# Wallraf-Richartz-Jahrbuch

## Jahrbuch für Kunstgeschichte Band LXXXIV

# Inhalt


7 **Roland Krischel**
Rainer Budde zum Gedächtnis

**AUFSÄTZE**

15 **Roland Krischel**
*Lactatio* Performed · The Kinetics of the Melun Diptych

39 **Peter van den Brink**
On Art and Connoisseurship · Max Friedländer, the Master of the 1540s and his Female Portrait in the Wallraf-Richartz-Museum

69 **Iris Schaefer, Anne Schmid**
›Versilbertes‹ Kupfer und windiger Baumschlag · Adam Elsheimers Stephanus-Martyrien auf den Grund gegangen

99 **Rostislav Tumanov**
Wir sehen was, was Du nicht siehst · Betrachterblick und Bildskepsis in Werken Giovanni Domenico Tiepolos

**KONFERENZ**

127 **Anja K. Sevcik**
Spanischer Barock in Köln · Eine Ausstellung und eine Konferenz im Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud

131 **Matthias Weniger**
Von Greco bis Goya – von Flensburg bis Konstanz? Spanische Kunst in deutschen Sammlungen: ein Update

155 **Justus Lange**
Zur Frage des Caravaggismus bei Murillo · Das Kasseler Gemälde *Joseph und die Frau des Potiphar*

177 **Caroline von Saint-George**
Murillos *Alte Frau und Junge* · Neue Einblicke in den Werkprozess

199 **Thomas Klinke**
Jusepe de Ribera · Begegnung zweier Zeichnungen

217 **Viviana Farina**
In the Footsteps of the Carracci · New Drawings by Jusepe de Ribera

237 **Michael Scholz-Hänsel**
Jusepe de Ribera · Ein privilegierter ›Gastarbeiter‹ im Vizekönigtum Neapel?

253 **Anja K. Sevcik**
Ribera / Rembrandt · Barockes Künstlertum und Kunstwollen im Vergleich

**BERICHTE**

275 Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud
284 Museum Ludwig

294 Die Autoren des Jahrbuches
295 Abbildungsnachweis

# *Lactatio* Performed

## The Kinetics of the Melun Diptych

*Roland Krischel*



**Summary**

The Melun Diptych, painted about 1452–1460 by Jean Fouquet, shows the Virgin Mary with the Christ-Child on the right wing (now in Antwerp) and the owner/donor of the work, Étienne Chevalier, on the left wing (now in Berlin). When the diptych was closed, Étienne Chevalier had his mouth virtually pressed on the Virgin's naked breast. Comparison with a diptych-like bifolio in Étienne Chevalier's Book of Hours (now in Chantilly), illuminated by the same Jean Fouquet, shows that this "folding effect" was intended, and that the same biblical verses (1 Peter 2:1–6) resonate in both works. After the premature death of his wife, they seem to have given a new sense and a spiritual turn to Étienne Chevalier's life.

***Zusammenfassung***

*Das Diptychon von Melun, um 1452–1460 geschaffen von Jean Fouquet, zeigt die Muttergottes mit dem Christuskind auf der rechten Flügelinnenseite (heute in Antwerpen) und den Auftraggeber/Stifter des Werks, Étienne Chevalier, auf der linken Flügelinnenseite (heute in Berlin). Schloss man das Diptychon, so wurde quasi der Mund des Étienne Chevalier auf die entblößte Brust der Gottesmutter gepresst. Im Vergleich mit einer diptychonartig angelegten Doppelseite in Étienne Chevaliers Stundenbuch (heute in Chantilly) zeigt sich, dass dieser ›Klappeffekt‹ beabsichtigt war und dass in beiden Werken dieselben Bibelverse (1 Petr 2,1–6) mitschwingen. Nach dem frühen Tod seiner Gemahlin scheinen sie dem Leben des Étienne Chevalier einen neuen Sinn und eine geistliche Wendung gegeben zu haben.*

Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd./*vol.* 84, 2023, S./*pp.* 15–37.

