

Berichte	9	Berichte aus westdeutschen Museen
Aufsätze		Lawrence Spivack
	81	Reappearance and Rediscovery The <i>St. Lawrence Cycle</i> by the Cologne Master of the St. Ursula Legend
		Kerry Paul Boeye and Mieke van Zanten
	95	The Hoorn Altarpiece An Early Sixteenth-Century Altarpiece for the Order of the Holy Cross
		Frits Scholten
	123	Greatly Averse to Splendor The Funeral Monument to Pope Adrian VI
		Roland Krischel
	145	From Hell Das Design des Paduaner Teatro Anatomico
		Ulrich Heinen
	197	Immolatio boum Eine unpublizierte Zeichnung für ein Scheinrelief an Rubens' Haus
		Michael Rohlmann
	233	Die Kunst zu Füßen des wahren Alexander Charles Le Bruns <i>Reines de Perse</i>
		Uwe Westfeling
	265	Die allmähliche Verfertigung eines Bildes beim Zeichnen Drei neuerworbene Blätter des Moritz von Schwind im Wallraf
		Dawn Leach
	285	The Hand of the Artist Works by Nan Hoover
	301	Die Autoren des Jahrbuches

Zusammenfassungen

Lawrence Spivack

Von sechs bekannten Gemälden (um 1500) eines Laurentius-Zyklus des Kölner Meisters der Ursula-Legende befindet sich eins im Wallraf, zwei wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört, die übrigen drei gelangten an verschiedene Kulturinstitutionen. Forschungen zur Provenienz des in der Barnes Stiftung in Merion, USA, befindlichen *Martyrium des hl. Laurentius* erbrachten neue Erkenntnisse den gesamten Zyklus betreffend. So konnte nun anhand literarischer Quellen das erste Bild der Folge bestimmt werden. Darüber hinaus hat das Barnes *Martyrium* seine Stellung im Gesamtzusammenhang einnehmen können. Schließlich bekräftigt die aufgefundene Abbildung ein Gemälde mit der Bestattung des hl. Laurentius als – heute verschollenen – siebten und letzten Teil des Zyklus.

Kerry Paul Boeye und Mieke van Zanten

Der Artikel klärt die Provenienz eines bedeutenden, aber wenig bekannten niederländischen Altarbildes (um 1520) und bietet Rekonstruktionsvorschläge dafür. Drei der überkommenen Tafeln werden im Wallraf aufbewahrt, eine vierte befindet sich im University of Michigan Museum of Art, der Verbleib einer fünften ist unbekannt. Es existieren zwar keine Textquellen zu Ursprung und Erscheinungsbild des Altars, doch die Tafeln selbst liefern ausreichend Anhaltspunkte. Die Ikonographie der Tafeln und erhaltene Vergleichsstücke erlauben zwei überzeugende Rekonstruktionsansätze für das Altarbild sowie für die Themen der verlorenen Teile. Die Anwesenheit der hl. Odilia, die mit der hl. Ursula vor Köln das Martyrium erlitt, legt eine Auftragsarbeit des Ordo Sanctae Crucis nahe, eines Ordens des augustianischen Kanons, der im frühen 13. Jh. gegründet wurde und dessen Niederlassungen in den Niederlanden, Nordfrankreich und Nordwestdeutschland konzentriert waren. Stilistische Hinweise auf einen Ursprung des Altars in Nordholland erlauben die Verbindung mit den Kreuzherren von Sint-Pietersdal, Hoorn, bei Amsterdam.

Frits Scholten

Als es von Baldassare Peruzzi und Mitarbeitern konzipiert bzw. errichtet wurde (1523–1530), war das Grabmal des niederländischen Papstes Hadrian VI. neuartig und wegweisend. Für die an römischen Triumphbogen orientierte Architektur ist verschiedenfarbiger Marmor

Summaries

Lawrence Spivack

The Wallraf is home to one of six known paintings from the cycle of *The Life of St. Lawrence* by the Cologne Master of the St. Ursula Legend, painted c. 1500. Two were destroyed in the war; the rest of the extant paintings are distributed among a variety of institutions. Research into the provenance of the Barnes Foundation (Merion, PA) *Martyrdom of St. Lawrence* has yielded new insights about the entire cycle. Based on the research conducted, the source material for a previously anomalous first painting of the cycle has been identified; second, the Barnes *Martyrdom* can now be reunited with the rest of the cycle; and third, the photographic record of a formerly unaccepted painting depicting the burial of St. Lawrence has been rediscovered as the seventh and final painting.

Kerry Paul Boeye and Mieke van Zanten

This article establishes a provenance and proposes reconstructions for an important but little-known Netherlandish altarpiece (c. 1520). Three panels are currently in the Wallraf, a fourth is in the University of Michigan Museum of Art. The whereabouts of the fifth are unknown. No documentation of the altarpiece remains, but the five surviving panels offer a rich visual archive of information regarding its origin and appearance. The iconography of the paintings, combined with comparisons with other extant works, provides the basis for proposing two plausible reconstructions of the altarpiece as well as the subjects of the lost panels. The presence of St. Odilia, who was martyred with St. Ursula at Cologne, indicates that the altarpiece was commissioned for a priory of the Ordo Sanctae Crucis, an order of Augustinian canons established in the early 13th century, whose foundations were concentrated in the Low Countries, northern France, and northwestern Germany. Stylistic evidences of an origin in North Holland for the altarpiece allows it to be associated with the Crosier priory of Sint-Pietersdal, Hoorn, near Amsterdam.

