

Neuzugänge zu den Sammlungen des Suermondt-Museums und des Couven-Museums

angezeigt von Ernst Günther Grimme

Vier romanische Säulenfiguren

Kalkstein. – Höhe ca. 100 cm. – Relieffiguren (mit der zugehörigen Säule aus einem Stück gearbeitet). – Erhaltung insgesamt gut, Verwitterungsschäden vornehmlich am Kopf der einen Prophetenfigur, sowie an der Nase der Remigiusfigur. – Ohne Fassung. – Vermutlich um 1140/50.

Im Berichtsjahr gelangten vier romanische Säulenfiguren in die Skulpturensammlung des Suermondt-Museums: Ein hl. Remigius, ein hl. Bartholomäus (?) sowie zwei Propheten.

Bei der Skulptur des heiligen Remigius werden unter der ornamentierten Bordüre der Mitra stilisierte Locken sichtbar. Die weit geöffneten großen Augen sind in großgeformte Höhlungen eingebettet. Der den dünnlippigen Mund rahmende Bart ist aus ornamentalisierten Bartsträhnen gebildet. Remigius trägt pontifikale Gewandung. Über Tunika und Albe wird die Glockenkasel getragen, darüber ist das Würdezeichen des Palliums gebreitet. Pontifikalhandschuhe bedecken die Hände, mit denen der Heilige die Ampulle mit dem Chrisam hält. Die Füße stehen auf einer schrägen Fußstütze, die in den Säulenschaft übergeht. Schon damit wird angedeutet, wie wenig sich in einer solchen Figur das Architektonische vom Figuralen trennen läßt. Es ist, als entließe die Säule aus ihrem Schaft das Bildwerk,

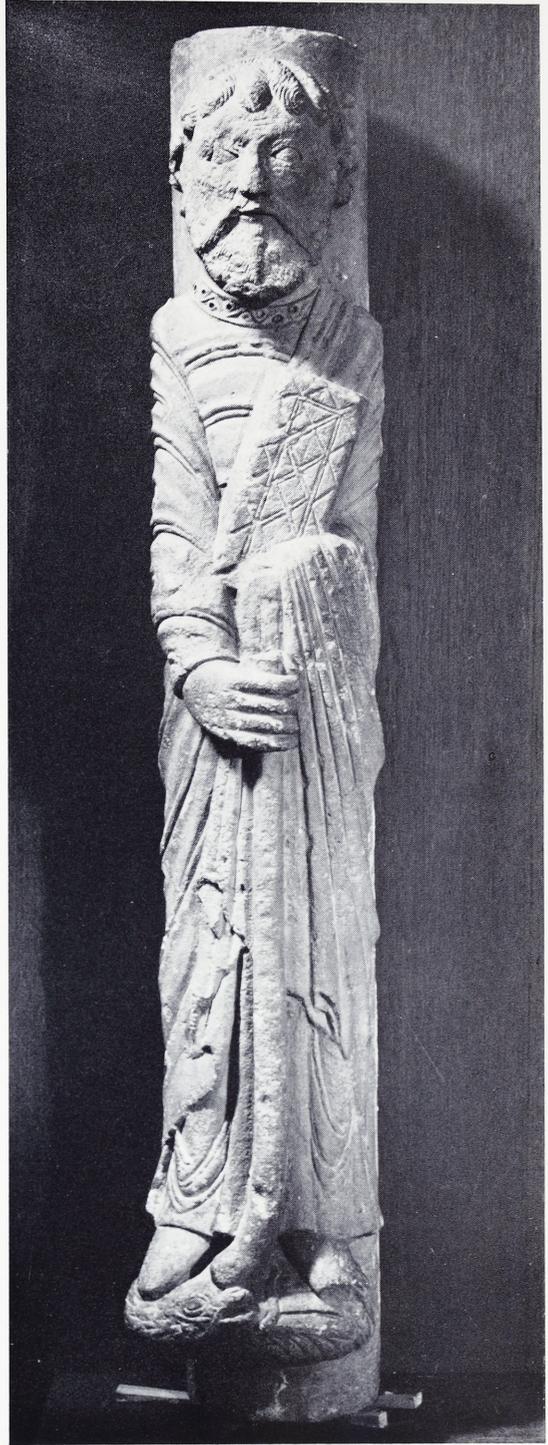
an den Stein der Säule gebunden, aus ihm herausgehauen und durch ihre Grundmaße mitbestimmt.

Man beobachtet eine feine Abstufung des plastischen Grades zwischen dem verhältnismäßig vollrund modellierten Kopf und dem flächenhaften, an die Oberfläche der Säule gebundenen Körper. Die Faltengebung der Gewänder betont den ornamental Charakter der gesamten Erscheinung. Ihre plastisch feingestuften gleichförmigen Rhythmen tragen dazu bei, das Körperhafte zurückzudrängen und zu stilisieren. Noch führen diese Gewandfalten ein dekoratives Eigenleben. Wo in der Gewandgebung eine Borte ihren sinn gemäßen Ort hat, da wird vollends die Passion des Bildhauers für das ganz flächenhafte Ornament sichtbar. Noch trägt das Gesicht keine individuellen Züge.

