



G E M Ä L D E

DIE NIEDERLANDE UND FLANDERN
IM 15. UND 16. JAHRHUNDERT
Nr. 99 bis 116

DIE RHEINLANDE UND WESTFALEN
IM 15. UND 16. JAHRHUNDERT
Nr. 117 bis 128

SÜDDEUTSCHLAND
IM 15. UND 16. JAHRHUNDERT
Nr. 129 bis 136

DIE NIEDERLANDE UND FLANDERN
IM 17. JAHRHUNDERT
Nr. 137 bis 169

ITALIEN UND SPANIEN
Nr. 170 bis 175

DAS 18., 19. UND 20. JAHRHUNDERT
Nr. 176 bis 192

Kreuztragung

NACHAHMER DES DIRK BOUTS, um 1460.

Öl auf Eichenholz. — H 42 cm, B 32 cm. — Die Komposition stimmt weitgehend mit einer Federzeichnung des Pieter Bruegel (?) der Albertina in Wien überein, die vielleicht auf ein verschollenes Gemälde des Hubert oder Jan van Eyck zurückgeht (Kopie im Museum für schöne Künste zu Budapest, Inv. 2531). — 1927 aus Aachener Privatbesitz erworben. — Literatur: Winkler, Jb. d. pr. Kstslgen, XXXVII, 1916, S. 387. — Benesch, Jb. d. pr. Kunstsammlungen, XLVI, 1925, S. 181 ff. — Kern, Die verschollene Kreuztragung des Hubert oder Jan van Eyck, 1927. — Panofsky, Krit. Berichte zur kunstgesch. Literatur, 1927/28, S. 74 ff. — Aachener Kunstblätter XV, 1931, Abb. 6. — A. Pigler in: Phoebeus, III, 1950/51, p. 20. — Ausstellung altniederländischer und altdeutscher Gemälde aus Aachener Privatbesitz, Aachen 1929. — Ausstellung: Dieric Bouts, Brüssel/Delft 1957/58, Kat. Nr. 66. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 58.

In der Mitte eines von Reitern angeführten Zuges erscheint Christus, der das Kreuz trägt. Schwer lastet es auf seinen Schultern. Der Blick Christi ist auf die Gestalt eines Kindes gerichtet, das an der Hand eines Mannes den Zug begleitet. Die rustikale Gestalt des Simon von Cyrene hat helfend den Kreuzbalken umfaßt, während ein Kriegsknecht in Sturmhaube und samtenem, goldbesetztem Wams einen Strick über die Schulter gelegt hat, mit dem Christus gegürtet ist. Um diese Hauptgruppe herum sind eine Fülle von Begleitern versammelt. Nur mit Hemden bekleidet, schreiten die beiden Schächer gefesselt dem Kreuz voran. In eigenartiger Rückensicht sind die Anführer des Zuges auf ihren Pferden gegeben. In der Pracht ihrer burgundischen Hoftracht bilden sie einen starken Kontrast zu der Erbärmlichkeit der Verurteilten. Schaulustige und Kriegsknechte säumen den Weg des Zuges oder begleiten ihn. Ausgezeichnet durch besonders kostbare Gewandung überragt die auf einem Pferd reitende Gestalt des Hohepriesters das Gewimmel des Fußvolkes. Er begrenzt die Komposition nach links. Durch Blickrichtungen und hinweisende Gebärden wird stets auf den Mittelpunkt des Bildes, die Kreuztragungsgruppe, verwiesen. Im Gegensatz zu seinen modisch gekleideten Begleitern trägt Christus den langen, nahtlosen, gegürteten Rock. Der Weg, den der Zug nimmt, ist steinig, Knochenteile säumen ihn. Kulissenartig grenzt eine Felsformation die Bildbühne ab. Der Hintergrund wird von einer lieblichen Landschaft mit spiegelnden Gewässern, sanftgeschwungenen grünen Hügeln und einer befestigten Stadt bestimmt. In blauer Ferne verbindet sich eine Gebirgskulisse mit den lichten Farben des Himmels.

Leuchtend bunte Töne bestimmen die Farbwerte, kostbar, doch unvermittelt stehen sie nebeneinander. Namentlich in den Gewändern hat der Künstler den ganzen Reichtum seiner Palette ausgebreitet. Mitunter fühlt man sich an Miniaturmalereien erinnert, die als Vorbild für die kleine Aachener Tafel nicht auszuschließen sind. Die mit großer Naturwahrheit im einzelnen durchgebildeten Felsen, die aber in der Komposition dennoch nur versatzstückartigen Charakter haben, erinnern an Felsbildungen, wie sie in den Seitentafeln des Genter Altares vorkommen. Der Typ der Figuren aber gehört größtenteils nicht mehr der Van-Eyck-Generation an. Die unteretzten Gestalten mit den derben Gesichtern zeugen dafür, daß der Meister unserer Tafel Dirk Bouts gekannt und nachgeahmt hat.



Die Verkündigung an Maria

Umkreis des Meisters der VIRGO INTER VIRGINES (Nordniederländische Schule. Benannt nach der »Maria mit dem Kind und vier weiblichen Heiligen« im Rijksmuseum, Amsterdam. Tätig zwischen 1480 und 1495 in Delft.)

Öl auf Eichenholz. — H 85 cm, B 69 cm. — Die Tafel mit der Verkündigung besteht aus zwei zusammengeführten Außenseiten von Altarflügeln mit Darstellungen der Maria Magdalena und einer der Marien sowie des Nikodemus mit der Dornenkrone und des Josef von Arimathia (ebenfalls im Suermondt-Museum, Gemälde-Katalog Nr. 315). Auf der fehlenden Mitteltafel ist vermutlich eine Kreuzigung dargestellt gewesen. — Stiftung Dr. Franz Bock. — Literatur: Scheibler in: Aachener Denkschrift, 1903, S. 30, Nr. 15 »am meisten an Hugo van der Goes erinnernd«. — Friedländer i. Jb. d. pr. Kstslg. XXXI, 1910, S. 65 »Meister der Virgo inter Virgines«. — Cohen in: Ztschr. f. b. Kst. N. F. XXV, 1914, S. 29. — Winkler, Altniederländische Malerei V, 1927, S. 142, Nr. 61. — Utrechter Ausstellung 1913, Kat. Nr. 99. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 315 a.

Durch einen in Grisaillemalerei gegebenen Architekturbogen, in dessen Medaillonfeldern Judasverrat und Verspottung Christi dargestellt sind, schaut man in ein Schlafgemach, vor dessen breitem Bett Maria an einem Betpult kniet. Auf den Anruf des Engels hin, der sich von rechts her nähert, hat sich die Jungfrau von dem Buch, in dem sie gelesen hat, weggewandt. Demütig ist das feine Antlitz gesenkt, die linke Hand wie abwehrend erhoben. Über das goldig schimmernde Haar ist der weiße Mantel gelegt, der in großen Faltenbahnen zur Erde niederfließt. Das einfache nahtlose Gewand ist ebenfalls von weißgrauer Tönung. In der Mitte des Vordergrundes steht ein goldschimmerndes Buckelgefäß mit einem Lilienzweig, der Symbolpflanze Mariens. Der Engel trägt ein weites, im Winde sich bauschendes Pluviale mit großer Schließe und eine knittrige, gegürtete Albe. Sein ernstes Gesicht ist von goldbraunen Locken umgeben, die ein Diadem zusammenhält. Seine Botschaft erscheint auf dem Spruchband, das Gabriel in seiner Linken hält: Ave Gracia Plena. In der Rechten hält der Engel ein langes, kreuzblumengeziertes Zepter.

Die Farbskala beschränkt sich auf grisaillehafte Töne, die nur durch die Inkarnatfarbe und Goldvaleurs einige Akzente erhalten.

Das Aachener Bild lehnt sich eng an die Verkündigungsgruppe des Meisters der Virgo inter Virgines in der Sammlung des Duques de Alba in Madrid an¹. Angesichts der außerordentlichen Feinheit des Madrider Bildes wird man an der Eigenhändigkeit der Aachener Tafel zweifeln und sie als Arbeit aus dem Umkreis des großen Anonymus bezeichnen müssen². Gleich den Werken des Künstlers, der nach dem Amsterdamer Bild der »Maria mit dem Kind und vier weiblichen Heiligen« Meister der Virgo inter Virgines genannt wird, ist in den Aachener Tafeln der Einfluß des Hugo van der Goes unverkennbar. Hier läßt sich der Beginn des spätgotischen Manierismus erkennen, der Höhe- und Endpunkt in der Kunst des Antwerpener Manierismus gefunden hat³.

¹ Middeleeuwse Kunst der noordelijke Nederlanden, Amsterdam 1958, Kat. Nr. 56, Abb. 27.

² Vgl. auch die »Verkündigung« des Meisters der Virgo inter Virgines im Rotterdamer Museum Boymans-van Beuningen (M. J. Friedländer, Von van Eyck bis Bruegel, Köln 1956, S. 62, T. 133).

³ L. Baldass, in: Wiener Jahrbuch, Wien 1937, S. 118.





101

Flügelaltärchen mit Darstellung der Kreuztragung, der Kreuzigung und der Kreuzabnahme

NACHAHMER DES ROGIER VAN DER WEYDEN (niederländisch, 3. Viertel des 15. Jahrhunderts.)

Tempera auf Eichenholz. — Mitteltafel H 20,5 cm, B 15,1 cm; Flügel H 20,6 cm, B 6 cm. — Rahmen halbrund geschlossen. — Vermächtnis Dr. Franz Bock 1899. — Literatur: Scheibler in: Aachener Denkschrift 1903, S. 29, Nr. 14. — Zum Rückgriff auf Vorbilder Rogiers: Friedländer, Altniederländische Malerei II, 1924, T. 10 u. 71. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 553.

Das Kreuz Christi ragt hoch in den Bogen der Rahmung hinauf. Vor lichtem Grund des Himmels hebt sich der Kruzifixus vor den übrigen Figuren, die von der anmutigen Hintergrundslandschaft hinterfangen sind, besonders ab. Wie vom Sturmwind bewegt flattert das Lendentuch nach beiden Seiten. Maria Magdalena hat den Kreuzesstamm umfaßt und blickt zu dem ausgezeherten Körper Christi empor. Über ihrem weitärmeligen Kleid trägt sie einen kirschroten Mantel. Auch die Gottesmutter in Witwenschleier und blauem Gewand ist in die Knie gesunken. Johannes ist im Begriff, sie aufzufangen. Ein Schädel und Gebeine charakterisieren den Ort. Gewundene Wege erschließen die Hintergrundslandschaft mit Baumgruppen, Hügeln, der Stadt Jerusalem und den blauen Gebirgskulissen der Ferne. Der linke Bildflügel zeigt den unter der Last des Kreuzes zusammenbrechenden Christus. Simon von Cyrene ist hinzugetreten, um das Kreuz zu halten. Ein Kriegsknecht mit Werkzeug und Nägeln schreitet von links heran. Aus dem Stadttor von Jerusalem zieht der Zug mit dem Hohepriester und seinem Gefolge. Der rechte Flügel schildert die Kreuzabnahme. Josef von Arimathia ist auf die Leiter gestiegen und hält den kraftlos heruntersackenden Körper des toten Christus, den Maria Magdalenas Arme zu umfassen suchen. Der rotgewandete Johannes hält Beine und Füße des Erlösers. Maria hat ergebungsvoll die Hände gefaltet und kniet unter dem Kreuz.

Das kleine Aachener Triptychon ist sicherlich als privates Andachtsbild entstanden und verdeutlicht, wie sich die großen Errungenschaften der Kunst des Rogier van der Weyden den Werken der in ihrem Strahlungskreis schaffenden Kleinmeister mitgeteilt haben.



Maria mit dem Kind, das einen Apfel hält

MEISTER DER URSULALEGENDE (Niederländische Schule. Benannt nach zwei Altarflügeln mit Szenen der Ursulalegende im Brügger Kloster der Schwarzen Schwestern. Tätig in Brügge um 1480/90. Abhängig von Rogier und Memling.)

Öl auf Eichenholz. — H 49 cm, B 31,5 cm. — Stiftung Dr. Franz Bock 1899. — Friedländer erkannte in dieser Komposition die Variante eines im Typus von der Lucca-Madonna abstammenden verschollenen Gemäldes des Rogier van der Weyden (Friedländer i. Jb. d. pr. Kstslg. XXVII, 1906, S. 144. — Friedländer, Altniederländische Malerei II, 1924, S. 132 u. T. 74). — Eine dem Rogier zugeschriebene Madonna mit Kind im Fogg-Museum zu Cambridge zeigt diesen Typ (vgl. Cicerone XXII, 1930, Abb. S. 69). — Literatur: Friedländer, Meisterwerke der niederländischen Malerei, München 1903, T. 173. — Friedländer in Rep. XXVI, 1903, S. 85. — Scheibler in Aachener Denkschrift, 1903, S. 29, Nr. 13. — Scheibler in Rep. XXVII, 1904, S. 532, Nr. 142. — Winkler, Altniederländische Malerei, 1924, S. 373. — Friedländer, Altniederländische Malerei VI, 1928, S. 62 u. S. 137, Nr. 121. — Brügger Leihausstellung 1902, Kat. Nr. 173. — Ausstellung Düsseldorf 1904, Kat. Nr. 142, Abb. S. 142. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 313.

Maria hat die Augen zum Kind hin niedergeschlagen. Goldig glänzendes Haar rahmt das schmale, feingezeichnete Antlitz mit den edelgeschwungenen Brauenarkaden und dem langen geraden Nasenrücken. Mit der Rechten hält die Madonna das Kind, die Linke reicht ihm die Brust. Mantel und Schleier sind halb über den Kopf gezogen. Perlenbesetzte Bordüren und der Lucceser Brokat des Ärmels stehen in schönem Kontrast zu dem schlichten Gewand Mariens. Der Jesusknabe hält mit der Rechten den Apfel, das alte Mariensymbol, das auf die neue Eva hinweist, die die Sünde der ersten Eva gesühnt hat. Zwei Engel in flatternden Gewändern halten eine Krone über das Haupt der Gottesmutter. Goldener Grund hinterfängt die liebevolle Gruppe.

Flügelaltar

BRÜSSELER SCHULE, um 1480

Öl auf Eichenholz. — Mittelbild: H 100 cm, B 75 cm; Flügel je: H 100 cm, B 34 cm. — Stiftung Dr. F. Bock 1899. — Literatur: Scheibler in: Aachener Denkschrift 1903, S. 29, Nr. 5 als »Kölnischer Meister um 1500«. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 74.

Unter einem Architekturbaldachin, der von Porphyrsäulen mit vergoldeten Kapitellen getragen wird, sitzt Maria nach Art der Madonna del' umilità (der Madonna in der Niedrigkeit) auf einem reichen Brokatkissen. Sie trägt über einem Gewand aus Lucceser Brokat einen weitfallenden roten Mantel. Mit den Händen hält sie auf einem weißen Tuch das muntere Kind. Der Kopf der Mutter ist leicht geneigt und von schön gewelltem, goldig glänzendem Haar gerahmt. Zur Linken sieht man innerhalb der Säulenarchitektur drei Engel mit Laute, Orgel und Harfe. Drei weitere haben ein Notenbuch aufgeschlagen und singen. Im Zwickel der rückwärtigen Bogenstellung



thront in Goldschmiedearbeit die Figur des Schöpfergottes mit den Gesetzestafeln. Weit öffnet sich durch eine Arkade der Blick in eine flandrische Stadt. Unter Bogen und Gewölben erscheinen in den Seitenfeldern die hll. Katharina und Barbara. Katharina trägt über dem reichen Brokatgewand eine rote Samtrobe mit Pelzbesatz und einen vor der Brust mit goldener Kette gehaltenen blauen Mantel. Ein kostbarer Kopfschmuck ziert das längliche, streng geschnittene Haupt der Heiligen, um deren Hals ein herrliches Kolloier gelegt ist. Mit der Linken hält sie als Attribut ihres Martyriums das Schwert, hinter dem das zerbrochene Rad sichtbar wird. Die Gewandung der hl. Barbara wird durch prachtvollen Goldbrokat mit rotem Samt und einen darüber gebreiteten grünen Mantel bestimmt, auch sie trägt einen ähnlich phantasievollen, edelsteingeschmückten Kopfputz. Als Attribute sind ihr Palme und Turm beigegeben.

Der Schmerzensmann und Maria

(Mittelbild eines Flügelaltärchens)

ALBERT BOUTS (geb. 1460 wahrscheinlich zu Löwen, dort gest. 1548. Nachahmer der Kunst seines Vaters Dierck Bouts.)

Öl auf Eichenholz. — Christusbild: H 45 cm, B 27 cm; Marienbild: H 38 cm, B 24 cm. — Beide in oben abgerundeten Originalrahmen, die in einen rechteckigen Kastenrahmen eingefügt sind. — Flügel insgesamt je H 51 cm, B 38 cm. — Die Flügel mit der Verkündigung sind von einem schwächeren Meister und wohl im Werkstattbetrieb des A. Bouts entstanden in Anlehnung an dessen Verkündigung aus der Sammlung Gulbenkian/Lissabon. — Stiftung Dr. A. Bock 1912. — Literatur: Firmenich-Richartz in: Aachener Denkschrift, 1903, S. 21 u. Abb. 2, 3. — Scheibler i. Rep. f. Kstw. XXVII, 1904, S. 531, Nr. 145. — Aachener Kunstblätter VII/VIII, 1913, S. 53 u. Abb. 48, 49. — Friedländer, Altniederl. Malerei III, Dierick Bouts und Joos van Gent, Berlin, 1925, S. 118, Nr. 63. — W. Schöne, Dierick Bouts und seine Schule, Berlin u. Leipzig, 1932, S. 196, Nr. 107. — Düsseldorfer Ausstellung 1904, Kat. Nr. 145. — Ausstellung: Dierick Bouts, Brüssel/Delft 1957/58, Kat. Nr. 56/57. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 57.

Der Ausschnitt des Bildfeldes gibt den Blick auf Haupt und Hände des Schmerzensmannes frei, wie er nach Johannes 19, 4-6¹, durch Pilatus der Menge gezeigt wurde. Um die hohe Stirn ist die Dornenkrone gelegt, deren lange Stacheln tief in die Haut eingedrungen sind. Ein Kranz von Blutstropfen steht auf der Stirn. Langes, in der Mitte gescheiteltes Haar fällt zu beiden Seiten des leicht nach links geneigten Kopfes herunter. Die Augen sind blutunterlaufen, Tränen fließen über die Wangen, die Lippen des leicht geöffneten Mundes sind blaß. Über dem unteren Bildrand, gleichsam auf ihm aufliegend, werden die mit einem Strick gefesselten Hände sichtbar. Die Rechte hält ein Rohr. Um die ausgezehrte Gestalt ist der tiefrote Purpurmantel gelegt.

Der Büste des Schmerzensmannes entspricht diejenige Mariens im anderen Bildfeld. Die Mutter Christi trägt den haubenartigen Witwenschleier, über den der blaue, goldgesäumte Mantel gelegt ist. Die Kopfbedeckung läßt das Antlitz frei, verdeckt hingegen Stirn und Hals. Die Madonna ist ins Dreiviertel-Profil gerückt, ihre Augen sind niedergeschlagen, Tränen fließen über die Wangen. Die Hände sind betend erhoben. Das Bild der Gottesmutter lehnt sich an den Marientyp Rogier van der Weydens an, wie er etwa im »Jüngsten Gericht« in Beaune vorkommt. Die Madonna erscheint gleichsam als Fürbitterin der Menschheit. Ihre Gebärde und ihr Gebet sind auf den Schmerzensmann bezogen, der die Sünden der Menschheit auf sich genommen hat. Die kühlen Farben der Marien-Tafel stehen in Kontrast zu den tiefroten und bräunlichen Tönen des Christus-Bildes. Der wächsernen Blässe im Gesicht der Madonna steht das leidgezeichnete, blutunterlaufene Antlitz des Schmerzensmannes gegenüber. Zwischen beiden Tafeln ist auf einem erhabenen aufgelegten Wappenschild der Gekreuzigte mit Lanze und Essigschwamm dargestellt. Geißelsäule und Ruten, das geöffnete Grab und die Salbgefäße umgeben es. Das Gold der schönprofilierten Rundbogenrahmen setzt sich im Grund der Tafeln fort, doch deuten die Schattierungen an der linken Bildkante darauf hin, daß die Zeit des abstrakten, unräumlichen Goldgrundes des Mittelalters vorüber ist und das Räumliche an die Stelle der Fläche tritt. Eine Reihe ganz ähnlicher Christus-Maria-Darstellungen wurde von Friedlaender² und Schöne³ publiziert. Die Flügel des Altärchens, die ebenfalls im Suermondt-Museum aufbewahrt werden, zeigen die Verkündigung an Maria. In ihnen ist die hohe Qualitätsstufe der Malerei nicht durchgehalten.



Offenbar ist hier die Schule des Meisters am Werk gewesen und hat die Komposition der Verkündigung von A. Bouts in der Sammlung Gulbenkian, Lissabon (vorher Leningrad, Eremitage) etwas schematisch wiederholt¹. Die Szene spielt in einem kastenartigen Raum, durch dessen Tür zur Linken der Engel mit Spruchband und Zepter eingetreten ist. Maria wendet sich ihm, vor ihrem Gebetpult kniend, mit erhobener Rechten zu. Eine kissenbelegte Bank schließt den Raum nach hinten zu ab. Durch zwei Fenster blickt man in eine reizvolle Landschaft. Als ikonographische Sonderheit darf das Zepter des Engels gelten, das von der Statuette Karls des Großen bekrönt wird. Eine solch eigenwillige Darstellung der Verkündigung, die das Patronatsfest des Aachener Münsters ist, legt eine Beziehung der Tafeln zu Aachen nahe.

¹ E. Panofsky, in: Bulletin Kon. Musea v. Sch. Kunsten Brussel, V, 1956, p. 132, Noot 47.

² M. J. Friedlaender a. a. O., III, p. 118-119.

³ W. Schöne a. a. O., S. 196-200.

⁴ M. J. Friedlaender a. a. O., III., p. 118, Nr. 63; W. Schöne a. a. O., S. 162, Nr. 42 a.



105

Triptychon mit der Anbetung der Könige

MEISTER DER UTRECHTER ADORATION (Niederländische Schule. Benannt nach einem Anbetungstriptychon aus der Zeit um 1520/30 im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht).

Öl auf Eichenholz. — Oben geschweift. — Mittelbild: H 107 cm, B 69 cm; Flügel: H 107 cm, B 28,5 cm. — Vielfach wiederholte, 1520/1530 entstandene Kompositionen (vgl. dazu Dülberg, Ztschr. f. b. Kst. N. F. X, 1898/99, S. 276. Valentiner i. Rep. XXVIII, 1905, S. 254-62. Frimmel, Blätter f. Gem. Kunde IV, 1908, S. 57 u. 96. Friedländer, Jb. d. pr. Kstslg. XXXVI, 1915, S. 86). Winkler (Altniederländische Malerei, 1924) streicht diesen ganz zufällig nach dem Utrechter Bild benannten Maler und läßt ihn in den Antwerpener Manieristen um 1520 aufgehen. — Erworben 1911 aus dem Kloster Kalvarienberg. — Nur ganz geringfügige Abweichungen, besonders im Hintergrund, von dem Anbetungstriptychon in Utrecht. — Literatur: Aachener Kunstblätter VII/VIII, 1913, Abb. 6. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 314.

Seitenflügel und Mitteltafel bilden eine künstlerische und inhaltliche Einheit. Maria bietet das Kind auf ihrem Schoß dem niedergeknieten König zur Verehrung dar. Den pyramidalen Aufbau der Gruppe vervollständigt der zweite König, der hinter ihr steht und auf das Kind herniederblickt. Das liebebreizende Antlitz Mariens ist wie von leiser, wehmütiger Vorahnung gezeichnet. Ihr schönes, welliges Haar fällt über Schultern und Brust. Ein tiefblauer, goldabgesetzter Mantel umhüllt die zarte, mädchenhafte Gestalt. Das Kind hat sich auf ihrem Schoß leicht aufgerichtet, sein Blick ist auf den König mit seinem kostbaren Geschenk gewandt. Er trägt ein äußerst prächtiges Gewand mit tiefrotem Samtkragen, Hermelinpelz und Goldbrokatmantel, gegen den sich das warme Moosgrün des weiten Samtärmels wirkungsvoll absetzt. Eine doppelte Goldkette ist über den Pelz gelegt, die rechte Hand öffnet ein prachtvolles Renaissancegefäß, eine Meisterleistung profaner Goldschmiedekunst des frühen 16. Jahrhunderts. Auch der zweite König



ist mit einer orientalischen, turbanartigen Kopfbedeckung, flaumigem Pelz, von dem sich der Glanz goldenen Schmuckwerks wirkungsvoll abhebt, blauem Mantel und tiefgrünem Gewand verschwenderisch reich gekleidet. Während die Linke ein reichgeziertes Zepter hält, trägt die Rechte ein prachtvolles goldenes Prunkgefäß. Die mittlere Figur wird durch einen mit Renaissanceornament dekorierten Pfeiler betont, während die Gestalt Mariens durch einen Baldachin aus rotem Samt und Goldbrokat gesteigert wird. Der linke Bildflügel ist dem Mohrenkönig vorbehalten, in dessen prachtvoller Tracht der Künstler ein Äußerstes an farblicher und malerischer Delikatesse gibt. Immer wieder setzt er das warme Kirschrot gegen den Goldfaden des Brokats und den metallischen Glanz des Schmucks, der Gefäße und des Zepters. Die weiche Struktur des Samtes und des Pelzes steht wirkungsvoll neben dem kühlen, weißlich-blauen Hemdeneinsatz und der panzerartigen, feierlichen Repräsentanz des Goldbrokats. Zwei Männer mit Sturmhaube, Brustharnisch, Lanzen und Fahnen stehen stellvertretend für das Gefolge der Könige. Unter einem Renaissancebogen erscheint im rechten Bildflügel der hl. Josef. Sein feines Greisenantlitz ist von einem weichen Bart und der über den Kopf gelegten blauen Binde gerahmt. Die reiche Skala des Rot erfährt in dem locker drapierten Mantel des Nährvaters eine weitere Variante. Den Hut hat er mit der Rechten gegen die Brust gedrückt, mit der Linken stützt er sich auf seinen Knotenstock.

Der besondere Reiz der kostbaren Tafel liegt in der wunderbaren malerischen Wiedergabe des Stofflichen. Sehend lernt der Betrachter die Natur zu verstehen. Ein Jahrhundert zuvor hatte Leon Baptista Alberti geschrieben: »Das Elfenbein, die Edelsteine und andere köstliche Dinge bekommen durch eine Malerhand noch höheren Wert und selbst das Gold wird in der Arbeit eines Malers mit noch reichem Gold aufgewogen«. Diese Worte enthalten, wie H. Kauffmann deutlich gemacht hat, die künstlerische Legitimierung des Naturalismus in der Malerei und die Rangerhöhung dieser Malkunst über mechanische Künste. Dreidimensionale Ausdehnung wandelt sich zur zweidimensionalen Flächigkeit, und doch wird das Stoffliche vollgültig zur Schau gestellt. »Der Schein der Wirklichkeit entsteht am Unwirklichen«.

106

Ruhe auf der Flucht nach Ägypten

JACOB CORNELISZ VAN AMSTERDAM oder VAN OOSTSANEN (geb. zu Oostsanen vor 1470, gest. vor 18. Oktober 1533 zu Amsterdam. Dort tätig von 1500 – 1533. Lehrer des Jan van Scorel.)

Tondo, Öl auf Eichenholz. — Durchmesser 39 cm. — Vermächtnis Weber-van Houtem 1886. — Freie eigenhändige Variante einer durch Brand vernichteten »Ruhe auf der Flucht«, die ehemals in der Sammlung Kaufmann, Berlin, war (Friedländer, Katalog der Sammlung Kaufmann, 1901, S. VIII). — Scheibler in: Aachener Denkschrift, 1903, S. 31, Nr. 36. — Steinbart, Die Tafelgemälde des Jakob Cornelisz van Amsterdam, 1922, S. 29 ff. u. S. 152. — Utrechter Ausstellung 1913, Kat. Nr. 14, S. 30. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 102.

Auf einer Rasenbank sitzt Maria und schaut mit niedergeschlagenen Augen auf das Kind, das auf ihrem Schoße sitzt. Ihr Antlitz mit der hohen Stirn und den geschwungenen Brauenbögen wird von weich fallendem, lockigem Haar gerahmt, über das ein Schleier gelegt ist. Ein roter, kleinteilig gefaltelter Mantel ist über das blaue Gewand drapiert. Mit der Linken pflückt die Mutter eine weiße Sternblume. Das Kind hält eine gleiche Blüte in seiner Rechten. Das Rasenkissen, das das Polster der Thronbank Mariens bildet, ist gleicherweise Bedeckung der kleinen Futtermauer, die eine Barriere gegen Mittel- und Hintergrund bildet. So entsteht ein begrenzter Bezirk, der »Hortus conclusus«, Abbild des beschlossenen Gartens, der ein Symbol marianischer Jungfräulichkeit ist. Aus dem Mund eines maskenförmig gebildeten Steinreliefs sprudelt klares Quellwasser, das ebenso wie die sorgfältig charakterisierte Pflanze des Spitzwegerich als Mariensymbol zu verstehen ist. An einem seltsam gewundenen Baumstamm, der das Bild nach links



zu rahmt, hängt eine kleine blaue Wappentafel mit goldenem Adler. Außerhalb des umfriedeten Bereichs sieht man, auf die Rasenbank gestützt, den hl. Josef, der, vom Schlaf übermannt, sein Haupt in die Rechte gelegt hat. Die Hügel des Hintergrundes sind mit Büschen und Bäumen bewachsen. Auch hier ist die Schilderung trotz ihrer naturhaften Wiedergabe symbolhaft zu verstehen, so wie der abgestorbene kahle Baum auf den toten Christus und der in vollem Schmuck seiner Blätter stehende auf den wiedererstandenen Erlöser hindeutet. Im Hintergrunde wird kleinfigurig eine Legende erzählt, derzufolge die heilige Familie auf der Flucht nach Ägypten an einem Bauern vorüberkam, der dabei war, Korn zu säen. Sogleich jedoch ging die Saat auf und gedieh zu reifen Ähren. Als nun die Verfolger sich bei dem Landmann nach den Flüchtlingen erkundigten, sagte er ihnen, daß die Gesuchten an ihm vorüber gezogen seien, als er das Korn gesät habe. So werden die Häscher getäuscht. Hoch türmen sich im Hintergrund die Gebäude Jerusalems.



Altarflügel mit der Versuchung Christi

JAKOB CORNELISZ VAN AMSTERDAM oder VAN OOSTSANEN (geb. zu Oostsanen vor 1470, gest. vor 18. Oktober 1533 zu Amsterdam. Dort tätig von 1500 bis 1533. Lehrer des Jan van Scorel.)

Öl auf Tannenholz. — H 163 cm, B 90 cm. — Der ursprünglich geschweifte Abschluß des Flügels ist durch Überdeckung der oberen linken Ecke mit ihren späteren Ergänzungen verunklärt. — Erworben 1910. — Literatur: Steinbart a. a. O. datiert den Flügel um 1530. — Friedländer denkt an ein Werk von Scorel, das vielleicht 1520 in Süddeutschland entstand. Vermutlich hat die in der nordniederländischen Malerei ungebrauchliche Tannenholzplatte zu dieser Annahme Friedländers beigetragen. Die Landschaftsmalerei hingegen ist weder für Jakob Cornelisz noch für Scorel bezeichnend. Die Ansicht Jerusalems im Hintergrund geht auf einen Holzschnitt in Bernhard van Beydenbachs »Peregrinationes in Terram Sanctam« 1486 zurück. — Utrechter Ausstellung 1913, Kat. Nr. 13. — Ausstellung »Middeleeuwse Kunst der Noordelijke Nederlanden«, Amsterdam 1958, Nr. 110. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 103.

Der Darstellung liegt der Text aus dem 4. Kapitel bei Matthäus, 3. bis 11. Vers, zugrunde. Die Bilderzählung beginnt im Hintergrund auf der Kuppel des als Zentralbau gebildeten Tempels, auf der Christus in der zweiten Versuchungsszene mit dem Verführer erscheint, der ihn auffordert, sich von der Höhe herabzustürzen. Im Mittelgrund sieht man den Satan, charakterisiert durch Hörner, Krallenhände und geschuppte Vogelklauen. In der Rechten, von der auch ein großer Pseudorosenkranz herabhängt, hält er einen Stein, den er Christus mit der Aufforderung darbietet, ihn in Brot zu verwandeln. Die große, friedvolle Erscheinung des Erlösers steht in wirkungsvollem Kontrast zu der finsternen Gestalt des Versuchers. In der nächsten Szene wird das Auge des Betrachters in die rechte obere Bildecke hinaufgeführt, wo auf einer bizarren Felsgruppierung der Satan mit großer Geste dem Versuchten das Land zu seinen Füßen anbietet. Diese drei Szenen sind als Nebenhandlungen aufgefaßt. Im Zentrum des Vordergrundes erscheint Christus, vorwärts schreitend, die Hände betend gefaltet, das Antlitz erhoben, umgeben von Engeln, die anbetend niedergekniet sind. Er trägt den langen nahtlosen Rock, der in üppiger Drapierung die Gestalt umhüllt. Die weiten tunikaartigen Gewänder der Engel sind von schillernder Farbigkeit, changierendem Karminrot, Graublau und Gelbweiß, Töne, die im Gefieder der Flügel wiederkehren. Charakteristisch für die niederländische Künstlergeneration des Jakob Cornelisz van Amsterdam ist die Verbindung von hohem Pathos und freundlicher Idylle, niederländischer Tradition und italienischen Lehnformen.

Heiliger Livinius

GERARD HORENBOUT, (1487 Mitglied der Genter Gilde, 1540/41 in einer Genter Urkunde als verstorben erwähnt.)

