

Ein unbekanntes Werk des Gabriel de Grupello

von Hans Peter Hilger

Die Geschichte der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den Rheinlanden ist, von einigen Monographien bedeutender Bauwerke wie der Schlösser in Poppelsdorf, Brühl und Benrath abgesehen, noch weitgehend unerforscht¹⁾. Das mag zu erklären sein aus der überragenden Bedeutung des Mittelalters und seiner intensiven Spiegelung durch den Historismus des 19. Jahrhunderts, zu dessen bedeutendsten Leistungen auf dem Gebiet der bildenden Kunst der Ausbau des Kölner Domes zählt²⁾. Hinzu kommt, daß Barock und Rokoko in den südlichen Landschaften des ehemaligen Hl. Römischen Reiches, voran am Kaiserhof in Wien, ihren Schwerpunkt hatten und weit über den höfischen Bereich hinaus das Kunstwollen ihrer Zeit bestimmten. In den Rheinlanden waren die Voraussetzungen für eine solche Entwicklung schon durch die annähernd einhundertfünfzig Kriegsjahre — vom Ausbruch des spanisch-niederländischen Krieges 1568 bis zum Abschluß des Spanischen Erbfolgekrieges 1714 — wesentlich ungünstiger. Mittelalterliche Traditionen bestimmten hier in ungleich stärkerem Maße die Werke der bildenden Kunst als in den nach Italien geöffneten süddeutschen Landschaften. Es sei nur an jene posthume Gotik im rheinischen Kirchenbau des 17. und 18. Jahrhunderts erinnert, vor allem in den Jesuitenkirchen, als deren Prototyp die Kölner Kirche St. Mariae Himmelfahrt zu gelten hat³⁾. Bei Beurteilung des erhaltenen Denkmälerbestandes ist jedoch auch seine ungeheure Dezimierung zu berücksichtigen, denn der im Gefolge der Neugotik des 19. Jahrhunderts sich entwickelnde Purismus wertete die Werke jener Jahrhunderte nicht nur ab, indem er sie — seltsam moralisierend oder aus gesteigertem historischem Bewußtsein urteilend —, an den Leistungen des Mittelalters oder einer klassizistisch geläuterten Antike maß, er entfachte darüber hinaus einen Bildersturm, dem in den mittelalterlichen rheinischen Kirchen

nur Reste jener geschmähten Kunst entgangen sind. Die von Weyer in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts festgehaltenen Innenansichten von Kölner Kirchen mit ihren umfangreichen, bis zum Jahrhundertende zerstörten Barockausstattungen machen dies erschreckend deutlich⁴⁾. Die Veröffentlichung des Erhaltenen ist darum dringend geboten. Daß die großen Werke des österreichisch-süddeutschen Barock und Rokoko dabei kaum Maßstäbe geben können, hat bereits August Grisebach nachdrücklich betont⁵⁾; er wies auf den ungebrochen gültigen, für die rheinische Kunst seit dem frühen Mittelalter verbindlichen Kontakt mit Frankreich und vor allem mit den Niederlanden hin. Süddeutscher Einfluß auf die Hofkunst der rheinischen Residenzen erklärt sich — abgesehen von der Internationalität des fürstlichen Absolutismus und der von ihm geprägten Normen nach Zeremoniell und Geschmack —, vor allem aus dynastischen Bindungen. Hier genügt es, an die Wittelsbacher Kurfürsten und Erzbischöfe des 17. und 18. Jahrhunderts auf dem Kölner Stuhl zu erinnern. Die jüngere Linie des Hauses hatte im beginnenden 17. Jahrhundert die Herzogtümer Jülich und Berg gewinnen können und residierte in Düsseldorf⁶⁾.

Wichtige Grundlage für eine Erarbeitung des Denkmälerbestandes dürfte die von Landeskonservator Rheinland in Angriff genommene Denkmälertopographie bieten, in deren Rahmen der Verfasser ein bedeutendes, in der spätmittelalterlichen katholischen Pfarrkirche zu Keppeln, Kreis Kleve⁷⁾ aufbewahrtes Bildwerk der Muttergottes hat aufnehmen können, das im Folgenden erstmalig veröffentlicht und über die Datierung ins frühe 18. Jahrhundert hinaus einem bestimmten Meisternamen zugeordnet werden soll (Abb. 1).

