

Hans Ost

Peter Paul Rubens' Madonna mit dem Papagei

I. Rubens und die Antwerpener Lukasgilde

1598 wird der 21-jährige Peter Paul Rubens als Freimeister in die Antwerpener Lukas-Gilde aufgenommen.¹ Zwei Jahre später bricht er nach Italien auf. Erst zum Jahresende 1608 kehrt er wieder nach Flandern zurück und wird zum Hofmaler des Brüsseler Hofes ernannt. Hierbei erhält er das Privileg, Wohnung und Werkstatt in Antwerpen aufschlagen zu dürfen und dort zugleich von allen Abgaben und Lasten befreit zu sein, welche die Mitglieder der Antwerpener Lukasgilde zu tragen hatten. 1609, unter dem Dekanat von Jan Breughel, wird Rubens wieder als Gildebruder geführt,² muss aber die kostenträchtige Zunftmeisterschaft nicht mehr ausüben, auch haben seine Schüler kein Eintrittsgeld an die Gilde zu zahlen und seine Witwe keine Begräbnisgebühr.³ Gleichwohl bestanden zur Lukasgilde enge Beziehungen: von Rubens' Mitarbeitern waren dort als Meister eingeschrieben: Frans Snyders, Jan Wildens, Anton van Dyck, Paul de Vos, Lukas van Uden, Wilhelm Paneels und Justus van Egmont, ebenso die wichtigsten Rubensstecher wie Schelte a Bolswerth, Paulus Pontius, Hans Witdoeck und der Holzschneider Christoph Jegher.⁴

Nach der Rückkehr aus Italien konnte Rubens als der erste Maler Antwerpens gelten und sicherlich wäre es ihm zugekommen, für die in der Kathedrale Liebfrauen bestehende Kapelle der Gilde das traditionell dorthin gehörige Altarbild zu schaffen: *Der Hl. Lukas malt die Madonna*. Doch diese würdige Aufgabe, mit der in den niederländischen Lukasgilden regelmäßig die hervorragendsten Meister betraut wurden, war nicht mehr zu vergeben: Maerten de Vos hatte 1602, also erst wenige Jahre zuvor die Ausführung dieses Altarbildes übernommen (Abb. 9), und wie sich aus der Vorgeschichte des von den Dekanen der Lukasgilde vergebenen Auftrags zu ergeben scheint, dürfte damit auch „eine Art Ehrung des alten Meisters“ beabsichtigt gewesen

¹ Rombouts, P.H. en Lerijs, Th. Van: De Liggeren en andere historische Archieven der Antwerpsche Sint Lukasgilde, Vol. I-II (Neudruck) Amsterdam 1961, Vol. I, S. 401: „Peeter Rubbens, vrymeester, schilder“. Rooses, Max: Rubens' Leben und Werke, Stuttgart, Berlin, Leipzig 1890, S. 45 f.

² Rombouts / Lerijs, Vol. I, S. 397, Anm. 3.

³ Rooses, Leben, S. 108 f.

⁴ Rooses, Leben, S. 208, 210, 211, 314, 331-335.

sein. Dieser schloß seinerseits „weitgehend an die altniederländische Tradition“ an⁵ und unterstrich seine Einbindung in die Lukasgilde vermutlich auch dadurch, dass er nach alter Tradition bei Lukas und seinem Farbenreiber Malerporträts der Gildenmitglieder einbrachte, so vermutlich bei dem Farbenreiber das Bildnis des Abraham Graphaeus.⁶

Wenn Rubens seine Verbindung zur Malergilde also nicht mit einer Lukasmadonna für den Gildenaltar zum Ausdruck bringen konnte, so doch mit einem wertvollen Gemäldegeschenk, das der Gildenkammer der Lukasgilde als besonderer Schmuck zugedacht war: Die *Madonna mit dem Papagei* (Abb. 1 und 2). Diese blieb bis 1794 im Besitz der Lukasgilde und befindet sich heute im Antwerpener Museum.⁷

II. Die Madonna mit dem Papagei

Das Bildzentrum zeigt die auf einer Bank sitzende Madonna mit dem Jesusknaben; sie wendet sich dem Betrachter in Dreiviertelwendung zu, hat die rechte Hand auf die Schulter des Kindes und die Linke in den Schoß gelegt. Das Kind steht links vor der Mutter, lehnt sich an deren Knie und an eine hinten stehende Wiege und hat einen Fuß leicht erhoben. In der Rechten hält es einen Apfel, die linke Hand liegt auf dem Arm Mariens. Unter den zahlreichen Madonnendarstellungen des Rubens - seien dies Einzeldarstellungen, Madonnen mit assistierenden Heiligen, Heilige Familien oder Anbetungsbilder mit Hirten oder Dreikönigen - ist dieses Gemälde einzigartig. Sonst sind Mutter und Kind immer durch körperliche Zuwendung, zärtliche Gesten und Blicke aufeinander oder auch auf andere im Bild hinzutretende Personen bezogen. Physische und psychische Interaktion geben diesen Bildern ihre Dynamik und Ausdruckskraft.

⁵ Zweite, Armin: Marten de Vos als Maler. Ein Beitrag zu Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Berlin 1980, S. 234, 318-314, Kat.Nr. 103, Abb. 132.

⁶ Zweite, S. 319.

⁷ Rooses, L'oeuvre de P.P. Rubens, Vol. I-V, Antwerpen 1886-1892, Vol. I, S. 292. Rooses, Leben, S. 183-184. Rosenberg, Adolf : P.P. Rubens. Des Meisters Gemälde, Stuttgart und Leipzig 1905, S. 66. Jaffé, Michael: Rubens. Catalogo completo, Milano 1989, S. 305, Nr. 913. Musée d'Anvers. Recueil de 200 photogravures d'après les chefs-d'oeuvres de la galerie des maîtres anciens, Anvers, s.d., No. 312. Musée Royal des Beaux-Arts Anvers. Catalogue descriptif, maîtres anciens, Antwerpen 1958, S. 195, Nr. 312. Burchard, L. / d'Hulst, R.-A.: Rubens Drawings, Brüssel 1963, S. 125-126. Vandamme, Erik: Catalogus schilderij. Oude Meesters, Antwerpen 1988, Nr. 312, S. 323. Vervaet, J.: P.P. Rubens catalogus schilderijen – olieverfschetsen, Antwerpen 1990, Nr. 5. Balis, Arnout: Rubens Cantoor: een verzameling tekeningen ontstaan in Rubens' atelier, Gent 1993, S. 180-183. Rubens online = <http://www.rubensonline.be/showDetail.asp?artworkID=100081> (02.12.2007). Farbtafel in: Rynck, Patrick de: P.P. Rubens in Antwerpen, Antwerpen 2004, S. 3



Abb. 1 - Peter Paul Rubens: *Die Madonna mit dem Papagei*, um 1615-1625
Öl auf Holz, 163 x 192 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen

Hiervon unterscheidet sich die *Madonna mit dem Papagei* grundlegend: Mutter und Kind blicken frontal aus dem Bilde auf den Betrachter, was Rooses schon 1886 als auffällig beschrieben hat: Das blondlockige Kind „schaut aus dem Bilderrahmen heraus mit intelligentem, halb spöttischem Lächeln [avec un sourire intelligent et moitié railleur]“, der „Ausdruck der Figuren ist unbedeutend. Die Jungfrau interessiert sich kaum für ihr Kind und dieses beschäftigt sich überhaupt nicht mit der Mutter. Beide haben nur Augen für den Betrachter;“ das Kind ist „schön und glücklich wie ein junger heidnischer Gott.“⁸ Diese Bemerkung Rooses ist unter anderem sicherlich durch den Umstand bestimmt, dass Rubens den „jungen heidnischen Gott“ als ein unge-

⁸ Rooses, Oeuvre, Bd. I, S. 291.

wöhnlich großes Kind im Alter von vielleicht fünf bis sechs Jahren, zugleich in fast völliger Nacktheit vorgestellt hat. Dies ist für Rubens und die gesamte vorausgehende niederländische Bildtradition ungewöhnlich. Rubens zeigt in seinen Madonnengemälden sonst regelmäßig Kleinkinder im Alter von etwa zwei bis drei Jahren. Einen schon fünf- bis sechsjährigen, dann allerdings bekleideten Christusknaben hat Rubens nur in Darstellungen der *Heiligen Familie bei der Rückkehr aus Ägypten* gemalt, was insofern Sinn macht, als nur ein schon herangewachsener Knabe solch weiten Fußweg hinter sich bringen konnte.⁹

Ungewöhnlich in der *Madonna mit dem Papagei* ist zudem, dass der Knabe auf dem Boden steht, auf dem er allerdings stehen muß, denn keine Mutter würde einen so großen Sohn noch auf dem Arm tragen wollen. Zwar finden sich bei den Madonnen des Rubens und anderer Niederländer stehende Kinder, dann sind es aber doch immer auf dem Knie der Mutter gehaltene oder auf einer Bank neben ihr stehende Säuglinge, die nicht von jener Körpergröße sind wie unser Knabe, den Rooses an anderer Stelle gerühmt hat als „Prachtkind... Rubens malte viele, aber keines schöner, keines, über das die Eltern sich mehr würden freuen können.“¹⁰

Das große, nackte, den Bildbetrachter fast provokativ anlächelnde „Prachtkind“ mutet an wie ein Motiv, mit dem der Maler - was zu zeigen sein wird - etwas Besonderes zu demonstrieren beabsichtigt. Und ebenso demonstrativ hat Rubens wohl auch andere Bildelemente eingesetzt, so die signalhafte Starkfarbigkeit der Hauptgruppe: zusammen mit dem Gewand des rechts sitzenden Joseph verbindet sie sich zu dem berühmten, auf Tizian und Veronese zurückgehenden venezianischen Farbdreiklang aus Blau, Rot und Gold; auf den jungen Rubens, der im Jahre 1600 in Venedig ankam, dürften Gemälde wie die achtzig Jahre zuvor von Tizian gemalte *Pesaro-Madonna* einen nachhaltigen Eindruck gemacht haben.

Links sehen wir eine mächtige Säule, auf deren Postament ein auffällig großer, buntfarbiger Papagei sitzt und mit dem Schnabel eine Weinrebe fasst; vor dem Postament eine nur schwer als solche erkennbare Wiege mit antikischer Ornamentik, darüber ist eine farbig gemusterte Decke gebreitet. Ganz links der Ausblick in eine weite Landschaft, über der die Abendröte liegt. Die Farbigkeit aller dieser Nebenmotive umspielt den Farbdreiklang der Hauptgruppe auf das Prächtigste.

⁹ Jaffé, S. 191, Nr. 231; S. 248, Nr. 530.

¹⁰ Rooses, *Leben und Werke*, S. 184.

Insgesamt gehört die *Madonna mit dem Papagei* zur beliebten Gattung der Andachtsbilder, worauf die symbolisch zu verstehenden Einzelmotive verweisen: Der für das Gemälde namengebende Papagei ist ein geläufiges Mariensymbol; seit Jan van Eycks *Paele-Madonna* gehört der Vogel zum Repertoire der Marienikonographie und hat gerade im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts eine speziell Antwerpener Tradition, die sich mit dem „Meister mit dem Papagei“ verbindet: Maria wird der plappernde Vogel beigegeben, weil er sie mit „AVE“ begrüßt.¹¹ Der Apfel in der Hand des Christkinds verweist auf den Sündenfall und die Erbsünde, von der die Menschheit erst durch den Opfertod Christi erlöst wird, was die für das Blut Christi stehende eucharistische Weinrebe anzeigt. Der auf das Kind blickende Joseph ist mit dem in die Hand gestützten Kopf in dem bekannten Melancholiegestus gezeigt, weil er nachsinnend über die spätere Passion Christi, ein Nachsinnen, das auch dem außerbildlichen Betrachter der Madonna und des Kindes aufgegeben ist. Trotz solcher Einbindung in die geläufige Ikonographie ist dieses Andachtsbild hinsichtlich der oben beschriebenen Eigenheiten so außergewöhnlich, dass weiterhin Erklärungsbedarf besteht.

