



MACROCOSMOS IN MICROCOSMO

Die Welt in der Stube

Zur Geschichte des Sammelns
1450 bis 1800

Herausgegeben von
Andreas Grote

Titelbild aus Caspar F. Neicklius, *Museographia*, Leipzig & Breslau 1727

Leske + Budrich, Opladen 1994

Victor I. Stoichita

Zur Stellung des sakralen Bildes in der neuzeitlichen Kunstsammlung. Die „Blumenkranzmadonna“ in den „Cabinets d'Amateurs“

Die Kirche Santa Maria in Vallicella e Gregorio Magno in Rom wurde 1575 Eigentum der Oratorianer. Nach einigen Umbauten wurde sie zur heutigen Chiesa Nuova.¹

Als Gregor XIII. diese Kirche den Oratorianern schenkte, befand sich dort schon das Freskobild einer Madonna Nikopoia, das von der Fassade eines benachbarten Hauses (der *Casa della stufa*) stammte (Abb. 5). Der Legende zufolge habe das Fresko 1537 nach dem Schlag eines Häretikers geblutet.² Nach diesem Wunder wurde es in die Kirche versetzt und in die erste Kapelle links gestellt.

Unter Filippo Neri und besonders unter Cesare Baronius (Leiter des Ordens ab 1593) wurde die Madonna della Vallicella zum Abzeichen der Oratorianer (Abb. 1). Sein großes Verdienst basiert auf der Wiederentdeckung der altchristlichen Kunst, die das geistliche Leben Roms in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geprägt hat und in deren Rahmen eine Fülle von älteren Bildern rehabilitiert wurden.³

Während des Umbaus der Chiesa Nuova bildete die Ausstattung des Hauptaltars ein grundsätzliches Problem. Am 2. August 1606 wurde ein Dekret erlassen, in dem man folgendes lesen konnte: „Das Bild der Madonna soll auf den Hauptaltar versetzt werden und man akzeptiere das Angebot des Malers, der das Gemälde malen will“ (*si trasporti l'Immagine della Madonna all'Altar Maggiore, et si acceti l'offerta del Pittore che vuol fare il quadro*).⁴

Der ungenannte Maler, auf den sich das Dekret bezog, war Rubens. So beginnt eine turbulente Geschichte, die Geschichte der Mitarbeit Rubens bei den Oratorianern. Sie wurde mehrfach in der Literatur behandelt⁵ und soll hier nicht mehr wiederholt werden. Wichtig im Rahmen meiner Untersuchung ist hingegen die prinzipielle Schwierigkeit aufzuzeigen, die dem Rubens'schen Unterfangen und dessen Folge zu Grunde lag. Diese prinzipielle Schwierigkeit kann als Kollision zwischen älterem Wunderbild und neuzeitlichem Gemälde definiert werden. Die Folge, auf die ich in Kürze eingehen werde, ist der Wandel des sakralen Bildes in der neuzeitlichen Privatsammlung.



Abb. 1: Titelseite der „Annales“ von Cesare Beronius, Antwerpen 1601

Verweilen wir aber noch bei den Oratorianern der Chiesa Nuova. Das Wunderbild wird vom Dekret von 1606 unter dem Begriff *immagine* bezeichnet. Rubens' Werk, das auf irgend eine Weise das Wunderbild integrieren sollte — ist als *quadro* bezeichnet. Das Gesamtwerk hätte wie ein „Einsatzbild“ aussehen müssen, ein Bildtypus also, der schon einige Jahre vor Rubens als Lösung für die Integration älterer Ikonen in neue Altarbilder ausgedacht wurde⁶ (Abb. 2).

In mehreren Quellen kommen sowohl der Unterschied wie auch das Zusammenhängen zwischen *quadro* und *immagine* deutlich vor, wie etwa in einem Brief von Rubens an den Sekretär des Herzogs Vincenzo Gonzaga vom Juni 1607, in dem der Maler klagt, das Bild (*l'immagine*) das in sein Gemälde (*quadro*) eingesetzt (*commesa*) werden soll, könne erst später von der Kapelle in den Chor versetzt werden, was die Einweihung der ganzen Anlage verzögern wird (*non potendosi scoprire l'una senza l'altro*).⁷

