

PLASTIK

1

Thronende Madonna

Weiden- oder Lindenholz. – H (ohne Sockel) 75 cm. – Im Rücken ausgehöhlt und mit einem Brett verschlossen. – Der alte Kreidegrund mit den Resten der Fassung im Gesicht bis auf eine Verletzung an der linken Stirnhälfte gut, sonst nur fragmentarisch vorhanden. Gewänder ehemals ganz oder teilvergoldet. Am Mantel Mariens Spuren eines dunklen Blau. – Rechter Unterarm Mariens, linker Arm und rechter Unterarm des Kindes fehlen. Die Madonna trug ursprünglich eine Krone. – Sie wurde in Boppard erworben und stammt nach der Überlieferung aus dem wenig oberhalb gelegenen Hirzenach. – Mittelrheinisch, spätes 13. Jahrhundert.

Maria thront in frontaler Haltung mit leicht zurückgelehntem Oberkörper und neigt den Kopf leicht nach rechts. Das Gesicht mit der betonten Stirn und den hoch sich wölbenden Brauen, den mandelförmigen Augen und dem leicht vorgewölbten Kinn ist in kaum merklichem Lächeln entspannt. In breiten, gewellten Bahnen umgibt das Haar, das ehemals unter einer Krone herabfloß, zu beiden Seiten das Haupt. Maria trägt über dem langen, gegürteten Kleid einen Mantel, der die obere Körperhälfte frei läßt. Das Kind thront leicht nach links gewandt, unterstützt von der Linken der Mutter, auf dem linken Knie Mariens.



2

Diptychon

Elfenbein. — H 16,6 cm, B 8,3 cm. — Paris, 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts. — Literatur: Aachener Kunstblätter, Heft 23, Meisterwerke christlicher Kunst aus Aachener Kirchen- und Privatbesitz, Aachen 1961, S. 16/17.

Die beiden Flügel unseres Klappaltärenchens sind in vier quadratische Felder unterteilt, die in scharf geschnittenem Relief Verkündigung, Heimsuchung, Christi Geburt, Kreuzigung und Marienkrönung zeigen. Vierteilige Bogenfriese schließen baldachinartig die Bildfelder nach oben ab. Die Bilderzählung beginnt im unteren linken Feld. Der Engel, in der Linken das Spruchband, die Rechte zum Gruß erhoben, ist zu Maria getreten, die mit leichter Neigung des Kopfes den Gruß des Engels erwidert. Zwischen beiden steht ein Gefäß mit einem Lilienzweig. Die Begegnung Marias und Elisabeths schließt sich an. Das folgende Bildquadrat ist der Weihnachtsgeschichte vorbehalten. Maria lagert auf einem Ruhebett und nährt das Kind. Zur Rechten sitzt Josef und betrachtet die liebevolle Gruppe. In der Hintergrundlandschaft sieht man die Hirten. Auf den Anruf des Engels hin hat der eine erschrocken seine Schalmei abgesetzt und lauscht der frohen Botschaft. Das Kreuz Christi bestimmt die Mittelachse der Kreuzigungsdarstellung. Zur Rechten des Gekreuzigten haben sich die frommen Frauen um Maria versammelt, zur Linken sieht man Johannes und den Hauptmann, der auf den toten Christus weist. Die Bilderzählung des Klappaltärenchens schließt mit der Marienkrönung. Christus und Maria sitzen auf der himmlischen Thronbank. Doch nicht nur die Krönung der Gottesmutter ist hier Gegenstand der Darstellung, gleichzeitig erblickte das Mittelalter in Maria die Personifikation der Ecclesia, der Christus sich mystisch vermählt.

Unser Diptychon hat seine nächste stilistische Entsprechung in einem Altärenchen der gleichen Art im Kölner Schnütgenmuseum. Gleich ihm ist es in einer der führenden Pariser Werkstätten in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden.





Elfenbeindiptychon

H 18,8 cm, B 18,2 cm. – Paris, frühes 14. Jahrhundert.

Die aufgeklappten Flügel bilden nahezu ein Quadrat von 18,8 cm Höhe und 18,2 cm Seitenlänge. In die 4 Bildfelder sind Reliefs mit der Darstellung der Weihnacht, der Anbetung der Könige, der Kreuzigung sowie der Krönung Mariens hineinkomponiert. Die Bilderzählung beginnt mit der Geburt Christi. Maria liegt auf dem Ruhebett, mit der rechten Hand stützt sie den Kopf, der schlafschwer auf einem Kissen ruht, mit der anderen Hand faßt sie den linken Arm des Kindes, das vor ihrer Ruhestatt von den miniaturhaft klein gebildeten Tieren, dem Ochs und dem Esel, mit ihrem Atem gewärmt wird. Josef sitzt wachend bei der Mutter – Kindgruppe. Seine Hand hat er auf die Krücke seines Stockes gelegt. In dem krabbenbesetzten Bogenfries, der das Relief nach oben abschließt, erscheinen die Halbfiguren von Engeln, die den Hirten die frohe Botschaft verkünden. In der Darstellung der drei von der göttlichen Botschaft Angerührten entfaltet der Künstler seine volle Meisterschaft. Wie der eine, sein Gesicht dem Engel zugewandt, die Beine übereinandergeschlagen, den Dudelsack vom Munde nimmt und mit der Rechten auf die Gestalt Mariens weist und der andere wie geblendet vom himmlischen Licht die Hand schützend über die Augen legt, das sind schon Motive von einem frischen Realismus, der erst ein Jahrhundert später stilbildende Kraft entfalten sollte, wie denn auch der dritte der Hirten mit seinem großen runden, von einer Kapuze verummten Gesicht und seinem faltenreichen Mantel wie ein früher Vorfahr sluterscher Pleurants wirkt.

In der Anbetung der Könige folgt der Elfenbeinschnitzer dem herkömmlichen Bildtyp, doch versucht er auch hier die kanonische Anordnung durch genrehafte Motive, so etwa das Schreiten des Kindes auf den Knien der Mutter und sein Greifen nach den ihm dargebotenen Schätzen aufzulockern und zu verlebendigen. Geschickt ist die Dreibogenstellung des oberen Bildfeldes zur Gliederung der Szene genutzt. Der Addition beziehungsloser Figuren entgeht der Künstler geschickt. Er verklammert die Gestalten der beiden stehenden Könige und der thronenden Madonna durch den knienden Balthasar, dessen ausgestreckte Rechte zum Kind herüberleitet.

Die »Kreuzigung« ist als Zentralkomposition behandelt. In der Mitte der Kruzifixus mit dem in Todesagonie herabsackenden Körper, dem geneigten Haupt und den übereinandergehefteten Füßen. Zur Rechten des Kreuzes erscheint die Gruppe der Frauen. In ihrer Mitte Maria, die das Gesicht vom Gekreuzigten abgewandt hat und unter der Fülle des Leids zusammenzubrechen droht. Ihr entspricht auf der anderen Seite die Figur des Lieblingsjüngers, der trauernd das Gesicht in die linke Hand schmiegt und mit der Rechten sein Attribut, das Evangelienbuch, hält. Zwei Männer, der eine höhnend auf Christusweisend und mit der Linken die Schriftrolle, die ans Kreuz geheftet werden soll, haltend, der andere mit betend erhobenen Händen, erscheinen am rechten Bildrand.

Die vierte Szene endlich schildert die Marienkrönung und erweist damit den marianischen Charakter des Gesamtzyklus. Auf der himmlischen Thronbank krönt Christus seine Mutter: eine französische Bilderfindung, die gleichzeitig in Maria die Kirche verkörpert, der Christus sich mystisch vermählt. Die französische Kathedralplastik hat diesen Bildtyp entwickelt und der Elfenbeinschnitzer, der hier den Vollzug der Krönung unter der Assistenz der Engel mit Weihrauchfässern schildert, übersetzt das monumentale Relief der Marienkrönung, wie es an fast allen Marienkathedralen Frankreichs vorgekommen sein mag, in die miniaturhafte Form der Elfenbeinschnitzerei. Der rötlich schimmernde Mantel Christi sowie die Reste einer blauen Fassung beim Übergewand Mariens sprechen dafür, daß das Elfenbeinrelief einst farbig behandelt war. Die Figuren sind von kräftiger, untersetzter Statur, der Faltenwurf ist schönlinig und von großen, durchgehenden Rhythmen bestimmt.

Mit diesem Elfenbeindiptychon ist nunmehr im Verlauf kurzer Zeit das zweite Beispiel dieser minutiösen Kunstgattung ins Suermondt-Museum gelangt. Der Vergleich mit dem sehr ähnlichen (vgl. Nr. 2) Diptychon, das in der gleichen Zeit und wohl auch im gleichen künstlerischen Bereich entstanden ist, zeigt, welche Möglichkeiten persönlicher Entfaltung dem Künstler auch in dieser in festen Form- und Bildvorstellungen verankerten Kunstgattung noch blieben. Das Diptychon hat in einer Reihe von Elfenbeintafeln im Besitz von Museen und Sammlungen nahe Entsprechungen. Verwiesen sei nur auf ein Elfenbeindiptychon der Sammlung Kofler-Truniger¹ in Luzern, das um 1330 entstanden ist, sowie ein Pariser Elfenbeindiptychon im Kölner Schnütgen-Museum².

¹ H. Schnitzler, F. Vollbach, P. Bloch, Skulpturen, Elfenbein, Perlmutter, Stein, Holz: Europäisches Mittelalter, Sammlung I. und M. Kofler-Truniger, Luzern, Band 1, Luzern und Stuttgart 1964, Seite 26, S. 78 (vgl. auch R. Köchlin, *Les ivoires gothiques français*, Paris 1924 Nr. 783).

² Das Schnütgen-Museum, eine Auswahl, 2. Auflage, Köln 1961, S. 51 Nr. 86.

4

Elfenbeintäfelchen

H 9,8 cm, B 5,1 cm. – Wohl Mittelteil eines Triptychons, dessen Seitenflügel verloren sind. – Das oben bogenförmig abschließende Täfelchen, wohl ehemals in einem rechteckigen Feld, dessen obere Ecken heute abgearbeitet sind. – Frankreich, frühes 14. Jahrhundert.