Öl auf Eichenholz. — H 48 cm, B 34 cm. — Ehemals Sammlung Louis Beissel. — Literatur: Aachener Kunstblätter XI, 1924, S. 14 u. Abb. 7. — M. J. Friedländer: »Brügger Meister von 1499« (vgl. Musée Royal, Antwerpen, Inv. Nr. 255/56 u. 530/31). — P. Wescher, Beiträge zu Sanders und Simon Bening und Gerard Horenbout, in: Festschrift für F. Winkler, Berlin 1959, S. 126 ff. (vornehmlich S. 135 m. Abb. auf S. 134). — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 317.

Der Genter Stadtpatron ist, auf seiner Kathedra sitzend, halb ins Profil gerückt dargestellt. Durch ein Fenster zur Linken blickt man auf ein spitzgiebeliges Haus mit einem kleinen Garten. Der Heilige trägt die mit Perlen, Goldstickereien und Juwelen reichgeschmückte Mitra. Über die Brokatdalmatika ist das Pluviale gelegt, in dessen prächtig gestickten Bordüren die Standbilder von Aposteln sichtbar werden. Eine vierpaßförmige Monile mit der thronenden Gestalt Gottvaters hält vor der Brust den Chormantel zusammen. Mit den behandschuhten Händen blättert der Heilige in einem kostbar ausgestatteten Buch. Die Rechte umfaßt zudem eine Zange mit dem Attribut der blutigen Zunge. Der als Doppelkreuz gebildete Bischofsstab ist mit Perlen und Edelsteinen geziert. Gold und Silber werden in malerische Werte umgesetzt. Aus dem Zusammenklang der verschiedensten Gelbtöne entsteht der Abglanz des Goldes. Weißgraue Stufen verbinden sich zum silbrigen Schimmer der Perlen. Eine Inschrift an der Mitra bezeugt, daß es sich um den Genter Stadtpatron Livinius handelt. Er war Schotte und wurde vom hl. Augustinus, dessen Schüler er später wurde, getauft. Er gilt als der Apostel Brabants. Seine Vita berichtet, daß die Heiden ihm mit einer Zange die Zunge ausgerissen hätten und ihn schließlich enthaupteten. Die Gebeine des hl. Livinius († 657) wurden im Jahre 1009 nach Gent überführt und neben dem Grab des hl. Bavo beigesetzt. Peter Paul Rubens hat sein Martyrium für das Genter Jesuitenkloster gemalt (Brüssel, Galerie). Sonst ist der Heilige nur selten dargestellt worden. Das Aachener Bild ist früher dem Kreis um Hans Memling zugeschrieben worden. P. Wescher hat es jedoch als Arbeit Gerard Horenbouts erkannt. Er ist vor allem als Miniaturmaler und einer der Verfertiger des berühmten Breviars Grimani bekannt geworden.



Maria Magdalena und Johannes der Täufer

CORNELIS ENGELBRECHTSZ (geb. angeblich zu Leyden, dort tätig und gest. 1533. Lehrer des Lucas van Leyden).

Öl auf Eichenholz. — H 33 cm, B 44 cm. — Die ovale Abrundung der Tafel nicht ursprünglich; der linke Unterarm des Täufers wird vom Bildrand überschritten, die fehlende linke Hand hat vermutlich das Lamm-Attribut getragen. Dies erklärt die hinweisende Geste der rechten Hand. — Sammlung Joh. Heinr. Beissel. 1876 als »Martin Schoen, Sophonisbe und Massina«. — Stiftung B. Suermondt 1882 als »Schule von Jan Memling«. — Literatur: Kat. 1883, Nr. 98 »Niederländisch, um 1500«. — Dülberg, Die Leydener Malerschule von 1480 bis 1550, Diss. Bln. 1899, S. 80 u. 81, »Engelbrechtszen«. — Scheibler in: Aach. Denkschrift, 1903, S. 30, Nr. 35. — Kisa, Ztschr. f. ch. Kst. XVIII, 1903, S. 258 m. Abb. — Kat. d. Ksthist. Ausst. Düsseldorf 1904, Nr. 203. — Besprechung dieser Ausstellung durch Scheibler i. Rep. XXVII, 1904, Nr. 203. — Braun, Ztschr. f. chr. Kst. XIX, 1906, S. 23. — Kat. der Utrechter Ausstellung 1913, Nr. 22. — Cohen, Ztschr. f. b. Kst. N. F. XXV, 1914, S. 30. — Winkler, Altniederl. Malerei, 1924, S. 226. — Wescher i. Ztschr. f. b. Kst. LVIII, 1924/25, S. 97 u. 103. — Ausgestellt: Düsseldorf, Kunsthistorische Ausstellung 1904. — Utrechter Ausstellung 1913. — Rotterdam 1936, Nr. 67. — Delft 1952, Nr. 209. — Middeleeuwse Kunst der noordelijke Nederlanden, Amsterdam 1958, Kat. Nr. 115, Abb. 61. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 144.

Die hl. Maria Magdalena steht in leichter Profilwendung zusammen mit Johannes dem Täufer in einem Gemach, dessen Fenster sich zu einer hügeligen, baumbestandenen Landschaft hin öffnet. Die Tracht der Heiligen spiegelt die Mode des 3. Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts wider mit reichgezierter, perlengeschmückter Schneckenhaube, eng anliegendem brokatenem Übergewand, dem großgemusterten, die Form des vorgewölbten Leibes betonenden Rock und den weiten, blauen Ärmeln, deren freifallende Faltenbäusche im Kontrast zu der panzerartigen Starre des übrigen Gewandes stehen, das die Körperformen einzwängt. Über die Hände sind feine, durchsichtige Handschuhe gestreift, die Linke hält das geöffnete Salbgefäß, die Rechte den zugehörigen Deckel. Im Gegensatz zu der reichen zeitgenössischen Tracht Maria Magdalenas steht das härene Gewand des Johannes, über das ein blauer Mantel gelegt ist. Der Blick des Täufers ist auf die Büberin gerichtet, sein Antlitz von dichtem braunem Haar und Bart umgeben. Beide Figuren waren durch Blickrichtung und Handgeste auf das von Johannes getragene Agnus Dei bezogen.

Mit besonderer Liebe verweilt der Künstler bei der Darstellung des Stofflichen, dem Perlschmuck der Haube, dem seidigen Stoff des Schleiers, dem golddurchwirkten Brokat des Gewandes. Das Salbgefäß wirkt wie ein »Porträt« einer zeitgenössischen Goldschmiedearbeit. Der Vergleich mit der Skulptur der hl. Dorothea, die ebenfalls im Suermondt-Museum aufbewahrt wird (Nr. 43), drängt sich auf. Auch in seinem jetzigen, bruchstückhaften Erhaltungszustand verliert die Malerei, die noch im Sinne des späten Mittelalters additiv Formen und Farben nebeneinandersetzt, nichts von ihrer Kostbarkeit und malerischen Delikatesse.





Christus erscheint Maria Magdalena als Gärtner

JOOS VAN DER BEKE, genannt van Cleve (1511 Meister in Antwerpen, dort gestorben 1540.)

Öl auf Eichenholz. — H 59 cm, B 48 cm. — Vermächtnis Dr. Franz Bock 1899. — Literatur: Scheibler in: Aachener Denkschrift, 1903, S. 31, Nr. 45 u. T. IV. — Die gleiche Komposition zeigt eine bei Baldaß, Joos van Cleve, 1925, Abb. 23, wiedergegebene Tafel, ehemals im Besitz Böhler, München (Geringe Verschiedenheiten in den Figuren; die Landschaft reicht auf dem Aachener Bild weiter in die Tiefe und ist weniger kulissenhaft). — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 97.

Von links her schreitet Christus ins Bild. Er trägt das Lendentuch. Ein weiter roter Mantel ist locker um seinen Körper drapiert. Deutlich werden die Wundmale sichtbar. Abwehrend erhebt er die Rechte, die Linke stützt sich auf den Spaten. Maria Magdalena ist in die Knie gesunken. Betend hat sie die Hände gefaltet, ein modisches Gewand mit goldenem Schmuckbesatz und weitem, pelzgefüttertem Mantel umhüllt die zarte Gestalt. Ein Bäumchen im Mittelgrund erlaubt es, die Gruppe als geometrische Dreieckskomposition zu sehen. Feingemaltes Pflanzenwerk im Vordergrund leitet über zu der weiten Hügellandschaft mit ihren Gebüsch, Dörfern, Städten, einem in die Ferne führenden Flußlauf und der weichgeschwungenen Gebirgskulisse des Hintergrundes. Die gebrochenen Farbtöne, vornehmlich aber die Gestalt Christi deuten darauf hin, daß der Meister unseres Bildes von der Kunst des Manierismus schon angerührt ist. Geschickt weiß er die Gestalten mit dem Landschaftsgrund zu verbinden. So betont er die Figur Christi durch die Hügelzüge des Hintergrundes, während er die weite Landschaft des Flußtales auf die kniende Maria Magdalena bezieht.

Das Bild des niederländischen Malers illustriert die Verse 14 bis 18 des 20. Kapitels im Johannes-Evangelium: »Als sie dieses gesagt hatte, wandte sie sich um, und sah Jesum stehen, wußte aber nicht, daß es Jesus sei. Jesus sprach zu ihr: Weib, was weinst du? Wen suchest du? Da meinte sie, es wäre der Gärtner, und sprach zu ihm: Herr, wenn du ihn weggetragen hast, so sage mir, wo du ihn hingelegt hast, damit ich ihn holen kann. Jesus aber sprach zu ihr: Maria! Da wandte sie sich und sprach zu ihm: Rabboni (das heißt: Meister)! Jesus sprach zu ihr: Rühre mich nicht an; denn ich bin noch nicht hinaufgefahren zu meinem Vater; geh aber hin zu meinen Brüdern und sage ihnen: Ich fahre hinauf zu meinem Vater und zu eurem Vater, zu meinem Gott und zu eurem Gott.«

Das letzte Abendmahl (Triptychon)

WERKSTATT DES LUCAS VAN LEYDEN (geb. 1494 zu Leyden, dort gest. 1533. Schüler seines Vaters Huijgh Jacobsz und des Cornelis Engelbrechtsz. 1521 in Antwerpen. Tätig in Leyden.)

Öl auf Eichenholz. — H 57 cm, B 44 cm. — H der Flügel 57 cm, B der Flügel 18 cm. — Stiftung Dr. Franz Bock 1899. — Literatur: Scheibler in: Aachener Denkschrift 1903, S. 31 u. Abb. S. 28. — Cohen (Ztschr. f. b. Kunst N. F. XXV, 1914, S. 31) denkt an einen Vorläufer des Lucas. — M. J. Friedländer, Lucas van Leyden, hrsg. v. F. Winkler, Berlin 1963, S. 55, Nr. 39 (m. Tafel) »In Gruppierung und Typik dem Altar in der Barnes-Foundation und dem aus Koblenz verwandt, aber etwas schwächer, mag dieser Altar um 1512 in des Meisters Werkstätte entstanden sein.« — Utrechter Ausstellung 1913, Kat. Nr. 42 »Richtung des Lucas van Leyden«. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 273.

Die Abendmahlstafel ist in einem Raum gedeckt, dessen rundbogige Fenster sich zu einer Stadtarchitektur hin öffnen. Nach rechts gibt ein Durchgang den Blick in ein Nebengemach frei, in dem Frauen, vor einem Kamin stehend, mit der Zubereitung des Mahles beschäftigt sind. Über der Tür sieht man in Grisaillemalerei eine Darstellung der Opferung Isaaks, deren propädeutisches Verhältnis zu der Opferung Christi offenkundig ist. Um den fast quadratischen Abendmahlstisch sind die Apostel versammelt. Johannes ist schlafend an die Brust Christi gesunken, der seine linke Hand auf die Schulter des Lieblingsjüngers legt. Mit der Rechten reicht der Herr Judas den Bissen. Staunen, Gleichgültigkeit, Neugier und Skepsis zeichnen sich in den Zügen der Zwölfe. Offenbar jedoch hat den Künstler am stärksten die Darstellung des Tafelns gereizt.

Das Zum-Munde-Führen der Speisen, das Greifen nach den Broten, das Anheben der Trinkschalen, das Absetzen der Kannen, das Zurichten und Abtragen der Speisen wird mit feinsten Beobachtungsgabe geschildert. Fast geht die Gebärde Christi in der Fülle malerisch gleichwertiger Details unter. Weit hat sich der Künstler hier von dem von Dirk Bouts im Löwener Abendmahlbild geprägten Schema entfernt. Aus dem stillen, feierlichen Beieinander, der stummen Zwiesprache, der geistigen Erfassung des Mysteriums, die sich formal in strenger Symmetrie und der bestimmenden Zentralfigur Christi äußerte, ist ein Genrebild geworden. Der Abendmahlgruppe ist im Vordergrund eine Nebenszene zugeordnet. Der Speisemeister steht vor einem runden Tisch, auf dem in großen Zinnschalen Reste des Mahles liegen. Ein Kind ist hinzugeeilt und hat sich einen Knochen zum Spielen genommen. Eine in halber Rückensicht gegebene Frau trägt ein Wasserbecken und ein Tuch, womit schon auf die Szene der Fußwaschung, die in der rechten Seitentafel dargestellt ist, hingewiesen wird. Im Vordergrund benagt ein Hund einen Knochen. Obgleich Zierformen der Renaissance dem hochgotischen Raumgefüge aufbeschrieben sind, ist der Maler mit dem Problem der Zentralperspektive nicht ganz fertig geworden. So bleibt der Abendmahlsraum doch im letzten noch gotischer »Kastenraum« mit jäh ansteigendem Fliesenboden und nach hinten zu auseinanderführenden Fluchtlinien.



Im rechten Flügel wird die Fußwaschung geschildert. Die Szenerie hat gewechselt. Die Zwölfe sitzen nunmehr in einem kirchenartigen Raum mit rundbogigen Butzenscheibenfenstern. Petrus, ins Profil gewandt, sitzt auf einem Stuhl. Christus ist niedergekniet und wäscht ihm die Füße. Die Malerei hat vor allem in der Schilderung der Physiognomien viel von ihrer Unmittelbarkeit und Differenziertheit verloren. Gleichförmigkeit tritt an die Stelle sorgfältiger Charakterschilderung. Ähnlich verhält es sich mit der Gruppe der aus einem Tor in die liebliche Landschaft von Gethsemane hinaustretenden Apostel auf der linken Seitentafel. Zwischen Petrus und Johannes schreit Christus. Angeführt wird der Zug von einer in Rückansicht gegebenen Figur mit schwarzem Haar und gelbem Mantel, in der man wohl den Verräter zu erblicken hat. Das Gelb als Farbe des Neides erscheint hier noch einmal in der mittelalterlichen Symbolbedeutung.

Die Farbskala des Bildes weist nicht mehr die leuchtend ungebrochenen Töne auf, wie sie die vorangegangene Malergeneration so geliebt hat. Eine Vorliebe für gebrochene Farben, für Grauviolett, Blaugrün und Weißgelb ist charakteristisch. Die Faltengebung der Gewänder ist knittig gebrochen. Zeitgenössisches und Historisches wird miteinander vermischt. Während Christus und die Zwölfe zeitlos gewandet sind, tragen die Assistenzfiguren — Speisemeister und Dienerin — das Kostüm, wie es zur Entstehungszeit des Bildes modern war.

Die Kirschenmadonna

JOOS VAN CLEVE (geb. 1485 vermutlich in Kleve, gest. 1540 in Antwerpen.)

Öl auf Eichenholz. — H 74 cm, B 53 cm. — Entstanden um 1525. — Urbild für zahlreiche, weniger gute Nachahmungen. — Ehemals Sammlung Herzog zu Meiningen (Schloß). — Literatur: Firmenich-Richartz (Thieme-Becker, Bd. III, S. 212 ff.) u. Friedländer (Die Altniederländische Malerei, IX, 1934, S. 43 u. S. 137) haben in der Figurenkomposition einen engen Zusammenhang mit Werken Lionardos gesehen; vgl. »Weltkunst« vom 15. Mai 1958, S. 17. — Lexikon alter Maler, München u. Zürich 1958, S. 69 m. Abb. — Aachener Kunstblätter, Heft 23, Meisterwerke aus Aachener Kirchen- und Privatbesitz, Aachen 1961, S. 64/65. — Leihgabe aus der Sammlung Dr. Peter und Irene Ludwig.

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

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

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

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

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

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





113

Flügelaltar mit der Heilung des Blinden von Jericho

KREIS DES JAN SCOREL, nach Lucas van Leyden. (Niederländische Schule. Geb. zu Schoort bei Alkmaar 1495, gest. 1562 zu Utrecht.)

Öl auf Eichenholz. — Mittelbild: H 114 cm, B 84 cm; Flügel: H 114 cm, B 32 cm. — Wiederholung der Leningrader »Blindenheilung« des Lucas van Leyden von 1531 mit Varianten in Landschaft und Figuren (vgl. zum Original: Rooses in Ztschr. f. b. Kst. XIV, 1903, S. 13 u. Abb.). — Der Maler unterscheidet sich von Lucas besonders in der Behandlung des Baumschlages. — Vermächtnis Weber-van Houtem 1886. — Literatur: Dülberg, Onze Kunst XV, S. 17. — Beets, Lucas de Leyde 1913, S. 129. — Cohen in: Ztschr. f. b. Kst. N. F. XXV, 1914, S. 31. — Thieme-Becker XXIII, 129, S. 169 »Scorel-Kreis«. — Winkler (mündliche Mitteilung) denkt möglicherweise an die Hand des Scorel selbst. — Ausstellung: Van Noord-Nederlandsche Schilder- en Beeldhouwkunst vor 1575, Utrecht 1913, Kat. Nr. 41, als Lucas van Leyden. (»Wiederholung mit Varianten nach dem Leningrader Original«. Dieses farbig abgeb. b. M. J. Friedländer, Von Van Eyck bis Bruegel, Köln 1956, T. IX; vgl. auch M. J. Friedländer, Lucas van Leyden, hrsg. v. F. Winkler, Berlin 1963, S. 67, Nr. 55). — Katalog: Miracula Christi, Utrecht u. Recklinghausen 1962, Nr. 52 m. Abb. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 472.

In einer Gebirgslandschaft mit phantasievoll getürmten Felsformationen, Baumgruppen und Wiesenhängen steht in der Mitte des Bildes Christus. Ein in Rückenansicht gegebenes Kind führt ihm den Blinden zu, der mit der Rechten auf seine geschlossenen Augen weist. Diese Dreiergruppe rahmen Neugierige und Andächtige. Zum Teil sind sie modisch gewandet. In den Bildfeldern setzt sich die Erzählung fort. Die Hintergrundslandschaft greift auf die Seitentafeln über.

Marktszene

PIETER AERTSEN (geb. 1508, wahrscheinlich in Amsterdam, dort gest. 1575.)

Öl auf Eichenholz. — H 69 cm, B 135 cm. — Stiftung B. Suermondt 1884. — Literatur: Katalog 1883, Nachtrag 1884, Nr. 161. — Sievers (Joh. Pieter Aertsen, 1908, S. 84) stellt unser Bild in nächste Nähe von Aertsens »Christus und die Ehebrecherin« von 1559, mit dem im Vordergrundstreifen fast wörtliche Übereinstimmung herrscht. Er glaubte »ganz undeutlich auf einem Hügel in der Ferne Kreuze« zu erkennen, so daß er an das Thema »Markt von Jerusalem« dachte. Wahrscheinlicher ist für die biblische Szene des Hintergrundes die Parabel vom Familienvater, der seine Arbeiter in seinen Weinberg schickt. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 11.

Der Vordergrund des Bildes wird von buntem Markttreiben bestimmt. Eine Frau mit breitem Strohhut bietet irdene Töpfe an und scheint durch ihren aus dem Bild herausgewandten Blick den Betrachter zum Kauf auffordern zu wollen. In der Mitte sitzt eine dralle Händlerin vor Körben mit Früchten und Brot. Ein Käfig mit Tauben und Hühnern rundet die farbige Schilderung des Markttages ab. Die Menschen sind derbe, vierschrotige Gestalten, die die Sonntagstracht der einfachen Leute im 2. Drittel des 16. Jahrhunderts tragen. Im Hintergrund erkennt man vor der Kulisse eines Palastes und eines Tores die Darstellung des Gleichnisses vom Familienvater, der seine Arbeiter in den Weinberg schickt.

Wie so oft bei Pieter Aertsen bildet die im Hintergrund dargestellte biblische Parabel den Vorwand, farbiges Volksleben in epischer Breite zu schildern.

**Die vier Evangelisten**

JOACHIM BEUCKELAER (geb. um 1533 zu Antwerpen, Aufnahme in die Lukasgilde von Antwerpen 1560, gest. 1573.)

Öl auf Eichenholz. — H 124 cm, B 81 cm. — Ehemals Sammlung Lyversberg, Köln, Verst. Kat. 1837, Nr. 91; Sammlung Fey, Aachen 1909 (als »Beuckelaer« bez.). — Literatur: Aachener Kunstblätter IV/VI, 1911, Nr. 28. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 10.

Links im Bild erscheint der Evangelist Lukas. Der linke Arm mit der kräftigen Hand hält das aufgeschlagene Evangelienbuch, auf dessen rechter Seite man die Jahreszahl 1559 erkennt. Der bäuerlich-derbe Kopf des Heiligen ist von struppigem Haar und Bart umgeben. Angestrengt



blicken die Augen auf das Buch. Die rechte Hand stützt sich auf ein Horn des Stieres, dessen Kopf von links her ins Bild ragt und die Figur des Heiligen bis zu den Hüften verdeckt. Zwischen den Fingern der Rechten hält Lukas die Rohrfeder. Ihm gegenüber auf der anderen Bildseite sitzt die rustikale Gestalt des hl. Matthäus. Schwer beugt er sich über das geöffnete Evangelienbuch, in dem er liest. Die rechte Hand ist vor die Brust gehoben, die linke hält die Kapsel mit dem Schreibgerät. Der weite rote Mantel bildet den bestimmenden Farbton des Bildes. Über den Rücken des Evangelisten schaut ein kleiner Engel. Markus, der darüber sichtbar wird, blickt aus dem Bild heraus und hält mit der Rechten den Kopf seines Löwenattributs umfaßt. Dem jugendlichen Johannes, der die »Evangelistenpyramide« bekrönt, bringt ein Adler in seinem Schnabel das Schreibgerät. In der linken oberen Bildecke erscheint im hellen Licht die Taube des Hl. Geistes¹.

Die Evangelisten sind derbe, bäuerliche Gestalten, deren Attributen nichts mehr von der apokalyptischen Größe der Urbilder eignet. Die bewußt ungeklärte Raumkonzeption, die künstlich anmutenden Richtungsverschiebungen, die wie willkürlich erscheinenden Überschneidungen durch den Rahmen sind Merkmale der manieristischen Kunstauffassung, doch deuten die plastisch durchgearbeiteten Köpfe und die volle Körperlichkeit der Figuren auf die Nähe des Barockzeitalters hin.

¹ vgl. auch das mit B. 1567 bezeichnete Gemälde mit den Evangelisten in der Dresdener Galerie.

116

Marktszene

HENDRIK VAN STEENWYCK (geb. angeblich in Steenwyck, Oberyssel, um 1550, gest. zu Frankfurt am Main 1603.)

Öl auf Eichenholz. — H 110 cm, B 175 cm. — Literatur: A. Schumacher, Aachener Erinnerungen an den niederländischen Maler Hendrik van Steenwyck, in: Aachener Kunstblätter, Heft 16, Aachen 1957, S. 37 ff. — Leihgabe aus der Sammlung Dr. Peter und Irene Ludwig.

Nicht allein der künstlerische Wert der feinen Detailschilderungen eines buntbewegten Marktreibens, sondern vor allem die Verwendung Aachener Architekturmotive im Hintergrund des geschilderten Platzes machen das Gemälde für Aachen besonders wertvoll. Die Zuschreibung des nichtsignierten Bildes an Steenwyck war durch den Vergleich mit einer zweiten Fassung in Braunschweig aus dem Jahre 1598 möglich. Zwar ist das Braunschweiger Gemälde (0,89 × 1,52 m) kleiner als das Aachener (1,10 × 1,75 m), auch gibt es geringfügige Abweichungen, doch ist die Herkunft des Bildes aus dem gleichen Atelier nicht zweifelhaft.

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

Steenwycks Marktszene ist ein Architekturbild, dessen Gebäude auch für sich bestehen könnten. Unter den Bauten, die den Platz umgrenzen, verdienen besonders die Ansichten des Rathauses und des Domes unser Interesse. Das Münster sieht man von Westen, vor ihm die in freier Phantasie umgestaltete doppeltorige Eingangshalle am Fischmarkt, die erst 1804 abgerissen wurde. Am Rathaus erkennt man die auch auf anderen zeitgenössischen Abbildungen so dargestellte Eingangstreppe und die Balustrade daneben, von der gerade ein Ratsedikt verkündet wird. Gewiß dürfen die beiden Bauten in diesem Zusammenhang nicht überbewertet werden, sie sind Teile einer kulissenhaften Architektur, in der sich Phantasie und Erinnerung bunt mischen. Wie man szenisches Geschehen in große Architekturprospekte einbaut, hatten namentlich die Künst-



ler der Spätrenaissance und des Manierismus beispielhaft vorgemacht. Die italienischen Lösungen werden von Steenwyck gleichsam in seinen heimischen Dialekt übersetzt, indem er an die Stelle der beispielhaften Renaissancebauten Bauformen setzt, die ihm aus eigener Anschauung geläufig waren. Angesichts der phantasievollen Darstellungen der Aachener Bauten darf man bei einem Maler, der in zahlreichen Kirchen- und Städtebildern erwiesen hatte, wie »naturgetreu« er zu malen verstand, annehmen, daß ihm hier die Erinnerung den Pinsel führte. Das sehr qualitätvolle, farbig fein gestufte Bild erweist Steenwyck als bedeutenden Maler, reich an künstlerischer Erfindung und geschickt in der Anordnung malerischer Gruppen im weiten perspektivischen Bildraum.

DIE RHEINLANDE UND WESTFALEN IM 15. UND 16. JAHRHUNDERT

117

Pergamentblatt aus einem Antiphonar (Hauptblatt aus einer Reihe von 6 Antiphonarseiten)

KÖLN, um 1330

Tempera auf Pergament. — H 42,5 cm, B 30 cm. — Kölnisch, um 1330. — Aus dem Kölner Klarissinnenkloster. — Ehemals Sammlung Wings. — Literatur: C. H. Weigelt, Rheinische Miniaturen, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. I, Köln 1924, S. 5 ff. — A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. I, Berlin 1934, S. 15.

In die ins Quadrat einbeschriebene Initiale A ist eine kleine doppelarkadige Tempelarchitektur eingezeichnet, in der, unter Bezug auf den Davidischen Psalm (XXV) der Antiphon vor dem segnenden Christus König David anbetend niedergesunken ist. Auf einem in den Blattrand hineinragenden Eichenzweig kniet eine Ordensfrau »Petronilla« als die Stifterin des Buches. In dem reichen Rahmenwerk erkennt man mannigfache Drollerien, spinnende und garnhaspelnde Affen, Chimären mit Musikinstrumenten, Vögel, Jagdszenen, Köpfe und Pflanzen. Das Blatt gehört zu einer Gruppe von anderen kölnischen Pergamentblättern, die stilistisch von den Arbeiten des Johannes von Valkenburg abhängen.

In den Initialen der anderen Seiten finden sich Darstellungen der Kirchweihe, der Geburt Christi, der Anbetung der Könige, der Darstellung im Tempel und der Marien am Grabe. Ein Blatt, in dessen Initiale G die Kreuzigung erscheint (Köln, Wallraf-Richartz-Museum), gehörte zum gleichen Antiphonar.



Die Gefangennahme Christi

MEISTER DER HEILIGEN SIPPE d. Ä. (Kölnische Schule. Der Meister benannt nach dem Triptychon mit der Sippendarstellung im Kölner Wallraf-Richartz-Museum [Kat. 1914, Nr. 54]. Tätig um 1400.)

Tempera auf Eichenholz. — H 74,5 cm, B 44 cm. — Teil einer Passionsfolge, von der sich vier Tafeln im Kölner Wallraf-Richartz-Museum (Kat. 1915, Nr. 55/58) und zwei Tafeln im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (Kat. 1911, II, S. 402, Nr. 1677 A u. 1677 B) befinden. — Goldgrund zu großen Teilen ergänzt. — Stiftung Dr. Franz Bock 1899. — Literatur: Aldenhoven, Die Kölnische Malerschule, 1902, S. 141. — Scheibler in: Aachener Denkschrift, 1903, S. 28, Nr. 1. — Reiners, Die Kölner Malerschule, 1924, Abb. 49. — A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, III. Bd., Norddeutschland in der Zeit von 1400 bis 1450, Berlin 1938, S. 76. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 310.

Vor einem nach rechts ansteigenden Wiesenhügel steht Christus, dessen Haupt der von links heranschreitende Judas zu sich herabzieht, um ihm den Verräterkuß zu geben. Bewaffnete mit Sturmhauben, Halsbergen und Brustharnischen umgeben die beiden Hauptfiguren. Zur Linken ist der zentralen Handlung noch eine Nebenaktion zugeordnet. Ein Scherge dringt mit erhobenem Kurzsword auf Petrus ein, zu dessen Füßen, klein gebildet, Malchus liegt. Doch nicht nur formal sind die beiden Gruppen aufeinander bezogen, auch der geistige Gehalt verbindet sie auf das engste miteinander. Christus nämlich hält das Ohr des Malchus in seiner Rechten. Sein Blick ist auf den von Petrus verwundeten Knecht gerichtet. Die Darstellung illustriert Vers 50/51 bei Lucas im 22. Kapitel: »Und einer von ihnen schlug auf den Knecht des Hohenpriesters, und hieb ihm das rechte Ohr ab. Jesus aber entgegnete, und sprach: Lasset ab, nicht weiter! Und er rührte sein Ohr an, und heilte ihn.« Daß der Anruf Jesu »Lasset ab« an Petrus gerichtet war, bezeugt Johannes im 18. Kapitel, 10. Vers. Der formale Aufbau wird dem inhaltlichen Anliegen voll gerecht. Das Auge des Betrachters wird von der im Vordergrund links mühsam sich erhebenden Gestalt des Malchus diagonal hochgeführt. Über den ausgestreckten Arm Christi gelangt der Blick zum Antlitz des Erlösers. Von dort wird er über den groß gesehenen Kontur der Gestalt wieder zum Boden herabgeführt. Eine andere Bewegungsrichtung leitet über den Helm und den gekrümmten Rücken des mit der Fesselung des Herrn beschäftigten Kriegsknechtes zu einer Halbkreisbewegung über. Thematisch und formal bestimmen Christus und Judas das Geschehen. In wirkungsvollem Kontrast steht das friedvolle Antlitz des Erlösers zu dem scharf konturierten, von rotem Haupt- und Barthaar gerahmten Antlitz des Verräters, der von links herandrängt. Klammerartig hat er seinen rechten Arm um Christus gelegt. Die große klare Linienführung der Hauptgruppe findet ihren Gegensatz in den eckig gebrochenen, zuckend fahrigten Bewegungen der Schergen und Kriegsknechte. Das schon in Giotto's »Judasverrat« in der Paduaner Arenakapelle so zukunftssträchtig vorgetragene Motiv der in den Himmel ragenden Keulen, Lanzen und Fackeln hat auch der Kölner Künstler in der Zeit um 1400 aufgegriffen. Nicht zuletzt trägt die Farbigkeit des Bildes dazu bei, daß trotz des Durcheinanders von Bewegungen und Gegenbewegungen eine klare Bildordnung erzielt wird. So bestimmen das Blau des Christusgewandes und das Gelb des Verräterkleides die Mittelachse. Intensive Blau-töne in den Gewändern Petri und des rechten fackel- und axttragenden Schergen bilden die markanten Farbbegrenzungen der Seiten, die zur Linken noch durch die großen Rotbahnen des Petrusmantels verstärkt werden. Lichtes Grün und von Violett nach Rosa hinspielende Töne im Kleid des Malchus ergänzen die Farbskala des Bildes. Silbrige Valeurs gesellen sich in den Waffen und Rüstungen der Kriegsknechte hinzu. Das reiche Kolorit der Figurengruppe entfaltet sich vor dem moosgrünen Rasengrund. Die allorts erkennbare Freude an anekdotischer Detailschilderung äußert sich auch in der Wiedergabe von Pflanzen und Blumen sowie der Laterne



und der Keule, die dem erschrockenen Malchus aus den Händen gefallen sind. Seine kleine Gestalt hat noch eine weitere Funktion, findet sie doch ihr formales Gegengewicht in der Steinbarriere des Vordergrundes, die die Form eines Kreissegmentes hat und zusammen mit der Figur des Malchus dazu beiträgt, der Mittelgruppe eine besondere Betonung zu verleihen. Noch spielt sich das ganze Geschehen in einer dünnen Raumschicht ab. Der ursprünglich punzierte Goldgrund trägt dazu bei, jeden Ansatz von Tiefenräumlichkeit wieder in die Fläche zurückzuführen.

119

Errettung armer Seelen aus dem Fegefeuer

MEISTER DES PALLANTER ALTARS (Kölnische Schule um 1425. Der Maler ist benannt nach einem Muttergottesaltar, den Werner II., Herr von Pallant und zu Breitenbend und seine Gemahlin 1429 in die Pfarrkirche von Linnich stifteten. Vgl. E. Oidtmann, Linnicher Urkunden, ZAGV. III, 1881, S. 148 ff.)

