

(s. Nr. 26)

B I L D W E R K E

KÖLN, DER NIEDERRHEIN UND DIE
MAASLANDE

Nr. 1 bis 34

WESTFALEN, MITTELDEUTSCHLAND,
NÖRDLICHE NIEDERLANDE,
FLANDERN UND BRABANT

Nr. 35 bis 57

MITTEL- UND OBERRHEIN

Nr. 59 bis 65

SCHWABEN, FRANKEN, BAYERN
UND TIROL

Nr. 66 bis 93

WEITERE KUNSTLANDSCHAFTEN

Nr. 94 bis 98



1

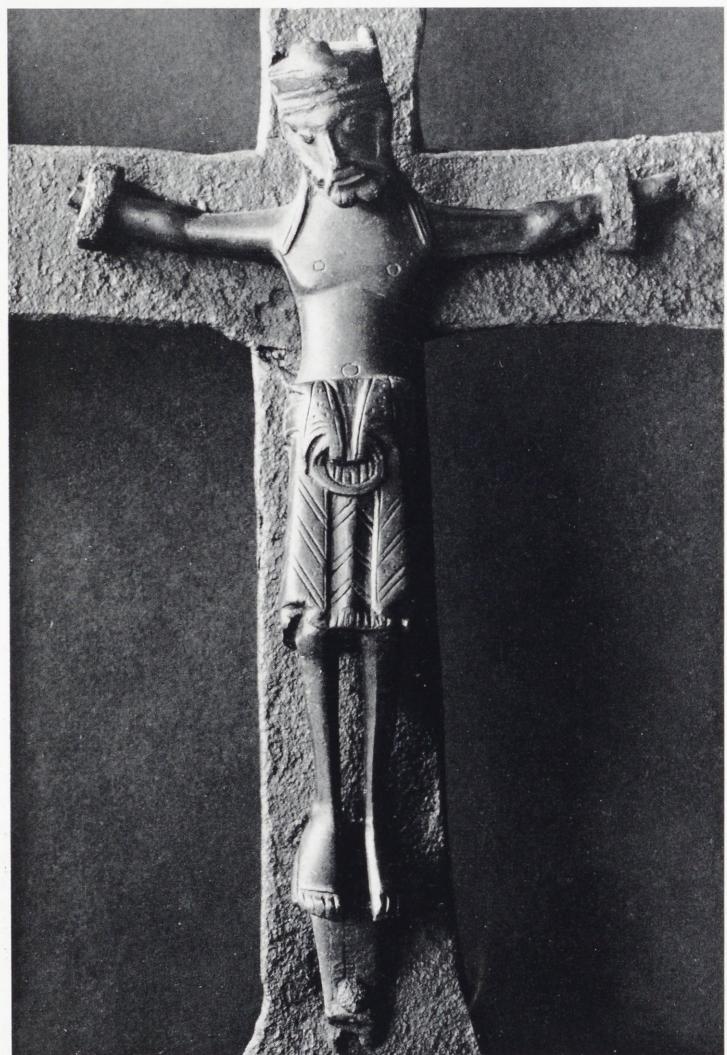
Kruzifixus

Bronze (Hohlguß). — H 16,3 cm, B 12 cm. — Die Hände fehlen. — Maasländisch (Umkreis des Reiner von Huy), 1. Viertel des 12. Jahrhunderts.

Der Kopf Christi ist leicht geneigt und von reicher Haarfülle, die die Ohren sichtbar werden läßt, gerahmt. Der Körper ist leicht gebogen, die Brustmuskeln sind angedeutet. Das reichdrapierte Lendentuch bildet an der rechten Seite ornamentale Parallelfalten und wird über das rechte Knie hochgezogen. Die Beine sind nebeneinander gestellt, die Füße ruhen auf dem Suppedaneum. In seiner weichen, harmonischen Körperbildung, der fast organisch verstandenen Modellierung verrät der Kruzifixus den Einfluß des Reiner von Huy. Der ihm zugeschriebene Kruzifixus des Kölner Schnütgen-Museums¹ dürfte in die Reihe der Vorbilder des Aachener Kruzifixus gehören. Ein weiterer Bronzeguß in Brüssel² steht ihm nahe.

¹ Das Schnütgen-Museum, 2. Aufl., Köln 1961, S. 30, T. 37.

² abgeb. b. P. Thoby, Le Crucifix, Paris 1959, pl. LXV, No. 150.



2

Romanischer Kruzifixus

Bronze (Hohlguß). — H 15,5 cm, B 11 cm. — Die Hände fehlen. — Auf ein gotisches Kreuz montiert. — H des Kreuzes (mit Dorn) 45 cm, B 26,2 cm. — Rheinmaasländisch, Mitte des 12. Jahrhunderts. — Ehemals Sammlung Moest..

Christus steht als Sieger über den Tod am Kreuz. Das Haupt ziert eine Krone. Die Züge des Gesichtes sind entspannt, dennoch von großer Ausdrucksfülle. Eine stilisierte Haar- und Barttracht rahmt das Haupt. Die langen Strähnen liegen ornamental auf den Schultern auf. Das Lendentuch ist von gleich strenger Linienführung und Symmetrie. Die Beine stehen parallel nebeneinander, die Füße ruhen auf dem Suppedaneum. Im Gegensatz zu der fast antikisch anmutenden, organischen Gestaltung des unter Nr. 1 beschriebenen Kruzifixus sind die Formen des Gekreuzigten hier von hieratischer Strenge. Die romanische Plastik Frankreichs mit ihrer byzantinischen Stilkomponente spiegelt sich in dieser Christkönig-Darstellung wider.



3

Thronende Maria mit dem Kind

Lindenholz. — H 50 cm. — Vollrund geschnitzt. — Die Nasenspitzen und die rechte Hand Mariens ergänzt. Kopf Mariens überschnitten. Kapuze des Mantels abgearbeitet. — Die Fassung des öfteren erneuert, doch dürfte die bei kürzlicher Reinigung zu Tage getretene Goldfassung des Mantels zu großen Teilen ursprünglich sein. — Kölnisch, um 1170. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 3. Nr. I.; F. Mühlberg, Grab und Grabdenkmal der Plektrudis in St. Marien im Kapitol zu Köln, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. XXIV, Köln 1962, S. 21 ff., Abb. 29.

In strenger Frontalität sitzt Maria auf einem mit Kissen belegten Thron. Das ovale Gesicht zeigt ein kaum merkliches Lächeln. Die Achsialität der Figur wird durch den Mittelscheitel, den geraden, langen Nasenrücken und die symmetrischen Falten des Gewandes besonders unterstrichen. Die rechte Hand ist leicht erhoben und hielt wohl ehemals ein Zepter. Mit der Linken stützt Maria das Kind, das auf ihrem Knie sitzt und in seiner rechten Hand die Weltkugel, in der linken hingegen das Evangelienbuch hält. Das Gewand der Madonna zeigt einen strengen ornamentalen Faltenwurf, der zur Stilisierung der Figur entscheidend beiträgt. Das Kind ist noch antikisch mit Tunika und Pallium gewandet. Noch lebt die Gruppe aus dem Geist romanischer Auffassung, die in Maria den »Thron der Weisheit«, Sedes Sapientiae sah. Die Zeit des Überganges zu einer neuen, »diesseitigeren« Auffassung wird durch die Wendung des Jesusknaben ins Halbprofil angedeutet. Zwar ist Christus immer noch »der neue Salomon« und der ewige Hohepriester, doch ist die strenge, kultbildhafte Auffassung gemildert.

Das Bildwerk gehört zu einer Gruppe kölnischer Plastiken der Zeit um 1170, die F. Mühlberg zusammengestellt hat. Nächstverwandt ist die um 1160 – 1170 entstandene Sitzmadonna des Rheinischen Landesmuseums in Bonn¹. Beide sind von der Epiphanias-Madonna der Gustorfer Reliefs des gleichen Museums abhängig².

¹ F. Mühlberg, Grab und Grabdenkmal der Plektrudis . . . a. a. O., Abb. 28.

² F. Mühlberg, a. a. O., Abb. 23; vgl. auch das b. Mühlberg als Abb. 30 wiedergegebene Konventssiegel von St. Marien im Kapitol.





4

Jugendliche Heilige

Nußbaumholz. — H 69 cm. — Vollrund gearbeitet. — Unterarme und Hände fehlen, Sockel stark beschädigt. — Teile der alten Fassung erhalten, Gewand rot, Kragen schwarz. — Köln, Anfang des 14. Jahrhunderts. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 4, Nr. IV.

Das fröhliche Gesicht der Heiligen ist von reichen Haarwellen gerahmt, in denen vor den Ohren das für die kölnische Plastik so charakteristische Löckchen sichtbar wird. Eine hohe Stirn, geschwungene Brauenbögen, die kräftig gebildete Nase, der lächelnde Mund, das Kinn mit dem koketten Grübchen, die breitflächigen Wangenpartien bestimmen den Gesichtsausdruck. Der kräftige Hals geht in schmale Schultern über. Von besonderer Eigenart ist die Gewandung der Heiligen. Über das lange, geknöpfte Kleid legt sich ein breiter, in Gürtelhöhe spitz zulaufender Kragen. Die heute fehlenden Hände haben einstmals wohl die Attribute der Heiligen gehalten. Große Faltenbahnen, die nach unten zu raumhaftig werden, gliedern die Oberfläche.





Thronende Maria mit dem Kind

Lindenholz. — H 84 cm. — Wandgruppe, ausgehölt mit geschlossenem Rücken. — Die rechte Hand der Madonna und linke Hand des Kindes fehlen, der rechte ausgestreckte Arm des Kindes ungeschickt ergänzt. — Reste einer alten, vermutlich im 18. Jahrhundert stark übergangenen Fassung. — Köln, frühes 14. Jahrhundert. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 3, Nr. II.

Maria sitzt auf einer Thronbank. Das leicht geneigte Haupt ist von symmetrisch auf Schultern und Rücken fallendem Haar gerahmt. Eine Schnitzkerbe deutet darauf hin, daß das Haar ursprünglich unter einer Krone hervorfloß. Hoch wölbt sich die Stirn. Das breite Gesicht mit dem lächelnden Mund und dem schüchtern angedeuteten Kinn verrät die Kölner Eigenart. Ein Gürtel legt sich in geraden, schwach angedeuteten Parallelfalten um das Gewand. Der weite Mantel umfängt die Gestalt, bildet zwischen dem rechten Unterarm und dem Körper eine kräftige Muschelfalte und zieht sich in diagonalen Schwüngen vom rechten Arm zum linken Knie. Kaskadenförmig fallen die Falten von den Knien zur Erde herab und bedecken noch die Thronbank. Das Kind hat sich auf dem linken Knie der Mutter aufgerichtet. Die Abarbeitung auf der linken Seite des Oberkörpers deutet darauf hin, daß die Hand des Jesusknaben, die heute fehlt, ehemals einen Apfel oder ein Buch gehalten hat. Lockiges Haar bedeckt das Köpfchen, ein langes, tunikaartiges Kleidchen umschließt die Gestalt. Das linke Bein ist leicht vorgesetzt.

Thronende Maria mit Kind

Nußbaumholz. — H 49 cm. — Der kleine Finger der rechten Hand Mariens fehlt, die Arme des Kindes ergänzt. — Ohne Fassung. — Köln, um 1320. — Ehemals Sammlung Dr. F. Bock. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., III.

Auf kissenbelegter Thronbank sitzt Maria. Das breite, freundliche, von üppig gewelltem Haar umgebene Gesicht, das muntere Kind mit dem runden Köpfchen und dem kleingelockten Haar sprechen für die kölnische Herkunft der reizvollen Gruppe. Maria trägt über dem gegürteten einfachen Gewand einen reichdrapierten Mantel, der, über die Knie gelegt, schönlinige Faltenkaschen und Schüsselfalten bildet. Der Thron ist als Reliquienkammer gebildet, die durch ein Türchen verschlossen wird.

Stilbestimmende Skulpturen dieses Typs bewahrt die Hamburger Kunsthalle mit der thronenden Muttergottes der Sammlung Graf Adelmann¹ sowie die Bonner Dietkirche². Doch innerhalb der stilistischen Gemeinsamkeiten gibt es doch auch charakteristische Unterschiede des Typus³. So folgt die Aachener Madonna⁴ der Eigenart, wie sie der Haltung der Dietkirchmadonna eigenmäßig ist. Die Richtung der Beine verläuft von rechts unten nach links oben. So erklärt sich das Standmotiv des Kindes, das mit dem rechten Fuß balancierend Halt sucht.

¹ O. v. Falke, Sammlung Graf Adelmann, Köln, Versteigerungskatalog, Berlin 1927, Nr. 107, T. 1 u. 9; P. Bloch, Kölner Madonnen, Mönchengladbach 1961, S. 15, T. 15.

² J. Eschweiler, Eine kölnische Sitzmadonna der Hochgotik, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 10/1938, S. 223 ff.; P. Bloch a. a. O., S. 15, T. 16.

³ P. Bloch a. a. O., S. 15.

⁴ vgl. auch die eng verwandten Stücke, die E. Lüthgen, (Die niederrheinische Plastik, Straßburg 1917) auf T. XVI, 3 u. 4 und T. XVII, 1 u. 4 abbildet. Unmittelbar zugehörig eine Madonna im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. (A. Wilm, Mittelalterliche Plastik im Germ. Nat. Mus. zu Nürnberg, München 1922, T. 17).





7

Thronende Maria

Nußbaumholz. — H 52 cm. — Vollrund gearbeitet. — Alte Fassung nicht erhalten. — Nordfrankreich (?), 2. Viertel des 14. Jahrhunderts. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 77, Nr. 55, 3.

Um das breite Gesicht Mariens legen sich Haarlocken in üppiger Fülle. Eine Krone deutet auf die Himmelskönigin hin. Die mandelförmigen Augen sind unter flache Brauenbögen gebettet, der dünnlippige Mund ist in leisem Lächeln entspannt. Auf dem rechten Knie der Mutter steht das Kind, das mit der Linken einen Vogel hält und mit der Rechten nach einer Birne greift, die die Madonna ihm darreicht. Maria trägt ein weichfallendes, gegürtetes Gewand und darüber einen locker drapierten weiten Mantel.



8

Heiliger Bischof

Eichenholz. — H 56 cm. — Wandstatuette, Rückseite ausgehöhlten, die obere Hälfte der Mitra, die rechte Hand, die den Bischofsstab hielt, eine Ecke des Buches, die rechte Fußspitze und die Ecken der Fußplatten ergänzt. — Ohne Fassung. — Köln, 2. Drittel des 14. Jahrhunderts. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., V. 1.

Die Gestalt des Heiligen wird in frontaler Haltung gegeben. Das breite, bartlose Gesicht ist symmetrisch gebildet und von lockiger Haartracht gerahmt. Der Hals geht in schmächtige Schultern über. Der Bischof trägt über der Albe und der Dalmatika die in Schüsselfalten drapierte Kasel. Die kleine Plastik verrät das französische Vorbild¹ und atmet den Geist jugendlicher Schönheit, wie er für die Epoche kölnischer Plastik im Zeitalter des Grabdenkmals Konrad von Hochstaden im Kölner Dom (um 1322) charakteristisch ist.

¹ nach Art einer Bischofsstatue der Mitte des 14. Jahrhunderts im Louvre; abgeb. u. besprochen b. M. Aubert u. M. Beaulieu, Description raisonnée des sculptures . . . I, Moyen Age, Paris 1950, S. 136, Nr. 198.



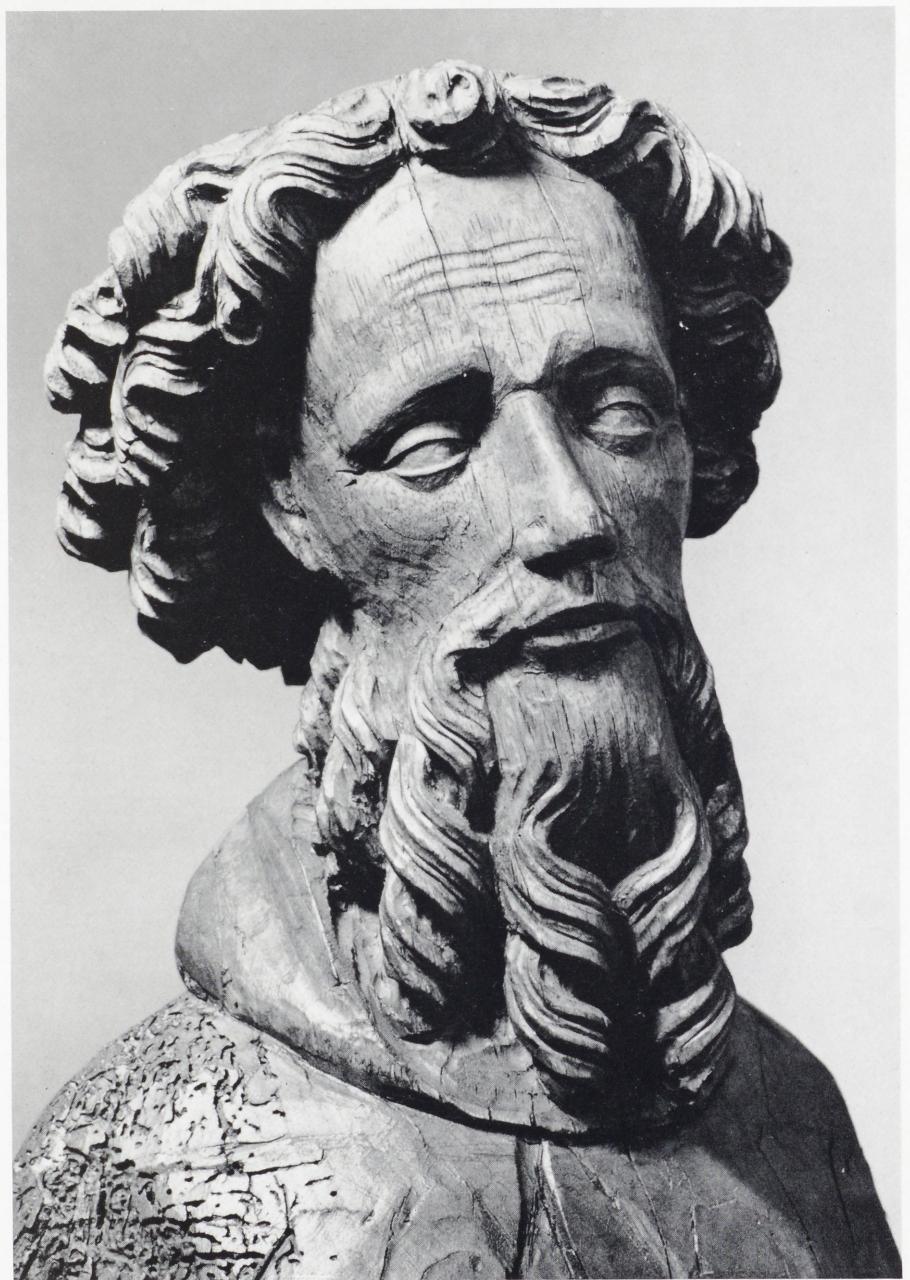


9

Kruzifixus

Eichenholz. — H (des Corpus) 61 cm, H (gesamt) 116 cm. — Teile der Finger fehlen. — Alte (barocke) Fassung. — Rheinisch, um 1350/60. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., Nr. 49, 2; vgl. zum Typ: F. Mühlberg, Zwei rheinische Kruzifixe der Gotik, in: Jahrbuch XXIII der Rheinischen Denkmalpflege, Kevelaer 1960, S. 179 ff.

Der Kopf Christi ist im Tode zur Seite gesunken. Unter der wulstartigen Dornenkrone fließt das Haar in breiten ornamentalen Strähnen auf die Schultern. Die Arme sind unter der Last des Körpers straff angezogen, die Beine in den Kniegelenken eingeknickt. Die übereinandergelegten Füße werden von einem Nagel durchbohrt. Aus der Brustwunde fließt das Blut. Ein Lententuch ist um die Hüften gelegt und gleitet in breiten Faltenstrudeln zu beiden Seiten herab. Die flachen, krabbenbesetzten Balken des Kreuzes enden in vier Pässen, in denen man Reste ornamentaler Malerei erkennt.



10

Heiliger Paulus

Nußbaumholz. — H 111 cm. — Vollrund, Hände und Teile des Sockels ergänzt. — Ohne Fassung. — Rheinland, Mitte des 14. Jahrhunderts. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., VII, 1.

Das asketisch schmale Gesicht des Heiligen wird durch die hohe gewölbte Stirn, die hochgezogenen Augenbrauen, die tief in den Höhlen liegenden Augen, die eingefallenen Wangen und den kräftig gebildeten Mund bestimmt. Perückenartig legt sich das reichgelockte Haar um den Kopf. Der lange, in Korkzieherlocken fallende Bart unterstreicht die längliche Gesichtsform. Über das in großen Faltenzügen herniederfallende Gewand ist ein Mantel gelegt, der unterhalb der Arme schöne Faltenkaskaden bildet.





Heiliger Paulus

Eichenholz. — H 114 cm. — Rücken ausgehölt, Hände, Gewandteile und Attribute ergänzt. — Ohne Fassung. — Westfalen (?), 3. Viertel des 14. Jahrhunderts. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., VIII, 2.

Der Kopf mit der symmetrischen Haar- und Barttracht ist leicht nach rechts gewandt. Die Schlankheit des Körpers wird durch das langfallende Gewand mit seinem vertikalen Faltenwurf noch unterstrichen.

Stilistisch steht die Skulptur den Statuen des Westportals der Überwasserkirche in Münster nahe. Diese sind durch die Inschrift am Türsturz, die den Baubeginn mit 1340 angibt, als Arbeiten der Mitte des 14. Jahrhunderts ausgewiesen. Vornehmlich zu den bei B. Meier¹ auf Tafel IV, 21 und Tafel VI, 24/25 abgebildeten Apostelfiguren bestehen stilistische Entsprechungen, doch legt der fortgeschrittenere Faltenstil des Aachener Paulus eine etwas spätere Entstehung nahe.

¹ Das Landesmuseum der Provinz Westfalen in Münster, Band I, Die Skulpturen, hrsg. v. M. Geisberg, bearb. v. B. Meier, Berlin 1914, S. 18, Nr. 18-27, T. IV-VII.

Maria mit dem Kind

Lindenholz. — H 40 cm. — Vollrund gearbeitet. — Krone ergänzt. — Alte (nicht ursprüngliche) Fassung bzw. Grundierung zu großen Teilen erhalten. — Köln, Anfang 15. Jahrhundert. — Ehemals Sammlung Moest. — Ausstellung: De Madonna in de Kunst, Antwerpen 1954, Kat. Nr. 154. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 6, Nr. VI, 1.

Liebenvoll blickt Maria auf das Kind, das sie mit dem linken Arm in der Geborgenheit ihrer Mantelfülle hält. Liebenswürdig genrehaft Motive bestimmen den Charakter der Darstellung. So greift das Kind mit dem rechten Händchen in den Schleier der Mutter, der unter der ehemals vorhandenen Krone auf die Schultern Mariens herabfällt. Mit dem anderen spielt es mit seinem linken Fußchen. In reizvollem Kontrast steht das hübsche, pausbäckige Gesicht des Kindes zu dem aristokratisch-feinen, länglichen Gesichtsschnitt der Madonna. Geschickt ist das motivische Anliegen dem formalen Aufbau der Skulptur eingeordnet.

Die vielfältigen Binnenformen sind einem kräftigen, straffen Kontur einbeschrieben. Der Reichtum der Faltenmotive ist schier unerschöpflich. Ursprünglich wird man sich Mantel und Gewand in leuchtendem Gold denken dürfen. In den langen, vom Knie zur Erde herabfließenden Falten des Kleides sieht man noch heute Reste von Brokatmustern, die ehedem die festliche Wirkung gesteigert haben mögen.

Das Königliche und das Mütterliche sind in dieser Skulptur einen Bund eingegangen, der das Vermögen der Kölner Werkstätten des späten Mittelalters kennzeichnet, das aristokratisch Höfische der französischen Kunst mit dem bürgerlichen Geist deutscher Städte zu vereinigen. Stilistisch steht eine Großplastik im Nürnberger Germanischen Nationalmuseum der Aachener Madonna nahe¹.

¹ W. Josephi, Die Werke plastischer Kunst im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg, Nürnberg 1910, S. 122, Kat. Nr. 233 m. Abb.





13

Maria mit dem Kind

Kalkstein. — H 50 cm. — Der Oberkörper des Kindes, die Krone Mariens und der Sockel ergänzt. — Ohne Fassung. — Rheinisch, Anfang des 15. Jahrhunderts. — Ehemals Sammlung Dr. F. Bock. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 15, Abb. 8; Kat. »Unsere Liebe Frau«, Aachen 1958, S. 50, Nr. 7.

Maria steht mit stark ausgebogener linker Hüfte und leicht vorgesetztem rechtem Spielbein da. Über das in langen Vertikalfalten fallende Untergewand legt sich der Mantel in weichfließenden Schüsselfalten. Maria faßt mit der Rechten einen Zipfel des Mantels, auf der Linken trägt sie das Kind, das in den Händen ein Vögelchen hält. Das anmutige Gesicht ist von weicher Haarfülle umgeben. Über der hohen Stirn ruht die Krone der Himmelskönigin. Die von Schweitzer vorgenommene Lokalisierung nach Aachen lässt sich durch keine belegten Beispiele stützen, doch spricht das Nachwirken kölnischer Plastik nach Art der um 1370 zu datierenden Friesentor-Madonna¹, das in der Kalksteinskulptur spürbar ist, für eine Entstehung im weiteren Umkreis der Rheinmetropole.

¹ Kat. Das Schnütgen-Museum a. a. O., S. 56, Nr. 98.



14

Maria mit dem Kind

Nußbaumholz. — H 36 cm. — Vollrund. — Lilienzweig abgebrochen, Sockel ergänzt. — Teile der alten Fassung unter starken Übermalungen noch erhalten. — Im Rücken eine vierpaßförmige Öffnung, hinter der Reliquien sichtbar werden. — Rheinisch, Ende des 14. Jahrhunderts. — Ehemals Sammlung Steiger. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 77, Nr. 55, 2.

Der Blick Marias ist auf den Betrachter gerichtet. Ein leichtes Lächeln, die weit auseinanderstehenden Augen und das reizvoll akzentuierte Kinn bestimmen die Eigenart des Gesichtes. Die üppige Haarfülle ist unter dem Mantel geborgen, der über den Kopf gezogen ist und in lockeren Schüsselfalten über den Oberkörper herabfällt. In einer großen Muschelfalte des Mantels hält die Madonna auf ihrem linken Arm das Kind, das mit einem Vogel spielt. Ihre rechte Hand umfaßte wohl ursprünglich einen Lilienzweig. Unter der Mantelfülle, durch die sich das rechte Knie leicht abzeichnet, wird das blaue Gewand Mariens sichtbar. Ehemals kennzeichnete eine Krone sie als Himmelskönigin. Das breitflächige Gesicht, der eng gefältelte, bei der ausschwingenden Traghüfte geraffte Mantel, das mit dem Vogel spielende Kind sind Motive, die die

kleine Figur mit der Friesentor-Madonna des Kölner Schnütgen-Museums (Köln, um 1370)¹ gemeinsam hat. Von diesem Hauptwerk der kölnischen Holzskulptur in der Nachfolge der Gewänderfiguren am Petrusportal des Domes ist die Aachener Statuette abhängig. Das Aachener Figürchen gehört zu einer Gruppe ähnlicher Madonnenstatuetten, die z. T. auf der Kölner Jahrtausendausstellung 1925 vereinigt waren (Kat. S. 176). Verwandt sind zwei Statuetten in Berlin² und eine weitere in Nürnberg³.

¹ Das Schnütgenmuseum, Köln 1961, Kat. Nr. 98 (vgl auch die kleine Madonna der ehem. Slg. Seligmann).

² Th. Demmler, Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton . . . a. a. O., S. 46/47, Kat. Nr. 8043 u. 8028 (mit Abb. auf S. 47).

³ W. Josephi, Die Werke plastischer Kunst a. a. O., S. 114, Kat. Nr. 222.

15

Marienklage

Buchsbaum. — H 20,5 cm. — Rückseite flach. — Ohne Fassung. — Nordfrankreich/südliche Niederlande (?), um 1420/30. — Vielleicht aus dem größeren Zusammenhang einer »Beweinung Christi« stammend. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 21, Abb. 18; W. Pinder a. a. O., S. 227; H. Appel, Die Vesperbilder von Heimbach und Drove, in: Jahrbuch XXIII der Rheinischen Denkmalpflege, Kevelaer 1960, S. 268, Abb. 267.