Die Mitte unserer Tafel wird durch die Gestalt Mariens bestimmt. Sie steht hoch aufgerichtet und hält auf ihrem linken Arm das segnende Kind. Die Rechte umfaßt eine stilisierte Lilienblüte. Maria trägt eine Krone, unter der das Haar und ein faltenreiches Kopftuch auf die Schultern herabfallen. Ein weiter Mantel umfaßt die gestreckte Gestalt, die von zwei kerzentragenden Engeln gerahmt ist. In der oberen Zone des dreipaßförmigen Bildfeldes erscheinen zwei fliegende Engel mit Weihrauchfässern und -schiffchen. In der unteren linken Ecke kniet mit betend erhobenen Händen die Stifterin.

Der Stil unseres Täfelchens zeigt deutlich das Nachwirken der großen französischen Kathedralplastik des frühen und hohen 13. Jahrhunderts, wobei in unserem Falle vor allem auf die Reimser Engelsfiguren und die *Vierge d'Orée* von Amiens als die alles überstrahlenden Vorbilder zu verweisen wäre.



Maria mit dem Granatapfel

Nußbaumholz, vollrund geschnitzt. Auf der Rückseite der Bank ein rechteckiges Türchen aus Eichenholz mit Eisenscharnieren. — Das ehemals fest mit Maria verbundene Kind im 18. Jahrhundert in Verlust geraten. Zwei Finger der linken Hand fehlen. — Alte Fassung. — H 93 cm. — Köln, 2. Viertel des 14. Jahrhunderts. — Literatur: H. Wilm, *Alte Kunst lebendig, Bildwerke aus einer Privatsammlung*, Frankfurt 1942, Abb. 55/56. — Lempertz-Auktion 474, Köln 1963, Nr. 295, Tafel 32.

In strenger Frontalität thront die Mutter auf einer kissenbelegten Bank. Lang fällt das gelockte Haar, das das breite, freundlich blickende Gesicht rahmt, auf die Schultern herab. Von besonderer Feinheit ist die Bildung der rechten Hand Mariens, die das auf den Kreuzestod Christi hinweisende Symbol des aufgesprungenen Granatapfels hält. Das gegürtete Gewand, das über den Knien in weiche, zu den Füßen herab fließende Falten gelegt ist, zeigt leuchtend rote Farbe. Die Skulptur gehört zu der weit verbreiteten Gruppe kölnischer Sitzmadonnen der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts, wie sie sich in vielen Sammlungen, Museen und Kirchen befinden. Das edle Motiv des gebeugten rechten Armes mit der Hand, deren feingliedrige Finger zum Halten eines Granatapfels oder eines anderen Gegenstandes nach oben gerichtet sind, kommt schon bei einem stilbestimmenden Werk dieses Typs vor: der Muttergottes der Dietkirche zu Bonn aus dem Umkreis der »Mailänder Madonna« (um 1322) des Kölner Domchores¹. Auch die von rechts unten schräg nach links oben gerichtete Beinsetzung ist in der »Dietkirchenmadonna« vorgebildet. Namentlich im 2. Jahrhundertviertel wird der Typ »verbürgerlicht« und erhält deftige Züge. Die »Thronende Muttergottes« des Bonner Landesmuseums (Inv. Nr. 35, 6)², die um 1340 entstand oder die »Maria mit dem Kind« der Staatlichen Museen zu Berlin (Nr. 2019)³ geben einen Anhalt für die Rekonstruktion des stehenden Kindes, dessen rechtes Füßchen man sich auf dem linken Knie Mariens vorstellen darf, während das linke Füßchen wohl zurückgenommen auf der Thronbank stand. Die Stilmerkmale der Aachener Madonna, das volle, runde Gesicht mit dem Doppelkinn und dem hochliegenden Mund, findet man in einer Anzahl kölnischer Reliquienbüsten aus dem 2. Viertel des 14. Jahrhunderts wieder⁴.

¹ Zuletzt bei P. Bloch, *Kölner Madonnen*, Mönchengladbach 1961, S. 15, Nr. 16 und Tafel 16.

² R. Hamann und K. W. Kästner, *Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge*, 2. Band, Marburg 1929, S. 193, Abb. 284. — Katalog »Unsere liebe Frau«, Aachen 1958, Kat. Nr. 11.

³ H. Demmler, *Die Bildwerke des deutschen Museums, Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton*, Berlin und Leipzig 1930, S. 41 f., Nr. 2019.

⁴ Vgl. Reliquienbüste im Kölner Schnütgen-Museum, Katalog *Das Schnütgen-Museum*, Köln 1958, S. 37, Nr. 77 mit Tafel. — O. H. Förster, *Die Sammlung Dr. Richard von Schnitzler*, München 1931, Tafel 81.



Marienklage

Lindenholz. — H 125 cm. — Wandgruppe, innen ausgehöhlt. — Große Teile alter Fassung. — Die Hände Mariens, die linke Hand Christi fehlen, die Finger der rechten Hand Christi beschädigt, der rechte Fuß Mariens stark beschädigt. — Süddeutsch (Bodensee?), 2. Viertel 14. Jahrhundert. — Ehemals Sammlung Schuster. Bis 1917 Suermond-Museum Aachen. — Literatur: Versteigerungskatalog »Alte Gemälde, Skulpturen, Schnitzereien aus dem Besitz der Museen der Stadt Aachen«, München 1917 (Helbing). — H. Wilm, Die Sammlung Georg Schuster, München 1937, S. 18, Abb. 15 und 25. — Versteigerungskatalog Jul. Möller, München 1938, Sammlung Georg Schuster, Nr. 4.

Die aufrechtssitzende Maria hält auf ihrem Schoß den Leichnam Christi. Der Blick der Mutter ist auf die Gestalt des Toten gerichtet. Ein Kopftuch, das nach beiden Seiten über Haupt und Schultern herabfällt und sich mantelartig fortsetzt, umgibt das von verhaltenem Schmerz gezeichnete Gesicht. Das Gewand ist durch einen Gürtel gerafft und bildet zwischen den Knien weite, raumhaltige Falten. Im Gegensatz zu den meisten Piétàdarstellungen des 14. Jahrhunderts ist der tote Christus nicht aufgerichtet, sondern liegt waagrecht. Im 14. Jahrhundert hat man die einzelnen Passionsabschnitte auf die Tageszeiten des Breviers verteilt. Die »Vesper« zwischen 5 und 7 Uhr galt als Zeit der Kreuzabnahme und Beweinung. Für diesen letzten Abschied Mariens von ihrem toten Sohn haben die Landschaften des Mittelalters besonders ergreifenden Ausdruck gefunden. Bewußt ist in unserem Bildwerk die Gestalt Christi verhältnismäßig klein wiedergegeben, um das Kindhafte zu betonen.

Stilistisch fällt bei unserem Vesperbild die Verwandtschaft zu italienischen Darstellungen ins Auge. Das von verhaltenem Schmerz gezeichnete Antlitz Mariens steht im Ausdruck italienischer Trecento-Malerei nahe. Ähnlichen, von Liebe, Zärtlichkeit und Trauer gezeichneten Köpfen begegnet man in den Fresken Pietro Lorenzettis zu Assisi. Zu unmittelbarem Vergleich eignet sich nur wenig. Vielleicht darf man das schöne Vesperbild der Kirche zu Salmdorf bei München sowie das vom Oberrhein stammende Vesperbild des Badischen Landesmuseums in Karlsruhe, beide aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, heranziehen. Daß bei den deutschen Skulpturen dieser Zeit der französische Einfluß groß gewesen ist, beweist in unserer Gruppe vornehmlich der edle Faltenwurf, der die Piétà mit der aus französischem Geist lebenden Madonna der Klosterkirche in Maulbronn verbindet. Auch die Aachener Madonnenausstellung des Jahres 1958 sah in der Maria aus einer Krönung, wie sie ein Tiroler Meister um 1300 geschnitzt hatte, eine »Verwandte« der Aachener Gruppe.

Im Juni des Jahres 1917 wurden im Kunsthaus Helbing, München »alte Gemälde, Skulpturen, Schnitzereien und Möbel aus dem Besitz der Museen der Stadt Aachen« versteigert. In seinem Vorwort zum Auktionskatalog schreibt der damalige Direktor Dr. Hermann Schweitzer: »... es war geplant, ein alle Sammlungen der Stadt Aachen umfassendes großes Museumsgebäude zu errichten, so daß auch für die jetzt zum Verkauf gelangenden Stücke wenigstens in Auswahl sich Verwendung geboten hätte. Die unerwartete Länge des Weltkrieges... hat den Plan wohl ad calendae graecas verschoben. Diese ganze Sammlung... auf Speichern viele Jahre zu magazinieren, wäre ebenso unrecht gegen die Werke selbst, wie unwirtschaftlich für die Stadt Aachen«. Der hochverdienstvolle Museumsdirektor, dem in erster Linie der Aufbau der einzigartigen Skulpturensammlung des Aachener Suermond-Museums zu verdanken ist, war sich damals der Tragweite seiner Entscheidung wohl bewußt und drückte in seinem Vorwort den Wunsch aus, daß die wirklich großen Werke einem deutschen Museum erhalten bleiben müßten. Zu diesen hervorragenden Stücken gehörte die unter Katalognummer 69 aufgeführte und auf Tafel 10 abgebildete Piétà.

Wenn damals ein solch einzigartiges Kunstwerk, das man ohne Einschränkung als »klassisches« Werk seiner Epoche bezeichnen kann und vermutlich ein hochverehrtes Gnadenbild gewesen ist, in seiner Bedeutung nicht erkannt hat, so ist dies keinesfalls Hermann Schweitzer



anzulasten. Vielmehr war in der damaligen Zeit das hohe 14. Jahrhundert in seiner ganzen Bedeutung für die künstlerische Entwicklung der spätmittelalterlichen Kunst noch nicht faßbar. Erst in den letzten Jahrzehnten hat sich das Wissen um die Größe und Schönheit dieser Kunst ganz durchgesetzt und erst die neuere Kunstwissenschaft schuf die Erkenntnismöglichkeiten für die rechte Einschätzung der Kunst dieser Zeit.

