

Heinz-Theo Frings

(Der Aufsatz erschien in den Jahresbeiträgen 2018 der Jülicher Joseph-Kuhl-Gesellschaft (Herausgeber: Prof. Dr. Günter Bers, Köln) wie auch im Jahresheft 2018 des Eschweiler Geschichtsvereins, Herausgeber Simon Küpper, Eschweiler)

### **Neuentdeckung am Hehlrather Altar aus dem ehemaligen Kapuzinerkloster Aldenhoven nach dessen fachgerechter Restaurierung im Jahre 2016**

In meiner Monographie über den Hehlrather Barockaltar aus dem ehemaligen Kloster der Kapuziner in Aldenhoven<sup>1</sup> habe ich dargelegt, welche unabweisbaren Gründe dafür vorliegen anzunehmen, dass der Altar im Ganzen und insbesondere seine Bilder in der Tradition der Antwerpener Malerschule des Peter Paul Rubens und des Jacob Jordaens stehen und durch ihre Motivgebung zum Zwecke des eigenen Gebets als Stiftung des Kurfürstlichen Hauses Johann Wilhelm II. die Ehegeschichte des Kurfürsten und seiner beiden Gattinnen mit ihrem Problem der Kinderlosigkeit spiegeln. Der Maler des Bildes muss gemäß der Erkenntnislage insofern Frater Damian sein, ein Mitglied des Düsseldorfer Konvents der Kapuziner, der in Verbindung zu den Antwerpener Malern stand, auf Kosten des Kurfürsten 1691 über ein Jahr lang in Italien zur Erweiterung seines Stils und seiner Malerfertigkeiten weilte und in der Zeit danach fast drei Jahrzehnte für den Kurfürsten und seine zweite Frau Anna Maria Luisa de Medici sowie für Düsseldorfer und andere rheinische Kirchen Altarbilder nach Wunsch der Auftraggeber motivgerecht, aber individuell herstellte. Das Hehlrather Bild basiert vielleicht auf einem Ursprungsgemälde von Jacob Jordaens oder er selbst hat daran mitgewirkt, wie leichte Ironismen des Bildes aus der Perspektive des späteren Calvinisten vermuten lassen.

Das Hehlrather Bild kenne ich von Kind auf an und seine leinölfirnisüberzogene Dunkelheit gab bei der Interpretation der Situation so manches Rätsel auf, unter anderem bezüglich der Frage, wie viele Apostel abgebildet seien. Lange Zeit ging ich von 12 aus, was aber durch den jetzigen Pfarrer von St. Cäcilia, Dr. Rainer Hennes, in Frage gestellt wurde. Dabei kannte er schon erste Details einer umfassenden Sanierung des Bildes durch eine Kölner Fachwerkstatt, die sein 2015 verstorbener Vorgänger Studiendirektor Josef Wienand noch in die Wege geleitet hatte. Mit der Wiedermontage des wider Erwarten von doppeltem Firnis zu befreienden und an vielen Bruchstellen und auch im Ganzen fachmännisch restaurierten Bildes hatte sich dieses Problem scheinbar gelöst, denn es wurde klar, dass ich die Armbeuge eines im linken Bildbereich stehenden Apostels für ein im Hintergrund befindliches Gesicht gehalten hatte. Also war auch ich davon überzeugt, dass es 11 Apostel waren.

Als ich im Mai 2017 einen Vortrag über diese Erkenntnisse in der Hehlrather Pfarrkirche gehalten hatte, wies uns eine junge Hehlratherin auf eine zwölfte Person in der Apostelgruppe hin und fragte, ob dies nicht der 12. Apostel sei. Wir schauten uns ihr Handyfoto in der Vergrößerung an und erkannten diesen bärtigen Mann auch deutlich, anschließend auch auf dem Bild selbst. Oberkörper und Kopf eines Mannes ragen unmittelbar hinter dem Rand des Sarges der verstorbenen Mutter Maria hervor, ungefähr in der Mitte und genau unter dem auf der Wolke sitzenden Knaben, in dem die Allegorie des erwünschten kurfürstlichen und Florentiner Nachwuchses zu sehen ist. Der Männerkopf schaut eine Blume aus dem Sarg Mariens an, die er aufgrund des „Rosenwunders“, von dem die Legenda aurea erzählt, auch aus dem Sarg genommen hat, und schaut damit genau in die Richtung der dunkelhaarigen Frau, die zusammen mit der blonden Frau kniend dem Betrachter den Rücken zukehrt und

