

## I. Plastik des Mittelalters und der Neuzeit (1 – 36)

### 1 – 4 Vier romanische Säulenfiguren (SK 677–680) (Remigius, Bartholomäus und zwei Propheten)

Picardie, 2. Drittel des 12. Jahrhunderts

Kalkstein. – Höhe ca. 100 cm. – Relieffiguren (mit der zugehörigen Säule aus einem Stück gearbeitet) vom Westtor der Schloßkapelle von Gercy (Vervins/Aisne). – Erhaltung insgesamt gut. Verwitterungsschäden vornehmlich am Kopf der einen Prophetenfigur sowie an der Nase der Remigiusfigur. – Ohne Fassung. – Picardische Werk-

statt, vermutlich drei Bildhauer, darunter der »Meister des hl. Remigius«. – Lit.: W. Cahn, Un portail à statues-colonnes oublié, Bulletin Monumental, Tome 130 – I, Paris, 1972, S. 45. – B. Kerber, Vier Skulpturen der Sammlung Ludwig, Zur Entstehung der Säulenfigur, AKB 39, 1969, S. 77-91. – E. G. Grimme, Neuzugänge z. d. Sammlgn. d. Suermondt-Museums, AKB, Bd. 35, 1968, S. 7. – Nachlaß Gräfin I. Roland Coudenhove-Kalergi, Auktion Galerie Fischer, Luzern, Nov. 1951, S. 245. – E. G. Grimme, Europäische Bildwerke vom Mittelalter zum Barock, Köln 1977, Nr. 255 a-d, S. 128, T. 244 a, b, 245 a, b.



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

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

Die Aachener Figuren bilden auch heute noch eine untrennbare Einheit mit den Architekturgliedern, zu deren Zier sie entstanden. E. G. G.





### 5 Thronende Madonna (SK 699)

Mittelrhein, spätes 13. Jahrhundert

Weiden- oder Lindenholz. – H (ohne Sockel) 75 cm. – Im Rücken ausgehöhlt und mit einem Brett verschlossen. – Der alte Kreidegrund mit den Resten der Fassung im Gesicht bis auf eine Verletzung an der linken Stirnhälfte gut, sonst nur fragmentarisch vorhanden. Gewänder ehemals ganz oder teilvergoldet. Am Mantel Mariens Spuren eines dunklen Blau. – Rechter Unterarm Mariens, linker Arm und rechter Unterarm des Kindes fehlen. Die Madonna trug ursprünglich eine Krone. – Sie kommt aus Boppard und stammt nach der Überlieferung aus dem wenig oberhalb gelegenen Hirzenach. – Erworben 1965. – Lit.: AKB, Bd. 33, 1966, Nr. 1, S. 6, Abb. S. 7. – E. G. Grimme, Europäische Bildwerke vom Mittelalter zum Barock, Köln 1977, Nr. 162, S. 83, T. 151.

Maria thront in frontaler Haltung mit leicht zurückgelehntem Oberkörper und neigt den Kopf leise nach rechts. Das Gesicht mit der betonten Stirn und den hoch sich wölbenden Brauen, den mandelförmigen Augen und dem sanft vorgewölbten Kinn ist in kaum merklichem Lächeln entspannt. In breiten, gewellten Bahnen umgibt das Haar, das ehemals unter einer Krone herabfloß, zu beiden Seiten das Haupt. Maria trägt über dem langen, gegürteten Kleid einen Mantel, der die obere Kör-

perhälfte frei läßt. Das Kind thront leicht nach links gewandt, unterstützt von der Linken der Mutter, auf dem linken Knie Mariens.

E. G. G.

### 6 Steinmadonna (SK 682)

Normandie, um 1320

Kalkstein. – Höhe 176 cm. – Kopf des Kindes angesetzt, Lilienzepter und Kronenzacken abgebrochen, Reste alter Fassung, Gewandzier in Verlust geraten. – Ehem. Coll. William Randolph Hearst. – Nach der Überlieferung aus Vernon (80 km nördlich von Paris) stammend. – Erworben 1966 im New Yorker Kunsthandel. – Lit.: AKB, Bd. 34, 1967, S. 10/11 m. Abb. – Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXIX, 1967, Abb. 255. – E. G. Grimme, Kunst aus drei Jahrtausenden, Das Suermondt-Museum, Köln 1968, Kat. Nr. 32. – E. G. Grimme, Europäische Bildwerke vom Mittelalter zum Barock, Köln 1977, Nr. 256, S. 129, T. 246.

Um 1320 entstanden, vereint das monumentale Werk noch einmal die Wesensmerkmale, die die französische Kathedralgotik für das Bild Mariens als der Königin des Himmels gefunden hatte. Unter dem Diadem fällt das gewellte Haar zu beiden Seiten des Hauptes in weichem Fluß auf Schultern und Rücken. Das breitflächige Gesicht wird durch die hohe Stirn, die mandelförmigen Augen, die lange gerade Nase und den zu kaum merklichem Lächeln entspannten Mund bestimmt. Würde und Anmut, königliche Hoheit und mütterliche Liebe vereinigen sich in diesem edlen Antlitz, in dem wie von fern die Züge der großen, ein Jahrhundert früher entstandenen Reimser Vorbilder nachzuklingen scheinen. Auf dem linken Arm hält Maria das Kind, das mit seiner Rechten nach dem über die Locken Mariens gebreiteten Schleier greift und ihn über die Brust der Mutter zieht.

Durch dieses Motiv entsteht zu der starken Vertikalen des leicht durchgeschwungenen Körpers eine horizontale Gegenbewegung, die in dem schönen Motiv des von links über die Unterarme Mariens drapierten Mantels mit seinem stark plastischen Faltengehänge wieder aufgenommen wird. Die rechte Hand der Mutter hielt einstmals ein Lilienzepter, von dem sich nur der untere Teil erhalten hat. Durch die Gewandung drückt sich leise das rechte Knie hindurch. Das linke Bein trägt die Last des Körpers.

Farbreste deuten darauf hin, daß die Skulptur ursprünglich farbig gefaßt war. Halbedelsteine oder Glasflüsse haben, wie es die eingearbeiteten Fassungen an der Krone

und den Säumen der Gewänder deutlich machen, die strahlende Schönheit der Gesamterscheinung noch gesteigert. Die Madonna stand ursprünglich am Mittelpfeiler einer Doppelportalanlage. Man sah in Maria die *Porta coeli*, das Tor des Himmels, durch das allein die Gläubigen den Weg zu Christus, dem mystischen Bräutigam der in Maria verkörperten Kirche, fanden.



Verwandt ist die monumentale Steinmadonna aus der Gegend von Sens im Louvre<sup>1)</sup>, besonders jedoch die Maria mit Kind im Frankfurter Liebieghaus<sup>2)</sup>, hier aus »Lothringen/Champagne« stammend bezeichnet.

<sup>1)</sup> *Description raisonnée des sculptures ... I Moyen Age*, Paris 1950, Kat. Nr. 203 m. Abb.

<sup>2)</sup> *Gotische Bildwerke a. d. Liebieghaus*, Frankf. 1966, Nr. 4.

E. G. G.

## 7 Marienklage (SK 684)

Süddeutsch, (Bodensee?), 2. Viertel 14. Jahrhundert

Lindenholz. – H 125 cm. – Wandgruppe innen ausgehöhlt. – Große Teile alter Fassung. – Die Hände Mariens, die linke Hand Christi fehlen, die Finger der rechten Hand Christi beschädigt, der rechte Fuß Mariens stark beschädigt. – Ehemals Sammlung Schuster. Bis 1917 Suermondt-Museum Aachen. – Erworben 1965 im niederländischen Kunsthandel. – Lit.: Versteigerungskatalog »Alte Gemälde, Skulpturen, Schnitzereien aus dem Besitz der Museen der Stadt Aachen«, München 1917 (Helbing). – H. Wilm, *Die Sammlung Georg Schuster*, München 1937, S. 18, Abb. 15 und 25. – Versteigerungskatalog Jul. Böhler, München 1938, Sammlung Georg Schuster, Nr. 4. – AKB, Bd. 33, 1966, Nr. 6, S. 16/18, m. Farbabb. S. 17 u. Detail als Titelbild. – E. G. Grimme, *Deutsche Madonnen*, Köln 1966, Kat. Nr. 11, Text S. 11, Farbtafel 10. – Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXVIII, S. 349/50, Abb. 186 u. 187. – E. G. Grimme, *Kunst aus drei Jahrtausenden*, Das Suermondt-Museum, Köln 1968, Kat. Nr. 5, m. Farbabb. – E. G. Grimme, *Europäische Bildwerke vom Mittelalter zum Barock*, Köln 1977, Nr. 186, S. 95, T. 177.

Die aufrecht sitzende Maria hält auf ihrem Schoß den Leichnam Christi. Der Blick der Mutter ist auf die Gestalt des Toten gerichtet. Ein Kopftuch, das nach beiden Seiten über Haupt und Schultern herabfällt und sich mantelartig fortsetzt, umgibt das leidvolle Gesicht. Das Gewand ist durch einen Gürtel gerafft und bildet zwischen den Knien weite, raumhaltige Falten. Im Gegensatz zu den meisten Piétàdarstellungen des 14. Jahrhunderts ist der tote Christus nicht aufgerichtet, sondern liegt waagrecht.