Die Statue ist aus Lindenholz geschnitzt, ihre Höhe beträgt 107 cm. Ob eine nach Kriegsende untergegangene Fassung ursprünglich war, läßt sich nicht



Abb. 1:
Keppeln, Kath. Pfarrkirche,
Muttergottes des
Gabriel de Grupello

mehr feststellen. Heute ist die Figur braun überstrichen und lackiert. Außer der Muttergottes stehen an den Pfeilern der Kirche noch die ebenfalls aus Lindenholz geschnitzten, ca. 107 cm hohen Standbilder dreier Evangelisten. Der vierte — Matthaeus — ging nach dem Kriege verloren⁸). Obgleich sie ursprünglich wohl mit der Muttergottes zusammengruppiert waren, können sie hier unberücksichtigt bleiben, da sie einer schwächeren, vielleicht örtlichen Werkstatt entstammen, während die Marienfigur sich trotz der Beeinträchtigung des Erhaltungszustandes durch bedeutende Qualität auszeichnet. Wir glauben in ihr ein Werk des 1644 in Gerardsbergen in Ostflandern geborenen Gabriel de Grupello sehen zu können, der 1695 aus Brüssel in den Dienst des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz nach Düsseldorf berufen worden war, wo der Meister zunächst auch noch nach dem Tode des Kurfürsten, 1716, blieb. Er starb 1730 in Kerkrade, dem Ort seiner letzten Lebensjahre⁹).

Über dem als Erdglobus geformten Sockel tritt Maria ausschreitend auf die Schlange mit dem Paradiesapfel. Mit mächtigem Schwung hebt die Mutter das nackte Christuskind, das sich mit dem linken Händchen an ihrem Daumen festhält, über die linke Hüfte empor. Beider Blicke gehen auf die Schlange hinab, der das Kind ursprünglich einen Kreuzstab in den Nacken stieß¹⁰). Das Bildwerk vereinigt zwei auf die Muttergottes zu beziehende Bibelstellen: Moses III, 15 und Johannes Geheime Offenbarung XII, 1 — 3. Die Verfluchung der Schlange im Paradies und ihre Überwindung stehen dabei im Vordergrund: »Und Feindschaft will ich setzen zwischen dich und das Weib und zwischen deinem Stamm und ihrem Stamm; zermalmen wird er dir den Kopf, willst du ihn in die Ferse stechen.« Die Steigerung des Themas zur überirdischen Vision in der Geheimen Offenbarung bestimmt die bildnerische Wiedergabe des Vorgangs. Himmlische Erscheinung spiegelt sich nicht nur in der feierlichen Frontalität, sondern auch in der mächtigen Drehung des Körpers, die durch das rauschende Pathos des aufflatternden Mantels ausgeglichen und dem geschlossenen Umriß eingeschrieben wird. Die Aktivität der Glieder ist durch den Stoff des Gewandes hindurch deutlich ablesbar. So setzen Stand- und Spielbein fast hintereinander auf und fördern, da sie das Bildwerk nach

unten zusammenziehen, den Eindruck von Labilität, der durch das Stehen auf der Kugel ausgelöst wird. Darüber hinaus ist es gerade der Gegensatz zwischen klar gezeichneter Körperform und raumgreifender Eigenbeweglichkeit des Faltenwerks, der die Struktur des Figurenblocks im Einzelnen bestimmt. Zwar werden die verschiedenen Bewegungsachsen durch den Rhythmus der gegeneinander stoßenden Faltenzüge intensiviert, anderer-

Abb. 2:
Schloß Dyck, Kapelle, Muttergottes des Gabriel de Grupello



seits aber, da deren graphisch-scharfe Zeichnung sich dem zügigen Schwung des Umrisses verbindet, wieder in die Fläche gebreitet. Selbst die rund sich vorwölbende rechte Schulter Mariens und ihr kleiner Kopf sind durch das umschreibende, in einem Zipfel abflatternde Schleiertuch dieser Gliederung unterworfen. Mit Hilfe des Gewandes wird hier um die pralle Einzelform, etwa den Kinderkörper oder die sich vorwölbenden Arme und Beine, eine räumlich schattende Folie gelegt, die das Transitorische im Erscheinen der Muttergottes steigert.

