

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

5. Jahrgang

Juli 1952

Heft 7

EINE SCHENKUNG VON DR. FRITZ THYSSEN
AN DAS BONNER LANDESMUSEUM

(mit 7 Abbildungen)

Der im Februar 1951 in Argentinien im Alter von 77 Jahren verstorbene Großindustrielle und eifrige Kunstsammler Dr. h. c. Fritz Thyssen hat dem Bonner Landesmuseum kurz vor seinem Tode eine bedeutende Schenkung vermacht, die jetzt anlässlich der Wiedereröffnung der gesamten Galerieräume des Museums zur Ausstellung gelangt und damit der Öffentlichkeit bekannt gemacht wird. Es handelt sich um sechs Werke (drei Gemälde und drei Skulpturen), alle mit dem Rheinland zusammenhängend, was für die Auswahl der Schenkung entscheidend war. Fritz Thyssen, der auch in den Vorkriegsjahren zu den besonderen Förderern des Bonner Museums zählte, hat mit dieser Schenkung erneut seine Verbundenheit mit den großen kulturellen Aufgaben des Rheinlandes bezeugen wollen; außerdem ist sie gedacht als Ausdruck des Dankes an das Museum für die erfolgreiche Betreuung eines wesentlichen Teiles seiner Kunstsammlungen während der Kriegs- und Nachkriegsjahre. Die Bedeutung der Schenkung rechtfertigt es, an dieser Stelle kurz auf die einzelnen Werke einzugehen.

Romanisches Bronzekreuz mit Kruzifixus (Abb. 1—2)

Das stattliche Kreuz von 40,8 cm Höhe und 30,7 cm Breite zeigt die Form der *crux oblonga* mit rechteckig verbreiterten Balkenenden und zum Quadrat erweiterten Schnittpunkt der Kreuzbalken. Der Vertikalbalken ist im unteren Teil gebrochen und derb geflickt durch Aufnieten eines modernen Bronzestreifens, der unten in einen Zapfen zum Aufstecken des Kreuzes endet. Die Vorderseite trägt die plastische Gestalt des Gekreuzigten (Höhe 22,5 cm, Spannweite der Arme 20,6 cm); die Augen sind im Tode geschlossen, die Wundmale durch dreigeteilte Blutstrahlen markiert. Über Christus erscheint in selbständig gegossenem und aufgenietetem Relief die *Dextera Dei*, auf den Enden des horizontalen Kreuzbalkens finden wir in gleicher

Technik die auf romanischen Altar- bzw. Vortragekreuzen selten auftretenden Bilder von Sonne und Mond. In starkem Relief ist auch das Matthäussymbol ausgeführt, das dem unteren Ende des Vertikalbalkens aufgeheftet ist. Die Rückseite zeigt auf der Kreuzmitte, wiederum in Relief, das nimbierte Lamm Gottes mit dem Kreuzstab, ihm zugeordnet auf den Balkenenden in Gravierung die vier Evangelistensymbole. Vorder- und Rückseite des Kreuzes sowie alle plastischen Teile sind mit starker Feuervergoldung versehen, die sich zum überwiegenden Teil erhalten hat und die Kostbarkeit der Arbeit unterstreicht.

Das Auftreten des Matthäussymbols auf beiden Seiten des Kreuzes beweist, daß dieses jetzt nicht mehr seine ursprüngliche Form zeigt. Andererseits sind alle plastischen Arbeiten des Kreuzes und auch die Gravierungen stilistisch durchaus einheitlich — obwohl der Kruzifixus für das Kreuz etwas zu groß erscheinen möchte —, die vorgenommene Änderung muß also ausgeführt sein, bevor das Kreuz die Werkstatt verließ. Die Erklärung erhalten wir durch die Feststellung, daß die Balkenenden der Rückseite mit den Gravierungen zum Teil nie vergoldet waren und durch alte, heute meist nicht benutzte Nietlöcher stark beschädigt sind. Daraus ergibt sich der Schluß, daß man die zunächst vorgenommene Ausführung der Evangelistensymbole in Gravierung als ungenügend (gegenüber dem plastischen Gotteslamm der Mitte) verwarf und durch Reliefs ersetzte, von denen sich nur das heute auf der Vorderseite angebrachte Matthäussymbol erhalten hat. Die Öffnungen in den Flügeln des Engels passen genau auf die Nietlöcher der Rückseite. Daß das Kreuz einmal schwer beschädigt wurde, beweist der gebrochene untere Balken. Vermutlich ging damals ein Teil des plastischen Schmuckes verloren; bei der wenig pietätvollen Wiederherstellung übernahm man, unter Vernachlässigung der Rückseite, das Matthäussymbol auf die Vorderseite, vielleicht an Stelle eines verloren gegangenen Reliefs des auferstehenden Adam.

