

GEMÄLDE

Meister der Verherrlichung Mariens

26

Die Anbetung des Kindes

Öl auf Holz. — H 129 cm, B 88 cm. — Köln um 1470. — Angeblich aus der Schloßkapelle zu Brühl stammend. — Ehemals Sammlung Clavé von Bouhaven, Köln. — Ehemals Sammlung L. Beissel, Aachen. — Ehemals Sammlung Dr. Thier, Aachen. — Versteigert: Lempertz-Auktion, Köln 1936, Kat. 385, Nr. 982, Tafel 40. — Lempertz-Auktion 475, Köln 1963, Nr. 67 mit Farbtafel 1.

Ausstellungen: Jahrtausendausstellung der Rheinlande 1925 Kat. Nr. 46, S. 202. — Altniederländische und altdeutsche Gemälde aus Aachener Privatbesitz, Aachen 1929, Kat. Nr. 35 mit Abb.

Literatur: Zeitschrift für christliche Kunst VII, 1894, mit Tafel 2. — Carl Schäfer, Geschichte der Kölner Malerschule S. 27 (dort als zugehörig zur Tafel mit der Geburt Christi im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum erkannt, — Firmenich-Richartz, Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit, 1895, S. 1153. — Scheibler-Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule, 1902, S. 203. — H. Kehrer, Die Hl. Drei Könige in Literatur und Kunst, II, 1909, S. 233. — M. J. Friedländer in: Repertorium für Kunstwissenschaft, XVII, S. 923. — Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz X, 3, S. 249. — H. Reiners, Die Kölner Malerschule, Mönchengladbach 1925, S. 107. — A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Köln, 1450 — 1515, Bild V, Text S. 18, Abb. 24. — Thieme-Becker, Künstlerlexikon, Band XXXVII, S. 341. — Titelbild »Weltkunst«, 1. 11. 1963, XXXIII, Jahrgang Nr. 21.

Die Darstellung der Anbetung ist in eine kapellenartige Architektur verlegt, die sich in drei Bogenstellungen ins Freie öffnet. Vor dem Mittelfenster thront frontal Maria. Das feine längliche Gesicht ist von einer weißen Haube und dem blauen, über den Kopf gezogenen Mantel gerahmt. Die Augen sind auf das Kind gerichtet, das auf dem Schoß der Mutter sitzt. Die linke Hand hat Maria vor die Brust gelegt. Josef im roten Mantel und der Mohrenkönig in überaus reich verziertem Gewand stehen zu beiden Seiten hinter der Madonna. Die beiden anderen Könige sind anbetend niedergekniet. Von links und rechts drängen Gruppen des Gefolges in den Bildraum. Zwei von Herolden gehaltene Fahnen bilden starke Vertikalachsen. Der Blick durch die Rundbogenöffnungen geht in eine hügelige Landschaft mit burgähnlichen Gebäuden. Ein Goldgrund hinterfängt die Szenerie.

Das Bild lebt aus der Schönheit der stofflichen Behandlung und seiner brillanten Farbigkeit. Die künstlerische Heimat des Malers ist Köln, das noch heute seine Hauptwerke, darunter die Tafel, nach der der Anonymus benannt wird, im Wallraf-Richartz-Museum bewahrt. Unverkennbar ist der Einfluß der niederländischen Malerei sowie der Kunst Stephan Lochners. »Im Westen hat er sich seine Stilmittel erworben, und zugleich erweist er sich als der einzige wahrhaft legitime Erbe und Nachfolger Lochners. Ihm dankt er seinen Gestaltbegriff. Vielleicht muß man es so verstehen: die Art zu sprechen, die Dinge zu formen, das hat er sich in niederländischen Werkstätten erworben, die Vorstellung aber, was Kunst sei und wie sie zu wirken habe, die hat er von Lochner empfangen. Wohl möglich, daß er als Lehrling noch in dessen Werkstatt seine ersten Eindrücke erhalten hat« (A. Stange).





Meister der
Verherrlichung Mariens
»Anbetung des Kindes«
ehemals Berlin
(im letzten Krieg zerstört)

In Köln konnte der Meister Rogers Columba-Altar studieren. Wie sehr er ihn beeindruckt hat, zeigt die Übernahme einzelner Motive in die Aachener Komposition. Auf enger Vordergrunds-
bühne ist die Hauptgruppe zusammengefaßt. Sie wirkt wie »ein Bild im Bilde« und folgt in der Entfaltung der einzelnen Gestalt anderen Gesetzmäßigkeiten wie die dicht zusammengefaßten Gruppen des Gefolges.

Ein Hinweis von Aldenhoven öffnet die Möglichkeit, den Maler der Tafel mit Goedart Butgyn von Aiche zu identifizieren, der 1463, 1476 und 1483 in Verbindung mit Häuserkäufen genannt wird und um 1490 gestorben ist. Das Aachener Bild hat in Berlin ein Gegenstück mit der Weihnachtsdarstellung gehabt (s. Abb.). In dem stark ruinösen Stall verehren Maria und Josef, der eine brennende Kerze hält, das von knienden Engeln umgebene Kind. Die Berliner Tafel ist im letzten Krieg zerstört worden, so daß das Aachener Bild nunmehr allein den Spätstil des großen Meisters erkennen läßt, der »in seiner Jugend in den Niederlanden gelernt und im 6. Jahrzehnt in Köln eine Werkstatt übernommen hat«. Vielleicht darf man in dem Bannerträger zur Linken mit seiner eigenartigen Kopfhaltung und der für Spiegelporträts so charakteristischen Augenstellung ein Selbstbildnis unseres Meisters sehen.

Der Aldenhovener »Bitterleidenaltar«

Öl auf Holz. — H der einzelnen Tafel 195 (bzw. 168) cm, B 55 cm. — Antwerpen um 1510. — Leihgabe der Martinuspfarrkirche in Aldenhoven.

Die gemalten Bildtafeln, die zum ehemaligen Hochaltar der katholischen Martinuspfarrkirche in Aldenhoven gehören, waren in den Jahren 1842/43 wieder aufgefunden worden. Der geschnitzte Altarschrein, dem sie als Flügelbilder zugeordnet waren, zeigte in seinen architektonisch gefaßten Nischen den schlafenden Jesse, die Anbetung der Hirten und der Könige, die Kreuztragung sowie die Grablegung. Das eingebrannte Handzeichen wies diesen Altar als Antwerpener Arbeit aus der Zeit um 1510 aus.

1898 bis 1899 hat der Kölner Bildhauer Moest, dessen großartige Sammlung mittelalterlicher Plastiken den Hauptbestandteil der Skulpturenabteilung des Suermondt-Museums bildet, den Altar restauriert. Nun sind nach wechselvollen Schicksalen die vier Flügel, die beiderseitig bemalt sind, wieder vereinigt.

Bei geschlossenen Flügeln beginnt die Bilderzählung mit der Darstellung der Hochzeit zu Kanaan. Unter einem Baldachin sitzt die Braut. Über ihr ziert ein Konvexspiegel als Symbol der Jungfräulichkeit die lang herabfallende rote Stoffbahn. Vor dem gedeckten Tisch ist der Speisemeister damit beschäftigt, sechs irdene Krüge auf Geheiß Christi mit Wasser zu füllen. Jesus, der mit Maria und dem Bräutigam im Vordergrund erscheint, verleiht durch seine erhobene rechte Hand seinen Worten Nachdruck. Durch eine Doppelarkade blickt man in eine phantasievoll gebildete Stadtarchitektur.

Der Blick wandert weiter zur nächsten Tafel, in der die Taufe im Jordan geschildert wird. Im blauen Wasser des Flusses steht Christus, der durch Johannes die Taufe empfängt. Ein Engel in gelbem Gewand ist von rechts hinzugetreten. Über der mächtigen Felskulisse, die hinter der Gruppe aufragt, erscheint in einer Lichtaureole die Taube des Geistes. Der Himmel hat sich aufgetan und läßt den segnenden Gottvater sichtbar werden.

