

Neuerwerbungen, Stiftungen und Dauerleihgaben für das Suermondt-Museum

angezeigt von Ernst Günther Grimme

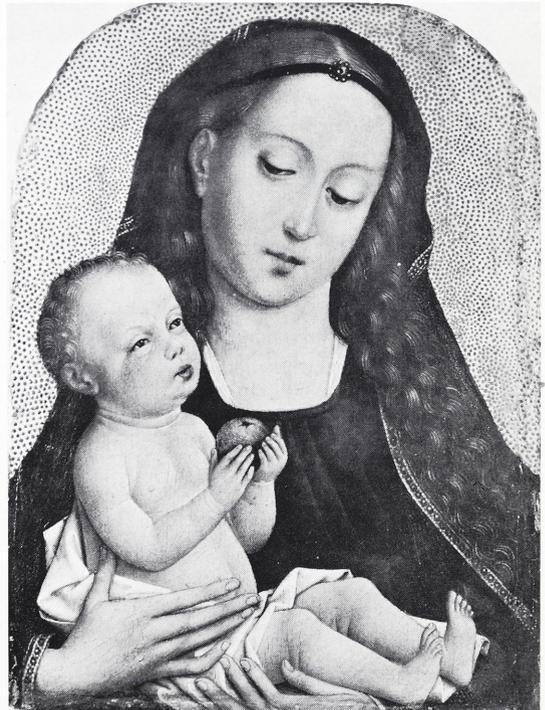
Eine Marien tafel vom Meister der Magdalenenlegende

Dem großzügigen Vermächtnis von Monsignore August Licht, der am 2. Oktober 1973 verstorben ist, dankt das Suermondt-Museum ein Juwel altniederländischer Malerei (Titelbild u. Abb. 1). Auf einer 29 cm hohen und 21 cm breiten Eichenholztafel ist die Halbfigur Mariens mit dem Jesusknaben dargestellt. Vor goldenem, rot punziertem Grund hebt sich in klarem pyramidalem Aufbau das von einem blauen Schleier umfangene Haupt Mariens ab. Dem modischen Schönheitsideal der Entstehungszeit entsprechend, wird die hohe Stirn besonders betont. Ein juwelgeziertes Samtband hält das Haar, das seitlich in weichen Wellen auf Brust und Schultern herabfällt. Unter den hochgewölbten Brauenarkaden blicken die niedergeschlagenen Augen Mariens auf den Betrachter herab, der als der eigentliche Partner des Bildes gedacht werden muß. Die Brauenbögen gehen in den feinen Nasenrücken über. Das Oval des Gesichtes ist leicht auf die linke Schulter herabgeneigt und bildet dadurch das kompositionelle Gegengewicht zu der Gestalt des Jesusknaben, der auf den Händen der Mutter sitzend, die linke Bildhälfte bestimmt. Sein ernstes, dabei doch kindhaft fülliges Gesicht ist leicht nach oben gewandt. Der aufwärts gerichtete Blick fixiert die geistige Kraftlinie, die ihre Entsprechung im diagonal abwärts gerichteten Schauen der Mutter findet. Das Kind hält in seinen Händen einen Apfel, der formal die Mittelachse des Bildes, die durch den Kopfschmuck, die Nase, den Mund und die Hände Mariens gebildet wird, mitbestimmt. Die Frucht ist als marianisches Symbol zu deuten, das Maria als der neuen Eva, die die Sünde der ersten Eva gesühnt hat, zugeordnet ist.

Die ins Suermondt-Museum gelangte Tafel läßt sich einer Gruppe von Mariendarstellungen zuordnen, die mit dem Werk des sogenannten Meisters der Magdalenenlegende verbunden wird. Dieser südniederländische Anonymus hat gegen Ende des

15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts vermutlich in Brüssel gearbeitet. Man hat in ihm einen Hofmaler der Habsburger vermutet. Sein Notname wurde aus einem umfangreichen Altarwerk mit Szenen aus dem Leben der hl. Magdalena gewonnen. Die einzelnen Tafeln befinden sich heute in Budapest, Kopenhagen, Philadelphia und Schwerin. Durch Stilanalyse konnten etwa 50 Altarwerke, eine Reihe von Bildnissen und Madonnentafeln als sein Oeuvre charakterisiert werden. Gerade bei den Darstellungen Mariens mit dem Kind