Die Modellierung des Christuskörpers sowie der Reliefs ist kraftvoll und betont auf plastische Wirkung abgestellt, was sich namentlich im Lententuch mit seinen starken Faltenwülsten ausspricht. Die Figuren sind gedrunen und wenig bewegt, die rechte Hüfte des Gekreuzigten ladet nur unmerklich aus. Der Künstler liebt den beherrschten Ausdruck, das Maßvolle, dabei zeigt er eine Vorliebe für schmückende Gewandsäume, die, wie alle Einzelheiten dieses über den Durchschnitt erheblich hinausragenden Werkes, mit großer Sorgfalt ausgeführt sind. Es ist der plastische Stil der Mitte des 12. Jahrhunderts und im besonderen seine rheinische Ausprägung, die uns hier entgegentritt. Beziehungen zur Maaskunst der ersten Jahrhunderthälfte sind unverkennbar, die stärkere Verhärtung der Formen spricht aber für die Mitte des Jahrhunderts und für Entstehung im Rheinland. Dazu paßt das, was sich über die Provenienz des Kreuzes feststellen ließ. Es befand sich bis etwa 1930 in der Sammlung des Barons von Liebig in Schloß Gondorf an der unteren Mosel. Die umfangreiche Sammlung Liebig wurde vor dem ersten Weltkrieg so gut wie ausschließlich in der dortigen Gegend zusammengebracht, so daß auch für das Kreuz eine Herkunft von der Mosel oder der südlichen Eifel wahrscheinlich gemacht ist.

Maria als Tempeljungfrau (Abb. 3)

Lindenholz, mit geringen Resten alter Fassung. Vollrund geschnitzt, jedoch im Kern von unten her bis ungefähr in Gürtelhöhe ausgehöhlt. Höhe 71 cm.

Die Dargestellte, eine ungewöhnlich schlanke, kräftig ausschwingende Gestalt, hält mit abgespreizten Ellenbogen die Hände vor der Brust gefaltet, den Blick auf den Beschauer gerichtet. Sie trägt keinen Mantel, sondern nur ein lang herabfallendes, an den Ärmeln eng anliegendes Gewand, dessen Saum sich am Boden staut. Von dem reich verzierten Gürtel hängt das Ende in dekorativer Betonung vorne bis zu den Knien herab. Das Haar fällt in offenen Wellen über den Rücken, oberhalb der verdeckten Ohren von einem Reif oder Band zusammengehalten. — Es ist dies in allen Einzelzügen der ikonographische Typus der jugendlichen, mit dem Ährenkleid geschmückten Maria als Tempeljungfrau, wie er in zahlreichen Repliken und Abwandlungen nach einem verlorenen, seit dem 14. Jahrhundert im Mailänder Dom bezeugten Gnadenbild bekannt geworden ist. Allerdings fehlen unserer Plastik die augenfälligsten Merkmale dieses Andachtsbildes: die über das Gewand verstreuten Ähren und der vom Saum des Halsausschnittes ausgehende Kranz flammender Strahlen. Da sich indessen von der ursprünglichen Fassung des Gewandes fast nur der Kreidegrund erhalten hat, ist es sehr wohl denkbar, daß die Ähren und der Strahlenkranz ursprünglich vorhanden waren und mit der Fassung verloren gingen, abgesehen davon, daß es nicht ganz gesichert ist, ob dem Mailänder Marienbild die Ähren und der Strahlenkranz von Anfang an zugehörten, so wie sie auch gelegentlich im 15. Jahrhundert bei Mariendarstellungen fehlen, die sicher auf das Mailänder Vorbild zurückgehen. Irgend eine weibliche Heilige des gleichen Typus ist nicht bekannt, andererseits ist die Übereinstimmung mit dem aus den zahlreichen Wiederholungen klar zu erschließenden Urbild in Mailand so schlagend, daß wir unsere Plastik trotz des (heute) fehlenden Ähren- und Strahlenattributes den Darstellungen der Tempeljungfrau im Ährenkleid zurechnen dürfen.