Die Heilung des Knechtes des Hauptmannes zeigt die nächste Darstellung. Der in zeitgenössische reiche Gewandung gekleidete Centurio sinkt vor Christus in die Knie, während ein Knecht einen Schimmel am Zügel hält. Der Bittende ist bereits erhört worden, denn in der schloßartigen Architektur, die sich hinter der den Vordergrund begrenzenden Mauer zum Betrachter hin öffnet, erkennt man den Knecht, der von seinem Lager aufgestanden ist. Eine Frau hilft ihm, sein Obergewand anzulegen.

Bei der »wunderbaren Brotvermehrung« auf der nächsten Bildtafel sind zwei Apostel, die fünf Brote und drei Fische halten, vor Christus in die Knie gesunken. Dieser wendet seinen Blick aus dem Bild heraus, als hielte er kontemplative Zwiesprache mit dem Betrachter, der, als zu den auf Speisung Wartenden, wie sie im Hintergrund gezeigt werden, hinzugehörig gedacht ist. Über einer bizarren Felsszenerie erhebt sich im Hintergrund eine mächtige Schloßanlage.

Der Charakter dieser vier Darstellungen war vorbereitender Natur. Man hatte sie vor Augen, wenn der Schrein des Altares geschlossen war. Vornehmlich zur Zeit der drei Hochfeste wurde das große »Theatrum sacrum« des Retabels mit seinen Schnitzereien und Bildtafeln geöffnet. Im linken Außenflügel erschien dann die Dornenkrönung mit der zentralen Hauptfigur des

Schmerzensmannes. Im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen Darstellungen sind hier die Schergen, die den Gefesselten verspotten, ihm mit Knüppeln die Dornenkrone auf's Haupt drücken und hohnvoll ein Rohrzepter überreichen, nicht fratzenhaft und karikaturistisch gebildet. Von einer Balustrade folgen Pilatus und sein Gefolge der Handlung.

Im »Ecce homo« der nächsten Tafel haben sich unterhalb der Empore, auf der Christus vorgeführt wird, die Vertreter des Hohen Rates eingefunden. Mit gestikulierend erhobenen Händen fordern sie die Kreuzigung.

Den Fortgang der Leidensgeschichte zeigten im Aldenhovener Altar die geschnitzten Szenen des Retabels. Untrennbar waren hier Malerei und Plastik miteinander verbunden.

Der Beweinung, wie sie in der rechten Nische des Schnitzaltars vor Augen geführt wurde, folgt auf der anschließenden Flügeltafel die Grablegung, in der Nikodemus und Josef von Arimathia den Leichnam Christi in den Sarkophag senken. Während Maria und Johannes, die hinter dem Sarkophag stehen, durch Blick und Gebärde auf den Vorgang bezogen sind, kniet Maria Magdalena völlig frontal dem Betrachter zugewandt. Sie schafft die Verbindung zwischen Bild und Betrachter und nimmt in einer Art Mittlerstellung die vor dem Altar Versammelten in den



Kreis der Trauernden mit auf. In der Gestalt des links im Bild erscheinenden Nikodemus spürt man das Nachwirken der großen niederländischen Kunst des 15. Jahrhunderts, hat doch offenkundig die Figur des hl. Josef aus Rogier van der Weydens Columba-Altar unseren Meister tief beeindruckt.

Die letzte Tafel endlich zeigt den sieghaft in einer Lichteureole über dem verschlossenen Grab schwebenden Auferstandenen. Die Wächter in ihren bizarren Kostümen und Rüstungen fahren aus ihrem Schlaf und starren wie geblendet auf die unfaßbare Erscheinung. Als Symbol des Todes ist der abgestorbene Baum links im Bild zu verstehen, während der hinter der Lichteureole sichtbar werdende grüne Baum Zeichen des Lebens und der Überwindung des Todes ist.

Die monumentale Aldenhovener Bilderbibel ist ein Denkmal der Frömmigkeitsgeschichte und Ausdruck einer Zeit, in der die Menschen durch die bildliche Aussage des Kunstwerks direkt in das Heilsgeschehen einbezogen waren. So hat man jenes charakteristische »Zeitkolorit« zu verstehen, das der Antwerpener Künstler zu Beginn des 16. Jahrhunderts seinen Bildtafeln mitgegeben und das auch heute noch nichts von seiner Unmittelbarkeit eingebüßt hat.



Joos van Cleve (* 1485, †1540)

28

Die Kirschenmadonna

Öl auf Eichenholz. — H 74 cm, B 53 cm. — Entstanden um 1525. — Urbild für zahlreiche, weniger gute Nachahmungen. — Ehemals Sammlung Herzog zu Meiningen (Schloß). — Literatur: Firmenich-Richartz (Thieme-Becker, Bd. III, S. 212 ff.) u. Friedländer (Die Altniederländische Malerei, IX, 1934, S. 43 u. S. 137) haben in der Figurenkomposition einen engen Zusammenhang mit Werken Lionardos gesehen; vgl. »Weltkunst« vom 15. Mai 1958, S. 17. — Lexikon alter Maler, München u. Zürich 1958, S. 69 m. Abb. — Aachener Kunstblätter, Heft 23, Meisterwerke aus Aachener Kirchen- und Privatbesitz, Aachen 1961, S. 64/65. — Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens, Heft XXXIV, Amtsbezirk Meiningen, S. 181. — L. Baldass, Joos van Cleve, Wien 1925, S. 31. — M. Friedlaender, Von van Eyck bis Brueghel, 1956, S. 97. — Besprochen in der Sendereihe »Wir sehen Kunst«, Westdeutscher Rundfunk, II. Programm (27. 10. 65). — Nächstverwandt ist das Bild »Leola mit vier Kindern« in der Staatlichen Kunstsammlung Kassel, das E. Herzog ebenfalls mit Recht dem Joos van Cleve zugeschrieben hat.

Maria sitzt leicht nach rechts gewandt in einem kleinen Gemach. Ihre Züge, bestimmt durch die Führung der Profillinie bei halber Seitenansicht, sind bei allem Liebreiz von leichter Melancholie überschattet. Der Blick ist auf das Kind gerichtet, das, halb Maria zugewandt, halb von ihr fortstrebend, auf ihrem Schoße nach Kinderart mit leuchtend roten Kirschen, Symbolen der Wundmale des Gekreuzigten, spielt.

Die Mutter hat den linken Arm auf eine mit reichem Ornament gezierte Renaissancekonsole gelegt. Im Vordergrund liegt der Apfel, das alte marianische Symbol. Ein aufgezogener Vorhang zur Rechten, ein wundersam gezielter Pfeiler zur Linken rahmen das Antlitz der Mutter, dessen edle Symmetrie durch die gleichmäßig nach beiden Seiten herabfallenden Locken betont wird. Nach links zu wird der Blick des Betrachters in eine weite Landschaft geführt, deren Schönheit in der liebevollen Detailmalerei, dem Verweilen in reizvoller Idyllik und der Überführung festumrissener Vordergrundstaffagen in die Unendlichkeit des Raumes besteht.

Kontrastloser Wohlklang bestimmt die Farbigkeit des Bildes. Altmeisterliche Töne, wie sie die Palette der großen Niederländer des 15. Jahrhunderts bestimmten, verbinden sich mit einem Kolorit, das namentlich die lombardische Kunst im Umkreis Leonardo da Vincis ausgebildet hatte, zu einer für den niederländischen Romanismus charakteristischen Synthese.

Unmittelbar fühlt sich der Betrachter an italienische Madonnenbilder, an Solario und Giampetrino erinnert. Man spürt, wie die Begeisterung für die großen Vorbilder jenseits der Alpen dem Maler den Pinsel geführt hat, doch wird man nicht verkennen können, daß in der Behandlung der Landschaft auch die Art Patinirs, ja Memlings für unseren Meister von Bedeutung geworden ist. Joos van der Beke van Cleve wird im Jahre 1511 anlässlich seiner Aufnahme in die Antwerpener Lukasgilde erstmals urkundlich erwähnt. Sein Name als Porträtist muß im damaligen Europa einen guten Klang gehabt haben, denn Franz I. von Frankreich berief den Maler um 1530 an den königlichen Hof. Ein Jahrzehnt zuvor war Leonardo da Vinci im Dienst desselben Königs gestorben. Wahrscheinlich haben den Meister aus Antwerpen die Arbeiten Lionardos, die er am französischen Hof noch sehen konnte, tief beeindruckt.

