

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

14. Jahrgang

Juli 1961

Heft 7

DIE SAMMLUNG HERMANN SCHWARTZ / MÖNCHENGLADBACH IM SUERMONDT-MUSEUM AACHEN

Mit 2 Abbildungen

Zum ersten Male wird die Skulpturen-Sammlung von Hermann Schwartz (Mönchengladbach) in einer Kollektivausstellung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Sie wurde in drei Räumen des Suermondt-Museums der Stadt Aachen am Samstag, dem 13. Mai 1961, eröffnet, bleibt dort bis zum 16. Juli und wird anschließend im Hessischen Landesmuseum zu Darmstadt gezeigt. Ein sorgfältig vorbereiteter Katalog (zugleich Heft 21 der „Aachener Kunstblätter“, Verlag des Aachener Museumsvereins, herausgegeben im Auftrage des Vorstandes von Hans Feldbusch und Peter Ludwig, Schriftleitung Ernst Günther Grimme) unter dem Titel „Bewahrte Schönheit“ – Mittelalterliche Kunst der Sammlung Hermann Schwartz – ist von Wolfgang Beeh in Verbindung mit Hermann Schnitzler bearbeitet worden und bringt meist ausgezeichnete fotografische Wiedergaben (Fotos: Ann Bredol-Lepper) von allen ausgestellten Werken, darunter zwei Farbtafeln.

Einige Skulpturen konnten schon in der Ausstellung „Unsere liebe Frau“ 1958 in Aachen und „Große Kunst des Mittelalters aus Privatbesitz“ im Schnütgen-Museum zu Köln 1960 betrachtet werden, erstmals ist nunmehr fast der ganze derzeitige Skulpturenbesitz des Sammlers in Aachen ausgezeichnet präsentiert. Er umfaßt Werke aus dem Zeitraum vom 12. bis zum 16. Jahrhundert, doch liegt der Schwerpunkt bei der Bildnerei der Gotik und der Spätgotik. Es gibt Objekte aus vielen europäischen Ländern, der Kern besteht aber aus Stein- und Holzarbeiten aus Deutschland, Österreich und den Niederlanden. Den Auftakt bilden einige kleinere Metallgußarbeiten des 12. und 13. Jahrhunderts: ein ostfranzösisches Kreuzifix – nur der Corpus aus Gelbguß mit stark geometrisierenden Formen und Ritzzeichnungen –, drei bronzene Weihrauchfässer – deutsche und italienische Arbeiten –, zwei Altarleuchter (Limoges, Rheinland) und ein Löwen-Aquamanile (Rhein-Maas).

Aus der Fülle der Skulpturen seien einige – z. T. mit ergänzenden Notizen – herausgegriffen.

Ein hervorragendes Werk spätromanischer Steinbildnerei ist die dreieckige Kalksteinplatte (0,85 m breit) mit der Halbfigur eines kniend anbetenden Engels mit ausbreiteten Händen und Flügeln und seitwärts gerichtetem Haupt (Kat. Nr. 2). Kopf-typus und weicher Linienfluß erinnern stark an die Schrankenfiguren von Hildesheim (St. Michael) und Halberstadt (Liebfrauenkirche). Im Katalog heißt es „An die Zwickelfüllung einer Arkade zu denken, verbietet die dreieckige Form“. Auch ein Fragment in Mettlach (stilistisch zu Trier zu rechnen) mit einem ein Weihrauchfaß haltenden Engel zeigt die gerade Schräge einer seitlichen Begrenzung. Beide Kalksteinplatten können nur als Teile einer auf eine Mittelachse bezogenen architekturgebundenen Komposition gedacht werden – am ehesten doch im Zusammenhang mit einer Chorschranken-gestaltung (Abb. 2).

Die großartige Sitzmadonna aus Rommersdorf bei Neuwied (ehem. Prämonstratenser-abtei), die Schnitzler mit der Werkstatt des vielleicht in Koblenz tätigen Meisters des Sayngrabmals (Nürnberg, Germ. Nat.-Mus.) mit Recht in engsten Zusammenhang bringt, ist ein wichtiges Denkmal für die Spätphase des sogenannten spätromanischen Barock des mittleren 13. Jahrhunderts in der deutschen Plastik und eine Etappe auf dem Weg zu seiner gotisch-lyrischen Beruhigung, wenn man die entsprechende, be-wegte Sitzmadonna des Trierer Diözesanmuseums aus der Gegend von Boppard vergleicht.

