

# SCHATZKUNST UND KUNSTGEWERBE

46

## Evangelistar

111 Bl.; H 24,2 cm, B 18 cm. — Rhein-Maas-Gebiet, Anfang 9. Jahrhundert.

Literatur: G. Warner, *Descriptive Catalogue of Illuminated Mss. in the Library of C. W. Dyson Perrins*, Oxford 1920. — S. Praete, *A Manuscript from Charlemagne's Scriptorium*, in: *The Classical World*, 1960, 282 ff. — Dyson Perrins sale catalogue, Sotheby 1958, pp. 8, 12. — H. P. Kraus-Katalog 95, New York, Nr. 2. — B. Bischoff, *Die Hofbibliothek Karls des Großen*, in: *Karl der Große*, Band II, Düsseldorf 1965, S. 57, Anm. 55. — Ders., in: *Aachener Kunstblätter* 32, 1965, mit Literaturangaben (im Druck). — Ehemals Sammlung Joseph Barrois, Sammlung des 4. Earl of Ashburnham, Sammlung C. Fairfax Murray, Sammlung C. W. Dyson Perrins. — Ausstellung: *Karl der Große*, Aachen 1965, Kat. Nr. 420.

Frühkarolingische Minuskel, ganz in Gold geschrieben; Titel auf fol. 4v in großer, goldener Capitalis Quadrata. Kapitelüberschriften in Rot, die ersten vier Blätter Purpur. Alle Seiten besitzen ornamentale Rahmung, dazu eine breite Mittelleiste mit marmorierendem Muster, auch blattförmigen oder geometrischen Motiven, von schmalen grünen Streifen und Linien in hellem Rot eingefasst. Eine größere Initiale auf fol. 5r, sonst zahlreiche kleine.

Eine Untersuchung von B. Bischoff legt die besonderen Zusammenhänge dar, unter denen diese Handschrift entstanden ist. Sechs bis acht Schreiber lassen sich unterscheiden. Einer von ihnen hat auch an dem Originalkodex der *Libri Carolini* der Vatikanischen Bibliothek mitgeschrieben. Er war am Hofe geschult, hat dessen gepflegte Kalligraphie übernommen, ist dann in den Dienst eines anderen großen Herrn getreten, dessen Skriptorium er zugleich beeinflusst hat und dessen Schreibstil ihn auch beeinflussen konnte. Wo dieses Skriptorium in Austrasien lag und wer der Auftraggeber war, ist unbekannt.



eihs / eme ea que populus sunt nob addidit festu / accogit  
aut aliquid daret, Cū ergo accepit rāille būcillam coquebat  
continuo erat aūno x, Cū ergo gereret / dicit eihs, Hunc  
clarificatus ē filius hominis / & dē clarificatus ē in eum  
in sem & ipso, & continuo clarificauit eum; **F III**

**Ad scō maria seq scī etianl sō lucā, cpech**  
In illo tempore / Adpropinquabat dies festus azimorū  
quid dicitur pascha / & querebant principes sacerdotū  
& scribē quomodo eū interficerent / timebant uero ple  
bem; Intrauit autē sathanas in iudam / qui cognominatur sca  
rioth / unū & duodecim / & ait & loquitur ē cū princi  
pibus sacerdotū & magistratibus / quē am modum illum  
tradereis; & gaudent & pactisunt pecuniā illida  
re, Respondit, & querebit oportunitatē / ut tradere  
illum sine turburis, Venit autē dies azimorū / in quem necer  
retur occidi pascha, & misit p & rū & lo hcen nē dicens;  
Cū inter / parate nob pascha / ut manducemus, & illi dixerū,  
Ubi uis parere? & dixit adeos, Ecce intro euntibus  
uob incurret / occurra uob homo amphorā aque por  
tans, Sequimini eū in domū in qua hīrat / & dicit pas  
cha familiari domus, Dicit ei magister, ubi dūeris nō  
ubi pascha cū dīs cipulis meis manducem? & ipse uobis os



### Schreinsreliquiar

Kupferemail. — H 19,2 cm, B 12,9 cm. — Limoges, um 1200. — Literatur: Ausstellungskatalog »Große Kunst des Mittelalters aus Privatbesitz« Schnütgenmuseum Köln, April bis Juni 1960, Kat. Nr. 86, Tafel 76. — Aachener Kunstblätter, Heft 23, Meisterwerke christlicher Kunst aus Aachener Kirchen- und Privatbesitz, Aachen 1961, S. 12/13.

Der Reliquienschrein gehört zur großen Gruppe der Kupferemailarbeiten, die im südfranzösischen Limoges vornehmlich an der Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert entstanden sind. Anknüpfend an römisch-antike Überlieferungen, hat hier die mittelalterliche Kunst des Kupferemails ihre reichste Entfaltung gewonnen.

Die aus der Bursenform entwickelten Reliquiare, zu denen auch unser Kästchen gehört, bilden nur eine Gruppe innerhalb des vielseitigen Katalogs der südfranzösischen Werkstätten, in denen neben Ostensorien und Hostienbüchsen, Buchdeckeln und Weihrauchfässern, Krummstäben und Leuchten, eucharistischen Tauben und Ziborien auch profane Gegenstände wie Truhen, Mantelschließen, Minnekästchen usw. angefertigt wurden. Gemeinsam ist ihnen allen die weitgehend ornamentale Tendenz und ein anorganisches, starres Formgefühl, wie es sich bei unserem Kästchen vornehmlich in den reliefhaften, gegossenen Köpfen äußert, die den emaillierten, völlig flächig wirkenden Figuren aufgesetzt sind. Jede echte plastische und räumliche Wirkung wird durch die an Mosaik erinnernde, unkörperliche Farbigkeit, bei der meistens ein tiefes Blau vorherrscht, schon im Ansatz zurückgenommen. Hinzu kommt, daß der »Bildraum« durch abstrakte Ornamente in die Fläche projiziert wird.

Vor blauemailliertem Grund werden Martyrium und Begräbnis des heiligen Thomas Beckett geschildert, Ereignisse, die zur Zeit der Entstehung unseres Kästchens kaum ein halbes Jahrhundert zurücklagen. Thomas Beckett war nach seiner 1162 erfolgten Inthronisation zum Erzbischof von Canterbury und Primas des Reiches von der königlichen Politik abgewichen und geriet als Vorkämpfer hierarchischer Bestrebungen in Konflikt mit König Heinrich II. Zur Flucht nach Frankreich gezwungen, kehrt Thomas Beckett 1170 nach England zurück und wird wenig später durch vier vom König angetriebene normännische Edelleute vor dem Altar seiner Kathedrale ermordet. 1172 sprach Papst Alexander III. den Erzbischof heilig. In der Darstellung auf der Grubenschmelzplatte unseres Kästchens steht Thomas vom Altar abgewandt. Die Mörder eilen von links herbei. Der erste hat schon zum tödlichen Schlag ausgeholt, während Thomas mit zum Gebet gefalteten Händen bewegungslos verharrt. Über dem Kelch, der auf dem Altar steht, erscheint die Hand Gottes. Die Schmalseiten des Kästchens sind karminrot gerahmt und zeigen auf blauem, goldgesprenkeltem Grund Heiligendarstellungen mit farbig ausgelegten Nimben. Die Rückfront erhält ihren Schmuck durch blau-weiße und gelb-grün-rote Rosetten. Über dem Dachfirst erhebt sich ein durchbrochen gearbeiteter Firstkamm mit drei langstieligen Knäufen.









48

### Schreinsreliquiar

Kupferemail. — H 23,4 cm, B 19 cm. — Limoges, frühes 13. Jahrhundert.

Das Schreinchen hat die charakteristische Hausform mit Satteldach, First und Knäufen. Der Kasten ruht auf vier rechtwinklig gearbeiteten Füßen. Als Schmuck sind Engelhalbfiguren in Medaillons verwandt, die in Dreiergruppen Dach und Kastenfläche gliedern. Bei den jeweiligen Außenmedaillons ist der Kreisrahmen weiß, bei den inneren türkisblau. Die Engel der Außenmedaillons stehen auf türkisfarbenem Grund, während die Mittelmedaillons vom gleichen lapislazulifarbenen Blau hinterfangen sind, das den Grund bildet. Ornamente, an denen sich stellenweise die alte Vergoldung erhalten hat, gliedern die Flächen zwischen den Rundfeldern. In die Dreieckform der seitlichen Spitzgiebel sind Engelhalbfiguren über einem Wolkensaum eingepaßt. Der auffallend große Dachfirst wird durch schlüssellochartige Öffnungen geziert. Von den drei auf hohen Stengeln sitzenden Knäufen sind die äußeren jeweils nach links und rechts geneigt. Dach und Kasten sind durch ein Schloß, dessen Zunge die Gestalt eines Reptils hat, verbunden.





