

Inhalt

	7	Nachruf auf Gérard Jacques Corboud
A U F S Ä T Z E	11	Sebastian Dohe Vorhang auf! <i>Zur Neudeutung des Hauptportals von St. Mary Redcliffe in Bristol</i>
	41	Hélène Mund Le Maître de la Madone Clemens et son atelier <i>Nouveau regard sur la peinture dans quelques ateliers anversois au premier tiers du XVI^e siècle</i>
	73	Peter Lüdemann Giorgiones <i>Pala di Castelfranco</i> <i>Ein »Scheingrabmal« für Muzio Costanzo?</i>
	89	Michael Rohlmann Früchte des Erfolgs <i>Historie und Heraldik in Raffaels Loggia di Psiche</i>
	123	Marius Rimmele Die Schlangen der Kleopatra <i>Dantes »contrapasso« und das Bildkonzept selbstverschuldeter Strafe im 15. und 16. Jahrhundert</i>
	161	Hans-Joachim Raupp Die Furien im Werk des Peter Paul Rubens
	225	Christian Eder Giovanni Domenico Tiepolo und die Frühaufklärung in Würzburg
B E R I C H T E	265	Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud
	276	Museum Ludwig
	284	Die Autoren des Jahrbuches

Vorhang auf!

Zur Neudeutung des Hauptportals von St. Mary Redcliffe in Bristol

Sebastian Dohe

11

Zusammenfassung

Das Hauptportal des nördlichen Portikus von St. Mary Redcliffe, Bristol, aus dem frühen 14. Jahrhundert ist ein ungewöhnliches Stück gotischer Architektur, dessen Form zu den unterschiedlichsten Interpretationen provozierte, von einer exotischen Beeinflussung über die Annahme eines exzentrischen Architekten bis hin zu der Idee, es sei Vorbild für ein Portal in Portugal gewesen. Stattdessen lenkt der Aufsatz den Blick auf die architektonische Struktur des Portikus, bietet eine detaillierte Analyse der Zusammenhänge zwischen der Bauaufgabe und der Formgebung und stellt die Deutung des Portals als Vorhang in den Mittelpunkt. Damit wird eine neue Perspektive eröffnet, die ein tieferes und vollständigeres Verständnis dieser Architektur ermöglicht.

Summary

The main portal of the north porch of St Mary Redcliffe, Bristol, dating from the early fourteenth century, is an unusual piece of Gothic architecture, whose form has given rise to a whole variety of interpretations, ranging from exotic influences and the assumption of an eccentric architect all the way to the idea that it was the model for a portal in Portugal. This article, by contrast, directs attention to the architectural structure of the porch, providing a detailed analysis of the connexions between the commission and the design, and focusing on the interpretation of the portal as a curtain. In this way a new perspective is opened up, one that allows a deeper and more complete understanding of this architecture.

Le Maître de la Madone Clemens et son atelier

Nouveau regard sur la peinture dans quelques ateliers anversois au premier tiers du XVI^e siècle

Hélène Mund

41

Résumé

La contribution révèle l'existence d'un groupe de tableaux stylistiquement apparentés et attribués à tort jusqu'à ce jour au Maître au Perroquet et au Maître des Demi-figures féminines. Ces œuvres réalisées à Anvers vers 1520–1530 relèvent en fait du travail d'un atelier concurrent spécialisé dans l'exécution de Sainte Marie-Madeleine, dont plusieurs seraient des portraits déguisés. On lui connaît également au moins deux Madone à l'Enfant dont l'une, conservée dans la collection Clemens au Museum für Angewandte Kunst à Cologne, a donné son nom de convention à l'ensemble du groupe.