III. Materielle Fragen – Bildgenese - Datierungen

Die *Madonna mit dem Papagei* (Abb. 1 und 2) ist ein Holztafelbild in den Maßen 163 x 189 cm. Die heutige Bildfläche ist in mehreren Stufen durch Anstückungen zustande gekommen.

In einem kleineren hochformatigen Bild wurde zunächst die Mittelgruppe mit der Madonna und dem Kind auf mehrere vertikal stehende Paneele gemalt. Diesen Zustand

¹¹ Grosshans, Rainer: Maerten van Heemskeck. Die Gemälde, Berlin 1980, S. 200. Thieme, Ulrich / Becker, Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Vol. 37, Leipzig 1950, Sp. 264, „Meister mit dem Papagei“. Friedländer, Max J.: Early Netherlandish Painting, Vol. XII, Leyden 1975, S. 20, Pl. 210A, 210B. Padron, Matías Díaz: Nuevas Pinturas del Maestro del Papagayo identificadas en colecciones españolas y extranjeras, in: Archivo Español de Arte 57, no. 227 (1984) S. 257-276. Auch bei Coecke van Aelst finden sich Madonnen mit dem Papagei (Château Dourdan), schließlich bei dem in Venedig tätigen Lambert Sustris (Privatsammlung) und bei Francesco Salviati (Prado, Madrid). Treffende Beispiele bei: Hans Burgkmairs *Johannes auf Patmos* von 1518 in der Alten Pinakothek in München; dem Evangelisten erscheint die Madonna, die von einem Papagei begrüßt wird, Abb. bei Wiemers, Michael: Die Heilung der geistigen Blindheit. Zu Jan de Beers Anbetung der Hirten im Kölner Wallraf-Richartz-Museum, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 55 (1994), S. 315-332, hier 321, Abb. 5. Zu Baldung Griens ‚Madonna mit den zwei Papageien‘ in Nürnberg vgl. Osten, Gert von der: Hans Baldung Grien, Gemälde und Dokumente, Berlin 1983, S. 180-183. Weitere Beispiele: Dacos, Nicole: Lambert Sustris e Jan van Scorel, in: Arte Veneta 56 (2000) S. 38-51, hier 42. Ertz, K.: Jan Breughel d.Ä. Die Gemälde, Köln 1979, S. 345 f.

überliefert ein Kupferstich des französischen, aus Caen stammenden Michael Lasne (Abb. 3). Der Stich ist in zwei nur unwesentlich voneinander abweichenden Zuständen überliefert, wovon der erste von Pieter II de Jode, der zweite von Erasmus II Quellinus herausgegeben wurde; er trägt die Beischrift: „Peter Paul Rubbens / pinx. – Erasmus Quellinius excudit / Cum Privilegio“. ¹² Lasne war 1617 als Meister in die



Abb. 2 - Peter Paul Rubens
Die Madonna mit dem Papagei, Detail



Abb. 3 - Michael Lasne nach P. P. Rubens
Maria mit Kind, Kupferstich, 33,8 x 25,8 cm
Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen

Antwerpener Lukasgilde aufgenommen worden und arbeitete bis 1620 in Antwerpen mehrfach für Rubens. ¹³ Ab 1621 ist Lasne in Paris. Auch die anderen Rubens-Stiche des Lasne entstanden nach Werken des Rubens, die bereits um 1617 vorlagen, ¹⁴ so daß hiermit ein *terminus ante quem* für die Erstfassung der *Madonna mit dem Papagei* gegeben ist. Der Stich zeigt wesentlich übereinstimmend die Mittelgruppe der

¹² Bodard, Didier: Rubens e l'incisione nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, Roma 1977, S. 63, No. 115, Fig. 115. Bruyn, Jean-Pierre: Erasmus II Quellinus (1607-1687). De schilderijen met catalogue raisonné, Freren 1988, S. 127, Fig. 46/1.

¹³ Bodard, S. 63. Rooses, Leben 325. Meyer, Véronique: Lasne, Michel, in: The Dictionary of Art, ed. Jane Turner, 18 (1996) 811-812.

¹⁴ Bodard S. 63, No. 114: *Susanna und die Alten*; S. 64, No. 116: *Der Hl. Franziskus empfängt das Jesuskind aus den Händen der Madonna*.

Madonna mit dem Papagei. Abweichend von der Endfassung des Gemäldes steht im Stich Lasnes die Kinderwiege nicht vor einem Säulenpostament, sondern noch vor einer flachen Wand und ist mit einem aus rautenförmigen Stabwerk gefertigten Kopfteil und einem darüber hängenden schützenden Tuch deutlich als Wiege gekennzeichnet. Die bei der späteren Anstückung erfolgten Übermalungen bei der Wiege und bei dem neu zugefügten Papagei sowie der Säule werden damit deutlich. Mit Blick auf den Stich Lasnes hatte Rooses eine verlorene, nur dem Mittelteil der *Madonna mit dem Papagei* entsprechende separate Madonnenkomposition vermutet; tatsächlich dürfte der Stich aber direkt nach dem Erstzustand der *Madonna mit dem Papagei* gefertigt sein. Diese müßte demnach bis 1617, spätestens bis 1620 entstanden sein.¹⁵

Stilistische Gründe sprechen ebenfalls für eine Datierung des Mittelteils dieses Bildes in die Antwerpener Frühzeit des Rubens. Schon Rooses, 1886, hat eine Entstehung um 1614 mit der Starkfarbigkeit, der Festigkeit der Modellierung und mit dem geschlossenen Kontours begründet. Dies leuchtet ein, denn der unmittelbare Einfluß der zuvor von Rubens in Italien rezipierten klassischen Cinquecentomalerei ist unübersehbar. Die Antwerpener Museumskataloge von 1958 und 1988 haben diese Datierung übernommen;¹⁶ sie wird für den Mittelteil des Bildes bestätigt durch den Stich Lasnes.

Zu späterem Zeitpunkt wurden links und rechts weitere vertikale Paneele hinzugefügt, womit die Komposition links um die Landschaft, den Papagei und die Säule, rechts mit dem Hl. Joseph erweitert werden konnte. Diese Anstückungen und die darauf ausgeführte Malerei gehen auf Rubens zurück.

Erst nach dem Tod des Rubens wurde am oberen Bildrand eine breitere und am unteren Bildrand eine schmalere horizontale Leiste angestückt. Wie eine dendrochronologische Untersuchung ergeben hat, können diese horizontalen Anstückungen erst in

¹⁵ Am Rande sei bemerkt, dass Erasmus Quellinus um 1640 im Anschluß an den von ihm herausgegebenen Stich Lasnes nach Rubens ein Gemälde mit einer zweifigurigen Madonnenkomposition geschaffen hat; das Bild ist verschollen aber in einem Kunstammerbild des Gillis van Tilborch überliefert. Bruyn S. 126-127, No. 46 mit Abb.

¹⁶ Rooses, L'oeuvre, Vol. I, S. 292, No. 215. Musée Royal des Beaux-Arts Anvers. Catalogue descriptif, maîtres anciens, Antwerpen 1958, S. 195, Nr. 312. Vandamme, S. 323, Nr. 312,

den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts vorgenommen worden sein.¹⁷ Sie erfolgten vermutlich im Zusammenhang mit der 1664 durchgeführten Überstellung der Gemälde aus der alten Gildenkammer am Grooter Markt in die neuen Gildenträume in der Börse; damals wurde auch ein weiteres Gemälde von Frans Floris, das den Hl. Lukas in der Werkstatt zeigt und das uns unten noch beschäftigen wird, angestückt (Abb. 6).¹⁸ Vermutlich gehen diese bei beiden Gemälden gleichermaßen vorgenommenen Anstückungen auf die übliche Anpassung der Gemäldeformate auf die Raumsituation in den neuen Gildenträumen zurück.

Zu den Übermalungen, die anlässlich der verschiedenen Anstückungen erfolgten, kamen bei späteren Restaurierungen sicherlich weitere hinzu. So sind große Partien in den Draperien von Maria und Joseph übergegangen und nicht gut erhalten. Es gilt dies vor allem für das teilweise amorph erscheinende Gewand des Joseph, was vermutlich zu Unrecht dazu geführt hat, dass die Eigenhändigkeit dieser Gestalt mehrfach in Frage gestellt wurde.¹⁹ Am besten erhalten sind die wesentlich in Bleiweiß angelegten Karnatpartien und unter diesen das prächtige, fast gänzlich nackte Christuskind. Das Gemälde wird 2007-2008 einer eingehenden maltechnologischen Untersuchung unterzogen, welche durch Nico van Hout und das Restaurierungsteam des Antwerpener Museums durchgeführt wird und welcher alle weiteren Ausführungen zu Maltechnik und Erhaltung überlassen bleiben müssen.²⁰

Jaffé, 1989, ging davon aus, dass das Bild vor 1620 entstanden sei, damals aber nur die Madonna mit dem Kind gezeigt habe; etwa zehn Jahre später habe Rubens dann auf der rechten Bildseite die Gestalt des Joseph sowie links die Säule, die Landschaft und den Papagei hinzugefügt.²¹ Zur Datierung dieser Endfassung ist ein

¹⁷ Für diese Auskunft und für großzügig gewährte Einsichtnahme in die technologischen und restauratorischen Unterlagen danke ich Herrn Konservator Nico van Hout vom Antwerpener Museum. Leider konnten wegen der am oberen und unteren Bildrand angestückten Horizontalleisten keine dendrochronologischen Daten für die senkrecht stehenden Paneele gewonnen werden.

¹⁸ Velde, Carl van de: Frans Floris (1519/20-1570) Leven en Werken, Vol. I-II, Brüssel 1975, S. 91, 100, 237-238, Kat.No. 91, Abb. 40 mit Einzeichnung der Anstückung.

¹⁹ Catalogue descriptif, maîtres anciens, Antwerpen 1958, 195, Nr. 312. Vandamme, Erik: Catalogus schilder-kunst. Oude Meesters, Antwerpen 1988, Nr. 312, S. 323.

²⁰ Herrn Nico van Hout und seinen Mitarbeiterinnen gilt der Dank des Verfassers für eingehende Diskussion der vor dem Original und anhand der maltechnologischen Erhebungen angesprochenen Probleme.

²¹ Jaffé, S. 305, Nr. 913.



Abb. 4 - Schelte a Bolswert nach Peter Paul Rubens
Die Madonna mit dem Papagei, Kupferstich, 33,4 x 41,4 cm

Kupferstich des erst ab 1625 in Antwerpen als Meister tätigen Schelte a Bolswert heranzuziehen (Abb. 4).²² Er nennt Rubens als den „Inventor“ der Komposition und weicht nur in Details von der Endfassung der *Madonna mit dem Papagei* ab: so in den Glorioten und Nimben der heiligen Personen, in Details von Drapierungen, Laubwerk und Landschaft. Ob dies auf die gezeichnete Stechervorlage, die Freiheiten des Stechers oder auf die später im Gemälde selbst vorgenommenen Übermalungen zurückgeht, soll hier nicht erörtert werden; dies bleibt der ausstehenden maltechnologischen Untersuchung des Bildes überlassen.

Einen weiteren Anhaltspunkt zu Datierung gewinnen wir aus einer von dem Rubensgemälde abhängigen Komposition des Jakob Jordaens. Dessen *Heilige Familie* im New Yorker Metropolitan Museum wird übereinstimmend um 1620-25 datiert, neben

²² Rooses, L'oeuvre, Vol.I, Pl. 71 bei S. 290. Hollstein, F.W.H.: Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, Amsterdam, Vol. III, S. 79, No. 185, mit Abb. des 1. Zustands. Bodard S. 45, no. 62 , fig. 62, 2. Zustand.

den Hauptpersonen sehen wir hier die Hl. Anna, den Johannesknaben, dessen Eltern und einen Engel.²³ Wie aus der Röntgenaufnahme hervorgeht, zeigte das Bild in der Erstfassung jedoch nur die Madonna mit Kind, ferner Anna und Joseph.²⁴ Erst während der 1650er oder frühen 1660er Jahre hat Jordaens das Bild um den Johannesknaben, dessen Eltern, das Lamm und den Engel erweitert. Die aus dem Röntgenbild zu erschließende erste, knappere Fassung des New Yorker Gemäldes hat sich in einer weiteren Version des Jordaens in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in Neuburg a.d. Donau erhalten (Abb. 5).²⁵



*Abb. 5 - Jacob Jordaens : Die Heilige Familie mit Anna und dem Johannesknaben
um 1620-1625, Öl auf Leinwand
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neuburg a.d. Donau*

²³ Liedtke, Walter A.: Flemish Paintings in the Metropolitan Museum of Art, Vol. I-II, New York 1984, Vol. I, S. 113-118, Vol. II, Pl. 50.