49

### Vortragekreuz

Holzkern mit vergoldetem Kupfer, Emailschnelzen und Bergkristallen. — H 50 cm, B 30 cm. — Ovalscheibe der Rückseite verloren. — Limoges, 2. Drittel 13. Jahrhundert. — Literatur: P. Bloch, Ein Vortragekreuz aus Limoges, in: Aachener Kunstblätter, Heft 30/1965, S. 20; M. M. S. Gauthier, Croix d'émail champlevé de Limoges à Hanovre, Kestner Museum et à Reykjavik Thjodminjasain, in: Bulletin de la Société Archéologique et Historique du Limousin, Tome XCII, 1965, S. 97 ff.

Neun Platten, teils aus vergoldetem Kupfer mit Bergkristallbesatz, teils mit blauen, grünen, gelben und weißen Emailschnelzen, bedecken den Holzkern des Kruzifixus. Die Mitte ist durch eine Schnelzplatte ausgezeichnet, aus deren weißblauem Grunde ein grünes Kreuz ausgespart ist. In flacher Treibarbeit ist das Relief des Gekreuzigten gebildet, der mit vier Nägeln auf die grünen Balkenflächen geheftet ist.

Der kupferne Korpus zeigt vornehmlich in den Falten des Lententuchs und den Muskelpartien der Brust die Spuren einstiger Vergoldung. Christi Haupt ist im Tode leicht auf die rechte Schulter geneigt und von einem farbenprächtigen, in roten, blauen, gelben und weißen Schnelzfarben schimmernden Nimbus hinterfangen. Von oben senkt sich die Hand Gottvaters aus den stilisierten Wolken des Himmels segnend herab.



Auf den Kupferplatten, die die Endigungen der Kreuzarme auszeichnen, erkennt man links und rechts Maria und den Lieblingsjünger, während dem Engel der oberen Kreuzbalkenbegründung unten die Figur des schlüsselhaltenden Petrus entspricht. In der für die Limousiner Arbeiten der Mitte des 13. Jahrhunderts charakteristischen Weise sind die Köpfe dieser Figuren in Flachrelief aufgesetzt, während die Gewandkörper flächig aus dem Kupfergrund ausgespart sind. Die Rückseite des Kreuzes, die heute leider nur in ruinösem Zustand erhalten ist, weist in den vier Kreuzendigungen Schmelzplatten mit den vier Evangelistensymbolen auf. Leider fehlt heute der Markuslöwe und die Majestas Domini, die in der Kreuzvierung ihren Ort gehabt hat.

Den Prozessionen vorangetragen, wollte das Aachener Kreuz nicht als Abbild des historischen Ereignisses der Kreuzigung verstanden werden, sondern faßte in der Vergegenwärtigung des Opfertodes und der Verherrlichung, der Evangelienverkündung und der Darstellung Petri als Statthalter Christi die Heilswahrheit der gnadenhaften Erlösung der Menschheit in formelhafter Einprägsamkeit zusammen.



50

### Weihrauchschiffchen

Kupferemail. — H (an den Henkeln) 7,8 cm, B 21,5 cm. — Limoges, 13. Jahrhundert.

Auf konisch geformtem Fuß ruht das Schiffchen, dessen kupfervergoldeter Rumpf von einem ornamentierten, blau emaillierten Schmuckband umgeben ist. Die eine Seite des Deckels ist in Scharnieren beweglich und aufklappbar, die andere ist fest mit dem Rumpf verbunden. An beiden Seiten endigen die Deckelhälften in schlangenförmig gebildete Henkel. Durchbrochen gearbeitete, ebenfalls in Form von Schimären gebildete Halbknäufe akzentuieren die Mitte der Deckelhälften. Herzblattförmige Ornamente in türkisfarbigem, weißem, blauem, rotem, grünem und gelbem Email bilden den Hauptschmuck und heben sich von dem lapislazuliblauen Grund mit seinem feingliedrigen Rankenornament lebhaft ab.





51

### Hostienpyxis

Kupferemail. — Durchmesser 6,8 cm. — Limoges, 1. Hälfte 13. Jahrhundert.

Den Hauptschmuck der runden Pyxis bildet ein Rankenfries, der sich in seiner schönen Vergoldung wirkungsvoll vom blauen Email des Grundes abhebt. Auf dem kegelförmigen Deckel, der von einer sechsblättrigen Blüte bekrönt ist, wiederholt sich das gleiche Rankenornament.

52

### Kerzenleuchter

Kupferemail. — Durchmesser 11 cm, H 15 cm. — Limoges, Mitte 13. Jahrhundert.

Der Leuchterfuß hat die Grundform eines Sechsecks. Die Fußkanten der Segmente sind durch kleine halbkreisförmige Ansätze geziert. In die einzelnen, sich nach oben zur Trapezform verjüngenden Felder sind Vierpässe einbeschrieben, die im alternierenden Rhythmus Wappen mit Löwen und Bindenschilden zeigen. Die Farbigkeit entspricht der für Limousiner Arbeiten des 13. Jahrhunderts charakteristischen Tonskala. Das Rot und Grün der Vierpässe steht, durch vergoldete Rahmung abgesetzt, vor dem Blau des Grundes. Die Gesamtvergoldung ist nur teilweise erhalten.





## Brauttruhe

Ebenholz mit Beinschnitzerei. — H 31,5 cm, B 37 cm. — Venedig, frühes 15. Jahrhundert. Werkstatt des Embriachi.

Die Seitenflächen des sechseckigen Schreins sind mit reichen Beinreliefs verziert, die nicht aus den breiten Flächen des Elefantenzahnes gewonnen sind, sondern sich aus leicht konvexen Stücken zusammensetzen, deren Reihung dem Relieffries einen ganz bestimmten Rhythmus gibt. Im sich nach oben verjüngenden Deckel wird die aus dem Sechseck gewonnene Gliederung fortgesetzt. Im Blattwerk eines ebenfalls aus Bein geschnitzten umlaufenden Frieses erkennt man geflügelte Erosen, von denen zwei ein Doppelwappen halten, in dem man die Wappenzeichen des Bräutigams und der Braut sehen darf, zu deren Hochzeitsgaben der Schrein gehört hat. Geometrische Muster aus gebeiztem Holz, Bein- und Horn einlagen in weißen, grünen und braunen Tonwerten tragen zu der dezenten farbigen Wirkung des Stückes entscheidend bei. Dazu gesellt sich in den Reliefs — sparsam verwendet — die kostbare Wirkung des Goldes.

Dem reichen Bilderzyklus unserer Truhe liegt die Jugendgeschichte des Paris zu Grunde, wie sie Ovid mitgeteilt hat<sup>1</sup>. Die Schnitzer des Mittelalters entnahmen diesen Stoff der Mythologie von Hygins *Fabulae*. Hier wird beschrieben, wie der neugeborene Paris Priamus gezeigt wird. Unheilverkündend erzählt Hecuba ihren Traum von dem Feuerbrand, der ganz Asien verwüsten soll. Die Tötung des Knaben wird beschlossen. Ein Diener setzt das Kind auf dem Ida aus, wo der Schäfer Agalaus es findet und seiner Frau zur Pflege übergibt. Der heranwachsende Paris hütet die Herden seines Pflegevaters und wird als siegreicher Züchter geehrt und bekränzt. Ausgiebig verweilt der Schnitzer unseres Kastens bei der Darstellung der prachtvollen Stiere, die der junge Paris gezüchtet hat. Als Hauptszene hat jedoch das Parisurteil zu gelten. Merkur, der den Zug der Göttinnen anführt, ist in eigenartiger Weise als bärtiger, langgewandeter Mann mit großen Schulterflügeln geschildert. In seiner Hand hält er den Apfel der Eris. Während die Göttinnen sich zuerst in langen Gewändern dem widerwillig sich abwendenden Paris nähern, erscheinen sie in der folgenden Szene unbekleidet vor dem Richter ihrer Schönheit.

Trotz der reichen Ausbildung des Details bildet unser Kasten eine dekorative Einheit. Mit verwandten Stücken teilt er die pilzförmige Ausbildung der Baumkronen und den lyrisch anmutigen Figurenstil, in dem man den Nachklang der italienischen Trecentoplastik spürt. Die Hauptwerkstatt dieser Kästen hat in Venedig gearbeitet. Ihr lassen sich auch Spiegelrahmen, Trag- und Klappaltären, Kämme und Kästchen zuschreiben. Baldassarre Embriachi hat ihr vorgestanden. Er war der Sproß einer alten ligurischen Patrizierfamilie, an die noch heute ein Wahrzeichen Genuas, die schlanke Torre degli Umbriachi, erinnert. Baldassarre hat für Giangaleazzo Visconti von Mailand gearbeitet, dem er als Diplomat wie als Künstler diente. So verbinden sich die Namen dreier großer Kunstmetropolen Italiens mit der Familie der Embriachi. In Florenz geboren, in Venedig tätig, im Dienste des großen Mailänders stehend, bildet Baldassarres Kunst eine Synthese, in der außer den oberitalienischen Elementen französische Bildung eine wichtige Rolle gespielt hat.