Abb. 1 Aachen



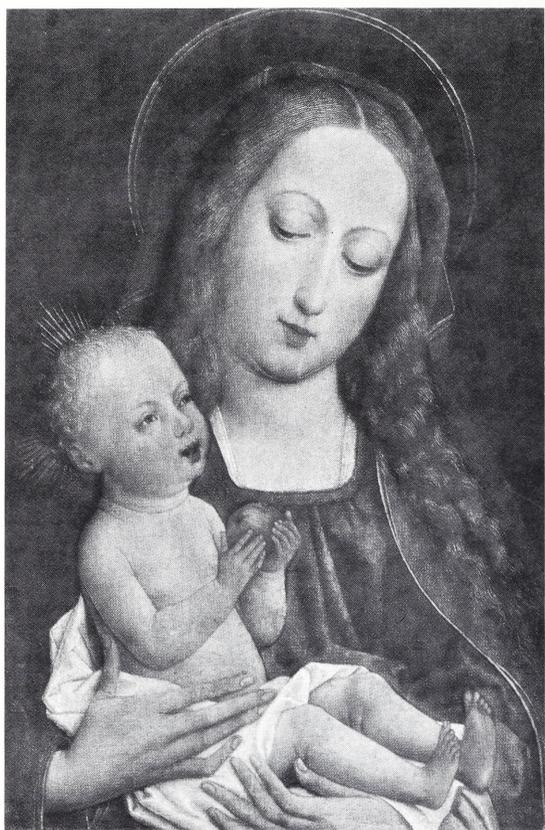


Abb. 2 Leningrad



Abb. 3 Rotterdam

erweist sich unser Meister in starker Weise von Rogier van der Weyden abhängig. Friedrich Winkler hat ihn zusammen mit Colijn de Coter als das »Bindeglied zwischen der lang blühenden Rogier-Werkstatt und derjenigen des Barent van Orley in Brüssel« bezeichnet. Max Friedländer identifiziert ihn mit Pieter von Coninxloo (1481–1513 nachweisbar), der für den Mechelner Hof der Statthalterin Margarethe von Österreich gearbeitet hat.

»Vielen Madonnen in Halbfigur, die als wohlfeile Ware aus seiner Werkstatt hervorgingen, ist Goldgrund, gemustert mit dunklen Punkten, eigen ... Die Bewegungsmotive gehen vielfach nachweislich oder vermutungsweise auf Rogier van der Weyden zurück.« (M. Friedländer) Es sind vornehmlich die drei Tafeln in der Leningrader Eremitage



Abb. 4 ehemals New York

(Abb. 2), im Museum Boymans–van Beuningen in Rotterdam (Abb. 3) sowie eine Tafel, die sich ehemals im New Yorker Kunsthandel (Abb. 4) befand, denen sich das Aachener Bild unmittelbar anschließen läßt. Dabei entsprechen die Leningrader und New Yorker Tafeln am ehesten der Charakterisierung stilistischer Eigenart, wie sie Friedländer für den Meister der Magdalenenlegende gewonnen hat, wenngleich man heute seinen Stil sicherlich differenzierter und weniger negativ beschreiben müßte. Thematisch entsprechen sich am unmittelbarsten die Tafeln in New York und Aachen. Hier stimmen sogar Details – wie das Stirnband mit dem Juwel, das in Leningrad und Rotterdam fehlt – überein. Lediglich der Schleier, der in den Bildern von Rotterdam und New York in Höhe der Brust über das Gewand fällt, fehlt in Aachen. Die Rotterdamer Version ist in ihrer stärker linear betonten Anlage dem Marientyp Rogiers am nächsten. In dem Aachener Bild scheinen die von Friedländer beschriebenen Stilmerkmale: »puppenhaft leeres Antlitz mit dunklen,