Tempera auf Holz. — H 81 cm, B 45,5 cm. — Vermächtnis Louis Beissel 1914. — Außenseite eines auseinander-gesägten Flügels vom Pallanter Altar, der schon Anfang des 16. Jhs. von Linnich in die Roerdorfer Pfarrkirche überführt worden war. Unser Bild kam mit Bruchstücken des Altars (darunter auch das Mittelstück, eine bemalte und vergoldete holzgeschnitzte Madonna mit sechs Engeln — bis 1927 Sammlung Nellesen, Aachen) aus Roerdorf in die Sammlung Matthias Nelles, Köln. Weitere zu diesem Altar gehörige Tafeln im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (Kat. 1911, Nachtrag S. 403, Nr. 1676 u. 1677, die ursprüngliche Anordnung der Felder hier geändert) und im Germ. Nat. Mus. Nürnberg, Kat. 1902, Nr. 12. — Literatur: Firmenich-Richartz in Zeitschrift f. chr. Kst. VI, 1893, S. 34 ff. u. T. II. — Aldenhoven, Gesch. der Kölner Malerschule, 1902, S. 394. — Ausstellung Düsseldorf 1904, Kat. Nr. 15. — E. Quadflieg, Der Pallanter Altar und sein Meister, in: Aachener Kunstblätter, Heft 24/25, Aachen 1962/63, S. 246 ff. (Hier konnte auf Grund genealogischer Studien eine Entstehung um 1425 wahrscheinlich gemacht werden.). — A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, III. Bd., a. a. O., S. 90, Abb. 110. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 308.

Die Erde hat sich aufgetan und gibt den Blick frei in das Fegefeuer. Männer und Frauen, umgeben von lodernden Flammen, harren der Erlösung. Aus dem nächtlichen Himmel fliegen Engel herbei, die die Attribute der Werke der Barmherzigkeit in ihren Händen halten. An die Aufforderung, die Nackten zu kleiden, erinnert das Gewand, das der Engel mit dem rosafarbenen Kleid und den gelbroten Flügeln herbeibringt. Auf die Not der Hungernden und Durstenden sind das Brot und die Weinkanne in den Händen von zwei anderen Engeln bezogen. In der rechten oberen Bildecke erscheint in einer Strahlenglorie, in ein rotes Gewand gekleidet, die Halbfigur Christi, vor dessen Antlitz zwei weitere Engel drei bereits gerettete Seelen emportragen. Es sind die guten Werke, die die auf Erlösung Hoffenden aus dem Elend der Läuterungszeit hinauf zur Anschauung Gottes führen. So sind auch die Stifter in der linken und rechten unteren Bildecke in der Ausübung eines der Werke der Barmherzigkeit dargestellt. Sie bitten Gott für Lebende und Verstorbene, wie es die Inschrift auf der Männerseite besagt: »Adjuva nos, deus, salutaris noster«. Der Gedanke wird im Schriftband der Frauenseite fortgeführt: »Et propter gloriam nominis tui, domine, libera nos!« Mit diesem »Erlöse uns« ist das Leitmotiv des Bildes angegeben.

Die Stifter erscheinen in der Aachener Tafel mit ihren Wappenzeichen: links Werner II. von Pallant (drei schwarze Querbalken in Gold) vor der Schar seiner Söhne und Verwandten; ihm gegenüber seine Mutter Margarete von Bergerhausen (drei rote Hifthörner in goldenem, von schwarzen Querbalken geteiltem Schilde), seine Gemahlin Elverad von Engelsdorff (Kopf und Schweif eines roten Löwen über dem schwarzen Querbalken eines goldenen Schildes) und das jüngste Kind Margareta.



Altartafel mit der Kreuzigung und Szenen der Marienlegende sowie der Jugendgeschichte Christi

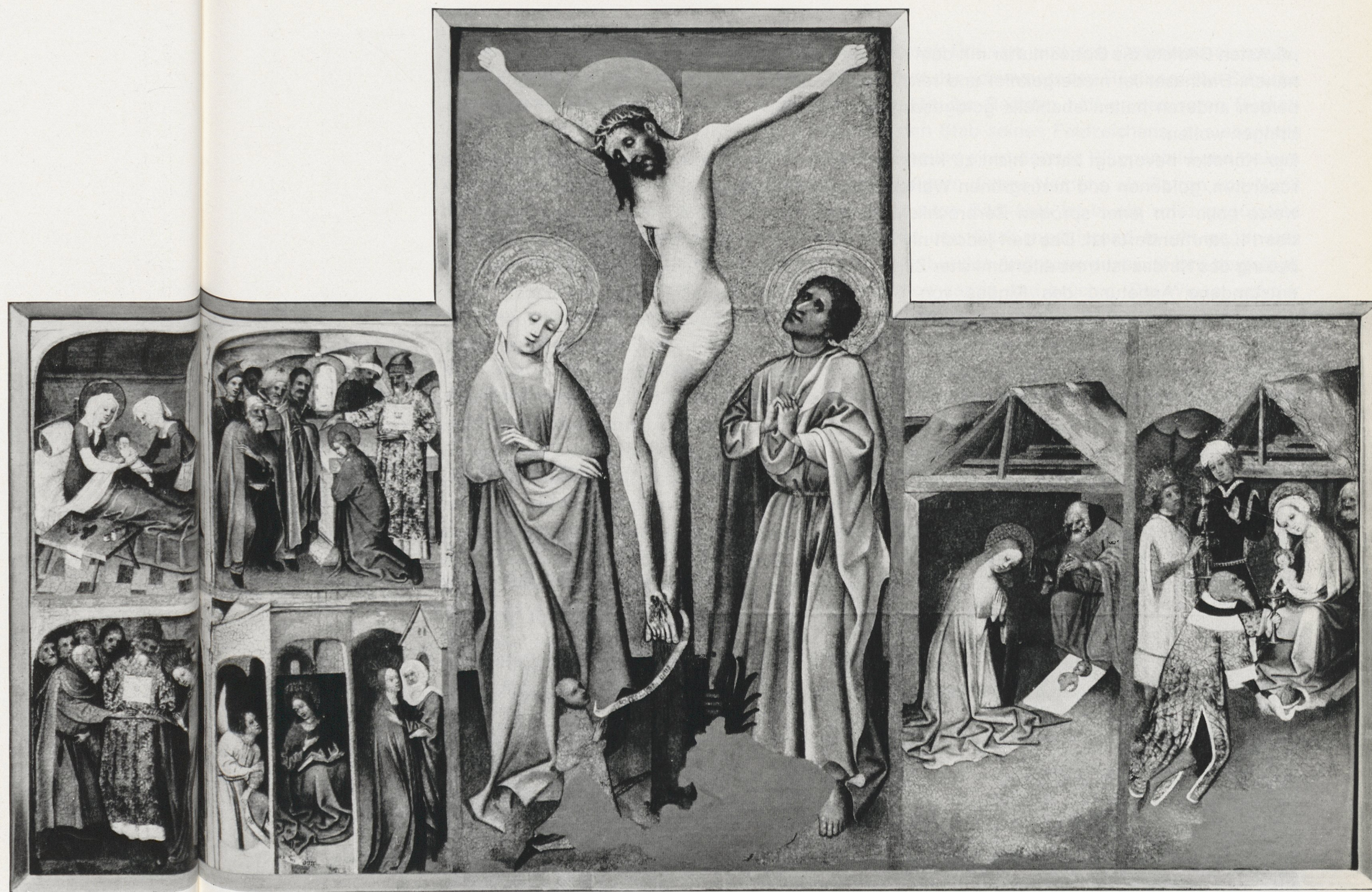
RHEINISCH, 2. Viertel des 15. Jahrhunderts. Auf der Rückseite Reste einer Kreuzigungs-
darstellung.

Tempera auf Eichenholz. — Bei einer durchgreifenden Restaurierung (1959) Übermalungen im Gewand Mariens und des Johannes, bei einer früheren Restaurierung beigemalte Partien des Grundes, der Unterarme Christi sowie der Querbalken des Kreuzes entfernt bzw. neutral eingestimmt. — Die Altartafel stammt aus der Pfarrkirche in Linnich bei Aachen und ist lt. Ausweis des Wappens eine Stiftung der Herren von Pallant, die somit neben dem bekannten, 1429 in die Linnicher Pfarrkirche gestifteten sog. »Pallanter Altar« auch diese Altartafel der gleichen Kirche geschenkt haben. — Literatur: W. Pick, Bericht über die Verwaltung der Stadt Linnich für das Jahr 1896/97. — Katalog von 1883, Nr. 148 »Meister Wilhelm«. — Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule, 1902, S. 395 ff. »Meister des Pallanter Altares«. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 548.

Das mittlere hochrechteckige Bildfeld des Altares ist der Kreuzigungsdarstellung vorbehalten. Schmächtig und dünngliedrig ist der Körper Christi gebildet. Der Erlöser hat das von einem großen Goldnimbus hinterfangene Haupt zur Seite geneigt, der Schatten des Todes liegt über dem ausgezehnten, eingefallenen Antlitz. Die Stacheln der Dornenkrone haben rote Wundmale in der Stirn hinterlassen. Fahl und blutleer erscheinen die leicht geöffneten Lippen. Die langen Haare, die mit dem Bart das Gesicht rahmen, fallen nach rechts herüber. Ein feines, durchsichtig gemaltes Tuch umgibt die Lenden Christi. Aus der Seiten- und Fußwunde sickert Blut über seinen Körper und den Kreuzstamm. Maria und Johannes stehen zu beiden Seiten des Kruzifixes. Die Mutter trägt ein lichtblaues Gewand, der Kopf ist von einem weißen Schleier umgeben, dessen Farbe sich kaum von der Blässe des im Leid gesenkten Antlitzes unterscheidet. Ihre Hände sind schmal und langgliedrig. Die Figur des Johannes steht in eigenartigem Kontrast zu der abgeklärten, vergeistigten Trauer Mariens. Sein Blick ist auf den sterbenden Christus gerichtet, die Hände sind in sprechender Klagegebärde erhoben. Johannes trägt ein rotes Gewand, dessen feiner Faltenfluß ein Changieren der Farbtöne bis zu lichtem Rosa erzeugt. Kleinfigurig und nur unvollkommen erhalten kniet am Kreuzfuß der Stifter.

Ein Schriftband, aus dessen kaum mehr lesbaren Lettern sich nurmehr das Wort »deus« entziffern läßt, verbindet den Knienden mit dem Kreuzstamm. Auf der anderen Kreuzesseite hat der Maler dem Stifter eine Helmzier mit dem Wappen der Familie Pallant (drei schwarze Querbalken in goldenem Schild) zugeordnet. Sie wurde bei der letzten Restaurierung sichtbar und erwies die Herren von Pallant als die Stifter des Altares.

Der großfigurigen Mittelszene entsprechen in den Seitenfeldern kleinformatige Malereien mit Szenen aus dem Marienleben. Man erkennt die Geburt Mariens, die Freierwahl, Sposalicio, Verkündigung und Heimsuchung auf der linken Seite. Nebeneinander auf der rechten Seite angeordnet die Geburt Christi und die Anbetung der Könige. Die Darstellung der Mariengeburt zeigt Mutter Anna aufrecht in einem Bette sitzend. Sie hält in ihren Händen das gewickelte Kind, das sie einer sich zu ihr hinbeugenden Frau übergibt. Ihre Kleidung entspricht der Zeitmode. Vor dem diagonal in den kastenartigen Raum gestellten Bett steht ein Tischchen mit Salbenbüchsen und einem Fläschchen. Seitlich öffnet sich eine Tür, die den Blick in ein Gemach freigibt, in dem ein Kaminfeuer brennt und ein Zuber bereitsteht. In der Szene der Freierwahl im folgenden Bildfeld bestimmen die Gruppen des Hohepriesters mit der knienden Maria und der ihre Stäbe vorweisenden Freier die Komposition. Der hoch aufgerichtet stehende Priester mit dem golddurchwirkten Brokatgewand weist mit seiner rechten Hand auf das blühende Reis, das der im Vordergrund stehende Josef ängstlich unter seinem Gewand zu verbergen sucht. Vier weitere Freier füllen mit einem zweiten Priester den kapellenartigen Raum, in dessen Mitte ein großer Blockaltar steht. Weiterwandernd wird der Blick des Betrachters zur »Marienvermählung« geführt. Der im Bildzentrum stehende Hohepriester hat die Hände Mariens und Josefs ergriffen und legt sie ineinander. Demütig hat die Jungfrau den Kopf geneigt. Ein weiter blauer Mantel umfängt die anmutige Gestalt und fällt in lyrischem Faltenfluß zu Boden. Verkündigung und



Heimsuchung faßt der Künstler in einem Bildfeld zusammen. Die Madonna sitzt in einem kulis-
senartig angedeuteten Raum. Auf ihren Knien ruht das aufgeschlagene Buch, aus dessen Lektüre
sie beim Eintritt des Engels aufsieht. Gabriel ist niedergekniet, seine Linke hält das Spruch-
band mit dem Englischen Gruß, seine Rechte unterstreicht in sprechender Gebärde die Bot-
schaft, die er bringt. In der Heimsuchung schildert der Maler die Begegnung zwischen Maria und
Elisabeth in einer knapp angedeuteten Gebirgslandschaft vor dem Hause Elisabeths. Er ver-
zichtet auf das in der Kunst dieser Zeit sonst so gebräuchliche Motiv des Betastens des geseg-
neten Leibes und verlegt den Akzent auf die stille, sprechende Umarmung. Auf der rechten Seite
der Kreuzigungsgruppe sind nur zwei Szenen untergebracht. Welche Gründe zur Aufgabe der
symmetrischen Einteilung geführt haben, muß offenbleiben. War es das Vorkommen Christi in den
beiden rechten Darstellungen, die den Künstler oder Auftraggeber bewogen haben, nunmehr
das Format der Nebenszenen um soviel größer zu wählen? Hierfür spräche der Goldgrund, der
der Kreuzigung in der Mitte und der Weihnacht sowie der Anbetung der Könige gemeinsam ist.
In der Weihnachtsdarstellung beschränkt sich der Künstler auf wenige Figuren. Maria kniet an-
betend vor dem göttlichen Kind, vor dem auch Josef das Knie beugt und die Hände zum Gebet
faltet. Die Köpfe von Ochs und Esel erscheinen an der Futterraufe. Ein offener Dachstuhl, stroh-
gedeckt, kennzeichnet den ärmlichen Stall. Vor der gleichen Kulisse versammelt der Maler im

nächsten Bildfeld die Gottesmutter mit dem Kind und die Könige, die sich der Gruppe verehrend nahen. Balthasar ist niedergekniet und reicht dem Jesusknaben ein ziborienartiges Gefäß. Die beiden anderen halten ebenfalls goldgeschmiedete Kelche und Pokale, die sie dem Kind darbringen wollen.

Der Künstler bevorzugt zarte, nicht zu kräftige Farbtöne. Gerne verbindet er liches Blau mit rosaroten, goldenen und moosgrünen Werten zu kostbaren Akkorden. Seine Figuren sind teilweise noch von jener spröden Zerbrechlichkeit, wie sie so charakteristisch für den Figurenstil des 14. Jahrhunderts ist. Das darf jedoch nicht zu einer allzu frühen Datierung führen. Die Anbetung des Kindes ist trotz altertümlicher Züge im Detail nicht ohne die um oder kurz nach 1420 entstandene Anbetung des Kindes von Robert Campin (Museum Dijon) zu denken. Doch scheint unser Meister das Werk des großen Flamen nicht unmittelbar gekannt zu haben, vielleicht hat ihm der größte damals im Rheinland tätige Maler, Stefan Lochner, die Kenntnis dieser Formenwelt vermittelt, er, der vor seiner Übersiedlung nach Köln um oder kurz vor 1440 von Robert Campin tief beeindruckt worden ist. Es gibt in der Aachener Tafel, namentlich im Mittelfeld, viele Elemente, die für eine Entstehung im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts sprechen. Die Verbindung der Aachener Tafel mit den Altären in Fröndenberg und Münster vermag nicht recht zu überzeugen. Hätte sich ein westfälischer Meister am Anfang des 15. Jahrhunderts dem Einfluß des etwa zwischen 1390 und 1425 in Dortmund arbeitenden Conrad von Soest so weitgehend entziehen können, wie dies offenbar in der Aachener Tafel der Fall ist? Die Uneinheitlichkeit des Altares¹ gibt noch mannigfache Rätsel auf, die sich vielleicht nie lösen lassen, doch sei, ausgehend von den seitlichen Darstellungen, eine Entstehung unseres Altares im Rheinland vorgeschlagen. Dies würde nicht zuletzt durch den Bestimmungsort Linnich nahegelegt. Der Einfluß der Kunst Stefan Lochners würde für eine Entstehung im 5. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts sprechen.

¹ Der Aufbau des Altares ist für Deutschland ungewöhnlich. Form, Baulichkeiten und Architekturrahmen mit gemalten Figuren sowie die Darstellung des Gekreuzigten weisen auf westliche Anregungen (vgl. Alfred Stange »Deutsche Malerei der Gotik«, III. Band, Norddeutschland in der Zeit von 1400 bis 1450, Berlin 1938, S. 92).

121

Christus zwischen den Heiligen Augustinus, Johannes d. T., Quirinus und Andreas

Kölnisch, UMKREIS DES MEISTERS DER GEORGSLEGENDE, 3. Viertel des 15. Jahrhunderts

Öl auf Eichenholz. — H 113, B 116 cm. — Vermächtnis B. Suermondt, der es 1880 aus dem Berliner Kunsthandel erwarb. — Die Erneuerung des Goldgrundes hat die Ränder der Figuren angegriffen, die vermutlich nimbiert waren. — Literatur: A. Kisa, Der sogenannte Lütticher Meister im Suermondt-Museum, in: Ztschr. f. Kst. 1905, S. 194 mit Abb. T. 6 und Literaturangaben. — Ausstellung Düsseldorf 1904 als »Meister von Lüttich um die Mitte des 15. Jahrhunderts«. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 353.

Die Gestalt des Weltenherrschers in der Bildmitte ist vor den vier begleitenden Heiligen durch die Tiara, auf der sich die Taube des Geistes niedergelassen hat, und die Weltkugel ausgezeichnet. Das längliche Gesicht ist von gelocktem Haar, das auf die schmalen Schultern herabfällt, gerahmt. Ein roter Mantel mit reichem Perlen- und Steinbesatz wird vor der Brust Christi von einer juwelenbesetzten Mantelschließe gehalten. In der Weltkugel, die der Erlöser in der Linken hält, spiegelt sich das Universum als liebeizende Landschaft mit einem Strom, Bergen und Städten. Die rechte Hand ist segnend erhoben. Augustinus, der in der linken Bildkante im Profil erscheint, trägt reiche Pontifikaltracht mit Mitra, Albe, Amiktus und Pluviale. In den Bordüren des Chormantels, der von einer goldenen Schließe mit dem kleinen Standbild des Erlösers zusammengehalten wird, erscheinen unter kostbaren Baldachinen die Figuren der Apostel. Der reichgezierte Bischofsstab zeigt in der Krümme eine Darstellung der Verkündigung. Die Linke hält das Attribut des pfeildurchbohrten Herzens. Der Blick des hl. Johannes, der über dem härenen Gewand einen moosgrünen Mantel trägt, ist auf das Lamm-Attribut gerichtet, das auf dem Buch in seiner Linken ruht. Mit dem Zeigefinger der rechten Hand weist der Heilige auf Christus,

um durch Blickrichtung und Gebärde die Identität des Erlösers und des Opferlammes auszudrücken. Der hl. Quirinus zur Linken Christi trägt über der schimmernden Rüstung eine Schecke aus Brokat mit Pelzbesatz und Goldstickereien. Mit der Rechten hält er den roten Buckelschild mit goldener Kugelzier. Die Linke umfaßt den Stab seines Feldzeichens, das ebenfalls neun goldene Kugeln auf rotem Grund aufweist. Sie sind ein redendes Wappenbild und weisen den Heiligen zum Unterschied von den anderen Trägern dieses Namens als Patron von Neuß (Novesium) aus. Der hl. Andreas an der äußeren rechten Bildkante ist in ein rotes gegürtetes Gewand und einen grünen Mantel gekleidet. Er hat den Blick meditierend in ein geöffnetes Buch gerichtet, das er in seinen Händen hält. Das Attribut des Andreaskreuzes ist ihm beigelegt. Die Figuren sind hager und knochig, die Gewandfalten kantig und brüchig. Die Wiese, auf der Christus und die Heiligen stehen, ist durch üppige Flora ausgezeichnet. Man erkennt Maiglöckchen, Kamillen, Erdbeeren, Spitzwegerich und andere Kräuter und Blumen¹.

Stilistisch steht die Aachener Tafel dem von A. Stange² zusammengestellten Werk des Meisters der Georgslegende nahe, als dessen Gehilfe der Anonymus vielleicht seine Eigenart ausgebildet hat.

¹ L. Behling, Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, Weimar 1957.

² A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, V, Köln in der Zeit von 1450 bis 1515, München und Berlin 1952, S. 21 ff. und S. 51 ff., Abb. 29-41, 43-49.



n' suscepit me alleluia alla dñe qd

*V. Refrigit
dñs alla
hanc dñm
vobis allelu
la.*

Enouae

ngelus domi

qui descen

dit de ce lo et acc. dens reuol

uit la pi dem et super e um se

dit et dixit mulie ri bus no

lite timere scio e num quia cru



Antiphonarblatt mit der Initiale A

aus einem Antiphonar, das Hans von Gemmingen († 1487) und seine Ehefrau Brida von Neuenstein († 1479) für den ihnen verwandten Speyerer Bischof Ludwig von Helmstatt (1478 – 1504) gestiftet haben.

MITTELRHEINISCH, um 1478/79

Tempera auf Pergament. — H 52,5 cm, B 38 cm. — Mittelrhein (Mainz?), um 1478/79. — Ehemals Sammlung Wings. — Literatur: A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, Bd. VII, Oberrhein, Bodensee, Schweiz und Mittelrhein in der Zeit von 1450 bis 1500, München u. Berlin 1955, S. 119, Abb. 284 (irrtümlich als in der Aschaffenburgischen Schloßbibliothek befindlich bezeichnet). — C. H. Weigelt in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* I, 1924, S. 14 mit Abb. 9, 10 u. 11, der Initiale mit der Ausgießung des hl. Geistes, Abb. 12, den Trägern der Bundeslade, Abb. 13 und des hl. Hauses von Loretto, Abb. 14 — ders. in: *Belvedere* 1926, S. 141.

Die Malerei des prachtvollen Blattes verbildlicht die Osterfreude, die auch das Thema des Antiphontextes ist. Der großen Initiale A sind die Auferstehungsszene und die Begegnung der Frauen mit dem Engel am Grabe sowie die Noli-me-tangere-Szene einbeschrieben. Das Blattgold der Initiale und der Nimben ergibt vor dem blauen Grund im Zusammenklang mit den starkfarbigen Gewändern Christi, des Engels und der Frauen einen festlichen Akkord. In einer unteren Bildleiste erscheint in einer lieblichen Landschaft Christus mit zwei Jüngern auf dem Weg nach Emmaus. Im Vordergrund kniet der Speyerer Bischof Ludwig von Helmstatt in Pontifikaltracht. Sein gevierter Wappenschild zeigt ein silbernes Kreuz auf Blau und einen aufliegenden Raben auf Silber. Um einen goldenen Stab mit Astansätzen, der das Blatt dreiseitig umgibt, sind stilisierte geschmeidige Akanthusranken, Kornblumen, Vergißmeinnichte, wilde Zichorien und Akelei gewunden. Das Antiphonar gehört zu einer Gruppe von geistlichen Handschriften, die »nur wenig Vergleichbares zu ihrer Zeit in Deutschland besitzen« (Stange).

123

Himmelfahrt Mariä

NIEDERRHEINISCH, um 1480

Öl auf Nadelholz. — H 92 cm, B 71 cm. — Geschenk der Erben Familie Jungbluth 1905. — Literatur: *Aachener Kunstblätter* I, 1906, S. 14 u. Abb. 4. — *Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums*, Nr. 354.

Gerahmt von zwei Felskulissen, zwischen denen sich ein liebliches Tal öffnet, schwebt vor dem lichten Blau des Himmels Maria. Ihr Gesicht ist von üppiger Haarfülle gerahmt, die Augen sind auf die andächtig gefalteten Hände niedergeschlagen. Von besonderer Eigenart ist die Darstellung der Taube des Hl. Geistes, die die Gottesmutter emporführt zum Thron, der ihr in der Herrlichkeit des Himmels bereitet ist. Die erste und zweite der göttlichen Wesenheiten sitzen auf einer goldenen Thronbank und halten über dem noch freien, kissenbelegten Thronszitz die für Maria bestimmte Krone. Auf Felsvorsprüngen zur Linken stehen zwei Engel. Drei Jungfrauen knien auf dem entsprechenden rechten Felsplateau. Musizierende Engel umgeben den auf Wolken ruhenden Thron. Ein weiterer Engel zieht einen Mann im Mönchsgewand empor in die Sphäre der Seligen. Heftig bewegte Spruchbänder sind den Gruppen und Figuren zugeordnet. In Form eines Wechselgesanges liest man auf ihnen Lobpreisungen aus dem Hohen Lied, die sich auf Maria, ihre Tugenden und ihre mystische Vermählung beziehen. So heißt es auf dem Spruchband, das vom Throne ausgeht: »Veni de Libano, sponsa mea, veni de Libano, veni: coronaberis etc.« Die Engel auf dem Felsvorsprung fragen: »Quae est ista, quae ascendit de deserto deliciis, affluens etc.« Die Töchter auf der rechten Seite Jerusalems antworten: »Ista est speciosa inter filias Jerusalem videant ea filie syon«. Auf dem Spruchband über dem Mönch heißt es: »Trahe me: post te curremus in odorem unguentorum tuorum«. Auf den Engel zur Rechten des Thrones bezieht sich der Text: »Tota pulchra est, amica mea, et macula non est in te«. Der Wechselgesang schließt mit dem Spruchband des linken Engels: »Quid videbis in Sulamite, nisi chorus castrorum? Quam pulchri sunt gressus tui in calceamentis etc.«



Kreuzigung

MEISTER DER AACHENER SCHRANKTÜREN, Köln, um 1480. (So genannt nach den Gemälden auf vier Schranktüren – sie gehören nicht zu dem hölzernen Schutzkasten des Marienschreins, sondern stammen von Archivschränken des Aachener Münsters – mit Bildern aus dem Marienleben. Kreis des Meisters des Marienlebens. Um 1482 bis Anfang des 16. Jahrhunderts in Köln tätig.)

Öl auf Eichenholz. – H 80,5 cm, B 64 cm. – Stiftung Dr. Franz Bock 1899. – Literatur: Scheibler in: Aachener Denkschrift 1903, S. 29: »Kölnischer Meister um 1500«. – H. Reiners, Kölner Malerschule, S. 145. – H. Schnitzler, Der Dom zu Aachen, Düsseldorf 1950, S. 35. – A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, V, Köln i. d. Zeit von 1450 bis 1515, München u. Berlin 1952, S. 54 ff., Abb. 116. – Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 302.

Die Bildmitte wird vom Kreuz Christi bestimmt. Maria, Johannes und Maria Magdalena stehen zur Rechten des Erlösers, während zu seiner Linken Petrus mit dem Schlüsselattribut erscheint. Er empfiehlt einen unter dem Kreuz knienden geistlichen Stifter. Im Hintergrund des Bildes sieht man kleinfigurige Szenen, in denen nach Art eines Mysterienspieles die Erlösungsgeschichte vom Gebet am Ölberg über die Gefangennahme, die Grablegung mit der zugehörigen präfigurativen Darstellung des Jonas, der vom Fisch verschlungen wird, den Abstieg zur Vorhölle und die Auferstehung bis zur Himmelfahrt erzählt wird. Tiefes Blau im Mantel Mariens, kräftiges Rot im Überwurf Maria Magdalenas und des Petrus, Moosgrün im Gewand des Johannes und der Magdalena bestimmen den farbigen Eindruck. Die große Sünderin ist nach der Zeitmode gekleidet, während die Gewandung der Jünger zeitlos ist. Maria trägt den Witwenschleier und über dem blauen Kleid einen in massigschwere Hängefalten fallenden gleichfarbigen Mantel. Dem Figurentyp mit den rundlichen Gesichtern, den knolligen Nasen, der gedrungenen Statur begegnet man auch auf anderen Bildern des Meisters, vornehmlich in seinem »Marienleben«, das sich im Aachener Dom befindet. A. Stange hat einige nicht recht in das übrige bekannte Werk des Meisters passende Eigenheiten der Tafel im Suermondt-Museum mit dem Rückgriff auf ein älteres Vorbild aus den letzten Jahrzehnten vor der Jahrhundertmitte erklärt.

125

Martyrium des hl. Quirinus und der hl. Balbina

MEISTER DER HEILIGEN SIPPE d. J. (Kölnische Schule. Tätig 1480 – 1510.)

Öl auf Eichenholz. – H 128 cm, B 80 cm. – Vermächtnis Dr. Adam Bock 1912. – Das Bild ist an der rechten Seite (vielleicht auch oben) erheblich beschnitten. – Im Charakter der Komposition verwandt mit den Tafeln des Sebastian-Altars vom jüngeren Sippenmeister (Köln, Wallraf-Richartz-Mus.-Kat. 1915, Nr. 166 bis 168), besonders mit dem linken Flügel, Innenseite (vgl. Abb. 204 b. Reiners, Köln. Malerschule, 1925). – Literatur: H. Schweitzer, Aachener Kunstblätter VII/VIII, 1913, »westfälisch«. Dort Abb. 51. – H. Feldbusch, Eine Entdeckung auf der Rückseite einer Tafel des jüngeren Sippenmeisters, in: Aachener Kunstblätter, Heft 16, Aachen 1957, S. 27 ff. (Verf. datiert die freigelegte Rückseite 30 bis 50 Jahre früher und rückt sie zeitlich in die unmittelbare Nähe St. Lochners). – Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 311.

Durch die Gitterstäbe eines turmartigen Verlieses sieht man den päpstlichen Märtyrer Alexander I. und den von ihm bekehrten Tribun Quirinus. Vor der rundbogigen Tür des Kerkers steht wiederum der gleiche Heilige, der seiner Tochter Balbina die Ketten, mit denen Alexander gefesselt war, um den Hals legt. Die Legende erzählt, daß Balbina hierdurch von einem Halsgeschwür geheilt worden sei. An diese Gruppe schließt sich die Darstellung vom Martyrium des hl. Quirinus an. Zwei wildblickende Schergen halten den Gefesselten, während ein dritter mit einer Zange die Zunge aus dem Mund des Heiligen reißt. Die kleingebildeten Hintergrundsdarstellungen zeigen in einem zum Betrachter hin geöffneten Baptisterium die Taufe des Quirinus und seiner Tochter durch Alexander. Rechts schließt sich die Gefangennahme an. Von zwei Stifterinnen, die im Vordergrund rechts erscheinen, ist die Figur der einen heute vom Bildrand überschritten. Die Tafel ist von erlesener, kostbarer Farbigkeit. Goldbrokat und Damast, Samt und Seide wechseln miteinander ab.





Vor einigen Jahren hat man die Rückseite, die von einer barocken Marmorierung überzogen war, freigelegt und dadurch Teile einer Himmelfahrt Christi sowie eine Marienkrönung sichtbar gemacht. Vor goldenem Grund sieht man zur Rechten in einer großen Aureole die prächtig gewandete Maria, die von Gottvater und Christus gekrönt wird. Engel in blauen Kleidern halten ihr Gewand, die Taube des Hl. Geistes erscheint über ihrem Haupt. Darunter erblickt man die Apostel und das leere Grab. Während die einen staunend auf den zurückgebliebenen Schleier schauen, starren die anderen gebannt nach oben. Thomas erhält von einem Engel den Gürtel der Jungfrau. In der rechten Bildhälfte sitzt Christus auf dem Wolkenthron. Seine Wundmale sind verklärt, ein roter Mantel umgibt den Körper. In der Wolkenglorie erscheinen Könige und Propheten, unter ihnen Melchisedek, David und Samson. Die Gruppe der Apostel und der Gottesmutter, die dem Wunder beiwohnen, wird wiederum vom Rahmen überschritten. Während man in der Darstellung Christi und der gekrönten Maria den Meister der hl. Sippe selbst am Werk sehen möchte, spürt man in den Gruppen der Apostel ein Nachlassen der künstlerischen Qualität, das sich wahrscheinlich aus der Beteiligung der Werkstatt erklären läßt.



Triptychon mit der Darstellung des Schmerzensmannes zwischen Maria und Johannes; auf den Flügeltafeln der hl. Andreas und die hl. Katharina.

DERICK BAEGERT (geb. 1440 in Wesel, gest. kurz nach 1515) unter Beteiligung seines Sohnes Jan.

Öl auf Eichenholz. — Mitteltafel: H 88 cm, B 70 cm; Flügel: H 88 cm, B 31 cm. — Der Rahmen (bis auf das Kopfstück) ursprünglich. Auf der oberen und unteren Rahmenleiste des Mittelbildes die Inschrift (Esaias 53, 11): »Vür war Er Druech vnser khranckhait Vndt auff Sych Unser Schmetzen Wyr Aber Hieldten Den der ge Plaggt Vnd von gott Geschlagen und gemartert Wer Aber Er Is von vnser Misedat Verwündet v Vm vnser syndt Wilen geschlag Vnd Durch Seine Wunden Seintt Wyr Ge Heilt«. — Stiftung Weber-van-Houtem 1886. — Literatur: Scheibler in: Aachener Denkschrift 1903, S. 29, Nr. 10, »Der jüngere Duenwege«. — Kaesbach, Das Werk der Maler Victor und Heinrich Duenwege und des Meisters von Cappenberg, Straßburger Diss. 1907. — Thieme-Becker (unter »Duenwege«) X, 1914, S. 58 (hier weitere Literatur). — Die Zuschreibung an die Brüder Duenwege ist durch die Duenwege-Forschung hinfällig geworden. (Vgl. dazu: L. von Winterfeld, Werden und Vergehen der Duenwege-Mythe, in: Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark, Bd. 34, 1927. — Th. Rensing, Zur Duenwege-Frage in: Westfalen, XV, 1930, S. 59. — Witte, in: Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz, 1931, H. 2, S. 85 ff.). — A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, VI, Nordwestdeutschland in der Zeit von 1450 bis 1515, München u. Berlin 1954, S. 62. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 550.