Bemerkenswert auch die thronende Mutter Gottes (Kat. Nr. 12), die nach Regens-burg lokalisiert wird (E. G. Grimme, Aachener Kunstblätter 17/18, und Kat. „Große Kunst des Mittelalters aus Privatbesitz“, Schnütgen-Museum, Nr. 34). Der Gesichtstypus erscheint gegenüber den Werken des Erminoldmeisters jedoch archaischer.

Von hervorragender Schönheit ist das 0,15 m hohe Corpusfragment eines Pariser Elfenbein-Kruzifixes aus dem späteren 13. Jahrhundert (Kat. Nr. 11), das der Werk-statt des sog. Soissons-Diptychon-Meisters (London, Vict. und Alb. Mus.) zugeschrieben wird. Bei großer Reife und Feinheit bemerkenswert, daß hier im Christuskopf noch nicht der idealisierte französische Typus des ausgehenden 13. Jahrhunderts erscheint. Stark ist die romanische Komponente im Trauernden Johannes (Kat. Nr. 13), der mit einer entsprechenden Figur in Las Huelgas bei Burgos (1279) verglichen wird, wohl aber auch mit der katalonischen Kunst in ihrer Phase des Aufnehmens gotisch-fran-zösischer Gewandmotive zusammenhängt.

Die schon längere Zeit bekannte Lindenholzmadonna (ehem. Slg. Heyl/Worms, dann Lugano und Berlin, Verst. Katalog Helbing/München 1912, 18 V., Nr. 44) aus Seligen-stadt (Kat. Nr. 15), als „fränkisch um 1300“ bezeichnet, ist in ihrer Zartheit, Linearität und schwebenden Drehung noch immer ein Sonderfall von hohem Reiz. Trotz einer gewissen, im Katalog vermerkten Verwandtschaft mit den Nürnberger Steinfiguren des vorgeschlagenen Datums bleibt sie doch recht isoliert, vor allem ihr Antlitz ordnet sich nicht in den fränkischen Umkreis ein. Die Gesamthaltung läßt sie eher westlich er-scheinen.

Ein sehr typisches Beispiel der Kölner Bildnerei um 1330 ist die Ursula-Reliquien-büste (Kat. Nr. 16), hochgotischer Zweiklang von weich empfundenem Volumen ge-

spannt-geschliffener Oberfläche und graphischem Fluß der parallel geführten Linienkurven des gescheitelten Haares, der Locken, Lider, Lippen. Verwandt, freilich kecker, sind die wunderschönen Freckenhorster Gestühlwangen (ehem. Slg. Bernheimer/München) mit ihren durchbrochen geschnitzten Bildfeldern. Aber sollten sie nicht etwas früher angesetzt werden können? (Im Katalog Nr. 17 - „2. Viertel des 14. Jh.“) Sie wären eine genauere Analyse im Zusammenhang mit dem Kölner Domchorgestühl und verwandten Arbeiten wert.

Ein interessantes Werk ist die Holzstatuette einer stehenden Muttergottes mit Kind (Kat. Nr. 19), die schon in der Ausstellung „Große Kunst des Mittelalters aus Privatbesitz“ (Köln, Schnütgen-Mus. 1960) gezeigt und bereits damals richtig als „lothringisch“ bezeichnet wurde (2. Viertel 14. Jh.). Der Typus mit dem offenen Mantel (Beeh, Jb. d. Rhein. Denkmalpflege 1960) begegnet nicht nur in den größeren Statuen, die Forsyth zusammenstellte (Metropolitan-Mus. Studies V, 1936), sondern auch im Torso einer Marmorstatuette des Museum-Depots Metz (Volkelt, „Die Madonna von Faux-en-Forêt“, Beiträge zur mittelalterl. Plastik in Lothringen und am Oberrhein [2], Annales Univ. Saraviensis, VII, 1958). Dieser steht den Steinreliefs des Reliquienschreins von Marsal (Dep. Moselle) näher als die wohl etwas spätere Holzstatuette der Slg. Schwartz, deren Gesichtstypus eine gewisse Verwandtschaft mit einer Steinmadonna der Pfarrkirche von Damvillers (Dep. Meuse), aber auch - entfernter - mit einer Steinmadonna des Museums Dijon zeigt. (Bezeichnend dafür sind z. B. die etwas vorquellenden Augen.) Wichtig, daß der lothringische Madonnentypus des 14. Jhs. hier erstmals auch in einem *Holzbildwerk* faßbar wird!