Betrachtet man die Einsatzbilder, die vor Rubens entstanden sind,⁸ so kann eine allgemeine Charakterisierung des neuen Bildtypus versucht werden. Das Einsatzbild (Abb. 2) ist das Resultat des Einsetzens eines älteren Bildes in ein Gemälde. Das Binnenbild ist meistens eine Ikone, die eine gewisse legendäre Aura besitzt. Das Rahmenbild ist von Anfang an als eine um das Wunderbild eingerichtete Präsentations-

Abb. 2: Aurelio Lomi, Tabernakelbild, um 1581, Genua, Santa Maria in Castello.



bühne gemeint. Es hat hauptsächlich eine Präsentationsfunktion. Das eingesetzte Bild ist das eigentliche Zentrum der Bildanlage, während dem Rahmenbild eine Vermittlungsfunktion zukommt. Es funktioniert wie ein Mittelglied zwischen Ikone und Publikum. Dank der intermediären Zone des *quadro* wird die Wirkung des Wunderbildes der Masse der Gläubigen vermittelt.

Das Einsatzbild ist demzufolge eine sehr spezifische Methode der Ausstellung eines älteren Bildes in einem sakralen Milieu. Auch wenn diese Methode schon im 15. Jahrhundert dokumentiert ist, wird ihre Ausbreitung erst nach dem Tridentinum ein wichtiges Phänomen.

Rubens' Übernahme geschieht nicht problemlos. Seine erste Fassung, die übrigens von den Oratorianern sofort abgelehnt wurde, ist



Abb. 3: P.P. Rubens, Die heiligen Gregorius, Domitilla, Maurus, Papianus, Nereus und Achilles vor der Madonna della Vallicella, 1607, Öl auf Leinwand, 477 x 288 cm, Grenoble, Musée des Beaux-Arts.

kein reines Einsatzbild, sondern das Resultat einer Überlegung zu dem Problem „Einsatzbild“ (Abb. 3). Sie ist ein Pseudoeinsatzbild, das sich nicht als tatsächliche Integration, sondern als fiktionale Repräsentation definieren läßt.

Innerhalb der Darstellung ist das Wunderbild gleichzeitig als Ikone und als Erscheinung dargestellt.

Nach der Ablehnung dieses Altarbildes schuf Rubens eine zweite Fassung, die auch heute noch, trotz ständiger Polemik *in situ* ist (Abb. 4). Diesmal haben wir es mit einer komplizierten Bildmontage zu tun, die

Abb. 4: P.P. Rubens, Die Verehrung der Madonna della Vallicella, 1608, Öl auf Schiefer, Rom, Chiesa Nuova.



als Kompromisslösung wahrnehmbar ist: das eingesetzte Fresko ist nur am Feiertage sichtbar, an normalen Tagen wird es von einem Deckel, auf dem eine „Darstellung“ des Wunderbildes zu sehen ist, verdeckt.

Auf die theologische Problematik der Rubens'schen Erfindung soll hier nicht näher eingegangen werden. In diesem Rahmen ist es viel wichtiger zu betonen, daß um 1600 bereits im sakralen Milieu die Präsentation älterer Bilder als höchst problematisch empfunden wurde. Um so mehr wird die Frage nach dem Schicksal des sakralen Bildes innerhalb eines nicht-sakralen Milieus dringend. Und damit komme ich zum eigentlichen Thema meiner Abhandlung.



Abb. 5: Das
Wunderfresko
der Madonna
della Vallicella.

Die wichtigsten bildlichen Quellen in bezug auf das Aussehen einer Kunstsammlung um 1600 stammen aus Antwerpen. Gemeint sind die Bilder, die meistens in einer allegorischen Form den Innenraum eines „Cabinet d'Amateur“ darstellen.⁹ Rubens und Jan Brueghel der Ältere haben zusammen zu der Entstehung dieser neuen Gattung der Malerei beigetragen.

Betrachten wir eines dieser Bilder, etwa die *Allegorie des Gesichts und des Geruchs* (Abb. 6, um 1618, heute im Prado-Madrid), als Zeuge im Hinblick auf die zeitgenössische Kunstaussstellung, so bemerken wird, daß das sakrale Bild hier neben anderen Gattungen der Malerei vorhanden ist. Die Künstler, die diese Allegorie schufen, betonen aber, daß die sakralen Bilder eine andere Provenienz haben und daß sie noch keinen eigenen Platz innerhalb des neuen Bildsystems gefunden haben.