Ihre stilistische Haltung erscheint so eindeutig, daß an einer Entstehung in der Mitte des 14. Jahrhunderts nicht zu zweifeln ist, auch wenn man sich als grundsätzlichen Einwand vor Augen hält, daß bei den abgeleiteten Wiederholungen eines Andachtsbildes wesentliche Züge von dem Vorbild übernommen werden. Mit dieser Datierung aber gewinnt die Figur besondere Bedeutung als älteste der bisher bekannten Repliken des Mailänder Bildtypus, die sonst erst nach 1400 einsetzen. Bezeichnenderweise ist die früheste Wiederholung eine Plastik, war doch auch das Mailänder Marienbild in seiner ältesten Form eine — „ex partibus Germaniae“ gestiftete und von den Deutschen Mailands besonders verehrte — Silberstatue, die erst nach ihrer Zerstörung auf Grund eines Beschlusses vom Jahre 1465 durch ein Tafelgemälde und dann wiederum durch eine Marmorplastik ersetzt wurde. Auf die an diese Zusammenhänge sich knüpfenden weitschichtigen Fragen, die auch für das Mailänder Vorbild neue Gesichtspunkte ergeben, kann hier nicht eingegangen werden.

Für die Lokalisierung der Figur sind keine Anhaltspunkte durch eine gesicherte Provenienz gegeben. Wenn auch das Hauptverbreitungsgebiet der Maria im Ähren-

kleid in Süddeutschland und Österreich liegt, so hat dieses Andachtsbild doch auch bis in die Niederlande und nach Norddeutschland (und darüber hinaus bis nach England und nach Skandinavien) Verbreitung gefunden. Kölnisch, wie unsere Plastik angesprochen wurde, ist sie offensichtlich nicht, doch dürfte sie im rheinisch-westfälischen Raum beheimatet sein.

Stehende Maria (?), in einem Buche lesend (Abb. 4)

Lindenholz, vollrund geschnitzt. Bis auf die nur oberflächlich ausgearbeitete Rückseite ist die Figur gefaßt, doch handelt es sich hierbei in wesentlichen Teilen um eine sorgfältige Erneuerung aus dem vorigen Jahrhundert. Höhe 32,5 cm.

Die Zugehörigkeit der zierlichen Arbeit zu einer Gruppe teils kleinformatiger Kölner Plastiken aus der Zeit zwischen 1460 und 1480 ist eindeutig. Schwierigkeiten bereitet dagegen die ikonographische Deutung. Das einzige Attribut der jugendlichen, in einen weiten Mantel ganz eingehüllten Gestalt, deren Haar ohne Kopftuch, Krone oder Diadem in Locken herabfällt, ist das mit beiden Händen gehaltene aufgeschlagene Buch. Weibliche Heilige, denen neben ihrem eigentlichen Attribut ein Buch beigegeben ist, sind zahlreich. Meist wird das Buch von ihnen zwar nur beiläufig mit einer Hand gehalten, doch gibt es auch Beispiele dafür, daß die Heiligen (Katharina, Barbara, Agnes u. a.), wie im vorliegenden Falle, mit Hingabe in dem geöffneten Buch lesen. Immer aber läßt auch bei solchen Wiedergaben das seitlich oder zu Füßen der Heiligen angebrachte Attribut keinen Zweifel über die Dargestellte. Da unser Figürchen, wie die Rückseite deutlich macht, offenbar in einem kleinen Schrein aufgestellt war, wäre es denkbar, daß dieser ein isoliert geschnitztes oder auch nur gemaltes Attribut enthalten habe, das die Dargestellte als Heilige auswies.