# On Art and Connoisseurship

## Max Friedländer, the Master of the 1540s and his Female Portrait in the Wallraf-Richartz-Museum

*Peter van den Brink*



**Summary**

The *Portrait of a 25-year-old Woman* from 1544 in the collection of the Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud is one of the key paintings in the list of portraits the Berlin art historian and connoisseur Max Friedländer published in 1936 in volume 13 of 'Die altniederländische Malerei'. Formerly in the collection of Ferdinand Franz Wallraf, the portrait is part of the generous donation that Wallraf made to Cologne in 1818. Friedländer understood that none of the well-known portrait painters active in the Netherlands in the 1540s could be responsible for the portraits by this artist, whom he dubbed the 'Master of the 1540s' and whose works he connected stylistically with those of Joos van Cleve a decade earlier. Koenraad Jonckheere went a step further and placed the painter in the studio of Van Cleve. In this article I propose to identify him as the young Cornelis van Cleve, Joos van Cleve's son, who started his career as a master painter in 1541, the year we encounter the earliest dated portraits by the Master of the 1540s.

***Zusammenfassung***

*Das* Bildnis einer 25-jährigen Frau *von 1544 in der Sammlung des Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud ist eines der Schlüsselwerke einer Liste von Porträts, die der Berliner Kenner und Kunsthistoriker Max Friedländer 1936 in Band 13 der »Altniederländischen Malerei« veröffentlichte. Es stammt aus der Sammlung von Ferdinand Franz Wallraf und ist 1818 Teil dessen großzügiger Schenkung an die Stadt Köln. Als Friedländer erkannte, dass von den großen, in den 1540ern in den Niederlanden tätigen Porträtmalern keiner diese Bildnisse geschaffen haben konnte, schrieb er sie einem ›Meister der 1540er Jahre‹ zu, den er stilistisch in der Nähe des ein Jahrzehnt zuvor tätigen Joos van Cleve ansiedelte. Koenraad Jonckheere ging einen Schritt weiter und ordnete den Maler dem Atelier des Joos van Cleve zu. In diesem Artikel schlage ich vor, ihn als den jungen Cornelis van Cleve, den Sohn des Joos van Cleve anzusprechen, dessen Karriere als Meister 1541 begann, zu dem Zeitpunkt, da wir den frühesten datierten Porträts des ›Meisters der 1540er Jahre‹ begegnen.*

Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd./*vol.* 84, 2023, S./*pp.* 39–68.

# ›Versilbertes‹ Kupfer und windiger Baumschlag

## Adam Elsheimers Stephanus-Martyrien auf den Grund gegangen

*Iris Schaefer, Anne Schmid*



**Zusammenfassung**

Der Beitrag führt die intensiven Forschungen zu einer auf Kupfer gemalten *Steinigung des heiligen Stephanus* fort, die seit ihrer Leihgabe an das Wallraf als Werk Adam Elsheimers gilt, wenn auch nicht einhellig. Neue Befunde zum Bildträger und zu dessen maltechnischer Vorbereitung werden in den Kontext jüngerer Untersuchungen zu silbrigen Metallüberzügen auf Kupfertafeln gestellt, die im Elsheimer-Œuvre, zu dem seit langem auch die dem Kölner Bild so ähnliche Edinburgher Fassung zählt, eine wichtige Rolle spielen. Im Rahmen rezenter Erkenntnisse zum Baumschlag werden die Landschaftshintergründe beider Bilder technologisch analysiert und verglichen. Die Ergebnisse stützen die vollständige Autorschaft Elsheimers für die – vermutlich etwas spätere – Kölner Version und bekräftigen eine mögliche Ausführung der Landschaft im Edinburgher Bild durch Paul Bril.