Stilistisch fällt bei unserem Vesperbild die Verwandtschaft zu italienischen Darstellungen ins Auge. Das von verhaltenem Schmerz gezeichnete Antlitz Mariens steht im Ausdruck italienischer Trecento-Malerei nahe. Ähnlichen, von Liebe, Zärtlichkeit und Trauer gezeichneten Köpfen begegnet man in den Fresken Pietro Lorenzettis zu Assisi. Zu unmittelbarem Vergleich eignet sich nur wenig. Vielleicht darf man das Vesperbild der Kirche zu Salmdorf bei München sowie das vom Oberrhein stammende Vesperbild des Badischen Landesmuseums in Karlsruhe, beide aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, heranziehen. Daß bei den deutschen Skulpturen dieser Zeit der französische Einfluß groß gewesen ist, beweist in unserer Gruppe vornehmlich der edle Faltenwurf, der die Piétà mit der aus französischem Geist lebenden Madonna der Klosterkirche in Maulbronn verbindet.

Im Juni des Jahres 1917 wurden im Kunsthaus Helbing, München »alte Gemälde, Skulpturen, Schnitzereien und Möbel aus dem Besitz der Museen der Stadt Aachen« versteigert. Zu ihnen gehörte die unter Katalognummer 69 aufgeführte und auf Tafel 10 abgebildete Piétà.



Der Sammler Georg Schuster in München erkannte in der zur Versteigerung gelangten Aachener Piétà ein säkulares Werk. Er erwarb es und hat es bis zu seinem Tode 1937 behütet. Hubert Wilm publizierte die Sammlung

Schuster, deren Hauptstücke 1938 in die Weltmuseen gelangten, und bildete die Aachener Piétà als »eindrucksstarkes deutsches Vesperbild des 14. Jahrhunderts« ab.

E.G.G.

## 8 Marienklage (SK 701)

Tirol, spätes 14. Jahrhundert

Lindenholz. – H 78,5 cm. – Alte (nicht ursprüngliche) Fassung. – Erworben 1956 a. d. Kunsthandel. – Ausst. »Marienbild in Rheinland und Westfalen«, Essen 1968, Kat. Nr. 300, m. Abb. – Lit.: AKB, Bd. 28, 1963, Nr. 77, S. 150 f. – AKB, Bd. 33, 1966, Nr. 7, S. 18/19, Farbbabb. S. 19.

– Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXVI, 1964, S. 249. – E. G. Grimme, Europäische Bildwerke vom Mittelalter zum Barock, Köln 1977, Kat. Nr. 244, S. 122, T. 234.

Maria hält den Leichnam Christi auf ihrem Schoß. Ihr Haupt mit dem schmerzgezeichneten Antlitz ist auf die Schulter geneigt. Die Linke hält die Hand des Sohnes, mit der Rechten stützt sie seinen leicht aufgerichteten Körper. Der Kopf des Erlösers ist nach rückwärts gesun-

ken. Eine grob geflochtene Dornenkrone umzieht die Stirn, der Mund ist wie in Todesagonie geöffnet. In dem ausgezehrten Körper treten Rippen und Brustkorb hervor, schlaff hängt der rechte Arm nach unten. Das Lendentuch des Toten fällt mit seinen geschürzten Enden nach vorne herab. In eigenartigem Kontrastreichtum steht die Großflächigkeit und Detailarmut der oberen Hälfte der Gruppe zu den üppigen Faltendrapierungen mit ihren Strudeln und Knicken, Schüsseln und Stauungen des über die Knie Mariens gelegten Gewandes, das in reichen Faltenschwüngen auch die Bank noch bedeckt.

Stilistisch gehört das Aachener Vesperbild zu dem wahrscheinlich älteren, »heroischen« Typus der Marienklage mit dem steilauferichteten Körper Christi und dem schmerzverzerrten Antlitz Mariens, der nach 1400 von dem bekannteren »lyrischen« Typus abgelöst wird. Ein Vesperbild in der Pfarrkirche von Burgeis, das aus dem Klarissenkloster in Meran stammt<sup>1)</sup>, ist nächstverwandt.

<sup>1)</sup> abgeb. u. besprochen bei W. Frodl, Kunst in Südtirol, München 1960, S. 51, Nr. 35; vgl. auch W. Krönig, Rheinische Vesperbilder aus Leder und ihr Umkreis, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Band XXIV, 1962, S. 190, Abb. 101. – Zum Vesperbilds. W. Passarge, Das Deutsche Vesperbild im Mittelalter, Köln 1924.

E. G. G.



## 9 Marienklage (SK 705)

Mittelrheinisch, um 1430

Nußbaumholz, Rückseite der Figur und der Bank ausgehöhlt und mit dünnen Brettern verschlossen. – Höhe 134 cm. – Alte, teilweise übergangene Fassung. – Ausgestellt im Frankfurter Kunstverein 1921, Kat. Nr. 30, mit Abb. – Ausstellung »Große Kunst aus 1000 Jahren«, Aachen, Kat. Nr. 146, 1968. – Lit.: H. Hoerber, in Cicerone 11, 1919, S. 67, Abb. 3. – O. Schmitt und G. Swarzenski, Meisterwerke der Bildhauerkunst in Frankfurter Privatbesitz, Band I, 1921, Nr. 54 mit Abb. – W. Passarge, Das Deutsche Vesperbild im Mittelalter, Köln 1924, S. 47 f., Abb. 15. – W. Pinder, Deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, Potsdam-Wildpark 1924, I, S. 211 (als »Piètà der Sammlung Carl, Frankfurt«). – AKB, Bd. 30, 1965, Umschlagbild u. S. 18/19. – F. Lübbecke u. R. Pieper, Die Plastik des deutschen Mittelalters, München 1922, Bd. II, Abb. 86. – E. G. Grimme, Europäische Bildwerke vom Mittelalter zum Barock, Köln 1977, Nr. 167, S. 86, T. 156. – H. Wilm, Alte Kunst leben-

dig, Bildwerke einer Privatsammlung, Frankfurt, 1942, Abb. 93/94. – 447. Lempertz-Auktion, Alte Kunst, Kat. Nr. 74, S. 38, Nr. 300, Tafel 33.

Maria sitzt hochauferichtet auf einer Bank und schaut auf den ausgemergelten Leichnam ihres Sohnes, den sie in ihrem Schoße hält. Das längliche Gesicht mit den niedergeschlagenen Augen, der gradlinigen Nase und den im Schmerz nach beiden Seiten leicht herabgezogenen Mundwinkeln ist gehäuseartig von einem Tuch gerahmt, das in weichen Falten auf die Schultern und Arme herniederfließt. Die Hände fassen den Leichnam, der mühsam in halb aufgerichteter Haltung auf dem rechten Unterarm der Mutter ruht. Das eingefallene Gesicht ist von lockigem Haar, das sich strähnig auf Oberkörper und Schultern legt, gerahmt. Tiefe Falten haben sich über den wulstig hervortretenden Augenbrauen in die Stirn gegraben. Eine aus dicken Ästen geflochtene Dornenkrone umzieht das Haupt. Alle Rippen zeichnen sich durch den eingefallenen Körper ab. Ein Lendentuch ist um die Hüften gelegt. Schlaff und matt fallen Arme und Beine herab. Über das rote Gewand Mariens ist der weiße Schleier ge-



breitet, der in seiner Drapierung wie ein Thron für den Schmerzensmann wirkt.

Die Aachener Piétà gehört zu einer Gruppe von Vesperbildern, die im Gebiet des Mittelrheins gegen Anfang des 15. Jahrhunderts entstanden<sup>1)</sup>. Am nächsten stehen das Vesperbild aus der Klosterkirche der Barmherzigen Brüder zu Ebernach bei Cochem an der Mosel, das aus der Frauenkirche von Pellenz in der Eifel stammt<sup>2)</sup>, und das angeblich in Boppard beheimatete, vermutlich jedoch aus Oestrich kommende Vesperbild, das heute zu den Cimelien des Frankfurter Liebieghauses gehört<sup>3)</sup>. Bei der Frankfurter Gruppe deutet die Blutstraupe der Seitenwunde Christi auf die mystische Bildvorstellung, die in Christus den eucharistischen Weinstock sieht.

<sup>1)</sup> Zusammengestellt im Kat. »Kunst um 1400 am Mittelrhein«, Frkf. 1976, S. 56 ff.

<sup>2)</sup> W. Passarge, Das Deutsche Vesperbild im Mittelalter, a. a. O., S. 47.

<sup>3)</sup> Bildwerke aus dem Liebieghaus, Frankfurt a. M. 1962, T. 25. – E. Zimmermann und Deissler, Vier Meister mittelrheinischer Plastik um 1400, Städel-Jahrbuch 3/4, 1924, S. 25 ff. E. G. G.