Joos van Cleve war kein Dramatiker. Seine Bilder atmen friedsam-idyllisches Behagen, ihre Landschaftsgründe zarten Naturlyrismus. Sein berühmtes Bild des Marien Todes im Kölner Wallraf-Richartz-Museum zeigt in seiner Unruhe und Zerrissenheit, seiner Aufspaltung in nicht recht motivierte Details die Grenzen seiner Kunst am deutlichsten.

Zu den glücklichsten Schöpfungen des Meisters gehören Bilder nach Art des unsrigen. Er hat es um 1525 geschaffen. Trotz der Nähe zu den großen italienischen Vorbildern verleugnet es nicht den persönlichen Stil eines der größten Künstler jener niederländischen Epoche, die angesichts der Blütezeit der Malerei im 15. und dem »Triumph der Schilderkunst« im 17. Jahrhundert so oft im Schatten bleibt.



Hendrik van Steenwyck (* 1550, † 1603)

29

Marktszene

Öl auf Eichenholz. — H 110 cm, B 175 cm. — Literatur: A. Schumacher, Aachener Erinnerungen an den niederländischen Maler Hendrik van Steenwyck, in: Aachener Kunstblätter, Heft 16, Aachen 1957, S. 37 ff.

Nicht allein der künstlerische Wert der feinen Detailschilderungen eines buntbewegten Marktreibens, sondern vor allem die Verwendung Aachener Architekturmotive im Hintergrund des geschilderten Platzes machen das Gemälde für Aachen besonders wertvoll. Die Zuschreibung des nichtsignierten Bildes an Steenwyck war durch den Vergleich mit einer zweiten Fassung in Braunschweig aus dem Jahre 1598 möglich (eine 3. Fassung »flämischer Meister, zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts« unter Nr. 1152, Tafel 27, im Auktionskatalog »Auktion 17«, Kunsthaus am Museum, Carla van Ham, Köln 1964). Zwar ist das Braunschweiger Gemälde ($0,89 \times 1,52$ m) kleiner als das Aachener ($1,10 \times 1,75$ m), auch gibt es geringfügige Abweichungen, doch ist die Herkunft des Bildes aus dem gleichen Atelier nicht zweifelhaft.

Hendrik van Steenwyck, dessen Architekturvedouten wir wertvolle Aufschlüsse über das Aussehen von Aachener Bauten im späten 16. Jahrhundert verdanken, hat als Schüler des Hans Vredeman de Vries die architektonischen Musterbücher des Serlio und Vitruv kennengelernt. In den Bildern Steenwycks bleibt der Einfluß des Vredeman de Vries auch späterhin vorherrschend. Steenwyck gibt, seinem Lehrer folgend, »der Architekturdarstellung ein festes Gerüst, das zum ersten Male auf nichts anderes als auf die konstruktive Sicherheit Rücksicht nimmt«. Den Reiz des Aachener Bildes macht vor allem die fein beobachtete Milieuschilderung aus. Echtes Zeitkolorit verbindet sich mit künstlerischer Aussage, die in einigen Gruppen Erinnerungen an die Antwerpener Bilder Pieter Aertsens weckt. Die Gewänder kommen einer Mustersammlung der damaligen Mode gleich.

Steenwycks Marktszene ist ein Architekturbild, dessen Gebäude auch für sich bestehen könnten. Unter den Bauten, die den Platz umgrenzen, verdienen besonders die Ansichten des Rathauses und des Domes unser Interesse. Das Münster sieht man von Westen, vor ihm die in freier Phantasie umgestaltete doppelorige Eingangshalle am Fischmarkt, die erst 1804 abgerissen wurde. Am Rathaus erkennt man die auch auf anderen zeitgenössischen Abbildungen so dargestellte Eingangstreppe und die Balustrade daneben, von der gerade ein Ratsedikt verkündet wird. Gewiß dürfen die beiden Bauten in diesem Zusammenhang nicht überbewertet werden, sie sind Teile einer kulissenhaften Architektur, in der sich Phantasie und Erinnerung bunt mischen. Wie man szenisches Geschehen in große Architekturprospekte einbaut, hatten namentlich die Künstler der Spätrenaissance und des Manierismus beispielhaft vorgemacht. Die italienischen Lösungen werden von Steenwyck gleichsam in seinen heimischen Dialekt übersetzt, indem er an die Stelle der beispielhaften Renaissancebauten Bauformen setzt, die ihm aus eigener Anschauung geläufig waren. Angesichts der phantasievollen Darstellungen der Aachener Bauten darf man bei einem Maler, der in zahlreichen Kirchen- und Städtebildern erwiesen hatte, wie »naturgetreu« er zu malen verstand, annehmen, daß ihm hier die Erinnerung den Pinsel führte.

Das sehr qualitätvolle, farbig fein gestufte Bild erweist Steenwyck als bedeutenden Maler, reich an künstlerischer Erfindung und geschickt in der Anordnung malerischer Gruppen im weiten perspektivischen Bildraum.



Pieter Lastman (* 1583, † 1633)

30

Die Anbetung der Könige

Öl auf Eichenholz. – H 51,5 cm, B 84,5 cm. – Gutachten W. Bernt: »... das vorliegende Bild ist wahrscheinlich identisch mit der ‚Anbetung der Könige‘ Nr. 56 in der Monographie von K. Freise, Leipzig 1911, Pag. 54«.

Vor dem Backsteingemäuer der Stallruine, die zusammen mit einer Felsgruppe als Kulisse des buntbewegten Treibens dient, sitzt Maria in kirschrotem Gewand und blauem Mantel. Auf dem Schoß hält sie das Kind und bietet es dem niedergeknieten Melchior zur Verehrung dar. Der König ist eine schöne Greisengestalt mit ausdrucksvollen Gesichtszügen und langwallendem Bart. Über dem prachtvollen Mantel aus Goldbrokat trägt er einen Hermelinpelz. Auf dem Boden liegt die turbanartige Kopfbedeckung mit dem goldenen Zepter. Um die zentrale Gruppe herum stehen die beiden anderen Könige. Orientalisch kostümierte Männer in Brustharnisch und tiefrotem Samtgewand schließen das Bild nach vorne zu ab. Die Variation des Rots bildet ein farbiges Leitmotiv des Bildes. Die Mittelachse der Komposition bestimmt der Mohrenkönig, dessen hochaufrechte Gestalt im weißen Gewand und farbigen Turban durch die Hintergrundsarchitektur besonders betont wird. Von erlesener farbiger Delikatesse sind die beiden Negerknaben seines Gefolges in ihren violett-rosa Gewändern. Assistenzfiguren, auf deren Gesichtern sich das Geschehen in Staunen, Furcht, Skepsis und Verehrung spiegelt, schließen den Kreis. Naturalistisch gemalte Pflanzen und ein Hund dienen als Vordergrundsstaffage. Auf enger Vordergrundsbühne hat Lastman die Anbetung des Kindes wie ein geschickt inszeniertes lebendes Bild arrangiert. Nach rechts zu öffnet sich die Kulisse und gibt den Blick auf eine in helles Licht getauchte Landschaft mit überwucherten und von Pflanzen eingesponnenen Tempelruinen frei. Man sieht das Gefolge der Könige heranziehen und wird Zeuge, wie Diener eine riesige Schatztruhe öffnen, um ihr kostbare Tücher und glänzende Geschmeide zu entnehmen.