***Summary***

*This article makes a new contribution to the intensive research carried out on* The Stoning of Saint Stephen, *a painting on copper that since its arrival on loan at the Wallraf has been regarded as a work by Adam Elsheimer, but not unanimously so. New technical findings on the support and its preparation are evaluated in the context of recent examinations of silver-coloured metal coatings of copper plates, which play an important role in Elsheimer's body of work. The version in Edinburgh, so similar to the one in Cologne, has long belonged to the œuvre. The landscape backgrounds of both paintings are analysed and compared from a technical perspective and with reference to recent findings about how foliage was painted. The results not only support Elsheimer's full authorship of the Cologne version, which is presumably the later one; they also substantiate an attribution of the landscape in the Edinburgh picture to Paul Bril.*

Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd./*vol.* 84, 2023, S./*pp.* 69–97.

# Wir sehen was, was Du nicht siehst

## Betrachterblick und Bildskepsis in Werken Giovanni Domenico Tiepolos

*Rostislav Tumanov*



**Zusammenfassung**

Zeit seines Lebens setzte sich der venezianische Maler Domenico Tiepolo (1727–1804) mit den vielfältigen populären Unterhaltungsspektakeln, die im 18. Jahrhundert zur Karnevalszeit die Straßen und Plätze der Markusstadt bevölkerten, künstlerisch auseinander. Dabei konzentrierte er sich weniger auf die Attraktionen selbst, sondern mehr auf deren Publikum. Die innerbildlichen Betrachter und ihr Blickverhalten werden damit zum Bildthema. Anhand konkreter Beispiele widmet sich der folgende Artikel der Frage, auf welche Weise Tiepolo diesen Motivkomplex für selbstreflexive Betrachtungen über die Funktion und den Status des Bildes nutzt. Das für die dargestellten Spektakel charakteristische spannungsvolle Verhältnis zwischen dem flüchtigen Seherlebnis und dem Wunsch, dieses visuell dauerhaft festzuhalten, erweist sich dabei in besonderem Maße geeignet für diese Form der Reflexion über die Möglichkeiten und Grenzen des eigenen künstlerischen Mediums.

***Summary***

*Throughout his life, the Venetian painter Domenico Tiepolo (1727–1804) devoted various works to the different forms of popular Carnival entertainment that filled the streets and squares of his native city during the 18th century. However, he did not necessarily focus on the attractions as such, but rather on their audiences. The internal viewers and their gazes thus become the subject of the images. Using specific examples, the following article addresses the question of how Tiepolo used these motifs to make self-reflective observations about the function and status of the image as such. The tense relationship between the fleeting visual experience and the desire to permanently capture it in static visual form, which is characteristic of the attractions depicted, proves particularly suitable for this form of contemplation of the possibilities and limits of Tiepolo's own artistic medium.*

Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd./*vol.* 84, 2023, S./*pp.* 99–126.

# Von Greco bis Goya – von Flensburg bis Konstanz?

## Spanische Kunst in deutschen Sammlungen: ein Update

*Matthias Weniger*



**Zusammenfassung**

Trotz enger historischer Beziehungen spielt spanische Kunst in deutschen Museen eine deutlich geringere Rolle als in Museen im angelsächsischen Bereich. Und als in der deutschen Kunstgeschichte. Das hat mit der deutschen Sammlungsgeschichte seit dem 18. Jahrhundert, aber auch mit innerspanischen Faktoren zu tun. 2005 wurde das Sammeln spanischer Malerei in Deutschland zum Thema einer Ausstellung in Hamburg. Der begleitende Katalog versuchte erstmals ein entsprechendes Resümee und eine Übersicht. Knapp 20 Jahre später ist es Zeit für eine neuerliche Bestandsaufnahme: Hat sich die Rezeption spanischer Kunst in Deutschland verändert, welche Initiativen, welche Ausstellungen, welche Neuerwerbungen hat es seit 2005 gegeben?