Die Mitteltafel des Bildes wird von den Halbfiguren des Schmerzensmannes, der Madonna und des hl. Johannes bestimmt. Christus trägt die Dornenkrone, deren Stacheln sich tief in die Stirn bohren. Die Augen sind gerötet, die Lippen leicht geöffnet und bläulich verfärbt. In der Mitte gescheiteltes Haar rahmt das von Leid und Schmerz gezeichnete Antlitz. Der linke Arm ist leicht angehoben, so daß die Nagelwunde auf dem rechten Handrücken nachhaltig ins Auge fällt. Der angewinkelte, leicht gedrehte rechte Arm läßt den durchbohrten Handteller sichtbar werden. Aus der Seitenwunde fließt das Blut über den Körper herab. Maria hat klagend die Augen niedergeschlagen und die Hände vor der Brust gekreuzt. Sie trägt über einer weißen Haube und dem graublauen Kleid einen dunkelblauen Mantel. Johannes hat sich in tiefem Schmerz Christus zugewandt, sein schönes Antlitz ist von reicher Lockenfülle gerahmt. Über das moosgrüne Gewand ist ein rotes Pallium drapiert. Ein eigenartiger, rundförmig gebildeter Baldachin ist schwebend über der Gruppe angebracht. Ihn umgibt ein aus spätgotischem Blattornament gebildeter, goldgeschmiedeter Fries. Kleine, heute vom Rahmen überschrittene, ebenfalls goldgeschmiedete Prophetenfigürchen gliedern diesen Rundfries; an ihren Sockeln hängen goldene Ringe als Ösen einer Schnur, an der ein roter Vorhang befestigt ist. Seine üppigen Stoffbahnen sind nach oben zu über den Baldachinrand gelegt und geben so den Blick auf die Hauptgruppe frei. Den Vordergrund schließt eine Steinbalustrade zum Mittelgrund hin ab. Von goldenen Löwen getragen, erheben sich über ebenfalls vergoldeten Basen zwei Porphyrsäulen. Mittel- und Hintergrund werden von einer lieblichen Landschaft bestimmt, minutiös gemalte Baumgruppen akzentuieren ihre sanften Höhenzüge. Aus einer Talmulde ragen ein gotischer Kirchturm und zwei Giebelhäuser auf.

Den linken Flügel bestimmt die im Dreiviertelprofil gegebene Figur des hl. Andreas. Sein schönes Greisenantlitz mit graugewelltem Haar und Bart wird von den Balken des Andreaskreuzes, das er vor sich hält, gerahmt. Der Heilige trägt ein grünblaues, gegürtetes Gewand, über das locker ein roter Mantel drapiert ist. Der Inkarnatton der feingliedrigen Hände hebt sich gegen die satten Farben der Gewandung wirkungsvoll ab. Andreas steht unter einem von Säulen und Pfeilern getragenen Gewölbe. Ungehindert kann der Blick sich in die weite Hintergrundslandschaft verlieren, in der eine turmreiche Stadtanlage sichtbar wird.

Die hl. Katharina im rechten Flügelbild ist zeitgenössisch gewandet. Über dem hübschen, rundlichen, von Flechten gerahmten Gesicht erhebt sich ein reicher kronenartiger Kopfputz, in dem die Feinmalerei der Tafel ihren Höhepunkt erreicht. Doch auch in der Halskette mit dem kostbaren, glöckchenbesetzten Anhänger, den edelstein- und perlengezierten Ärmelbesätzen gibt der Maler ein Höchstmaß an sublimer Stofflichkeit. Das kirschrote, im Mieder enganliegende Gewand mit den geschlitzten Ärmelbäuschen und dem weiten, pelzverbrämnten und gefütterten Rock sowie der grüne, durch reiche Fürspäne gehaltene Mantel mit dem hohen Kragen entsprechen der eleganten Zeitmode des frühen 16. Jahrhunderts. In lässiger Haltung tragen die Hände das Schwertattribut, auf dessen Spitze ein Rad sichtbar wird. Die liebreizende Gestalt der Heiligen wird in einem Gemach dargestellt, dessen Butzenscheibenfenster sich seitlich in eine Landschaft hin öffnen. Die Rückwand ist fortgenommen, um den Blick auf eine reizvolle Hintergrundkulisse freizugeben. Man sieht hinter Planken, Zäunen und Baumgruppen eine Klosteranlage mit einer Kirche. Ein Weg führt zu einem See, in dem sich ein an seinem Ufer gelegenes Dorf spiegelt. Im Blau der Ferne verdämmernde Höhenrücken schließen das Bild nach hinten ab. Das Triptychon gehört zur Gruppe der Andachtsbilder, wie sie vornehmlich das späte Mittelalter besonders geliebt hat. Im Gegensatz zu der Schilderung eines Ereignisses aus der Passionsgeschichte wird hier der Gegenstand privater Andacht sichtbar gemacht. Christus ist durch seinen Blick unmittelbar auf den Betrachter bezogen, der mit ihm Zwiesprache halten sollte.

127

Passionsgeschichte

MEISTER DES AACHENER ALTARS (Kölnische Schule. Irreführend benannt nach dem Flügelaltar [Kreuzigung, Beweinung und Ecce Homo] im Aachener Münster, 1837 aus der Sammlung Lyversberg dorthin gekommen. Um 1480 bis 1520 tätig. Gehört in die Nähe des jüngeren Sippenmeisters und des Meisters von St. Severin. Zum erstenmal aus deren Werk herausgelöst und als selbständige Künstlerpersönlichkeit charakterisiert von M. J. Friedländer i. Amtl. Berichte a. d. K. Kstslgen XXXVIII, 1917, Sp. 221 u. Wallraf-Richartz Jb., I, 1924, S. 101 ff.)

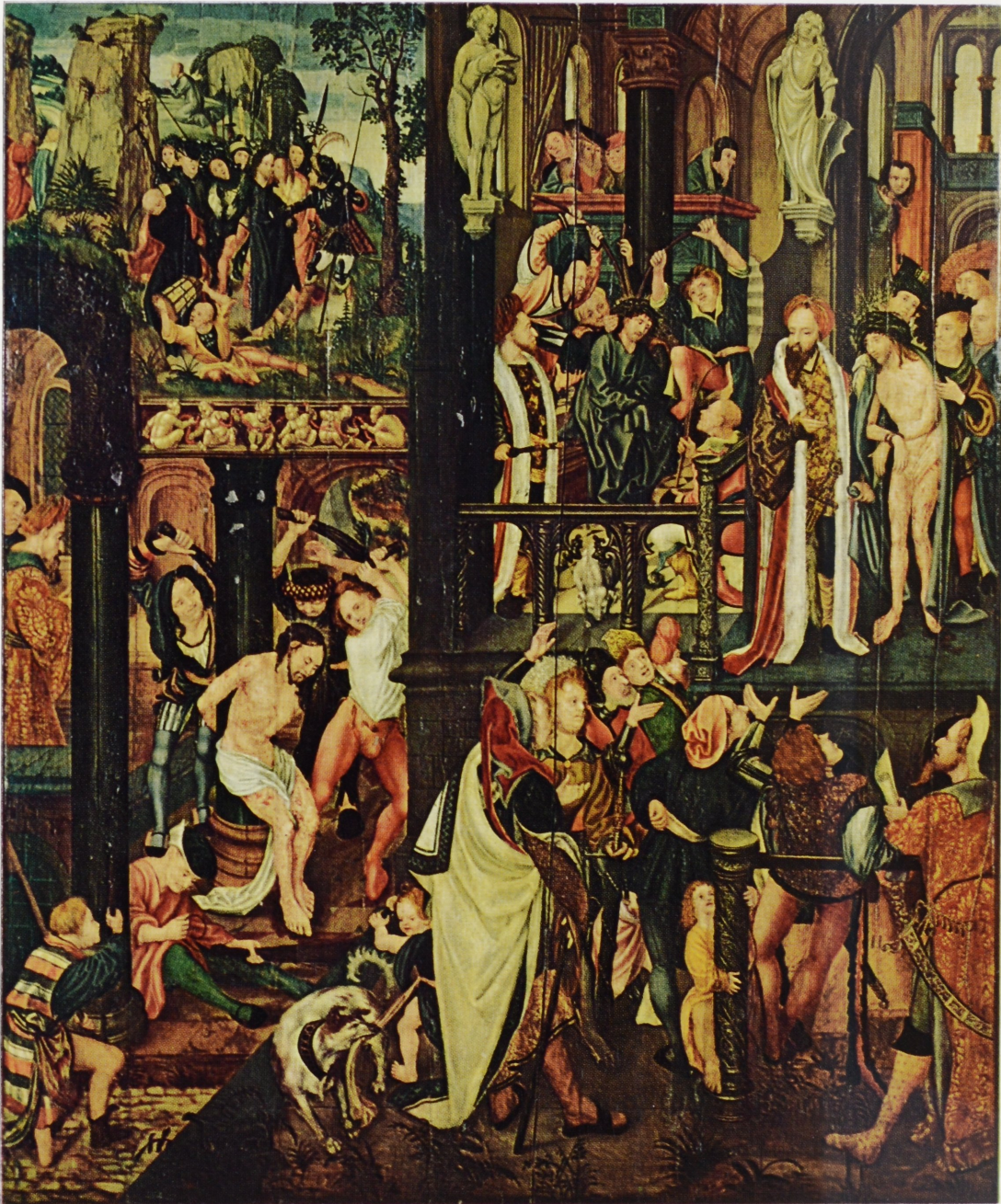
Öl auf Eichenholz. — H 178 cm, B 149 cm. — 1909 im Kölner Kunsthandel erworben. — Spätwerk des Meisters um 1520 (unter Mitarbeit von Gehilfen). — Literatur: H. Schweitzer in: Aachener Kunstblätter IV/VI, S. 83 u. Abb. 80/81. — H. Reiners, Die Kölner Malerschule, 1925, S. 237 u. Abb. 281/82. — H. Kisky, Der Meister des Aachener Altares, in: Kölner Maler der Spätgotik (Der Meister des Bartholomäus-Altares, der Meister des Aachener Altares), Katalog zur Ausstellung im Kölner Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1961, S. 44 ff. — A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, V, Köln i. d. Zeit von 1450 bis 1515, München/Berlin 1952, S. 120 f. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 300.

Durch eine eigenartige Vermengung architektonischer und landschaftlicher Elemente schafft der Künstler ein Szenarium, auf dem nach Art der Mysterienspiele die Passionsgeschichte in kontinuierlicher Abfolge dargestellt wird. Die Bilderzählung beginnt in der linken oberen Bild-ecke mit dem Gebet am Ölberg und der Gefangennahme Christi. Die mit feinem Wirklichkeits-sinn gestaltete Landschaft ist gegen die darunter befindliche Geißelungsszene durch einen Puttenfries abgegrenzt. Der Erlöser sinkt unter den Schlägen der Schergen zusammen. Doch kaum hat das Auge Muße, sich in die Details zu vertiefen, denn Folterknechte und Geißelsäule, der prächtig gekleidete Pilatus und der gemarterte Christus wirken nur als Teile eines die ganze Bildfläche überziehenden Formen- und Figurenkanons, der in einem horror vacui keine Stelle ungenutzt läßt, um die bunte Fülle der Geschehnisse in epischer Breite darzustellen. So wirkt die große Säule, die die Gefangennahme und Geißelung gegen die Dornenkrönung und das Ecce Homo abgrenzt, weniger als Architekturelement. Sie gehört vielmehr zu einer Hilfskonstruktion, die die einzelnen Passionsszenen von einander abteilt. Dies wird um so deutlicher, wenn

man die Architektur mit den Figuren zusammensieht. Sie steht in keinem echten Bezug zu ihnen und folgt ihren eigenen Proportionsgesetzen. Die präfigurativen Gestalten des Jonas und des David, die als Architekturplastik die Dornenkrönung rahmen, sind unverhältnismäßig groß und gehören unterschiedlichen Stilepochen an. Fast berühren sie den oberen Bildrand, der kühn durch die phantasievolle Baukulisse hindurchgeführt ist und es dem Auge nicht gestattet, ihren Gesamtzusammenhang zu erraten. Wie in einer Loge erscheinen über der Dornenkrönung die Zuschauer. Gesondert unter einem Rundbogen die Gestalt eines alten Mannes, in dem man im Vergleich mit anderen bekannten Selbstbildnissen auf Tafeln des gleichen Künstlers ein Porträt des Meisters selbst erblicken darf. Auch der Dornenkrönung und dem Ecce Homo verleiht der Maler durch die prachtvollen Gewänder der Assistenzfiguren, die leuchtende Farbigkeit in der Kleidung der Schergen und den metallischen Glanz vergoldeter Zierarchitektur einen prächtigen Rahmen. Seine hohe Fähigkeit der Menschencharakterisierung dokumentiert er vor allem in der Gruppe, die auf die Worte des Pilatus »Sehet, welch ein Mensch« mit dem »Kreuzige ihn« antwortet. Erinnerungen an Figuren aus Antwerpener Schnitzaltären werden lebendig. Kühn versucht der Künstler, das Problem der Rückenfiguren zu lösen. Daß dies nicht an allen Stellen gelingt, mag an der Neuartigkeit des hier zu bewältigenden Formproblems liegen. Architektur und Landschaft, Rückenfiguren und Ansätze zur Zentralperspektive innerhalb einzelner Szenen erwecken dennoch nicht den Eindruck der Tiefenräumlichkeit.

Bei der Beurteilung der Tafeln muß das heute fehlende Mittelbild, das sicherlich einer Kreuzigung vorbehalten war, mit berücksichtigt werden. So etwa sind die Fluchtlinien der Architektur in beiden Teilen auf dieses Zentrum hin bezogen. Doch nicht nur die formale Betrachtung hat von dieser einstigen Mitteltafel auszugehen, auch das inhaltliche Anliegen wird erst ganz sinnfällig, wenn man die Kreuzigung als das große Erlösungswerk erkannt hat, aus dem heraus die Szenen in den Seitenflügeln ihren Sinn erhalten. Die Auferstehung, der Gang der Frauen zum Grab, das Brotbrechen in Emmaus, der ungläubige Thomas und die Himmelfahrt werden im rechten Bildflügel geschildert. Der Künstler ist hier in der Komposition großzügiger gewesen. Natur und Architektur treten in engere Wechselbeziehungen, ja es kommt vor, daß die mit Grasnarbe bedeckten Felsen, daß Buschwerk und Bäume in die Architektur hineinragen. Der auferstandene Christus in rotem Mantel und weißem Lendentuch hält das Siegeszeichen des Kreuzes in seiner Linken. Ein Engel hat den schweren Stein gefaßt und das Grab geöffnet. Die Wächter sind in tiefen Schlaf gesunken, nur der eine hat den Kopf erhoben, als träume er mit geöffneten Augen. In der prunkvollen Tracht des beginnenden 16. Jahrhunderts nahen sich die drei Marien mit den Salbgefäßen. Aus den Hügeln der Hintergrundslandschaft erhebt sich ein kapellenartiger Raum, in dem Christus mit den beiden Jüngern zu Tisch sitzt, während sie ihn am Brotbrechen erkennen. In der phantasievollen Architektur, die die rechte Bildhälfte bestimmt, haben sich die Jünger versammelt. Christus ist unter sie getreten und führt die rechte Hand des knienden Thomas zur Seitenwunde empor. Durch die geöffneten Arkaden des kirchenartigen Raumes, unter dessen Architekturplastik die Figur des Moses die mittlere Bildachse bestimmt, schaut man auf einen Hügel, zu dessen Füßen sich Maria und die Apostel versammelt haben, während die Gestalt Christi in die Wolken emporschwebt. Eine unersättliche Freude an farbiger Detailschilderung birgt auf diesen Bildern die Gefahr der Verzettlung in sich.

Der Künstler der Aachener Altartafeln wurde erstmals von M. J. Friedländer in seiner Bedeutung erkannt. E. Buchner hat 1950 vorgeschlagen, den Künstler auf Grund eines seiner Hauptwerke »Meister der Hardenrath-Kapelle« zu nennen. Er ist ein Kölner gewesen, der die Szenen der Heiligen Schrift gern in seine Heimatstadt verlegt hat. Der sogenannte »Aachener Altar« in der Domschatzkammer, dem er seinen Namen dankt, hat ursprünglich in der Karmeliterkirche am Kölner Waidmarkt gestanden und gelangte erst im 19. Jahrhundert nach Aachen. Deutlich verraten auch die Tafeln im Suermondt-Museum die Anregungen, die der Künstler aus dem Werk der späten Kölner Malerschule aufgenommen hat. Man denkt an den Meister des Bartholomäus-Altars und den Meister der hl. Sippe, den Meister der Ursula-Legende und von St. Severin. H. Reiners



hat das ihnen allen Eigentümliche treffend umschrieben: jene wohltemperierte, liebenswürdig-freundliche Tonart, die stets dem Schmuckhaften zugetan ist und das Heftig-Bewegte zwar nicht immer negiert, aber doch stets zu überspielen versucht. Die Lust an übertriebener Charakterschilderung hat dem Meister der Aachener Tafeln die Bezeichnung eines Volkspredigers (A. Stange) eingetragen. Die Kunst des Derick Baegert von Wesel und seines Schülers Jan Joest von Kalkar scheint ihm vertraut gewesen zu sein. Die beiden Aachener Passionstafeln hat H. Kisky mit guten Gründen dem späten Werk des Meisters eingefügt. Nun lassen sich Entlehnungen aus der Dürer-Graphik nachweisen. Die Thomas-Szene beispielsweise setzt die Kennt-



nis von B. 49 der kleinen Holzschnitt-Passion von Dürer voraus. In der Ecce-homo-Gruppe wurde B. 9 benutzt, dem Malchus begegnet man in Dürers B. 27 wieder. Innerhalb seiner eigenen Entwicklung zeigen die Aachener Tafeln, wie weit sich der Künstler von der Tiefenräumlichkeit und der plastischen Modellierung seiner frühen Werke entfernt hat, um eine Bildeinheit von flächenhafter Wirkung, ein »Gewebe aus Figuren und Szenen« (Kisky) zu gewinnen. Seine Kunst ist schillernd und zwiespältig, dennoch von unverwechselbarer Eigenart, wie es die Kölner Ausstellung des Jahres 1961 bewiesen hat. Die Aachener Tafeln werden um 1520 datiert und sind damit Zeugnisse spätester mittelalterlicher Malerei in der Domstadt.





Die Geburt Christi und die Flucht nach Ägypten

(Zwei Flügel eines Klappaltars, auf den Außenseiten die Darstellung des Sündenfalles.)

Kreis des JAN JOEST VON KALKAR (Maler in Kalkar und Haarlem, gest. 1519 in Haarlem, nachweisbar seit 1505. In diesem Jahr bekam er den Auftrag für die Flügelgemälde des Hochaltars in Kalkar, wohin er vermutlich von auswärts gekommen ist.)

Öl auf Holz. — H 190 cm, B 103 cm. — Geschweiffter Abschluß. — Stiftung Weber-van Houtem 1886. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 236.

Im Zentrum des Altarflügels mit der »Anbetung« kniet Maria in andächtiger Verehrung des Kindes. Es liegt, umgeben von einer Lichteureole, auf einem Mantelende der Mutter. Das feingzeichnete, zarte Gesicht der Madonna ist von einem weißen Schleier gerahmt, ihre Augen sind auf das Kind gerichtet, die Hände betend erhoben. Ein weiter blauer Mantel umhüllt die Gestalt. Ochs und Esel, die auf dem Fliesenboden der Stallruine ruhen, wärmen das Neugeborene mit ihrem Atem. Zur Rechten kniet im Mittelgrund der hl. Josef. Über der Hauptgruppe schweben drei kostbar gewandete Engel. In einem Bogen der Stallruine zur Linken erscheint die Gestalt eines Hirten. Die Art des Fachwerks und der Fensteröffnungen des Stalles erinnert an Dürers Kupferstich der »Geburt Christi« aus dem Jahre 1504. In der Architekturkulisse vermengen sich Elemente heimischer Fachwerkhäuser mit versatzstückartig angeordneten Baugliedern südländischer Renaissance. In der hügeligen Hintergrundslandschaft sieht man kleinfigurige Szenen mit den Darstellungen des Moses, dem Gott im feurigen Dornbusch erscheint, Gideons, der vor dem weißen Vlies kniet, Mariens, die in einem Renaissancetempelchen die Botschaft Gabriels empfängt, sowie der Hirten, denen Engel die frohe Botschaft verkünden.

Die Tafel mit der Flucht wird bestimmt von der Gruppe der hl. Familie. Josef schreitet voran. Seine Meßplatte benutzt er als Wanderstab, mit der Rechten hat er seine Säge geschultert, an der ein Korb mit weiterem Handwerkszeug hängt. Josef hat den Kopf zurückgewandt und blickt auf Maria, die mit verhärmtem Antlitz auf dem Esel reitet und dem Kind die Brust reicht. Wiederum ist im Hintergrund eine phantasievolle Landschaftskulisse aufgebaut, in deren kühn-geräumten Felsformationen man die Gesetzgebung auf Sinai sowie die um den erzürnten Moses und das goldene Kalb versammelten Kinder Israels sieht. Weiterhin erkennt man die Legende mit den Schnittern (vgl. S. 199) sowie ein Götzenbild, das beim Vorüberziehen der hl. Familie von seinem Podest herabstürzt.

Auf den Außenseiten der Altarflügel erscheinen in einer lieblichen Landschaft die sich einander zuwendenden Figuren der ersten Menschen. Die Schlange, die sich vom Baum herabwindet, hat Eva den Apfel gegeben, den sie Adam darreicht. Die Erschaffung der Eva sowie die Vertreibung aus dem Paradies sind in kleinerem Maßstab als Nebenszenen der Komposition eingefügt.

SÜDDEUTSCHLAND IM 15. UND 16. JAHRHUNDERT

Maria

MEISTER DES BAMBERGER ALTARS (Nürnberger Schule. Benannt nach dem Bamberger Altar von 1429 im Bayerischen National-Museum zu München. Vermutlich hat er einen Werkstattbetrieb in Nürnberg gehabt.)

Tempera auf Kiefernholz. — H 106 cm, B 42 cm. — Oben und unten beschnitten. — Bruchstück einer Heimsuchungsdarstellung von einem Marienaltar aus Langenzenn. (Zugehörigkeit zu diesem Altar, zu dem Gebhardt a. a. O. bereits vier Fragmente nachgewiesen hatte, von Zimmermann erkannt auf der Ausstellung Nürnberger Malerei 1350 bis 1450, Nürnberg 1931). — Erworben 1911 im Aachener Kunsthandel. — Ehemals Sammlung Clemens-Lagemann, Erfurt. — Vorher Aachen, Sammlung Franz Vossen. — Literatur: Katalog der



kunstgewerblichen Ausstellung zu Erfurt 1903 »Fränkische Schule um 1450«. — Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg. Stud. z. Dtsch. Kstg., H. 103, Straßburg 1908, S. 51 ff. — Aachener Kunstblätter IV/VI, 1911, S. 79, Abb. 78. — Katalog der Ausstellung Nürnberger Malerei 1350 bis 1450, Nürnberg 1931, Nr. 45 e. — A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, IX, Franken, Böhmen und Thüringen-Sachsen in der Zeit von 1400 bis 1500, München u. Berlin 1958, S. 15. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 304.

Als Teil einer Heimsuchungsdarstellung folgt die Aachener Tafel dem Bildtyp der »Maria in der Hoffnung«. So erscheint das winzige Kindlein als »gebenedeite Frucht ihres Leibes«, von einem Strahlenkranz umgeben in einer Darstellung, wie sie seit dem Zeitalter der Mystik beliebt war. Die Aachener Tafel gehört zu einem Marienaltar, von dem sich die »Vermählung Mariens«, die obere Hälfte der »Zurückweisung von Joachims Opfer« und die »Begegnung an der Goldenen Pforte« in der Stadtkirche zu Langenzenn erhalten haben. Die Hauptgruppe des »Tempelgangs« und die »Darstellung im Tempel« gelangten in süddeutschen Privatbesitz. A. Stange erkennt die Hand des Meisters in einigen Marienköpfen, während er große Teile der Malerei in ihrer »etwas monotonen und leeren, mitunter auch etwas derben Form« als Arbeit von Gehilfen bezeichnet. Aufgrund der Architektur- und Raumauffassung datiert er den Altar in die dreißiger Jahre des 15. Jahrhunderts.

Hinterfangen von einem großen tellerförmigen Nimbus, ist das Antlitz Mariens leicht nach links gewandt. Ein Kopftuch ist über das blonde Haar gelegt, das die lieblichen Züge umrahmt. Die Madonna trägt ein blaues Kleid und einen in lichtem Blau aufgehellten, rotgefütterten Mantel mit gelb abgesetzter Bordüre. Die rechte Hand ist erhoben, die linke erfaßt den Mantelsaum. Eine rundbogige Architektur, die große Flächen des Goldgrundes sichtbar werden läßt, dient der Gestalt der Gottesmutter als Gehäuse.

130

Die Beschneidung Christi

MEISTER DES TUCHER-ALTARES (Nürnberger Schule, um 1450; der Meister benannt nach dem von ihm geschaffenen Flügelaltar der Familie Tucher, der sich seit dem 19. Jahrhundert in der Liebfrauenkirche zu Nürnberg befindet.)

Öl auf Nadelholz. — H 101 cm, B 90 cm. — Tafel allseitig verkleinert. — Stiftung Weber-van Houtem 1886, vordem im Besitz der bayerischen Krone. — Literatur: Thode, Die Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jh., 1891 S. 72 u. 77. — Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Straßburg 1908, S. 162, T. XXVIII. — Katalog der Ausstellung Nürnberger Malerei 1350–1450, Nürnberg 1931, Nr. 64. Hier wird die Aachener Tafel an den Beginn der Tätigkeit des Meisters um 1440 gesetzt. — A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik IX, Franken, Böhmen und Thüringen-Sachsen in der Zeit von 1400 bis 1500, München u. Berlin 1958, S. 30, Abb. 51. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 312.

Der Hohepriester sitzt auf einem schräg ins Bild gestellten gotischen Stuhl und hält mit seinen verhüllten Händen den Christusknaben. Ein gelbes Gewand mit hebräischen Schriftzeichen ist über das rote Kleid des Priesters gelegt. Eine weiße Haube, ebenfalls mit hebräischen Buchstaben geziert, bedeckt das Haupt. Die Züge sind holzschnittartig markant durchgebildet. Die Augen sind auf das Kind gerichtet. Ein schwarzer Bart umgibt Kinn und Wangen. Ein anderer Jude in blauem Mantel, rotgepunktetem Gewand und gelber, schärpenartig drapierter Schürze ist niedergekniet, um mit dem Messer in seiner Rechten die rituelle Handlung zu vollziehen. Die turbanartige Kopfbedeckung ist tief über Stirn und Augen gezogen. Der Jesusknabe mit dem vollen, ängstlichen Gesichtchen, dem blonden Lockenhaar und dem großen goldenen Teller-nimbus ist in voller Frontalität gegeben. Er wird vom Hohepriester über eine goldene Schüssel gehalten. Ein großer gotischer Stuhl mit Brokatkissen steht rechts im Vordergrund. Ein weiterer Priester erscheint hinter der Gruppe. Er hält ein geöffnetes Buch in seinen Händen, aus dem er rituelle Texte vorliest. Sein dickes fleischiges Gesicht ist von einem gelben Kopftuch gerahmt.



Auf der Nase sitzt ein Kneifer, der Mund ist im Sprechen leicht geöffnet. Über die Lehne eines Stuhls, über die ein Goldbrokattuch gehängt ist, schaut Josef dem Vorgang zu. Neben ihm wird der Kopf Mariens sichtbar.

Die großen Figuren füllen fast die ganze Bildfläche und lassen nur wenig von dem ornamentierten Goldgrund sichtbar werden. Die Räumlichkeit ist noch ungeklärt. Freude an schöner Stofflichkeit, leuchtendem Kolorit und bis zur Übertreibung reichende Charakterisierung sind für den Meister des Aachener Altarflügels typisch. Aufgrund des Vergleiches mit anderen Werken des Meisters nimmt A. Stange an, daß die Unruhe der Komposition und die derbere Formenbehandlung der Aachener Tafel die Arbeit eines Gehilfen verrät, der vermutlich seine Schulung in der Werkstatt des Meisters der Münchener Domkreuzigung erhielt.



Der segnende Christus

Werkstatt des HANS HOLBEIN d. Ä. (geb. vermutlich zwischen 1460 und 1470 in Augsburg, gest. 1524 in Isenheim.)

Öl auf Lindenholz. — H 81 cm, B 59 cm. — Vermächtnis Stiftspropst Dr. Kaufmann 1920. — Literatur: Aachener Kunstblätter XI, 1924, S. 14 u. Abb. 3. — C. Beutler, Die spätgotische Tafelmalerei Hans Holbeins d. Ä. und Sigismund Holbeins und ihre Werkstatt, Diss. Bonn 1953. — A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, VIII, Schwaben in der Zeit von 1450 bis 1500, München u. Berlin 1957, S. 64. — N. Lieb u. A. Stange, Hans Holbein der Ältere, Berlin 1960, S. 13, S. 59, Abb. 4. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 202.

Streng frontale Ansicht zeichnet das Brustbild Christi aus. Das symmetrisch ovale Gesicht wird von weichfallendem, goldgelb gehöhtem Haar gerahmt. Strahlenbündel sind an die Stelle des tellerförmigen Nimbus getreten. Mittelscheitel, gerader Nasenrücken und der in zwei Spitzen auslaufende Kinnbart bilden eine Symmetrieachse. Die Gesichtszüge sind unbeweglich, die weit geöffneten Augen in die Ferne gerichtet. Segnend hat Christus die Rechte erhoben, die Linke ruht auf der vom Kreuz überhöhten Erdkugel. Auf der Halsborde des Gewandes liest man die Worte: SALVATOR · MUNDI · SALVA · NOS · DNE ·

Die Aachener Tafel wiederholt ein eigenhändiges Bild Holbeins des Älteren, das in den frühen 90er Jahren des 15. Jahrhunderts entstand und rückseitig mit einem »H« signiert ist (Privatbesitz). Im Typ folgt es einem Vorbild aus dem Kreis des Rogier van der Weyden oder des Dirk Bouts.

Himmelfahrt der hl. Maria von Ägypten

SCHWABEN, Ende des 15. Jahrhunderts

Öl auf Kiefernholz. — H 91 cm, B 56 cm. — Schwaben, ausgehendes 15. Jahrhundert. — Vermächtnis Dr. Franz Bock 1899. — Literatur: H. Scheibler in: Aachener Denkschrift 1903, S. 29 (hier als »kölnisch um 1450« bezeichnet). — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 471.

Vor tiefblauem, goldgestirntem Himmel schwebt die Heilige, von Engeln gestützt, zum Himmel empor. Ein goldener Nimbus hinterfängt ihr Haupt. Lockiges Haar rahmt das Antlitz mit den niedergeschlagenen Augen, dem langen, geraden Nasenrücken und dem kleinen Mund. Braune Haare bedecken fellartig den ganzen Körper der Heiligen, nur Brüste, Hände und Füße zeigen Fleischfarbe. Betend hat Maria von Ägypten die Hände erhoben, während die Engel sanft ihre Arme und Füße unterstützen. Von Grasnarben bedeckte Felsblöcke sind links und rechts versatzstückartig übereinandergeschichtet und leiten zu einer in Grisailletönen gemalten Architektur über, die fensterartig das Bild rahmt.





133

Ecce Homo

HANS HOFFMANN (gest. 1592 in Prag, Hauptvertreter der süddeutschen Dürer-Kopisten)

Öl auf Eichenholz. — H 47 cm, B 39 cm. — Literatur: F. Kuetgens, Ein Ecce-Homo-Bild, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Band XVI, Köln 1954, S. 213 ff. — 1952 aus Jülicher Privatbesitz erworben.

Der Blick des Schmerzensmannes ist aus dem Bild auf den Betrachter gerichtet. Die vielfältig verschlungene Dornenkrone hat sich tief in das reiche Haar Christi gesenkt. Vom Bildrand überschritten, rahmen fratzentartige Gesichter von Schergen und Spöttern das leidvolle Antlitz des Erlösers.

F. Kuetgens hat eine Reihe von verwandten Bildern zusammengestellt. Er weist nach, daß es sich bei der Aachener Tafel um eine Kombination aus Vorlagen Albrecht Dürers und Quentin Massys handelt. So geht der Christustyp mit der sorgfältig gemalten Dornenkrone auf Dürer¹ zurück, während die Büttel-Gestalten, »die mit geifernder Wut, mit zügelloser Frechheit und satanischer Lust agieren«, in der Bildwelt Massys beheimatet sind.

¹ vgl. K. Steinbart, Albrecht Dürers Schmerzensmann von 1511 als christomorphes Selbstbildnis, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 14. Bd., Berlin 1951, S. 32 ff.



134

Die Kreuztragung

NICOLAUS ALEXANDER MAIR (Maler in Landshut, gest. 1520.)?

Öl auf Eichenholz. — H 16,5 cm, B 12 cm. — Stiftung Dr. Franz Bock.

Aus einem Stadttor drängt der Zug, der den Verurteilten nach Golgatha geleitet. Unter der Last des Kreuzes ist Christus in die Knie gesunken. Sein schmerzgezeichnetes Gesicht ist dem Betrachter zugewandt. Die Wellen des Haares fließen unter der Dornenkrone über den Nacken auf die Schultern herab. Der faltenreiche nahtlose Rock ist mit einem Strick gegürtet, den ein Scherge um seine rechte Hand gewickelt hat. Mit dem rechten Fuß tritt er den kreuztragenden Christus. Ein anderer Kriegenknecht hat seine Haare ergriffen und schlägt mit einem Stecken auf ihn ein. Simon von Cyrene, ein vierschrotiger glatzköpfiger Greis, hat helfend den Längsbalken des Kreuzes ergriffen. Maria und der Lieblingsjünger, gefolgt von den drei frommen Frauen, beschließen den Zug. Der Weg führt an einem Wiesensaum mit Maiglöckchen, Spitz-



wegerich und anderen symbolhaft zu deutenden Pflanzen vorüber und leitet den Blick in die Tiefe, wo die beiden Schächer von Kriegsknechten zum Golgathahügel, den man mit seinen drei Kreuzen in der Ferne gewahrt, geführt werden. Der Bildtyp ist im 15. Jahrhundert weit verbreitet. Die Rückseite der kleinen Tafel zeigt die Figuren des hl. Augustinus und des Ritters Georg. Augustinus trägt Pontifikalgewandung und deutet mit dem Zeigefinger der linken Hand auf das Kindlein zu seinen Füßen, das eifrig bemüht ist, das Wasser des Meeres mit einem Löffelchen in eine kleine Sandgrube zu schöpfen. Georg trägt auf dem Brustharnisch das Feldzeichen des Kreuzes. Der Blick des Heiligen ist auf ein Ungeheuer gerichtet, auf dem er sieghaft steht. Seine Lanze hat er tief in den Schlund des Drachens gestoßen.



