

## II. Kunstgewerbe

### a) Elfenbein



37 Beinschnitzerei mit einem Satyr (KK 991)

Spätantik, 4. bis 5. Jahrhundert

H 12 cm bzw. 12,5 cm. – B 4,5 cm bzw. 6 cm. – Ausst.: »Weltkunst aus Privatbesitz«, Köln 1968, Kat. Nr. D 1. – Lit.: H. Schnitzler, Spätantike und mittelalterliche Kleinkunst aus der Sammlung Fremersdorf, Köln, in: AKB, Bd. 35, 1968, S. 124, m. Abb.

Im bacchantischen Tanz, das Gewand über der rechten Schulter, nach links schreitender Satyr, mit struppigem Haar und zurückgewendtem Oberkörper. Die Rechte hält den Korb mit Trauben auf der Schulter, die Linke faßt einen Zweig. Links am Fuß ein Pedum. – Sorgfältig gekitteter Bruch.

Die Beziehung zu noch klassisch-antiken Vorbildern legt eine Datierung des vorzüglichen Stücks in das 4. bis 5. Jh. nahe. – Vergleichsbeispiele, zumeist Funde aus Ägypten und daher als koptisch angesprochen, etwa in den Berliner Museen (vgl. O. Wulff, Altchristliche Bildwerke, Berlin 1909, Taf. XV–XX).

H.S.

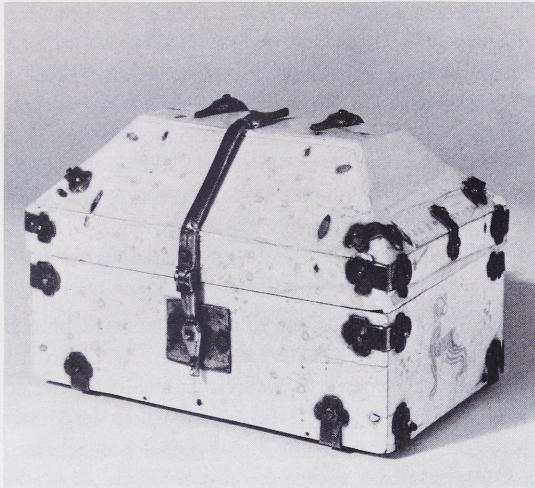


38 Beinschnitzerei mit einem Silen (KK 992)

Spätantik, 6. Jahrhundert

H 14,2 cm. – B 5 cm bzw. 4,1 cm. – Nach rechts schreitende Figur eines halbbekleideten bärigen Silens. Der linke Arm ist über den nach links blickenden Kopf gelegt, in der Rechten die Weinschale. – Ausst.: »Weltkunst aus Privatbesitz«, Köln 1968, Kat. Nr. D 2. – Lit.: H. Schnitzler, Spätantike und mittelalterliche Kleinkunst aus der ehem. Sammlung Fremersdorf, Köln, in: AKB, Bd. 35, 1968, S. 124, m. Abb.

Unter den vielen möglichen Vergleichsbeispielen, Möbelappliken und zumeist in der Qualität schwächer als das vorliegende Stück, wäre etwa eine Beinschnitzerei mit weiblicher Gestalt im Koptischen Museum von Kairo heranzuziehen (vgl. J. Strzygowski, Koptische Kunst, Wien 1904, Nr. 7097). Von größeren Elfenbeinarbeiten des 6. Jh's. steht das fünfteilige Murano-Diptychon am nächsten (vgl. W. F. Vollbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz 1952, Nr. 125). Die übliche Einordnung in den koptischen Bereich beruht auf dem Zufall der zahlreichen Funde in Ägypten. Zu bedenken ist jedoch, daß Arbeiten dieser Art überall im Mittelmeergebiet entstanden sein können. H.S.

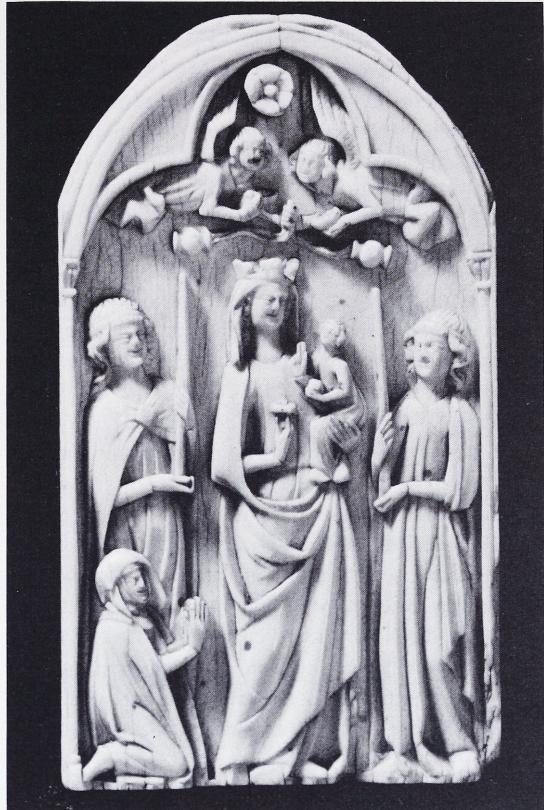


### 39 Elfenbeinkästchen (KK 999)

Siculo-Arabisch (Sizilianisch), 13. Jahrhundert

Elfenbein mit Messingbeschlägen; Holzboden innen mit Papier ausgeschlagen. – H 8 cm, B 13 cm, T 8 cm. – Fehlstellen: rechte Deckelseite erneuert, Fugen gekittet, ein Beschlagstück fehlt, ein weiteres erneuert. – Ehemals Slg. Franz Monheim.

Das glatte, rechteckige Elfenbeinkästchen über einem Holzboden hat einen Pyramidenstumpfdeckel, der an der Rückseite des Kästchens mit zwei Scharnieren zum Aufklappen befestigt ist. Eine Messingleiste führt in der Mitte von hinten nach vorne und endet in einem Steckverschluß. Mehrere Messingbeschläge festigen die Kanten. Reste ehemaliger Blattgoldverzierungen sind vor allem an den Kastenseiten noch sichtbar: Chimären von je fünf Punzen flankiert. Geschnitzter Elfenbeinschmuck war wohl nicht vorhanden. Kasten und Deckel sind mit rotgrauem Blumenpapier ausgeschlagen; auf einem Schild steht handgeschrieben »Famille Alteyson«. R.P.



### 40 Elfenbeintäfelchen (KK 993)

Frankreich, frühes 14. Jahrhundert

H 9,8 cm, B 5,1 cm. – Wohl Mittelteil eines Triptychons, dessen Seitenflügel verloren sind. – Das oben bogenförmig abschließende Täfelchen, wohl ehemals in einem rechteckigen Feld, dessen obere Ecken heute abgearbeitet sind. – Erworben 1964 im New Yorker Kunsthandel. – Lit.: AKB, Bd. 33, 1966, Nr. 4, S. 12, Abb. S. 13.

Die Mitte unserer Tafel wird durch die Gestalt Mariens bestimmt. Sie steht hoch aufgerichtet und hält auf ihrem

linken Arm das segnende Kind. Die Rechte umfaßt eine stilisierte Lilienblüte. Maria trägt eine Krone, unter der das Haar und ein faltenreiches Kopftuch auf die Schultern herabfallen. Ein weiter Mantel umfaßt die gestreckte Gestalt, die von zwei kerzentragenden Engeln gerahmt ist. In der oberen Zone des dreipaßförmigen Bildfeldes erscheinen zwei fliegende Engel mit Weihrauchfässern und -schiffchen. In der unteren linken Ecke kniet mit betend erhobenen Händen die Stifterin.

Der Stil unseres Täfelchens zeigt deutlich das Nachwirken der großen französischen Kathedralplastik des frühen und hohen 13. Jahrhunderts, wobei in unserem Falle vor allem auf die Reims-Engelsfiguren und die Vierge d'Orée von Amiens als die alles überstrahlenden Vorbilder zu verweisen wäre.

E.G.G.

### 41 Diptychon (KK 996)

Paris, frühes 14. Jahrhundert

Elfenbein. – H 18,8 cm, B 18,2 cm. – Stammt aus einem Schottenkloster in Österreich. – Erworben 1964 im New Yorker Kunsthandel. – Lit.: AKB, Bd. 33, 1966, Nr. 3,

S. 11/12, Abb. S. 10. – Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXVII, 1965, S. 432 u. XXVIII, Abb. 185. – E. G. Grimm, Kunst aus drei Jahrtausenden, Suermondt-Museum, Köln 1968, Kat. Nr. 34, m. Abb. – E. G. Grimm, Die Sammlung Ludwig im Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, in: DU – Die Kunstschrift, Zürich, 1, 1979, S. 57.

Die aufgeklappten Flügel bilden nahezu ein Quadrat von 18,8 cm Höhe und 18,2 cm Seitenlänge. In die 4 Bildfelder sind Reliefs mit der Darstellung der Weihnacht, der Anbetung der Könige, der Kreuzigung sowie der Krönung Mariens hineinkomponiert. Die Bilderzählung beginnt mit der Geburt Christi. Maria liegt auf dem Ruhebett, mit der rechten Hand stützt sie den Kopf, der schlafschwer auf einem Kissen ruht, mit der anderen Hand faßt sie den linken Arm des Kindes, das vor ihrer Ruhestatt von den miniaturhaft klein gebildeten Tieren, dem Ochs und dem Esel, mit ihrem Atem gewärmt wird. Josef sitzt wachend bei der Mutter-Kind-Gruppe. Seine Hand hat er auf die Krücke seines Stockes gelegt. In dem krabbenbesetzten Bogenfries, der das Relief nach oben abschließt, erscheinen die Halbfiguren von Engeln, die den Hirten die frohe Botschaft verkünden. In der Darstellung der drei von der göttlichen Botschaft Angerührten entfaltet der Künstler seine volle Meisterschaft. Wie der eine, sein

Gesicht dem Engel zugewandt, die Beine übereinandergeschlagen, den Dudelsack vom Munde nimmt und mit der Rechten auf die Gestalt Mariens weist und der andere wie geblendet vom himmlischen Licht die Hand schützend vor die Augen legt, das sind schon Motive von einem frischen Realismus, der erst ein Jahrhundert später stilbildende Kraft entfalten sollte, wie denn auch der dritte der Hirten mit seinem großen runden, von einer Kapuze vermummten Gesicht und seinem faltenreichen Mantel wie ein früher Vorfahr Sluterscher Pleurants wirkt.

In der Anbetung der Könige folgt der Elfenbeinschnitzer dem herkömmlichen Bildtyp, doch versucht er auch hier die kanonische Anordnung durch genrehaft Motive, so etwa das Schreiten des Kindes auf den Knien der Mutter und sein Greifen nach den ihm dargebotenen Schätzen aufzulockern und zu verlebendigen. Geschickt ist die Dreibogenstellung des oberen Bildfeldes zur Gliederung der Szene genutzt. Der Addition beziehungsloser Figuren entgeht der Künstler geschickt. Er verklammert die Gestalten der beiden stehenden Könige und der thronenden Madonna durch den knienden Balthasar, dessen ausgestreckte Rechte zum Kind herüberleitet.

Die »Kreuzigung« ist als Zentalkomposition behandelt. In der Mitte der Kruzifixus mit dem in Todesagonie her-



absackenden Körper, dem geneigten Haupt und den übereinandergehefteten Füßen. Zur Rechten des Kreuzes erscheint die Gruppe der Frauen. In ihrer Mitte Maria, die das Gesicht vom Gekreuzigten abgewandt hat und unter der Fülle des Leids zusammenzubrechen droht. Ihr entspricht auf der anderen Seite die Figur des Lieblingsjüngers, der trauernd das Gesicht in die linke Hand schmiegt und mit der Rechten sein Attribut, das Evangelienbuch, hält. Zwei Männer, der eine höhnend auf Christus weisend und mit der Linken die Schriftrolle, die ans Kreuz geheftet werden soll, haltend, der andere mit bietend erhobenen Händen, erscheinen am rechten Bildrand.

Die vierte Szene endlich schildert die Marienkrönung und erweist damit den marianischen Charakter des Gesamtzyklus. Auf der himmlischen Thronbank krönt Christus seine Mutter: eine französische Bilderfindung, die gleichzeitig in Maria die Kirche verkörpert, der Christus sich mystisch vermählt. Die französische Kathedralplastik hat diesen Bildtyp entwickelt, und der Elfenbeinschnitzer, der hier den Vollzug der Krönung unter der Assistenz der Engel mit Weihrauchfässern schildert, übersetzt das monumentale Relief der Marienkrönung, wie es an fast allen Marienkathedralen Frankreichs vorgekommen sein mag, in die miniaturhafte Form der Elfenbein-

schnitzerei. Der rötlich schimmernde Mantel Christi sowie die Reste einer blauen Fassung beim Übergewand Mariens sprechen dafür, daß das Elfenbeinrelief einst farbig behandelt war. Die Figuren sind von kräftiger, untersetzter Statur, der Faltenwurf ist schönlinig und von großen, durchgehenden Rhythmen bestimmt. Das Diptychon hat in einer Reihe von Elfenbeintafeln im Besitz von Museen und Sammlungen nahe Entsprechungen. Verwiesen sei nur auf ein Elfenbeindiptychon der Sammlung Kofler-Truniger<sup>1)</sup> in Luzern, das um 1330 entstanden ist, sowie ein Pariser Elfenbeindiptychon im Kölner Schnütgen-Museum<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> H. Schnitzler, F. Vollbach, P. Bloch, Skulpturen, Elfenbein, Perlmutt, Stein, Holz: Europäisches Mittelalter, Sammlung I. und M. Kofler-Truniger, Luzern, Band 1, Luzern und Stuttgart 1964, Seite 26, S. 78 (vgl. auch R. Köchlin, Les ivoires gothiques français, Paris 1924 Nr. 783).

<sup>2)</sup> Das Schnütgen-Museum, eine Auswahl, 2. Auflage, Köln 1961, S. 51 Nr. 86.

E. G. G.

## 42 Diptychon (KK 995)

Paris, 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts

Elfenbein. – H 16,6 cm, B 16,6 cm. – Ausst.: »Meisterwerke christlicher Kunst« Aachen, 1961, Kat. S. 16, m. Abb. –



Lit.: AKB, Bd. 23, Meisterwerke christlicher Kunst aus Aachener Kirchen- und Privatbesitz, Aachen 1961, S. 16/17. – Kat. des Suermondt-Museums, AKB, Bd. 28, Nr. 95, S. 177, m. Abb. – Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXVI, 1964, S. 248 u. XXVIII, Abb. 184. – AKB, Bd. 33, 1966, Nr. 2, S. 8, Abb. S. 9.

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

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

E. G. G.

#### 43 Elfenbeinaltar (KK 997)

Oberitalien (so R. Koechlin, Les Ivoires Gothiques Français, Tome second, Paris 1924, S. 87, Nr. 206) oder Frankreich u. Köln, Mitte des 14. Jahrhunderts.

Elfenbein in Holzgehäuse. – Höhe des Schreinchens 50 cm. – Reliefs vor bemaltem Grund. – Außenflügel mit figuraler Malerei. – An den Elfenbeinen sparsame Polychromie. – Elfenbeine oberitalienisch oder französisch; Altargehäuse sowie der Engel zur Linken (vom Betrach-

ter) Mariens niederrheinisch (Köln?). – Seit etwa 1835 in der Sammlung Génin. Mit dieser Sammlung gelangte das Triptychon 1873 in das Museum Grenoble. Nach einer Klage der Erben Génin gelangte die Sammlung Génin 1965 in Grenoble zur Versteigerung und von dort über den Pariser Kunsthändler nach New York. – Erworben



1967 im New Yorker Kunsthändler. – Weltausstellung Paris 1900 im Petit Palais »l'art française«, Kat. Nr. 117. – Ausst.: »Weltkunst aus Privatbesitz«, Köln 1968, Kat. Nr. D 6. – Gutachten Charles Ratton vom 11. Juli 1966 und Theodor Müller vom 23. 6. 1966. – Lit.: E. G. Grimme, Ein Elfenbeinaltar des hohen Mittelalters, in: AKB, Bd. 35, 1968, S. 10, mit Farabb., – E. G. Grimme, Kunst aus drei Jahrtausenden, Das Suermondt-Museum, Köln 1968, Kat. Nr. 35, m. Abb.

Die Außenflügel des Triptychons zeigen unter einer Kleeblattarkade die Apostelfürsten Petrus und Paulus. Die grazile Weise, in der die Gestalten gemalt sind, die feine Durchschwingung der Gestalten, die Art, wie sie mit dünnligierten Fingern ihre Attribute – Schlüssel, Schwert und Buch – halten, erinnert an Werke der kölnerischen Malerei der Zeit zwischen 1330 und 1350.



Öffnet man das an seinen Oberkanten mit Krabben besetzte Altärchen, so entfaltet sich ein reiches Bildprogramm. Mittelteil und Flügel sind in zwei Zonen unterteilt. Die untere ist Darstellungen des Marienlebens vorbehalten. In der Mitte thront die Madonna als Königin des Himmels. Auf ihrem rechten Knie sitzt das Kind, das sich lächelnd nach rechts wendet, wo ein leuchtertragender Engel, der auf der linken Seite ein Gegenstück hat<sup>1)</sup>, als Thronassistent erscheint. Im linken Seitenfeld sieht man die Gruppe der drei Könige.

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

Allen Figurenreliefs eignet eine starke persönliche Charakterisierung. Es ist dies ein besonderes Merkmal des Stils unseres Meisters. Ein expressiver Zug, zu dem eine

gewisse Langnäsigkeit der Figuren, asketisch ausgezehrte Gesichter und entsprechende Gebärden beitragen, sind dem ganzen Zyklus eigentlich. Die sparsame Verwendung der Farben bildet den Übergang zu den goldenen Gründen mit den ebenfalls farbig aufgetragenen Engelsflügeln, Heiligenscheinen und dem Kreuz. Am Sockel des Altärchens sind in kostbarer Malerei malerische Imitationen transluzider Emails angebracht.

Vermutlich waren diese Reliefs ursprünglich für einen anderen Zweck gedacht. Hierfür spricht vor allem die teils konkave, teils konvexe Bearbeitung einzelner Figurengruppen. Für diese Figuren entstand wenig nach der Mitte des 14. Jahrhunderts das Schreinchen.<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> Der (vom Beschauer gesehen) linke Engel weicht stilistisch von den übrigen Figuren ab. Er scheint zusammen mit dem Altargehäuse am Niederrhein (Köln?) entstanden zu sein.

<sup>2)</sup> Nach freundlicher Mitteilung von Prof. Dr. Th. Müller, der jedoch eine französische Provenienz der Elfenbeine annimmt. E.G.G.

#### 44 Marienaltärchen (KK 994)

Tournai (?), Mitte des 14. Jahrhunderts

Fünfteiliges Polyptychon als Klappaltärchen. – Walroßzahn. – H (Mittelfeld) 10,3 cm, B (gesamt) 11,2 cm. – An acht Stellen mit Draht neu montiert (alte Löcher noch sichtbar). – Vierfach klappbar und vorne nicht bündig zu



verschließen; Rückseite unbearbeitet, rechte Hand Mariens ergänzt; Riß im Dach, Rückwand des Mittelfeldes geklebt; grüne Farreste an Dach und Kreuzrippen. – 1966 im amerikanischen Kunsthandel erworben.

Unter einem gotischen Baldachin, dessen Kreuzgewölbe innen unbearbeitet belassen wurde, thront Maria, sie hält mit ihrer Linken das auf ihrem linken Knie stehende Kind. Christus umfaßt mit seiner Linken die Weltkugel und hat die Rechte segnend erhoben. Das vollplastisch gearbeitete Mittelfeld wird rechts und links von je zwei Flügeln mit flacheren Reliefdarstellungen flankiert. In acht gotischen Nischen sind, jeweils paarweise zugeordnet, vier Szenen aus dem Marienleben geschildert. Oben links die Verkündigung, rechts die Geburt Christi, links unten die Anbetung, rechts die Darstellung im Tempel.

Das Altärchen weist ein künstlerisches Gefälle zwischen der vollplastischen, noch in Anlehnung an die französischen Kathedralmadonnen geschaffenen Mittelgruppe und den grober gearbeiteten Seitenflügeln auf. R.P.

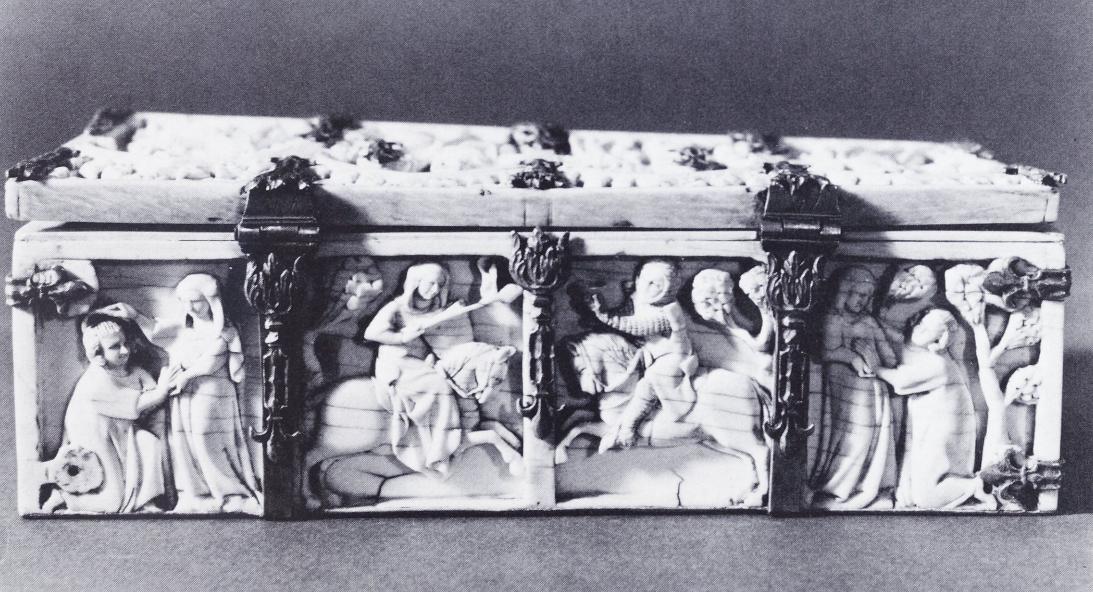
im Besitz von Hofrat Johann Friedrich Blumenbach (Göttingen/Gotha 1752–1840), dann im Museum Gotha, nach dem 2. Weltkrieg in Privatbesitz verkauft, 1957 über den Kunsthändel in die Sammlung Monheim gelangt. – Ausst.: »Große Kunst des Mittelalters aus Privatbesitz«, Schnütgen-Museum, Köln 1960, Kat. Nr. 25 mit Taf. 25. – Lit.: »Polyanthea«. Ein Taschenbuch für das Jahr 1807, Münster i. W. 1807, S. 202–212, mit Kupferstichen von Franz Riepenhausen nach Zeichnungen von den Brüdern Franz und Johann Riepenhausen. (Das Bildprogramm hier fälschlich als »Geschichte des Grafen Ernst von Gleichen und seiner beiden Frauen« gedeutet). – Raymond Koechlin, Les Ivoires gothiques français Vol. 1 u. 2, 1924, Nr. 1312, S. 22, Taf. 226. – E. Schulte-Strathaus, Kunsthäus A. Weinmüller, Katalog 69 der Auktion LXIII, München 1957, Kat. Nr. 1036, Taf. 23, 24, 25. – Wolfgang Beeh, Kunstwerke aus Aachener Privatbesitz in der Ausstellung »Große Kunst des Mittelalters«, AKB Heft 22, 1961, S. 96–101. – Doris Fouquet, Wort und Bild in der mittelalterlichen Tristantradition, Philologische Studien und Quellen 62, Berlin 1971. – Doris Fouquet, Das Elfenbeinkästchen der Sammlung Monheim, Aachen, AKB Heft 40, 1971, S. 237–244. – Hella Frühmorgen-Voss, Text und Illustration im Mittelalter, Münchner Texte und Untersuchungen zur Deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 50, München 1975, S. 168, Nr. 64.