Maria hält den toten Sohn auf ihrem Schoß und schaut schmerzvoll auf seinen ausgemergelten Körper. Kraftlos ruht das dornengekrönte Haupt Christi auf der rechten Hand der Mutter, während ihre Linke den rechten Arm des Sohnes liebevoll umfaßt. Maria hat den Kopf leicht gesenkt, die Augenbrauen sind zur Nasenwurzel hochgezogen. Das reichgefältelte Kopftuch umgibt gehäuseartig das Haupt. Unerschöpflich ist der formale Reichtum der Faltengebung mit ihren Schüssel- und Kaskadenfalten, ihren auf dem Boden aufruhenden Omega-Bildungen und Stufenformationen. Die Oberfläche der Figur ist von elfenbeinhalter Glätte und Zartheit. Thematisch gehört die Plastik zur großen Gruppe der Vesperbilder, wie sie das Zeitalter der Mystik besonders geliebt hat. Als schmerzvolles Gegenbild zur glücklichen jungen Mutter mit dem Kind auf dem Schoß erscheint nun die trauernde Maria, den Leichnam des Sohnes auf ihren Knien haltend. Im 14. Jahrhundert hat man die einzelnen Passionsabschnitte auf die Tageszeiten des Breviers verteilt. Die »Vesper« zwischen 5 und 7 Uhr galt als Zeit der Kreuzabnahme und Beweinung. Für diesen letzten Abschied Mariens von ihrem toten Sohn haben die Landschaften des Mittelalters besonders ergreifenden Ausdruck gefunden. Bewußt ist in dem kleinen Bildwerk die Gestalt Christi verhältnismäßig klein wiedergegeben, um das Kindhafte zu betonen. Während in den Vesperbildern des 14., aber auch des späten 15. Jahrhunderts die Darstellung des Schmerzes in einer für die deutsche Kunst so charakteristischen Unmittelbarkeit die Gruppen bestimmt, wird hier, in der sogenannten Zeit des weichen Stils, Leid und Trauer verhalten und verinnerlicht geschildert. Das Dramatische ist unserer Plastik fremd.

Die Heimat des Aachener Vesperbildes ist nicht leicht anzugeben. Man wird ins heutige Nordfrankreich, nach Burgund und in die Niederlande geführt, eine um 1420 eng umrissene Kunstslandschaft. Hier dürften die Voraussetzungen zum Stil der Aachener »Marienklage« liegen.







Knieende Muttergottes von einer Anbetung des Kindes

Nußbaumholz. — H 39 cm. — Ohne Fassung. — Köln, um 1430. — Ehemals Sammlung Moest. — Ausstellung: De Madonna in de Kunst, Antwerpen 1954, Kat. Nr. 162, T. XXVIII; Ausstellung: Unsere Liebe Frau, Aachen 1958, Kat. Nr. 13. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 77, T. 55.

Maria neigt das Haupt zur rechten Schulter. Ihr Blick ist auf das Kind gerichtet, das die Phantasie des Betrachters hinzugefügt haben muß. Das Gesicht ist rund und von feingewelltem Haar umgeben. Ein Schleier ist über die Haare geworfen und fällt in Dütenfalten auf die Schultern. In stiller Versunkenheit hat Maria die Hände zum Gebet erhoben. Der weite Mantel bildet große Schüsselfalten und legt sich in reicher Drapierung auf die Bodenplatte. Von schöner Klarheit ist der festumrissene Kontur, innerhalb dessen sich das reiche Leben dieser Plastik entfaltet.

Niederländischer Einfluß ist bei der Gesamtwirkung unserer Plastik mitentscheidend. Vermutlich hat der Künstler die großen Vorbilder gekannt, die zu Beginn des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden entstanden und die für die ganze Künstlergeneration dieser Zeit bestimmend werden sollten. Man denkt an die Anbetung des Kindes, die der Meister von Flémalle gemalt hat und die heute das Museum von Dijon als kostbaren Schatz hüte. Man fühlt sich aber auch an den Figurenstil erinnert, der im heutigen Nordfrankreich, im Grenzgebiet zwischen Burgund und den Niederlanden um 1420 ausgeprägt war. Dort ist die Heimat des stilbestimmenden Meisters, der nach seinem Hauptwerk, dem alabasternen Kreuzigungsaltar in Rimini, der Meister des Rimini-Altars genannt wird. Man glaubt, in der Aachener Madonna noch etwas von dem lyrischen Rhythmus der Faltengebung und dem »keuschen Feuer der Empfindung« wiederzuerkennen, mit dem der Rimini-Meister seinen Figuren den hohen Adel geistiger Schönheit aufgeprägt hat.

Maria mit dem Kind

Eichenholz. — H 39 cm. — Vollrund. — Der Kopf und Teile des Oberkörpers des Kindes sowie die linke Hand Mariens ergänzt. — Ohne Fassung. — Niederrheinisch, um 1480. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 22, XXXVII.

Unter einem diademartigen Lockenkranz fallen zu beiden Seiten des Madonnenkopfes die Haare in üppigen Wellenformen auf Schultern und Rücken. Sanfte Übergänge der Stirn-, Backen- und Kinnpartien charakterisieren das liebreizende Antlitz mit dem lächelnden Mund und dem preziösen kleinen Kinn. Maria trägt ein weitfallendes Gewand, dessen gebrochener Faltenwurf durch die Raffung über dem linken Unterarm entsteht. Die Hände greifen aus dem weiten Mantel, der die Gestalt locker umfaßt, heraus. Das Kind sitzt auf dem rechten Unterarm der Mutter und wird von ihrer Hand gehalten. Die ergänzte Linke hält eine Blüte. Maria hat das linke Bein leicht vorgestellt.

Die kleine Madonnenskulptur ist ein charakteristisches Beispiel niederrheinischer Schnitzkunst des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Sie ist wohl niemals gefaßt gewesen und hierin beispielhaft für eine Zeit, in der man begann, die Struktur des Holzes in den Dienst der künstlerischen Konzeption zu stellen. Es wäre denkbar, daß die kleine Figur als Goldschmiede-Modell gedient hat, dies umso mehr, als die ihr nächstverwandte Skulptur die silbergetriebene Maria mit dem Kind in der Martinuskirche von Emmerich ist¹. Diese Statuette der gekrönten Gottesmutter ist bis in die Einzelheiten der Haartracht, des Gesichtsschnittes, des Kostüms, des Faltenwurfs und der Haltung eng mit der Aachener Figur verwandt. Die 28 cm hohe Maria in Emmerich trägt am Sockel ein emailiertes Wappen des Grafen Moritz von Siegelberg, mit dessen Tode 1483 der terminus ante für beide Skulpturen gegeben ist. Als weitere Werke gehören dieser Gruppe eine Marienstatuette im Bayerischen Nationalmuseum München² (Eiche, H 43 cm) und eine Maria mit Kind in der Nikolauskirche zu Kalkar (H 50 cm)³ an.

¹ zuletzt Kat. »Middeleeuwse Kunst der Noordelijke Nederlanden«, Amsterdam 1958, Kat. Nr. 371, T. 152.

² Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums München, Band XIII, 2: Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein, bearb. von Th. Müller, München 1959, S. 126, Kat. Nr. 115, Abb. auf S. 127.

³ U. Hüneke, Drei spätgotische Figuren aus Kalkar, in: Jahrbuch XXIII der rheinischen Denkmalpflege, Kevelaer 1960, S. 281 ff.





18

Zwei Engel mit Leidenswerkzeugen und Graptuch Christi

Sandstein. — H 20 cm bzw. 20,5 cm. — Vollplastiken, Rückseite nur grob bearbeitet. — Teile der Zange sowie die Finger der linken Hand des einen Engels fehlen. — Keine Fassung. — Wohl aus dem Zusammenhang einer Zierarchitektur stammend. — Köln, Umkreis des Konrad Kuyn, um 1460.

Der Engel, der mit seinen Händen das Graptuch Christi hält, ist niedergekniet. Er trägt Albe und Amiktus. Der von reichen Locken umgebene Kopf ist leicht nach rechts gewandt. Die Gesichtszüge sind ernst und von leiser Melancholie überschattet. Der andere Engel, der eine große Zange hält, trägt die Dalmatika und ist ebenfalls kniend dargestellt. Seine Kopfwendung geht zur anderen Seite. Das Haar ist nicht so reich behandelt, das Gesicht fülliger als bei der anderen Statuette.

Die stilistischen Voraussetzungen zu den beiden Plastiken liegen in den Figürchen von der Graptumba des Erzbischofs Friedrich von Saarwerden im Kölner Dom (wenig nach dem Tode des Erzbischofs 1414), der »höchsten künstlerischen Leistung des neuen weichen Stils kölnischer Prägung vom Anfang des 15. Jahrhunderts«¹. Durch die Werkstatt dieses Meisters ist als



ein Lernender Konrad Kuyn, später Kölner Dombaumeister und Meister des Grabs des Erzbischofs Theoderich von Moers (1414 – 1463), hindurchgegangen². Er setzt die kleinplastische Linie des Saarwerden-Meisters fort. In den beiden wappenhaltenden Engeln des Moers-Grabmals (1460) ist man den Engeln des Aachener Museums sehr nahe. Unmittelbarer noch spürt man die Verwandtschaft in Kuyns Figürchen vom Sockel der Korneliusstatue in der ehemaligen Abteikirche von Kornelimünster³ (1465 – 69). Aus einem ähnlichen architektonischen Zusammenhang scheinen auch die Aachener Engel zu stammen.

¹ P. Clemen, *Der Dom zu Köln*, Düsseldorf 1937, S. 266.

² H. Appel, Die Bildwerke des Kölner Dombaumeisters Konrad Kuyn († 1469), in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. X, 1938, S. 91 ff.

³ H. Appel a. a. O., S. 125.



19

Maria mit dem Kind

Lindenholz. — H 47 cm. — Rückseite unbearbeitet. — Arme des Kindes und die Finger der linken Hand Mariens fehlen. — Alte (nicht ursprüngliche) Fassung. — Rheinisch, um 1460/70. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., Nr. XVI, S. 52.

Maria sitzt auf der Thronbank und hält das muntere Kind auf ihrem Schoß. Das leicht zum Betrachter geneigte Antlitz ist von lockigem Haar und einem Kopftuch, das auf die linke Schulter herabfällt und über der Brust zur rechten Schulter verläuft, gerahmt. Über dem Gewand trägt die Madonna einen weiten Mantel, der über die Knie gelegt ist und dort große Falten bildet, die in weiten Schwüngen zum Boden herniedergleiten.

Die Art, wie Maria das Kopftuch trägt, wie die Haare am Kopf eng anliegen, wie der Mantel raumhaltige Falten bildet und auf dem Boden aufliegt, erinnert an Plastiken der »dunklen Zeit« in Köln, in der der Dombaumeister Konrad Kuyn der stilbestimmende Künstler in der Rheinmetropole gewesen ist¹.

¹ H. Appel, Die Bildwerke des Kölner Dombaumeisters Konrad Kuyn († 1469), in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Band X, 1938, S. 91 ff; P. Bloch, Das Annenaltärchen im Suermondt-Museum, in: Aachener Kunstblätter, Heft 24/25, Aachen 1962/63, S. 222, Abb. 8.



20

Mutter Anna Selbdritt

Eichenholz. — H 72 cm. — Wandgruppe, Rücken ausgehölt, die Händchen des Kindes und die Hand der Mutter Anna mit der Traube sind ergänzt. — Fassung des 19. Jahrhunderts. — Niederrhein, um 1500. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., Nr. XXXVII, 5, Abb. 20.

Die Mutter Anna in Witwenschleier, weitem rotem Mantel und grünem Gewand hat ihre rechte Hand um Maria gelegt, die auf der gleichen Bank sitzt und mit ihren Händen das muntere Kind hält. Das freundliche, breite Gesicht der Madonna ist von reicher Lockenfülle gerahmt. Der Jesusknabe strebt vom Schoß der Mutter fort zu Anna, die das alte eucharistische Traubensymbol in ihrer linken Hand hält. Auf ihren Knien liegt ein aufgeschlagenes Buch.

21

Maria von einer Kreuzigungsgruppe

Abb. auf S. 48

Eichenholz. — H 162 cm. — Wandstatue, ausgehöhlt, doch geschlossen. — Partie unterhalb der Knie einschließlich Sockel ergänzt. — Ohne Fassung. — Niederrheinisch, spätes 15. Jahrhundert. — Ehemalige Außenfigur der Kirche in Kornelimünster. — Die Skulptur gelangte zusammen mit der zugehörigen Johannes-Figur (vgl. Nr. 22) aus der Sammlung Dr. F. Bock in das Aachener Suermondt-Museum. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 14, XXIV.

Die Figur Marias gehört zu einer Kreuzigungsgruppe monumentalen Ausmaßes. Leidvoll wendet die Gottesmutter den Blick vom Kruzifixus fort. Die Augen sind im Schmerz halb geschlossen, die Mundwinkel leicht nach oben gezogen. Der über den Kopf gebreitete Mantel wirkt wie ein rahmenartiges Gehäuse für das Gesicht der Madonna. Ein gefälteltes Tuch legt sich um das Kinn und verdeckt den Hals. In langen, monumental gesehenen Röhrenfalten ist das Kleid streng vertikal gegliedert und trägt zur Wirkung der gestrafften Schlankheit der Figur entscheidend bei. Die Hände greifen aus dem symmetrisch drapierten Mantel heraus und legen sich schmerzvoll ineinander. Das rechte Knie ist leicht vorgestellt. Die Gruppe zeigt Abhängigkeit von dem Kalkarer Kalvarienberg, der 1469 datiert ist.

22

Johannes von einer Kreuzigungsgruppe

Eichenholz. — H 160 cm. — Wandstatue, ausgehöhlt, doch geschlossen. — Linke Hand, Fußpartien und Sockel ergänzt. — Ohne Fassung. — Zugehörig zur Marien-Figur (vgl. Nr. 21).

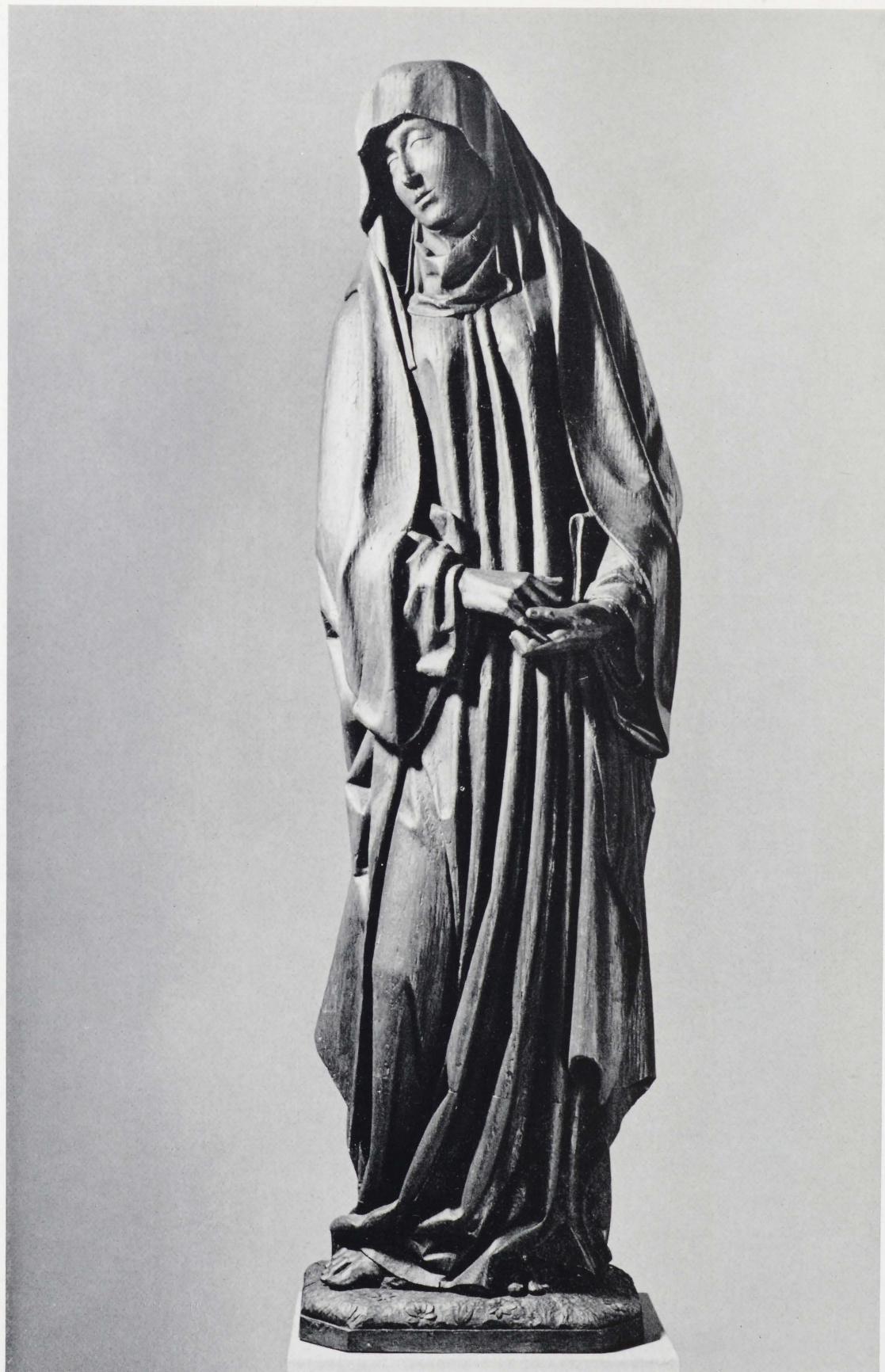
Johannes steht aufrecht und durch seine Blickrichtung dem Kruzifixus leicht zugewandt, wie lauschend da. Seine schönen, ernsten Züge werden von den tief in den Höhlen liegenden, weit geöffneten Augen, der großen geraden Nase, den kräftig modellierten Jochbögen und dem ernst verschlossenen Mund bestimmt. Üppig gelocktes Haar rahmt den Kopf. Über dem langen, in Vertikalfalten drapierten Gewand trägt der Heilige einen locker umgeworfenen palliumartigen Mantel. Leicht ist die rechte Hand erhoben, die Finger sind in ausdrucks voller Gebärde gespreizt.

Der Meister der Kreuzigungsgruppe deutet die Evangelistenstelle im 19. Kapitel, Vers 26, 27 bei Johannes aus: »Da nun Jesus seine Mutter und den Jünger, den er liebte, stehen sah, sprach er zu seiner Mutter: Weib, siehe, dein Sohn! Hierauf sprach er zu dem Jünger: siehe, deine Mutter! Und von derselben Stunde nahm sie der Jünger zu sich«.

Die herbe Struktur und die grobe Maserung des Eichenholzes ist der geistigen Aussage dienstbar gemacht. Eine leicht veränderte Wiederholung des Figurenpaares bewahrt das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg¹.

¹ W. Josephi, Die Werke plastischer Kunst . . . a. a. O., S. 266 ff., Nr. 457 u. 458 m. Abb. auf S. 277.









23

Heilige Katharina

Eichenholz. — H 72 cm. — Statuette, vollrund; die rechte Hand mit dem Schwert und das Zepter des Königs ergänzt. — Ältere, nicht ursprüngliche Fassung; Kleid rot, Mantel blau, Turban blau mit roter Spitze. — Niederrhein-Westfalen, um 1520. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 32, Nr. XLVII.

Unter der turbanartigen Kopfbedeckung fließen zu beiden Seiten des leicht nach rechts gewandten Kopfes üppige Haarwellen auf Schultern und Arme. Das hübsche Gesicht mit den schmalen mandelförmigen Augen, den kräftigen Brauenarkaden und den leicht vorgeschrägten Lippen ist energievoll und selbstbewußt. Die Heilige trägt ein weites modisches Gewand mit einem rechteckigen plissierten Miederausschnitt und geschlitzten Ärmeln. An einer aus wuchtigen Gliedern bestehenden doppelten Brustkette hängt ein kreuzgeziertes Medaillon, das nicht nur Schmuck, sondern auch Hinweis auf das Rad-Attribut der Heiligen ist. Mit der Rechten umfaßt sie den Griff eines Schwertes. Die Linke hält ein Buch. Das rechte Knie drückt sich durch die locker fallenden Stoffmassen des Gewandes durch, das linke Bein ist zurückgenommen. Zu Füßen der Heiligen erscheint die Halbfigur des von der Tugend Katharinas besieгten Königs.

24

Trauernde Maria von einer Kreuzigungsgruppe

Eichenholz. — H 96 cm. — Ohne Fassung. — Niederrheinisch, um 1500. — Ehemals Sammlung Moest (nach Angabe des Vorbesitzers wurde die Plastik zusammen mit der Johannes-Figur — vgl. Nr. 25 — in Kalkar erworben). — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 9, Nr. XII.

Das Haupt Mariens ist im Schmerz zur Seite geneigt. Das Gesicht liegt in eine tiefe Schattenzone eingebettet, die durch den gehäuseartig den Kopf umgebenden Schleier entsteht. Ein gefälteltes Tuch rahmt das Kinn und fällt auf die Brust herab. Die kraftlos niedergesunkenen Hände der Madonna sind ineinandergelegt, der Mantel wird von den Unterarmen gehalten. In seinen weiten Stoffbahnen entfaltet sich ein reiches Faltenspiel.

25

Trauernder Johannes von einer Kreuzigungsgruppe

(Zugehörig zu Nr. 24) Eichenholz. — H 96 cm. — Hände ergänzt.

Für die Darstellung Mariens und Johannes' unter dem Kreuz hatte sich in der spätmittelalterlichen Kunst eine ikonographische Tradition herausgebildet. Während Maria den Blick leidvoll vom Kruzifixus fortwendet, schaut Johannes zum Erlöser empor. Auch die niederrheinische, wohl aus Kalkar stammende Gruppe folgt diesem Schema.







Der Fischzug Petri

(s. auch Farbtafel S. 14)

Lindenholz. — H 50 cm, B 51 cm. — Hochrelief (wohl aus einem Altarschrein stammend). — Die ursprünglich zugehörige Gestalt Christi fehlt. — Ältere, jedoch nicht ursprüngliche Fassung. — Niederrheinisch, um 1500. Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 21, Nr. XXXVI; Katalog Miracula Christi, Utrecht/Recklinghausen 1962, Nr. 112 m. Abb.

Die Darstellung unseres Reliefs geht auf die Stelle bei Lukas 5, 4-6, zurück, die vom wunderbaren Fischzug Petri berichtet: »Als er aber zu reden aufgehört hatte, sprach er zu Simon: Fahrt hinaus in die Tiefe, und werfet eure Netze zum Fange aus. Da antwortete Simon und sprach zu ihm: Meister, wir haben die ganze Nacht gearbeitet und nichts gefangen; aber auf dein Wort will ich das Netz auswerfen. Als sie dies getan hatten, fingen sie eine große Menge Fische, so daß ihr Netz zerriß«.

In dem kleinen Boot gehen die Jünger ihrer Arbeit nach. Der eine sitzt am Heck, seine Hände halten das Ruder. Er taucht es ins bewegte Wasser, so daß ein kräftiger Strudel entsteht. Der zweite hat die Ärmel seines einfachen Gewandes hochgekrempelt. Leicht beugt er sich über den Schiffsrand, um das Netz einzuziehen. Wie schon im Rudermotiv des ersten Jüngers, so erreicht der Bildschnitzer durch das Einziehen des Netzes eine schöne Verbindung der Wasserzone mit der Figurengruppe. Petrus endlich, am Bug des Schiffes stehend, beugt leicht sein rechtes Knie und hat sein Gesicht auf Christus gerichtet, den die Phantasie des Betrachters heute ergänzen muß. Es scheint, als griffe der Künstler im Ausdruck des Gesichtes Petri sowie der sprechend wiedergegebenen Hände der Bilderzählung voraus, um die Worte des Jüngers anschaulich zu machen: »... Herr, geh weg von mir; denn ich bin ein sündiger Mensch!« (Lukas 5, 8) »Denn Staunen hatte ihn ergriffen« fährt der Evangelist fort und es ist, als habe der Bildschnitzer in den Zügen dieses einfachen, derben Mannes das Staunen sichtbar machen wollen. Die Darstellung lebt aus der Unterschiedlichkeit menschlicher Verhaltensweisen: die Jünger zur Linken sind eifrig bemüht, dem Schiff rechten Kurs zu geben und das Netz zu bergen, Petrus auf der anderen Seite hat das Geschehen wunderbar erkannt und Gesichtsausdruck und Gebärden künden von seiner inneren Erregung. Dabei bricht jedoch der formale Zusammenhang nicht auseinander, vielmehr macht der Schnitzer den Aufbau der Gruppe dem inhaltlichen Anliegen dienstbar. So gleitet der Blick des Betrachters vom Kopf des Rudernden über dessen linken Arm herab zu dem seiner Arbeit hingegebenen Jünger in der Mitte, wandert über seinen linken Arm herab zum Netz und wird vom rechten Arm, die Kreisbewegung vollendend, wieder hochgeführt. In der Gestalt des Petrus muß der Blick neu ansetzen. Er steigt über die sehnenförmig gespannte Rückenlinie zum Kopf an. Im heutigen Zustand bricht der große Rhythmus hier ab. Ursprünglich jedoch gingen von hier und von den Händen unsichtbare Kraftlinien zu der Gestalt Christi herüber, in der die Bewegung zur Ruhe kam. Das Fragment eines süddeutschen (nürnbergischen?) Gegenstückes zeigt Petrus als Fischer, der, über den Bootsrand gebeugt, das Netz birgt¹.

¹ W. Vöge, Die deutschen Bildwerke und die der anderen cislalpinen Länder, Berlin 1910, S. 169, Nr. 359.

Ecce-Homo-Christus

Eichenholz. — H 169 cm. — Wandstatue, vollrund. — Spuren alter Fassung; Mantel rot mit blauem Futter und Goldsaum, braunes Haar, Dornenkrone und Strick vergoldet. — Niederrhein, Ende des 15. Jahrhunderts. — Ehemals kath. Pfarrkirche St. Paul, Aachen. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 14, XXV.; Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Band IV, Stuttgart 1958, Sp. 674 ff., Abb. 10.

Weniger der historische Christus der Verspottungsszene, als das mitleid- und reueerweckende Andachtsbild, in dem die Summe der seit dem Beginn des Kreuzweges erlittenen Schmach vergegenwärtigt wird, ist Gegenstand dieser Darstellung. Darum auch sind die Attribute des Leidens — Krone, Mantel und Strick — besonders nachhaltig ins Bild gesetzt und durch rote und goldene Fassung betont. Tief haben sich die langen, spitzen Dornen der Krone in Stirn und Haupt gebohrt. Leidvoll sind die Züge Christi, fast gebrochen wirken die Augen, der Mund ist halb geöffnet. Die betont längliche Form des Gesichtes wird durch die lang herabfallenden, rahmenden Haarsträhnen und den gelockten Bart noch unterstrichen und in ihrer Ausdrucksfülle gesteigert. Der vorne durch eine Schlaufe gehaltene Mantel ruht nur noch wie zufällig auf der linken Schulter. Von der anderen ist er bereits abgerutscht und wird nur durch die Schwere des Stoffes noch gehalten. Die festliche rote Bekleidung umhüllt den zerschundenen Körper, dessen Oberfläche fein durchmodelliert und fast anatomisch erfaßt ist. Die Hände sind übereinander gekreuzt und mit dem derben Strick gefesselt. Die rechte Hand faßt das Ende des Strickes, gleichsam andeutend, daß es das selbsterwählte Los ist, das Christus hier erleidet. In feiner Naturbeobachtung zeichnen sich die Adern auf den Armen, Handrücken und Beinen ab. In bewußtem Kontrast steht das kleingefältete Lendentuch zu der verhöhnenden Pracht des Mantels. Leicht hebt sich die Ferse des rechten Fußes vom Boden, ein Motiv, das geschickt die Wirkung des unfest Schwankenden, Kraftlosen noch unterstreicht.

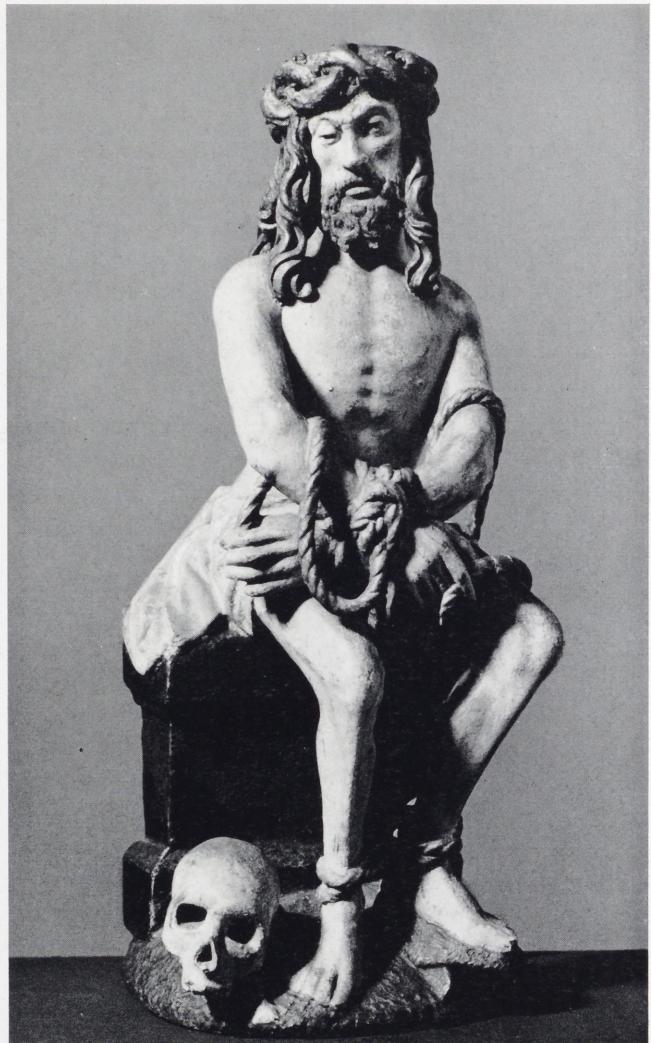
Räumliches Empfinden kennzeichnet die Eigenart des Schnitzers. Innerhalb des durch den Mantel geschaffenen Gehäuses sind Licht- und Schattenzonen, plastisch sich rundende Formen und Hohlräume gegeneinandergesetzt. Die Herkunft der Skulptur aus einer Aachener Pfarrkirche hat H. Schweitzer zu der Annahme einer Aachener Arbeit geführt. Doch wissen wir zu wenig von mittelalterlicher Aachener Plastik. Kein Stück gibt es, das sich mit Sicherheit einer Aachener Werkstatt zuschreiben ließe. So wird man auch den Aachener »Schmerzensmann« auf Grund seiner engen stilistischen Verwandtschaft zu Werken der niederrheinischen Plastik eher in den gelderländisch-niederrheinischen Raum verweisen dürfen¹.