Ein unmittelbar verwandtes, dem Gabriel de Gruppello zugeschriebenes Bildwerk bewahrt das Theresienhospital zu Düsseldorf¹¹⁾ (Abb. 4). Auf den ersten Blick gehen die Übereinstimmungen beider

Abb. 3:

Düsseldorf-Benrath, Kath. Pfarrkirche, Immaculata, Marmor, von Gabriel de Gruppello



Madonnen bis in die Einzelheiten der Faltengebung. Hingewiesen sei zum Beispiel auf die Rahmung des Standbeins durch dünne senkrechte Faltenrate und auf die kurvige Umschreibung des Knies. Unterschiedlich jedoch ist der Duktus der Faltenführung: in Keppeln zügige, lang ausgreifende Stege, in Düsseldorf mehr strudelndes Gegeneinander. Im Zusammenziehen der das Standbein rahmenden Vertikalfalten über dem Fuß — als Motiv bereits an den Minervastatuetten in Düsseldorf und München verwendet¹²⁾ —, spiegelt sich die agile Ponderation in einer Einzelform und macht nachdrücklich die Homogenität des bildnerischen Vollzugs im Vergleich mit den beiden mehr additiv gegliederten Frühwerken der Düsseldorfer Zeit deutlich. Daß diese stärker vom Körperlich-Organischen ausgehende Struktur des Figurenblocks auch gegenüber der Madonna des Theresienhospitals charakteristisch ist, wird vor allem in der Umschreibung des Spielbeins faßbar. An der Düsseldorfer Figur setzen die Faltenzüge am Außenkontur des Oberschenkels sowohl in Höhe der Hüfte als auch unter dem Knie an und laufen zu einem etwa gleichseitigen Dreieck zusammen. In Keppeln dagegen dominiert der Schwung des Körpers, die Falten verlaufen fast parallel und steigern die Drehung der Hüfte. Dieser klareren, das Spiel der Kräfte betonenden Akzentuierung scheint das Physiognomische zu entsprechen. Die Wangen der Keppelner Figur sind schmaler, die Nase schlanker und die Lippen weniger voll als diejenigen der Düsseldorfer Figur. Die gemeinsame Herkunft beider Bildwerke ist jedoch trotzdem kaum zu bezweifeln. Ihre Qualität schließt auch eine Unterscheidung nach Meister und Werkstatt aus, wenn auch der Keppelner Madonna eine größere Monumentalität eignet. Das Problem um Übereinstimmung und Unterschied zwischen beiden Bildwerken dürfte darum wohl eine Frage ihrer Datierung sein.

Die Forschung nimmt für die Madonna des Theresienhospitals eine Entstehungszeit zwischen 1710 und 1715 an¹³⁾. Die Datierung der Marmoradonna aus der Schloßkapelle zu Benrath zwischen 1700 und 1710¹⁴⁾ (Abb. 3) findet eine Unterstützung in der kürzlich vorgenommenen Zuschreibung der Madonna auf Schloß Dyck an Gabriel de Gruppello; sie kann wohl nur im Anschluß an die Berufung des Künstlers nach Düsseldorf, 1695, entstanden sein¹⁵⁾