---

<sup>1</sup> Heinz-Theo Frings, Der Hehlrather Altar des ehemaligen Kapuzinerklosters Aldenhoven, hrsg. von Günter Bers und P. J. Wynands, Reihe Forum Jülicher Geschichte, Veröffentlichungen der Joseph-Kuhl-Gesellschaft zur Geschichte der Stadt Jülich und des Jülicher Landes, Jülich 2016

eine Blume im selben Rosa in der Hand hält und den Aposteln darbietet mit demonstrativer Geste als Hinweis auf das erhoffte ewige Leben in Gott. Der Männerkopf, der einen dunklen, aber nicht biblisch langen Bart trägt und eine durch „Geheimratsecken“ gebildete fast dreieckig anmutende etwas übertrieben hochstehende Haaransatzspitze zeigt, liegt träumend und kraftlos resigniert auf dem Brustkorb des dahinter stehenden Apostels – im Bereich des Herzens und deutlich analog zu Abendmahlsdarstellungen, in denen so der Kopf des von Jesus bevorzugt geliebten Jüngers Johannes sich anschmiegt, Schutz und Stütze suchend. So auch hier bei dem Kopf, der versonnen auf seine kleine Blume schaut, als überlasse er das aktive Gebet den anderen.



Er schaut in Richtung der dunkelhaarigen Frau, die in meiner Interpretation des Altares aus der ehemaligen Klosterkirche der Kapuziner in Aldenhoven als die zweite Frau des Kurfürsten Johann Wilhelm II. zu verstehen ist, die der Kurfürst 1691 vier Jahre nach dem Tod seiner ersten Frau geheiratet hat in der Hoffnung, dass nach zwei Totgeburten der ersten Frau, die durch zwei Engel links und rechts von dem schwarzhaarigen Knaben symbolisiert werden, durch seine zweite Frau ein Prinz geboren werde. In Kombination mit den Auferstehungsblumen des Rosenwunders wird also die Bitte ausgedrückt, dass diese Kinder, die als Prinzen 1684 und 1687 geboren wurden und noch am selben Tag verstorben sind, in den Himmel und in die Ewigkeit des künftigen Daseins aufgenommen werden. Diese Deutung ergibt sich schlüssig aus der Tatsache, dass dieses Bild das letzte von über zehn in der Reihe der Mariae Himmelfahrtbilder der Antwerpener Schule ist und in der Tradition eines Rubens und eines Jordaens von dem Düsseldorfer „Malerpater“ der Kapuziner, Frater Damian, gemalt wurde, und zwar offensichtlich im Auftrag des Kurfürsten selbst, der in diesem Bild, das, wie in meiner Monographie dargelegt, 1696 entstanden sein muss, seine bisherige Lebensgeschichte reflektiert. Er lässt es deswegen zu einem Votivbild gestalten, das neben der Bitte um die Aufnahme seiner ersten Frau Anna Maria Josepha von Österreich (Habsburgerin) mit ihren Söhnen in den Himmel seine Hoffnung zum Ausdruck bringt, die er auf die zweite Frau richtet: Möge sie ihm den Thronfolger schenken, der zugleich Erbe des kurfürstlichen Hauses Pfalz/Neuburg und damit des Herzogtums Jülich wäre und zugleich der mediceische Erbprinz, der den Untergang der Dynastie in der Toskana verhindern würde! Deswegen schaut er in ihre Richtung, sie aber nicht in seine, da sie in dieser Mission schon

gleich zu Anfang einen gewaltigen Schicksalsschlag hinnehmen musste: Nach ihrem Kennenlernen entdeckten sie beide ihre wirkliche Liebe zueinander, obwohl es ja eine Vernunftehe zweiter Wahl gewesen ist, die – nicht unüblich bei den Medici – durch eine Ferntrauung besiegelt wurde. Die Kaiserin von Österreich schildert aber ihr erstes Aufeinandertreffen in Innsbruck als langes beredtes Schweigen der Liebe und ihre spontane Sympathie zueinander, was man landläufig Liebe auf den ersten Blick nennt. Nun wurde sie rasch vom Kurfürsten schwanger, doch sie konnte den Prinzen nicht austragen und verlor ihn im Mai des Jahres 1692 auf tragische Weise im 5. Monat.

