

Wallraf-Richartz-Jahrbuch

Jahrbuch für Kunstgeschichte Band LXXXVI

Inhalt

A U F S Ä T Z E

- 7 **Editorial**
- 9 **Stephan Altensleben**
Die Tonndorfer Steine · Zeichen frühmittelalterlicher Gerichtsbarkeit
nicht nur in Thüringen
- 27 **Roland Krischel**
Was stellte das Kölner »Ulredenkmal« wirklich dar?
- 103 **Wolfgang Wolters**
Bildhauerpraxis versus Zuschreibungspraxis · Anmerkungen
zu venezianischen Steinmetz-Werkstätten vor 1500
- 123 **Frits Scholten**
Deformity and Role-Play · François du Quesnoy's
Dwarf of the Duc de Créqui
- 145 **Ursula Härting**
Der Sturz des Phaeton auf Kupfer mit Gold · Ein Frühwerk
von Frans Francken d.J.
- 167 **Anja K. Sevcik**
Gelehrtes Tischgespräch · Ein neu entdecktes *Sammlerkabinett*
von Frans Francken d.J. und seinem Atelier
- 209 **Paul Huys Janssen**
Alexander Judges Philotas · Deciphering Rembrandt's
'History Painting' of 1626
- 239 **Knut Soiné**
Karl Hofer, ein Prophet des Unheils?
- 253 **Gloria Köpnick, Rainer Stamm**
»Ich habe für das Museum getan, was ich konnte«
Der Briefwechsel von Heinz Köhn und Walter Müller-Wulckow
1930–1953

B E R I C H T E

- 329 Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud
- 340 Museum Ludwig
- 350 Die Autoren des Jahrbuches
- 351 Abbildungsnachweis

Die Tonndorfer Steine

Zeichen frühmittelalterlicher Gerichtsbarkeit nicht nur in Thüringen

Stephan Altensleben

9

Zusammenfassung

Die 1938 und 1996 in Tonndorf bei Weimar in der Straße vor der Kirche gefundenen Steinplatten sind keine Grabsteine, sondern sehr seltene Sachquellen zum frühmittelalterlichen Recht. Auf den Platten sind erstmalig Staffelsteine als fränkische Gerichtsstätten, Schöffenbänke mit vier, sieben und zwölf Sitzen, ein Richtersitz und ein Gerichtskreuz abgebildet. Bemerkenswert ist die Szene, in der ein Adliger ein Gerichtskreuz berührt, das sogenannte Handgema(h)l, und damit seine Befugnis zum Gerichtsschöffenamt nachweist. Spieße und Schwerter auf Kreuzsteinen oder Steinkreuzen weisen als Schwurzeichen auf weltliche Gerichte hin. Der seltene Schwertstein von Schlettau (Saalkreis) zeigt eine frühe Schwurszene. Stabkreuze, sogenannte *ferulae*, als Zeichen der regierenden und strafenden Gewalt der Kirche verweisen auf kirchliche Gerichte nicht nur in Thüringen, sondern auch andernorts, etwa in Sachsen-Anhalt und in der Oberpfalz.

Summary

The stone slabs discovered in 1938 and 1996 in Tonndorf near Weimar, in the street that runs before the church, are not gravestones but rather highly rare pieces of material evidence concerning early-medieval law. These slabs bear the earliest depictions of several items: Staffelsteine as markers of Frankish court sites; judgement-finder benches with four, seven, and twelve seats; a judge's seat; and a court cross (Gerichtskreuz). Of particular note is the scene showing a nobleman performing the Handgema(h)l – that is, touching a court cross to attest his authority to serve as a judgement-finder. Spears and swords depicted on stone crosses are symbolic of oaths, indicating secular courts. The rare 'sword stone' of Schlettau (Saalkreis) shows an early oath scene. In Thuringia and elsewhere, for example Saxony-Anhalt and the Upper Palatinate, staff crosses (ferulae), symbols of the Church's ruling and punitive power, refer to ecclesiastical courts.

Was stellte das Kölner »Ulredenkmal« wirklich dar?

Roland Krischel

27

Zusammenfassung

In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wurde an der Außenseite der Kölner Stadtmauer nahe der Ulrepforte ein Relief angebracht, das als Memorial für die Abwehr eines 1268 dort stattgefundenen Überfalls und ältestes profanes Denkmal Deutschlands gilt. Vorliegender Artikel unterbreitet neue Vorschläge zu Datierung, Entstehungsgeschichte, Deutung und Funktion des Werks. Es ist, so die These, ursprünglich kein Denkmal und besteht in Wirklichkeit aus zwei Reliefs, die zeitversetzt entstanden. Als eine Art Votivbild ist das obere, um 1376 in Form eines Retabels gestaltete Stück – ikonographisch Jes 62,6 folgend – dem Dank für die gelungene Abwehr eines Angriffs im September 1375 und dem Schutz vor künftigen Attacken gewidmet. Das untere, 1398 entstandene (und vor 1438 umgearbeitete) Relief bediente sich der Theophiluslegende, um nach Inkrafttreten der neuen städtischen Verfassung und anlässlich der Abwehr einer »konterrevolutionären« Verschwörung den Machtwechsel zu versinnbildlichen.