Die Aachener Figuren bilden auch heute noch eine untrennbare Einheit mit den Architekturgliedern, zu deren Zier sie entstanden. Die rückwärtig völlig gerundeten Säulen lassen darauf schließen, daß sie einmal frei gestanden und einen romanischen Kreuzgang geziert haben. So auch erklären sich die vergleichsweise geringen Proportionen, messen doch die Figuren in der Höhe nur knapp einen Meter. Sie wurden vermutlich in der Mitte des 12. Jahrhunderts geschaffen. Über diesen kurzen, beschreibenden Bericht hinaus muß die wissenschaftliche Einordnung einer späteren Arbeit vorbehalten bleiben.



Prophet



Apostel (Jakobus?)



Prophet



St. Remigius

Ein Elfenbeinaltar des hohen Mittelalters

Elfenbein in Holzgehäuse. – Höhe des Schreinchens 50 cm. – Reliefs vor bemaltem Grund. – Außenflügel mit figuraler Malerei. – An den Elfenbeinen sparsame Polychromie. – Elfenbeine oberitalienisch, Mitte 14. Jahrhundert, Altargehäuse sowie der Engel zur Linken (vom Betrachter) Mariens niederrheinisch (Köln?), Mitte 14. Jahrhundert.

Eine Kostbarkeit von höchstem Seltenheitsrang und qualitativer Schönheit gibt der Schatzkammer des Suermondt-Museums einen neuen Akzent. Es ist ein Elfenbeinaltärchen, dessen Reliefs in einer wohl oberitalienischen Werkstatt der Mitte des 14. Jahrhunderts geschaffen wurden¹. Die Höhe des Schreinchens beträgt 50 cm. Es ist in Form eines Triptychons gebildet, auf dessen Außenflügeln unter einer Kleeblattarkade die Apostelfürsten Petrus und Paulus erscheinen. Die grazile Weise, in der die Gestalten gemalt sind, die feine Durchschwingung der Gestalten, die Art, wie sie mit dünngliedrigen Fingern ihre Attribute – Schlüssel, Schwert und Buch – halten, erinnert an Werke der kölnischen Malerei der Zeit zwischen 1330 und 1350.

Öffnet man das an seinen Oberkanten mit Krabben besetzte Altärchen, so entfaltet sich ein reiches Bildprogramm. Mittelteil und Flügel sind in zwei Zonen unterteilt. Die untere ist Darstellungen des Marienlebens vorbehalten. In der Mitte thront die Madonna als Königin des Himmels. Auf ihrem rechten Knie sitzt das Kind, das sich lächelnd nach rechts wendet, wo ein leuchtertragender Engel, der auf der linken Seite ein Gegenstück hat², als Thronassistent erscheint. Im linken Seitenfeld erscheint die Gruppe der drei Könige.

In feiner physiognomischer Differenzierung verkörpern die Magier drei Lebensalter. Ihrer Gruppe entspricht auf der anderen Seite die Darstellung Christi im Tempel. Die zentrale Mittelgruppe der oberen Zone bestimmt die Kreuzigung. Das Haupt des Erlösers ist nach der erlittenen Qual schlaff auf die Brust herabgesunken. Der Gesichtsausdruck der mit äußerster Naturalistik gegebenen Schächer läßt den Betrachter sogleich den reuevoll Einsichtigen von dem Lästernen unterscheiden. Trauernd stehen Maria und Johannes unter dem Kreuz. Im linken Seitenfeld ist der Gang nach Golgatha beschrieben. Maria folgt der Gruppe und umfaßt, als wolle sie dem Sohn das Kreuz tragen helfen, den Querbalken. Die rechte Seitengruppe schildert in figurenreicher Komposition die Grablegung.

Allen Figurenreliefs eignet eine starke persönliche Charakterisierung. Es ist dies ein besonderes Merkmal des Stils unseres Meisters. Ein expressiver Zug, zu dem eine gewisse Langnäsigkeit der Figuren, asketisch ausgezehrte Gesichter und sprechende Gebärden beitragen, sind dem ganzen Zyklus eigentümlich. Die sparsame Verwendung der Farben bildet den Übergang zu den goldenen Gründen mit den ebenfalls farbig aufgetragenen Engelsflügeln, Heiligenscheinen und dem Kreuz. Wir begegnen einem eigenartigen Phänomen, das erst viele Jahrhunderte später zu einem stilistischen Merkmal werden sollte: der Aufhebung der Grenzen zwischen Malerei und Plastik. Die gleiche Erscheinung findet man auch am Sockel des Altärchens, auf dem in kostbarer Malerei malerische Imitationen transluzider Emails angebracht sind.