Die Aachener Brauttruhe gehört zu den bedeutsamen Arbeiten der Werkstatt, die sich im fortschreitenden 15. Jahrhundert zu einem Großunternehmen entwickelte, in dem zahlreiche Meister und Gesellen arbeiteten. In einem Kasten des Pariser Louvre hat die Aachener Truhe ihre nächste Entsprechung.

<sup>1</sup> Zum folgenden J. von Schlosser, Die Werkstatt des Embriachi in Venedig, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 20. Band, Prag, Wien, Leipzig 1899, S. 220 ff.







### Reliquiar in Form eines Anhängers

Messing vergoldet. — H 9 cm, B 5 cm. — Spätes 15. Jahrhundert.

»De mensa S. Brigitta« besagt eine Inschrift, die sich an der Seitenfläche des trapezförmigen Reliquiars aus vergoldetem Messing befindet. In feiner Gravur ist auf der Vorderfläche die Heilige in der Tracht der Ordensfrauen dargestellt. In der Linken hält sie ein Buch und mit der Rechten das Kreuz. Die Art der perspektivischen Anordnung und die offenkundige Benutzung eines gezeichneten Vorbildes spricht für die Entstehung in der Spätzeit des 15. Jahrhunderts. Ein unmittelbar verwandtes Stück bewahrt das Historische Museum in Stockholm<sup>1</sup>. Die heute fehlende Rückseite des Aachener Stückes läßt sich analog zum Stockholmer Kapselreliquiar, das eine Anbetung der Könige zeigt, rekonstruieren.

<sup>1</sup> J. Braun, Die Reliquiare, Freiburg 1940, Tafel 84, Nr. 276.







55

#### Scheibe mit Darstellung der »Kreuzabnahme«

H 86 cm, B 48 cm. — Farben: Grisaille mit bräunlich-gelbem Kreuzstamm, Nimbus Christi rot. — Ergänzungen: Rechte obere Ecke, linker Arm, linkes Bein, Partie mit Krummschwert und Gürtel des auf der Leiter stehenden Mannes, Inschrifttafel des Kreuzes. — Aus der Sammlung der Baronin Liebig, Schloß Gondorf. — Köln, um 1460. — Literatur: H. Schmitz, Die Glasgemälde im königlichen Kunstgewerbemuseum Berlin, Berlin 1913, S. 40; E. G. Grimme, Mittelalterliche Scheiben in einer Aachener Privatsammlung, in: Aachener Kunstblätter, Heft 19/20, Aachen 1960/61, S. 37 f.

Unsere Scheibe zeigt die völlige Abhängigkeit der Glasmalerei von der Tafelmalerei in der Zeit des ausgehenden Mittelalters besonders deutlich, ist doch die eigentliche Bildhandlung von einem gemalten Holzrahmen umgeben. Das frontal in der Mitte der Fläche stehende Kreuz gliedert das Feld. Die Füße Christi sind noch am Kreuze festgenagelt, während der Oberkörper und das Haupt mit den geschlossenen Augen schlaff auf die Schultern Josef von Arimathias herabsinken. Auf einer Leiter steht ein stutzerhaft gekleideter Mann mit Krummschwert, der die linke Hand Christi hält. Josef von Arimathia trägt mönchartige Gewandung. Er ist unter der Last des Leichnams leicht gebeugt und faßt mit der Rechten nach dem herabgleitenden Körper. Eine Hügelandschaft mit Bäumen hinterfängt die Szene.





56

# **Scheibe mit der Darstellung Gottvaters, der dem Moses im brennenden Dornbusch erscheint**

H 70 cm, B 87 cm. — Farben: Grisailen, Gewand Gottvaters violett-rot, Himmel blau, Baum in der Mitte grün, Kopfbedeckung des Moses rot, Wappen ocker-gelb (der bürgerlich-kölnischen Familie Willems). — Ergänzungen: Zwei Bodenscheiben, Teile der Baumgruppe. — Aus der Sammlung der Baronin von Liebig, Schloß Gondorf. — Köln um 1465.

Literatur: Katalog der Freiherr von Zwielerischen Kunstsammlung (versteigert in Köln 1887), S. 13, Nr. 143. — H. Schmitz, Die Glasgemälde im königlichen Kunstgewerbemuseum Berlin, Berlin 1913, S. 38/39. — I. Beth, Die Malerei der Renaissance II, Berlin 1917, S. 383/84, Abb. 472. — E. G. Grimme, Mittelalterliche Scheiben in einer Aachener Privatsammlung, in: Aachener Kunstblätter, Heft 19/20, Aachen 1960/61, S. 36 f.

Im Vordergrund rechts sitzt auf bewachsenem Hügel inmitten der weidenden und ruhenden Herde Moses. Er hat die Rechte erhoben, um seine Augen vor der Leuchtkraft der Vision zu schützen. Das von reichem Haar und Bart umgebene ausdrucksvolle Gesicht ist der links oben in einer Baumgruppe im Flammenkranz sichtbaren Halbfigur Gottvaters zugewandt. Moses trägt eine turbanartige Kopfbedeckung und ein langes, in knittrigen Falten fallendes Gewand. Er hat das rechte Bein über den linken Oberschenkel gelegt und streift mit der linken Hand den Schuh vom Fuß. Der Baumgruppe zur Linken entspricht rechts ein auf Felsklippen erbautes Schloß. Ein Apfelbaum hinter der Gestalt des in Dreiviertelansicht gegebenen Moses betont nochmals die Hauptfigur. Eine Stadtansicht, darüber ein bewölkter Himmel bilden den Hintergrund. Links unten sieht man das Wappen der bürgerlich kölnischen Familie Willems mit drei Leitern.



Die Scheibe gilt als wichtiges Zeugnis der in der Malerei schlecht belegten 20 Jahre nach Lochners Tod (1451).

Vergleichsweise wäre ihr eine rechteckige Tafel des Kölner Kunstgewerbemuseums »Eva mit der Schlange« zuzuordnen. Gleich die Farbigkeit dieser Beispiele auch noch stark dem Kolorit der Lochnerzeit, so unterscheiden sie sich doch durch die Gedrungtheit der Proportionen, einen neuartigen »Naturalismus« und eine detailreichere Wiedergabe erheblich von Scheiben dieser Periode. In Verbindung mit dem landschaftlichen Element deutet der Künstler an Stelle der Schachbrett-, Stickerei- und Webemuster auf dem blauen Hintergrund den wirklichen Himmel durch pilzförmige Wölkchen mit ausgezählten Rändern an, die aus dem grauen Überzug radiert sind.

Neben der »Mosesscheibe« vertreten zwei rechteckige Tafeln im Kölner Kunstgewerbemuseum diese Entwicklungsstufe: »Heilung des aussätzigen Naaman im Jordan« (2. Kön. 5) und »Athalia, die Mutter des Königs Ahasja von Juda läßt ihre Enkel töten, wobei der künftige König Joas von Joseba gerettet wird« (2. Kön. 11). Die Landschaft mit Baumgruppen, Felsstücken und Burgen in den beiden ersten Tafeln erinnert an die Kupferstiche des niederländischen Meisters der Liebesgärten um 1440.

In denselben Zyklus gehören wohl zwei schmale, spitzbogig abschließende Prophetenscheiben aus derselben Werkstatt in Schloß Herrnsheim und im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, die nach örtlicher Tradition aus dem Karthäuserkloster in Köln stammen sollen.

## 57

### Statuette des hl. Augustinus

Silber getrieben. — H 25,5 cm. — Niederländisch (Utrecht?), um 1500. — Stiftung Dr. Hubert Krantz

Die Züge des Heiligen, die Falten der Stirn, die Tränensäcke unter den Augen, die von den Nasenflügeln herabziehenden Falten, die stark ausgeprägten Jochbögen und die feine Andeutung eines schütterten Stoppelbartes haben geradezu porträthaften Charakter. Lockiges Haar quillt an den Seiten des breiten Gesichtes und über der Nasenwurzel unter der Mitra hervor. Sie ist mit spätgotischem Granatapfelornament reich verziert. Über dem Amiktus und der Albe trägt der Heilige das weite, durch eine Vierpaßschließe vor der Brust gehaltene Pluviale. Er hat es mit der linken Hand emporgezogen, so daß es in reichem Faltenspiel vor dem Körper liegt. Mit der rechten Hand hält der Heilige ein geöffnetes Buch, während die linke wohl ehemals einen Bischofsstab umfaßt hat.

