

Wallraf-Richartz-Jahrbuch 69 (2008)

Roland Krischel

[For English and German abstracts see below]

Wallraf-Richartz-Jahrbuch (68/2007)

Inhalt

Berichte

9 Berichte aus westdeutschen Museen

Aufsätze

Roland Krischel

73 Mediensynthesen in der spätmittelalterlichen Sakralkunst

Das Altarbild als Kulisse für liturgische Gegenstände
und Handlungen

Mit einem Beitrag von Tobias Nagel

Damian Dombrowski

169 Botticellis Beweinung Christi in der Alten Pinakothek

Aufgabe, Kontext und Rekonstruktion

eines Florentiner Altarretabels zur Zeit Savonarolas

Christian Eder

211 Der junge Momper in Italien

Ein neu entdecktes Gemälde von Josse de Momper
und Hendrick Cornelisz. Vroom

Hans Ost

229 Peter Paul Rubens' Madonna mit dem Papagei

Tijana Zakula

257 Gerard de Lairese's Heliodorus: between Raphael
and Delacroix

Götz Czymmek

271 Ferdinand Franz Wallraf im Bild

303 Die Autoren des Jahrbuches

Zusammenfassungen

Roland Krischel

Mehrere Kölner Altarbilder des Spätmittelalters enthalten eine inhaltliche und formale Lücke, die sich auf das einst vor dem jeweiligen Retabel aufgestellte Altarkreuz bezieht. Aus dieser These ergeben sich neue Interpretationen der Werke und ihres Gebrauchs. Auch die Deutung altniederländischer Altarbilder ist berührt. In der Kölner Sakralkunst kann die Mediensynthese aus flacher Malerei und plastischer Imago bis zu den Wandmalereiretabeln der Domchorkapellen zurückverfolgt werden. Eine Einbettung des Phänomens in die Geschichte des Sehens lässt vermuten, dass der von den mehrschichtigen Medienkombinationen geforderte akkommodierende Blick im gotischen Kirchenraum selbst geübt wurde. Grundsätzliche Unterschiede zum intermediären Altarbild Italiens erklären sich durch die Wandelbarkeit des nordalpinen Retabels und die Kostbarkeit des mobilen Altarkreuzes. Tobias Nagel: Während man in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der Kölner Malerei eine enge Beziehung des dargestellten Stifters zum Bildthema beobachten kann, ist dies ab der zweiten Hälfte des Jahrhunderts kaum noch der Fall. Ursache dieser Veränderung ist keine grundsätzliche Neuausrichtung des Stifters auf ein vor dem Retabel stehendes Altarkreuz, sondern ein neuer Anspruch des gemalten Stifterporträts. Parallel zur liturgiegeschichtlichen Entwicklung entspricht die Stifterdarstellung nun mehr der Gebetshaltung während der Heiligen Messe. Der heute irritierende (da zumindest bildimmanent ungerichtete) Blick der Stifter wird zum standardisierten Ausdruck von Andacht und Anteilnahme. Er kann nicht pauschal mit dem Bezug auf ein Altarkreuz erklärt werden.

Damian Dombrowski

Zwischen Botticellis Beweinung Christi aus der Florentiner Kirche San Paolino und seinen vorhergehenden Altarbildern besteht ein erheblicher stilistischer Unterschied. Um ihn zu erklären, wurde in der Forschung ein Zusammenhang mit den Lehren Savonarolas hergestellt. In Wirklichkeit ist das Bild mit großer Entschiedenheit aus dem Thematischen gestaltet. Um die Interaktion zwischen Altarhandlung und Altarretabel herzustellen, hat Botticelli eine paraliturgische Bildsprache entwickelt, die ganz auf die kultische Aufgabe abgestellt ist. Der Stimmung des Karfreitags entsprechend, ist die harmonische Ordnung der Dinge im Kleinen wie im Großen gestört. Komposition und Farbgebung sind von dieser 'Störung' betroffen, aber auch die Räumlichkeit des Bildes: Bei seiner Abkehr vom 'Bildfenster' Albertis scheint Botticelli auf Bildlösungen Rogiers van der Weyden zurückzugreifen, wie auch die Konzentration und Strenge der Beweinung eine Affinität zu den Werken des Niederländers aufweist. Mit der Darbietung des Leibes Christi über dem Altar werden Opfertod, liturgischer Nachvollzug und Erlösungsversprechen in eine unmittelbar

einleuchtende Beziehung gesetzt, das Gemälde garantiert die Realpräsenz im Sakrament. Diese eucharistische Sinngebung, der Botticelli die Formgebung untergeordnet hat, ist möglicherweise von der Sakramentsverehrung im Kreis der Florentiner Neuplatoniker beeinflusst. Von dieser Seite her könnte sich auch die überraschend 'klassische' Erscheinung und die leuchtende Schönheit des Leibes Christi erklären. Auf Aussagen Savonarolas lässt sich die Ikonographie jedenfalls nicht zurückführen. Dennoch könnte in der auffälligen Figur Petri ein Hinweis auf Savonarolas vorübergehende Annäherung an die römische Kurie (1494/1495) verborgen sein. Mit der Nähe des Gemäldes zum eucharistischen Kult gewinnt schließlich die - auch stilkritisch begründbare - These an Überzeugungskraft, dass eine kleinformatige Verkündigung Botticellis im Metropolitan Museum einst als Predellentafel der Münchner Beweinung fungierte.