(Abb. 2). Das malerische Ziehen des Faltenwerks, seine umschreibende Funktion in der Gliederung des Blocks, verbunden mit kurvigen, die pralle Fläche akzentuierenden Faltengraten erscheint in Benrath weniger zurückhaltend und zu großzügigeren Formen umgeschmolzen. Die feine, gleichsam ädrige Nuancierung der Oberfläche steigert sich hier zu tief unterhöhlten Stoffmassen, die sich als eine Art Raumschale vom Kern lösen. Die Madonna des Theresienhospitals (Abb. 4) reduziert demgegenüber wiederum das Pathos der Bewegungsströme auf ein mehr graphisch verfestigtes Faltengefüge, dessen Einzelformen stärker einander angeglichen sind. Die Gegensätze von Licht und Schatten, aber auch die dreidimensionale Tiefenschichtung und räumliche Durchdringung des Figurenblocks treten zurück. Die von Udo Kultermann Grupello zugeschriebene, und in dessen Spätzeit, um 1720, datierte Madonna des Düsseldorfer Kunstmuseums ¹⁶⁾ (Abb. 5), führt diese Stil Tendenzen bei fast völliger Übereinstimmung der Figurentypen mit Konsequenz weiter, da nicht der ausladende, die flächige Diagonalstruktur betonende Mantelbausch, sondern die kurvende Drapierung des Mantels um die Hüfte die Ponderation der Figur bestimmt, entsprechend der Madonna auf Schloß Dyck und — mit Einschränkung — derjenigen in Benrath. Im Unterschied zur Dycker Madonna wird nun auf den Reiz naturgegebener Unterschiede in der Oberflächenstruktur — etwa auf den Gegensatz zwischen Körper und Gewand — weitgehend verzichtet; die Formen gleichen sich untereinander mehr an. So wiederholt sich vor allem die raumhaltige Schale des Mantels in der raumhaltigen Umschreibung der Faltenzüge, und in dem Maße wie die formalen Details sich untereinander angleichen, weicht das Pathos früherer Werke — besonders der Benrather Madonna (Abb. 3) — einer abstrahierenden Verschärfung. Den angedeuteten Besonderheiten der Düsseldorfer Madonna kommt die Keppelner Marienfigur trotz des ausflatternden Mantels am nächsten (Abb. 1). Man wird ihre Entstehungszeit vor 1720, also im Anschluß an die Madonna des Theresienhospitals ansetzen müssen (Abb. 4). Die von Kultermann vor 1716 datierte Galathea im Schloßpark zu Schwetzingen ¹⁷⁾ wirkt geradezu wie eine Aktstudie zu den drei späten Madonnen Grupellos,

deren Ponderation, die eng beieinanderstehenden Füße, die Verschiebung der Körperachsen durch die Drehung von Schulter und Hüften, aber auch das Übergreifen des Armes hier spiegelbildlich angelegt ist.

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung erübrigt es sich, dem künstlerischen Werdegang Grupellos, wie er von Kultermann aufgezeigt worden ist, weiter nachzugehen, da lediglich die Urheberchaft des flämischen Meisters an der Keppelner Madonna aufgezeigt werden sollte. Darüber hinaus sei hier nur noch ihr Verhältnis zur südniederländischen Bildtradition angedeutet, der Grupello verpflichtet ist.

Die flämischen Bildhauer des 17. Jahrhunderts, an ihrer Spitze Hieronymus Duquesnoy, Artus Quellinus der Ältere und sein gleichnamiger Neffe ¹⁸⁾ stehen in der manieristischen Tradition des Gian Bologna, dessen Werk auch für Peter Paul Rubens, den anderen mächtigen Anreger der flämischen Bildnerei des 17. Jahrhunderts von Bedeutung gewesen ist ¹⁹⁾. Rubens' Einfluß auf den Spätstil des Gabriel de Grupello ist in der Madonna des Theresienhospitals und der Schwetzingener Galathea nachgewiesen worden ²⁰⁾; es handelt sich um Werke, die der Keppelner Madonna unmittelbar nahestehen. Entsprechend wurde auch der von ihr vertretene Bildtypus durch Rubens vorgeprägt ²¹⁾. Hingewiesen sei auf das wohl zwischen 1610 und 1612 entstandene Hochaltarbild des Freisinger Domes, heute in der Alten Pinakothek zu München ²²⁾. Gegeben ist eine sehr getreue Illustration des 12. Kapitels der Geheimen Offenbarung. Zwischen dem aus der linken Bildecke aufsteigenden siebenköpfigen Drachen, von Michael mit seinen Scharen bekämpft, und dem thronenden Gottvater am oberen Bildrand schwebt Maria, geflügelt, auf dem von der Schlange umwundenen Globus. Das kontrapostische Balancieren auf dem Rund der Kugel gipfelt auf in dem mit mächtigem Schwung zur linken Schulter emporgehobenen Christuskind.