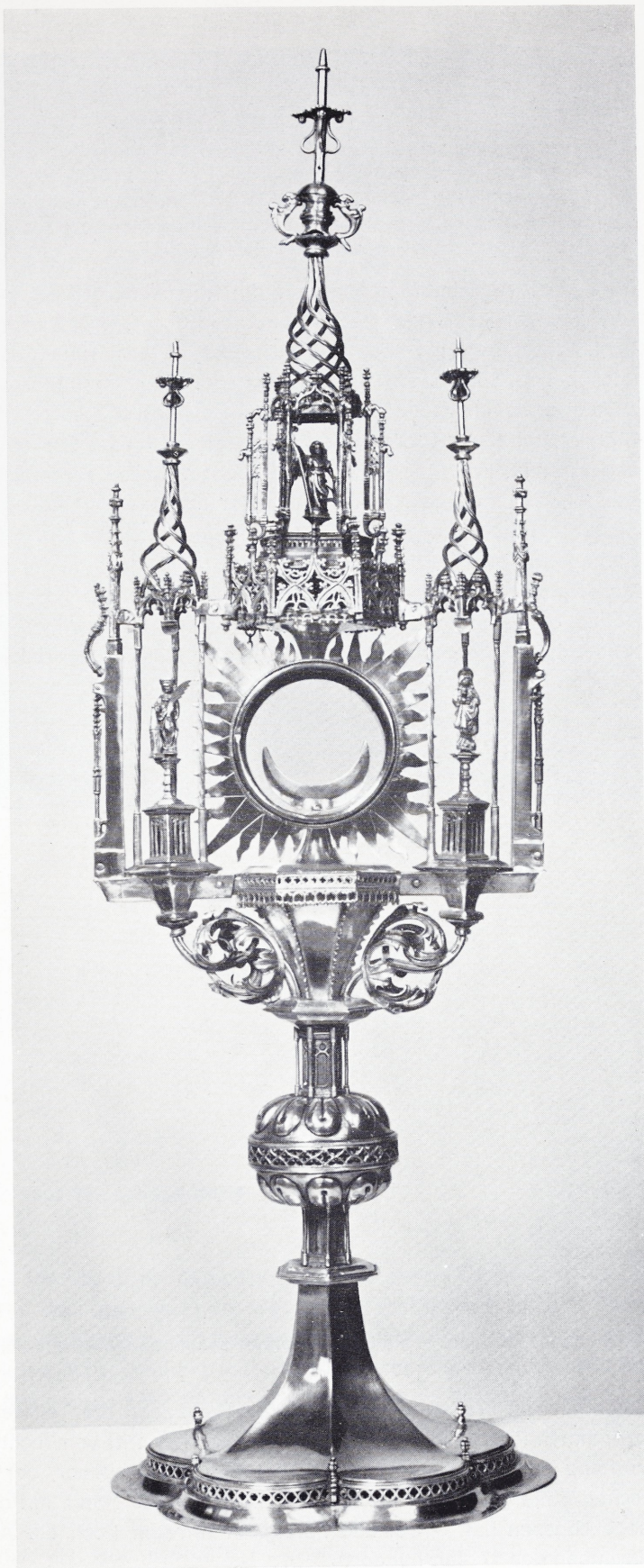
Die rustikale, etwas gedrungene Gestalt ist stilistisch schwer zu bestimmen, doch wird man ihre Heimat in den nördlichen Niederlanden oder in Westfalen annehmen dürfen. Der Freundlichkeit von Herrn Henri Michel und Dr. Ellen J. Beer danken wir die Kenntnis zweier unmittelbar zugehöriger Messinggüsse.













**Monstranz**

Silber und Messing vergoldet. — H 64,5 cm, B 20,3 cm. — Aachen (?), Anfang des 16. Jahrhunderts. Im 18. Jahrhundert wurde das ursprünglich als Zylinder-Monstranz gearbeitete Stück zur Sonnen-Monstranz umgearbeitet. Die Figur des hl. Michael in der Turmlaterne sowie die Turmbekrönung sind ebenfalls nicht ursprünglich. — Ausstellungskatalog, Die großen Jahrhunderte der Aachener Goldschmiedekunst, Aachen 1962, Heft 26 der Aachener Kunstblätter, Nr. 62 mit Abb.

Über dem sechspañförmigen, mit durchbrochenem Rand gearbeiteten Fuß erhebt sich der von einem plastischen Nodus unterbrochene Sechskantschaft. Reiches Akanthusblattwerk begleitet zu beiden Seiten ein sechseckiges, nach oben ausladendes Zwischenstück, über dessen Grundfläche sich ursprünglich der Hostienzylinder erhob. Unter dünnen, gedrehten, stützen-getragenen Baldachinen stehen zu beiden Seiten der heute von einem barocken Strahlenkranz umgebenen Hostienkapsel auf hohen Sockeln die Figürchen der hl. Katharina und einer hl. Frau mit Nimbus und Salbgefäß. Die Turmhelme sind spiralförmig gedreht und von Kreuzblumen gekrönt. Strebepfeiler mit gekrümmten Schmuckfialen begleiten zu beiden Seiten die körperlose Architektur. In einem sechseckigen Baldachin, der den ehemaligen Hostienturm bekrönt, steht die Figur des hl. Michael mit der Waage. Das Formenvokabular der Monstranz mit seinem an die Siegelschnurkapseln im Aachener Domschatz erinnernden Nodus, den eingerollten Fialen und dem üppig wuchernden Akanthuslaub, wie auch der Stil der beiden Heiligenfigürchen, erlaubt eine Lokalisierung in den Umkreis Hans von Reutlingens.

**Fayenceschüssel**

Durchmesser 55,5 cm. — Farben: Scherben sandfarben, Glasur weiß, Bemalung kobaltblau. — Frankfurt, um 1680.

Umgeben von breitem blumengeziertem Rand zeigt die Tellereintiefung die Darstellung eines vornehmen Paares in barocker Tracht. Der Herr tritt von rechts an die unter einem gerafften Vorhang sitzende Dame heran. Ein unbekleideter Amor, der einen Pfeil umfaßt, ist auf ihr rechtes Knie geklettert. Sie hält den Bogen in der Hand, mit dem der Liebesgott seine Waffe abgeschossen hat. — Stil und Farbigkeit verraten noch die Abhängigkeit von holländischen Fayencen des 17. Jahrhunderts.





60

#### Niederländische Fliesen des 17. und 18. Jahrhunderts

H ca. 27 cm, B ca. 27 cm.

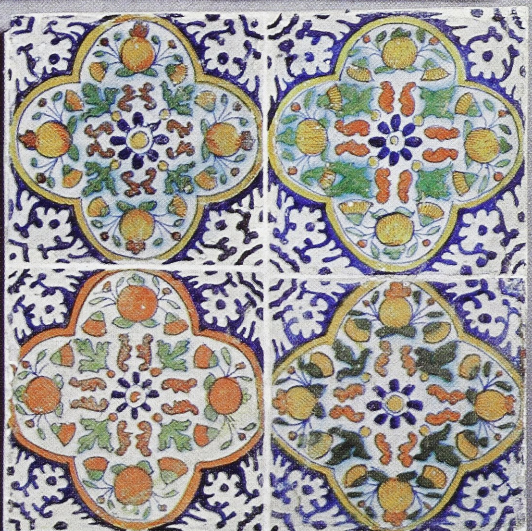
Die Räume des Couvenmuseums sind durch die Einbeziehung eines zum »Hof« hin gelegenen Annexbaus vermehrt worden. Bei den Überlegungen, wie man die im Couvenmuseum präsentierte Wohnkultur vom 17. bis 19. Jahrhundert noch besser veranschaulichen könnte, zeichnete sich die Möglichkeit ab, eine kostbare Sammlung vornehmlich niederländischer Fliesen hier anzugliedern. Als im Sommer des Jahres 1965 im Altonaer Museum zu Hamburg die Münchener Fliesensammlung von Johann Keller ausgestellt wurde, schrieb der Museumsleiter in seinem Katalogvorwort: »Möge die hier dargebotene Sonderausstellung verdeutlichen, wie sinnvoll es wäre, dem Museum eine solche Sammlung nicht nur vorübergehend anzugliedern«. Über den Charakter der Wechselausstellung hinaus wird hier mit Hilfe einer umfassenden Privatsammlung dem Couvenmuseum eine kostbare Abteilung hinzugewonnen.