¹ vgl. den »Schmerzensmann« im Kölner Schnütgen-Museum, Kat. Das Schnütgen-Museum a. a. O., S. 72, Nr. 131 m. Abb.





Christus im Elend



Eichenholz. — H 33 cm. — Rundstatuette. — Fassung des 18. Jahrhunderts. — Brabant, um 1515. — Ehemals Sammlung Steiger. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 15, XXV, 2.

Christus ist seiner Kleider beraubt und nur mit einem Lendentuch gegürtet. Hände und Füße sind gefesselt, die Dornenkrone bedeckt das Haupt. Das in ernster Trauer versammelte Gesicht ist in leichter Wendung nach rechts auf den Betrachter gerichtet. Ausgezehrt von der erduldeten Schmach sind die Wangen, die Backenknochen treten kräftig vor. Lange Haarsträhnen und der symmetrisch gelockte Bart rahmen das schmal geformte Gesicht. Ein Totenschädel deutet auf Golgatha. Der »Christus im Elend« ist eine Bildschöpfung des späten Mittelalters. Vornehmlich in der Zeit um 1500 wird er in Flandern, Brabant und den Niederlanden zum bevorzugten Andachtsbild. Nach dem wundertätigen Gnadenbild des Christus von Gembloux nannte man diesen Bildtyp auch »Bon Dieu de Giblot« oder »Gyblon«¹.

Die besondere Betonung der Dornenkrone und Fesseln, des Unbekleidetseins und des Totenkopfes sind im Sinne des spätmittelalterlichen Andachtsbildes zu verstehen, dessen Wurzeln im Typus des trauernden Hiob im Elend zu suchen sind. Der symbolische Sinn wird vor allem in der Kreuzung der Arme offenkundig, die den freiwilligen Vollzug des göttlichen Erlösungswillens durch das Kreuz zum Ausdruck bringt. Hinzu kommt das Gefesseltsein des Herrn als bestimmendes Thema für Andacht und Meditation².

¹ Zusammenstellung bei Comte J. de Borchgrave d'Altena, in: Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1951, S. 101 ff; ders., Notes et Documents pour servir à l'Histoire de l'Art et de l'Iconographie en Belgique, 1. Série, Verviers 1926, S. 111 ff.

² Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, III. Band, Stuttgart 1954, Sp. 652 ff.





29

Grablegung Christi

Eichenholz. — H 61 cm. — Halbrelied, linke Hand und Beine Christi, Hände der rechten Figur und Teile des Bodens fehlen. — Ohne Fassung. — Niederrheinisch (Umkreis H. Douvermanns), Anfang des 16. Jahrhunderts. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., XIII.

Der Leichnam Christi wird behutsam von zwei reich gekleideten Männern in zeitgenössischer Gewandung gehalten. Der Erlöser trägt die Dornenkrone, unter der das lange, strähnige Haar zu beiden Seiten des ausgezehrten Gesichtes mit den in tiefen Höhlen liegenden geschlossenen Augen und dem halbgeöffneten Mund herabfließt. In kraftvoller Schnitzerei begleiten die großen Faltenzüge der Gewänder und des Leinentuches den nur mit dem Lendentuch bedeckten Körper Christi. Die Figur des Nikodemus schließt die in sich ruhende Gruppe nach rechts ab. Der Einfluß Antwerpener Schnitzaltäre ist zwar spürbar, doch überwiegt die Eigenart des bedeutenden Schnitzers, der offenbar von der Kunst Douvermanns beeindruckt worden ist.

Altar mit Szenen aus der Geschichte Petri

Eichenholz. — H 265 cm, B 253 cm, T 37 cm. — Figuren des Gesprenges größtenteils verloren. — Ungefaßt. — Niederrheinisch, 1. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. — Ehemals Sammlung Bourgeois. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 8. Hier auf Grund der Stilverwandtschaft mit den Predellenreliefs der Fußwaschung und des Abendmahls vom Hochaltar der Nikolauskirche in Kalkar dem Jan van Haldern zugeschrieben.

Die drei großen Reliefs des in der Mitte überhöhten Altarretabels erzählen Szenen aus dem Leben des hl. Petrus. Durchbrochen gearbeitete Laubranken mit Granatäpfeln zieren die äußere Rahmung, während reiche architektonische Maßwerkformen goldschmiedehaft feingeformte Baldachine bilden. Unter ihnen wird in epischer Breite die Petrus-Legende erzählt. Die untere Zone des Mittelfeldes ist der thronenden Gestalt des ersten Papstes vorbehalten. Hohe Geistliche umstehen die Kathedra. Zwei Kardinäle bekrönen den Apostelfürsten mit der Tiara. In eigenartiger Vermischung von Legende und Symboldarstellung nähert sich von links Christus. Vermutlich hat er dem Heiligen die Schlüssel übergeben.

Schon die Betrachtung dieser ersten Reliefgruppe läßt beträchtliche Qualitätsunterschiede erkennen. Es will scheinen, als seien einige Köpfe über die erste Bearbeitung nicht hinausgekommen (so der des Bischofs zur Rechten Petri und der des über ihm stehenden Mannes). Ein durch Pflanzen charakterisiertes Rasenstück ist zwischen die untere Szene und die Darstellung darüber mit dem Sturz des Zauberers Simon geschoben. Eine dünnigliedrige, feine Gestalt mit hektisch ausfahrenden Bewegungen — Simon, der sich vor Kaiser Nero gebrüstet hatte, wie Christus in den Himmel aufsteigen zu können — erscheint in der Mitte der bewegten Gruppe. Doch schon haben sich zwei höllische Untiere in das weite, mantelartige Gewand des Zauberers verbissen, um ihn in die Tiefe zu zerren. Petrus und Paulus erscheinen kniend zur Linken. Es ist die Kraft ihres Gebetes, die den Untergang Simons herbeiführt. Unter den erregt Diskutierenden, die die Gruppe umgeben, erkennt man auch den bärtigen Kaiser Nero, der durch seine Bügelkrone vor den anderen ausgezeichnet ist.

Die szenische Darstellung der linken Nische wird von der zentralen Figur des predigenden Petrus bestimmt. Er erscheint auf der Kanzel und seine Worte richten sich an Zuhörer, deren Gesichter das Gehörte auf das Zwiespältigste widerspiegeln. Die Gefühlsskala reicht von mokanter Ironie über selbstgefällige Überheblichkeit bis zu andächtigem Versunkensein und fragender Gebärde. Auch hier ist die modische Tracht der Zeit um 1500 an die Stelle historischer Gewandung getreten. Wie auch in den anderen Reliefs neigt der Künstler zu expressiver Übersteigerung seiner Typen, in denen es Ansätze zu karikaturistischer Wiedergabe gibt. Es mag dies ein Wesenszug sein, der durch die Nähe der großen, richtungweisenden flandrischen Werkstätten zu erklären ist.

In der Szene des Hintergrundes erkennt man eine Totenerweckung. Hier konnte der Meister an die in der mittelalterlichen Ikonographie so vielfältig ausgeprägte Darstellung des Jüngsten Tages anknüpfen, in der die Toten aus geborstenen Sarkophagen und sich öffnenden Erdhöhlen ans Licht des Tages emporsteigen. Die Apostelgeschichte erzählt, daß Petrus in Joppe die fromme Witwe Tabitha vom Tode erweckt habe. Ob, wie Schweitzer annimmt, hier diese Szene gemeint ist, kann nicht mit Sicherheit entschieden werden. Die Gegenwart des Kaisers, der auch hier durch seine Krone ausgewiesen ist, sowie zwei weitere Darstellungen von Totenerweckungen läßt diese Deutung als fraglich erscheinen. Auch hier überrascht der Qualitätsunterschied innerhalb der Gruppe; die prächtig durchmodellierten, charaktervollen Köpfe des Petrus sowie des bärtigen Auferstehenden auf der einen und die seltsam unbeholfen wirkende Aktdarstellung der weiblichen Figur mit dem nichtssagenden, unbeteiligten, offenbar nur oberflächlich angelegten Gesicht auf der anderen Seite.



Flucht und Kreuzigung Petri werden im dritten Bildfeld rechts vom Mittelrelief geschildert. Hier liegt die Erzählung des hl. Ambrosius zugrunde, nach der die kleine Gemeinde Petrus bewogen haben soll, wegen der übergroßen Gefahr Rom zu verlassen, um damit sein Leben für die Gläubigen zu erhalten. Nach langem Zögern willigte der Heilige in die Bitten seiner Mitbrüder ein und verließ bei Nacht die Stadt. Doch als er das Stadttor hinter sich zurücklassen wollte, erschien ihm Christus. Auf die Frage des Apostels, wohin er gehe, antwortete der Heiland: »Ich komme nach Rom, um von neuem gekreuzigt zu werden«. Diese Worte verstand Petrus als Aufforderung, in die Stadt zurückzugehen, um nach dem Vorbild Christi sein Kreuz auf sich zu nehmen. Dies ist das Thema der Hintergrundskomposition, in der der Künstler Begegnung und Steinigung in eine szenische Darstellung zusammenzieht. Somit wird Petrus zur Mittelfigur zweier Gruppen. In der Szene der Begegnung versammelt sich die Darstellung zu hohem Ernst und tiefer innerer Besseletheit. Hier hat der Meister sein Bestes gegeben¹ (Abb. S. 68). Der Anruf Christi, das Angerührte sein des Apostels – welcher Kontrast zu der plump-derben Gestalt des Schergen, der im Rücken des Heiligen erscheint, mit beiden Händen den Stein umfassend, den er auf Petrus schleudern wird –. Doch das Thema »Begegnung« kehrt noch einmal wieder. Ein Befehlshaber, durch geschmückten Hut und Kommandostab gekennzeichnet, hört den Bericht eines Untergebenen an, der seine Mütze abgezogen hat und damit seine Ehrerbietung kundtut. Ein »dienstlicher« Vorgang, eine routinemäßige Unterhaltung, in der es die geistige Spannung, die in der anderen Gruppe so unmittelbar spürbar wird, nicht gibt. Das Stadttor Roms ist wie eine spätgotische Portalanlage gebildet, in der Krabben, Friese und Fialentürme der aus Quadern gefügten Mauer eine reiche Gliederung geben. H. Schweitzer hat in Jan van Haldern den Meister des Altares sehen wollen, doch wird man aufgrund der Verschiedenartigkeit in Stil und Qualität mehrere, sicherlich aber zwei Bildschnitzer annehmen müssen, wenngleich der Gesamtplan gewiß in der Hand eines einzelnen gelegen hat. Neben flämischen Anregungen wurden auch nordniederländische Einflüsse aufgenommen. Dies macht der Vergleich mit einem Relief der »Gefangennahme Christi« im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht deutlich². Weiterhin sei auf ein Relief in Berlin mit der Klage um den Leichnam Christi³ verwiesen.

In der Szene der Kreuzigung Petri, die den Heiligen mit dem Kopf nach unten mit Stricken an die Balken gebunden zeigt, gibt der Meister in leichten Abwandlungen stets von neuem die dummkötzenden Gesichter der Schergen und Knechte mit den mürrisch herabgezogenen Mundwinkeln, den dicken schwammigen Backen, den knolligen Nasen und dem ausdruckslosen Blick wieder. Gezattelte Wämse und bizarr geformte Hüte herrschen vor. Ein kleinteilig-vibrierender Faltenstil ist der Gewandbehandlung der Figuren eigentümlich. In der rechts heranschreitenden Gestalt eines Mannes, der seinen Arm unter dem weitfallenden Gewand verbirgt, ist die Verwandtschaft zu den Figurentypen, wie sie in Antwerpener Werkstätten ausgebildet worden waren, am spürbarsten.

Eine durchgehende Qualitätshöhe ist nicht gehalten, vielmehr gibt es Höhepunkte der Darstellung, die den Meister selbst am Werk zeigen, während manche Partien Gesellenhänden überlassen wurden. Die herbe Struktur des Eichenholzes hat der Künstler in den Dienst seiner Charakterschilderungen gestellt. Sublimere, feinere Töne schlägt er nur an einigen Stellen an, so vor allem in der Begegnung zwischen Christus und Petrus. Obwohl zu großen Teilen erhalten, ist der Altar dennoch heute Fragment. Es fehlen ihm die Predella sowie wichtige Teile des Gesprenges und seines Figurenschmucks. In seiner naiven Erzählfreudigkeit ist er gütiges Beispiel der niederrheinischen Altarschnitzerei am Beginn des 16. Jahrhunderts, die in offenkundiger Anknüpfung an literarische Vorbilder von Mysterienspielen dem Anekdotischen den Vorrang gibt und das Ende der großen mittelalterlichen Altarkunst ahnen läßt.

¹ vgl. die nordniederländische Quo vadis-Gruppe der Slg. Schretlen, Bergen, abgeb. u. bespr. b. J. J. M. Timmers, Houten Beelden, Amsterdam u. Antwerpen 1949, S. 61, T. 107.

² H. Bouvy, Beeldhouwkunst a. a. O., Kat. Nr. 142, Abb. 52.

³ Th. Demmler, Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton a. a. O., Nr. 475, S. 312 f.









31

Heiliger Josef mit dem Jesusknaben

Eichenholz. — H 37 cm. — Vollrund gearbeitete Gruppe. — Die linke Hand des hl. Josef und die beiden Hände des Christkindes fehlen, der Sockel ergänzt. — Fassung nicht erhalten. — Brabant, um 1500. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 12, Nr. XIX, 3.

Josef trägt eine turbanartige Kopfbedeckung, die gegürzte Tunika und einen breiten, pallium-artig geschürzten Mantel. Der Kopf ist leicht auf die rechte Schulter geneigt. Das Gesicht wird von einem reichgelockten Bart gerahmt. An der rechten Hand führt Josef den Jesusknaben. Während eine entsprechende Gruppe, in der die Gottesmutter das Kind an der Hand hält, in der Ikonographie des späten Mittelalters gleichsam als Zusammenfassung der Kindheitsgeschichte Christi häufiger vorkommt¹, ist die Darstellung des hl. Josef, der das Kind führt, ungewöhnlich. Vermutlich ist die Zurückführung des 12jährigen Christusknaben aus dem Tempel Gegenstand der Darstellung.

¹ H. Wentzel, Ad Infantiam Christi – zu der Kindheit unseres Herrn, in: Das Werk des Künstlers, Festschrift für Hubert Schrade, Stuttgart 1960, S. 134 ff.; ders., Maria mit dem Jesusknaben an der Hand. Ein seltenes deutsches Bildmotiv, in: Zeitschrift des deutschen Kunsthistorischen Vereins, Bd. 9, Heft 3/4, Berlin 1942, S. 203 ff.



32

Engel mit Leidenswerkzeugen

Eichenholz. — H 72 cm. — Vollrund geschnitzt. — Linke Hand ergänzt. — Geringe Reste alter Fassung. — Niederrhein, frühes 16. Jahrhundert. — Ehemals Sammlung Dr. F. Bock. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., Nr. XVI.

Reiche Locken rahmen das ovale Gesicht des Engels. Er trägt über der Albe einen weiten, vor der Brust gehaltenen Mantel. Das rechte Bein ist leicht entspannt, das Knie drückt sich durch die Stoffmassen des Mantels, der unter dem rechten Arm zum angewinkelten linken Arm hochgezogen ist und in großen Falten zu Boden fällt. Die rechte Hand hält den langen Ysopstengel. Nächstverwandt ist ein Gegenstück im Suermondt-Museum sowie ein Engel mit Leidenswerkzeugen in der Kirche zu Eysden¹.

¹ M. Devigne, La Sculpture Mosane du XIle au XVIe Siècle, Paris et Bruxelles, 1932, Pl. XXVIII, 127.





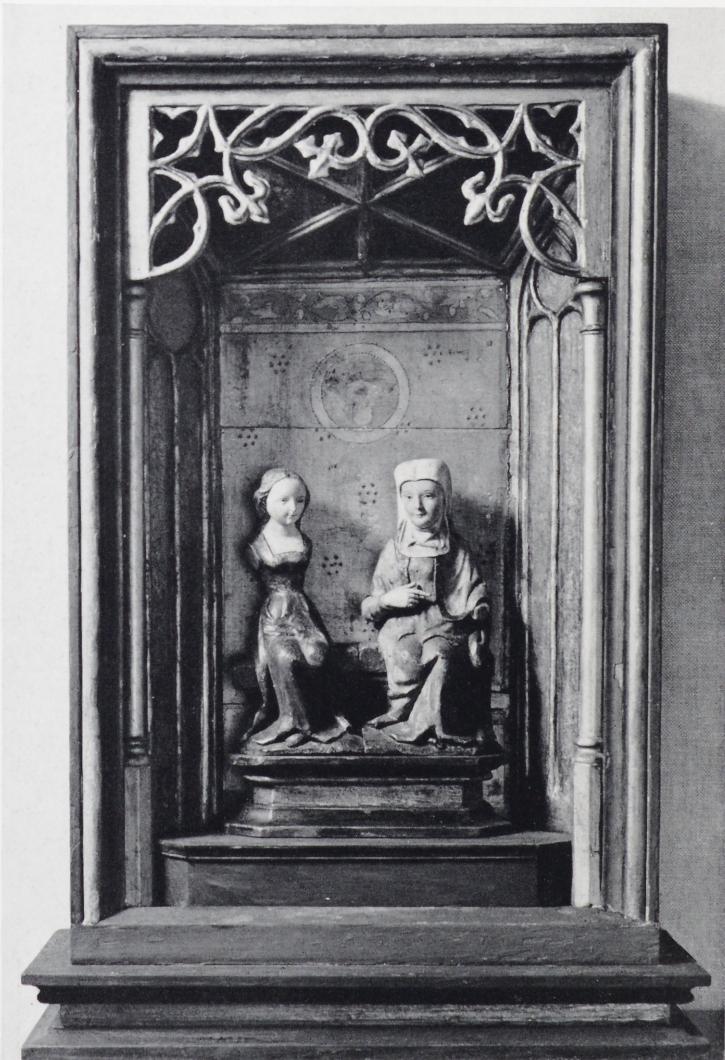
Heilige Katharina von Alexandrien

Eichenholz. — H 120 cm. — Wandstatue, Rücken ausgehölt, durch ein Brett geschlossen, obere Teile des Kopfputzes sowie die Hände ergänzt. — Ohne Fassung. — Niederrhein, um 1520/30. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., XV, 2.

Der Blick Katharinas, deren Ort der Schrein eines Schnitzaltars war, ist auf den Betrachter gerichtet. Unter einem reichen Kopfputz fällt üppige Lockenpracht auf Schultern und Arme und rahmt das rundlich-freundliche Gesicht der Heiligen. Sie ist nach der Zeitmode gekleidet und trägt über dem Gewand mit dem plissierten Miedereinsatz eine großgliedrige Kette. Die Hände halten Schwert und Buch. Die Halbfigur des Königs, den ihre Tugend besiegt hatte, erscheint am Sockel.

Stilistisch gehört die Figur zu einer Gruppe von Plastiken, deren schönste die Maria Magdalena vom Dreifaltigkeitsaltar in Kalkar ist. Eine hl. Gudula im Museum Mayer van den Bergh in Antwerpen zeigt die überlegene Brabanter Variante des Figurentyps.¹

¹ M. Konrad, Meisterwerke der Skulptur in Flandern und Brabant, Berlin 1928, S. XVIII, T. 75.



Annenaltärchen

Lindenholz. — H 60 cm. — Das Kind, die Arme Mariens, die Taube des hl. Geistes, die linke Hand der Anna fehlen. — Alte, stark erneuerte Fassung. — Ehemals Sammlung Steiger. — H. Schweitzer (a. a. O., S. 20, XXXIII, 3, Abb. 16), datiert »Anf. 16. Jh.« und lokalisiert das Altärchen an den Niederrhein; P. Bloch (Das Annenaltärchen im Suermondt-Museum, in: Aachener Kunstblätter, Heft 24/25, Aachen 1962/63, S. 218 ff.), bezeichnet das Werk als »einfühlsame Wiederbelebung gotischer Formen im Sinne einer romantischen Bildnerei«. Vgl. auch H. Appel, Studien zur niederrheinisch-kölnischen Plastik der Spätgotik I, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. XXIV, Köln 1962, S. 227 ff.

In einem hochrechteckigen maßwerk-gezierten Schrein sitzen Maria und Anna. Maria trägt ein knapp anliegendes blaues Kleid, das mit Gold abgesetzt ist. Auf ihrem linken Knie stand das Kind. Das hübsche runde Gesichtchen erinnert an eine im Krieg untergegangene Muttergottes der Berliner Museen, eine Madonna des Schnütgen-Museums sowie an die Büste einer jugendlichen Heiligen aus der Sammlung Figdor¹. Annas Gesicht wird von der weißen Haube und dem Witwenschleier gerahmt. Ein weiter Mantel ist locker über die Schultern gelegt. Mit der Rechten weist sie auf ein Buch, das heute nicht mehr erhalten ist. Zwischen den beiden Figuren erschien in einem Medaillon die Taube des hl. Geistes.

¹ abgeb. b. P. Bloch a. a. O., Abb. 3, 4 u. 5.



**WESTFALEN, MITTELDEUTSCHLAND, NÖRDLICHE NIEDERLANDE, FLANDERN
UND BRABANT**

35

Relief mit der »Versuchung des hl. Antonius«

Eichenholz. — H 76 cm, B 82 cm. — Der rechte Arm des Heiligen ergänzt. Die Krallen der Chimäre rechts, Arme der liegenden Chimäre fehlen. — Alte (nicht ursprüngliche) Fassung. — Nördliche Niederlande/Westfalen, um 1500. — 1962 aus Mitteln der Heinz Heinrichs-Gedächtnis-Stiftung erworben. — Literatur: E. G. Grimme, Zwei Neuerwerbungen für die Skulpturensammlung des Suermondt-Museums, in: Aachener Kunstblätter, Heft 27, 1963, S. 7 f.

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

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





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

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

Das Relief stammt wahrscheinlich aus dem Zusammenhang eines großen Schnitzaltares, von dessen Aussehen wir keine Vorstellung mehr haben. In der Hintereinanderfügung der Bildgründe folgt es der Anordnung, wie sie die großen flämischen Ateliers am Ausgang des Mittelalters entwickelt hatten. Der Stil des Werkes deutet auf eine Entstehung in den nördlichen Niederlanden, wozu in unserem Zusammenhang das Gelderland und Westfalen¹ zu rechnen ist.

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

36

Heiliger Antonius

Lindenholz. — H 94 cm. — Wandstatue. — Unsöhne neue Fassung. — Westfalen (?), frühes 16. Jahrhundert. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., Nr. 25.

Das schöne Greisenantlitz ist leicht nach links gewandt, der Blick auf ein geöffnetes Buch gerichtet, das Antonius in der linken Hand hält. Die rechte, die ehemals den tau-förmigen Stab umfaßte, greift aus der Fülle des Mantelstoffes heraus. Der Heilige trägt das Gewand der Antoniter: rundes Barett, gegürtetes Gewand und weißes Skapulier. Das Symbol des Einsiedlers, das Schweinchchen, erscheint rechts auf dem Sockel.

Der Aachener Figur steht ein hl. Antonius aus der Dorfkirche zu Mesum (Kr. Steinfurt)¹ nahe. Er ist wohl etwas früher entstanden und zeigt noch nicht jenen kraftvollen Schwung der Gewänder, ist biederer, »sachlicher« als die Skulptur des Suermondt-Museums.

¹ Das Landesmuseum der Provinz Westfalen in Münster, Bd. I, Die Skulpturen, hrsg. v. M. Geisberg, bearb. v. B. Meier, Berlin 1914, S. 70, Nr. 157, T. XXXVIII.





37

Maria mit dem Kind

Eichenholz. — H 46 cm. — Das Kopftuch, die rechte Hand, der rechte Unterarm, der linke Arm und der linke Fuß des Kindes sowie Teile des Gewandes ergänzt. — Ohne Fassung. — Westfalen, frühes 16. Jahrhundert. — — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., XXXVII, 3.

Maria steht in leichter Knickstellung und hält mit der Rechten einen Apfel. Auf ihrer Linken sitzt das unbekleidete Kind, das lebhaft nach der Frucht greift, die Maria als die neue, sündenreine Eva ausweist. Die Madonna trägt über dem Gewand einen langgefältelten Mantel. Das reiche Haar, das das Antlitz umgibt, lässt die Ohren frei. Der Blick der Mutter ist liebevoll auf das Kind gerichtet.

38

Maria mit dem Kind

Eichenholz. — H 95 cm. — Hochrelief, vermutlich Hälfte einer Doppelmadonna und Mittelstück eines Rosenkranzes oder eines Hängeleuchters. — Die rechte Hand Mariens und des Kindes ergänzt. — Fassung nicht erhalten. — Westfalen, Ende des 15. Jahrhunderts. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 28, Nr. XL, 2.

Maria steht auf einer Mondsichel. Das längliche Gesicht ist von üppig gewellter Haarfülle umgeben. Hoch wölbt sich die Stirn, die Augen sind schmal, leicht rundet sich das Kinn. Der Mund ist in leisem Lächeln verzogen. Das Kind sitzt auf dem Arm der Mutter und hält mit seiner Linken spielerisch die Weltkugel auf seinen Knien. Das pausbäckige Gesichtchen ist auf den Betrachter gerichtet. Die rechte Hand Mariens hielt ehemals wohl ein Zepter. Ein weiter Mantel umfängt die Gestalt. Das Gewand fällt in langen, schönlinigen Falten auf die Mondsichel herab.



Muttergottes auf der Mondsichel

Eiche. — H 72 cm. — Im Rücken flach (wahrscheinlich Teil des Doppelreliefs einer ursprünglich hängenden »Madonna im Strahlenkranz«). — Nur wenig ergänzte alte Fassung. — Sog. Meister von Osnabrück, um 1510/1520. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 33, T. XLVIII; H. Meinhardt, Der Meister von Osnabrück, Diss. Marburg 1928, S. 42; Thieme-Becker, 37. Bd., 1950, S. 257; Th. Demmler, Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton a. a. O., Nr. 474, 485, 486.

In der Gruppe der Muttergottes auf der Mondsichel klingt die im Mittelalter so beliebte Gleichsetzung mit dem Weib der Apokalypse an. Während bei den Leitbildern dieses Typs die Madonna in der weitgespannten Mondsichel steht, in die häufig noch das Profil des Hauptes Adams einbezogen ist, wird die Mondsichel bei der westfälischen Madonna des Suermondt-Museums zum Randmotiv. Mariens linkem Fuß als Schemel dienend, ist sie dem Rhythmus von Figur und Gewand einbezogen, und nur schwer vermag das Auge sie aus dieser Bindung herauszulösen. Der Kopf der Jungfrau hat die für den sog. Meister von Osnabrück so charakteristische ovale Form. Ein mächtiger, wellenförmig angeordneter Haarkranz bildet ein rahmendes Gehäuse. Die hohe Stirn, das kleine Gesicht mit dem leicht betonten Kinn hat die Figur mit den übrigen uns bekannten Skulpturen des Meisters gemeinsam. Der Blick der Madonna ist auf das Kind gerichtet, das auf den Betrachter herabschaut. So entsteht eine geistige Bewegung, die von der Mutter über das Kind zum Betrachter führt. Zwar trägt Maria die Krone der Königin, doch ihr Gewand ist das der vornehmen Frauen des beginnenden 16. Jahrhunderts: das eng anliegende, mit goldenen Bändern verzierte Mieder, das die Körperformen betont, der Rock mit den plisseearig geschichteten Falten und der modische Halsschmuck. In wirkungsvollem Kontrast zu dieser die Gestalt stilisierenden Gewandung steht der weit und zwanglos drapierte Mantel, der vor dem Körper hochgezogen wird und über dem rechten Arm einen mächtigen, ohrförmigen Faltenstau bildet. Die Schüsselfalten sind gebrochen und eckig geworden, kleinteilig und zuckend. Sie bestimmen nicht mehr den Rhythmus der Gewandführung. Das Kind, das Maria auf dem rechten Arm hält, ist voller Liebreiz und Anmut. Es trägt ein weites, vorne geöffnetes Mäntelchen. Seine Hände umfassen spielerisch die schwere Weltkugel, die es auf seinen Knien hält. Im Gegensatz zu früheren, streng frontal angelegten Madonnenbildern arbeitet der Künstler mit kühnen Richtungsverschiebungen, die er formal geschickt miteinander zu verbinden weiß. Der Blick des Betrachters wird durch die leichte Wendung des Marienhauptes aus der strengen Achsialität herübergeleitet zu der im Profil gegebenen Darstellung des Kindes.

Nur wenige Plastiken der Skulpturen-Sammlung des Aachener Suermondt-Museums haben ihre alte Farbigkeit so weitgehend bewahrt wie diese. Die Madonna auf der Mondsichel mit dem leuchtenden Gold der Krone, des Mieders und des Mantels, dem Rot der Gewänder, dem Blau des Mantelfutters, den schönen, an farbigen Übergängen reichen Inkarnattönen, lässt erkennen, wie unmittelbar die mittelalterliche Skulptur der Fassung bedarf und wie schmerzlich der Verlust der Farbigkeit bei vielen Plastiken der Aachener Sammlung ist.