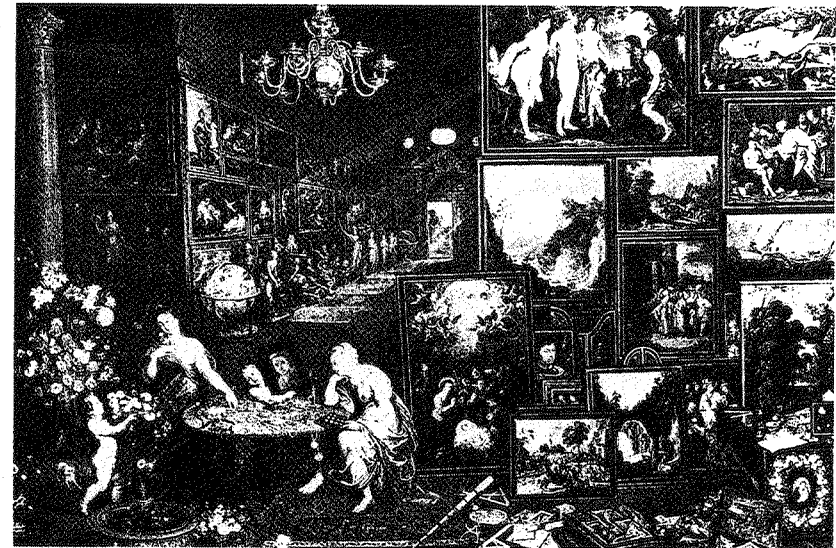


Abb. 6: P.P. Rubens, Jan Brueghel d.Ä. und 10 weitere Künstler, *Allegorie des Gesichts und des Geruchs*, 1617-1618, Leinwand, 175 x 263 cm, Madrid, Prado.

Im Bildzentrum, auf dem Boden stehend, sehen wir ein großes Historienbild, das die Anbetung der Hirten darstellt. Hinter ihm, an der Wand lehnend, kann man ein Triptychon sehen, das mit höchster Wahrscheinlichkeit aus einer von den Bilderstürmern geplünderten Kirche stammt und nun im neuen Ambiente seinen Platz erwartet. In der unteren Ecke rechts, ebenfalls auf dem Boden stehend, ein letztes sakrales Bild. Seine Stellung ganz am Rande der Bilderreihe ist kein Zufall. Das Bild stellt eine Blumenkranzmadonna dar und ist das jüngste Ergebnis der Kunst der Rubens-Zeit. Es ist ein sakrales Bild, das nicht aus einem sakralen Milieu stammt, sondern extra für die Bildergalerie geschaffen wurde. Trotzdem hat es noch keinen Platz an der Wand gefunden.

Gleichzeitig stellt die Blumenkranzmadonna den Schlußpunkt einer Entwicklung dar, die mit der umstrittenen Zusammenarbeit Rubens mit den Oratorianern beginnt und mit der Schöpfung eines Kabinettbildes endet. Dieser Entwicklung, die kurz als Umgestaltung der Ikone in der neuzeitlichen Privatsammlung bezeichnet werden kann, möchte ich jetzt nachgehen. Sie ist insofern wichtig, weil sie die Problematisierung des sakralen Bildes in der Zeit der Gegenreformation beispielhaft schildert und das Problem der Ikone in der neuzeitlichen Sammlung am besten abbildet.¹⁰



Abb. 7:
Jan Brueghel d.Ä.
und Hendrick van
Balen, Blumen-
kranzmadonna,
1608, Öl auf Kup-
fer, 27 x 22 cm,
Mailand, Pinaco-
teca Ambrosiana.

Glücklicherweise kann man heute, dank schriftlicher Quellen, die Entstehung der Blumenkranzmadonna als Bildtypus Schritt für Schritt verfolgen.¹¹ David Freedberg hat es in einer sehr guten Studie schon getan und seine Ergebnisse werden hier nicht wiederholt.¹² Jedoch ist ein Blick in die Entstehungszeit nötig.