²⁴ Liedtke, Vol. I, Fig. 22.

²⁵ Renger, Konrad und Schleif, Nina: Staatsgalerie Neuburg an der Donau. Flämische Barockmalerei, München 2005, 182-183, mit Farbtafel. Liedtke Vol. I, S. 114, Fig 21.

Der stehende Jesusknabe, in Verbindung mit Maria und dem ebenfalls sein Kinn aufstützenden Joseph entsprechen der Personenkonfiguration in Rubens' *Madonna mit dem Papagei*. Zudem ist allein schon das Motiv des auffällig großen, nackten und auf dem Boden stehenden Jesusknaben in der vorgängigen Malerei der Niederlande unbekannt und war zuvor erstmals von Rubens in der *Madonna mit dem Papagei* vorgetragen worden. Wenn wir davon ausgehen, dass die um 1620-1625 zu datierende Komposition des Jordaens von der vorhergehenden Fassung des Rubens-Gemäldes in seinem zweiten erweiterten Zustand, d.h. mit dem Joseph, abhängig ist, so müsste die Endfassung *der Madonna mit dem Papagei* bis etwa 1625 entstanden sein. Der Stich des seit diesem Jahr 1625 in Antwerpen tätigen Schelte Bolswert wäre dann anschließend entstanden.

Abweichend hiervon ist die These aufgestellt worden, dass die Endfassung der *Madonna mit dem Papagei* erst um 1633 entstanden sei. In diesem Jahr wurde Rubens zum Dekan der Lukasgilde gewählt. Zwar hat dieser, der damals mit Aufträgen und Geschäften aller Art überlastet war, die Amtsgeschäfte an den befreundeten Bildhauer Hans van Mildert übertragen, er habe sich aber für die ihm durch die Gilde erwiesene Ehrung erkenntlich zeigen wollen, darum die vorhandene Erstfassung der *Madonna* nun erst erweitert und der Gilde zum Geschenk gemacht.²⁶ Soviel wir wissen, wurde hierzu bisher allerdings keine konkrete Quelle bekannt. Ebenso kann die *Madonna mit dem Papagei* längst zuvor, d.h. schon vor 1625 von Rubens erweitert und der Gilde geschenkt worden sein; auch hätte erst dieses Geschenk einen der Anlässe geben können, um Rubens gleichsam ehrenhalber zum Dekan der Gilde zu erwählen. Schon aufgrund der Rezeption des Rubensbildes durch Jordaens vermuten wir also, dass die Erstfassung der *Madonna mit dem Papagei* um 1614 und die erweiterte Fassung etwa zehn Jahre später entstand.

IV. Kontext

Frans Floris' Lukasingemälde in der Gildenkammer: Rubens hat die *Madonna mit dem Papagei* an die Antwerpener Lukasgilde für deren Versammlungsraum geschenkt. In welchen Kontext geriet das Bild damit, inwiefern war dies von Rubens zu

²⁶ Zuletzt hierzu anlässlich der 2004 in Antwerpen gezeigten Rubensausstellungen und Feiern:
<http://www.rubensonline.be/showDetail.asp?artworkID=100081>
<http://kunstbus.nl/verklaringen/peter+paul+rubens.html>.
<http://www.codart.nl/Images/Events/Rubens2004NL.pdf>.

berücksichtigen und wie waren damit die Einzelmotive, sowie die Bedeutung und Aussage des Gesamtbildes konditioniert?

Als Rubens seine Madonna an die Gilde schenkte, befand sich in der Gildenkammer längst ein das Selbstverständnis der Lukasbrüder aussprechendes Gemälde mit dem Hl. Lukas. Der Evangelist hatte nach einer bis auf das sechste Jahrhundert zurückgehenden Legende die Madonna mit dem Kind gemalt, und so wurden zahlreiche wundertätige Ikonen als Vera Icon, als das authentische Porträt Mariens verehrt. In Lukas sahen die Maler ihren Vorläufer als christlichen Maler und so erwählten ihn die Malergilden seit dem 14. Jahrhundert zu ihrem Namens- und Schutzpatron.²⁷

In seinem zuerst 1603-04 erschienenen *Schilder-Boek* berichtet Karel van Mander, der Maler Rijckaert Aertsz. sei 1520 Mitglied der Antwerpener Lukasgilde geworden und Frans Floris habe sein Bildnis in ein Gemälde aufgenommen, das für die Gildenkammer bestimmt war: er habe ihn als Hl. Lukas porträtiert.²⁸ Dieses Bild (Abb. 6) befindet sich heute im Antwerpener Museum, es ist monogrammiert und datiert *FF.I[N]V[ENIT] ET F[ECIT] 1556*. Es handelt sich um ein Holztafelbild mit den heutigen Maßen von 214 cm in der Höhe und 197 cm in der Breite, d.h. es ist leicht hochrechteckig.²⁹ Ursprünglich war das Gemälde jedoch nur ca. 130 cm hoch. Die Formatänderung durch Anstückung des oberen Teils wurde erst vorgenommen, als das Gemälde 1664 aus der am Groote Markt gelegenen Gildenkammer, der es von altersher zugehörte, in die neuen Versammlungsräume der Gilde in der Börse überstellt wurde.³⁰ Zu Rubens' Zeiten stellte das Gemälde des Floris also noch ein Querformat dar und gehört damit, sowie den Maßen nach etwa der Größenklasse an, in der dann von Rubens die ebenfalls querformatige *Madonna mit dem Papagei* und diese ebenfalls als Geschenk für die Gildenkammer gefertigt wurde.

²⁷ Klein, Dorothee: St. Lukas als Maler der Maria. Ikonographie der Lukas-Madonna, Berlin 1933, S. 14. Mensger, Ariane: Jan Gossaert. Die Niederländische Kunst zu Beginn der Neuzeit, Berlin 2002, S. 65-66.

²⁸ Mander, Karel van: The Lives of the Illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition of the *Schilder-boek* (1603-1604), ed. Hessel Miedema, Vol. I-VI, Dornspijk 1994-99, Vol. I, S. 249, Fol. 247v, zu Rijckaert Aertsz: "In the year 1520 he became a member of the guild of the painters chamber in Antwerp... He was portrayed by Frans Floris for a St. *Luke painting Our Lady* to be put in the painters chamber."

²⁹ Mander/Miedema, Vol. IV, S. 99 mit Anm. 29, Fig. 66.

³⁰ Velde, S. 91, 100, 237-238, Kat.No. 91, Abb. 40 mit Einzeichnung der Anstückung. Vorzeichnung in der Göttinger Universitäts-Sammlung: Velde S. 374-375, Abb. 140.



*Abb. 6 - Frans Floris: Der Hl. Lukas als Maler, 1556
Öl auf Holz, heute oben angestückt 214 x 197 cm, ursprünglich 130 x 197 cm
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen*

Merkwürdigerweise - da von der Standardikonographie des Bildthemas „Der Hl. Lukas malt die Madonna“ abweichend - hat Floris nur den Maler gezeigt: die Madonna und ihr Kind fehlen. Auch ist die Staffelei so abgewendet, dass unsichtbar bleibt, was dort gemalt wird. Links am Boden der mächtige Stier, das Evangelistensymbol des Lukas mit dem Wappen der Gilde auf der Stirn, rechts hinten ein Farbenreiber, wie er in den Lukasmadonnen mehrfach vorkommt, z.B. bei Maerten des Vos (Abb. 9) und

Abraham Janssens (Abb. 10).³¹ Der an der Staffelei arbeitende Lukas des Floris blickt frontal aus dem Bilde heraus auf die zu malende Madonna und den Jesusknaben, die jedoch vom Betrachter nur *in mente* vorgestellt werden können und zwar an eben jener Stelle, an der sich dieser selbst befindet. Die eigentlich göttlichen Hauptpersonen, welchen auf den für die Kapellen der Malergilden bestimmten Altären der wichtigste Stellenwert zukommt, fehlen. Schon dieser Umstand, ebenso das Querformat dieses ungewöhnlichen Bildes zeigen, dass es nicht als Altarbild konzipiert war, sondern als ein Ausnahmestück für besonderen Ort und Zweck: d.h. für den Versammlungsraum der Lukasgilde. Dies wird von dem demonstrativ auf der Stirn des Lukasstiers angebrachten Gildenwappen unterstrichen.

In diesem Zusammenhang ist wohl auch zu sehen, dass - nach van Manders Bericht - der frontal aus dem Bild blickende Lukas ein Porträt des Malers Rijckaert Aertsz. darstelle. Dass dies zutrifft, wird durch das auffallend steif ausgestreckte und auf dem Lukasstier abgelegte linke Bein des Malerheiligen bestätigt: Rijckaert wurde auch Rijk metter Stelt, Rijck mit dem Holzbein, gerufen. Der noch im 15. Jahrhunderts geborene Rijckaert war 1556, als Floris ihn malte, bereits ein alter Herr. In der Antwerpener Lukasgilde genoß er offenbar großes Ansehen; van Mander berichtet, er sei reich und wohlgestellt (*rijck en wel ghestelt*), dabei sehr beliebt und fröhlich (*seer wel bemint en vroyljck*) gewesen.³² Ein zweites Porträt ist offensichtlich mit dem den Bildbetrachter ebenfalls frontal anschauenden Farbenreiber gegeben; ob es sich hier um ein Selbstbildnis des Floris, um einen von dessen Mitarbeitern oder um ein anderes Mitglied der Lukasgilde handelt, ist strittig.³³ Unstrittig ist aber, dass es sich um ein Porträt handelt, denn dass die Maler der Lukasmadonnen sich im Hl. Lukas als einer Identifikationsfigur selbst portraitierten, hat eine feste, bis auf Roger van der Weyden zurückgehende Tradition.³⁴ Ingesamt verweisen die mit den Porträts in das Bild und damit dann in die Gildenkammer eingebrachten persönlichen Bezüge auf den sozialen Zusammenhalt und das Selbstverständnis der Antwerpener Lukasgilde.

³¹ Kraut, Gisela: Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei, Worms 1986 S. 113, Abb 33, S. 122, Abb. 36.

³² Mander/Miedema Vol. I, S. 249 (247v); zur Biographie des Rijckaert Aertsz. Vgl. Mander /Miedema Vol. IV, S. 95-96; Kommentar Vol. IV, S. 99.

³³ Zuntz, D.: Frans Floris. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im 16. Jahrhundert, Straßburg 1929, S. 27. Velde, S. 238. Klein, S. 59. Kraut, S. 103.

³⁴ Klein, S. 39.



Abb. 7 - Jan Gossaert
Der Hl. Lukas malt die Madonna, um 1513
Öl auf Holz, 230x205 cm, Prag



Abb. 8 - Maerten van Heemskerck
Der Hl. Lukas malt die Madonna, um 1550
Öl auf Holz, 205,5 x 143,5 cm, Rennes



Abb. 9 - Marten de Vos
Der Hl. Lukas malt die Madonna, 1602
Öl auf Holz, 270 x 217 cm, Antwerpen



Abb. 10 - Abraham Janssens
Der Hl. Lukas malt die Madonna, 1606
Öl auf Holz, 293 x 248, Mecheln

Typologie der Lukasmadonnen: Um die Bedeutung des Gemäldes von Floris und damit dann auch den hierauf gerichteten Bezug zur Madonna des Rubens zu verstehen, soll die Bildtradition der niederländischen Lukasmadonnen in den Blick genommen werden. Nach Bildaufgabe und Ikonographie sind zwei Bildtypen zu unterscheiden.