Zu Recht sieht man in dem sog. Meister von Osnabrück den Schöpfer dieser Figur. Er erhielt diesen Notnamen nach den acht großen Apostelstatuen im östlichen Teil des Domchorumgangs zu Osnabrück. Zwar gelten diese Werke nicht mehr als Arbeiten dieses Künstlers, doch verwendet die Kunstgeschichte seinen Notnamen weiterhin mit Berechtigung, da sich die bedeutsamsten der mit ihm verbundenen Werke im Raum von Osnabrück befinden. Das der Aachener Madonna nächstverwandte Werk des Meisters besitzt das Bremer Roseliushaus (»Madonna mit der Birne«, Eichenholz, ohne Fassung)¹. Weitere verwandte Skulpturen bewahrt das westfälische Landesmuseum in Münster².

¹ V. C. Habicht, Die Hauptwerke im Roseliushaus in Bremen, in: Pantheon, Band VII, 1931, S. 106 ff., Abb. auf S. 111.

² B. Meier, Das Landesmuseum der Provinz Westfalen in Münster, Bd. I, Die Skulpturen, Berlin 1914, S. 81, Nr. 190, T. XXXXII, S. 82, Nr. 193, T. XXXXII.







40

Heilige Ursula mit ihren Jungfrauen

Eichenholz. — H 65 cm. — Wandgruppe, Rücken ausgehöhlt. — Hände der hl. Ursula sowie die rechte Hand der mittleren Jungfrauenfigur verloren. — Ohne Fassung. — Sog. Meister von Osnabrück, um 1510/1520. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 32, Nr. XLVIII; H. Meinhardt, Der Meister von Osnabrück, Diss. Marburg 1928; Thieme-Becker, Künstlerlexikon, 37. Bd., 1950, S. 257.

Die charakteristischen Eigenarten, wie sie den Stil des sog. Meisters von Osnabrück auszeichnen, sind auch dieser Plastik eigentümlich: der eiförmige Kopf, der knappe Körperumriß, die kleinteilig heftige Bewegung der Gewandung, die Vielfalt der Richtungsverschiebungen (vgl. Nr. 39). Ein perlendurchwirktes Diadem schmückt das Haupt, das von üppigem Haarschmuck umgeben ist. Das kleine Gesicht wirkt dem geometrisch strengen Oval des Kopfes fast nur wie aufgeschrieben. Die Tracht entspricht dem Modeideal der Zeit um 1510 mit ihrer Kontrastwirkung zwischen der engen Einschnürung und Stilisierung des Körpers und der faltenreichen, die Körperformen im Unbestimmten lassenden Gewandbildung. Über den Miedereinsatz ist eine dop-



pelte, feingliedrige Kette gelegt. Große, ringförmige Glieder schließen sich zu einem weiteren Schmuck zusammen, der, über Schultern und Brust gelegt, das Eingeengte, ja Maniererte der Gestalt betont. Eine Riechkapsel dient als Kettenanhänger. Die kräftig gebauschten und am Oberarm geschlitzten Ärmel unterstreichen gleicherweise die geometrische Stilisierung des Oberkörpers und des Hauptes wie die üppigen, wie zufällig entstandenen Falten, in die sich der Rock legt. Die Ursula-Plastik des Meisters von Osnabrück wandelt den altbekannten Typ der Schutzmantelmadonna (vgl. Nr. 66) ab. Zehn vornehm gewandete Bürgermädchen aus der Zeit des beginnenden 16. Jahrhunderts drängen sich in den Schutz der Heiligen. Sie sind halb so groß gebildet wie die Heilige selbst. Was die Mode der Zeit an Eigenarten aufzuweisen hatte, bietet sich in den Kostümen dieser Mädchen dar. Auch hier bedeutet die Kontrastwirkung viel in der künstlerischen Konzeption. Freier Entfaltung steht die Gebundenheit der Form, geometrischer Strenge die Gelöstheit des Organischen gegenüber.



41

Heiliger Christophorus

Eichenholz. — H 52 cm. — Wandgruppe, Rückseite ausgehölt, der rechte Arm des Kindes ergänzt. — Alte Fassung, Rock vergoldet mit braunem Kragen und grüner Tasche, Mantel rot mit blauem Futter, das Kleid des Kindes vergoldet. — Westfälisch, Umkreis des sogenannten Meisters von Osnabrück, um 1520. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 33, Abb. 33.

Der Heilige droht unter der schweren Last, die er trägt, zusammenzusinken. Sein Körper ruht auf dem rechten Bein und dem kräftigen Stab, den er (ehemals) mit der erhobenen linken Hand umfaßte. Der Körper ist bogenförmig gespannt. Der Kopf des Heiligen wendet sich nach oben dem Kinde zu. Der segnende Jesusknabe sitzt auf seiner rechten Schulter und hält mit der Linken die Weltkugel. Das ausdrucksvolle, von Lockenpracht und Vollbart gerahmte Gesicht des Heiligen zeigt Staunen und Ehrfurcht. Über dem kurzen gegürteten Rock trägt Christophorus einen weiten Mantel, der in lockerer Faltendrapierung die Figur umgibt und bis zum Boden reicht. Die Füße stehen noch im Wasser, dessen Wellen durch konzentrische Kreise angedeutet sind.



Heilige Margaretha

Eichenholz. — H 36 cm. — Wandstatuette, Rückseite flach, mit dem Mechelner Zeichen. — Alte Fassung erhalten, Kinngebände rot und grün, goldener, blaugefütterter Mantel; teilweise ausgebessert, Palme ergänzt. — Mecheln, frühes 16. Jahrhundert. — Ehemals Sammlung Steiger. — Vielleicht aus einem flämischen Schnitzaltar stammend. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., LXII, 2.

Die Figur der hl. Margaretha ist ein besonders reizvolles Beispiel der Mechelner Schnitzkunst aus der Zeit des frühen 16. Jahrhunderts.

Die Heilige trägt die modische Tracht der Zeit: den reichen, durch eine Kinnbinde gehaltenen Kopfputz, das enganliegende Gewand und den stoffreichen Mantel. Üppiges Haar rahmt das Gesicht mit der hohen Stirn, den mandelförmigen Augen, der kleinen Nase und dem zierlichen Mündchen. In der Rechten hält sie den Palmzweig der Märtyrerin, die Linke trägt ein geöffnetes Buch. Zu Füßen der Heiligen sieht man ihr Attribut, den Drachen. Damit ist Bezug auf die Legende der Margaretha genommen. Auf ihre Bitten hin sei der Heiligen im Kerker der Feind, mit dem sie zu kämpfen hatte, sichtbar als Drache erschienen. Das Kreuz aber habe ihn in die Flucht geschlagen. Die Heilige, die als Nothelferin verehrt wird, soll in der diokletianischen Christenverfolgung den Märtyrertod erlitten haben.

Die Statuette des Aachener Museums ist die schönste einer Gruppe von vier gleichartigen Skulpturen, die wohl alle aus demselben Altarschrein stammen. Der Skulpturentyp, den es in vielen Varianten gibt, trägt meist auf der kaum bearbeiteten Rückseite ein großes M, die Mechelner Marke. Durch ein halbes Jahrhundert läßt sich dieser Mechelner Bildtyp verfolgen¹.

Den besten Datierungsanhalt bietet die Tracht, die ein genauer Spiegel der zeitgenössischen Mode ist. Noch schnüren die Kostüme der vier Aachener Statuetten nicht den Körper panzerartig ein, wie es für die Mechelner Plastiken um 1520-30 eigentlichlich ist. Zum anderen aber haben sie nicht mehr die schweren Faltengehänge und die weiten Faltentäler der Mechelner Skulpturen aus der Zeit um 1480.

¹ Zusammenstellung bei W. Godenne, Préliminaires à l'Inventaire Général des Statuettes d'Origine Malinoise, in: Bulletin du Cercle Archéologique, Littéraire et Artistique de Malines, LXII.

Heilige Dorothea

Eichenholz. — H 87 cm. — Rückseite unbearbeitet, wohl aus einem Altarschrein stammend. — Ursprüngliche Fassung zu großen Teilen erhalten. — Vom sog. Meister des Utrechter steinernen Frauenkopfes, Utrecht, um 1530. — Ehemals Sammlung Oertel, erworben 1913. — Literatur: Versteigerungskat. der Sig. Oertel (Lepke), Berlin 1913, Nr. 185 (hier als »flämisch, um 1520 – 30« bez.); Aachener Kunstblätter 1916, S. 21; J. Leeuwenberg, in: Oud – Holland 1955, S. 84; H. Bouvy a. a. O., S. 147. — Ausstellung Brüssel 1935, Nr. 1625 (als »Maître de la Sainte Ursule d'Utrecht«); Amsterdam 1958, Middeleeuwse Kunst der Nordelijke Nederlanden, Kat. Nr. 322.

Die ein wenig gedrungene Gestalt der Heiligen ist nach der zeitgenössischen Mode gewandet. Üppiger Kopfputz rahmt das breite, leicht geneigte Haupt. Das Haar wird von einem weitmaschigen Netz zusammengehalten, von dessen schneckenförmigem, flügelartig sich entwickelndem Seitenschmuck beiderseits eine grobgliedrige Kette herunterfällt. An das enge, den Körper einzwängende Mieder sind reichgeschlitzte und gezattelte Ärmel angearbeitet. Mit der rechten Hand hält die Heilige ein Buch. Gleichzeitig raffen die Finger das faltenschwere Obergewand, so daß das Kleid, das im Gegensatz zu den schüsselförmig und diagonal fallenden Stoffbahnen des Rockes in strengen Röhrenfalten drapiert ist, sichtbar wird. Das linke Bein ist leicht kontrapostisch vorgestellt, die linke Hand hält ein strohgeflochtenes Körbchen mit Rosen.



Die Figur hat ihre nächsten stilistischen Entsprechungen in einer hl. Magdalena des Landesmuseums zu Münster¹ sowie einer Gruppe mit Christus und der Samariterin am Brunnen in der Martinuskirche von Ziyfflich. Ein steinerner Frauenkopf im erzbischöflichen Diözesanmuseum zu Utrecht, der wahrscheinlich von einer Gruppe der Frauen am Grabe stammt, gilt als Werk des gleichen anonymen Meisters, den J. Leeuwenberg als »Meister des Utrechter Frauenkopfes« in die Kunstgeschichte eingeführt hat.

Die hl. Dorothea tritt uns in dem Aachener Bildwerk als reichgekleidetes Bürgermädchen der Zeit um 1530 entgegen. Nur ihre Attribute erinnern an ihre Legende. Dorothea war, wie Jacopo da Voragine in der Legenda aurea erzählt, die schöne und tugendsame Tochter einer Senatoren-familie in Kappadozien. In der Christenverfolgung des Diokletian blieb sie trotz mannigfacher Peinigungen ihrem Glauben treu. Auf dem Weg zur Enthauptung verhöhnte sie der kaiserliche Sachwalter Theophilus: »Wenn Du in den Paradiesgarten kommst, so schicke mir doch von dort einige Blumen und Äpfel.« Als die Heilige dann auf dem Richtplatz zum Gebet niederkniete, erschien ein Knabe im Purpurmantel, mit Sternen im Haar, der der Heiligen ein Körbchen mit Rosen und Äpfeln brachte. Als auf Dorotheas Geheiß Theophilus das Körbchen erhielt, bekehrte auch er sich zum Christentum.

¹ Das Landesmuseum der Provinz Westfalen in Münster, Bd. I, B. Meier, Die Skulpturen, Berlin 1914, S. 95, Nr. 221, T. XXXVII.



Heiliger Michael mit dem Satan kämpfend

Lindenholz. — H 42,5 cm. — Wandgruppe, vollplastisch. — Die rechte Hand mit dem Schwert und der Sockel ergänzt, die linke Hand fehlt. — Alte Fassung. — Mecheln, um 1500. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 41, Nr. LXI; W. Godenne, *Préliminaires à l'Inventaire Général des Statuettes d'Origine Malinoise*, in: *Bulletin du Cercle Archéologique, Littéraire et Artistique du Malines*, L XII.

Das freundliche, durch keine Kampfesanstrengung gezeichnete, jünglingshafte Gesicht des Erzengels wird von üppiger Lockenfülle, die unter einem Stirnreif hervorquillt, gerahmt. In der erhobenen Rechten hält er das Schwert, am linken Arm hängt der kreuzgeschmückte Schild. Über der Halsberge, dem Plattenpanzer und den Beinschienen trägt Michael einen weiten, vor der Brust durch eine Schlaufe gehaltenen Mantel, vor dessen dunkler Folie sich die jugendliche Gestalt des Siegers leuchtend abhebt. Der Teufel ist als seltsames Mischwesen mit karikaturhafter Fratze und Pferdehufen dargestellt. Nächst verwandte Michaelsfiguren aus der gleichen Werkstatt bewahren der Louvre¹ und das Amsterdamer Rijksmuseum.

¹ Katalog: *Les Sculptures Moyen Âge, Renaissance, Temps Modernes au Musée du Louvre*, Paris 1957, Kat. Nr. 521, S. 105, fig. p. 103.

Christus und der ungläubige Thomas

Lindenholz. — H 131 cm. — Wandgruppe (Rückseite ausgehöhlt). — Linke Hand und die Zehen vom linken Fuß Christi sowie die linke Hand des Thomas fehlen. — Alte Fassung; der Mantel Christi vergoldet, innen blau, das Gewand des Thomas braun-rot, Mantel und Gürtel vergoldet, Innenseite des Mantels grün. — Mitteldeutsch, kurz vor 1500. — Erworben 1909 in Nürnberg; nach Angabe des Vorbesitzers stammt die Gruppe aus einer Kapelle in Mühlhausen (Thüringen). — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 64; R. Wallrath, *Der Thomas-Altar in Köln*; zur Ikonographie des Thomaswunders, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. XVII, 1955, S. 165 ff., Abb. 129.

Christus steht hoch aufgerichtet, nur mit dem Mantel bekleidet, und führt die Rechte des Jüngers zur Seitenwunde. Das breite Gesicht, die gedrungene Gestalt, der grobe Faltenwurf des Gewandes gehen mit der Figur des knienden Thomas in einer großen Dreieckskomposition auf. Thomas ist in Profilansicht gegeben, die breiten Faltenbahnen seines Mantels begrenzen die Gruppe wirkungsvoll. So werden Blicklinien geschaffen, die über den Mantel des Jüngers zu seinem Kopf und zum Haupt Christi aufsteigen, um von dort über den herabhängenden Mantel und das leicht vorgestellte Bein wieder zum Sockel zurückgeführt zu werden.

Die vermutlich aus einem Altarschrein stammende Gruppe ist auf den Text im 20. Kapitel, 24. bis 29. Vers bei Johannes bezogen, wo es heißt: »Thomas aber, einer von den Zwölfen, der Zwilling genannt, war nicht bei Ihnen, als Jesus kam. Darum sprachen die anderen Jünger zu ihm: Wir haben den Herrn gesehen. Er aber sagte zu ihnen: Wenn ich nicht an seinen Händen das Mal der Nägel sehe, und meine Hände in seine Seite lege, so glaube ich nicht. Und nach acht Tagen waren seine Jünger wieder darin, und Thomas mit ihnen. Da kam Jesus bei verschlossenen Türen, stand in ihrer Mitte und sprach: Friede sei mit euch! Dann sagte er zu Thomas: Lege deinen Finger herein, und sieh meine Hände, und reiche her deine Hand, und lege sie in meine Seite, und sei nicht ungläubig, sondern gläubig. Thomas antwortete und sprach zu ihm: Mein Herr und mein Gott! Jesus sprach zu ihm: Weil du mich gesehen hast, Thomas, hast du geglaubt: selig, die nicht sehen und doch glauben.« Der Sichtbarmachung des geistigen Gehaltes ordnet der Künstler seine Aussage unter. Nicht die dramatische Aktion sucht er, sondern die kontemplative Zwiesprache zwischen Christus und dem Jünger. Der schwerblütige, ernste Volkscharakter der thüringischen Lande bestimmt Geist und Gepräge der Schnitzerei.





46

Christkind

Eichenholz. — H 23 cm. — Vollrund. — Die linke Hand fehlt. — Alte Fassung. — Brüssel, frühes 16. Jahrhundert. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., Nr. 53, 5.

Das freundlich lächelnde, unbekleidete Kind hat seine Rechte zum Segensgestus erhoben, das rechte Bein ist leicht vorgestellt, die linke heute fehlende Hand hat vermutlich ursprünglich die Weltkugel gehalten. Das Köpfchen wird von lockiger Haartracht gerahmt.
Eine ganz ähnliche Statuette, die sich in der Sammlung Figdor¹ befand, trägt am Sockel die eingravierte Marke »Bruesel«. Damit lässt sich auch das Aachener Figürchen nach Brüssel lokalisieren.

¹ Die Sammlung Dr. Albert Figdor — Wien, erster Teil, 4. Bd. Deutsche, niederländische, französische Skulpturen, verzeichnet von Th. Demmler, Berlin 1930, Nr. 186, T. XCIV b.



47

Maria mit dem Kind

Alabaster. — H 23 cm. — Alte Fassung, Fleischteile Inkarnatton, Haar und Gewandsaum vergoldet, auf dem Gewand goldene Lilienmuster, Kopftuch blaugrün, Boden grün. — Flandern/Brabant, Beginn des 16. Jahrhunderts. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., Nr. 58.

Das runde Gesicht Mariens ist von einem Haarkranz umgeben, über den ein Kopftuch gelegt ist. Sie trägt über dem Gewand einen vor der Brust zusammengehaltenen Mantel. Auf der linken Hand der Mutter sitzt das unbekleidete Kind, das auf seinem Schoß ein Buch hält. Die rechte Hand der Madonna umfaßt ein Fußchen des Knaben. Eine Statuette im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg ist stilistisch eng verwandt¹.

¹ W. Josephi, Die Werke plastischer Kunst im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg 1910, S. 20, Kat. Nr. 37.

Christus und die Samariterin am Brunnen

Eichenholz. — H 33 cm, B 36 cm. — Vollrund; das Brunnendach ergänzt. — Eine ältere (nicht ursprüngliche) Fassung wurde unlängst freigelegt. — Brabant, um 1520/30. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 13, Nr. XXI.

Freude am Novellistischen, Verweilen in ansprechenden Details, Vortasten in unbekannte Bereiche plastischer Gestaltung kennzeichnen den Charakter dieser Gruppe. Zur Linken des Brunnens steht Christus. Er ist aus der gewohnten Frontalität ins Dreiviertelprofil gerückt und durch Blick und Redegestus auf die Samariterin rechts vom Brunnen bezogen. Jesus ist mit dem weiten nahtlosen Rock bekleidet. Die rechte Hand ist beim Reden erhoben, die linke unterstreicht das Gesagte durch sprechende Gebärde. Die Samariterin trägt die Brüsseler Tracht des beginnenden 16. Jahrhunderts: üppigen Kopfputz und Haarnetz, plissierten Miedereinsatz, geschlitzte, troddelverzierte Ärmel und den weiten, reich gebordeten Überrock. Vom Gürtel hängt an einer Kordel der Schlüsselbeutel. Das feine Gesichtchen ist auf Christus gerichtet, der Mund wie zum Sprechen leicht geöffnet. Mit der linken Hand hält die Frau ein von drei Eisenbändern umzogenes Schöpfgefäß, aus dem sie Wasser in einen großen, in der Mitte stehenden Krug schüttet. In graziöser Gebärde hält die Rechte den Henkel des Gießgefäßes. Im Gegensatz zu Christus ist die Samariterin in leichter Schreitstellung gegeben, ihre Gestalt ist vollends ins Profil gerückt. Das Momentane der Handlung wird vor allem durch das Gießen des Wassers unterstrichen. Auf dem sechseckigen Brunnentrog sitzen zwei kleine Wiesel. Der Maßwerkschmuck der Seitenwände verwendet spätgotische Ornamentfüllungen.

Der biblische Text, auf den unsere Gruppe zurückgeht, steht bei Johannes im 4. Kapitel. »Da kam er zu einer Stadt von Samaria, welche Sichar genannt wird . . . Es war aber daselbst der Brunnen Jakobs . . . Da kam ein Weib, eine Samariterin, um Wasser zu schöpfen. Jesus sprach zu ihr: Gib mir zu trinken! . . . Und das samaritische Weib sagte zu ihm: Wie begehrest du, da du ein Jude bist, von mir zu trinken, da ich ein samaritisches Weib bin? denn die Juden haben keine Gemeinschaft mit den Samaritern. Jesus antwortete und sprach zu ihr: Wenn du die Gabe Gottes erkenntest, und wer der ist, der zu dir spricht: Gib mir zu trinken, so würdest du ihn etwa gebeten haben, und er hätte dir lebendiges Wasser gegeben. Das Weib sprach zu ihm: Herr, du hast doch nichts, womit du schöpfest, und der Brunnen ist tief: woher hast du denn das lebendige Wasser? Bist du größer als unser Vater Jakob, der uns den Brunnen gegeben hat? Er selbst hat daraus getrunken, auch seine Kinder und sein Vieh. Jesus antwortete und sprach zu ihr: Jeder, der von diesem Wasser trinkt, den durstet wieder: wer aber von dem Wasser trinken wird, das ich ihm geben werde, den wird nicht mehr dursten in Ewigkeit: sondern das Wasser, das ich ihm geben werde, wird in ihm zur Wasserquelle, die ins ewige Leben fortströmt.«

Die Frage nach der stilistischen und landschaftlichen Herkunft unseres Reliefs führt in das Grenzgebiet Flanderns und Brabants. Der Brüsseler Einfluß ist unverkennbar. Parallelen in der Malerei finden sich im Werk des Jacob Cornelisz van Ostaaenen, vor allem in seinem »Christus als Gärtner« in den staatlichen Kunstsammlungen zu Kassel¹.

H. Schweitzer² hat die Gruppe mit einer ähnlichen Darstellung in der kath. Pfarrkirche zu Zyfflich zusammengestellt³, die jedoch als Werk des sog. Meisters des Utrechter Frauenkopfes gelten darf und der Aachener Gruppe nur thematisch verwandt ist⁴.

¹ Katalog Amsterdam 1958 a. a. O., Nr. 98, T. 53.

² H. Schweitzer a. a. O., S. 13, Nr. XXI.

³ Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kreis Kleve, S. 159, Fig. 85.

⁴ H. Bouvy, Beeldhouwkunst Aartsbisschoppelijk Museum Utrecht, Utrecht 1962, Kat. Nr. 268, Abb. 88; ders. »Mariendarstellungen in der Diözese Utrecht«, in: Katalog der Ausstellung »Unsere Liebe Frau«, Aachen 1958, S. 46; Katalog »Middeleeuwse Kunst der Noordelijke Nederlanden«, Amsterdam 1958, Kat. Nr. 323, S. 213, Abb. 143.





49

Weibliche Heilige

Lindenholz. — H 130 cm. — Wandstatue, Rücken ausgehöhlt. — Die Figur besteht aus zwei Teilen, die nur grob miteinander verbunden sind; die rechte Hand und Finger der linken fehlen, Beschädigungen am Gewandsaum und den Füßen. — Alte Fassung mit Resten der Vergoldung des Gewandes und der Säume, Mantel blau. — Nordniederländisch-westfälisch, Anfang des 16. Jahrhunderts. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 19, XXXIII, 2, Abb. 15.

Den länglich ovalen Kopf der Heiligen rahmt das in der Mitte gescheitelte Haar, das in breiten Wellen über Schultern und Rücken fließt. Das enganliegende Mieder weist ein Rechteck im Brustausschnitt auf, in dem das feingefältelte Hemd sichtbar wird. Es wird am Hals durch ein breites Ornamentband zusammengehalten. Ein weiter Mantel hüllt die Figur ein. Ursprünglich haben die Hände wohl ein Attribut gehalten.





50

Kalvarienberg

Eichenholz. — H 112 cm. — Wandgruppe. — Der Sockel, die rechte Hand Mariens und der obere Teil des Kreuzes ergänzt. — Ohne Fassung. — Flämisch, 1520/30. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur. H. Schweitzer a. a. O., S. 13, Nr. XX.

Das Kreuz, das die Gruppe der Trauernden hoch überragt, trägt an seinen Balkenenden in Vierpaßrahmung die Zeichen der vier Evangelisten. Das Haupt Christi ist leicht zur rechten Seite hin geneigt und von einer Dornenkrone umgeben. Reichgewelltes Haar rahmt das von verhaltenem Schmerz gezeichnete Antlitz. Das Lendentuch ist über der linken Hüfte geschürzt und fällt in langen Enden zur Seite hin nieder. Unter dem Kreuz stehen Maria und Johannes, breite, untersetzte Gestalten in faltenreichen Gewändern. Maria hat die Hände vor der Brust gekreuzt. Ihr von einem Schleier umgebenes Gesicht ist leicht nach unten gewandt, während der Jünger auf der anderen Seite den Blick zum Kreuz erhoben hat. Johannes wird in Schreitstellung gegeben, seine Hände sind ineinander verschränkt. In modischer Tracht kniet unter dem Kreuz Maria Magdalena und ringt im Schmerz die Hände. Das üppige Haar fällt in langer Lockenpracht über Schultern und Rücken, das Gewand entspricht der flandrischen Zeitmode um 1520 — 1530.





51

Altärchen mit Anbetung der Könige

Eichenholz. — H 93,5 cm, B 61 cm. — Seitenflügel, Plastik der Nischen links und rechts sowie eine kleine Pagenfigur aus dem Gefolge der Könige verloren. — Alte Fassung teilweise erhalten. — Flandern, 1. Viertel des 16. Jahrhunderts. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., LI.

Unter einem Mauerbogen sitzt Maria und bietet dem niedergeknieten König das Kind zur Verehrung dar. Im Hintergrund erscheint Josef, der mit der Rechten nach seiner Kopfbedeckung greift, die einer burgundischen Sendelbinde gleicht. Von links her nahen die beiden anderen Könige mit ihren Gaben. Eine reiche Felsszenerie, auf der die Mauern Bethlehems sowie ein Hirte mit seinen Schafen sichtbar werden, grenzt die Gruppe gegen den kapellenartigen Raum ab, in dem die Anbetung der Könige, einem lebenden Bild gleich, wie in einer Kirche dargestellt ist. Das üppige Maßwerk der oberen Schreinshälften umfaßt drei Nischen, in deren mittlerer der hl. Christophorus erscheint.



52

Heiliger Martinus

Eichenholz. — H 52 cm, B 40 cm. — Vollrund. — Eine Helmfeder, die Hände des Martinus, Ohren und zwei Beine des Pferdes, rechte Hand des Bettlers ergänzt. — Ungefaßt. — Niederlande, erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., Nr. XXXVIII.

Der Heilige wendet sich auf dem vorwärts stampfenden Pferd zurück und teilt ritterlich den über seine Rüstung drapierten Mantel mit dem Bettler. Mit der Linken hat Martinus das Mantelende emporgerafft, die Rechte zerteilt mit dem Schwert den Stoff. Helm, Harnisch und Beinschienen sind genau wie die Pferdedecke mit reliefierten Akanthusranken und anderen Renaissanceornamenten geziert. Die Elendsgestalt des Bettlers ist mit einem um den nackten Körper drapierten Tuch bekleidet. Die rechte Hand hat er bittend erhoben, während die Linke eine Krücke umfaßt.

Der Typ der Aachener Martinusgruppe läßt sich bis ins 15. Jahrhundert zurückverfolgen. Das Utrechter Centraalmuseum bewahrt ein Kalksteinrelief aus der Zeit um 1455-65 vom sog. Meister der Utrechter Martinusgruppe¹. Ein weiteres Werk dieser Art, das dem Adrian van Wesel nahesteht, befindet sich im gleichen Museum².

Diese wohl nordniederländische Bildschöpfung, zu der auch die im Krieg untergegangene Martinusgruppe des Nikolaus Gerhaert von Leyden in Berlin³ gehört, muß am Ausgang des Mittel-



alters weitverbreitet gewesen sein. So begegnet man ihr auf dem Titel des Utrechter Breviariums von 1513 und findet sie auf dem Siegelstempel des Propstes Johann Potken von St. Martin in Emmerich⁴.

¹ D. P. R. A. Bouvy, *Middeleeuwse Kunst der Nordelijke Nederlanden*, Amsterdam 1947, Abb. 74; Kat.: *Middeleeuwse Kunst der Nordelijke Nederlanden*, Amsterdam 1958, Kat. Nr. 293 a, T. 123 und Kat. Nr. 300, T. 135 als »Adrian van Wesel«.

² J. J. M. Timmers, *Houten Beelden*, Amsterdam en Antwerpen, 1949, T. 91.

³ Demmler a. a. O., Nr. 765.

⁴ W. Vöge, die deutschen Bildwerke . . ., a. a. O., S. 259, Nr. 693.

53

Pietà

Lindenholz. — H 145 cm. — Wandgruppe, Rücken ausgehöhlt. — Neue Fassung. — Maasland (Huy oder Lüttich), zwischen 1644 und 1647. — Ehemals in der Kapelle von St. Leonhard in Aachen. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 16, XXVIII.

