

# Inhalt

## AUFSÄTZE

- 7 **Nachrufe**
- 19 **Victor M. Schmidt**  
A Fourteenth-Century Sieneese Triptych in the Wallraf
- 35 **Griet Steyaert**  
*The Resurrection* by the Master of the View of Saint Gudula
- 49 **Jutta Gisela Sperling**  
Address, Desire, Lactation  
*On a Few Gender-Bending Images of the Virgin and Child*  
by Jan Gossaert
- 79 **Mara-Lisa Kinne, Roland Krischel, Stefan Neuner**  
Annäherung an ein Rätsel  
*Das Bildnis des Luca Pacioli von Jacopo de' Barbari*
- 117 **Stefan Neuner**  
Vittore Carpaccio als Vorbild  
*Die Pala di S. Giovanni Crisostomo von Sebastiano del Piombo*  
und andere Beispiele
- 151 **Michael Rohlmann**  
Verschmolzene Mythen  
*Tizians poesie und das Vorbild Raffael*
- 191 **Frits Scholten**  
Gegossene Bewegung  
*Anatomie einer um 1600 entstandenen deutschen*  
*Bronzestatuetten*
- 215 **Thomas Ketelsen, Thomas Klinke**  
Geheimnisvolle Landschaftszeichnungen  
*Von einem Zeitgenossen Hercules Segers'?*
- 227 **Peter Lodermeyer**  
Skulptur, Name, Ort, Kontext  
*Ulrich Rückriems Heinrich-Heine-Denkmal in Bonn*
- 259 Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud
- 270 Museum Ludwig
- 277 **Die Autoren des Jahrbuches**

## BERICHTE

# A Fourteenth-Century Sienese Triptych in the Wallraf

*Victor M. Schmidt*

19

## **Summary**

The subject of this contribution is a Sienese triptych, formerly in the collection of Johann Anton Ramboux (1790–1866). The kneeling Augustinian friar in the centre panel evinces a relation with the Augustinians; most likely he is Agostino Novello (d. 1309 or 1310). The motif of the Christ Child standing on his Mother's lap while embracing her is quite rare, and has a precedent in a Madonna by Duccio. However, it is not possible to relate the formula to a specific prototype in Sienese painting.

It is argued here that the triptych should be dated earlier than was hitherto assumed, probably in the 1360s. Some features recall the work of the Lorenzetti brothers (particularly Ambrogio), Niccolò di ser Sozzo, and Jacopo di Mino del Pellicciaio. Although the triptych is particularly close to some of Jacopo's works, the similarities are not sufficient to attribute the Cologne triptych to Jacopo himself.

## **Zusammenfassung**

*Gegenstand dieses Beitrags ist ein sienesisches Triptychon aus der Sammlung von Johann Anton Ramboux (1790–1866). Der auf der Mitteltafel kniende Augustinermönch – sehr wahrscheinlich Agostino Novello († 1309 oder 1310) –, bringt das Triptychon in Bezug zu diesem Orden. Das eher seltene Motiv des auf Marias Schoß stehenden und seine Mutter umarmenden Kindes findet sich schon bei einer Madonna von Duccio, lässt sich aber in der sienesischen Malerei auf kein konkretes Vorbild zurückführen.*

*Mit den 1360er-Jahren wird hier eine frühere als die bisher angenommene Datierung vorgeschlagen. Sie stützt sich auf Vergleichsmomente in Arbeiten der Lorenzetti, besonders von Ambrogio, sowie von Niccolò di ser Sozzo und Jacopo di Mino del Pellicciaio. Trotz der Nähe speziell zu Werken von Jacopo wird man das Kölner Triptychon nicht als dessen eigenhändige Arbeit betrachten können.*

# The *Resurrection* by the Master of the View of Saint Gudula

Griet Steyaert

35

## Summary

Recently the Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud received, on permanent loan, a *Resurrection*. The panel has never been exhibited before and very little has been written about it. Friedländer attributed the *Resurrection* to the Master of the View of Saint Gudula, an attribution which is corroborated in this article. The *Resurrection* was probably originally the right-hand wing of a relatively small carved Passion altarpiece from c. 1480 to 1490. The Master of the View of Saint Gudula was active in Brussels. The Brussels school of the end of the fifteenth century is already remarkably well represented in the collection of the Wallraf by the *Triptych with the Deposition* by the Master of the Saint Catherine Legend, the *Job Altarpiece* by Aert van den Bossche and an assistant, and the *Damned* by Colijn de Coter. The *Resurrection* by the Master of the View of Saint Gudula comes to reinforce this collection.