Offensichtlich ist der Stil des rahmenden Altargehäuses von dem der Elfenbeinreliefs verschieden. Während man mit Recht die Heimat des Schreinchens im rheinischen Raum sucht, stammen die Figurenreliefs aus Oberitalien. Es ist anzunehmen, daß diese Reliefs ursprünglich für einen anderen Zweck gedacht waren. Hierfür spricht vor allem die teils konkave, teils konvexe Bearbeitung einzelner Figurengruppen. Vermutlich ist für die Elfenbeine wenig nach der Mitte des 14. Jahrhunderts unser Schreinchchen angefertigt worden³.

Wie auch immer man sich das Problem des Zusammenkommens der herrlichen Elfenbeine mit dem nicht weniger kostbaren Altargehäuse denken mag, fest steht, daß es sich um ein Kunstwerk von außergewöhnlicher Schönheit handelt, wie es nicht zuletzt der Beteiligung zweier verschiedener, doch gleichwertiger Werkstätten gedankt wird.

¹ R. Koehlin (*Les Ivoires Gothiques Français*, Tome second, Paris 1924, S. 87, Nr. 206) lokalisiert das Triptychon nach Frankreich und datiert in die 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts. Das Stück befand sich damals noch im Muesum von Grenoble, wohin es 1873 aus der Sammlung Auguste Génin gelangte. Im Jahre 1900 war es in der »Exposition rétrospective de l'Art français« im Petit Palais ausgestellt (Kat. Nr. 117). 1965 wurde es im Zuge der »Restitution d'une Donation de 1873« verkauft.

² Der (vom Beschauer gesehen) linke Engel weicht stilistisch von den übrigen Figuren ab. Es scheint zusammen mit dem Altargehäuse am Niederrhein (Köln ?) entstanden zu sein.

³ Nach freundlicher Mitteilung von Prof. Dr. Th. Müller, der jedoch eine französische Provenienz der Elfenbeine annimmt.



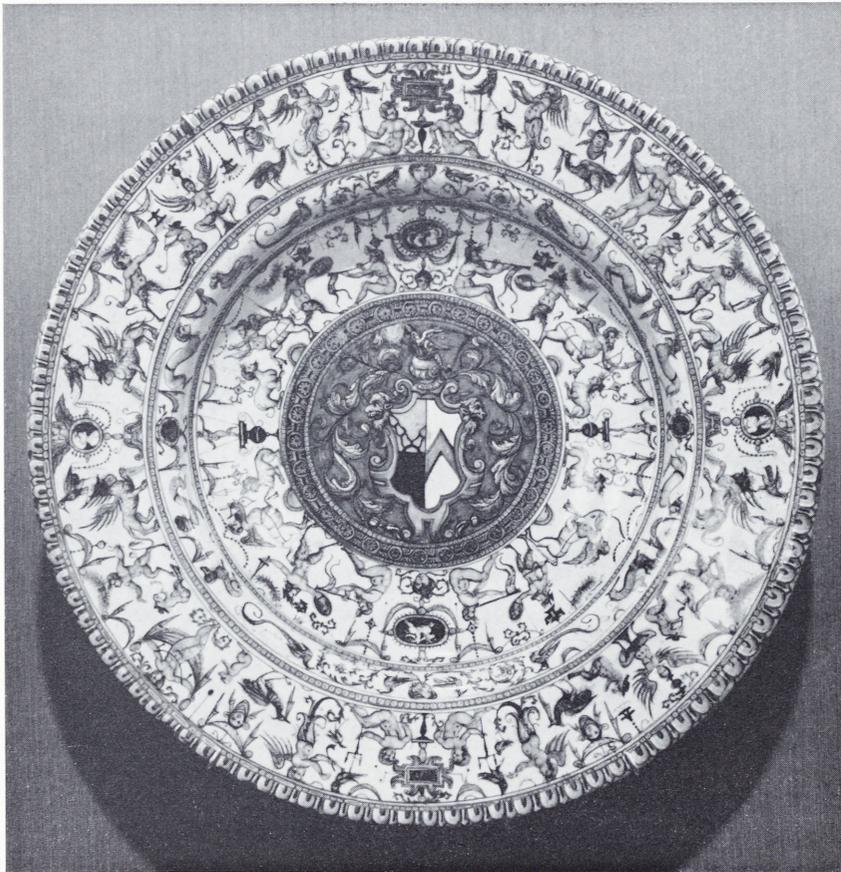
Eine italienische Majolikaschüssel der Spätrenaissance

Majolika. – Durchmesser 44 cm. – Urbino, um 1560, Werkstatt der Fontana.