In Lastmans Werk spiegelt sich die vielschichtige Überlieferung des 16. Jahrhunderts. Er war in Venedig und Rom gewesen und hatte hier entscheidende Impulse für seine Malerei empfangen. Vor allem war es Michelangelo da Caravaggio, der den Niederländer entscheidend beeinflusste. Doch auch Adam Elsheimer ist seiner Kunst steter Wegbegleiter geblieben. In sein Heimatland zurückgekehrt, versucht er, die Kunst des Römers Pietro mit der des Amsterdammers Pieter in Einklang zu bringen. Kräftige Hell-Dunkel-Kontraste lassen die Figuren plastisch hervortreten. Unerschöpflich ist die Fülle von Details und Episoden, die sich in den Randzonen seiner Bilder ansiedeln. Kunstvoll weiß er die Figuren miteinander formal zu verflechten und das Funkeln von Waffen und Gerät gegen den seidigen Glanz und den warmen samtigen Schimmer der Gewänder zu setzen. Sinn für theaterhafte Effekte bei der Inszenierung seiner großen Historien und seiner Bibelszenen verbindet sich mit sachlicher Unmittelbarkeit der Erzählung. Er verlegt Szenen des alten und neuen Testaments ins Morgenland. Bildung und Wissen werden zu Elementen seiner Kompositionen. »Er setzt Rubens' Heldendichtung seine straffe Prosa entgegen« (K. Bauch), eine Prosa, von der sein Schüler Rembrandt ausgegangen ist.

Jan Vermeer von Haarlem (* 1628, † 1691)

31

Niederländische Flußlandschaft

Öl auf Eichenholz. — H 58 cm, B 88 cm. — Ehemals im Besitz des Großherzogs von Meiningen. — Lempertz-Auktion 475, Köln 1963, Nr. 150 mit Abb.

Das Auge wandert über einen Fußpfad, der von der Landzunge des Vordergrundes über eine Brücke diagonal in die Bildtiefe führt. Auf einer kleinen Halbinsel, die in die Deltamündung eines Flußlaufes hineinstößt, steht, eingebettet in das warme Sonnenlicht des sommerlichen



Nachmittags, ein Bauernhaus. Im Hintergrund des Bildes erkennt man eine Stadt mit Türmen und Toren, rotgezielten Häuserdächern und einer die spitzen Giebel überragenden Kirche. Auch im rechten Mittelgrund schmiegt sich eine Ortschaft in das hügelige Gelände. Auf einer Bodenwelle erhebt sich eine Windmühle. Immer mehr läßt die optische Schärfe nach. Der silbrige Dunstschleier, der sich über die Landschaft legt, nimmt den Gegenständen ihren festen Kontur und läßt sie wie gewachsene Teile der lebendigen Natur erscheinen. An den Ufern des Stromlaufs, der sich im Hintergrund erstreckt, erkennt man nur noch schemenhaft angedeutet Dörfer und Städte.

Kaum läßt sich angeben, wo die Arme des Flusses ins weite Meer einmünden. Nur die Segel in der Ferne lassen erkennen, wo die Horizontlinie verläuft und Luft und Wasser sich zu verbinden scheinen.

Das Bild ist kein Landschaftsportrait, bei dem sich angeben ließe, wo der Maler mit seiner Staffelei gestanden hätte. Es ist vielmehr eine Abbeviatur der holländischen Landschaft in ihrer unermeßlichen Weite, ihrer leichten Melancholie und der Liebenswürdigkeit ihres Details. Jeder feste Umriß, jede harte Linie ist vermieden. Menschen, Bäume und Häuser erscheinen wie aus kleinen lichtgetränkten Farbtupfen gebildet. Das Spiegelbild, das sich im Wasser des Flusses malt, gibt der Landschaft eine zusätzliche Dimension. Deutlich erkennt man, wie der Künstler Lasur auf Lasur gelegt hat, um jene unvergleichlich schöne Transparenz zu erreichen, die dem Bild seinen Charakter gibt.

In der rechten unteren Bildecke erkennt man die Signatur des Jan Vermeer von Haarlem. Er hatte seine Landschaftskunst unter dem Einfluß Jakob Ruisdaels entwickelt, doch löst er sich von der Auffassung seines großen Lehrmeisters, um sich der Schilderung der unfafbar weiten, in grauen Dunst verschleierte niederländischen Landschaft zu widmen. Philips Koninck ist in dieser Spätzeit sein künstlerischer Weggenosse gewesen.

Daniel Seghers (* 1590, † 1661)

32

Maria im Blumenkranz

Öl auf Holz. — H 122 cm, B 91 cm. — Lempertz-Auktion 479, Köln 1964, Nr. 209 mit Abb. — Ehemals Sammlung Dr. Thier, Aachen.

In einer großen Steinkartusche erscheint die Halbfigur Mariens und des Kindes. Die Mutter trägt ein blaues Gewand und ein weißes Kopftuch. Den Blick hat sie auf den Knaben gesenkt, der auf der Brüstung steht und mit seinen Händen nach der Brust der Mutter greift. Mit der Linken reicht Maria dem Kind eine Nelke, die in der niederländischen Kunst als Symbolpflanze gegenseitigen Sichversprechens bekannt ist und hier vielleicht als Hinweis auf die mystische Vermählung Christi mit Maria als der Personifikation der Kirche gelten darf. Solche Bezüge haben freilich im 2. Drittel des 17. Jahrhunderts, der Entstehungszeit des Bildes, kaum mehr eine große Rolle gespielt. Daß sie hier noch einmal zum zentralen Bildthema werden, verbunden mit der mystischen Bilderfindung der Maria lactans (der nährenden Maria), mag seine Wurzeln in der Tatsache haben, daß Daniel Seghers für seine Madonna ein älteres Vorbild gewählt hat.

Die große Steinkartusche, die den Rahmen für die liebevolle Mutter-Kind-Gruppe bildet, ist mit einem üppigen Blumenkranz geziert. Rosen und Papageientulpen, Nelken und Schneeballen, Narzissen und Mohn, Iris und Akelei wechseln miteinander ab. Käfer und Bienen, Schmetterlinge und Eidechsen, Raupen und Hummeln beleben Blütenkelche und Blätter. Doch alles, was sich hier in stillebenhafter Schönheit dem Auge des Betrachters darbietet, ist Träger einer alten Tradition, die in den Blumen Symbole Mariens sah.

So bedeutet etwa	die Rose	= die Liebe
	die Lilie	= die Reinheit
	das Maiglöckchen	= die Demut
	das Veilchen	= die Bescheidenheit
	das Gänseblümchen	= die Barmherzigkeit
	das Stiefmütterchen	= die Andacht
	der Bärenklau	= die Sanftmut
	der Apfel	= den Ungehorsam
	die Kornähre	= die Eucharistie
	die Akelei	= die Reinheit
	die Iris	= das Königtum

Auf Verkündigungen kommen Vasen mit Lilien, Rosen, Iris und Akelei als Hinweis auf die Tugenden Mariens vor.

Manchmal erscheint die Blumenvase mit marianischen Symbolpflanzen auch isoliert auf der Außenfläche einer Verkündigungstafel.

Dabei ist nicht zu übersehen, wie der attributive Charakter der Blumen, der noch in Stephan Lochners Madonna im Rosenhag den Andachtscharakter der Tafel weitgehend bestimmt hatte, mehr und mehr der Freude an der Schilderung einer mit naturwissenschaftlicher Akribie wiedergegebenen Pflanze gewichen ist.

Daniel Seghers fand in seiner Vaterstadt Antwerpen, in der er 1590 geboren wurde und 1661 starb, den barocken Bildtyp der Madonna im Blumenkranz schon durch seinen Lehrer Jan Brueghel den Älteren (1568 bis 1625), den man auch den Blumenbrueghel nennt, vorgebildet. Er hatte für das Madonnenbild des Peter Paul Rubens, das sich heute in der Münchener Alten Pinakothek befindet, genau so den Blumenkranz gemalt, wie für die Rubensmadonna des Pariser Louvre. Beide Bilder sind zwischen 1615 und 1622 entstanden. Die Aachener Tafel mag ihnen zwei Jahrzehnte später gefolgt sein.



Mit dem Lehrer des Daniel Seghers, Jan Brueghel dem Älteren, beginnt die Entwicklung des Blumenstückes, das es vorher als selbständige Bildkategorie nicht gegeben hatte.