## Zusammenfassung

Vor kurzem gelangte als Dauerleihgabe eine Auferstehung an das Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, die noch nie ausgestellt und kaum wissenschaftlich bearbeitet worden ist. Sie wurde von Friedländer dem Meister der Ansicht von Sankt Gudula zugeschrieben, eine Auffassung, die hier untermauert wird. Bei der Auferstehung handelt es sich vermutlich um den rechten Flügel eines nicht sehr großen Passionstriptychons mit Skulpturenschrein, zu datieren um 1480/1490. Der Meister der Ansicht von Sankt Gudula war tätig in Brüssel, und die Brüsseler Schule des ausgehenden 15. Jahrhunderts ist mit dem Kreuzabnahme-Triptychon des Meisters der Katharinenlegende, mit dem Hiob-Altar von Aert van den Bossche und Mitarbeiter sowie mit den Verdammten von Colijn de Coter im Wallraf bereits prominent vertreten. Diese bedeutende Werkgruppe erfährt nun durch die Auferstehung des Meisters von Sankt Gudula eine angemessene Bereicherung.

# Address, Desire, Lactation

## On a Few Gender-Bending Images of the *Virgin and Child* by Jan Gossaert

Jutta Gisela Sperling

49

### Summary

Jan Gossaert's representations of the Madonna Lactans demand with urgency an emotional response from the viewer by presenting the Virgin, who offers her breast including nipple – both depicted in anatomically correct fashion – not to her son but to the viewer, as required by the Flemish tradition since Rogier van der Weyden. The magnificence of the architectural settings in Gossaert's paintings, which remind of the visual aesthetic of Florentine miracle working images of the Virgin, enhance the visual appeal to the viewer. Gossaert's variations on the theme of the Madonna Lactans, which show the Christ Child with engorged breasts, as if he wanted to take over his mother's role of lactating, also aim at a strong emotional address to the viewer, even though these representations might have reached the limits of religious intelligibility. Gossaert's depictions of the – almost – lactating infant Jesus might have been a satirical response to and adaptation of Erasmus's biting critique of the worship of the lactating Virgin and her milk relics.

### Zusammenfassung

*Jan Gossaerts Darstellungen der Madonna Lactans fordern den Betrachter mit bemerkenswerter Dringlichkeit zu einer emotionalen Reaktion auf, indem sie die Jungfrau mit völlig entblößter Brust samt Brustwarze zeigen, beides anatomisch korrekt gemalt, die sie dem Betrachter statt ihrem Sohn darbietet – getreu flämischer Tradition seit Rogier van der Weyden. Die Pracht der architektonischen Innenausstattung in Gossaerts Gemälden, die an die Ästhetik der wunderwirkenden Madonnenbilder aus Florenz erinnert, verstärkt die visuelle Attraktivität. Auch Gossaerts Variationen zum Thema der Madonna Lactans, die das Christuskind mit geschwellenen Brüsten zeigen, als wolle es seine Mutter beim Stillen ablösen, zielen darauf ab, den Betrachter emotional anzusprechen, obgleich mit diesen Bildern die Schwelle der religiösen Verständlichkeit erreicht worden sein mag. Gossaerts – fast – stillendes Jesuskind mag eine satirische Antwort auf Erasmus' beißende Kritik an der Anbetung der milchspendenden Maria und ihrer Reliquien gewesen sein.*

# Annäherung an ein Rätsel

## Das *Bildnis des Luca Pacioli* von Jacopo de' Barbari

*Mara-Lisa Kinne, Roland Krischel, Stefan Neuner*

79

### **Zusammenfassung**

Der Beitrag widmet sich dem Bildnis des Mönchs und Mathematikers Luca Pacioli, der gemeinsam mit seinem Schüler Guidobaldo da Montefeltro, dem Herzog von Urbino, zu sehen ist (1495). Wie eine Untersuchung des Gemäldes zeigt, wendet der Maler Jacopo de' Barbari verschiedene und zum Teil widersprüchliche Konzepte an, was dem Werk einen Kompositcharakter verleiht. Dies wird im einleitenden Artikel dargelegt, an den sich ein ›Gespräch‹ zwischen der Autorin und zwei Kollegen anschließt. Im gemeinsamen Austausch erörtern sie insbesondere die mögliche Funktion des Werks als Widmungsbild, das Nebeneinander von Realitätsebenen, kartographische Bildpraxis und das Verhältnis zwischen mathematischem Wissen und der Malerei.