Eines der Hauptsammelgebiete des Aachener Suermondt-Museums sind die Erzeugnisse der nachmittelalterlichen Keramik. Bisher konnten in der Kunstgewerbeabteilung nur Beispiele heimischer Töpferkunst gezeigt werden. Durch eine kostbare Dauerleihgabe wird nunmehr ein neuer bedeutsamer Akzent gesetzt. Es ist eine Majolikaschüssel von 44 cm Durchmesser, die um 1560 in Urbino entstand. Dort arbeitete im 16. Jahrhundert die Kunsttöpfer- und Majolikamalerfamilie Fontana, die, von dem berühmten Nicola Pellipario aus Castel Durante abstammend, in Urbino den Namen Fontana annahm.

Unsere Schüssel ist ein charakteristisches Werk urbinatischer Majolikamalerei, vollendet in der Technik, harmonisch in der Farbigkeit, geistreich in der Ornamentgebung. Kaum ahnt man angesichts der vollendeten Schönheit der Aachener Schüssel, was ihre Herstellung Handwerkern und

Künstlern an technischem Können abverlangte. Das irdene Material wurde unter einer undurchsichtigen Zinnglasur, die gleichzeitig den Malgrund für den Farbauftrag darbot, verborgen. Ihre weiße Farbe erreichte man durch den Zusatz von Zinnoxid zu den Bestandteilen der schon früher bekannten Bleiglasur. Mit Glasflüssen, die meist mit Metalloxyden gefärbt waren, malte man auf die rohe Glasur, ohne die Möglichkeit zu haben, spätere Korrekturen vorzunehmen, da die flüssige Farbe von der trockenen Glasurmasse sofort eingesogen wurde. Beim zweiten Brand, dem Scharffeuer, schmolz die Glasur und teilte ihren Glanz und ihr Feuer den Farben mit. In der Werkstatt der Fontanas wurde der Glasurmasse eine reine, weiße Erde zugefügt, die die Farben weniger gierig aufzog und dadurch eine feinere Modellierung und Detailmalerei gestattete. Noch vor dem Brand überzog man das bemalte Gefäß mit einer zweiten, farblosen Bleiglasur, der auch die Aachener Schüssel ihren lebendigen, lebhaft spiegelnden Glanz dankt. Ausgestattet mit einer durch viele Generationen gewonnenen Erfahrung schufen die Fontanas im zweiten Viertel des



16. Jahrhunderts Meisterwerke vom Range der Aachener Schüssel. Das im Mittelfeld abgebildete Wappen der Zati deutet auf den Auftraggeber jenes großen Services hin, zu dem auch unsere Schüssel gehört hat. Vor lapislazulifarbenem Grund steht in elegantem Kartuschenrahmen das Wappen mit der bekrönenden Helmzier. In drei konzentrischen Kreisen legen sich um dieses Zentrum Zierbänder, vor deren weißem Grund groteske Wesen ihr Spiel treiben. Ein Traumreich von unerschöpflicher Poesie tut sich dem Auge auf.

In graziöser Leichtigkeit und erfindungsreichen Einfällen künstlerischer Gedanken kämpfen bocksbeinige Silene gegen imaginäre Feinde, spannen mehr lustige als bedrohliche Kentauren ihren Bogen, rahmen harpyienartige Ungeheuer goldene Götterbilder, imitieren dunkelgrundige Medaillons mit figuralen Szenen antike Kameen. Erogen wechseln mit seltsam geformten Mischwesen und herrlich gefiederten Vögeln. Es wäre müßig, zu versuchen, dieses ganze unbeschwertere Treiben mit einem höheren Sinn zu beladen, sind

doch alle diese Wesen Teile eines übergeordneten Ornamentrapportes.

Die antiken Gestalten und Grottesken, die von den Fontanas zum Schmuck keramischer Gefäße verwandt wurden, stehen in einer langen Tradition. Vornehmlich waren es die Loggienmalereien der Raffaelschule im Vatikan, die vor den Augen der italienischen Renaissancekünstler den ganzen Reichtum dieses an antike Überlieferung anknüpfenden Schmuckvokabulars ausgebreitet hatten. Die Dekorationen in den Gewölben antiker Bauten, deren Bezeichnung »Grotte« diesen Schmuckelementen den Namen Grottesken eintrug, lieferten vor allem seit dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts die Vorlagen für Wand- und Gewölbedekorationen. Die Fontanas haben ihren Szenen und Figuren Entwürfe und Stichvorlagen großer italienischer Meister zugrunde gelegt und mit den Gefäßformen in Einklang gebracht. So ist die Aachener Majolikaschüssel nicht nur ein Beispiel hervorragender keramischer Kunst, sondern gleicherweise kulturgeschichtliches Zeugnis der Antikenrezeption in der Spätzeit der italienischen Renaissance.

Ein niederländisches Fliesenbild

Höhe 174 cm, Breite 90 cm. – Niederlande (Delft), letztes Drittel des 17. Jahrhunderts.

Im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts entstand für das »Trianon de Porcelaine« in Versailles ein Zyklus von Kachelbildern, von denen eines im Berichtsjahr ins Aachener Couven-Museum gelangte¹. Hier zielt es zusammen mit einem Paar Delfter Cachepots von Adrian Pynacker den kleinen Binnenhof.