Die Blumenkranzmadonna ist als privates Einsatzbild definierbar. Seiner Entstehung folgt umgehend diejenige der Vallicella-Madonna des Rubens. In einem Brief vom 1. Februar 1608 von Jan Brueghel dem Älteren an Kardinal Frederico Borromeo kann man lesen: „Ich bemühe mich, das kleine Bild (*quadretto*) mit der Blumenabteilung zu beenden. Wie Seine Eminenz es wünscht, werde ich in seinem Zentrum eine Madonna in der Landschaft einsetzen.“¹³

Aus diesem Brief geht der Beitrag des Kardinals, der übrigens in engem Kontakt mit den römischen Oratorianern stand,¹⁴ deutlich hervor. Man kann mit Recht vermuten, daß seine Idee von der des Rubens inspiriert wurde, mit dem großen Unterschied, daß er sich ein *quadretto* (und nicht ein großes Altarbild) wünscht, das in seinem „Museo“ hängen soll.

Das Bild, von dem im bereits zitierten Brief die Rede war, befindet sich heute tatsächlich in der Ambrosiana zu Mailand (Abb. 7).

Es ist ein kleines Ölgemälde auf Kupfer (27 x 22 cm), mit einem vergoldeten viereckigen Rahmen, in dessen Zentrum ein von einem ovalen Rahmen umfaßtes und auf Silber gemaltes Madonnenbild eingesetzt ist. Man weiß heute, daß nur das *quadretto* Brueghels Werk ist, während die Madonna von Hendrik van Balen stammt.¹⁵ Man weiß auch, daß Jan Brueghel seinem Mitarbeiter für die kleine Madonna 12 *Philippis* bezahlt hat, während er selbst für das gesamte Werk vom Kardinal nicht mehr und nicht weniger als 300 *Philippis* bekommen hat, eine Summe, die ihm übrigens höchst unzulänglich schien.¹⁶

Diese finanziellen Details heben einen kuriosen Unterschied zwischen Rahmenbild und Binnenbild hervor. Das letztere hat weder einen großen künstlerischen (oder handwerklichen) Wert, noch irgendwelche theologische Signifikanz. Sein niedriger Preis (12 *Philippis*) befindet sich im krassen Unterschied zum Preis des Rahmenbildes.

Nähern wir uns jetzt dem Bild in seiner Ganzheit. Das Zentrum des Gemäldes ist die Madonna, während das Rahmenbild „bloß“ eine Präsentationsfunktion hat. Es stellt einen Blumenkranz dar, der eine Ikone umgibt. Die Ikone ist „Bild“ und reales Objekt zugleich. Der gemalte Blumenkranz ist aber nur „Darstellung“. Ein raffiniertes Spiel mit den Realitätsebenen ist aber vorhanden: auf dem Blumenkranz ist ein Insekt gelandet, was uns – in guter Tradition der Trauben des Zeuxis¹⁷ – zeigen will, daß der dargestellte Blumenkranz als „wirklich“ wahrgenommen gelten kann.

Dieser Kunstgriff gibt dem kleinen Gemälde den Charakter einer „Kuriosität“, die übrigens sehr geeignet ist für ein Kunstwerk, das in der *quadreria* des Kardinals aufbewahrt werden sollte. Dem Kunstgriff liegt der Wunsch zu Grunde, eine Ikone in ein *quadretto* umzuwandeln. Innerhalb der Pinakothek soll die Ikone als ein Sonderbild betrachtet werden: als *immagine sacra* und als *quadro* zugleich. Dank dem Spiel mit den Realitätsebenen ist die Blumenkranzmadonna kein reines sakrales Bild mehr, sondern Anlaß für die Überlegung im Hinblick auf das Verhältnis zwischen sakralem Bild und Malkunst einerseits, zwischen Fiktion und Wirklichkeit andererseits.

Um den Platz des Bildes innerhalb der *quadreria* gut zu verstehen, muß man sich erinnern, daß nur einige Jahre früher der Kardinal von Caravaggio seinen berühmten Korb gekauft und Brueghel den Großen Blumenstrauß (Abb. 8) in Auftrag gegeben hatte.

Wenn man diese Tatsachen berücksichtigt, sieht man, daß gewissermaßen die Problematik des „Zusammensetzens“ in der Grundidee des neuzeitlichen Sammlungswesens vorhanden ist. Die *quadreria* (die 1618 zur Pinacoteca Ambrosiana wird) ist das Resultat der Kontextualisierung von Bildern, die sich durch Ursprung, Stil und Botschaft unterschieden.