***Summary***

*Despite close historical ties, Spanish art plays a much smaller part in German museums than in museums of the Anglosphere. Smaller, too, than in German art historiography. This has to do with the history of collecting in Germany since the 18th century, and also with factors particular to Spain. In 2005 the collecting of Spanish painting in Germany was the subject of an exhibition in Hamburg. The accompanying catalogue endeavoured for the first time to offer an overview and draw conclusions. Now, nearly twenty years later, the time has come to take stock once again: Has the reception of Spanish art in Germany changed? What initiatives, what exhibitions, what new acquisitions have there been since 2005?*

Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd./*vol.* 84, 2023, S./*pp.* 131–154.

# Zur Frage des Caravaggismus bei Murillo

## Das Kasseler Gemälde *Joseph und die Frau des Potiphar*

*Justus Lange*



**Zusammenfassung**

Das Gemälde *Joseph und die Frau des Potiphar* in der Gemäldegalerie Alte Meister in Kassel hat eine wechselhafte Forschungsgeschichte hinter sich. Im 18. Jahrhundert als Original Bartolomé Esteban Murillos in die Sammlung gelangt, sah man es seit dem späten 19. Jahrhundert als Werk wechselnder Italiener unterschiedlicher Bekanntheit. Die in den 1930er Jahren freigelegte Signatur Murillos konnte dann viele Zweifler überzeugen, während die hartnäckigsten Skeptiker kurzerhand deren Echtheit bestritten. Erst die großen Ausstellungsprojekte ab 2005, die einen offeneren Blick auf das Frühwerk des Künstlers gestatteten, nahmen das Gemälde wieder in das Werk Murillos auf. In diesem Kontext kann das Kasseler Bild auch einen Beitrag zur Frage des frühen Caravaggismus in Spanien liefern. Murillos Heimatstadt Sevilla, eine der wichtigsten Hafenstädte im 17. Jahrhundert, förderte dabei den Kulturaustausch.

***Summary***

*The painting* Joseph and Potiphar's Wife *in the Gemäldegalerie Alte Meister in Kassel has experienced many ups and downs in the history of scholarship associated with it. After having entered the collection in the 18th century as an original by Bartolomé Esteban Murillo, in the late 19th century it began to be attributed to Italian artists of varying renown. Although the Murillo signature discovered in the 1930s persuaded many doubters, the most obstinate sceptics flatly denied its (namely the signature's) authenticity. The painting was reinstated as a work by Murillo only with the major exhibition projects beginning in 2005, which enabled a more open consideration of the artist's early work. In this context, the painting in Kassel can contribute to the question of early Caravaggism in Spain. Murillo's native Seville, one of the most important port cities in the 17th century, was conducive to cultural exchange.*

Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd./*vol.* 84, 2023, S./*pp.* 155–175.

# Murillos *Alte Frau und Junge*

## Neue Einblicke in den Werkprozess

*Caroline von Saint-George*



**Zusammenfassung**

Das Leinwandgemälde *Alte Frau und Junge* (1650–1655) von Bartolomé Esteban Murillo wurde von 2010 bis 2013 in der Abteilung Kunsttechnologie und Restaurierung des Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud umfassend untersucht und restauriert. Diese Arbeiten brachten nicht nur die hohe malerische Qualität und das delikate Kolorit des Gemäldes wieder zum Vorschein, sondern ermöglichten auch viele neue Einblicke in die Maltechnik und den Werkprozess des berühmten Sevillaner Künstlers des Siglo de Oro. Mit den Ergebnissen der Untersuchung und Restaurierung können künftige Vergleiche sowie Fragen zur Qualität und Zuschreibung des Gemäldes auf eine fundierte Grundlage gestellt werden.

***Summary***

*The canvas* Old Woman and Boy *(1650–1655) by Bartolomé Esteban Murillo was extensively examined and restored in the Department of Art Technology and Conservation at the Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud from 2010 to 2013. This undertaking not only brought to light the painting's high quality of execution and subtle colour scheme, but it also made possible many new insights into the painting technique and working methods of this renowned Sevillian painter of the* Siglo de Oro. *The results of the examination and restoration provide a solid foundation for future comparative research and for consideration of the quality and attribution of the painting.*

Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd./*vol.* 84, 2023, S./*pp.* 177–198.