135

Zwei Szenen aus der Geschichte Johannes des Täufers

WOLF TRAUT (geb. um 1478 zu Nürnberg, dort gest. 1526. Schüler und Gehilfe seines Vaters Hanns, der mit Dürer in Wolgemuts Werkstatt, später wahrscheinlich bei Albrecht Dürer tätig war. Urkundlich 1512 in Nürnberg erwähnt.)

Öl auf Nadelholz. — Gegenstücke. — H 70 cm, B 48,5 cm. — Ehem. Slg. Pastor Rocca, Richterich. — In der Komposition weitgehende Verwandtschaft mit Dürers gleichnamigen Holzschnitten B 125 (1510) u. B. 126 (1511). — Datiert 1514. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 521 u. Nr. 522.

Enthauptung des hl. Johannes

Vor einem großen grauen Steinblock kniet mit gefesselten Händen Johannes. Soeben hat der leuchtend gelb gekleidete Henker mit dem Schwert sein grausiges Werk vollzogen und legt das Haupt des Heiligen in die von Salome bereitgehaltene Schüssel. Die Tochter des Herodes trägt ein modisches rotes Gewand mit Brokat- und Perlenschmuck. Eine Krone weist auf ihre adelige Herkunft. Zwei Hofdamen begleiten sie. Zur Linken erblickt man hinter dem Henker zwei diskutierende Männer. Kostüme und Architektur verlegen die Szene in die Zeit des frühen 16. Jahrhunderts.



Salome überbringt das Haupt des Täufers

Mit unbeweglichem Gesicht überreicht Salome ihrer Mutter die Schüssel mit dem Haupt des Heiligen. Herodias und Herodes sitzen bei Tisch. Ein leuchtend roter Baldachin vor einer Gitterschranke schließt die Szene gegen den blauen Himmel zu ab. Herodias trägt ein braun-goldenes, zeitgenössisches Gewand mit Perlbesatz und einen kostbaren Halsschmuck. Herodes blickt bestürzt auf die »Johannesschüssel«. Sein Greisenantlitz wird von weißem Haar und Bart gerahmt. Der Tisch ist weiß gedeckt, Goldgefäße, ein Nuppenglas, Brot und Eßgerät sind stilllebenhaft zusammengefügt. Im Vordergrund stehen in einem mit Wasser gefüllten Bottich zwei große Weinkannen. Ein Mann mit Turban und eine junge Frau folgen Salome zum Tisch ihrer Eltern.



LUCAS CRANACH d. Ä. (geb. zu Kronach in Franken 1472, gest. 1533 zu Weimar.)

Öl auf Pappelholz. — H 72 cm, B 56 cm. — Leihgabe der Staatlichen Museen Berlin 1884. — Sammlung B. Suermondt 1874. Dorthin über den Kölner Kunsthandel aus England gekommen. — Literatur: Flechsig, Cranachstudien, 1900, S. 274. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 104.

Judith ist als vornehmes Bürgermädchen der deutschen Renaissance dargestellt. Ihr Haar wird durch einen netzförmigen, perlenbesetzten Kopfschmuck zusammengehalten. Das feine Gesicht mit den langen, schmalen Augen unter den schrägen Brauen setzt sich in der für Cranach charakteristischen Weise scharf gegen den dunklen Grund ab. Porzellanhaft fein ist die Epidermis gegeben. Der Mund ist zart geschwungen, das linke Ohr auffallend groß gebildet. Auf ein kostbares Halsband sind als besonders eigenartiger Schmuck goldene Erbsenschoten mit eingelegten Perlen aufgearbeitet. Über dem feingefältelten Miedereinsatz liegt eine breite, doppelt geflochtene Kette. Das Leibchen ist aus Goldbrokat, die geschlitzten Ärmel aus tiefrotem Samt und lichtroter Seide. In großen Parallelfalten ist der rote Samtrock drapiert. Auf einer Brüstung liegt das Haupt des Holofernes, das Judith mit der behandschuhten Linken hält, während die Rechte noch den schön verzierten goldenen Griff des Schwertes umfaßt. Oberhalb der Brüstung liest man über der geflügelten Schlange die Zahl 1531.

DIE NIEDERLANDE UND FLANDERN IM 17. JAHRHUNDERT

PIETER LASTMAN (geb. 1583 in Amsterdam, dort gest. 1633.)

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

Vor dem Backsteingemäuer der Stallruine, die zusammen mit einer Felsgruppe als Kulisse des buntbewegten Treibens dient, sitzt Maria in kirschrotem Gewand und blauem Mantel. Auf dem Schoß hält sie das Kind und bietet es dem niedergeknieten Melchior zur Verehrung dar. Der König ist eine schöne Greisengestalt mit ausdrucksvollen Gesichtszügen und langwallendem Bart. Über dem prachtvollen Mantel aus Goldbrokat trägt er einen Hermelinpelz. Auf dem Boden liegt die turbanartige Kopfbedeckung mit dem goldenen Zepter. Um die zentrale Gruppe herum stehen die beiden anderen Könige. Orientalisch kostümierte Männer in Brustharnisch und tiefrotem Samtgewand schließen das Bild nach vornezu ab. Die Variation des Rots bildet ein farbiges



Leitmotiv des Bildes. Die Mittelachse der Komposition bestimmt der Mohrenkönig, dessen hochaufrechte Gestalt im weißen Gewand und farbigen Turban durch die Hintergrundsarchitektur besonders betont wird. Von erlesener farbiger Delikatesse sind die beiden Negerknaben seines Gefolges in ihren violett-rosa Gewändern. Assistenzfiguren, auf deren Gesichtern sich das Geschehen in Staunen, Furcht, Skepsis und Verehrung spiegelt, schließen den Kreis. Naturalistisch gemalte Pflanzen und ein Hund dienen als Vordergrundsstaffage. Auf enger Vordergrunds Bühne hat Lastman die Anbetung des Kindes wie ein geschickt inszeniertes lebendes Bild arrangiert. Nach rechts zu öffnet sich die Kulisse und gibt den Blick auf eine in helles Licht getauchte Landschaft mit überwucherten und von Pflanzen eingesponnenen Tempelruinen frei. Man sieht das Gefolge der Könige heranziehen und wird Zeuge, wie Diener eine riesige Schatztruhe öffnen, um ihr kostbare Tücher und glänzende Geschmeide zu entnehmen.

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

Porträt Rembrandts

GERHARD DOU (geb. 1613 in Leiden, dort gest. 1675, von 1628 – 1631 Schüler Rembrandts.)?

Öl auf Eichenholz. – H 27 cm, B 20 cm. – Ehemals Sammlung Steiger.

Das Porträt zeigt Rembrandt in den Jahren der Anerkennung und des Reichtums. Dou schildert seinen Lehrer als den Malerfürsten Amsterdams mit schwarzem Samtbarett, auf dem nur ein kleiner kostbarer Perlschmuck einen vornehmen Lichtakzent setzt. Rembrandt trägt einen Samtmantel mit Pelzkragen. Sein stolzer Blick ist aus dem Bild heraus auf den Betrachter gerichtet. Stirn und Augen liegen im Schatten des Barett, während Nase und Wangenpartie vom Licht modelliert werden. Die linke Hand ist leicht angehoben, die rechte bleibt im Dunkeln. In der Porträtauffassung hat dem Rembrandtschüler das große Vorbild des Raffaelschen Castiglione-Bildnisses vorgeschwebt. Die Farbskala ist auf Schwarz- und Braunwerte beschränkt, die sich nur im Gesicht zu lichten Inkarnattönen aufhellen.





139

Studie zu einem Christus

REMBRANDTSCHULE

Öl auf Eichenholz. — H 38 cm, B 29 cm. — Sammlung Neven, Köln 1879 als Rembrandt. — Stiftung B. Suermondt 1882. — Kat. 1883, Nr. 113. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 414.

Vor grauem, räumlich unbestimmbarem Grund wird die Halbfigur Christi sichtbar. Der Kopf ist leicht nach links gewandt, die rechte Gesichtshälfte wird durch das auftreffende Licht betont. Üppiges, gelocktes Haar umgibt das schöne, ernste Antlitz mit den im Schatten liegenden Augen und dem dünnlippigen, von einem Bart gerahmten Mund. Christus trägt über dem weißen Unterkleid ein graubraunes, fülliges Gewand. Eine bildparallel verlaufende Brüstung, hinter der sich die Hände verbergen, schließt das Bild nach vorne ab. Die kleine Aachener Tafel knüpft an Rembrandts Studienköpfe Christi aus den späteren fünfziger Jahren an. Vor allem wird man den Studienkopf der ehem. staatl. Museen in Berlin (um 1656 – 1658) bei dem Maler unseres Bildes als bekannt voraussetzen dürfen. Auch der Christus der Sammlung Kann, Paris (um 1659) könnte der Aachener Tafel als Vorbild gedient haben.



140

Bildnis einer jungen Dame

JAN ANTHONISZ VAN RAVESTIJN (geb. 1572 (?) im Haag, dort begraben 1657. Tätig im Haag.)

Öl auf Eichenholz. — H 50 cm, B 45 cm. — Sammlung Prinz Demidof, San Donato bei Florenz, 1881 (als »Gov. Flinck«, die Jahreszahl 1620 war in 1626 gefälscht). — Stiftung B. Suermondt 1882. — Kat. 1883, Nr. 145 als »Cornelis de Vos«. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 410.

Das anmutige Gesicht des Mädchens ist von einer durchsichtigen Spitzenhaube gerahmt. Ihr Blick ist auf den Betrachter gerichtet und scheint ihm zu folgen, wohin immer er sich wendet. Kostbare Perlen im Haar, an der Haube angebrachte Goldgehänge und eine vielfach um den Hals gelegte goldene Kette bilden den Schmuck der Porträtierten. Ein großer Mühlsteinkragen, weich und duftig gemalt, steht farbig und materiell in wirkungsvollem Kontrast zu dem schwarzen Seidendamast des Mieders und der wie Porzellanmalerei wirkenden Struktur der Ärmel. Eine Inschrift in der rechten oberen Bildhälfte lautet: Aetatis 16 Ao 1620.



141

Bildnis des Geschichtsschreibers Pieter Christiansz Bor (1559 – 1635)

FRANS HALS (geb. in Antwerpen 1580/81, gest. in Haarlem 1666.)

Öl auf Kupfer. — H 29 cm, B 24 cm. — Stiftung B. Suermondt. — Von dem Bildnis des Pieter Bor gibt es in der gleichen Fassung mehrere Exemplare. Am bekanntesten ist das des Museums Boymans in Rotterdam (Holz 24 : 20,5), das 1864 bei einem Brande des Museums zugrunde ging und von dem eine dem Museum 1895 geschenkte Kopie (Kat. 1907, Nr. 107) besteht. Hofstede de Groot kannte (schriftliche Mitteilung 1930) weitere vier Exemplare, zwei erwähnt er in H d G III, S. 50, Nr. 160. — Das verbrannte Bild des Museums Boymans wurde bisher als Original angesehen. Da aber kein Vertreter der modernen Kunstwissenschaft dieses Bild gekannt und kritisch untersucht hat, ist es zweifelhaft, ob die Annahme berechtigt ist. — Ein Stich von A. Matham (Abb. bei Bode und Binder, Frans Hals II, 1914, T. 192 b) zeigt ebenso wie das Rotterdamer Bild die Jahreszahl 1634. — Auf dem Stich fehlt das aufgeschlagene Buch. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 181.

Vom Betrachter durch einen ovalen Architekturrahmen getrennt, wendet sich der Geschichtsschreiber Pieter Christiansz Bor wie zum Gespräch einem imaginären Partner zu. Ein schwarzes Käppchen bedeckt den Kopf. Die lebendigen, schmalen Augen liegen unter einer hohen Stirn, die Pupillen sind nach rechts gewandert und tragen zur Spontaneität des Gesamteindrucks entscheidend bei. Unter der klobigen Nase ein breitlippiger, geöffneter Mund. In schönem Kontrast zu den aus dunklen Grautönen gewonnenen Valeurs des Gewandes steht das lichte Weiß des Mühlsteinkragens. Die Rechte ist erhoben und hält einen Federkiel. Auch in der Haltung der Hand wird vom Künstler wiederum der »fruchtbare Augenblick« festgehalten, in dem die vom Licht getroffene Hand formal ein echtes Gegengewicht zum Kopf des Dargestellten bildet. Im nächsten Moment wird sich die Feder auf das Buch gesenkt haben. Trotz des »Augenblicklichen«

der Haltung ist nichts dem Zufall überlassen. Das schäumende Weiß der Blätter des aufgeschlagenen Buches, der Inkarnatton der Hand, das Grau der Ärmelstulpe, die feine Diagonale der Feder, das von lichtem Weiß bis zu mattestem Perlglanz reichende Farbvaieur des Kragens, die gesunden Inkarnattöne des Gesichtes, dies alles von der kleinen runden Kappe nach oben abgeschlossen und durch das dunkle Gewand vor dem ocker-braunen Grund tektonisch verfestigt, klingt zu einer erlesenen Komposition zusammen. Spontan wie die Haltung des Porträtierten ist der Pinselauftrag. In impressiver Manier sind die Farben ins Bild gesetzt, lebendig, an keiner Stelle fest begrenzt, lichtgesättigt an der einen, schattengetränkt an der anderen Stelle. Das ineinandergeschobene Monogramm FH erscheint als Künstlersignatur, eine Aufschrift auf dem Rahmenoval Aeta 75 Ao 1633 gibt die Jahreszahl und das Alter des Dargestellten an.



142

Das Innere der Groote Kerk in Dordrecht

AELBERT CUYP (geb. in Dordrecht 1620, dort tätig und gest. 1691. Sohn und Schüler des Jakob Gerritsz Cuyp. Beeinflußt von van Goyen.)

Öl auf Eichenholz. — H 41 cm, B 32 cm. — Versteigerung Saceghem aus Gent in Brüssel 1857. — Versteigerung Vic. B. Dubus de Gisignies in Brüssel 1882, Nr. 19. — Stiftung B. Suermondt 1882. — Kat. 1883. Nr. 32. — H d G II, 1908, S. 210, Nr. 744. — Literatur: H. Jantzen, Das niederländische Architekturbild, 1910, S. 107. — W. Bode, Die Meister der holländischen und flämischen Malerschulen, 1919, Abb. S. 213. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 108.

Der Blick in das nördliche Seitenschiff der Dordrechter Großen Kirche gehört zu einer Gruppe von Architekturbildern, wie sie die niederländische Kunst im 17. Jahrhundert besonders geliebt hat. Als bedeutendster Vertreter dieser Malerei gilt Emanuel de Witte, an dessen Kunst sich auch der Schöpfer unseres Bildes geschult haben dürfte. Die weißgetünchten Strebepfeiler, Wände und Gewölbe sind zu Trägern feiner Licht- und Farbstufungen geworden. Diffuses, durch die Nordfenster einfallendes Licht in feinen bläulichen Tonwerten wechselt mit dem verhaltenen Perlgrau der im Schatten liegenden Partien, auf die das Sonnenlicht, das von Osten her auf die Bündelpfeiler auftrifft, weißlich-gelbe Farbakzente setzt. Eine Renaissance-Schmuckfassade, die den Eingang zu einer kleinen Seitenkapelle bildet, sowie der vom Rahmen überschrittene kräftige Rundpfeiler zur Rechten begrenzen die Tafel an den Seiten. Männer im Gespräch, Frauen, Kinder und Hunde sind staffageartig in den Raum hineinkomponiert, ohne jedoch den stillebenhaften Charakter des Bildes zu gefährden.



143

Holländische Flachlandschaft

JACOB VAN RUISDAEL (geb. 1628 in Haarlem, dort gest. 1682)

Öl auf Kupfer. — H 22,5 cm, B 30,5 cm. — Vermächtnis B. Suermondt. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 446.

Weit öffnet sich der Blick in eine niederländische Flachlandschaft mit dünenartigen Erhebungen, kleinen Gehölzen und spitzgiebeligen Bauernkaten. Im Mittelgrund gruppieren sich Windmühlen und Häuser um eine Kirche. Auf einem Gewässer gleiten einige Segelbarken dahin. Den größten Teil der Bildfläche nimmt der Himmel ein, über den die Wolken ziehen. Den Hauptreiz der

kleinen Tafel bildet die Beleuchtung. Durch Wolkenlücken treffen einige Sonnenstrahlen auf die Landschaft, lassen hier ein Feld mit angrenzendem Buschwerk, dort einen Flecken Brachland oder den Spiegel des Kanals aufleuchten und bringen einen wirkungsvollen Hell-Dunkel-Kontrast in das friedvolle Bild.

144

Landschaft mit Kornfeld

JACOB VAN RUISDAEL (geb. zu Haarlem 1628 oder 1629, dort begraben 1682. Sohn von Isaak Ruisdael und Neffe von Salomon Ruisdael. Tätig zu Haarlem und besonders zu Amsterdam bis 1681.)

Öl auf Leinen. — H 37 cm, B 48,5 cm. — Stiftung B. Suermondt 1882. — Kat. 1883, Nr. 122 als »Isaak Ruisdael«. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 477.

Den Vordergrund des Bildes nimmt ein kleiner, schilfumwachsener Teich ein, der vom Rahmen überschritten wird. Eine Gruppe hoher Eichenbäume bestimmt die Uferlandschaft. Hoch ragen die Baumkronen in das Blau des Himmels, vor dem graue und weiße Wolken aufgezogen sind. Durch eine Wolkenlücke trifft ein Sonnenstrahl auf Kornfelder im Mittelgund und läßt die Ähren golden aufleuchten. Zur Linken sieht man zwei Schnitter, einer von ihnen trägt eine leuchtend-rote Jacke. In der linken unteren Bildecke erscheint die Künstlersignatur J Ruisdael.





Rabbiner

GERBRAND VAN DEN EECKHOUT [nach Rembrandt] (geb. in Amsterdam 1621, dort gest. 1674, Schüler und Freund Rembrandts, den er täuschend nachahmte.)

Öl auf Eichenholz. — H 70 cm, B 60 cm (oval). — Sammlung Jacob de Vos jr., Amsterdam 1883. — Stiftung B. Suermondt 1883. — Kopie nach dem Rembrandtschen Original von 1635 gleicher Größe in Hampton Court (rechteckig, mit gemaltem Oval). Eine zweite Kopie im Museum Rumjanzoff in Moskau, Kat. 1901, Nr. 579. Kleinere Kopie neueren Ursprungs in der Versteigerung Earl of Ellenborough, London, 3. 4. 1914, Nr. 67 (L 840). — Kat. 1883, Nr. 156. Hofstede de Groot VI, 1915, Nr. 387. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 140.

Der Rabbiner, der den Betrachter aus der feierlichen Rahmenform des Ovals anschaut, hat den Kopf leicht nach rechts gewandt. Der Mund ist redend geöffnet. Zusammen mit der Drehung des Kopfes und dem Nach-rechts-wandern der Pupillen verleiht dieses Motiv dem Porträt etwas Unmittelbar-Spontanes. Der dunkle Talar, der nur so weit geöffnet ist, um ein goldgesticktes Brustschild sichtbar werden zu lassen, wirkt wie ein Büstensockel. Spachtel- und Pinselmalerei wechseln miteinander ab. Die Farbigkeit wird durch zwei Valeurs bestimmt: Das tiefe Dunkel des Mantels und der Kappe, das sich im Graubraun des Grundes und des Barthaars lichtet, und die Inkarnatwerte des Gesichtes, die sich mit den Goldtönen des Brustschildes und des Schleiers verbinden.

Christus wird dem Volke gezeigt

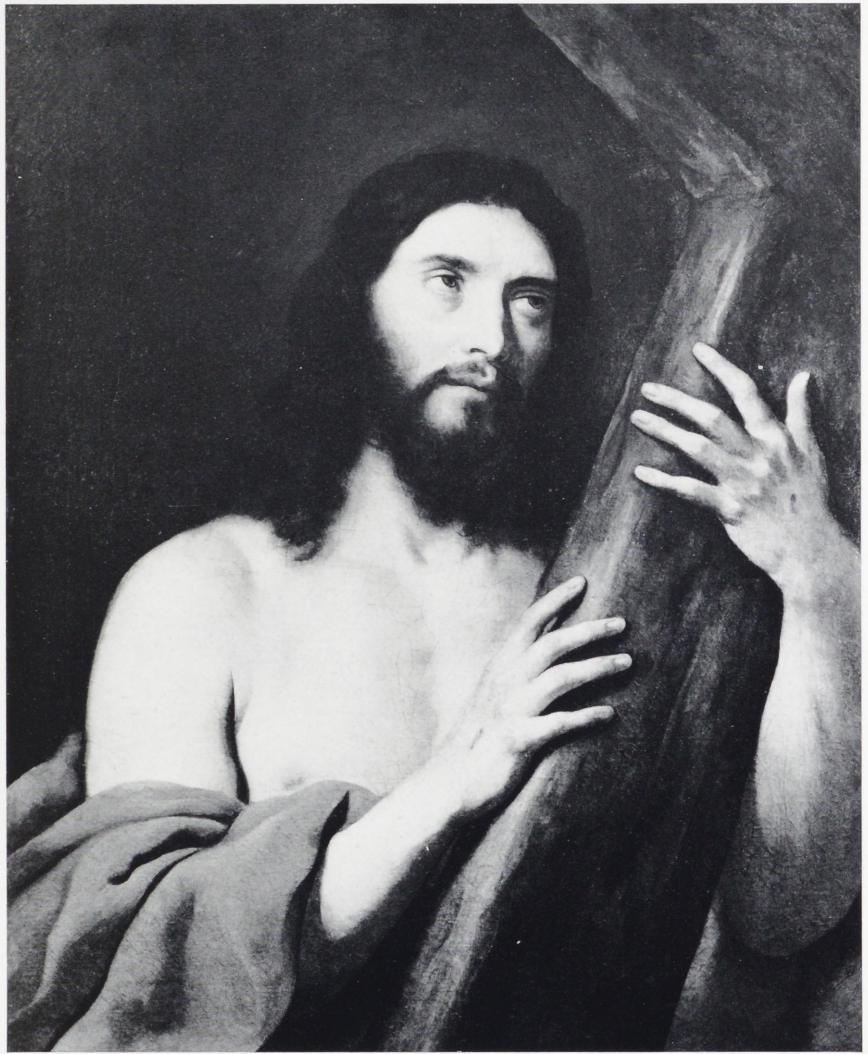
ARENT (AERT) DE GELDER (geb. 1645 in Dordrecht, dort gest. 1727. Ab 1631 Schüler Rembrandts, an dessen später Malweise er festhielt.)

Öl auf Leinen. — H 86 cm, B 105 cm. — Stiftung Weber-van Houtem 1886. — Literatur: Thieme-Becker, XIII, 1920, S. 360. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 169.

Auf einer riesigen Architekturbühne, vom Betrachter durch eine Talschlucht getrennt, steht vor einer phantasievollen, mehr zu ahnenden als klar erfaßbaren Architektur ein riesiger Thronsessel. Es ist der Richterstuhl des Pilatus, der mit ausgebreiteten Händen aufgestanden ist und zum Volke spricht. Auf der linken Seite der Bühne erscheint, von einer Gruppe Bewaffneter eskortiert, Christus, der dem Volke gezeigt wird. Gestikulierende Gruppen, aufeinander einredende Männer und lauthals schreiender Pöbel füllen den Taleinschnitt des Mittelgrundes. Zwei phantasievoll gekleidete Männer, der eine mit Brustharnisch, Pluderhose und bizarr geformtem Hut, der andere in orientalischer Tracht, stehen im Vordergrund redend beieinander. Zwei Jünglinge in braunen, ausgefransten Kleidern und schwarzen Hüten nahen sich in angeregtem Gespräch von rechts.



Das ganze Bild wird von einem düsteren, graubraunen Farbvalet bestimmt, in dem nur einige wenige Rot-, Gold- und Weißtöne Akzente setzen. Die ganze Szenerie ist in unheilvolles Dunkel getaucht, das sich nur zur Mitte hin etwas lichtet. De Gelder folgt mit seiner Komposition, die das thematisch bestimmende Geschehen in den Hintergrund rückt, einem in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts ausgeprägten Brauch. Die Wirkung auf die Umwelt, die Reaktion auf die Menschen ist das eigentliche Anliegen seiner Darstellung. Wie sehr de Gelder der Rembrandtschen Kunst verpflichtet ist, zeigt der Aufbau, der an das berühmte Ecce-homo-Blatt anknüpft, die Malweise, die das Gold eines Mantelsaumes aus vielen kleinen Gelbschattierungen zusammensetzt und die Lichtführung, die, auf äußerst sparsame Akzentuierung bedacht, große Teile des Bildes im Dunkeln beläßt. Die Aachener Tafel steht dem zehn Jahre nach Rembrandts Tod geschaffenen Bild, das das Treiben vor der Pforte des Tempels schildert (Haag, Mauritshuis), recht nahe und dürfte gleichfalls um 1680 entstanden sein.



147

Christus mit dem Kreuze

GOVAERT FLINCK (geb. 1615 in Kleve, tätig und gest. 1660 in Amsterdam, Schüler Rembrandts)

Öl auf Leinwand. — H 76 cm, B 62 cm. — Erworben 1909 aus der Sammlung Ignaz Fey, Aachen. Vorher Lyversbergsche Sammlung, Köln (Versteig.-Kat. von 1837, Nr. 65 »Govaert Flinck 1649«). — Literatur: Aachener Kunstblätter IV/VI, S. 34 u. Abb. 26. — Gemäldekatalog des Suermondt-Museums, Nr. 130 (»van Dyck zugeschrieben«).

Der Blick Christi ist auf das Kreuz gerichtet, das er mit seinen Händen schräg vor seinen Körper hält. Er hat einen roten Mantel, der von der Schulter auf den rechten Arm gesunken ist, locker um den Körper drapiert.

Die Halbfigurendarstellung zeigt die Auseinandersetzung des Malers mit dem Christusbild des flämischen Barock. Bei einer kürzlich durchgeführten Restaurierung wurde die Signatur des Künstlers freigelegt.



Der Antrag

QUIRINGH GERRITSZ BREKELENKAM (geb. um 1620 in Swammerdam unweit Leyden, gest. in Leyden 1668. Wahrscheinlich Schüler des G. Dou.)

Öl auf Eichenholz. — H 149,5 cm, B 39,5 cm. — Stiftung B. Suermondt 1882. — Ein ähnliches Bild, ebenfalls aus der Frühzeit des Meisters, in Hamburg. — Kat. 1883, Nr. 17. — Kat. Alte Meister, 1930, Nr. 19. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 64.

In einem Gemach sitzt ein Mädchen in schwarzem Kleid mit weißem Kragen und weißem Häubchen, eine Näharbeit auf dem Schoß. Die Füße stehen auf einem Stövchen, ein abgestreifter Pantoffel liegt davor. Das feine Köpfchen leicht zur Seite geneigt, die Hände wie in leiser Abwehr erhoben, hört sie den Antrag eines Freiers an, der durch eine Türe im Hintergrund ins Zimmer getreten ist. Er ist vornehm gekleidet, trägt über dem schwarzen Habit mit den Pluderhosen einen braunen, pelzverbrämten Mantel und hält Handschuhe und breitkrempigen Hut in seinen Händen. Die bildparallele Wand des Zimmers ziert ein großes Bild mit der Darstellung eines Sonnenunterganges in felsiger Landschaft. Eine Uhr mit goldenen Gewichten, ein Tisch mit davorstehendem Wäschekorb und einem riesigen Folianten sowie ein Fenster mit vorgezogener Gardine geben dem Raum etwas Heimeliges.

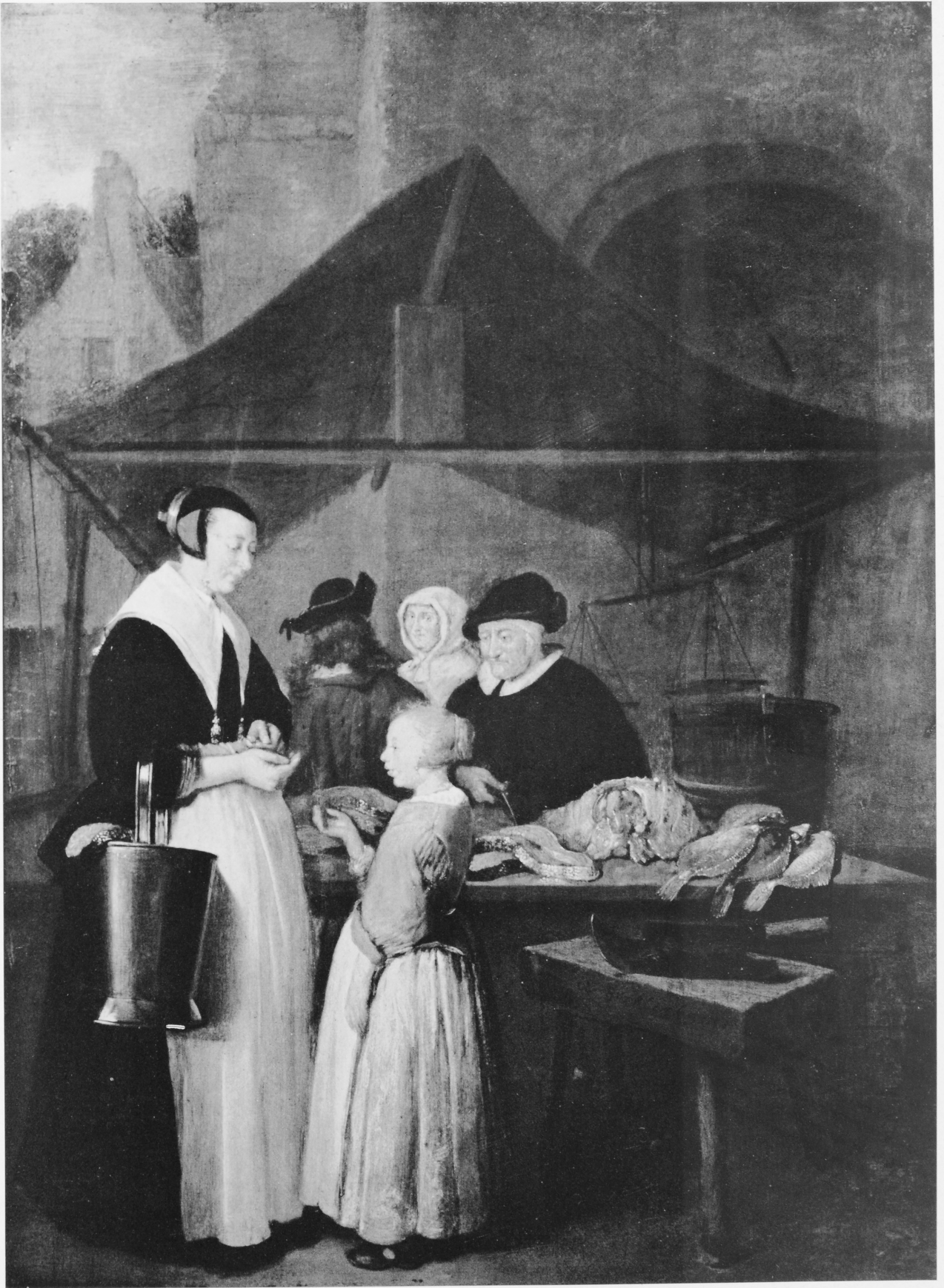
Das Gemälde zeugt von der Eigenart der niederländischen Kunst im 17. Jahrhundert, auf Bildschöpfungen des Mittelalters zurückzugreifen, sie zu profanieren und mit völlig neuen Inhalten zu versehen. Der Künstler scheint in der Aachener Tafel an das in der »Verkündigung an Maria« gebräuchliche Bildschema angeknüpft zu haben.

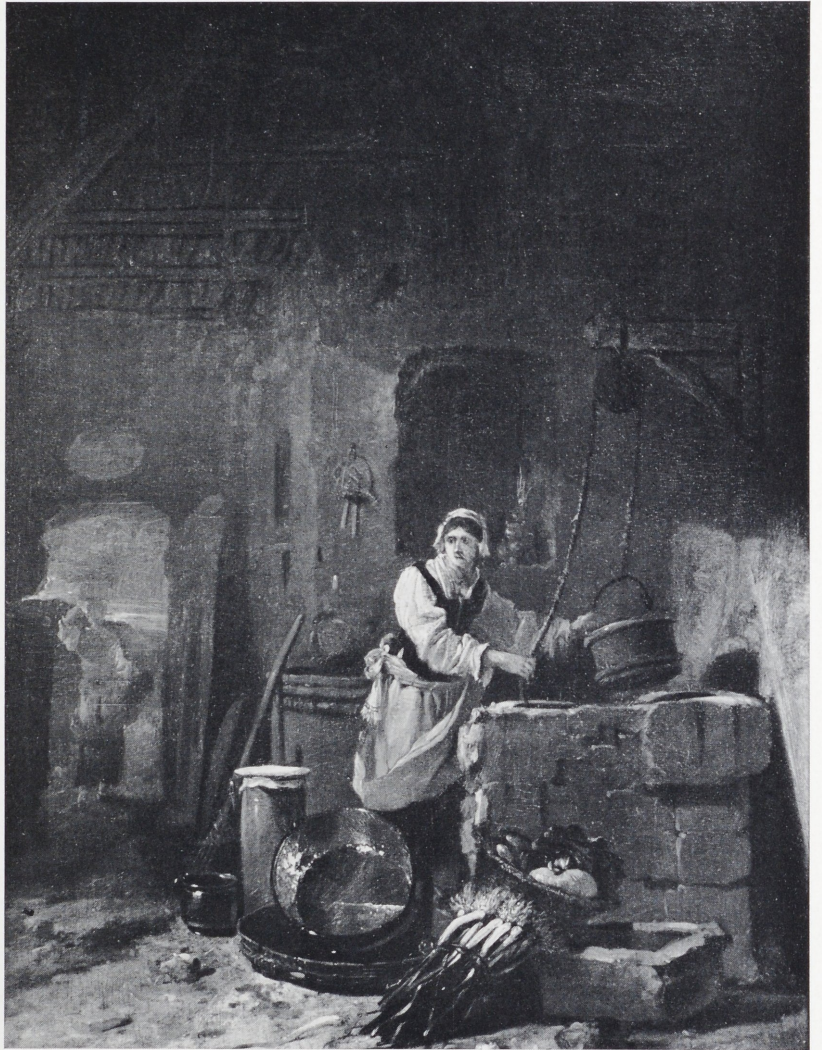
Die Fischhändlerin

QUIRINGH GERRITSZ BREKELENKAM (vgl. Nr. 148)

Öl auf Eichenholz. — H 48 cm, B 37 cm. — Stiftung B. Suermondt 1882. — Kat. 1883, Nr. 16. — Die gleiche, wenig abgeänderte Komposition auf einem 1663 datierten Bilde des Brekelenkam in der Ausstellung der Galerie Dr. Schäffer, Berlin 1929 »Die Meister des holländischen Interieurs«, Kat. Nr. 11 u. Abb. 4. — Literatur: W. Bernt, Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts, München 1947, 1. Bd., Nr. 141. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 65.