## 10 Maria mit dem Granatapfel (SK 685)

Köln, 2. Viertel des 14. Jahrhunderts

Nußbaumholz, vollrund geschnitzt. Auf der Rückseite der Bank ein rechteckiges Türchen aus Eichenholz mit Eisenscharnieren. – Das ehemals fest mit Maria verbundene Kind im 18. Jahrhundert in Verlust geraten. Zwei Finger der linken Hand fehlen. – Alte Fassung. – H 93 cm. Lit.: H. Wilm, Alte Kunst lebendig, Bildwerke aus einer Privatsammlung, Frankfurt 1942, Abb. 55/56. – Ehemals Slg. Hartmann, Frankfurt. – Lempertz-Auktion 474, Köln 1963, Nr. 295, Tafel 32. – Kunstpreisverzeichnis XIX, S. 249, m. Abb. – AKB, Bd. 30, S. 8-10, m. Abb. – Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. XXVI, 1964, Abb. 184, Text S. 249. – AKB, Bd. 33, 1966, Nr. 5, S. 14, Abb. S. 15. – E. G. Grimme, Europäische Bildwerke vom Mittelalter zum Barock, Köln 1977, Kat. Nr. 11, S. 17, T. 10.

In strenger Frontalität thront die Mutter auf einer kissenbelegten Bank. Lang fällt das gelockte Haar, das das breite, freundlich blickende Gesicht rahmt, auf die Schultern herab. Von besonderer Feinheit ist die Bildung der rechten Hand Mariens, die das auf den Kreuzestod Christi hinweisende Symbol des aufgesprungenen Granatapfels hält. Das gegürtete Gewand, das über den Knien in weiche, zu den Füßen herab fließende Falten gelegt ist, zeigt leuchtend rote Farbe. Die Skulptur gehört zu der weit ver-

breiteten Gruppe kölnischer Sitzmadonnen der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts, wie sie sich in vielen Sammlungen, Museen und Kirchen befinden. Das edle Motiv des gebeugten rechten Armes mit der Hand, deren feingliedrige Finger zum Halten eines Granatapfels oder eines anderen Gegenstandes nach oben gerichtet sind, kommt schon bei einem stilbestimmenden Werk dieses Typs vor: der Muttergottes der Dietkirche zu Bonn aus dem Umkreis der »Mailänder Madonna« (um 1322) des Kölner Domchores<sup>1)</sup>. Auch die von rechts unten schräg nach links oben gerichtete Beinstellung ist in der »Dietkirchenmadonna« vorgebildet. Namentlich im 2. Jahrhundertviertel wird der Typ »verbürgerlicht« und erhält deftige Züge. Die »Thronende Muttergottes« des Bonner Landesmuseums (Inv. Nr. 35, 6)<sup>2)</sup>, die um 1340 entstand oder die »Maria mit dem Kind« der Staatlichen Museen zu Berlin (Nr. 2019)<sup>3)</sup> geben einen Anhalt für die Rekonstruktion des stehenden Kindes, dessen rechtes Füßchen man sich auf dem linken Knie Mariens vorstellen darf, während das linke Füßchen wohl zurückgenommen auf der Thronbank stand. Die Stilmerkmale der Aachener Madonna, das volle, runde Gesicht mit dem Doppelkinn und dem hochliegenden Mund, findet man in einer An-



zahl kölnischer Reliquienbüsten aus dem 2. Viertel des 14. Jahrhunderts wieder<sup>41</sup>.

<sup>11</sup> Zuletzt bei P. Bloch, *Kölner Madonnen*, Mönchengladbach 1961, S. 15, Nr. 16 und Tafel 16.

<sup>21</sup> R. Hamann und K. W. Kästner, *Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge*, 2. Band, Marburg 1929, S. 193, Abb. 284. – Katalog »Unsere liebe Frau«, Aachen 1958, Kat. Nr. 11.

<sup>31</sup> H. Demmler, *Die Bildwerke des deutschen Museums, Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton*, Berlin und Leipzig 1930, S. 41 f., Nr. 2019.

<sup>41</sup> Vgl. Reliquienbüste im Kölner Schnütgen-Museum, Katalog Das Schnütgen-Museum, Köln 1958, S. 37, Nr. 77 mit Tafel. – O. H. Förster, *Die Sammlung Dr. Richard von Schnitzler*, München 1931, Tafel 81.

E. G. G.

## 11 Reliquienbüste der hl. Ursula (?) (SK 683)

Mittelrhein, 1. Viertel des 15. Jahrhunderts

Nußbaumholz. – Vollrund gearbeitet. – H 35 cm, B 25 cm. – Gut erhaltene erste Fassung: Sockel rot, gold und blau, Gewand und Krone golden, porzellanhaft schimmernde Inkarnattöne, blaue Augen, Wimpern und Brauen braun. – Teile der Krone ergänzt. – Zugehöriges Schwesterstück im Schnütgenmuseum (hierzu zuletzt: A. von Euw, *Aus den Nachkriegserwerbungen des Schnütgenmuseums*, in: *Miscellanea pro arte*, Düsseldorf



1965, S. 21, Nr. 18, T. XVIII). – Erworben 1965 im Kunsthandel. – Lit.: AKB, Bd. 33, 1966, Nr. 8, S. 20, m. Abb. – E. G. Grimme, *Europäische Bildwerke vom Mittelalter zum Barock*, Köln 1977, Kat. Nr. 165, S. 85, T. 154.

Das jugendlich liebliche Gesicht mit der geraden, steilen Nase, den weit geöffneten Augen, dem zu freundlichem Lächeln verzogenen Mund ist von reicher Haartracht gerahmt, die die Ohren frei läßt. Der leicht nach unten geneigte Blick spricht für eine ehemalige Anordnung im Schrein eines Altares. In feiner Punzierung erkennt man auf der Borde des Kleides das Wort »Sancta« und den (nicht eindeutig aufzulösenden) Namen der Heiligen.

Zur stilistischen Einordnung eignen sich die Statuetten der Mainzer Memorienpforte sowie die kleinen Reliquienbüsten in der St.-Martins-Kirche von Oberwesel (vgl. von Euw a. a. O., S. 22). E. G. G.

## 12 Marientod (SK 686)

Tirol (Brixen?), um 1440/50

Relief, wohl aus dem Flügel eines Marienaltars. – Zirbelholz. – H 125 cm, B 138 cm. – Alte Fassung, linker Fuß des rechts sitzenden Apostels abgebrochen. – Erworben 1962 in New York. – Ausst.: »Weltkunst aus Privatbesitz«, Köln 1968, Kat. Nr. D 75. – Lit.: AKB, Bd. 30, 1965, S. 10/11, m. Farbabb. – Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. XXVI, 1964, Abb. 186, Text S. 249. – AKB, Bd. 33, 1966, Nr. 9, S. 21/22, Farbabb. S. 22. – E. G. Grimme *Deutsche Madonnen*, Köln, 1966, S. 17, Abb. 26. – E. G. Grimme, *Europäische Bildwerke vom Mittelalter zum Barock*, Köln 1977, Nr. 246, S. 123, T. 235.

Es muß ein monumentaler Altar gewesen sein, zu dessen Skulpturenschmuck das Relief gehört hat. Offensichtlich war es ein mariologisches Programm, das im Schrein und in den Darstellungen der Altarflügel gezeigt wurde. Der »Marientod« war offenbar ein solches Flügelrelief, von dem das Auge des Betrachters zum Mittelschrein geführt wurde, der vermutlich die Darstellung der Verherrlichung Mariens zum Thema gehabt hat. Als typisches Werk der sog. »dunklen Zeit« ist der Faltenstil »dellig-gratig«. Die Apostelköpfe »mit dem wie in Ton modellierten Haar« haben nächste Analogien an zwei Reliefs des Marientodes im Kölner Schnütgenmuseum (F. Witte, *Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Köln*, Berlin 1912, T. 81) und dem aus dem Taufertal stammenden Stück des Museums Ferdinandeum zu Innsbruck, das Th. Müller (*Mittelalterliche Plastik Tirols*, Berlin 1935,



S. 80, Abb. 234) in unmittelbare Nachbarschaft zu den Reliefs des Altares in der Ursulinenkirche von Bruneck im Pustertal stellte.

Maria ruht auf einer Bahre. Ihr Antlitz, das weder von Alter noch von Krankheit gezeichnet ist, wird von einem Schleier umrahmt. Die Augen sind halb geschlossen, weich sind die Übergänge von der Nase zur Backenpartie. Der Mund ist im leichten Lächeln entspannt. Zwei Kissen dienen dem Haupt Mariens als Unterstützung. Die übereinander gelegten Hände ruhen auf dem gefältelten Bahrtuch. Um die Gestalt der Liegenden haben sich die Apostel versammelt, unter ihnen, durch Größe und priesterliche Gewandung hervorgehoben, der hl. Petrus, der in der Linken das geöffnete Buch mit den Sterbebeten hält und die Rechte, die vielleicht das Aspergal umfaßte, emporhebt. In drastischer Lebensnähe ist das Haupt des Apostels mit dem lockigen Bart- und Haarkranz, der mächtigen Glatze und den kantigen Gesichtszügen gebildet. Neben ihm, die Hände vor der Brust gekreuzt, der Lieblingsjünger Johannes. Auch hier ist man weit von der lyrischen Feingliedrigkeit und dem Wohlklang der Züge entfernt, mit dem das Zeitalter der Mystik die Gestalt des Johannes ausgestattet hatte. Vielmehr scheint es, als habe die rustikale Gestalt eines Tiroler Dörfners dem Künstler als Modell gedient. Diese herbe Verschlossenheit, der wortreiche Trauer fremd ist, prägt auch den Cha-

rakter der übrigen an der Bahre Mariens Versammelten. Typen voller Ehrbarkeit, verbunden in der Trauer um Maria. Zwei der Apostel, blockhaft schwere Gestalten, sitzen lesend auf der Stufe vor der Bahre. E.G.G.