# Jusepe de Ribera

## Begegnung zweier Zeichnungen

*Thomas Klinke*



**Zusammenfassung**

Die Zeichnung *An einen Baum gelehnter Greis* – vielleicht eine Darstellung des heiligen Bartholomäus – befindet sich seit 1913 im Wallraf-Richartz-Museum. 1967 erstmals als autographes Werk Riberas angesprochen, wird sie 2016 im kritischen Werkverzeichnis nur mehr als gute, vermutlich frühe Kopie einer weiteren Zeichnung desselben Motivs (heute in spanischem Privatbesitz) beurteilt. Dank der Zusammenführung beider Zeichnungen in unserer Ausstellung »Unter die Haut« war uns die Möglichkeit des direkten Vergleichs gegeben. So lässt sich gerade auch die Autorschaft in geeigneter Weise erörtern. Einmal mehr kommt dem Erhaltungszustand besondere Bedeutung zu, stehen die Möglichkeiten der materiellen und kunsttechnologischen Erschließung doch deutlich unter dessen Einfluss.

***Summary***

*The drawing titled* Elderly Man Leaning against a Tree, *which possibly depicts Saint Bartholomew, has been at the Wallraf-Richartz-Museum since 1913. In 1967 the drawing was first spoken of as an autograph work by Ribera, but in the 2016 catalogue raisonné it was judged merely as a good, presumably early copy after another drawing of the same subject now in a Spanish private collection. Thanks to the two drawings having been brought together in our exhibition 'Under the Skin', a direct comparison was possible. Among other things, this enabled the authorship to be discussed in an appropriate manner. As so often, the state of preservation is of particular importance, since it strongly influences the possibilities of understanding materials and techniques.*

Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd./*vol.* 84, 2023, S./*pp.* 199–215.

# In the Footsteps of the Carracci

## New Drawings by Jusepe de Ribera

*Viviana Farina*



**Summary**

Jusepe de Ribera was without question a leading exponent of what we now call the Caravaggesque movement. Nevertheless, like any talented foreigner arriving in Rome, Ribera was far from immune to fascination with the Italian Renaissance. Moreover, in his early years he was equally interested in the repertoire of the Bolognese Carracci cousins. Within this framework, three new attributions to Ribera are proposed: a drawing with a humorous subject, a caricature, and a sheet with a mythological theme. Although the three works are seemingly unconnected, a careful reading of them reveals a common factor insofar as they represent three different cases of the impact of the Carracci on Ribera.

***Zusammenfassung***

*Jusepe de Ribera war zweifellos ein führender Vertreter jener Bewegung, die wir heute Caravaggismus nennen. Dennoch vermochte er sich der Faszination der italienischen Renaissance so wenig zu entziehen wie andere begabte Ausländer, die nach Rom kamen. Außerdem interessierte er sich in seinen frühen Jahren auch für das Repertoire der Bologneser Carracci. In diesem Rahmen sollen hier drei neue Zuschreibungen an Ribera vorgeschlagen werden: für eine humoristische Zeichnung, für eine Karikatur und für ein Blatt mit mythologischem Thema. Die Blätter scheint nichts zu verbinden, aber bei eingehender Betrachtung wird deutlich, was sie gemeinsam haben: in drei diversen Genres zeugen sie vom Einfluss der Carracci auf Ribera.*

Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd./*vol.* 84, 2023, S./*pp.* 217–236.