Als dieser Altar mit Retabel, Prospekt, Säulen, Verzierungen, dem Hauptbild und dem oberen ovalen Bild, das noch viel klarer die Rubenstradition zeigt, im Arrangement eines typischen Rubensaltars entstand, der heute originalgetreu in Hehlrath steht, wie er für die Klosterkirche sozusagen als Privataltar des Kurfürsten Johann Wilhelm II. entstanden war, waren fünf weitere Jahre ins Land gegangen und beim Kurfürsten zeigten sich deutliche apoplektische Anzeichen, die schon zu einer Ohnmacht am Schreibtisch geführt hatten. Und so liegt der Kopf des 12. Mannes der Apostelgruppe kraftlos auf der stützenden Brust des kräftigen stehenden Apostels, und somit ist das Bild in seiner Aussage klar und deutlich: Alle Hoffnung liegt auf der wesentlich jüngeren Frau, der im Stil der Medici gekleideten und in Bezug auf die Haare noch unfrisiert gemalten Anna Maria Luisa de Medici, die ihrerseits nicht die sie umgebenden Menschen der biblischen Szene anschaut, sondern gemäß der Tradition der Mariae Himmelfahrtsbilder die weiße Sargdecke, also das zurückgebliebene Leichentuch anhebt, um weitere Lilien oder Rosen zu finden. Sie ist versunken in ihrem Anliegen als Ausdruck ihres Vertrauens in die himmlische Unterstützung ihres Kinderwunsches, den sie ja zur selben Zeit nach einer Phase des Feierns, Jagens und religiös sowie politisch motivierten Reisens wieder intensiver hervorkommen ließ, indem sie z. B. Heilkuren und Wasserbäder mit Aachener und Emser Wasser unternahm.



links im Bild eine Reproduktion der ältesten Urkunde von Hehlrath: Der Ritter „Gerardus de Helrode“ ist als Schöffe in einem Vertrag vom 22.11.1219 genannt, der am Marienstift (heutige Domkirche mit dem damaligen Aachener Stadtgericht). (Urkunde AA0183 Burtscheid, Urkunden Nr. 17 vom 22. November 1219 (bei Quix 1829, S. 97 f.), „Siegel zerbrochen, an einer roth seidenen Kordel“.

Es existieren nach dieser Interpretation wie stets bei Rubens ohne Judas nur 11 Apostel und diese 12. Person, über deren Entdeckung ich in einer kurzen Korrespondenz mit zwei anerkannten Fachleuten auf dem Gebiet der Neueren Malerei diskutierte. Grundsätzlich gibt es nun drei Möglichkeiten: Die 12. Person könnte eine Selbstdarstellung des Malers Pater Damian sein, es könnte der Bildstifter, also der Kurfürst sein oder es könnte sicher auch ein Nachfolgeapostel sein. Und es ergibt sich eine zentrale nach oben weisende dynamische Achse von den beiden Frauen und dem Blumenwunder ausgehend über den Kurfürsten und den sich gleich neben ihm öffnenden Himmel hin zur allegorischen Knabengestalt als Bild des gewünschten edlen Knaben und weiter nach oben hin zu Maria, die die Bewegungsrichtung der religiösen Szene in den Himmel hinein weiterlenkt zur nächsten Szene der Krönung durch die dreifaltige Göttlichkeit im Oberbild. Und dies war hinter dem doppelten Firnis verborgen, der bei Renovierung unter finanziellem Mehraufwand abgenommen werden musste, um zu den kräftigen Farben der Originalbilder und zu dieser Wirkung zu kommen.



Eine wesentliche Antwort auf die Beobachtungen einer 12. Person der Apostelgruppe auf dem Bild, die im Rahmen der Bildmotiventwicklung bei Rubens-Jordaens-Pater Damian in Bezug auf die Himmelfahrt Mariens kein neuer Apostel (Nachfolgeapostel Matthias) sein kann, da es stets 11 Apostel sind (eben ohne Judas), kam von Prof. Nils Büttner, Stuttgart, der zu meiner These, der nur mit dem Kopf über dem Sargrand abgebildete, auf seinem Nachbarn erschöpft liegende Mann sei eine Selbstabbildung des Malers, in einer Mailantwort sagte, dass er es gemessen an den Bestimmungen des Konzils von Trient (Tridentinum, 1554 – 1563) „für wenig wahrscheinlich“ halte. Damit nimmt er Bezug auf die Vorschriften, die solche direkten Selbstdarstellungen als Verewigung von Malern auf ihren Bildern mit biblischen Motiven nicht mehr gestattete, weil die Verehrung nicht auf das Bild selbst bezogen sein dürfe, sondern nur auf den dargestellten Gegenstand. In der Tat erlaubt das „Bilderdekret“ des Tridentinum zur Verlebendigung des Glaubens zwar bildliche Darstellungen der christlichen