Die Ikonographie der für die Kapellen der niederländischen Malergilden bestimmten Altarbilder ist seit dem 15. Jahrhundert vorgeprägt durch die Lukas-Madonnen des Rogier van der Weyden und des Meisters von Flémalle:³⁵ die Madonna und ihr Maler sind in demselben Raum, gleichsam bei einer Porträtsitzung zu sehen, beide erscheinen auf derselben Realitätsebene. Dem folgen u.a. die *Lukasmadonnen* von

Jan Gossaert, um 1513, heute in Prag, ursprünglich für den Altar der Kapelle der Malergilde von Mecheln in St. Rumold bestimmt (Abb. 7),³⁶

Maerten van Heemskerck, um 1550, heute im Museum in Rennes, ursprünglich der Gildenaltar der Delfter Malergilde (Abb. 8),³⁷

Maerten de Vos, 1602 aufgestellt in der Malerkapelle der Antwerpener Kathedrale, heute im Museum in Antwerpen (Abb. 9),³⁸

Abraham Janssens, um 1612, das Ersatzstück für den 1580 von Erzherzog Matthias nach Prag verbrachten Gildenaltar Gossaerts in Mecheln, ebendort noch am Platze (Abb. 10).³⁹

Auch Frans Floris hatte diesen Bildtyp aufgegriffen; den Auftrag erhielt er von dem Abt Lucas Munnich, der vor 1566 für die Abteikirche von St. Bavo in Gent einen Flügelaltar stiftete und dort Szenen aus dem Leben des Hl. Lukas, d.h. seines Namenspatrons, malen ließ. Der Altar ist verloren, der Flügel mit Lukas, dem die Madonna im Atelier Modell sitzt, ist in einer alten Kopie überliefert (Abb. 11) - auch hier die sonst für die Gildenaltäre geltende Standardikonographie einer Porträtsitzung, welche die zu malende Madonna mit ihrem Maler in derselben Realitätssphäre zeigt.⁴⁰

³⁵ Kraut, S. 14 Abb. 1, S. 28 Abb.4.

³⁶ Mensger, S. 62-72, Abb. 26

³⁷ Grosshans, S. 195-201, Kraut, S. 86-96, Abb. 21

³⁸ Kraut, S. 111-121, Abb. 33.

³⁹ Müller Hofstede, Justus: Abraham Janssens. Zur Problematik des flämischen Caravaggismus, in: Jahrbuch der Berliner Museen 13 (1971) S. 236, Abb. 11. Kraut, S. 122-132.

⁴⁰ Velde Vol. I, S. 284-285, Abb. 325. Kraut, S. 103



Abb. 11 - Kopie nach Frans Floris, *Der Hl. Lukas malt die Madonna*
 Öl auf Holz 150 x 94 cm, Sakristei der St. Baafskerck, Gent

Hiervon unterscheidet sich ein zweiter Bildtypus grundlegend. Anders als in dem vorgenannten Mechelner Gildenaltar mit der übliche Porträtsitzung (Abb. 7) zeigt Gossaert in seiner um 1520 gemalten Lukas-Madonna des Wiener Kunsthistorischen Museums die Madonna als göttliches Erscheinungsbild (Abb. 12): sie schwebt in einem Kranz von Wolken und Engeln und befindet sich damit in einer anderen Reali-

tätssphäre als der Hl. Lukas. Dieser sucht eine Vision in sein Bild zu bringen, wobei ihm ein Engel die Hand führt - eine Inspirationsfigur, gleichsam eine Muse, wie sie in vielfacher Verwandlung seit der Antike auftritt.⁴¹



Abb. 12 - Jan Gossaert: Der Hl. Lukas malt die Madonna, um 1520
Öl auf Holz, 109 x 82 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien

Wie Mensger treffend ausgeführt hat, rechtfertigt die göttliche Inspiration den Anspruch des Malers, religiöse Wahrheiten veranschaulichen zu können und erhebt seine Kunst in den Rang der Schrift. Insofern gibt dieses Bild auch Auskunft über das Selbstverständnis des Malers, der sich als befähigt zu Gottesschau und überzeitlicher Erkenntnis darstellt und damit nicht zuletzt auch seinen Rang in der Gesell-

⁴¹ Mensger, S. 202, Abb. 115.

schaft definiert.⁴² Es ist dies ein kunsttheoretisch aufgeladenes Thesenbild und bezeichnenderweise hat es sich bei diesem auffallend kleinen Gemälde nicht um ein Altarbild gehandelt; es ist vielmehr um 1600 in verschiedenen Antwerpener Kunstsammlungen nachweisbar, bis es dann in die Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm und so nach Wien gelangte.⁴³ Wohl richtig wurde daher vermutet, dass dieses Bild ursprünglich in einem Gildenraum ausgestellt war,⁴⁴ wahrscheinlich dann doch in dem einer Lukasgilde. Für diesen neuen Bildtypus, der bis hin zu Gossaert in den Niederlanden ohne Tradition war, gaben „vermutlich deutsche Holzschnittfolgen mit Heiligenleben, in denen der Hl. Lukas erstmalig mit Maria als Vision gezeigt wird“ den Anstoß.⁴⁵



Abb. 13 - Maerten van Heemskerck: Der Hl. Lukas malt die Madonna, 1532
Öl auf Holz, 168 x 235 cm, Frans Hals Museum, Haarlem

⁴² Mensger, S. 203-207.

⁴³ Mensger, S. 201.

⁴⁴ Mensger, S. 203.

⁴⁵ Klein, S. 69-74. Mensger, S. 203-204. Abb. 116.

In die oben genannte *Lukasmadonna* des Maerten van Heemskerck (Abb. 8) sind zwar zahlreiche programmatisch auf Kunsttheorie und Kunstpraxis hinweisende Motive eingefügt. Dennoch bleibt die Ikonographie im Rahmen des für einen Gildentalar Üblichen. Geradezu bizarr hingegen Heemskercks bereits 1532 als kunsttheoretisches Programmbild gemalte *Lukasmadonna* (Abb. 13):⁴⁶ Das Bild ist mit einem derart gelehrten, überreichen und nur schwer verständlichen Motivapparat angefüllt, dass schon Karel van Mander meinte, es sei dies überaus kunstreich, er müsse aber gestehen, dass er bei einigen Motiven nicht wisse, was der Künstler gemeint haben könne.⁴⁷ Gerade deswegen hat dieses Bild die Kunstgeschichte dann auch zu umfanglichen Interpretationen herausgefordert, welche hier nicht diskutiert werden sollen.⁴⁸ Erwähnt sei nur, dass so wie bei Gossaert auch hier ein Engel erscheint - diesmal mit einer Fackel, welche dem Maler die übernatürliche Erscheinung der Madonna ins rechte Licht rückt, was dann, wie schon im Wiener Bild Gossaerts, auf die dem Künstler eigene Fähigkeit zur Darstellung des Göttlichen und auf den Ruhm der Malkunst insgesamt hinweist.

Bezeichnenderweise handelt es sich bei diesem Bild um ein Abschiedsgeschenk, das Heemskerck bei Antritt seiner Italienreise der Haarlemer Lukaskirche verehrt hat. Schon wegen des querrrechteckigen Formats war das Bild ungeeignet für ein Altarbild; es wurde zunächst an einem Vierungspfeiler in St. Bavo hoch über einem Gildentalar aufgehängt, der zugleich mit den Malern den Goldschmieden gehörte und daher neben dem Hl. Lukas dem Hl. Eligius geweiht war. Weil das Gemälde Heemskercks nur den Malerpatron zeigte, konnte es nicht als Altarbild geplant sein und wurde auch nicht auf dem gemeinsamen Altar der beiden Gilden aufgestellt;⁴⁹ vielmehr wurde es schon um 1576 in den Haarlemer Prinsenhof, den Sitz des Magistrats, verbracht.⁵⁰ Dieses Geschenk an die Lukaskirche ist die Demonstration eines auf seine Kunst und Gelehrsamkeit stolzen Malers, der sich bei den Zunftgenossen in Erinnerung halten will. Und so schreibt er dem Bilde bei: „Diese Tafel ist als Erinnerung von Maerten Heemskerck, der sie gemalt hat, gestiftet worden. Er hat sie zu Ehren des Heiligen Lukas geschaffen und seine Malerfreunde damit bedacht.“⁵¹

⁴⁶ Grosshans, S. 109-116, Taf. II, Abb.19.

⁴⁷ Grosshans, S. 111.

⁴⁸ Vgl. Großhans und Kraut.

⁴⁹ Mander/Miedema Vol. IV, S. 74-75.

⁵⁰ Grosshans, S. 110.

⁵¹ Grosshans, S. 110.

Floris' verlorenes Gegenstück: Vor dem Hintergrund der von Gossaert und Heemskerck gemalten kunsttheoretischen Thesenbilder könnte man annehmen, in dem 1556 für die Antwerpener Gildenkammer gemalten Lukasgemälde des Floris sei eine noch weiter verschärfte intellektuelle Herausforderung an die Zunftgenossen zu sehen. Die von Floris dem Bildbetrachter abverlangte Vorstellungsleistung, mit welcher die im Bilde und ebenso auf der dort gezeigten Staffelei abwesende Madonna als anwesend nur vor dem Bilde, d.h. dort wo der Betrachter steht, zu denken wäre, lässt an die berühmten *Meninas* des Velazquez denken, d.h. an das vielinterpretierte Rätselbild und zugleich Paradebeispiel einer an der Rezeptionsästhetik orientierten Kunstwissenschaft (Abb. 14).⁵²

Auch dort ist die Bildinterpretation durch den sogenannten „intendierten Betrachter“ des Kunstwerks vorausgesetzt, auch dort kann sich der Betrachter nur vorstellen, was - wie bei Floris - der frontal aus dem Bild blickende Maler erschaut und dann auf der dem Betrachter unsichtbaren Vorderseite seiner Leinwand malt; bei Velazquez ist dies vermutlich das vor dem Bilde im Realraum zu denkende spanische Königspaar, welches vage in dem an der Rückwand des Ateliers hängenden Spiegel zu erkennen ist. In Analogie wäre bei Floris die innerbildlich nicht anwesende, jedoch vom Betrachter als Vision des Lukas zu imaginierende Madonna vorzustellen.

Mit einer kurzen Bemerkung hat bisher einzig Leo Steinberg auf die Lukastafel des Floris als Vorprägung der *Meninas* hingewiesen: demnach wäre „das, was neuere Interpreten für das Außergewöhnliche an dem Velazquez-Gemälde halten, durchaus auch in Vorläufern aus dem 16. Jahrhundert präsent;“ der malende Lukas des Floris sei aber nicht auf die Madonna und ihr Kind gerichtet, sondern sein Blick gehe „hinaus in die materielle Welt“ und definiere „den Künstler als jemanden, dessen Blick auf die Wirklichkeit geheftet ist.“⁵³

⁵² Alpers, Svetlana: Interpretation ohne Darstellung - oder: Das Sehen von *Las Meninas*, in: Kemp, Wolfgang (Hrsg): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin 1992, S. 123-141. Nicht unberechtigt hat Liess die ‚Meninas‘ als „Exerzierplatz für Methodendiskussionen“ und als „Medium wissenschaftlicher Selbstfindungsprozesse für Kunsthistoriker“ bezeichnet, vgl. Liess, Reinhard : Im Spiegel der ‚Meninas‘. Velazquez über sich und Rubens, Göttingen 2003, S. 9. Vgl. Greub, Thierry: Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte, Berlin 2001; hier u.a. S. 194-206 ein Nachdruck des oben zitierten Aufsatzes von Alpers.

⁵³ Steinberg; Leo: Velazquez' Las Meninas (1965/1981), bei Greub, S. 186.



Abb. 14 - Diego Velázquez: *Las Meninas*, 1656
 Öl auf Leinwand, 318 x 276 cm, Museo del Prado, Madrid

Dass jedoch ein solcher historischer Vorgriff auf das erst ein Jahrhundert später entstandene Denkbild des Velazquez nicht vorausgesetzt werden kann, legt nun allerdings eine Bildquelle für das Lukasgemälde des Floris nahe. In einem Holzschnitt der 1488 bei Anton Koberger in Nürnberg erschienenen *Legenda Aurea* des Jakobus de Voragine (Abb. 15)⁵⁴ befinden sich die Madonna und Lukas in getrennten Räumen.

⁵⁴ Mensger, S. 204, Abb. 116.