Das fein gearbeitete Kästchen, in der Blütezeit französischer Elfenbeinkunst im 14. Jahrhundert entstanden, ist allseitig mit Schnitzereien über einem Holzkern bedeckt. Rückseitig ist der Deckel mit zwei Bronzescharniere mit

#### 45 Minnekästchen (KK 998)

Paris, 2. Drittel des 14. Jahrhunderts.

Elfenbein über Holzkern. – H 6,6 cm, B 22 cm, T 11 cm. – Die Reliefs wurden schon in alter Zeit auf Holz montiert; die im 19. Jahrhundert angebrachten bronzenen Beschläge waren zwischenzeitlich entfernt worden. – Ehemals



dem rechteckigen Kästchen verbunden. Der leicht überkragende Deckel liegt vorne rechts nicht bündig auf. Vorne ist ein Blindverschluß angebracht. Das Kästchen ist mit zahlreichen gleichgestalteten Bronzebeschlägen, die jeweils ein Rosen- und ein Lilienende tragen, ausgestattet. Der gekehlte Rand ist mit Röschen verziert.

Im Bildprogramm sind religiöse Szenen (auf dem Deckel) mit profanen Darstellungen (am Kästchen) verbunden.

Bislang sind noch nicht alle Einzelszenen ikonografisch entschlüsselt worden. Auf dem Deckel erscheinen unter krabbenbesetzten Spitzbögen jeweils über zwei Felder links eine nicht näher zu bestimmende Märtyrerin mit Palme, rechts die Anbetung der Hl. Drei Könige.<sup>1)</sup> Die umlaufenden Felder des Kästchens werden bei Wolfgang Beeh (vgl. Lit.-Verzeichnis) folgendermaßen gedeutet:<sup>1)</sup> während die Rück- und rechte Schmalseite Szenen aus der Parzifalsage gewidmet sind, sind auf der Front- und linken Schmalseite Episoden der Tristansage dargestellt. Doris Fouquet<sup>2)</sup> (vgl. Lit.-Verzeichnis) bestätigt die Deutung der Szenen auf der Rückseite, wobei nur die Mittelscene als Kampf Parzifals mit Ither gedeutet werden kann, die linken und rechten Felder schildern wahrscheinlich dazugehörig, wie Herzeloide ihrem Sohn Parzifal die Narrenkappe überstülpt bzw. Parzifal mit Jeschute. Die rechte Schmalseite kann nicht vom Kampf Parzifals mit Feirefiz erzählen, da es sich bei der rechten Figur mit Bogen nicht um einen christlichen Ritter handelt. – Tristandarstellungen werden von Doris Fouquet angezweifelt. »Vermutlich gehören sie, . . . , der breiten französischen Perceval- und Gawan- bzw. im weiteren Sinne der Artustradition zu.« – Folgende ikonografische Deutungen wären in eine weitere Analyse noch mit einzubeziehen: Könnte auf der rechten Schmalseite Aeneas, der von seinem Konkurrenten Turnus verfolgt wird, gemeint sein? War die Aeneissage des Vergil den Franzosen im 14. Jahrhundert vertraut? Die linke Schmalseite dürfte der Sage »Erec und Enide« des Chrétien de Troyes gewidmet sein. Es ist die einzige bekannte Szene, in der ein Ritter, seine Dame vor sich auf dem Pferde sitzend, aus der Burg führt. Der totgeglaubte Erec befreit Enite aus der Gewalt des Grafen Oringle. Sie begleiten einem Knappe, der Erecs Pferd führt. »Dieses Abenteuer kam ihm gelegen / Erec geht auf das Pferd zu / und dieser (der Knappe) überlässt es ihm / denn er hat große Angst. / Erec steigt in die Sattelbogen, / dann ergreift Enite die Zügel / und schwingt sich auf den Hals des Pferdes / so wie Erec befohlen und gesagt hatte, / der sie aufsteigen hieß. / Das Pferd trägt sie beide davon / sie finden das Tor offen. / Sie reiten davon und niemand hält sie auf.«<sup>3)</sup>

Das offene Burgtor links, Enide vorn auf dem Pferdehals, das fortspringende Pferd und vor allem der in Frankreich

vertraute Stoff des höfischen Versromans von Chrétien de Troyes von 1165, eines Teiles des Artusromans, diese Belege lassen eine solche Interpretation möglich erscheinen.<sup>4)</sup>

Denkbar wäre auch, daß eine Entführungsszene aus dem Artus-Stoff dargestellt ist: Der Minnritter Lancelot entführt die Gemahlin von König Artus Guinevere und macht sie zu seiner Geliebten.

»Stilistisch stehen den Reliefs besonders ein Polyptychon in New York, ein Diptychonflügel im Schnütgen-Museum, ein Kästchen im Louvre und zwei Plaketten in London und Paris nahe (Koechlin Nr. 282, 308, 1261, 1046 u. 1053); dort finden sich die gedrungenen Figuren, ihre großflächig drapierten, weichfallenden Gewänder und auch die Arkaden mit den flammenartig gebildeten Krabben wieder.«<sup>5)</sup>

<sup>1)</sup> Wolfgang Beeh, a. a. O., S. 98/99

<sup>2)</sup> D. Fouquet, Das Elfenbeinkästchen der Sammlung Monheim, AKB Heft 40, 1971, S. 244.

<sup>3)</sup> Chrétien de Troyes, Erec et Enide, publié par Mario Roques, Paris 1955, V. 4862-4873.

<sup>4)</sup> Dank freundlicher Hilfe von Thomas Cramer, Aachen.

<sup>5)</sup> »Große Kunst des Mittelalters« Kat. S. 22.

R. P.

## 46 Brauttruhe (KK 1000)

Venedig, frühes 15. Jahrhundert, Werkstatt des Embriachi.

Ebenholz mit Beinschnitzerei. – H 31,5 cm, B 37 cm. – Erworben 1964 im New Yorker Kunsthändler. – Lit.: AKB, Bd. 33, 1966, Nr. 53, S. 92, m. Abb. S. 93. – Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXVIII, Abb. 188. – Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXIX, 1967, Abb. 258.

Die Seitenflächen des sechseckigen Schreins sind mit reichen Beinreliefs verziert, die nicht aus den breiten Flächen des Elefanten Zahnes gewonnen sind, sondern sich aus leicht konvexen Stücken zusammensetzen, deren Reihung dem Relieffries einen ganz bestimmten Rhythmus gibt. Im sich nach oben verjüngenden Deckel wird die aus dem Sechseck gewonnene Gliederung fortgesetzt. Im Blattwerk eines ebenfalls aus Bein geschnitzten umlaufenden Frieses erkennt man geflügelte Eroten, von denen zwei ein Doppelwappen halten, in dem man die Wappenzeichen des Bräutigams und der Braut sehen darf, zu deren Hochzeitsgaben der Schrein gehört hat. Geometrische Muster aus gebeiztem Holz, Bein- und Horneinlagen in weißen, grünen und braunen Tonwerten tragen zu der dezenten farbigen Wirkung des Stückes

entscheidend bei. Dazu gesellt sich in den Reliefs – sparsam verwendet – die kostbare Wirkung des Goldes.

Dem reichen Bilderzyklus unserer Truhe liegt die Jugendgeschichte des Paris zu Grunde, wie sie Ovid mitgeteilt hat<sup>1)</sup>. Die Schnitzer des Mittelalters entnahmen diesen Stoff der Mythologie von Hygins *Fabulae*. Hier wird beschrieben, wie der neugeborene Paris Priamus gezeigt wird. Unheilverkündend erzählt Hecuba ihren Traum von dem Feuerbrand, der ganz Asien verwüsten soll. Die Tötung des Knaben wird beschlossen. Ein Diener setzt das Kind auf dem Ida aus, wo der Schäfer Agalaus es findet und seiner Frau zur Pflege übergibt. Der heranwachsende Paris hüte die Herden seines Pflegevaters und wird als siegreicher Züchter geehrt und bekränzt. Ausgiebig verweilt der Schnitzer unseres Kastens bei der Darstellung der Stiere, die der junge Paris gezüchtet hat. Merkur, der den Zug der Göttinnen anführt, ist in eigenartiger

Weise als bäriger, langgewandeter Mann mit großen Schulterflügeln geschildert. In seiner Hand hält er den Apfel der Eris. Während die Göttinnen sich zuerst in langen Gewändern dem widerwillig sich abwendenden Paris nähern, erscheinen sie in der folgenden Szene unbekleidet vor dem Richter ihrer Schönheit.

Trotz der reichen Ausbildung des Details bildet unser Kasten eine dekorative Einheit. Mit verwandten Stücken teilt er die pilzförmige Ausbildung der Baumkronen und den lyrisch anmutigen Figurenstil, in dem man den Nachklang der italienischen Trecentoplastik spürt. Die Hauptwerkstatt dieser Kästen hat in Venedig gearbeitet. Baldassare Embriachi hat ihr vorgestanden. Er war der Sproß einer alten ligurischen Patrizierfamilie, an die noch heute ein Wahrzeichen Genuas, die schlanke Torre degli Umbriali, erinnert. Baldassare hat für Giangaleazzo Visconti von Mailand gearbeitet, dem er als Diplomat wie als Künstler diente. So verbinden sich die Namen



dreier großer Kunstmetropolen Italiens mit der Familie der Embriachi. In Florenz geboren, in Venedig tätig, im Dienste des großen Mailänders stehend, bildet Baldassares Kunst eine Synthese, in der außer den oberitalienischen Elementen französische Bildung eine wichtige Rolle gespielt hat.

Die Aachener Brauttruhe gehört zu den bedeutsamen Arbeiten der Werkstatt, die sich im fortschreitenden 15. Jahrhundert zu einem Großunternehmen entwickelte, in dem zahlreiche Meister und Gesellen arbeiteten. In einem Kasten des Pariser Louvre hat die Aachener Truhe ihre nächste Entsprechung.

<sup>11</sup> Zum folgenden J. von Schlosser, Die Werkstatt des Embriachi in Venedig, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 20. Band, Prag, Wien, Leipzig 1899, S. 200 ff.

E.E.G.

#### 47 Doppelreihiger Elfenbeinkamm (KK 1001)

Französisch, um 1560

Elfenbein; plastische Arbeit mit Vorder- und Rückansicht. – L 15,5 cm, B 10 cm (davon je 3,5 cm Zinkenreihe, 3 cm Zierleiste). – Vier schmale Zinken abgebrochen, kleine Schadstelle an unterer Mittelleiste. – Ehemals in einer französischen Privatsammlung. – Erworben 1966 im New Yorker Kunsthandel.

Eine Reihe mit eng stehenden und eine mit weit stehenden Zinken wird zu beiden Seiten von einem massiven

Elfenbeinsteg mit Akanthusornament begrenzt. Die Zinkenreihen schließen eine durchbrochene, vollplastisch gearbeitete Zierleiste ein. In ihrem symmetrischen Aufbau halten in der Mitte zwei sich schwungvoll zur Seite neigende Harpyen ein französisches Wappen (unter der Krone das geviertelete Schild mit Lilien und Fischen). Ornamenthafte Akanthusblattranken gehen zu beiden Seiten in Grotesken über und werden seitlich von je einem Masqueron flankiert.

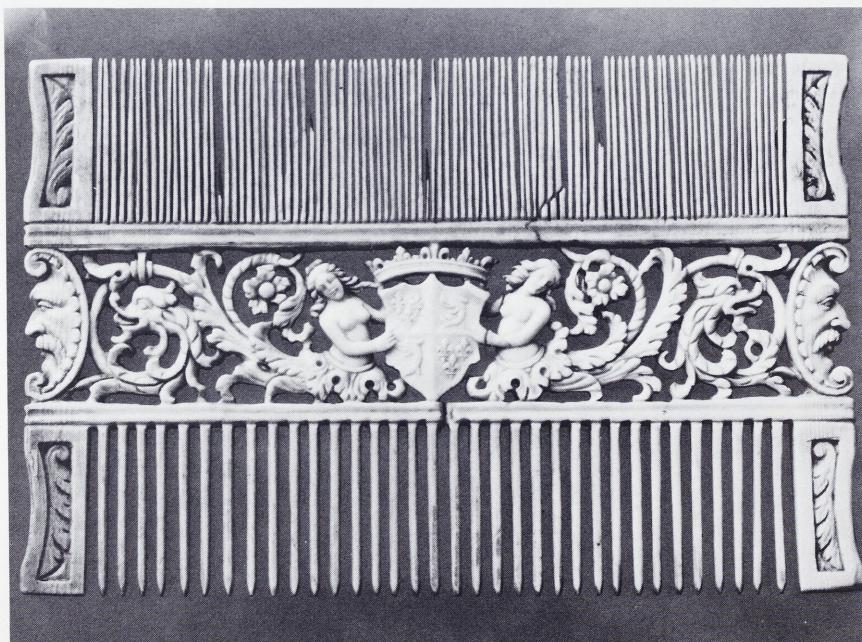
Die stark plastisch herausgearbeitete Elfenbeinornamentik und das Wappen lassen auf eine französische Werkstatt der Renaissance um 1560 schließen. R.P.

#### 48 Darstellung Christi im Tempel (KK 1002)

Flandern, 17. Jahrhundert

Elfenbein. – H 21,8 cm, B 12 cm, T 5 cm. – Erworben 1966 im New Yorker Kunsthandel. – Lit.: AKB, Bd. 34, 1967, S. 18/19, m. Abb. – E. G. Grimme, Kunst aus drei Jahrtausenden, Suermondt-Museum, Köln 1968, Kat. Nr. 65, m. Abb., Text S. 37.

Eine reiche Architektur bildet das Gehäuse für die figurreiche Handlung. Über der Apsis, in der der Altartisch mit brennenden Kerzen und dem Buch des Lebens auf die Erlösungstat Christi vorausweist, hat sich der Himmel geöffnet. In einer Wolke erscheinen drei Engelpuppen und ein großer Engel mit ausgebreiteten Armen und Flügeln. Die zum Chor emporführenden Stufen dienen





dem Evangelienbericht des Lukas von der Darbringung im Tempel als Bühne.

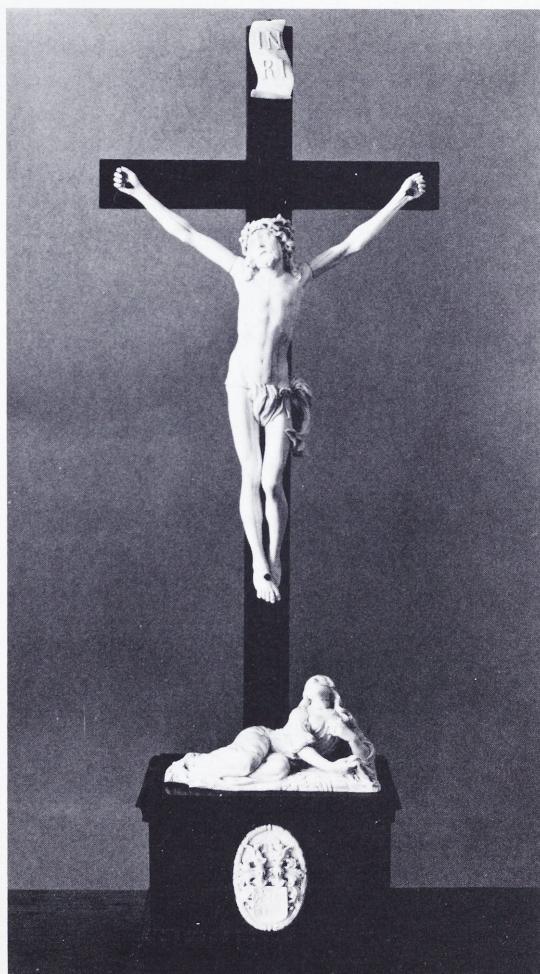
Maria ist niedergekniet, auf ihren Armen hält sie den nach Kinderart zappelnden Knaben. Simeon ist hinzutreten. Er hat die rechte Hand vor die Brust gelegt und die linke im Redegestus erhoben. Maria schaut zu Simeon empor. Seine Tracht – eine mitraähnliche Kopfbedeckung und hohepriesterliche Gewandung – lässt an eine Darstellung der Beschneidung Christi denken. Auch die Figur des Kindes, die offenbar auch einer Beschneidungsszene entliehen ist, verleitet dazu. Doch schon seit dem späten Mittelalter hat man Simeon mit dem Hohepriester identifiziert. Zudem verweisen alle übrigen Bildelemente eindeutig auf die »Darbringung«. So kniet im Vordergrund rechts die Magd mit den Opfergaben. Hinter ihr, von der Gestalt eines kahlköpfigen Tempeldieners, der ein Rauchfaß schwingt, verdeckt, sieht man Joseph, der das zur Auslösung des Knaben bestimmte Geld in das von einem Jüngling emporgeholtene Opferbecken schüttet. Zur Linken steht ein älterer Mann, der in seiner Rechten eine Kerze hält. In der Frauengestalt hinter Maria erkennt man die Prophetin Hanna. E.G.G.

#### 49 Kruzifixus mit büßender Magdalena (KK 1004)

Rheinisch (Mittelrhein) um 1670/80 oder südliche Niederlande, Umkreis Jean Delcour oder Jerôme Duquesnoys, 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Corpus, Magdalena, INRI-Schild und Wappen aus Elfenbein, Kreuz und Sockel aus massivem Holz, mit Ausnahme der Rückseite allseitig von schwarz gebeiztem Furnier umgeben (Wappen und Profilleisten). – H (gesamt) 84 cm, B (Kreuz) 33,4 cm; Corpus H 36,5 cm, B (ausgestreckte Arme) 30,6 cm; Magdalena H 10 cm, B 20 cm, T 9 cm; Holzsockel H 13,5 cm, B 33,4 cm, T 16,5 cm. – Erworben 1961 im Koblenzer Kunsthandel.

Mit drei Nägeln ist der Körper Christi an das einfache Holzkreuz genagelt. Die geraden Arme sind weit ausgestreckt, die Füße nach innen gewendet und übereinandergelegt. Das leidend scheinende Haupt mit geöffneten Augen und Mund ist leicht nach rechts geneigt. Eine schwere Dornenkrone drückt sich ins groß gelockte, auf die Schultern fallende Haar. Mit einem dünnen Strick ist



das plastisch gearbeitete Tuch vor dem Körper um die Lenden drapiert, es endet an der linken Hüfte oberhalb des durchgedrückten Knies mit einem schwungvollen Bausch. Der Körper zeigt trotz anatomischer Durcharbeitung eine ruhig gehaltene Oberfläche mit geschlossenem Kontur. – Zu Füßen liegt die Hl. Magdalena, den linken Ellbogen aufgestützt, mit der Rechten in ein Tuch greifend. Die kräftigen Oberschenkel sind angezogen. In kühnem Gegenschwung reckt Maria Magdalena ihren Kopf hinauf zum Kreuz.

Das Elfenbein-Wappen ist in den geschnitzten doppelköpfigen Adler eingefügt. Das viergeteilte Schild zeigt oben rechts und unten links je zwei Lilien, in den anderen Feldern einen Löwen. Oberhalb des Schildes im Zieroval zwei Rüstungen und zwei Adler.

Die Figur der Magdalena in ihrer weichen, barock-runnen Formgebung, dem eng anliegenden, wie naß wirkenden Gewande lassen die Elfenbeinarbeit eher in den südlichen Niederlanden – Umkreis von Jean Delcour (Lüttich 1627–1707) und Jerôme Duquesnoy (Brüssel 1602 – Gent 1654) – denn im süddeutschen Barock um Georg Petel entstanden sein.<sup>1)</sup> Eine andere Möglichkeit der Lokalisierung geht aus einer Expertise hervor, in der das Kreuz als rheinische, vielleicht mittelrheinische Arbeit um 1670/80 gedeutet wird: »Das Kruzifix hängt noch mit dem Bamberger Christus des Justus Glesker zusammen, ähnlich ist auch der stark niederländische Einfluß, doch ist das Werk wohl von einer jüngeren Hand, die etwa der Zielrichtung des Frankfurter Bildhauers Fröhlicher entspricht, d. h. letztes Jahrhundertviertel.«<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> vgl. Saskia Duria-Ress, das barocke Grabmal in den südlichen Niederlanden, AKB Bd. 45, 1974, S. 235 ff.

<sup>2)</sup> Erich Herzog, Schreiben vom 14. 10. 1965.

R.P.

Kunstzeitschrift, Zürich, 1/1979, S. 57. – E. G. Grimme, Europäische Bildwerke vom Mittelalter zum Barock, Köln 1977, Nr. 243, S. 121, T. 232.

Die beiden aus Elfenbein geschnitzten zerlumpten Gestalten stehen auf getrennten Sockeln. Sie hielten ehemals, wie es die Stellung der Arme und Hände andeutet, Musikinstrumente. Die Frau hat das linke Bein vorgestellt und wendet den von einem Hut bedeckten Kopf zur Seite. Der Mund mit den häßlichen, lückenhaften Zähnen ist zum Singen geöffnet. In eigenartiger Weise ist der Kontrast von dunklem Holzton und schimmerndem Elfenbein genutzt. Der Künstler hat den Körper der Alten unzulänglich mit Lumpen bedeckt. Die männliche Figur mit dem bärigen Antlitz, langer Nase und dem ebenfalls geöffneten Mund ist ähnlich gebildet. Der Körper ist leicht zur Seite geneigt, der rechte Arm erhoben. Auch hier ist die Figur in Schreitstellung gegeben und ebenfalls mit Lumpen bekleidet.

Troger bevorzugt in seinen künstlerischen Werken vornehmlich die Verbindung von Elfenbein mit anderem Material, wobei dunkles Holz der afrikanischen Zuckertanne oder Buchsbaum überwiegt. Manche seiner Figurengruppen haben Anregungen aus Krippendarstellungen der deutschen Alpenländer aufgenommen. Seine beliebtesten Arbeiten waren jene Bettlergruppen, die im zerlumpten Gewand einhergingen – als lebendiges Memento mori.

E.G.G.

## 50 Straßenmusikanten (SK 704 a, b)

Simon Troger (Abfaltersbach, Pustertal Südtirol 1693/94 – 1768 Haidhausen b. München).

Elfenbein mit Buchsbaumholz. – H (der weiblichen Figur) 42,5 cm, H (der männlichen Figur) 44,5 cm. – Erworben 1964 im New Yorker Kunsthandel. – Lit.: E. v. Philippovich, Simon Troger und andere Elfenbeinkünstler aus Tirol, Innsbruck 1961. – AKB, Bd. 33, 1966, Nr. 22, S. 44, Abb. – E. G. Grimme, Die Sammlung Ludwig im Suemondt-Ludwig-Museum, Aachen, in: DU – Die



## b) Edelschmiedekunst



51 Zellenschmelzfibel (KK 945)

9. Jahrhundert

Weißen Schmelz auf Kupfer, ehem. vergoldet, oxydiert. – Ø 1,5 cm. – Medaillon mit einbeschriebenem griechischem Kreuz. – Entstanden nördlich der Alpen, 9. Jh. – Lit.: H. Schnitzler, Spätantike und mittelalterliche Kleinkunst aus der ehemaligen Sammlung Fremersdorf, Köln, in: AKB, Bd. 35, 1968, S. 125, m. Abb.