Unterschiede zu den Bildwerken Grupellos ergeben sich zunächst aus der Möglichkeit, den dramatischen Ablauf überirdischen Geschehens mit malerischen Mitteln auszubreiten. Daß der zustoßende Kreuzstab fehlt, erklärt sich darüber hinaus aus der getreuen Text-Illustration durch das Gemälde, während die bildnerische Darstellung die theologisch-



Abb. 4:
Düsseldorf, Theresienhospital, Muttergottes des Gabriel de Grupello

abstrakte, aus den beiden Bibelstellen gewonnene Heilstatsache bevorzugt. Der Prägnanz ihrer Aussage entspricht die zustoßende Diagonale des Kreuzstabes, um die jene, in der demonstrativen Herausstellung des Christuskindes sich entladenden Bewegungsenergien gesammelt werden. Andere Motive, etwa der um die Hüfte der Düsseldorfer Madonna geschlungene, ihre heftige Drehbewegung umschreibende Mantel, stimmen dagegen fast wörtlich überein und gehören zum formalen Bestand der Grupello-Werkstatt, wie eine schöne, in Aachener Privatbesitz befindliche Marienfigur zeigt²³) (Abb. 7). Die in die weitere Nachfolge Grupellos einzuordnende Muttergottesstatue auf dem Hochaltar der Düsseldorfer Lambertuskirche steht dem Rubensbild wiederum näher, da außer der Mondsichel zu Füßen Mariens auch der Kranz aus zwölf Sternen übernommen worden sind; das lebhaftes Kind breitet die Ärmchen aus²⁴).

Jener von Rubens inspirierte und in der Nachfolge variierte Bildtypus scheint für die südniederländische Bildnerei von besonderer Bedeutung gewesen zu sein; darauf kann jedoch in diesem Zusammen-

hang nicht näher eingegangen werden. Es sei lediglich darauf hingewiesen, daß ein in der Sammlung P.-E. Timmermans, Antwerpen aufbewahrtes, um die Mitte des 17. Jahrhunderts entstandenes Elfenbeinfigürchen sowohl den Typus als auch eine Reihe von Motiven der Grupello-Madonnen vorwegnimmt²⁵) (Abb. 6). Stimmt zwar das Tragen des Kindes, die Drapierung des Mantels um die Hüfte und das einseitige Hinterfangen des vorgebeugten Marienkopfes durch das über der Schulter abflatternde Schleiertuch überein, so fehlt doch jenes ausgreifende Pathos. Formal weist die Elfenbeinstatue in ihrer rundlichen Weichheit auf die Werke des Jean del Cour, der in Lüttich eine andere Variante der südniederländischen Bildhauerei vertrat²⁶).

Abb. 5:
Düsseldorf, Kunstmuseum, Muttergottes des Gabriel de Grupello



Die wohl kaum zu bezweifelnde Zugehörigkeit der Keppelner Madonna zum Werk des Gabriel de Grupello erlaubt einige Vermutungen über ihre ursprüngliche Aufstellung. Wahrscheinlich hat sie zusammen mit den gleichzeitig entstandenen Evangelisten ihren Platz in einem Barockaufbau des Hochaltars gehabt, der 1850²⁷⁾ durch einen neugotischen Aufsatz verdrängt worden ist. Aus dem weiteren Umkreis Grupellos bietet sich der Hochaltar von St. Lambertus in Düsseldorf zum Vergleich an. Die weiter oben erwähnte Marienfigur erhebt sich über dem Tabernakel, flankiert von je einem pylonartigen Versatzstück, dessen drei gedrehte Säulen ein verkröpftes Gebälk mit Segmentbogen darüber tragen. Eine mächtige von Engeln gehaltene Bügelkrone schließt das Ganze ab. Ein anderes bedeutendes Altarwerk könnte der ursprüngliche Keppelner Situation wohl noch eher entsprechen, da es auch Raum für die Evangelisten böte: der 1717 vollendete, bis zur teilweisen Zerstörung durch den letzten Krieg in St. Andreas zu Köln aufgestellte Machabäer-Altar des Johann Franz van Helmont²⁸⁾. Hier umschließt eine von Säulen getragene Ädikula die bewegte Statue der Salome, die — zwei Knaben neben sich — den jüngsten ihrer sieben Söhne an der Hand hält. Von den vier älteren Söhnen haben zwei ihren Platz auf — zwei neben den Türen an den Seiten des Altars. Wie Grupello gehört auch der jüngere Helmont, dessen bedeutende Werke in Kölner Kirchen durch den Zweiten Weltkrieg bis auf Bruchstücke vernichtet wurden, zu jenen, in den südlichen Niederlanden geschulten Meistern, die den Stil des älteren Artus Quellinus weiterführen²⁹⁾.

