

KUNSTGEWERBE

KERAMIK

Nr. 193 bis 198

GLAS

Nr. 199 bis 202

METALL

Nr. 203 bis 218

MÖBEL UND VERWANDTES

Nr. 219 bis 225

TEXTILIEN

Nr. 226 und 227

Die Sammlung antiker Keramik

Das Suermondt-Museum bewahrt eine Sammlung antiker Keramik, die einen Überblick über die wichtigsten Gefäßformen erlaubt. Bei den Einzelstücken handelt es sich nicht um bedeutende, stilbestimmende Arbeiten, sondern vielmehr um schlichte handwerkliche Erzeugnisse, wie man sie auf den Märkten der Mittelmeerländer feilbot. Von der Insel Zypern stammen einige Beispiele, die auf schwarzem oder rotbraunem Ton eingeritzte lineare Muster zeigen. Es sind Gefäße, die in ihrer Entstehung noch ins zweite Jahrtausend hinabreichen. Eine Schale in Form einer Halbkugel mit grauweißem Schlemmüberzug und linearer Dekoration vertritt die nächste Entwicklungsstufe, in der die Gefäßform durch die Verwendung der Töpferscheibe gleichmäßiger und klarer wird. Aus der gleichen Epoche dieser griechisch-phoenikischen Kunstindustrie stammen eine Schale und zwei Kännchen mit mattfarbigen konzentrischen Ringen. Ein kelchartiger Becher auf hohem Fuß verrät in seiner elastischen, gefälligen Gestalt das Vorbild aus Metall. Er gehört zu einer Gruppe von Werken, die von Furtwängler nach dem rhodischen Fundort des stilbestimmenden Exemplars »Jalysos-Becher« genannt werden.

Nach Bötien führen zwei Gefäße des jüngeren geometrischen Stils. Waagrecht angeordnete Zickzackstreifen, Dreiecke mit Gitterfüllungen und Schachbrettmustern bilden den Dekor. Die Gefäßform entstand aus der Vereinigung des kesselförmigen Behälters mit dem ursprünglich gesonderten Untersatz. Wenig später dürfte ein Lekythos mit seinen fünf konzentrischen Ringen und dem insektenhaft anmutenden Dipylonpferd entstanden sein. Auch der Typ des Kantharos, den man gerade in Bötien hergestellt hat, ist in zwei Beispielen vertreten. Weiträumige, lineare Motive überziehen teppichartig die beiden Gefäße. Auch aus der korinthischen Manufaktur gibt es in der Aachener Sammlung einige Beispiele. Deutlich erkennt man hier im sogenannten protokorinthischen Stil die Aufnahme ägyptischer oder phönikischer Formelemente, so etwa in dem Alabastron, einem nach unten ausgebauchten, fußlosen Gefäß. Sechs Exemplare dieser Gattung sind böotischen Ursprungs. Auf fein geschlammter Oberfläche zieren drei Reihen grasender Steinböcke den Körper des schönsten dieser Aachener Gefäße. Die attische schwarz- und rotfigurige Keramik hat die Form des Alabastrons übernommen. In fünf Beispielen sind die kleinen Kugelflaschen vertreten, die gleichfalls in Korinth entstanden und als bevorzugte Zierform die sogenannten Schmetterlingsblüten aufweisen. In den korinthischen Aryballoi finden sich als Charakteristika der letzten Stilstufe die ornamentalisierten Gestalten von Kriegerern mit Helm, Rundschild und Lanze, der Bewaffnung der Hopliten.

Eine hübsche kleine Amphora zeichnet sich durch ihre hochsitzende Schulter und die spitze Verjüngung nach unten aus. Vom Fuß aufsteigende Strahlen deuten das Emporwachsen des Gefäßes wie aus einem Blütenkelch an. Der für Korinth so typische Tierfries mit äsenden Hirschen umzieht die Schulter. Ein Panther auf der Vorderseite, auf der Gegenseite ein Schwan sowie reiche Füllrosetten vervollständigen den Schmuck. Ein zweihenkeliger Skyphos mit Strahlenkranz, Tierfries und Füllrosetten rundet die frühe korinthische Gruppe der Archaik ab.

Ins Attika des 6. Jahrhunderts führen Gefäße des schwarzfigurigen Stils, bei denen Silhouetten aus schwarzem Firnis auf rotem Ton stehen. Ihm schließt sich der rotfigurige Stil mit seinen tongrundig ausgesparten Figuren innerhalb eines schwarzen Firnisüberzuges an. Das erste Aachener Beispiel der schwarzfigurigen Amphoren weist noch die strenge Zeichnung der Hochblüte dieser Epoche auf, während das zweite Stück in der Zeichnung freizügiger und flüchtiger ist und offenbar schon zu einer Zeit entstand, als die rotfigurige Malerei in den führenden Werkstätten bevorzugt wurde. Hopliten mit Speeren und Rundschilden, ein Leichtbewaffneter mit der



Attischer schwarzfiguriger Krater, 6. Jahrhundert v. Chr.

Korinthische Amphora, 7. Jahrhundert v. Chr.

spitzen Mütze der Skythen, zwei Reiher unterhalb der Henkel sowie eine von zwei Silenen begleitete tanzende Mänade in jonischem Chiton bilden den Schmuck des Gefäßes. Die andere Amphore ist etwas gedrungener und zeigt ein Mädchen im Chiton, das sich einem Jüngling zuwendet. Auf der gegenüberliegenden Seite erscheinen drei Epheben. Eine rundgeformte Dose mit rotfigurigem Stabornament gehört ebenfalls der Mitte des fünften Jahrhunderts an. Wenig später mag eine Pyxis entstanden sein, deren Figureschmuck in seiner Gleichförmigkeit die Verwendung von Schablonen verrät. Weitere provinzielle Erzeugnisse des ausgehenden fünften Jahrhunderts sind südrussische und böotische Erzeugnisse. Andere Gefäße lassen in ihrer flüchtigen skizzenhaften Malerei die Erschlaffung der griechischen Vasenmalerei im vierten Jahrhundert erkennen.

Ein schönes Beispiel römischer Keramik der Mitte des ersten Jahrhunderts ist die Sigillata-Bilderschüssel, die bei einer Grabung im Keller des Hauses Markt 46 gefunden wurde und aus der Werkstatt des Töpfers MURRANUS in La Graufesenque (Südfrankreich) stammt.

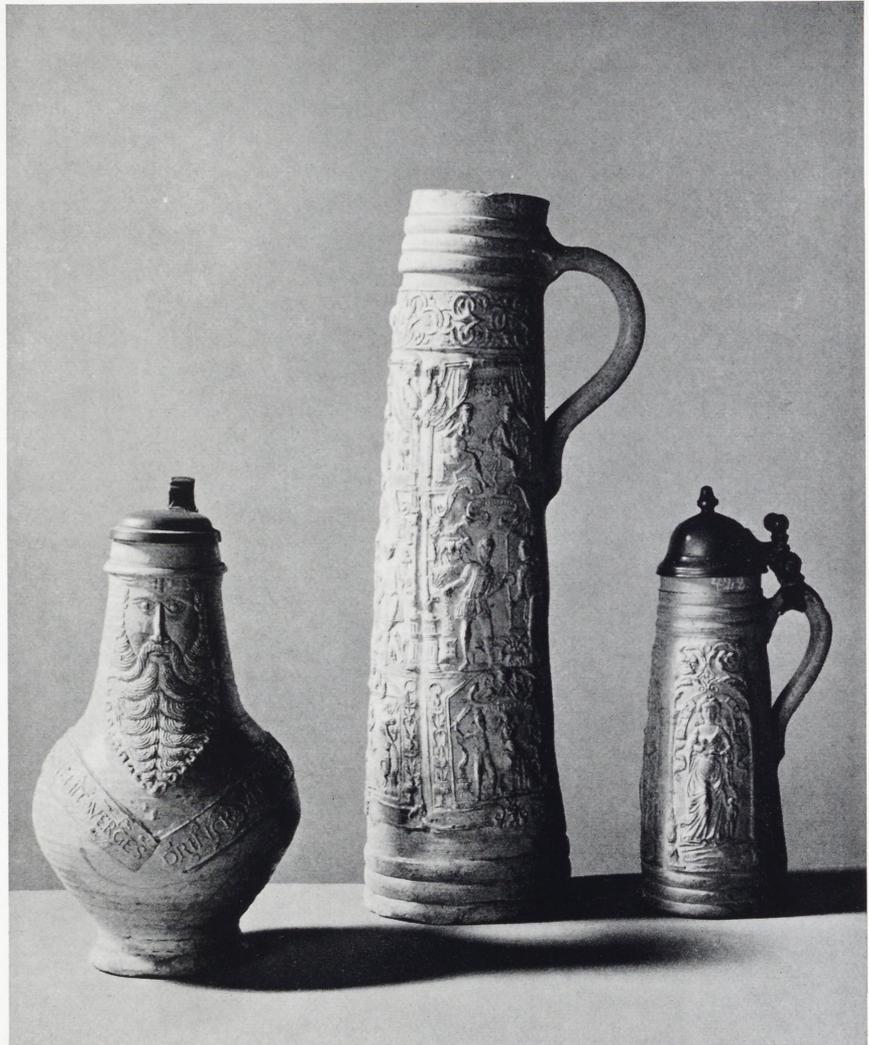
Eine Tonstatuette mit brettlartig flachem Körper, langem Hals und polosgeziertem Kopf mag als Grabbeigabe gedient haben. Ihr geometrischer Schmuck erinnert an die frühen böotischen Gefäße. Unter den anderen Exvotos der Aachener Sammlung findet sich ein Reiter des sechsten Jahrhunderts und ein dem fünften Jahrhundert angehörender Hahn. Auch hier verraten der weiße Überzug und die rotfarbig aufgemalten Halslappen, Flügel und Schwanzfedern die böotische Herkunft. Zwei halblebensgroße Masken mit lächelndem Mund, stark vortretendem Kinn, betonten Backenknochen und wulstförmigem Haar sind Arbeiten des späten sechsten bzw. des frühen fünften Jahrhunderts. Die Statuette einer jungen Griechin vertritt den Stil der Tonstatuetten aus Tanagra im 4. Jahrhundert. Eine kreisrunde Kapsel mit aufgenietetem Relief, den Raub der Europa darstellend, hat wohl als Behälter eines Spiegels gedient und dürfte im vierten Jahrhundert entstanden sein.

Literatur: A. Kisa, Die Antiken des Suermondt-Museums, in: Aachener Denkschrift, Aachen 1903, S. 1 ff. — H. Hoffmann, Neuerwerbungen griechischer Antiken, in: Aachener Kunstblätter, Heft II/III, 1916, S. 28 ff. — H. Schweitzer, Neuerwerbungen des städtischen historischen Museums, in: Aachener Kunstblätter, Heft IX/X, 1916, S. 28 ff. — H. Schweitzer, Vermehrung der Sammlungen, Historisches Museum, in: Aachener Kunstblätter, Heft VII/IX, 1913, S. 58 f.