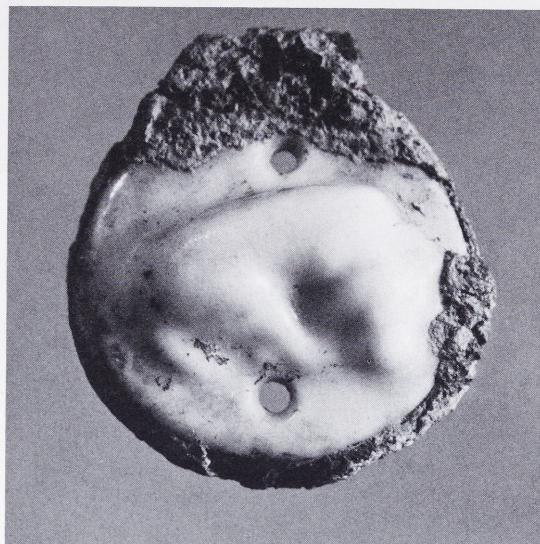
Ein in Zeichnung und Maßen genau übereinstimmendes Parallelstück, jedoch mit ausgebrochener Schmelzmasse, im Römisch-Germanischen Zentralmuseum zu Mainz (M. Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Zellenschmelz III. Die Frühdenkmäler, Frankfurt 1922, S. 58, Fig. 81). Für die spätantiken Vorbilder vergl. etwa ein Kreuzmedaillon im Museum zu Kairo (J. Strzygowski, Koptische Kunst, Wien 1904, Nr. 8751).

Eine der höchst seltenen Inkunabeln des Zellenschmelzes nördlich der Alpen, die M. Rosenberg behandelt hat.

H.S.

52 Anhänger (KK 946)

Runder Kameo aus weiß-grauem Glas, die Bronzefassung stark oxydiert. – H 2,6 cm, B 2,4 cm. – Im Medaillon ein zusammengekauerter Hund (oder eine »Wölfin«?); oben und unten Befestigungslöcher. Öse an der Fassung abgebrochen. – Vielleicht Oberitalien, »karolingisch«, wobei »nichts gegen das 10. Jahrhundert als terminus post quem non« spricht (Wentzel). – Lit.: H. Schnitzler, Spätantike



und mittelalterliche Kleinkunst aus der ehemaligen Sammlung Fremersdorf, Köln, in: AKB, Bd. 35, 1968, S. 125, m. Abb.

Die nicht zahlreich erhaltenen verwandten Stücke hat H. Wentzel mit dem vorliegenden, einem Kölner Bodenfund, zusammengestellt: Die Croce del Re Desiderio in Brescia und die Kameen aus Glas und Glaspaste im frühen und hohen Mittelalter, in: Stucchi e Mosaici Alto Medioevali, Atti dell'Ottavo Congresso di Studi sull'Arte dell'Alto Medioevo I, Milano 1962, p. 303 ss. Zu nennen sind zwei zweifarbig Glaskameen am Desideriuskreuz von Brescia, zwei ähnliche Stücke auf einem Buchdeckel in Utrecht (über Hs. d. 9. Jh.), eines am Teudericus-Reliquiar von St. Maurice d'Agaune (8. Jh.), Drachenfibeln aus Mainz, Mettlach und Straßburg, deren Bodenfundumstände auf »karolingische« Entstehung deuten und eine Serie von sechs Kameen aus zweifarbig Glaspaste an einem Reliquiar in Cividale. Ein weiteres Exemplar in Dumbarton Oaks gilt als »lombardisch«, 7. Jh.«. H.S.

53 Schreinsreliquiar (KK 951)

Limoges, frühes 13. Jahrhundert

Kupferemail. – H 23,4 cm, B 19 cm. – Erworben 1964 im New Yorker Kunsthändler. – Ehemals Slg. Mrs. J. Phillipson. – Lit.: Kat. Sotheby, 10. Mai 1962, Nr. 51. m. Abb., S. 26. – AKB, Bd. 33, 1966, Nr. 48, S. 88, m. Abb.

Das Schreinchen hat die charakteristische Hausform mit Satteldach, First und Knäufen. Der Kasten ruht auf vier rechtwinklig gearbeiteten Füßen. Als Schmuck sind Engelhalbfiguren in Medaillons verwandt, die in Dreier-



gruppen Dach und Kastenfläche gliedern. Die Engel der Außenmedaillons stehen auf türkisfarbenem Grund, während die Mittelmedaillons vom gleichen lapislazuli-farbenen Blau hinterfangen sind, das den Grund bildet. Ornamente, an denen sich stellenweise die alte Vergoldung erhalten hat, gliedern die Flächen zwischen den Rundfeldern. In die Dreieckform der seitlichen Spitzgiebel sind Engelhalbfiguren über einem Wolkensaum eingepaßt. Der auffallend große Dachfirst wird durch schlüssellochartige Öffnungen geziert. Von den drei auf hohen Stengeln sitzenden Knäufen sind die äußeren jeweils nach links und rechts geneigt. Dach und Kasten sind durch ein Schloß, dessen Zunge die Gestalt eines Reptils hat, verbunden.

E.G.G.

#### 54 Schreinsreliquiar (KK 950)

Limoges, 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts

Kupferemail. – H 19,2 cm, B 12,9 cm. – Lit.: Ausstellungskatalog »Große Kunst des Mittelalters aus Privatbesitz«,



Schnütgenmuseum, Köln, April bis Juni 1960, Kat. Nr. 86, T. 76. – AKB, Bd. 23, Meisterwerke christlicher Kunst aus Aachener Kirchen- und Privatbesitz, Aachen 1961, S. 12/13. – E. G. Grimme, Große Werke christlicher Kunst, in: AKB, Bd. 24/25, 1962/63, S. 266–268. – Katalog des Suermondt-Museums, 1963, AKB, Bd. 28, Nr. 210, S. 351, m. Abb. – Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXVI, 1964, S. 248. – AKB, Bd. 33, 1966, Nr. 47, S. 86, m. Abb. S. 87.

Vor blauemailiertem Grund werden Martyrium und Begegnung 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 normannische 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.

E.G.G.



tem, grünem und gelbem Email bilden den Hauptschmuck und heben sich von dem lapislazuliblauen Grund mit seinem feingegliederten Rankenornament lebhaft ab.

E.G.G.



##### 55 Weihrauchschiffchen (KK 953)

Limoges, 13. Jahrhundert

Kupferemail. – H (an den Henkeln) 7,8 cm, B 21,5 cm. – Erworben 1964 im New Yorker Kunsthändler. – Lit.: AKB, Bd. 33, 1966, Nr. 50, S. 90 m. Abb.

Auf konisch geformtem Fuß ruht das Schiffchen, dessen kupfervergoldeter Rumpf von einem ornamentierten, blau emaillierten Schmuckband umgeben ist. Die eine Seite des Deckels ist in Scharniere beweglich und aufklappbar, die andere ist fest mit dem Rumpf verbunden. An beiden Seiten endigen die Deckelhälfte in schlangenförmig gebildete Henkel. Durchbrochen gearbeitete, ebenfalls in Form von Schimären gebildete Halbknäufe akzentuieren die Mitte der Deckelhälfte. Herzblattförmige Ornamente in türkisfarbigem, weißem, blauem, ro-

##### 56 Hostienpyxis (KK 952)

Limoges, 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts

Kupferemail. – H 7,5 cm, Ø 6,8 cm. – Lit.: AKB, Bd. 29, 1964, S. 10, m. Abb. – Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXVI, 1964, S. 248. – AKB, Bd. 33, 1966, Nr. 51, S. 91, m. Abb.

Den Hauptschmuck der runden Pyxis bildet ein Rankenfries, der sich in seiner schönen Vergoldung wirkungsvoll vom blauen Email des Grundes abhebt. Auf dem kegelförmigen Deckel, der von einer sechsblättrigen Blüte bekrönt ist, wiederholt sich das gleiche Rankenornament.

E.G.G.

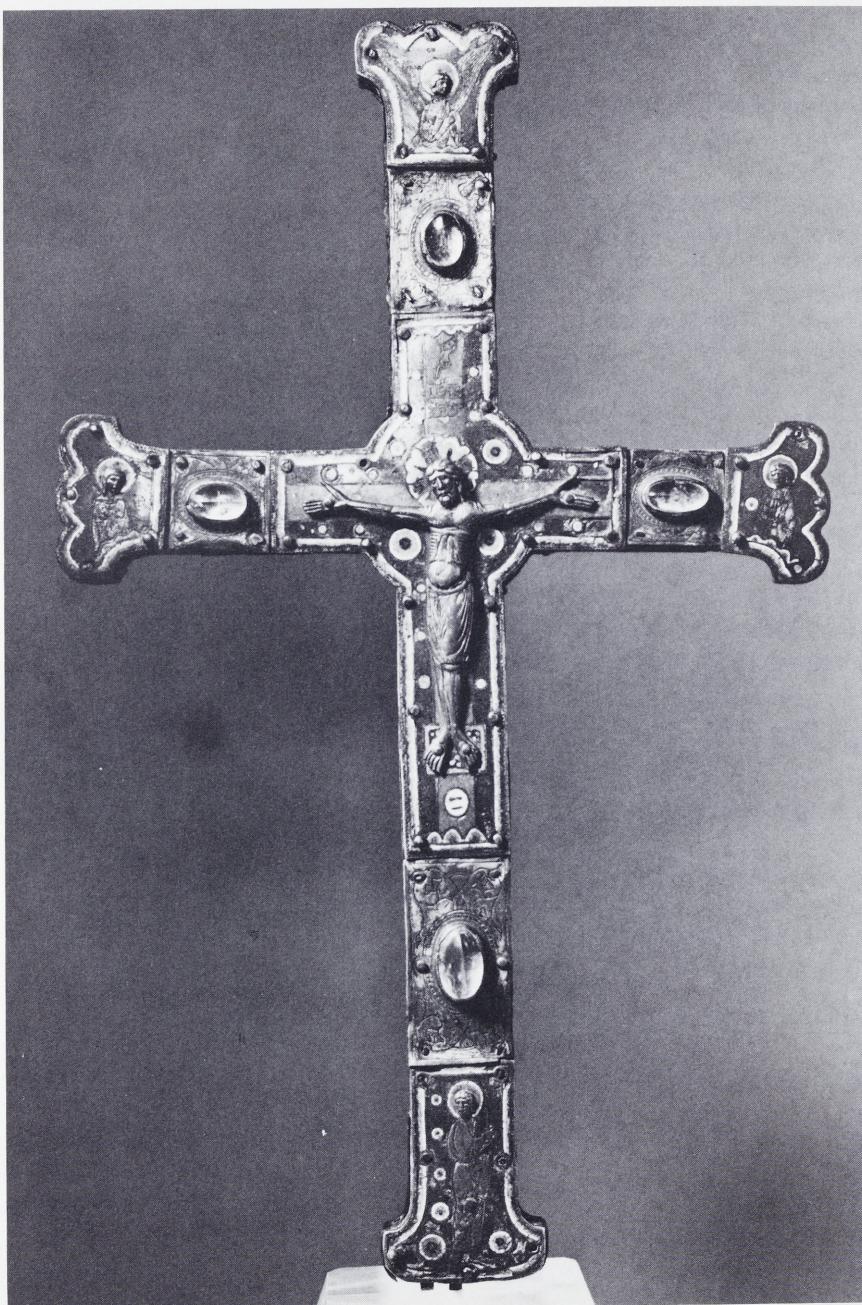
**57 Vortragekreuz (KK 954)**

Limoges, 2. Drittel des 13. Jahrhunderts

Holzkern mit vergoldetem Kupfer, Emailscheiben und Bergkristallen. – H 50 cm, B 30 cm. – Ovalscheibe der Rückseite verloren. – Lit.: P. Bloch, ein Vortragekreuz aus Limoges, in: AKB, Bd. 30, 1965, S. 20. – M. M. S. Gauthier, Croix d'émail champlevé de Limoges à Hanovre, Kestner Museum et à Reykjavík Thjodminjasain, in: Bulletin de la Société Archéologique et Historique du Limousin, Tome XCII, 1965, S. 97 ff. – Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXVI, 1964, S. 248 u. 1965 S. 432. – AKB, Bd. 33, 1966, Nr. 49, S. 89/90, m. Abb.

Neun Platten, teils aus vergoldetem Kupfer mit Bergkristallbesatz, teils mit blauen, grünen, gelben und weißen Emailscheiben, bedecken den Holzkern des Kruzifixus. Die Mitte ist durch eine Schmelzplatte ausgezeichnet, aus deren weißblauem Grunde ein grünes Kreuz ausgespart ist. In flacher Treibarbeit ist das Relief des Gekreuzigten gebildet, der mit vier Nägeln auf die grünen Balkenflächen geheftet ist.

Der kupferne Korpus zeigt vornehmlich in den Falten des Lendentuchs und den Muskelpartien der Brust die Spuren einstiger Vergoldung. Christi Haupt ist im Tode leicht auf die rechte Schulter geneigt und von einem far-



benprächtigen, in roten, blauen, gelben und weißen Schmelzfarben schimmernden Nimbus hinterfangen. Von oben senkt sich die Hand Gottvaters aus den stilisierten Wolken des Himmels segnend herab.

Auf den Kupferplatten, die die Endigungen der Kreuzarme auszeichnen, erkennt man links und rechts Maria und den Lieblingsjünger Johannes, während dem Engel der oberen Kreuzbalkenbekrönung unten die Figur des schlüsselhaltenden Petrus entspricht. In der für die Limousiner Arbeiten der Mitte des 13. Jahrhunderts charakteristischen Weise sind die Köpfe dieser Figuren in Flachrelief aufgesetzt, während die Gewandkörper flächig aus dem Kupfergrund ausgespart sind. Die Rückseite des Kreuzes, die heute leider nur in ruinösem Zustand erhalten ist, weist in den vier Kreuzendigungen Schmelzplatten mit den vier Evangelistsymbolen auf. Leider fehlt heute der Markuslöwe und die Majestas Domini, die in der Kreuzvierung ihren Ort gehabt hat. E.G.G.

### 58 Kerzenleuchter (KK 995)

Limoges, Anfang 14. Jahrhundert

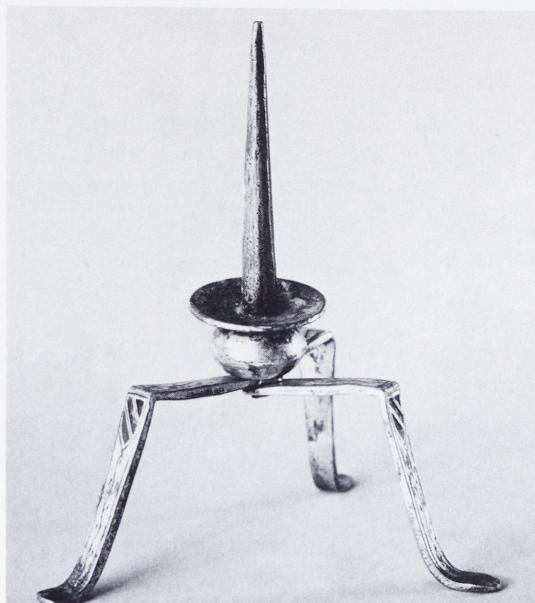
Kupferemail. – Ø 11 cm, H 15 cm. – Lit.: AKB, Bd. 29, 1964, S. 9, m. Abb. – Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXVI, 1964, S. 248, – AKB, Bd. 33, 1966, Nr. 52, S. 91 m. Abb.

Der Leuchterfuß hat die Grundform eines Sechsecks. Die Fußkanten der Segmente sind durch kleine halbkreisförmige Ansätze geziert. In die einzelnen, sich nach oben



zur Trapezform verjüngenden Felder sind Vierpässe eingeschrieben, die im alternierenden Rhythmus Wappen mit Löwen und Bindenschilden zeigen. Die Farbigkeit entspricht noch der für Limousiner Arbeiten des 13. Jahrhunderts charakteristischen Tonskala. Das Rot und Grün der Vierpässe steht, durch vergoldete Rahmung abgesetzt, vor dem Blau des Grundes. Die Gesamtvergoldung ist nur teilweise erhalten. Zum Vergleich bietet sich das verwandte Stück der Sammlung Brummer (Kat. Parke-Bernet, 1949, Teil 1, Nr. 715, m. Abb.) sowie das Paar Reiseleuchter im Kestner-Museum Hannover an. Hier stimmen auch die Wappen mit dem Aachener Leuchter überein. (Kestner-Museum, Hannover, Jahresbericht 1964/65).

E.G.G.



### 59 Reiseleuchter (KK 956)

Frankreich (Limoges?), erste Hälfte 14. Jahrhundert

Kupfer vergoldet. – H 15,5 cm. – Ehemals Sammlung Kassel van Doorn. – Ein Vergleichsstück, ebenfalls kupfervergoldet, H 9 cm, ehemals in der Sammlung Lanna, Prag (Versteigerungskatalog Lepke, Berlin 1909, erster Teil, Nr. 50 mit Abb.). – Erworben 1965 im New Yorker Kunsthandel. – Lit.: AKB, Bd. 32, 1966, S. 7, m. Abb.

Der vermutlich in einer Limousiner Werkstatt entstandene Leuchter besteht aus drei ineinander schiebbaren, rechtwinklig gebogenen Füßen, die einen plattwürtigen Nodus mit Traufschale und Dorn tragen. Als einzigen Schmuck des zierlichen, in seiner Feuervergoldung wohl erhaltenen Gerätes finden sich an den Füßen Wappenschilder mit blauen Emaileinlagen. Es ist ein typisches Beispiel für die sehr seltene Form eines mittelalterlichen Reiseleuchters.

E.G.G.



60 Gürtelschnalle (KK 947)

14. Jahrhundert

Bronzegegossen, ehem. vergoldet, oxydiert. – H 1,6 bzw. 2 cm, B 3,2 cm. – Lit.: H. Schnitzler, Spätantike und mittelalterliche Kleinkunst aus der Sammlung Fremersdorf, Köln, in: AKB, Bd. 35, 1968, S. 125, m. Abb.

Auf dem Plättchen nach links schreitender Löwe in flachem Relief. H.S.



61 Anhänger (KK 949)

Limoges (?), 14. Jahrhundert

Grubenschmelz auf Kupfer, ehem. wohl vergoldet, oxydiert. – H 3,6 cm, B 3 cm. – Lit.: H. Schnitzler, Spätantike

und mittelalterliche Kleinkunst aus der ehemaligen Sammlung Fremersdorf, Köln, in: AKB, Bd. 35, 1968, S. 126.

Mondsichel förmig mit unten zusammenstoßenden knollenartigen Enden. Oben eine Öse. Blauer und weißer Schmelzgrund mit rotem Punktdekor. H.S.



62 Ziermedaillon (KK 948)

14. Jahrhundert

Grubenschmelz auf Kupfer mit Spuren von Vergoldung, oxydiert. – Ø 3,2 cm.

Auf einem blauemaillierten Grund ein nach links schreitender Löwe. Von den vier ausladenden Knäufen ist einer abgebrochen. – Lit.: AKB, Bd. 35, 1968, S. 126 (m. Abb.) H.S.

63 Hostienbehälter (KK 957)

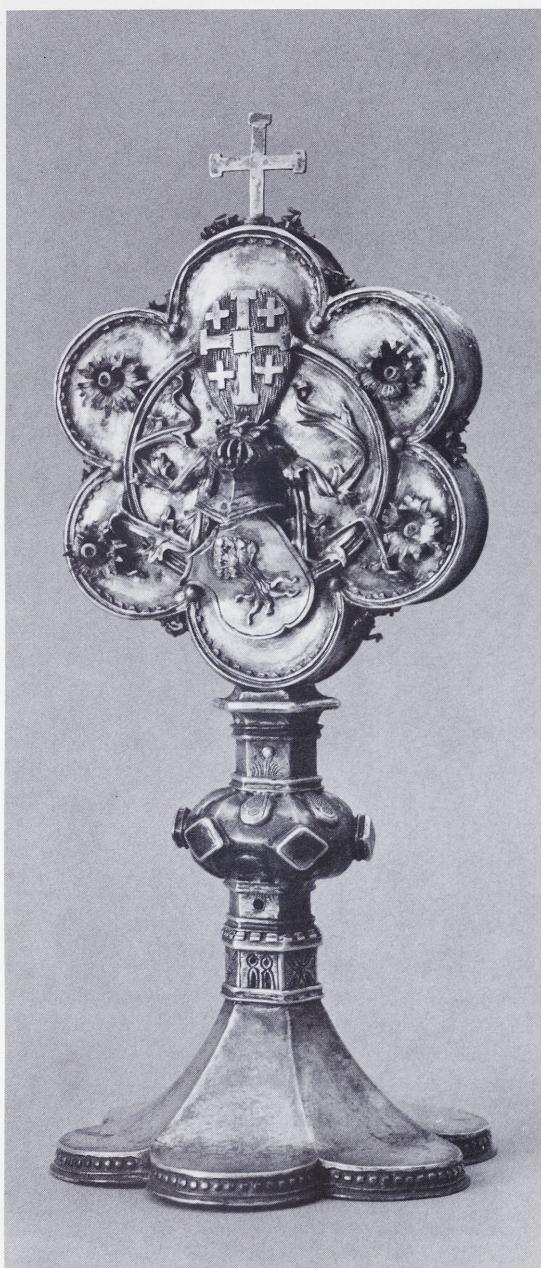
Salzburg, spätes 15. Jahrhundert

Silber. – H 23 cm, Durchmesser des Fußes 10,1 cm. – Lit.: AKB, Bd. 32, 1966, S. 7, m. Abb.

Auf sechspäßförmigem Fuß entwickelt sich der von einem Nodus mit sechs Rotulen unterbrochene Schaft. Er trägt ein aufrecht stehendes, ebenfalls aus der Sechspäßform entwickeltes Ciborium. Die Vorderseite wird

durch ein Rundmedaillon betont, das die Folie für ein reich geziertes, noch ungedeutetes Wappenzeichen bildet. Im Wappenschild erscheint ein kräftiger Baum mit gereckten Wurzeln. Über der darüber befindlichen Helmzier findet sich das Zeichen des Jerusalemkreuzes. Es kehrt auf dem Rundfeld der Rückseite wie in der Bekrönung des Reliquiars wieder. Die Paßsegmente werden auf der Vorder- und Rückseite durch aufgesetzte Rosetten geziert. Sie fehlen nur im oberen und unteren Segment der Vorderseite. Die Rundscheibe auf der Rückseite ist als Türchen zum Einlegen der Hostie gearbeitet.

E.G.G.



64 Reliquiar in Form eines Anhängers (KK 958)

Deutsch, Spätes 15. Jahrhundert

Messing vergoldet. – H 9 cm, B 5 cm. – Lit.: A. Anderson u. A. M. Franzén, Birgittareliker, Almquist u. Wiksell International, Stockholm, 1975, Fig. 38 A-B, S. 39 ff, m. Abb. – AKB, Bd. 33, 1966, Nr. 54, S. 94, m. Abb.

»De mensa S. Brigitta« besagt eine Inschrift, die sich an der Seitenfläche des trapezförmigen Reliquiars aus vergoldetem Messing befindet. In feiner Gravur ist auf der Vorderfläche die Heilige in der Tracht der Ordensfrauen dargestellt. In der Linken hält sie ein Buch und mit der Rechten das Kreuz. Die Art der perspektivischen Anordnung und die offenkundige Benutzung eines gezeichneten Vorbildes sprechen für die Entstehung in der Spätzeit des 15. Jahrhunderts. Ein unmittelbar verwandtes Stück bewahrt das Historische Museum in Stockholm<sup>1)</sup>. Die

heute fehlende Rückseite des Aachener Stückes lässt sich analog zum Stockholmer Kapselreliquiar, das eine Anbetung der Könige zeigt, rekonstruieren.