Zusammenfassung

Eine Gruppe stilistisch verwandter Gemälde wurde bislang fälschlich dem Papageienmeister und dem Meister der weiblichen Halbfiguren zugeschrieben. Die in Antwerpen um 1520–1530 entstandenen Werke stammen jedoch aus einer anderen Werkstatt, spezialisiert auf die Darstellung der Maria Magdalena, zum Teil als Rollenporträt. Als ebenfalls dort entstanden gelten mindestens zwei Darstellungen der Maria mit dem Kind, von denen sich eine im Museum für Angewandte Kunst, Köln, befindet; sie gehörte zur Sammlung Clemens, und nach ihr wurde die ganze Werkgruppe benannt.

Summary

This article reveals the existence of a group of stylistically related pictures attributed to this day, wrongly, to the Master of the Parrot and to the Master of the Female Half-Length Figures. These works, created in Antwerp around 1520–1530, derive in fact from a rival studio specializing in the execution of Magdalen pictures, several of which are disguised portraits. This studio is known to be the source of at least two Madonna and Child pictures, of which one, now part of the Clemens Collection at the Museum für Angewandte Kunst in Cologne, has given its conventional name to the whole group.

Giorgiones *Pala di Castelfranco*

Ein ›Scheingrabmal‹ für Muzio Costanzo?

Peter Lüdemann

73

Zusammenfassung

Laut jüngsten Deutungen zeige Giorgiones *Pala di Castelfranco* die politischen Ambitionen des Auftraggebers Tuzio Costanzo: Indem Maria auf einem fiktiven Porphyrsarkophag für Tuzios Sohn Matteo throne und darauf hinabblicke, unterstreiche sie die Ansprüche der Familie auf verlorene zypriotische Besitztümer und Würden. Archivadokumente zur 1723 abgerissenen Cappella Costanzo, erhaltene Teile ihrer Ausstattung und der historische Kontext zeigen jedoch, dass sich Marias Blick ursprünglich eher auf den Kapellenboden mit der Grabplatte des Matteo Costanzo richtete und dass der gemalte Sarkophag kein vermeintliches Wandgrabmal des jungen Mannes verdoppelte, sondern als ›Ersatzmonument‹ für dessen auf Zypern bestatteten Großvater Muzio diente. Gemäß der auch in Tuzios Testament anklingenden Absicht, die verstorbenen Angehörigen symbolisch zu vereinen, dürften Altarbild und Relief Matteo Costanzos gemeinsam konzipiert worden und um 1501 zu datieren sein, als Tuzio mit dessen Bildhauer in Kontakt stand.

Summary

According to recent interpretations, Giorgione's *Pala di Castelfranco* represents the political ambitions of the client, Tuzio Costanzo: in that Maria is depicted as throned on a fictitious porphyry sarcophagus for Tuzio's son Matteo, and looking down on it, she is said to underline the family's claims to lost possessions and dignities in Cyprus. Archive documents relating to the Cappella Costanzo, demolished in 1723, along with surviving fragments of its interior show, given the historical context, that the Virgin's gaze was originally directed more towards the chapel floor with the funerary slab of Matteo Costanzo, and that the painted sarcophagus is not a putative duplicate wall monument for the young man, but serves as a 'surrogate monument' for his grandfather Muzio, who was buried in Cyprus. In accord with Tuzio's intention, mentioned in his will, to symbolically unite his deceased family members, the altarpiece and the relief of Matteo Costanzo are likely to have been conceived jointly, and should be dated to 1501, when Tuzio was in contact with the sculptor.

Früchte des Erfolgs

Historie und Heraldik in Raffaels Loggia di Psiche

Michael Rohlmann

89

Zusammenfassung

Raffaels Fresken der Loggia di Psiche in der Villa Farnesina erzählen die antike Geschichte von Amor und Psyche. In den die Szenen rahmenden Pflanzengirlanden blieb die Prominenz von Eichenmotiven bislang unbemerkt. Als Namens- und Wappenbaum der Papstfamilie des Rovere-Papstes Julius II. besaß die Eiche auch für den Auftraggeber der Farnesina-Fresken eine entscheidende Bedeutung: Agostino Chigi war in die Papstfamilie aufgenommen worden und hatte damit auch deren Wappenbaum in sein eigenes Wappen übernommen. Das Rovere-Wappen findet sich als vergoldete Skulptur sogar im Zentrum der Ausmalung. Es kann gezeigt werden, dass Raffaels gemalte Protagonisten mit Gesten und Blicken die Eichen-Motive der Rahmengirlanden in die Handlung der Psyche-Szenen miteinbeziehen. Der Zyklus handelt nicht nur vom Aufstieg Psyches, sondern ebenso vom Schicksal Chigis. Durch den Vergleich mit Fresken vor allem der Sixtinischen Kapelle lässt sich diese Neudeutung kontextualisieren.