flachliegenden Augen, wie aus Holz gedrechselt und lackiert, geschlossener, ein wenig vorgedrückter Mund mit scharf abgesetzten, wie geschminkten Lippen«, überwunden. Man ist geneigt, hier die späteste Version innerhalb der Werkstatt des Meisters der Magdalenenlegende zu sehen, nicht im Sinne eines fortgeschrittenen Stils als vielmehr in der Überwindung einer formalen Erstarrung, mit der Friedländer die Eigenart des Meisters allzu einseitig fixiert hat. Das wird um so deutlicher, wenn man weitere Marien Tafeln, die man dem Meister der Magdalenenlegende zuschreibt, im Bonner Landesmuseum und im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln in die Betrachtung einbezieht. Gerade im Vergleich mit der letztgenannten Tafel, in der Maria dem Kind die Brust gibt, erheben sich Zweifel, ob hier noch vom gleichen Meister gesprochen werden kann oder ob nicht doch zwischen dem Künstler, der die Tafeln in New York, Bonn und Köln geschaffen hat, und dem Maler der Leningrader, Rotterdamer und Aachener Tafeln geschieden werden muß.

Eine maasländische Anna – Selbdrittgruppe

Im Berichtsjahr gelangte aus der Sammlung Hubert Lüttgens, Aachen, eine kostbare Skulpturengruppe der stehenden Mutter Anna und Maria mit dem Kind (Abb. 5) als Leihgabe ins Suermondt-Museum. Die aus Eichenholz geschnitzten Figuren haben eine Höhe von 81, bzw. 52 cm und präsentieren sich in der weitgehend erhaltenen Schönheit ihrer alten Farbigekeit. Sie sind im 3. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts entstanden. Während sich gerade im Rheinland zahlreiche Darstellungen der sitzenden Mutter Anna mit Maria und dem Christkind aus der zweiten Hälfte des 15. und dem Beginn des 16. Jahrhunderts erhalten haben, sind Standgruppen dieser Art äußerst selten. Noch eignen der Mutter Anna hier nicht jene matronenhaften Züge, wie sie in späterer Zeit in mitunter treuherziger Wiedergabe so gerne dargestellt werden. Nur das Kopftuch mit dem Kinngewände deutet auf den Stand der verheirateten Frau. In den Gesichtszügen finden sich keine individuellen Merkmale bestimmter Personen, denn Porträthaftigkeit ist dieser Zeit fremd. Die Gesichter von Mutter und Tochter sind von schicksalloser Jugend. Der zu leichtem Lächeln entspannte Mund mutet wie eine Erinnerung an das »Sourire de Reims« an. In weichem Faltenfluß

umgibt ein Kopftuch das ovale Gesicht Annas. Große, zur Beuge des rechten Armes hin geraffte Diagonalfalten bestimmen die Drapierung des Mantels. In der rechten Hand hält die Mutter ein Buch, während sie mit der Linken die Hand der Tochter ergreift. Maria trägt ein schlichtes, über der Hüfte gegürtetes Kleid, dessen kräftige Röhrenfalten in Knickformen dem Boden aufliegen. Unter der Last des Kindes, das Maria auf dem linken Arm trägt, ist der Körper nach rechts ausgebogen. Das fein angedeutete Kontrapostmotiv gewinnt dadurch an formaler Überzeugungskraft. Das Christkind hat die rechte Hand zum Segensgestus erhoben und schaut zum Betrachter herab.

Unsere Anna Selbdritt gehört stilistisch zu einer Figurengruppe, die sich auf Grund der beiden nächstverwandten Plastiken – die Madonnen der Lütticher Servatiuskirche und der Pfarrkirche zu Rijkhoven (aus der Deutschordenskommende zu Altenbiesen) im Lütticher Raum lokalisieren läßt¹. Auch die schöne silbergetriebene und vergoldete »Madonna mit dem Stifter« im Aachener Domschatz steht im weiteren Umkreis dieser hochbedeutenden Werkstatt.



Abb. 5

Nach der Erstpublikation durch den Verfasser in den Aachener Kunstblättern 1961² wurde die Fachwelt auf die Gruppe der Sammlung Lüttgens aufmerksam und erkannte in ihr eines der stilbildenden Werke seiner Epoche. So vertrat sie neben Werken aus dem Domschatz die Stadt Aachen in der Köln-Brüsseler-Ausstellung »Rhein und Maas« 1972³. Das Suermondt-Museum schätzt sich glücklich, mit dieser singulären Anna-Selbdrittgruppe seiner Skulpturensammlung einen bedeutsamen Akzent geben zu können.