### 13 St. Leonhard als Schutzpatron der Gefangenen (SK 687)

Brabant, um 1470/80

Eichenholz. – Die rechte Hand, die wohl den Abtstab hielt, fehlt. – Reste alter Fassung. – H 116 cm. – Ausst.: »Alte niederländische Kunst in Aachen«, 1973, Kat. Nr. 16. – Lit.: AKB, Bd. 30, 1965, S. 12/13. – AKB, Bd. 33, 1966, Nr. 10, S. 23, Abb. 24. – Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXVII, 1965, S. 432. – E. G. Grimme, Europäische Bildwerke vom Mittelalter zum Barock, Köln 1977, Nr. 89, S. 51, T. 84.

In lockiger Anordnung umgeben die Haare das Haupt. Hoch wölben sich die Brauenbögen über den Augen. Reste der alten Fassung lassen hier noch die Schönheit der

verlorenen Farbigkeit erkennen. Die rechte Hand, die heute fehlt, hat einstmals wohl den Abtstab gehalten, während die linke ein Buch umfaßt hat. Das rechte Bein ist leicht nach vorn gestellt. Ein bärtiger Mann mit beid erhobenen Händen und einem Ringeisen um das linke Handgelenk kniet zu Füßen des Heiligen.

Die Stilmerkmale weisen in die flämische Kunstlandschaft der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Hier auch finden sich Stätten, an denen der hl. Leonhard besonders verehrt wurde. Unmittelbar fühlt man sich an die Statue aus dem Leonhards-Retabel der Leonhards-Kirche in Zoutleeuw erinnert. Das Retabel entstand um 1478 in einer Brüsseler Werkstatt, und wie man die Gestalt des betenden Heiligen aus dem Retabel mit dem Franziskanermonch auf einer der Löwener Gerechtigkeitstafeln des Dieric Bouts in Verbindung gebracht hat, so fühlt man sich auch vor unserer Plastik wie von ferne an Figuren aus den Bildtafeln des großen Löwener Stadtmalers erinnert. Vermutlich wird man auch die Heimat der Aachener Skulptur in der Umgebung von Brüssel suchen dürfen.

E. G. G.



#### 14 »Notgottes« (SK 702)

Moselländisch, um 1480

Nußbaumholz, vollrund geschnitzt. – H 100 cm. – Ohne Fassung. – Rechter Arm Christi und Teil des Sockels ergänzt. Die Gestalt Gottvaters wohl ehemals mit Krone oder Tiara. – Ehemals Sammlung Stiff, Königswinter. – Lit.: Die Kunstdenkmäler des Kreises Cochem, S. 209; Lempertz-Auktion 475, Köln 1963, Nr. 408, Tafel 61. – AKB Bd. 30, 1965, S. 11/12, – Wallraf-Richartz-Jahrbuch



XXVI, 1964, S. 250. – AKB Bd. 33, 1966, S. 26, Abb. 25. – E. G. Grimme, Europäische Bildwerke vom Mittelalter zum Barock, Köln 1977, Nr. 178, S. 91, T. 167.

Das Gesicht Gottvaters ist von lockiger Haar- und Barttracht gerahmt. Von der kräftig gebildeten Nase gehen senkrechte Falten aus. Die Brauen sind zur Stirn hin hochgezogen, die Augen liegen in schattige Höhlen gebettet. Weich sind die einzelnen Gesichtsteile miteinander verschmolzen. Ein vor der Brust gehaltener Mantel, der bis zur Erde reicht, umgibt die Gestalt. Die Hände halten den Leichnam Christi, zu dessen friedvollem Antlitz die mächtige Dornenkrone einen heftigen Kontrast

bildet. Korkzieherartig gedrehte Locken quellen unter ihr hervor. Der Körper ist schwächlich und kraftlos. Ein Lententuch umgibt die Hüften. Das Unfeste, Schwankende der Gestalt wird durch die leichte Knickung des Körpers, durch die der Kopf Christi an die rechte Schulter des Vaters herankommt, noch unterstrichen.

Die Gruppe folgt der aus dem Burgundischen stammenden Darstellung der »Pitié-de Nostre-Seigneur«<sup>1)</sup>, wie sie seit dem Ende des 14. Jahrhunderts auf alten niederländischen Gemälden und Altarbehängen vorkommt und im 15. Jahrhundert in der Plastik weite Verbreitung gefunden hat. Die Aachener Gruppe mit ihrer stehenden Figur Gottvaters folgt der Tradition, die, soweit wir sehen, mit der »Notgottes« des Meisters von Flémalle (Frankfurt am

Main, Städtisches Kunstinstitut) begründet wurde. Nächst verwandt ist eine ähnliche Gruppe in der Pfarrkirche zu Cochem.

<sup>1)</sup> G. Troescher, die »Pitié-de-Nostre-Seigneur« oder »Notgottes« in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch IX (1936), S. 148. – Reallexikon z. DKG. IV, Sp. 436.  
E. G. G.

### 15 Figur einer Sibylle (SK 700)

Süddeutsch, um 1485, Umkreis des Erasmus Grasser

Lindenholz, rückseitig ausgehöhlt. – H 113 cm, B (Sockel) 51 cm. – Alte (nicht ursprüngliche) Fassung. – Lit.: AKB,



Bd. 30, 1965, S. 13/14; AKB, Bd. 33, 1966, 5 Jahre Neuzugänge der Aachener Museen, Nr. 12, S. 26, Abb. S. 27. – Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXVI, 1964, S. 250 u. XXVII, 1965, S. 432. – E. G. Grimme, Europäische Bildwerke vom Mittelalter zum Barock, Köln 1977, Nr. 226, S. 114, T. 215.

Das strenge, längliche Gesicht wird von einer Hörnerhaube, unter der an den beiden Seiten Haarflechten hervorquellen, gerahmt. Über das in der Gürtellinie geraffte Gewand ist ein weiter Mantel gebreitet, der in schwungvollen Faltdrapierungen die Figur umgibt und in weitfallenden Bahnen über die Knie gelegt ist. Mit der Linken hält die Frau ein geöffnetes Buch, auf dessen Text der ausgestreckte Zeigefinger der Rechten hinweist. Vermutlich handelt es sich bei dem Bildwerk um eine Darstellung der Sibylle von Tibur, die dem Kaiser Augustus die bevorstehende Geburt Jesu verkündet haben soll.

Auf der Suche nach der Heimat dieser vermutlich aus einem großen Altarwerk oder dem Zyklus eines Ratssaales stammenden Figur wird man nach München geführt, wo Erasmus Grasser für Ulrich Aresinger, Pfarrer und Dekan der St.-Peters-Kirche zu München, ein Epitaph schuf, in dessen Oberzone neben dem thronenden Petrus die heilige Katharina erscheint<sup>11</sup>. Sie ist es, die in Gesamthabitus und Tracht, in Sitzmotiv und Handhaltung wie die »vornehme Schwester« der Aachener Figur erscheint. Auf diesen Vergleich gestützt, wird man für sie eine Entstehung im unmittelbaren Umkreis des Erasmus Grasser annehmen dürfen.

<sup>11</sup> Ph. M. Halm, Erasmus Grasser, Augsburg 1928, Tafel XII, XIII, (vgl. auch die Figur des hl. Achatius aus dem Achatiusaltar in Reichersdorf; bei Ph. M. Halm, a. a. O., Tafel XIX).

E. G. G.

## 16 Christus und die zwölf Apostel (SK 703)

Oberschwäbisch, um 1500

Dreiteiliges Relief aus einer Altarpredella. – Zirbelholz. – H 41,5 cm, Gesamtbreite 112 cm, Breite der Mittelgruppe 44 cm, Breite der linken Seitengruppe 34 cm, Breite der rechten Seitengruppe 34 cm. – Zeigefinger der rechten Hand des 3. Apostels v. l., Zeigefinger der rechten Hand sowie das Attribut des 4. Apostels v. l., der Bart des Schlüsselattributes Petri, Teile der erhobenen Finger der rechten Hand Christi, das Kreuz der Weltkugel und die wohl ehemals über dem Haupt Christi befindliche Taube fehlen. – Fassung in den Gesichtern und Händen stark erneuert. – Das Relief befand sich ursprünglich in einer dreigeteilten Altarpredella. Hierdurch erklärt sich die Aufteilung in drei Gruppen. – Lit.: AKB, Bd. 28, 1963, Nr. 71, S. 139-142. – Wallraf-Richartz-Jahrbuch Bd XXVII, 1964, S. 250, Abb. 187. – AKB, Bd. 33, 1966, Nr. 14, S. 30/31 m. Abb. – E. G. Grimme, Europäische Bildwerke vom Mittelalter zum Barock, Köln 1977, Nr. 198, S. 100, T. 186.