Summary

Raphael's frescoes in the Loggia di Psiche in the Villa Farnesina tell the story of Amor and Psyche in classical mythology. In the garlands of plants framing the scenes, the prominence of oak motifs has remained hitherto unnoticed. As the eponym and armorial tree of the family of the Rovere pope Julius II, the oak also had a crucial significance for the man who commissioned the Farnesina frescoes: Agostino Chigi had been adopted into the papal family and had consequently incorporated their armorial tree into his own coat of arms. The Rovere coat of arms can even be seen as a gilt sculpture in the centre of the painting. It can be shown that Raphael's painted protagonists are incorporating, with their glances and gestures, the oak motifs of the framing garlands into the action of the Psyche scenes. The cycle depicts not just the rise of Psyche, but also the destiny of Chigi. A comparison with the frescoes of the Sistine Chapel in particular allows a contextualization of this new interpretation.

Die Schlangen der Kleopatra

Dantes »contrapasso« und das Bildkonzept selbstverschuldeter Strafe im 15. und 16. Jahrhundert

Marius Rimmele

123

Zusammenfassung

Kleopatra changiert in der Frühen Neuzeit zwischen neostoischer Heldin bzw. treuer Gattin und der Hurenkönigin, die mit Schönheit und Verführungskunst Männer ins Verderben stürzt. Nicht nur in der Literatur dominiert bis ins späte 16. Jahrhundert die zweite Sicht, auch die zeitgleichen Darstellungen Kleopatras sind in ihren kritischen Anteilen verkannt worden. Besonders das Motiv der Schlangen an der Brust mit den Allusionen auf das Stillen spielt dabei eine wesentliche Rolle. Assoziationen des Monströsen, zu bekannten Höllenstrafen und Lasterpersonifikationen scheinen beabsichtigt. Der Aufsatz klärt erstmals die Herkunft des Motivs aus der Logik bestrafter Sünde und zeigt, wie präzise die Idee einer selbstverursachten Bestrafung mittels der Schlangen und anderer bildsprachlicher Verfahren umgesetzt werden konnte. Ein in Dantes »Inferno« paradigmatisch wirkendes Denkmuster wurde zu einem Bildkonzept, das zugleich künstlerischen wie gesellschaftlichen Herausforderungen Rechnung zu tragen versprach.

Summary

In the early modern period, the image of Cleopatra oscillated between that of neo-Stoic heroine or loyal wife and the whore-queen who with her beauty and seductive arts plunged men into ruin. This second view was dominant until well into the late sixteenth century not only in literature: the critical aspects of contemporary visual depictions of Cleopatra have been overlooked. In particular the motif of the vipers at the breast with its allusion to nursing plays an important role here. Associations with the monstrous, and with well-known pains of hell and personifications of the vices seem quite intentional. This article looks for the first time at the origin of the motif from the point of view of the logic of punishment for sin and shows with what precision the idea of a self-inflicted punishment could be implemented using the snakes and other visual clues. A thought pattern paradigmatic in Dante's "Inferno" became a pictorial concept that at the same time promised to take account of both artistic and social challenges.