ANMERKUNGEN

- ¹ E. G. Grimme, Beobachtungen zu einigen Madonnenskulpturen des hohen Mittelalters im Lüttich-Aachener Raum, in: Aachener Kunstblätter, Bd. 24/25, 1962/63, S. 158ff.
- ² Ders., Meisterwerke christlicher Kunst aus Aachener Kirchen- und Privatbesitz. Aachener Kunstblätter, Bd. 23, 1961/62, S. 22/23.
- ³ Kat. Rhein und Maas, Köln 1972, S. 367, N 12.

Eine spätgotische Gruppe der »Flucht nach Ägypten«

Mit Unterstützung des Landschaftsverbandes Rheinland sowie privater Stifter wurde eine Eichenholzgruppe der »Flucht nach Ägypten« erworben. Sie ist im Rücken ausgehöhlt und hat eine Höhe von 108 cm. Reste der ursprünglichen Bemalung sind im Rot des Untergrundes, dem Blau des Mantels, dem Rot des Futters und den vergoldeten Haaren der Mutter erhalten.

Maria sitzt dem Betrachter fast frontal zugewandt auf dem Esel. Ihr Blick ist auf das gewickelte Kind gerichtet, das sie im rechten Arm hält. Der Mantel fällt vom Kopf über die Schultern herab und bedeckt die Füße. Mit der Linken rafft Maria den Saum, der halbkreisförmig vor ihren Knien hochgenommen wird.

Abb. 6



Bei dieser Gruppe handelt es sich um eines der außerordentlich seltenen Werke, in denen künstlerische Qualität und ikonographische Aussage in glücklichster Weise verschmolzen sind. Sie ist um 1500 entstanden und läßt erkennen, wie die Intention des Schnitzers dahin ging, das Ereignis in die Gegenwart zu projizieren. Maria ist nach Art der Bürgersfrauen an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert gekleidet, das Kind entsprechend gewickelt. In der von leichter Melancholie überschatteten Schönheit der Gruppe verbindet sich echte Volkstümlichkeit mit hohem formalen Anspruch. Im Amsterdamer Rijksmuseum bietet sich eine Utrechter »Flucht nach Ägypten«, die aus dem Rathaus von Wijk-bij-Duurstede stammt, zum Vergleich an (Abb. 7).

Abb. 7



Eine ähnliche Gruppe vom Niederrhein im Emmericher Waisenhaus betont stärker die mütterliche Hinwendung zu dem in den Armen Mariens geborgenen Kind (Abb. 8).

Literatur:

Kat. »Große Kunst des Mittelalters«, Köln 1960, Nr. 66, Taf. 63. – W. Beeh und H. Schnitzler, *Bewahrte Schönheit*, in: *Aachener Kunstblätter*, XXI, 1961, Nr. 50, Taf. 47. – E. G. Grimme, *Deutsche Madonnen*, Köln 1966, Nr. 42 m. Abb. – Kat. »Weltkunst aus Privatbesitz«, Köln 1968, Nr. D 81, Abb. 45. – W. Beeh in Verbindung mit H. Schnitzler, *Bildwerke des Mittelalters 1200–1530* aus einer Privatsammlung, Darmstadt 1968, Kat. Nr. 44, Abb. Seite 103.

Abb. 8



Skulptur einer Heiligen Jungfrau

Seit geraumer Zeit bewahrt das Suermondt-Museum die Skulptur einer Heiligen Jungfrau aus der Zeit um 1380 (Abb. 9) als Leihgabe aus Privatbesitz. Sie ist das kostbarste Beispiel der Plastik des 14. Jahrhunderts in dieser reichen Sammlung und repräsentiert den Typ reifer gotischer Plastik am reinsten. Die Plastik ist aus Lindenholz

und vollrund gearbeitet. Die Höhe mißt 93 cm. Die ursprüngliche Fassung, das Weiß des Untergewandes mit braunen Säumen und großen rhomboiden Mustern, das Rot des blaugefütterten Mantels und das Braun des Haars sind nahezu unversehrt erhalten. Leider fehlen die Unterarme, und auch die Krone hat im Laufe der Jahrhunderte