### **Summary**

*This contribution examines the portrait of the Franciscan friar and mathematician Luca Pacioli who is depicted with his disciple Guidobaldo da Montefeltro, Duke of Urbino (1495). An analysis of the painting supports the conclusion that its creator Jacopo de' Barbari employed a variety of different and to some extent contradictory concepts, which structurally defines the painting as a composite. This argument is asserted in a short introductory article which preludes a discussion between the author and two fellow scholars. In their 'dialogue', they explore further aspects of the portrait, including its possible purpose as a dedication painting, different levels of reality, cartographic image usage, and the relationship between mathematical knowledge and the art of painting.*

# Vittore Carpaccio als Vorbild

## Die *Pala di S. Giovanni Crisostomo* von Sebastiano del Piombo und andere Beispiele

Stefan Neuner

117

### Zusammenfassung

Vittore Carpaccio gilt traditionell als ein Künstler, dessen Ruhm schon zu Lebzeiten verblasste. Mit dem Auftreten von Malern wie Giorgione, Tizian, Sebastiano del Piombo oder Lorenzo Lotto am Beginn des 16. Jahrhunderts sei eine neue Ära in der venezianischen Kunst angebrochen. Die neue Generation habe Giovanni Bellini verehrt und andere ältere Meister wie Carpaccio darüber vernachlässigt. Hier wird nun eine Wirkung von Carpaccios Malkunst auf diese Künstlergeneration in einem Bereich nachgewiesen, wo man es wohl am wenigsten erwartet: beim Altarbild. Carpaccios zu Unrecht als rückständig geltende Pale aus dem ersten Jahrzehnt des Cinquecento erweisen sich als experimentelle Vorstöße, denen neben venezianischen Malern (Sebastiano del Piombo und Lorenzo Lotto) auch ein Fra Bartolomeo während seines Venedig-Aufenthalts 1508 entscheidende Anregungen verdankte.

### Summary

*Vittore Carpaccio is traditionally seen as an artist whose fame faded even during his own lifetime. With the appearance of painters such as Giorgione, Titian, Sebastiano del Piombo and Lorenzo Lotto at the beginning of the sixteenth century, a new era was launched in Venetian art – or so it is said. The new generation allegedly venerated Giovanni Bellini, while neglecting other older masters such as Carpaccio. Here though, it is demonstrated that Carpaccio's art of painting influenced the succeeding generation in a field where it might be least expected: the altarpiece. Carpaccio's pale from the first decade of the cinquecento, unfairly seen as old-fashioned, turn out to be bold experiments, to which not only Venetian painters (Sebastiano del Piombo and Lorenzo Lotto) but also Fra Bartolomeo during his stay in Venice in 1508 owed decisive inspiration.*

# Verschmolzene Mythen

## Tizians *poesie* und das Vorbild Raffael

*Michael Rohlmann*

151

### **Zusammenfassung**

Tizians 1545/1546 in Rom gemalte *Danae* wird bislang als programmatische Antwort auf die Körperkunst Michelangelos verstanden. Dagegen lässt sich zeigen, dass Tizian vielmehr auf Raffaels Frauenakte der Farnesina Bezug nimmt. Mit der Serie mythologischer *poesie* für Philipp II. setzt Tizian später seine Farnesina-Rezeption fort. In Einzelmotiven ebenso wie in dem Zyklus als Ganzem entwirft er eine künstlerische Antwort auf Raffaels Geschichte von Amor und Psyche. Tizian verschmilzt dabei die Einzelstationen verschiedener Mythen zu einer kontinuierlichen, übergreifenden Erzählung von Liebe und Seele. Mit Symmetrien, Kontrasten, Überleitungen und Motiventwicklungen gelingt ihm eine Gesamtstruktur, die als eigenständige künstlerische Leistung neben der individuellen Wirkung der Einzelbilder zu würdigen ist.

### **Summary**

*Titian's Danaë, painted in Rome in 1545/1546, has hitherto been understood as a programmatic response to Michelangelo's body art. However, it can be shown that Titian was more strongly referencing Raphael's Farnesina nudes. Titian later continued his Farnesina reception with the series of mythological poesie for Philip II. In individual motifs, and also in the cycle as a whole, he composed an artistic response to Raphael's story of Amor and Psyche. In the process, Titian fuses the individual stages of various myths into a continuous narrative of love and soul. With symmetries, contrasts, transitions and motif developments, he achieves an overall structure that needs to be appreciated as an artistic achievement in its own right alongside the individual effect created by each picture.*

# Gegossene Bewegung

## Anatomie einer um 1600 entstandenen deutschen Bronzestatuetten

*Frits Scholten*

191

### **Zusammenfassung**

Weil die ›Eingeweide‹ von Hohl-guss-(Renaissance)Bronzen bislang den Blicken entzogen waren, blieben wichtige Informationen über die angewandten Gusstechniken verborgen. Mit der Neutronentomographie kann man nun die innere Struktur einer hohlen Bronzestatuetten zerstörungsfrei sichtbar machen. Anhand der Bronzestatuetten eines gehenden Mannes aus dem späten 16. Jahrhundert im Besitz des Amsterdamer Rijksmuseums (Inv. Nr. BK-16083) wird deutlich, wie das innovative bildgebende Verfahren zu neuen kunsthistorischen Interpretationen führen kann. Die in der Vergangenheit sowohl Hendrick de Keyser als auch Johan Gregor van der Schardt zugeschriebene Statuetten, die zeitweilig als Porträt des Prinzen Wilhelm von Oranien galt, entpuppte sich als Teil eines (Kunstkammer-)Automaten mit ursprünglich beweglichen Armen und Beinen.