Des Blumenbrueghels Schüler, Seghers, wurde der Spezialist der Girlandenmalerei. Beeinflußt durch die logische Ästhetik der großen Italiener – in seiner Jugend arbeitete er im Süden und schulte sich an Domenichino – teilte er seine Girlanden, deren Blumen größer als die Brueghels sind, in kleinere Bouquets auf. Fast immer finden sich in seinen Bildern Blüten aus verschiedenen Jahreszeiten, ein Beweis für die Tatsache, daß die Arrangements nach Studienblättern zusammengestellt wurden. Die zahlreichen Insekten, die in vielen seiner Bilder vorkommen, dürften einem Vorlagewerk nach Art von Jacques Hoefnagels »Diverse insectarum volalilium icones ad vivum depictae« das 1630 erschien, entlehnt sein. Um die leuchtenden Farben der Blüten nicht zu beeinträchtigen, ist das Grün der Blätter verhalten gemalt und der Grund dunkel behandelt.

Wie andere Künstler seiner Generation hat er auch Tulpenbücher illustriert, wie sie für die Zeit der Tulpomanie in den Niederlanden charakteristisch waren.

Das Zentrum der Girlandenbilder des Daniel Seghers haben meist andere Künstler geschaffen, so Cornelis Schut, Erasmus Quellinus oder Jan Boekhorst, doch will es scheinen, als wenn das Aachener Bild in seiner Ganzheit auf Seghers selbst zurückginge, denn die Mittelstücke der übrigen Bilder sind durchaus im Sinne der Kunstauffassung des frühen 17. Jahrhunderts behandelt, während die Madonna des Aachener Bildes offensichtlich auf eine sehr viel ältere Vorlage zurückgeht, die man im Umkreis des Gerard David suchen möchte. Hier sind es namentlich 4 Werke, die sich zum Vergleich eignen:

1. Flügelaltar mit der Beweinung Christi; Philadelphia, Sammlung Johnson
2. Maria mit dem Leichnam Christi; Madrid, Sammlung Kocherthaler
3. Anbetung der Könige; München, Pinakothek
4. Beweinung Christi; München, Sammlung J. Böhler.

Man könnte sich also vorstellen, daß Daniel Seghers, der seit 1614 Mitglied des Jesuitenordens war, die Madonna im Blumenkranz als kleines Altarbild für einen Nebentempel gemalt hat und in der Mittelkartusche ein vielleicht im Kloster vorhandenes Bild von David oder eines seiner Zeitgenossen wiederholt hat.

Die Tafel des Daniel Seghers ist ein typisches Werk der Antwerpener Kunst im Zeitalter der Gegenreformation, der der Künstler auch als Jesuitenmönch gedient hat.



Willem de Poorter (* 1608, † nach 1648)

33

»Die Enthaltbarkeit des Scipio«

Öl auf Eichenholz. — H 64 cm, B 86 cm. — Signiert unten links WDP. — Lempertz-Auktion 448, Köln 1957, Nr. 130 mit Abb.

Im Vordergrund einer weiten, gewölbten Halle steht vor einem phantasievollen Thronaufbau der römische Feldherr Publius Cornelius Scipio Africanus. Er trägt ein knielanges, goldschimmerndes Gewand mit weiten, silbrigglänzenden Ärmeln. Ein kostbarer Mantel, der vor der Brust durch eine reichgezierte Schließe gehalten wird und in samtigen Rotwerten aufleuchtet, ist über die Schulter gelegt. Die linke Hand ist an den Griff eines Säbels gelegt, der von einem Wehrgehänge gehalten wird. Die Rechte hält den Feldherrnstab und ist leicht nach vorne gestreckt. Der Lorbeerkranz des Siegers umgibt das von üppig-braunen Haarlocken bedeckte Haupt. Blick und Gebärde sind auf die von hellem Licht getroffene Gestalt einer jungen Frau gerichtet, die in würdevoller, fast frontaler Haltung den inhaltlichen und kompositionellen Gegenpol zur Gestalt Scipios bildet. Im Halbdunkel des Raumes erscheinen die Nebenfiguren aus dem Gefolge der beiden Parteien. Zu stillebenhaften Kompositionen sind schimmernde Gefäße, blitzende Waffen und kostbare Stoffe im Vordergrund zusammengestellt.

Die Darstellung illustriert eine Begebenheit, die Livius XXVI, 50. Polybius X, 17, 19. Val. Max. IV, 3. Petrarca, Africa, IV, 375 – 388 mitteilen.

Der römische Feldherr Publius Cornelius Scipio Africanus gibt bei der Einnahme Cartagenas die ihm als Kriegsbeute zugefallene schöne Celtiberin ihrem Bräutigam Allucius zurück und weist die Geschenke der dankbaren Eltern dem Bräutigam zu (vgl. A. Pigler, Barockthemen, Bd. II Budapest 1956, S. 404 ff.).

Unverkennbar ist die unmittelbare Abhängigkeit von der Kunst Rembrandts, der wahrscheinlich de Poorters Lehrer gewesen ist. Die charakteristischen Gelb-, Braun-, Grün-, Grau- und Lilatöne gleichen in ihrem pastosen Auftrag so sehr der Malweise Rembrandts in seiner Leydener und frühen Amsterdamer Zeit, daß man häufig de Poorters Bilder als Arbeiten Rembrandts ausgegeben hat. Mit seinem großen Lehrer teilt er die Vorliebe für starke Hell-Dunkel-Gegensätze und für meist von oben einfallendes Licht. Auch die in Rembrandts Frühwerken so beliebten Vordergrundstaffagen mit schimmernden Gefäßen und Waffen, Rüstungen oder Stoffdrapierungen kehren bei de Poorter immer wieder. In späterer Zeit ist vornehmlich Leonard Bramer der künstlerische Weggenosse des Haarlemer Malers gewesen. In seinem Werk herrschen biblische, mythologische und allegorische Szenen vor.

Aelbert Cuyp (* 1620, † 1691)

34

Die kleine Schäferin

Öl auf Eichenholz. – H 115 cm, B 86 cm. – Vermächtnis Dr. Albert Jörissen. – Signiert unten links A. Cuyp.

Vor lichtblauem Himmel, der sich im Hintergrund mit den im Dunst verschwimmenden Höhenzügen verbindet, steht ein kleines Mädchen. Freundlich lächelnd hat es das volle Gesichtchen dem Betrachter zugewandt. Feldblumen sind in das von einem feinen Spitzenhäubchen gehaltene Haar geflochten. In farbigem Wechselspiel steht der silbrige matte Glanz der Perlen, die den Hals und den rechten Arm des Kindes schmücken, zu den feinen changierenden Goldtönen des seidenen Gewandes, das, locker drapiert, schwungvolle Falten bildet.

Die Farbenskala wird durch das Blau der Sandalenriemen vervollständigt. Mit der linken Hand hält das Mädchen die Schäferschaukel. Mit der rechten krault es ein Hündchen, das auf einer bewachsenen Felsbank ruht und den Kopf zu seiner kleinen Herrin erhoben hat. Der Ast eines das Bild nach rechts begrenzenden Eichbaumes bildet mit seinem Blattwerk einen natürlichen Baldachin für die liebevolle Gruppe. Im Talgrund weiden Schafe. Exakt durchgezeichnete und biologisch bestimmbare Pflanzen wuchern im Vordergrund.



Aelbert Cuyp hat zeit seines Lebens in Dordrecht gearbeitet. Vornehmlich schulte er sich am Werk des Jan van Goyen. Doch vermag er sich späterhin aus der Abhängigkeit dieses großen Naturschilderers zu lösen und den Morgen- und Abendstimmungen seiner Bilder den eigentümlichen Stimmungsreiz schrägeinfallenden Sonnenlichtes mitzuteilen.

Cuyp war im Gegensatz zu vielen seiner Malerkollegen, die sich weitgehend auf engumgrenzte Themenkreise spezialisierten, äußerst vielseitig. Landschaften und Tierbilder, Seestücke, Stadtansichten und Porträts bestimmen sein malerisches Werk, dessen farbige Grundhaltung aus warmen Gold- und Rottönen, zu denen Grau und Schwarz kontrastieren, lebt.