Die große Sammlung von niederländischen Fliesen, die z. Z. der Drucklegung dieses Katalogs darauf wartet, im Couvenmuseum ausgestellt zu werden, veranschaulicht die Glanzzeit der niederländischen Fliesenproduktion der Zeit zwischen 1600 und 1750. Namentlich die großen Manufakturen von Rotterdam, Utrecht, Delft und Haarlem sind gut vertreten. Sie demonstrieren den 3. Höhepunkt in der Geschichte der Fliesen und lassen erkennen, daß sie sich anfangs durchaus von den beiden früheren Zentren Persien und der Iberischen Halbinsel anregen ließen. Auch italienische Vorlagen sind gern aufgegriffen worden. Die Palette war begrenzt, die Themenauswahl durch die Verwendung von Durchstechvorlagen ebenfalls eingeeengt. Ein weißer Hintergrund bildet im 17. Jahrhundert die Folie für die dargestellten Szenen. Das bevorzugte Blau weicht im 18. Jahrhundert dem Manganton. Mehrere, meist vier Fliesen werden zu größeren Mustern zusammengefügt. Blumen und Früchte, Vögel und andere Tierfiguren, aber auch Szenen aus dem Soldatenleben finden nunmehr Eingang in die Ikonographie der niederländischen Fliesen. Man begegnet Schiffen und Bauernhäusern, krähenden Hähnen und Käfigen mit Kanarienvögeln. Doch auch biblische Themen sind im 18. Jahrhundert beliebt gewesen. Geschult an den großen Vorbildern der Malerei, wird auch die Landschaft zum Thema der Fliesendekoration. Diese liebenswürdige Kunst der Fliesenkeramik, die mitunter in der Nachbarschaft der Volkskunst gedieh, ist heute zum begehrten Sammelobjekt geworden. Im Couvenmuseum wird der Sammlung dieser kleinen, kaum spannenbreiten Fayenceplatten nunmehr eine würdige Bleibe geschaffen.









Johannes Aalmis d. J. (\* 1714, † 1790)

61

### Fayencebilder »Die vier Jahreszeiten«

H 115 cm, B 65 cm. — Ehemals im Haus »Au Papegay« an der Place du Marché in Lüttich.

Der Binnenhof des Couvenhauses ist durch vier große Fayencebilder mit Darstellungen der vier Jahreszeiten bereichert worden. Im ersten Bildfeld erblickt man einen jungen Schäfer, der durch die Musik seines Dudelsackes das Herz der zuhörenden schönen Schäferin zu gewinnen sucht. Das Mädchen stützt sich, einer Blumengöttin gleich, auf einen umgestürzten Korb, aus dem in verschwenderischer Fülle liebliche Frühlingsblumen hervorquellen. Der reich ornamentierte Rahmen, der das Bild umgibt, trägt die stilistischen Merkmale der Louis-seize-Zeit, während die eigentliche Darstellung alle Zeichen früherer Entstehung aufweist. Dieser Kontrast der stilistischen Elemente erklärt sich aus der Verwendung berühmter Vorbilder, wie sie die Fayencemaler des 18. Jahrhunderts gerne benutzten. Auch in unserem Bild gibt sich die Kunst Watteaus und Bouchers als vorbildhaft zu erkennen. Im zweiten Fayencebild ist der Gruppe von Schäfer und Schäferin das Attribut einer reifen Korngarbe beigegeben. Der pastorale Zyklus erfährt im dritten Bild seinen Höhepunkt (s. Abb.). In ausgelassener Freude schüttet die Schäferin — aus der Flora ist eine Ceres geworden — Trauben aus ihrem Hut, nach denen der Schäfer greift. Dem vierten Bild liegt offenbar als Vorlage eine Darstellung aus einem anderen künstlerischen Umkreis zugrunde. In einer kargen winterlichen Landschaft unter entlaubten Bäumen hocken zwei frierende Putten, die sich an einem Reisigfeuer wärmen. Ein dritter eilt mit einem Bündel Äste herbei.

Die Kachelbilder befanden sich ehemals in einem Haus an der Place du Marché in Lüttich, das, im 16. Jahrhundert errichtet, den Namen »Au Papegay« (Zum Pagagei) führte. Im Jahre 1760 wich das alte Haus einem Neubau<sup>1</sup>.

Alle Bilder tragen die Signatur des Rotterdamer Fayenceformers und -malers Johannes Aalmis des Jüngeren. Er wurde 1714 geboren, war als Hauptmann der Ziegelbrenner und Zieglmaler von 1740 bis 1753 Mitglied des Vorstandes der St.-Lucas-Gilde und führte bis zum Jahre 1790 das väterliche Geschäft, das er 1755 übernommen hatte. Besonders hoch schätzte man seine großen zusammenhängenden Wandbilder in Manganviolett. Auch große Porträtkompositionen in der gleichen Technik sind von ihm bekanntgeworden. So hat er in einem aus dreißig Fliesen bestehenden Bild Friedrich den Großen porträtiert. — Man wird den Jahreszeitenzyklus erst dann ganz richtig bewerten, wenn man ihn im Zusammenhang der Raumgestaltung des 18. Jahrhunderts sieht, so wie jene prächtige Fliesendekoration des gleichen Meisters im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe, die aus einem Altonaer Bürgerhaus stammt.

<sup>1</sup> F. Pholien, Contribution à l'histoire de la céramique au pays de Liège — panneaux décoratives et carreaux de revêtement —, Lüttich 1909, S. 11 ff.









Pablo Picasso (\* 1881, lebt in Antibes)

62

### 8 Flachschen mit Stierkampfszenen

Rötlich-gelber Ton mit schwarzen Figurinen. — Durchmesser 41 cm. — Datiert: 1. 7. 59. — Nr. 19 von 50.

Die Stierkampf-Teller zeugen von dem Wunsch Picassos, mit Hilfe ungewöhnlicher Techniken stets neue gestalterische Möglichkeiten zu entdecken. Die ersten künstlerischen Exerzitien dieser Art reichen bei ihm ins Jahr 1946 zurück, als er in der Töpferwerkstatt Madoura in Vallauris die ersten Tonfigürchen geformt hatte. Ein Jahr später wird Picasso der Ton vollends zum Medium seiner künstlerischen Absichten. Er machte sich mit den technischen Grundlagen vertraut und erweitert sie, indem er vornehmlich in der farbigen Behandlung unbeschränkte Wege geht. Stumpfe und gleißende Oberflächen, Metalloxyde und Erden, daneben Emailfarben werden in den Dienst sublimen Stimmungswerte und faunistischen Lachens gestellt. Ein ganz neuartiger Figurenstil entsteht. Erinnerungen an mykenische Gemmen werden wach, doch scheinen es mitunter auch rot- und schwarzfigurige griechische Vasenmalereien gewesen zu sein, die Picasso zu seiner zeichenhaft abstrahierenden Formensprache inspiriert haben, wie er sie vornehmlich bei den Stierkampf- und Bacchanten-Darstellungen seiner Teller bevorzugt. Hinzu kommen plastische Wirkungen, die durch aufgelegte Reliefs oder eingetiefte Ränder



erzielt werden. Der Stierkampf-Zyklus lebt aus dem Kontrast des tonfarbigen Grundes und den schwarzen, ihm auferlegten Figurinen. Der ganze Ablauf eines Stierkampfes wird auf diesen Tellern geschildert, vom Einzug der Stierkämpfer über den Kampf der Toreros und Picadores bis hin zum schrecklichen Finale und dem Herausschleifen des toten Tieres. Dabei stehen seltsam volkskunsthafte Elemente neben großartigen formalen Schöpfungen. Mit diesem Zyklus, in dem vom Künstler spielend beherrschte Formmöglichkeiten zu einem Epos auf den Stierkampf gesammelt sind, ist nunmehr eines der zentralen Themen der Kunst Picassos im Suermondt-Museum beispielhaft vertreten.