Maria sitzt auf einem Felsen. Zwischen ihren Knien gleitet der Leichnam Christi leblos herab. Das Haupt der Mutter ist leicht zur Seite geneigt und von einem Kopftuch umgeben. Klagend ist der Mund geöffnet. Die rechte Hand erhebt sich zu einer pathetischen Gebärde der Verzweiflung, die linke faßt das Ende des Mantels, der wie eine Vorhangfolie den Leichnam Christi hinterfährt. Kraftlos ist der Kopf des Sohnes auf die rechte Schulter gesunken, die Augen sind geschlossen, der Mund wie zu einer letzten Klage geöffnet. Üppige Haarwellen fließen vom Haupte des Erlösers herab. Der Körper ist muskulös und kräftig gebildet, die über die Knie Mariens schlaff herabhängenden Arme verbinden ihn formal und inhaltlich mit der Figur der Mutter. Die Aachener Pietà ist eine vereinfachte Holzreplik nach der Alabastergruppe, die das Grabmonument des Hadelin de Royer in der Kollegiatkirche Notre-Dame in Huy zierte¹. Dieser Kenotaph wurde aus der Klosterkirche der Chorschwestern vom Hl. Grabe in Huy in die Liebfrauenkirche überführt. Eine lateinische Inschrift besagt, daß Guillaume de Royer, Offizier im Regiment des Grafen von Bassignies, das Grabdenkmal im Jahre 1640 zum Andenken an seinen jüngeren Bruder Hadelin errichten ließ².

Im Jahre 1625 hatte der Prior der Dalheimer Kreuzherren, die seit 1603 Besitzer des Aachener Leonhardsklosters waren, dieses für 2500 Florin an die Chorschwestern vom Hl. Grabe in Visé verkauft. Am 20. August hielten die Sepulchrinerinnen ihren Einzug. Doch am 9. Oktober 1634 wurde das wieder ganz neu hergestellte Kloster von einem schweren Brand heimgesucht. 1644 begann man mit dem Wiedererrichten der Gebäude. Am 30. September 1647 segnete der Lütticher Weihbischof die neue Kapelle³, die im letzten Krieg zerstört wurde, ein.

Bei der Neuausstattung in den Jahren 1644-47 hat man sich offenbar des programmatischen Heiliggrabmonumentes und seiner Pietà in der Sepulchrinerinnenkirche in Huy erinnert und es — zumindest in der Pietàgruppe — mit geringfügigen Abweichungen für die Klosterkirche von St. Leonhard wiederholt.

¹ Comte J. de Borchgrave d'Altena, *Sculptures conservées au Pays Mosan*, Verviers 1926, S. 200/201, Fig. 108.

² H. Demaret, *La Collegiale Notre-Dame à Huy*, 1924, 3. Teil, S. 47.

³ Die Kunstdenkmäler der Stadt Aachen II, *Die Kirchen der Stadt Aachen*, bearb. von K. Faymonville, Düsseldorf 1922, S. 119 f.

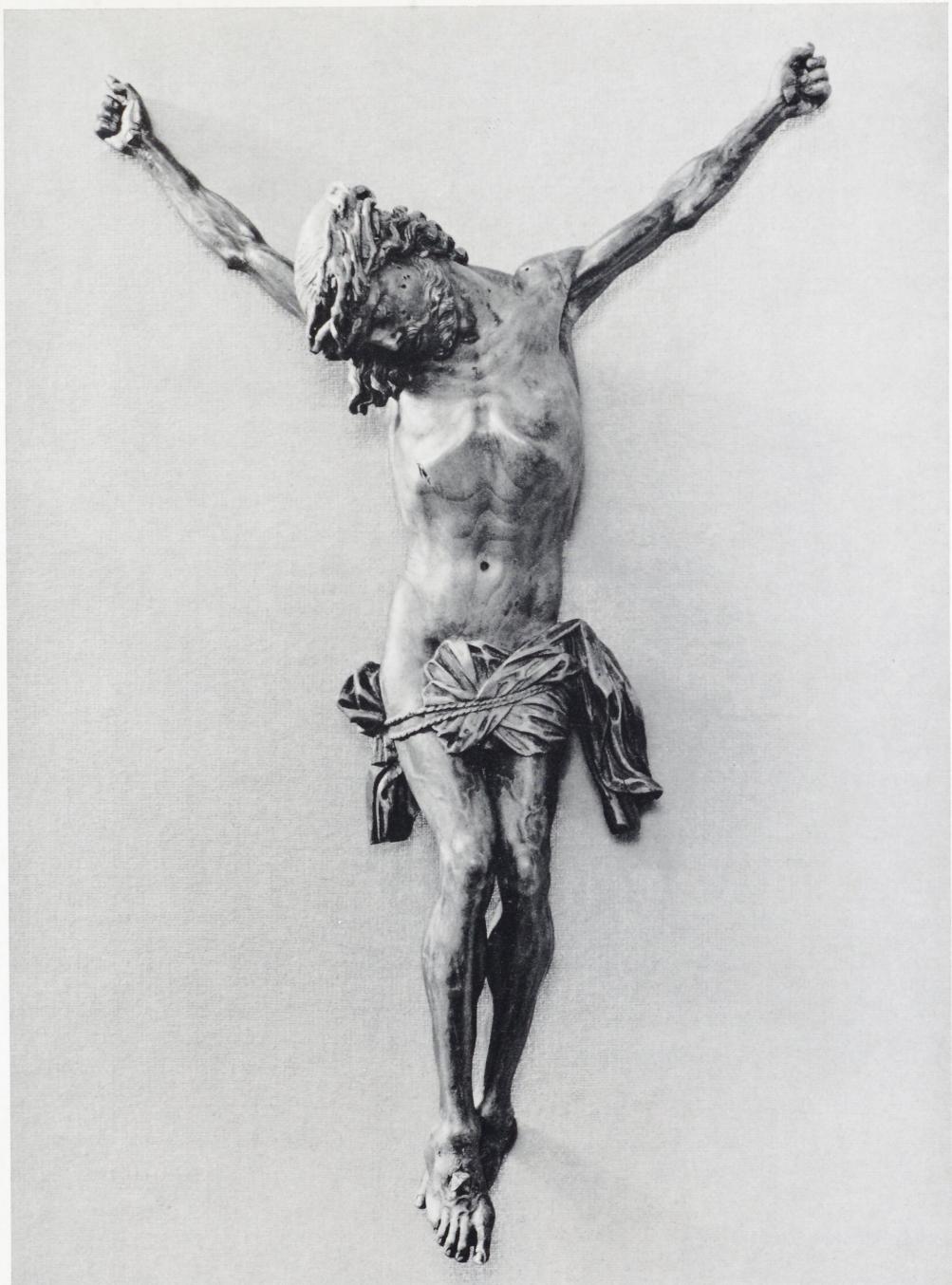
54

Maria mit dem Kind auf der Weltkugel

Lindenholz. — H 46 cm. — Das Kind hielt ursprünglich in den ausgestreckten Händen eine Kugel. — Ungefaßt. — Umkreis des Gabriel de Grupello, 2. Viertel des 18. Jahrhunderts. — Ehemals Sammlung Steiger. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 25, XXXIX, 4.

Eine von Wolken getragene Weltkugel dient der Himmelskönigin als Sockel. Ihre liebliche Gestalt wird von einer feinen Biegung bestimmt, die ihr Gegengewicht in der Figur des kräftigen Jesusknaben findet, den die Mutter auf ihrem linken Arm hält. Ihr Blick ist auf den Drachen gerichtet, der zu ihren Füßen sichtbar wird. So gewinnt die Darstellung Mariens die Bedeutung der »neuen Eva«, die die Schlange zertritt.



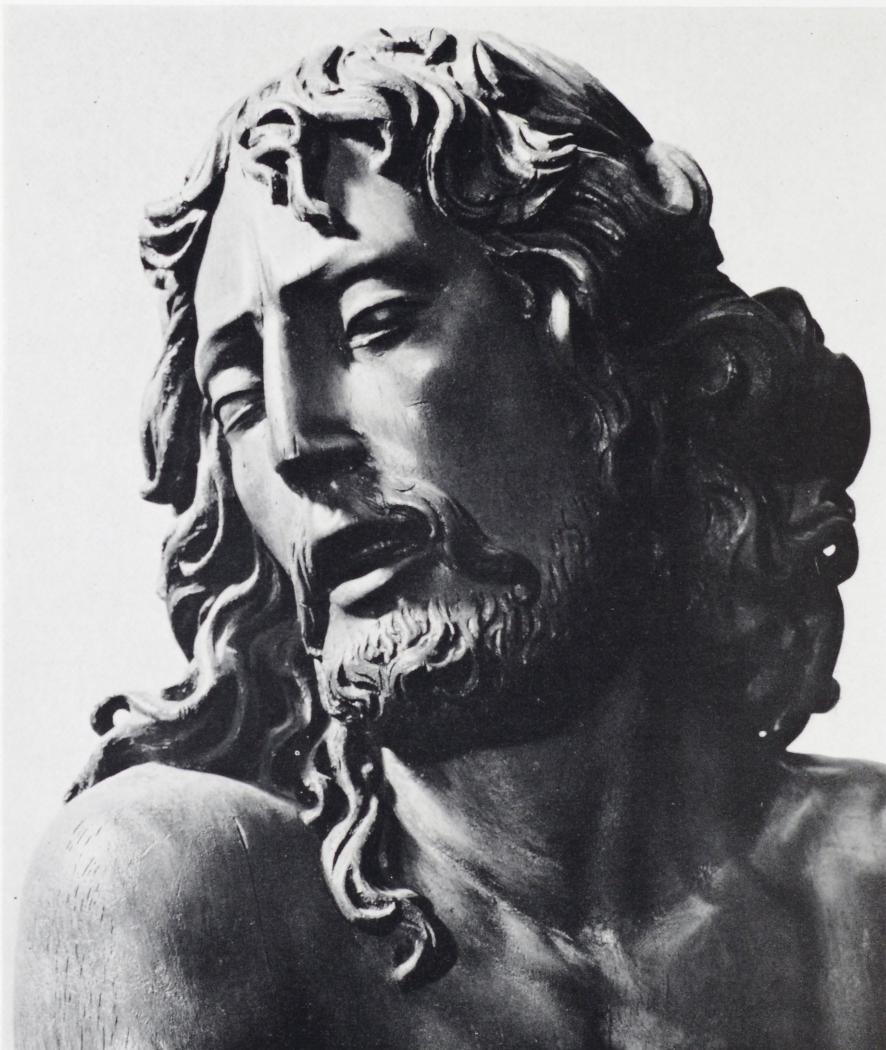


55

Kruzifixus

Lindenholz. — H 52 cm, B 33,5 cm. — Vollrund gearbeitet, beide Arme angesetzt, Teile des Lendentuches ergänzt. — Ohne Fassung. — Niederrheinisch, 1. Drittel des 18. Jahrhunderts. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., Nr. 55, 11, S. 74.

Das Haupt Christi neigt sich im Tode auf die rechte Schulter. Die Dornenkrone ist tief in die Stirn gesunken. Die Augen sind fast ganz von den Lidern bedeckt. Der Mund ist im Todeskampf halb geöffnet und lässt die zwischen die Zähne vorgeschoßene Zunge sehen. Das reichgelockte Haar fällt über die rechte Schulter hernieder. Der Körper ist plastisch durchmodelliert. Kräftig wölbt sich der Thorax vor. Das von einem groben Seil gehaltene Lendentuch lässt den rechten Oberschenkel frei. Über der stark ausgeprägten Beinmuskulatur verläuft das Netz der Adern. Die langen schlanken Füße sind von einem Nagel durchbohrt.

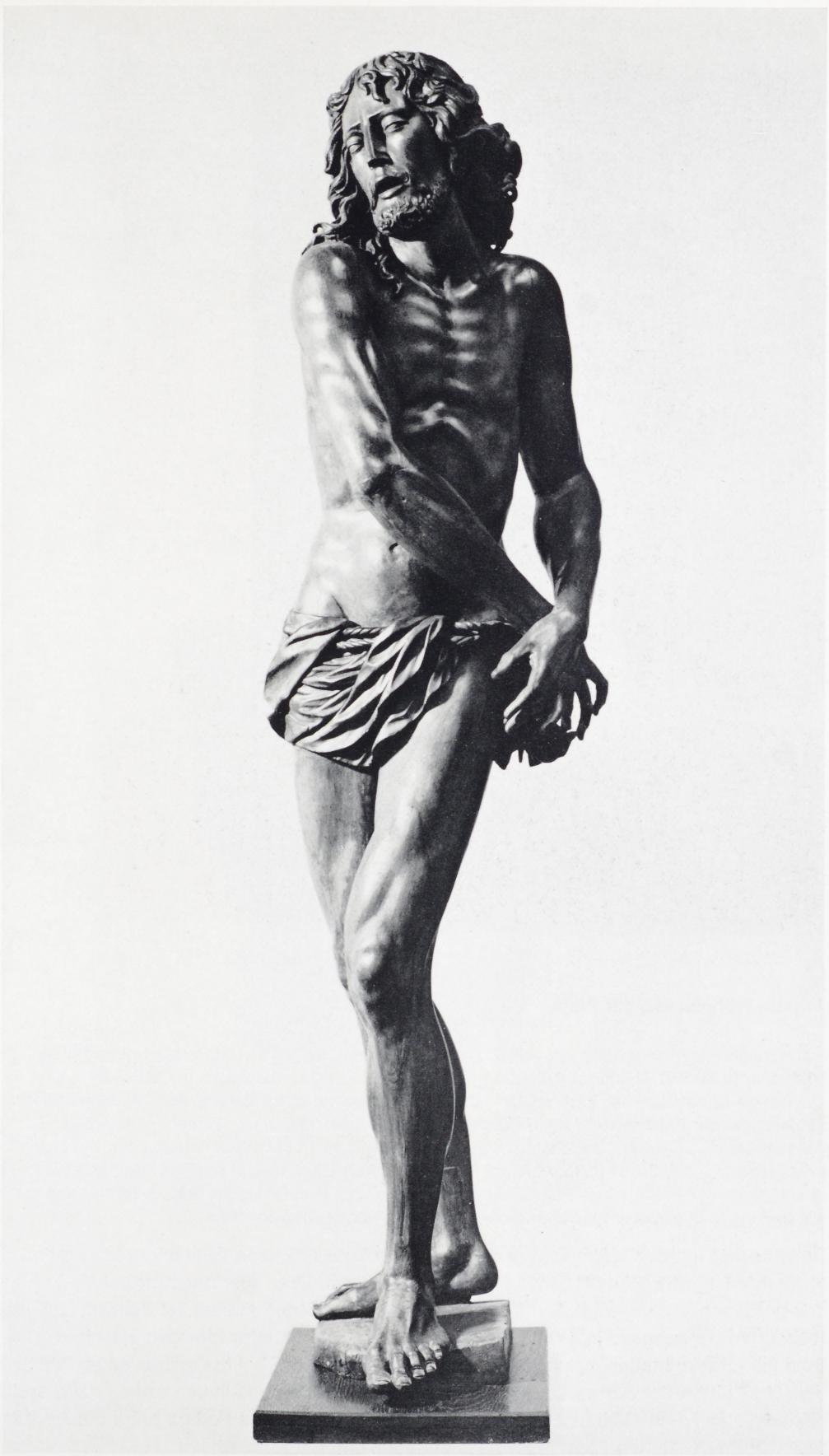


56

Schmerzensmann

Lindenholz. — H 190 cm. — Ohne Fassung, ehemals weißes Polymet mit Vergoldungen. — Lüttich (?), vor 1748 (Fertigstellung der Altäre in der Aachener Theresienkirche). — Erworben 1926 aus dem Vinzenz-Hospital in der Pontstraße. Ehemals am Hochaltar der Aachener Theresienkirche. — Literatur: Aachener Kunstblätter, Heft XII/XIII, Aachen 1926, S. 12.

Christus vor der Geißelsäule ist in starker schraubenförmiger Drehung dargestellt. Die erlittene Pein spiegelt sich im Gesicht mit seinen schmerzvoll emporgezogenen Brauen, den halbgeschlossenen Augen und dem wie klagend geöffneten Mund. Das Haupt ist von üppiger Haarfülle umgeben. Die linke Schulter ist stark zurückgenommen, die rechte weist nach vorne. In der Gegenbewegung zu der Wendung des Kopfes bildet der rechte Arm eine über den Körper verlaufende Diagonalachse. In souveräner Weise weiß der Künstler sein anatomisches Können mit der Wiedergabe des Ausdrucks zu verbinden. Trotz der edlen Durchformtheit aller Teile lässt die Figur ihre Herkunft aus einem übergeordneten architektonischen Zusammenhang erkennen.





57

Johann Wilhelm von der Pfalz

Marmorstatuette für ein Denkmal. — H 36,5 cm. — Nase abgeschlagen, Unterarme, Unterschenkel und untere Mantelpartie fehlen. — Gabriel Grupello (geb. 22. 5. 1644 zu Gerardsbergen in Ostflandern, gest. 20. 6. 1730 auf Schloß Ehrenstein bei Kerkrade). — Die Statuette entstand zu Beginn des 18. Jahrhunderts (Johann Wilhelm von der Pfalz starb 1716) in Düsseldorf. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: E. Klapheck, Johann Moritz v. Nassaus Gartenstadt Kleve, in: Blätter des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz, 1936, S. 191 ff., m. Abb. auf S. 237; W. Boeck, Ein Denkmal Kurfürst Friedrichs III. von Grupello, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 57. Band, Heft IV, Berlin 1936, S. 247 ff. — Johann-Wilhelm-Ausstellung in Düsseldorf 1958 und Gedächtnisausstellung Heidelberg 1958.

Der Kurfürst hat den Kopf nach rechts gewandt. Eine mächtige Allongeperücke rahmt das Gesicht. Ihre langen Locken fallen auf den Prunkharnisch, über dem der Kurfürst Kette und Orden des goldenen Vlieses trägt. Ein in großen Falten drapiert Mantel ist schwungvoll über den rechten Arm gezogen. In Hüfthöhe schlingt sich eine Schärpe um den Harnisch. Das rechte Bein ist zurückgenommen, das linke vorgesetzt. Vermutlich hat die rechte, heute fehlende Hand den Griff eines Schwertes umfaßt, während die Knickung des linken Armes dafür spricht, daß die linke Hand einen Marschallstab gehalten hat. Hochbarockes Pathos prägt die Aachener Statuette in ihren kühnen Richtungsverschiebungen und Diagonalachsen.

Nach der Überlieferung kommt die Statuette aus dem Besitz von Grupellos Tochter Adelgunde Poyck zu Ehrenstein. E. Klapheck¹ hat die Aachener Statuette mit Grupellos Marmorplastik der Diana im Brüsseler Museum verglichen und mannigfache Übereinstimmungen festgestellt. Auch zur Tonstatuette eines unbekannten Fürsten in den Berliner Museen bestehen enge stilistische Bezüge².

¹ E. Klapheck a. a. O., S. 262, Anm. 29 a, Abb. S. 253.

² E. F. Bange, Die Bildwerke des Deutschen Museums, Bd. IV, Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton, Berlin u. Leipzig 1930, S. 126, Nr. 354.



58

Engelskonsole

Obstbaumholz. — H 6,5 cm. — Ungefaßt. — Süddeutsch, 1. Drittel des 18. Jahrhunderts.

Wehendes Lockenhaar umgibt das schelmisch dreinblickende Gesicht des Putto. Die Verbindung zwischen Wand und Konsolplastik des Köpfchens wird durch stilisierte Flügel hergestellt.



MITTEL- UND OBERRHEIN

59

Maria mit dem Kind

Lindenholz. — H 102 cm. — Wandgruppe, Rücken ausgehölt. — Ohne Fassung. — Mittelrheinisch, um 1420. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., Nr. 54; W. Beeh, Die Iversheimer Muttergottes mit dem schreibenden Christuskind, in: Jahrbuch der rhein. Denkmalpflege, Bd. XXIV, Kevelaer 1962, S. 95, Abb. 136.

Das Gesicht Mariens ist von einem Haarkranz umgeben, über den ein gesäumtes Kopftuch gelegt ist, das ursprünglich unter einer Krone auf die Schultern herabfloß. Das Antlitz ist in güterm Lächeln entspannt. Es zeigt noch jenen typisierenden Charakter, wie ihn die Kunst des 14. Jahrhunderts für das Bild der Gottesmutter geprägt hatte. Die feine, langgliedrige linke Hand hält den Apfel, das alte marianische Symbol. Das Christuskind, das seinen Kopf, den Betrachter anlächelnd, zur Seite neigt, greift in spielerischer Geste nach der Frucht. Mit der linken Hand faßt es den Schleier der Mutter. In feiner Naturbeobachtung bilden die Finger der rechten Hand Mariens, die das Kind hält, kleine Mulden in dem Körperchen des Jesusknaben. In großen Faltengehängen ist das Gewand der Madonna drapiert. Die Schüsselfalten, die sich vor dem Körper bilden, erhalten in den langen Röhrenfalten und in den Faltenkaskaden des über den Arm gezogenen Gewandes ihr formales Gegengewicht. Das kontrapostisch vorgestellte linke Bein steht auf einer Mondsichel. Weichfließende Bewegung bestimmt den Rhythmus der Figur. Ihr zarter Lyrismus ist charakteristisch für die europäische Bewegung des »weichen Stils«.

Wolfgang Beeh hat auf die enge Verwandtschaft zu den Madonnen in der Pfarrkirche zu Iversheim, der Kapelle zu Staffel bei Ahrweiler und der Muttergottes aus Kaub im Hessischen Landesmuseum Kassel sowie einer nur 24,5 cm hohen Statuette im Museo Nazionale zu Florenz¹ aufmerksam gemacht. Zudem sei auf eine überlebensgroße Marienstatue aus dem Marien hospital Hollogne sur Geer, die aus dem Lütticher Raum kommt, verwiesen. Sie ist noch vor 1400 entstanden und scheint im Typus eine Nachkommin der angeblich aus Lüttich stammenden Muttergottes aus Marmor in der Kathedrale von Antwerpen zu sein².

¹ abgeb. im Katalog »Europäische Kunst um 1400«, Wien 1962, Nr. 342, T. 51.

² J. Geisler, Oberrheinische Plastik um 1400, Berlin 1957, S. 17 u. Anm. 57, Abb. 32.





Heilige Barbara

Lindenholz. — H 102 cm. — Wandstatue, vollrund. — Hände, Attribute und zwei Zacken der Krone ergänzt. — Reste alter Fassung auf Leinengrund. — Ober- oder mittelrheinisch, um 1470. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 51, T. 1.

Die schlank gebildete, liebreizende Gestalt wird in ihrer Haltung noch von der spätgotischen S-Haltung bestimmt. Der Kopf mit den üppigen Haarflechten und der reichen Krone ist leicht zur Seite geneigt. Der Mund ist klein, die Züge sind in leichtem Lächeln entspannt. Feine Modulation bestimmt die Übergänge von der gewölbten Stirn zur Nase, den leichtgerundeten Wangen und dem spitzen, kleinen Kinn. Die Heilige trägt ein eng gegürtes Gewand mit plisseeardigem Einsatz und den charakteristischen vier Parallelfalten, die über dem Gürtel ansetzen und den Rock gliedern. Ein weiter Mantel, der vor der Brust durch eine Schlaufe gehalten wird, umfängt die schlanke Gestalt in mächtigen, raumhaltigen Muschel- und Schüsselfalten. Große Faltenzüge führen von dem über dem rechten Unterarm hochgezogenen Mantel in breiten Diagonalbahnen zum linken Fuß herab.

Die besondere Eigentümlichkeit unserer Plastik besteht in der Einbeziehung des räumlichen Elementes in die plastische Konzeption. Offenbar hat der Künstler das Werk des Nicolaus Gerhaert von Leyden gekannt. Für den Typ der Aachener Figur ist die berühmte Straßburger Kanzleibüste, die als »Bärbele von Ottenheim« so populär geworden ist, besonders wichtig. Um 1463/64 entstanden, findet man hier die kokette Haltung, das durch Einziehen der Mundwinkel und die vorgeschoene Oberlippe entstehende schnippische Lächeln, die großen, ovalen Rundungen des Gesichtes wie auch den weiten Abstand der Augen, deren Bögen in die Nase einmünden¹. Die Wirkung dieses Gerhaertschen Urtyps lässt sich am Ober- und Mittelrhein in mannigfachen Variationen verfolgen. Verwiesen sei vor allem auf die Büsten der hll. Agnes und Genoveva aus Weißenburg im Elsaß, die heute beide verschollen sind². Besonders nahe — vielleicht ein Werk des Meisters, der die Aachener Skulptur geschaffen hat — steht die Büste einer hl. Margarete im Historischen Museum der Pfalz zu Speyer³.

¹ O. Wertheimer, Nicolaus Gerhaert, seine Kunst und seine Wirkung, Berlin 1929, S. 40 ff., T. 10 ff.

² Wertheimer a. a. O., S. 75, Abb. 27, T. 60.

³ G. Tiemann, Beiträge zur Geschichte der mittelrheinischen Plastik um 1500, Speyer 1930, S. 35 ff., T. 10.

Laute spielender Engel

Sandstein. — H 37 cm. — Der linke Unterarm und der Lautenhals verloren. Nase z. T. abgestoßen. — Ungefäßt. — Oberrhein, um 1470.

Die kleine Sandstein-Figur stammt vermutlich aus dem übergeordneten Zusammenhang eines Engelkonzerts, dessen Musikanten vielleicht einer kostbaren kleinen Zierarchitektur, einem Sakramentshaus oder einem Lettner als Skulpturenschmuck dienten.

Eine üppig gelockte Frisur umgibt das zarte, fast schmächtig wirkende Gesicht. Die Augenbrauen sind zur Nasenwurzel hin hochgezogen, die Lider halb geschlossen. Der Mund ist in kaum merklichem Lächeln entspannt, leicht neigt sich der Kopf zur linken Seite. Eine weite Albe, deren Falten sich über der Gürtung bauschen, umgibt den feingliedrigen Körper. Das rechte Bein ist entspannt, das Knie drückt sich durch die Stoffmassen nach vorne und bildet ein festes plastisches Gegengewicht gegen die großen, vom Gürtel auf den Boden herabfließenden Faltenbahnen. Die rechte Hand hält die Laute, die Linke hat ehemals das Griffbrett umfaßt. Dieses Motiv ist nicht nur illustrativ zu verstehen. Vielmehr hat der Künstler hierdurch ein formales Problem bewältigt. Er hat den Raum in die plastische Konzeption miteinbezogen. Auch die Falten



sind nicht mehr dünnigliedrig dem Körper aufbeschrieben, sondern raumhaftig und von plastischer Qualität. Das Gesicht wird von innen her aus der Kopfform gewonnen. Dies alles sind Eigenarten, die durch Nicolaus Gerhaert von Leyden der oberrheinischen Kunst vermittelt wurden. So wird man auch die Heimat des kleinen Aachener Engels am Oberrhein, im unmittelbaren Ausstrahlungsgebiet der Kunst des Nicolaus Gerhaert von Leyden suchen dürfen. Innerhalb der Großplastik steht ein Engel mit (verlorenem) Weihrauchfaß der Sammlung Bresset (ehem. Slg. Seligmann) der Aachener Statuette besonders nahe. Er mißt 75 cm und ist aus Holz¹.

¹ Ausstellungskatalog: *Chefs d'œuvre de la curiosité du monde*, Musée des Arts décoratifs, Paris 1954, Cat. No. 107, Pl. 56.

62

Anbetung des Kindes

Kartapestarelief. — H 40 cm, B 34,5 cm. — Alte Fassung. — Oberrhein, um 1460-80. — Das Relief ist aus einzelnen Motiven mehrerer Stiche des Meisters E. S. zusammengesetzt, die teils im direkten, teils im Gegen-sinn kopiert sind. Der Aufbau der Komposition ist eine Kombination der Stiche L. 22 und 23. Von L. 20 ist die Gruppe der beiden Ammen am Zaun übernommen. Die Figuren des Josef sowie der Maria, der große Stern und der Engel mit dem Spruchband sind L. 21 entlehnt. Die Trennung von Vorder- und Hintergrund durch die Mauer mit dem Blumentopf entspricht der Vorlage von L. 22. Das Kind im Strahlennimbus mit den umgebenden drei Engeln, die Hintergrundszene des Hirten mit den Schafen sowie die Burg rechts sind L. 23 entnommen. — Von diesem Relief existieren vier Ton- und drei Kartapestarexemplare (I. Tonreliefs: Nürnberg, Germanisches Museum (Kat. Josephi, Nr. 104), 46,5 × 41 cm, 6,5 Rahmenbreite, aus rötlichem Ton. Collection Bourgeois-Frères, versteigert in Köln 27. X. 04 (Kat. Lempertz, Köln, Nr. 118). Frankfurt, Privatbesitz (Swarzenski, Meisterwerke Nr. 94) 31,5 × 28 cm. Köln, Sammlung Dr. Richard von Schnitzler. (E. Lüthgen, Cicerone, Jg. IX., 1918, S. 304). II. Kartapestarelfiefs: Berlin, Deutsches Museum (Kat. Demmler III, Nr. 8395), ehemals Sammlung Dettlinger, Freiburg, Herkunft aus Lahr bei Offenburg, 36,5 × 31 cm. Köln, Sammlung Schnütgen (Kat. Witte, Taf. 89, I), 37 × 33 cm, erworben im Kölner Kunsthandel. Aachen, Suermondt-Museum, 40 × 34,5 cm). — Literatur: E. Hessig, Die Kunst des Meisters E. S. und die Plastik der Spätgotik, Berlin 1935, S. 59 f., Abb. 31, T. 6b, 6c, 7a, 8d.