194

Rheinisches Steinzeug

Der Reichtum der Aachener Keramik-Sammlung gründet sich vornehmlich auf Arbeiten der Raerener, Kölner, Frechener, Siegburger und Westerwälder Manufakturen. Die Voraussetzung für die Hochblüte dieser rheinischen Werkstätten im 16. und 17. Jahrhundert werden in einfachen, schmucklosen Gefäßen verdeutlicht, die aus dem 15. Jahrhundert stammen. Eine kontinuierliche Abfolge läßt sich freilich in der Aachener Sammlung erst seit der Epoche der spätesten Gotik, mit den ersten Vertretern des eigentlichen Steinzeuges beginnend, aufzeigen. Die Arbeiten aus der Zeit um 1500 zeigen die charakteristische Fußbildung mit dem wellenförmigen Kranz, der durch das Eindringen des Daumens entstanden ist. Als Hauptschmuck begegnet in dieser Zeit das charakteristische bärtige Gesicht. Ein Raerener Dreihenkelkrug mit drei Gesichtern vertritt diese Gattung. Es ist in dieser Frühzeit nicht leicht, die einzelnen Manufakturen mit Sicherheit gegeneinander abzugrenzen. In Siegburg entstehen damals die sogenannten Trichterbecher, in Köln und Frechen kugelförmige Töpfe mit vegetabilischen Ornamenten und dem »Bartmann«. Die Krüge sind häufig mit einem reichgeschmückten Fries, der sich um die Bauchung legt, verziert. In schöner Deutlichkeit lassen die Beispiele der Aachener Sammlung erkennen, wie Siegburger und Kölner Vorbilder die junge Raerener Manufaktur beeinflusst haben. Eine klarere Scheidung der drei Manufakturen läßt sich erst nach der Mitte des 16. Jahrhunderts durchführen. Nun entstehen in Siegburg die charakteristischen Schnellen in fast weißem Ton mit kleinfigurigen Reliefs und einem den ganzen Gefäßkörper überziehenden Ornamentrapport. In Köln und Raeren ist das Ornamentrelief plastischer, der Ton durchweg von warmer brauner Farbe. Aus der Siegburger Werkstatt des Anno Knütgen bewahrt die Sammlung einen Bartmannskrug. Eine



Siegburger Bartmannskrug aus der Werkstatt des Anno Knütgen, 1570/1580
 Siegburger Schnelle mit Josefslegende von Hans Hilgers (?), um 1580/1590
 Siegburger »Götterschnelle«, Werkstatt des Anno Knütgen, 7. Jahrzehnt
 des 16. Jahrhunderts

Pinte des Monogrammisten F. T. zeigt Bilder der Könige von Frankreich und Spanien. Zwei weitere Meister, der Monogrammist L. W. und Hans Hilgers schließen sich mit den typischen dünn Glasigen Schnellen an. Welch bedeutsame Rolle zeitgenössische Graphik im Werk der Siegburger Töpfer gespielt hat, zeigen Kannen, deren Friese Bauerntänze aufweisen, die auf einen Stich Hans Sebald Behams zurückgehen. Diese Gattung wird durch eine Kanne von Hans Hilgers vertreten. Ein Raerener Krug in der Art des Jan Emens, der mit einem von Hans Hilgers signierten Götterzug belegt ist, läßt erkennen, daß solche Matrizen sich sehr schnell auch in anderen Manufakturen eingebürgert haben.



Raerener Krug in der Art der Maximinenstraße, um 1550

Frechener Bartmannskrug, um 1600/1610

Der Siegburger Schnelle setzt man in Raeren die Schenkkanne entgegen, deren klare tektonisch gebildete Form vor allem von Jan Emens, der in der Zeit von 1565 – 1595 gearbeitet hat, ausgebildet wurde. Er ist ein Mitglied der Familie Mennicken, der aber fast stets mit seinem Vor- und Vaternamen signierte. Die schönen Kannen der siebziger Jahre sind durch ein prächtiges Beispiel mit einer Bauernhochzeit vertreten. Aus dem Jahre 1583 stammt das Gefäß mit dem berühmten Susannenfriede. In einigen kleineren Krügen lassen sich für die Friesszenen französische Stiche als Vorlagen nachweisen. Ornamente und figürliche Darstellungen sind untrennbar miteinander verbunden. Die Aachener Sammlung besitzt drei dieser reizvollen Krüge aus dem Jahre 1585. Kleinere Gefäße, Pinten und Schnellen, häufig mit Wappen belegt oder rautenförmig ornamentiert, runden das Bild dieser bedeutenden Werkstatt in der unmittelbaren Nähe Aachens. Seit 1587 verfertigt Jan Emens weiße, mit blauer Farbe versehene Krüge, denen bald schon das braune Steinzeug völlig weicht. Eine große Schenkkanne mit der Darstellung eines Bauernfestes darf als besonders schönes Beispiel dieser Gruppe gelten. Daß auch nach dem Tode des Jan Emens die Raerener Töpferkunst nicht erloschen ist, zeigen die Arbeiten von Willms, Kalf und unter den Monogrammistern vor allem die der Meister E. E. und G. E. Zwei andere Mitglieder

der Familie Mennicken, Baldem Mennicken und Jan Baldems Mennicken, haben der Raerener Topfbäckerei weitere Impulse gegeben. Während Baldem zur Zeit des Jan Emens gearbeitet hat, ohne freilich dessen gediegene Handwerkskunst erreichen zu können, hat Jan Baldems nach dem Tode des Baldem dessen Werkstatt übernommen. Er leitet die letzte Phase der Raerener Krugbäckerei ein. Bisher hatte man den Gefäßbelag fast ausschließlich durch die Verwendung von Hohlformen hergestellt, jetzt drückt man das Ornament mit Hilfe von Holzmodellen in die Fläche ein. Kannen mit Halbfiguren und Wappen der Kurfürsten sowie mit wappenhaltenden Greifen in einem Rankenfries sind typische Arbeiten des Jan Baldems aus der Zeit um 1600. Doch mit dieser Werkstatt erlischt die große Zeit der Raerener Töpfer. Selbständige Leistungen sind nach dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts nicht mehr nachzuweisen. Die Entwicklung ist in Siegburg und Köln ähnlich verlaufen, wenngleich hier schon der Verfall früher eintritt. Auch in Frechen scheint gegen Mitte des 17. Jahrhunderts die eigenständige Tätigkeit erloschen zu sein. Doch in den Töpferstätten des Westerwaldes, im Bereich Nassaus, wird die handwerkliche Tradition fortgeführt. Aus Raeren und Siegburg wanderten die Meister nach Höhr, Grenzhausen und Grenzau und begründeten hier neue Manufakturen, die von Nachahmun-

Raerener Schnabelkanne um 1570/1580

Raerener Dreihenkelkrug, 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts



gen der alten Vorbilder leben. Der Raerener Stil, wie er in Höhr und Grenzhausen weiterlebt, ist mit schönen Beispielen in großen Kannen mit der Geschichte der Judith und des Barmherzigen Samariters, dem Gleichnis vom verlorenen Sohn sowie der Darstellung der Werke der Barmherzigkeit vertreten. Die Entstehung läßt sich im Jahre 1690 nachweisen. Kannen mit Rankenfriesen verleugnen dagegen an keiner Stelle das Siegburger Vorbild, und nur die Blaufärbung erlaubt die Westerwälder Lokalisierung.

Die Mitte des 17. Jahrhunderts bringt ein neues Dekorationssystem. Friese und Wappen verschwinden. An ihre Stelle tritt eine die ganze Fläche überziehende Ornamentierung aus Rosetten, Kreisen und Zickzacklinien. Neben der Blaufärbung kommt tiefes Violett vor. Damit findet die Westerwälder Krugbäckerei ihren eigenen Stil.

Raerener Krug (mit zechenden Bauern) von Jan Emens, um 1570

Raerener birnenförmiger Krug mit Reliefdarstellung Karls des Großen, nach 1570

Siegburger Trichterkrug (mit Belägen), Werkstatt des Anno Knütgen, um 1570





Raerener Kanne aus der Werkstatt des Jan Baldems, um 1600, Graublau
 Westerwälder Krug m. Bauertanz, Grau m. Blau, nach Vorbild von Jan Mennicken, vor 1600

Im 18. Jahrhundert ritzt man die Muster mit spitzen Stäbchen freihändig in den Ton und gibt damit der Leistung des Zeichners größeres Gewicht. Dem neuzeitlichen Versuch einer Neubelebung der Topfbäckerei aus dem Geist des 17. Jahrhunderts war in Raeren kein Erfolg beschieden. Ein Prachtkrug von monumentalen Ausmaßen, den Hubert Schiffer gegen Ende des vorigen Jahrhunderts geschaffen hat, versammelt noch einmal das ganze Schmuck- und Ornamentvokabular des 16. und frühen 17. Jahrhunderts, ohne freilich die hochzuwertende handwerkliche Leistung mit neuer künstlerischer Kraft verbinden zu können.

Literatur: Otto von Falke, Das Rheinische Steinzeug (2 Bände), Berlin 1908. — K. Zoege von Manteuffel, Die Steinzeugsammlung des Suermondt-Museums, in: Aachener Kunstblätter, Heft IV/VI, Aachen 1911, S. 43 ff. — K. Koetschau, Rheinisches Steinzeug, München 1924. — A. Klein, Rheinisches Steinzeug des 15. bis 18. Jahrhunderts, Darmstadt o. J. — B. Lipperheide, Das Rheinische Steinzeug und die Graphik der Renaissance, Berlin 1961. — Z. Z. der Drucklegung ist eine Arbeit von H. Hellebrandt über »Raerener Steinzeug — Ein Beitrag zur Heimatgeschichte« mit ausführlicher Würdigung der Sammlung des Suermondt-Museums in Vorbereitung.



Krug, Grenzau um 1620, Grau mit Blau
 Westerwälder Steinkrug, um 1650, Grau mit Violett
 Krug mit der Josefslegende, Grenzau um 1600/1620

195

Creußener Krüge

Unter den großen Werkstätten deutscher Töpferkunst im 17. und 18. Jahrhundert nimmt das unweit von Bayreuth gelegene Creußen eine hervorragende Stellung ein. Hier lebten und arbeiteten die Vests durch viele Generationen und gaben den berühmten Creußener Krügen und Ofenkacheln ihren prachtvollen Reliefschmuck. Neben dieser Künstlerfamilie, deren Arbeiten noch heute den Stolz der kunstgewerblichen Abteilung der großen Museen bilden, haben auch weniger bedeutende Handwerksmeister in dem kleinen Ort gearbeitet. Besonders berühmt geworden ist der Typ des sog. Apostelkruges, wie ihn auch das Aachener Suermondt-Museum in einem schönen Exemplar bewahrt.

a

Creußener Krug mit Zinnarmierung

H 17,6 cm. — Im Deckel drei Meisterzeichen. — Dekor wie C

Auf der Kannenbauchung eine gerahmte weibliche Büste.



a

b

c

d

b

Creußener Krug mit Zinnarmierung

H 24 cm. — Dekor wie C

Auf der Kannenbauchung erscheint in einem Ornamentrahmen das Bild der Maria mit dem Kind.

c

Creußener Krug mit Zinnmontierung

H 25,5 cm. — Im Deckel drei Meisterzeichen. — Auf dem Deckel die Buchstaben A. C. HB und die Jahreszahl 1703.

Der Krug zeigt die charakteristische braune Färbung und ist mit flachem, muschelförmigem Ornament belegt. Blumen- und Rankenfrieze rahmen die Büstenreliefs eines Mannes und einer Frau.

d

Apostelkrug mit Zinnarmierung

H 19,5 cm, Durchmesser 16 cm. — Jahreszahl 1613. — Literatur: H. Eber, Creußener Töpferkunst, München 1913.

Auf dem Gefäßkörper sind um ein Medaillon mit der Kreuzigung die auf kleine Erhöhungen aufgemalten Figuren der zwölf Apostel angeordnet.



196

Vesperbild

Glasierter Ton. — H 52 cm, B 32 cm. — Westerwald. — 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. — Erworben 1913. — Literatur: H. Schweitzer in: Aachener Kunstblätter, Heft VII/VIII, Aachen 1913, S. 71.

Die Gruppe ist ein interessantes Werk der Volkskunst im 17. Jahrhundert, in der das mittelalterliche Vesperbild noch nachlebt. Arbeiten dieser Art sind jedoch selten. Verwandte Stücke sind bisher nicht bekannt geworden.



197

Ofenkachel

Ton. – H 25 cm, B 19,5 cm. – Deutsch, 17. Jahrhundert.