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

63

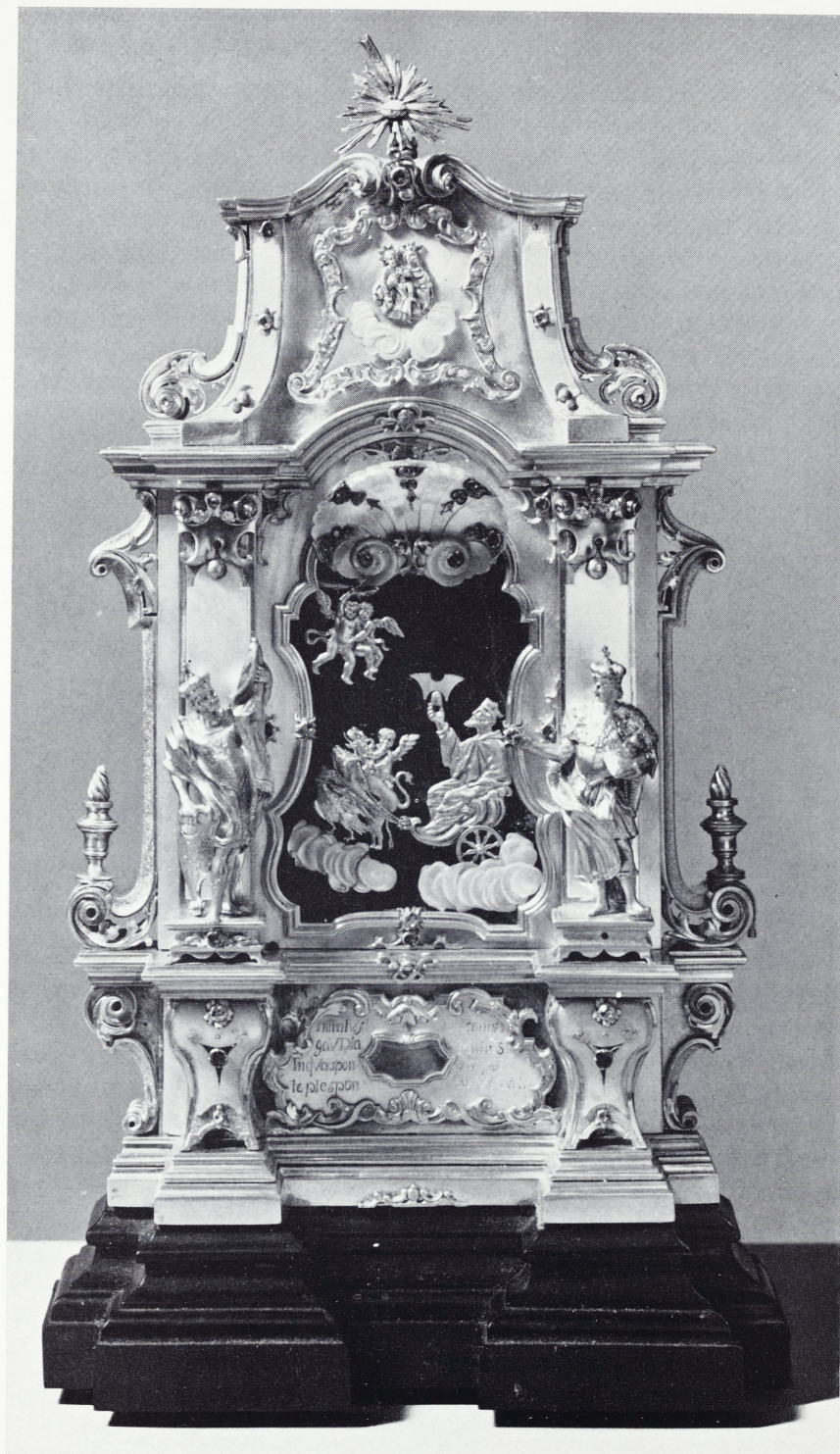
### Flachschale

Schwarzer Ton mit weißer Zeichnung. — Durchmesser 46 cm. — Signiert: H. Erni 1964.

Eingebunden in die Schale und entwickelt aus ihrer Rundform sieht man die Darstellung eines unbedeckten Paares. Mit knappen Strichen sind die Körperformen angedeutet, die sich, in große rhythmische Bezüge geordnet, zur kühnen Kreiskomposition versammeln.









Ferdinand Schachtl (Prag, 1. Hälfte 18. Jahrhundert)

64

#### Hausaltärchen

Silber vergoldet mit aufgelegten Perlmutterplatten, Altarblatt in Lapislazuli besetzt mit Diamanten, Rubinen und kleinen grünen und blauen Emailblumen. — H 25 cm, B 13,5 cm. — Bez. auf der linken Schmalseite: Opus Ferd. Schachtl, Pragae. — Prag 1729. — Gezeigt in der Ausstellung Prager Barock 1600 bis 1800, Prag 1938, Kat. Nr. 849. — Lempertz-Auktion 475, Köln 1963, Nr. 493, Tafel 8.

Der Aufbau des Altärchens ist dreigeschossig. Um die Reliquienkartusche in der Mitte der Staffel ist das Chronogramm angeordnet: IntratVs ILIloannes gaUDia MatrIs InqVaesponsa poLte plesponse VoCat (1729). Das darüber befindliche Altarblatt zeigt die Himmelfahrt des hl. Nepomuk, dessen Wagen auf Wolkenbänken in Perlmutter von den vier Evangelistensymbolen gezogen wird. Das zarte Relief ist in vergoldetem Silber auf Lapislazuli-Grund gehalten. Den oberen Abschluß der Komposition bildet eine mit Steinen besetzte Perlmuttermuschel. Vor den rahmenden Pilastern erscheinen die vollplastischen, silbervergoldeten Statuetten heiliger Könige. Der abschließende Giebel ist geschweift und rahmt ein Reliefbild mit Maria und dem Kind auf einer Wolkenbank. Die Bekrönung des Altärchens bildet das Auge Gottes im Strahlenkranz. Das Altärchen, das auf einem profilierten Ebenholzsockel ruht, entstand im Jahre der Heiligsprechung des Johannes von Nepomuk 1729.

65

#### Klappaltärchen

Silber, teilweise vergoldet, in Ebenholzfassung. — H 40 cm, B 26 cm. — Augsburg (?) um 1620. — Ehemals Sammlung Prof. Feulner, München.

In einem mittleren hochrechteckigen Schrein wird in einer Treibarbeit aus vergoldetem Silber das letzte Abendmahl geschildert. Eine reiche Renaissancearchitektur bildet den Rahmen der Darstellung. Durch einen Rundbogen öffnet sich der Blick in eine gebirgige Landschaft. Die Gestalt Christi, an dessen Brust der Lieblingsjünger ruht, ist leicht aus der Mitte nach links verschoben und durch einen mächtigen Pfeiler, der hinter der Gruppe aufragt, betont. Ein Strahlennimbus umfängt das Haupt des Erlösers, das wie im Gespräch leicht nach rechts dem Petrus zugewandt ist. Die Rechte ist im Redegestus erhoben, die Linke hält den Abendmahlskelch. Einer von den Zwölfen weist auf die Platte mit dem Osterlamm. Zwei der Jünger, muskulöse Gestalten, schließen nach vorn zu die Komposition ab. Vom Betrachter abgewandt, sind sie auf die zentrale Gruppe Christi und der übrigen Jünger bezogen und wirken dadurch als Repoussoirfiguren, die dem Bildaufbau seinen festen Halt und vorderen Abschluß geben. Die geöffneten Flügel zeigen die vier Evangelisten mit ihren Symbolen, während in geschlossenem Zustand die Büsten der vier Kirchenväter sichtbar werden. Zwei Putten, die zwischen sich eine Kartusche mit dem Emblem des Lammes halten, tragen den Altaraufbau. Seine Bekrönung bildet eine Piétàgruppe, die von kleinen Engeln gerahmt wird.





Fragt man nach der Heimat unseres Altärchens, so wird man auf Augsburg, das deutsche Goldschmiedezentrum der Barockzeit, verwiesen. Hier wohl ist es in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts entstanden. Seinen Meister, der durch keinerlei Signatur oder Beschauzeichen einen Hinweis auf seinen Namen gegeben hat, möchten wir im Umkreis jenes Künstlers suchen, der mit der Marke AH signierte, und wohl mit dem Augsburger Künstler Albrecht von Horn identisch ist. Er schuf 1620 den richtungsweisenden 2,5 m hohen ebensilbergefäbten Silberaltar, der 1751 aus der Husumer Schloßkapelle nach Kopenhagen<sup>1</sup> (heute Nationalmuseum) gelangte. Wie für diesen Altar Heinrich Goltzius' Passionsgeschichte als Vorbild für die Flügelreliefs und -gravuren gedient hat, so scheint sich auch der Meister unseres Klappaltärchens ähnlicher graphischer Vorlagen bedient zu haben.

<sup>1</sup> Zuletzt bei E. Schlee, *Gottorfer Kultur im Jahrhundert der Universitätsgründung*, Ausstellungskatalog, Kiel 1965, Abb. auf S. 384/385, Text S. 392 f.



**Aachener Kleiderschrank**

Eichenholz. — H 218 cm, B 158 cm, T 62 cm. — 2. Drittel 18. Jahrhundert.