<sup>10</sup> J. Braun, Die Reliquiare, Freiburg 1940, Tafel 84, Nr. 276. E.G.G.



### 65 Spielwürfel (KK 962)

Süddeutsch, 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts

14seitiger Lingwürfel (wegen seiner Form mit der chinesischen Wassernuß = Ling in Beziehung gebracht). – Messing, getrieben und gewinkelt, hohl, mit kleinen Steinchen gefüllt, die beim Spiel wie Schellen klingen; eine Lötnaht sichtbar. – 4 : 4 cm. – Erworben im New Yorker Kunsthändel 1967.

Der Spielwürfel ist aus sechs Quadrat- und acht gleichseitigen Dreieckfeldern zusammengesetzt und zwar in der Form, daß jede Quadratseite zugleich die Seite eines Dreiecks bildet. Jeder Fläche ist ein Spielbefehl eingraviert: NIMBS . GAR. I . - NIMBS.. HALB. II-.NIMS.. DIN. 3 - WIRF NOCH EIN · MAL. 4 - . DOBE..LIERS 5. - GIBS DEM ZUR RECHTEN HAND. 6. - LASS TAN. 7. - ZAL FÜR ALL. 8. - GIBS ZUM BESTE. 9. - ZAL EIN MAS WIN. 10. - .BIS.GAST 11. - ZAL EIN BASTETEN. 12. - ZAL EIN ESSEN FISH. 13. - SETZ EIN SCHILLING. 14.

Material und Inhalt der Inschriften lassen darauf schließen, daß der Würfel zur abendlichen Geselligkeit im Gasthaus gebraucht wurde. Er stammt vielleicht aus Bayern, wo man Bastete schrieb. Die zeitliche Eingrenzung lässt sich anhand der Worte DIN und WIN vor der Diphthongierung um 1500 einerseits und an dem neuen Wort RECHTEN andererseits vornehmen: vor 1450 hieß es ZESWEN.

R.P.

### 66 Pectoralkreuz mit Reliquienbehälter (KK 959)

Deutsch, Ende 15. Jahrhundert

Kreuz Silber vergoldet, mit Gravuren. – Kette (nicht zugehörig) Silber vergoldet. – Montierung neu. – Vierpaß 10,6 cm; Länge mit Dreipässen quer 10,4 cm, längs 11,7 cm; Kette 106 cm. – 1964 im amerikanischen Kunsthandel erworben.

Der Vierpaß wird von vier gleichgebildeten Kreuzesarmen in Dreipaßform umgeben, an dem oberen ist eine Öse befestigt. Die gesamte rückseitige Vierpaßfläche ist zur Bergung des Reliquiars mit Scharniere zu öffnen. Die Seitenwände zeigen rundherum einheitlich durchbrochenes Maßwerk.

Vorderseite: In der Vierpaßfläche ist Christus am Kreuz dargestellt, ihm zur Seite Maria und Johannes. In den Dreipässen oben und unten wohl die Hll. Petrus und Paulus, links und rechts die Hll. Barbara mit Turm und Palme bzw. Katharina mit Rad und Schwert.

Rückseite: Der Vierpaß zeigt einen Herrscher auf architekturähnlichem Thron, in den Händen den Reichsapfel und eine Axt. In den Dreipässen Heilige, oben der Hl. Laurentius, rechts der Hl. Michael mit dem Drachen, unten ein Heiliger mit Schriftrolle, links der Hl. Andreas mit dem Schrägbalkenkreuz.

Die durchbrochene Gliederkette aus gerolltem Draht stammt aus anderem Zusammenhang, sie endet in zwei massiven, rundturmartigen Schlußgliedern, die mit Ranken verziert sind.

R.P.





67 Löffel mit Darstellung der Annaselbdritt  
(KK 961)

Deutsch, Beginn des 16. Jahrhunderts

Evtl. Tauflöffel(?). – Silber vergoldet, Gold z. T. abgeblättert, z. T. überarbeitet. – L 14,4 cm, B 6,5 cm. – 1967 aus dem New Yorker Kunsthandel erworben.

Der Löffel hat eine breitovale, flache Schöpffläche und einen auffallend kurzen, vierkantigen Stiel, der wohl ursprünglich nicht zugehörig ist.

In der Löffelfläche ist die Annaselbdritt dargestellt. Die Hl. Anna trägt auf ihrem linken Arm die gekrönte Maria, auf dem rechten das kaum kleiner gebildete, nackte Christuskind. Ein Schriftband läuft vom Fuße Annas um die Figurengruppe herum: MARIA HILF MIR IN ALLER NOT VND BEWAR EWIG ... (der Rest des Verses fehlt). Der vierkantige, kurze Stiel in Säulenform endet in einem kapitellähnlichen Stück: ein Quadrat von vier gegossenen Kreuzblumen schließt einen Silberkern ein, dessen flaches oberes Scheibenende ein Namenswappen mit dem Buchstaben R trägt.

R.P.

#### 68 Reliquienanhänger (KK 960)

Süddeutsch (wohl München), 1. Viertel des 16. Jahrhunderts; Montierung 17. Jahrhundert

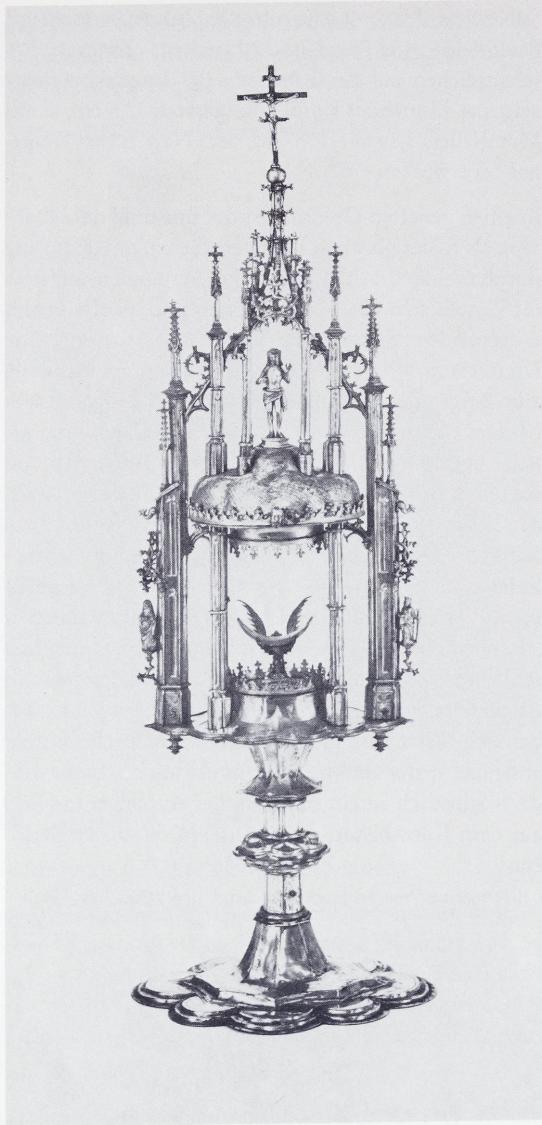
Silber, vergoldet, mit Ausnahme der Inkarnatzonen und des Zweiges; vier Perlen und 2 Korallen. – Eines der Bechauzeichen auf der Rückseite des Engelsköpfchens zeigt das Münchner Kindl. – L (gesamt) 13,5 cm, Ø des Mittelreliefs 5,8 cm. – 1967 aus dem New Yorker Kunsthandel erworben.

In einen gerieften Goldring ist das Brustbild des Hl. Joseph als Relief plastisch hineingearbeitet, mit dem Ring nur durch den flachen Halbmond verbunden, auf dem die Gestalt schwebt. Mond, Körper und die das Haupt umgebenden Sonnenflammen bilden nahezu eine Dreiecksform. Eine dreieckige Goldplatte ist rückseitig zum Bergen der Reliquie zu öffnen. Der Heilige hat sein bärtiges Haupt unter dem Nimbus leicht nach links geneigt und legt seine linke Hand auf die Brust, während die rechte den blühenden Lilienzweig hält, der ihn nach der Legende als Christi Nährvater auszeichnet. Zwei Ranken umgeben das Haupt. Das Rankenmotiv wiederholt sich vollplastisch in einem lose angefügten Anhänger mit zwei Korallen in dekorativen Blattornamenten (Granatapfel?). – Die neuere Montierung aus drei schlanken Ketten gipfelt in einem Engelsköpfchen mit ausgebreiteten Flügeln. Eine neue, breite, vergoldete Silberlasche deutet darauf hin, daß der spätgotische Kettenanhänger später als Ansteckschmuckstück benutzt wurde. – Stilistisch ist ein süddeutscher Anhänger um 1510 aus dem Kunsthistorischen Museum, Wien, vergleichbar.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> E. Steingräber, Alter Schmuck, München 1956, S. 74, Abb. 107.

R.P.





### 69 Monstranz (KK 963)

Aachen, Werkstatt des Hans von Reutlingen, nach 1520

Kupfer, Messing und Silber vergoldet. – H 70 cm. – Ehemals Essen, Folkwang-Museum. – Ausst.: »Die großen Jahrhunderte der Aachener Goldschmiedekunst«, Kat. AKB, Bd. 26, S. 124, Nr. 46. – Lit.: E. G. Grimme, Der Aachener Goldschmied Hans von Reutlingen (um 1465 – um 1547) in: Aachener Kunstblätter, Bd. 49, 1980/81, S. 38.

Über dem achtpaßförmig gebildeten Fuß liegt ein Zwischenstück, das aus eingezogenen Kreissegmenten besteht und zum Schaft überleitet. Dieser ist von einem reich gegliederten Nodus unterbrochen und mündet in eine sternförmige Zierplatte. Der Ostensorienzylinder ist von zwei Stützen begleitet, die das Dach des Zylinders tragen. Darüber erhebt sich ein Baldachin, unter dem die

Figur des Schmerzensmannes auf dem Golgathahügel erscheint. Zwei kräftige, durchlaufende Streben verbinden zu beiden Seiten die beiden Zonen des Ostensoriums miteinander. Bildprogramm und formaler Aufbau sind der Monstranz des Hans von Reutlingen im Aachener Domschatz so eng verwandt, daß man in diesem Stück eine Arbeit aus der Werkstatt des Aachener Meisters sehen darf.

E.G.G.

### 70 Monstranz (KK 964)

Aachen, Anfang des 16. Jahrhunderts

Silber und Messing vergoldet. – H 64,5 cm, B 20,3 cm. – Im 18. Jahrhundert wurde das ursprünglich als Zylinder-Monstranz gearbeitete Stück zur Sonnen-Monstranz umgearbeitet. Die Figur des hl. Michael in der Turmlaterne sowie die Turmbekrönung sind ebenfalls nicht ursprünglich. – Lit.: Ausstellungskatalog, Die großen Jahrhunderte der Aachener Goldschmiedekunst, Aachen 1962, AKB, Bd. 26 Nr. 62 mit Abb. – AKB, Bd. 33, 1966, Nr. 58, S. 100, Abb. S. 99.



Über dem sechspäßförmigen, mit durchbrochenem Rand gearbeiteten Fuß erhebt sich der von einem plastischen Nodus unterbrochene Sechschaft. Reiches Akanthusblattwerk begleitet zu beiden Seiten ein sechseckiges, nach oben ausladendes Zwischenstück, über dessen Grundfläche sich ursprünglich der Hostienzylinder erhob. Unter dünnen, gedrehten, stützen-getragenen Baldachinen stehen zu beiden Seiten der heute von einem barocken Strahlenkranz umgebenen Hostienkapsel auf hohen Sockeln die Figürchen der hl. Katharina und einer hl. Frau mit Nimbus und Salbgefäß. Die Turmhelme sind spiralförmig gedreht und von Kreuzblumen gekrönt. Strebepfeiler mit gekrümmten Schmuckfialen begleiten zu beiden Seiten die körperlose Architektur. In einem sechseckigen Baldachin, der den ehemaligen Hostienturm bekront, steht die Figur des hl. Michael mit der Waage. Das Formenvokabular der Monstranz mit seinem an die Siegelschnurkapseln im Aachener Domschatz erinnernden Nodus, den eingerollten Fialen und dem üppig wuchernden Akanthuslaub, wie auch der Stil der beiden Heiligenfigürchen, erlaubt eine Lokalisierung in den Umkreis Hans von Reutlingens.

E.G.G.



## 71 Klappaltärchen (KK 967)

Augsburg (?), um 1620

Silber, teilweise vergoldet, in Ebenholzfassung. – H 40 cm, B 26 cm. – Ehemals Sammlung Prof. Feulner, München. – Erworben 1963 im Luzerner Kunsthandel. – Lit.: AKB, Bd. 33, 1966, Nr. 65, S. 109/110, m. Abb.

In einem mittleren hochrechteckigen Schrein wird in einer Treibarbeit aus vergoldetem Silber das letzte Abendmahl geschildert. Eine reiche Renaissancearchitektur bildet den Rahmen der Darstellung. Durch einen Rundbogen öffnet sich der Blick in eine gebirgige Landschaft. Die Gestalt Christi, an dessen Brust der Lieblingsjünger ruht, ist leicht aus der Mitte nach links verschoben und durch einen mächtigen Pfeiler, der hinter der Gruppe aufragt, betont. Ein Strahlnimbus umfängt das Haupt des Erlösers, das wie im Gespräch leicht nach rechts dem Petrus zugewandt ist. Die Rechte ist im Redegestus erhoben, die Linke hält den Abendmahlskelch. Einer von den Zwölf weist auf die Platte mit dem Osterlamm. Zwei der Jünger, muskulöse Gestalten, schließen nach vorn zu die Komposition ab. Vom Betrachter abgewandt, sind sie auf die zentrale Gruppe Christi und der übrigen Jünger bezogen und wirken dadurch als Repousoirfiguren, die dem Bildaufbau seinen festen Halt und vorderen Abschluß geben.

Die geöffneten Flügel zeigen die vier Evangelisten mit ihren Symbolen, während in geschlossenem Zustand die Büsten der vier Kirchenväter sichtbar werden. Zwei Putten, die zwischen sich eine Kartusche mit dem Emblem des Lammes halten, tragen den Altaraufbau. Seine Bekrönung bildet eine Piétàgruppe, die von kleinen Engeln gerahmt wird.

Es sei auf den großen 1655 datierten Silberaltar in der Kapelle des Stockalperpalastes in Brig, als eines weiteren qualitätvollen Beispiels der in Augsburg im 17. Jahrhundert hergestellten, aber nicht sehr häufigen Silberretabel verwiesen. Hier wohl ist das Altärchen in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts entstanden. Seinen Meister, der durch keinerlei Signatur oder Beschauzeichen einen Hinweis auf seinen Namen gegeben hat, möchten wir im Umkreis jenes Künstlers suchen, der mit der Marke AH signierte und wohl mit dem Augsburger Künstler Albrecht von Horn identisch ist. Er schuf 1620 den richtungweisenden 2,5 m hohen, ebenholzgefaßten Silberaltar, der 1751 aus der Husumer Schloßkapelle nach Kopenhagen<sup>11</sup> (heute Nationalmuseum) gelangte. Wie für diesen Altar Heinrich Goltzius' Passionsgeschichte als Vorbild für die Flügelreliefs und -gravuren gedient hat, so scheint sich auch der Meister unseres Klappaltärchens ähnlicher graphischer Vorlagen bedient zu haben.

<sup>11</sup> Zuletzt bei E. Schlee, Göttinger Kultur im Jahrhundert der Universitätsgründung, Ausstellungskatalog, Kiel 1965, Abb. auf S. 384/385, Text S. 392 f.

E.G.G.



## 72 Kelch (KK 965)

Dietrich von Rath (Aachen, tätig von 1604 bis 1657), um 1624-30

Silber vergoldet, getrieben und gegossen. – H 31,5 cm. – Ø Fuß 10,8 cm. – Gemarkt mit dem Meisterzeichen des Dietrich von Rath, der Aachener Stadtbeschau, dem Adler und dem Beistempel ACH am oberen Cupparand. – Abgebildet und beschrieben im Auktionskatalog des Auktionshauses Arne Bruun Rasmussen, Kopenhagen, Auktion Nr. 322, 19. November 1974, S. 152, Nr. 174 m. Abb. – Lit.: Hermann Schmitz, Generaldirektor Ole Ølsen kunstsamlinger, tavle 21. – Dänische Auktion W & M, 1944, kat. nr. 60, Abb. S. 19. – H. Schmitz-Clever, Die Aachener Goldschmiedefamilie von Rath (1604-1673) in: AKB, Bd. 47, 1976/77, S. 227 ff., Anhang S. 267.

Die acht Felder des oktogonal unterteilten Fußes sind mit Puttenköpfen sowie Blumen- und Fruchtdekor reich geziert. Ein konisch gearbeitetes Zwischenstück leitet zum achtseitigen Schaft über, der von einem kräftigen birnenförmigen Nodus unterteilt wird. Die Kuppa weist ebenfalls reichen floralen und Puttenschmuck auf. Die Proportionen des Kelches zeigen die für Dietrich von Rath so charakteristischen schlank-gedehnten Formen als Erbe spätest-gotischer Goldschmiedekunst. E.G.G.

## 73 Becherschaube (Humpenhalter) (KK 966)

Dietrich von Rath (Aachen, tätig von 1604 bis 1657), um 1630-32

Silber vergoldet, getrieben, gegossen, graviert. – H 14,1. – Ø Fuß 10,8. – Gemarkt mit dem Meisterzeichen des Dietrich von Rath, der Aachener Stadtbeschau, dem Adler, und dem Beistempel ACH. Die Marken sind auf dem äußeren Sockelrand. – Lit.: E. G. Grimme, Eine Tafelzier des Aachener Goldschmieds Dietrich von Rath, in: AKB, Bd. 34, 1967, S. 252 ff. – Kat. Sotheby, 12. Mai 1966, m. Abb. – H. Schmitz-Clever, Die Aachener Goldschmiedefamilie von Rath (1604-1673) in AKB, Bd. 47, 1976/77, S. 227 ff., S. 247-50 m. Abb.

Das prunkvolle Gerät ist aus vergoldetem Silber. Der Fußdurchmesser beträgt 10 cm, die Höhe 14,1 cm. Der runde Sockel ist durchbrochen gearbeitet. Drei Schimärenklaue, die in Federn übergehen, tragen eine rundes Mittelstück, über denen sich gelapptes Blattwerk blütenförmig öffnet. Ein aufspringender Pinienzapfen bildet die Mitte. Die Räume zwischen den an Harpyenkralen erinnernden Füßen sind mit durchbrochen gearbeitetem Rollwerk und pflanzlichem Dekor gefüllt. Auf dem akantusartigen Blattwerk der Mitte kniet ein kleiner dicker Mann mit vorgestrecktem rechten Bein und gewinkeltem linken. Der linke Fuß schwebt frei in der Luft. Der Oberkörper ist zurückgebeugt, der Kopf in den Nacken gelegt. Die kreisförmig nach vorne gespannten Arme sind durch einen Mechanismus beweglich. Durch Drehen der Trinkflasche, die der Mann auf dem Rücken trägt, beschreiben die Arme einen mehr oder weniger großen horizontalen Kreisradius. Die Gesichtszüge werden durch hochgezogene Brauenbögen, platte kräftige Nase und einen lachend geöffneten Mund bestimmt. Eine Kappe mit kurzem Schild bedeckt den Kopf. Über dem mit einer Reihe eng zusammenstehender Knöpfe gezierten Unterkleid trägt die Figur ein enganliegendes, nach vorn zu geöffnetes Wams mit kurzen angesetzten Ärmeln, platten Kragen und unterhalb des Gürtels plisseartig gefälteltem Schoß. Die kurzen dicken Beine stecken in enganliegenden Hosen und knappen Schafstiefeln. In einer am Gürtel getragenen Tasche stecken zwei eigenartig geformte Gegenstände, deren Charakter nicht eindeutig auszumachen ist. Ein geschwungener Türkensäbel mit Greifenkopf wird an der linken Seite getragen.

Die Figur gehört zur Gruppe figuraler Tafelaufsätze, wie sie das 16. und 17. Jahrhundert geliebt haben. Man fühlt sich an die Gestalt des berühmten Schwerenöters Falstaff, wie Shakespeare ihn vermutlich im Auftrag der Königin Elisabeth im Jahre 1600 in seinen »Lustigen Weibern von Windsor« in die Literatur eingeführt hat, erinnert. Zweifellos spielt die Vorstellung der »lustigen Person« des barocken Theaters in dieser Figur noch eine Rolle. Die gedrungene Gestalt mit den viel zu kurzen Beinen, ihr Kostüm und die »exotische« Waffe des Türkensäbels spricht hierfür. Das lachende Gesicht ist das eines Sanguinikers, »glygeestigh en lachend« (listig gesinnt und lachend)<sup>11</sup>. Noch eine andere Tradition mag sich – wenn-

gleich weitgehend verschüttet – in unserer Figur verborgen. Es ist der kniende Gabenspender, urbildlich in der christlichen Ikonographie in dem knienden König der Anbetung des Kindes ausgeprägt und fortlebend in Gestalten nach Art der ein Schweinchen darbringenden Skulptur des Nikolaus von Hagenauer vom Isenheimer Altar. Möglicherweise wird sich die Aachener Scherzfigur eines Tages nach Zweck und Bedeutung noch genauer ikonographisch bestimmen lassen. Noch wissen wir nicht genau, in welchem Verhältnis sich in diesem Werk des Aachener Goldschmiedes Phantasie und traditionsgebundener Typus miteinander verbunden haben. Die niederländische Plastik am Ende des 16. Jahrhunderts, allen voran Hendrick de Keyser und seine Schule,

scheinen zur Stilbildung des Acheners beigetragen zu haben. Erinnert sei an die Figur des schreitenden Mannes im Amsterdamer Rijksmuseum<sup>2)</sup>. Hier findet sich der Knappe, straffe Umriß, das enganliegende Kostüm, der Rhythmus der Bewegung, wie sie auch für die Aachener Figur eigentümlich ist. Im Grunde ist sie noch ein Geschöpf der Brueghelaera. Die gewollte Plumpheit, die durch die Tracht bewirkte »Panzerung« des Körpers, die Umkehrung des Schönheitskanons der Renaissance sind Merkmale der Brueghelschen Welt. Wir denken an die Hauptfigur im »Sprichwort vom Vogelnest« (Wien, Kunsthistorisches Museum), vor allem jedoch an den trinkenden Bauern in der Hamburger Zeichnung »Der Sommer«, in der Tolnay eine »sehr kuriose Karikatur des



Laokoonmotives« sieht. Schon in der »Heuernte« des Jahres 1556 kommt der kniende Bauer vor. Im »Sommer« ist das gleiche Motiv monumentalisiert<sup>3)</sup>.