Jean-Baptiste Siméon Chardin (* 1699, † 1779)

35

Stilleben mit totem Hasen

Öl auf Leinen. — H 62,5 cm, B 49 cm. — Signiert unten rechts: Chardin.

Vor dunklem, räumlich unfaßbarem Grund sind einige wenige Gegenstände — ein Krug mit grünen Kräutern, eine Flasche sowie zwei Zitronen — um einen toten Hasen angeordnet. Das Tier ist mit den Hinterläufen an einem Haken aufgehängt und liegt mit Kopf und Vorderpfoten auf einer quer durch das Bild verlaufenden Sockelbank auf. Doch diese Gegenstände sind nur Vorwände für eine sehr sublimierte Kunst, die aus unbedeutenden Dingen Gegenstände eines höchsten malerischen Luxus macht. Dies ist kein Bild, das seine ganze Schönheit einem ersten flüchtigen Hinschauen preisgibt. Es gewinnt vielmehr bei längerer Betrachtung, dann spürt man, welch unerhörte Meisterschaft hinter der malerischen Wiedergabe dieser unbedeutenden Gegenstände steht. Dann erkennt man, wie überlegt der Bildaufbau in seinem Anstieg über den Tonkrug und die Flasche zu den Hinterläufen des Hasen komponiert ist und wie die lichten Rundformen des Zitronen-Stillebens ihre Entsprechung in den dunklen Wölbungen des Kruges finden. Angesichts der lichtdurchtränkten gelben Farbpigmente der Zitronenschalen und der »Farbtropfen«, in die die Pflanzenblätter aufgelöst sind, läßt sich nachvollziehen, daß man diese Kunst zwischen Vermeer und Corot angesiedelt hat. Das Fell des Hasen vereinigt in seiner flaumigen Weichheit die ganze Skala der Braunwerte. Hier ist nicht mit dem Spitzpinsel Haar um Haar gezeichnet, wie etwa das frühe 16. Jahrhundert — gedacht sei an Dürers Feldhasen — ein Tierfell wiedergegeben hat, vielmehr ist hier die auf der Netzhaut vollzogene optische Impression des flaumig weichen Hasenfelles Gegenstand der Malerei. Hier liegen Ansätze zu einer Kunst, die im Impressionismus konsequent zu Ende geführt wurde. Auch das Motiv der Gefäße, die durch die sparsam aufgetragenen Lichtreflexe zwar unmittelbar gegenwärtig sind und dennoch gleichzeitig in den Raum zurückzuweichen scheinen, findet seine Fortsetzung in der Generation Manets. Hier gibt es keine festen Konturen, alle räumlichen Meßbarkeiten sind aufgehoben, eine Malerei entsteht, die das Materielle vergeistigt und die Malerei als absoluten Wert erschafft.

In der rechten unteren Bildecke erkennt man die Künstlersignatur Chardins, dessen Bilder zu den großen Glanzleistungen des 18. Jahrhunderts gehören. Sie sind von durchgehender Qualitätshöhe, so daß man zu Recht sagen konnte: »Seine Fortschritte waren so rasch, daß zwischen seinen ersten und seinen letzten Werken fast kein Einschnitt fühlbar ist.« Dennoch möchte man glauben, daß das neu erworbene Bild, das noch nicht jene körnige, dabei pastose Farbigkeit auf grobstrukturierter Leinwand, wie dies für den ausgereiften malerischen Stil Chardins typisch ist, aufweist, zu den frühen Werken des Meisters, die vor 1732 entstanden sind, gehört. 1733 beginnen die figürlichen Bilder in seinem Werk zu überwiegen. G. Wildenstein hat ausgeführt, daß die frühen, vor 1732 entstandenen Stilleben ein Viertel des Werks Chardins ausgemacht haben.

Die Aachener Galerie hat mit diesem Bild ein Stück jener malerischen Poesie gewonnen, von der Marcel Proust gesagt hat, daß in ihren Werken kein einziger Pinselstrich isoliert steht und jeder Teil seine Daseinsberechtigung von einem anderen erhält und diesem gleichzeitig die seine aufdrängt.





Marc Chagall (* 1889, lebt in Vence)

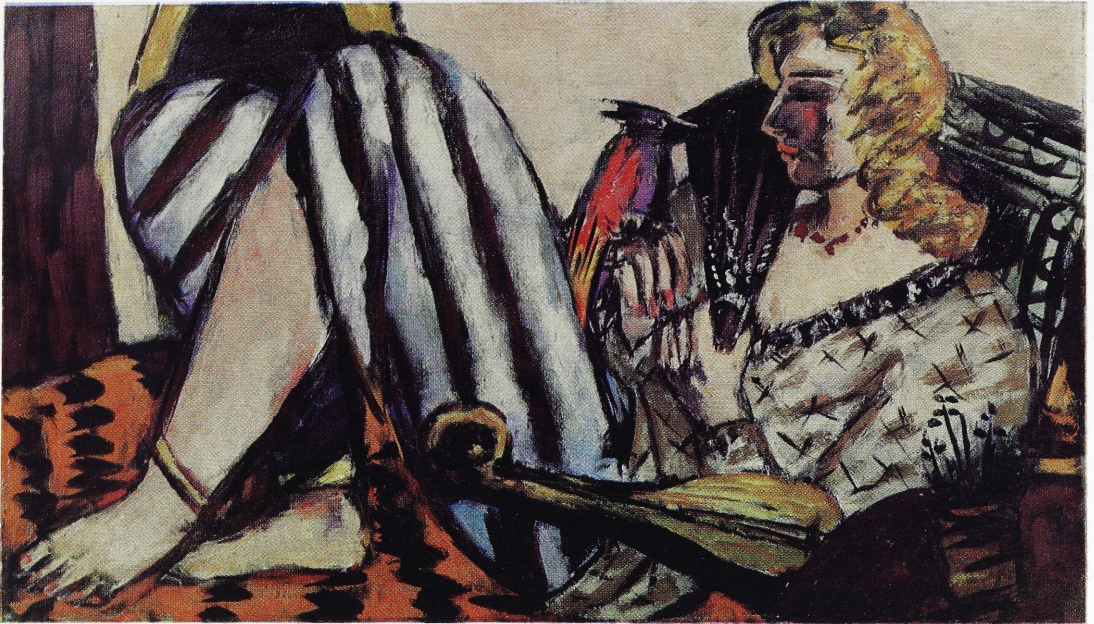
36

»La mort et le malheureux«

(Illustration zu einer Fabel von La Fontaine)

Gouache. – H 52 cm, B 40 cm. – Signiert unten links: Chagall 26.

Von links tritt durch die geöffnete Tür die Gestalt des als Clown kostümierten Todes. Seine grinsende Fratze ist aus dem Bild heraus auf den Betrachter gerichtet. In der Linken hält die makabre Gestalt stichbereit einen spitzen Dolch. Erschrocken ist der von dem Schreckgespenst Überraschte, den Schemel, auf dem er saß, umstoßend, aufgesprungen. Flasche und Glas sind seinen Händen entglitten. Die Szenerie hat etwas Unwirkliches. Schwerelos scheint die zur Flucht gewandte Gestalt, die vom rechten Bildrand überschritten wird, im Raum zu schweben. Ihr maskenhaftes, dem Tod zugewandtes Antlitz, zeigt die Züge des Künstlers. Violett – grüne, oszillierende Töne, die in ihrer Dunkelfarbigkeit die Räumlichkeit aufsaugen, tragen zum Unheimlich-Traumhaften der Darstellung bei.



Max Beckmann (* 1884, † 1950)

37

Liegende

Öl auf Leinen. – H 54 cm, B 94 cm. – Signiert: u. l. Beckmann 41.