Der Sammler Georg Schuster in München jedoch, begabt mit einem intuitiven Blick und seltenem Spürsinn für hohe und höchste Qualität, erkannte in der zur Versteigerung gelangten Aachener Piétà ein säkulares Werk. Er erwarb es und hat es bis zu seinem Tode 1937 gepflegt und behütet. Der große Plastikkenner Hubert Wilm publizierte die Sammlung Schuster, deren Hauptstücke 1938 in die Weltmuseen gelangten, und bildete die Aachener Piétà als »eindrucksstarkes deutsches Vesperbild des 14. Jahrhunderts« ab.

Schweitzer, der offenbar das Vesperbild, das er noch ins 15. Jahrhundert datierte, niemals ausstellte, hatte sein Hauptaugenmerk auf die Bildhauerkunst um 1500 gerichtet. In einer unglückseligen Zeit hat das Suermondt-Museum damals eines seiner großen Stücke verloren. Wir wissen heute, daß es eine der ganz wichtigen Figuren des 14. Jahrhunderts ist. Ihre Geschichte wird an den Beschädigungen — die Hände Mariens und die linke Hand Christi fehlen — sichtbar.

7

Vesperbild

Lindenholz. — H 78,5 cm. — Alte (nicht ursprüngliche) Fassung. — Tirol, spätes 14. Jahrhundert.

Maria hält den Leichnam Christi auf ihrem Schoß. Ihr Haupt mit dem schmerzgezeichneten Antlitz ist auf die Schulter geneigt. Die Linke hält die Hand des Sohnes, mit der Rechten stützt sie seinen leicht aufgerichteten Körper. Der Kopf des Erlösers ist nach rückwärts gesunken. Eine grob geflochtene Dornenkrone umzieht die Stirn, der Mund ist wie in Todesagonie geöffnet. In dem ausgezehrten Körper treten Rippen und Brustkorb hervor, schlaff hängt der rechte Arm nach unten. Das Lendentuch des Toten fällt mit seinen geschürzten Enden nach vorne herab. In eigenartigem Kontrastreichtum steht die Großflächigkeit und Detailarmut der oberen Hälfte der Gruppe zu den üppigen Faltdrapierungen mit ihren Strudeln und Knicken, Schüsseln und Stauungen des über die Knie Mariens gelegten Gewandes, das in reichen Faltschwüngen auch die Bank noch bedeckt. Die Wirkung der Figur ist im Gegensatz zur Darstellung verhaltenen Schmerzes, wie er die Vespergruppen des weichen Stils sonst auszeichnet, von



expressiver Unmittelbarkeit. Das innige, aus der Gedankenwelt der Mystik erwachsene Andachtsbild, das den letzten Abschied der Mutter von ihrem Sohne vor das Auge des Betrachters stellt, betont das Schmächtige in der Erscheinung Christi und setzt so dem Liebreiz der Darstellung Mariens mit dem Kind auf dem Schoß die erschütternde Marienklage gegenüber: »Ich nam min zartes kind uf min schoze und sah ihn an – do waz er tôt; ich luogt in aber und aber an, do enwas da weder sin noch stime, sieh, do erstarb min herze« (Seuse).

Stilistisch gehört das Aachener Vesperbild zu dem wahrscheinlich älteren, »heroischen« Typus der Marienklage mit dem steil aufgerichteten Körper Christi und dem schmerzverzerrten Antlitz Mariens, der nach 1400 von dem bekannteren »lyrischen« Typus abgelöst wird. Ein Vesperbild in der Pfarrkirche von Burgeis, das aus dem Klarissenkloster in Meran stammt¹, ist nächstverwandt.

¹ abgeb. u. besprochen bei W. Frodl, Kunst in Südtirol, München 1960, S. 51, Nr. 35; vgl. auch W. Krönig, Rheinische Vesperbilder aus Leder und ihr Umkreis, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Band XXIV, 1962, S. 190, Abb. 101. – Zum Vesperbild s. W. Passarge, Das Deutsche Vesperbild im Mittelalter, Köln 1924.



8

Reliquienbüste

Nußbaumholz. – Vollrund gearbeitet. – H 35 cm, B 25 cm. – Gut erhaltene erste Fassung: Sockel rot, gold und blau, Gewand und Krone golden, porzellanhaft schimmernde Inkarnattöne, blaue Augen, Wimpern und Brauen braun. – Teile der Krone ergänzt. – Mittelrhein, erstes Viertel des 15. Jahrhunderts, zugehöriges Schwesterstück im Schnütgenmuseum (hierzu zuletzt: A. von Euw, *Aus den Nachkriegserwerbungen des Schnütgenmuseums*, in *Miscellanea pro arte*, Düsseldorf 1965, S. 21, Nr. 18, Tafel XVIII).

Das jugendlich liebliche Gesicht mit der geraden, steilen Nase, den weit geöffneten Augen, dem zu freundlichem Lächeln verzogenen Mund ist von reicher Haartracht gerahmt, die die Ohren frei läßt. Der leicht nach unten geneigte Blick spricht für eine ehemalige Anordnung im Schrein eines Altares. In feiner Punzierung erkennt man auf der Borde des Kleides das Wort »Sancta« und den (nicht eindeutig aufzulösenden) Namen der Heiligen.

Zur stilistischen Einordnung eignen sich die Statuetten der Mainzer Memorienpforte sowie die kleinen Reliquienbüsten in der St.-Martins-Kirche von Oberwesel (vgl. von Euw a. a. O., S. 22).

Relief des Marientodes

Zirbelholz. – H 125 cm, B 138 cm. – Alte Fassung. – Tirol (Brixen?) um 1470/80.

Es muß ein monumentaler Altar gewesen sein, zu dessen Skulpturenschmuck das Relief gehört hat. Offensichtlich war es ein mariologisches Programm, das im Schrein und den Darstellungen der Altarflügel gezeigt wurde. Der »Marientod« war offenbar ein solches Flügelrelief, von dem das Auge des Betrachters zum Mittelschrein geführt wurde, der vermutlich die Darstellung der Verherrlichung Mariens zum Thema gehabt hat.

Maria ruht auf einer Bahre. Ihr Antlitz, das weder von Alter noch von Krankheit gezeichnet ist, wird von einem Schleier umrahmt. Die Augen sind halb geschlossen, weich sind die Übergänge von der Nase zur Backenpartie. Der Mund ist im leichten Lächeln entspannt. Zwei Kissen dienen dem Haupt Mariens als Unterstützung. Die übereinander gelegten Hände ruhen auf dem gefältelten Bahrtuch. Um die Gestalt der Liegenden haben sich die Apostel versammelt, unter ihnen, durch Größe und priesterliche Gewandung hervorgehoben, der hl. Petrus, der in der Linken das geöffnete Buch mit den Sterbebegebenen hält und die Rechte, die vielleicht das Aspergal umfaßte, emporhebt. In drastischer Lebensnähe ist das Haupt des Apostels mit dem lockigen Bart- und Haarkranz, der mächtigen Glatze und den kantigen Gesichtszügen gebildet. Neben ihm, die Hände vor der Brust gekreuzt, der Lieblingsjünger Johannes. Auch hier ist man weit von der lyrischen Feingliedrigkeit und dem Wohlklang der Züge entfernt, mit dem das Zeitalter der Mystik die Gestalt des Johannes ausgestattet hatte. Vielmehr scheint es, als habe die rustikale Gestalt eines tiroler Dörfners dem Künstler als Modell gedient. Diese herbe Verschlossenheit, der wortreiche Trauer fremd ist, prägt auch den Charakter der übrigen an der Bahre Mariens Versammelten. Typen voller Ehrbarkeit, verbunden in der Trauer um Maria. Zwei der Apostel, blockhaft schwere Gestalten, sitzen lesend auf der Stufe vor der Bahre.

Die Darstellung geht auf die Legenda Aurea des Jakobus da Voragine zurück, in der am Ende des 13. Jahrhunderts berichtet wird, wie Maria in der Sehnsucht, ihren göttlichen Sohn wiederzusehen, ein Engel erschien, der der Jungfrau einen Palmzweig reichte, den man vor ihrer Bahre hertragen sollte. Nach drei Tagen, so lauteten die Worte des Engels, würde sie sterben und in den Himmel aufgenommen werden. Da wünschte Maria, daß die Apostel bei ihr wären, um sie zu begraben. Und wie der himmlische Bote gesagt hatte, so geschah es. Von allen Orten, an denen die Apostel predigend weilten, wurden sie durch Wolken entrückt und in das Haus Mariens gebracht. Johannes verkündete ihnen, daß Maria dem Tode nahe sei. Gegen die dritte Stunde ließ ein Donnerschlag das Haus erbeben. Christus trat unter die Trauergemeinde, um die Seele seiner Mutter zu sich zu nehmen und zum Himmel zu führen.



Die byzantinische Kunst hat erstmals die bildliche Darstellung des Marientodes, die sogenannte Koimesis, ausgebildet. Er zeigt Maria mit gekreuzten Händen auf dem Totenbett mit den klagenden Aposteln und der Gestalt Christi, der die Seele der Gestorbenen, dargestellt als kleines Kind, in den Armen hält. Die reife Entfaltung dieses Bildtyps brachte die gotische Plastik in Frankreich. Seine edelste Formgebung hat er am Südportal des Straßburger Münsters gefunden. Doch wie unser Relief aus der Spätzeit des 15. Jahrhunderts zeigt, gibt es gerade im späten Mittelalter auch Abweichungen von dem fest geprägten Bildtyp. So hat hier Petrus die Stelle eingenommen, an der man sonst häufig die Gestalt Christi antrifft. Nicht die wunderbare Aufnahme der Seele Mariens in den Himmel ist Gegenstand der Darstellung, sondern die verinnerlichte Totenklage der Apostel. Die Erzählfreudigkeit, die ein so hervorragendes Merkmal europäischer Plastik am Ende des Mittelalters ist, wird hier zurückgedrängt und macht einer Darstellung Platz, die bei aller Urwüchsigkeit der Gestaltung geprägt ist von seelischem Adel und kraftvoller Aussage.