Links die Studierstube des Evangelisten mit dem Bücherpult, vor dem der symbolische Lukasstier liegt. Durch eine Tür und weiter hinten über einer Mauerbrüstung erblickt man das Erscheinungsbild der in einem Strahlenkranz schwebenden Madonna. Rechts im Atelier sitzt Lukas vor der Staffelei, hinter ihm ein Tisch mit Farbtöpfen und Pinseln, dazu ein Farbenreiber, wie er ebenfalls im Gemälde des Floris, aber auch in den erwähnten Lukasmadonnen von Maerten de Vos und Abraham Janssens vorkommt. Der Maler kann die Madonna nur durch ein kleines Bogenfenster



Abb. 15 - Anton Koberger: Der Hl. Lukas malt die Madonna
Holzschnitt aus Jakobus des Voragine: *Legenda Aurea*, Nürnberg 1488

erblicken, mit dem Atelier und Studiolo verbunden sind. Gemeint ist, dass die Madonna ihm als Vision erscheint, und dass er versucht, dieses Erscheinungsbild auf seine Maltafel zu bringen. Was aber er dort zustandebringt, ist dem außerbildlichen Betrachter nicht erkennbar, denn die Staffelei ist auf gleiche Art wie im Gemälde des Floris so zur Seite und nach hinten gestellt, dass man nur die Rückseite der Maltafel sehen kann. Würde man die linke Seite des Holzschnitts an eben der Stelle abschneiden, an der Studiolo und Atelier durch eine Mauer in zwei separate Räume geschieden sind, dann verbliebe ein Motivapparat, der weitgehend dem Gemälde des Floris entspricht. Dies gilt vor allem für die fast identische Form und Stellung der Staffelei, ferner für den rechts vorgestellten Farbenreiber. Es ist davon auszugehen, dass Floris den populären Holzschnitt Kobergers gekannt und zum Vorbild für sein Gemälde genommen hat. Dass er jedoch bei solcher Motivübernahme die linke Seite des Holzschnitts mit Vorbedacht ausgeschlossen habe, ist gerade vor dem Hintergrund der Lehr- und Thesenbilder Gossaerts und Heemskercks schwer vorstellbar,

denn diese hatten die dem Maler als Vision erscheinende Madonna beigefügt. Wo also wäre eine von Floris gemalte Madonna denkbar?

Schon wegen der frontalen, strikt aus dem Bild heraus gerichteten Blicke des Hl. Lukas und seines Farbenreibers kann die zu malende Madonna nur als ein Gegenüber, d.h. als ein in der Gildenkammer vis-à-vis platziertes zweites Gemälde mit der Madonna vorgestellt werden. Dieses Madonnengemälde ist vermutlich verloren, als religiöses Bild vielleicht während des Antwerpener Bildersturms von 1566 zerstört oder verkauft, während allein das kunsttheoretische Thesenbild mit dem Gildenpatron verschont blieb.



Abb. 16 - Frans Floris: Die Hl. Familie, 1552
Öl auf Holz, 108 x 140 cm, Gemäldegalerie Kremsier

Wie ein Pendant und Gegenüber zu dem Lukasgemälde des Floris ausgesehen haben könnte, vermittelt vielleicht seine *Hl. Familie*, die sich bis 1667 in die Kölner Sammlung Imstenraed zurückverfolgen lässt und die sich heute in Kremsier befindet (Abb. 16). Das gegenüber den ursprünglichen Massen des Lukasbildes etwas kleinere, doch ebenfalls querformatige Holztafelgemälde ist inschriftlich auf 1552, also vier

Jahre vor das Lukasgemälde, datiert.⁵⁵ Zu Madonna und Kind ist ein Joseph hinzugefügt und ein Fensterausblick, was dem Motivrepertoire der später von Rubens für die Gildenkammer gemalten *Madonna mit dem Papagei* entspricht.⁵⁶

Eine raumübergreifende und inhaltlich korrespondierende Bilderkonfiguration in der Gildenkammer wäre im übrigen nicht so ungewöhnlich, wie dies zunächst scheinen mag. Solche Konfigurationen sind mit den üblicherweise formal und inhaltlich aufeinander bezogenen Zentral- und Lateralstücken von Sakralräumen gegeben, und auch Rubens hat solche raumübergreifenden Bildstrukturen schon in seiner italienischen Zeit mit den Haupt- und Seitenbildern der Mantuaner Jesuitenkirche, ferner in S. Croce und in S. Maria in Vallicella in Rom geschaffen. Auch im Profanraum, im Ständesaal des Antwerpener Rathauses, hat Rubens 1609 dem von Abraham Janssens gelieferten Gemälde mit *Scaldis et Antverpia* an der gegenüberliegenden Wand sein Bild mit der *Anbetung der Könige* entgegengestellt: ein Wettstreit der Künstler, zugleich aber die gemeinsame Erfüllung der hier erfordernten Bildaufgabe zur politischen Ikonographie.⁵⁷

IV. Eine Bilddemonstration für die Lukasgilde

Wechselseitige Blicke: Für die Annahme eines in der Antwerpener Gildenkammer ursprünglich als Gegenstück zu dem Lukasgemälde des Floris vis-à-vis präsentierten, später verloren gegangenen Madonnenbildes, welches Rubens dann an derselben Stelle durch die *Madonna mit dem Papagei* ersetzt hätte, spricht zunächst das Rubensgemälde selbst. Wir haben schon oben darauf hingewiesen, wie demonstrativ Rubens hier von der üblichen Madonnenikonographie abweicht und den Christusknaben - um die Worte von Rooses zu wiederholen - als einen „jungen heidnischen Gott“, groß und nackt vor uns stehend präsentiert, wie er zudem Körpersprache und Interaktion zwischen Mutter und Kind weitgehend reduziert, und wie beide „nur Augen für den Betrachter“ haben. Diese sonst bei Rubens ungewöhnlichen, hier aus dem Bild heraus stracks auf den Betrachter gerichteten Blicke von Mutter und Kind entsprechen den ebenso aus dem Bilde heraus gerichteten Blicken des Maler-

⁵⁵ Das Madonnenbild hat die Masse 108 x 140 cm und ist damit gegenüber den ursprünglichen Massen des Lukasbildes (130 x 197 cm) um 22 cm in Höhe und um 57 cm in der Breite kleiner.

⁵⁶ Velde, S. 186-187, Kat.Nr. 35, Abb. 6.

⁵⁷ Ost, Hans: Malerei und Friedensdiplomatie. Peter Paul Rubens' Anbetung der Könige im Museo del Prado zu Madrid, Köln 2003, S. 39-41. Vgl. auch die Bildkonfiguration aus Altar- und Lateralbildern in der Abteikirche von Afflighem; Ost, Hans: Eine unbekannte Ölskizze von Peter Paul Rubens und die Bildkonfiguration im Chor der Abteikirche von Afflighem, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 61 (2000) S. 177-200.

heiligen und seines Gehilfen im Lukaskemälde des Floris. Bei Gegenüberstellung der Bilder blicken sich die dort dargestellten Protagonisten wechselseitig an: der Maler schaut auf die Madonna und ihr Kind, diese sitzen ihm Modell und erwidern seinen Blick. Das Zusammenspiel beider Bilder gerade in der Gildenkammer der Malerzunft wird durch die in beiden Gemälden gleichermaßen vorgezeigten kunsttheoretisch bedeutsamen Hinweise bestätigt.

Rubens und Michelangelo: Seit Jaffés grundlegender Publikation zu „Rubens and Italy“ und seit der in demselben Jahr 1977 in Köln gezeigten Rubens-Ausstellung, deren Schwerpunkt auf „Rubens in Italien“ lag und deren Konzeption auf Justus Müller Hofstede zurückging, sind die von Rubens während der italienischen Jahre gemachten Erfahrungen von antiker und moderner Kunst und deren Fortwirken bis in das späte Werk des Malers zu einem Hauptgegenstand der Forschung geworden.⁵⁸ Neben der grundlegenden Auseinandersetzung des Rubens mit der ihm in Italien sichtbar werdenden Antike prägt ihn das Studium der großen Meister des Cinquecento - Leonardo, Raphael, Tizian und andere. Und in besonderem Maße hat sich Rubens den Skulpturen und Fresken Michelangelos in Florenz und Rom zugewandt. Dies bezeugen seine zahlreichen Nachzeichnungen nach den Werken in der Casa Buonarrotti, in der Capella Medici und in der Capella Sistina. Die Forschung hat alle auch nur möglicherweise gegebenen Bezugnahmen des Rubens auf Michelangelo und seine einzelnen Werke aufzufinden gesucht.⁵⁹ Dennoch muß eines verwundern: Rubens ist von Antwerpen bis Florenz und Rom gereist, um die Kunst Michelangelos zu studieren, zu verinnerlichen, sie schließlich in eigene Gestaltungen zu verwandeln. Nur von einem Hauptwerk Michelangelos hätte Rubens keine Notiz genommen, obwohl er dieses vor und nach der Italienreise nur wenige Meilen vom heimatlichen Antwerpen entfernt bequem und bestens im Original studieren konnte - diesen Eindruck einer durch Rubens verweigerten Kenntnisnahme vermittelt jedenfalls die Rubensforschung, die bei all ihrer auf Michelangelo gerichteten Spurensuche dessen Madonna in der Liebfrauenkirche zu Brügge stillschweigend übergeht.

⁵⁸ Jaffé, Michael: Rubens and Italy, Oxford 1977. Müller Hofstede, Justus: Rubens in Italien, in: Katalog Köln 1977: Peter Paul Rubens 1577-1640, S. 13-354. Von den nachfolgenden zahlreichen Untersuchungen und Ausstellungen zu dieser Thematik sei hier nur eine der jüngst erschienenen Arbeiten genannt: Wood, Jeremy: Rubens Drawing on Italy, Edinburgh 2002.

⁵⁹ Zur Rezeptionsgeschichte der Skulpturen Michelangelos vgl. Rosenberg, Raphael: Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos. Eine Geschichte der Kunstbetrachtung, München 2000, „Rubens“ ad indicem.



Abb. 17 - Michelangelo Buonaroti, Die Brügger Madonna, um 1501-1503
Marmor, Höhe mit Sockel 128 cm, Onze Lieve Vrouwenkerk, Brügge

Die Brügger Madonna: Dass Rubens die *Brügger Madonna* (Abb. 17) bereits in den frühen Antwerpener Jahren kannte und dass er die Erinnerung an sie *in mente* oder im Skizzenbuch schon mit nach Italien genommen hat, zeigt der mit der Körperhaltung des Brügger Jesusknaben fast identische Putto in dem 1608 entstandenen Modello für den römischen Vallicella-Altar (Abb. 18).⁶⁰ Zwischen den links und rechts auftretenden Dreiergruppen mit Heiligen erscheint das Kind freigestellt im Zentrum; mit kraftvoller, körperübergreifender Geste trägt es die Tiara des Hl. Gregor.⁶¹



Abb. 18 - Peter Paul Rubens: Die Heiligen Gregor, Maurus, Papianus, Domitilla, Nereus und Achilleus, Modello für das Altarbild in Sta. Maria in Vallicella in Rom, 1608
Öl auf Leinwand, 45 x 67 cm, Sammlung Rossacher, Barockmuseum Salzburg

In der *Madonna mit dem Papagei* steht der Jesusknabe, mit einem Fuß auf dem Boden, den anderen hat er leicht übergeschlagen und erhoben; bis auf einen kleinen Tuchzipfel vor der Scham ist er gänzlich nackt; hinzu kommt das für Rubens und die niederländische Tradition ungewöhnliche Motiv des Stehens auf dem Boden. Dieser

⁶⁰ Barockmuseum Salzburg. Müller Hofestede, Justus: Zu Rubens zweitem Altarwerk für Sta. Maria in Vallicella, in: *Netherlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 17 (1966) S. 1-78, hier: S. 17, Abb. 8. Jaffé, S. 162, Kat. 77. Kat. Köln Rubens in Italien, S. 168, Kat. 18, Farbtafel S. 344. Rossacher, Kurt: *Salzburger Barockmuseum. Sammlung Rossacher*, Salzburg 1983, S. 376-377.