Im Gegensatz zur stämmigen Breite der lothringischen Holzstatuette steht die zartkurvige Marmorstatuette eines Apostels Thomas aus Lüttich (Kat. Nr. 20), einleuchtend als Werk eines Maas-Ateliers des mittleren 14. Jhs. bestimmt. Gerade diese Figur, deren weitverstreute Verwandtschaft (bis nach dem südlichen Mittelfrankreich) im Katalog aufgezählt wird, läßt erkennen, daß auch für die Marmorstatuetten des Kölner Dom-Hochaltars mit dieser Richtung als leise mitbestimmendem Faktor gerechnet werden kann - nicht allein mit den Faktoren „Köln“ und „Lothringen“.

Wir fügen in die Besprechung hier die schöne Holzskulptur des Apostels Judas Thaddäus (?) ein (Kat. Nr. 31), die früher in den Sammlungen Oertel und Wilm bekannt wurde und von Wilm einst als „mittelrheinisch um 1330 - 40“, von Demmler zuvor als „um 1400“ bestimmt wurde. Sollte mit der Datierung im Aachener Katalog ein Druckfehler unterlaufen sein, als „um 1430“ gesetzt wurde? Die Anzeichen des „weichen Stiles“ sind unverkennbar und sprechen gegen Wilms Vorschlag. Aber die Züge des späteren 14. Jhs. sind ebenfalls deutlich sichtbar (Gesamthaltung, Oberkörpermodellierung, Haarbehandlung usw.). An einem solchen Beispiel sieht man wieder die Unzulänglichkeit unseres allgemeinen Begriffs „weicher Stil“ - wo liegen die zeitlichen Grenzen, wie steht es mit den landschaftlichen Zentren, wie mit den verschiedenen „Vor“-Strömungen? (Julius Baum zielte mit seinem Vortrag auf dem Trierer Kunsthistorikertag auf eine schärfere Analyse, die leider keinen rechten Widerhall

fand.) Für den Judas-Thaddäus der Slg. Schwartz wäre u. E. durchaus der Zeitraum um 1390 zu diskutieren.

Ebenfalls zu einer Vorwelle des weichen Stils muß die zauberhafte thronende Muttergottes aus Böhmen (Kat. Nr. 22, „um 1360–70“) gezählt werden – eine der charmantesten Figuren der Sammlung.

Die reife Zeit des „eigentlichen“ weichen Stiles um 1420–30 vertreten vor allem österreichische, besonders salzburgische Arbeiten von hoher Qualität: eine Steinpietà, wohl tirolischer Prägung, Kat. Nr. 26, die kleine hölzerne Löwenmadonna (ehem. Slg. Wilm), die derjenigen des Bayer. Nat.-Mus. in München so nahe verwandt ist, eine außerordentlich schöne, musikalisch bewegte thronende Muttergottes (Kat. Nr. 31) – wie diese aus dem Salzburgerischen stammend –, schließlich die beiden steiermärkischen Figuren der schon bekannten „Maria im Ahrenkleid“ (Kat. Nr. 33), dem Hans von Judenburg zugeschrieben, und eine Stehmadonna seines Werkstattkreises (Kat. Nr. 34). Ferner zwei ebenfalls höchst qualitätvolle Holzfigürchen: ein trauernder Johannes von einer Kreuzigungsgruppe und eine Madonna auf der Mondsichel. Der Johannes (Kat. Nr. 25) wird als wahrscheinlich oberrheinisch-elsässisch um 1410 bezeichnet, vor allem unter Hinweis auf die „Aufschauenden“ des Ensingerschen Straßburger Turmoktogons. – Die kleine Madonna auf der Mondsichel (Kat. Nr. 27) wird von niederländischen Typen abgeleitet und dem Niederrhein oder Köln um 1420 zugeschrieben. Man sieht aus diesen Angaben, welche Schwierigkeiten es noch immer bereitet, exakte landschaftliche Differenzierungen vorzunehmen. Wir werden auf ähnliche Fragen in den folgenden Werkerwähnungen noch zurückkommen.

Ein trauernder Engel (Kat. Nr. 28), dem Meister des Rimini-Altars in Frankfurt zugeschrieben, läßt den Wunsch aufkommen, diese ganze Werkgruppe von Alabasterfiguren im Umkreis des sog. Rimini-Meisters möchte in der Richtung der letzten Hinweise von Paatz eingehend, auch den urkundlichen Quellen nach, untersucht werden. Dabei wird sich vielleicht ausmachen lassen, daß die Datierung „um 1420“ doch etwas zu früh angesetzt ist. Die gratige Härte des Faltenstils – nicht nur materialbedingt – und die Herbheit der tiefen Empfindung im Ausdruck des Antlitzes würden eher zur Strömung der dreißiger Jahre im Zuge der „Ablösung“ des weichen Stiles passen.