Heilslehre, um das Volk zu bilden und im Glauben zu stärken, und diese Bilder dürfen auch dynamischer und aussagekräftiger sein als die stilisierten Darstellungen der Gotik, aber sie dürfen keine Irrlehren, keinen Aberglauben und keine narzisstisch-profane Selbstverliebtheit des Künstlers zum Inhalt haben. Bilder, welche das Göttliche darstellen, seien dem Volke inhaltlich zu erklären, um eine Verwechslung der künstlerischen Darstellung mit dem Gegenstand, dem sie gilt, zu vermeiden. Nicht das Kunstwerk selbst ist wichtig. Den Bischöfen, ohne deren Erlaubnis keine „ungewohnten“ Bilder im Sakralraum angebracht werden dürfen, wird aufgetragen, einem Missbrauch der Bilder energisch zu begegnen.

Daraus durfte ich nun zuerst einmal schließen, dass es sich um den fehlenden Dritten im Bunde des Schicksals der Kinderlosigkeit handelt: um den Kurfürsten Johann Wilhelm II. (Lebensdaten 1658 – 1716), der erschöpft über bzw. hinter dem Sarg Mariens ruht. Für hohe Adlige galt das bilderbezogene „Integrationsverbot“ zwar auch, aber Ausnahmen bestätigen die Regel, wie man in vielen Bildern des 16. und 17. Jahrhunderts in den „Uffizien“, die ich 2017 in Florenz zusammen mit meiner Frau deswegen besuchte, sehen kann. Allerdings sind diese Figuren nur am Rande der biblischen Szene zu finden. Unter dieser Prämisse schaut er fast aus dem Verborgenen heraus auf seine kleine Blume als Zeichen einer noch geringen Hoffnung auf Nachwuchs und nicht auf seine erste Frau, die verstorbene blonde Maria Anna Josepha (Lebensdaten 1654 – 1689), Habsburgerin aus Österreich, und nur indirekt auf seine Frau Anna Maria Luisa de Medici (Lebensdaten 1667 – 1743), mit der er bei Entstehung des Bildes schon 5 Jahre lang versucht hat, einen Prinzen zu bekommen (1691 – 1696; 1692 hatte sie im Mai eine Fehlgeburt im 5. Monat). Es war persönlich sehr belastend, was sie durch ihre Amtsgeschäfte, durch Wallfahrtsbesuche (Aldenhoven, Düren) durch Jagden in einem der damals größten zusammenhängenden Wälder Europas, dem Hambacher Forst, und durch Bälle und Messbesuche übertünchten. In Wirklichkeit waren sie sicher so erschöpft wie bei ihm auf dem Bild zu sehen. Aktiv ist ja nur die verstorbene blonde Österreicherin, die in eschatologischer Interpretation sich mit ihrer Blume, über der direkt der Kopf des Kurfürsten zu sehen ist, aus der Höhe des Mariengrabes der Transzendenz entgegenreckt und für sich um Aufnahme in den Himmel bittet, wo Maria den Knaben als Allegorie ihres Kinderwunsches bei sich hegt und auf der Wolke mit sich in den Himmel hebt. Sie schaut auch die beiden Engel an, die symbolisch für die erbetene Seelenaufnahme der jeweils am ersten Tag ihres Lebens gestorbenen namenlosen, aber sicher notgetauften Söhne (\*/† 6. Februar 1683 in Düsseldorf und \*/† 5. Februar 1686 in Wien), Kurprinzen von der Pfalz, stehen, und auf den Knaben, der allegorisch den noch erhofften Prinzen von der Pfalz repräsentiert und gleichermaßen durch Anna Maria Luisa de Medici für den Nachfolger der Medici als neuer Erzherzog von Florenz gelten würde. Übrigens verweigerte man ihr diesen Titel später, sodass der letzte Erzherzog von Florenz ihr debiler Bruder Gian Gastone war, den sie zwar überlebte, aber ohne Titel.