Können wir auch das direkte Vorbild – vielleicht gibt es aber ein solches auch gar nicht – nicht nachweisen, so zeigen unsere Gegenüberstellungen doch die stilistische Situation auf, in der der Aachener Meister steht. Der spannungreiche Kontrast, wie er zwischen der bewußt plump-schweren Figur und ihrer fast schwebenden Anordnung auf den »immateriellen« Blättern besteht, die Labilität, die aus solcher Haltung resultiert, ist Merkmal der manieristischen Kunstauffassung. Für das Ornamentvokabular des gerundeten Fußes dürfte Dietrich von Rath auf Vorlagebücher zurückgegriffen haben, die es in reicher Anzahl gab. Wir denken hier etwa an Entwürfe für Metallgefäße, wie sie im 16. Jahrhundert von vielen großen Künstlern gestaltet wurden und wie sie z. B. von Albrecht Altdorfer in den Blättern B 68, 69, 70, 72, 80, 88, 90, 95 und 96 niedergelegt sind<sup>4)</sup>. Die Kombination von Laubwerk und Greifenfüßen findet sich in einem Rankenornament, das im Altdorferwerk von H. Voß auf Tafel 53 abgebildet ist<sup>5)</sup>. Daß aus zwei verschiedenen Quellen geschöpft wurde, einer früheren für das Ornament und einer wohl späteren für die Figur, scheint offenkundig zu sein. Dies aber macht eine genaue Datierung fast unmöglich. Das gesicherte Werk des Dietrich von Rath ist in dem kurzen Zeitraum zwischen 1604 (bzw. 1608) bis 1632 entstanden. Schon eingangs wurde dargelegt, daß im Stil des Meisters unterschiedliche Elemente vorkommen, im Sakralgerät noch in spätestgotischer Tradition gedacht wird, im Marktbrunnenpokal hingegen »modern« empfunden ist. Das durch seine Stempelung als Originalwerk des Dietrich von Rath erwiesene neue Stück weist mit keinem der uns bekannten Werke unmittelbare Berührungen auf. Das Ornament ist ungleich kraftvoller und plastischer als das etwas dünnblütige Schnörkelwerk am Schaft des Marktbrunnenpokals. Der Pinienzapfen kommt in umgekehrter Form als Schmuckmotiv an den beiden Monstranzen, aus St. Foillan und St. Johann vor.

Mit der hier vorgestellten Tafelzier erweist sich der Aachener Goldschmied als ein höchst origineller Meister, der Widersprüchliches miteinander zu verbinden versteht, die künstlerischen Spannungen seiner Zeit in einem Werk formal fruchtbar austrägt und, soweit wir sehen, zum erstenmal in Aachen Witz und Humor in die aus der Sakralkunst lebenden Formen des geschmiedeten Goldes und Silbers bringt. Wie fruchtbar das figurale Motiv, wie es Dietrich von Rath in seiner Tafelzier abgewandelt hat, gewesen ist, zeigt die Tatsache, daß noch die niederländische Malerei des 17. Jh. diese Figur wieder und wieder verwandt hat. Als berühmtestes Beispiel sei auf den Trinkenden, der in der Rechten das Schwert, in der Linken den Becher hält, in Jan Steens »Prinsjesdag« aus

dem Jahre 1660 im Amsterdamer Rijksmuseum verwiesen.

<sup>1)</sup> J. G. van Gelder u. J. Borms, Brueghels zeven Deugden en zeven Hoofdzonden, Amsterdam/Antwerpen 1939, S. 9.

<sup>2)</sup> abgebildet b. J. Leeuwenberg, Beeldhouwkunst II, Rijksmuseum Amsterdam 1957, Abb. 4.

<sup>3)</sup> C. G. Stridbeck, Brueghelstudien, Stockholm 1956, S. 287.

<sup>4)</sup> H. Voß, Albrecht Altdorfer und Wolf Huber, Leipzig 1910, T. 37-44.

<sup>5)</sup> H. Voß a. a. O., T. 53, p. 107.

E.G.G.



74 Ziborium (KK 970)

Lüttich, 1715

Silber. – H 29 cm, Ø Fuß 13,7 cm. – Gewicht 496 g. – a) Beischau: Doppeladler mit Jahreszahl 1711 (R<sub>3</sub> Nr. 5347) b) Beistempel: Wappen des Fürstbischofs Joseph Clemens von Bayern (1694–1723) in der Form von 1711 (R<sub>3</sub> Nr. 5348) verschlagen. – Jahresbuchstabe: E = 1715. – Meisterzeichen LM = Lambert Mottet († 1719). – Ausstellung »Barockes Silber aus rheinischen Sammlungen«, Aachen 1964, Kat. Nr. 354. – AKB, Bd. 32, 1966, S. 175 (Anmerkungen von F. von Molle). – Lit.: H. Küpper, Ausstellungskatalog »Barockes Silber...« s. o. AKB, Bd. 33, 1966, Nr. 67, S. 112, m. Abb. – P. Colman, L'Orfèvrerie religieuse liégeoise, Lüttich 1966, S. 109, Bd. II.

Über gewölbtem runden Fuß, der mit getriebenen Blatt- und Fruchttornamenten vor gepunztem Fond streng dekoriert ist, setzt der gedrungene Schaft mit vasenförmigem Nodus an, auf dem die schmucklose Kuppa ruht. Auf dem mit Akanthusblattwerk belegten Deckel steht das Kreuz über der Weltkugel. Kuppa und Deckel zeigen innen stark abgenutzte Vergoldung. Ein Gegenstück des gleichen Meisters aus dem gleichen Jahr bildet J. Borchgrave d'Altena in seinem Werk L'Argenterie religieuse liégoise (XVIe – XVIII siècle), Liège 1964, auf Pl. VII, Fig. 2, ab (vgl. H. Küpper a. a. O.).

H.K.



75 Hausaltärchen (KK 969)

Ferdinand Schachtl (Prag, 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts), 1729

Silber vergoldet mit aufgelegten Perlmuttplatten, Altarblatt in Lapislazuli besetzt mit Diamanten, Rubinen und kleinen grünen und blauen Emailblumen. – H 25 cm, B 13,5 cm. – Bez. auf der linken Schmalseite: Opus Ferd. Schachtl, Pragae. – Prag 1729. – Ehemals Slg. Neuburg in Leitmeritz – Böhmen. – Erworben 1963 (Lempertz Auktion 475). – Ausstellung »Prager Barock 1600 – 1800«, Prag 1938, Kat. Nr. 849. – Lempertz-Auktion 475, Köln 1963, Nr. 493, T. 8. – Lit.: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXVI, 1964, S. 249. – AKB, Bd. 33, 1966, Nr. 64, S. 109, Abb. S. 108.

Der Aufbau des Altärchens ist dreigeschossig. Um die Reliquienkartusche in der Mitte der Staffel ist das Chronogramm angeordnet: InratVs ILLioannes gaUDIa Matrls InqVaesponsa poLte plesponse VoCat (1729). Das darüber befindliche Altarblatt zeigt die Himmelfahrt des hl. Nepomuk, dessen Wagen auf Wolkenbänken in Perlmutt von den vier Evangelistensymbolen gezogen wird. Das zarte Relief ist in vergoldetem Silber auf Lapislazuligrund gehalten. Den oberen Abschluß der Komposition bildet eine mit Steinen besetzte Perlmuttmuschel. Vor den rahmenden Pilastern erscheinen die vollplastischen, silbervergoldeten Statuetten heiliger Könige. Der abschließende Giebel ist geschweift und rahmt ein Reliefbild mit Maria und dem Kind auf einer Wolkenbank. Die Bekrönung des Altärchens bildet das Auge Gottes im Strahlenkranz. Das Altärchen, das auf einem profilierten Ebenholzsockel ruht, entstand im Jahre der Heiligsprechung des Johannes von Nepomuk 1729. E.G.G.



76 Kelch (KK 971)

Lüttich, 1745 (?)

Silber vergoldet. – H 26,5 cm, Ø Fuß 15,8 cm. – Zwei teilweise gelöschte Inschriften im Fuß besagen: 1. »... PASTO IN SPA DEDIT 1783« (aus dieser Zeit soll die heutige Vergoldung datieren) und 2. »AN(ton) IUS DUJAR-

DIN EX . . .« (Der unter 2. genannte Inschriftteil entstammt einer späteren Zeit als der erste.) – Vorhandene Patene nicht zugehörig. – Ohne Marken. – Ausst.: »Barockes Silber aus rheinischen Sammlungen«, Aachen 1964, Kat. Nr. 356, m. Abb. – »Quatre siècles de vie paroissiale à Spa«, Spa 1974. – Lit.: H. Küpper im Katalog »Barockes Silber in rheinischen Sammlungen«, a. a. O., Kat. Nr. 356. – P. Colman, Le calice d'Antoine Dujardin, in: AKB, Bd. 34, 1967, S. 268 ff., m. Abb.

Auf dem runden gewölbten und wieder eingezogenen Fuß finden sich vor gepunztem Hintergrund zwischen drei getriebenen Bandwerkkartuschen an getriebenen Ketten hängend drei ovale Medaillons, Fides, Spes und Caritas darstellend. In dem schlanken, aber kräftig gegliederten Schaft ein vasenförmiger Nodus mit eingeschraubten Ornamenten. Die Kuppa liegt in einem getriebenen Korb, vor dessen architektonischer Gliederung Blumenketten die drei Bildrahmungen miteinander verbinden. Diese zeigen folgende Bilder: Ecce Homo, Mater dolorosa und den hl. Augustinus. Auf dem Fuß unter dem Caritasmedaillon ein Wappen. Der Kelch wird 1745 als Besitz der Pfarrkirche zu Spa aufgeführt.

H.K.

### 77 Ziborium (KK 972)

Augsburg, 1767–1769

Silber getrieben mit neuerer Vergoldung. – H 38,3 cm, Durchmesser Fuß 18 cm. – Deckelkreuz später hinzugefügt. – Gewicht 1042 g. – Beschau: Pyr über S = 1767 – 1769 (R<sub>s</sub> Nr. 268), Meisterzeichen AGW im Herzschild (vielleicht identisch mit R<sub>s</sub> Nr. 1012), Kupellenprobe unter dem Fuß. – Zugehörig ein altes Lederetui mit goldgeprästen Ornamenten. – Lit.: H. Küpper, Barockes Silber aus rheinischen Sammlungen, Ausstellungskatalog, Aachen 1964, Kat. Nr. 347. – AKB, Bd. 33, 1966, S. 113, Nr. 68, m. Abb.

Über gewölbtem Fuß mit fassonierteem Rand sitzt zwischen dünnen Schaftstücken ein dreiseitiger Vasenodus. Die Kuppa ist in einen bewegten Rocaillekorb gelegt. Als Verschluß dient ein gewölbter Deckel. Phantastische Rocaillekompositionen geben der klaren Abwicklung wellige Konturen, deren Hauptlinien sich zu drei leicht gedreht verlaufenden Rippenlinien aufspalten. Auf dem Fuß, dem Korb und dem Deckel entstehen so je drei Kartuschenfelder, die mit Blütenzweigen dekoriert sind.

H.K.





### 78 Reliquienkreuz aus Bergkristall (KK 968)

Frankreich oder Italien, um 1800

Kreuz aus Bergkristall mit vergoldeter Silbermontierung; Corpus Silber vergoldet. – H 29,6 cm, B 12 cm, Corpus H

9 cm; Fuß B 10,3 cm, T 9 cm. – Schäden: Bruch im Kristallfuß, vorne links Zierrand mit angelötetem Kugelfuß gebrochen und nach innen verbogen. – Angeblich ehemals im Besitz Liechtenstein. – Erworben 1969 im New Yorker Kunsthandel.

Das Reliquienkreuz ruht auf vier kleinen Messingkugeln, denen eine Metalleiste mit doppeltem Zierrand angelötet ist. Sie bildet die Fassung für den rechteckigen, vorne ausgewölbten, geschliffenen Bergkristallfuß, der sich mit einmaligem Absatz nach oben verjüngt. Der ausladende, achteckig geschliffene Kristallnodus ist oben und unten von einem Metallzwischenglied gefaßt. Das obere dient gleichzeitig der silbervergoldeten Christusfigur als Suppedaneum. Der vollplastisch gearbeitete Corpus ist dem Bergkristallkreuz mit seinen Dreipaßendungen an Armen und Beinen vorgesetzt. Die Kreuzesmitte ist rückseitig zum bergen der heute verlorenen Reliquie zu öffnen, goldglänzende Strahlen gehen von den Kreuzungspunkten aus. Das weit nach vorne gesenkte Haupt der Christusfigur ist von langen Locken und Bart gerahmt. Der Brustkorb ist betont, die Knie sind durchgedrückt, die Füße übereinandergelegt.

Das Kreuz ist auf Grund der gotisierenden Metallverzierungen um 1800, evtl. sogar ins frühe 19. Jahrhundert zu datieren. Als nächst verwandtes Stück kann man ein Bergkristallkreuz aus Lüneburger Privatbesitz heranziehen, das ein ähnlich gearbeitetes Kreuz hat. Der Corpus ist im Vergleich zu dem der Sammlung Ludwig überlängt (Maße: Kreuz gesamt 32,5 cm, Corpus 12,4 cm). Auch dieses Kreuz läßt sich bislang nicht näher datieren und lokalisieren. R.P.

### c) Kirchliche Goldschmiedekunst des 20. Jahrhunderts

Die traditionsreiche Bedeutung Aachens als ein Zentrum der Goldschmiedekunst wird auch im 20. Jahrhundert durch die mit der Stiftung Ludwig ins Suermondt-Ludwig-Museum gelangte Sammlung moderner kirchlicher Goldschmiedearbeiten offenkundig. Die Entwicklung einer neuen Formensprache, die den noch bis ins 20. Jahrhundert hinein dominierenden Historismus (z. B. der Aachener Werkstatt Witte) überwand, ist eng mit der Tätigkeit Fritz Schwerdts und Anton Schickels an der Aachener Kunstgewerbeschule verknüpft. Eine der bedeutendsten Leistungen dieser Schule war der Bau und die Ausstattung der Aachener Fronleichnamskirche von 1930; von dem neuen Geist der hier Beteiligten (R. Schwarz, H. Schwippert, A. Wendling, W. Rupprecht u. a.) ist auch das kirchliche Gerät von Schwerdt und Schickel durchdrungen. Der Meßkelch, den Schwerdt für St. Fronleichnam entwarf, zeichnet sich durch eine strenge, geometrische, fast asketische Form aus; er folgt dem Prinzip der »Entwicklung reiner und würdiger Grundformen«, der Verwendung edlen Materials und des Verzichts auf überflüssige Dekoration. Dem strengen Aufbau – scheibenförmige Standplatte, zylindrischer Schaft und halbkreisförmige Schale – entspricht eine vollständig geglättete und polierte Oberfläche sowie ein sparsamer Schmuck, der nur aus einer Bergkristallscheibe im Schaft besteht.

Auch die sog. »Baummonstranz«, die Schwerdt im Jahre 1948 entwarf, zeichnet sich noch durch jene strengen, harmonischen Formprinzipien der Vorkriegszeit aus. Ein konischer Schaft bildet den »Stamm«, während die »Äste« durch drei zur runden Pyxis hin gewölbte, flache Schalen gebildet werden. Schwerdt bricht in dieser Monstranz nicht nur mit einer traditionellen Formensprache, sondern findet auch eine neue ikonographische Formulierung, die die Ausstellung des Allerheiligsten mit der Idee des Lebensbaumes in Verbindung bringt.

In den Meßkelchen, die Schwerdt zusammen mit Hubertus Förster anfertigte, wird schon ein gewisser stilistischer Wandel deutlich. War der Becherkelch durch seine einfache, unprätentiöse Gestalt, die geradezu auf Urformen der rituellen Handlung zurückverweisen könnte, ausgezeichnet, so verweisen die beiden anderen Kelche mit ihrer feinen, netzartigen und geätzten Schraffierung bzw. ihrem kräftigen schlingenförmigen Muster wieder auf ein gestiegenes Schmuckbedürfnis.

Eine ähnliche Entwicklung macht sich auch in dem Standkreuz von 1964 bemerkbar, das aus einem mit ver-

goldeten Messingplatten und -bändern beschlagenen Holzkern und einem in Perlmutt gefassten, stilisierten Corpus (Christus König) besteht. »An die Pracht mittelalterlicher Gemmenkreuze erinnernd, ist dieses Kreuz Symbolzeichen des verherrlichten Erlösers. So ist auch die Christusgestalt in Perlmuttmosaik nicht der Leidenskruzifixus, sondern der schon am Kreuz triumphierende Salvator mundi. In der Einfachheit der Gestaltung, dem schimmernden Glanz des Perlmutts, den schwarzen Metallkonturen, bildet diese Figur gleicherweise eine ornamentale Einheit mit dem Kreuz selbst. Der goldschimmernde Mantel des Holzes zeigt in drei Reihen angeordnete »Aufplatzungen«, die den Stamm sichtbar werden lassen und damit Leidenskreuz und Crux gemmata zur geistigen und formalen Einheit verbinden.« (Grimme).

Im Bestreben, nicht allein dem häufig verwendeten liturgischen Gerät seine Aufmerksamkeit zu widmen, entstand auch eine kostbare Trauringschale, die ein um die beiden Auflagen für die Ringe geschlungenes Emailleband zeigt. Der Zellenschmelz ist in je drei konzentrischen Kreisen mit rauten- und kreuzförmigen Mustern angeordnet und variiert in den Farben weiß-grau und blau-grün. Auch das Abtkreuz von Schwerdt/Förster aus dem Jahre 1965 ist ein Beispiel feinstter Goldschmiedetechnik. Hier werden die beiden hölzernen Kreuzbalken von je sieben Bahnen aus Golddraht überzogen, der in der Kreuzmitte ineinander verflochten ist. An den Enden der Kreuzbalken ist je eine zusätzliche siebenfache Golddrahtwickelung eingeflochten. Im Flechtwerk sind zahlreiche kleine Perlen auf den Drähten aufgereiht. Eine jüngere Phase der modernen Goldschmiedekunst markieren die Arbeiten von Albert Sous und Benno Werth. Sous verwendet in seinen Kelchen und seiner Monstranz, in dem großen Hängekreuz mit seinem von den stilisierten Formen der 60er Jahre geprägten Corpus oder auch in der kleinen Versehdose zwar zahlreiche kostbare Materialien, verzichtet allerdings auf eine glatte, aesthetisierende Oberflächenwirkung. Er macht den handwerklichen Entstehungsprozeß des Werkes, das Hämtern, Schleifen, Gießen und Zusammenfügen wieder sichtbar. So zeichnen sich seine Arbeiten oft durch rauhe Oberflächen und Spuren der bearbeitenden Hand des Künstlers aus, was bisher mehr ein Charakteristikum der zeitgenössischen Plastik als der sakralen Goldschmiedekunst war.

Auch die Monstranz von Benno Werth ist aus dem Gedanken der plastischen Gestaltung heraus entwickelt; die Modellierung der einzelnen Elemente – Fuß, Schaft,

Doppelscheibe mit Ostensorium – bewirkt auch hier eine bewegte Oberfläche. Die zellen- oder netzartig aufgebaute Monstranz ist an verschiedenen Stellen durchbrochen und bezieht auf diese Weise den Umraum ein. Durch eine formale Assoziation an die Gestalt des Bau-

mes mit seiner Krone wird eine Verbindungsline zur traditionellen Ikonographie des Lebensbaumes geknüpft – auch ein Hinweis darauf, daß in der heutigen kirchlichen Kunst das christliche Motiv nicht verloren gegangen ist.

A.C.O.



79 Meßkelch, 1929/30

Fritz Schwerdt (\* 1901 Pforzheim, † 1970 Aachen)

Silber vergoldet, Bergkristall. – H 19 cm. – KK 973. – 2. Ausführung. – Ausst.: »Pavillion catholique pontifical«, Weltausstellung Paris 1937. – »Studio Werkpreis 1965«, Handwerksstudio Aachen. – »Studio 18«, Ahlen/Westf. 1966. – »Handwerk, Handel und Gewerbe«, Dortmund 1967. – »Kirchliche Kunst im Bistum Aachen 1930 – 1980«, Aachen 1980. – Lit.: Jahrbuch für christliche Kunst, 1957/58, Abb. S. 17.



80 Baummonstranz, Entwurf 1948

Fritz Schwerdt/Peter Bücken

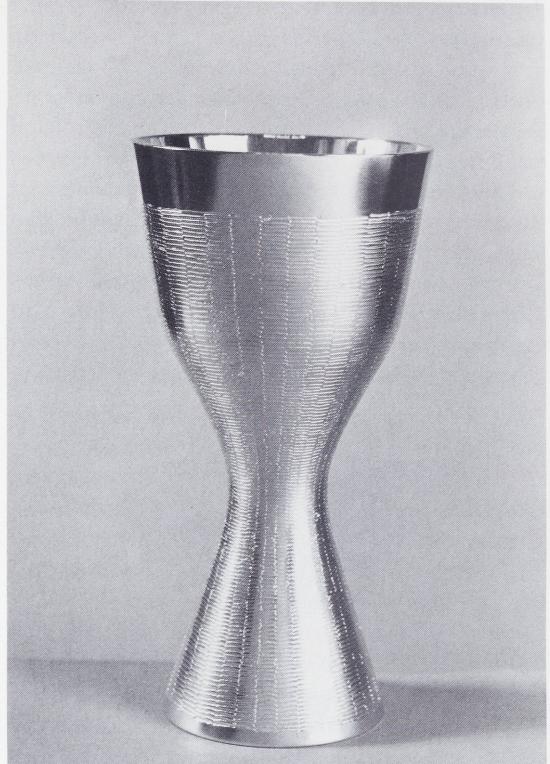
Messing vergoldet. – H 39,5 cm. – KK 974. – Ausst. »Die neue Kirche«, Köln 1956, Kat. Abb. 182. – »ars sacra«, Löwen 1958, Kat. Abb. – »Studio Werkpreis 1965«, Handwerksstudio Aachen. – »Kirchliche Kunst im Bistum Aachen 1930 – 1980«, Aachen 1980. – Lit.: Das Münster, 6, 1953, Abb. S. 37. – E. G. Grimme, in: Aachener Kunstblätter, H 33, 1966, S. 114 Abb.



81 Becherkelch, 1964

Fritz Schwerdt/Hubert Förster (\*1929 Elberfeld – lebt in Aachen)

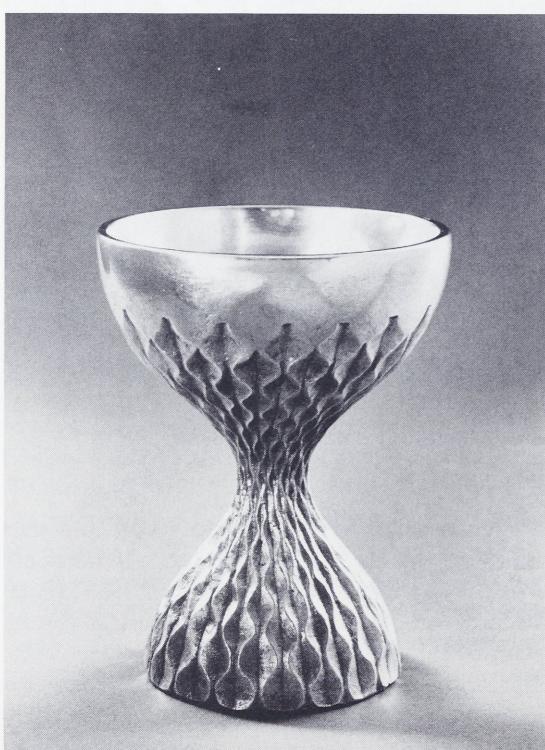
Silber vergoldet. – H 12 cm. – KK 975. – Ausst.: »Studio Werkpreis 1965«, Handwerksstudio Aachen. – »Handwerk, Handel und Gewerbe«, Dortmund 1967.