10

St. Leonhard als Schutzpatron der Gefangenen

Eichenholz. – Die rechte Hand, die wohl den Abtstab hielt, fehlt. – Reste einer alten Fassung. – H 116 cm. – Brabant, um 1470/80.

In lockiger Anordnung umgeben die Haare das Haupt. Hoch wölben sich die Brauenbögen über den Augen. Reste der alten Fassung lassen hier noch die Schönheit der verlorenen Farbigkeit erkennen. Die rechte Hand, die heute fehlt, hat einstmals wohl den Abtstab gehalten, während die linke ein Buch umfaßt hat. Das rechte Bein ist leicht nach vorn gestellt. Ein bärtiger Mann mit betend erhobenen Händen und einem Ringeisen um das linke Handgelenk kniet zu Füßen des Heiligen.

Die Stilmerkmale weisen in die flämische Kunstlandschaft der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, eine Zeit, in der die großen Maler, allen voran Rogier van der Weyden und Dieric Bouts, der europäischen Malerei entscheidende Impulse gaben. Hier auch finden sich Stätten, an denen der hl. Leonhard besonders verehrt wurde. Unmittelbar fühlt man sich an die Statue aus dem Leonhards-Retabel der Leonhards-Kirche in Zoutleeuw erinnert. Das Retabel entstand um 1478 in einer Brüsseler Werkstatt, und wie man die Gestalt des betenden Heiligen aus dem Retabel mit dem Franziskanermönch auf einer der Löwener Gerechtigkeitstafeln des Dieric Bouts in Verbindung gebracht hat, so fühlt man sich auch vor unserer Plastik wie von ferne an Figuren aus den Bildtafeln des großen Löwener Stadtmalers erinnert. Vermutlich wird man auch die Heimat der Aachener Skulptur in der Umgebung von Brüssel suchen dürfen.

Der aquitanische Glaubensprediger stammte aus edlem fränkischen Geschlecht und lebte am Hofe des Königs. Als dieser ihm ein Bistum übertragen wollte, verließ der Heilige den Hof und zog in die Gegend von Orléans. Späterhin gründete er bei Noblac im Gebiet von Limoges ein Kloster. Nach heiligmäßigem, an Wundern reichem Leben starb er um 620 und wurde späterhin besonders als Befreier der Gefangenen gerühmt.

So auch zeigt ihn die ins Suermondt-Museum gelangte Plastik. Die im 11. Jahrhundert geschriebene Leonhardslegende erzählt, daß der Heilige von einem in Ketten geschlagenen Übeltäter um Hilfe angerufen worden sei. St. Leonhard sei ihm im weißen Gewand erschienen und habe dem Sträfling befohlen, die Kette aufzunehmen, in die Kirche zu tragen und am Grab des Heiligen aufzuhängen.







11

»Notgottes«

Nußbaumholz, vollrund geschnitzt. – H 100 cm. – Ohne Fassung. – Rechter Arm Christi und Teil des Sockels ergänzt. Die Gestalt Gottvaters wohl ehemals mit Krone oder Tiara. – Moselländisch, um 1480, ehemals Sammlung Stiff, Königswinter. – Literatur: Die Kunstdenkmäler des Kreises Cochem, S. 209; Lempertz-Auktion 475, Köln 1963, Nr. 408, Tafel 61.

Das Gesicht Gottvaters ist von lockiger Haar- und Barttracht gerahmt. Von der kräftig gebildeten Nase gehen senkrechte Falten aus. Die Brauen sind zur Stirn hin hochgezogen, die Augen liegen in schattige Höhlen gebettet. Weich sind die einzelnen Gesichtsteile miteinander verschmolzen. Ein vor der Brust gehaltener Mantel, der bis zur Erde reicht, umgibt die Gestalt. Die Hände halten den Leichnam Christi, zu dessen friedvollem Antlitz die mächtige Dornenkrone einen heftigen Kontrast bildet. Korkzieherartig gedrehte Locken quellen unter ihr hervor. Der Körper ist schwächlich und kraftlos. Ein Lententuch umgibt die Hüften. Das Unfeste, Schwankende der Gestalt wird durch die leichte Knickung des Körpers, durch die der Kopf Christi an die rechte Schulter des Vaters herankommt, noch unterstrichen.

Die Gruppe folgt der aus dem Burgundischen stammenden Darstellung der »Pitié – de – Nostre – Seigneur«¹, wie sie seit dem Ende des 14. Jahrhunderts auf alten niederländischen Gemälden und Altarbehängen vorkommt und im 15. Jahrhundert in der Plastik weite Verbreitung gefunden hat. Die Aachener Gruppe mit ihrer stehenden Figur Gottvaters folgt der Tradition, die, soweit wir sehen, mit der »Notgottes« des Meisters von Flémalle (Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut) begründet wurde. Nächst verwandt ist eine ähnliche Gruppe in der Pfarrkirche zu Cochem.

¹ G. Troescher, Die »Pitié-de-Nostre-Seigneur« oder »Notgottes« in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch IX (1936), S. 148. – Realexikon z. DKG. IV, Sp. 436.



12

Figur einer Sibylle

Lindenholz, rückseitig ausgehöhlt. – H 113 cm, B (Sockel) 51 cm. – Alte (nicht ursprüngliche) Fassung. – Süddeutschland, Umkreis des Erasmus Grasser.

Das strenge, längliche Gesicht wird von einer Hörnerhaube, unter der an den beiden Seiten Haarflechten hervorquellen, gerahmt. Über das in der Gürtellinie geraffte Gewand ist ein weiter Mantel gebreitet, der in schwungvollen Faltendrapierungen die Figur umgibt und in weitfallenden Bahnen über die Knie gebreitet ist. Mit der Linken hält die Frau ein geöffnetes Buch, auf dessen Text der ausgestreckte Zeigefinger der Rechten hinweist.

Monumentale Darstellungen der Sibyllen sind im Mittelalter selten. Da ihre Weissagungen jedoch von einigen Kirchenvätern auf das Erscheinen Christi gedeutet wurden, begegnet man ihnen hin und wieder vornehmlich im 15. und 16. Jahrhundert auch in der christlichen Kunst. Ihre bedeutsamste Darstellung fanden sie in Michelangelos sixtinischer Decke und Raffaels Fresken in Santa Maria della Pace in Rom. Vermutlich handelt es sich bei dem ins Aachener Suermondt-Museum gelangten Bildwerk um eine Darstellung der Sibylle von Tibur, die dem Kaiser Augustus die bevorstehende Geburt Jesu verkündet haben soll. Wie Roger van der Weyden, der eine Generation früher im Berliner Bladelinaltar die Vision des Kaisers Augustus mit der Tiburtinischen Sibylle dargestellt hatte, gibt auch unser Bildschnitzer eine möglichst zeitnahe Deutung seines Gegenstandes, indem er die Prophetin als eine Bürgersfrau der Zeit um 1480 schildert.



Auf der Suche nach der Heimat dieser vermutlich aus einem großen Altarwerk oder dem Zyklus eines Ratssaales stammenden Figur wird man nach München geführt, wo der bedeutendste süddeutsche Bildschnitzer des späten Mittelalters, Erasmus Grasser, für Ulrich Aresinger, Pfarrer und Dekan der St.-Peters-Kirche zu München, ein Epitaph schuf, in dessen Oberzone neben dem thronenden Petrus die heilige Katharina erscheint¹. Sie ist es, die in Gesamthabitus und Tracht, in Sitzmotiv und Handhaltung wie die »vornehme Schwester« der Aachener Figur erscheint. Auf diesen Vergleich gestützt, wird man für sie eine Entstehung im unmittelbaren Umkreis des Erasmus Grasser annehmen dürfen.

¹ Ph. M. Halm, Erasmus Grasser, Augsburg 1928, Tafel XII, XIII, (vgl. auch die Figur des hl. Achatius aus dem Achatiusaltar in Reichersdorf; bei Ph. M. Halm, a. a. O., Tafel XIX).

13

Relief mit der »Versuchung des hl. Antonius«

Eichenholz. — H 76 cm, B 82 cm. — Der rechte Arm des Heiligen ergänzt. Die Krallen der Chimäre rechts, Arme der liegenden Chimäre fehlen. — Alte (nicht ursprüngliche) Fassung. — Nördliche Niederlande/Westfalen, um 1500. — 1962 aus Mitteln der Heinz-Heinrichs-Gedächtnis-Stiftung erworben. — Literatur: E. G. Grimme, Zwei Neuerwerbungen für die Skulpturensammlung des Suermondt-Museums, in: Aachener Kunstblätter, Heft 27, 1963, S. 7 f. — L. Möller, Zwei Anmerkungen zum Wilde-Leute-Thema in der niederländischen Kunst, in: Nordelbingen, Beiträge zur Heimatforschung in Schleswig-Holstein, Band 34, 1965, S. 56 ff., Abb. 1.

In der Sammlung des Aachener Museums befinden sich vier Bildwerke des hl. Antonius des Einsiedlers. Sie zeigen den Heiligen in der Mönchstracht mit den Attributen des T-förmigen Stabes, des Schweinchens und des besiegt Satans. Sie dürften aus Figurenaltären stammen, wie man sie am Ende des Mittelalters gerne den vierzehn Nothelfern, zu denen man auch den hl. Antonius zählte, errichtet hat.

Der hl. Antonius wurde 251 zu Koma bei Heraklea geboren. Seit seinem zwanzigsten Jahr führte er das Leben eines Einsiedlers. Im Alter von 105 Jahren ist er 356 weit berühmt und hoch verehrt gestorben. Vornehmlich durch die Gründung des Antoniterordens zu St. Didier de la Motte im Jahre 1095 wurde der Heilige im Westen volkstümlich. Hierhin waren gegen Ende des 10. Jahrhunderts seine Reliquien gekommen.

In der Lebensbeschreibung des hl. Antonius wird davon gesprochen, daß er durch Jahre hindurch im Kampf mit Satan und seinen Helfern gestanden habe. Das späte Mittelalter hat diese Parabel realistisch geschildert und die Versuchungen, die sich im Geiste des Heiligen abspielten, durch dämonenartige Ungeheuer, die den Eremiten heimsuchen, unmittelbar anschaulich gemacht.