Die Mitte der Gruppe wird durch die Halbfigur Christi bestimmt. Sein edles, sanftes Gesicht wird von lockigem Haar und Bart gerahmt. Leise und kaum merklich ist der Kopf nach rechts gewandt, ein Motiv, das die strenge Frontalität mildert. Der segnende Erlöser hält mit der Linken die Weltkugel. Er trägt den nahtlosen, ungegürten Rock, der in langem, gratigem Faltenwurf drapiert ist. Zu beiden Seiten des friedvollen Antlitzes Christi erscheinen die Köpfe zweier Apostel, von denen der eine durch das x-förmige Kreuz als Andreas gekennzeichnet ist. Die Haar- und Barttracht der beiden ist lang und strähnig. Die Mittelgruppe wird zur Linken von Petrus,



zur Rechten von Johannes begrenzt. Gegenüber der Frontalität der Mittelfiguren sind sie leicht bildeinwärts gewandt. Der prächtig durchmodellerte, derb-breite Kopf des hl. Petrus gehört zum Besten, was der Meister im gesamten Predellenrelief geschaffen hat. In der Rechten hält Petrus den Schlüssel, die Linke umfaßt ein Buch. Die Züge des fülligen, fleischigen Gesichtes des hl. Johannes sind von jugendlicher Unbekümmertheit. Die rechte Hand ist im Segensgestus über den Kelch erhoben, den die Linke hält.

Unter den Aposteln der linken Vierergruppe ist nur Jakobus durch den Pilgerhut mit der Muschel zu identifizieren. Sein schmales Gesicht wirkt durch den in langen Locken herabfallenden Bart noch gestreckter. Sein Nachbar zur Rechten hat sich ihm wie im Gespräch zugewandt und weist mit der einen Hand auf das geöffnete Buch, das Jakobus hält. Der Apostel zur Linken des hl. Jakobus hat die übereinander gefalteten Hände auf den Knauf eines Schwertes gelegt. Sein hageres, schmales Gesicht ist von strähniger Haar- und Barttracht sowie einer Mütze gerahmt.

Zu seiner Linkswendung und Blickrichtung korrespondiert die Haltung des rechten Apostels der Gruppe, der seinen Vierkantschädel leicht nach außen gewandt hat. Mit der linken Hand hat auch er vielleicht ein Schwert gehalten.

In der Vierergruppe der anderen Seite ist vor allem die Physiognomie des Judas mit der mürrisch vorgeschobenen Unterlippe, der schiefen Hakennase und den düster blickenden Augen besonders eindringlich gebildet. In schönem Kontrast hierzu steht das ehrbare, gütig blickende Gesicht des die Gruppe rechts begrenzenden Apostels, während die beiden übrigen Halbfiguren schon bekannte Typen variieren.

Stilistisch stehen Teile einer Staffelschreinfüllung in Stuttgart<sup>1)</sup> besonders nahe. Sie sind oberschwäbisch und um 1500 datiert. Weiterhin sei auf einen Apostelkopf aus Mittelbusch verwiesen<sup>2)</sup>.

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

<sup>2)</sup> J. Baum a. a. O., S. 143, Nr. 109, Abb. S. 144.

E. G. G.

## 17 Maria mit Kind auf der Mondsichel (SK 689)

Kärnten, um 1510

Lindenholz. – H 130 cm. – Im Rücken ausgehöhlt. – Reste alter Fassung. – Die rechte Hand Mariens fehlt. – Erwor-

ben 1965 im Kunsthandel. – Lit.: AKB, Bd. 33, 1966, Nr. 19, m. Abb. S. 40/41. – E. G. Grimme, Kunst aus drei Jahrtausenden, Das Suermondt-Museum, Köln, 1968, Kat. Nr. 58 m. Abb. – E. G. Grimme, Europäische Bildwerke vom Mittelalter zum Barock, Köln 1977, Nr. 254, S. 127, T. 243.

Die Figur Mariens ist schlank gebildet. Das längliche Gesicht wird von reichem Haar umgeben, das in reicher Lockenfülle über die Schultern auf Brust und Rücken herabfällt. Der Kopf neigt sich leicht dem unbedeckten Kind zu, das mit überkreuzten Beinchen auf der feingliedrigen linken Hand der Mutter sitzt und mit den Händen die Weltkugel hält. In der Haltung Mariens klingt noch wie von fern die S-Form der hohen Gotik nach. Das eng dem Körper anliegende Gewand ist unter der Taille gegürtet und steht in seiner Faltenarmut in eindrucksvollem Kontrast zu dem weiten Mantel, dessen weite Stoffmassen vor dem Körper zum linken Arm Mariens emporgezogen werden und raumhaltige Schüsselfalten bilden. Große Längsfalten sammeln sich in der Konkavform der



Mondsichel, ein Motiv, das den Charakter des Schwebens betont.

Die stilistischen Entsprechungen zu den Figuren des Flügelaltars in Maria-Gail bei Villach/Kärnten<sup>1)</sup> aus der Zeit um 1510 sind so eng, daß wir in der »Maria auf der Mondsichel« ein Werk des gleichen Meisters sehen möchten. Weiterhin verwandt ist die Maria mit Kind und Engeln der Pfarrkirche in Pöggstall<sup>2)</sup> (Donauländisch, nach 1500). Die Voraussetzungen zu diesen Skulpturen liegen in der oberösterreichischen, vornehmlich jedoch Wiener Plastik des Jahrhundertendes. (Vgl. die Verkündigungsgruppe eines Wiener Meisters um 1480 in der Wiener Burgkapelle<sup>3)</sup>.)

<sup>1)</sup> A. Spitzmüller, Kunst aus Österreich, Gotische Plastik, Bad Vöslau o. J., Tafel 45; K. Bardachzi, Wunderwelt österreichischer Plastik, München und Wien 1954, Tafel 62.

<sup>2)</sup> K. Oettinger, Altdeutsche Bildschnitzer der Ostmark, Wien 1939, Tafel 65.

<sup>3)</sup> K. Oettinger a. a. O., Tafel 20/21.

E. G. G.

## 18 Die Vision des Kaisers Augustus (SK 688)

Antwerpen, um 1520

Eichenholz. – H 44 cm, B 44 cm. – Altarrelief. – Alte Fassung zu großen Teilen erhalten. – Lempertz-Auktion 479, Köln 1964, Nr. 501, mit Abb. – Ausst.: »Alte niederländische Kunst in Aachen«, Aachen 1973, Kat. Nr. 23, m. Abb. – »Brüssel – Aachen im Herzen Europas«, Brüssel, Rathaus, 1975, Kat. Nr. 17, S. 63. – Lit.: AKB, Bd. 33, 1966, Nr. 16, S. 33/34, m. Abb. – E. G. Grimme, Europäische Bildwerke vom Mittelalter zum Barock, Köln 1977, Kat. Nr. 128, S. 66, T. 118. – E. G. Grimme, Die Sammlung Ludwig im Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, in: DU – Die Kunstzeitschrift, Zürich 1/1979, S. 57.

Vor einer Felskulisse ist die gekrönte männliche Gestalt des Kaisers Augustus niedergekniet, von dem die Legende berichtet, daß die tiburtinische Sibylle ihm die Herrschaft des Gottessohnes geoffenbart habe. Der Kaiser hat die Hände verehrend erhoben, sein Blick ist nach oben gewandt. Eine nach der Antwerpener Mode des frühen



16. Jahrhunderts gekleidete Frau steht hinter ihm und weist mit der Linken in die Höhe. Über der Gruppe sah man ehemals in einer Aureole die thronende Maria mit dem Christuskind auf dem Schoße. Gleichzeitig erscheint auf der anderen Seite der Apostel Johannes. Er ist als Visionär geschildert, der in seinem Exil auf Patmos die Apokalypse niederschreibt. Ein als Diakon gewandeter Engel ist ihm beigegeben, der ihn auf die Vision Mariens und des Kindes hinweist. Das Evangelistensymbol des Adlers füllt die Mitte zwischen den beiden Gruppen.

Fast gleichzeitig mit dem Antwerpener Relief entstand in der Werkstatt Heinrich Douvermanns eine entsprechende Gruppe für den Siebenschmerzenaltar der Nikolauskirche in Kalkar<sup>1)</sup>.

Während die Antwerpener Holzbilderei am Ausgang des Mittelalters häufig in serienmäßiger Wiederholung stets gleicher Szenen steckenbleibt, verrät das Aachener Relief ein hohes Maß künstlerischer Eigenart und Unabhängigkeit. Die Gesichter des Kaisers sowie des Apostels sind von ausgeprägter Individualität und bilden in ihrer männlichen Bestimmtheit einen wirkungsvollen Kontrast zu den schön geformten weichen Zügen der Sibylle und des Engels.

