ein Mißverständnis unterlaufen, als er die plisseartige Falten des Untergewandes nicht vom Halssaum des Kleides ausgehen ließ, sondern von diesem Haltegurt des Mantels. Ganz ungewöhnlich für eine mittelalterliche Plastik ist die Art unseres Bildhauers, Krone und Kopf aus einem Stück zu schnitzen. Befremdlich wirkt das Motiv der linken Hand, die das Radattribut hält. Um ihm ein Widerlager auf dem Unterarm der Plastik zu geben, konstruiert der Künstler ein sockelartiges Faltenpolster. Offenbar hat er ein Vorbild gehabt, bei dem die Handhaltung einen anderen Sinn hatte. Tatsächlich halten viele Madonnen auf ähnliche Weise das Kind. Das Radattribut selbst ist nicht etwa im Laufe der Zeit zum Fragment geworden, vielmehr hat es sorgfältige Bearbeitung mit dem Flacheisen dazu gemacht. Der Gesamterhaltungszustand der Figur ist außerordentlich gut. Es gibt keine Anzeichen für Wurmfraß, keinerlei sonstige Zerstörungen. Farbspuren, die Schweitzer konstatierte, habe ich nicht feststellen können.

Abb. 8  
Hl. Barbara, Rückseite.  
Aachen, Suermondt-Museum



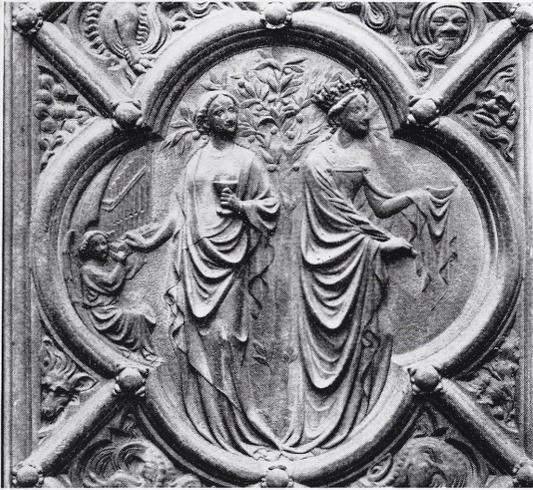


Abb. 9  
W. Mengelberg,  
Relief vom Bronzeportal für das nördliche Querhaus des Kölner Domes.

Die hier mitgeteilten Beobachtungen lassen sich zusammenfassen: Die Plastik ist nicht eindeutig zu datieren, ihre Stilmerkmale sind nicht einheitlich. Namentlich Vorbilder der Zeit um 1430 und 1470 scheinen den Schnitzer angeregt zu haben. Hierfür sprechen die Mißverständnisse, die sich bei Übernahmen aus verschiedenen Formzusammenhängen ergeben und das Schematisieren der Einzelmotive. Offenbar ist das Werk, das nie farbig gefaßt gewesen ist, zu einem Zeitpunkt entstanden, als man überall daranging, mittelalterlichen Figuren ihre Fassungen zu nehmen. Ein Meister hat es geschaffen, der das Mittelalter mit den Augen seiner eigenen Zeit sah. Ein Zentrum dieser Bildnerei war im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts Köln, die Stadt, in der man 1880 die Vollendung des Domes feierte. In seinem Schatten hatte die neogotische Plastik ihre doktrinaire Ausprägung gefunden. Doch an sie fühlt man sich angesichts der Aachener Barbara erst in zweiter Linie erinnert. Näher stehen ihr etwa die Reliefs der Bronzeportale (1887 – 1891) für das nördliche Querhaus. Auf ihnen hat Wilhelm Mengelberg<sup>23</sup> in den Reliefs der klugen und törichten Jungfrauen (Abb. 9) gezeigt, in welchem Umkreis die Heimat der Aachener Katharina zu suchen ist. Der lange, überzüchtete Habitus, sowie Einzelmotive nach Art der Haltung des Schwertes erinnern zudem an Plastiken, wie sie Richard Moest und sein Sohn Josef um die Jahrhundertwende geschaffen haben (Abb. 10). Die Aachener Katharina ist kein romantisches Bildwerk. In viel stärkerem Maße ist

sie an mittelalterliche Vorbilder angelehnt als diese »einfühlsamen Wiederbelebungen gotischer Formen im Sinne einer romantischen Bildnerei«<sup>24</sup>.