Summary

A relief installed in the second half of the fourteenth century on the outside of Cologne's city wall, near Ulre Gate, has been thought to commemorate the repelling of an attack that took place there in 1268. It is regarded as the earliest secular monument in Germany. This article offers new proposals concerning the work's dating, genesis, interpretation, and function. Our thesis is that the work was not originally a monument and actually consists of two reliefs created at different times. The upper part, carved about 1376 in the form of an altarpiece – with iconography reflecting Isa. 62:6 – was meant to give thanks for the successful defence against an attack in September 1375 and to appeal for protection from future assaults, in the manner of a votive. The lower relief, created in 1398 (and reworked before 1438), makes use of the legend of Saint Theophilus to symbolize the change in power that occurred after the new municipal constitution took effect and to mark the quelling of a 'counter-revolutionary' conspiracy.

Bildhauerpraxis versus Zuschreibungspraxis

Anmerkungen zu venezianischen Steinmetz-Werkstätten vor 1500

Wolfgang Wolters

103

Zusammenfassung

Im Beitrag werden die archivalisch belegte Praxis der venezianischen Steinmetz- bzw. Bildhauer-Werkstätten (1300–1500) und die derzeit verbreitete Zuschreibungspraxis an wenigen Beispielen gegenübergestellt. Diese Beispiele zeigen, dass die Bewältigung größerer Aufträge nur mit Hilfe selbstständiger Meister möglich war, dass eine Beteiligung des Auftragnehmers an den Werken der ›Subunternehmer‹ nicht nachgewiesen ist und dass auf belastbare Argumente für eine Zuschreibung auch zentraler Elemente an den Auftragnehmer nicht verzichtet werden sollte. Sodann wird an Beispielen erläutert, dass die Vorbereitung der Figuren und architektonischen Elemente für eine farbige Fassung in zahlreichen Fällen den Verzicht auf Detaillierungen der Oberflächen zur Folge hatte.

Summary

Using a small number of examples, this article examines the archival evidence for the workshop practices of Venetian stonemasons and sculptors (1300–1500) alongside the current practice of attribution. These examples show that workshops managed to complete larger commissions only with the help of independent masters; further, that a contractor's involvement in the work of 'subcontractors' remains undocumented; and, finally, that one should not dispense with reliable arguments for attributing even central elements to the main contractor. Further examples then serve to illustrate that, in numerous cases, the preparation of figures and architectural elements for a polychrome finish involved the omission of surface detail.

Deformity and Role-Play

François du Quesnoy's *Dwarf of the Duc de Créqui*

Frits Scholten

123

Summary

François du Quesnoy's small bust of the dwarf (nano) from the retinue of the Duc de Créqui, was made during the French duke's visit to Rome in 1633–1634, as a farewell gift from the duke to Cardinal Antonio Barberini. The work has a certain ambivalence. On the one hand, it is a realistic portrait full of *vivezzo* with a meticulous seventeenth-century coiffure (including a cadenette). On the other hand, the remarkably crooked hook nose gives the bust an almost caricatural aspect. Dressed in a classical tunica, often worn as a stage costume in the seventeenth century, the dwarf's likeness evokes associations with ancient Roman busts. In fact, Du Quesnoy portrayed the dwarf as an effeminate, possibly homosexual Frenchman in the attire of an ancient stage actor; the *nano's* deformed, mask-like face, through its affinity with ancient comedy masks, reinforces the association with the classical stage. In that way, this exceptional and layered portrait was a fitting present to the Barberini cardinal, known for his classicist taste and erudition.

Zusammenfassung

François du Quesnoys kleine Büste vom Zwerg (nano) aus dem Gefolge des Duc de Créqui entstand beim Rom-Besuch des Herzogs 1633–1634 als dessen Abschiedsgeschenk an Kardinal Antonio Barberini. Sie besitzt eine gewisse Ambivalenz. Denn das realistische Porträt voller *Vivezzo* und mit ›haargenauer‹ 17.-Jahrhundert-Frisur (samt Cadenette) trägt dank der bemerkenswert schiefen Hakennase auch karikaturistische Züge. Bekleidet mit einer klassischen Tunika, wie sie im 17. Jahrhundert gern als Bühnenkostüm getragen wurde, lässt das Bildnis des Zwergs an antike römische Büsten denken. Du Quesnoy stellte den Zwerg als effeminierten, wenn nicht gar homosexuellen Franzosen in der Kleidung eines antiken Mimen dar; das deformierte, maskenhafte Gesicht des Nano wirkt wie antike Komödienmasken und verstärkt die Assoziation zum klassischen Theater. Somit war dieses außergewöhnliche und vielschichtige Porträt ein passendes Geschenk für Kardinal Barberini, der für seinen klassizistischen Geschmack und seine Gelehrsamkeit bekannt war.