<sup>1)</sup> Vgl. auch die Gruppe der »Vision des Kaisers Augustus« vom Altar der Liebfrauenbruderschaft in Herzogenbusch (Adrian von Wesel, 1475).  
E. G. G.

### 19 - 21 Drei Dambrettsteine mit Frauenporträts (KK 1006-1008)

Friedrich Hagenauer, Bildschnitzer und Medailleur der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts (\* in Straßburg, nachweislich in München 1525/27 tätig, in Augsburg 1527 - 1532).

Dambrettsteine nach 1526 (Krönung Ferdinands I. zum böhmischen König).

Ahornholz. - Reliefierte Porträts der Binnenflächen farbig gefaßt mit Resten von Blattgold. Auf glatter Rückseite ehem. Inv. Nr. 2738, 2739, 2740. - Durchmesser 4,5 cm, H 9 mm. - Ehemals Sammlung Neuburg in Leitmeritz (Böhmen); Sammlung Adalbert von Lanna, Prag. - Auktionskatalog Rudolf Lepke, Berlin 1911, Bd. II, Nr. 65, Abb. Taf. 9. Von den dort aufgeführten 5 Dambrettsteinen befinden sich 2, die Nr. 65 c und 65 d im Museum of Fine Arts in Boston (Inv. Nr. 46.1250-I, German, early 16. Cent.). - Erworben 1966 im New Yorker Kunsthandel. - Lit.: Norbert Lieb, Die Fugger und die Kunst, München 1952/58, Bd. 2, S. 5 und S. 225, hier Datierung 1530/35.

Die drei gleich großen, flachen Brettsteine eines Dame-Spielles sind aus festem Ahornholz gearbeitet, ihre Rückseiten und Kanten wurden glatt belassen. Die Schausei-

ten zeigen inmitten eines gedrechselten Randprofils auf flacher Binnenfläche drei weibliche Büsten, als Relief aus dem vollen Holz geschnitzt und bemalt. Die Porträts heben sich als klare Profile vom schmucklosen Hintergrund ab, zwei sind nach links gewandt, das dritte (Ursula) nach rechts. Die Damen sind nach der Mode der Frührenaissance gekleidet: Die reich gezierte Haube läßt nur an den Schläfen das gewellte Haar hervorquellen. Hochgeschlossene, geraffte Bluse und enges, weit ausgeschnittenes Mieder, das den Ansatz der weiten Ärmel noch sehen läßt. Eine breite Kette ist über Hals und Brust gelegt. Zwei der dargestellten Frauen sind durch umlaufend eingekerbtes Schriftband medaillenähnlich persönlich gekennzeichnet, die dritte hat nur eine Zierleiste.

**KK 1006: ANNA REGIS FERDINANDI UXOR** (Anna, Gemahlin des Königs Ferdinand). Ferdinand, römisch-deutscher Kaiser, vermählte sich 1521 mit Anna,





Tochter des böhmisch-ungarischen Königs Wladislaw. Je nachdem, ob »regis« als Kaiser oder König interpretiert werden muß, sind die Brettsteine nach 1526 (Krönung Ferdinands zum König von Böhmen) oder nach 1531 (Wahl zum römischen Kaiser) zu datieren.

**KK 1007:** URSSULA SELDIN DE AUGUSTA (Ursula Seld von Augsburg). In Augsburg ist im 15. und 16. Jahrhundert eine Goldschmiedefamilie Seld/Säld nachgewiesen. Der berühmteste Sproß war Georg Seld (ca. 1448–1527/33)<sup>1)</sup>. Dieser scheint zweimal verheiratet gewesen zu sein, in erster Ehe mit Margarethe, in zweiter mit Ursula<sup>2)</sup>. Da aus dieser Ehe der zukünftige Reichsvizekanzler Dr. Georg Sigismund Seld hervorging, ist eine Verbindung der Familie Seld zum kaiserlichen Hof wahrscheinlich.

**KK 1008:** Unbekannte, nach links gewandt. Der Rand ist sparsam mit Ranken verziert.

Zum Vergleich lassen sich Brettsteine aus dem Besitz der Berliner Museen heranziehen, insbesondere ein Doppelbildnis, Augsburg 1530 (Inv. Nr. 825), von dem es heißt »für den hinteren Kopf (ist) ein Brettstein der ehemaligen Sammlung A. v. Lanna, Prag (Aufbewahrungsort unbekannt) als Vorlage benutzt worden.«<sup>3)</sup>

<sup>1)</sup> Norbert Lieb, Die Augsburger Familie Seld, in: Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben 6, 1958, S. 38.

<sup>2)</sup> A. Haemmerle (Hrg.), St.-Ulrich-Bruderschaft – Mitgliederverzeichnis 1466–1485, Privatdruck o. O. 1949, Nr. 146 / S. 22 und Nr. 540 / S. 37. Hier wird der zweimalige Beitritt eines Georg Seld in die St.-Ulrich-Bruderschaft erwähnt, einmal mit Ehefrau Margarethe, später mit Ehefrau Ursula. (lt. freundlicher Auskunft von R. Hildebrandt und Th. Cramer, Aachen).

<sup>3)</sup> E. F. Bange, Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton, Kleinplastik, Staatl. Museen zu Berlin. Die Bildwerke des Deutschen Museums 4. Bd. Berlin u. Leipzig 1930, S. 26, Nr. 5395, 5396 und 825 mit Abb. R. P.



## 22 Brettstein (KK 1009)

Niedersachsen, 1546

Buchsbaumholz, Durchmesser 6,1 cm. – Datiert 1546. – Ehemals Sammlung Hirsch, New York. – Erworben 1965 im New Yorker Kunsthandel. – Lit.: AKB, Bd. 33, 1966, Nr. 20, S. 42, m. Abb.



In einem Lorbeerkranz, der mit wehenden Bändern geziert ist, erscheint in fast freiplastischer Anordnung die Büste eines Unbekannten. Der leicht nach links gewandte Kopf ist mit einem Barett bedeckt. Das längliche, fein artikulierte Gesicht wird von einem kräftigen, nach unten spitz zulaufenden Bart gerahmt. Der Dargestellte trägt über dem Wams mit dem fein gefältelten Einsatz eine doppelt geschlungene Kette. Man liest die Jahreszahl 1546.

Der Dargestellte gehört möglicherweise einer niedersächsischen Familie an. Erich Herzog<sup>1)</sup> stellt eine stilistische Verwandtschaft zu Arbeiten des Meisters von Rethen (wohl identisch mit Levin Storch)<sup>2)</sup> fest, weist aber darauf hin, daß bisher keine sicher belegten Renaissance-Kleinplastiken aus diesem Kreis bekannt sind. Verwandt erscheinen porträtartige Rundreliefs des Meisters von Rethen an den Schlössern in Celle, Gifhorn und Medingen.

<sup>1)</sup> Laut freundlicher Mitteilung.

<sup>2)</sup> Vgl. G. von der Osten, Katalog der Bildwerke in der Niedersächsischen Landes-Galerie Hannover, München 1957. E. G. G.

### 23 Relief aus Kehlheimer Stein (KK 1005)

Niederländisch-flämisch (?), spätes 16. Jahrhundert

H 20 cm, B 30,5 cm. – Ehem. Coll. Oskar Bondi, Wien, Nr. 782. – Erworben 1966 im New Yorker Kunsthandel. – Ausst.: »Drei Jahrhunderte vlämische Kunst« in der Wiener Secession Januar-März 1930, Katalog Nr. 156. – Lit.: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXIX, 1967, Abb. 259. – E. G. Grimme, Kunst aus drei Jahrtausenden, Suermondt-Museum, Köln 1968, Kat. Nr. 64, m. Abb. – AKB, Bd. 34, 1967, S. 17/18, m. Abb.

Das Relief gibt einen Blick ins niederländisch-flämische Volksleben vor der Kulisse eines italienischen Renaissancepalastes frei. In der rechten unteren Ecke sitzt der arme Lazarus. Lumpen umhüllen seinen ausgezehrten Körper, strähniges Zottelhaar rahmt das eingefallene Gesicht mit den tiefliegenden Augen und dem bittend geöffneten Mund. Vom linken Bein haben sich die Stoffetzen gelöst, die die Geschwüre bedecken sollten. Mitleidig leckt ein Hund die Wunden, während ein anderer seine Pfoten auf das rechte Knie des Erbarmungswürdigen gelegt hat. Auf dem Halsband des Tieres erkennt man die Buchstaben S. T., die vielleicht einen Hinweis auf den Namen des uns bis heute noch unbekanntem Künstlers geben könnten. Lazarus ist als Blinder dargestellt, der, auf seinen Tastsinn angewiesen, mit seiner Rechten den Kopf des Hundes kraut. Einen weiteren

Kontrast zum Reichtum des übrigen Reliefs bildet die Kalebasse, die einzige Habe des Armen, den offenbar niemand bemerkt. Hinter ihm ist eine Gruppe um einen runden Tisch versammelt, an dem eine Mahlzeit für die Tafel des reichen Prassers bereitet wird. Ein Mann mit hoher Pelzmütze hat eine kostbare Schüssel aufgenommen, ein anderer zischt dem Speisemeister, der mit erhobenem Zeigefinger seine Anordnungen gibt, etwas ins Ohr. Offenbar bezieht sich die Botschaft auf das Ausschchenken des Weins, der in großen Fässern in einem Kellergewölbe zur Rechten gelagert ist. Darüber sitzt in einem vom Gewölbe herabhängenden Ring ein Papagei, das Symbol der Beredsamkeit. Er ist offenbar auf die darunter befindliche Gruppe bezogen, während das Ankeremblem, das die daneben befindliche Säule ziert, als Symbol der Hoffnung mit dem armen, auf einen Schluck Wasser Hoffenden, zu Füßen des Säulenschaftes verbunden ist.