Frits Scholten

At the time of its conception (1523–1530) the 16th-century tomb of the Dutch pope Adrian VI by Baldassare Peruzzi and assistants was a modern and original monument. Its architectural design was inspired by classical triumphal arches and included the use of various

verarbeitet worden. Das ikonographische Programm beinhaltet vier personifizierte päpstliche Tugenden, das biographische Relief seines Einzugs in Rom als neuer Christus und zweiter Petrus und sein Abbild als schlafender Demi-gisant. Das individuell zugeschnittene Bildprogramm und die Inschriften, die von Hadrians Ablehnung allen Prunks zeugen, legen nahe, dass der Papst nicht schlafend, sondern träumend dargestellt ist: träumend vom Triumph der erneuerten Katholischen Kirche, die zu Demut und Ernsthaftigkeit zurückgefunden hat – eine Vision, die Hadrian während seines kurzen Pontifikats nicht verwirklichen konnte.

Roland Krischel

Das Paduaner anatomische Theater ist der älteste noch existierende Bau seiner Art. Der hochexpressive, einst noch tiefere und fast schwarze Raumtrichter kann als Gegenstück zu Tintoretto's kurz zuvor entstandenem »Paradies«-Strudel betrachtet werden. Er übt eine geradezu hypnotische Faszination aus, die selbst vor dem Hintergrund spätmanieristischer Raumkonzepte außergewöhnlich ist. Die Idee, die zeitgenössische Dante-Debatte (um 1570–1600) mit einer gebauten »Rekonstruktion« des Infernos zu krönen, ist atemberaubend und passt nicht zu den üblicherweise mit dem Paduaner Teatro Anatomico verbundenen Namen. Der Aufsatz zeigt, dass viele Indizien auf die Autorschaft Galileo Galileis hindeuten. Durch den Gebrauch für die öffentliche Sektion wurde das nachgebaute Inferno zu einem philosophischen Raum, wo nicht nur medizinisches Wissen, sondern auch stoische Gefasstheit im Angesicht menschlicher Vergänglichkeit erworben wurde.

Ulrich Heinen

Eine bisher nicht bekannte flämische Zeichnung eines antiken Ochsenopfers lässt sich in die Gruppe der Primo-pensiero-Skizzen des Peter Paul Rubens einordnen. Wie für sein verlorenes Skizzenbuch überliefert, kombiniert Rubens hier Motive nach antiken Vorbildern und nach Raffaels Apostelzyklus. Als Beitrag zur antiquarischen Rekonstruktion und Aktualisierung antiker Sachkultur beweist die Zeichnung eingehende Vertrautheit mit schriftlichen und sichtbaren Zeugnissen der Antike sowie mit antiquarischer Literatur, zu der Rubens mit seinem Bruder Philip auch publizistisch beigetragen hat. Die Zeichnung gewinnt schließlich als einer der wenigen erhaltenen Entwürfe für die Gartenfassade von Rubens' Atelier ihren Sitz in Rubens' Leben.

coloured marbles; its iconography consisted of four personifications of the pope's virtues, of a biographical relief depicting his entry into Rome as *alter* Christ and *alter* St. Peter, and of his sleeping effigy as demi-gisant. Considered within this personalised iconography and the tomb's inscriptions which express the pope's aversion to splendor and luxury, it seems likely that Adrian VI was depicted not as sleeping, but as dreaming. The subject of his dream could have been the vision of a restored and triumphant Catholic church based on values of humility and sobriety, which Adrian VI failed to realise during his short pontificate.

Roland Krischel

Padua's anatomical theatre, inaugurated in January 1595, is the oldest still extant construction of its kind. Originally almost black in appearance and even deeper at the bottom, the highly expressive, steep cone can be regarded as an architectural counterpart to Tintoretto's monumental "Paradise"-maelstrom painted shortly before. It conveys a quasi hypnotic experience – extraordinary even in the context of late Mannerist concepts of space. The idea to crown the contemporary Dante debate (ca. 1570–1600) with an architectural 'reconstruction' of his Inferno is breathtaking and does not fit the names usually associated with the Paduan Teatro Anatomico. This article shows that circumstantial evidence points towards the authorship of Galileo. Through its use for public dissections the built Inferno became a philosophical space where not only medicinal knowledge was acquired but also stoic strength in the face of human transience.