Links im Vordergrund steht eine Frau in schwarzem Gewand, weißem Kragen und weißer Schürze. Sie hält an ihrem rechten Arm einen silbrig-schimmernden Eimer, über dessen Rand ein Stück Fisch liegt, das sie soeben gekauft hat. Sie ist dabei, Geld abzuzählen, das sie einem kleinen Mädchen in gelbem Rock, ockerfarbenem Mieder und weißer Schürze in die aufgehaltene Hand geben wird. Hinter ihrem Tisch sitzt die Fischhändlerin. Vor ihr liegen prächtig gemalte Schollen und Filetstücke. Von einem Balken des Zeltdaches hängt eine Waage herab. Im Hintergrund erkennt man ein Paar im Gespräch. Die Fassade einer Kirche und ein giebeliges Haus schließen die Komposition nach hinten zu ab. Auf dem im Vordergrund rechts stehenden Hauklotz liest man die Künstlersignatur Q. Breklenkam.





150

Frau am Ziehbrunnen

WILHELM KALF (geb. 1622 in Amsterdam, dort gest. 1693.)

Öl auf Eichenholz. — H 34 cm, B 24 cm. — Sammlung E. Sano, Paris, 1876. — Stiftung B. Suermondt 1882. — Kat. 1883, Nr. 78. — Literatur: W. Bode, Die Meister der holländischen und flämischen Malerschulen, 1919, S. 296. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 234.

In einem scheunenartigen Raum steht eine Bauersfrau an einem Ziehbrunnen. Eben will sie einen Holzbottich herunterlassen. Von besonderer Schönheit ist die Malerei der Gemüsebündel und Früchte im Vordergrund. Ihrer mattschimmernden Farbigkeit gesellen sich die sprühenden Reflexlichter eines Messingbeckens, in das man hineinschaut. Ein hohes irdenes Gefäß und ein glänzender Topf runden die stillebenhafte Zone im Vordergrund ab. Auf der Einfassungsmauer des Brunnens liest man den Namen des Künstlers.



151

Rast vor dem Wirtshaus

BAREND GAEL (wahrscheinlich in Haarlem geb. um 1630, gest. nach 1681. Schüler von Ph. Wouverman. Seit 1672 in Amsterdam nachweisbar.)

Öl auf Eichenholz. — H 34,7 cm, B 28 cm. — Stiftung B. Suermondt 1883. — Kat. 1883, Nr. 45. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 166.

An einem bildeinwärts führenden Weg liegt ein strohgedecktes Wirtshaus, vor dessen Tür Fuhrknechte mit ihren Pferden Rast halten. Die Tiere stehen an einer Futterkrippe, ein Knecht bereitet für den Rappen eines weiteren Reiters eine Heuraufe, während die Wirtin einen Knaben mit einem Auftrag ins Haus schickt. Eine schöngemalte Baumgruppe, hinter der ein weiteres Haus und eine Kirchturmspitze sichtbar werden, runden die Kulisse für das beschauliche Treiben ab. Aus der Bildtiefe her nähert sich ein anderer Pferdekarrn und ein Wandersmann. Leichtes Sonnenlicht gleitet über den Vordergrund hinweg. Der Bildaufbau und die Art, wie die Pferde gemalt sind, verraten in dem Maler einen Schüler des Ph. Wouverman. Auf dem Erdreich rechts unten liest man die Künstlersignatur B. Gael.



152

Der Steinschneider

PIETER QUAST (geb. in Amsterdam oder Den Haag 1606, gest. in Amsterdam 1647.)

Öl auf Eichenholz. — H 51,5 cm, B 73,5 cm. — Stiftung B. Suermondt 1884. — Aufgrund von Buchstaben (AB...), die man auf dem Reklameschild zu lesen glaubte, war das Bild A. Brouwer zugeschrieben. — Abb. bei E. Holländer, Die Medizin in der klassischen Malerei, 1913, Fig. 420 u. S. 240. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 404.

Ein beliebtes Thema der niederländischen Malerei im 17. Jahrhundert war die Tätigkeit der Quacksalber und Kurpfuscher, die von Dorf zu Dorf zogen, die Dummheit der Bauern nutzten und Anlaß zur Schilderung von derbdrastischen Witzen boten. Häufig auch verbarg sich hinter einem solchen Bild, in dem ein Wanderdokter einem brüllenden Bauern mit dem Skalpell zu Leibe ging, eine Sinnesdarstellung des Gefühls.

In dem Aachener Bild hat der Quacksalber seinen mit mannigfachen Utensilien bedeckten Tisch vor dem Haus eines Dorfes aufgeschlagen. Ein vor Schmerz vom Stuhl hochfahrender Bauer wird soeben verarztet. Der phantasievoll kostümierte Doktor schneidet ihm einen Stein aus der Stirn. Herumstehenden Weibern und Kindern bietet die sonderbare Operation willkommenen Anlaß zu Gelächter und Heiterkeit. Eine sitzende Frau, die ein kleines Kind auf ihrem Schoß hält, begrenzt die Szene nach rechts zu, während von links her ein Bauer mit Schiebkarre herankommt, auf der der nächste Patient gefesselt dem Medikus zugeführt wird.



153

Frühstückstisch

WILLEM CLAESZ HEDA (geb. 1594 in Haarlem, dort gest. zwischen 1680 u. 1682.)

Öl auf Eichenholz. — H 59 cm, B 77 cm. — Stiftung B. Suermondt 1882. — Kat. 1883, Nr. 52. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 185.

Vor graubraunem Grund steht ein Tisch, der zum größten Teil mit einem weißen Tuch bedeckt ist. Ein schönes Stangenglas, ein halbgefüllter Römer und ein silberner Becher betonen die Vertikale, während ein prächtiger umgekippter Nautilusbecher, eine Silberschale, ein Zinnteller mit halbgeschälter Zitrone und eine angebrochene Pastete auf reicher Platte das horizontale Gegengewicht bilden. Das goldene Schlüsselkettchen einer geöffneten Uhr, das vor dem weißen Tisch-tuch herunterhängt, hat seine formale Entsprechung in der spiralig nach unten fallenden Schale der Zitrone. Kaum merkbar sind die verschiedenen Kompositionselemente formal durch einen bildeinwärts liegenden Löffel oder die Diagonale eines umgestürzten Muschelbechers miteinander verknüpft. Als »Still leggend leven«, wie die Holländer ein solches Bild, das vom stillen Leben spricht, nennen, hat es seinen Sinn im Dasein und Geheimnis der Dinge. Die Uhr jedoch ist Symbol der Vergänglichkeit und des Maßhaltens. Die Tafel ist von hoher malerischer Feinheit und in den für Heda so charakteristischen silbrig-grauen Tönen gehalten. Der Glanz eines halbgefüllten gläsernen Pokals mit seinen hellen, ein Fenster widerspiegelnden Lichtreflexen, eines silbernen Bechers in seinem metallischen Schimmer und die irisierende Oberfläche der großen perlfarbenen Muschel bilden den vornehmsten Reiz dieses verhaltenen, kühlen Gemäldes. Eingetaucht in gedämpftes Licht, das keine harten Schatten zuläßt, verschmelzen die Gegenstände zu einer Bildeinheit, werden sie zu Elementen einer wohlgeordneten künstlerischen Komposition; sie erscheinen wie neu geschaffen als malerische Eigenwerte. Der Künstler hat sein Werk unten auf der Tischdecke signiert und seinem Namen die Jahreszahl 1640 hinzugefügt.



154

Der Fagottspieler

HARMEN HALS (getauft in Haarlem 1611, dort begraben 1669. Beeinflußt von seinem Vater Franz Hals und von Brouwer.)

Öl auf Leinwand. — H 77 cm, B 64 cm. — Stiftung B. Suermondt 1882. — Kat. 1883, Nr. 132 als »Jan Steen, Selbstbildnis des Künstlers«. — Schon Hofstede de Groot (H d Gr I, 1907, Nr. 859) dachte an Harmen Hals. Ein entsprechendes Bild im Kunsthandel macht wahrscheinlich, daß es sich um eine Darstellung aus einem Zyklus »Die fünf Sinne« handelt, hier »Geruch« oder »Gehör« (schriftliche Mitteilung 1930 von J. Q. van Regteren-Altena, Amsterdam). — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 182.

Darstellungen der fünf Sinne sind in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts recht häufig. Sie kommen als Bildzyklus vor (vgl. die 5 Halbfigurenbilder des Barent Fabritius im Suermondt-Museum, Gemälde-Katalog Nr. 148 a-e), doch gibt es sie auch als Stillebenkompositionen, in denen Musikinstrumente, stark duftende Blumen, ein Spiegel usw. als Chiffren der Sinnesdarstellungen dienen. Offenbar stammt auch das Gemälde des Fagottspielers von Harmen Hals aus einem solchen Zyklus der fünf Sinne, wobei hier »Gehör« und »Geruch«, angedeutet durch das Musikinstrument und die Schnupftabaksdose, in einem Bild zusammengefaßt sind.

Der fröhliche Fagottspieler erscheint in einem gemalten Ovalrahmen, der den derben Dorfmusikanten gleichsam als Persiflage auf repräsentative Bildnisse hervorhebt, aus der Banalität seiner Umwelt heraussondert und darstellungswürdig macht. Der Musikant ist leicht nach rechts gewandt und zeigt dem Betrachter sein lachendes Gesicht. Er trägt eine graugrüne Kopfbedeckung und unter dem rechten Arm sein Fagott. Die Hand hält eine Schnupftabaksdose, aus der die Linke eine Prise nimmt.

155

Bildnis eines kleinen Mädchens

PAULUS MOREELSE (geb. 1571 in Utrecht, dort gest. 1638. Schüler von Miereveldt in Delft, weitergebildet in Rom. Hauptsächlich in Utrecht tätig.) Das Aachener Bild trägt die Jahreszahl 1624.

Öl auf Eichenholz. — H 111 cm, B 79 cm. — Stiftung B. Suermondt 1882. — Kat. 1883, Nr. 95. — Abb. bei Sauerlandt, Kinderbildnisse der europäischen Malerei, 1921, S. 60. — Nächstverwandt ein Kinderbild des gleichen Künstlers im Brüsseler Museum für Schöne Künste; abgeb. im Katalog »Hollandse Tekeningen en Schilderijen . . .«, Brüssel 1962, Kat. Nr. 32, Pl. VII. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 326.

Das kleine Mädchen, das nach Ausweis einer Inschrift am Sockel des Marmorpilasters, der das Bild nach rechts zu begrenzt, zweieinhalb Jahre alt war, hebt sich in seinem lichten weißen Kleid eindrucksvoll gegen die Dunkelheit des Hintergrundes ab. Der schwarzweiße Fliesenboden bereitet auf die feine Differenziertheit der von Weiß zu Graublau changierenden Töne des Gewandes vor. Das Gesicht des Mädchens ist dem Betrachter zugewandt, die Augen blicken ihn an. Das feine, goldblonde Haar ist in kleinen Locken nach hinten gekämmt, die hohe Stirn wölbt sich über einem liebeizenden Kinderantlitz. Ein hochstehender Spitzenkragen umschließt den Hals. Als Gürtel ist eine goldene Taillenkette mit roter Schleife über das Gewand gelegt. In der rechten Hand hält das Mädchen einen geschlossenen Fächer, die linke hat spielerisch das Kettenende erfaßt. Das kostbare Kleidchen erinnert an die Tracht, wie sie in den Niederlanden in Nachahmung der spanischen Hofmode der Zeit Philipps II. getragen wurde. Sie engt das Kindliche ein und zwingt das Mädchen, eine kleine Erwachsene zu sein.

Der besondere malerische Reiz des Bildes liegt in seiner kostbaren Farbigkeit, die auf jeden lauten, bunten Ton verzichtet. Das Schwarz-Weiß der Bodenfliesen gibt die Ausgangswerte an, die im Brokat und in der Seide des Gewandes auf das sublimste abgewandelt werden. Man fühlt sich an den matten Schimmer einer Perle erinnert. Auch der Kragen in seiner luft- und lichtdurchlässigen Struktur stellt eine malerische Sonderleistung dar. Die im Inkarnat des Gesichtes anklingenden porzellanhaft feinen Töne werden in den Farbakzenten des roten Haarschmucks, der Fächerblumen und der Kettenschleife aufgenommen und gesteigert.





Die beiden Seifenbläser

ESAIAS BOURSSE (geb. Amsterdam 1631, gest. auf hoher See an Bord des Schiffes Reenen 1672. Tätig in Amsterdam zwischen 1656 und 1672. Unter dem Einfluß Rembrandts und vielleicht eine Zeitlang sein Schüler.)

Öl auf Leinen. — H 88 cm, B 69 cm. — Stiftung B. Suermondt 1885. — Im Inventar von Boursstes Bruder Jan aus dem Jahre 1671 wird ein Bild erwähnt, »En belleblaessertge« (Junge, der Seifenblasen macht) darstellend. Damit ist wahrscheinlich das Aachener oder das Berliner Bild gleichen Motivs gemeint. Kat. 1911, Nr. 912 A (Bode und Bredius, Esaias Boursse, ein Schüler Rembrandts, Jahrb. d. pr. Kstslgen, 1905, 8. 213). Abb. bei Valentiner, Pieter de Hooch, 1929, S. 181. — Literatur: R. Keysselitz, »Die beiden Seifenbläser« des Esaias Boursse im Aachener Suermondt-Museum — eine Allegorie der Vanitas, in: Aachener Kunstblätter, 1957, S. 19 ff. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 56.

In einem engen Waldtal vergnügen sich zwei Jungen mit Seifenblasen. Während der eine im hellen Licht vor einer ruinösen Backsteinmauer steht, bleibt der andere weitgehend im Dunkel. Er sucht in seinem Hut eine Seifenblase aufzufangen. Eine Tonne, die vor der Mauer steht, trägt auf dem Deckel die Signatur des Malers e. Boursse. Auf dem Faß stehen zwei Tonschalen. Im Hintergrund erkennt man ein Haus.

R. Keysselitz (a. a. O., S. 22 ff.) hat den Sinn des Seifenblasenmotivs herausgearbeitet. Er verfolgt es bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts und erläutert seinen Charakter als Vanitas-Allegorie. Die Seifenblase, die der Knabe auf dem Aachener Bild zu fangen sucht, ist Sinnbild der Eitelkeit und Vergänglichkeit. Mit dem Hut, in dem er das luftige Gebilde fangen möchte, steht er im Dunkel auf der Schattenseite des Bildes. Die Seifenblase schwebt in der Höhe des Hauses, das einst ebenso zerbröckeln wird wie das im hellen Licht erscheinende zerfallene Mauerwerk. Nicht von ungefähr sind alle Bewegungen verhalten, ja selbst das Auffangen interpretiert Keysselitz als ein mehr abwartendes Dastehen. Natürliches und magisches Licht verbinden sich. Die Darstellung wächst aus dem Bereich des reinen Genres heraus und stellt die in ihr verborgene »Wahrheit« als stumme Mahnung vor das Auge des Betrachters, ein memento mori, verborgen zwar unter dem Bild spielender Kinder, doch allen verständlich und unmittelbar gegenwärtig.

157

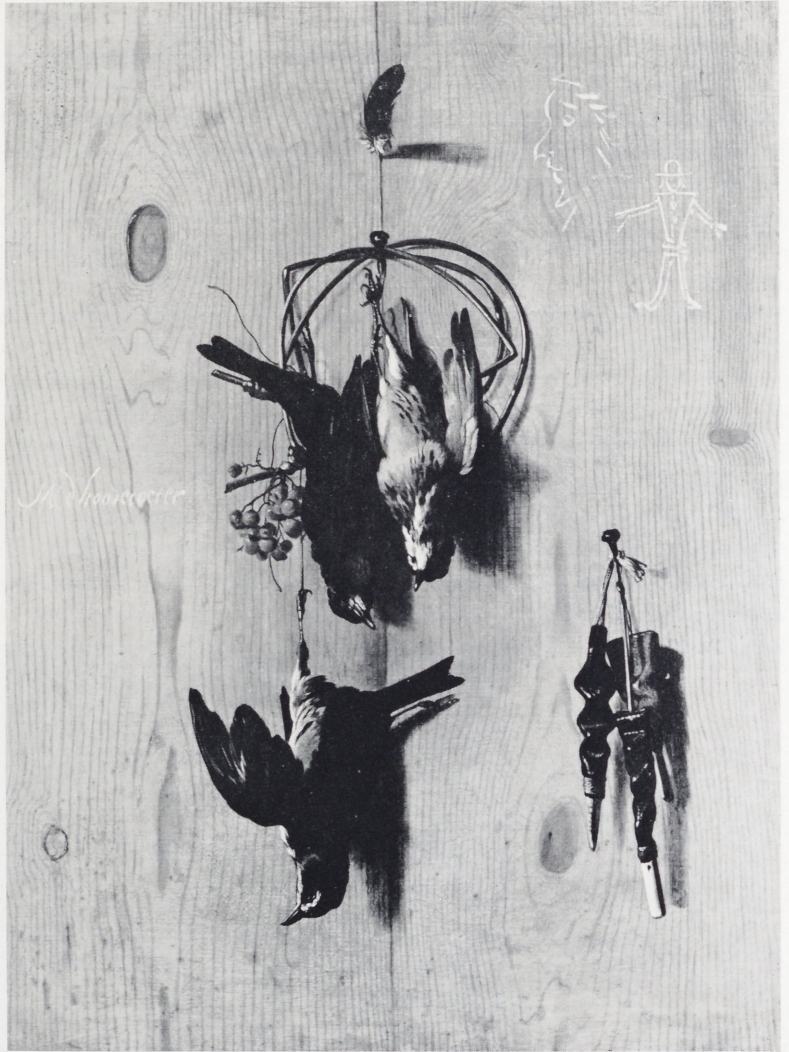
»Lob des Herings« (Stilleben)

JOSEF DE BRAY (Sohn des Salomon, Bruder des Jacob und des Jan de Bray. Gest. 1664 in Haarlem.)

Öl auf Eichenholz. — H 67 cm, B 49 cm. — Sammlung Jacob de Vos jr., Amsterdam 1883, Stiftung B. Suermondt 1883. — Im Katalog von 1883, Nr. 15 noch dem Jan de Bray zugeschrieben, dem auch Wurzbach noch das Dresdener Bild gab (datiert 1636, H 57, B 48,5; gleiche Darstellung), da man damals dessen Signatur Joh. Bray entzifferte, heute aber Jos. Bray liest (Dresdener Katalog von 1912). — Bredius (Thieme-Becker IV, 1910, S. 555) schreibt beide Bilder dem Josef de Bray zu. — Literatur: W. Bernt, Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts, 4. Bd. (Ergänzungsbd.) München 1962, Nr. 39 m. Abb. — G. Rudloff-Hille, Die Dresdener Gemäldegalerie, München 1960, S. 119. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 63.

Auf einem weißgedeckten Tisch liegt halbaufgerichtet ein aufgeschlagenes Buch, in dem man ein Gedicht des Jan Westerbaens mit dem Titel »Lof van den Pekelharingh« liest. Es bezeichnet das Leitmotiv des Bildes. Vor dunklem Grund hängen einige Heringe, die durch eine Girlande miteinander verbunden sind. Ein hohes gefülltes Glas, um das eine Weinlaubranke gelegt ist, gibt die Mittelachse des Bildes an. Rechts davon steht ein schön gemalter, irdener Krug mit Zinndeckel. Ein angeschnittenes Brot, ein zerschnittener Hering, Zwiebeln und ein Butterbrot vervollständigen dieses derb bürgerliche Stilleben. Zwei rosarote Pfingstrosenblüten sind in das aufgeschlagene Buch gestreut. Auf dem Messer, das von links her auf das wie zufällig drapierte Tisch Tuch gelegt ist und den Bucheinband überschneidet, liest man die nurmehr schwach erkennbare Künstlersignatur Jo: Bray 1657.





158

Krammetsvögel

MELCHIOR DE HONDECOETER (geb. 1636 in Utrecht, gest. 1695 in Amsterdam. Schüler seines Oheims Jan. Bapt. Weenix. Bedeutendster Vertreter der holländischen Geflügelmalerei des 17. Jahrhunderts. Tätig im Haag und vor allem in Amsterdam.)

Öl auf Leinen. — H 77 cm, B 62 cm. — Stiftung B. Suermondt 1882. — Kat. 1883, Nr. 65. — Literatur: E. Plietzsch, *Holländische und Flämische Maler des XVII. Jahrhunderts*, Darmstadt 1960, S. 160/161. — *Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums*, Nr. 211.

Drei tote Krammetsvögel sind an einem Nagel aufgehängt, der die täuschend gemalte Tannenholzplatte aufgesplissen hat. Eine Sprenkel mit einer Vogelbeerddolde, drei Pfeifen zum Vogelfang und eine in den Brettspalt gesteckte Feder ergänzen die Komposition. Kinderzeichnungen tragen dazu bei, den illusionistischen Charakter des eigenartigen Bildes noch zu steigern. Das weich und flaumig gemalte Gefieder der Vögel läßt den Pinsel des bedeutendsten Geflügelmalers seiner Zeit erkennen. Die große, nicht zu übersehende Künstlersignatur, die in diesem Bild formal eine ähnliche Aufgabe erfüllt wie die Kinderkritzeleien im oberen rechten Bildviertel, erweist Melchior de Hondecoeter als den Meister dieses so eigenartigen Bildes.

Vom gleichen Künstler sind noch weitere Bilder dieser Art bekannt. Das schönste — ein toter Hahn vor heller Tannenzwand — bewahrt die Brüsseler Galerie, weitere befinden sich in Dresden und Schwerin. Erstmals hatte der Venezianer Jacopo dei Barbari während eines Aufenthaltes in Deutschland im Jahre 1504 eine solche illusionistisch gestaltete Bretterwand gemalt, an der eine tote Wildente und Jagdgeräte hängen und ein gefaltetes Blatt Papier mit der Künstlersignatur haftet (München, Pinakothek).

Durch die illusionistische bildparallele Bretterwand erscheinen Vögel, Tonpfeifen und Leimruten des Aachener Gemäldes fast dreidimensional. Nicht zuletzt tragen die Schlagschatten dazu bei, die Gegenstände in eine Bildschicht zu rücken, die noch zum Raum, in dem der Betrachter steht, zu gehören scheint und die Malerei zum Mittel der Sinnestäuschung werden läßt.



Bildnis der Prinzessin Henriette Louise von Oranien-Nassau

WILLEM VAN HONTHORST (geb. in Utrecht 1604, dort gest. 1666. Louise Henriette von Oranien-Nassau, Gemahlin des Großen Kurfürsten, Mutter des ersten Königs von Preußen, berief ihn 1646 als Hofmaler nach Berlin.)

Öl auf Leinwand. — H 109 cm, B 85 cm. — Stiftung B. Suermondt 1882. — Kat. 1883, Nr. 66. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 215.

Vor lichtblauem Himmel erscheint in Dreiviertelansicht eine junge Frau, die, den Blick leicht aus dem Bild herausgewandt, den Betrachter anschaut. Das feingeschnittene Gesicht ist von reichen Locken, die sich korkzieherartig auf die Schultern legen, umgeben. Ein durch vornehmen Perlschmuck gehaltener durchsichtiger Schleier faßt die nach rückwärts zu einem Knoten geschlungenen Haare. Das feine Gewebe flattert im Winde auf und wird von den Fingern der rechten Hand mit präziöser Geste ergriffen. Die linke Hand umfaßt ebenfalls den hauchzarten Schleier. Das reichdrapierte Gewand ist aus goldgelbem Atlas. Eine Schärpe liegt um die Hüften. Nach rechts zu wird das Bild durch einen vom Rahmen überschrittenen Eichbaum mit Schlinggewächsen begrenzt. Die besondere malerische Schönheit besteht in der Zusammenstellung kostbarer Farbvaleurs und dem Zusammenklang goldgelber, roter und blauer Töne. Der Künstler zeigt sich vom Porträtstil, wie ihn die flämische Malerei, allen voran Anton van Dyck, entwickelt hatte, tief beeindruckt.

Haus an einer Gracht

DIERCK JAN VAN DER LAEN (geb. 1759 in Zwolle, dort gest. 1829. Schulte sich an Vermeer und P. de Hooch, dessen Art er nachahmte.)

Öl auf Leinen. — H 138 cm, B 98 cm. — Stiftung B. Suermondt 1882. — Katalog 1883, Nr. 83. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 261.

In dem Wasser der Gracht im Vordergrund spiegelt sich ein Haus mit Treppengiebel. Nach links zu wird das Bild durch einen Baum abgeschlossen, durch dessen Zweige das abendliche Sonnenlicht fällt. Die Ansicht erinnert in Anlage, Aufteilung und Proportion an Vermeers berühmtes »Straatje« im Amsterdamer Rijksmuseum, ein Bild, das van der Laen sicherlich gekannt hat. In der Tür steht eine Frau, die sich mit einem Mann, der soeben von seinem Schimmel abgestiegen ist, unterhält. Ein Kind mit einer Puppe hat sich hinzugesellt. Durch ein seitliches Mauertor blickt man in eine durchsonnte Gasse, wo ein Hausierer mit einer Hausmagd verhandelt.

Der besondere Stimmungsreiz des Bildes liegt in seiner Lichtführung, die nur kleine Partien im milden Abendsonnenlicht aufleuchten läßt, während die große Hausfassade im Schatten bleibt. Es ist für eine Zeit charakteristisch, in der das große Erbe der niederländischen Barockmalerei den Künstlern wieder voll ins Bewußtsein tritt. Geschult an den Werken der Niederländer des 17. Jahrhunderts, gestalten sie Landschaften und Interieurs — ein liebenswürdiger Eklektizismus, der das weniger kritische Auge früherer Generationen so weitgehend zu täuschen wußte, daß man beispielsweise in dem Bild des Dirck van der Laen lange Zeit ein Original Vermeers van Delft erblickt hat.



TIEBOUT REGTERS (geb. 1710 in Dordrecht, gest. 1768 in Amsterdam.)

Öl auf Eichenholz. — H 56 cm, B 48 cm. — Geschenk Geheimrat Talbot 1924. — Literatur: Aachener Kunstblätter XII/XIII, 1926, Abb. 3. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 412.

Durch einen großen, aus Backsteinen gemauerten Bogen schaut man auf buntes Markttreiben. Im Vordergrund sitzt, gegen einen Pfeiler gelehnt, umgeben von Gemüsekorben ein Händler. Eine vornehm gekleidete Dame zahlt ihm den geforderten Preis in die hingehaltene Linke. Die Gestalt einer Magd rundet die Gruppe ab. Im Hintergrund bieten Verkäuferinnen ihre Ware feil. Die von Säulen getragene Markthalle, eine Brücke und Schiffstakelagen schließen das Bild nach hinten zu. Die Tafel von Regters zeigt deutlich, wie die Tradition des 17. Jahrhunderts auch jetzt noch — das Bild entstand 1757 — fortwirkt. Freilich gesellt sich nunmehr, vermittelt durch französische Rokokomalerei, eine miniaturhafte Feinheit des Details, der porzellanhafte Glanz der Farben und das Überfeinerte des Figurenstils hinzu.



Der Sturz der Verdammten

s. auch Titelbild

PETER PAUL RUBENS (geb. in Siegen am 28. Juni 1577, gest. zu Antwerpen am 30. Mai 1640. Schüler des Tobias Verhaeght, des Adam van Noort (1591 bis 1594) und besonders des Otto van Veen (1594 bis 1598). Tätig von 1600 bis 1608 in Italien (Venedig, Mantua, Rom, Genua). Seit Ende 1608 bis zum Tode in Antwerpen, seit 1609 Hofmaler des Erzherzogs Albrecht, dann des Erzherzogs Ferdinand und seiner Gemahlin Isabella. Dazwischen in Madrid 1603/04, in Paris zwischen 1621 und 1627, Madrid 1628/29, London 1629/30.)

Öl auf Eichenholz. — H 118 cm, B 92 cm. — Aus der Sammlung Dutartre, Paris, 1804 für 1000 Franken an Delastre verkauft. In der vente Pitschaft 1811 für 1396 Franken an de Castres. Barthold Suermondt erwarb es 1864 in Paris aus der Sammlung Malvé und vermachte es 1882 dem Aachener Museumsverein. Das Bild ist wahrscheinlich eine ausgeführte Skizze zum »Großen Höllensturz« in der Münchener Pinakothek, der in Größe (288 : 225) und Einzelheiten abweicht. — Auf der Rückseite das große Siegel der Antwerpener Lukasgilde von 1733. Im Antwerpener Archiv befindet sich unter den Protokollen der Gilde eines vom 21. September 1754, das mit diesem Siegel in Zusammenhang steht, mit folgendem Wortlaut: »Heute in abgehaltener amtlicher Sitzung und nach Beibringung eines gewissen Werkes der Malerei, darstellend das Jüngste Gericht, gemalt auf Holztafel, hoch innerhalb des Rahmens 4 Fuß $\frac{1}{2}$ Zoll und breit 3 Fuß $2\frac{1}{2}$ Zoll, ist über besagtes Werk, nach dessen Beschauung und reiflicher Prüfung durch die Vorsteher, das Urteil gefällt, daß es in ausführlicher Weise (uitvoerig) gemalt worden sei durch P. P. Rubens. Zum Zeugnis der Wahrheit ist besagtes Gemäldewerk markiert und gesiegelt auf der Rückseite mit dem Siegel dieser Kammer in rotem Siegellack« (folgen die Unterschriften). Die Maße passen auf unsern »Höllenssturz«, der hier irrtümlich »Jüngstes Gericht« genannt wird. Die Jahreszahl des Siegels 1733 ist als terminus post quem aufzufassen. Smith, *Catalogue raisonné* 1829, Supplément S. 268. Waagen in *L'art universelle Bruxelles* 1 août 1873. Woltmann, *Die Galerie Suermondt* in *Ztschr. f. b. Kst.* 1874, S. 293 f. Mantz in *Gazette des beaux arts* IX, 1874, S. 376. Waagen, *Kl. Schriften*, 1875, S. 80. — Kat. 1883, Nr. 115 (mit Abbildung des Siegels und schematischer Wiedergabe des Bildes, auf der die Abweichungen vom Münchener »Höllenssturz« eingezeichnet sind. — Rooses, *L'œuvre de P. P. Rubens*, 1886, Nr. 93^{bis}. Rooses, *Rubens' Leben und Werk*, 1890 (deutsche Übersetzung des Vorigen), S. 195 ff. Rooses in *Aach. Denkschrift* 1903, S. 44. Rosenberg A., *Rubens* (Klass. der Kst.), 1905, S. 468 u. Abb. 87. Kat. der Brüsseler Ausstellung von 1910, Nr. 360. Trésor de l'art belge, 1912, T. 4. Oldenbourg, *Gesammelte Abhandlungen über Rubens*, S. 176 ff. (ebenfalls im *Jb. d. pr. Kstslgen* XXXVI, 1915, Heft 3) und Oldenbourg, *Rubens* (Klass. der Kst.), 1921. Oldenbourg a. a. O. bestreitet die Eigenhändigkeit und hält das Bild für eine verkleinerte Kopie des Jan Boeckhorst nach dem Münchener »Höllenssturz« von Rubens. Oldenbourg kommt zu dieser Zuschreibung durch einen Vergleich mit dem Gegenstück des Aachener Bildes, dem »Aufstieg der Seligen« von Boeckhorst in Erlangen, das im 17. Jahrhundert auf die Maße der Aachener Tafel gebracht wurde. Der Meinung Oldenbourgs ist entgegen zu halten, daß der Erlanger »Aufstieg der Seligen« unvergleichlich schwächer ist als der Aachener »Sturz der Verdammten«. — Beim Verkauf der ersten Sammlung Suermondts an das Berliner Museum im Jahre 1874 wurde die für den »Höllenssturz« verlangte Summe von 20 000 Talern nicht bewilligt. So begann Suermondt mit diesem Bilde und einem Hobbema, über dessen Schätzung eine Einigung ebenfalls nicht erzielt werden konnte, seine zweite Sammlung. Bode, der den Ankauf der Suermondtschen Sammlung tätigte, erwähnt in »Kritik und Chronologie der Gemälde von P. P. Rubens« (*Ztschr. f. b. Kst.* XVI, 1905, S. 200 ff.) den Aachener »Höllenssturz« nicht unter den zweifelhaften Bildern. — Ausstellung: Polarität — Das Dionysische und das Apollonische, Recklinghausen 1961. — *Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums*, Nr. 438.