Im Zentrum der Komposition ist eine alte Magd damit beschäftigt, eine Speise anzurühren. Ein offener Korb, Klauen und Kopf eines Rindes und ein Kübel mit Fleisch umgeben stillebenhaft diese Gruppe. Dabei wird wiederum deutlich, wie mit einem unerhörten Maß künstlerischer Feinheit ein derbdrastisches Sujet gestaltet wird. Wie von fern fühlt man sich bei einer anderen Magd, die kniend aus einem Käfig Tauben herausholt, an die herrliche Rückenfigur erinnert, wie sie Raffael in seiner »Verklärung Christi« in die Kunstgeschichte eingeführt hat.



Hatten uns schon Anker und Papagei auf die dem Bild innewohnende Symbolik verwiesen, so wird nun vollends deutlich, daß sich unter den Figuren und ihren Attributen Darstellungen der sieben Hauptsünden verbergen. Die von Kübeln und Körben mit Fleisch umgebene Magd im Mittelpunkt symbolisiert die Unmäßigkeit, das Mädchen mit den Tauben steht für die Wollust, die Schildkröte weist auf die Untugend der Faulheit, der Alte am Tisch vertritt die Gier. Eine Art Zusammenfassung dieses Sündenspiegels bildet der Affe, der einen Ehren-

platz an der Tafel des Reichen im Hintergrund der Darstellung einnimmt. In ihm sah das 16. Jahrhundert eine Verkörperung der Torheit wie der Unkeuschheit. Darüber hinaus ist er schlechthin das Symbol des Satans. Der Monogrammist S. T. hat in seinem Relief ein Lazarusbild des Venezianers Francesco Bassano (Wien, Kunsthistorisches Museum Inv. Nr. 1547) als Vorlage benutzt und frei abgewandelt. Insbesondere stimmt die linke Reliefhälfte weitgehend mit dem Vorbild überein (It. fndl. Mitteilung von Frau Friderike Klauner). E. G. G.

## Plastik des 20. Jahrhunderts

Die moderne Skulpturensammlung der Stiftung Ludwig, die sich weitgehend auf Arbeiten von Künstlern aus dem Aachener Raum beschränkt, setzt sich vor allem mit den klassischen Tendenzen der zeitgenössischen Plastik auseinander. Schon im frühesten Werk der Sammlung, einem stehenden Mädchenakt von Adriano Alloati (1954), wird der Rückgriff auf die Traditionen der figuralen Plastik von Rodin und Maillol bis hin zu Wilhelm Lehmbruck sichtbar. Die leichte Schrittstellung und die erhobenen, über den Kopf gelegten Arme des Modells dienen dem Aspekt der Bewegung, der Öffnung der Figur im Raum und heben gleichzeitig die Plastizität des Körpers hervor. Die Behandlung der Oberfläche erscheint teilweise geglättet, teilweise aufgeraut und mit Spuren der Bearbeitung versehen.

Der Kopf des Aachener Bildhauers Josef Zeller von 1955 ist von der aesthetisierten Wirkung des edlen, glänzend polierten Holzes geprägt; in der leichten Neigung des Hauptes und den stilisierten, gelängten Gesichtszügen macht sich allerdings ein eher melancholischer Ausdruck bemerkbar. Die enge Bindung an das gegenständliche Motiv, das in eine blockhaft stilisierte Formensprache umgesetzt wird, kennzeichnet auch die Arbeit der Mainzer Bildhauerin Emy Roeder und die Keramiken von Rita Ruys-Landvogt. Emy Roeders Plastik »Tripoli III« (1964) zeigt eine schlanke, blockhaft aufgefaßte, sitzende Frauenfigur. Ein eng anliegendes Gewand betont den statuarischen, archaischen Charakter der Frau und umschließt den versonnen zur Seite blickenden Kopf; die an den Körper gepreßten Arme weisen in gegensätzlicher Richtung nach oben und zur Erde hinab.

Mit A. Kochs-Casteels kleiner Bronzeplastik »Pflanzenhaftes« setzt eine stärkere Abstraktion vom Naturvorbild und eine Auseinandersetzung mit den Gesetzmäßigkeiten des plastischen Gestaltens selbst ein. Hubert Löneke nennt seine Plastik von 1962 »Zeichen« – ein in den Raum geschriebenes Zeichen, das Assoziationen an eine stehende Figurine weckt und das in seiner Durchdringung von Masse und Raum, Positiv- und Negativformen

von einer Beschäftigung mit dem Werk Archipenkos und Henry Moores kündet.

In den drei Arbeiten des Aachener Bildhauers Heinz Tobolla wird eine Entwicklung von der isolierten Figurine (»Man ist allein«) über die Gruppendarstellung – eine Modellstudie für die Monumentalplastik »Menschen im Gespräch« vor der Bibliothek der RWTH Aachen – bis zur vollständigen Auflösung der Körper zu amorphen plastischen Gebilden deutlich. War schon in den früheren Skulpturen auf eine Herausarbeitung der Gliedmaßen verzichtet worden, so erscheinen in »Golgatha« die Köpfe und Körper ganz in die rauhe, schrundige Struktur des verwendeten Materials eingebunden. Die »Erdhaftigkeit« der Plastik und das monumentale Aufsteigen der Formen bilden zugleich einen Hinweis auf den symbolischen Gehalt des Themas.

In den Werken von Benno Werth spielt ein Grundproblem der Plastik, das Verhältnis von Innen- und Außenraum, eine besondere Rolle. Die »Wand« erscheint hier nicht als ein undurchdringlicher, abgeschlossener Körper, sondern als eine durchlässige, zweischalige Skulptur aus einem dichten doppelten Rippengeflecht, das sich je nach Blickpunkt des Betrachters zu einer Wand verdichtet oder mehr zu einem streng komponierten Netz verschiedenartiger Öffnungen entwickelt. Auch Werth's Plastik »P 41« ist aus diesen Prinzipien aufgebaut: ein fester Kern, der sich als eine figurinenhafte, weibliche Standfigur entpuppt, wird von einem fast in den Raum geschriebenen Geflecht aus dünnen Bronzestangen und -stäben ummantelt. Neben dem formalen Aspekt der Einbeziehung des Umraumes deuten sich hier auch inhaltliche Assoziationen an ein Umschließen, ein Umgittern der menschlichen Figur an.

Den Abschluß der Sammlung moderner Skulpturen bildet eine Wandgestaltung von Max H. Mahlmann mit dem Titel »Trilogie« (1967) – ein Relief aus drei Platten, das in seinem schichtenförmigen Aufbau von Rechtecken und Quadraten ganz der Tradition konstruktivistischer Plastik verpflichtet ist.

A. C. O.



**24 Mädchenakt, 1954**

Alloati, Adriano (\* 1909 Turin, † Turin)  
Bronze, Nr. II, – H 104,5 cm. – Bez. auf der Bodenplatte:  
1954 Adriano Alloati. – SK 714. – Anfertigt für die  
XXVII. Biennale Venedig 1954. – Ausst.: Galerie »Il Ca-  
mino«, Rom 1957. – Premio »Città di Cantù«, 1958, Con-  
corso nazionale »Pittura e Scultura nell'Arredamento«. –  
Galerie Mouffe, Paris 1966. – Galerie d'Eendt, Amster-  
dam 1966, Kat. 19, Abb. S. 20/21. – Galerie Läubli, Zürich  
1966. – Kunsthaus Lempertz, Köln 1967. – Rathaus Dür-  
wiss 1967. – Suermondt-Museum Aachen 1967.