In dieser Hinsicht bietet das Bild aber nun ein großes Problem! Es gibt vom Kurfürsten zwar nur offizielle Bilder im kurfürstlichen Ornat und zumeist mit wallender Barockperücke, aber diese Bilder machen deutlich, dass keinen Bart, sondern nur einen dezenten Oberlippenbart hatte. Der im Bild dargestellte kann also nicht in direkter Weise der Kurfürst sein. Aber es gibt deutliche Bezüge zu dem spitzen Haaransatz des Knaben und dessen dunklen Haaren. Nun gibt es aber ein berühmtes Porträt des bärtigen Begründers der Vorherrschaft der Medici in Florenz, Cosimo I.,<sup>2</sup> von Bronzino. Allerdings scheint mir diese Vorstellung etwas als etwas zu weit hergeholt. Symptomatisch für die Intimität des Hehlrather Bildes als ganz persönliches Motivbild, das offensichtlich überhaupt nie für die Öffentlichkeit gedacht war, ist ja die Privatkleidung der adligen Personen, ja fast ihr Unterkleid, über das sie morgens das

---

<sup>2</sup> <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/after-bronzino-portrait-of-cosimo-i-de-medici-grand-duke-of-tuscany>

Gewand stülpen lieben, und ihre unfrisierten Haare, also ihre körperliche Natürlichkeit. Dazu würde es passen, dass der Kurfürst keine lang herunterwallende barocke Lockenperücke trägt, wie ansonsten auf allen bekannten Bildern, sondern sein Haar unverhüllt. Die Personen sind somit quasi getarnt vor direkter Entlarvung als Adlige. Es wäre insofern das einzig bekannte, allerdings vage authentische Bild des Herzogs von Jülich und Kurfürsten von Pfalz/Neuburg Johann Wilhelm II. . Der besondere Stellenwert des Hehlrather Altarbildes aus Aldenhoven für die Kunstgeschichte des endenden Barockzeitalters wird immer deutlicher. Dieses Bild von 1696 zeigt den Adel mit ziviler Kleidung, privatem Habitus und mit ihren persönlichen Problemen, also nicht in offiziell-repräsentativer Pose. Der Bart kann in der monatelangen Phase gewachsen sein, in der das kurfürstliche Ehepaar im Schloss Hambach weilte und Tag für Tag auf die Jagd ging. In dieser verdichtenden Kombination könnte dieses Altargemälde das erste Bild der Moderne sein, denn es ist alles Überflüssige und Üppige weggelassen! Damit wäre auch erklärt, warum die Medici-Fürstin nicht zum Himmel schaut, denn sie hat mit dem Traum von der Erfüllung des Kinderwunsches noch nicht abgeschlossen, sondern sie blickt in den Sarg und in die Runde der rechts stehenden Apostel, die ihren Wunsch im Gebet unterstützen mögen, aber nicht direkt involviert sind. Der Kurfürst aber schaut wehleidig in Richtung seiner um 9 Jahre jüngeren Frau. Es liegt also die Vermutung nahe, dass er seinen Zustand der wachsenden Krankheit – eine Reihe von Schlaganfällen ab 1700 zeichnete ihn – 1696 schon spürt und mit diesem Gemälde einen verzweifelten letzten und intensiven Gebetsversuch unternimmt, das dynastische Unheil der Kinderlosigkeit doch noch abzuwenden. Nach dieser Interpretation sind alle Fragen geklärt. Der Kurfürst selbst wäre der Auftraggeber des Bildes.