Die grünlasirte Kachel steht stellvertretend für die mannigfachen Exemplare dieser vornehmlich aus Süddeutschland und der Schweiz stammenden Gruppe, die sich in der Sammlung des Museums befindet. Sie zeigt in einem Rundbogen, der von Karyatiden geschmückt ist, die Personifikation des Herbstes. Über seinem bekränzten Haupt erscheint der Skorpion. In der Rechten hält der unbekleidete Jüngling, dessen Blößen einige Weinlaubzweige decken, einen Pokal. Bocksfüßige Satyrknaben begleiten ihn und stützen den schon Trunkenen.

198

Ofenkachel

Ton. – H 42,5 cm, B 37 cm. – Deutsch, frühes 17. Jahrhundert.

In dem tief eingemissten Bildfeld erscheint, von einem Strahlenkranz umgeben, Maria auf der Mondsichel. Sie hält auf dem rechten Arm das Kind, das sich kosend an ihr Gesicht schmiegt. Ein großer Rundbogen mit Löwenfiguren, Fruchtgehängen, Putten und Maskarons bildet den plastischen Rahmen der reizvollen Mutter-Kind-Gruppe.





GLAS

199

Deckelpokal

Glas und Emailmalerei. — H 27 cm, B 10,2 cm. — 1705. — Legat Dr. Lagemann.

In der Mitte des walzenförmigen Pokals stehen in modischer Tracht ein reichgekleideter Mann und seine Frau. Zwischen ihnen in Hohlschliff die Buchstaben IHCJ — IHPJ und die Jahreszahl 1705. In dem darunter befindlichen Wappen sieht man Elle, Schere, Bügeleisen und Fingerhut. Die volkskunsthafte Malerei setzt sich in stilisierten Pflanzen fort. Eine Inschrift läßt keinen Zweifel über die Bestimmung des Pokals: dieses glaß verehere ich meinem lieben schwager zum guden andencken, das er mirs offte tut voll einschenken.

200

Jagdpokal

Glas mit Emailmalerei. — H 29 cm, B 11,9 cm. — Böhmen, um 1600. — Legat Dr. Lagemann. — Literatur: S. Schmidt, Die Gläser der Sammlung Mühsam, Berlin 1926, S. 24 ff., T. 10, Fig. 76.

Der wuchtige Pokal ist mit lebendigen Jagdschilderungen, Hirschen, die von Hunden verfolgt werden, gejagten Hasen, Füchsen, Jägern mit Flinten und Hellebarden reich geziert. Zwischen Bäumen sieht man ausgespannte Netze, in die die Tiere hineingetrieben werden. Rostbraune, gelbe, blaue und grüne Töne herrschen vor, die im Bunde mit der irisierenden, grünschimmernden Oberfläche des Glases reizvolle farbige Wirkungen ergeben. Der Jagdhumpen gehört zu der



Gruppe der Emailgläser, wie sie seit der Mitte des 16. Jahrhunderts in Deutschland hergestellt wurden. Ein Jagdhumpen mit der gleichen Emailmalerei befindet sich im Museum des Kunsthandwerks in Leipzig¹.

¹ Katalog: Kunsthandwerk und Plastik aus Deutschland, Leipzig 1961, Tafel 25.

201

Reichsadlerhumpen

Glas mit Emailmalerei. — H 24,5 cm, B 11,7 cm. — 1660. — Legat Dr. Lagemann.

Unter den Gläsern, die als Leihgaben der Sammlung Lagemann ins Suermondt-Museum gelangten, kommt dem Reichspokal eine besondere Stellung zu. Der walzenförmige Humpen zeigt reichen malerischen Schmuck. Der doppelköpfige Reichsadler mit Bügelkrone und Nimbus nimmt die Mitte, die noch einmal durch den Reichsapfel betont wird, ein. In die weit nach beiden Seiten hin sich ausspannenden Flügel, die das ganze Rund des Pokals umgreifen, sind die Wappen der Städte und Provinzen eingezeichnet. Unter ihnen, zwischen dem Wappen von Metz und Lübeck, der Aachener Adler. Die »Stützen des Reiches«, »4 Bürger, 4 Dörfler, 4 Ritter, 4 Grafen, 4 Landgrafen, 4 Vikaria, 4 Bauern, 4 Stette, 4 Burggrafen, 4 Marggrafen« usw. werden auf den Flügelbinden des Adlers aufgeführt. Der Flammenstrahl erscheint zur Linken und Rechten der Adlerköpfe. »Das Heilige Roemische Reich Mit Samt Seinen Gliedern« besagt die Inschrift des, wie die Jahreszahl angibt, 1660 entstandenen Pokals.

Der Emailmalerei der Reichsadlerhumpen liegen Holzschnittvorlagen zugrunde. In Hessen und Sachsen, Thüringen und Franken, Böhmen und Schlesien wurden diese kurzerhand als »Reich« bezeichneten Humpen mit Reichsadler und Quaternionenwappen als Symbolen der Reichseinheit hergestellt¹.

¹ L. Volkmann, Der Überlinger Rathaussaal des Jacob Ruß und die Darstellung der deutschen Reichsstände, Berlin 1934, S. 56 f., Abb. 142 u. 144. — Kataloge des Kunstgewerbemuseums Köln, Bd. I, Glas, Köln 1963, S. 113, Nr. 232.



Die Kreuzigung, 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts

202

Glasscheiben des Mittelalters und der Renaissance

Im Jahre 1909 erwarb das Suermondt-Museum eine aus 36 Stücken bestehende Sammlung von Glastafeln, in denen sich die Entwicklung der Glasmalerei vom 13. bis zum 18. Jahrhundert spiegelt. Deutschland, die Niederlande, Frankreich, Spanien und die Schweiz sind die Heimat dieser Scheiben. Die frühesten Stücke stammen aus der Zeit der beginnenden Gotik, in denen die Glasstücke nach Art eines Mosaiks zusammengefügt und von Bleiruten gehalten werden. Über ihre technische Funktion hinaus bildeten diese Bleistäbe auch das formale Gerüst der Fenster. Für die Binnenzeichnung wurde Schwarzlot eingebrannt. Ein Gerüst aus Eisenstäben, das man in das Fenstergewände einließ, schützte die Verbleiung und gab den Fenstern die notwendige Stabilität. Im 14. Jahrhundert wurden die farbigen Gläser mit dem architektonischen Maßwerk der Fenster verbunden. Mehr und mehr wird in der Folgezeit an die Stelle der eingefärbten Scherben das Glas als Malgrund treten, das der Glasmalerei ihre Eigengesetzlichkeit nehmen und sie der Kunst des Malers gleichordnen wird.



Rundscheibe mit knieendem Engel, 13. Jahrhundert

Diese grobskizzierte Entwicklung läßt sich an Hand der Aachener Sammlung ablesen. Die frühesten Beispiele zeigen noch die entscheidende Rolle, die der Verbleiung innerhalb der Komposition zukommt. Blattformen und ein geistvoller Ornamentrapport, Krabben- und Fischblasen bestimmen die Musterung der Aachener Scheiben aus der Frühzeit des 14. Jahrhunderts. Von besonderer farbiger Schönheit ist das rubinartig leuchtende Rot. Stilistisch erinnern sie an die um 1280 bis 1320 entstandenen Glasmosaik der Klosterkirche zu Altenberg bei Köln, ja, man hat vermutet, daß ein Teil der Aachener Gläser von dort stamme¹. Die nächste Phase wird durch das stärkere Eindringen des architektonischen Elementes gekennzeichnet. Spitzbogen und Türmchen, Fialen und Baldachine dienen jetzt Figuren und Szenen als farbig schimmernder Rahmen und symbolisieren in ihrem edelsteinhaften Leuchten den Glanz des himmlischen Jerusalem. Das Fragment einer Kreuzigung mit der Halbfigur des hl. Johannes vertritt in der Aachener Sammlung die Glaskunst aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Mehr und mehr gewinnt in der Folgezeit die Architektur Selbstzweck. Mitunter füllen nun die der Baukunst entlehnten Schmuckmotive die ganze obere Hälfte eines Fensters. Auch hierfür gibt es in der Aachener Sammlung ein schönes Beispiel. Es wird deutlich, wie die Kunst des farbigen Glases nun immer stärker in Abhängigkeit von anderen Kunstzweigen gerät. Mit den Aachener Gläsern, die sich in die Zeit um 1500 und später datieren lassen, stehen uns Beispiele der Scheibenmalerei vor Augen, die an die Stelle des Glasmosaiks getreten sind. In einigen spanischen und schweizerischen Glasmalereien wird jedoch die Kraft der Tradition spürbar, die sich auch jetzt noch der alten Form- und Stilmittel bedient. Eine schöne Reihe Schweizer Wappenscheiben aus dem 16. Jahrhundert zeigt die Durchdringung architektonischer, durch den Verlauf der Bleiruten unterstützter Gliederung mit den Elementen, wie sie für die Scheibenmalerei des 16. Jahrhunderts charakteristisch sind. Von besonderem Reiz ist die Fuggerscheibe, in der Szenen aus dem Tuchhandel, die Arbeit am Webstuhl, das Lagern der Stoffe sowie das Laden und Löschen der Waren vor Augen geführt werden. Auch eine Folge spanischer Apostelscheiben aus dem Ende des 16. Jahrhunderts zeigt das Festhalten an überkommenen Formen, wenngleich sich in ihrem monumentalen Figurenstil schon das Barockzeitalter ankündigt. Räumlich-plastische Wirkung wird jedoch durch das flächige Rautenmuster des Hintergrundes vermieden. Die Farbskala dieser Scheiben weicht von den gewohnten Tonwerten der Glasmalerei ab. So steht Dunkelviolett und Braun vor Gelb und lichtem Violett. In einem anderen Fenster verbinden sich Gelb, Grün und Blau zu einem Akkord von einmaliger Schönheit.

¹ E. Redslob, Die künstlerische Entwicklung der Glasmalerei (an Hand einer im Jahre 1909 erworbenen Sammlung), in: Aachener Kunstblätter, Heft IV/VI, Aachen 1911, S. 68 ff.

METALL

MESSING NR. 203

SILBER NR. 204 bis 208

BRONZE NR. 209

KUPFEREMAIL NR. 210

BESTECKE UND PFEIFENHÜLLEN NR. 211 und 212

WAFFEN NR. 213

EISENGUSS NR. 214 bis 218

203

Sechssarmiger spätgotischer Hängeleuchter

Messingguß. — H 40 cm, B 40 cm. — Maasländisch, Anfang des 15. Jahrhunderts. — Literatur: E. Meyer, Der gotische Kronleuchter in Stans, ein Beitrag zur Geschichte der Dinanderie, in: Festschrift Hans R. Hahnloser, Basel u. Stuttgart 1961, S. 161 ff. — P. Schoenen in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. IV, Stuttgart 1958, Sp. 3, Abb. 2.

Das Mittelstück des Leuchters wird von einer Löwenfigur gekrönt, an der die Aufhängevorrichtung angebracht ist. Jeder der sechs Arme aus stilisiertem Blattornament endet in einer Kerzen-
tülle. Der reizvolle Leuchter ist charakteristisches Beispiel eines Typs, der in den Werkstätten



des Maaslandes entwickelt wurde und sich in vielen Beispielen in Museen und Sammlungen erhalten hat. In niederländischen Bildern des 15. Jahrhunderts, allen voran dem Doppelbild des Ehepaares Arnolfini (Jan van Eyck, 1434) und dem Lößener Abendmahl des Dirk Bouts (1486) haben diese Leuchter nicht nur die Funktion des Gebrauchsgegenstandes, sondern dienen der inhaltlichen Aussage. So, wenn im Arnolfini-Porträt in einer der Kerzentüllen eine Kerze als Sinnbild des Erlösers brennt und im Lößener Abendmahl die Gestalt Christi durch den sechsarmigen Leuchter hervorgehoben wird und der reale Gegenstand die Stelle des Nimbus vertritt.