Der fließende Übergang von den Seiten zur Türfront des Kastenschrankes wird durch abgechrägte Ecklisenen erreicht. Die Mittelfelder der beiden Türen sind reich profiliert und durch Rocaillenmuster, das mit dem Rahmenwerk verwachsen ist, in der Mitte oben akzentuiert, während die übrige Fläche leer bleibt. Das plastisch gebildete Gesims ist beiderseitig geknickt und durch eine reiche, durchbrochen gearbeitete Kartusche in der Mitte ausgezeichnet. Das Sockelgesims ruht auf kräftigen Kugelknäufen.





**Ziborium**

Silber. — H 29 cm, Durchmesser Fuß 13,7 cm. — Gewicht 496 g.

- a) Beschau: Doppeladler mit Jahreszahl 1711 (R<sub>3</sub> Nr. 5347)  
 b) Beistempel: Wappen des Fürstbischofs Joseph Clemens von Bayern (1694 – 1723) in der Form von 1711 (R<sub>3</sub> Nr. 5348) verschlagen. — Lüttich, 1715. — Literatur: H. Küpper, Barockes Silber aus rheinischen Sammlungen, Ausstellungskatalog, Aachen 1964, Nr. 354.

Über gewölbtem runden Fuß, der mit getriebenen Blatt- und Fruchtornamen vor gepunztem Fond streng dekoriert ist, setzt der gedrungene Schaft mit vasenförmigem Nodus an, auf dem die schmucklose Kupa ruht. Auf dem mit Akanthusblattwerk belegten Deckel steht das Kreuz über der Weltkugel. Kupa und Deckel zeigen innen stark abgenutzte Vergoldung.







68

### Ziborium

Silber getrieben mit neuerer Vergoldung. — H 38,3 cm, Durchmesser Fuß 18 cm. — Deckelkreuz später hinzugefügt. — Gewicht 1042 g. — Beschau: Pyr über S = 1767 — 1769 (R<sub>3</sub> Nr. 268), Meisterzeichen: AGW im Herzschild (vielleicht identisch mit R<sub>3</sub> Nr. 1012), Kupellenprobe unter dem Fuß. — Zugehörig ein altes Lederetui mit goldgepreßten Ornamenten. — Literatur: H. Küpper, Barockes Silber aus rheinischen Sammlungen, Ausstellungskatalog, Aachen 1964, Kat. Nr. 347. — Augsburg, 1767 — 1769.

Über gewölbtem Fuß mit fassoniertem Rand sitzt zwischen dünnen Schaftstücken ein dreiseitiger Vasennodus. Die Kupa ist in einen bewegten Rocaillenkorb gelegt. Als Verschluss dient ein gewölbter Deckel. Phantasievolle Rocaillenkompositionen geben der klaren Abwicklung wellige Konturen, deren Hauptlinien sich zu drei leicht gedreht verlaufenden Rippenlinien aufspalten. Auf dem Fuß, dem Korb und dem Deckel entstehen so je drei Reserven, die mit Blütenzweigen dekoriert sind.





Fritz Schwerdt (\* 1901, lebt in Aachen)

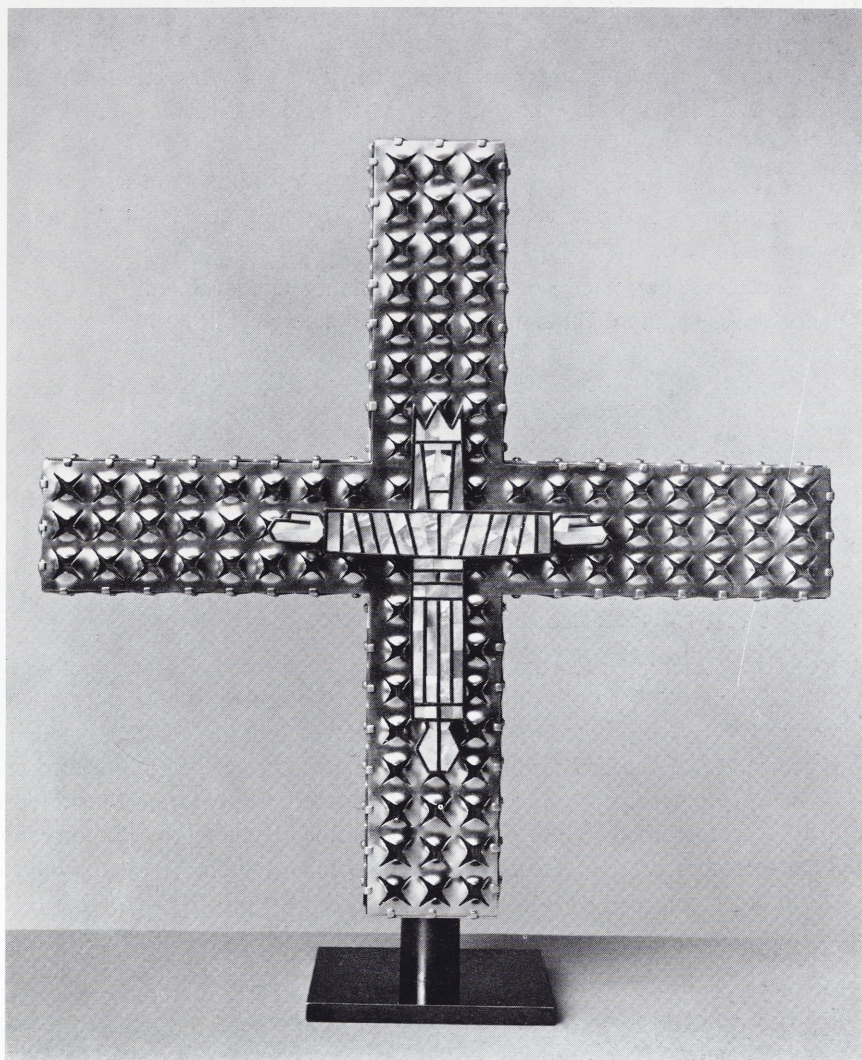
69

### **Baummonstranz**

Messing vergoldet. — H 49 cm, B 39,5 cm. — Entstehungsjahr des Entwurfs 1948.

Über rundem tellerförmigem Sockel erhebt sich ein konisch geformter Schaft. Drei »Äste« in Form von leicht gewölbten Kreissegmenten gliedern den »Stamm«, der von einer runden Pyxis bekrönt wird, die zur Aufnahme der Hostie bestimmt ist. Obgleich der Entwurf nicht von einer festen ikonographischen Idee ausgegangen ist, sondern in erster Linie die Harmonie formaler Elemente anstrebt, ist der Monstranz ein bildhafter Aussagewert zu eigen, der sie in die alte Bildtradition des Lebensbaumes stellt, der hier seinen hohen Sinn durch die bekrönende Stellung des Sanktissimums erfährt.





Fritz Schwerdt (\* 1901) und Hubertus Förster (\* 1929)

**70**

### **Altarkreuz**

Holzkern mit vergoldetem Messing und Perlmutt. — H (ohne Fuß) 42 cm, B 42 cm. — Aachen 1964.

Die Überlegung, daß gerade eine Sammlung moderner Kunst in musealer Präsentation »Individualität« haben müsse und sich von den Kollektionen anderer Museen abheben sollte, hat zu einer neuen Konzeption geführt, in der zeitgenössische Glasmalerei und Goldschmiedekunst, Techniken, die gerade in Aachen als besonders gewachsen erschienen, Heimatrecht gewonnen haben.

Unter den gewichtigen Werken, die hier den Ausgangspunkt zur weiteren Sammeltätigkeit bilden, nimmt ein Altarkreuz eine besondere Stellung ein. Es entstand in der Aachener Werkstatt von Fritz Schwerdt und Hubertus Förster. Die gleichlangen Balken dieses griechischen Kreuzes sind aus Eichenholz und mit vergoldetem Messing beschlagen.



An die Pracht mittelalterlicher Gemmenkreuze erinnernd, ist dieses Kreuz Symbolzeichen des verherrlichten Erlösers. So ist auch die Christusgestalt in Perlmuttmosaik nicht der Leidenskruzifixus, sondern der schon am Kreuz triumphierende Salvator mundi. In der Einfachheit der Gestaltung, dem schimmernden Glanz des Perlmuts, den schwarzen Metallkonturen, bildet diese Figur gleicherweise eine ornamentale Einheit mit dem Kreuz selbst.

Der goldschimmernde Mantel des Holzes zeigt in drei Reihen angeordnete »Aufplatzungen«, die den Stamm sichtbar werden lassen und damit Leidenskreuz und Crux gemmata zur geistigen und formalen Einheit verbinden.

Eine ähnliche Arbeit haben die beiden Aachener Goldschmiede für die Ostberliner Hedwigs-kathedrale geschaffen. Unter ihrer monumentalen Kuppel steht zentral angeordnet der Block des Opferaltares mit dem Kreuz.