Rubens schildert den Sturz der Verdammten als ein elementares Naturereignis. Nicht nur Engel und Teufel kämpfen miteinander, auch Licht und Finsternis sind dramatisch verflochten. Dunkle, drohende Wolken steigen auf und legen sich vor das lichte Gelb des geöffneten Himmels. Mit Feuerstrahlen und Schwert vertreiben die in kühner Verkürzung gegebenen Erzengel die Verdammten aus dem Reich des Lichtes. Teufel haben sich ihrer bemächtigt und zerren sie in den Abgrund der Hölle. So entsteht eine riesige Kaskade aus menschlichen Leibern, deren Abwärtsbewegung auch durch die verzweifelten Anstrengungen der Verdammten nicht aufzuhalten ist. Untrennbar sind die nackten Körper in diesen Katarakt aus Höllenspuk und Feuerlohe verwoben. Dralle Leiblichkeit und sinnenhafte Daseinsfülle bestimmen den Abstand zu thematisch vergleichbaren Bildern des späten Mittelalters, in denen der Sturz der Verdammten nicht als persönlich erlittenes Schicksal des Einzelnen dargestellt wird, sondern als anonymes »Ideendrama« abrollt. Bei Rubens erleidet das einzelne Individuum die ihm zuge dachte Strafe. Der Schlund der Hölle hat sich aufgetan, als habe ein Vulkan sich geöffnet. Die Teufel erscheinen als wilde Bestien, Löwen, Bären und Wölfe. Die barocke Ikonographie kennt solche Tierdarstellungen als Ausdruck des Triebhaften und Unheilvollen. Zwar gibt es auch drachenähnliche Ungeheuer auf diesem Bild, aber auch sie sind von vitaler Lebensfülle. Die Wirkung des Lichtes ist ein bestimmender Faktor der Bildkomposition. Wie verändert der Abglanz feuriger Lohe die menschlichen Leiber und entzieht sie jener peinlichen Unmittelbarkeit, in der die in hellem, natürlichem Licht erscheinenden Körper der Verdammten im Bildzentrum dem Blick des Betrachters ausgesetzt sind.





Kreuzigung Christi**WERKSTATT DES PETER PAUL RUBENS**

Öl auf Eichenholz. — H 65 cm, B 50 cm. — Ehemals in einem Klosterraum bei den Rekollekten in Antwerpen. — Sammlung Graf Kesselstatt, Mainz, 1828. — Von John Smith für 2330 Fr. auf der vente Schamp d'Abe-schoot, Genf, 1840 erworben. — Sammlung M. Blamire. — Sammlung J. P. Weyer, Köln 1857. — Sammlung B. Suermondt 1874. — Leihgabe der Staatlichen Museen Berlin 1884. — Wahrscheinlich Vorlage zu einem Stich nach dem für den Hochaltar der Rekollektenkirche in Antwerpen um 1620 gemalten »Coup de lance« (jetzt im Museum zu Antwerpen). — Zahl und Anordnung der Figuren weichen ab. — Literatur: Waagen, Rais. Cat. der Gemäldesammlung B. Suermondt 1859, Nr. 8. — »Skizze zum Lanzenstich, eigenhändig«. — Gemäldekatalog der Königlichen Museen Berlin 1883, S. 395, Nr. 798 A: »Rubens (?)«. — Kat. 1883, Nachtrag 1884, Nr. 206 und Rooses, L'œuvre de Rubens, 1888, II, 4, Nr. 296 »Eigenhändige Skizze zum Lanzenstich«. — Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 442.

In diagonaler Anordnung sind die drei Kreuze in den Bildraum gestellt. Die Mitte wird von Christus bestimmt, der vom Hauptmann den Lanzenstich empfängt. In lebhaftem Kontrast zu dem im Tod erschlafenen Körper Christi stehen die konvulsivischen Bewegungen, mit denen die beiden Schächer ihre schmerzvolle Lage zu verbessern suchen. Unter dem Kreuz Christi ist Maria Magdalena mit klagend erhobenen Händen in die Knie gesunken, während Johannes sein Gesicht weinend im emporgehobenen Mantel birgt. Maria wendet sich mit leidvollem Blick ab. Auf der anderen Seite verhält der Hauptmann sein Pferd, um mit der Lanze zum Stoß auszuholen. Ein anderer Berittener und ein Schildträger begleiten ihn. Weiteres Volk ist mit wenigen Strichen im Hintergrund angedeutet.

Spontane Unmittelbarkeit geht von dem skizzenhaft angelegten Bild aus. Es enthält schon alle Elemente der monumentalen Komposition, läßt jedoch im Gegensatz zur Perfektioniertheit des fertigen Bildes das Werden der künstlerischen Idee voll erkennen.



Der Hahn und das Juwel

FRANS SNYDERS (geb. zu Antwerpen 1579, dort gest. 1657. Schüler des jüngeren Pieter Brueghel und Hendrik van Balen. Tätig in Antwerpen seit 1602. 1608/9 in Italien) und

JAN WILDENS (geb. zu Antwerpen 1586, dort tätig und gest. 1653. Seit 1624 scheint er dauernd für Rubens gearbeitet zu haben, malte aber auch Landschaften in die Bilder von Jordaens, Snyders, Boeckhorst u. a.)

Öl auf Eichenholz. — H 100 cm, B 67 cm. — Die Landschaft von Wildens. — Unten, links von der Mitte, ein R, das später hinzugefügt ist und wohl auf Rubens hindeuten sollte, der nie so signierte. — Auf der Rückseite das Antwerpener Kürzeichen. — Sammlung Kraetzer, Mainz, 1882. Sammlung B. Suermondt 1883. — Kat. 1883, Nr. 118 »Rubens«. — Das Bild galt in den Sammlungen Kraetzer und Suermondt als der Hahn, den Rubens nach einer schweren Krankheit 1606 in Rom dem Bamberger Arzt Johann Faber geschenkt haben soll (Faber, *Rerum medicarum thesaurus*, Rom 1651, S. 831: »Hunc — Petrum Paulum Rubenium — cum olim Romae pleuritide graviter laborantem per Dei gratiam sanitati restituisssem, gallum mihi depinxit gallinaceum, cui jocosa haec verba, erudita tamen subscripsit: Pro salute / V. C. Joanni Fabro M. D. Aesculapio meo / olim damnatus. L. M. votum solvo.«). Abgesehen davon, daß Rubens in einem solchen Geschenk an einen Arzt auf einen Hahn angespielt haben wird, wie man ihn nach der antiken Legende dem Äsculap nach überstandener Krankheit zu opfern pflegte, fehlt auf unserem Bilde die von Faber mitgeteilte Widmungsunterschrift. Dieser Umstand wurde schon von M. Rooses übersehen in *L'œuvre de P. P. Rubens* 1886 Vol. IV Nr. 1167 u. Nr. 927, der das Bild irrtümlich »Le coq et la perle« bezeichnet. Rooses Zuschreibung an Rubens übernimmt Rosenberg in »Rubens« (Klass. d. Kst.), 1905, S. XVIII, S. 465 u. Abb. 27. Dagegen Bode in »Kritik und Chronologie der Gemälde von P. P. Rubens« in *Ztschr. f. b. Kst. N. F.* XVI, 1905, S. 201: »Frans Snyders«. 1910 in Brüssel auf der Exposition de l'art belge au XVII^e siècle als »Rubens« (Nr. 348). Fierens-Gevaert in: *Trésor de l'art belge au XVII^e siècle, Mémorial de l'exposition d'art ancien à Bruxelles en 1910*, Tome I, 1912, S. 12 u. Abb. T. 3: »Rubens«. Dagegen Glück, ebenfalls in: *Trésor de l'art belge* usw. S. 224: »Snyders«. Er hält die Entstehung des Bildes in der italienischen Epoche des Rubens und vor 1615 für unmöglich, ganz abgesehen von maltechnischen Gründen: »Cette œuvre est trop apparanté à deux œuvres (de Snyders) d'un sujet analogue et toutes deux signées, l'une au Kaiser-Friedrich-Museum de Berlin, l'autre au musée de Budapest pour qu'on puisse douter de l'identifié de main. Qu'on cesse enfin de répéter à propos de cet excellent tableau ce nom de Rubens qui ne lui revient pas«. Oldenbourg, »Rubens« (Klass. d. Kst.), 1921, S. 451 (Anmerkung zu Rosenberg, Rubens, S. 27): »Von Frans Snyders«. Nach Mitteilung von Dr. Burchard befand sich ein Hahn von Snyders in der Gemäldesammlung von Marques de Leganés D. Diego Felipe de Guzman: Inventar vom 21. Februar 1655 (*Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid 1898, S. 127: »Un cuadro de piedra; un gallo que mira un diamante [Snyders]«). Dazu bemerkt Burchard: »Die Herkunft des Aachener Bildes aus der Sammlung Leganés ist schon deshalb unmöglich, weil das Inventar als Material des Bildes »piedra« (wohl Schiefer) angibt. Da Snyders solche Bilder immer in mehreren Exemplaren oder ähnlichen Varianten wiederholt hat, behält die Inventarnotiz trotzdem eine gewisse Beweiskraft (für Snyders)«. — Die Zuschreibung an Rubens wurde bereits bei Eröffnung der Aachener Galerie aus maltechnischen Gründen heftig angefochten (*Kölnische Zeitung* vom 4. Nov. 1883 u. vom 28. Dez. 1883). — *Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums*, Nr. 484.

Vor einer weiten Hintergrundslandschaft, die in der Ferne von einer Hügelkette begrenzt ist, steht auf einem Misthaufen der Hahn mit krähen geöffnetem Schnabel und kräftig vorgewölbter Brust. Das Gefieder ist pastos gemalt, sichelförmig zeichnen sich die großen Schwanzfedern vor dem graublauen Himmel ab. Vor dem Hahn auf dem Misthaufen ein kostbar gefaßter Edelstein. Vielleicht liegt dem Bild eine Parabel von Glanz und Vergänglichkeit irdischen Reichtums zugrunde.





165

Der tote Hase

PETER SNYDERS (geb. 1681 in Antwerpen, dort gest. 1752. Schüler des Alexander van Bredael. Tätig in Brüssel und Antwerpen.)

Öl auf Leinwand. — H 87 cm, B 65 cm. — Stiftung Joh. B. Maaß 1924. — Literatur: Aachener Kunstblätter XII/XIII, 1926, Abb. 5. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 487.

Vor einer düsteren Hintergrundlandschaft, die nur von einem zuckenden Blitz fahl erleuchtet wird, ist ein Jagdstilleben zusammengestellt. Auf der nach links hin aufgerichteten Flinte liest man die Künstlersignatur des Peter Snijders. Vor einem Rucksack liegen ein toter Hase, Schnepfen und andere erlegte Vögel. Von besonderer Schönheit sind die Pfirsiche im Vordergrund. Den eigenartigen Reiz des Bildes machen die verschiedenartigen, wirkungsvoll gegeneinander gesetzten stofflichen Strukturen aus: das Weiche, Struppige des Hasenfelles, das Glatte, Seidige des Vogelgefieders und das Samtig-Pelzige der Früchte.

166

Der Vogelfang

FRANS SNYDERS und JAN WILDENS (vgl. Nr. 164)

Öl auf Eichenholz. — H 64 cm, B 115 cm. — Die Landschaft von Wildens. — Sammlung Saceghem, Gent, 1851. — Sammlung Dubus de Gisignies, Brüssel 1882. — Stiftung B. Suermondt 1883. — Kat. 1883, Nr. 129. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 483.



Die Mitte des Bildes wird von einem mit Rundknauf versehenen Stab, der sog. »Jule«, gebildet, auf der eine Eule sitzt. Ihre Krallen sind in das Gefieder eines toten Vogels gegraben, ein Strick hält sie an ihrem Platz fest. Auf Sträuchern und Ästen, die mit Leim bestrichen sind, haben sich Vögel gefangen, die von der Eule angelockt wurden. Man erkennt einen Wiedehopf, Dompfaffen und Meisen, Stieglitze und Lerchen. An der rechten unteren Bildkante hat Snyders das Bild signiert. Der Übergang zu der Hintergrundlandschaft, die Jan Wilders gemalt hat, ist etwas unvermittelt. Von links her nähert sich im Mittelgrund vor dem lichten Grün einer Baumgruppe die kleine Gestalt des Vogelfängers.



Winterlandschaft

GYSBRECHT LYTENS (»Meister der Winterlandschaften«; Flämische Schule. Erste Hälfte des 17. Jahrhunderts.)

Öl auf Eichenholz. — H 50 cm, B 75 cm. — Sammlung Schorn, Bonn, als »Jan Brueghel«. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 316.

Die abweisende Kälte eines Wintertages ist das eigentliche Thema. Vor seidig-blauem Himmel, über den einige leicht rosa gefärbte Wolken ziehen, erheben sich in der linken Bildhälfte Baumgruppen, deren Äste teils weiß bereift sind, teils wie dunkle Scherenschnitte in kalligraphischer Feinheit die Fläche beleben. Zur Linken führt ein Hohlweg ins Gehölz. Bauern im Gespräch und mit Holzschlagen beschäftigt sind staffageartig ins Bild gesetzt. Nach rechts zu wird der Blick über ein Gewässer und beschneite Hügel zu einem Dorf geführt, dessen Häusergiebel zusammen mit den sie umgebenden Baumgruppen ihre feste Kontur verloren haben und mit der blauen Ferne des Horizontes verschmilzen.

**Die Fußoperation**

ADRIAEN BROUWER (geb. Oudenaarde 1605 oder 1606, gest. Antwerpen 1638. Tätig in Haarlem, Amsterdam und seit 1631 in Antwerpen.)

Öl auf Eichenholz. — H 28 cm, B 37 cm. — Sammlung Remy van Haanen, Wien 1883. — Stiftung B. Suermondt 1884. — Kat. 1883, Nachtr. 1884, Nr. 168. — H d Gr. III, 1910, S. 599, Nr. 35 erwähnt eine Wiederholung des Bildes in der Sammlung Schloß, Paris (abgeb. bei W. Bode, Adriaen Brouwer, 1924, Nr. 49). — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 67.

Auf einem grob zusammengezimmerten Stuhl sitzt ein struppiger Bauer, der den rechten Fuß auf einen Schemel gestellt hat. Ein Medikus kniet im Vordergrund und löst von seiner Fußwunde den Verband. An einem Tisch hockt eine alte Frau, die aufmerksam dem Vorgang folgt und über einem irdenen Gefäß ein neues Pflaster anwärmt. Im Hintergrund öffnet sich eine Tür in ein Laboratorium, in dem ein Mann beschäftigt ist. Durch ein Fenster erblickt man eine Dorflandschaft. Von der Zimmerdecke hängt eine Glaskugel herab. Das Derbdrastische der Darstellung, die Sicherheit der Bildkomposition, die mit wenigen Figuren und Gegenständen auskommt, ist charakteristisch für Adriaen Brouwer, der auf dem Schemel seine Signatur A B angebracht hat.



169

Der schlafende Zecher

ADRIAEN BROUWER (geb. in Oudenaarde 1605 oder 1606, gest. in Antwerpen 1638.)

Öl auf Eichenholz. — H 26 cm, B 19 cm. — Sammlung Jean Rousseau, Brüssel 1885. — Stiftung B. Suermondt 1885. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 69.

Auf einem umgestürzten Bock sitzt ein schlafender Bauer. Er trägt eine rote Kappe. Mit seinem rechten Arm stützt er sich auf einen wackeligen Tisch, auf dem eine kleine Tabakspfeife liegt. Die Linke hält noch den geleerten Krug. Der Kopf ist vornübergesunken. Das skizzenhaft angelegte Bildchen ist in flotter Manier in verhaltenen Tönen, die von dunklen Braunwerten bis zu Hellocken reichen, gehalten.



170

Geburt Christi

Schule von UMBRIEN oder der MARKEN (Anfang des 16. Jahrhunderts.)

Tempera auf Holz. — Rundbild, Durchmesser 91 cm. — Die Buchstaben C. A. auf dem Pilaster haben zu Unrecht zu der Vermutung Anlaß gegeben, das Bild sei von Cola dall' Amatrice (geb. um 1480 — 1490), einem märkischen Künstler. — Stiftung Weber-van Houtem 1886. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 524.

Vor einer reichen Renaissance-Zierarchitektur, deren Bogenstellungen den Blick in eine gebirgige Landschaft freigeben, kniet Maria, in Anbetung versunken, vor dem Kind. Es liegt auf einem Stroh Bündel. Die rechte Hand ist zur Mutter hin ausgestreckt, der Blick aus dem Bild heraus auf den Betrachter gerichtet. Das verträumte Antlitz Mariens ist von einem Schleier umgeben, der in langen Faltenbahnen über die Schultern auf die Erde niederfließt und vor der Brust durch eine prachtvoll gezierte Schließe gehalten wird. Während die Gestalt der Madonna hinter dem Zierpfeiler zur Rechten erscheint, kniet Josef fast in Rückansicht vor dem mit reichem Beschlagwerk geschmückten Pfeiler zur Linken. In seltsamer perspektivischer Verkürzung ist die Hintergrundshalle gegeben, auf deren Fliesenboden Ochs und Esel etwas verloren stehen. Von rechts her naht sich auf einem gekrümmten Weg der Zug der drei Könige, während man zur Linken die Verkündigung an die Hirten sieht. Der kostbaren Architektur liegen in ihrer gesuchten perspektivischen Verkürzung offenbar Vorlagen aus Musterbüchern zugrunde. Die Farben des Bildes sind verhalten, die Verschmelzung der Bildgründe ist noch nicht erreicht. Auf dem rechten vorderen Pfeiler erkennt man die Buchstaben SPQR (Senatus populusque Romanus).



171

Santa Conversatione

FRANCESCO DI SIMONE RIZO DA SANTA CROCE (Italienische Schule – Bergamo. – Geb. zu Santa Croce im Brembotal, unweit Bergamo. Geburtsjahr unbekannt, gest. 1508 in Venedig. Schüler Giovanni Bellinis.)

Öl auf Pappelholz. – H 77 cm, B 100 cm. – 1906 mit Hilfe der Stiftung Otto und Elsie Suermondt aus Schloß Rurich bei Erkelenz erworben. – Literatur: Aachener Kunstblätter II/III, 1908, S. 14 u. Abb. 1. – Kunstdenkmäler der Rheinprovinz (Bd. 8, II) Düsseldorf 1904, S. 101 u. Abb. 64 als »Art Girolamo Sta Croce«. Ein Vergleich mit der »Anbetung der Könige« von Franc. di Simone da Sta Croce in Berlin (Katalog des Kaiser-Friedrich-Museums, 1911, Bd. I, S. 30, Abb. 22) erweist die jetzige Zuschreibung als unzweifelhaft. Ein fast gleiches Bild abgeb. u. besprochen in: Pantheon, Bd. X, Juli/Dezember 1932, S. 302, damals b. H. Koetser/London. »Ein für den Stil des Meisters ungemein charakteristisches Bild«. Die Frage »Original oder Replik?« ist unbeantwortet. – Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 456.

Ein Brokattuch hinterfängt die Gestalt des unbekleideten Christusknaben, der mit einer roten Rose in der Hand auf einem Kissen sitzt und sich dem kleinen Johannes zuwendet. Er bringt seinem Spielgefährten eine weiße Rose. Maria sitzt zur Linken dem Kind zugewandt und liest in einem Buch. Ein turbanartiges weißes Tuch ist um ihren Kopf geschlungen. Auf der rechten Seite steht die hl. Katharina mit ihren Attributen, dem Palmzweig und dem Rad. Die Figur des Stifters, von dem nur der Kopf sichtbar wird, scheint nicht ursprünglich zu sein. Sie fehlt in dem Londoner Bild. Eine liebevolle Landschaft mit einem Fluß, Bergen und Burgen verliert sich in die Ferne. Ein munterer Stieglitz sitzt auf dem Brokatvorhang.

Der Bildtyp der Santa Conversatione wurde von der italienischen Kunst des Quattrocento entwickelt. In stiller contemplativer Zwiesprache sind in diesen Bildern Heilige um Maria mit dem Kind versammelt.



Gefangennahme Christi

OBERITALIEN (VERONA ?), Ende des 16. Jahrhunderts

Öl auf Schiefer. — H 61,5 cm, B 49 cm. — Erworben 1950.

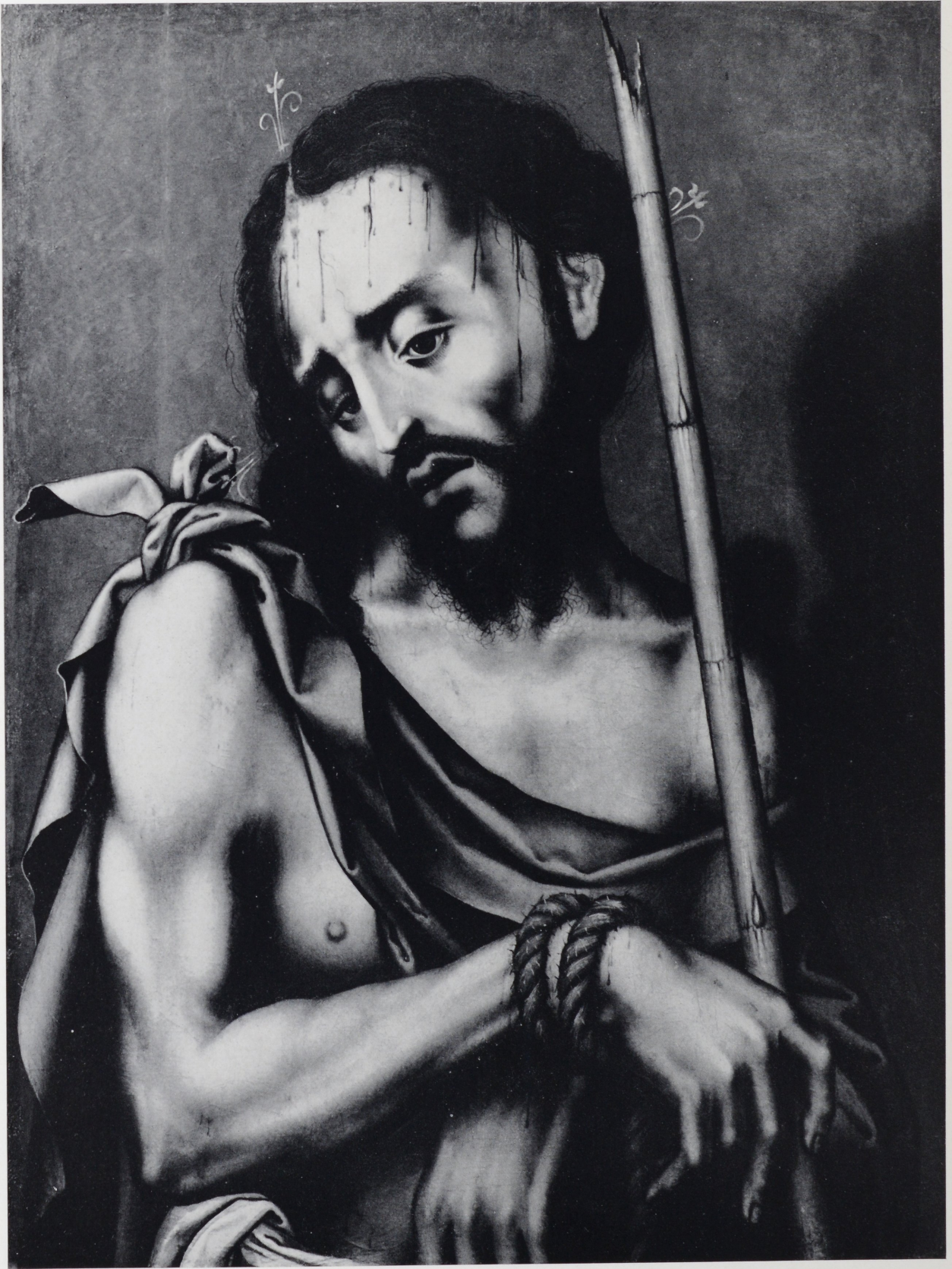
Im Dunkel der Nacht steht Christus mit seinen Jüngern den zurückweichenden Kriegsknechten gegenüber. Mitgeführte Fackeln verbreiten ein magisches Licht. Die Gestalt Christi bestimmt in ihrer auffallenden Länge und der Verhaltenheit ihrer Bewegung die Komposition. Der Kopf ist ins Profil gewandt, die Gebärde der vor die Brust gelegten Rechten unterstreicht die Worte des Erlösers »Ich bin es, den ihr sucht«. Der Verratene trägt ein im auftreffenden Licht von tiefem Violett bis zu lichtem Rosa changierendes Gewand und ein darüber gelegtes tiefblaues Pallium. Gegen die Feingliedrigkeit der Christusgestalt hebt sich die robuste Männlichkeit des begleitenden Petrus nachdrücklich ab. Der Ärmel seines Gewandes ist über dem muskulösen linken Arm hochgekrempelt, die linke Hand rafft den goldgelben Mantel. Judas, der zwischen der spektakulären Schar der Kriegsknechte und der friedvollen, von Christus angeführten Gruppe erscheint, hat sich ganz in seinen moosgrünen Mantel gehüllt, der selbst noch die Hälfte des Gesichtes bedeckt. Der Hauptmann mit federbuschgeziertem Helm, glänzendem Brustharnisch und roter Schärpe hat den Kopf gesenkt und weicht erschrocken zurück. Nachhaltiger noch ist die Wirkung der Worte Christi auf die anderen Kriegsknechte. Der eine im Mittelgrund des Bildes hält sich nur mühsam an seinem Fackelstab mit dem Feuerkorb aufrecht. Drei andere sind zu Boden gestürzt. Besonders wirkungsvoll ist die Figur des Liegenden im Vordergrund behandelt, der sich mit der Rechten schwer gegen den Boden abstützt und den Kopf wie geblendet gesenkt hat. Das Bild in seiner seltsamen räumlichen Unbestimmtheit, seiner Vergitterung durch die von Armen, Beinen, Waffen und Fackeln gebildeten Achsen, dem eigenartigen Bildzentrum, das durch die ausgestreckte linke Hand des Hauptmanns angegeben wird, steht noch ganz in der Tradition des Manierismus. Venezianische Farbigkeit, verbunden mit manieristischer Formgebung bestimmen den Charakter des auf Schiefer gemalten Bildes. Neben dem Namen Tintoretto möchte man an die Kunst des jungen El Greco denken, die vielleicht den Maler beeindruckt hat.

Ecce Homo

LUIS DE MORALES (Spanische Schule, geb. in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts in Badajoz [Estremadura], dort gest. 1586; gen El Divino, weil er nur Bilder heiligen Inhalts malte.)

Öl auf Holz. — H 55 cm, B 42 cm. — Stiftung B. Suermondt 1882. — Literatur: Waagen, Catalog der Gemäldesammlung B. Suermondt, Nr. 93. — Kat. 1883, Nr. 160. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 325.

Das Antlitz Christi ist von der erlittenen Qual gezeichnet. Aus den Wunden, die die Dornenkrone zurückgelassen hat, fließen kleine Blutrinnsale. Der Kopf ist leicht nach rechts geneigt, die Augen sind von den Lidern halb bedeckt. Mund- und Kinnpartie umgibt ein Bart. Über die rechte, leicht nach vorne genommene Schulter gleiten die Haare auf den Rücken. Ein graugrüner Mantel ist vor dem Körper hochgezogen und auf der Schulter geknotet. Die Hände sind mit einem groben Strick gefesselt. In der Rechten hält der Schmerzensmann das Rohr. Starke Helldunkelkontraste und eine fahle Beleuchtung bestimmen den Charakter des aus dem Geist spanischer Mystik lebenden Bildes.





Der heilige Franz von Assisi

FRANCESCO DE ZURBARÁN (Spanische Schule. Getauft 1598 in Fuente de Cantos Estremadura, gest. 1664 in Madrid. Hofmaler Philipps IV. in Madrid.)

Öl auf Leinwand. — H 133 cm, B 104 cm. — Ehemals Sammlung Weber-van Houtem 1886. — Um 1650 entstanden. — Dem Franziskusbild des Zurbarán in Bonn besonders nahestehend. Eine Replik in Madrider Privatbesitz bei D. Luis Page. — Literatur: Kehr, Zurbarán, 1918, S. 118, 128 und Abb. 73. — Kehr, Spanische Kunst, 1928, S. 212.

Der Heilige kniet vor einem Felsblock, auf den er betend die Arme gestützt hat. Volles Licht fällt auf die erhobenen, ineinander verschränkten Hände. Das Gesicht mit den emporgewandten Augen und dem im Gebet leicht geöffneten Mund wird gehäuseartig von einer Kapuze umgeben, die große Partien des Antlitzes in Schatten taucht. Die braune Kutte des Heiligen ist mit großen grauen Lappen geflickt und von einer Hanfschnur gegürtet. Ein Totenschädel weist auf die Vergänglichkeit alles Irdischen. Die Farbskala des Bildes ist auf grau-braune Tonwerte abgestimmt, die nur im Inkarnat der Hände und des Gesichtes zu lichterem Werten gesteigert sind. Die Figur des Knienden füllt in der für Zurbarán so charakteristischen Weise die ganze Bildfläche. Die Lichtführung, die die Gestalt hart aus dem dunkeln Grund herausmodelliert, erinnert an die neue Sicht der Dinge, wie sie Michelangelo da Caravaggio seine Zeitgenossen gelehrt hatte und wie sie im Spanien Zurbaráns und des jungen Velasquez begeistert aufgenommen wurde.

175

Heilige Nacht

s. auch Farbtafel S. 184

JUSEPE DE RIBERA genannt LO SPAGNOLETTO. (Spanisch-italienische Schule. Geb. 1589 zu Játiva (jetzt San Felipe) in Valencia, gest. 1652 in Neapel. Schüler des Francisco Ribalta zu Valencia.)

Öl auf Leinwand. — H 290 cm, B 198 cm. — Stammt aus einem Kloster in Madrid, später Sammlung Louis Philippe, 1853 in London versteigert. 1915 aus dem Brüsseler Kunsthandel erworben. — Literatur: Aachener Kunstblätter XI, 1924, Abb. 2. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 427.

Maria ist niedergekniet und betrachtet verehrend das Kind. Liebevoll halten ihre Hände den Knaben. Von ihm geht strahlendes Licht aus, das die Dunkelheit der Nacht durchdringt und die plastisch modellierten Gestalten Josefs und der Hirten, ihre Freude, Verwunderung und ihr Staunen lebendig werden läßt. In der linken oberen Bildecke wird das Motiv des Lichtes, das aus den Figuren selbst zu kommen scheint, in der Gruppe jubilierender Engelsputten wieder aufgenommen. Gegenüber solch übernatürlichem Licht wirkt das Morgengrauen, das in der Bildtiefe eine gebirgige Landschaft ahnen läßt und die Balkenkonstruktion kräftig konturiert, gedämpft und verhalten. — Am Rande eines vor der Krippe liegenden Sattels liest man die Worte: »Josep. à Ribera Hispanus . . . Accademicus Romanus faciebat Parthenope 1629«.

Lange hat der Maler in Parma, der Heimat Correggios, gewelt. Die Frucht seiner Auseinandersetzung mit der Kunst dieses Meisters des schimmernden Lichtes und der kühnen Verkürzungen ist eine Malerei wie die Aachener »Weihnacht«. Ohne Correggios berühmte »Heilige Nacht« wäre dieses Bild, namentlich seine Zonen überirdischer Helligkeit, nicht denkbar. Doch zu Correggio gesellt sich als künstlerischer Wegbegleiter Riberas vornehmlich noch sein Zeitgenosse Michelangelo da Caravaggio, dem sich auch ein banaler Obstkorb durch die Wandlungskraft des Lichtes zu malerischer Poesie verklärte. Als der Künstler das Aachener Bild malte, stand er schon im Dienste des Herzogs von Osuna, des Vizekönigs von Neapel. Vielleicht hat noch Velasquez das Weihnachtsbild im Atelier Riberas gesehen, als er seinen Landsmann im Jahre 1630 in Neapel besuchte. Wie aufgeschlossen Velasquez für die malerische Botschaft Jusepe de Riberas war, zeigt das malerische Frühwerk des Sevillaners, in dem sich Elemente von Riberas Kunst nachweisen lassen.



Krankheit, Mißgunst und Hader haben die späteren Lebensjahre Riberas verdüstert, und um den stolz blickenden Künstler mit den groß und prüfend dreinschauenden Augen, dem sinnlichen Mund mit dem flotten Schnurrbart, wie es sein Selbstbildnis (Kopie in den Florentiner Uffizien) aus der Zeit der Entstehung unseres Bildes zeigt, ist es einsam geworden. Das mitunter Derb-Realistische, Leidenschaftliche seiner frühen Bilder hat sich zu ruhiger Durchgeistigkeit geläutert. Das hohe Pathos, wie es noch das Weihnachtsbild zeigt, ist herabgestimmt zu verinnerlichter Ruhe. Mehr und mehr wird aus dem Realisten der Poet, der, durchdrungen von der geistigen Kraft spanischer Mystik, seinen Bildern jene innere Wahrhaftigkeit mitzuteilen versteht, die von jeher nur den Größten als Ausdrucksmittel zur Verfügung stand.

DAS 18., 19. UND 20. JAHRHUNDERT



176

Christus am Ölberg

JANUARIUS ZICK (geb. 1732 in München, gest. 1797 in Ehrenbreitstein, wo er kurtrierischer Hofmaler war.)

Öl auf Leinwand. — H 55 cm, B 47 cm. — Auf der Rückseite ist die Jahreszahl 1785 vermerkt. — Ehemals Sammlung Schorn. — Literatur: Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 572.

Vor dem Stamm einer Palme ist Christus kraftlos zusammengebrochen. Ein Engel ist zu ihm getreten, hat die Arme um ihn gelegt und stützt ihn. Das Haupt des Herrn mit dem wie in Agonie geöffneten Mund und den schmerzvoll aufgeschlagenen Augen ist an die Schulter des Engels gesunken, dessen mächtiger Flügel sich wie schützend über ihm wölbt. Auf fahlem, gelbgrauem Wolkenpolster erscheint in der oberen rechten Bildecke der Kelch. Das lichte Rosa im Gewand und das helle Blau des Mantels Christi bestimmen neben den Inkarnattönen die Farbigkeit des Bildes.