82 Meßkelch, 1963/64

Fritz Schwerdt/Hubert Förster

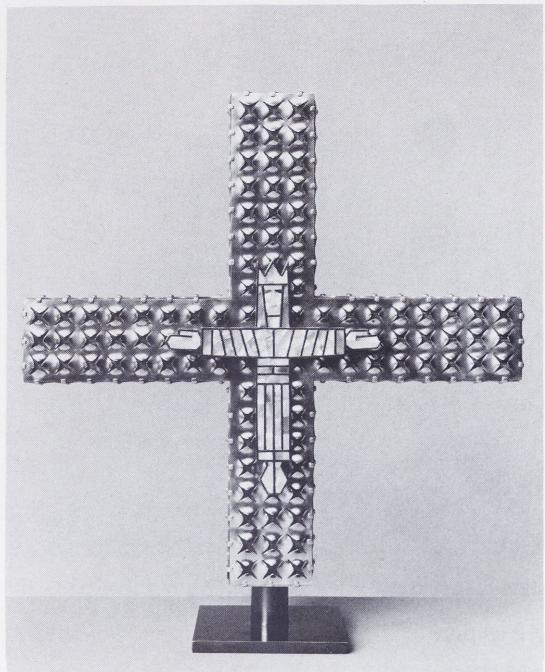
Silber vergoldet. – H 18 cm. – KK 976. – Ausst.: »Studio Werkpreis 1965«, Handwerksstudio Aachen. – »Kirchliche Kunst im Bistum Aachen 1930 – 1980«, Aachen 1980. – Lit.: Gestaltendes Handwerk in Nordrhein-Westfalen 1966, Düsseldorf, Abb. S. 10.



83 Meßkelch, 1964

Fritz Schwerdt/Hubert Förster

Silber, innen vergoldet. – H 14 cm. – KK 977. – Lit.: Das Münster, 19, 1966, Abb. S. 7



84 Altarkreuz, 1964

Fritz Schwerdt/Hubert Förster

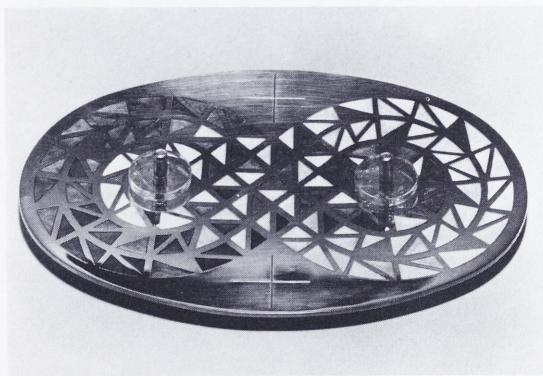
Holz, Messing vergoldet, Perlmutter. – H 47 cm, B 42 cm. – KK 978. – Fassung ohne Korpus, in: Das Münster, 19, 1966, Abb. S. 7. – Lit.: E. G. Grimme, in: Aachener Kunstblätter, H. 33, 1966, S. 115 f. (Abb.).



85 Abtkreuz, 1964

Fritz Schwerdt/Hubert Förster

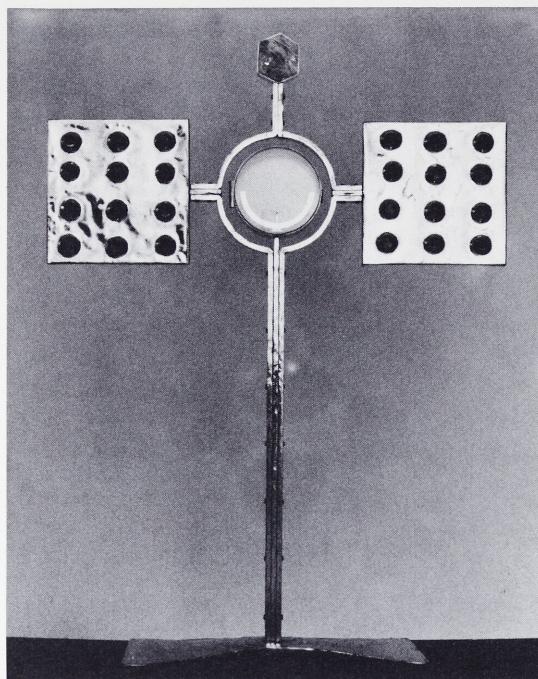
Holz, Golddraht, Perlen. – H 9 cm, B 8 cm. – KK 979. – 1. Fassung. – Staatspreis Nordrhein-Westfalen 1965. – Ausst.: »Sakrales Kunsthhandwerk«, Handwerksstudio Aachen 1965 (Farabb. im Kat.) – »Handwerk, Handel und Gewerbe«, Dortmund 1967. – »Kirchliche Kunst im Bistum Aachen 1930 – 1980«, Aachen 1980. – Lit.: Das Münster, 19, 1966, Abb. S. 8.



86 Trauringschale, 1959/65

Fritz Schwerdt/Hubert Förster

Silber vergoldet, Emaille. – B 22 cm, T 15 cm. – KK 980. – Ausst.: »Studio Werkpreis 1965«, Handwerksstudio Aachen. – »Handwerk, Handel und Gewerbe«, Dortmund 1967.



87 Monstranz, 1963

Albert Sous (\* 1935 Stolberg – lebt in Würselen)

Silber, Fuß geschmiedet, Smaragdcabochon, Bergkristall.  
– H 60 cm, B 45 cm. – KK 983. – Ausst.: »Neues deutsches Silber«, Hameln 1966. – »Studiowerkpreis 1966«, Handwerksstudio Aachen.



88 Hängekreuz mit Korpus, 1966

Albert Sous

Bronze, Turmalinscheiben. – H 133,5 cm, B 129 cm. – KK 981. – Auftrag für das Suermondt-Ludwig-Museum. – Ausst.: »Studio Werkpreis 1966«, Handwerksstudio Aachen (Kat. Abb.). – Lit.: Aachener Volkszeitung, 4. 6. 1960.



89 Meßkelch, 1964

Albert Sous

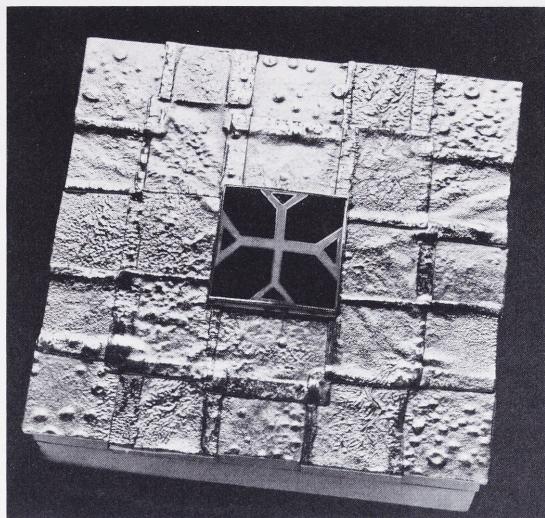
Silber, Schale vergoldet, Saphirkugeln. – H 17 cm. – KK 982.



90 Meßkelch mit Patene, 1966

Albert Sous

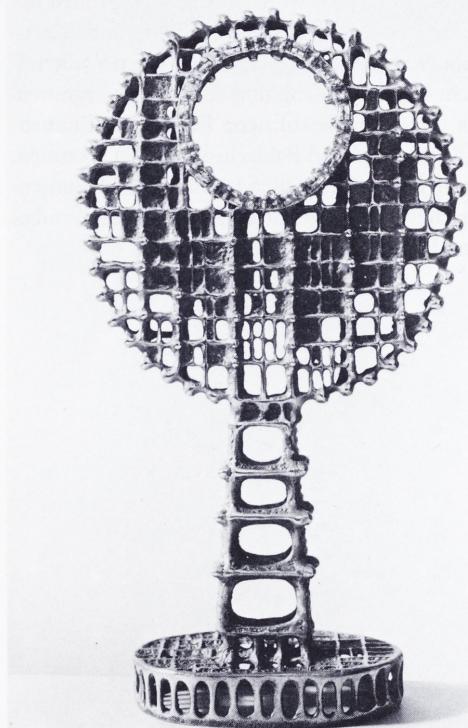
Silber, geschweißt, innen vergoldet. – H 18 cm. – KK 984.  
– Ausst.: »Studio Werkpreis 1966«, Handwerksstudio  
Aachen (Kat. Abb.). – »Kirchliche Kunst im Bistum  
Aachen 1930 – 1980«, Aachen 1980. – Lit.: Gold und Sil-  
ber / Uhren und Schmuck, 19. Jg., 1966, Abb. S. 28.



91 Versehdose, 1966

Albert Sous

Silber, Emaille. – H 4 cm, B 10 cm, T 10 cm. – Ausst.:  
»Kirchliche Kunst im Bistum Aachen 1930 – 1980«,  
Aachen 1980



92 Monstranz, 1966

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

Messing/Aluminiumlegierung, Silber vergoldet. – H 38,5  
cm, B 20,5 cm. – KK 986. – Lit.: E. G. Grimme in: Aache-  
ner Kunstblätter, H. 34, 1967, S. 22/23 Abb.

## d) Textilien

Die textilen Kunstwerke der Stiftung Ludwig enthalten repräsentative Beispiele aus dem Bereich der Paramentik. Sie umfassen u. a. zwei Meßgewänder, die dem im Spätmittelalter ausgeprägten Kaseltyp mit verkürzter Gewand- und Schulterlänge bzw. mit deutlich schmäleren Vorderseiten angehören. Die sienesische Kasel aus dem 15. Jahrhundert zeigt auf grünem Seidengewebe einen roten Kaselstab mit der mehrfach wiederholten Darstellung der Verkündigungsszene unter spätgotischen Baldachinen. Aus der einfachen, schematisierten Behandlung der Gewänder der Figuren bzw. der ornamentalen Umrahmung hebt sich besonders das Weiß der Gesichter und der Hände hervor.

Die reichen Stickereien auf dem Meßgewand des 18. Jahrhunderts sind ein typisches Beispiel für den prächtigen Dekor aus der Zeit des französischen Rokoko. Der Kaselstab selbst ist hier nur noch durch zwei gestickte Linien angedeutet. Die schwingenden Zweige, Ranken und Bänder drängen aus der Mitte heraus und erfüllen die ganze Fläche mit den verschiedensten Blatt- und Blütenformen, die (vor allem auf der unverblichenen Vorderseite) auf dem weißen Seidengrund zu leuchten beginnen. Auch ins Ornamentale stilisierte Füllhörner, Blumenschalen, Kartuschen und Baldachine sind zu erkennen. Im Zentrum dieser überquellenden Natur- und Blumenpracht erscheint in glühendem Dunkelrot das Symbol der Weinrebe.

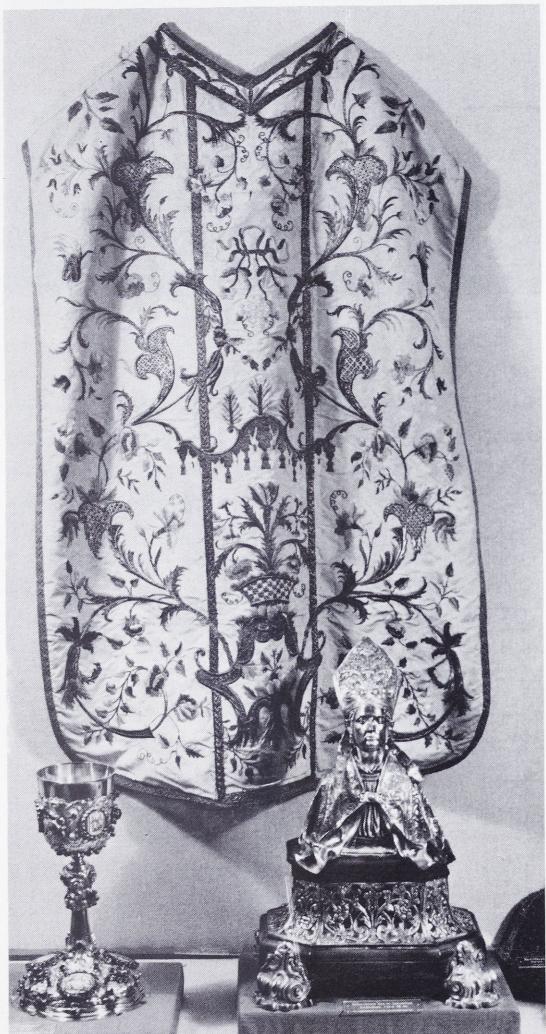
Ein gut erhaltenes Stück von einem Kaselstab des 15. Jahrhunderts, eine sog. »Kölner Borte«, zeigt auf schwerem gewebtem Seidengrund eine Kreuzigungsdarstellung mit Christus zwischen Maria und Johannes. Die Figur Christi, die sich ebenso wie die Darstellung Mariens und Johannes durch eine feine, detailreiche Bearbeitung von Gesicht und Händen auszeichnet, ist durch ihre Übergröße besonders hervorgehoben. Die Gebärden sprache der Hände, die Neigung der Köpfe und die verhaltene Trauer bei Maria und Johannes stehen an bildhaftem Ausdruck den ikonographischen Vorbildern der Tafelmalerei in nichts nach. Am unteren Bildrand erscheint der Golgathahügel mit Pflanzen und Knochenresten, während der Kreuzeshintergrund stilisierte goldene Rosenranken auf grünem Grund zeigt. Aufgesetzte feine Stickereien schmücken die Nimben, die Säume der Gewänder, das Inkarnat und die Haare.

Zur Textilsammlung gehört schließlich auch eine Ziendecke aus rotem Samt, die im 16. Jahrhundert in Italien angefertigt wurde und mit netz- oder schuppenartig aufgelegten Goldfäden geschmückt ist. Die kleinen, gegenüber einander verschobenen Reihen aus doppelten Halbbögen waren ursprünglich wohl in der Mitte noch mit jeweils einer Perle versehen.

A.C.O.

93 Kasel (sienesisch)

15. Jh. – H 110 cm. – KK 988. – Lit.: Lempertz-Auktion  
448, Köln, November 1957, Nr. 600, Abb. Taf. 51.



94 Meßgewand

Mitte 18. Jh. – H 115 cm. – KK 990.

**95 »Kölner Borte«**

(Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes), 1. H.  
15. Jh. – 25,5 x 13,7 cm. – KK 987.

Versteigerungskatalog Cassiver und Helbing, Berlin 1926  
Nr. 917 (Abb., Slg. Sigmund Graf Adelmann von Adel-  
mannsfelden). – Ausst.: Mittelalterliche Kunst in Kölner  
Privatbesitz, 1927. – Lit.: Otto H. Förster, Die Sammlung  
Dr. Richard von Schnitzler, München 1931, Nr. 515, Abb.  
515, Taf. I C. – Ernst Scheyer, Die Kölner Bortenweberei  
des Mittelalters, Augsburg 1932, Nr. 37, Abb. 37 (dat.  
nach 1450). ▷



**96 Samtdecke mit Goldwirkerei**

16. Jh., italienisch. – H 184 cm, B 155 cm. – KK 989. – Lit.:  
Lempertz-Auktion 448, Köln, November 1957, Nr. 608,  
Abb. Taf. 53.

## e) Glasmalerei des 20. Jahrhunderts

Die moderne Glasfenstersammlung der Stiftung Ludwig im Aachener Suermondt-Ludwig-Museum gibt in repräsentativen Beispielen einen Überblick über die stilistische und technische Entwicklung der Glasmalerei im 20. Jahrhundert. Nach dem Niedergang der mittelalterlichen Glasmalerei in der Renaissance und Barockzeit, als man sich weitgehend auf »Auftragsfarben« beschränkte, wurde die Glasmalerei erst wieder im Zuge des Historismus des 19. Jahrhunderts entdeckt. Es dauerte jedoch bis in die Zeit des Jugendstils, um die eklektizistischen, noch von starken Übermalungen geprägten Glasfenster der Neugotik zu überwinden. Mit der Rückbesinnung auf die alten mittelalterlichen Techniken – des Antik-Glases, der Schwarz- und Silberlotbehandlung – kam auch der Wunsch nach Architekturbezogenheit, gestalterischer Klarheit der Form und transparenter Leuchtkraft der Gläser auf.

Die Renaissance der Glasmalerei im 20. Jahrhundert ist vor allem mit dem Namen Johan Thorn-Prikkers verbunden, der die Glasmalerei nicht mehr als ein Malen »auf« Glas, sondern wieder als ein Malen »mit« Glas und Blei verstand und der die mystische Wirkung farbiger Glasfenster als adäquaten Ausdruck einer neuen religiösen Zeitströmung verstand. Von einem seiner frühesten kirchlichen Aufträge, den Fenstern der Dreikönigenkirche in Neuss (1911 entworfen, erst 1919 eingesetzt), befinden sich zwei Details in der Sammlung – eine runde Ornamente Scheibe mit stilisierten floralen Motiven, die symmetrisch angeordnet sind und in schattierten, gedämpften Farbtönen leuchten, sowie ein kleines Detail, ebenfalls mit stilisierten Blumenmotiven, das zum Ornamentsockel der Fenster gehört. Eine stark farbige Scheibe mit der Darstellung der Taube und des Kreuzes stammt aus einem weiteren berühmten Glasgemälde, den beiden Rosenkranzfenstern in der Liebfrauenkirche Krefeld (1913/16). Beide Symbole mit ihren Aureolen werden hier überwuchert von einer reichen Komposition kleinteiliger Scheiben, die in ihrer tropfen- und bänderartigen Formensprache ebenso noch deutlich von den Einflüssen des Jugendstils geprägt ist. Diese Kleinteiligkeit kehrt nochmals in einem späteren Fensterdetail aus der Kölner Georgskirche wieder; diese Scheibe, die zwei gegeneinander gesetzte Fische in eine ornamentale Gestaltung integriert, erinnert in ihrer verschachtelten Kompositionswise allerdings mehr an die abstrakte Kunst der zwanziger Jahre als an den Jugendstil.

Thorn-Prikkers Wandel von den frühen Fenstern mit ihrer bewegten und in vielfältigen Farbschattierungen leuchtenden Struktur zu den streng komponierten Scheiben der Spätzeit wird im Beispiel eines Fensters aus der

Landeskapelle in Fischbach (1931) deutlich. Thorn-Prikker komponiert hier eine Ornament-Scheibe aus einfachsten geometrischen Feldern, betont Horizontale und Vertikale und beschränkt sich auf die Farbskala weiß-grau-ocker. Nur im Querbalken des Kreuzes, das in diese Bildgeometrie eingearbeitet ist, erscheinen rosaarbene Scheiben.

Die Bedeutung Thorn-Prikkers für die Entwicklung der modernen Glasmalerei wird auch durch die Arbeiten einer jüngeren Generation von Künstlern wie Heinrich Campendonk, Anton Wendling oder Peter Hecker offenkundig, die stark unter seinem Einfluß gestanden haben und, wie im Falle der beiden ersten, noch direkte Schüler Thorn-Prikkers gewesen waren. Gegen Ende der zwanziger Jahre hatte sich im Rheinland durch die Lehr-tätigkeits Campendonks in Düsseldorf, Wendlings in Aachen und auch Heinrich Dieckmanns in Trier ein Zentrum für neue Glasmalerei herausgebildet, zu dessen Bedeutung auch das Wirken traditionsreicher Werkstätten beitrug. Im Rheinland waren es vor allem die Werkstätten Dr. H. Oidtmann in Linnich und Hein Derix in Kevelaer, aus deren Sammlung von Musterscheiben auch die Glasfenster des Museums erworben wurden.

Der vor allem als Freskomaler bekannte Peter Hecker entwarf Mitte der dreißiger Jahre für die neuerbaute Kirche von Alsdorf-Schaufenberg einen Sakraments-Zyklus, aus dem sich einzelne Scheiben erhalten haben. Auf jeder dieser fast quadratischen Scheiben erscheint ein Engel, der das jeweilige Sakramente-Symbol in den Händen hält, in diesem Falle eine Scheibe mit zwei Ringen auf einem Kreuz. Während Heckers Sakraments-Scheiben in ihrer tonigen, erdfarbenen und durch Auftragsfarben stark malerischen Gesamtwirkung technisch noch stärker dem 19. Jahrhundert verbunden sind, weisen sie in der klaren, einfachen Figurenkomposition und der geometrischen Schematisierung des Bleinetzes schon auf zeitgenössische Stiltendenzen hin.

Stärker zu konstruktiven Elementen neigt auch Campendonk in seinem Detail für ein Hamburger Fenster – eine Probescheibe, die sich in Zeichnung und Farbgebung nur unwesentlich vom etwas später entstandenen Original unterscheidet. Campendonk verzichtet bis auf das Schwarzlot bzw. leichte Schraffuren auf eine Behandlung des Glases; er benutzt zur farbigen Gestaltung nur die Glassteine selbst. Fischkopf, Flossen, Schuppen oder das Netz der Fischreuse werden in ein strenges Kompositionssystem gefaßt, welches formale und farbliche Vielfalt nur in einzelnen dekorativen Bändern (z. B. den Schuppenbändern) zuläßt.

Gerade die frühen Arbeiten Campendonks und auch Anton Wendlings suchen in ihrer konstruktiven Gestaltung bewußt eine Übereinstimmung mit den Strukturmerkmalen der Architektur selbst. Das gilt sowohl für Wendlings frühes Fischfenster, das in einer Reihe übereinander gesetzter und jeweils gegenläufig gerichteter Fische ein fließendes und detailreiches ornamentales Spiel entwickelt, als auch in seinen Evangelistsymbolen für Echternach, die trotz des kleinen Formats auf großflächige Bildwirkung angelegt sind und die durch eine schwungvolle Linienführung das gegenständliche Motiv mit seiner Umgebung verbinden bzw. farbig hinterfangen. Vor allem aber kommt die Verbindung zur Architektur in den reinen Ornament scheiben zum Ausdruck, wie er sie 1930 für die Aachener Kirchen St. Fronleichnam und Heilig-Geist oder 1950 für die Chorhalle des Domes entwarf. Das Grundmotiv der Domfenster, die Verbindung von Scheibe und Kreuz, lässt sich bis zu einer Scheibe aus den Dreißiger Jahren zurückverfolgen, in der Wendling durch Doppelkreuze und umschließende halbkreisförmige Bögen schon konstruktive wie symbolische Elemente zum Ausdruck brachte. Durch den Wechsel von roten und blauen Kreisen ergibt sich außerdem eine rhythmische Tiefenstaffelung.

Von Wendlings Arbeiten nach dem Kriege fällt in der Sammlung des Museums vor allem die Rückkehr zum gegenständlichen Motiv und die Tendenz zu einer freieren Figurendarstellung auf. Durch die Wiederverwendung von Auftragsfarben, die zu Übermalungen, Schattierungen und Binnenzeichnungen benutzt werden, gewinnt Wendling eine neue Ebene der malerischen Gestaltung hinzu, wie sowohl in dem kleinen schwebenden Posauenenengel für Hiroshima als auch in dem monumentalen Petrusfenster für die Jülicher Propsteikirche zu bemerken ist. Eines der bedeutendsten gegenständlichen Fenster der Spätzeit, das Fischfenster, befindet sich in der Taufkapelle von St. Sebastian in Aachen (1954). Eine an den Rändern beschnittene Replik des Fensters bildet einen der zentralen Blickpunkte der Glasfenstersammlung. In einer großzügigen, schwingenden Formensprache schuf Wendling ein farbig leuchtendes Werk, das die strenge Sachlichkeit der dreißiger Jahre überwunden hat. Die leichte Schlierenbildung der Gläser unterstützt die fließende Bewegung der Fische und Wellen, während die dünne, zurückhaltende Schwarzlot-Zeichnung in den großen Farbflächen einen kontrastierenden Akzent setzt. Im Thema des Fisches – das griechische »Ichthys« erscheint in großen Lettern am oberen Bildrand – greift Wendling auf ein früher schon häufiger verwendetes Symbol zurück: »Hier führt der große weiße Fisch Christus – Ichthys – das Kreuz tragend, die Christen, die Schar der kleinen weißen, blauen, grauen Fische, die ihm nachfolgen, durch die opalisierend wogenden Wellen zum Heil über die Gegenströmung der roten zur Tiefe strömenden Fische« (L. Schreyer).