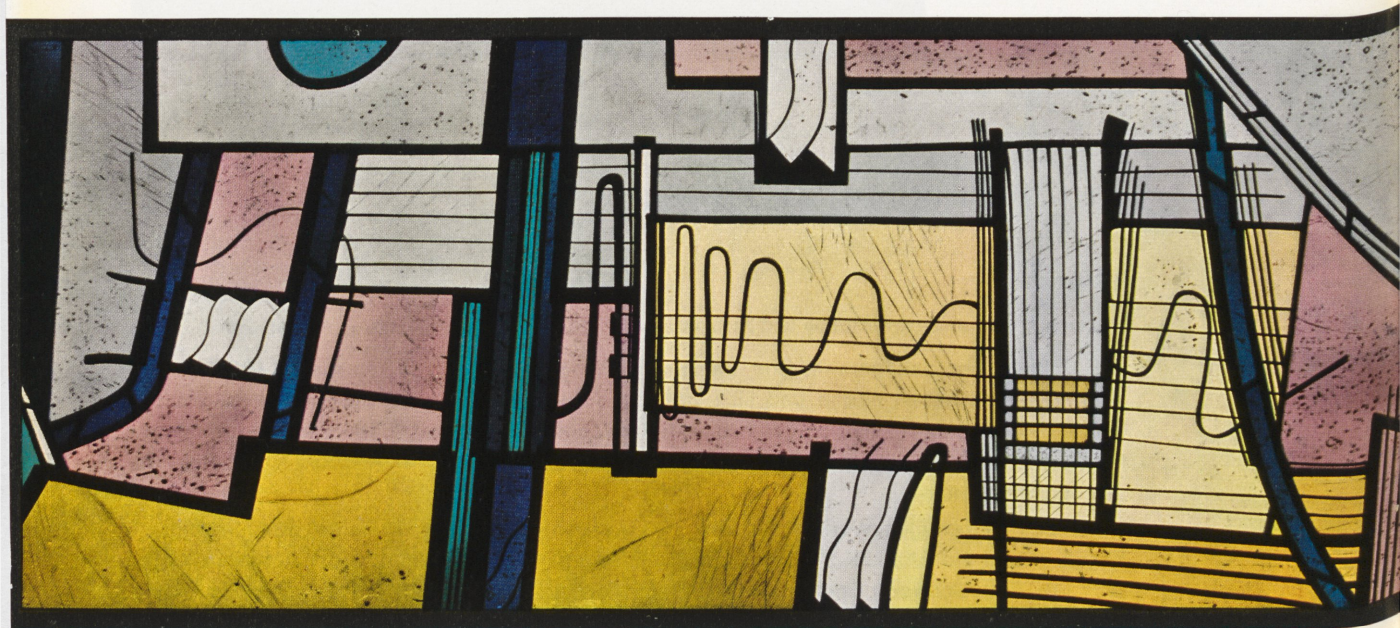
## 71

### Glasfenster der Gegenwart

(Vgl. zu den Abb.: Rheinisches Bilderbuch, 100 Jahre Rheinische Glasmalerei, Neuß 1959, Tafel 35, Abb. 118, 27, 29, 112, 111 und Tafel 25.)

Aus der Überlegung heraus, der modernen Abteilung des Museums einen besonderen Akzent zu geben, wurde im Jahre 1965 eine Abteilung moderner Glasfenster begründet. Gerade in Aachen hat diese Art der angewandten Kunst seit vielen Jahren ihre Heimstatt. Einige ihrer wichtigsten Vertreter und Begründer sind in Aachen heimisch gewesen, andere arbeiten noch heute hier. In dieser Abteilung soll der Versuch gemacht werden, die Entwicklung der modernen Glasmalerei bei Thorn Prikker beginnend bis heute aufzuzeigen. Bisher gelangten Arbeiten von Thorn Prikker, Heinrich Campendonk, Anton Wendling, Ernst Jansen-Winkeln, Wilhelm Rupprecht, Peter Hecker,

Georg Meistermann 1957







John Baker 1957

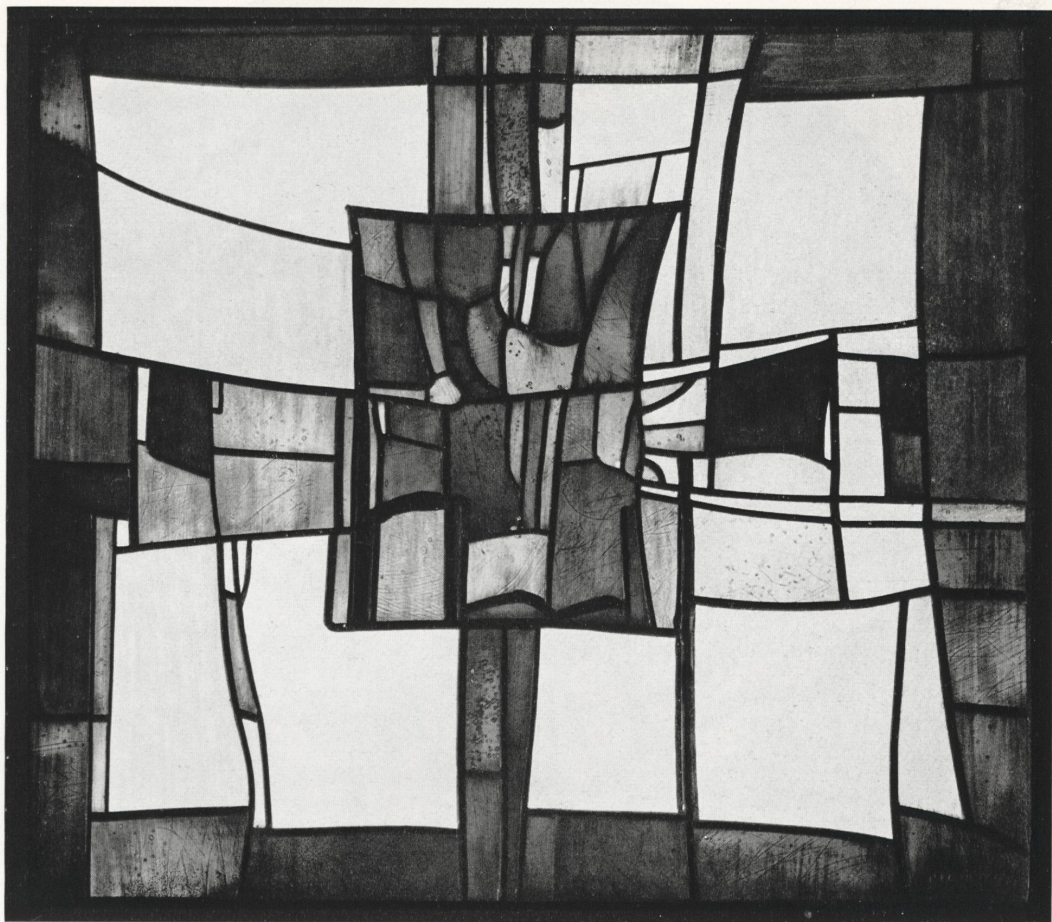
Hans von Stockhausen, Maria Katzgrau, Ludwig Schaffrath, Fritz Winter, Joachim Klos, Kurt Bielecki, Daan Wildschut, Gerdur Helgadóttir, John Baker, Pierre Fichet, Hubert Spierling, Helmut Lander, Victor Vasarely, Paul Reynard, Friedrich Oidtman, Cesarina Seppi, Anne Schneider-Lang, Georg Meistermann, Ludwig Gies und Raoul Ubac in die ständige Sammlung. Dabei wurde nicht zuletzt Wert darauf gelegt, die verschiedenartigen Techniken zu demonstrieren. So ist ein eigener Raum den Glasbetonreliefs vorbehalten. Kopien dreier bedeutsamer Chartreser Scheiben aus dem späten 12. bzw. frühen 13. Jahrhundert sollen zudem die höchste Blütezeit der Glaskunst vergegenwärtigen. Konfrontiert mit Pierre Fichets »Le sacre coeur« und einem Originalentwurf Anton Wendlings für die Aachener Domfenster, wird die geistige Verwandtschaft offensichtlich, die die Leistungen unserer Zeit mit den klassischen Schöpfungen der Glasmalerei verbindet. Den Scheiben gesellen sich Bleiarmierungen von Fenstern des 13. Jahrhunderts aus dem Kölner Dom. In ihrer abstrakten Schönheit bilden sie einen wirkungsvollen Kontrast zu den farb- und lichtgesättigten Glasmalereien.





Kurt Bielecki 1958





Pierre Fichet 1958

Fritz Winter 1957







Raoul Ubac 1958