204

Statuette eines hl. Bischofs

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

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

Die rustikale, etwas gedrungene Gestalt ist stilistisch schwer zu bestimmen, doch wird man ihre Heimat in den nördlichen Niederlanden oder in Westfalen annehmen dürfen.





205

Ananaspokal

Silber getrieben und vergoldet. — H 0,36 m. — Gemarkt mit dem Meisterzeichen DR des Dietrich von Rath und der Aachener Stadtbeschau. — Aachen, um 1620. — Literatur: E. G. Grimme, Die großen Jahrhunderte der Aachener Goldschmiedekunst, a. a. O., S. 148, Nr. 64.

Aus dem mit Schuppenmuster gezierten Fuß entwickelt sich ein reich ornamentierter Balusterschaft mit aufgelegtem Blattkranz. Die in Form einer Ananasfrucht gebildete und geschuppte Kupa ist nach oben zu von einem astförmigen Wulst umzogen. Den Deckel umgibt ein Krabbenfries in spätgotischen Formen. Die balusterförmige Bekrönung mündet in drei Blüten aus.

206

Tafelaufsatz in Gestalt des Aachener Marktbrunnens

Silber getrieben und teilweise gegossen, vergoldet. — H 0,35 m. — Gemarkt mit dem Meisterzeichen DR des Dietrich von Rath und der Aachener Stadtbeschau. — Aachen, 1624. — Erworben 1925. — Literatur: E. Quadflieg, Die Herkunft des Marktbrunnepokals von 1624 und sein Meister Dietrich von Rath, in: Aachener Kunstblätter, Heft 16, Aachen 1957, S. 54 ff. — E. G. Grimme, Die großen Jahrhunderte der Aachener Goldschmiedekunst, Aachen 1962, S. 152, Nr. 67.

Gravierte Ranken und acht als Wasserspeier gebildete Löwenköpfe rahmen am Rand der Brunnenschale das Aachener Stadtwappen, das von den drei ersten Zeilen der »Urbs-Aquensis-Hymne« begleitet ist. Ihm entspricht auf der gegenüberliegenden Schalenrundung das Wappen der herzoglichen Familie Croy mit deren Wahlspruch und der Jahreszahl 1624. Damit ist ein Hinweis auf die Bestimmung des kostbaren Tafelzierstückes gegeben, denn trotz der dekorativen Unverbindlichkeit und der spielerischen Formgebung, die hier die alte Karlsikonographie überwuchern, war in Aachen das Vertrauen auf Schutz und Beistand des Stadtpatrons in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges noch nicht erloschen, so daß man durch die Schenkung des Tafelaufsatzes den Prinzen von Croy, der sich 1624 mit seinen Truppen anschickte, in Aachen sein Winterquartier zu beziehen, zum Abzug zu bewegen hoffte.





207

Zunftpokal

Silber getrieben. — H 0,33 m. — Gemarkt mit dem Meisterzeichen MO des Matthias von Orsbach und der Aachener Stadtbeschau. — Aachen, 1684. — Ehem. Slg. Vendel. — Literatur: A. Kisa, Ein Aachener Zunftpokal vom Jahre 1684, in: Denkschrift aus Anlaß des 25jährigen Bestandes des Suermondt-Museums, Aachen 1903, S. 41 ff. — M. Rosenberg, Der Goldschmiede Merkzeichen, Frankfurt/M. 1922, 1. Bd., S. 11, Nr. 35. — E. G. Grimme, Die großen Jahrhunderte der Aachener Goldschmiedekunst, Aachen 1962, S. 154, Nr. 58.

Nur wenige Erinnerungsstücke an das Zunftwesen früherer Jahrhunderte haben sich in Aachen erhalten. Um so wertvoller wird damit ein getriebener Silberpokal, der einzige seiner Art in unserer Stadt. Zwischen Fuß und dem in typisch barocken Schwellformen gebildeten Gefäßkörper ist ein kleiner Balusternodus eingearbeitet, den man offensichtlich aus einem früheren Stück

übernommen hat. Der Mittelwulst des Pokals zeigt auf einem getriebenen Zierschildchen das Zunftwappen der Zimmerleute, den geöffneten Zirkel, ein Messer und darüber zwei Ziegenböcke. Die eingravierte Zahl nennt das Jahr 1684. In ovalen Medaillons erscheinen weiterhin die Hausmarken und Wappen der Mitglieder des großen Rates der Zunft. Der Pokaldeckel wird von einem Figürchen des hl. Jakobus im Pilgerkleid bekrönt. Der Sitz der Zunft könnte in der Pfarre von St. Jakob gewesen sein.

Hatte die Betrachtung des Pokals bisher keine außergewöhnlichen Merkmale erkennen lassen, so ändert sich dies, wenn man den Deckel abnimmt und in die bauchige Kupa schaut. Ihr unterer Wulst wird durch einen sternförmig gearbeiteten Deckel, der sich seitlich in einem Gelenk bewegen läßt, verschlossen. Darunter verbirgt sich eine kleine, ebenfalls von einer Jakobusstatuette bekrönte Hohlkugel. Außerordentlich leicht gebildet und nur an der Unterseite ein wenig durch Blei beschwert, konnte sie, wenn der Pokal gefüllt wurde, den sternförmigen Deckel hochdrücken und an die Oberfläche schweben. Es mochte als gutes Zeichen gewertet werden, wenn der Heilige beim Willkommenstrunk an die Oberfläche emportauchte und nicht, wie es oft geschah, eingeklemmt zwischen die sternförmigen Ausschnitte des Deckels, erst sichtbar wurde, wenn der Pokal geleert war.

208

Barocke Prachtmonstranz

Silbergetrieben und teilweise vergoldet. – H 83,5 cm, B (des Fußes) 28 cm. – Gemarkt mit dem Beschauzeichen J. W. des Maastrichter Goldschmieds Johannes Weery und dem Jahresbuchstaben I. – Literatur: Aachener Kunstblätter, Heft IV/VI, Aachen 1911, S. 38, Abb. 38 (hier 1751 als Entstehungsjahr). – A. R. Mayer, Der Kirchenschatz der ehemaligen Abteikirche St. Johann in Aachen-Burtscheid, in: Aachener Kunstblätter, Heft IX/X, Aachen 1916, S. 71 f., Abb. 62.

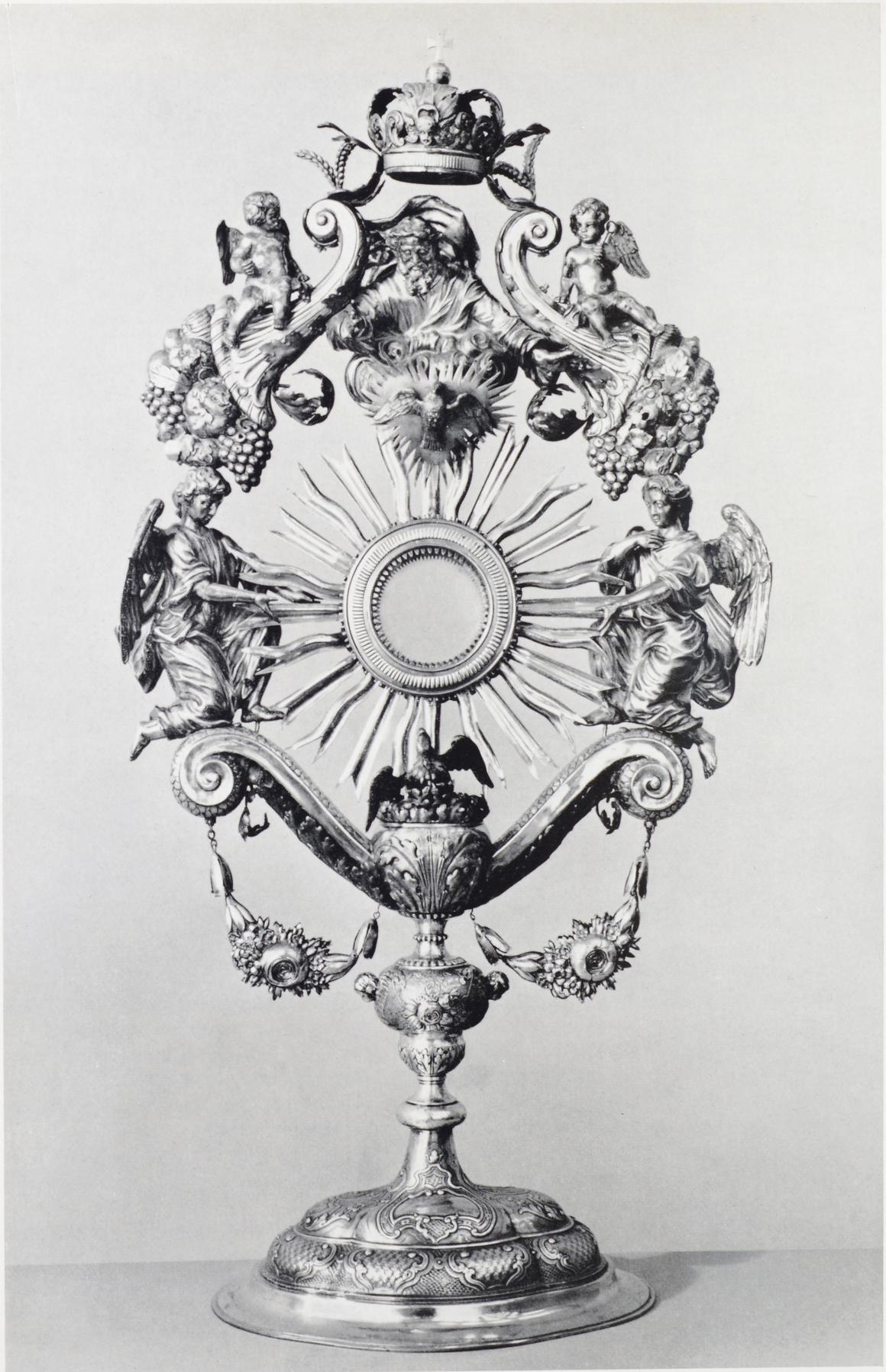
Aus dem reichgetriebenen Fuß steigt der von einem kräftigen Nodus unterbrochene Schaft auf. Über ansteigenden Voluten mit reichem Schmuckbehang erscheinen links und rechts vom Strahlenkranz, der sonnenartig von der Hostienkapsel ausgeht, kniende Engel. Die Halbfigur Gottvaters und die Taube des Geistes, von Putten, die auf Füllhörnern reiten, begleitet, bilden den oberen, von einer Krone überhöhten Abschluß. Die im Sonnenkranz erscheinende Hostie schließt sich mit den Darstellungen der ersten und der dritten der göttlichen Wesenheiten zu einer bildhaften Einheit zusammen. Christus in Brotsgestalt ist das Zentrum der Sonne, deren Strahlen der Goldschmied sichtbar gemacht hat. Das Übernatürliche tritt unmittelbar in Erscheinung. Ähren und Trauben, die alten eucharistischen Symbole sowie der Pelikan, der seine Jungen mit dem eigenen Blute nährt, dienen der gleichen inhaltlichen Aussage.

Eine weitere Monstranz des gleichen Goldschmieds bewahrt die Kirche St. Johann in Aachen-Burtscheid. Ein Chronogramm nennt für ihre Entstehung das Jahr 1737. Die Monstranz des Suermondt-Museums dürfte nicht viel später entstanden sein.

Meister Weery oder Werye war ein bedeutender Maastrichter Goldschmied, der u. a. den nicht mehr vorhandenen zweiten Sockel der Maastrichter Servatiusbüste geschaffen hat. Die Monstranz des Suermondt-Museums trägt den Stern der Maastrichter Stadtbeschau, den Jahresbuchstaben I und die Meistermarke Weerys, doch kann die Jahreszahl 1754 an der Innenseite des Sockels nicht die Zeit der Entstehung angeben, da Weery schon am 22. 7. 1750 gestorben¹ ist.