⁶¹ Im ausgeführten Altar tritt das Kind wieder auf, nun wegen der Teilung der Komposition am rechten Rand der Heiligengruppe, die sich dem Madonnenbild im Chorhaupt zuwendet; aufgrund der künstlerischen Erfordernisse dieser Neukonzeption wird aus dem kontrapostischen Stehen des Putto ein Schreiten.

„junge heidnische Gott“ ist nicht verständlich ohne das Vorbild des ebenfalls auf dem Boden stehenden und ebenfalls außergewöhnlich großen, etwa fünf- bis sechsjährigen Jesusknaben bei der *Brügger Madonna*. Zwar hat Rubens Veränderungen vorgenommen, so ist das erhobene linke Bein nach vorn vor das rechte Bein gestellt, und der Oberkörper des Kindes ist frontaler und ohne das übergreifende Armmotiv Michelangelos dargestellt; auffällig bleibt immerhin, dass beide Kinder jeweils ein Bein strecken, das andere nach oben anheben. Deutlich setzt Rubens hier Erinnerungen nach der *Brügger Madonna* Michelangelos ein, was durch eine längst bestehenden Rezeptionsgeschichte und nicht nur durch den unmittelbar fesselnden Eindruck begründet ist, den das Brügger Kind auf Rubens gemacht haben dürfte.

Zur Rezeption der *Brügger Madonna*: Michelangelos Madonna ist nur scheinbar eine in den Norden verirrte Italienerin, tatsächlich erklärt sich ihr Standort aus dem um 1500 längst internationalen Kunsthandel: wie Memling aus Brügge nach Florenz, so liefert Michelangelo von Florenz nach Brügge. Die *Brügger Madonna* war 1501 als Teil eines umfänglichen Familienaltars der Piccolomini im Dom von Siena vorgesehen gewesen; als sich dieses Projekt zerschlug, stellte Michelangelo die Madonna für die außerordentlich wohlhabende, mit Firmensitzen in Florenz und Rom vertretene Tuchhändlerfamilie Mouscron aus Brügge fertig. Hierhin wurde die Madonna 1506 geliefert und hier wurde sie 1514 in der Liebfrauenkirche in der Grabkapelle der Mouscron auf einem kostbaren, eigens hierfür errichteten Altar aufgestellt.⁶²

Selbst in Italien, dem die *Brügger Madonna* doch abhanden gekommen war, ist deren Rezeption schon im 16. Jahrhundert greifbar. Tolnay verweist auf Garofalos 1532 datierte *Thronende Madonna* in Modena,⁶³ auf die 1562-64 von Vincenzo Danti geschaffene Marmormadonna am Grabmonument für Carlo de' Medici im Dom von Prato,⁶⁴ schließlich auf Motivübernahmen in der Malerei des 17. Jahrhunderts bei Guido Reni und Carlo Maratta.⁶⁵

⁶² Tolnay, Charles de: *The Youth of Michelangelo*, Princeton 1947, S. 156-159. Mancusi-Ungaro Jr., Harold R.: *Michelangelo. The Bruges Madonna and the Piccolomini Altar*, New Haven - London 1971.

⁶³ Tolnay, S. 159. Vgl. Ricci, Serafino: *La R. Galleria Estense di Modena. Part I. La Pincoteca*, Modena 1925, S. 65, 67, 68, Fig. 25. Zuvor schon die sehr ähnliche *Thronende Madonna mit Kind* von Gia Gherardo delle Catene, tätig in Parma 1523-29, vgl. ebd. S. 68-69, Fig. 26.

⁶⁴ Tolnay, S. 159. Fidanza, Giovan Battista: *Vincenzo Danti*, Firenze 1996, S. 34, Abb. 12. Hier wird ebenfalls Michelangelo als Vorbild benannt.

⁶⁵ Tolnay, S. 159.

Auffällig dichter und für unsere Darlegungen wichtiger ist die schon früh im 16. Jahrhundert einsetzende Rezeption der *Brügger Madonna* im Norden. 1521 notiert Albrecht Dürer in seinem „Tagebuch der Reise in die Niederlande“: „...sahe ich das alabasterne [alabasterne, bzw. marmorne] Marienbildt zu Unser Frauen, das Michael Angelo von Rohm gemacht hat.“⁶⁶ Zuvor hatte schon Hans Burgkmair in dem 1509 gemalten Marienbild des Nürnberger Museums die Hauptmotive Michelangelos aufgegriffen und damit erstmals das Motiv des zu Füßen der Madonna am Boden stehenden Jesusknaben in die nordische Malerei eingeführt. Ob ihm die Kenntnis der *Brügger Madonna* schon auf einer seiner Italienreisen oder in anderer Weise, z.B. durch Nachzeichnungen, zukam, ist ungeklärt.⁶⁷ Weiterhin sieht Krönig eines der Kinder auf einer *Caritas* des von 1520-1550 in Brügge tätigen Ambrosius Benson (1495-1550) von Michelangelos Jesusknaben abgeleitet,⁶⁸ Tolnay verweist auf das Christkind im 1564 datierten Anbetungsbild von Pieter Breughel d.Ä. in der Londoner Nationalgalerie.⁶⁹

Von der Michelangelo-Forschung übersehen blieb eine 1940 erschienene Studie Banges über „Spuren von Michelangelos Brügger Madonna in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden.“⁷⁰ Dort war gezeigt, dass Germain Pilon einen trauernden Putto für das 1558 in Auftrag gegebene Grabmal für Franz I. in Saint Denis nur wenig verändert dem Christkind Michelangelos nachgebildet hat (Abb. 19); hier liegt - und dies ist ein wichtiger Hinweis Banges - die Vermutung nahe, dass ein Gipsabguss nach dem Original in Brügge vorgelegen habe, weil schon in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts zahlreiche Gipsgüsse nach berühmten Kunstwerken für Paris hergestellt wurden. So ließ Franz I. in seiner Bewunderung für Michelangelo auch Abgüsse nach der *Pietà von S. Peter* und nach dem *Christus in S. Maria sopra Minerva* fertigen.⁷¹

Die Rezeptionsgeschichte der *Brügger Madonna* in der flämischen Kunst des 17. und 18. Jahrhundert wird zunächst angeführt von plastischen Gesamtkopien, so von ei-

⁶⁶ Dürer. Schriftlicher Nachlass, hrsg. Hans Rupprich, Bd. I, Berlin 1956, S. 168.

⁶⁷ Neumeyer, Alfred: Burgkmair und Michelangelo, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, NF 5 (1928) S. 64-69. Falk, Tilman: Hans Burgkmair, München 1968, S. 64-65, 154, Abb. 39.

⁶⁸ Krönig, Wolfgang: Brügge und Michelangelo, in: Berliner Museen 53 (1932) S. 60 f.

⁶⁹ Tolnay, S. 159. Tolnay, Charles: Pierre Breughel l'ancien, Brüssel 1935, S. 52.

⁷⁰ Bange, E.F.: Spuren von Michelangelos Brügger Madonna in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 6 (1940/1941) S. 109-114.

⁷¹ Bange, S. 109, 110, 112, Abb. 2.



Abb. 19 - Germain Pilon: Trauernder Putto
für das Grab Franz I. in Saint Denis, 1588, Musée Cluny, Paris

nem unbekanntem Künstler am Breydel-Epitaph von 1642 in der Kathedrale von Brügge, sodann die Kopie von Rombaut Pauli (Pauwels, 1625-1700) in St. Michael in Gent; schon dem 18. Jahrhundert gehört die freie Kopie von Pierre-Antoine Verschaffelt am Grabmal des Bischofs Maximilian Van der Noot in St. Bavo in Gent an.⁷² Offenbar war die *Brügger Madonna* dann bis in das 19. Jahrhundert hinein ein häufiges Studienobjekt und taucht mehrfach noch in der akademischen Künstlerzeichnung des 19. Jahrhunderts auf, z.B. bei Jean Baptiste Carpeaux (1827-1875) und Henri-Michel-Antoine Chapu (1833 –1891).⁷³

⁷² Tolnay, S. 159, Abb. 204, 205, 206.

⁷³ Rosenberg, Raphael, S. 211, 217.



Abb. 20 - Maerten van Heemskerck, *Der Hl. Lukas malt die Madonna*, Detail

Von besonderer Bedeutung für unsere Fragestellungen ist die Rezeption nur des Kindes der *Brügger Madonna*. Es findet sich leicht variiert an prominenter Stelle in Maerten van Heemskercks um 1550 für die Delfter Malergilde gemalter Lukasma-donna im Museum von Rennes (Abb. 8 und 20).⁷⁴ Der Jesusknabe steht hier nicht

⁷⁴ Grosshans, S. 195-20, Farbtafel VI bei S. 44 und Abb. 108 b mit Detail des Jesuskindes. Kraut, S. 86 f. mit Abb. 21, S. 155 mit Anm. 196.

vor der Madonna auf dem Boden sondern neben ihr auf einer Sitzbank, der Hl. Lukas richtet den Blick auf das Kind und malt eben dieses auf seine Tafel. Die Stellung der Beine ist spiegelbildlich vertauscht, aber der Bezug auf das Vorbild Michelangelos dürfte angesichts der anderen im Hintergrund dieses Bildes vorgeführten Exempla antiker Skulptur und auch wegen der Bestimmung des Bildes für den Altar einer Lukasgilde intendiert und nachdrücklich sichtbar gemacht worden sein.

Die Bedeutung des Brügger Kindes als Lehrstück für Künstler wird sodann im 17. Jahrhundert durch Gemäldedarstellungen von Künstlerateliers belegt. Ein Gipsguss nach dem Kind, wie er schon als Vorbild für Pilon zu vermuten war, wurde zuerst von Bange in einer *Atelierszene* von Wallerant Vaillant (1623-77) erkannt (Abb. 21).⁷⁵ Dargestellt ist ein Malerlehrling, der im Atelier über seinen Zeichenbüchern sitzt; vor sich hat er einen Abguß nach Michelangelo, der gemäß den im Bilde gegebenen Proportionsverhältnissen in originaler Grösse nach dem Werk in Brügge vorzustellen ist. Das Gemälde hat sich offenbar großer Beliebtheit erfreut; Vaillant hat es in einem Schabkunstblatt publiziert, und es ist in zahlreichen Gemäldekopien und Varianten verbreitet, u.a. befinden sich Exemplare in der Londoner National Gallery, im Louvre in Paris und im Antwerpener Museum.⁷⁶

Ebenfalls im Maleratelier und damit als Vorbild des Künstlers präsentiert sehen wir einen Abguss nach dem Brügger Knaben in einem Gemälde (Abb. 22) des Jakob van Spreeuwen (Leiden 1609/10 – Leiden ? nach 1650): Schließlich dürfte sich auch im Atelier Rembrandts ein derartiger Abguss befunden haben. Im 1656 aufgesetzten Inventar seines Besitzes wird „Een Kindeken van Michael Angelo Bonalotti“ genannt; es befand sich „In de groote Schildercaemer“, was angesichts der wenigen anderen Requisiten, die im großen Atelier aufbewahrt wurden, auf die hohe Einschätzung des „Kindeken“ verweist.⁷⁷

⁷⁵ Bange, S. 113, 114, Abb. 3.

⁷⁶ MacLaren, Neil and Brown, Christopher: National Gallery Catalogues. The Dutch School 1600-1900, London 1991, Vol. I, S. 439-440, Fig. 105-106; Vol. II, Pl. 363. Neben den in London, Paris und Antwerpen genannten Fassungen weitere in Fredricksborg, Combe Wood und in der Sammlung des Earl of Ranfurly/Irland. Das Gemälde im Louvre ist irrtümlich auch Jan Lievens zugeschrieben worden, vgl. Schneider, H./ Ekkart, R.E.O.: Jan Lievens und seine Werke, Amsterdam 1973, S. 123, 327, Abb. 14. Eine Variante im Bonnefantenmuseum zu Maastricht ist signiert und auf 1658 datiert, hier ist der Abguss nach Michelangelo allerdings durch andere Güsse nach der Antike ersetzt.