Max Beckmann hat einmal davon gesprochen, daß er als Maler die drei Dimensionen auf eine Ebene übertragen müsse. »Auf diese Weise schütze ich mich vor der Unendlichkeit des Raumes« (nach Haftmann). Damit ist das formale Leitmotiv des Aachener Bildes angegeben. In der Fläche vollzieht sich Spiel und Kampf der Formen, der Farben und Konturen. Das in der europäischen Bildtradition so fruchtbare Motiv der Ruhenden wird hier in neue künstlerische Bezüge gebracht. Angesichts der den Bildrahmen sprengenden Kraft, ja Brutalität der Formen ist man geneigt zu vergessen, daß Delacroix und Rubens, Tizian und Giorgione die Genesis dieses Motivs in der europäischen Kunst entscheidend bestimmten. Und doch spürt man in der Art, wie im bunten Gefieder eines in der Bildmitte erscheinenden Vogels das Bild zentriert ist, die Wirksamkeit einer in Jahrhunderten erprobten künstlerischen Sprache. Die Modellierung der Körperform ist zugunsten einer stark konturierten Flächigkeit aufgegeben. Feuriges Orange kontrastiert zu einer Skala von Blautönen, die vom tiefen Ultramarin bis zum lichten Grau reicht. Einen weiteren Gegensatz bilden die mächtigen, klarumrissenen Farbflächen der linken Bildhälfte zu der relativ detailreichen rechten Seite der Komposition. Das strenge, im Profil gegebene Gesicht ist gegen die dunklen violetten Werte eines Fächers, das Gelbblond der Haare und das Türkisgrün eines Kissens gesetzt. Schwergewichtige Violettpartien in der unteren rechten und der linken oberen Ecke stellen ein formales und farbiges Gleichgewicht im Bilde her.

In der für Beckmann charakteristischen Weise drängen die Binnenformen gegen die Bildränder vor, ja werden vom Rahmen überschritten. So entsteht eine kraftvoll gebaute, spannungsreiche Bildkomposition.

Max Peiffer-Watenphul (* 1896, lebt in Rom)

38

Venezianischer Palast

Öl auf Leinen. — H 100 cm, B 52,5 cm. — Signiert oben rechts M P W.

In der für Peiffer-Watenphul so typischen Weise herrschen gebrochene, pastellhafte Farbwerte vor, in denen das Kubische der dargestellten Bauten und das Räumliche der Stadtvedute aufgehoben und in malerische Bildwerte übersetzt werden. Der Maler hat für dieses Bild eine sehr grob-strukturierte Leinwand benutzt, deren Schuß- und Kettfäden so locker gefügt sind, daß Licht und Luft scheinbar selbst durch die Leinwand hindurch in das Bild eindringen und mit zu jener körperlosen Transparenz beitragen, die für das Werk Peiffer-Watenphuls seit jeher kennzeichnend ist. Das Bild wurde unter dem Titel »Venezianischer Palast« im Jahre 1958 in der Münchener Ausstellung »Aufbruch zur modernen Kunst« gezeigt (Kat. Nr. 1582).





Hans-Wolfgang Schulz (* 1910, lebt in Berlin)

39

»Fischernetze diagonal«

Öl auf Leinen. – H 96 cm, B 137 cm. – Entstanden 1959 in Gudhjem auf Bornholm. – Signiert unten links: H. W. Schulz.

»Was zunächst ins Auge fällt und seine Malerei durchgehend charakterisiert, ist der kraftvoll-spontane Duktus seiner Pinselschrift. Dadurch verleiht er dem herben Pathos seiner Anschauung die adäquate Gestalt. – In den Jahren 50 bis 55 entstanden die Öltemperabilder im Atelier (meist nach Zeichnungen oder Aquarellen), späterhin sind auch die großen Formate draußen gemalt, und der Künstler hat die Übersetzung von formalen und farbigen Komplexen im Sinne einer ihm vorschwebenden Bildidee direkt vorgenommen. Obgleich er sich durch diese Arbeitsweise in einem Gegensatz zu der allgemeinen Gepflogenheit heutiger Maler fühlt, erweist eine Anzahl seiner eigentümlichsten Werke ihn doch als einen echten Zeitgenossen: denn die aufgehängten Fischernetze, die Ballungen von Seezeichen oder die bemoosten Uferfelsen werden zu Gebilden aus Farbe, die abstrakten Erfindungen sehr nahe kommen« (Friedrich Ahlers-Hestermann).

Hans Erni (* 1909, lebt in Meggen bei Luzern)

40

Der Tod und das Mädchen

Öl auf Leinen. – H 200 cm, B 100 cm. – Signiert unten rechts: Erni 63. – Farbig abgebildet, in: Merian, Luzern, Hamburg 1964, S. 37.

Mit seinem Bild »Der Tod und das Mädchen« knüpft Erni an die alte Bildtradition der Vanitasallegorie an, wie sie vornehmlich durch Nikolaus M. Deutsch und Hans Baldung gen. Grien begründet worden war.

Der Knochenmann nähert sich von rückwärts her dem nach vorn schreitenden Mädchen, dessen sinnenhafte Lebensfülle einen erregenden Kontrast zu der knöchernen Gestalt darstellt. Den Kopf leicht rückwärts gewandt, die Linke wie abwehrend erhoben, versucht das Mädchen, sich der Umklammerung durch die Knochenhände zu entziehen. Ernīs Palette ist in diesem Bild von einer oszillierenden »fäulnisartigen« Farbigkeit bestimmt, die wie eigens für dieses Thema entwickelt zu sein scheint. Er verzichtet auf die Angabe einer räumlichen Dimension, um damit das allgemein Gültige seiner Darstellung noch zu steigern. Man hat gesagt, daß sein Werk außerhalb der Zeit stehe und gerade deshalb alles an Aktualität übertreffe. Die Farbe wird in diesem Bild auch als plastisches Element genutzt, aus dem etwa das flammend rote Haar des Mädchens und die Knochen des Gerippes entwickelt werden. Damit wird eine Dimension **vor** der Leinwand, eine Art »negativer Räumlichkeit« gewonnen.





Hubert Berke (* 1908, lebt in Köln)

41

Vielschichtig

Öl und Kollage auf Leinwand. – H 150 cm, B 100 cm. – Signiert unten rechts: H. Berke 1960.

Hubert Berkes Kunst hat man einen »rheinischen« Beitrag zur Kunst unserer Zeit genannt. Doch in der Betrachtung des künstlerischen Werkes wird man bei Berke kaum mehr die runde Formel »rheinisch« wagen. Da findet sich das Dumpf-Schwere, wie es dem gebürtigen Westfalen eigentümlich ist, die meditative Stille, das zurückhaltende reine Lineament, die natürliche Anmut ostasiatischer Kunst, die schon dem Klosterschüler Berke in früher Jugend den tiefsten Eindruck machte, die »ewige Geistesunruhe des Menschenherzens«, wie sie der Student in den Kollegs bei Peter Wust erfuhr. Dann die Begegnung mit der Bilderwelt Paul Klees 1932/33 – wie hätte sie keine Spuren bei Berke hinterlassen sollen, bei ihm, dessen Graphik nie zur »Illustration« abgeleitet und den Menschen stets »als die schmale, gefährliche Brücke zwischen Natur und Geist« erweist, von der Hermann Hesse einmal gesprochen hat. – Doch auch Dramatisch-Hintergründiges, Getriebensein und Grauen der Nachkriegszeit hat seinen Platz in diesem Werk und gewinnt in den Sandkasten-, den Streichholzbildern und den »Nagelplastiken« neue künstlerische Gestaltungsmittel. – Stadien? Stufen? Endgültiges? wer vermöchte das zu sagen angesichts der Wandlungsfähigkeit dieser Kunst, die in sublimen Farbdichtungen Nord- und Südmeer, den Wechsel der Gezeiten am Strand von Sylt und die Heimat des Odysseus beschrieben hat.

In dem Aachener Bild schichten sich Flächen und Strukturen schwerelos übereinander. Verhalten steigen die Farbwerte, ein transparentes Olivgrün, ein duftiges Rosa und vordergründig darüberliegende netzartig angeordnete Dunkeltöne zum Bildschwerpunkt hin auf. Hier, in den karstigen Rot-, Blau- und Schwarzwerten wird das Oberflächenrelief plastischer. Die Struktur aufgelegter Gewebeteile wird dem optischen Eindruck dienstbar gemacht. Wie lichtetes Gewölk schiebt sich in der oberen Bildhälfte ein System hellerer Flächen vor diesen starkfarbigen »Bildkern« und trägt dazu bei, dem Gemälde den Charakter des Unfesten, Schwebenden zu verleihen.