einige Zacken eingebüßt. In leichter Neigung beantwortet das gekrönte Haupt den Gegenschwung des grazilen Körpers. In melodischem Rhythmus ist der Mantel über die Arme gelegt, links in einer Kaskade fallend, rechts die Stoffmassen in einem Bausch versammelnd. Ein Stirnband hält das Haar zusammen und läßt es in lockerer Ordnung über den Rücken gleiten. O. Schmitt und G. Swarzenski¹ bezeichnen die Figur als »bayrisch, um 1400«. Dagegen lokalisieren W. Beeh und H. Schnitzler² das Werk in die steiermärkische Stilprovinz vor dem Auftreten des Meisters von Grosslobming und führen eine Apostelfigur aus Pernegg (Abb.10), die in das 9. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts gehört, zum Vergleich an. Der knappere Faltenstil der weiblichen Heiligen spräche jedoch für eine etwas frühere Datierung.

Mit der gekrönten Jungfrau wird, wenn die Verhandlungen zu einem glücklichen Ende führen,

Abb. 9



Abb. 10

ein Werk in die Sammlung des Suermondt-Museums einziehen, das vom Charme des sich vorbereitenden »weichen Stils« gekennzeichnet ist und den Betrachter ahnen läßt, in welchem hohen Maße die Fassung den Gesamteindruck einer mittelalterlichen Figur mitträgt und – bestimmt.

ANMERKUNGEN

¹ O. Schmitt und G. Swarzenski, Meisterwerke der Bildhauerkunst in Frankfurter Privatbesitz I, Frankfurt 1921, S. 13, Abb. 35. –

² W. Beeh u. H. Schnitzler, Bildwerke des Mittelalters 1200–1530 aus einer Privatsammlung, Darmstadt 1968, S. 26, Kat. Nr. 16, T. auf S. 68.



Abb. 11
»Aachener Vitrinenschränk« aus der Zeit um 1740

Ein Aachener Vitrinenschrank für das Couven-Museum

Im Berichtsjahr gelangte aus der Sammlung Hubert Lüttgens ein kostbarer Aachener Glasschrank als Dauerleihgabe ins Couven-Museum. Er zeigt die vollendete Ausprägung dieses Möbeltyps. Das weich modellierte Gurtgesims grenzt Vitrine und Unterteil nicht gegeneinander ab, sondern bildet einen flüssigen Übergang. Auf Schubladengeschoß und Mittellisene wird verzichtet. Die abgeschrägten Ecken sind verglast, so daß an der Vitrine ein Höchstmaß an Transparenz erreicht wird. Die Türen im Aufbau sind durch sanft geschwungene Sprossen mit den typisch Aachener »Spinnen« gegliedert. Das Hauptgesims hat die charakteristische Schweifung mit einer temperamentvollen Zuspitzung, die wie das Zusammentreffen zweier Brandungswellen anmutet. Das Schnitzwerk des Schrankes ist reich gestuft und gibt dem Möbel

seine eindrucksvolle Oberflächenmodellierung. Bezeichnend für Aachener Schränke der reifen Zeit sind auch die gestreckten Proportionen. Der Einschub der durchbrochenen Ecklisenen, die durch kräftige Rocaillemotive gegliedert werden, wirkt der Rechtwinkligkeit entgegen und bindet den Schrank dem Raumganzen harmonisch ein. Im Gegensatz zu Lütticher Möbeln der gleichen Zeit ist die verglaste Vitrine wesentlich höher als das geschlossene Unterteil. Wie stets in Aachen ist auf Farbe völlig verzichtet. Alle Formen werden aus dem vollen Holz heraus gewonnen. Eine kostbare Porzellansammlung, die ihre Aufstellung in der Vitrine gefunden hat, steigert die repräsentative Schönheit dieses Schrankes, der im Couven-Museum nunmehr die Glanzepoche der Aachener Möbelkultur im 18. Jahrhundert gültig vertritt.