⁷⁷ Strauss, Walter L./ Meulen, Marion van der: The Rembrandt Documents, New York 1979, S. 358 (1656/12, No. 345). Das Dokument war von Valentiner zunächst auf Michelangelos *Schlafenden Cupido* bezogen worden, der von Isabella d'Este an Karl I. von England gelangt war. Bange, S. 110 Anm. 4, hat aber u.a. mit dem Hinweis auf die niederländischen Ateliendarstellungen, welche den Abguss nach dem Brügger Jesusknaben zeigen, diesen mit der Inventareintragung identifiziert. Ebenso hält Kleinert, S. 76, 122, Anm. 835, S. 123 Anm. 853, diese Identifizierung für vermutlich richtig.

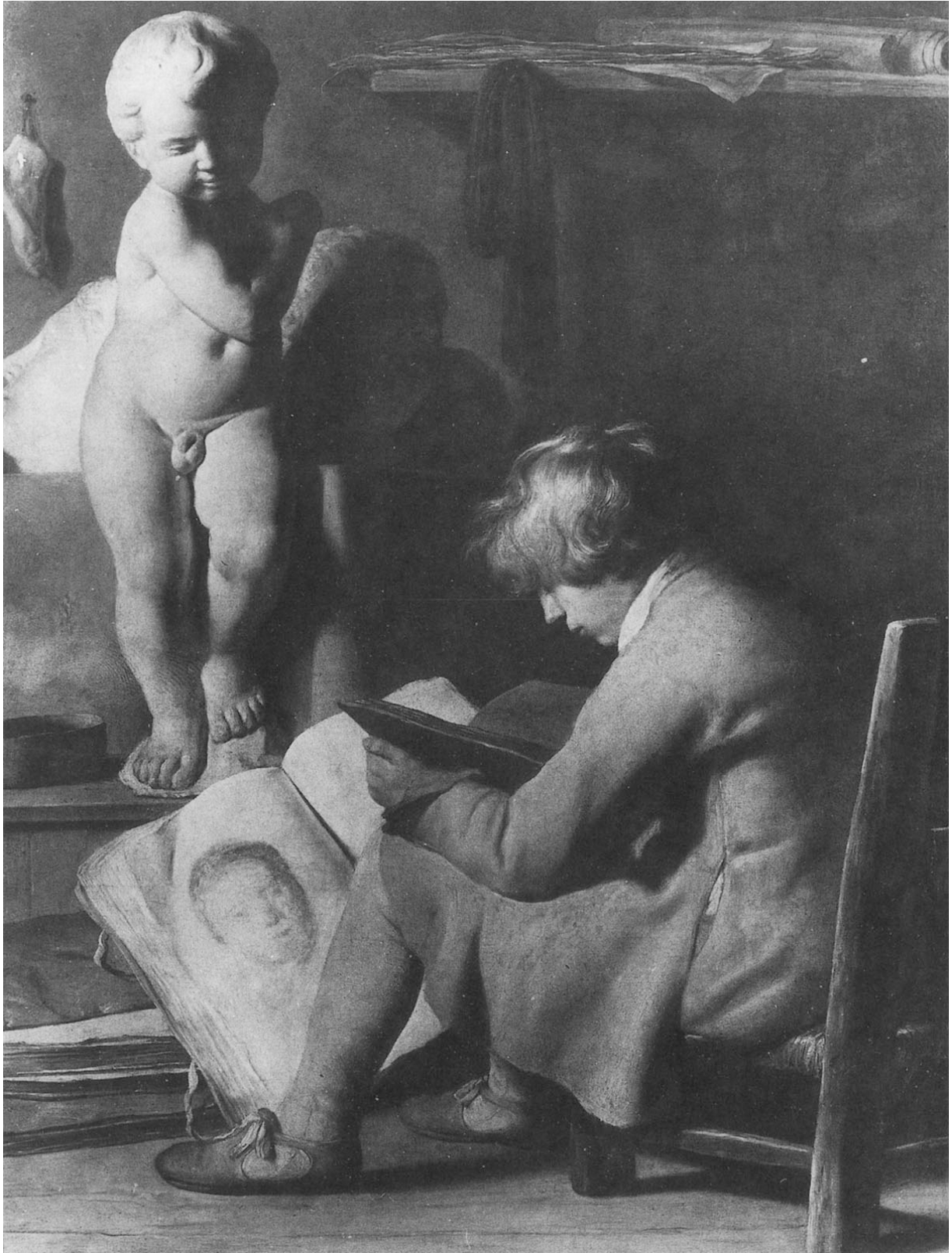


Abb. 21 - Wallerant Vaillant: *Der Zeichenschüler*, um 1650
Öl auf Leinwand, 129 x 100, Musée du Louvre, Paris



*Abb. 22 - Jacob van Sprenck: Maler in seinem Atelier, um 1640
Öl auf Holz, 30,5 x 36,8 cm, Standort unbekannt*

Die reiche Rezeptionsgeschichte des Brügger Kindes, die Präsentation in Maerten van Heemskercks Lukasmadonna für eine Malergilde, die Gipsgüsse hiernach in den Malerateliers 17. Jahrhunderts verweisen auf seine kanonische Geltung als Kunstmuster. Dies war der Grund, warum Rubens das ihm längst bekannte Brügger Kind, zwar leicht verwandelt aber doch als Vorbild unverkennbar, in das zuerst von Floris, dann von ihm gestaltete Bildensemble der Antwerpener Gildenkammer einbezog.

Der Papagei: Rubens Bild für die Gildenkammer zeigt in Analogie zu Maerten van Heemskercks Gildenaltar von 1550 nicht nur das Michelangelo-Kind sondern auch den schon dort bei dem Jesusknaben dargestellten Papagei (Abb. 8). Der die Sprache nachahmende Papagei ist nicht nur ein Mariensymbol sondern gilt in der emblematischen und kunsttheoretischen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts als Beispiel

der den Künstler auszeichnenden Fähigkeit zu *Imitatio* und *Eloquentia*.⁷⁸ Besonders die Fähigkeit des Künstlers zur Nachahmung der Natur ist gemeint, wenn der nachplappernde Papagei, meist zusammen mit dem ebenfalls als Beispiel der Nachahmung geltenden Affen, im Vordergrund zahlreicher flämischer Bilder des 17. Jahrhunderts erscheint, in denen die Bilderkabinette der Sammler dargestellt sind: so bei Frans Francken II, Willem van Haecht, Corneille de Bailleur und Jan van Kessel.⁷⁹

Schließlich rühmt Karel van Mander in seinem 1604 herausgegebenen Lehrgedicht über die „edle und freie Malerei“ den Papagei als ein Muster der Farbgebung: „Dass die Natur uns lehrt, mit Auswahl zu verteilen, ist an allen Dingen, die den Augen ein Wohlgefallen verleihen, wohl zu ersehen. Beispiele, wie sich alle Farben miteinander vereinen, sind die sprechenden Papageien... So ist die Natur, die uns auf alles aufmerksam macht, die Ernährerin und Mutter der Malerei.“⁸⁰

Sicherlich war in Heemskercks Gildenaltar von 1550 diese kunsttheoretisch relevante Bedeutung des Papageienmotivs zumindest mitgemeint, denn er hatte schon seinem zuvor an die Haarlemer Lukasgilde gerichteten Thesenbild von 1532 (Abb. 13) dieses bedeutungsvolle Papageienmotiv gleichsam als ein Emblem der Malkunst appliziert. Denn nach van Manders Bericht hatte dieses Bild ursprünglich eine über der Bildmitte angebrachte Bekrönung mit einem gemalten Papagei im Käfig; erst bei der um 1576 erfolgten Überstellung des Bildes in die niedrigen Räume des Prinsenhofs wurde der Papagei - vermutlich aus Platzgründen - abgesägt, jedoch weiterhin in hohen Ehren gehalten. Denn wie die Haarlemer Stadtchronisten 1628 und 1648 eigens berichten, wurde der gemalte Vogel an anderer Stelle des Prinsenhofs gezeigt: „tot een eeuwighe gedachtenis van so grooten Schilder“ - zum ewigen Gedächtnis an einen so großen Maler.⁸¹ Der Kontext schon für das von Heemskerck der Haarlemer Malergilde dedizierte Thesenbild, dann für die von Rubens an die Antwerpener Gilde geschenkte und dort mit dem Lukas-Gemälde des Floris konfrontierte *Madonna mit dem Papagei* zeigt, dass es in beiden Fällen um den Ruhm der Malkunst geht; diesen zu verkünden, war gerade im Versammlungsraum der Antwerpener Lukasgilde angezeigt.

⁷⁸ Grosshans, S. 114, 116 Anm. 27-32.

⁷⁹ Speth-Holterhoff, S.: *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs aus XVIIIè siècle*, Brüssel 1957, Taf. III, V ; Abb. 20, 24, 25, 27, 30, 39, 50, 51.

⁸⁰ Mander, Karel (Hg. R. Hoecker): *Das Lehrgedicht*, Den Haag, 1916, S. 259 (Kap. XI, 8: Vom Sortieren und Komponieren der Farben).

⁸¹ Grosshans, S. 113, 115 Anm. 3.

Joseph: Weiterhin auffällig in der *Madonna mit dem Papagei* ist die mächtige Gestalt des nachdenklichen Joseph auf der rechten Bildseite. 1612, damit kurz vor der *Madonna mit dem Papagei*, hatte Janssens in der Lukasmadonna für den Gildenaltar in Mecheln eine solch bärtige, greisenhafte und antikisch gewandete Gestalt auftreten lassen (Abb. 10).⁸² Da Janssens diese aus einem Gemälde des Maerten de Vos übernommen hat, in welchem eine Allegorie des wissenschaftlichen Fleisses dargestellt ist, hat man angenommen, auch bei Janssens sei eine auf antike Philosophendarstellungen anspielende Inspirationsfigur dargestellt, so wie diese ja auch hinter dem Lukas in Heemskercks Gemälde in Haarlem erscheint (Abb. 13);⁸³ die Frage bleibt ungeklärt. Was die *Madonna mit dem Papagei* betrifft, so muß jedoch zunächst davon ausgegangen werden, dass es sich bei dem nachdenklichen Alten um den zur Hl. Familie gehörigen Joseph handelt. Möglich freilich, dass bei Rubens mitbestimmend war, was für den kurz zuvor entstandenen Gildenaltar des Janssens angenommen wurde: „Rückbezüge und historisch-ideologische Versicherungsformeln gegenüber der Thementradition der Lukas-Bilder insgesamt.“⁸⁴.

Bloße Hypothese bleibt, ob Rubens im Kopf des Joseph ein Porträt des Adam van Noort eingefügt haben könnte. Dies wäre im Rahmen der Lukasikonographie nicht ungewöhnlich und würde an die zwei Porträts anschließen, die zuvor Floris in sein Lukasgemälde in der Gildenkammer, aufgenommen hatte. Jordaens und Rubens, beide waren Schüler des Adam van Noort gewesen. Jordaens hatte 1616 die Tochter des Lehrers geheiratet und dann, wie d’Hulst formuliert, den „prächtigen, ehrfurchtgebietenden Greisenkopf“ seines Schwiegervaters mehrfach in seine Gemälde in einer Weise eingebracht, „aus der Zuneigung und Verehrung“ spricht.⁸⁵ Eine gewisse Ähnlichkeit zu dem Joseph der *Madonna mit dem Papagei* zeigt sich auch in dem Porträt van Noorts (Abb. 23), das Anton van Dyck in seine *Ikongraphia* aufgenommen hat;⁸⁶ die Vorzeichnung zum Kupferstich wird in die Jahre 1627-35 datiert.⁸⁷

⁸² Kraut, S. 122, Abb. 36.

⁸³ Kraut, S. 124-126, Abb. 37.

⁸⁴ Kraut, S. 131.

⁸⁵ d’Hulst, R.-A.: Jakob Jordaens, Stuttgart 1982, S. 18. Vgl. das Kasseler Gruppenporträt der *Familie van Noort mit dem Selbstbildnis Jakob Jordaens* und die in Dreiviertelansicht gegebenen, niederblickenden Greisenköpfe in mehreren noch in der Lehrzeit Jordaens um 1615 entstandenen Bildern, bei: d’Hulst, S. 268 Abb. 233, S. 50 Abb. 17, S. 51 Abb. 18.