Das Bild ist 90 Zentimeter breit und 174 Zentimeter hoch. Auf einem blaumarmorierten Sockel steht eine große, urnenförmige Vase, aus der eine unendliche Fülle von Blüten und Knospen, Blättern und Ranken herausquillt. Mit höchster Akribie ist die Eigenart der jeweiligen Pflanzen wiedergegeben. Feines Gespür für farbige Klänge und passende Valeurs verraten einen Künstler, der den großen Stillebenmalern seiner Zeit in nichts nachstand. Wie diese bezieht er eine Vielzahl von Tieren seinem Blumenarrangement mit ein: Stieglitze und Dompfaffen, Papageien und Phantasievögel, Schmetterlinge im Fluge oder

ihre Rüssel in die Kelche der Blüten senkend, ja selbst eine vorwitzige Maus auf dem Vasensockel. In künstlerischer Freiheit sind die Proportionen so verändert, daß auch ein prachtvoller Pfau nicht viel größer als die schwirrenden Kolibris, die den weißen Bildgrund beleben, erscheint. Von besonderem Reiz ist die Darstellung der großen Vase, eines Kunstwerkes, wie es wohl in der gleichen Werkstatt in realer Form häufig hergestellt worden sein mag und das nun hier zum Gegenstand der Kachelmalerei geworden ist. Ihr Hauptschmuck ist eine Kartuschenmalerei, die offensichtlich auf ein Vorbild der großen Kunst des 17. Jahrhunderts zurückgeht.

Es scheint sich hier um eine Szene aus der Geschichte des Helden Rinaldo und der schönen Zauberin Armida zu handeln. Torquato Tasso hat die Geschichte des Liebespaares im Zaubergarten der Armida in seinem »La Gerusalemme Liberata« breit ausgeführt. Ein Bild des Anton van Dyck im Pariser Louvre steht der Vasenillustration besonders nahe. Sicherlich hat der Kachelmaler bei den Großen seines Zeitalters eine Vorlage für seine Szene gefunden.



In symmetrischer Anordnung sind auf Sockeln zur Linken und Rechten der Vase urnenförmige Gefäße angeordnet. Sie erscheinen in einer durch die Perspektive angedeuteten mittleren Bildschicht. Fügt man in der Phantasie unserem Kachelbild die übrigen Felder des Zyklus hinzu, so gewinnt man in der Phantasie unserem Kachelbild die übrigen Felder des Zyklus hinzu, so gewinnt man die Vision einer prachtvollen Gartenkulisse, in der große Blumenarrangements in mächtigen durch mythologische Szenen belebten Kübeln mit kleineren Urnen abwechseln.

¹ Ehemals Sammlung Singher (Das Foto des Bildes zierte den Umschlag des Pariser Verkaufskataloges dieser Sammlung aus dem Jahre 1910). — Ausgestellt 1954 im Musée National de Céramique in Sèvres (Kat. Nr. 252). — Abgeb. bei C. H. de Jonge, *Hollandse Tegelkamers in Duitse en Franse Kastelen*, Amsterdam 1959. — Von Robert Danis, *La première Maison Royale de Trianon 1670—1687*, Paris 1926, stammt der Hinweis, daß diese Kachelbilder — 13 von ihnen sind bekannt — für das »Trianon de porcelaine« bestimmt waren. Auf Tafel XXIII publiziert er einen Rekonstruktionsversuch des Zimmers der Diana, dessen Wanddekoration im wesentlichen aus diesen Kachelbildern besteht.

Die Fliesensammlung in den neuen Räumen des Couven-Museums im »Haus zum Lindenbaum«

Im alten »Haus zum Lindenbaum«, das sich nach vollständiger Renovierung wieder als charakteristisches Beispiel des Aachener Hausbaues vor dem verheerenden Stadtbrand von 1656 präsentiert, ist eine kostbare Sammlung – vornehmlich niederländischer Fliesenkeramik – zu einer einzigartigen musealen Dokumentation vereinigt. Dabei stellte sich das Problem, den Charakter von Aachens »Guter Stube« als eines gediegenen Wohnhauses des 18. Jahrhunderts zu wahren und darüber hinaus mit einer museal exakten Typologie der Fliesenkeramik zu verbinden.

So ist nunmehr im unteren der beiden Räume der Reichtum der Kachelmalerei in erlesenen Beispielen ausgebreitet. Dabei wurde Wert darauf gelegt, daß die meist aus vier Kacheln bestehenden Felder in ihrer Farbgebung und Stileigenart zueinander passen. Sie sind in ein vorgegebenes wandgliederndes System aus weißen in leichten Blau- und Violetttönen changierenden Kacheln eingefügt. In schöner Deutlichkeit wird hier der Charakter

der Fliesen als Element der Raumgestaltung sichtbar. Dabei wird die niederländische Eigenart offenkundig.