¹ Frdl. Mitteilung von Herrn A. A. M. N. Dejong, Maastricht.







209

Romanisches Weihrauchfaß mit Deckel und Ketten

Bronzeguß. — H 17 cm, Durchmesser 10 cm. — Rheinisch, spätes 12. Jahrhundert. — Ehemals Sammlung Steiger. — Literatur: Aachener Kunstblätter, Heft 1, Aachen 1906, S. 27, Fig. 18.

Das Becken besteht aus zwei aufeinandergelegten, halbkugeligen, durchbrochenen Schalen, von denen die untere einen einfachen runden Fuß hat, während der Deckel die Architekturformen eines Zentralbaues nachahmt. An vier Punkten der Peripherie sind Ösen angebracht, durch welche 12 cm lange Stäbe laufen, an denen die Ketten zum Schwingen des Beckens befestigt sind. Sie vereinigen sich an einer mit einem Ring versehenen vierblättrigen Handhabe, in die auch eine kürzere, vom Mittelpunkte des Deckels ausgehende Kette mündet. Von oben nach unten laufende Rippen teilen den Deckel in acht mit Rankenwerk verzierte, durchbrochen gearbeitete Felder.



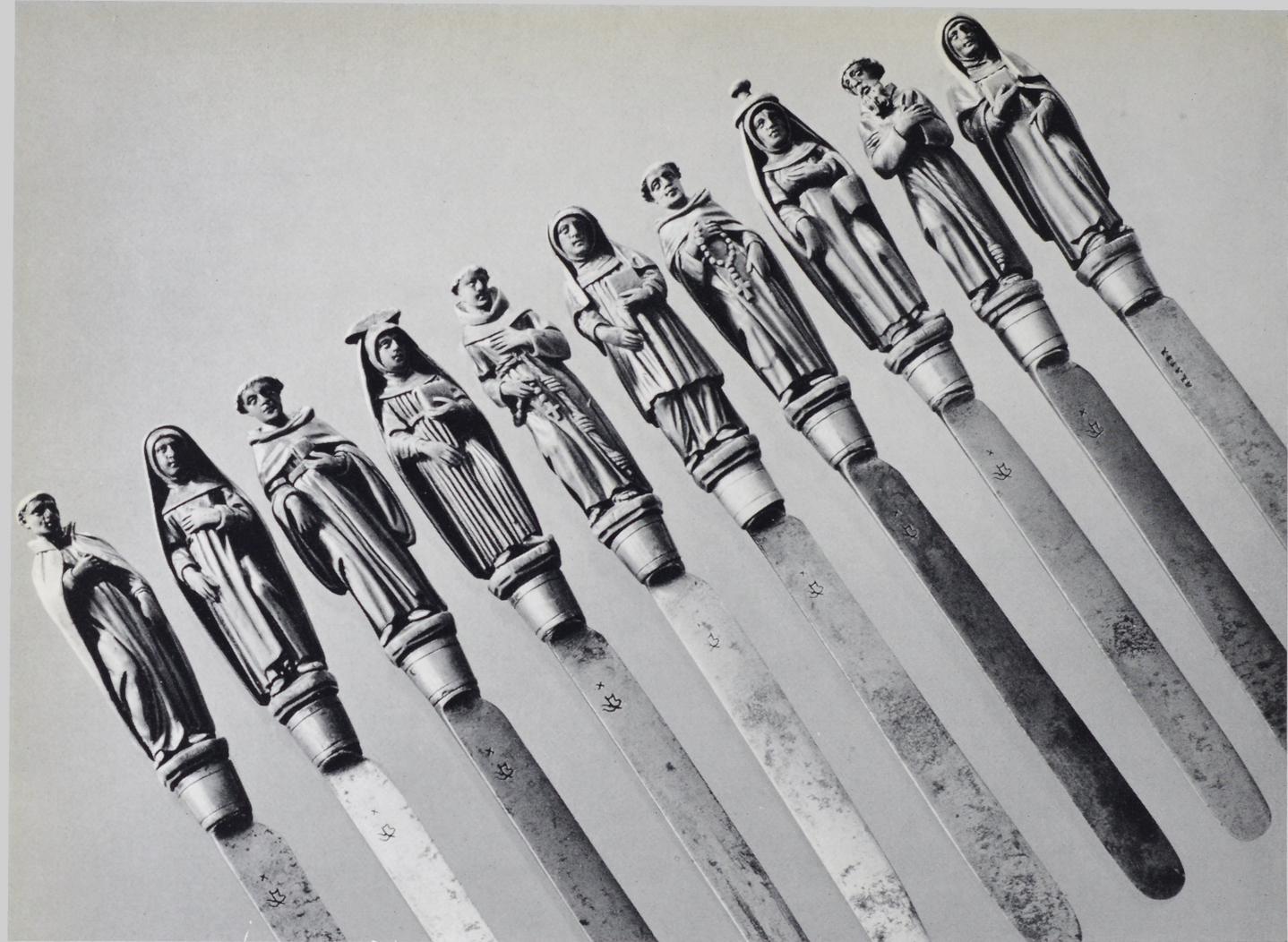
Reliquienkästchen

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

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

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

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



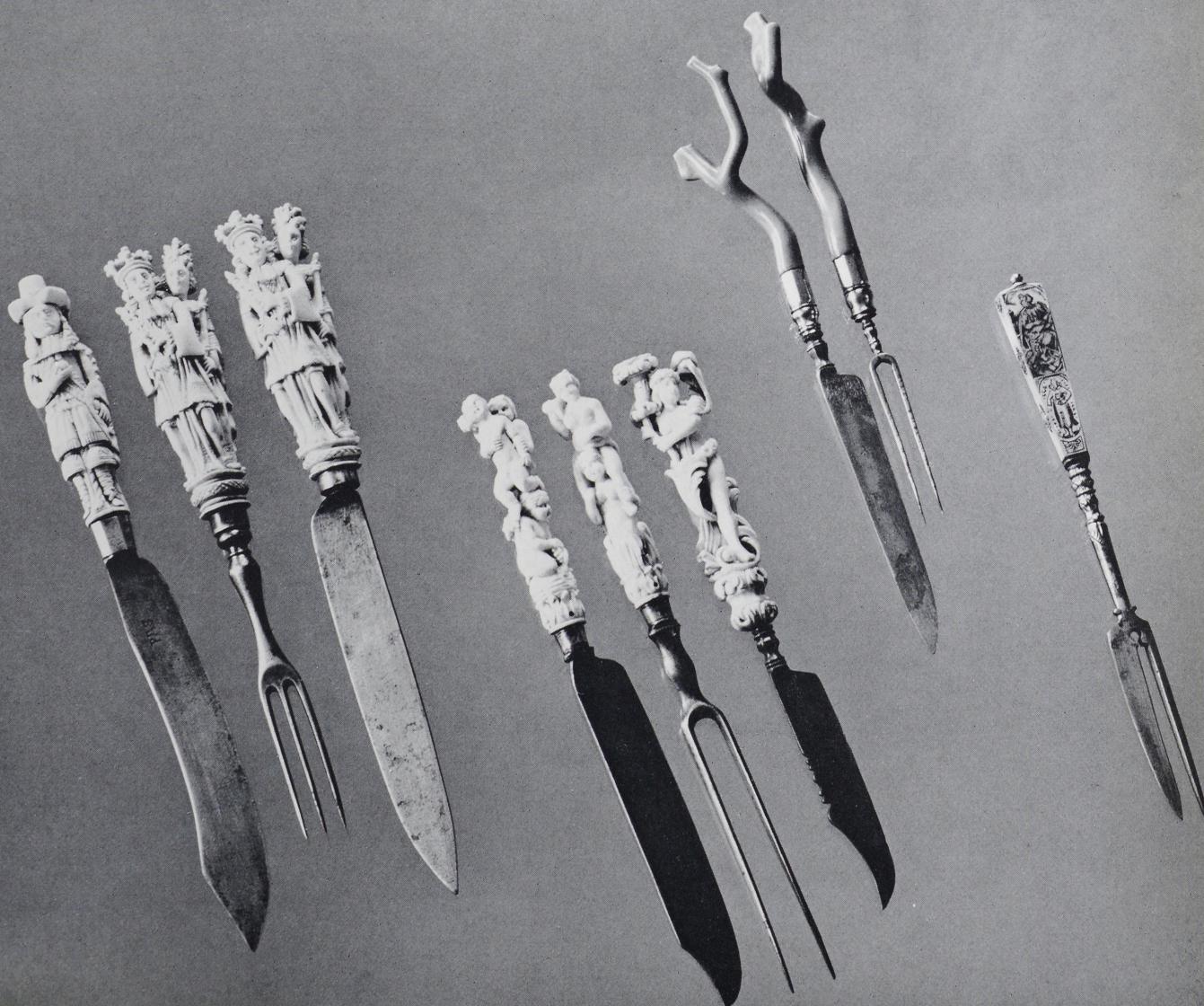
211

Die Besteck-Sammlung

Ehemals Sammlung Dr. F. Bock. — Literatur: H. R. Uhlemann, *Alte Tischgesellen*, Solingen 1957 (mit weiterführenden Literaturangaben). — *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. II, Stuttgart 1948, Sp. 356 ff.

Die hier abgebildeten zehn Messer mit den Figuren von Mönchen und Klosterfrauen gehören zu einer der originellsten Sammlungen des Aachener Suermondt-Museums: der Besteck-Sammlung. Sie erlaubt einen Überblick über mehr als drei Jahrhunderte der Besteck-Entwicklung. Messer, Gabeln, Löffel und Tranchierbestecke aus Deutschland, Frankreich, Italien und Holland in allen nur erdenklichen Varianten sind hier zusammengetragen. Auf Griffen aus Perlmutter und Schildpatt, Kristall und Elfenbein, Porzellan und Korallen, edlem Metall und erlesenen Hölzern, auf gebläuten und feuervergoldeten, geätzten und tauschierten Klingen entfaltet die Schmuck-

freude der verschiedenen Jahrhunderte den Reichtum ihrer Phantasie. Das sogenannte Klosterbesteck ist nur ein Beispiel für die unerschöpfliche Vielseitigkeit der Formgebung, mit deren Hilfe man aus einem reinen Zweckgerät einen Gegenstand des höchsten Luxus machen kann. König und Königin, der Bürger in Allonge-Perücke und breitkrepfigem Hut, Bacchusknaben und blumenbekränzte Genien, aus Elfenbein geschnitzt, bilden die Griffe eines Prunkbestecks des 17. Jahrhunderts. Unmöglich, die Vielfalt anzudeuten, mit der man in den vier Jahrhunderten, die die Besteck-Sammlung Dr. Franz Bocks umfaßt, die Eßgeräte geziert hat, um damit Glanz und Repräsentanz festlicher Mahlzeiten zu steigern.





212

Pfeifenhüllen des 17. und 18. Jahrhunderts

L zwischen 19,5 cm und 31,5 cm. — Niederländisch (Gouda). — Literatur: G. C. D. Helbers, Marken und das Markenrecht der Goudaer Pfeifenmacher u. D. A. D. Goedewaagen, Geschichte der Pfeifenmacherei in Gouda, Gouda 1942.