Ein besonders schöner Fund ist die kniende Madonna einer Anbetungsgruppe (Kat. Nr. 40) aus Nußbaumholz, um 1470, die überzeugend der Straßburger Kunst des Kreises um die sog. Molsheimer Reliefs (Frauenhaus-Museum Straßburg) zugeteilt wird. Ein herrliches Schnitzwerk von fast metallischer Prägnanz! Ohne Zweifel steht es der niederländischen Kunst, speziell ihrer nördlichen Art sehr nahe, zeigt aber auch die präziseren Straßburger Züge und ist ein weiterer Beweis für die eigenartige Synthese, die hier das Niederländische und das Elsässische in der Epoche der Spätgotik eingegangen sind (Abb. 1).

Mehr dem Holländischen, wohl speziell Utrecht, dürfte dagegen eine Holzmadonna der Verkündigung (mit zierlichem Betpult auf Felsschollen) zuerkannt werden, die im Katalog als „niederrheinisch“ (um 1480, Kat. Nr. 44) bezeichnet wird. Doch wird an solchen Bemerkungen deutlich, daß wir bei der Trennung von Niederrhein und Hol-

land noch allgemein unsicher sind. Deutlicher tritt uns das Niederländische in zwei Figuren aus Mecheln (hl. Barbara, um 1480, Kat. Nr. 43, und hl. Katharina, um 1520 - 30, Kat. Nr. 66) - anmutigen, sehr typischen, etwas maskenhaften Figürchen - , in einer hl. Katharina um 1520, die auf Brüssel lokalisiert wird (Kat. Nr. 53), einer sehr prunkvollen hl. Elisabeth um 1520, die mit „Flandern“ bestimmt ist und wohl direkt Brüssel (also Brabant) zugeteilt werden könnte (Kat. Nr. 58), und in einer knienden klagenden Frau um 1530 (Kat. Nr. 68) entgegen, deren Herkunft aus Antwerpen angenommen wird: alles Schnitzwerke von gutem Rang.

Wieder fraglich, ob mit solcher Sicherheit für den Niederrhein entschieden werden darf, wie es im Katalog steht, ist die Provenienz der schönen Holzfigur eines hl. Rochus (um 1500; Kat. Nr. 51). Hier käme wohl auch das nördliche und östliche Holland als Ursprungsgebiet neben Cleve und Geldern in Betracht.

Dem nordfranzösischen Einflußgebiet des Niederländischen im 3. Jahrzehnt des 16. Jhs. sind die beiden graziösen, modisch koketten Jungfrauenfiguren zugewiesen, deren genauere Bestimmung bisher nicht gelang (Kat. Nr. 57). Die niederländische Anregung reichte damals bis in die südliche Champagne, wo in Troyes ein fruchtbares Zentrum entstand, eine eigene Synthese gefunden wurde, die doch wesentlich bewegter („protobarock“) agierte. Doch gibt es eine beruhigtere Verzweigung von hier ins westliche Lothringen (die Einreise eines Bildhauers aus Troyes ist überliefert), und den beiden aus dem Kunsthandel in Nancy stammenden (!) Figuren kommt denn auch eine Kalksteinfigur der Maria Magdalena in der Pfarrkirche zu Gécicourt-sur-Meuse (an der Maas, südlich Verdun) noch am nächsten, die um 1528 entstanden ist.

Ebenfalls gesicherter Provenienz aus Frankreich entstammt der Kalvarienberg (Fragment eines größeren Schnitzaltars; Kat. Nr. 35), dessen stark niederländischer Charakter offensichtlich ist. Die Datierung um 1430 - 40 erscheint dem Verfasser allerdings zu früh.

Auch der prachtvolle steinerne heilige Martin zu Pferd, der den Mantel teilt, als burgundisch um 1470 bestimmt, dürfte zu früh angesetzt sein. Man vergleiche Rüstung und Tracht mit dem Martin der Kirche von Arcenant/Côte-d'Or (C. Oursel, Abb. 187, Gipsabguß Paris, Mus. Nat. d. Mon. Hist.), auf den im Katalog verwiesen wird: dort durchaus spätgotischer Spitzschuh des Reiters (um diese Einzelheit herauszugreifen), hier, beim Martin der Slg. Schwartz, ein auffällig klobiger Breitschuh, dazu das Barett der Zeit des Kaisers Maximilian: die Datierung dürfte mindestens um 1500, wenn nicht noch etwas später liegen, als Kunstlandschaft käme vielleicht im engeren Sinne die Freigrafschaft Burgund in Frage (das dort beliebte Reiterthema war in mehreren Beispielen auf der Ausstellung in Besançon 1960 vertreten).