Rotterdammer Werkstätten waren es, in denen noch vor der Blütezeit der Delfter Manufakturen im Rückgriff auf vorbildhaftes chinesisches Porzellan blaue Figuren vor weißem Grund erschienen, ein Farbakkord, der für das späte 17. und frühe 18. Jahrhundert so charakteristisch werden sollte. Was die Wände dieses Raumes nunmehr bedeckt, demonstriert den dritten Höhepunkt in der Geschichte der Fliesen. Doch lassen viele der gezeigten Beispiele die Herkunft aus den vorangegangenen Blüteepochen dieses liebenswürdigen Zweiges dekorativer Kunst noch erkennen. So sind Stücke der Aachener Sammlung »Übersetzungen« islamisch-spanischer Textilmuster.

Auch persische Lüsterfliesen haben in diesen frühesten Beispielen der Sammlung, die noch dem späten 16. Jahrhundert angehören, anregend gewirkt. Vermutlich waren es die ungebetenen Heere der Spanier, die im 16. Jahrhundert die Niederlande mit der Wandverkleidung durch Flie-





sen vertraut machten. So wird diese Sammlung von Kacheln zu einem kulturgeschichtlichen Spiegel, der auch die Eigenart der Aachener Wohnkultur des 18. Jahrhunderts reflektiert. Denn erwiesenermaßen hat es in unserer Stadt zahlreiche Wandverkleidungen mit Fliesenkeramik gegeben. Der obere Raum, zu dem man über eine schöne alte Treppe gelangt, die aus einem abgebrochenen Haus aus der Peterstraße stammt, zeigt solche Fliesendekoration in Verbindung mit einer eleganten, aus einem Lütticher Haus stammenden Vertäfelung. Dem Geschmack des 18. Jahrhunderts entsprechend, ist die Farbskala nunmehr stärker auf Mangantöne ausgerichtet. Herrschen in den Kacheln im Parterre figurale Elemente vor – Kinderspiele und Landschaften, Soldaten und Hirten, Schiffe und Bauernhäuser, doch auch biblische Szenen und Allegorien – so sind es nun vornehmlich Ornamente, die, zu Mustern zusammengefügt, auf vier Fliesen ausgebreitet sind. Immer kunstvoller wird die Technik. Man arbeitete

mit Papierschablonen, in die die Umrißlinien der Zeichnung hineinperforiert waren. Diese »Sponsen« legte man auf die mit Zinnglasur überzogenen Fliesen und puderte die Zeichnung mittels Holzkohlestaubs auf diesen Grund. Mit dünnen Pinseln wurden die Umrisse nachgezogen und die Schattierungen freihändig hinzugefügt.

Unsere Sammlung läßt die ganze Breite der Fliesenproduktion der Barockzeit erkennen: vom einfachen in der Nachbarschaft der Volkskunst beheimateten Dekorwerk spannt sich der Bogen bis hin zu den nach den Vorlagen berühmter Künstler geschaffenen Fliesenbildern nach Art der »Vier Jahreszeiten«, wie sie in der Manufaktur Aalms in Rotterdam gefertigt wurden.

Dem Aachener Couvenhaus ist mit dieser Sammlung von über sechstausend kostbaren Fliesen ein Sammelgebiet erschlossen, das der Erhellung der Kunst und Kultur im 17. und 18. Jahrhundert dient und Aachens »Gute Stube« auf das glücklichste bereichert.

Willem Kalf (1619–1693)