Bei den aus Buchsbaumholz geschnitzten und gedrehten Pfeifen handelt es sich um Futterale, deren Kopf in der Vertikalachse geteilt ist und sich zum Einführen der Tonpfeifen aufklappen läßt. Man hat sich hier nicht mit der Zweckform begnügt. Vielmehr sind Stiel und Kopf vielfältig durch Messingauflagen, Tauschierungen und Schnitzereien geschmückt. Von besonderem Reiz ist ein Exemplar, bei dem die Reliefbilder von Heiligen den Schaftzieren, während die HI. Familie sowie Johannes mit dem Schlangengelch auf dem Pfeifenkopf erscheinen. Ein anderes, durch Wappen als Amsterdamer Arbeit gekennzeichnetes Stück trägt die Jahreszahl 1722. Auf niederländischen Stillleben des späten 17. Jahrhunderts begegnet man dem Typ dieser Pfeifen wieder. Sie können hier als Symbol der Sinnesdarstellung des Geruches dienen.



Die Waffensammlung

Im Jahre 1907 gelangte das Aachener Suermondt-Museum durch die hochherzige Übereignung der Waffensammlung von Paul Springsfeld durch dessen Bruder Dr. Eduard Springsfeld in den Besitz einer großen Anzahl kostbarer Feuerwaffen aus drei Jahrhunderten. Das Schwergewicht der Sammlung liegt bei den Jagdwaffen, die den Kriegsgewehren bis ins 18. Jahrhundert hinein technisch weit überlegen waren. Pirschrohre, Jagdgewehre und -pistolen sind vornehmlich im 17. und 18. Jahrhundert Gegenstände höchsten Luxus' gewesen. Laufschmiede, Büchsenmacher und Schäfte wirkten zusammen, um den Jagdwaffen ihre über reine Zweckmäßigkeit weit hinausreichende kunstvolle Form zu geben, die sie in die Reihe der besten kunsthandwerklichen Erzeugnisse der Zeit einordnet. Dabei hat man das Gewehrschloß stets mit besonderer Sorgfalt gearbeitet, indem man es entweder kunstvoll schnitt, plastisch verzierte oder reich gravierte. Doch auch auf Lauf und Schäftung entfalten sich reicher Eisenschnitt, edle Tauschierung oder Bein-, Perlmutter- und Hirschhornintarsia. Häufig dienten dabei die graphischen Blätter der großen Meister als Vorlagen.

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts erfand man in Deutschland das aus dem Luntenschloß entwickelte Radschloß, bei dem der Zündfunke durch Reibung des mit einem Stück Schwefelkies oder Feuerstein besetzten Hahnes an dem gezackten Rand eines eisernen Rades entsteht, das durch einen Federmechanismus bewegt wird. Doch auch Beispiele von Luntenschloßgewehren enthält die Aachener Sammlung. Beim Luntenschloß – dem ersten ausgebildeten Gewehrschloß – wird die brennende Lunte so zwischen die Lippen eines Hahnes eingeklemmt, daß sie beim Druck gegen den Abzug auf die Pfanne mit dem Zündpulver niederfällt. Beim Radschloß fiel die Verwendung der in der Handhabung so unbequemen Lunte fort. Waffen mit Stein- oder Flintenschlössern (Flint = Feuerstein) runden in der Springsfeldschen Sammlung den Überblick über die gebräuchlichsten Gewehr- und Pistolentypen ab. Das Steinschloß wurde vermutlich im Spanien des 17. Jahrhunderts entwickelt und erhielt seine endgültige Form um 1650 in Frankreich. Das Radschloß ist nach dem Prinzip des Reibfeuerzeuges gebaut, während das Steinschloß nach dem System des Steinfeuerzeuges funktioniert. Hier hängt in den Lippen eines Hahnes ein Stück Schwefelkies, das beim Druck auf den Abzugsbügel auf die stählerne Fläche des Pfannen- deckels trifft und den Zündfunken schlägt.

Literatur: C. Blair, *European and American Arms*, London 1961.

a

Kurze Radschloßflinte

L 84 cm. – Italien, 17. Jahrhundert. – Literatur: Aachener Kunstblätter, Heft II/III, Aachen 1908, S. 94.

Der gezogene Lauf ist nach der Mündung zu rund, an seiner Oberfläche jedoch achtkantig. Der Schaft zeigt in Nußbaumholz Beineinlagen mit Ranken und Blättern zwischen zwei länglichen gravierten Schilden. Auf dem beilartig ausgeschweiften Schaft setzt sich der Ornamentrapport fort. Hinzu kommen Cherubsköpfchen, Seetiere, Plättchen mit Maskarons und Fabelwesen.

b

Fasanenflinte mit Steinschloß

L 122 cm. – 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. – Ehem. im Besitz des Museums Christian Hammer in Stockholm. – Literatur: Aachener Kunstblätter, Heft II/III, Aachen 1908, S. 93.

Der gezogene Lauf ist achtkantig und mit teilweise verwisstem Ornament graviert. Der Schaft besteht aus Nußbaumholz, der mit Bein- und Perlmuttereinlagen reich geziert ist. Zwischen Arabesken verfolgen Hunde die gehetzten Hasen. Der Kolben ist rehfußförmig. Der eingelegte



a b

Schmuckrapport setzt sich hier fort. Auf dem inneren Anschlag sind Darstellungen von Hunden um eine ovale Perlmutterplatte angeordnet. Außen ist eine Bärenjagd zu erkennen. In den Gravuren der Kantenbänder sieht man in länglichen Feldern Trachtenfiguren. Ein Mann mit einem Katzenkopf, mit Pfeil und Bogen ausgerüstet, zielt den Deckel.

Fasanenflinte mit Radschloß

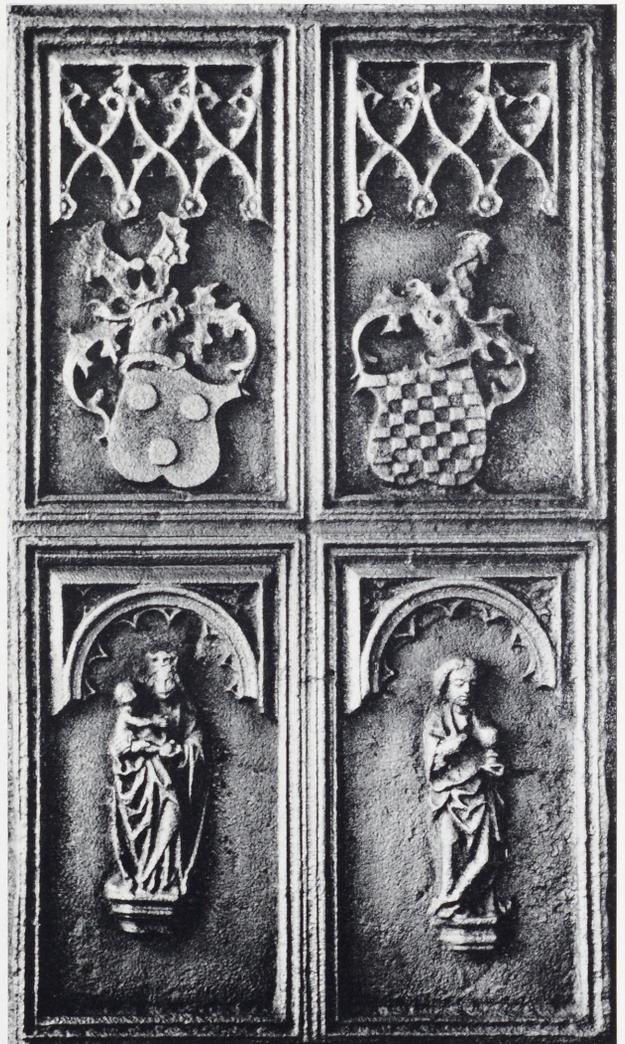
L 120 cm. — Um 1550. — Literatur: Aachener Kunstblätter, Heft II/III, Aachen 1908, S. 94.

Der gezogene achtkantige Lauf ist mit vertieftem Ornament verziert. Der Nußbaumschaft zeigt reiche Einlegearbeiten mit Rankenornament und Rosetten aus Bein und Perlmutter. Auf dem eleganten rehfußförmigen Kolben setzt sich dieser Dekor fort. Den inneren Anschlag ziert ein Löwe, der zwei Hasen tötet, während auf dem äußeren ein Jäger einen Eber durch einen Schuß in den Rachen erlegt. Auf einem Bandstück findet sich die Darstellung einer Dame, die, neben einem Herrn stehend, auf einen Hirsch zielt. Gravierte Platten bedecken die Federn des kunstvollen Schlosses. Auf dem Deckel erkennt man die Zahl 1550.





Ofenplatte, 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts



214

Die Ofenplattensammlung

Das Aachener Suermondt-Museum besitzt eine schöne Sammlung früher Eifeler Herdplatten, auch »Taken« genannt. Sie waren ursprünglich an Feuerstellen angebracht. Ihr Schmuck besteht aus Familienwappen, Darstellungen von Namenspatronen sowie biblischen und profanen Szenen. Die Blütezeit dieses Handwerkszweiges war das 15., 16. und frühe 17. Jahrhundert. Mit dem Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges erlischt die Kunst der Eifeler Eisengießer. S. Theisen¹ hat die Zentren des Eisenkunstgusses innerhalb des Städtevierecks Trier, Koblenz, Köln und Aachen in drei Zonen, eine südliche, eine mittlere und eine nördliche gegliedert. Am besten sind dabei die Werkstätten in der Mitteleifel, im oberen Kyll- und Salmtal und an der Olef belegt. Manderscheid und der Steinfelder Bereich kommen hinzu. In der Nordeifel sind es Düren, Schevenhütte und Vicht, die vornehmlich die Aufträge ihres Jülicher Landesherrn ausführten. Auch über den Dollartzhammer oberhalb von Stolberg sind wir gut unterrichtet. Das Hauptausfuhrgebiet dieser Gießereien waren die Niederlande und Norddeutschland. Querrechteckig oder quadratisch schließen sie mitunter oben halbrund ab. Die Takenplatten hatten ihren Ort vornehmlich an der Zwischenwand zwischen Küche und Wohnstube und verschlossen eine quadratische Öffnung, die den Küchenkamin mit der Wohnstube verband. Vollständige Öfen, die kastenartig aus mehreren Platten zusammengesetzt waren, haben sich in der Eifel nicht erhalten.

¹ S. Theisen, Der Eifeler Eisenkunstguß im 15. und 16. Jahrhundert, Düsseldorf 1962.



215

Kaminplatte

Eisenguß. — H 56 cm, B 72 cm. — Nordeifel, um 1500. — Literatur: S. Theisen, *Der Eifeler Eisenkunstguß im 15. und 16. Jahrhundert*, Düsseldorf 1962, Kat. Nr. 20. — S. Theisen, *Zu einigen spätgotischen Kaminplatten der Aachener Gegend*, in: *Aachener Kunstblätter*, Heft 17/18, Aachen 1958/59, S. 66 ff.

Die querrechteckige Platte zeigt innerhalb eines glatten Rahmens eine Bordüre mit Rankenfüllung, in der, umzogen von einer Schnurleiste, Akanthusranken erscheinen. Die verschränkten Zweige der Füllungen enden in granatapfelartigen Fruchtständen und tragen dornenähnliche Blätter. Eine ganz ähnliche Platte der Aachener Sammlung zeigt die Verwendung des gleichen Stempels, doch hat man noch eine Johannesfigur vorgeblendet. S. Theisen hat wahrscheinlich gemacht, daß das Ornamentvokabular dieser und verwandter Platten in portugiesischer und spanischer Kunst um 1500 seine Wurzeln hat und daß die Bewunderung der überlegenen Dekorationskunst der iberischen Halbinsel zu Nachahmungen geführt hat, wie sie ihren Niederschlag auch auf den Eifeler Herdplatten der Aachener Sammlung fand.