Die Stille und Besinnlichkeit, die über die jugendlich anmutige Erscheinung ausgebreitet sind, lassen jedoch auch an eine andere Deutungsmöglichkeit denken: ist hier die jugendliche Maria dargestellt, wie sie sich durch das Studium der Gesetzeschriften und der messianischen Weissagungen auf ihre spätere hohe Bestimmung vorbereitet? In den apokryphen Berichten über das Jugendleben Mariens, die dem Mittelalter durchaus geläufig waren, wird hiervon eingehend erzählt. Nach der Legende fand diese Belehrung während des Aufenthaltes der Jungfrau Maria im Tempel statt. So ansprechend dieses Thema erscheinen muß, bei den mittelalterlichen Künstlern begegnet es anscheinend nur in Verschmelzung mit althergebrachten Darstellungen aus dem Marienleben (z. B. bei Verkündigungen, in denen Maria gelegentlich stehend das Buch in Händen hält) oder wenigstens unter Hinzufügung bestimmter marianischer Symbole. Der reifste Kupferstich des „Meisters der Spielkarten“ zeigt eine jugendliche, stehende Maria mit lang herabfallendem Haar, in einen weiten Mantel gehüllt und in dem aufgeschlagenen Buche lesend (G. 7), ganz in der Auffassung unserer Plastik, nur bereichert durch einen Strahlenkranz und die unter den Füßen Mariens sich windende Paradiesschlange. Der Meister ES bringt zweimal die gleiche Darstellung (L. 59 u. L. 63), wobei an die Stelle der Schlange die Mondsichel

tritt. Das Thema unserer Plastik war also — mit Sicherheit auf Maria bestimmt — im 15. Jahrhundert bekannt, und zwar an so zentralem künstlerischem Ort, wie ihn die damals am Oberrhein aufblühende Vervielfältigungskunst darstellte, daß es eigentlich fruchtbar werden *mußte*. Ein Strahlenkranz zur eindeutigen Bestimmung auf Maria könnte bei unserer Plastik in dem zu ergänzenden Schrein angebracht gewesen sein. Hingewiesen sei auch auf das 1415 entstandene Gebetbuch der Herzogin Maria von Geldern in der Berliner Staatsbibliothek (ms. germ. quart. 42) mit einer Miniatur der in höfische Tracht gekleideten, in einem Garten stehenden Maria, die in einem mit beiden Händen gehaltenen Buche liest, während über ihr ganz klein Gottvater und die Taube erscheinen. Es dürfte sich lohnen, das hier nur gestreifte Motiv der lesenden Maria, das offensichtlich am Rhein und in den Niederlanden besonders beliebt gewesen ist, in größerem Zusammenhang zu behandeln.

Nachfolger Stefan Lochners, Anbetung der Könige (Abb. 7)

Eichenholz. Höhe 78 cm, Breite 42 cm; die Malfläche ringsum etwa 1 cm kleiner. Die auf ungemustertem Goldgrund gemalte Tafel stammt von einem Nachfolger Lochners aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. Mit dem „Meister des Heisterbacher Altars“ zeigt dieser wohl manche Berührung, ist aber doch als eigene, weniger bedeutende Persönlichkeit anzusehen. Nach ihrem Stil und nach den Maßen gehört die Tafel zu einem wahrscheinlich aus St. Andreas in Köln stammenden Altarwerk mit Darstellungen aus dem Leben Christi und Mariä, von dem Teile in den Museen von Köln, Nürnberg, Schleißheim und Wiesbaden sowie im Kunsthandel nachweisbar sind (Thieme-Becker, XXXVII, S. 149). Das Format der Tafeln bedingt eine Zusammendrängung der Szenen, die sich vielfach ungünstig auswirkt, aber zugleich der etwas altertümlichen Kompositionsweise des Künstlers zu entsprechen scheint. Der Figurentyp ist gestreckter als bei Lochner und seinem engeren Werkstattkreis, die Modellierung flächiger. Im Zeichnerischen stoßen wir auf manche Schwächen. Lochnerisch ist die etwas weiche malerische Auffassung mit der auf Blau, Grün und verschieden gestuftes Rot abgestellten Farbenskala, desgleichen die Freude an Beiwerk und Schmuck, die mit besonderer Liebe ausgeführt sind.