Albert Baur: »Römisches Gastmahl«

Als Vermächtnis von Frau Mia Vossen-Talbot, einer Enkelin von Professor Albert Baur, gelangte jetzt ein charakteristisches Werk des aus Aachen stammenden Historienmalers in die Sammlung des Suermondt-Museums. Damit erinnert nunmehr ein typisches Werk an eine der profiliertesten Künstlerpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts in Aachen. Gemäß dem künstlerischen Anliegen seiner Zeit hat der am 7. Juli 1835 in einem Haus in der Jakobstraße geborene Albert Baur sein Schaffen in den Dienst der Historienmalerei gestellt. Der große Eindruck, der ihn bestimmte, statt des Eintritts in das väterliche Bankgeschäft die unsichere Laufbahn des Künstlers anzutreten, waren Rethels Fresken im Krönungssaal des Aachener Rathauses. Wo immer ihn sein Weg hinführte, sei es 1860 an die Düsseldorfer Akademie, sei es einige Jahre

später zu Moritz von Schwind nach München, sei es 1872 an die Kunstschule in Weimar, stets standen ihm die Monumentalgemälde des großen Aachener Landsmannes vor seinem geistigen Auge. Und so waren es auch Themen, die mit der Geschichte Aachens in Beziehung standen, die ihn zeitlebens beschäftigten. So hatte sein erstes großes Bild die Überführung des Leichnams Ottos III. über die Alpen zu seiner Aachener Gruft zum Gegenstand. Seine letzten monumentalen Aufträge führten ihn ins Aachener Rathaus zurück, wo er nunmehr seine künstlerische Kraft an den Werken seines großen Vorbilds Rethel messen konnte. Im Treppenhaus entstanden die beiden Monumentalschöpfungen zu Vorwürfen aus der Geschichte Aachens. Die erste zeigt den legendären Legionär Granus, wie er die heißen Quellen entdeckt. Die

zweite versammelt die Vornehmen und Mächtigen der Stadt um Friedrich Barbarossa, der sie schwören läßt, in einem Zeitraum von vier Jahren ihre Stadt mit einem Mauerring zu umgeben. In einem für die damalige Zeit charakteristischen Versuch der Vergegenwärtigung haben prominente Aachener zu der Patriziersammlung in diesem Bild Modell gestanden. Heute verdecken die eindrucksvollen Schaubilder aus der Karlsruhlausstellung des Jahres 1965 die Ruinen dieser Wandbilder, ohne uns vergessen machen zu können, daß einmal entschieden werden muß, was aus Baur's riesigen Historienmalereien werden soll. Ölstudien zu diesen Werken bildeten die Hauptanziehungspunkte der Ausstellung im Suermondt-Museum »Von Rethel bis Davringhausen« (1974).

Nunmehr erlaubt das neu in den Besitz des Hauses gelangte »Römische Gastmahl«, den Künstler in seiner Eigenart und seiner Stellung innerhalb der Malerei des 19. Jahrhunderts wieder besser zu studieren. Längst ist die Mißachtung dieser Kunst, die in ihrer Doppelfunktion als Historien- und Salonmalerei fast dem Verdikt der Lächerlichkeit preisgegeben worden war, einer gerechteren Beurtei-

lung gewichen. Man entsinnt sich der großen Ahnen solcher Bilder, so etwa Feuerbachs »Gastmahl des Plato« von 1860. Man begreift wieder, wie das hohe Maß handwerklichen Könnens und die Inkarnation des Zeitgeistes diese Bilder gleicherweise zu künstlerischen und kulturhistorischen Dokumenten machen. In dem nunmehr ins Suermondt-Museum gelangten Bild tut man einen Blick in den Sklavengang, in dem Tamburinschlägerinnen, Pastetenträger, Blumenstreuer und laubbekränzte Weinschlauchträger den Anweisungen des »Oberhofmeisters« lauschen. In geschickter Bildregie sind die Gruppen formal oder durch Blickrichtungen miteinander verklammert. Die Milieuschilderung verrät das genaue Studium der geschichtlichen Quellen, wobei auch hier Zeitgenossen des Malers antike Gewandungen angelegt haben.

Das Suermondt-Museum dokumentiert mit dem Bild von Albert Baur eine wichtige Epoche Aachener Malerei im Zeitalter des Historismus und dankt Herrn Museumsdirektor i. R. Dr. Felix Kuetgens für seine freundliche Vermittlung.

Abb. 12