Ofenplatte mit der Darstellung
Karls des Großen
und des Doppeladlers, 1609

Ein Kamin aus dem Jahre 1559

Gotländer Sandstein. — H 294 cm, B 275 cm, T 80 cm. — Ergänzungen vornehmlich an der rechten Ecke und Seitenfläche des Kamins. — Nach Ausweis eines 1866 verfaßten Kataloges über die Antiquitäten und Seltenheiten des 13. bis 19. Jahrhunderts der Sammlung Louis Minard — van Hoorebecke in Gent (Gent 1866) stammt der Kamin aus einem alten Schloß in Geilenkirchen. Es ist wohl die ehemalige Harffsche Burg (später Ursulinerkloster und Amtsgericht) gemeint, die in der Jülicher Fehde 1543 zerstört, später aber wieder aufgebaut wurde. — Literatur: E. Adenaw, Ein Kamin aus dem Jahre 1559, in: Aachener Kunstblätter, Heft II/III, Aachen 1908, S. 75 ff.

Auf zwei durch vorgelegte Halbsäulen verstärkten Wandpfeilern, die auf später hinzugefügten Blausteinsockeln stehen, ruhen kräftige Konsolen, die nach vorne auskragend den Aufbau tragen. Die feinen Schwellformen der Pfeilervorlagen sind mit schön geschnittenem Blattwerk belegt. Kanneluren beleben den Oberteil der Schäfte. Die Sockel zeigen Reliefköpfe in Medaillons mit Blattwerk. Die Schäfte münden in korinthisierende Kapitelle. Von besonderem Reiz ist der Reliefschmuck des Kaminaufsatzes. Zwischen einem oberen und unteren Gesims mit scharf geschnittenen Blattfriesen und seitlichen Begrenzungen durch Halbsäulchen, die von Puttenköpfchen getragen werden, erblickt man einen Bacchantenzug, der von der Inschrift »BACCHUS (:) IST DISSER GENÄT ALLEN VOLLEN WOL BEKANNT 1559« begleitet wird. Zwei Kentauren ziehen den Wagen des Weingottes, der durch Stirnbinde und Thyrsosstab gekennzeichnet ist. Mit Weinlaub und Efeu bekränzte Winzer und Krugträger umtanzen mit Fackeln in den Händen das Gespann. Ein kleines ponygezogenes Gespann mit dem Weinaß eröffnet den Zug. Noch während der Fahrt zapft man den ersten Trank. Hoch auf dem Faß steht ein Herold mit dem Banner, das Kanne und Krug als Feldzeichen trägt. Die Seitenflächen des Aufsatzes zeigen geflochtene Blattkränze, die bärtigen Köpfen als Rahmung dienen. Phantasievoll angeordnete Teile einer Zierarchitektur und Putten, die einen Kranz tragen, bilden den reizvollen oberen Abschluß.





Zweiflügeliges Tor mit Supraporte

Sog. Pünglersches Tor. — Schmiedeeisen. — Tor: H 329 cm, B 304 cm; Supraporte: H 94 cm. — Ehemals in Vaals. — Aachen, um 1785. — Literatur: H. Küpper, Aachener Schmiedeeisen vom Mittelalter bis zum Jahre 1812, in: Aachener Kunstblätter, Heft 27, Aachen 1963, Kat. Nr. 83.

Zwischen feststehenden Seitenfeldern öffnen sich die klar gegliederten Flügel. Während Glockenblumenmotive und C-förmig gebildete Kartuschen die Ecklinien schmücken, sind die Flügel in Unterfüllungen und halbierte Hochrechtecke gegliedert. Kräftige Lorbeerblattgirlanden lockern nach oben zu die Strenge der geometrischen Felder auf und leiten zu der wellgiebelartigen Bekrönung mit ihren rankenförmigen Füllmotiven über. Als Hauptschmuck präsentiert sich hier zwischen bewegten Palmbüscheln, Blättern und Blumenkelchen das vergoldete Allianzwapen des Johann Jakob Kuhn und seiner Gemahlin Sarah Catherina Pym.

**Balkonkorb**

Schmiedeeisen. — H 91 cm, L 459 cm, T 68 cm. — Ehemals am Haus Lersch, Aachen, Peterstraße 44/46. — Jakob Couven, Aachen 1767. — Literatur: H. Königs, Das Schicksal der profanen Baudenkmäler, in: Das alte Aachen, Aachen 1953, S. 76. — G. Grimme, Geschichte der Aachener Metallkunst, in: A. Huyskens, Aachener Heimatgeschichte, Aachen 1924, S. 146. — H. Savelsberg, Zur Geschichte des Hauses im Horn in der Jakobstraße, in: Aus Aachens Vorzeit XII., S. 43, Nr. 10. — E. Arnold, Altaachener Bauweise, Aachen 1930, S. 193. — R. Klapheck, Die Baukunst am Niederrhein, Düsseldorf 1915/16, Bd. II, S. 142, Abb. 136. — E. Adenaw, Bestandsaufnahme von geschichtlich bemerkenswerten alten Häusern in Aachen... (ungedruckt) 1923, S. 23, Bildbd. Nr. 239. — H. Küpper, Aachener Schmiedeeisen vom Mittelalter bis zum Jahre 1812, in: Aachener Kunstblätter, Bd. 27, Aachen 1963, Kat. Nr. 54. — s. zur Gesamtslg.: E. Vischer, Schmiedeeisernes Gitterwerk und verwandte Arbeiten im städtischen Suermondt-Museum, in: Aachener Kunstblätter, Heft I, 1906, S. 31 ff.



Der Balkonkorb ist von zwei vorspringenden Seitenstücken begrenzt und nach unten zu ausgebaucht. Die Mitte wird durch die Initialen der Eheleute Johann Wienand Konrad Lersch und Maria Anna Josephine Brammert in einem Lorbeerkranz bezeichnet. Amphoren mit Rosen, Nelken, Margueriten, Ähren, Trauben, Hacken, Sensen und dünnen Zweigen symbolisieren innerhalb eines reizvollen Ornamentrapportes die vier Jahreszeiten.

MÖBEL UND VERWANDTES

219

Predigtstuhl

Eichenholz. — H 233 cm. — Alte (erneuerte) Fassung. — 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. — Ehemals in der Pfarrkirche zu Golkrath b. Erkelenz.

Über einem massiven fünfseitigen Schaft ruht auf ausladendem Zwischenstück die Kanzel. Ihre Flächen sind in reiches spätgotisches Maßwerkornament, das in goldener und roter Fassung vor blauem Grund steht, aufgegliedert. In der mittleren Füllung befindet sich im oberen Feld, umgeben von üppigen Fischblasenmotiven, das Stifterwappen der Grafen von Moers-Saarwerden. An der rechten Seite befindet sich eine kleine Tür, an die ehemals der zum Predigtstuhl heraufführende Treppenlauf anschloß. Ein kräftiges doppelkehliges Profil schließt die Kanzel nach oben zu ab. Im Gegensatz zu dem goldschmiedehaft feinen, filigranartig zarten Maßwerk, seinen Lilienmotiven und Kreuzblumen, Rosetten und Fischblasen, Lanzettbögen und Rosetten steht die gröbere, aus vegetabilischen Motiven entwickelte Dekorationsmalerei von Fuß und Sockel.





Brautruhe aus Heinsberg

220

Die Truhen-Sammlung

Einen reichen Überblick über die Truhen vom frühen Mittelalter bis zum Barock eröffnet eine rheinische Bauerntruhe des 15. Jahrhunderts, deren Eisenbeschlag noch an romanische Formen erinnert (ehem. Slg. Moest). Kleine gotische Bauerntruhen, reich mit schmiedeeisernen Bändern belegt, lassen noch Reste roter Bemalung erkennen. Seit dem 1. Viertel des 15. Jahrhunderts ist die Konstruktion der Möbel und Truhen durch die Verwendung von Füllungen, die man in Rahmenwerk einsetzt, gekennzeichnet. Von solchen Füllbrettern, die das geeignete Feld für reiche Ornamentschnitzerei boten, bewahrt das Museum eine große Menge. In der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts waren die Sägemühlen erfunden worden, die die Möglichkeit boten, dünne Füllbretter in großer Anzahl herzustellen. Die spätmittelalterlichen Truhen des Suermondt-Museums sind zum größten Teil aus Eichenholz, was für ihre Entstehung in Frankreich, den Niederlanden und am Niederrhein spricht. Band- und Faltwerkornament ist ihr bevorzugter Schmuck. Daneben gibt es geschnitzte Pflanzenmuster. Der Eisenbeschlag wird nunmehr auf den Rahmen geduldet. Bei einigen Stücken dieser Zeit läßt sich, wie es zwei Eichenholztruhen vom Ende des 15. Jahrhunderts aus Geilenkirchen beweisen, der Herkunftsort noch angeben. Die Beispiele der Renaissancezeit finden ihren Höhepunkt in der Heinsberger Brautruhe aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. In das Gerüst des Rahmenwerks sind vier Füllungen mit Medaillonköpfen, reichem Ranken- und Grotteskornament eingearbeitet. Das beilartig verbreiterte Schloßblech sitzt über einer mit Ranken und Hauswappen verzierten Querfüllung. Eckstücke verbreitern die Standpfosten. Auch die Seitenwände sind mit üppigem, geschnitztem Schmuckwerk versehen. Holzschnitzerei und Eisenbeschlag wechseln miteinander ab. Die Heimat unserer Truhe dürfte der kölnische Raum sein. Aus Westfalen und Tirol stammen weitere prächtige Exemplare der Aachener Sammlung. Der westfälische Schnitzmeister hat für seine Füllbrett-Personifikationen die Darstellung der Kardinaltugenden von Peter Flötner als Vorlage benutzt. Daneben erinnern die Ornamentleisten an Stiche Heinrich Aldegrevers.

Nicht minder reichhaltig ist die Gruppe der italienischen Truhen, unter denen eine prachtvolle Florentiner Cassone aus der Zeit um 1550 mit ihrer üppigen Reliefschnitzerei aus massivem Nußbaumholz den Typus am charakteristischsten vertritt.

Literatur: A. R. Mayer, Die Truhen der städtischen Museen, in: Aachener Kunstblätter, Heft VII/VIII, Aachen 1913, S. 23 ff.

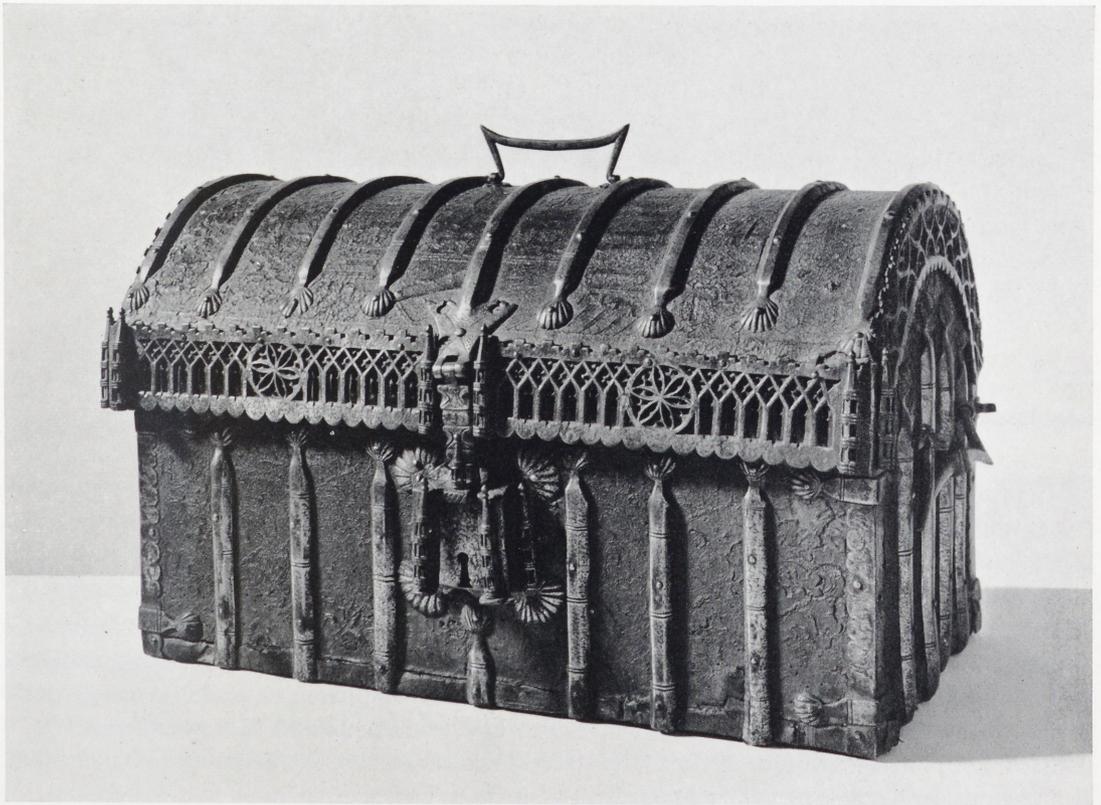
221

Holztruhe mit Lederbezug und Eisenbeschlägen

H 34,5 cm, B 56 cm. — Spanisch, 15. Jahrhundert.