Die Furien im Werk des Peter Paul Rubens

Hans-Joachim Raupp

161

Zusammenfassung

Rubens hat als erster und einziger Maler seiner Zeit die antiken Fluch- und Rachegöttinnen aus der Unterwelt befreit und im Sinn zeitgenössischer Vorstellungen von »phantasia« und »meraviglia« zu neuem Leben erweckt. In seinen mythologischen Historien bedrohen sie Frevler und weisen an Wendepunkten des Geschehens auf den vom *fatum* vorbestimmten Ausgang voraus. In christlicher Interpretation verkörpern die Furien Triebkräfte des Bösen und leihen ihre Gestalt besonders gefährlichen Lasterpersonifikationen wie Häresie, Neid, Streit und Aufruhr, die in Allegorien staatlicher und kirchlicher Propaganda wichtige Rollen spielen. In Rubens' berühmter Florentiner Kriegsallégorie droht »Alecto«, bei Vergil die Verkörperung des Bösen schlechthin, den Mars aus den Armen der Venus zu reißen und Europa ins Verderben zu stürzen: damit gefährdet sie die Ordnung der Götterwelt und konfrontiert den Betrachter mit immer noch aktuellen Fragen nach dem Wesen kriegerischer Aggression.

Summary

Rubens was the first and in his time the only one painter to liberate the classical demons of curse and vengeance from the underworld and awaken them to new life in accordance with the early-modern artistic concepts of 'meraviglia' and 'phantasia'. In his mythologies they threaten evil-doers and at the turning points of events foretell their literally 'fatal' outcomes. Christian authors saw the Furies as embodying driving forces of evil that lent their physical appearance to personifications of especially dangerous vices such as Heresy, Envy, Discord and Riot, which figured prominently in allegorical propaganda imagery for state and church. In Rubens's famous Florentine 'Allegory of War' the Fury Alecto, Virgil's embodiment of evil itself, threatens to pull Mars from the arms of Venus and to ruin Europe, thereby not only disturbing the order of the mythological cosmos but also confronting the viewer with questions about the essence of martial aggression which are still relevant today.

Giovanni Domenico Tiepolo und die Frühaufklärung in Würzburg

Christian Eder

225

Zusammenfassung

Dem 1752 in Würzburg geschaffenen Gemäldepaar *Jesus heilt einen Blinden* und *Jesus und die Ehebrecherin* kommt im Frühwerk Giovanni Domenico Tiepolos zentrale Bedeutung zu. Der Künstler fertigte nicht nur während seines Aufenthalts in Würzburg eine verkleinerte Zweitfassung des Bildpaares an, sondern wiederholte das Gemälde *Jesus und die Ehebrecherin* noch knapp 30 Jahre später detailgetreu. Ausgehend von einer hier erstmals vorgestellten Ölskizze zu *Jesus heilt einen Blinden* wird die Entstehungsgeschichte der einzelnen Versionen geklärt und die Bedeutung der Ölskizze im Werkprozess näher beleuchtet. Der zeitgenössische Erfolg des Bildpaares ist darauf zurückzuführen, dass Giovanni Domenico sich in Themenwahl und Komposition von den Ideen der katholischen Frühaufklärung leiten ließ. Diese intellektuell ganz neue Wege beschreitende Kunst entsprach dem Zeitgeist am fürstbischöflichen Hof in Würzburg und sollte schließlich für das weitere Schaffen des Künstlers wegweisend sein.

Summary

The pair of pictures painted in Würzburg in 1752, Jesus Heals a Blind Man and Jesus and the Woman Taken in Adultery, are of central importance in the early work of Giovanni Domenico Tiepolo. The artist not only painted a smaller second version of the pair during his stay in Würzburg, but repeated the painting Jesus and the Woman Taken in Adultery thirty years later down to the last detail. Starting from an oil sketch for Jesus Heals a Blind Man presented here for the first time, the story of how the individual versions came to be painted is clarified and more light is cast on the importance of the oil sketch in the work process. The contemporary success of the pair can be explained by the fact that Giovanni Domenico was guided in his composition and choice of theme by the ideas of the early Catholic Enlightenment. This art, which set out along intellectually unexplored paths, matched the zeitgeist at the court of the prince-bishops in Würzburg, and was ultimately to point the way to the artist's later work.