Derick Baegert, Maria mit dem Kinde, vor einer Landschaft thronend (Abb. 5)

Eichenholz. Bis auf den Brokatvorhang gut erhalten. Höhe 96 cm, Breite 73 cm. Das Bild zeigt eine reizvolle Fassung des in der Spätgotik beliebten Themas der in einer Landschaft sitzenden Gottesmutter mit dem Kinde. In repräsentativer Haltung thront sie vor einem bis zum oberen Bildrand reichenden Baldachin, dessen Brokatstoff über einer dicht mit Gras und Kräutern bewachsenen Steinbank liegt, so daß gleichsam ein kleiner hortus conclusus um die Madonna abgegrenzt wird. Der ziemlich tief gelegte Horizont erlaubt die Ausbreitung eines reichen Landschaftsbildes im Hintergrund. Den linken Ausschnitt beherrscht ein ummauerter Klosterbezirk, von dessen Tor Josef auf Maria zuschreitet, rechts erscheint eine Landschaftsidylle mit einem Flußlauf und einer befestigten Stadt am Fuße eines Berges. Maria,

die dem Kinde die Brust reicht, zeigt in der Anmut ihrer Formen mit dem vollen, von seidig schimmernden Haarwellen umspielten Gesicht und in der Verhaltenheit der Gebärde ganz den Typus der Baegert'schen Madonnen. Die Farben sind bei aller Leuchtkraft gedämpft. Absolut beherrschend sind grüne und blaue Töne, in die das Rot des Marienmantels sowie die helleren Akkorde des Inkarnats und der Windel Christi harmonisch eingebettet sind. Die oberen Ecken füllt krauses Rankenwerk in kräftig schattiertem Gold, womit der Darstellung eine erhöhte Geschlossenheit verliehen wird. Vermutlich fand diese ornamentale Zutat auf dem Rahmen eine Fortsetzung.

Die Tafel befand sich früher im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt und galt als Werk des jüngeren Duenwege. Auf der für die Herausstellung der Künstlerpersönlichkeit Derick Baegerts grundlegenden Ausstellung in Münster 1937 war sie nicht, da man den derzeitigen Besitzer nicht kannte. Doch wurde das Bild von Theodor Rensing im Anschluß an diese Ausstellung Baegert zugesprochen (Westfalen, 22, 1937, S. 250 f.) und mit Recht unter seine spätesten Werke eingereiht. Es wird kurz nach 1500 entstanden sein.

Barthel Bruyn d. Ä., Bildnis eines jungen Mädchens (Abb. 6)

Eichenholz, oben halbkreisförmig gerundet. Der profilierte Rahmen mit goldener Eichenblattranke auf dunklem Grund ist mit der Tafel aus einem Stück gearbeitet. Höhe mit Rahmen 45 cm, Breite 36 cm.

Brustbild eines jungen Mädchens mit rotblonden Haarflechten in der reichen Tracht der Angehörigen des Kölner Patriziates. Das blaue, mit schwarzen Streifen besetzte Gewand wird von einem breiten, rot geränderten Gürtel aus Goldbrokat mit goldener Schnalle gehalten. Ähnlich kostbar ist die prächtige Goldhaube mit kleinen Perlenreihen am Rand. Aus Goldbrokat sind auch der Miedereinsatz und die Hemdborten gearbeitet. Hinzu kommt eine sorgfältig gelegte goldene Halskette, ein schmaler Fingerring und an schwarzem Samtband ein Kreuzanhänger, mit Rubinen und Perlen verziert. Mit der rechten Hand hält das Mädchen eine rote Nelke. Das gleichmäßig rosige Inkarnat und die Manschetten an den Händen geben die einzigen helleren Töne. Der moosgrüne, ins Bräunliche hinüberspielende Hintergrund zeigt weder ein Wappen noch eine Inschrift oder Jahreszahl, aus denen ein Hinweis auf die Dargestellte zu gewinnen wäre.

Das Bildnis, das fast in Vorderansicht wiedergegeben ist mit nur leichter Wendung nach links, hatte offenbar ein männliches Gegenstück. Es stammt aus der Sammlung B. Cremer in Düsseldorf und war mehrfach als Werk des älteren Bruyn ausgestellt. Entstanden ist es in den 30er Jahren, in der Epoche von Bruyns reifer Bildniskunst, wie sie eindrucksvoll in dem 1534 datierten Bildnispaar der Berliner Museen veranschaulicht wird. Enge Übereinstimmungen mit weiteren Bildnissen in den Museen von Köln und Amsterdam sprechen für eine Datierung in die erste Hälfte, spätestens die Mitte der 30er Jahre.

Franz Rademacher