Wendlings Lehrtätigkeit an der Aachener Kunstgewerbeschule (1927-33) bzw. an der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen (1936-59) war ein weiterer wesentlicher Faktor für die Ausbreitung der modernen Glasmalerei. Auf der einen Seite wirkte der strenge, konstruktive Stil der Vorkriegszeit noch bis in die 50er und frühen 60er Jahre nach. Beispiele dafür sind die Scheiben von Wilhelm Rupprecht – das sog. »Sündenhemdchen«, das die Bekleidung Evas nach dem Sündenfall symbolisiert – sowie von Aenne Schneider-Lang und von Ernst Jansen-Winkel, welcher allerdings in Gestik und Mimik der Figuren mehr eine expressionistische Linie verfolgt. In diesem Zusammenhang ist auch der Kölner Ludwig Gies zu erwähnen, der sich in seinen Glasfenstern immer um eine strenge Reduzierung des Liniennetzes, um Großflächigkeit, Beschränkung der Farbskala und eine starke Stilisierung der gegenständlichen Motive bemüht hat.

Die Entwicklungslinien unserer heutigen modernen Glasmalerei lassen sich vor allem bis in die 50er Jahre zurückverfolgen. Die Auflösung des Bildgegenstandes in ein selbständiges Spiel aus Liniengeflechten, großen ruhigen Farbfeldern und kleinteiligen, farbig bewegten Zonen kündigt sich schon in Hubert Spierlings Fischfenster oder Kurt Bieleckis Engelfenster an. Bei Bielecki wird auch deutlich, daß das Arbeiten mit Auftragsfarben ein eigenes, zum Kompositionssystem des Bleinetzes in Kontrast tretendes Gestaltungselement geworden ist. Während Bielecki und Joachim Klos noch schwarze Schraffuren auf das farbige Glas legen bzw. einzelne Bleirippen und Lötstellen künstlich verdicken, überzieht Meistermann seine Glasflächen mit einem ganzen System aufgemalter geometrischer Linien und geht somit eine Art Symbiose zwischen Glasfenster und Handzeichnung ein.

Die Aachener Glasmalerin Maria Katzgrau trägt in ihrer Komposition von 1965 nicht nur die Schwarzzeichnung, sondern auch ein Großteil der Farben selbst auf die Glasplatte auf. Noch einen Schritt weiter geht Fritz Winter in seiner abstrakten Komposition von 1957, die zunächst farbige Gläser mit und ohne Bleiruten zusammensetzt, dann farbige und schwarze Flächen mittels Auftragsfarben darüberlegt und schließlich ein aufgemaltes Liniengeflecht zum System der Bleiruten in Kontrast setzt. Auf diese Weise vermag Fritz Winter die Gestaltungsprinzipien der abstrakten Nachkriegsmalerei im Medium des Glasfensters anzuwenden, ohne daß dabei die Transparenz und Leuchtkraft durch eine neue Technik verlorengeht.

Die verschiedenen Richtungen und Techniken der jüngeren Glasmalerei verdeutlichen neben dem teils aufgemalten, teils aus farbigen Steinen zusammengesetzten Lamm von Daan Wildschut und der Fensterrose von Robert Sowers, die sich wieder rein auf die Wirkung klarer,

farbiger Glasscheiben beschränkt und eine reiche Vielfalt gedämpft leuchtender Farben und quellender Formen entwickelt, auch die beiden Arbeiten der Isländer Helgadottir und Nina Tryggvadottir – eine kleinteilige, fast miniaturhafte Farbkomposition, in deren Mitte eine Kreuzform erscheint bzw. zwei mit grauer und roter Farbe bemalte Gläser – sowie schließlich die Arbeiten von Cesarina Seppi und John Baker. Hier werden die einzelnen Scheiben mehr oder weniger kräftig von einer verschattenden Farbschicht überzogen und zu den Rändern hin stark verdickt, so daß das vergrößerte gegenständliche Motiv erst aus der Fernsicht zum Tragen kommt und eine den Glasbetonfenstern vergleichbare Wirkung erzielt wird.

Auch die Technik der Glasbetonfenster selbst ist durch mehrere Beispiele in der Sammlung vertreten. Die Vielfalt der Anwendung demonstrieren Pierre Soulages mit einem nur aus blauen und weißen, klaren und blasenförmigen Gläsern entwickelten Fenster und Helmut Lander mit einer aus Rot- und Weißkontrasten aufgebauten Komposition. Während Lander und Soulages auch der schwarzen Negativfläche größeren Spielraum geben, bildet Raoul Ubacs Glasbetonfenster eine geschlossene, einheitliche Leuchtfläche, in der sich eine horizontal angeordnete Komposition in gedämpften, gebrochenen Farbtönen heraushebt. Weitere Beispiele sind eine aus farbigen Glasbrocken hergestellte Komposition Fritz Oidtmanns, eine Arbeit von Buschulte, deren gegenständliche Thematik (Rock und Würfel) auch in der groben Technik des Glasbetons sichtbar wird, sowie eine kleinteilige, buntfarbige Komposition von Paul Reynard. Besonderes Interesse beansprucht auch das Glasbetonfenster von Victor Vasarely, das Strukturmerkmale der Op-Art, wie die perspektivische Verschränkung verschiedener geometrischer Körper (Kreise, Quadrate, Rauten) oder die Reduktion auf die reinen Schwarz-Weiß-Kontraste ins Medium der Glasmalerei überträgt.

Den Schlußpunkt unter die Glasfenstersammlung setzt ein großes Detail aus der Südwandverglasung der Aldenhovener St. Marienkirche von Ludwig Schaffrath (1959). Der international bekannte Glasmaler, ein Schüler von Wendling, schuf hier einen Fensterzyklus, der aus fast monochromen, leicht changierenden Grautönen aufgebaut ist. Dieser differenzierten Farbigkeit antwortet ein reiches System aus verdichteten Liniengeflechten, gebündelten, vertikalen Formstrukturen und großen, breit gelagerten Lichtflächen. Schaffrath kehrt auf diese Weise zu jenem konstruktiven Prinzip der Glasfenstergestaltung zurück, das der Tektonik des gebauten Raumes ein Äquivalent setzt, eine Verbindung von Innen- und Außenraum schafft und gleichzeitig den Formenreichtum der neuesten Kunstartentwicklung einbezieht.

Da zu der Stiftung Ludwig auch 8 originale Bleinetze aus dem Kölner Dom (13. Jahrhundert) gehören und da sich

in den Sammlungen des Suermondt-Ludwig-Museums weiterhin eine größere Anzahl von Scheiben des 14. – 17. Jahrhunderts befinden (einschließlich der von der Fa. Oidtmann ausgeliehenen zwei Kopien von Chartreser Fenstern), ist den Besuchern des Museums eine hervorragende Möglichkeit gegeben, einen Einblick in die historische Entwicklung der Glasmalerei vom Mittelalter bis in unsere heutige Zeit zu gewinnen. A.C.O.



97 Sakrament der Ehe, 1935/36

Peter Hecker (\* 1884 Tünlich, † 1971 Köln)

Alsdorf-Schaufenberg. – H 86 cm, B 75 cm. – Aus der Werkstatt Dr. H. Oidtmann, Linnich. – KK 1018.



98 Ornament Scheibe, 1911

Johan Thorn-Prikker (\* 1868 Den Haag, † 1932 Köln)

Rechtes Querschiffenfenster der Dreikönigenkirche Neuss.  
– D 53 cm. – Aus der Werkstatt Derix, Kevelaer. –  
KK 1011. – Lit.: J. Geller, Zur Entstehung der Thorn-Prikker-Fenster in Dreikönigen in Neuss, in: Rheinischer Almanach 1954, S. 96 ff. – H. Richter, Die Glasfenster von Jan Thorn-Prikker in St. Dreikönige, in: Neusser Jahrbuch, 1961, S. 19 f.

99 Fensterdetail, 1911

Johan Thorn-Prikker

Dreikönigenkirche Neuss. – H. 53 cm, B 66 cm. – Aus der Werkstatt Derix. – KK 1012.



100 Fensterdetail (Taube und Kreuz), 1914/21

Johan Thorn-Prikker

Liebfrauenkirche, Krefeld. – H 96 cm, B 69 cm. – Aus der Werkstatt Derix. – KK 1013. – Ausst.: »100 Jahre Glasmalerei Derix«, Kevelaer 1966, Kat. Nr. 48. – Kartons im Museum Krefeld (vgl. P. Wember, J. Thorn-Prikker, Krefeld 1966, Kat. Nr. 17).



101 Fensterdetail (Kreuz), 1931 ▷

Johan Thorn-Prikker

Landeskapelle Fischbach. – H 80 cm, B 46 cm. – Aus der Werkstatt Derix. – KK 1016. – Kartons zur Originalausführung im Museum Krefeld (P. Wember, J. Thorn-Prikker, Krefeld 1966, Kat. Nr. 305; A. Hoff, J. Thorn-Prikker, Recklinghausen 1958, Abb. S. 53).

102 Fensterdetail (Fische), 1928/32

Johan Thorn-Prikker

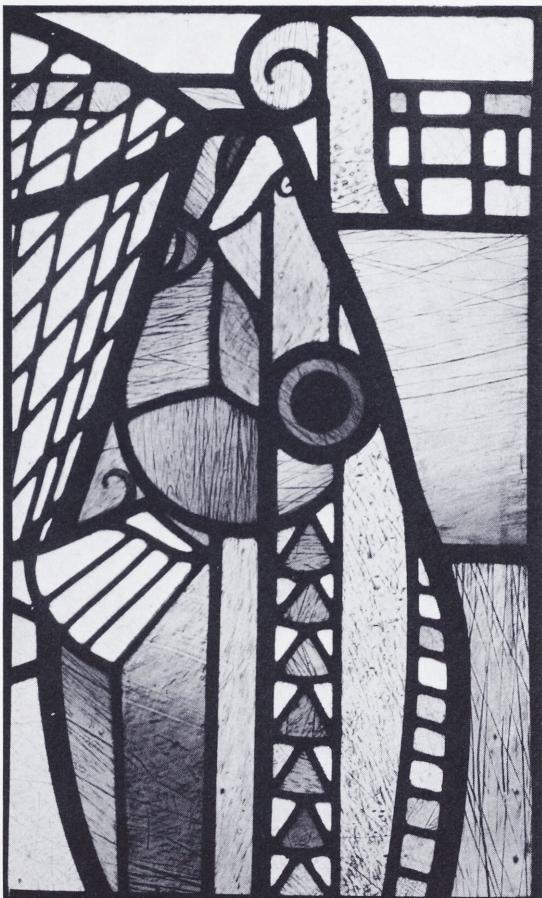
St. Georg, Köln. – H 73 cm, B 48 cm. – Aus der Werkstatt Derix. – KK 1015. – Ausst.: »100 Jahre Glasmalerei Derix«, Kevelaer 1966. – »Zauber des Lichts«, Recklinghausen 1967, Kat. Nr. 193, Abb. – Lit.: P. Wember, J. Thorn-Prikker, Krefeld 1966, Farabb. der kompletten Musterscheibe S. 199, Kat. F 19; Karton Nr. 162 (beide im Museum Krefeld).

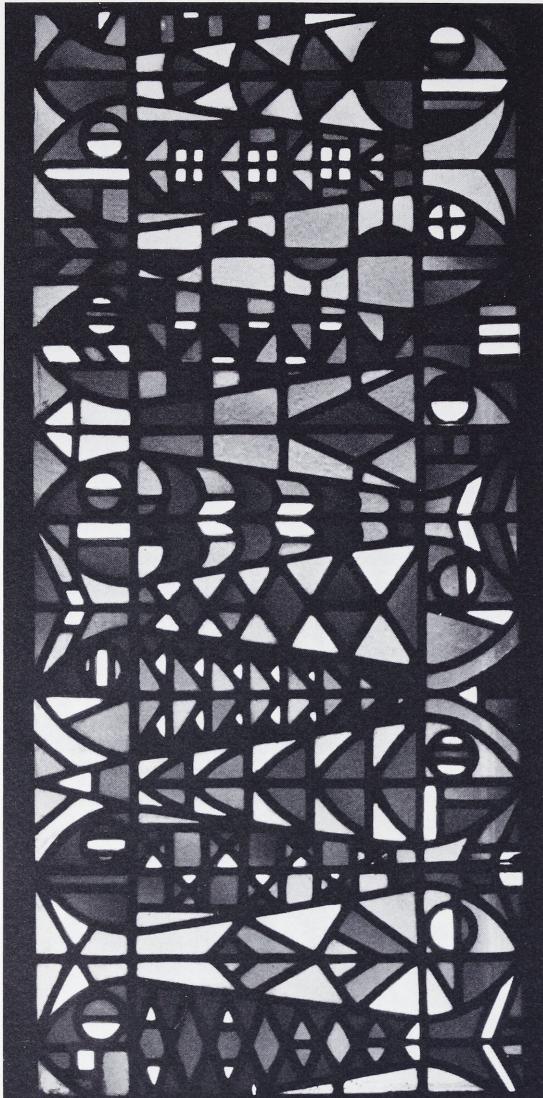


103 Fensterdetail (Fischreuse), 1936/1941 ▷

Heinrich Campendonk (\* 1889 Krefeld, † 1957 Amsterdam)

Taufkapelle Maria im Grünen, Hamburg-Blankenese. – H 56 cm, B 34 cm. – Aus der Werkstatt Derix. – KK 1017. – Lit.: Matthias T. Engels, Campendonk als Glasmaler, Krefeld 1966, Abb. S. 49, Kat. Nr. 67 (Doublette im Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld).





104 Fischfenster, 1928

Anton Wendling (\* 1891 Mönchengladbach, † 1965 Münsterlingen)

H 93 cm, B 44 cm. – Aus der Werkstatt Derix. – KK 1014.



105 4 Evangelistsymbole, um 1934/35

Anton Wendling

Kathedrale Echternach. – H 27 cm, B 27 cm. – Aus der Werkstatt Derix. – KK 1019. – Ausst.: »A. Wendling«, Reiffmuseum der RWTH Aachen 1965. – Lit.: Das Münster, 2, 1948/49, Abb. S. 40, 41.



106 Ornamentfenster, 1937

Anton Wendling

H 82 cm, B 72 cm. – Aus der Werkstatt Oidtmann. – KK 1020.

107 Christusfisch (Ausschnitt), 1954

Anton Wendling

Taufkapelle St. Sebastian Aachen. – H 223 cm, B 290 cm.  
– Aus der Werkstatt Oidtmann. – KK 1026. – Ausst.: »Die  
neue Kirche«, Köln 1956, Kat. Abb. 378. – Lit.: Jahrbuch  
für christliche Kunst, 1954, Abb. S. 7-9. – Rhein. Bilder-  
buch – 100 Jahre Rhein. Glasmalerei, Neuss 1959, S. 73,  
Abb. 56. – L. Schreyer, A. Wendling, Recklinghausen  
1962, S. 11, Abb. S. 35. – V. Beyer, Offenbarung der Farbe,  
Ettal 1963, S. 72/73, Farbtaf. S. 60.





108 Engel, 1956-59

Anton Wendling

Weltfriedenskirche Hiroshima. – H 32 cm, B 92 cm. – Aus der Werkstatt Derix. – KK 1029. – Entwurf vor 1950 für eine Kirche in den USA (Mittlg. L. Schaffrath). – Ausst.: »A. Wendling«, Reiffmuseum der RWTH Aachen 1965.



110 Kreuzigung, 1954

Ernst Jansen-Winkel (\* 1904 Mönchengladbach, lebt in Mönchengladbach)

Chorfensterrosette Abtei Kornelimünster. – D 55 cm. – Aus der Werkstatt Oidtmann. – KK 1023. – Lit: Victor Beyer, Offenbarung der Farbe, Ettal 1963, S. 71, Farbtaf. S. 57.



109 Petrus, 1957

Anton Wendling

Propsteikirche Jülich. – H 144 cm, B 95 cm. – Aus der Werkstatt Oidtmann. – KK 1038.



111 Verkündigung, 1954

Ernst Jansen-Winkel

D 55 cm. – Aus der Werkstatt Oidtmann. – KK 1024.



112 Das Sündenhemdchen, 1954

Wilhelm Rupprecht (\* 1886 Stadtprozelten, † 1963 Fürstenfeldbruck)

H 65 cm, B 67 cm. – Aus der Werkstatt Oidtmann. – KK 1025.



114 Fische, 1954

Hubert Spierling (\* 1925 Menden-Bösperde, lebt in Krefeld)

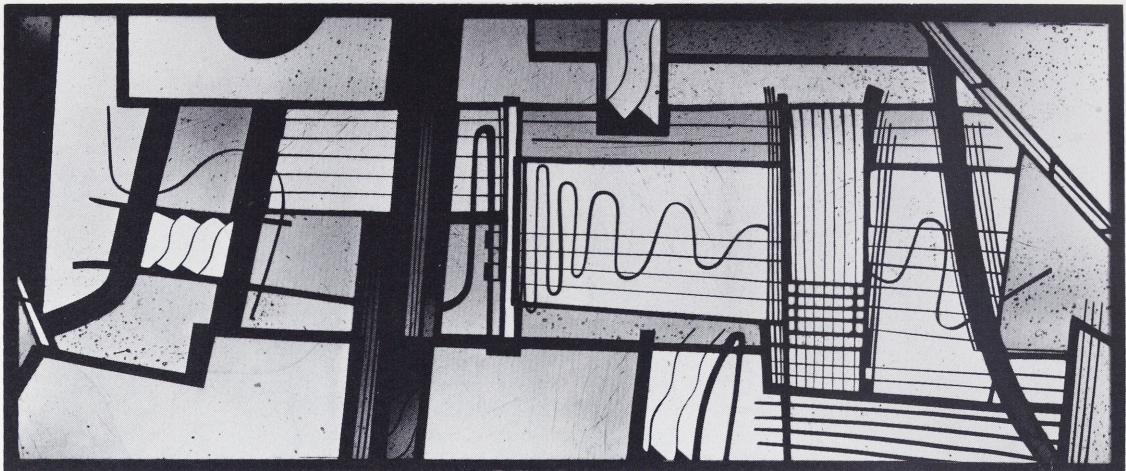
Kath. Kirche Wattenscheid. – H 175 cm, B 76 cm. – Aus der Werkstatt Oidtmann. – KK 1022.

113 Mutter mit Kind, um 1957

Aenne Schneider-Lang (\* 1925 Aachen, lebt in Landau)

Ø 48 cm. – Aus der Werkstatt Oidtmann. – KK 1021.





115 Komposition, 1957

Georg Meistermann (\* 1911 Solingen, lebt in Köln)

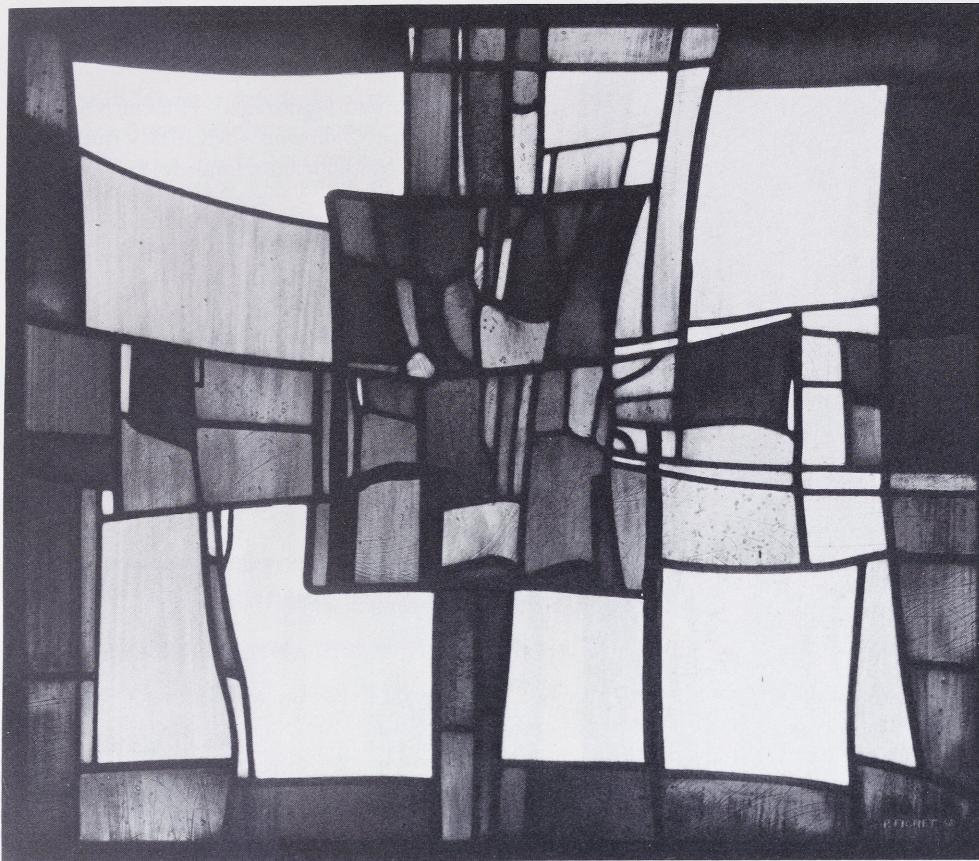
H 67 cm, B 160 cm. – Aus der Werkstatt Oidtmann. – KK 1030. – Ausst.: »100 Jahre Glasmalerei Oidtmann«, Linnich 1957. – Lit.: Rhein. Bilderbuch – 100 Jahre Rhein. Glasmalerei, Neuss 1959, Farbtafel 35.

116 Ölberg, 1957

John Baker (\* 1916 England, lebt in Cranbrook)

H 72 cm, B 141 cm. – Aus der Werkstatt Oidtmann. – KK 1032. – Ausst.: »100 Jahre Glasmalerei Oidtmann«, Linnich 1957. – Lit.: Rhein. Bilderbuch – 100 Jahre Rhein. Glasmalerei, Neuss 1959, Abb. 118. – E. G. Grimme, Glasfenster der Gegenwart, in: Aachener Kunstblätter Nr. 33 1966, Abb. S. 117.





117 Le Sacre Coeur, 1957/58

Pierre Fichet (\* 1927 Paris, lebt in Maisons-Lafitte)

H 72 cm, B 84 cm. – Aus der Werkstatt Oidtmann. – KK 1031. – Ausst.: »100 Jahre Glasmalerei Oidtmann«, Linnich 1957. – Lit.: Rhein. Bilderbuch – 100 Jahre Rhein. Glasmalerei, Neuss 1959, Abb. 29. – E. G. Grimm, Glasfenster der Gegenwart, in: Aachener Kunstblätter Nr. 33 1966, Abb. S. 119. – Kunstkalender »Im Licht«, April 1972, Kiefel-Verlag Wuppertal.



118 Paradiesvogel, 1957



Joachim Klos (\* 1931 Weida, lebt in Mönchengladbach)

H 112 cm, B 112 cm. – Aus der Werkstatt Oidtmann. – KK 1035. – Ausst.: »100 Jahre Glasmalerei Oidtmann«, Linnich 1957. – Kunstkalender »Im Licht«, Juli 1972, Kiefel-Verlag Wuppertal. – Lit.: Bunte Scheiben, hrsg. von Ingeborg Kiefel, Wuppertal 1977, Farbtaf. S. 85.