Der Truhenkoffer ist mit fein ornamentiertem Leder überzogen. Man erkennt die Inschrift »Maria Mater«. Von besonderer Schönheit ist das eiserne Beschlagwerk der Truhe, das in seiner durchbrochen gearbeiteten Randleiste mit Rosetten und Türmen, ornamentierten Halbkreisen und spitzbogigen Arkaden von fast goldschmiedehafter Feinheit ist. Das Schloß ist durch feingegliederte Türmchen in hübscher Doppelsinnigkeit als wirkliches Schloß gebildet, zu dem das Schlüsselloch den Eingang bildet. An beiden Seiten befinden sich kräftige, schöngeformte Griffe, die sich in Ösen bewegen lassen. Ein verwandtes Stück befindet sich im Museum der Spanischen Gesellschaft in New York¹.

¹ The Hispanic Society of America, Handbook, New York, 1938, S. 243 ff. (S. 58).





222

Renaissanceschrank

Eichenholz. — H 180 cm, B 175 cm, T 52 cm. — Rheinisch. — 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Der Schrank, der sich in der Mitte öffnen läßt, weist zwei Türflügel auf, deren Schmuckgliederung aus Rechteckfeldern mit Renaissance-Bogenstellungen besteht. Die gleiche Ziergliederung kehrt in den auf derselben Ebene liegenden Seitenflächen des Schrankes wieder. In die oberen Türfelder greifen zwei fast quadratische Füllungen ein, in denen sich gesonderte Türchen zu kleinen Schrankfächern öffnen. Der Hauptschmuck dieser Felder besteht aus Rundmedaillons, in die vollplastisch eine männliche und eine weibliche Büste eingearbeitet sind. Die zeitgenössische Tracht weist auf die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Über einem Klötzchenfries schließt der Schrank mit einer einfachen Profilleiste ab. Zu den geschnitzten Schmuckformen gesellt sich phantasievoll gebildetes Beschlagwerk.



223

Eingelegter Überbauschränk

H 163 cm, B 125 cm, T 59 cm. — Köln, spätes 16. Jahrhundert (in der Art des Melchior van Rheidt, tätig in Mainz und um 1590 – 1624 in Köln). — Literatur: Aachener Kunstblätter, Heft I, Aachen 1906, S. 21. — Vgl. das verwandte Stück im Kölner Kunstgewerbemuseum, abgeb. in: Katalog Het Schoon Verleden, Gemeentemuseum Arnheim, 1957, Cat. Nr. 11, T. 15.

Der zweitürige Unterbau ruht auf kantigen Füßen. Das Übergangsstück wird zwischen schwachausladenden Gesimsen von einer durchgehenden Schublade eingenommen. Das Gesims des Überbaues wird von jonischen Pilastern getragen. Grottesken- und Moreskenornament überzieht Friese und Pilaster. Die Füllungen der unteren Türen zeigen bauchige Vasen mit symmetrischen Pflanzen. Vegetabilische Schmuckformen überranken die Schublade. Die beiden Türchen des Mittelstücks zeigen Architekturperspektiven mit aufsteigendem Pflanzenwerk.



224

Intarsia-Schrank (Kabinett-Schrank)

Nußbaumholz. — H 172,5 cm, B (geschlossen) 108 cm, B (geöffnet) 194 cm, T 49 cm. — Spätestes 17. Jahrhundert. — Englisch. — Literatur: P. Macquoid, *History of english furniture*, New York 1905, Chapt. III, S. 40 ff., Pl. 5.

Über einem Sockel, der aus sechs gedrehten, durch Zargen miteinander verbundenen Säulen besteht, ruht auf einem durchgehenden Schubladengeschoß der leicht zurückgesetzte Kasten. Die geschlossenen Flügel zeigen inmitten von reicher Blumenintarsia zwei ovale Medaillons mit eingelegten Blumenkörben, Vögeln und Blüten. Auch die Innenflächen der Türen sind mit farbigem Fournier, Blumenkörben, Blättern und Vögeln geziert. Über einer durchlaufenden Schublade rahmen je drei kleinere Schubfächer ein mittleres kleines Schrankfach. Darüber weitere zwei Schubladen. Ein kräftiges Gesims mit schönem Profil bildet den oberen Abschluß. Über das ganze Möbel zieht sich der kostbare Schmuck edler Einlegearbeit, die sich in ihrem lichten Ocker, dem Samtgrün der Blätter und den feinen Braunnuancen der Blüten und des Vogelfieders wirkungsvoll gegen die reichgemaserte rotbraune Fournierfläche absetzt. Auch die Seiten sind in dieser Weise behandelt.



225

Füllbretter aus drei Jahrhunderten

Neben den Möbeln der Aachener Sammlung künden Türfüllungen mit Ornamentleisten und Reliefszenen von der hohen Kunst der Möbelschnitzer im 15. und 16. Jahrhundert. Die Vollständigkeit mancher Zyklen dieser kleinen, auf den ersten Blick etwas unansehnlichen Füllbretter läßt vermuten, daß eine frühere Zeit kostbare alte Möbel zerlegt hat, um die schönen Details aus ihrem übergeordneten Zusammenhang herauszulösen und zu autonomen Kunstwerken zu machen. Häufig hat man die Reliefs, wie man dies auch bei mittelalterlichen Plastiken getan hat, ihrer Farbe beraubt.

Die gotischen, meist aus Eichenholz geschnitzten Füllbretter des 15. Jahrhunderts gleichen einer Mustersammlung spätgotischer Ornamentik. In unendlichem Rapport winden und verschlingen sich die Ranken, und doch waltet in solchen phantasievollen Gebilden eine höhere Ordnung, die das Detail dem Ganzen unterordnet. Letztmals leuchtet in den kleinen Ornamentfüllungen die geistige und formale Ordnungsmacht französischer Gotik auf. Manche Rankenfrieze lassen sich auf das alte christliche Bild der Wurzel Jesse zurückführen.

Doch die Aachener Sammlung zeigt nicht nur den ins abstrakte Ornament übertragenen »arbor vitae«, sondern führt auch in einem besonders schönen Beispiel anschaulich den schlafenden Jesse als die Wurzel des Stammbaumes Christi vor. Ein westfälischer Meister schildert die Geschichte von Judith und Holofernes und überträgt die alttestamentarische Szene in seine eigene Zeit. Ein Flame gestaltet mit allegorischen Personifikationen einen Tugendspiegel. Der Sündenfall Adams und Evas (s. Abb. S. 374), das salomonische Urteil, der Auszug des verlorenen Sohnes, all dies wird gleicherweise dargestellt wie die modisch gekleideten Jungfrauen, die die Jahreszeiten symbolisieren, oder mythologische Szenen mit dem Tod der Lucrezia und den Taten des Herkules.

Drei besonders schöne niederdeutsche Paneele aus der Mitte des 16. Jahrhunderts schildern Weihnacht, Kreuzigung und Auferstehung (s. Abb.). Die Szenen sind in gerahmte Bogenfelder hineinkomponiert, über die der Schmuck der Renaissanceornamentik ausgebreitet ist. Zwar ver-



Füllbrett mit der Darstellung
des Sündenfalles



raten die Darstellungen noch die mittelalterliche Tradition, doch deutet die anatomische Erfassung der Körper und die Zurückdrängung des zur Andacht auffordernden Gefühlsmomentes den geistigen Wandel an, der sich seit den Tagen mittelalterlicher Schnitzkunst vollzogen hat. An die Stelle des Nimbus ist in der Kreuzigungstafel ein Wolkenkranz getreten, in dem der Künstler die Gestalt des sterbenden Christus erscheinen läßt. Vor der Kulisse der Stadt Jerusalem stehen Maria und Johannes in verhaltenem Schmerz. Bei der Auferstehungstafel ging es dem Künstler vornehmlich darum, das sich vollziehende Wunder anschaulich zu machen. So schwebt der triumphierende Christus über dem versiegelten Sarkophag, während zwei der Wächter in tiefen Schlaf gesunken sind und die beiden anderen geblendet zu der Vision im Strahlenglanz anschauen.

TEXTILIEN



Fragment eines Kaselkreuzes

Köln, um 1500. – Literatur: H. Feldbusch, Eine Kölner Borte im Suermond-Museum und ihr Gegenstück im Victoria and Albert Museum in London, in: Aachener Kunstblätter, Heft 17/18, Aachen 1958/59, S. 99.

Die hier vorgestellte Borte steht stellvertretend für die Vielzahl kleiner textiler Kostbarkeiten, die das Suermond-Museum bewahrt. Die zur Zeit noch magazinierte Sammlung bedarf noch genauer wissenschaftlicher Bearbeitung sowie fachgemäßer Restaurierung, ehe sie vorgestellt werden kann.

Die Borte bildete den Längsstab eines Kaselkreuzes. Zwei verflochtene Ranken ergeben spitz-ovale Bildfelder, in denen musizierende Engel erscheinen. Blätter, Blumen und Samenkapseln vervollständigen den reichen Schmuck des feinen Gewebes.

Gobelin mit der Darstellung Dianas und Aktäons

H 4,30 m, B 4,55 m. – Brüssel 17. Jahrhundert. – Geschenk Robert Suermond, 1912. – Literatur: Aachener Kunstblätter, Heft VII/VIII, Aachen 1913, S. 62, Abb. 62.

Die Szene wird von zwei gedrehten Säulen gerahmt, vor deren Basen Putten mit Blumen sitzen. Die Schäfte zeigen gedrehte Kanneluren und Erosen, die in Weinranken ihr munteres Spiel treiben. Auf den akanthusgeschmückten Kapitellen ruht ein kräftig profilierter Architrav, der mit reichen Frucht- und Pflanzengehängen geziert ist. In der Mittelkartusche erscheint die Inschrift: INSCIUS · ACTAEON · VIDIT · SINE · VESTE · DIANAM.

Die Szenerie, die wie eine Theaterkulisse von der Architektur gerahmt wird, zeigt eine idyllische Landschaft mit einem sonnenbeschieneenen Wiesenplan, Eich- und Lorbeerbäumen sowie aufragenden Felsen, aus denen wasserfallartig eine Quelle entspringt. Im Vordergrund sieht man Diana und ihre Jungfrauen, die sich, beim Bade von Aktäon überrascht, entsetzt abwenden und in ihre Kleider hüllen. Die Jagdgöttin selbst hat sich noch einmal halb zurückgewandt, um mit ihrer rechten Hand den frevlerischen Aktäon mit dem Quellwasser zu besprengen, das ihn in einen Hirsch verwandeln wird, den die Hunde zerreißen werden. Aktäon hat seine Hände verlangend nach der Göttin ausgestreckt.

Die großfigurige Komposition wird von barockem Pathos durchweht und verleugnet nicht ihre Herkunft aus der Heimat des Peter Paul Rubens.