⁸⁶ Mauquoi-Hendrickx, Marie: L’Iconographie d’Antoine van Dyck. Catalogue raisonné, Académie Royale de Belgique, Mémoire 9, Brüssel 1956, S. 160-161, No, 8, Taf. 8.1

⁸⁷ Vey, Horst: Die Zeichnungen Anton van Dycks, Brüssel 1962, 311-312, Cat. 244, Abb. 298. Brown, Christopher: Van Dyck. Drawings, Kat. The Pierpont Morgan Library, New York 1991, S. 202, Nr.58.



Abb. 23 - Anton van Dyck: *Porträt des Adam van Noort*
1627-1635, Kupferstich aus der *Iconographia*

Dass Rubens in die *Madonna mit dem Papagei* ein solches Porträt seines damals etwa 60-jährigen Lehrers aufgenommen haben könnte, liegt gerade darum nahe, weil gerade in jenen religiösen Historien, die für die Versammlungsräume oder Altäre der Lukasgilden bestimmt waren, solche *portraits historiés* der Zunftgenossen häufig erscheinen. Die zuvor von Floris und nun auch von Rubens eingebrachten Malerporträts würden damit nochmals den Bezug der zwei Gemälde bestätigen, indem beide Bilder gleichermaßen mit dem Hinweis auf bekannte Mitglieder der Lukasgilde deren sozialen Zusammenhalt und Selbstverständnis spiegeln.

V. Rubens im Wettstreit mit Floris

Wenn Rubens mit der *Madonna mit dem Papagei* dem 1570 verstorbenen, in der Gildenkammer aber mit seinem Lukasgemälde immer noch öffentlich präsenten Frans Floris gegenübertritt, so zeigt dies einen generationsübergreifenden, personalen Wettstreit. Floris war vor Rubens der einflussreichste und produktivste Antwerpener Maler gewesen, er war das, was Rubens jetzt sein wollte und was er auch erreichte. Das kunsttheoretisch anspruchsvolle Bildprogramm am Haus des Floris, das noch 1595 von der Antwerpener Malergilde in einem Streit mit der Baumeisterzunft als Beleg für die Zugehörigkeit der Malerei zu den *Artes Liberales* herangezogen worden war, hat seinen Nachfolger in dem noch weitergehend hochstilisierten Künstlerhaus des Rubens.⁸⁸

In den Gemälden setzt sich dieser Wettstreit fort. Ein heute verlorenes und nur in einem Stich von Philipp Galle überliefertes Gemälde des Floris mit dem *Bethlehemitischen Kindermord* befand sich seit 1583 im Antwerpener Rathaus und war Rubens sicher bestens bekannt, denn eben dorthin hatte er 1609 sein großes Bild mit der *Anbetung der Hl. Drei Könige* geliefert.⁸⁹ In seinem eigenen Kindermord-Gemälde von 1610 hat Rubens dann deutlich Bezug auf das Rathausbild des Floris genommen und sich dabei gegenüber dem Älteren als der Modernist zu profilieren gesucht.⁹⁰

Und bald darauf hat er sich an anderer, noch bedeutenderer Stelle mit Floris gemessen. Der Hochaltar der Antwerpener Kathedrale mit der 1561-64 von Floris ausgeführten *Himmelfahrt Mariens* war im Bildersturm von 1566 zu Schaden gekommen, wonach Floris das Altarbild zunächst zu restaurieren suchte. Aber nach seinem Tod im Jahre 1570 wurde 1585 ein neuer Altar errichtet, auf dem provisorisch nun ein

⁸⁸ King, Catherine: *Artes Liberales and the Mural Decoration on the House of Frans Floris, Antwerp, c. 1565*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 52 (1989) S. 239-256. McGrath, Elizabeth: *The Painted Decoration of Rubens's House*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 41 (1978) S. 245-277. Kepetizis, Ekaterini: *Der Bethlehemitische Kindermord in der Kunstliteratur: Vasari, van Mander und die Darstellungen des Rubens*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 69 (2006) S. 187.

⁸⁹ Ost, Malerei und Friedensdiplomatie, S. 19.

⁹⁰ Kepetizis S. 183-187. Müller Hofstede, Justus: *Rubens' ‚Bethlehemitischer Kindermord‘ von ca. 1610: Die Clavis Interpretandi*, in: *Munuscula amicorum. Contributions on Rubens and his Colleagues in Honor of Hans Vlieghe*, Vol.I-II, Turnhout 2006, 285 und Abb. 1, 3. Jaffé, David and Bradley, Amanda: *Rubens's Massacre of the Innocents*, *Apollo* 157 (2003) 11-20.

anderes 1568 entstandenes Gemälde des Floris, eine *Anbetung der Hirten*, aufgestellt wurde; es stammte vom Gildenaltar der Hoveniersambacht, d.h. der Gilde der Gärtner und gab mit zweieinhalb Metern Höhe eine nur bescheidene Ausstattung für den Hochchor der Kathedrale ab.⁹¹ Für ein neues Hochaltarbild legte nun Rubens 1611 dem Kathedralkapitel zwei große, heute in London und St. Petersburg befindliche Modelli vor, darunter eine *Himmelfahrt Mariens* in mächtig aufrauschender barocker Komposition.⁹² Damit eroberte Rubens den zuvor mit den Gemälden des Floris besetzten Hochaltar der Kathedrale. Die Fertigstellung des Bildes verzögerte sich aus verschiedenen Gründen, bis dann 1625 die fünf Meter hohe *Himmelfahrt Mariens* auf den Hochaltar gelangte, eine gegenüber Floris völlig neue hochdynamische Monumentalmalerei, ein Exempel der modernen Kunst.⁹³ Das altertümliche Gemälde des Floris wurde damit zurückverwiesen auf den Gildenaltar der Gärtner.

Als Rubens seine *Madonna mit dem Papagei* für die Gildenkammer und vermutlich als Ersatzstück für ein dort verlorenes Gemälde de Floris lieferte, hat er der Malergilde zwei Dinge sichtbar gemacht: einerseits seine Einbindung in die Tradition dieser Sozietät und damit auch seine Hochachtung für Floris als seinen größten Vorgänger im 16. Jahrhundert, andererseits seine Demonstration moderner Malkunst. Nach den exempla, die Rubens im Rathaus, in der Kathedrale und an vielen anderen Stellen der Stadt vorgestellt hatte, war er damit auch im Versammlungsraum der Lukasgilde präsent.

Erst in der Zusammensicht ergänzen sich die von Floris und Rubens für die Gildenkammer gemalten Bilder zu einem inhaltlichen und historischen Ganzen. Die für das Selbstverständnis der Gilde an deren zentralem Sitz sichtbar gemachte Bildkonfiguration zeigt nicht nur den *Hl. Lukas vor seiner Staffelei*, sondern den *Hl. Lukas, der die Madonna malt*. Die in beiden Bildern gegebenen kunsttheoretischen Bezüge verbinden sich in passender Weise. Mit seinem Gegenstück zu Floris würdigt Rubens den Altmeister, profiliert sich zugleich als dessen Nachfolger und stellt sich damit in die Tradition der Gilde.

Zugleich zeigt er sich als der innovative Modernist unter den Antwerpener Lukasbrüdern. Er demonstriert, dass er in einer Person jene Kunstwerte vereinigt, welche die

⁹¹ Velde, S. 325-327, Kat. 187, Abb. 101.

⁹² Velde, S. 325-327. Jaffé, S. 176-177, Cat.Nr. 148,149.

⁹³ Jaffé, S. 288, Kat. Nr. 814.

„klassische Kunst“ Italiens ausmachen. Schon 1548 hatte Paolo Pino im *Dialogo di Pittura* formuliert, dass man als „Gott der Malerei“ jenen ansehen müsse, der in einer Person den Disegno Michelangelos mit der Farbe Tizians verbinde.⁹⁴ Später haben Borghini⁹⁵ und Ridolfi diese doppelte Anforderung auf Jacopo Tintoretto bezogen. Dieser habe an seine Atelierwand das Gesetz geschrieben: *Il disegno di Michelangelo e'l colorito di Titiano*.⁹⁶ Solche zu einem „Grundmotiv der Kunsttheorie und Kunstkritik“⁹⁷ gewordene Verbindung hat Rubens im Gildenraum der Antwerpener Lukasakademie mit seinem *Madonnenbild* anschaulich gemacht: ein auf Michelangelo verweisender „junger heidnischer Gott“ und ein nicht ohne Tizians Vorbild denkbarer, prächtiger Farbdreiklang aus Blau, Rot und Gold. Gleichsam anstelle des Hl. Lukas, des auf dem Bild des Floris an der Staffelei arbeitenden Madonnenmalers, malt Rubens die Madonna, und weil diese für die Lukasgilde bestimmt ist, fügt er der inhaltlichen Ebene des Andachtsbildes jene des kunsttheoretischen Thesenbildes hinzu.

Abbildungsnachweis: 1, 2 - Rynck S. 2. 3 - Bruyn S. 127, Fig. 46/1. 4 - Rooses, L'œuvre, Pl. 71 bei S. 290. 5 - Renger/Schleif S.183. 6 - Mander ed. Miedema, Vol. IV, Fig. 66. 7 - Mensger Abb. 26. 8 - Grosshans, Taf. VI bei S. 44. 9 - Zweite, Abb. 132. 10 - Müller Hofstede, Abb. 11 - Kraut, Abb. 3. 12 - Mensger, Abb. 115. 13 - Mander ed. Miedema, Vol. IV, Abb. 40. 14 - Rey, S. 206. 15 - Mensger, Abb. 116. 16 – van de Velde, Abb. 6. 17 - Tolnay, Abb. 44. 18 - Katalog Köln 1977, S. 344. 19 - Bange, S. 112 Abb. 2. 20 - Grosshans, Abb. 108 b. 21- MacLaren/Brown, Fig. 105. 22 - Kleinert, Abb. 67. 23 - Mauquoi-Hendrickx, Taf. 8.1.

Resümee: Rubens *Madonna mit dem Papagei* entstand in der ersten Fassung zwischen 1614 und 1620, in der zweiten erweiterten Fassung bis 1625. Das für die Gildenkammer der Antwerpener Lukasgilde bestimmte Bild ist das Gegenstück zu einem ebenfalls in der Gildenkammer bewahrten Gemälde des Frans Floris mit dem *Hl. Lukas als Madonnenmaler*. Der auffällige Umstand, dass die Madonna im Lukasgemälde des Floris fehlt, lässt ein zweites von Floris gemaltes, jedoch verlorenes Bild mit der Madonna voraussetzen; beide Bilder waren inhaltlich aufeinander bezogen. Mit der *Madonna mit dem Papagei* ersetzt Rubens die verlorene *Madonna* des Floris. Gemäß der Bestimmung der Bildkonfiguration für den Versammlungsraum der Malergilde sind die Bilder von Floris und Rubens als kunsttheoretische Thesenbilder konzipiert. Rubens nimmt Bezug auf seinen Vorgänger Floris, zugleich überbietet er ihn mit modernen Kunstmustern. Das bei der Madonna des Rubens stehende ungewöhnliche Kind verweist auf die *Brügger Madonna* und damit auf den Disegno Michelangelos, der Farbdreiklang verweist auf das Kolorit Tizians: die Verbindung beider macht in der Kunsttheorie des 16. und 17. Jahrhunderts den höchsten Ruhm der Malkunst aus.

⁹⁴ Pino, Paolo: *Dialogo di Pittura* (1548), in: *Trattati d'arte del Cinquecento* ed. Paola Barocchi, vol. I, Bari 1960, S. 127: "...se Tiziano e Michiel Angelo fussero un corpo solo, over al disegno di Michiel Angelo aggiuntovi il colore di Tiziano, se gli potrebbe dir lo dio della pittura."

⁹⁵ *Trattati d'arte del Cinquecento* ed. Paola Barocchi, vol. I, Bari 1960, S. 422, Anm.1.

⁹⁶ Ridolfi, Carlo: *Le Maraviglie dell'Arte* (1648), hrsg. von Detlev Freiherrn von Hadeln, Vol. II, Berlin 1924, S. 13-14.

⁹⁷ Krischel, Roland: *Tintoretto*, Hamburg 1994, S. 19.