Wenn man die Richtlinien des Tridentinums über hundert Jahre nach dem „Bilderdekret“ zugrunde legt – obwohl es in unserem Fall bezogen auf die auch als Privatkapelle genutzte Kirche der Kapuziner in Aldenhoven keine Genehmigungsbehörde außer dem Kurfürsten selbst gab – so muss man die zwölfte Person aber als biblische deuten, und da fällt auf, dass sie wie der Nachfolgeapostel Matthäus auf einigen Bildern die typische Paulus-Tonsur trägt, also nicht die überlieferte Petrus-Tonsur wie die Mönchsorden, also den ausrasierten Schädel mit einem Kreis (corona) um das Haupt wie ein Ring oder ein Lorbeerkranz, sondern eine Stirnglatze mit Haaren oben auf dem Schädelgipfel, hier in unserem Bild an modernen Haartrachten gemessen ja fast irokesenverdächtig. Könnte es denn auch Paulus sein, der zwar als Apostel bezeichnet wird wie so manche späteren Kirchenlehrer, aber in Wirklichkeit ein spät hinzugestoßener Bekehrter war? Und darin sehe ich die Lösung, die einen Konflikt mit der Amtskirche zu vermeiden wusste. Es handelt sich hier offensichtlich um eine bildhafte Mimikry, also die Anpassung an eine andere, stärkere, legitimierte Gestalt, um eine Auseinandersetzung zu vermeiden: Der Kurfürst ist gemeint, aber das Antlitz eines 12. Apostels ist suggeriert. Und nach längerer Betrachtung komme ich nicht umhin, noch meinen Eindruck wiederzugeben, dass auch im Sinne der ersten Möglichkeit eine Symbiose dieser Mimikry zugrunde liegen könnte: einen solchen Bart und solche Gesichtsform mit braunen Augen und später auch mit Stirnglatze hatte Jacob Jordaens! Ob hier noch eine Hommage an ihn als Antwerpener Freund und Lehrer zum Ausdruck kommt, als öffentlicher Ehrenerweis gegenüber dem noch tätigen Jordaens, weil Pater Damian sich ihm verpflichtet fühlte? Allerdings bin ich nicht der unbegründbaren Meinung, dass Pater Damian im direkten Auftrag des Kurfürsten das so direkt geplant umgesetzt hat, sondern dass vor allem sein Unbewusstes hier am Werk ist, das in vielen Bildern großer und kleiner Künstler den Pinsel schwingt – sicherlich in einem viel größeren Maße, um es mit Shakespeare zu sagen, als sich unsere bescheidene Schulweisheit das erträumen lässt!

Interessant und auch ein frühes Element der Moderne ist die malerische Komponente der leichten schelmischen Ironie in diesem Bild, die eigentlich nur vom Calvinisten Jordaens

stammen kann und eher nicht vom Kapuzinermönch Damian, wobei dieser als Maler aus der Schule der Antwerpener mit deren hintergründiger Motivik der versteckten Nebenaussagen in ihren Bildern vertraut war. Dass nur eine einzige Putte das Himmelfahrtsgeschehen stabilisiert, lässt schmunzeln, denn Rubens bemüht noch ganze Heerscharen zum Hub der Wolke und der Personen. Dass der Knabe wie auf einem Lift gemütlich sitzt und sich nur mit der rechten Hand beiläufig am Rockzipfel Mariens festhält, wirkt auch witzig. Dass Maria – besonders im Oberbild der Gekrönten – die Züge der Medicäerin Anna Maria Luisa trägt, ist unabweisbar, wenn man in meinem Altarbuch oder mit Hilfe des Internets einen Vergleich der Gesichtsform und –züge vornimmt! Allerdings ist das keine ironische Verzerrung, sondern wirkliche Verehrung des Paters Damian für seine Heere Vrouwe, seine Kurfürstin.

Die wissenschaftliche Leiterin der Gemäldegalerie des Düsseldorfer Kunstpalastes, wo eines der berühmten frühen Mariae Himmelfahrtsbilder von Rubens zu sehen ist, Dr. Bettina Baumgärtel, die einen umfangreichen Katalog für eine Ausstellung im Jahre 2008 („Himmlisch Herrlich Höfisch“) zu diesem Motiv mit umfassendem Katalog herausgegeben hat, kennt das Hehlrather Bild und meine Schrift nun auch, und sie bestätigt die Erkenntnisse auch aus der Sicht der Altarkonzeption in folgender bestätigender Ausführung:

„Ich darf Ihnen zu Ihrer schlüssigen Darlegung auf der Grundlage umfangreicher Recherchen gratulieren. Da haben Sie wirklich interessante Zusammenhänge herstellen können und dieses Altarbild endlich wieder ins rechte Licht gerückt. Mir ist aufgefallen, dass das Altarretabel<sup>3</sup> sogar Bezug nimmt auf das von Rubens entworfene, das ich derzeit anlässlich meiner Recherchen zu unserer Himmelfahrt Mariae wieder in Brüssel aufgefunden habe. Noch näher ist dieses Retabel aber der Antwerpener Himmelfahrt Mariae, die noch heute in situ<sup>4</sup> ist: der in zwei Pilasterstufen und mit jeweils zwei Säulen gerahmte Aufbau, einschließlich der Krönung, die allerdings den segnenden Christus zeigt und nicht wie in Hehlrath die Aufnahme Mariae von Gottvater und Sohn (siehe unsere Ausst. Kat. Himmlisch, Herrlich, Höfisch von 2009, S. 99 Abb.).“