Vor einer Stallruine kniet Maria, die Hände über der Brust gekreuzt, anbetend vor dem Kind. Wie ein weiter Mantel umhüllt die Lockenfülle Mariens zarte Gestalt. Drei Engel umgeben kniend den unbekleideten Knaben. Auch Josef ist verehrend niedergesunken und hat die Hände gefaltet. Er trägt über dem grünen Gewand einen goldgefaßten Mantel mit Kapuze. Ochs und Esel an der Futterraufe schließen nach links die Komposition ab. Hirten sind herbeigeeilt und blicken über das Mäuerchen hin auf die Anbetungsgruppe. Anderen, die mit ihrer Herde in der gebirgigen Hintergrundlandschaft sichtbar werden, erscheint der Engel mit der frohen Botschaft. Über einen Faschinenzaun hinweg steigt auf einer kleinen Leiter eine Frau herab, eine andere hilft ihr. Es sind die beiden Wehmütter Zebel und Salome, deren Legende in apokryphen Evangelien erzählt wird. Auf den Felsen des Hintergrundes erheben sich Burgen- und Stadtarchitekturen.





63

Die Flucht nach Ägypten

Lindenholz. — H 57 cm. — Der rechte Hinterfuß und der Schwanz des Esels ergänzt; die zugehörige Figur des Josef fehlt. — Alte (nicht ursprüngliche) stark beschädigte Fassung. — Rheinisch, 3. Viertel des 15. Jahrhunderts. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 66, Nr. 43.

Maria reitet auf dem nach rechts trabenden Esel. Ihr ovales, etwas derbes Gesicht ist dem Betrachter zugewandt. Sie trägt ein Kopftuch, ein in Parallelfalten drapiertes Kleid und einen weiten, grobknittrigen Mantel. Die Hände halten das segnende Kind.



Maria mit dem Kind

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

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

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

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

Stilistisch gehört die Plastik zu einer oberrheinisch-elsässischen Gruppe, deren Hauptwerke in vielen großen Museen zu den Glanzstücken der Skulpturensammlungen gehören. Verwiesen sei nur auf die prachtvolle Madonna des Unterlinden-Museums in Colmar¹, ihre »Schwester« im Museum zu Karlsruhe², eine thronende Madonna der staatlichen Museen in Berlin³, sowie ein engverwandtes Stück des Münchener Bayerischen Nationalmuseums⁴. Eine genaue Abgrenzung gegen die mittelrheinische Plastik ist nicht möglich. Vornehmlich dem Werk des von G. Tieemann⁵ wegen der kostümlichen Eigenart seiner Figuren »Meister mit dem Brustlatz« genannten Anonymus steht die Aachener Skulptur sehr nahe. Sie läßt sich mit seinen Hauptwerken in Eltville, Mainz und Limburg zusammensehen.

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

² abgeb. b. Eckener-Mangold, Madonnen, Bildwerke, Miniaturen, Konstanz o. J., T. 52.

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

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

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





65

Heiliger Antonius

Lindenholz. — H 143 cm. — Wandstatue, Rücken hohl, die linke Hand ergänzt. — Ohne Fassung. — 1903 im Kölner Kunsthandel erworben. — Mittelrheinisch, um oder wenig nach 1500. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., XXIX, 2.

Der Heilige trägt die Tracht der Antonitermönche. Seine Züge sind ernst und nach innen gekehrt. Die Augen blicken in das geöffnete Buch, das er in seiner Rechten hält. Zu Füßen der hochaufgerichtet dastehenden Gestalt erkennt man das Schweinchen, das den Heiligen als Schutzpatron der Haustiere kennzeichnet, und die Flammen des Feuers, die die furchtbare, Antoniusfeuer genannte Krankheit symbolisieren, zu deren Heilung der Heilige im Mittelalter angerufen wurde. Unter dem linken Fuß zertritt Antonius den Satan, der als Ungeheuer mit Bockshörnern, weitgeöffnetem Maul und grotesken Gesichtern auf Schultern und Brust dargestellt ist.





SCHWABEN, FRANKEN, BAYERN UND TIROL

66

Schutzmantelmadonna

Lindenholz. — Wandfigur (Rücken ausgehöhlt). — H 117,5 cm. — Krone, Mantelschließe, einzelne Perlen am Gürtel sowie der linke Fuß des Kindes ergänzt. — Ohne Fassung. — Seeschwäbisch, um 1420. — Die Gruppe stammt aus Herlatzhoven in Württemberg. — Ausstellung: De Madonna in de Kunst, Antwerpen 1954, Kat. Nr. 161, T. XXIX; Ausstellung: Unsere Liebe Frau, Aachen 1958, Kat. Nr. 61, T. 34. — Literatur: H. Schweitzer, Textbd. S. 47, T. 1; W. Pinder, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, Wildpark u. Potsdam 1924/1929, S. 190, 325; J. Baum, Gotische Bildwerke Schwabens, Augsburg u. Stuttgart 1921, T. 48/49; J. Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, Stuttgart u. Berlin 1917, S. 24, Abb. 31; A. Pfeffer, Schwäbische Schutzmantelbilder aus der Frühzeit des XV. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für christliche Kunst, XXXII. Jahrgang, Düsseldorf 1919, S. 37 ff., Abb. 3; G. Weise, Mittelalterliche Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums und ihre nächsten Verwandten, Reutlingen 1924, S. 14, Abb. 4.

Eine der schönsten Bildschöpfungen des Zeitalters der Mystik ist das Schutzmantelbild. Maria breitet den Mantel aus, um Hilfesuchende und Bedrängte in ihren Schutz zu nehmen.

In königlicher Würde, dabei entspannt und anmutig, steht Maria, den Blick auf die Schutzmantel suchenden zu ihren Füßen — fünf Frauen und vier Männer — gerichtet, die sich in der Mantelfülle geborgen wissen. In weichen Faltenkaskaden fällt das Kopftuch unter der Krone hervor. Der weite Mantel umhüllt die Figur und umfaßt gleichzeitig die Gruppen der Schutzmantel suchenden. Das Gewand legt sich in große Vertikalfalten, die in weichem Schwung auf dem Boden aufliegen. Die Mutter hält auf ihrer Linken das Kind, das mit einem Händchen den Mantel ergreift und damit den Schutzmantel suchenden die »Geborgenheit in Christo« verleiht.

Nächstverwandt sind das Schutzmantelbild aus Göppingen in der Rottweiler Lorenzkapelle und die Madonna aus Uttenweiler (O.-A. Riedlingen) im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart.

67

Notgottes

Lindenholz. — H 139 cm. — Wandgruppe, ausgehöhlt. — An der Vorderseite der Fußplatte ein Stück ergänzt. — Alte Fassung, der Mantel Gottvaters rot mit Goldsaum und dunkelblauem Futter, Lendentuch weiß mit gold abgesetzt. — Schwaben (?), spätes 15. Jahrhundert. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 52, Nr. 15.

Gottvater steht aufrecht und hält mit den Händen den in sich zusammengesunkenen Leichnam des Sohnes, dessen Dornenkrone in betontem Kontrast zu der strahlenden Goldkrone Gottvaters steht. Sein Gesicht ist von markanter Einprägsamkeit. Tief sind die Furchen in Stirn und Backen eingegraben, die Augen unter den kräftig ausgebildeten Brauenarkaden sind nach unten geschlagen, der streng geschlossene Mund wird von einem lockigen Bart gerahmt. In eckigen Faltenbrüchen ist der weite Mantel drapiert. Der Kopf Christi ist zur rechten Seite gesunken, die Augen sind gebrochen, das Antlitz ist ausgezehrt von der erlittenen Qual. Lange, korkzieherartig gedrehte Haarsträhnen rahmen das Antlitz. Auf den durch den Haltegestus Gottvaters leicht abgewinkelten Armen zeichnen sich die Adern durch die Haut ab. Die Hände weisen die Wundmale auf. Leicht sind die Knie nach rechts gewendet, schlaff ruhen die Fußspitzen auf dem Sockel auf.

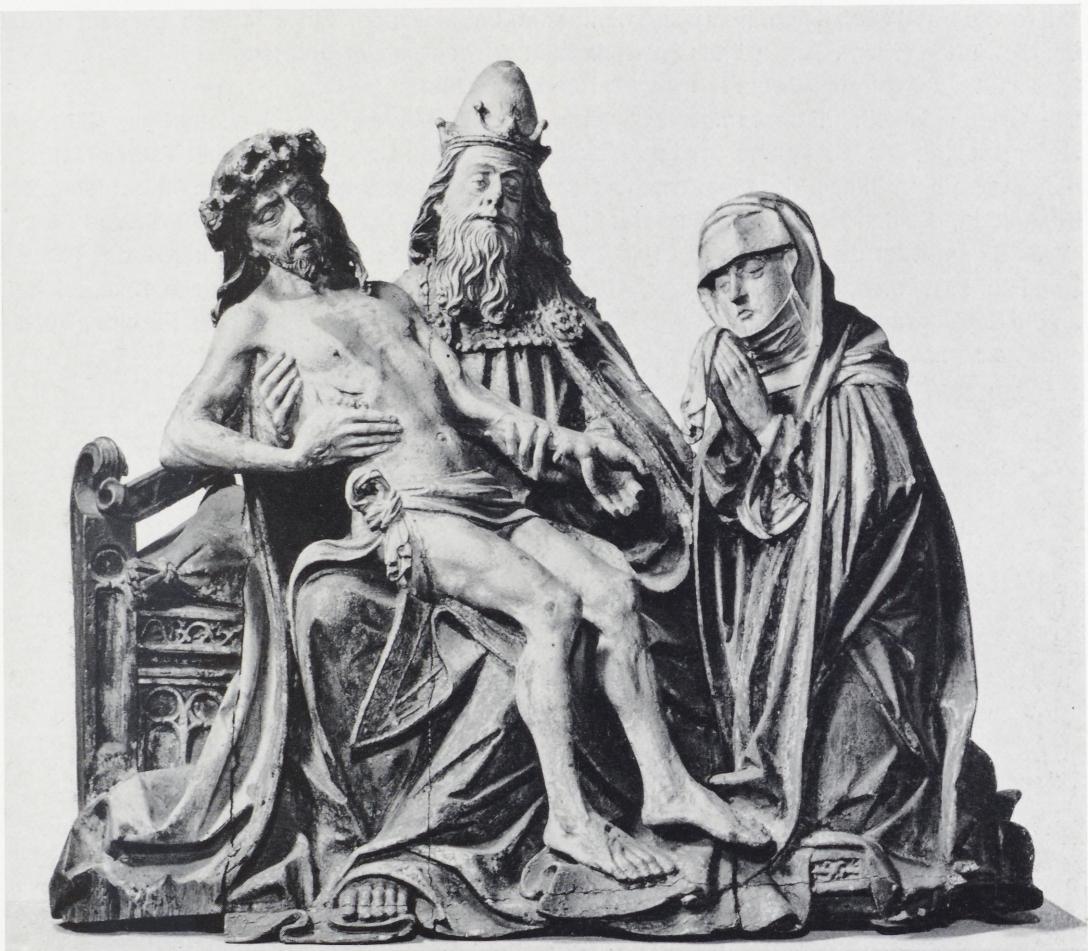
Der Bildtyp der »Notgottes« findet sich seit dem Ende des 14. Jahrhunderts auf altniederländischen Gemälden und Altarbehängen. In der Bildnerei erscheint er erstmals zu Beginn des 15. Jahrhunderts. Eines der frühesten Beispiele bewahrt die Sammlung Hermann Schwartz, Mönchengladbach¹. Am Ende der mittelalterlichen Entwicklung steht Tilman Riemenschneiders »Notgottes« aus der Zeit um 1500². Gottvater weist seinen Sohn in der Summe seines Leidens vor, die Andächtigen zum Mitleid und zu kontemplativer Versenkung auffordernd³.

¹ Aachener Kunstdokumente, Ausstellungskatalog »Bewahrte Schönheit«, Mittelalterliche Kunst der Sammlung Hermann Schwartz, bearb. von W. Böhmer in Verb. mit H. Schnitzler, Aachen 1961, S. 18, Kat. Nr. 30, T. 24.

² abgeb. b. H. Wilm, Die gotische Holzfigur, Leipzig 1923, T. 115.

³ vgl. G. Troescher, Die »Pitié-de-Nostre-Seigneur« oder »Notgottes«, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. IX, 1936, S. 148 ff.





68

Gottvater mit dem Leichnam Christi und Maria

Kiefernholz. — H 83 cm, B 85 cm. — Wandgruppe, Rücken ausgehöhl. — Ein altes Photo (publ. in: Aachener Kunstblätter, Heft XIV, 1928, S. 16) zeigt die Gruppe noch in einem Gehäuse nach Art einer Chorkapelle mit Maßwerkfenstern. — Reste einer alten Fassung erhalten. — Die angebliche Herkunft aus einem Kloster in der Nähe von Barcelona hat zu einer Lokalisierung nach Nordspanien geführt. Wenn dies zutrifft, so darf man an einen Meister denken, der entweder aus seiner süddeutschen (schwäbischen?) Heimat nach Spanien gewandert war, oder an einen spanischen Meister, der deutsche Plastik von der Wende des 15. zum 16. Jh. gekannt hat. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., Nr. 61.

Der mit der Tiara gekrönte Gottvater sitzt auf einer Thronbank und hält auf seinen Knien den todwunden Christus. Reiche Locken- und Barttracht rahmt das Gesicht Gottvaters mit den auffallend hohen Brauenbögen, der betonten Nase und dem wie zu leiser Rede geöffneten Mund. Der weite Mantel, der die ganze Figur umfängt, ist vor der Brust zusammengehalten. Die linke Hand hält behutsam den linken Arm des Sohnes, die rechte greift stützend unter die Achsel des halb aufgerichteten Christus. Das von Schmerz und Leid gezeichnete Gesicht des Erlösers wird von den halb gebrochenen Augen und dem wie in Todesagonie geöffneten Mund bestimmt.

Die rechte Hand Christi liegt hinweisend unter der Seitenwunde. Ein schmales Lendentuch ist um die Hüften gelegt. Zur Rechten kniet Maria in Witwenschleier und langem Mantel. Ihr Blick ist demütig auf die zum Gebet erhobenen Hände gerichtet.

Die Gruppe ist ein interessantes Beispiel für die Verbindung verschiedenartiger Bildtypen in der Spätzeit des Mittelalters. In der Darbietung des toten Sohnes durch den Vater entspricht die Gruppe dem Bildtyp des Gnadenstuhles, der hier wie das Gegenstück zum Andachtsbild der Pietà wirkt, die den letzten Abschied der Mutter von ihrem Sohn vor Augen führt. Von besonderer Eigenart ist die Darstellung Christi, der noch im Tode durch die Gebärde der rechten Hand auf sein Leiden hinweist. Maria, die zur Seite Gottvaters betend niedergekniet ist, erinnert an die Deesisgruppen, in denen die Gottesmutter und Johannes der Täufer als Fürbitter für die sündige Menschheit neben dem Thron des Allerhöchsten knien.

69

Eine Palmsonntagsgruppe

Lindenholz. — H 178 cm. — Vollrund gearbeitet. — Die Füße der Eselin sowie die Ohren ergänzt. — Alte (nicht ursprüngliche) Fassung. — Schwaben, um 1500. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 50, Nr. 10.

Christus reitet auf der Eselin und erhebt die Rechte zur Segensgebärde. Das lange, schmale Gesicht wird von weichfallenden Haarlocken gerahmt. Der Messias trägt ein faltenreiches, nahtloses Gewand, das die Füße unbedeckt lässt. Mit der Linken hält er den Zügel der Eselin.

Die Prozessionen, wie sie an den Sonntagen vor dem Osterfest ausgehen, wiederholen symbolisch den Einzug des Herrn in die Stadt Jerusalem. Seit dem hohen Mittelalter war es üblich geworden, in der Palmsonntags-Prozession Bildwerke mitzuführen, die Christus auf dem Esel reitend darstellten. Man sah in ihnen den bildlichen Hinweis auf das Prophetenwort: »Siehe, Dein König kommt zu Dir, ein Gerechter und ein Helfer, arm, und reitet auf einem Esel«. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ist dieser Brauch lebendig gewesen, was eine Reihe solcher in Museen und Sammlungen erhaltener »Palmesel« beweist. Das Bild der Eselin, auf der Christus ritt, galt als Symbol des jüdischen Volkes, das so lange unter dem Joch gegangen war, während das Füllen, das das Joch noch nicht kannte, das Heidentum versinnbildlichte.



Marienaltar

Figuren aus Lindenholz, Schrein aus Tannenholz. — Höhe des Schreins mit Predella 193 cm, Breite 131 cm; Höhe der Flügel 147 cm, Breite 65 cm. — Alte Fassung. Die Rückseite der Flügel und des Schreins sowie der Predella mit Tempera-Malerei geschmückt. — Schwäbisch, wahrscheinlich von einem Memminger Bildschnitzer, Anfang des 16. Jahrhunderts. — 1908 von der kath. Kirche zu Almens bei Rodels-Realta in Graubünden erworben. — Literatur: H. Schweitzer, Die neuworbenen Altäre im Städtischen Suermondt-Museum, in: Aachener Kunstblätter, Heft IV/VI, 1911, S. 54; H. Schweitzer a. a. O., S. 47, 3-5; H. Feldbusch, Zur Restaurierung des Schwäbischen Flügelaltars, in: Aachener Kunstblätter, Heft 16, 1957, S. 47 ff.; Ausstellungskatalog »Unsere Liebe Frau«, Aachen 1958, S. 62, Kat. Nr. 68; M. Schuette, Der schwäbische Schnitzaltar, Straßburg 1907.



Unser Altar entspricht dem Typ der Flügelaltäre, bei dem ein zentraler, in der Mitte überhöhter Schrein von zwei bemalten Flügeln verschlossen wird, die an hohen Feiertagen geöffnet wurden. Auf einem Sockel erscheint in der Mitte Maria. Als Fußschemel dient ihr eine Mondsichel, wie sie im späten Mittelalter gern mit der Madonna in Verbindung gebracht wurde, um die In-eins-Setzung der Muttergottes mit dem auf der Mondsichel erscheinenden Weib der Apokalypse anschaulich zu machen. Maria trägt über einem fein gearbeiteten Diadem ein weißes Kopftuch, unter dem das Haar in weichen Wellen auf Schultern und Brust herabfällt. Das Gesicht ist breit und oval gerundet, die Augen sind auf den Betrachter gerichtet. Ein goldener Mantel umfängt die liebreizende Gestalt, legt sich in schönen Schwüngen über den linken Unterarm und fällt in größer und größer werdenden Schüsselfalten weich zu Boden. Die Mutter hält das Kind und bietet es dem Betrachter zur Verehrung dar. Das rechte Händchen ist verloren, das linke trägt eine goldene Kugel. Ursprünglich hielten zwei Engel, die zur Linken und Rechten Mariens schwebend dargestellt waren, eine Krone über ihr Haupt. Im Typ der Madonna finden sich nahe Entsprechungen zur Eigenart des schwäbischen Volkscharakters. Die Figur ist ein gültiges Beispiel für eine Zeit, in der man Maria in Schwaben die Züge einer schwäbischen Bürgersfrau, in Köln die Züge einer Kölnerin verlieh oder sie in Franken als fränkisches Mädchen darstellte.

Der hl. Andreas, der durch das Schrägbalkenkreuz charakterisiert wird, sowie der hl. Johannes Evangelista mit dem Kelchattribut sind der Madonna zugeordnet. Sie stehen ein wenig niedriger und sind durch eine leichte Wendung auf Maria bezogen. So wird der in Italien geprägte Bildtyp der Sacra Conversazione ins Schwäbische übersetzt. In stilem, kontemplativem Beieinander wird das Evangelistenwort veranschaulicht: »Alsdann werden deine Gerechten leuchten wie die



Sonne im Reich ihres Vaters. Und er wird den Leib unserer Niedrigkeit verklären, daß er gleichgestaltet sei dem Leib unserer Herrlichkeit.« Der Verbildung solch geistiger Schau steht die Unmittelbarkeit entgegen, mit der der Bildschnitzer seinen Figuren die Züge seiner eigenen Landsleute verliehen hat: Andreas ein Mann voller Ehrbarkeit! Das Gesicht, grobknochig und schon vom Alter gezeichnet, wird von schütterem Haar und einem langen, wallenden Bart gerahmt. Die Rechte mit den feingezeichneten Adern und den gekrümmten Fingern ist vor der Brust erhoben. Johannes ist jugendlich, bartlos dargestellt. Üppig gelocktes Haar umgibt das breite, dem Betrachter zugewandte Antlitz. Wie auch bei der Figur des Andreas ist das rechte Bein kontrapostisch vorgestellt und bewirkt dadurch eine Auflockerung der strengen Frontalität. Der Goldgrund des Altarschreins ist durch ein Brokatmuster ornamentiert. Die Farbskala reicht von dem prachtvollen Glanzgold der Gewänder über das feinbehandelte Inkarnat mit seinen zarten Zwischentönen bis zu den gebrochenen Tonwerten in den gemusterten Gewändern, dem leuchtenden Rot der Gürtel und dem Futter der Mäntel. Bestimmend ist jedoch der festliche Goldklang, der bei einer kürzlichen Restaurierung fast unversehrt wieder zum Vorschein kam und namentlich durch die Leuchtkraft der Gewänder und das abstrakte Lineament des Faltenwurfs die Diesseitigkeit der »schwäbischen« Heiligen verklärt.

Zum rechten Verständnis des im Mittelschrein vorgetragenen Bildprogramms sind die Reliefdarstellungen der Flügel unerlässlich. Die Propheten Isaias und Jeremias erscheinen mit Spruchbändern, deren Texte auf die Menschwerdung Christi hinweisen. Die vier Flügelfelder sind dem Marienleben und der Weihnachtsgeschichte vorbehalten. Im »Tempelgang Mariens« verharren hinter dem Stufenaufgang andächtig Joachim und Anna. Die Mutter Mariens hat die Arme vor die Brust gelegt. Ihr vom Matronenschleier gerahmtes Gesicht ist auf das Wunder gerichtet, wie es die Legenda Aurea vom Tempelgang der kleinen Maria erzählt. Joachim hält in der Rechten den Korb mit den beiden Opfergaben, mit der Linken stützt er sich auf seinen Stab. Maria selbst eilt mit gefalteten Händen die Stufen zum Altar des Tempels herauf. Der sie empfangende Priester ist wie ein Bischof mit Tiara und Pluviale dargestellt. Vielleicht ist er in eins gesetzt mit dem geistlichen Stifter oder Auftraggeber. Seine Rechte ist zum Segensgestus erhoben und weist gleichzeitig den Betrachter auf den Tempelgang Mariens hin. Die Szenenfolge geht im rechten Flügel mit der Verkündigung weiter fort. Die Jungfrau kniet unter einem Baldachin und wendet sich beim Anruf des von links heraneilenden Engels von dem Buch, in dem sie gelesen hat, dem Betrachter zu. Auf einer Konsole blüht in einem Henkelgefäß die Lilie, das Symbol Mariens. Die Weihnachts-Darstellung, die wiederum im linken Flügel erscheint, zeigt das alte Bildschema der Christnacht, wie es vornehmlich in der niederländischen Tafelmalerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ausgebildet worden war. In der Stallruine kniet anbetend die Gottesmutter. Auf ihrem ausgebreiteten Mantel, dessen Ende von einem knienden Engel gehalten wird, liegt das Kind. Ochs und Esel, die ihre Köpfe durch eine Bogenstellung stecken, wärmen es mit ihrem Atem. Nach rechts hin schließt die Gestalt des Josef die Gruppe. Er hat seinen Blick auf den Jesusknaben gerichtet und hält in der Linken eine brennende Kerze, Symbol des Lichtes, das in die Welt gekommen ist und das durch die schützend erhobene Rechte des Nährvaters vor dem Erlöschen bewahrt wird. Im Hintergrund wacht ein Hirte bei seinen Schafen. Das letzte Relief schildert die Anbetung der drei Könige. Auch hier steht der Künstler in der Tradition des im 15. Jahrhundert geschaffenen Anbetungsbildes. Daß er die höfisch-feine Sprache, wie sie in den vorbildhaften niederländischen Bildern gesprochen wird, in seinen urwüchsigen schwäbischen Dialekt übersetzt, bleibt seine persönliche Leistung. Besonders reizvoll ist das Motiv des niedergeknieten Königs, der dem Kind einen Kasten mit Goldstücken reicht, in dem es nach Kinderart munter spielt. Nur dem Eingeweihten möchte die hinweisende Bedeutung auf den Judaslohn, um dessentwillen Christus verraten wurde, noch bekannt sein.

Hier wie auch in der Christnacht-Darstellung fühlt man sich dem richtungweisenden schwäbischen Werk der Epoche, dem Blaubeurener Hochaltar des Gregor Erhart besonders nahe. Zweifellos ist der Künstler von diesem säkularen Werk tief beeindruckt worden.



Die Reliefgruppen mit Heiligen, die zur Rechten und Linken des Repositoriums in der Predella erscheinen, zeigen Halbfiguren der hll. Johannes Evangelista und Andreas sowie der hll. Barbara mit dem Turmsymbol und Margaretha, die durch ein Kästchen und ein Drachenkopfattribut ausgewiesen wird. Die schönen Statuetten eines Bischofs mit Kirchenmodell sowie des hl. Sebastian, die zur Schreinbekrönung gehören, werden auf S. 137/138 gesondert beschrieben. Ihre Anordnung lässt an ein reiches Gesprenge denken, von dessen Aussehen wir keine Vorstellung mehr haben.

Ursprünglich wohl ist der Altar mit Ausnahme der hohen Festtage geschlossen gewesen. Darum hat man die Außenseiten der Flügel mit Malereien versehen, deren Darstellungen auf die prachtvollen Schnitzereien des geöffneten Altars hinweisen. Auf dem linken Flügel sieht man die Halbfigur des hl. Benno mit Bischofsstab und Sudarium. Der Teller mit einem Fisch, den er in der Linken hält, ist sein persönliches Attribut. Dem hl. Benno entspricht auf der anderen Seite St. Martin, der Bischof von Chur. Szenen aus der Marienlegende, die Begegnung von Zacharias und Elisabeth an der goldenen Pforte sowie die Heimsuchung finden, wenn der Altar geöffnet ist, in den Reliefs des Tempelganges und der Verkündigung an Maria ihre Fortsetzung. Auch die



unteren Bildfelder haben propädeutischen Charakter. Sie schildern das Martyrium der hll. Andreas und Johannes. Die Rückseite des Altarschreins zeigt ebenfalls Märtyrer-Darstellungen. Im linken Bildfeld erleiden Ursula und ihre Jungfrauen den Tod. Im rechten bereitet König Sapor den »10000 Christen« ein furchtbares Ende, indem er sie von hohen Felsen in ein Dornendickicht stoßen läßt. Die schlichten Malereien, die zum Teil den Charakter der Volkskunst tragen, haben der hohen Qualität der Schnitzereien wenig entgegenzusetzen. Über dem von zwei Engeln gehaltenen Schweißtuch der Veronika im Predellenbild erscheint eine noch nicht überzeugend gedeutete Inschrift, aus der hervorgeht, daß der Altar unter Paul von Hirtzmehl 1519 vollendet wurde und der Geistliche Jakob Diepolt zugegen war, als der Altar im Dezember des Jahres 1522 seine endgültige Aufstellung fand.

Die Frage, wer der Meister des bedeutenden Altarwerkes war, ist noch nicht geklärt. H. Schweitzer¹ hat auf die überzeugende Verwandtschaft der Marienfigur mit der Barbara und Katharina auf zwei Altarflügeln im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin verwiesen, die aus der Kirche zu Damuls in Vorarlberg stammen und von Wilhelm Voege² dem Yvo Strigel zugeschrieben wurden. Zur Stützung dieser Theorie hat Schweitzer die Reliefs des Herzjesu-Altares von Strigel im Frank-

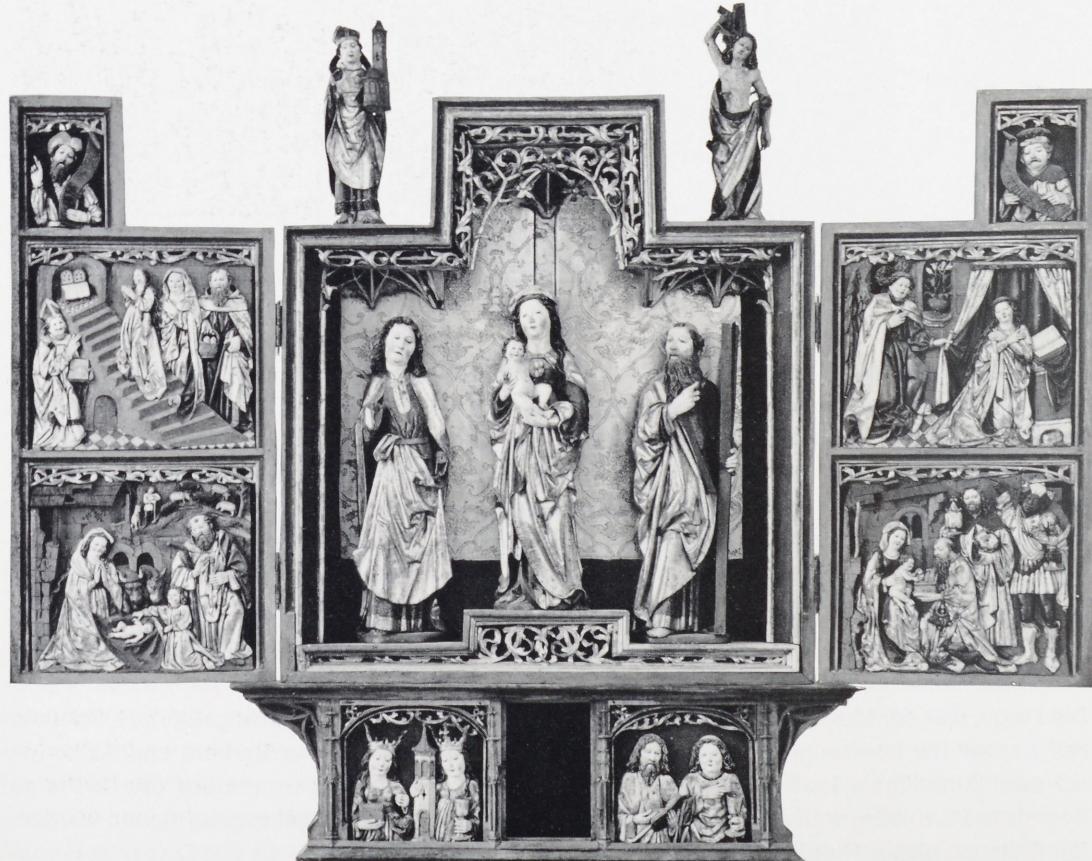
further Dom herangezogen. Die Memminger Wirksamkeit Strigels führte dann zu der Vermutung, daß der Aachener Altar in einer Memminger Schnitzerschule entstanden sei. Wie sehr man damals die Kunstfertigkeit der schwäbischen Bildschnitzer zu schätzen wußte, zeigt auch die Tatsache, daß die Bischofsstadt Chur für den Hochaltar ihres Domes den Schwaben Jakob Russ verpflichtete. So wäre es denkbar, daß man auch im nahegelegenen Almens einen Memminger Künstler heranzog, standen doch auch in St. Agatha in Disentis, in der Sebastians-Kapelle in Igels und in San Maria in Val Calanca Meisterwerke dieses Künstlers. Weiterhin eignet sich zu stilistischem Vergleich der Altarschrein aus Haslach in Stuttgart³, der 1493 vollendet war. Wie immer man sich auch entscheiden mag, an einer schwäbischen Entstehung in der Nachfolge des Meisters vom Blaubeurener Hochaltar ist kaum zu zweifeln.