Stilleben

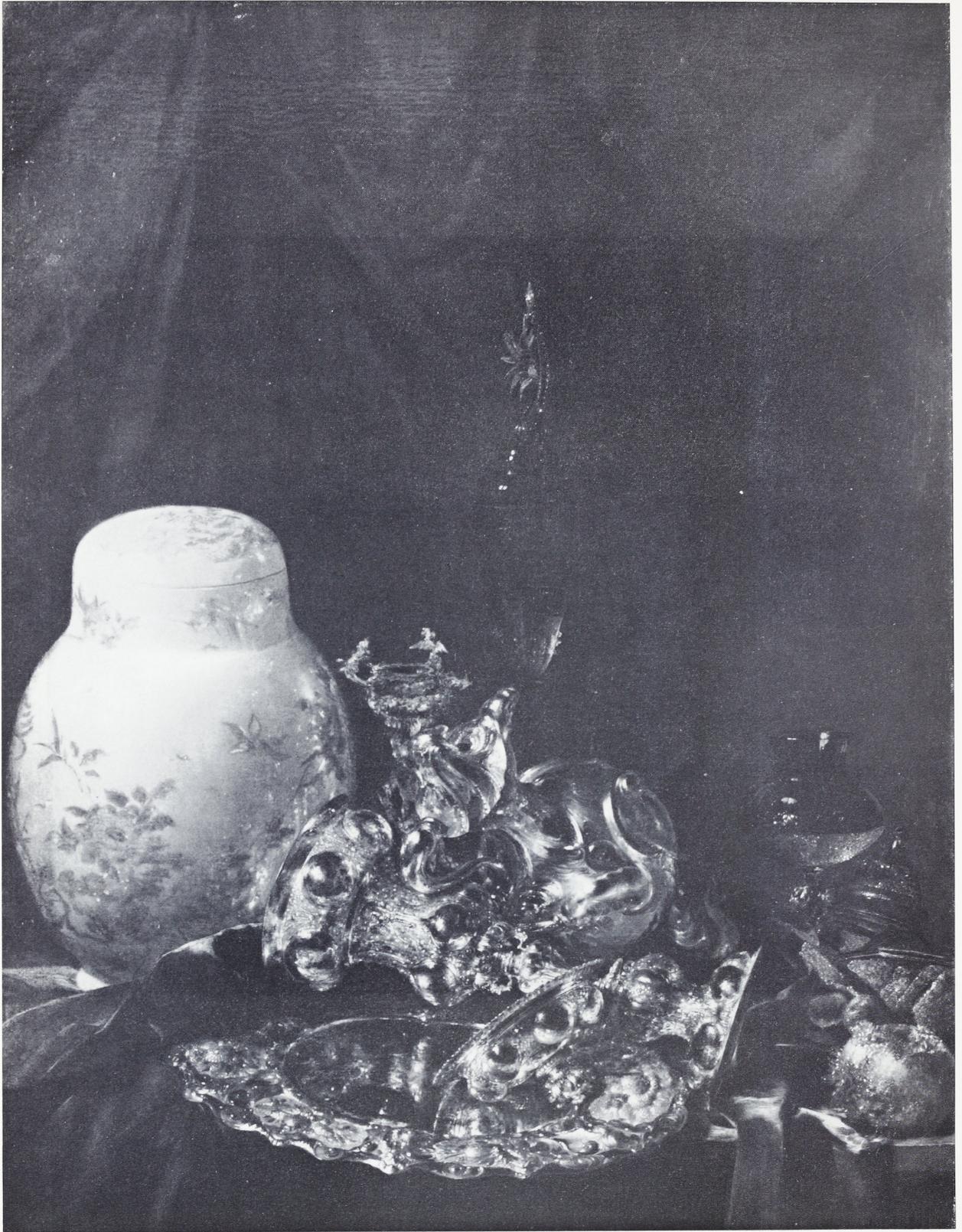
Öl auf Leinen (rentoilert). – Höhe 107 cm, Breite 85 cm. – An der rechten Seite und unten beschnitten (vgl. Titelbild).

Nachdem die Gemäldegalerie des Aachener Suermondt-Museums im Krieg schwere Verluste erlitt und Hauptstücke ihrer Sammlung niederländischer Malerei des 17. Jahrhunderts verlor, gelang 1967 die bedeutendste Neuerwerbung nach dem Kriege. Mit einem Stilleben von Willem Kalf (geb. 1619 in Rotterdam, gest. 1693 in Amsterdam) wurde der Niederländergalerie ein neuer Höhepunkt gegeben. Das Bild, das aus einer alten Aachener

Sammlung stammt, wurde über die Kunsthandlung S. Nystad/Den Haag für unser Haus zurückgewonnen.

Die Leinwand mißt 107 cm in der Höhe und 85 cm in der Breite. Sie wird von einem holzgeschnitzten alten Rahmen gefaßt. Die Draperie einer moosgrünen Samtdecke bildet die Folie für ein Ensemble erlesener Gegenstände: eine chinesische Deckelvase, einen goldenen Prunkpokal, eine silberne Kanne und schimmernde Glasgefäße. Die kostbaren Gold- und Silberschmiedearbeiten erweisen sich als »Porträts« nach Arbeiten des Amsterdamer Goldschmiedes Vianen. Die prachtvolle Silberkanne, über die in traumhaft schöner





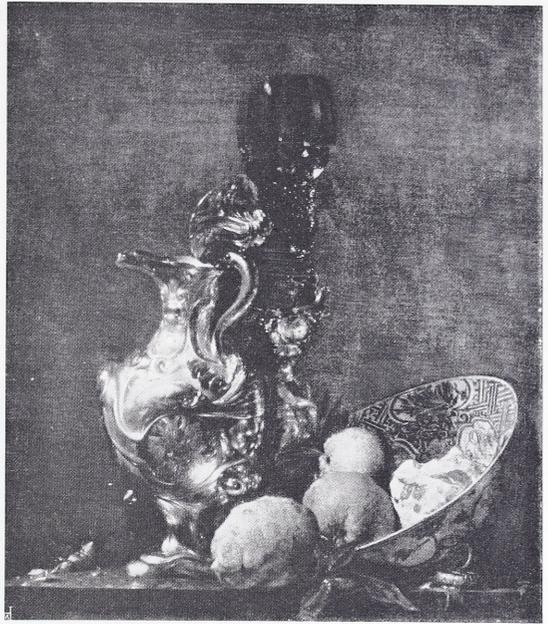
*Willem Kalf, Stilleben
Aachen, Suermondt-Museum (heutiger Zustand)*