Der Sturz des Phaeton auf Kupfer mit Gold

Ein Frühwerk von Frans Francken d.J.

Ursula Härting

145

Zusammenfassung

Frans Francken d.J. ist bis heute der bekannteste unter den Malern der Antwerpener Francken-Dynastie. Der Neuerwerb des Museums entstand um 1606 auf Kupfer mit vermaltem Muschelgold. Thema des Gemäldes ist der Sturz des Phaeton, eine mythologische Episode aus Ovids bekannten »Metamorphosen«. Der jugendliche Heißsporn Phaeton scheitert als Lenker des väterlichen Sonnengespanns, er lässt die Zügel schleifen, kommt ab vom üblichen Kurs, bis Zeus ihn mit Blitz und Donner stoppt. Phaeton stürzt mitsamt Pferdegespann zur Erde: Finsternis bricht aus, Brände verbreiten Gluthitze, Meere schrumpfen, Flüsse verdampfen. Einzelne Motive sind angesichts des Klimawandels beunruhigend aktuell. Vielleicht hat Frans d.J. die Sonnenfinsternis im Dezember 1605 so intensiv erlebt, dass er daraufhin die Dunkelheit derart faszinierend umsetzte. Der Beitrag rekonstruiert seine Anleihen bei berühmten Künstlern, darunter Michelangelo, im Sinne des antiken Aemulatio-Gedankens.

Summary

Frans Francken II remains the best known of the painters from the Francken dynasty of Antwerp. The Wallraf's recent acquisition was created about 1606, on a copper support, with accents in shell gold. The painting's subject is the Fall of Phaethon, a mythological episode from the famous 'Metamorphoses' by Ovid. The young, foolhardy Phaethon fails to control his father's sun chariot, letting the reins slip and straying from the usual course, until Zeus stops him with a thunderbolt. Phaethon tumbles down to earth, along with the horses and chariot: darkness breaks out, fires emit scorching heat, seas recede, rivers evaporate. Such motifs are disturbingly topical in light of climate change. Perhaps Frans II's fascinating rendering of darkness in this work resulted from an intense experience of the solar eclipse of December 1605. This article reconstructs his borrowings from famous artists, including Michelangelo, in accordance with the classical concept of aemulatio.

Gelehrtes Tischgespräch

Ein neu entdecktes *Sammlerkabinett* von Frans Francken d.J. und seinem Atelier

Anja K. Sevcik

167

Zusammenfassung

2024 erwarb das Wallraf ein höchst originelles, der Forschung bislang unbekanntes *Sammlerkabinett* von Frans Francken d.J. und seinem Atelier. Die Tafel zählt zu den frühen Beispielen der Gattung, die der Künstler als neuartiges Sujet auf dem Kunstmarkt etablierte und in verschiedenen Varianten entwickelte. Das Kölner Interieur sticht mit Alleinstellungsmerkmalen und innerbildlichen Bezügen heraus, die im Aufsatz diskutiert werden, darunter ein nachträglich eingefügtes Inlay mit dem Porträt von Gillis Mostaert d.Ä. Insbesondere beschäftigt der retrospektive Blick, der sich aus der Analyse der Staffagefiguren und einzelner ›Bilder im Bild‹ ergibt. Er kann als Hommage an das ›goldene‹ 16. Jahrhundert Antwerpens als Handels-, aber vor allem als Kunst- und Wissenschaftsmetropole interpretiert werden. Ein Exkurs behandelt die Resonanz der Bildidee in einem 2022 wiedergefundenen *Sammlerkabinett*, das unter anderem mit Bildzitat von David Teniers d.J. und der Rembrandt-Schule überrascht.

Summary

In 2024, the Wallraf acquired a highly original painting of a collector's cabinet by Frans Francken II and his studio, which was previously unknown to scholarship. The panel is an early example of the genre that was established as a new subject on the art market by Francken, who developed it in many variations. The interior depicted in this work stands out owing to its unique features and witty references. These are discussed in the essay, including a subsequently added inlay featuring the portrait of Gillis Mostaert I. Of particular interest is the retrospective view that emerges from analysing the figures and the 'pictures within the picture'. This can be interpreted as an homage to Antwerp's 'golden' sixteenth century as a metropolis not only of trade but above all of art and science. An excursus deals with the resonance of this subject matter in a collector's cabinet that reappeared on the art market in 2022 and includes pictorial quotations from David Teniers II and the Rembrandt school.