Also ist es nach dem Urteil der Fachfrau auch der Barockaltar selbst, der gemäß dem Standard der Rubensaltäre gebildet ist, und in der Tat gibt es ja, wie im Altarbuch dargelegt, in den Kassenabrechnungen<sup>5</sup> der Kurfürstin für 1695 einen Vermerk, dass sie für 100 Gulden in Antwerpen einen kompletten Altar gekauft hat. Das kann nach diesen Ergebnissen nur der Hehlrather und ehemalige Aldenhovener sein! Dies wird noch durch einen anderen Eintrag belegt, der mir jüngst auffiel: Es gibt eine Kirchenfensterstiftung der Kurfürstin für Aldenhoven, wobei natürlich zuerst einmal das Problem entsteht, welches Fenster für welche Kirche gemeint sein könnte. War die neue Klosterkirche von 1718 im Jahre 1712 schon in Planung oder gar im Bau? Oder war es gar noch eine Stiftung für die ursprüngliche Klosterkirche, wo der Altar ja vorher gestanden haben muss? Oder war es gar ein Fenster für die Pfarrkirche oder für die Wallfahrtskapelle? Jedenfalls wird hier deutlich, dass die Kurfürstin ganz gezielt und fokussiert Aldenhoven im Blick hatte. Schauen wir genauer hin:

Es heißt in den Kassenabrechnungen unter „Nr. 192 Düsseldorf 1712 Februar 2“: „Anweisung von 20 Rtl. an die Kapuziner zu Aldenhoven, wo wegen des wundertätigen Muttergottes-Bildes vermehrt Andachten und Prozessionen stattfinden, für 1 Glasfenster im Kirchenneubau zum Gedächtnis der Kurfürstin, mit Quittung des Fraters Humilis Loeth, Vize-Provinzial,

---

<sup>3</sup> hier also als die Konstruktion des Gesamtaufbaus gemeint

<sup>4</sup> in der ursprünglichen Form am Originalort

<sup>5</sup> Wolff, Jürgen Rainer (Hrsg.), Die Kabinettskassenrechnungen der Kurfürstin Anna Maria Luisa von der Pfalz (1667 – 1743), als Einzelveröffentlichungen in 3 Bänden zu: Quellen und Forschungen des Niederrheins Band 12, Veröffentlichungen aus dem Stadtarchiv Düsseldorf Band 22, Essen 2015



vom selben Datum.“ (Anmerkung: Wolff S. 899) Es kann sich hier nur um das oben dokumentierte, dem Barockaltar gegenüber liegende große Bogenfenster in der 1718 eingeweihten Kapuzinerkirche handeln, das deswegen ein Andenken an die Kurfürstin ist, da es den Bittaltar mit der Abbildung beider Ehefrauen des Herzogs und Kurfürsten Johann Wilhelm II. in der ansonsten zu dunklen Gebetsstätte beleuchtete. Ein Fenster in der Gnadenkapelle kann damit nicht gemeint sein, da diese 1712 nicht verändert wurde und nur kleine Fenster besitzt. Ein Zuschuss für die Gemeindekirche St. Martin kann es aber auch nicht gewesen sein, denn dass Zuschüsse für die Pfarre Aldenhoven direkt an den Pfarrer gingen, zeigt die Anweisung von 12 Gld. (8 Rtl.) unter der „Nr. 16 Düsseldorf 1708 Juli 17“ „[...] an Pastor Johannes Cörver (Körper) in Aldenhoven als Beihilfe zur Reparatur der beschädigten Kirchenfenster.“ (Anmerkung: Wolff S. 738) Es gab auch 1700 schon eine solche direkt an die Pfarrei gerichtete Zahlung unter „Nr. 137 Düsseldorf 1700 Februar 12 von 20 Gld. (13 Rtl. 26 Alb. 8 Hl.) „an den dank der Kurfürstin neubestallten Pastor Johannes Cörner zu Aldenhoven auf seine Bittschrift zur Verbesserung der Paramente unter Hinweis auf die Marien-Verehrung, mit Quittung, 12.2.1700“. (Anm.: Wolff S. 377)<sup>6</sup>