Christian Eder

Josse de Momper's bislang unbekanntes Gemälde einer südlichen Küstenlandschaft mit Schiffen, das er in Zusammenarbeit mit dem holländischen Marinemaler Hendrick Cornelisz. Vroom 1586/1587 in Rom schuf, impliziert eine Italienreise des Künstlers, die bislang nicht schlüssig belegt werden konnte. Darüber hinaus nimmt es für die Kunst Momper's eine wichtige Schlüsselstellung ein, da die hier dargestellte Küstenlandschaft der 'Prototyp' ist, von dem sich viele Landschaftsbilder des Frühwerks ableiten lassen; zugleich ist es das älteste erhaltene Marinegemälde Vrooms.

Hans Ost

Rubens' Madonna mit dem Papagei entstand in der ersten Fassung zwischen 1614 und 1620, in der zweiten erweiterten Fassung bis etwa 1625. Das für die Gildenkammer der Antwerpener Lukasgilde bestimmte Bild ist das Gegenstück zu einem ebenfalls in der Gildenkammer bewahrten Gemälde des Frans Floris mit dem heiligen Lukas als Madonnenmaler. Der auffällige Umstand, dass die Madonna im Lukasgemälde des Floris fehlt, lässt ein zweites von Floris gemaltes, jedoch verlorenes Bild mit der Madonna voraussetzen; beide Bilder waren inhaltlich aufeinander bezogen und vermutlich räumlich gegenübergestellt. Mit der Madonna mit dem Papagei ersetzt Rubens die verlorene Madonna des Floris. Gemäß der Bestimmung der Bildkonfiguration für den Versammlungsraum der Malergilde sind die Bilder von Floris und Rubens als kunsttheoretische Thesenbilder konzipiert. Rubens nimmt Bezug auf seinen Vorgänger Floris, zugleich überbietet er ihn mit modernen Kunstmustern. Das bei der Madonna des Rubens stehende ungewöhnliche Kind verweist auf die Brügger Madonna und damit auf den Disegno Michelangelos, der Farbdreiklang auf das Kolorit Tizians: die Verbindung beider macht in der Kunsttheorie des 16. und 17. Jh. den höchsten Ruhm der Malkunst aus.

Tijana Zakula

Nach Ergänzung einiger Daten zur frühen Provenienz von De Lairese's Vertreibung Heliadors aus dem Tempel widmet sich die Untersuchung dem selten dargestellten Bibelthema selbst. Es werden De Lairese's künstlerische Ambitionen bei der Behandlung gerade dieses Motivs definiert als sein Versuch, Rafaels Heliodor aus den vatikanischen Stanzen zu übertreffen. Im Vergleich mit den beiden früheren Bilderfindungen wird schließlich die Position von Delacroix' Wandbild des Heliodor in der Kirche von Saint-Sulpice geklärt.

Götz Czymmek

Ferdinand Franz Wallraf gilt zu Recht als der eigentliche Begründer des Kölner Museumswesens. Seine einzigartige Rolle steht allerdings in keinem Verhältnis zu Anzahl und Qualität der überlieferten Porträts und Denkmäler. Von den als Porträtisten in Köln tätigen Künstlern, die sich an Wallraf versuchten - manche davon erst nach seinem Tod -, blieben die meisten ohne überregionale Bedeutung. Doch ihre Bemühungen um ein bildliches Denkmal Wallrafs haben es vor dem Hintergrund der Bedeutung des Sammlers und Stifters für das Museumswesen von Köln verdient, einmal gesammelt und betrachtet zu werden. Immerhin ist es ihnen zu verdanken, wenn wir uns heute noch 'ein Bild von ihm machen' können.

Summaries

Roland Krischel

Numerous late medieval altarpieces from Cologne contain a contentual and formal gap that references the altar cross placed in front of the respective retable. This thesis results in new interpretations of the works and their use. The interpretation of Early Netherlandish altar images is also affected. In the religious art of Cologne, the synthesis of media comprising two-dimensional painting and the three-dimensional image can be traced back to the wall painting altarpieces in the choir chapels of the Cathedral. Embedding this phenomenon in the history of seeing allows the assumption that the adaptive view in the ecclesiastical Gothic space demanded by the multi-layered combination of media itself was practiced. Fundamental differences to Italy's intermediate altar image are explained by the variability of the Northern European retable and the preciousness of the transportable altar cross.