Dies ist auch das Thema des Reliefs, das den Heiligen, von Ungeheuern und Dämonen bedrängt, vor seiner Klause zeigt. Hervorgehoben durch zwei Bäume, die eine Art Rahmung für das asketische, von reicher Haar- und Bartracht umgebene Antlitz bilden, nimmt Antonius die Mitte der Komposition ein. Der Blick ist auf das kleine Schwein zu seiner Rechten gerichtet, das sich in seiner vertrauensvollen Hinwendung zum Heiligen gegen die Zone des Bösen deutlich absetzt. Von links schreitet als Zerrbild eines Antoniters ein Teufel herbei, der sich auf einen Stock stützt, um dessen Krücke der Rosenkranz gelegt ist. Die Mönchskapuze ist von seinem Kopf gerutscht und läßt die scheußliche Maske des Versuchers sichtbar werden. Drei weitere Ungeheuer mit Fledermausohren, Eberüsseln, Schuppenkleidern und Krallenfüßen drängen von der anderen Seite auf den Heiligen ein.

Das Relief stammt wahrscheinlich aus dem Zusammenhang eines großen Schnitzaltars, von dessen Aussehen wir keine Vorstellung mehr haben. In der Hintereinanderfügung der Bildgründe folgt es der Anordnung, wie sie die großen flämischen Ateliers am Ausgang des Mittelalters entwickelt hatten. Der Stil des Werkes deutet auf eine Entstehung in den nördlichen Niederlanden, wozu in unserem Zusammenhang das Gelderland und Westfalen¹ zu rechnen ist. Ein stilistisch unmittelbar verwandtes Relief »Johannes der Täufer und die Pharisäer« (Gelderland-Cleve, Ende 15. Jahrhundert), bewahrt das Gemeentemuseum in Arnheim.

¹ Vgl. etwa das Weihnachtsrelief im Utrechter Aartsbisshoppelijck Museum (abgeb. u. bespr. b. D. Bouvy, *Beeldhouwkunst Aartsbisshoppelijck Museum Utrecht*, Utrecht 1962, Kat. Nr. 135, Pl. III).

Christus und die zwölf Apostel

Dreiteiliges Relief aus einer Altarpredella. — Zirbelholz. — H 41,5 cm, Gesamtbreite 112 cm, Breite der Mittelgruppe 44 cm, Breite der linken Seitengruppe 34 cm, Breite der rechten Seitengruppe 34 cm. — Zeigefinger der rechten Hand des 3. Apostels v. l., Zeigefinger der rechten Hand sowie das Attribut des 4. Apostels v. l., der Bart des Schlüsselattributes Petri, Teile der erhobenen Finger der rechten Hand Christi, das Kreuz der Weltkugel und die wohl ehemals über dem Haupt Christi befindliche Taube fehlen. — Fassung in den Gesichtern und Händen stark erneuert. — Das Relief befand sich ursprünglich in einer dreigeteilten Altarpredella. Hierdurch erklärt sich die Aufteilung in drei Gruppen. — Oberschwäbisch, um 1500.

Die Mitte der Gruppe wird durch die Halbfigur Christi bestimmt. Sein edles, sanftes Gesicht wird von lockigem Haar und Bart gerahmt. Leise und kaum merklich ist der Kopf nach rechts gewandt, ein Motiv, das die strenge Frontalität mildert. Der segnende Erlöser hält mit der Linken die Weltkugel. Er trägt den nahtlosen, ungegürteten Rock, der in langem, gratigem Faltenwurf drapiert ist. Zu beiden Seiten des friedvollen Antlitzes Christi erscheinen die Köpfe zweier Apostel, von denen der eine durch das x-förmige Kreuz als Andreas gekennzeichnet ist. Die Haar- und Barttracht der beiden ist lang und strähnig. Die Mittelgruppe wird zur Linken von Petrus, zur Rechten von Johannes begrenzt. Gegenüber der Frontalität der Mittelfiguren sind sie leicht bildeinwärts gewandt. Der prächtig durchmodellerte, derb-breite Kopf des hl. Petrus gehört zum Besten, was der Meister im gesamten Predellenrelief geschaffen hat. In der Rechten hält Petrus den Schlüssel, die Linke umfaßt ein Buch. Die Züge des fülligen, fleischigen Gesichtes des hl. Johannes sind von jugendlicher Unbekümmertheit. Die rechte Hand ist im Segensgestus über den Kelch erhoben, den die Linke hält.

Unter den Aposteln der linken Vierergruppe ist nur Jakobus durch den Pilgerhut mit der Muschel zu identifizieren. Sein schmales Gesicht wirkt durch den in langen Locken herabfallenden Bart noch gestreckter. Sein Nachbar zur Rechten hat sich ihm wie im Gespräch zugewandt und weist mit der einen Hand auf das geöffnete Buch, das Jakobus hält. Der Apostel zur Linken des hl. Jakobus hat die übereinander gefalteten Hände auf den Knauf eines Schwertes gelegt. Sein hageres, schmales Gesicht ist von strähniger Haar- und Barttracht sowie einer Mütze gerahmt.



Zu seiner Linkswendung und Blickrichtung korrespondiert die Haltung des rechten Apostels der Gruppe, der seinen Vierkantschädel leicht nach außen gewandt hat. Mit der linken Hand hat auch er vielleicht ein Schwert gehalten.

In der Vierergruppe der anderen Seite ist vor allem die Physiognomie des Judas mit der mürisch vorgeschobenen Unterlippe, der schiefen Hakennase und den düster blickenden Augen besonders eindringlich gebildet. In schönem Kontrast hierzu steht das ehrbare, gütig blickende Gesicht des die Gruppe rechts begrenzenden Apostels, während die beiden übrigen Halbfiguren schon bekannte Typen variieren.

Vom Aussehen des Altarwerkes, in dessen Staffelschrein sich die Halbfigurenreihe befunden hat, wissen wir nichts mehr. Es muß ein hochbedeutsames Werk gewesen sein, wie es die Qualität dieses Reliefs im untergeordneten Teil der Predella vermuten läßt. Über das Bildprogramm des Altars läßt sich nichts sagen, denn die Predella ist meist nicht in den Kreis des eigentlichen Altarthemas einbezogen. Christus und die Apostel sind das häufigste Predellenthema in schwäbischen Schnitzaltären der späten Gotik, doch bleibt seine Gestaltung meist dem Maler überlassen, wie es etwa die Christus-Apostelfolge des Altars aus Talheim in Stuttgart oder eine ähnliche Gruppe des Bartholomäus Zeitblom in der Ulrichskapelle von Adelberg (O. A. Schorndorff) beweisen. Beispiele geschnittener Apostelfolgen in der Predella schwäbischer Altäre bieten der Blaubeurener Hochaltar sowie der Hochaltar aus St. Maria Calanca des Yvo Strigel (Basel, Historisches Museum). Über dem Haupt Christi wird in dem Altar zu Basel die Taube des Geistes sichtbar, wie sie wohl auch über dem Erlöser des Aachener Reliefs schwebte. (Ein hölzerner Befestigungsansatz legt diese Vermutung nahe).

Stilistisch stehen Teile einer Staffelschreinfüllung in Stuttgart¹ besonders nahe. Sie sind ober-schwäbisch und um 1500 datiert. Weiterhin sei auf einen Apostelkopf aus Mittelbusch verwiesen².

¹ Katalog der königlichen Altertümersammlung in Stuttgart, Band III, J. Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, Stuttgart u. Berlin 1917, S. 146, 147, Nr. 118, 119.

² J. Baum a. a. O., S. 143, Nr. 109, Abb. S. 144.



15

Kruzifixus

Eichenholz. — H 142 cm, B (der ausgebreiteten Arme) 136 cm. — Teile des Kopfes mit der Dornenkrone, linker Zipfel des Lendentuches fehlen. Große Teile der rechten Hand und des rechten Fußes ergänzt. Reste einer (nicht ursprünglichen) Fassung. — Maasländisch (Südlimburg), um oder wenig nach 1500.

Der Kopf mit den geschlossenen Augen und dem leicht geöffneten Mund ist in Todesagonie leicht auf die rechte Schulter geneigt. Die ausgemergelten Arme sind weit nach beiden Seiten ausgebreitet. Der schlanke Körper mit dem kräftig sich durchzeichnenden Thorax ist leicht zur linken Seite hin verschoben. Die ausgezehrten Beine sind übereinandergelegt. Die Füße waren einstmals mit einem Nagel durchbohrt. Das Lendentuch flattert nach rechts im Wind auf, während der wohl früher nach unten gerichtete linke Zipfel heute fehlt. Die Rekonstruktion der fehlenden Kopfpartie darf sich auf verwandte maasländische Kruzifixe, in denen das Haupt des Gekreuzigten mit einer großen Dornenkrone umgeben war, berufen. Hierbei ist vornehmlich an den Christus vom Kalvarienberg in Beek¹ und an den Christus an der Kapelle von Burkellez-Peer² gedacht. Ebenfalls zugehörig ist ein Kruzifix im Maastrichter Bonnefantemuseum, der aus Voerendaal stammt, ein Gekreuzigter im Musée royal des Beaux-Arts in Antwerpen³

und ein Korpus in der Lütticher Kathedrale Saint-Paul⁴. Verwandt, doch wohl schon der nächsten Generation zugehörig, der Kruzifixus der Nikolauskirche in Lüttich⁵. Der als ständige Leihgabe ins Suermondt-Museum gelangte Kruzifixus läßt sich dieser maasländischen (genauer südlimburgischen), am Anfang des 16. Jahrhunderts zu datierenden Gruppe anschließen. Im unmittelbaren Umkreis des Meisters des Kalvarienbergs von Beeck, dem Timmers⁶ zudem einen Korpus in der Friedhofskapelle von Itterfort zugeschrieben hat, scheint der Aachener Corpus entstanden zu sein. Der Einfluß der großen niederländischen Malerei ist unmittelbar spürbar. Sie hat am Ende des 15. Jahrhunderts und am Beginn des 16. Jahrhunderts auch die Kunst im Maastrichter Raum entscheidend beeinflußt. Der Kruzifix des Bonnefantens-Museums⁷ läßt dies deutlich erkennen. Seine Zuschreibung an einen Maastrichter Bildschnitzer läßt die Bedeutung dieser Stadt für die Bildschnitzerei im ausgehenden Mittelalter deutlich werden. Zwischen dem Werk dieses großen Anonymus und den Kruzifixusdarstellungen des Meisters des Beeckschen Kalvarienbergs ist der stilistische Ort des Aachener Corpus anzunehmen.