Zweifellos oberrheinisch ist die kleine Holzstatuette einer stehenden Muttergottes mit Kind, die mit Vorbehalt dem Sixt von Staufeu, Freiburg um 1520, zugeschrieben wird (Kat. Nr. 62). Die zeitliche Ansetzung erscheint etwas zu spät, das noch sehr schlank aus dem Gewand heraustretende Spielbein deutet eher noch auf das Ende des 15. Jhs., spätestens auf die Zeit um 1500 hin. Wäre neben Sixt von Staufeu nicht auch Widitz zu nennen? Dieses der Straßburger Kunst ganz nahe stehende kleine Meister-

werk könnte gut eine frühere Arbeit des aus der oberrheinischen Metropole stammenden Schnitzers sein, der zur späten Niklaus (Gerhaert) von Leyden-Nachfolge zählt.

Ein weiterer Schwerpunkt der Sammlung Schwartz darf in der reichen Gruppe süddeutscher Holzsulpturen um 1500 gesehen werden. Drei Madonnen heben sich vor allem ab: die anmutig-dekorative Leuchtermadonna aus Lindenholz mit den sie im Schweben seitlich stützenden Engeln aus dem Nürnberger Umkreis um 1480 (Kat. 42), die bewegte Stehmadonna der weiteren Niklaus-Gerhaert-Nachfolge in Österreich und speziell Wien um 1490 (Kat. Nr. 46) und die reizende Stehmadonna mit wehendem Mantel und Haar aus dem Werkstattkreis des Meisters von Mauer um 1520 (Kat. Nr. 61). Zwei niederösterreichische Engel im Flug dürfen hier angeschlossen werden (Kat. Nr. 59).

Niederbayern ist mit einem stämmigen Christophorus (Kat. Nr. 63) und mit einem sehr schönen Apostel des weiteren Leinbergerkreises (Kat. Nr. 60) – beide um 1520 –, Altbayern-Oberschwaben mit einem kindlich-anmutigen stehenden Drachentöter Georg um 1480 (Kat. Nr. 45), das Allgäu mit einer Anna Selbdrittgruppe des Jörg-Lederer-Umkreises (Kat. Nr. 55, um 1515) charakteristisch vertreten. Aus Südtirol stammen ein bäuerisch-schnurriger Joseph einer Anbetungsgruppe (Kat. Nr. 57, um 1520), eine Tafel mit der Mariengeburt der Pachernachfolge des Klockerkreises (Kat. Nr. 49, ehem. Slg. Salomon, Berlin, um 1500) und ein kleiner Sebastian um 1560, der die starke Nachwirkung spätgotischer Ideale im Zeitalter des Manierismus erweist (Kat. Nr. 69, Buchsbaum). – Dem Beginn des italienisierenden Manierismus in Süddeutschland gehört die vorzüglich gearbeitete Platte aus Solnhofener Stein mit der Grablegung Christi an, wohl ein Werk des Augsburger Victor Kayser (Kat. Nr. 65).

Die hier notierte Auswahl an wichtigsten Werken erweist die hohe Bedeutung der Sammlung Schwartz, der – zusammen mit dem nun vorliegenden Katalog, der zahlreiches Vergleichsmaterial und die einschlägige Literatur berücksichtigt – auch ein unschätzbare Wert als wissenschaftliche Studiensammlung zukommt, weshalb der Entschluß des Besitzers, seine Skulpturen geschlossen öffentlich zugänglich zu machen, dankbar begrüßt wird.

J. A. Schmoll gen. Eisenwerth

HANDZEICHNUNGEN AUS DER SAMMLUNG VICTOR DE STUERS

Zu den Ausstellungen in Almelo und Rotterdam

Mit 2 Abbildungen

Nur wenige ausländische Besucher, die im Treppenhaus des Amsterdamer Rijksmuseums vor der Büste von Victor de Stuers (1843 – 1916) verweilen, werden noch wissen, daß das Zustandekommen dieses Museums nur einen Teil der Verdienste ausmacht, die sich de Stuers in seinem jahrzehntelangen Bemühen erwarb, Holland wieder für die Kunst des eigenen Landes zu interessieren. Mit seinem Bestreben, die Erhaltung historisch und kunsthistorisch wichtiger Bauwerke zu einer nationalen Angelegenheit zu machen, ist er zudem der Ahnherr der holländischen Denkmalpflege geworden (s. die Literatur in M. D. Henkels Artikel in Thieme-Becker; s. außerdem die Artikel-