Der relativ gute Erhaltungszustand, in dem sich der Altar, vornehmlich nach der letzten Restaurierung, präsentiert, vermittelt einen Eindruck von der Vielschichtigkeit und Bedeutungsfülle eines spätmittelalterlichen Altars. Freilich muß die Phantasie dem Betrachter zu Hilfe kommen, um dem Werk jene Umgebung zu schaffen, in der allein es seine strahlende Schönheit ganz entfalten kann. Es ist nicht die Helligkeit moderner Museumsräume, sondern das Halbdunkel eines mittelalterlichen Kirchenraumes, in dem die Flammen der Kerzen die goldene Fassung sanft aufleuchten ließen und in feinem Gefühl für die rechte Stufung des Lichtes die Farbskala der Fenster so dunkel gehalten war, daß das einfallende Licht das Altarwerk nicht »in den Schatten« stellte, sondern ihm jene Leuchtkraft beließ, die dem Betrachter des geöffneten Schreines wie ein Abglanz himmlischer Herrlichkeit erschienen sein mag.

¹ a. a. O., S. 48.

² W. Voege, Die deutschen Bildwerke und die der anderen cisalpinen Länder, Berlin 1910, S. 56; Th. Demmler, Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton, Berlin u. Leipzig 1930, Nr. 397-400, S. 215 ff.

³ J. Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, Stuttgart u. Berlin 1917, S. 228, Nr. 254, T. 15.





70 a

Heiliger Bischof

Lindenholz. — H 55 cm. — Teile der Mitra abgebrochen, Nase ergänzt. — Alte Fassung. — Schwaben, Anfang des 16. Jahrhunderts. — Aufsatzfigur des Marienaltars (vgl. Nr. 70, Abb. auf S. 136). — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 47, Nr. 3-5.

Der hl. Bischof trägt Pontifikalgewandung. Die Infeln der Mitra fallen locker auf die Schultern. Ernst und würdevoll sind die Züge seines Gesichtes. Die rechte Hand greift aus der Glockenkasel, die dadurch knitterige Falten bildet. Die linke trägt ein Kirchenmodell, bei dem die eigenartige Gedrungenheit des Langhauses und der auffallend hohe Turm auf ein »Architekturporträt« hindeuten. Vermutlich handelt es sich hier um die alte Kirche von Almens in Graubünden, für die der Altar geschaffen wurde.



70 b

Heiliger Sebastian

Lindenholz. — H 60 cm. — Die rechte Hand fehlt. — Alte Fassung, Mantel vergoldet. — Schwaben, Anfang des 16. Jahrhunderts. — Aufsatzfigur des Marienaltars (vgl. Nr. 70, Abb. auf S. 136). — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 47, Nr. 3-5.

Der Heilige ist an einen Baumstamm gefesselt. Der erhobene rechte und der abwärts gerichtete linke Arm sind mit Stricken an kräftige Aststümpfe gebunden. Der Kopf ist leicht nach links gewandt. Ein üppiger Lockenkranz umgibt das ernst-traurige Gesicht. Der schmächtige Körper ist in einen Mantel gehüllt, der um den Rücken gezogen ist und den Oberkörper freiläßt. Das rechte Bein des Heiligen ist leicht vorgesetzt, das Knie drückt sich durch die schweren Stoffbahnen des Gewandes durch. Leicht ist die Ferse angehoben. Zusammen mit dem zurückgestellten linken Bein und der kleinen Standfläche der Figur verleiht sie ihr einen schwelbenden, unfesten Charakter.



71

Christus und die zwölf Apostel

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

Die Mitte der Gruppe wird durch die Halbfigur Christi bestimmt. Sein edles, sanftes Gesicht wird von lockigem Haar und Bart gerahmt. Leise und kaum merklich ist der Kopf nach rechts gewandt, ein Motiv, das die strenge Frontalität mildert. Der segnende Erlöser hält mit der Linken



die Weltkugel. Er trägt den nahtlosen, ungegürteten Rock, der in langem, gratigem Faltenwurf drapiert ist. Zu beiden Seiten des friedvollen Antlitzes Christi erscheinen die Köpfe zweier Apostel, von denen der eine durch das x-förmige Kreuz als Andreas gekennzeichnet ist. Die Haar- und Barttracht der beiden ist lang und strähnig. Die Mittelgruppe wird zur Linken von Petrus, zur Rechten von Johannes begrenzt. Gegenüber der Frontalität der Mittelfiguren sind sie leicht bildeinwärts gewandt. Der prächtig durchmodellierte, derb-breite Kopf des hl. Petrus gehört zum Besten, was der Meister im gesamten Predellenrelief geschaffen hat. In der Rechten hält Petrus den Schlüssel, die Linke umfaßt ein Buch. Die Züge des fülligen, fleischigen Gesichtes des hl. Johannes sind von jugendlicher Unbekümmertheit. Die rechte Hand ist im Segengestus über den Kelch erhoben, den die Linke hält.

Unter den Aposteln der linken Vierergruppe ist nur Jakobus durch den Pilgerhut mit der Muschel zu identifizieren. Sein schmales Gesicht wirkt durch den in langen Locken herabfallenden Bart noch gestreckter. Sein Nachbar zur Rechten hat sich ihm wie im Gespräch zugewandt und weist mit der einen Hand auf das geöffnete Buch, das Jakobus hält. Der Apostel zur Linken des hl. Jakobus hat die übereinander gefalteten Hände auf den Knauf eines Schwertes gelegt. Sein hageres, schmales Gesicht ist von strähniger Haar- und Barttracht sowie einer Mütze gerahmt. Zu seiner Linkswendung und Blickrichtung korrespondiert die Haltung des rechten Apostels der Gruppe, der seinen Vierkantschädel leicht nach außen gewandt hat. Mit der linken Hand hat auch er vielleicht ein Schwert gehalten.

In der Vierergruppe der anderen Seite ist vor allem die Physiognomie des Judas mit der mürisch vorgeschobenen Unterlippe, der schiefen Hakennase und den düster blickenden Augen

besonders eindringlich gebildet. In schönem Kontrast hierzu steht das ehrbare, gütig blickende Gesicht des die Gruppe rechts begrenzenden Apostels, während die beiden übrigen Halbfiguren schon bekannte Typen variieren.

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

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

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

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



72

Die Enthauptung Johannes des Täufers

Lindenholz. — H 49,5 cm, B 49 cm. — Hochrelief, aus einem Altarschrein stammend. — Das Haupt des Johannes und die Hand mit dem Schwerte des Kriegsknechtes ergänzt. — Alte, jedoch schadhafte Fassung. — Oberschwaben, um 1520. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 61, Nr. 31.

Das Zentrum der Komposition bildet der Kopf des Johannes, den ein Kriegsknecht über die von einer Frau getragene Schüssel hält. Darunter wird die enthauptete und auf einen Block gesunkene Gestalt des Täufers, dessen Hände auf dem Rücken gefesselt sind, sichtbar. Männer und Frauen in zeitgenössischer Gewandung umgeben zuschauend die Gruppe. Zweierlei ist mit dieser Darstellung gewollt. Einmal wird die historische Begebenheit erzählt. Zum anderen wird sie im Sinne eines Andachtsbildes ausgedeutet. Häufig hat man die Schale mit dem Haupt des Täufers in Stein gehauen oder in Erz gegossen. Sie wurde den Gläubigen, namentlich solchen, die den Heiligen wegen Kopf- und Halserkrankungen anriefen, zur Verehrung gereicht.



Das Relief schildert die Enthauptung des Johannes, der es gewagt hatte, dem Herodes Antipas seine ehebrecherischen Beziehungen zu Herodias vorzuhalten. Als Lohn für ihren Tanz hatte Salome, die Tochter des Herodes, sich das Haupt des großen Propheten erbeten. In dem Aachener Relief ist die grausige Szene in das beginnende 16. Jahrhundert verlegt. Die Frauen sind zeitgenössisch gewandet. Die im Profil gegebene Salome erscheint als dralles Bürgermädchen mit einer modisch geformten Haube, einem Kleid mit geschlitzten Ärmeln und weitfallendem Rock. Geschickt lenkt der Künstler durch die Blickrichtung des Schergen und der Salome sowie die Armhaltung der beiden das Auge auf das Haupt des Johannes, das allein in strenger Frontalität mit dem Betrachter konfrontiert ist.



Heiliger Petrus

Lindenholz. — H 115 cm. — Wandstatue, Rücken hohl, die linke Hand fehlt. — Spätere, schlecht erhaltene Fassung. — Schwaben (Ulm, Umkreis J. Syrlins d. J.), wenig vor 1500. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., Nr. 8.

Der markante, schwäbischen Volkscharakter spiegelnde Kopf des Heiligen ist leicht nach links geneigt, eine Wendung, die offenbar die Verbindung zu einer anderen Figur innerhalb eines Altarschreines hergestellt hat. Der kahle Schädel zeigt nur an den Seiten und oberhalb der Stirn kräftig gelocktes Haar. Ein breiter Vollbart umgibt Mund- und Kinnpartie. In der rechten Hand hält der Heilige ein geschlossenes Buch, die linke könnte ursprünglich das Schlüsselattribut umfaßt haben. Über dem einfach gegürteten Gewand trägt Petrus einen reich drapierten Mantel, der von der rechten Hand vor dem Körper hochgezogen und gerafft wird.

In der Abwendung von der Kurve, dem »Gefühl für die Würde des Stehens«, die »hintergrund- und atmosphärelöse Deutlichkeit« mit der das Schwinden der zauberhaften Stimmung, wie sie noch für den Blaubeurener Hochaltar kennzeichnend gewesen war, Hand in Hand ging, ist der Aachener Petrus den Figuren des Zeitblomaltars von Bingen (1496)¹, die der jüngere Syrlin geschaffen hatte, verwandt.

¹ W. Pinder, Die Deutsche Plastik . . . a. a. O., S. 400, Abb. 376 u. 377.

Heiliger Petrus

Lindenholz. — H 114 cm. — Wandstatue, Rücken ausgehöhlt. — Alte Fassung kürzlich freigelegt, Gesicht Inkarnatfarbe, Haartracht grau, Mantel gold, rot gefüttert, Gewand blau. — Schwaben (Ulm?), wenig vor 1500. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., Nr. 9.

Das markante Greisenantlitz des Heiligen ist von gelocktem Haar und krausem Bart gerahmt. Die Augen sind von den Lidern halb bedeckt. Dadurch entsteht eine ausgeprägte abwärts gerichtete Blickbahn. Eindeutig läßt sich hierdurch die ursprüngliche Höhe der Aufstellung der Figur rekonstruieren, da der Blick des Heiligen nach der Korrespondenz mit dem Betrachter verlangt. Es scheint ein Altarschrein gewesen zu sein, in dem der Heilige wohl zusammen mit der Figur des Apostels Paulus, die ebenfalls in der Aachener Sammlung bewahrt wird, gestanden hat. Der Mund Petri ist zur Verkündigung der Lehre leicht geöffnet. In der linken Hand hält der Apostel ein aufgeschlagenes Buch. Die Rechte hat ursprünglich wohl das Schlüsselsymbol umfaßt. Über das blaue Gewand ist ein goldener, rotgefütterter Mantel gelegt, dessen zuckendes Faltenspiel einen lebendigen Kontrast zu den großen Faltenbahnen des Gewandes bildet.







75

Maria mit dem Kind

Lindenholz. — H 42 cm. — Relief. — Ohne Fassung. — Schwaben, frühes 16. Jahrhundert. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., Nr. 24, 2.

Marias breites Gesicht ist leicht nach links geneigt. Langes Haar fließt unter einem kronenartigen Diadem auf Schultern und Rücken. Die Hände der Mutter halten das unbekleidete Kind, das die Rechte segnend erhoben hat und mit der Linken die Weltkugel trägt. Der weite Mantel der Madonna fällt in knitterig gebrochenen Falten auf die Mondsichel herab, die der Himmelskönigin als Fußschemel dient.

76

Männlicher Heiliger

(Vielleicht heiliger Josef von einer Anbetung des Kindes)

Lindenholz. — H 100 cm. — Wandstatue, ausgehöhlt, mit einem Brett verschlossen; linke Hand und Teile der rechten Hand fehlen. — Alte Fassung teilweise erhalten. — Fränkisch, um 1500. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 60, Nr. 294.

Der Kopf des Heiligen mit dem versonnenen Gesicht und den wieträumerisch niedergeschlagenen Augen ist leicht gesenkt. Locken und Bart rahmen ihn. Ein Mantel, über den eine Kapuze gelegt ist, umhüllt die Gestalt und ist über den linken Arm hochgezogen. Leicht drückt sich das rechte Bein durch die Stoffmassen des feingefälteten Gewandes und die kräftigen Schüsselfalten des Mantels. Die Figur ist einem lyrischen ovalen Umriß eingeschrieben, aus dem nur die rechte Hand herausragt.





77

Vesperbild

Lindenholz. — H 78,5 cm. — Alte (nicht ursprüngliche) Fassung. — Tirol, spätes 14. Jahrhundert. — Leihgabe aus der Sammlung Dr. Peter und Irene Ludwig.

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



bild, das den letzten Abschied der Mutter von ihrem Sohne vor das Auge des Betrachters stellt, betont das Schmächtige in der Erscheinung Christi und setzt so dem Liebreiz der Darstellung Mariens mit dem Kind auf dem Schoß die erschütternde Marienklage gegenüber: »Ich nam min zartes kind uf min schoze und sah ihn an — do waz er töt; ich luogt in aber und aber an, do enwas da weder sin noch stime, sieh, do erstarb min herze.« (Seuse). Stilistisch gehört das Aachener Vesperbild zu dem wahrscheinlich älteren, »heroischen« Typus der Marienklage mit dem steilaufgerichteten Körper Christi und dem schmerzverzerrten Antlitz Mariens, der nach 1400 von dem bekannteren »lyrischen« Typus abgelöst wird. Ein Vesperbild in der Pfarrkirche von Burgeis, das aus dem Klarissenkloster in Meran stammt¹, ist nächstverwandt.

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



78

Maria mit Kind

Lindenholz. — H 102 cm. — Wandgruppe, Rücken hohl, der linke Arm des Kindes fehlt. — Stark beschädigte barocke Fassung, goldener Mantel mit blauem Futter. — Bayern, 1. Viertel des 15. Jahrhunderts. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., Nr. 54, 2.

Maria steht auf einer großen Mondsichel, in der das Haupt Adams erscheint. Mit der linken Hand hält die Madonna über der stark ausladenden Hüfte das Kind, das in spielerischem Gestus nach dem Apfel greift, den die Mutter ihm mit der Rechten darreicht. Der Knabe hat den Blick zu ihr emporgewandt. Als Königin des Himmels trägt Maria eine Krone, unter der das Haar und ein Schleier auf Schultern und Arme herabgleiten. Der Faltenwurf des vor der Brust gehaltenen Mantels zeigt in seinen Faltengehängen und Schüsselfalten alle Merkmale des weichen Stils in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts.



79

Maria mit dem Kind

Nußbaumholz. — H 45 cm. — Alte (nicht ursprüngliche) Fassung teilweise erhalten, Thron braunrot, Gewand weinrot, Mantel grün, Kopftuch blau. — Bayern, 2. Viertel des 15. Jahrhunderts. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., Nr. 21.

Maria sitzt auf einer breiten Thronbank und hält das muntere Kind mit ihren Händen. Ihr freundliches Gesicht mit der hohen Stirn und dem lächelnden Mund ist von einer Zinnenkrone, lockigen Haaren und dem schleierartig über den Kopf gezogenen Mantel gerahmt. Dieser fließt in langen Faltenzügen unter der Krone herab und legt sich in weichen Schüsselfalten über die Knie Mariens. Der Kopf der Mutter ist leicht nach links dem Kinde zugewandt, das unbekleidet auf ihrem Schoß sitzt und mit der Linken spielerisch einen Vogel hält. Seine rechte Hand ist erhoben. Mariens Rechte faßt ein Füßchen des Kindes. Gelassene Ruhe und idyllische Heiterkeit bestimmen den Charakter der liebenswürdigen Gruppe.



Kniende Maria von einer Anbetung des Kindes

Lindenholz. — H 47 cm. — Hochrelief mit flach-ausgehöhlter Rückseite. — Hände und ein Stück des Gewandes rechts ergänzt. — Reste alter Fassung, rotes Gewand, blauer Mantel, weißes Kopftuch, das Inkarnat des Gesichtes erneuert. — Süddeutsch, Ende des 15. Jahrhunderts. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 56, Nr. 23.

Andachtsvoll sind die Augen Mariens auf das Kind gesenkt. Symmetrisch gescheiteltes, in weichen Wellen fallendes Haar rahmt das rundliche, mädchenhaft anmutige Gesicht. Hoch wölbt sich die Stirn über den zart angedeuteten Brauen. Die Madonna trägt ein weites, nahtloses Kleid, das in großlinigen, geraden Faltenzügen zu Boden fällt. Über den Mantel, der die Figur muschelförmig umgibt, ist in Höhe der Schultern ein Schleier gebreitet. Die Hände sind anbetend gefaltet.

König Balthasar

Lindenholz. — H 145 cm. — Vollrund. — Die Schnäbel der Schuhe ergänzt. — Geringe Reste alter Fassung. — Bayerisch, Umkreis des Erasmus Grasser, Ende des 15. Jahrhunderts. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 55; Ph. M. Halm, Erasmus Grasser, Augsburg 1928, S. 73, T. 63, Abb. 110; H. Kohlhaussen, Der Doppelkopf, seine Bedeutung für das deutsche Brauchtum des 13. bis 17. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Kunsthissenschaft, Bd. XIV, 1960, S. 35, Abb. 9.

Die Figur des Mohrenkönigs stammt aus einer Anbetungsgruppe der Weisen aus dem Morgenland. Das volle runde Gesicht mit der kräftigen Nase, den leicht vortretenden Augen und den wulstigen Lippen trägt negroide Züge. Die modische kurze Schoßjacke liegt dem Körper eng an und bildet unterhalb der Hüfte plissierte Röhrenfalten. Ein locker geschlungener Gürtel ist über das Gewand gelegt, das unterhalb des Halses von kordelartigen Bordüren zusammengehalten wird. In wirkungsvollem Gegensatz zu dem knappen Sitz des Obergewandes stehen die weitfallenden Ärmel mit ihren üppigen, in reizvoller Verschiedenartigkeit gelegten Falten. Die linke Hand hält ein kostbares Gefäß, von dem die Rechte soeben den Deckel abgenommen hat. Das linke Bein ist nur leicht vor das rechte gesetzt. Enganliegende Beinlinge betonen die organische Körperform. Auch hier bilden die faltigen Schäfte der Schnabelschuhe einen wirkungsvollen Kontrast zu der gespannten, sehnigen Form der Beine. Nirgends ist ein Nachlassen des großen Rhythmus festzustellen, der den Körper bogengleich spannt.

Ph. M. Halm hat dem Meister der Aachener Skulptur einen hl. Georg in München zugeschrieben¹. Er ist von derselben Vornehmheit, Ruhe und Gemessenheit wie der Balthasar. Bei fast gleichen Proportionen und sehr verwandter Haltung der Arme fällt die kostümliche Verwandtschaft auf. »Aber ebensowenig wie den Ritter Georg wird man den König Balthasar Grasser zuschreiben dürfen, andererseits verwehren die ungewöhnlichen Vorzüge, die beiden Statuen nur als Werkstattarbeiten anzusprechen. Es liegt in den beiden Figuren etwas von jener lyrischen Gesinnung geborgen, die nicht selten in den Werken der Inn- und Salzachgegend durchbricht. Bei der Nähe Finsings zu Wasserburg a. Inn ließe sich der Dualismus der Figuren dahin erklären, daß ihr aus der Inngegend stammender Meister, soweit das Kostümliche dazu berechtigt, wohl einmal in Grassers Werkstatt tätig war oder doch wenigstens das Münchener Gestühl gesehen, im übrigen aber auf der Tradition seines Heimatbodens selbstständig dort weitergearbeitet hat«².

¹ Abgeb. b. Halm a. a. O., T. 63, Abb. 109.

² Halm a. a. O., S. 73 f.







Kruzifixus

Lindenholz. — H 150 cm. — Alte Fassung (Lendentuch gold). — Schwäbisch/fränkisch, um 1510. — Ehemals Sammlung Dr. F. Bock. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 71, Nr. 48.

Das Haupt Christi mit den korkzieherförmigen Locken und der großen, wulstartigen Dornenkrone ist im Tode leicht nach rechts geneigt. Die Augen sind halb geschlossen. Die Körperbildung wird von einer genauen Erfassung der Anatomie bestimmt. Um die Hüften ist ein Lendentuch gelegt, dessen Enden nach links und rechts aufflattern. Die Füße sind von einem Nagel durchbohrt. Die stille, unpathetische Auffassung, der feierliche Ernst der Darstellung, die in Christus den geistigen Überwinder von Leiden und Tod sieht, erinnert an die Vorstellung vom Gekreuzigten, wie sie im Werk des Veit Stoß Gestalt gewonnen hat.

Ein Kruzifix der ehem. Sammlung Schuster, der »eher zum Nürnberger als zum Würzburger Kunstkreis« gehört und um 1510 zu datieren ist, darf als nächstverwandt gelten¹.

¹ H. Wilm, Die Sammlung Georg Schuster, München 1937, S. 26, Abb. 36 a.

Engelspietà

Lindenholz. — H 60 cm. — Auf der Rückseite Dübellöcher, der linke Unterarm Christi fehlt. — Spuren alter Fassung. — Fränkisch, um 1500. — Erworben 1956. — Literatur: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. XVII, Köln 1959, S. 236, Abb. 185.

Hoch aufgerichtet steht der Engel in der Gewandung eines Diakons da und bietet den todesstarren Körper Christi der Verehrung durch die Gläubigen dar. Das dornengekrönte Haupt ruht an der linken Schulter, leblos fallen die Arme herab. Das ernste Gesicht des Engels wird von lockigem Haar gerahmt, der Blick ist auf den Betrachter gerichtet. In langen Vertikalfalten fällt die Dalmatika zu Boden. Die Enden des Lententuches Christi wehen auseinander und lassen die kraftlos gebeugten, vom Engel in der Schwebé gehaltenen Beine sichtbar werden.

Die Gruppe der Engelspietà mit der Darstellung des Leichnams Christi ist ein altes ikonographisches Motiv. Man begegnet ihm in einem Bild Meister Frankes in Leipzig und in der Pietà Bellinis in Mailand. Ihre schönste Ausprägung in der deutschen Plastik hat die Engelspietà in Adolf Dauchers Beweinungsgruppe in der Fugger-Kapelle bei St. Anna in Augsburg (um 1518) gefunden¹. Verschiedene Bedeutungsgehalte überlagern sich in dieser besonders schönen Bildschöpfung des deutschen Mittelalters. Der Angelus Missae bringt den geopferten Christus, den eucharistischen Heiland vor den Thron des Höchsten.

¹ A. Feulner, Die deutsche Plastik des 16. Jahrhunderts, München 1926, S. 52, T. 41.





Heiliger Christophorus

Lindenholz. — H 118 cm. — Wandstatue, Rücken ausgehöhl, rechte Hand und Oberteil des Stabes ergänzt. — Alte Fassung, Kleid blau, Mantel vergoldet. — Süddeutsch (Augsburg?), wenig vor 1500. — Ehemals Sammlung Dr. F. Bock. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 62, Nr. 34, 2.

Das Gesicht des Heiligen ist von derber bäuerischer Urwüchsigkeit. Üppiges gelocktes Haar und ein kräftiger Vollbart rahmen das breite Antlitz mit den vorstehenden Jochbögen und den wie vor Anstrengung zur Nasenwurzel hochgezogenen Augenbrauen. Auf der linken Schulter sitzt das muntere Kind, das mit einem Mäntelchen bekleidet ist, in der Linken die Weltkugel trägt und, mit der Rechten sich festhaltend, in die Haarfülle des Heiligen greift. Über das einfache blaue Gewand ist der goldene Mantel drapiert, den Christophorus mit der linken Hand hochzieht, damit der Saum nicht ins Wasser gleitet. Mit der rechten Hand stützt sich der Heilige auf einen kräftigen, unbehauenen Stab. Der linke Fuß ist noch von den naturalistisch angedeuteten Wasserwellen bedeckt, während der rechte voll sichtbar wird.

Erst das Mittelalter hat aus dem von Kaiser Decius getöteten Märtyrer den Christusträger gemacht, der uns erstmals in einem donauländischen Epos des 12. Jahrhunderts begegnet. Christophorus wird hier als Vasall geschildert, der sich nur dem Mächtigsten unterordnen möchte. Nach dem Dienst für den König und den Teufel begegnet er einem Einsiedler, der ihm das Wort Gottes kündet und ihn anhält, Pilger und Wanderer über einen reißenden Fluß zu tragen. Auch ein Kind begehrt eines Tages, von ihm auf die andere Uferseite gebracht zu werden. Doch schwerer und schwerer wird während des Übergangs die Last, und nur unter Mühen erreicht Christophorus das andere Ufer. Hier gibt sich das Kind als Christus zu erkennen.

Kirchenlehrer

Lindenholz. — H 86 cm. — Wandstatue, vollrund. — Spuren alter Fassung. — Fränkisch, um 1500. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 61, Nr. 33.

Auf dem leicht geneigten Kopf trägt der Heilige eine hohe runde Mütze, unter der zu beiden Seiten lockiges Haar hervorquillt. Die Augenlider sind nachdenklich halb geschlossen. Straff spannt sich die Haut über die Jochbögen. Leicht tritt das Kinn vor. Die Nase wirkt über dem dünn gezeichneten Mund lang und schmal. Auf der linken Hand hält der Kirchenlehrer ein geöffnetes Buch, in der gesenkten Rechten einen Stift. Ein weiter Mantel, der mit der linken Hand vor dem Körper gerafft wird und durch dessen üppigen Faltenwurf sich das rechte Knie leicht durchdrückt, ist um die Figur gelegt.



Flügelaltärchen mit dem Abschied Christi von Maria

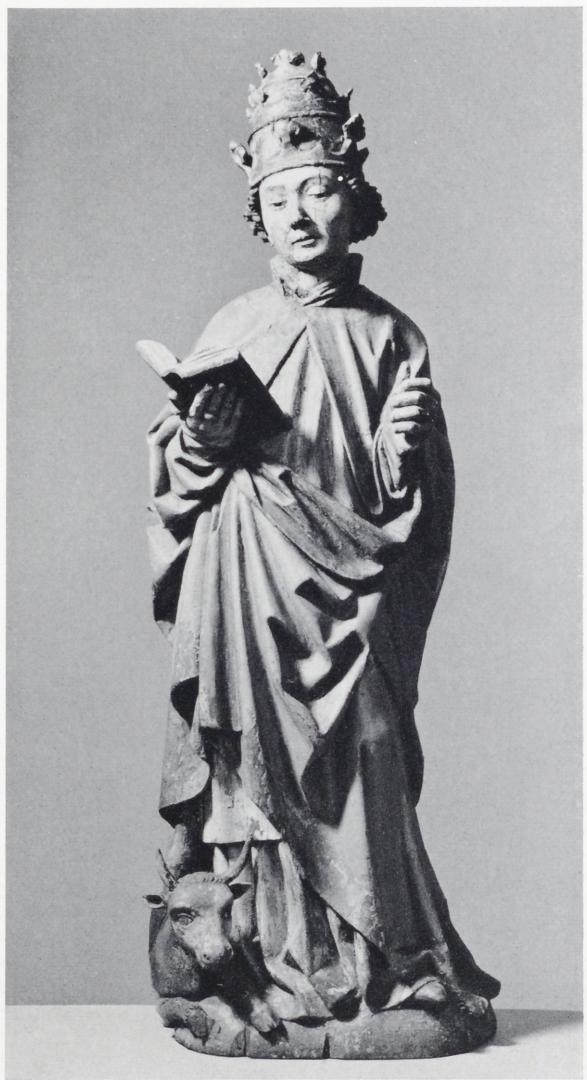
Lindenholz. — H 61 cm, B 44 cm. — Maßwerk und Vergoldung erneuert. — Fränkisch, wenig vor 1500. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., Nr. 30.