Auf die künstlerische Situation der Rheinlande im 17. und 18. Jahrhundert kann im Rahmen dieser Untersuchung nicht weiter eingegangen werden. Erwähnt sei nur noch, daß mit den Skulpturen des Gabriel de Grupello und des Johann Franz van Helmont der Einfluß Antwerpens und Brüssels zurückgeht. Mit dem Stilwandel zum Rokoko tritt neben Mainz vor allem Lüttich als Zentrum hervor³⁰⁾.

Die abschließende Frage, auf welchem Wege ein Bildwerk des im Dienste des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz stehenden Gabriel de Grupello in eine Dorfkirche des Herzogtums Kleve gelangt ist, läßt sich der fehlenden Urkunden und Quellen

wegen nicht präzise beantworten. Man wird sie jedoch im Zusammenhang mit der politischen Entwicklung dieses ehemals wichtigen Territoriums im 17. Jahrhundert zu sehen haben³¹⁾. 1614 war durch den Vertrag von Xanten die Verwaltung der größten zusammenhängenden Ländermasse am

Abb. 6:

Brüssel, Privatbesitz, Muttergottes, Elfenbein, nach 1650





Abb. 7: Aachen, Privatbesitz, Muttergottes der Grupello-Werkstatt

Niederrhein zwischen den beiden rivalisierenden Erben des letzten Herzogs von Kleve-Jülich-Berg geteilt und dadurch ein europäischer Krieg verhindert worden. Den pfalz-neuburgischen Wittelsbachern wurden die Herzogtümer Jülich und Berg mit der Residenzstadt Düsseldorf zugesprochen, den Brandenburgern Kleve und die westfälischen Besitztümer Mark und Ravensberg. Unausgesetzte Spannungen zwischen beiden Teilhabern ließen es nicht zu der vorgesehenen gemeinsamen oberen Verwaltung der Erblande kommen, vielmehr versuchte Friedrich Wilhelm, Kurfürst von Brandenburg, 1651 sogar durch einen Kriegszug wenigstens das Herzogtum Berg für sich hinzuzugewinnen, scheiterte aber nicht zuletzt daran, daß weder die jülich-bergischen Stände, noch auch diejenigen des Herzogtums Kleve ihn unterstützten. Durch den Vertrag von Kleve 1666 wurde der »Kuhkrieg« beigelegt, die Länder endgültig geteilt und zugleich der schwierigste Streitpunkt zwischen den beiden »possidierenden« Fürsten geregelt: er betraf die Sicherung freier Religionsausübung für konfessionelle Minderheiten, seit dem 16. Jahrhundert in den Herzogtümern mehr oder weniger garantiert und auch 1614 von den beiden Erben vertraglich zuge-

sichert. Für unseren Zusammenhang scheint wichtig zu sein, daß der Vertrag von Kleve beiden Fürsten ein Schutzrecht über ihre Glaubensgenossen im Bereich des anderen zugestand. So nahmen sich die Hohenzollern der reformierten Interessen in Jülich und Berg an, die Neuburger unterstützten die klevischen Katholiken. Vor allem der Mäzen des Gabriel de Grupello, Kurfürst Johann Wilhelm II. von der Pfalz — als Jan Wellem populär — wandte sich mit besonderem Eifer seinen Pflichten zu³²⁾, und vor diesem Hintergrund gewinnt die Lieferung eines kirchlichen Ausstattungsstückes aus der Düsseldorfer Residenz ins Herzogtum Kleve eine historische Begründung.