119 Mariensymbol, 1957

Cesolina Seppi (\* 1919 Trient, lebt in Trient)

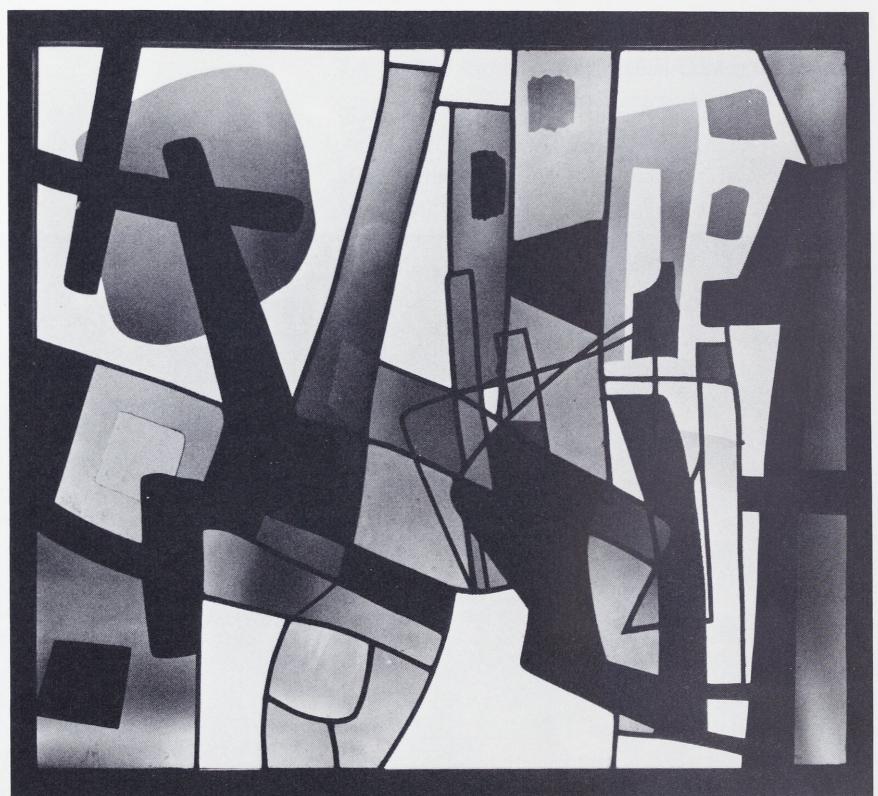
Madonna dell'Aiuto, Segonzano. – H 11 cm, B 65 cm. – Aus der Werkstatt Oidtmann. – KK 1033. – Ausst.: »100 Jahre Glasmalerei Oidtmann«, Linnich 1957.



120 Komposition, 1957

Fritz Winter (\* 1905 Altenböggie, lebt in Diessen)

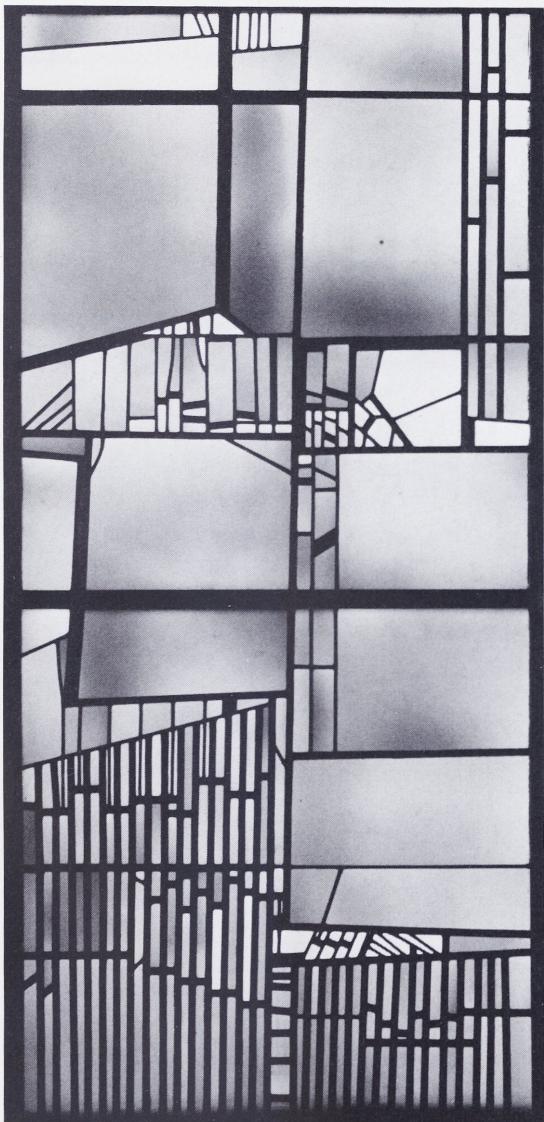
H 135 cm, B 151 cm. – Aus der Werkstatt Oidtmann. – KK 1036. – Ausst.: »100 Jahre Glasmalerei Oidtmann«, Linnich 1957. – Lit.: Rhein. Bilderbuch – 100 Jahre Rhein. Glasmalerei, Neuss 1959, Abb. 112. – E. G. Grimme, Glasfenster der Gegenwart, in: Aachener Kunstblätter, Nr. 33, 1966, Abb. S. 119.



121 Engel, 1957

Kurt Bielecki (\* 1922 Leipzig, lebt in São Paolo)

H 100 cm, B 161 cm. – Aus der Werkstatt Oidtmann. – KK 1034. – Ausst.: »100 Jahre Glasmalerei Oidtmann«, Linnich 1957. – Lit.: Rhein. Bilderbuch – 100 Jahre Rhein. Glasmalerei, Neuss 1959, Abb. 27. – E. G. Grimme, Glasfenster der Gegenwart, in: Aachener Kunstblätter, Nr. 33, 1966, Abb. S. 118.



122 Fensterdetail, 1959

Ludwig Schaffrath (\* 1924 Alsdorf, lebt in Alsdorf)

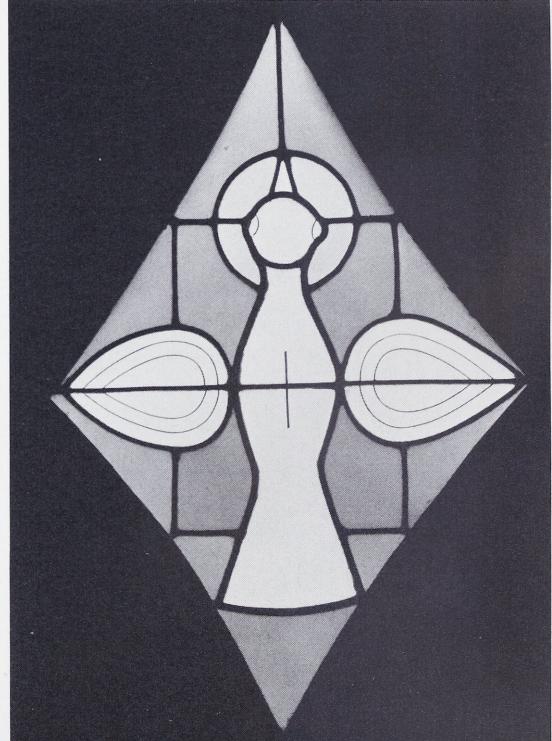
Südwandfenster St. Marien, Aldenhoven. – H 256 cm, B 116 cm. – Aus der Werkstatt Oidtmann. – KK 1037. – Lit.: Ausst. Kat. »Das Glasbild«, Darmstadt 1964, Abb. 20. – L. Schaffrath, Suermondt-Museum Aachen 1966, Abb. O.



123 Apokalyptisches Lamm, 1957

Daan Wildschut (\* 1913 Grave/Holland, lebt in Bünde)

Münster zu Mönchengladbach. – H 157 cm, B 155 cm. –  
Aus der Werkstatt Oidtmann. – KK 1042. – Ausst.: »100  
Jahre Glasmalerei Oidtmann«, Linnich 1957.

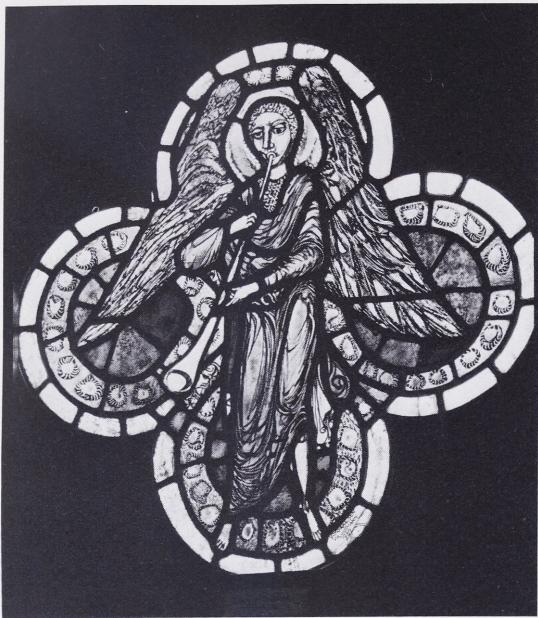


124 Taube des Hl. Geistes, 1960



Ludwig Gies (\* 1887 München, † 1966 in Köln)

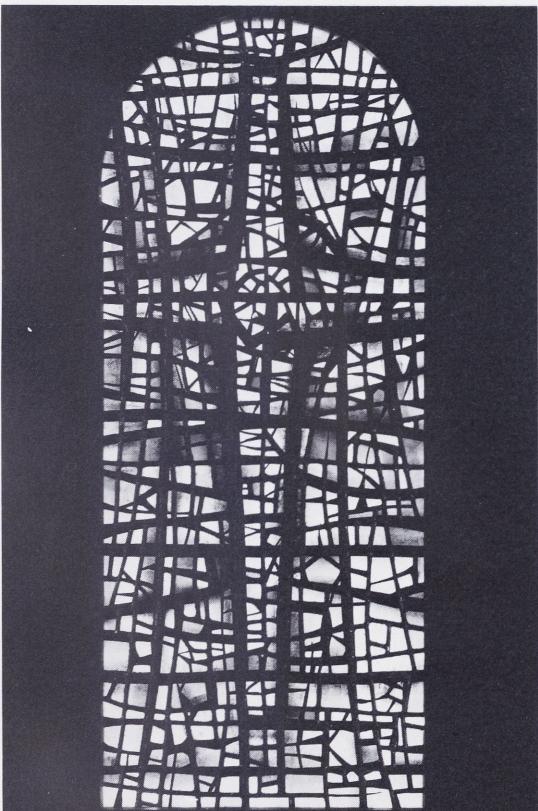
Münsterkirche Essen. – H 78 cm, B 52 cm. – Aus der  
Werkstatt Derix. – KK 1040.



125 Posaunenengel, 1963

Hans von Stockhausen (\* 1920 Trendelburg, lebt in Buoch b. Stuttgart)

H 64 cm, B 64 cm. – Aus der Werkstatt Oidtmann. – KK 1043.



126 Komposition, 1965

Maria Katzgrau (\* 1912 Aachen, lebt in Aachen)

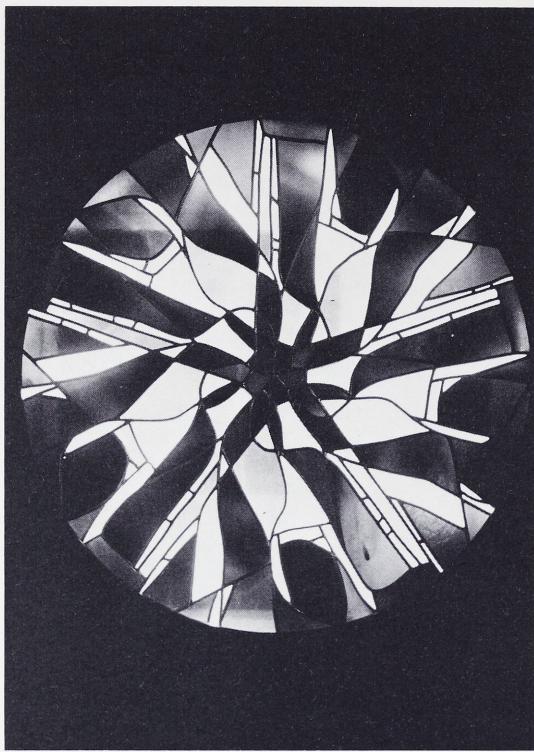
H 91 cm, B 69 cm. – Aus der Werkstatt Oidtmann. – KK 1045.



127 Komposition (Kreuz), 1965

Gerdur Helgadottir (\* 1928 Island, lebt in Bazoches-s.-G.)

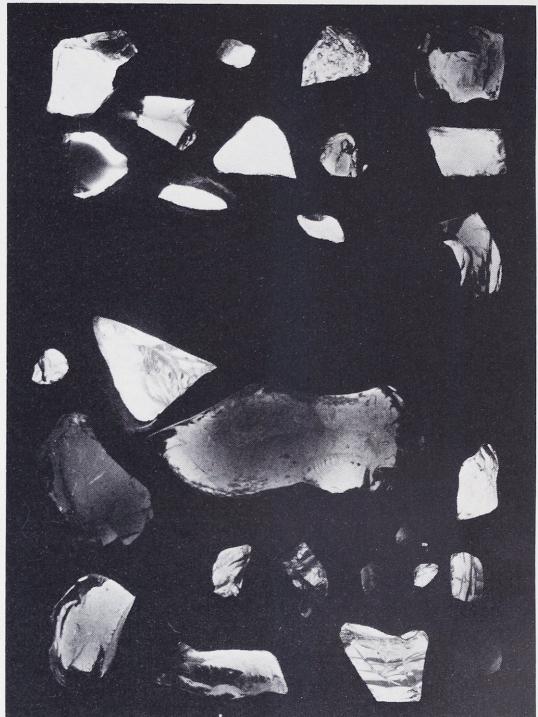
H 102 cm, B 42 cm. – Aus der Werkstatt Oidtmann. – KK 1046. – Kunstkalender »Im Licht«, März 1972, Kiefel-Verlag Wuppertal. – Lit.: Bunte Scheiben, hrsg. von Ingeborg Kiefel, Wuppertal 1977, Farbtaf. S. 45.



128 Fensterrose, 1967

Robert Sowers (\* 1923 Milwaukee, lebt in Brooklyn, N. Y.)

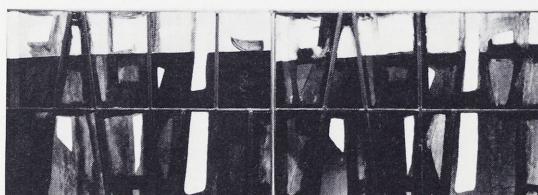
Ø 103 cm. – Aus der Werkstatt Oidtmann. – KK 1049. – Auftragsarbeit für das Suermondt-Museum, Aachen, 1967.



130 Komposition, 1955

Friedrich Oidtmann (\* 1924 Linnich, lebt in Linnich)

Betonglasfenster. – H 65 cm, B 50 cm. – Aus der Werkstatt Oidtmann. – KK 1027.



129 Zwei Fensterscheiben (I Hrauni), 1955

Nina Tryggvadottir (\* 1913 Island, lebt in Paris)

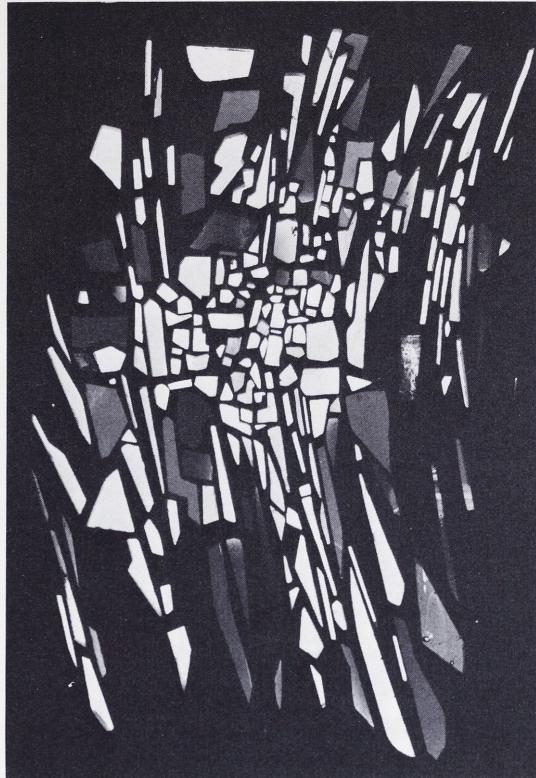
H je 37 cm, B je 52,5 cm. – Aus der Werkstatt Oidtmann. – KK 1050. – Lit.: Rhein. Bilderbuch – 100 Jahre Rhein. Glasmalerei, Neuss 1959, Farbtaf. 14. – Christlicher Kunstkalender, Oktober 1974, Kiefel-Verlag Wuppertal. – Bunte Scheiben, hrg. von Ingeborg Kiefel, Wuppertal 1977, Farbtaf. S. 95. – Vgl. auch Kat. »Das Bild in Glas«, Darmstadt 1979, Nr. 111.



131 Rock und Würfel, 1956

Wilhelm Buschulte (\* 1923 Massen b. Unna, lebt in Unna)

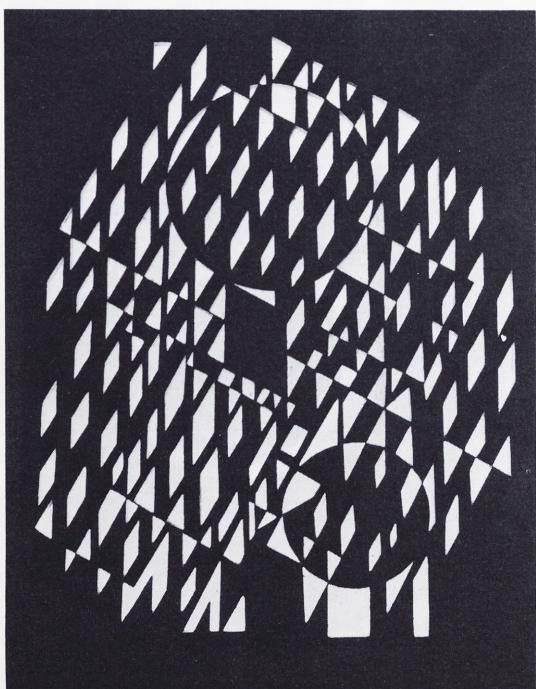
Betonglasfenster. – St. Marien Witten. – H 105 cm, B 58 cm. – Aus der Werkstatt Oidtmann. – KK 1028. – Lit.: Rhein. Bilderbuch – 100 Jahre Rhein. Glasmalerei, Neuss 1959, Farbtafel 25. – E. G. Grimme, Glasfenster der Gegenwart, in: Aachener Kunstblätter, Nr. 33, Farabb. S. 121.



133 Betonglasfenster, 1961

Paul Reynard (\* 1927, lebt in New York)

H 108 cm, B 73 cm. – Aus der Werkstatt Oidtmann. – KK 1042.



132 Betonglasfenster, 1960



Victor Vasarely (\* 1908 Pecs, lebt in Annet-sur-Marne)

H 90 cm, B 74,5 cm. – Aus der Werkstatt Oidtmann. – KK 1039.



134 Betonglasfenster, 1964

Helmut Lander (\* 1924 Weimar, lebt in Darmstadt)

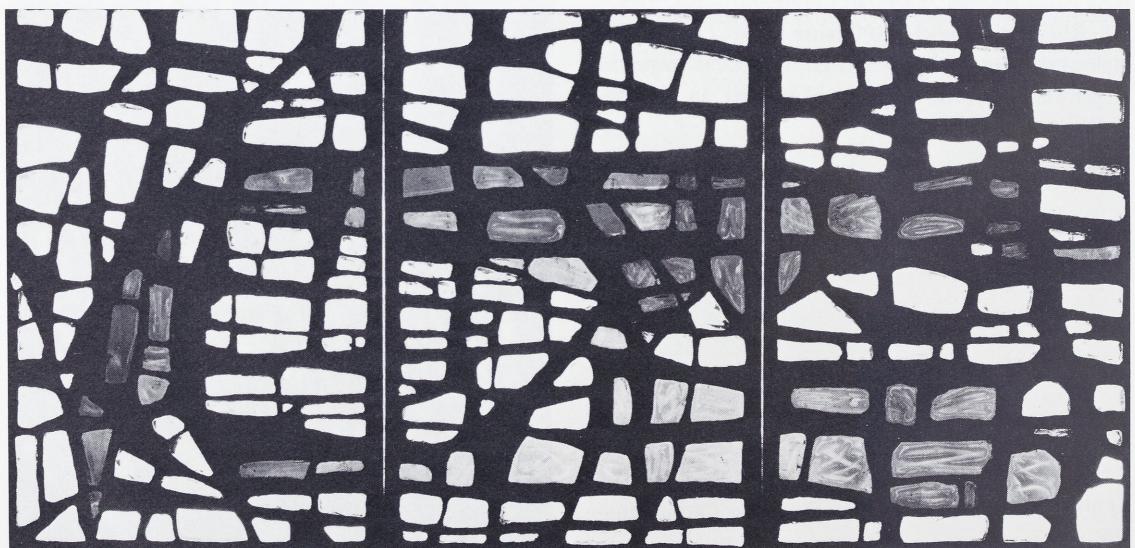
H 158 cm, B 106 cm. – Aus der Werkstatt Oidtmann. – KK 1044.

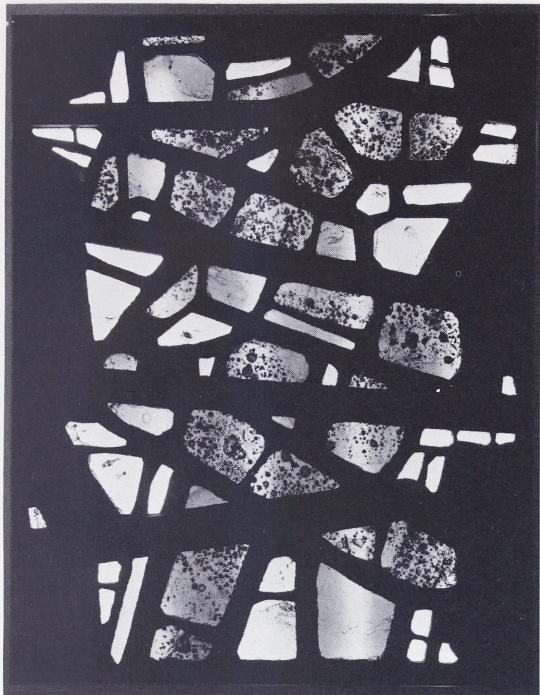


135 Betonglasfenster, 1958

Raoul Ubac (\* 1910 Malmedy, lebt in Dieudonne und Paris)

H 106 cm, B 220 cm. – Aus der Werkstatt Oidtmann. – KK 1047. – Erw. 1964 Galerie Parnass, Wuppertal. – Lit.: Rhein. Bilderbuch – 100 Jahre Rhein. Glasmalerei, Neuss 1959, Abb. 111. – E. G. Grimme, Glasfenster der Gegenwart, in: Aachener Kunstblätter, Nr. 33, 1966, Abb. S. 120.





136 Betonglasfenster, 1965/66

Pierre Soulages (\* 1919 Rodez, lebt in Paris und Sète)

H 160 cm, B 127 cm. – Aus der Werkstatt Oidtmann. – KK 1048. – Auftragsarbeit für das Suermondt-Museum Aachen 1965. – Lit.: E. G. Grimme, in: Aachener Kunstblätter Nr. 34, 1967, Abb. S. 23. – Aachener Nachrichten, 30. 12. 1965.



137 8 Bleinetze

13. Jh., Kölner Dom. – KK 1051.