¹ Comte J. de Borchgrave d'Altena, A Propos de l'exposition »Les Madones du Limbourg«, Bruxelles 1936, Figur 33, S. 23.

² Borchgrave d'Altena a. a. O., Figur 36, S. 23.

³ M. Devigne, La Sculpture Mosane du XIIe au XVIe siècle, Paris et Bruxelles 1932, Pl. XXXVIII, Nr. 176, 179.

⁴ M. Devigne, a. a. O., Pl. XXXVIII, Nr. 177, 178.

⁵ M. Devigne, a. a. O., Pl. XLI, Nr. 195.

⁶ J. J. M. Timmers, Kulturschatten in Limbourg, Gotiek, Heerlen 1963, S. 11.

⁷ J. J. M. Timmers, a. a. O., Abb. 19, S. 14.

16

Die Vision des Kaisers Augustus

Eichenholz. — H 44 cm, B 44 cm. — Altarrelief. — Alte Fassung zu großen Teilen erhalten. — Antwerpen um 1520. — Lempertz-Auktion 479, Köln 1964, Nr. 501 mit Abb.

Vor einer Felskulisse ist die gekrönte männliche Gestalt des Kaisers Augustus niedergekniet, von dem die Legende berichtet, daß die tiburtinische Sibylle ihm die Herrschaft des Gottesohnes geoffenbart habe. Diese Geschichte wird in unserem Relief anschaulich gemacht. Der Kaiser hat die Hände verehrend erhoben, sein Blick ist nach oben gewandt. Eine nach der Antwerpener Mode des frühen 16. Jahrhunderts gekleidete Frau steht hinter ihm und weist mit der Linken in die Höhe. Über der Gruppe sah man ehemals in einer Aureole die thronende Maria mit dem Christuskind auf dem Schoße. Gleichgewichtig erscheint auf der anderen Seite der Apostel Johannes. Er ist als Visionär geschildert, der in seinem Exil auf Patmos die Apokalypse niederschreibt. Ein als Diakon gewandeter Engel ist ihm beigegeben, der ihn auf die Vision Mariens und des Kindes hinweist. Das Evangelistensymbol des Adlers füllt die Mitte zwischen den beiden Gruppen.

Schon in der byzantinischen Geschichtsschreibung des 6. Jahrhunderts begegnet man der literarischen Quelle, die auch unserem Relief zugrunde liegt. Danach habe Kaiser Augustus Pythia, die Priesterin des delphischen Orakels, nach dem Namen seines Nachfolgers gefragt. Daraufhin habe ihm die Seherin das Reich des ewigen Gottes offenbart. In der mittelalterlichen Literatur tritt an die Stelle der Pythia die tiburtinische Sibylle, in der das Mittelalter eine geschichtliche, gottbegnadete Gestalt sah. Spätestens am Ende des 13. Jahrhunderts fand die eigenartige Darstellung Eingang in die Kunst. Die bekannteste Wiedergabe der Legende hat sich in Roger van der Weydens Berliner Bladelin-Altar erhalten. Das Aachener Relief gehört zu einer Gruppe von Darstellungen, in der dem Kaiser und der Sibylle Johannes der Evangelist mit dem Engel zugeordnet ist. Dies erklärt sich aus der Ineinssetzung Mariens mit dem apokalyptischen Sonnenweib, wie es in der Vision des Evangelisten beschrieben wird. Fast gleichzeitig mit dem Antwerpener Relief entstand in der Werkstatt Heinrich Douvermanns eine entsprechende Gruppe für den Siebenschmerzenaltar der Nikolauskirche in Kalkar¹.



Während die Antwerpener Holzbildnerei am Ausgang des Mittelalters häufig in serienmäßiger Wiederholung stets gleicher Szenen steckenbleibt, verrät das Aachener Relief ein hohes Maß künstlerischer Eigenart und Unabhängigkeit. Die Gesichter des Kaisers sowie des Apostels sind von ausgeprägter Individualität und bilden in ihrer männlichen Bestimmtheit einen wirkungsvollen Kontrast zu den schön geformten weichen Zügen der Sibylle und des Engels. Es scheint, daß der Künstler dieses Reliefs von der französischen Plastik, die er als Lernender vielleicht in Burgund kennengelernt hat, tief beeindruckt worden ist. Was muß es für ein Altar gewesen sein, zu dessen Schmuck unser Relief gehört hat? Wir wissen nicht mehr, wie er aussah, doch dürfte er zu den schönsten Beispielen dieser Art gehört haben.

¹ Vgl. auch die Gruppe der »Vision des Kaisers Augustus« vom Altar der Liebfrauenbruderschaft in Herzogenbusch (Adrian von Wesel, 1475).

Maria mit dem Kind

Lindenholz. – H 74,5 cm, B 35 cm. – Wandgruppe, Rückseite ausgehöhlt. – Alte Fassung zu großen Teilen erhalten. – Ober- oder Mittelrhein, um oder wenig nach 1500. – 1963 mit Unterstützung des Museumsvereins erworben. – Literatur: E. G. Grimme, Zwei Neuerwerbungen für die Skulpturensammlung des Suermondt-Museums, in: Aachener Kunstblätter, Heft 27, 1963, S. 10 ff.

Maria sitzt leicht nach rechts gewandt und hält mit ihren Händen das muntere Kind. Ihre Augen sind abwärts auf den Betrachter gerichtet. Die gerade und langgebildete Nase geht in die schön-gewölbten Brauenbögen über. Das Gesicht ist von kräftiger, ovaler Form, wie es für die ober-rheinischen Madonnen des Spätmittelalters bezeichnend ist. Langgewelltes, in der Mitte gescheiteltes Haar rahmt in üppiger Fülle das Gesicht. Über dem modisch drapierten Kleid mit dem engen Mieder und den charakteristischen drei Parallelfalten, die den Rock gliedern, trägt Maria einen weiten, vor der Brust von einem Band gehaltenen Mantel.

Besonders erfinderisch und geistvoll erweist sich der Schnitzer des Bildwerks in der Gestaltung des Faltenwurfs, der hier gebrochen und eckig, kleinteilig und vibrierend, dort in langen, rhythmisch bewegten Bahnen, mitunter in zweckfrei erscheinendem Ornamentstil die Figur umgibt. Nach Kinderart hat sich der Jesusknabe auf dem Schoß der Mutter aufgerichtet und steht nun, von Maria gehalten, mit dem rechten Bein auf ihrem Knie, während das linke frei in der Luft schwebt. In der einen Hand hält das Kind eine Traube, von der es mit der rechten Hand soeben eine Beere gepflückt hat, die es in präziöser Geste zwischen Daumen und Zeigefinger hält.

Es ist das Traubensymbol, wie es schon in frühchristlicher Zeit für Christus als den mystischen Weinstock geprägt worden ist. Was hier am Ende des Mittelalters wie ein genrehaftes, spielerisches Motiv wirkt, hat seine Wurzel in der ältesten christlichen Überlieferung, ja, im Wort Christi selbst. Die leichte seitliche Wendung Mariens und des Kindes sowie eine geringe Verschiebung der Kompositionsachse zur linken Seite hin machen es wahrscheinlich, daß der Figur ursprünglich noch ein Pendant auf der rechten Seite entsprochen hat. Vermutlich hat es sich bei dieser heute fehlenden Figur um eine Darstellung der Mutter Anna gehandelt. Doch könnte die Maria mit dem Kind auch von einer Gruppe der Anbetung der Könige stammen.

Stilistisch gehört die Plastik zu einer oberrheinisch-elsässischen Gruppe, deren Hauptwerke in vielen großen Museen zu den Glanzstücken der Skulpturensammlungen gehören. Verwiesen sei nur auf die prachtvolle Madonna des Unterlinden-Museums in Colmar¹, ihre »Schwester« im Museum zu Karlsruhe², eine thronende Madonna der staatlichen Museen in Berlin³ sowie ein engverwandtes Stück des Münchener Bayerischen Nationalmuseums⁴. Eine genaue Abgrenzung gegen die mittelrheinische Plastik ist nicht möglich. Vornehmlich dem Werk des von G. Tiemann⁵ wegen der kostümlichen Eigenart seiner Figuren »Meister mit dem Brustlatz« genannten Anonymus steht die Aachener Skulptur sehr nahe. Sie läßt sich mit seinen Hauptwerken in Eltville, Mainz und Limburg zusammensehen.



¹ L. Kübler, Das Unterlindenmuseum zu Colmar, Colmar 1955, Kat. Nr. 128, T. XVIII.

² abgeb. b. Eckener-Mangold, Madonnen, Bildwerke, Miniaturen, Konstanz o. J., T. 52; Meisterwerke aus den Sammlungen des wiedereröffneten Museums (Badisches Landesmuseum Karlsruhe), Karlsruhe 1959, Kat. Nr. 56.

³ zuletzt b. H. Maedebach u. U. Schönrock, Staatl. Museen zu Berlin, Skulpturen-Sig., Bildheft, Berlin 1956, T. 24/25.

⁴ Kat. des Bayerischen Nationalmuseums München, Bd. XIII, 2: Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein, München 1959, Kat. Nr. 121, S. 130/131; O. Schmitt, Oberrheinische Plastik im ausgehenden Mittelalter, 1924, T. 69 b.

⁵ G. Tiemann, Beiträge zur Geschichte der mittelrheinischen Plastik um 1500, Speyer 1930, S. 71, T. 35 ff.





Christus im Elend

Eichenholz. — H 62 cm. — Die ehemals überkreuz gefesselten Hände fehlen. — Alte nicht ursprüngliche Fassung. — Brabant um 1500.