In meinem Altarbuch habe ich die Liste der Hehlrather Pfarrer ab 1800 wiedergegeben, da die Quellen, die ich zu Rate zog, aus dieser Zeit waren. Es gibt aber auch eine Liste der Pastöre vorher, und zwar vom Zeitpunkt an, zu dem Hehlrath eigenständige Pfarre wurde und sich von Lohn emanzipierte (1506). In dieser Liste gibt es einen Pfarrer, dessen Onkel zur selben Zeit in Aldenhoven Pastor war. Hans-Werner Lammertz<sup>7</sup> beschreibt es in seiner Darlegung der Geschichte von St. Cäcilia Hehlrath so:

„Dem streitbaren Rainer von Cöllen folgte in Hehlrath der friedfertige Johann Gottfried Lothmanns. Er war gebürtig aus Linden und wurde von seinem Onkel, der Pastor in Aldenhoven war, am 15. Oktober 1744 eingeführt. Aber erst am 18. April 1745 begann er seine seelsorgliche Tätigkeit in Hehlrath.“ Auch hier zeigt sich wieder ein Bezugspunkt zwischen Aldenhoven und Hehlrath. Beide könnten mehrfach vor dem großen Barockaltar in der neuen Klosterkirche in Aldenhoven von 1718 gestanden oder zelebriert haben, beleuchtet durch das Fenster der Kurfürstin, in dem übrigens, wie an anderen Orten heute noch zu sehen, ihr Wappen in Buntglasform als Stiftungshinweis eingewirkt gewesen sein muss. Insofern war der Barockaltar schon damals mit Sicherheit in Hehlrath auch bestens bekannt und bewundert, denn nach Hehlrath kam er ja erst nach 1802 durch die Vermittlung durch einen Zwischenhändler namens Kleinermann, der alle drei Altäre der Klosterkirche vom französischen Staat nach den Suppressionsakten für 5000 Franken kaufte.<sup>8</sup>

Das Netz der Indizien wird immer dichter und es zeichnen sich Zusammenhänge, die man in einem Roman oder Film erzählen könnte. Das Hehlrather Bild zeigt also in verschlüsselter Form das Schicksal eines Fürsten, der Kinder verloren hat und inständig um einen männlichen Nachfahren bittet. Jedem Aldenhovener Heimatfreund wird sich abschließend aber noch eine andere und ähnlich immer wieder gehörte Frage aufdrängen: Wo ist denn dieses Fenster mit dem Wappen geblieben? Wurde es beim Umbau der Kirche zu zwei Scheunen einfach

---

<sup>6</sup> (weitere Anmerkungen: 1 Johannes Cörver scheint mit Johannes Cörner identisch zu sein, denn in den z. T. ungelentken Handschriften der Pfarrer und in der Schreibweise der Deutschen Kurrent- oder Kursivschrift sind ‚n‘ und ‚v‘ sehr leicht verwechselbar. 2 Paramente, von lat. parare, „bereiten“, sind die im Kirchenraum und in der Liturgie verwendeten oftmals künstlerisch gestalteten Textilien).

<sup>7</sup> Aufsatz von Hans Werner Lammertz (+), geboren in Hehlrath und tätig als Rektor der KGS Jülich, den er eigens für die 1987 erschiene Pfarrschrift „200 Jahre Pfarrkirche St. Cäcilia Eschweiler-Hehlrath verfasste, herausgegeben von der Pfarrgemeinde St. Cäcilia Eschweiler-Hehlrath unter Leitung von Pfarrer Josef Wienand

<sup>8</sup> Landesarchiv NRW zu: Roerdepartement Nr. 421 (Mikrofiches) I) Suppressionsetats [...], u.a. Aldenhoven, Kapuziner, 1802



komplett zerstört oder gibt es noch Relikte davon, so etwa das Wappen des kurfürstlichen Hauses, in dem ja das geheimnisvolle Wappen der Medici integriert ist. Ob in den Häusern oder unter den Bauten in den Katakomben Richtung Pfarrkirche noch etwas zu finden wäre?