Carl Schneiders (* 1905, lebt in Aachen)

42

Häuser in den Dünen

Öl auf Leinen. – H 74 cm, B 95 cm. – Signiert unten links: C. Schneiders.

Carl Schneiders lebt in Aachen und es ist kein Zufall, daß die Nähe Hollands seinen farb- und formempfindlichen Sinn entscheidend bestimmt hat. Er erkennt die klare Ordnung, den tektonischen Bau, die farbige Zucht eines Vermeerschen Bildes nicht als eine historische Erscheinung an, sondern als eine allgemein gültige künstlerische Äußerung. Nicht die alla-prima-Malerei eines Frans Hals, sondern die sorgsame, Lasur über Lasur legende Kunst der Delfter Maler des 17. Jahrhunderts gehört zu den Lehrmeistern von Carl Schneiders. Seine Bilder haben jenes Leuchten, das von innen zu kommen scheint und sich nicht von ungefähr einzustellen pflegt. Da ist nichts, was der Künstler gering achtet, nicht die dichtgewebte Leinwand, die ein spezielles Korn aufweisen muß und vom Künstler selbst präpariert wird, nicht die sorgfältige, beispielsweise gelbe Untermalung, die dem darübergerlegten Rot seine

höchste Leuchtkraft schenkt, oder die Durcharbeitung der Oberfläche, deren feiner Transparenz jeder speckige Ölglanz fremd ist. In den Bildern von Carl Schneiders läßt sich zwischen Ton- und Farbwert scheiden. Häufig sind sie aus zwei Valeurs, einem Rot zu Grün, einem Goldocker zu Blau aufgebaut. Ihr Vor- und Zurücktreten, ihr helles Aufleuchten und Ins-Dunkle-Zurückweichen erfüllt das Bildrechteck mit tonaler Spannung und unmeßbarer Tiefe. Wie George Braque Bilder gemalt hat, die aus den Abwandlungen von Ocker und Schwarz leben, so gibt es bei Schneiders niederländische Landschaften, die ganz aus weißgrauen Valeurs komponiert sind. Vielleicht hat ein Jahr Italien dazu beigetragen, die geistige Freundschaft zu Morandi und Carrà zu festigen, doch ist Schneiders nicht zu **dem** Interpreten der südlichen Landschaft geworden. **Seine** künstlerische Heimat sind die niederen Lande geblieben, in denen ein Fischernetz, eine am Strand liegende Boje, ein Liegestuhl auf gelbem Sand, die Balkenkonstruktion einer Schleuse, das Gestänge einer Windmühle oder schwarz aus ockerfarbenem Sand vor blauem Himmel aufragende Wellenbrecher ihn zu seinen schönsten Bildern inspirieren.

Fritz Martin (* 1909, lebt in Stolberg Rhld.)

43

Sechstagerennen

Öl auf Leinen. — H 90 cm, B 120 cm, signiert. — Im Wettbewerb »Sport in der Kunst«, München 1951, mit dem ersten Preis ausgezeichnet.

»Martin ist in dem prämierten Münchener Ölbild deshalb ein Wurf gelungen, weil Strich- und Pinselführung genau dem Aufregenden und Aufgeregten des Sachverhalts entsprechen, weil sich Geschehen und graphisch-malerische Qualitäten decken, weil es gelang, anschauliches Erleben in Form und Farbe umzuprägen. Nicht nur das Auftauchen der Fahrer, ihre geballten Gestalten in buntem Trikot, leichtmetallige Felgen, die soeben durch die Kurve surren, nicht nur das innere und äußere Rund der Zuschauer sind malerisch gepackt, sondern — Ziel aller



Bemühung – der Hexenkessel in seinem ganzen Fieber der Gehetztheit, nächtlicher Hochgetriebenheit, voll Leben, Zustimmung und Mißgunst, berauscher Leistung und niederschmetternder Stürze, voll Lust und Belustigung, voll wildbewegter Sensation: die Atmosphäre eines Sechstagerrennens. Die das Letzte an Ausdauer, Geschicklichkeit und Körperbeherrschung aus sich herausholenden ‚Asse‘ des Radsports, die mitgerissene, wenn auch randfeige Menschenmasse der weiten Halle, die kühle Bretterwelt der heißen Rennbahn – für die einen eine gefährlich-hysterische Infektion, für andere ein unerhörter Schauer der Begeisterung, ein ununterbrochener Angriff auf die Sinne und letztlich für ihn, den Maler, ein Stimulanserleben, das zur Umsetzung in Farbe reizt –, das alles ist in diesem Bilde bravourös gelungen.«

(K. H. Goerres)

Carl Fred Dahmen (* 1917, lebt in Stolberg Rhld.)

44

»Graue Komposition« 1958

Mischtechnik. – H 133,5 cm, B 108,5 cm. – Auf der Rückseite signiert: C. F. Dahmen.

45

»Kollage« 1964

H 97,5 cm, B 76 cm. – Signiert unten links: Dahmen.

Dem Besucher, der den Maler in seinem Atelier aufsucht, öffnen sich wie von selbst die Augen für die Anregungen zu diesen Bildern, die wie Gleichnisse für Erscheinungsweisen der Natur wirken. Ein alter, aus Bruchsteinen grob gefügter Fabrikbau mit blinden, kleinsprossigen Fenstern und einem mächtigen Dach, dessen Sparrenwerk wie der umgedrehte Rumpf eines großen alten Schiffes wirkt, dient dem Maler als Werkstatt. Unmittelbar spürt man in den großformatigen Bildern mit ihrer schrundigen Oberfläche, in der Farbaufbrüche wie kleine Krater klaffen, und der Zerklüftung ihres Reliefs die Verwandtschaft zu den rustikalen Mauern, die durch die Struktur des Steins und die abgelagerten Sinterungen den farb- und formempfindlichen Sinn des Malers angeregt haben. Auch im Atelier Dahmens entstehen »Mauerbilder«. Der Blick aus den Fenstern geht auf Felsformationen, die schroff aus dem einsamen Gedault aufragen. Auch ihrer Schichtung, ihrer Durchsetzung mit dünnen Adern mageren Bodens, in dem wenige, anspruchslose Pflanzen wurzeln, glaubt man in diesen Bildern wiederzubegegnen. Ihre Übereinstimmung mit solchen Elementarstrukturen, deren sich der Maler, wie es etwa der Bildtitel »terrestrische Formation« andeutet, durchaus bewußt ist, besteht nicht zuletzt in ihrer Unbegrenztheit. Denn es sind Bilder, die vom Rahmen wie aus einem grenzenlosen Zusammenhang geschnitten zu sein scheinen, einem Zusammenhang, in dem die chthonischen Kräfte des Erdhaften wohnen.

Wir haben die große Wand eines Saales unseres Museums vier Bildern von Dahmen eingeräumt. Dies führte zu einem eigenartigen Ergebnis. Die riesige, porös-rissige, lavaartige Fläche des »roten Bildes« (s. Rückseite des Umschlags), der Reichtum der Schichtung in der großen Kollage und die sparsamen, darum um so kostbareren Farbwerte in einer zerklüfteten, vegetationslosen monochromen Mondlandschaft erdrücken die übrigen Bilder des Raumes nicht, sondern geben ihnen neues Gewicht, schaffen ihnen eine Folie, vor der sie ihre leuchtenden Farben voll entfalten können und erweisen so eine ihnen innewohnende mütterliche Kraft. Solche Bilder entstehen nicht mehr auf der Staffelei. Die Leinwand liegt auf dem Boden des Ateliers und wartet darauf, daß der Maler sie »bestellt«, Schichtungen aufträgt, Leimfarbe mit Sand vermischt, Täler eintieft, Getrenntes verbindet und behutsam die von ihm entwickelten Bildelemente zum künstlerischen Organismus zusammenfügt.