Alexander Judges Philotas

Deciphering Rembrandt's 'History Painting' of 1626

Paul Huys Janssen

209

Summary

The enigmatic scene in Rembrandt's so-called 'History Painting' of 1626 is here tentatively interpreted as a representation of Alexander Judges Philotas: After undergoing a show trial arranged by Alexander, the soldier Philotas was condemned to death. The story is recounted in the book on Alexander by Quintus Curtius Rufus, which was available in a Dutch (1613) and a Latin (1622) edition. The subject is highly unusual and it was perhaps pointed out to Rembrandt by the scholar Petrus Scriverius (1577–1660). A veiled reference to the trial and execution of the Dutch politician Johan van Oldenbarnevelt (1547–1619) may have been intended.

Zusammenfassung

Die noch immer rätselhafte Darstellung auf Rembrandts sogenanntem ›Historienbild‹ von 1626 wird hier vorbehaltlich als »Alexander richtet Philotas« gedeutet: Alexander der Große ließ den Soldaten Philotas in einem Schauprozess zum Tode verurteilen. Überliefert hat diese Geschichte Quintus Curtius Rufus in seiner Alexander-Biographie, die 1613 auf Niederländisch und 1622 auf Latein veröffentlicht worden ist. Den Hinweis auf diese wenig bekannte antike Episode verdankte Rembrandt wohl dem Gelehrten Petrus Scriverius (1577–1660), der damit eine verborgene Anspielung auf den Prozess und die Hinrichtung des niederländischen Diplomaten Johan van Oldenbarnevelt (1547–1619) beabsichtigt haben könnte.

Karl Hofer, ein Prophet des Unheils?

Knut Soiné

239

Zusammenfassung

Karl Hofer hatte in der Zeit zwischen 1933 und 1945 nachweislich erhebliche Repressionen zu erdulden. Dennoch ging er nicht ins Exil, sondern versuchte seine Malerei im nationalsozialistischen Deutschland weiterzuführen. Als besonderes Charakteristikum der Hoferschen Kunst wird immer wieder ihre visionäre Qualität beschworen. Der Künstler habe die kommende Bedrohung vorab gespürt und gleichsam Bild werden lassen. Der Text versucht nun zu ergründen, ob diese Einschätzung, nach allem was wir heute wissen, noch aufrechterhalten werden kann, und wie bestimmte Schlüsselwerke aus ihrem historischen Kontext vielleicht eher zu verstehen sind.

Summary

Karl Hofer is known to have suffered considerable repression in the years between 1933 and 1945. Nevertheless, he did not go into exile, instead attempting to continue his painting career in Nazi Germany. The visionary quality of Hofer's art is repeatedly cited as one of its special characteristics. The artist is said to have sensed the coming threat in advance and translated that feeling into images. In light of all we know today, this text aims to gauge whether that assessment can still be upheld and demonstrates how certain key works might be better understood in their historical context.

»Ich habe für das Museum getan, was ich konnte«

Der Briefwechsel von Heinz Köhn und Walter Müller-Wulckow 1930–1953

*Herausgegeben und annotiert von
Gloria Köpnick und Rainer Stamm*

253

Zusammenfassung

Der Kunsthistoriker Heinz Köhn (1901–1962) leitete das Museum Folkwang Essen 25 Jahre, von 1938 bis 1962. Wie ein Reporter berichtet er vor allem in den ersten Jahren seinem Oldenburger Mentor, Museumskollegen und Freund Walter Müller-Wulckow (1886–1964) aus dem ›Maschinenraum‹ des Essener Museums. Die Edition der Korrespondenz dieser beiden Kunsthistoriker erschließt eine wichtige Quelle für die Forschung zur Geschichte des Museum Folkwang, zur Geschichte der Kunstmuseen in der Zeit des Nationalsozialismus, für die Provenienzforschung und für die Historiografie des Neubeginns der Museumsarbeit während der Zeit der alliierten Besetzung und in der frühen Bundesrepublik. Eine Einführung der Herausgeber umreißt die biografischen Zusammenhänge und ordnet den Briefwechsel historisch ein.

Summary

The art historian Heinz Köhn (1901–1962) was director of the Museum Folkwang in Essen for twenty-five years, from 1938 to 1962. Primarily in the early years, in the manner of a reporter, Köhn sent dispatches from the 'engine room' of the Essen museum to Walter Müller-Wulckow (1886–1964), his mentor, museum colleague, and friend in Oldenburg. The edition of the correspondence between these two art historians opens up an important resource for research into the history of the Museum Folkwang, the history of art museums during the Nazi era, issues of provenance, and the historiography of how museum work recommenced during the Allied occupation and in the early Federal Republic. An introduction by the editors outlines the biographical context and situates the correspondence historically.