### **Summary**

*The 'intestines' of hollow-cast (Renaissance) bronze statuettes were, on the whole, not meant to be seen, yet they hold important information about the casting techniques employed. By using the neutron imaging technique (tomography) the internal structure of a hollow bronze can now be made visible in a non-destructive way. A late-16th-century bronze statuette of a striding man in the Rijksmuseum Amsterdam (inv.no. BK-16083) serves to illustrate how this innovative technique can support new art-historical interpretations. Previously attributed to both Hendrick de Keyser and Johan Gregor van der Schardt, and for a time considered to be a portrait of Prince William of Orange, the statuette can now be revealed as an automaton figure with legs and arms that once moved.*



# Geheimnisvolle Landschaftszeichnungen

## Von einem Zeitgenossen Hercules Segers’?

*Thomas Ketelsen, Thomas Klink*

215

### **Zusammenfassung**

Vorgestellt wird ein bei den deutschen Zeichnungen des 17. Jahrhunderts gefundenes Konvolut von elf Blättern, die jeweils beidseitig Landschaften zeigen. Laut kunsttechnologischer Untersuchung stammen sie aus einem Skizzenbuch, was ihre zeichnerische wie stilistische Homogenität erklärt. Für die Zeit ungewöhnlich ist neben der ockergelben Grundierung der jeweiligen Vorderseite die Verwendung des Rötelstifts zur Konturierung der Landschaftsgefülle. Vergleichbare Landschaftsprospekte konnten unter den deutschen wie den niederländischen Zeichnungen bislang nicht nachgewiesen werden. Einzelne Blätter zeigen eine kompositorische Nähe zu Radierungen von Hercules Segers, auch die Experimentierfreude des anonymen Zeichners legt die Kenntnis von dessen Arbeiten nahe. Die Papieruntersuchung schließt eine Entstehung der Kölner Blätter in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht aus.

### **Summary**

*A set of eleven sheets discovered among the German drawings of the seventeenth century is introduced. Each depicts a landscape on either side. A technological investigation reveals that they come from a sketchbook, which would explain their technical and stylistic homogeneity. What is unusual for the period is, alongside the yellow-ochre ground of each recto, the use of red chalk to outline the features of the landscape. Comparable landscape views have not hitherto been attested among either German or Dutch drawings of the period. Individual sheets display a compositional closeness to etchings by Hercules Segers, and the pleasure in experimentation shown by the anonymous artist also suggests a familiarity with his work. Examination of the paper does not rule out a date in the first half of the seventeenth century.*

# Skulptur, Name, Ort, Kontext

## Ulrich Rückriems Heinrich-Heine- Denkmal in Bonn

*Peter Lodermeier*

227

### **Zusammenfassung**

Ulrich Rückriems Denkmal für Heinrich Heine (1986) in Bonn ist als einzige seiner Skulpturen ausschließlich mit einem Eigennamen beschriftet und so als personales Denkmal gekennzeichnet. Hier wird erstmals eine Interpretation als Denkmal für den Namen »Heinrich Heine« vorgeschlagen, die neben der formalen Analyse die spezifischen Gegebenheiten des Aufstellungsortes berücksichtigt. In die Betrachtung werden alle relevanten Punkte der topographischen Gesamtsituation und ihres historischen Kontextes einbezogen: die Nähe des Denkmals zum Hauptgebäude der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität, die Wegführung des Parkgeländes im nördlichen Teil des Bonner Stadtgartens, die Nähe des Rheins, vor allem aber der Bezug zum Alten Zoll, einer ehemaligen Bastion als Teil der historischen Stadtmauer, mit dem 1865 dort errichteten Denkmal für Heines Universitätslehrer Ernst Moritz Arndt.

### **Summary**

*Ulrich Rückriem's memorial to Heinrich Heine (1986) in Bonn is the only one of his sculptures to bear a proper name and no other inscription, and thus characterized as a personal memorial. Here for the first time an interpretation as a memorial to the name 'Heinrich Heine' is proposed, which, alongside the formal analysis, takes into account the specific situation of the site. All the relevant points of the topographical situation and its historical context are considered: the propinquity of the memorial to the main building of the city's university, the layout of paths through the northern part of the Stadtgarten (park), the closeness of the Rhine, but above all the relationship with the Alter Zoll, a former bastion that formed part of the historic city wall, with the memorial to Heine's university teacher Ernst Moritz Arndt, erected in 1865.*