Damit ist sicher nicht gesagt, daß der Kurfürst — er verstarb 1716 —, sich hier selbst eingeschaltet hätte, obgleich die Qualität des Werkes einen bedeutenden Förderer oder Stifter nahelegt. Vielmehr sollte versucht werden, jene erstaunliche Feststellung zu erklären, nach der Grupello für das abgetrennte klevische Territorium ebenso tätig gewesen ist, wie für Kirchen im Herzogtum Jülich. Es sei an den Kruzifixus der Pfarrkirche zu Norf erinnert³³⁾; ein anderer in der Pfarrkirche zu Boslar, Kreis Jülich, wurde kürzlich veröffentlicht³⁴⁾.

ANMERKUNGEN

- 1) Wend Graf Kalnein, Das kurfürstliche Schloß Clemensruhe in Poppelsdorf, Düsseldorf 1956. — Edmund Renard, Franz Graf Wolff Metternich, Schloß Brühl, die kurkölnische Sommerresidenz Augustusburg, Berlin 1934. — Aus Schloß Augustusburg zu Brühl und Falkenlust, hersg. von Walter Bader, Köln 1961. — Adalbert Klein, Schloß Benrath, Ratingen 1952.
- 2) Heinrich Lützel, Der Kölner Dom in der deutschen Geistesgeschichte: Der Kölner Dom, Festschrift zur Siebenhundertjahrfeier, Köln 1948, S. 195 ff. — Albert Verbeek, Rheinischer Kirchenbau im 19. Jahrhundert, Köln 1954/55.
- 3) Joseph Braun, Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten, 1. Teil, Die Kirchen der ungeteilten rheinischen und der niederrheinischen Ordensprovinz, Freiburg 1908, S. 9 ff. — Zu den Bildwerken der Kölner Jesuitenkirche vgl. Elfriede Rössler-Mergen, Jeremias Geisselbrunn und die Kölnische Plastik des 17. Jhs. Bonn 1942.
- 4) Johann Jacob Merlo, Die Kölner Künstler in alter und neuer Zeit, hersg. von Eduard Firmenich-Richartz, Düsseldorf 1895, Sp. 943. — Die Innenansichten finden sich zum Teil abgebildet in den Kunstdenkmälerbänden der Stadt Köln.
- 5) August Grisebach, Die Kunst der deutschen Stämme und Landschaften, Wien 1946.
- 6) Rudolf Lill, Wittelsbach am Rhein: »Kurfürst Clemens August, Landesherr und Mäzen des 18. Jahrhunderts«, Katalog der Ausstellung auf Schloß Augustusburg zu Brühl, 1961, Köln, 1961, S. 57 ff.
- 7) Die Kunstdenkmäler des Kreises Kleve, hersg. von Paul Clemen, Düsseldorf 1892, S. 84.
- 8) Freundliche Mitteilung von Herrn Pfarrer Johannes Meyer, für die auch an dieser Stelle herzlich gedankt sei.
- 9) Udo Kultermann, Gabriel de Grupello, Phil. Diss. Münster 1953 (ms). Die Ergebnisse dieser Untersuchung wurden in Aufsätzen in den Düsseldorfer Jahrbüchern bekannt gemacht und bieten die Grundlage für die vorliegende Untersuchung.
- 10) Durch den neuen Anstrich der Skulptur ist die Einstichstelle nicht mehr zu erkennen, doch wird das Motiv durch die weiter unten herangezogenen Vergleichsstücke bestätigt.
- 11) Kultermann, Die religiösen Arbeiten Grupellos: Düsseldorfer Jahrbuch, 49. Bd., 1959, S. 199 u. S. 207, Nr. 14.