Das späte Mittelalter hat eine Gruppe von Bildwerken entwickelt, die der Weckung gesammelter Andacht der Gläubigen dienen. Es sind Skulpturen, die zur kontemplativen Versenkung einladen und gleichsam Subjekt und Objekt miteinander verschmelzen sollen. Die geistigen Wurzeln der Andachtsbilder liegen in der Mystik, die seit Ende des 13. Jahrhunderts die innig schönen Darstellungen der Marienklage, der Christus-Johannes-Gruppe und des Schmerzensmannes ausgebildet hat. Vornehmlich zu dem letzten Typus gibt es zahlreiche Varianten, deren bekannteste vielleicht der »Christus im Elend« ist. Sie zeigt den Heiland, der auf die Vollendung seines Leidens wartet und den Betrachter zum Mitleiden auffordert. Frankreich und Deutschland kennen diesen Bildtyp seit dem 15. Jahrhundert. Dürers Titelblatt zur kleinen Holzschnitt-Passion ist von ihm abhängig. Hans Leinbergers großartige Figur aus der ehemaligen Franziskanerkirche in Landshut (heute Berlin) führt ihn um 1530 zu einer letzten hoheitsvollen Aussage. In keinem anderen Bildtyp der Passion sind das erschütternde Ausgeliefertsein, die Vereinsamung und das Innwerden der erlittenen Schmach so eindringlich geschildert, wie in der Darstellung des »Christus im Elend«.

Die aus Eichenholz geschnitzte Figur des Dulders ist rundplastisch gearbeitet. Christus ist seiner Kleider beraubt und nur der rote Mantel, den ihm die Kriegsknechte hohnvoll umgelegt hatten, fließt in weiten Falten von den Hüften über den Steinsitz zur Erde herab. Die Dornenkrone bedeckt das Haupt. Das in ernster Trauer versammelte Gesicht wendet sich in leichter Neigung zum Betrachter. Ausgezehrt von der erduldeten Schmach sind die Wangen. Kräftig treten die Backenknochen hervor. Lange Haarsträhnen und der symmetrisch gelockte Bart rahmen das Gesicht. Der symbolische Sinn der Darstellung wird vor allem in der Kreuzung der Arme offenkundig, die den freiwilligen Vollzug des göttlichen Erlösungswillens durch das Kreuz zum Ausdruck bringt.

Als wichtigste Bildquelle gibt sich die Darstellung »Hiobs als Dulder« zu erkennen, wie er sich beispielsweise in einer um 1500 entstandenen Plastik des Erzbischöflichen Museums in Utrecht erhalten hat. Es ist dies die Zeit, in der auch die vom Suermondt-Museum erworbene Plastik entstanden ist. Sie gehört zu einer Gruppe von Skulpturen, die vornehmlich in den Niederlanden und Brabant zu Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts zu finden ist und von der das Brüsseler Cinquantenairemuseum, die Liebfrauenkirche in Tongern, die Jakobskirche in Löwen und die Kirche von Hal in Brabant schöne Beispiele bewahren. Nach dem wundertätigen Gnadenbild des Christus von Gembloux nannte man diesen Bildtyp »Bon Dieu de Giblot«. Die Aachener Skulptur zeigt eine alte Fassung und verrät einen Meister, der vermutlich im südlichen Brabant gearbeitet hat.



Maria mit Kind auf der Mondsichel

Lindenholz. — H 130 cm. — Im Rücken ausgehöhlt. — Reste alter Fassung. — Die rechte Hand Mariens fehlt. — Kärntener Meister um 1510.

Die Figur Mariens ist schlank gebildet. Das längliche Gesicht wird von reichem Haar umgeben, das in reicher Lockenfülle über die Schultern auf Brust und Rücken herabfällt. Der Kopf neigt sich leicht dem unbekleideten Kind zu, das mit überkreuzten Beinchen auf der feingliedrigen linken Hand der Mutter sitzt und mit den Händen die Weltkugel hält. In der Haltung Mariens klingt noch wie von fern die S-Form der hohen Gotik nach. Das eng dem Körper anliegende Gewand ist unter der Taille gegürtet und steht in seiner Faltenarmut in eindrucksvollem Kontrast zu dem weiten Mantel, dessen weite Stoffmassen vor dem Körper zum linken Arm Mariens emporgezogen werden und raumhaltige Schüsselfalten bilden. Große Längsfalten sammeln sich in der Konkavform der Mondsichel, ein Motiv, das den Charakter des Schwebens betont.

Die stilistischen Entsprechungen zu den Figuren des Flügelaltars in Maria-Gail bei Villach/Kärnten¹ aus der Zeit um 1510 sind so eng, daß wir in der »Maria auf der Mondsichel« ein Werk des gleichen Meisters sehen möchten. Weiterhin verwandt ist die Maria mit Kind und Engeln der Pfarrkirche in Pöggstall² (Donauländisch, nach 1500). Die Voraussetzungen zu diesen Skulpturen liegen in der oberösterreichischen, vornehmlich jedoch Wiener Plastik des Jahrhundertendes. (Vgl. die Verkündigungsgruppe eines Wiener Meisters um 1480 in der Wiener Burgkapelle³.)

¹ A. Spitzmüller, *Kunst aus Österreich, Gotische Plastik*, Bad Vöslau o. J., Tafel 45; K. Bardachzi, *Wunderwelt österreichischer Plastik*, München und Wien 1954, Tafel 62.

² K. Oettinger, *Altdeutsche Bildschnitzer der Ostmark*, Wien 1939, Tafel 65.

³ K. Oettinger a. a. O., Tafel 20/21.





20

Brettstein

Buchsbaumholz, Durchmesser 6,1 cm. — Datiert 1546. — Niedersachsen. — Ehemals Sammlung Hirsch, New York.

In einem Lorbeerkranz, der mit wehenden Bändern geziert ist, erscheint in fast freiplastischer Anordnung die Büste eines Unbekannten. Der leicht nach links gewandte Kopf ist mit einem Barett bedeckt. Das längliche, fein artikulierte Gesicht wird von einem kräftigen, nach unten spitz zulaufenden Bart gerahmt. Der Dargestellte trägt über dem Wams mit dem fein gefälten Einsatz eine doppelt geschlungene Kette. Man liest die Jahreszahl 1546.

Der Dargestellte gehört möglicherweise einer niedersächsischen Familie an. Erich Herzog¹ stellt eine stilistische Verwandtschaft zu Arbeiten des Meisters von Rethen (wohl identisch mit Levin Storch)² fest, weist aber darauf hin, daß bisher keine sicher belegten Renaissance-Kleinplastiken aus diesem Kreis bekannt sind. Verwandt erscheinen porträtartige Rundreliefs des Meisters von Rethen an den Schlössern in Celle, Gifhorn und Medingen.

¹ Laut freundlicher Mitteilung.

² Vgl. G. von der Osten, Katalog der Bildwerke in der Niedersächsischen Landes-Galerie Hannover, München 1957.



21

Kruzifixus

Obstbaumholz. — H 53 cm, B 40,5 cm. — Maasländisch, spätes 17. Jahrhundert.

In Todesagonie ist das Haupt Christi auf die rechte Schulter gesunken. Es ist von reichgelocktem Haar umgeben. Ein durchgehender Rhythmus bestimmt die große Bogenform, die von dem rechten ans Kreuz gehefteten Arm und dem Körper gebildet wird. Die Körperformen des Kruzifixus sind plastisch herausmodelliert. Das Lententuch wird durch einen Strick gehalten und legt sich am rechten Oberschenkel in lange Vertikalfalten. Die Füße sind übereinandergelegt und von einem Nagel durchbohrt. Die glatte Struktur des Obstbaumholzes verleiht der Plastik eine fast elfenbeinglatte Oberfläche. Nahe stilistische Analogien finden sich in Kruzifixen der Nachfolge des Jan Delcour in den Maaslanden.



Simon Troger
(* 1693 oder 1694, † 1768)

22

Straßenmusikanten

Elfenbein mit Buchsbaumholz. — H (der weiblichen Figur) 42,5 cm, H (der männlichen Figur) 44,5 cm.
Literatur: E. v. Philippovich, Simon Troger und andere Elfenbeinkünstler aus Tirol, Innsbruck 1961.

Die beiden aus Elfenbein geschnitzten zerlumpten Gestalten stehen auf getrennten Sockeln. Sie hielten ehemals, wie es die Stellung der Arme und Hände andeutet, Musikinstrumente. Die Frau hat das linke Bein vorgestellt und wendet den von einem Hut bedeckten Kopf zur Seite. Der Mund mit den häßlichen, lückenhaften Zähnen ist zum Singen geöffnet. In eigenartiger Weise ist der Kontrast von dunklem Holzton und schimmerndem Elfenbein genutzt. Der Künstler hat den Körper der Alten unzulänglich mit Lumpen bedeckt. Die männliche Figur mit dem bärtigen Antlitz, langer Nase und dem ebenfalls geöffneten Mund ist ähnlich gebildet. Der Körper ist leicht zur Seite geneigt, der rechte Arm erhoben. Auch hier ist die Figur in Schreitstellung gegeben und ebenfalls mit Lumpen bekleidet.

Troger bevorzugt in seinen künstlerischen Werken vornehmlich die Verbindung von Elfenbein mit anderem Material, wobei dunkles Holz der afrikanischen Zuckertanne oder Buchsbaum überwiegt. Manche seiner Figurengruppen haben Anregungen aus Krippendarstellungen der deutschen Alpenländer aufgenommen. Seine beliebtesten Arbeiten waren jene Bettlergruppen, die im zerlumpten Gewand einhergingen — als lebendiges Memento mori.