Malerei die Goldreflexe des Prunkpokals hinweghuschen, wurde 1632 von Christiaan van Vianen geschaffen¹. Das gleiche Gefäß kommt in Kalfs berühmtem Bild des Amsterdamer Rijksmuseums vor (vgl. Abb.). Die Art, wie der Maler die Materie von Gold und Silber, Porzellan und Glas, Wein und Früchten in – man ist versucht zu sagen – »absolute Malerei« umsetzt, bringt ihn einerseits in die unmittelbare Nähe von Rembrandt, doch gemahnt zum anderen der an den matten Schimmer von Perlen erinnernde Glanz und der lapislazuliblaue Pflanzendekor der chinesischen Deckelvase an die Malweise Jan Vermeer van Delfts.

Es war ein langer Weg, auf dem Kalf zu dieser unerhörten Meisterschaft gelangte. Das kleine Bild in der Aachener Galerie »Frau am Ziehbrunnen« zeigt den Maler noch als einen Lernenden im Pariser »beau quartier de Saint-Germain«. Noch ist hier nicht jene künstlerische Größe erreicht, der ein chinesisches Gefäß, eine silberne Schale, ein Porzellanteller, Perlmuttervasen und goldgefaßte venezianische Gläser, Früchte und orientalische Teppiche zu Gegenständen eines höchsten malerischen Luxus werden.

Unter den niederländischen Stillebenmalern – allein aus dem 17. Jahrhundert sind mehr als 500

*Willem Kalf, Stilleben
Aachen, Suermondt-Museum
(ursprünglicher Zustand)*



*Willem Kalf, Stilleben
Amsterdam, Rijksmuseum*

Namen bekannt – ist Willem Kalf mit Abstand der bedeutendste. Das neu erworbene Bild zeigt ihn auf der Höhe seines Könnens. Dinge sind für ihn nur noch Farbträger, die das Licht reflektieren, brechen und aufsaugen. Diese späteren Bilder Kalfs, die zu den Höhepunkten der Galerien in Amsterdam, Berlin, Den Haag, Kopenhagen, Leningrad und Paris gehören, sind Ausdruck der höchsten Malkultur, die die niederländische Kunst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erreicht hat.

Das Stilleben von Kalf stammt aus der Sammlung des 1915 verstorbenen Aachener Oberbürgermeisters Ludwig Pelzer und zählte zum Kostbarsten, was es an Malerei in Aachener Privatbesitz gab. Lange Jahre bildete es als Leihgabe einen Höhepunkt der Niederländer-Galerie des Suermondtmuseums. Im Juni 1936 wurde es als »Kunstwerk des Monats« gezeigt². Schon damals war das Bild, wie es die Reproduktion aus diesem Jahr beweist, an der rechten Seite sowie an der Unterkante im Sinne einer »Effektsteigerung« beschnitten worden. Ein altes Photo (vgl. Abb.) zeigt den ursprünglichen Zustand. Wie man seinerzeit nicht zögerte, Rembrandts »Nachtwache« zu beschneiden, so ist auch das Aachener Kalf-Stilleben

Zeugnis für eine uns heute unverständliche Freizügigkeit, mit der Leinwand zu verfahren, um das Bild in seiner Wirkung durch die Konzentration auf die wesentlichen Bildelemente noch zu steigern. Dies freilich gehört zum Schicksal und zur Geschichte eines alten Bildes wie der

Verlust alter Fassung oder einer Hand bei einer mittelalterlichen Plastik.

¹ Th. Duyvené de Wit, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* nr. 17, 1966.

² *Aachener Kunstblätter*, III. Sonderheft, Aachen 1936, S. 16 (mit Text von F. Kuetgens).



Karl Fred Dahmen

Montagebild I

Objekte und Kunstharz auf Leinwand. – Höhe 115 cm, Breite 90 cm. – Signiert a. d. Rückseite: Montagebild I. K. F. Dahmen 1965. –

Einzelausstellung Galerie Lauter, Mannheim, 1966; Einzelausstellung Galerie Regio, Lörrach, 1966; Grup-

penausstellung Westdeutscher Künstlerbund, Hagen, Karl-Ernst-Osthaus-Preisverteilung an Dahmen, 1966. – Lit.: Katalog Osthaus-Museum, Hagen 1966, Abb. 31; J. Roh, Zu neuen Bildern von K. F. Dahmen, in: *Das Kunstwerk* 3–4/XX, 1966/67, Abb. S. 30. – Kat.: *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert*, Aachen 1967 Nr. 13, Taf. V.