- ¹²⁾ Kultermann, Die Bildnisse Grupellos: Düsseldorf Jahrbuch, 46. Bd., 1954, S. 171. — »Johann Wilhelm als Mäzen«, Katalog der Ausstellung auf Schloß Jägerhof zu Düsseldorf 158, Nr. 90, m. Abb.
- ¹³⁾ Kultermann a. a. O. 1959, S. 201 f.
- ¹⁴⁾ ebenda S. 199 u. S. 206, Nr. 11.
- ¹⁵⁾ Hans Peter Hilger, Eine Madonna des Gabriel de Grupello auf Schloß Dyck: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege XXIV, Kevelaer 1962.
- ¹⁶⁾ Kultermann a. a. O. 1959, S. 202 u. S. 207, Nr. 15.
- ¹⁷⁾ Kultermann, Die Gartenskulpturen Grupellos: Düsseldorf Jahrbuch, 47. Bd., 1955, S. 135 ff.
- ¹⁸⁾ Juliane Gabriels, Artus Quellinus de Oude, Antwerpen 1930. — Hugo Kehrer, Über Artus Quellin den Jüngeren: Belgische Kunst- und Denkmäler, hrsg. von Paul Clemen, Bd. II., München 1923, S. 259 ff.
- ¹⁹⁾ E. Dhanens, Jean Boulogne en P. P. Rubens: Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, XVI, 1955/56.
- ²⁰⁾ Kultermann, a. a. O. 1955, S. 141 ff.
- ²¹⁾ Eine Untersuchung zur Entstehung dieses besonderen Bildtypus, in dem verschiedene Traditionen zusammenfinden, kann hier nicht durchgeführt werden. Vor allem scheint die Gleichsetzung von Maria und Ecclesia bestimmend gewesen zu sein.
- ²²⁾ Adolf Rosenberg, P. P. Rubens, des Meisters Gemälde, Stuttgart und Leipzig 1906, S. 53, und Anmerkung S. 466.
- ²³⁾ Ernst Günther Grimme, Meisterwerke christlicher Kunst aus Aachener Kirchen- und Privatbesitz, Aachener Kunstblätter XXIV, 1961, S. 82/83.
- ²⁴⁾ Kultermann a. a. O. 1959, S. 202.
- ²⁵⁾ Trésors de l'art belge au XVIIe s. Memorial de l'exposition d'art ancien à Bruxelles en 1910, Tome II, Brüssel-Paris 1913, p. 40, XII (358). — »De Madonna in de Kunst« Ausstellung Antwerpen 1954, Kat. Nr. 290.
- ²⁶⁾ René Lesuisse, Le Sculpteur Jean del Cour, Nivelles 1953.
- ²⁷⁾ Handbuch des Bistums Münster, 2. Bd. Münster 1946, S. 743.
- ²⁸⁾ Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, I. Bd. IV. Abt., Düsseldorf 1916, S. 53.
- ²⁹⁾ Hugo Rahtgens, Johann Franz van Helmont: Mitteilungen des Rhein. Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz, Jg. 5, Heft 1, 1911, S. 64 ff. — Hans Kisky, Die Anfänge des F. J. van Helmont in Köln und die niederrheinische Barockplastik: Die Heimat, Jg. 24, 1953, 1-2, S. 53 ff.
- ³⁰⁾ Die Ausstrahlungen beider Zentren scheinen etwa südlich von Bonn aufeinanderzutreffen; Untersuchungen liegen noch nicht vor.
- ³¹⁾ Zusammenhängend dargestellt von Aloys Schulte: 1000 Jahre deutscher Kultur und Geschichte am Rhein, Düsseldorf 1925, S. 205 ff und S. 225 ff.
- ³²⁾ Josef Krisinger, Religionspolitik des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz: Düsseldorf Jahrbuch, 47 Bd. 1955, S. 42 ff.
- ³³⁾ Kultermann a. a. O. 1959, S. 199 ff, S. 206, Nr. 13.
- ³⁴⁾ Franz Josef Lieck, Ein unbekanntes Werk Grupellos in der Pfarrkirche zu Boslar: Heimatkalender des Kreises Jülich 1962, S. 110 ff m. Abb.