177

Nach dem Gewitter

JOHN CONSTABLE (geb. 1776 in East Bergholt, Suffolk, gest. 1837 in London.)

Öl auf Leinen. — H 54 cm, B 71 cm. — Stiftung B. Suermondt 1883. — Kat. 1883, Nr. 31. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 100.

Ein vom Bildrand überschnittener Weiher bestimmt den Vordergrund des Gemäldes. Die mächtige Baumgruppe auf dem Uferhügel setzt entscheidende Akzente. Im Mittelgrund weiden auf einer vom Waldsaum begrenzten Wiese mehrere Kühe. Der von düsteren Wolken bedeckte Himmel lichtet sich zur Bildmitte hin auf. Die Farbtöne reichen von erdigem Braun bis zu lichtem Grün, von Perlgrau bis zu schäumendem Weiß. In der pastosen Malerei ist jegliches Abgleiten in minutiöse Detailmalerei vermieden. Bewunderung für Ruisdael und Lorrain, Verzicht auf Anleihen aus dem Bereich der Phantasie, »Verkörperung der reinen Wahrnehmung der Natur« liegen der Landschaftsschilderung Constables zu Grunde.





178

Gruppenbildnis der Familie Neuß

JOH. BAPT. JOS. BASTINÉ (geb. 1783 zu Löwen, gest. in Aachen 1844. 1804 nach Paris, Schüler von David, gleichzeitig mit Ingres. Ab 1811 Aachen. Hier seit 1814 Zeichenlehrer am Gymnasium, wo Rethel sein Schüler war.)

Öl auf Leinen. — H 108 cm, B 134 cm. — Geschenk der Familie Neuß 1928. — Gemalt anlässlich der Feier der Silberhochzeit (31. Dezember 1842) des Aachener Nadelfabrikanten Hermann Josef Neuß und seiner Frau Wilhelmine geb. Winkens. — Bastiné-Ausstellung, Aachen 1927, Kat. Nr. 3. — Literatur: F. Kuetgens, Joh. Bapt. Jos. Bastiné, Aachen 1928, S. 53 u. Abb. 45, oder Festschrift der Aachener Kunstblätter, 1928, S. 117 u. Abb. 88. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 28.

Zur Feier der Silberhochzeit der Eltern hat sich die Familie versammelt. Unter einem Baldachin sitzt auf einem Podium das Jubelpaar und nimmt die Glückwünsche der 14 Kinder entgegen. Mit diesem charakteristischen Biedermeierbild hat der Aachener Maler sein wohl bedeutendstes Gruppenbildnis geschaffen. Er erweist sich als geschickter Kolorist, der seine kühlen Farbtöne zu einer vornehmen Komposition zu verbinden weiß. Eine große Tafel zeigt unter zwei Füllhörnern die Namen der Kinder, die in zwanglosem Rhythmus die Eltern umgeben.

Sankt Bonifaz predigt den Heiden

ALFRED RETHEL (geb. 15. Mai 1816 in Haus Diepenbenden bei Aachen, gest. 1. Dezember 1859 in Düsseldorf, Schüler von Bastiné in Aachen, seit 1829 von W. Schadow an der Düsseldorfer Akademie, seit 1836 bei Ph. Veit am Städelschen Institut in Frankfurt am Main. Die Tätigkeit für die Fresken im Aachener Rathaus, die sein Hauptwerk darstellen, erstreckt sich von 1840 bis 1852. 1844 und 1852 in Italien.)

Öl auf Leinen. — H 183 cm, B 213 cm. — Erworben 1904 von Fräulein Mathilde Janssen. — Literatur: M. Schmid, Rethel, 1898, S. 11 u. Abb. 8. — J. Ponten, Rethel, Stuttgart u. Leipzig 1911 (Klassiker d. Kunst), Abb. 7. — Koetschau, A. Rethels Kunst, 1929, S. 122 u. Abb. 71. — H. Schmidt, Alfred Rethel, Neuß 1958, S. 35 f. — Ausstellungskatalog Alfred Rethel, Aachen 1958, bearb. von H. Feldbusch, Kat. Nr. 2. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 423.

Die Mittelachse des Bildes wird durch den hl. Bonifatius gebildet, der mit dem Zeigefinger der rechten Hand zum Himmel weist. Seine Linke ist auf die Brust gelegt. Der rechte Fuß steht auf dem Baumstumpf der gefälltten Wotanseiche. Krieger und Bauern, Frauen und Kinder sind um ihn versammelt, hören aufrechtstehend mit gefalteten Händen die neue Lehre, knien mit demütig geneigtem Haupt oder lauschen neugierig und staunend den Worten des Predigers. Ein Druide mit weißem Mantel und Laubkranz wendet sich nachdenklich trauernd zum Gehen. Baumkulissen rahmen zu beiden Seiten das Bild, das nach Ausweis der Signatur im Jahre 1835 in Düsseldorf gemalt wurde.





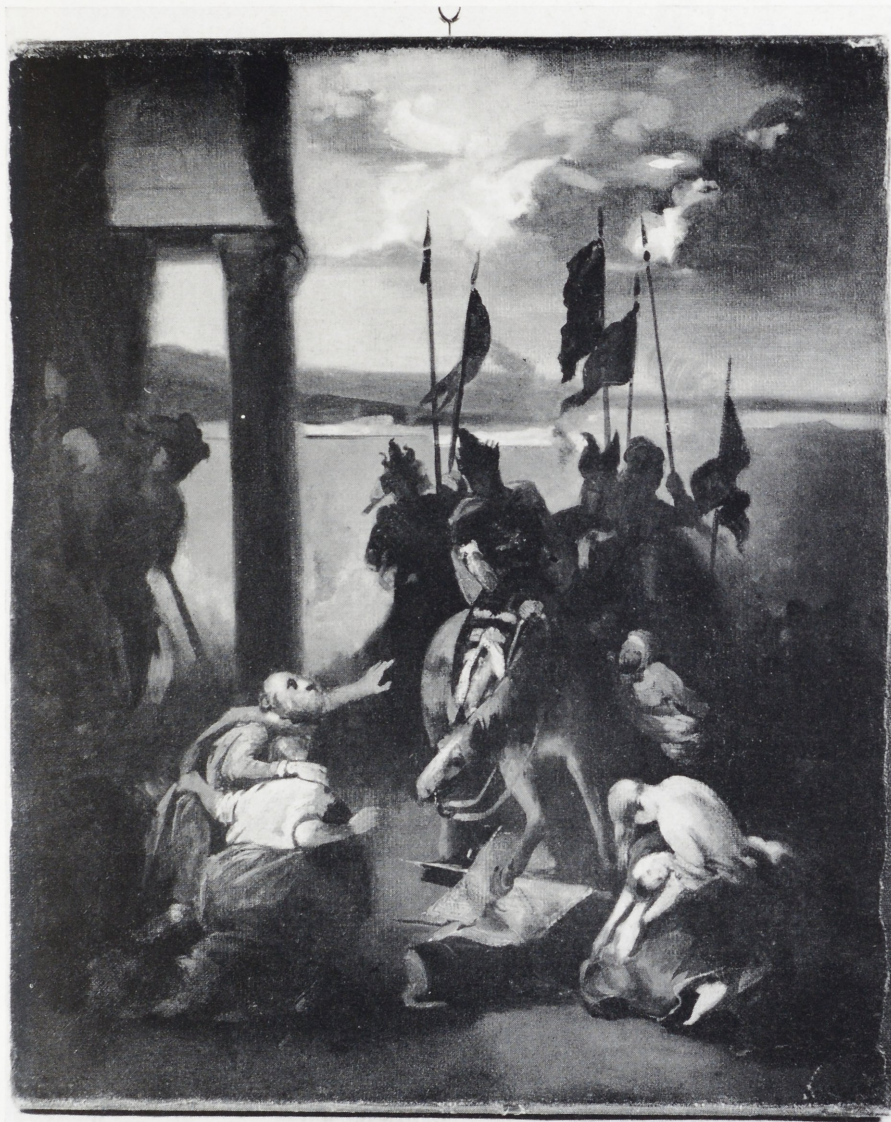
180

Mädchenkopf

ALFRED RETHEL (geb. 1816 Haus Diepenbenden bei Aachen, gest. 1859 in Düsseldorf.)

Ölstudie zum »Sturz der Irminsul«, einem der Fresken im Aachener Rathaus, an denen der Künstler von 1840 bis 1852 arbeitete. — H 45,5 cm, B 37 cm. — Zu einer Gruppe von 17 Ölstudien gehörig, die zusammen mit einer großen Anzahl von Studienblättern größtenteils im Jahre 1902 mit Hilfe der Stiftung der Erben Heinrich Cockerill von Frau E. Sohn-Rethel, Düsseldorf, erworben wurden.

Der im Profil gegebene Mädchenkopf mit dem bläulichen Tuch, dem langen blonden Haar, dem zartgetönten Gesicht gehört zu den schönsten Vorstudien, die sich zu den Fresken im Rathausaal erhalten haben.



181

Die Einnahme Konstantinopels

EUGÈNE DELACROIX (Französische Schule. Geb. in Clarenton-Saint-Maurice 1798, tätig und gest. 1863 in Paris. 1832 Reise in den Orient)

Öl auf Leinen. — H 46 cm, B 38 cm. — 1925 erworben aus der Sammlung Schorn (Bonn). — Skizze zu Delacroix' »Die Einnahme von Constantinopel« im Louvre. — Um 1840. — Literatur: F. Kuetgens in: Aachener Kunstblätter XII/XIII, 1924/25, S. 10 u. Abb. 10 und 11. — Französische Malerei von Delacroix bis Picasso, Ausstellungskatalog Wolfsburg 1961, Kat. Nr. 44, Farbt. 1. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 112.

Vor dem Hintergrund des blauen Meeres und geballter weißgrauer Wolken nähert sich eine Reitertruppe in der Tracht der Kreuzfahrer mit Wimpeln und Lanzen den Unterlegenen im Vordergrund. Ein Säulenportikus schließt nach links zu das Bild ab. Die bravourös gemalte Farbstudie dürfte unmittelbar nach der marokkanischen Reise entstanden sein, als deren künstlerische Ausbeute die großen Geschichtsbilder der Schlacht von Taillebourg, der Kreuzfahrer in Konstantinopel, der Frauen von Algier u. a. zu betrachten sind.

Schauspielergesellschaft

KARL SPITZWEG (Münchener Schule. Geb. 1808 in München, dort gest. 1885.)

Öl auf Leinen. — H 22 cm, B 39 cm. — Geschenk Geheimrat Dr.-Ing. e. h. Talbot. — Auf der Rückseite ein Zettel mit der Bemerkung: Monogramm und Unterschrift nachgetragen vom Neffen des Künstlers, Otto Spitzweg (Picknick im Walde). — Entstanden zwischen 1852 und 1860. — Literatur: K. Uhde-Bernays, Carl Spitzweg, 1921, S. 61 u. farbige Abb. T. c. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 496.

Vor einem Waldrand unter den Kronen hoher Eichenbäume hat sich eine Schauspielergesellschaft zu einem Frühstück zusammengefunden. Die impressive Malweise hat etwas Skizzenhaftes, Momentanes. Das Bild erweist den Künstler, in dem man häufig nur einen minutiös malenden Erzähler gesehen hat, der seinen Genreszenen mit dem Spitzpinsel ein Höchstmaß an technischer Perfektion verleiht, als hervorragenden Koloristen.





183

Via San Giovanni in Laterano

mit Blick auf das Kolosseum

OSWALD ACHENBACH (Düsseldorfer Schule. Geb. 1827 in Düsseldorf, dort gest. 1905.)

Öl auf Leinen. — H 130 cm, B 110 cm. — Stiftung Elsie und Otto Suermondt. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 4.

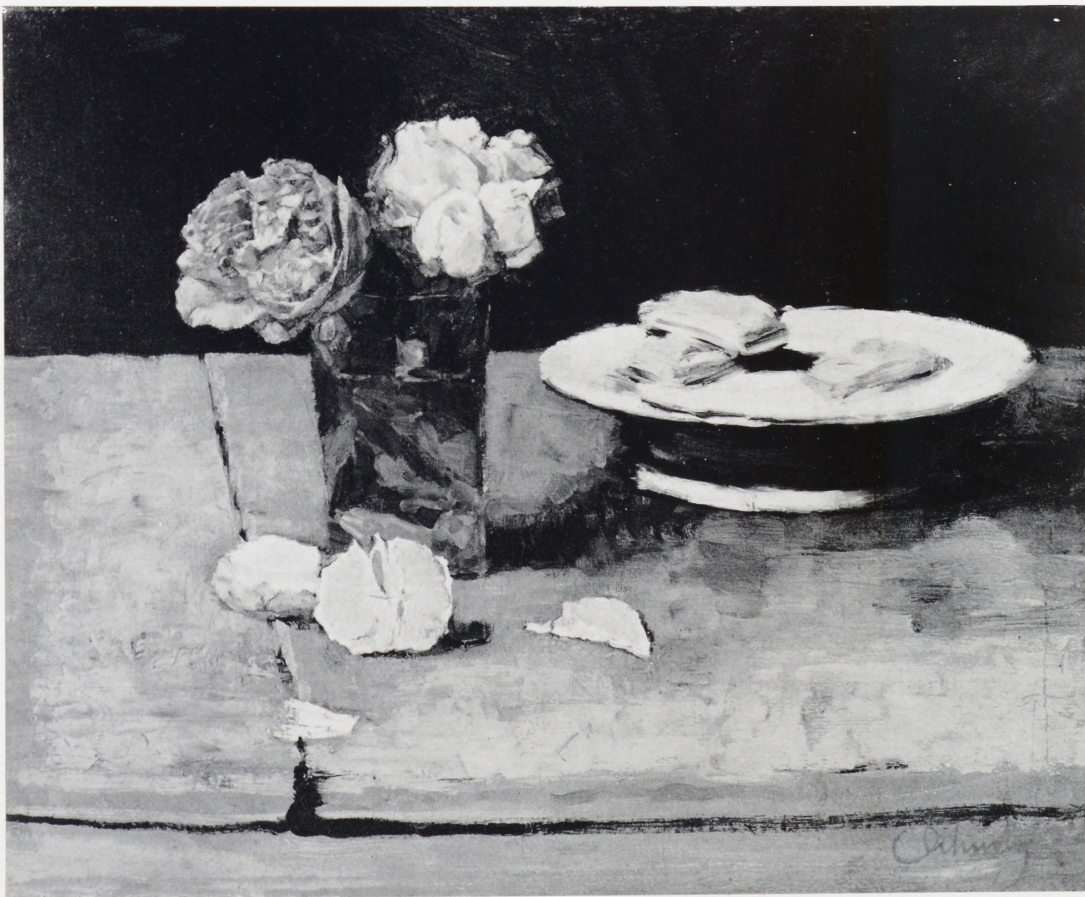
Auf der breiten Straße, die aus dem Vordergrund auf das in der Ferne sichtbar werdende Kolosseum zuführt, entfaltet sich farbiges Volksleben. Eine Prozession von Mönchen erregt das Interesse von Fremden. Bauern und Händler sitzen auf den Gehsteigen, bevölkern die Straße und verschwimmen im Hintergrund zu schemenhaften Gruppen. Dem Licht der aufgehenden Sonne dankt das Bild seinen ungewöhnlichen Stimmungsreiz. Während die Straße größtenteils noch in der Dämmerung liegt, leuchtet das Kolosseum im warmen Glanz der aufgehenden Sonne. Auch die Pinien zur Linken verfärben sich im rötlichen Schimmer des heraufziehenden Morgens.

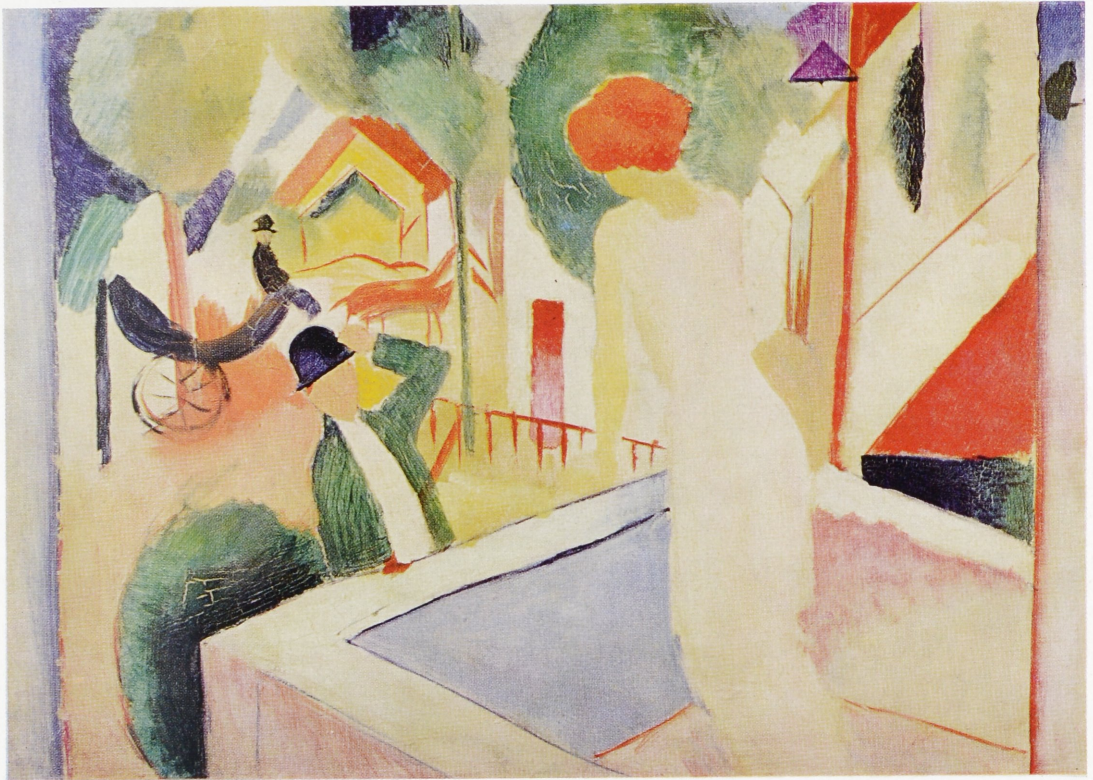
Stilleben mit Rosen

CARL SCHUCH (geb. 1846 in Wien, dort gest. 1903.)

Öl auf Leinen. — H 51 cm, B 61 cm. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 470.

Vor dunklem Grund steht auf einer grauen, flott gemalten Tischplatte ein Glas mit Rosen. Eine zerlegte Apfelsine und eine Schüssel mit Gebäck sind ihm stillebenhaft zugeordnet. In pastoser Malweise sind Rot, Grün, Orange und Weiß vor den monochromen Grund gesetzt. Das Bild trägt in der rechten unteren Ecke die Signatur des Künstlers.





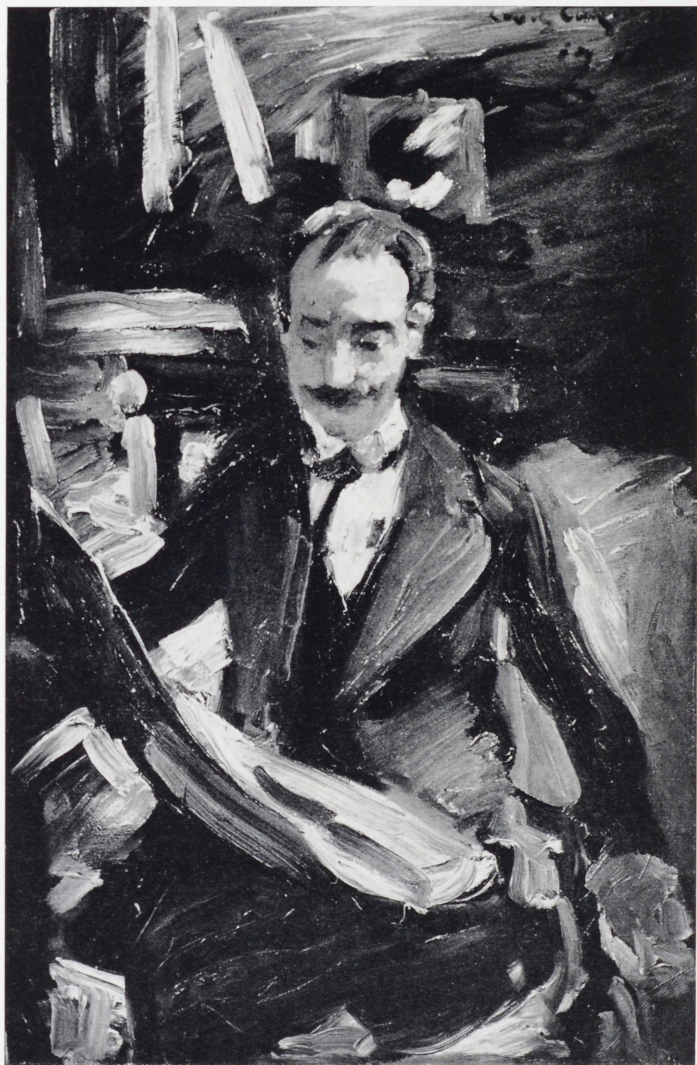
185

Begrüßung

AUGUST MACKE (geb. 1887 in Meschede, gefallen 1914 in der Champagne.)

Öl auf Pappe. — H 48 cm, B 69,5 cm. — Ausstellung: Les peintres expressionistes allemands, Hasselt 1960. — Literatur: H. Feldbusch, Bericht über die Spaltung des Bildes von Macke, in: Aachener Kunstblätter, Heft 16, Aachen 1957, S. 51 f. — G. Vriesen, August Macke, Stuttgart 1953, S. 293, Nr. 484. — Das Frauenbildnis, das sich bis zur Spaltung des Bildes im Jahre 1956 auf der Rückseite des Kartons befand, hängt heute gesondert in der Galerie des Aachener Museums. Es ist vermutlich im Jahre 1913 entstanden. — Stiftung Waldemar Croon 1951.

Aus der für August Macke so charakteristischen Transparenz und Lichthaftigkeit der Farbe lebt das ganze Bild. Auf dem Balkon im Vordergrund steht eine Frau, davor auf der Straße ein Herr, der mit seiner Linken den Hut zum Gruße zieht. Mit wenigen Pinselstrichen ist eine Kutsche angedeutet. Man fühlt sich in der Klarheit des formalen Aufbaues und der Sicherheit, mit der Farb- und Lichtwerte aufeinander bezogen sind, an die Aquarelle der Tunis-Reise erinnert, ihrer »kaum zu beschreibenden Skala von den zartesten transparentesten Schwingungen bis zu den tiefsten, samtig-satten Tönen«. Hier ist nichts mehr zufällig und es ist erreicht, was Macke sieben Jahre zuvor als Ziel seiner Kunst erschienen war: »was die Musik so rätselhaft schön macht, wirkt auch in der Malerei bezaubernd. Nur gehört eine unmenschliche Kraft dazu, die Farben in ein System zu bringen wie die Noten . . .«



186

Der Kunstfreund

(Bildnis Dr. Karl Schwarz)

LOVIS CORINTH (geb. 1858 zu Tapiau in Ostpreußen, gest. 1925 zu Zandvoort in Holland.)

Öl auf Pappe. — H 70 cm, B 45 cm. — Geschenk des Museumsvereins 1925. — Auf der Rückseite die Totenmaske Friedrichs des Großen skizzenhaft gemalt. — Bez. Lovis Corinth 1915. — In Berlin während der Arbeit von Dr. Schwarz an dem Graphik-Katalog Corinths gemalt. — Ausstellungen: Berliner Sez. 1918, Nr. 116. — Kst.-Ausst. Düsseldorf, 1918, Nr. 513. — Landesmus. Hannover 1950, Nr. 81. — Gal. Großenhening Düsseldorf, 1955, Nr. 4. — NG., Berlin-West, 1958. — Wolfsburg 1958. — Literatur: K. Schwarz, Das graphische Werk von Lovis Corinth, Berlin 1922. — Aachener Kunstblätter VII/VIII, 1926, S. 11 u. Abb. 15. — C. Berend-Corinth, Die Gemälde von Lovis Corinth (Werkkatalog), München 1958, Nr. 666, S. 139. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 101.

Der Kunstsammler ist in die Betrachtung eines Blattes vertieft, das er mit seiner rechten Hand festhält. Mit Pinsel und Spachtel ist die Farbe aufgetragen. Die kraftvolle Manier erweist das eindruckstarke Porträt als ein Spätwerk des Künstlers, der in der oberen rechten Bildecke seinen Namen und die Jahreszahl 1916 angebracht hat. Die Farbskala ist auf wenige Töne, ein Schwarz, das sich zu Grau aufhellt, schäumendes Weiß und einen Inkarnatton mit kleinen roten Akzenten begrenzt.



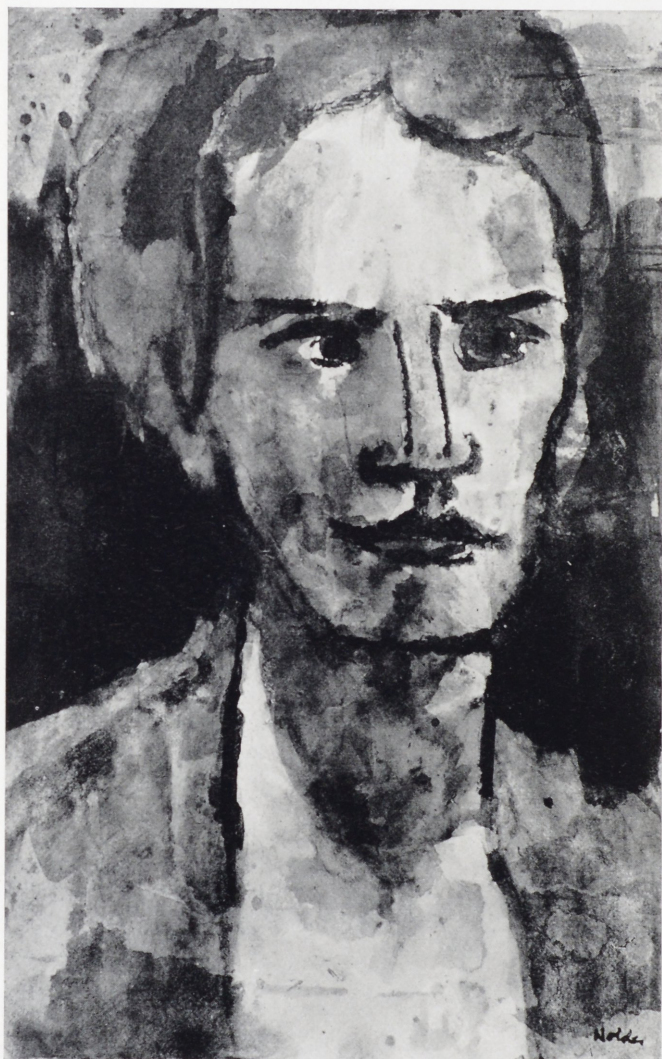
187

Tessiner Landschaft

HANS PURRMANN (geb. 1880 in Speyer, lebt in Montagnola am Luganer See.)

Öl auf Leinen. — H 72,5 cm, B 91 cm. — Aus der Museumsspende 1955 des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie e. V. — Ausstellung: Deutscher Künstlerbund, 5. Ausstellung, Hannover 1955; Les peintres expressionistes allemands, Hasselt 1960; Ars viva, Köln 1961, Kat. Nr. 61.

Über hohe Bäume und sanft gewellte Hügel mit Häusern und Dörfern hinweg schaut man auf einen in der Ferne sichtbar werdenden, von hoch aufstrebenden Bergen umgebenen See. Das Bild lebt aus der transparenten emaillehaften Farbe, wie sie für das Spätwerk Purrmanns so eigentümlich ist. Grün in allen Stufungen, Rot in den Abwandlungen von Rostbraun bis zu leuchtendem Karmin und Blauviolett bis hin zu Türkistönen im Hintergrund bestimmen die farblich und formal ausgewogene Komposition.



188

Apostelkopf

EMIL NOLDE (geb. 1867 in Nolde, Nordschleswig, gest. 1956 in Seebüll.)

Aquarell auf Papier. — H 44,5 cm, B 28,5 cm. — Erworben 1953.

Der Kopf des Apostels ist von asketischer Strenge. Ein harter blauer Kontur verleiht ihm seinen expressiven Umriß. Mit gleicher Farbe sind die Augen, sind Brauen und Nase eingetragen. Die ungebrochene Farbe des Aquarells, das Orange der Stirn, das Rot der Haare, das Blau der rechten Wangenpartie verleihen dem Kopf seine Körperlosigkeit und wenden den Ausdruck ins Geistige.



189

Junges Mädchen

CARL HOFER (geb. 1878 in Karlsruhe, gest. 1955 in Berlin.)

Öl auf Leinen. — H 72 cm, B 51 cm. — Erworben 1952. — Ausstellung: Les peintres expressionistes allemands, Hasselt 1960.

In der für Carl Hofer so charakteristischen Formverfestigung präsentiert sich das Bild des Mädchens. Große, von aussagestarken Konturen zusammengehaltene Flächen verbinden sich zu einem Formgefüge, hinter dem sich die sinnliche Erscheinung des menschlichen Körpers verbirgt. Raum wird zur Fläche. Das Gesicht erstarrt zur Maske. Leuchtende Farbigkeit ist vermieden, um feingestuft, mitunter morbiden Tönen Platz zu machen.



190

Ganymed

HEINRICH NAUEN (geb. in Krefeld 1880, gest. 1941 in Kalkar; neben Campendonk der bedeutendste Vertreter expressionistischer Malerei in den Rheinlanden.)

Öl auf Leinen. — H 99 cm, B 75 cm. — Im Jahre 1924 für das Suermondt-Museum gemalt zum Gedächtnis an Edwin Suermondt (geb. 1883 in Aachen, dort gest. 1923) auf Anregung von Museumsdirektor Dr. F. Kuetgens. — Auch die zugehörige Temperaskizze seit 1960 im Besitz des Aachener Suermondt-Museums. — Literatur: F. Kuetgens, Edwin Suermondt — Heinrich Nauen, in: Aachener Kunstblätter, Heft 22, Aachen 1961, S. 83 ff., Abb. 4 und 5. — Gemälde-Katalog des Suermondt-Museums, Nr. 335.

Das Thema des Gedächtnisbildes ist »Ganymed«, den der Adler des Zeus von der Erde zum Olymp emporträgt. »Nauen gibt ihm tragischen Gehalt; der Knabe ist bei ihm ein Jüngling geworden, der in leiser Andeutung die Züge des Verstorbenen trägt . . . Das schlafumfangene Antlitz und die tastende Rechte bleibt dem Erdboden zugewandt, während die Krallen des gewaltigen Todesvogels erbarmungslos in das Fleisch des Jünglings schlagen . . . Die Farbenskala geht von dem Rostbraun der Erde über das rotblonde Haar und das graugelbe Inkarnat zum lichten Blau-Weiß des Himmels, kraß durchschnitten von den großen grauschwarzen Flächen des aufsteigenden Adlers. Der Bewegungsschwung des in steilem Hochformat komponierten Bildes ist von besonderer Schönheit . . . Ein Vergleich der Skizze mit dem Bild — beide aus dem Jahre 1924 — läßt uns einen Blick in die Genesis eines Nauenschen Werkes tun. Die Kompositions-idee entsteht blitzartig und wird beibehalten bis zur letzten Veredelung. Der Drang zur Großgestaltung sprengt die Bildfläche, so daß die Adlerschwinge nun über die Bildränder hinausgreifen. Die Beseelung wird vertieft durch die Hinwendung des ins Profil gedrehten Kopfes und der rechten Hand zur eben verlassenen Erde. Der farbige Aufbau ist in Skizze und Bild aber der nämliche.« (F. Kuetgens)

Einsamer Hof im Hohen Venn

HEINZ HEINRICHS (geb. 1886 in Aachen, gest. 1957 in Aachen.)

Öl auf Leinen. — H 97 cm, B 115 cm. — Literatur: F. Kuetgens, Heinz Heinrichs, in: Aachener Kunstblätter, Heft 17/18, Aachen 1958/59, S. 84, Abb. 76.

»Es streicht ein rauher Wind über die herbstliche Hochfläche der Eifel, es biegen sich die dünnen, blätterarmen Bäumchen, fahles Gestrüpp bedeckt den moorigen Boden um die Wasserlache. Das einsame Bauernhaus sucht vergeblich Windschutz hinter der schütterten Baumreihe. Regenschwere Wolken fetzen über die Weite des Himmelsraumes« (F. Kuetgens). Dieses Charakterbild der Eifel ist Zeugnis einer Kunst, »die stets auf das Ganze bedacht und um die Schöpfung einer großzügigen Ganzheit bemüht ist, Werk eines Malers des Ausgleichs zwischen Fülle und Ordnung, zwischen Sinnlichkeit und geistiger Durchdringung der vielfältigen Eindrücke« (H. Lützel). Das Bild vom Vennhof gehört zu einer Gruppe von 15 Gemälden, die mit der hochherzigen Heinz-Heinrichs-Gedächtnis-Stiftung 1962 in das Aachener Suermondt-Museum gelangten. Sie sind Teil des Sammlungsgebietes »Gegenwartskunst im Aachener Raum«, dessen Pflege zu den besonderen Aufgaben des Suermondt-Museums gehört. Nahezu lückenlos läßt sich an Hand zahlreicher Bilder und Plastiken, die Aachener Künstler unseres Jahrhunderts geschaffen haben, die künstlerische Entwicklung der letzten 50 Jahre aufweisen. Ihre Würdigung wird erst möglich, wenn nach Abschluß der Neugestaltung des Suermondt-Museums die Werke der Aachener Künstler ins rechte Licht gerückt sein werden.



Vielschichtig

HUBERT BERKE (geb. 1908 in Buer, Westf.)

Öl und Kollage auf Leinwand. — H 150 cm, B. 100 cm. — Signatur unten rechts: H. Berke 1960. — Leihgabe aus der Sammlung Dr. Peter und Irene Ludwig.

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

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