Auf grobem Schollengrund steht Christus. Er hat sich Maria zugewandt, die in einem Torbogen niedergekniet ist und die Hände gefaltet hat. Sie trägt einen Schleier und über dem Gewand einen weiten Mantel, der in großen Faltenbahnen niederfällt und auf dem Boden aufliegt. Christus hat im Redegestus die linke Hand ausgestreckt, mit der rechten rafft er das lange nahtlose Gewand. Das Relief ist dem Grund aufgelegt, auf dem in hübscher Malerei eine Landschaft mit burgartigen Architekturen, lieblichem Wiesengrund, Fluß und Gebirge erscheint. Auf den Seitenflügeln sieht man links Petrus und Johannes im Gespräch, während rechts die beiden anderen Marien in reicher zeitgenössischer Gewandung dargestellt sind.

Vom »Abschied Christi« berichten weder die kanonischen noch die apokryphen Evangelien. In der religiösen Literatur des 13. Jahrhunderts lässt sich die Szene erstmals nachweisen. Sie wird stets in die Heimat des Lazarus, Bethanien, und in die Zeit nach dessen Auferweckung (Joh. 11) verlegt. In zyklistischen Darstellungen der Passion wird Christi Abschied von seiner Mutter gewöhnlich unmittelbar vor den Einzug in Jerusalem gesetzt¹.

¹ Reallexikon zur dt. Kunstgeschichte a. a. O., Bd. I, Sp. 102 ff.





87

Heiliger Silvester

Lindenholz. — H 95 cm. — Wandstatue mit ausgehöhltem Rücken. — Die linke Hand mit dem Stabkreuz, Teile der Tiara und das bekönende Kreuz ergänzt. — Alte, nicht ursprüngliche Fassung. — Südtirol (Brixen?). Ende des 15. Jahrhunderts. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 64, Nr. 39, 2.

Der hl. Papst trägt die Tiara, unter der zu beiden Seiten Locken hervorquellen. Sein Blick ist in ein geöffnetes Buch, das er in der Rechten hält, gerichtet. Über dem albenartigen Untergewand trägt er ein vor dem Körper gerafftes und am Hals geschlossenes Pluviale. Ein Stier zu Füßen ist dem Heiligen als Attribut beigegeben. Die Verwandtschaft zu der Bischofsbüste eines Brixener Meisters aus der ehemaligen Sammlung Figgdor¹ erlaubt eine Lokalisierung nach Südtirol. Einzeldarstellungen des hl. Papstes sind nicht allzu häufig. Verbreitet hingegen findet man den Legendenzyklus seiner Vita, die zwar erst aus dem Ende des 5. Jahrhunderts stammt, doch die Taufe Konstantins im Baptisterium am Lateran und die konstantinische Schenkung miteinbezieht. Das Stierattribut zu seinen Füßen ist Hinweis auf eine Legende, derzufolge der Heilige einen Stier, der durch Zauber getötet worden war, wieder lebendig gemacht habe.

¹ Die Sammlung Dr. Albert Figgdor, Wien u. Berlin 1930, Bd. 4, Tl. I, Deutsche, Niederländische und Französische Skulpturen, verzeichnet von Th. Demmler, Nr. 230, T. CIII; vgl. auch die Figur eines Papstes (vermutlich Silvester) in Berlin, abgeb. u. besprochen b. W. Vöge, Die deutschen Bildwerke und die der anderen cisalpinen Länder, Berlin 1910, S. 131, Nr. 271.



88

Heiliger Sebastian

Lindenholz. — H 84 cm. — Vollrund gearbeitet. — Rechte Hand, die Finger der linken Hand und die Zehen des linken Fußes ergänzt. — Geringe Spuren alter Fassung. — Fränkisch, um 1500. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 62, Nr. 33, 4.

Mit Stricken ist der Heilige an einen Baumstamm gefesselt, dessen Biegung die Haltung des Märtyrers formal im Gegensinn wiederholt. Sebastian ist als älterer Mann dargestellt mit reich gelocktem Haar und kräftigem, gestutztem Bart. Nur verhalten spiegelt sich in dem breiten, derbknochigen Gesicht die erlittene Pein. Der rechte Arm ist hochgehoben, das Handgelenk an den Baumstamm gebunden. Mit feinem Gefühl für das Körperliche hat der Schnitzer die Anspannung der Muskeln und die Oberfläche der Epidermis wiedergegeben. Des Künstlers Sinn für Kontrastwirkung äußert sich in der Empfindsamkeit für das Stoffliche des weichen, wie im Wind wehenden Lendentuches, das Organische des Körpers und das Starre des abgestorbenen Baumstamms.

Sebastian war römischer Offizier und wird als Märtyrer verehrt. In der Christenverfolgung des Diokletian beschützte er die Christen und ermahnte sie zur Standhaftigkeit. Auf kaiserlichen Befehl wurde er durch Bogenschützen im flavischen Amphitheater niedergestochen, doch barg eine fromme Frau den Körper und pflegte den Todwunden. Nach seiner Genesung bezeugte er mutig vor dem Kaiser seine Gesinnung. Daraufhin erschlug man ihn mit Keulen. Er fand sein Grab an der Via Appia.



Heilige Elisabeth

Lindenholz. — H 93 cm. — Vollrund geschnitzt. — Unterschiedlich erhaltene ältere Fassung. — Süddeutsch, weiterer Umkreis des Hans Leinberger, um 1520. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 63, Nr. 37.

Elisabeth trägt die Tracht der Bürgersfrauen des ersten Viertels des 16. Jahrhunderts: große Haube, eng dem Körper anliegendes Mieder mit plissiertem Einsatz, weiten Rock und faltenreichen Mantel. Stirn und Augen der Heiligen liegen in einer Schattenzone, die durch den weit herabgezogenen Saum der Haube gebildet wird. Das Gesicht ist länglich, die Kopfform oval. Elisabeth hält mit der Rechten eine Kanne, in der Linken ein Brot. Das linke Bein ist leicht entspannt nach vorn gestellt.

Die Darstellung der hl. Elisabeth ist in der deutschen Kunst des Mittelalters besonders beliebt gewesen. Vielleicht erklärt sich dies aus der Tatsache, daß die ungarische Königstochter eine »mittelalterliche« Heilige war. 1207 geboren, wurde sie 1211 zur Wartburg gebracht, um mit ihrem Verlobten, dem Sohn des Landgrafen Hermann von Thüringen, erzogen zu werden. Im Jahre 1227 starb der junge Landgraf als Kreuzfahrer in Brindisi. Von ihrem Schwager Heinrich Raspe von der Wartburg vertrieben, lebte die Heilige fortan in freiwilliger Armut, ganz der Pflege der Kranken und Leidenden zugetan. Elisabeth starb im Jahr 1231. Vier Jahre später wurde sie heilig gesprochen. Zu dieser Zeit legte man den Grundstein zur Elisabethkirche in Marburg. Die Gebeine der Heiligen wurden in dem herrlichen, zwischen 1236 und 1249 entstandenen Schrein, der in der Nachfolge des Aachener Marienschreines entstand, geborgen. Häufig begießt man Elisabeth in der Kunstgeschichte als gekrönte Fürstin mit einem Kirchenmodell in der Hand. Mitunter auch trägt sie den Witwenschleier oder das Franziskanerhabit. Arme und Kranke suchen unter ihrem Mantel Zuflucht. Ihre eigentlichen Attribute jedoch sind Brot und Kanne.

Als besonders schönes Beispiel jener spätmittelalterlichen Darstellung, die die Heilige als Bürgersfrau in zeitgenössischer Tracht zeigt, darf Tilman Riemenschneiders Plastik im germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg gelten. Stilistisch ist die Aachener Skulptur von dem Figurentyp abhängig, den Hans Leinberger in seiner hl. Maria Magdalena geschaffen hatte¹. Der knappere Umriß der Aachener Figur, ihr verschlosseneres Gesicht mit den weniger differenzierteren Zügen, die Andersartigkeit der Faltenbrechung sind jedoch von dem Münchener Bildwerk recht verschieden.

¹ Katalog des Bayerischen Nationalmuseums München, Bd. XIII, 2: Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein, bearb. von Th. Müller, München 1959, S. 210, Kat. Nr. 210, Abb. S. 209.



Christus als Salvator Mundi

Lindenholz. — H 178 cm. — Wandstatue, Rücken ausgehöhlt. — Das Kreuz auf der Weltkugel sowie die Füße ergänzt. — Geringe Spuren alter Fassung. — Bayerisch, Schule von Landshut; Stephan Rottaler zugeschrieben, um 1520. — Der Plastik ist ein Stich des Lucas van Leyden zugrunde gelegt. Zum Vergleich führt H. Schweitzer (a. a. O., S. 56) den Salvator Mundi von einem Sandsteinrelief im Sighart-Museum zu Freising an (abgeb. b. Ph. M. Halm a. a. O., Abb. 26), Vergleichsansätze bietet auch der Kopf Gottvaters auf dem Epitaph für Hans und Dorothea Estereicher im Chor der ehemaligen Minoritenkirche in Ingolstadt (Ph. M. Halm a. a. O., Abb. 28). — Literatur: Thieme-Becker, 29. Bd., Leipzig 1935, S. 96 (mit weiteren Lit.-Angaben); Ph. M. Halm, Stephan Rottaler... München 1908; H. Schweitzer a. a. O., S. 50 f.

Christus erscheint in priesterlicher Gewandung in gegürterter Albe und weitem Pluviale. Von der hohen Stirne fallen zu beiden Seiten korkzieherartig gedrehte Locken auf die Schultern herab. Ein krausgelockter Bart bedeckt Kinn und untere Wangenpartien. Die feine, kaum spürbare Wendung des Kopfes nach links verleiht der hieratisch strengen Darstellung einen lebensvoll spontanen Zug. Die rechte Hand ist zum Segensgestus erhoben, die Linke hält die auffallend große, mit Perlen gezierte Weltkugel. Eine reiche Schließe faßt den Chormantel vor der Brust zusammen. Die Albe fällt in knitterigem Faltenwurf herab und bildet über dem Gürtel Stoffbüschle. Das linke Bein drückt sich durch die Gewandmassen kräftig durch. Ein Faltenstau oberhalb des Saumes deutet die ursprüngliche Fußstellung an, die bei den im 19. Jahrhundert ergänzten Füßen nicht mehr erkannt worden ist.

Ph. M. Halm hat Stephan Rottaler den »fruchtbarsten, vielseitigsten und charakteristischsten Repräsentanten der Frührenaissance Altbayerns« genannt. Ob dieser Bildschnitzer, der mit dem Monogrammisten SR identifiziert werden konnte, der Meister unserer Plastik ist, wird sich kaum mit Sicherheit sagen lassen, doch ist ihre Heimat in Altbayern zu suchen. Der Christus-typ weckt entfernte Erinnerungen an das berühmte Selbstbildnis Albrecht Dürers in der Münchener alten Pinakothek.







91

Mutter Anna Selbdritt

Lindenholz. — H 48 cm, B 75 cm. — Der linke Putto ergänzt. — Spuren alter Fassung. — Süddeutsch (vielleicht Augsburg ?), um 1530. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 51, Nr. XIII.

Die Aachener Gruppe folgt dem Bildtyp der Mutter Anna Selbdritt, wie er namentlich im späten Mittelalter beliebt gewesen ist. Hatte man seit dem 14. Jahrhundert die Mutter Mariens gern stehend mit Tochter und Enkelkind auf den Armen dargestellt, so wird gegen Ausgang des 14. Jahrhunderts die Gruppenkomposition beliebt, bei der in breiter seitlicher Entfaltung Maria und Anna auf einer Bank sitzen und das Jesuskind zwischen sich halten. Häufig war diese Gruppe auch Zentrum der Darstellung der hl. Sippe.

Die Madonna ist leicht nach rechts gewandt. Langes, gelocktes Haar, vom Schnitzer mit kühnen Unterschneidungen plastisch herausgearbeitet, fällt üppig zu beiden Seiten des rundlichen Gesichtes auf die Schultern. Ein heiterer Zug bestimmt das mädchenhafte Antlitz. Maria trägt ein

modisches Kleid mit gebauschten Ärmeln und eng anliegendem Mieder. Der über die linke Schulter gezogene Mantel bildet zu ihrer Rechten eine formal bestimmende Muschelfalte. Während das rechte Bein angewinkelt steht, ist das linke ausgestreckt, ein Motiv, das durch die Haltung des kräftigen Kindes bedingt ist, das sich, von der Mutter gehalten, auf deren linkem Bein aufgerichtet hat. Seine gerundete Rückenlinie bildet ein formales Gegengewicht zu der ausladenden Faltendraperie des Mantels. Das Köpfchen ist von kleinen Locken bedeckt, das Gesicht zur Mutter erhoben.

Gemessen an der Bewegtheit der Mutter-Kind-Gruppe wirkt die Gestalt der Anna ruhig und verhalten. Sie sitzt breit auf der Bank und wendet ihr vom Alter gezeichnetes Gesicht dem Jesusknaben zu. Auf ihren Knien hält sie ein geöffnetes Buch, der Zeigefinger der rechten Hand weist auf eine Textstelle, die sich vermutlich auf die Ankunft des Erlösers bezogen hat. Annas matronenhafte Gewandung besteht aus dem Kopftuch, dem Kinngebände, dem vor der Brust durch eine Schließe gehaltenen weiten Mantel und dem in großen Falten drapierten Kleid. Seitlich erscheint ein kleiner Putto mit einer Kugel, auf der rechten Seite entspricht ihm ein heute ergänztes Pendant.

Ein großer horizontaler Rhythmus bestimmt die Gruppen-Komposition. Als bausche der Wind Haare und Gewänder, so fügen sie sich zu schwingenden Locken- bzw. Faltenformationen. Doch innerhalb des formalen Anliegens des Künstlers kommt das inhaltliche nicht zu kurz. Jugend und Alter, Bewegung und Ruhe, Ernst und Frohsinn sind in lebendige Wechselwirkung gesetzt und verhelfen der Gruppe zu ihrer prallen Lebensfülle.

92

Maria mit dem Kind

Lindenholz. — H 57 cm. — Figur des Kindes ergänzt. — Alte Fassung und Vergoldung größtenteils erhalten. — Süddeutsch (München), Richtung des Hans Krumper, 1600 / 1620. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., Nr. 56, 1.

Maria ist als Himmelskönigin auf der Mondsichel stehend dargestellt. Ihr Haupt wird von einem Diadem geziert, unter dem wellig bewegtes Haar, das die Ohren sichtbar werden lässt, auf Nacken und Schultern herabfließt. Über dem nach der Zeitmode gearbeiteten Gewand mit geschnürtem Mieder und langem, faltenreichem Rock trägt Maria einen goldenen, vor der Brust durch eine kostbare Schließe gehaltenen Mantel, aus dem die rechte Hand, die ehemals ein Zepter hielt, herausgreift. Die Linke hält ein Kissen, auf dem das segnende Kind sitzt.

Der Aachener Figur ist eine Madonna auf der Mondsichel (Lindenholz, H 44 cm, München, Art des Hans Krumper) im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg¹ eng verwandt.

¹ Neuerwerbungen des Germanischen Museums 1921 — 1924, Nürnberg 1925, T. 63.





93

**Thronende Maria
mit dem Kind**

von den beiden Ordensheiligen
Dominikus und Katharina von Siena verehrt

Lindenholz. — H 72 cm, B 65 cm. — Neuere Fassung. — Josef Christian d. J. (1739 — 1798)? — Die Gruppe stammt angeblich aus Hailtingen (Kreis Saulgau). Sie wurde 1912 in Erisdorf bei Riedlingen erworben. — Literatur: H. Schweitzer, in: Aachener Kunstblätter, Heft VII/VIII, Aachen 1913, S. 58 (als Franz Ignaz Günther); A. Feulner, Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland, Wildpark-Potsdam 1929, S. 91 (als »Christian d. J.«) Abb. 23; Die Plastik des Rokoko von Joseph Christian, Werkkatalog, Tübingen 1957; H. Feldbusch, in: Aachener Kunstblätter, Heft 19/20, Aachen 1960/61, S. 124; G. Woeckel, Johann Josef Christian von Riedlingen, Lindau u. Konstanz 1958, S. 107.

Auf einem asymmetrischen, mit Blumen und Rocaille reich verzierten Sockel thront Maria. Das von einem weißen Schleier umgebene Haupt wird von einem Strahlennimbus hinterfangen. Auf dem vorgestellten rechten Knie der Mutter steht mit ausgestrecktem rechtem Arm der Jesusknabe, von den Händen Mariens gehalten. Ein weiter blauer Mantel bildet ein »Gehäuse« für das Kind und legt sich über die Knie der Mutter. Zur Rechten der Jungfrau, den Blick zu ihr erhoben, sieht man den hl. Dominikus, den Stifter des von ihm 1215 begründeten Predigerordens, dem auf der anderen Seite die 1461 heilig gesprochene Katharina von Siena entspricht. Die beiden Heiligenfiguren gehen auf Skulpturen am Marienaltar in Ottobeuren zurück, sind aber nur »ein schwacher Nachklang dieser vorzüglichen Figuren«.

WEITERE KUNSTLANDSCHAFTEN

94

Byzantinisches Elfenbeinrelief

H 13,5 cm, B 9,7 cm. — Arme, rechtes Bein, Füße und Lendentuch Christi sowie der Kreuzsockel beschädigt. — Ohne Fassung. — Byzanz, 10. Jahrhundert. — Ehemals Sammlung Wings.

Die Tafel wird durch die Form des Kreuzes unterteilt, an dem Christus als Erlöser steht. Sein von reicher Haar- und Barttracht umgebenes edelgeformtes Haupt ist von einem Kreuznimbus hinterfangen. Die Hände sind weit ausgebreitet. Ein reichgefälteltes Lendentuch umgibt die Hüften. Die Füße stehen auf dem Suppedaneum. Die fein artikulierte Gestalt verrät einen Nachklang antikischen Körpergefühls. Das Antlitz Christi ist Maria zugeneigt, die in halber Profilwendung rechts unter dem Kreuz steht und die Hände im Klagegestus erhoben hat. Die Palla ist über ihren Kopf gezogen und vor der Brust über den Arm drapiert. Das lange, in Parallelfalten gelegte Gewand reicht bis zur Erde herab. Johannes auf der anderen Seite des Kreuzes hat sein Haupt in antikischem Gestus in die rechte Hand geschmiegt. Mit der linken hält er das kreuzgezierte Evangelienbuch. Er trägt Pallium und Tunika. Punzierte Nimben rahmen die Hauer Mariens und des Lieblingsjüngers. In der linken und rechten oberen Reliefecke erscheinen Halbfiguren von Engeln, die sich dem Erlöser zuwenden¹.

Nagelpuren in der Rahmung deuten darauf hin, daß das Relief ehemals einen Buchdeckel geziert hat.

¹ Vgl. die verwandten Stücke in Kopenhagen, London und Hannover, abgeb. b. E. v. Philippowich, Elfenbein, Braunschweig 1961, S. 51, Abb. 37 und V. H. Elbern, Das erste Jahrtausend, Tafelband, Düsseldorf 1962, T. 318; U. Hüneke, Der romanische Kruzifix in Güsten, in: Jahrbuch XXIII der Rheinischen Denkmalpflege, Kevelaer 1960, S. 154, Abb. 149; E. Kitzinger, Early Medieval Art in the British Museum, London 1960, p. 57, Pl. 32.

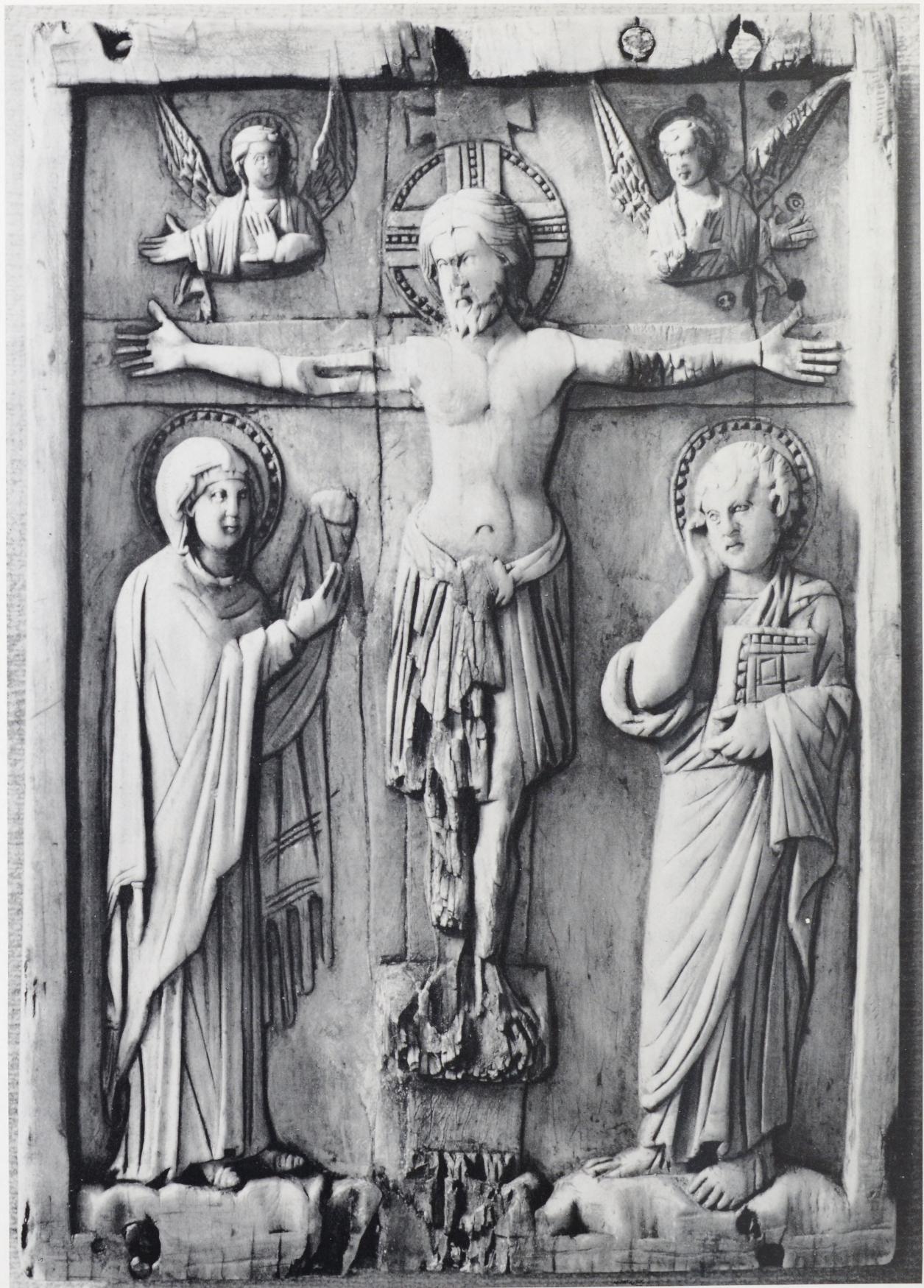
95

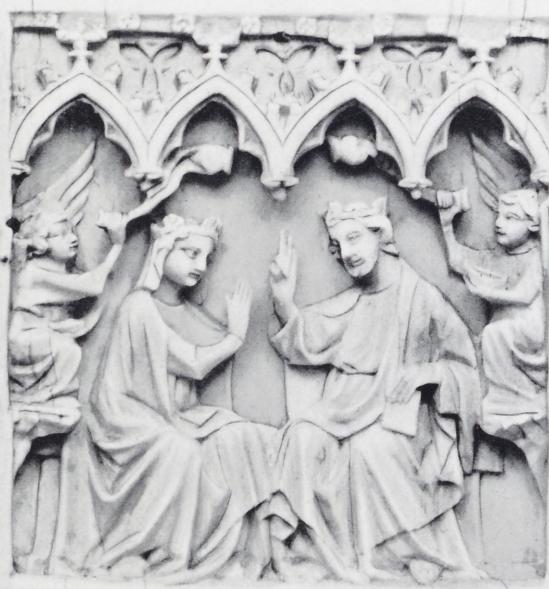
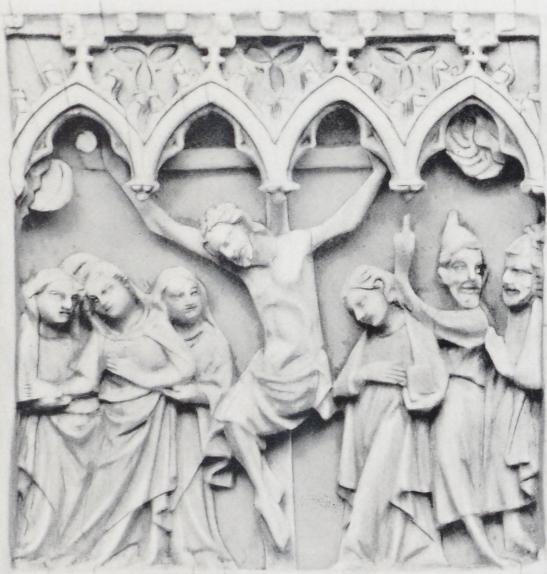
Diptychon

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

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

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







96

Thronende Muttergottes

Obstbaumholz. — H 97 cm. — Füße, rechte Hand des Kindes, Finger an der linken Hand der Mutter fehlen. Der Kopf Mariens ursprünglich mit einem Kopftuch bedeckt, das später überschnitten wurde. — Ältere Fassung in geringen Spuren vorhanden. — Spanien, 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts. — Ehemals Sammlung Oertel. Erworben 1913. — Unsere Abbildungen zeigen den Zustand der Plastik im Jahre 1959. — Literatur: Versteigerungs-Katalog der Sammlung Oertel (Lepke), bearb. von Th. Demmler, Berlin 1913; Aachener Kunstblätter, Heft IX/X, 1916, S. 21, Abb. 9; Aachener Kunstblätter, Heft 22, Aachen 1961, S. 118 ff.; Aachener Kunstblätter, Heft 27, Aachen 1963, S. 222.

Maria thront in strenger Frontalität. Die feierliche Starre des Gesichtes wird durch die Iris der Augen, die durch eingesetzte farbige Gläser gebildet wird, noch unterstrichen. Ein ornamental gefältelter Mantel hüllt die Figur ein. Die Rechte Mariens umfaßte vermutlich ursprünglich ein Zepter, die Linke hält den mit Tunika und Pallium bekleideten Christus. Sein Haupt ist von der Krone bedeckt. Die rechte Hand segnete, während die linke das Buch des Lebens hält.

Maria ist als »Sedes Sapientiae« dargestellt. Auf den Knien der Madonna, dem »Thron der Weisheit«, sitzt Christus, der »neue Salomon«. Kultbildhafte Feierlichkeit geht von der Gruppe aus. Sie erlaubt noch nicht die Zwiesprache zwischen den Dargestellten und dem Betrachter. Maria thront vielmehr in einer der menschlichen Vorstellungswelt entrückten Sphäre.

Während in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts von der Isle de France eine neue Bewegung der Marienverehrung ausgeht, in der aus dem Geist der Mystik an die Stelle des unnahbaren Kultbildes das Andachtsbild tritt und aus der Sedes Sapientiae »Notre Dame«, unsre liebe Frau wird, hält sich in Spanien, vornehmlich in Katalonien, noch der alte Bildtyp.





97

Johannes der Täufer

Alabaster. — H 42 cm, B 14,5 cm. — Relief. — An den oberen Ecken beschädigt. — Alte Fassung. — Schule von Nottingham, frühes 15. Jahrhundert. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 79, Nr. 57, 2.

Ein großer ornamentierter Nimbus, in den die Haarlocken wie Zacken eines Sterns hineinkomponiert sind, hinterfährt den halb ins Profil gedrehten Kopf des Täufers. Von seinen Schultern fällt das locker geschürzte Gewand in weichen Faltenbildungen. Die wegen ihres hinweisenden Charakters besonders groß gebildete rechte Hand deutet auf das Agnus Dei. Es ruht auf einem Buch, das der Heilige mit der linken Hand hält. Die Plastik hat vermutlich ursprünglich in den übergeordneten Zusammenhang eines Altaraufzuges gehört.

98

Maria mit dem Kind

Sandstein. — H (mit Sockel) 75 cm. — Wandgruppe. — Der Oberkörper des Kindes und die linke Hand Mariens ergänzt. — Reste alter Fassung. — Burgund, frühes 15. Jahrhundert. — Ehemals Sammlung Moest. — Literatur: H. Schweitzer a. a. O., S. 78, Nr. 56, 2.

Ein weites Kopftuch, unter dem zu beiden Seiten das in weichen Wellen herabfließende Haarsichtbar wird, rahmt das liebreizende kleine Gesicht mit der hohen Stirn, den feinen Brauenarkaden und dem lieblichen Mund. Leicht ist der Blick auf das Kind gesenkt, das Maria auf dem verhüllten rechten Arm hält. Der weite Mantel wird vor dem Körper von der linken Hand emporgezogen und bildet einen reichen Faltendekor in Schüssel- und Diagonalbildungen.

Das breitflächig Ausladende der Figur, das leicht Gedrungene der Gestalt und die Faltenformation sind typisch für die burgundische Bildkunst nach dem Auftreten Claus Sluters. In seiner Nachfolge wird die Aachener Madonna zu Beginn des 15. Jahrhunderts entstanden sein.