Wir kennen die Absicht nicht, in der der Künstler unsere Plastik geschaffen hat, doch ist aus seiner Liebe zur altdeutschen Kunst ein in seiner Art meisterhaftes Werk entstanden, in dem die Vorstellung einer ganzen Generation von der Plastik des Mittelalters Ausdruck gefunden hat.

Abb. 10  
J. Moest,  
Modellskizze zu einer hl. Barbara.



## ANMERKUNGEN:

- <sup>1</sup> P. Bloch, Das Annenaltärchen im Suermondt-Museum, in: Aachener Kunstblätter, Heft 24/25, S. 218 ff., 1962/63.
- <sup>2</sup> P. Bloch a.a.O. S. 220 — ders. Die Pietà Schnütgen, in: Museion, Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster, Köln 1960, S. 211 ff., Abb. 222—224.
- <sup>3</sup> Die Bildwerke des Deutschen Museums; E. F. Bange, Die Bildwerke aus Holz, Stein und Ton. Kleinplastik, Berlin 1930, S. 5, Abb. 7 — P. Bloch, Kölner Madonnen, Mönchengladbach 1961, Nr. 41.
- <sup>4</sup> Alle abgeb. u. besprochen b. P. Bloch, Das Annenaltärchen..., a.a.O., S. 218 ff.
- <sup>5</sup> H. Schweitzer, Die Skulpturensammlung des Städtischen Suermondt-Museums zu Aachen, Aachen 1910, Textband S. 36, T. II.
- <sup>6</sup> Katalog: Aachener Kunstschatze aus Meißen zurückgekehrt, Aachen 1961, Kat. Nr. 125.
- <sup>7</sup> Zuletzt bei: E. G. Grimme, Das Suermondt-Museum, Aachener Kunstblätter, Heft 28, 1963, S. 89 f.
- <sup>8</sup> Abgebildet bei: J. Braun, Tracht und Attribute der Heiligen i. d. dt. Kunst, Stuttgart ohne Jahr, Sp. 445, Abb. 237.
- <sup>9</sup> H. Appel, Die Bildwerke des Kölner Dombaumeisters Konrad Kuyn, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Band X, 1938, S. 91 ff. Abb. 69 und 72.
- <sup>10</sup> P. Bloch a.a.O. S. 225.
- <sup>11</sup> Zuletzt Katalog: Kölner Maler der Spätgotik, Köln, 1961, S. 76, Abb. 26, 27.
- <sup>12</sup> Zuletzt bei: A. Stange, Deutsche spätgotische Malerei 1430—1500, Königstein oh. Jahr, T. 49.
- <sup>13</sup> Zuletzt Katalog: Kölner Maler der Spätgotik a.a.O., S. 86, Nr. 21, Abb. 36.
- <sup>14</sup> Zuletzt Katalog: Kölner Maler der Spätgotik a.a.O., S. 84, Nr. 19, Abb. 31, 33.
- <sup>15</sup> H. Schweitzer, Die Skulpturen-Sammlung des Städtischen Suermondt-Museums zu Aachen, Aachen 1910, Textband S. 1.
- <sup>16</sup> H. Schweitzer, a.a.O. S. 57.
- <sup>17</sup> N. Rasmø, Der Multscher-Altar in Sterzing, Bozen 1963, S. 12.
- <sup>18</sup> O. Wertheimer, Nicolaus Gerhaert, seine Kunst und seine Wirkung, Berlin 1929, S. 40 ff, T. 10 ff.
- <sup>19</sup> E. G. Grimme, Das Suermondt-Museum, Aachener Kunstblätter, Heft 28, Aachen 1963, S. 113 ff.
- <sup>20</sup> Th. Demmler, Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton, Berlin und Leipzig 1930, S. 87 f. Nr. 5916.
- <sup>21</sup> ders. a.a.O., S. 88, Nr. 5921.
- <sup>22</sup> ders. a.a.O., S. 143 ff., Nr. 7055.
- <sup>23</sup> Kölner Domblatt, 125 Jahre Zentral-Dombauverein, Köln 1965/66, Nr. 98, 99.
- <sup>24</sup> P. Bloch, Das Annenaltärchen im Suermondt-Museum, a.a.O., S. 218 ff. — Vgl. auch P. Bloch, Ein Hausaltärchen des 19. Jahrhunderts im Schnütgen-Museum, in: Museen in Köln, Heft 12, Dez. 1966, S. 526 ff.