Tobias Nagel: While a close relationship between the portrayed donor and the pictorial subject matter can be observed in Cologne painting of the first half of the fifteenth century, this is hardly the case after the second half of the century. The cause of the change is not a fundamental realignment of the donor towards an altar cross stranding in front of the altarpiece, but rather a new requirement of the

painted donor portrait. Parallel to liturgical developments, the representation of the donor now corresponds to the deportment in prayer during the Holy Mass. The now irritating (at the very least because of the pictorially inherent undirected) glance of the donor becomes a standardized expression of devotion and sympathy. It cannot generally be explained by a reference to an altar cross.

Damian Dombrowski

A considerable stylistic difference exists between Sandro Botticelli's Lamentation of Christ from the Florentine church of San Paolino and his previous altar paintings. Research has explained this by establishing a connection to the teachings of Savonarola. In reality, the picture has been fashioned from the thematic with great decisiveness. Botticelli developed a paraliturgical visual language to produce the interaction between the act carried out at the altar and the retable that is based entirely on the cultic purpose. In accordance with the atmosphere of Good Friday, the harmonic order of the things is disturbed both on the large and small scale. Both composition and use of colour is affected by this 'disturbance', but also the picture's spatiality: In turning away from Alberti's 'window', Botticelli seems to fall back upon pictorial solutions developed by Rogier van der Weyden just as the concentration and severity of the Lamentation also reveal an affinity to the works of the Netherlandish painter. By presenting the Body of Christ above the altar, his sacrifice on the cross, liturgical comprehensibility and the promise of salvation are placed in a direct and plausible relationship to each other; the painting guarantees the real presence in the sacrament. This Eucharistic interpretation, to which Botticelli made the composition subordinate, was possibly influenced by the veneration of the sacrament in the circle of the Florentine Neoplatonists. This might also explain the surprisingly 'classic' appearance of the radiant beauty of the body of Christ. In any case, it is impossible to trace the iconography back to statements by Savonarola. An indication of Savonarola's temporary rapprochement with the Roman Curia (1494/1495) might nevertheless be hidden in the conspicuous figure of Peter. Through the painting's proximity to the Eucharistic cult, the thesis that a small-format Annunciation by Botticelli in the Metropolitan Museum once functioned as the predella of the Munich Lamentation, which can also be substantiated stylistically, gains persuasiveness.

Christian Eder

Josse de Momper's previously unknown painting of a southern coastal landscape with ships made in Rome in cooperation with the Dutch maritime painter Hendrick Cornelisz. Vroom 1586/1587 implies that the artist took a journey to Italy that could not be conclusively proven

until now. It additionally assumes a key position in Momper's art because the coastal landscape represented here is the 'prototype' from which many of his early landscapes can be derived; at the same time it is also Vroom's earliest known maritime painting.

Hans Ost

The first version of Rubens's *Madonna with the Parrot* was made between 1614 and 1620, the second version by about 1625. The painting intended for the Antwerp Guild of St. Luke is the counterpart to Frans Floris's painting depicting St. Luke as the painter of the Virgin also preserved in the guild chamber. The conspicuous absence of the Virgin in Floris's painting presupposes a second, now lost painting by Floris showing the Virgin; both pictures referenced each other contentually and were very probably placed opposite each other. Rubens replaced Floris's lost picture of the Virgin with the *Madonna with the Parrot*. In accordance with the terms of the pictorial configuration for the assembly room of the painters' guild, the pictures by Floris and Rubens are conceived as propositional, art theoretical pictures. Rubens references his predecessor Floris and simultaneously surpasses him with modern artistic patterns. The Christ Child in Rubens's painting of the Virgin who, unusually, is shown standing, makes reference to the Bruges *Madonna* and thus to Michelangelo's *disegno*, the colour triad references Titian's colours: the connection of both constitutes painting's greatest glory in sixteenth and seventeenth-century art theory.

Tijana Zakula

After establishing the early provenance of De Laire's *Expulsion of Heliodorus from the Temple* based on new evidence, the present study discusses this rare biblical subject. The article further defines De Laire's artistic ambitions in treating this particular subject as an attempt to emulate Raphael's *Heliodorus from the Vatican Stanze*. Finally, the position of Delacroix's mural of *Heliodorus* in the Church of Saint-Sulpice to both earlier inventions will be clarified.

Götz Czymmek

Ferdinand Franz Wallraf is correctly considered the real founder of the Cologne museology. However, his unique role bears no relationship to the number and quality of the preserved portraits and monuments. Of the portraitists active in Cologne who attempted likenesses of Wallraf, some of them first after his death, most were only of local significance. But against the backdrop of the importance of the collector and donor for the museums in Cologne, their endeavours to achieve an artistic monument for Wallraf deserve to be gathered together and examined. After all, we are obliged to them for the fact that we can still 'visualize' him today.

Quellennachweis:

TOC: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 69 (2008). In: ArtHist.net, 07.01.2009. Letzter Zugriff 19.12.2025.

<<https://arthist.net/archive/31159>>.