Raoul Ubac (* 1911, lebt in Paris)

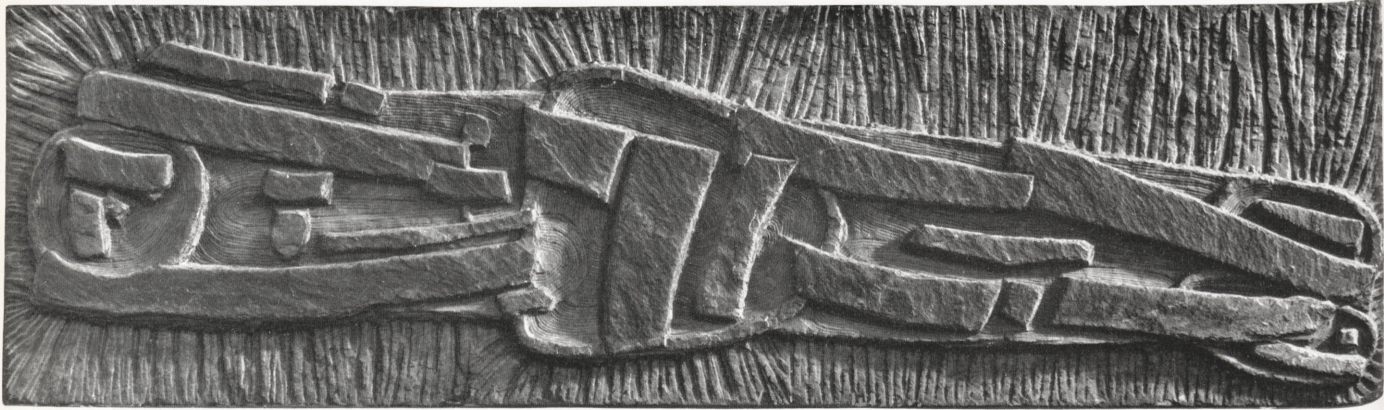
23

»Große Liegende« 1951

Schieferrelief. — H 40,5 cm, B 140 cm. — Katalog der Ausstellung »Ubac, Schiefer und Graphik« 1959, Galerie Parnass, Wuppertal-Elberfeld, Nr. 2.

»... Das Thema der liegenden Figur hat Ubac oft auch malerisch gestaltet. Die Flächenformen, die sich mehr und mehr verfestigen, werden mit Hilfe von rhythmischen Lineamenten in die Bildfläche eingegliedert, während ineinander verwobene, tonal gestufte Bildpläne die Beziehung zum Raum herstellen.

Während die früheren Reliefs Zeichen auf den Grund setzen, ursprünglich sogar mehr ritzen, wird hier erstmalig die Materie bedeutend plastiziert und die Schichtung eindringlich in die Gestaltung einbezogen. Die etwa 40/140 cm große Schieferplatte ist bei einer Plattenstärke von etwa 5 cm in die Tiefe klar gegliedert. Die mittlere Tiefe nimmt der Untergrund ein, der in kräftigen rillenartigen Riefen die Figur ablöst, wobei die Riefen von der Figur auszugehen scheinen. Innerhalb dieses lang-rechteckigen und waagrecht zu sehenden Gevierts erstreckt sich die Gestalt in leichter Diagonalrichtung von links oben nach rechts unten, doch ist diese Tendenz an der unteren Gestaltabgrenzung kaum wahrnehmbar. Es ergibt sich daraus eine eigenartige leichte Raumwirkung. Der Körper ist in seinen Hauptgliederungsteilen (Becken, Kopf, Füße) durch muldenförmige geränderte Vertiefungen markiert, deren wichtigste und größte, die Beckenmulde, die Achse des ganzen Reliefs stark betont und damit am schwebend ruhenden Eindruck der Gesamtfigur stärkstens beteiligt ist. Die Mulden sind übrigens, wie es dem Charakter des Reliefs entspricht, untereinander gleich tief, dabei in ihrer relativen Eigenständigkeit betont durch den Rändern parallele konzentrisch abtreppende feine Linienriefen. Auch die verbindenden Teile, die das Körpervolumen realisieren, sind in der gleichen Weise geriefelt, wobei sich immer wieder ovale Gruppen bilden, deren Riefen sanft gegeneinander fluten. Damit ist das Feld abgesteckt für die Binnenformen, die als breite Balken von gewichtiger Tiefe die Gesamtgestalt bestimmen, von ruhendem Leben zeugen, gelassen gelagert, parallel zueinander in der Waagerechten, doch schräg quer dazu in der Beckenmulde, so daß ein Achsenkreuz von ferne anklingt; ein Echo hierzu in der Kopfform. Doch nicht nur die Richtung wird durch diese Balkenblöcke dokumentiert, auch die gelenkhafte Verzahnung der



Gliedzusammenhänge wird Gestaltthema, wenn auch in der Bedeutung zurückgestuft. Eine geheimnisvolle Mehrdeutigkeit ergibt sich so aus dem gut übersehbaren Formenschatz, der so leicht zu einer formalistischen Simplizität führen könnte. All diese Formelemente aber sind unbeschadet ihres strengen Charakters erfüllt von feinsten Abstufungen in Richtungsabweichung, Breite und böschender Schrägung. Dergestalt lebt unser Relief gleichermaßen aus der Suggestivkraft der zwingend erfundenen Chiffre wie aus der Intimität der vollendet durchformten Materie. Ruhige Lagerung als Inbild der Fülle des Seins – ihr begegnen wir immer wieder im Werke Ubacs . . . « (H. Werden)

Heinz Tobolla (* 1925, lebt in Aachen)

24

»Menschen sprechen miteinander«

Plastikbeton. – In Bronze (H 350 cm) ausgeführt für die Technische Hochschule Aachen als Auftrag des Landes Nordrhein-Westfalen. – Ausgezeichnet mit dem Premier Prix International de Sculpture und dem Prix Special Jury in Monte Carlo 1962.

In Werken wie diesen bricht die vordem bei Tobolla so sorgsam geglättete Oberfläche auf, das Schrundige, Aufgerauhte, Durchlöcherte wird bestimmend, sie läßt den Raum und die Luft in das Werk eindringen, verdrängt das Fertige, Perfektierte und setzt den Anfang für eine neue, wohl die entscheidende Phase in der künstlerischen Entwicklung Tobollas. Der Gruppe »Menschen sprechen miteinander« ging eine Reihe von Entwürfen voraus, in denen die Bemühung um immer stärkere plastische Geschlossenheit und die Einbeziehung der Einzelgestalten in eine übergeordnete formale Einheit deutlich wird. Was Tobolla nunmehr als Ergebnis solcher Exerziten monumental gestaltet hat, läßt kaum mehr etwas von der detailreichen, durch das Thema bedingten Vielheit der Ausgangskonzeption ahnen, die von dem politischen Wunschbild miteinander sprechender Menschen bestimmt war. In unserer Zeit aufgegriffen, ist dem Motiv eine brennende Aktualität zu eigen. Sie künstlerisch zu sublimieren war das Anliegen des Aachener Bildhauers. Nachdem in den Vorstufen alles Anekdotische ausgeschieden war, sind in der fertigen Bronzegruppe die Formwerte nicht mehr vom thematischen Gehalt zu trennen. Arme und Hände verklammern die Figuren miteinander. Die Neigung der Köpfe, die Bindung der Gestalten in die Kreisform, die Einbeziehung des Raumes in die plastische Konzeption, alles dies kann gleicherweise formal und inhaltlich gewertet werden.





Emy Roeder (* 1890, lebt in Mainz)

25

Tripoli III. Überlebensgroße sitzende Frau

Bronze. – H 2,35 m. – Entstanden in Mainz, fertiggestellt Januar 1964. – Bis September 1965 aufgestellt im Kunstgeschichtlichen Institut der Universität Mainz. – Literatur: F. Gerke, Emy Roeder, Wiesbaden 1963, S. 95 ff., Kat. Nr. 42, S. 318.

» ... Trotz allseitiger totaler Umhüllung ist der Umriß der Bronzefigur eckig: die rechte Schulter stößt heraus, der rechte Arm fällt ganz schlaff senkrecht ab; die linke Hand mit den überlangen Fingern ruht am Kinn des geneigten Kopfes, der kaum aus der Hülle heraustritt und selbst seine eigenen Details mehr verhüllt als verdeutlicht. Die poröse Durchsichtigkeit der Figur, die Rechtwinkligkeit des Aufbaues und die absolute Stille machen auch diese Bronze Emy Roeders zur Sibylle. Sie kann im Gegensatz zu den italienischen Bronzen fast ins Unendliche vergrößert werden; sie fordert die Freiheit des Himmels und die Unendlichkeit des Raumes. Sie ist in gewisser Weise vorzeitlich, eine Hieroglyphe der Sahara im Wortsinn, kein menschliches Wesen mehr. Die Plastik, bei Emy Roeder stets an das Menschenbild gebunden, deutet über ihren Sinn hinaus, indem sie ein mythisches Zeichen wird, das sich fast der Deutung entzieht. Die Reise nach Kairo war somit Emy Roeders Durchbruch zum einmalig hohen Stil ihres Alters. ... 1963 tat Emy Roeder dann den kühnsten Schritt in ihrer gesamten künstlerischen Arbeit, indem sie die sitzende verhüllte Frau (Tripoli I) in überlebensgroßes Format umsetzte und damit die einzige Monumentalplastik ihres Lebens schuf. In ihrer frühen Zeit hatte sie gelegentlich Neigungen zur Großplastik. 1955/56 schuf sie den Entwurf für das Bühnendenkmal, das als Hochrelief an der Außenwand eines Museums monumentale Maße haben sollte. Aber in der überlebensgroßen Sitzenden (Tripoli III) ist, in paralleler Entwicklung zur monumentalen späten Tierplastik, eine wirkliche Freilichtplastik monumentalen Formates entstanden. Aber alles, was diese letzte künstlerische Aussage Emy Roeders menschlich und künstlerisch enthält, ist in der kleinen Fassung bereits enthalten. So ist dieses letzte Werk der Künstlerin wie von selbst aus der Bronze von 1960/61 zur hohen Form gereift. Alle handwerklichen Mühen und aufreibenden Strapazen, die mit der Fertigstellung dieser hohen Frauengestalt verbunden waren, wären nichts nütze gewesen, wenn nicht dieser Geist in letzter Vollkommenheit bereits der äußerlich kleinen, aber innerlich großen Frauengestalt innegewohnt hätte.«

(F. Gerke)