# Jusepe de Ribera

## Ein privilegierter ›Gastarbeiter‹ im Vizekönigtum Neapel?

*Michael Scholz-Hänsel*



**Zusammenfassung**

José de Ribera, in Játiva bei Valencia geboren, wurde nach seinem Umzug nach Italien zu Jusepe de Ribera oder *Lo Spagnoletto* (der kleine Spanier). Mit seinen Signaturen unterstrich er jedoch seine Herkunft und zeigte sich als Maler zwischen den Kulturen. Die Vertreibung der Morisken ab 1610 könnte ein Grund für seinen Ortswechsel gewesen sein, doch wusste er als privilegierter ›Gastarbeiter‹ die neue Situation zu nutzen. Der Schmelztiegel Rom und die bevölkerungsreiche Stadt Neapel boten ihm viel Anschauungsmaterial, um neue Themen und Techniken zu entwickeln, die ihm im Spanien der Inquisition verboten gewesen wären. Besonders auf dem Feld der Armendarstellung und als Pionier früher Karikaturen leistete er Überraschendes. Und die Zeichnung entwickelte er zu einem Medium privater Phantasien, mit dem er unter Rückgriff auf die Commedia dell'Arte auch das Selbstbild seiner spanischen Landsleute als *Matamoros* (Maurentöter) ironisierte.

***Summary***

*José de Ribera, born in Játiva, near Valencia, became known as Jusepe de Ribera or Lo Spagnoletto ('the little Spaniard') after his move to Italy. In his signatures, however, he underscored his origin and showed himself to be a painter between the cultures. The expulsion of the Moriscos beginning in 1610 may have been a reason for his change of location, yet as a privileged 'migrant worker' he knew how to turn the new situation to his advantage. The melting pot that was Rome and the densely populated city of Naples offered him much visual material for developing new subjects and techniques that in Spain the Inquisition would have forbidden him. Especially in depictions of the poor and as a pioneer of early caricatures, his achievements are astonishing. Furthermore, he developed drawing into a medium for private fantasies, even using it, by reference to commedia dell'arte, to cast an ironic light on the selfimage of his Spanish compatriots as* matamoros *('Moor slayers').*

Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd./*vol.* 84, 2023, S./*pp.* 237–252.

# Ribera / Rembrandt

## Barockes Künstlertum und Kunstwollen im Vergleich

*Anja K. Sevcik*



**Zusammenfassung**

Trotz unmittelbarer Zeitgenossenschaft scheint zwischen den barocken Malerikonen Ribera und Rembrandt äußerlich betrachtet eher Trennendes als Verbindendes zu liegen. So wirkte etwa Ribera in einer katholisch-höfischen Gesellschaft, während Rembrandt in einem protestantisch-bürgerlichen Umfeld reüssierte. Nichtsdestoweniger begegnet man beiden Künstlern verschiedentlich in der kunsthistorischen Literatur in einem Stil-Zusammenhang, insbesondere im Hinblick auf ihren Naturalismus und die expressive Lichtbehandlung oder die Verarbeitung und Weiterentwicklung des Caravaggio-Vorbilds. Der Aufsatz skizziert Parallelen im Schaffen des Spaniers und des Niederländers hinsichtlich Themenwahl, Bildsprache und Künstlertum, die eine Zusammenschau und vertiefende Analyse beispielsweise im Rahmen einer Ausstellung attraktiv erscheinen lassen könnten.

***Summary***

*Between the iconic Baroque painters Ribera and Rembrandt there would appear to lie more that divides them than unites them, despite their immediate contemporaneity. For example, whereas Ribera worked in a Catholic, courtly society, Rembrandt flourished in a Protestant, bourgeois environment. Nevertheless, in the art historical literature one encounters both artists in a common stylistic framework, especially with regard to naturalism, expressive handling of light, and the annulation and further development of the model of Caravaggio. This article sketches out parallels in the works of the Spaniard and the Dutchman concerning the choice of subject matter, pictorial language, and artistic identity, commonalities that might warrant a survey and in-depth analysis in the form of an exhibition.*

Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd./*vol.* 84, 2023, S./*pp.* 253–274.