Ulrich Heinen

A hitherto unknown Flemish drawing of a classical ox sacrifice can be assigned to the group of *primo-pensiero* sketches by Peter Paul Rubens. As is recorded in respect of his lost sketchbook, Rubens here combines motifs based on classical models and Raphael's *Apostle* cycle. As a contribution to the antiquarian reconstruction and updating of classical culture, the drawing evinces profound familiarity with written and visible witnesses to Antiquity and antiquarian literature, to which Peter Paul and his brother Philip had also made a number of written contributions of their own. Finally the drawing takes its place in Rubens's life as one of the few extant designs for the garden façade of his studio.

Michael Rohlmann

Charles Le Brun entwarf in seinem für Ludwig XIV. bestimmten Gemälde *Die Frauen des Darius vor Alexander dem Großen* ein künstlerisches Programmbild der Pariser Akademie. Daneben reflektiert das Gemälde bislang übersehene Interessen und Ansprüche von Besteller und Künstler. Le Brun gestaltete die Szene in Konkurrenz zu Pier Francesco Molas römischem Fresko *Joseph und seine Brüder*, dem zentralen Repräsentationsgemälde des Pontifikats Papst Alexanders VII. Damit fügt sich Le Bruns Werk in den bekannten Kunst- und Prestigewettstreit Ludwigs XIV. mit dem Chigi-Papst ein. Le Brun schmeichelt Ludwig als wahren Alexander, um Molas Verherrlichung des päpstlichen Alexander zu übertreffen. Zugleich thematisiert Le Bruns Bild das Verhältnis des Herrschers zu Künsten und Künstlern. Es sucht Ludwig XIV. die Schönheiten der Künste zu enthüllen, verspricht ihm unterwürfige Ehrung durch die Künstler und fordert dafür königliche Gunsterweise ein.

Uwe Westfehling

Moritz von Schwind hat sich jahrzehntelang mit dem Bildthema beschäftigt, ehe es 1863/1864 zu dem bekannten Münchner Gemälde *Die Rückkehr des Grafen von Gleichen* kam. In der Vorbereitung entstanden zahlreiche Zeichnungen: Skizzen, Studien, Entwürfe. Drei davon konnten kürzlich für die Graphische Sammlung des Wallraf erworben werden. Sie zeigen in fast ›filmisch‹ anmutender Zusammenordnung Varianten zu den Motiven »Prinzessin Melechsala« und »Knappe mit Pferd«. Dabei tritt eine spezifische Arbeitsweise hervor, die viel über kreative Entwicklungsprozesse und die Möglichkeiten des Mediums Zeichnung aussagt.

Dawn Leach

Im Mittelpunkt steht das selten besprochene Thema der ›Hand des Künstlers‹ bei Nan Hoover. Ausgewählte Beispiele des in ihrem Œuvre verankerten Motivs werden untersucht und mit Werken aus der Kunstgeschichte verglichen. In Zeichnung, Licht-Installation, Performance, Fotografie und Video – und damit in allen Hoover’schen Medien mit Ausnahme der Skulptur – spielen Hände eine wichtige Rolle. Während die ›Hand des Künstlers‹, wie ich zeige, als kunsthistorisches Zitat nachvollziehbar bleibt, tritt dessen Bedeutung in Hoovers Arbeiten mehr und mehr zurück. An ihre Stelle treten technische und symbolische Akte, die die Subjekt-Objekt-Beziehung verän-

Michael Rohlmann

In *The Wives of Darius Before Alexander the Great*, which he painted for Louis XIV, Charles Le Brun composed a picture which not only reflected the programme of the Paris Academy, but also the hitherto overlooked interests and demands of the client and the artist. Le Brun composed the scene to compete with Pier Francesco Mola’s Roman fresco *Joseph and his Brothers*, the central prestige picture of Pope Alexander VII’s pontificate. Thus Le Brun’s work should be seen in the context of the well-known artistic rivalry between Louis XIV and the Chigi pope. Le Brun flatters Louis as the true Alexander in order to outdo Mola’s glorification of the papal Alexander. At the same time Le Brun’s picture thematizes the relationship of the ruler to artists and the arts. It seeks to reveal the beauties of the arts to Louis XIV, promising submissive veneration by the artists, and calls for royal signs of favour in return.

Uwe Westfehling

For decades before he painted the well-known Munich picture *The Return of Count von Gleichen* in 1863/1864, Moritz von Schwind had occupied himself with this pictorial theme. In the preparatory stage he made numerous sketches, studies and drafts. Three of these have recently been acquired for the Wallraf’s Graphics Collection. They depict, almost in filmic fashion, variations on the motifs “Princess Melechsala” and “Groom with Horse”. At the same time they illustrate a specific working method which tells us a great deal about creative development processes and the possibilities of drawing as a medium.

Dawn Leach

This article focuses on the rarely discussed treatment of the artist’s hand in Nan Hoover’s body of work. A sampling from the many pieces featuring the hand in this artist’s oeuvre are examined here and compared with some art historical examples. With the exception of sculpture, the hand figures prominently in all the media Hoover worked with: drawing, light installations, performance, photography and video. I argue that while there are indeed vestiges of the art historical import of the artist’s hand in her work, these vestiges tend to recede as primary purport and are replaced by technical and symbolic acts, which change the subject/object relationship.