**25 Pflanzenhaftes (Fries 1), 1962**

Kochs-Casteel, Anneli (\* 1924 Aachen, lebt in Venwe-  
gen)

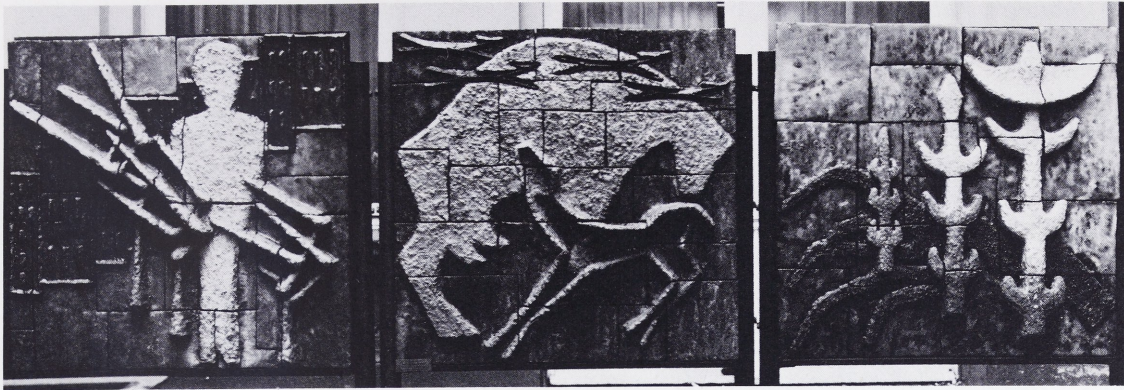
Bronze. – H 27 cm, B 31 cm, T 9 cm. – SK 715. – Ausst.:  
»Nordrhein-westfälische Künstler«, Düsseldorf 1964. –  
»A. Kochs-Casteel und F. Martin«, Suermondt-Museum  
Aachen 1964, Kat. 6, Abb. 5. – Lit.: Das Kunstwerk,  
5/XVIII, November 1964, Abb. S. 31. – Bildende Künstler  
in Nordrhein-Westfalen, Bd. 2, Recklinghausen 1967,  
Abb. S. 135.



**26 Hahn und Henne, 1964**

Landvogt, Rita (\* 1910 Richterich, † 1978 Aachen)

Keramik. – H 68 cm, B 99 cm, T 45 cm. – Bez. auf dem Sok-  
kel: (Monogramm) 1964. – SK 719. – Ausst.: »Aachener  
Künstlerbund 53«, Suermondt-Museum Aachen 1964,  
Kat. 37.



27 Trilogie, Mensch – Tier – Pflanze, 1966

Landvogt, Rita

Keramik, farbig glasiert. – H je 95 cm, B je 95 cm. – SK 720

28 Trilogie, 1967

Mahlmann, Max H. (\* 1912 Hamburg, lebt in Hamburg-Wedel)

Betonguß. – H je 90 cm, B je 90 cm. – SK 717. – Lit.: Ausst. Kat. »Max H. Mahlmann«, Galerie Beckmann Hamburg 1977, Abb.



29 Abstrakte Plastik (Zeichenhaft), 1962

Löneke, Hubert (\* 1926 Beller bei Höxter, lebt in Aachen)

Blei. – H 53,5 cm. – SK 716. – Ausst.: »Aachener Künstlerbund«, Aachen 1963. – »Deutsche Kunst im 20. Jh.«, Suermondt-Museum Aachen 1964, Kat. 88, Abb. 137. – »H. Werden – H. Löneke«, Suermondt-Museum Aachen 1965, Kat. 10 Abb. ▷



30 Tripoli III, 1963/64

Roeder, Emy (\* 1890 Würzburg, † 1971 Mainz)

Bronze. – H 170 cm. – SK 718. – Bis Sept. 1965 aufgestellt im Kunstgeschichtlichen Institut der Universität Mainz. – Zweitabguß im Besitz der Stadt Wiesbaden. – Ausst.: E. Roeder, Frankfurter Kunstkabinett 1965, Kat. Nr. 31, Abb. – Lit.: F. Gerke, E. Roeder, Wiesbaden 1963, S. 95 ff., Kat. Nr. 42. – Die arabische Sibylle, Mainz, Allg. Zeitung, 19. 2. 1964. – Aachener Kunstblätter, 33, 1966, S. 49, Abb. S. 48.

### 31 Menschen sprechen miteinander, 1962

Tobolla, Heinz (\* 1925 Hindenburg, lebt in Aachen)

Plastikbeton. – H 55 cm. – SK 721. – Bronzeausführung (H 350 cm) für die RWTH Aachen im Auftrag des Landes Nordrhein-Westfalen. – Ausgezeichnet mit dem Premier Prix International de Sculpture (Monte Carlo 1962) und dem Prix Spécial Jury (Monte Carlo 1962). – Ausst.: »H. Tobolla«, Suermondt-Museum Aachen 1965, Kat. Nr. 1, Titelabb. – »H. Tobolla«, Suermondt-Museum Aachen 1975, Kat. 1a. – »Brüssel – Aachen im Herzen Europas«, Brüssel 1975, Kat. Nr. 64, S. 61. – Lit.: Aachener Kunstblätter, 33, 1966, S. 46, Abb. S. 47. ▷



### 32 Man ist allein, 1965

Tobolla, Heinz

Plastikbeton. – H 150 cm. – SK 722. – Ausst.: »H. Tobolla«, Suermondt-Museum Aachen 1965, Kat. 7.



33 Golgatha, 1965

Tobolla, Heinz

Plastikbeton. – H 90,5 cm. – SK 723. – Ausst.: »H. Tobolla«, Suermondt-Museum Aachen 1965, Kat. 11, Abb. – »H. Tobolla«, Suermondt-Museum Aachen 1975. ▷



34 Weiblicher Kopf, 1955

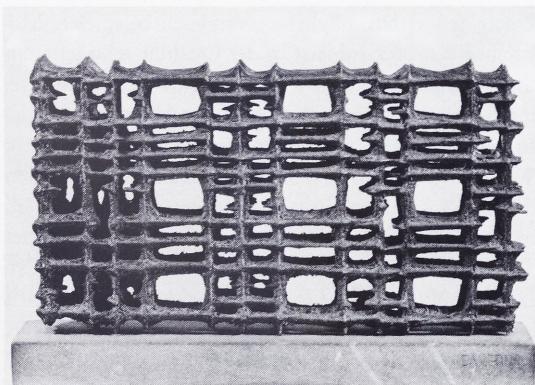
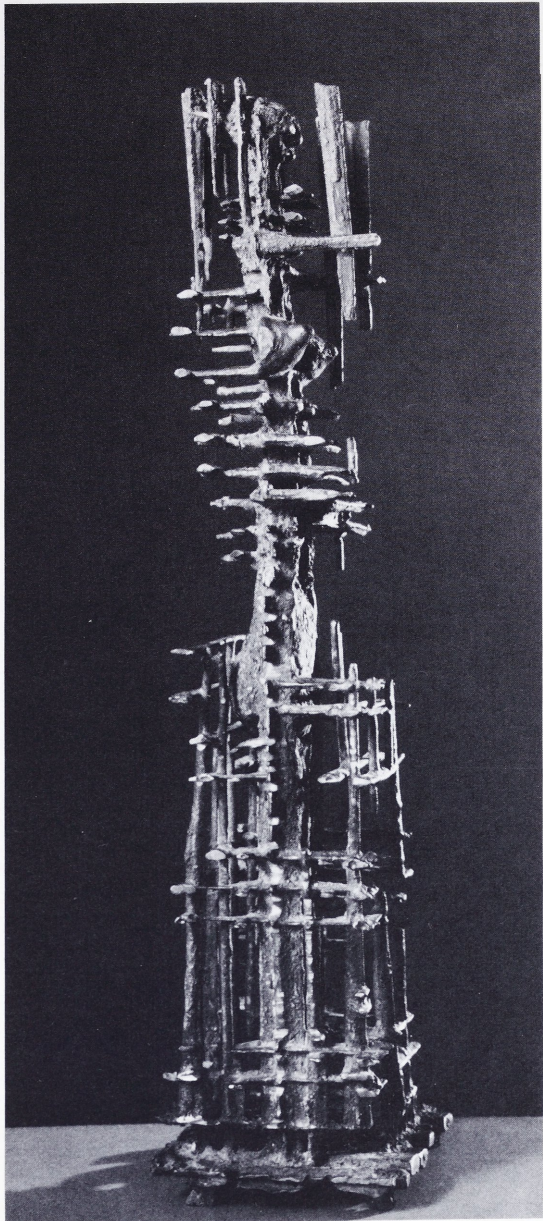
Zeller, Josef (\* 1907 Aachen, † 1977 Aachen)

Holz. – H 34 cm. – SK 726. – Ausst.: »Neue Aachener Gruppe«, Suermondt-Museum Aachen 1955. – »Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert«, Suermondt-Museum Aachen, Mai/Juni 1964, Kat. 159, Abb. 131.

35 »P 41«, 1967

Werth, Benno

Bronze. – H 52 cm. – Bez. auf der Unterseite: Werth 41. – SK 725. – Ausst.: »B. Werth«, Kleine Galerie Aachen 1967/68, Nr. 11. – »K. Endrikat – B. Werth«, Suermondt-Museum Aachen, Juni 1969. ▷



◁

36 Wand, 1964

Werth, Benno (\* 1929 Riesa, lebt in Aachen)

Bronze. – H 23 cm, B 43 cm, T 6 cm. – SK 724. – Ausst.: »K. Endrikat – B. Werth«, Suermondt-Museum Aachen, Juni 1969.