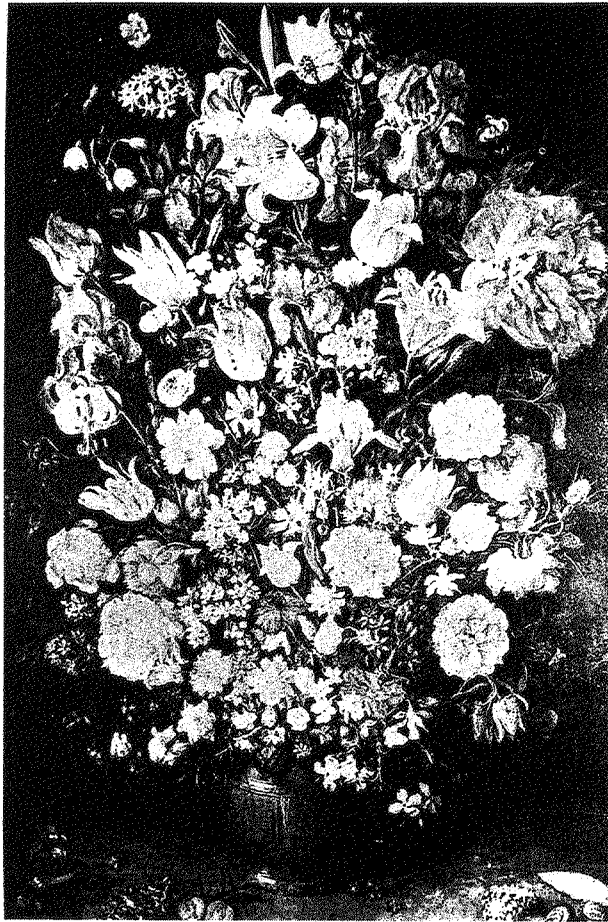


Abb. 8: Jan Brueghel d.Ä., Der große Blumenstrauß, 1606, Kupfer, 65 x 45 cm, Mailand, Pinacoteca Ambrosiana.

Wie kann man in einen solchen Zusammenhang das sakrale Bild eingliedern? Das ist wahrscheinlich eine der wichtigsten Fragen, die zur Entstehung der Blumenkranzmadonna beitrug. Natürlich hat in diesem Verfahren eine gewisse Symbolik eine Rolle gespielt (etwa das Motiv der Maria als „Blume unter Blumen“)¹⁸, jedoch kann man die Blumenkranzmadonna als ein „Museumseinsatzbild“ definieren.

Hier scheint mir die zeitliche Konkordanz zwischen der *Blumenkranzmadonna* (Abb. 7) und dem *Großen Blumenstrauß* (Abb. 8) Brueghels bemerkenswert. Beide Werke spielten eine Sonderrolle innerhalb der Mailänder *quadreria*.

Zuerst muß man aber betonen, daß das Blumenstraußbild auch als Metonymie der Sammlung wahrgenommen werden kann.¹⁹ Es ist eine

Abb. 9: P.P. Rubens und Jan Brueghel d.Ä., Blumenkranzmadonna, um 1617, Holz, 83,5 x 65 cm, Paris, Louvre.



additive Montage, ein Ergebnis der Auswahl und des Zusammenstellens.

Der Blumenstrauß ist zugleich ein typisches Sammlungsbild und Schild der Sammlung.

Liest man die Beschreibung der Mailänder Pinakothek, die unter dem Titel *Musaeum* von Frederico Borromeo 1625 veröffentlicht wurde²⁰, sieht man, inwieweit zwei von Jan Brueghel gemalte Bilder Schlüsselwerke seiner Sammlung gewesen sind. Sein „Museum“ hatte ursprünglich zwei Räume, das Hauptwerk des ersten Raumes, so der Kardinal, ist die Blumenkranzmadonna (Abb. 7), die „Perle“ des zweiten ist der *Große Blumenstrauß*²¹ (Abb. 8).

Betrachten wir nun Brueghels allegorische Bilder, die genau in der Gründungszeit der „Pinacoteca Ambrosiana“ (1617/1618) geschaffen wurden (Abb. 6, 10), so sieht man, daß auch hier die Dyas Blumenkranzmadonna/Blumenstrauß eine wichtige Rolle spielt. In der *Allegorie des Gesichts* im Prado (Abb. 10) bildet das neue Ikonenbild den Schlußpunkt eines symbolisch-allegorischen Diskurses über Kunst und Betrachtung, indem ein „wirklicher“ Blumenstrauß an der linken Bildextremen und

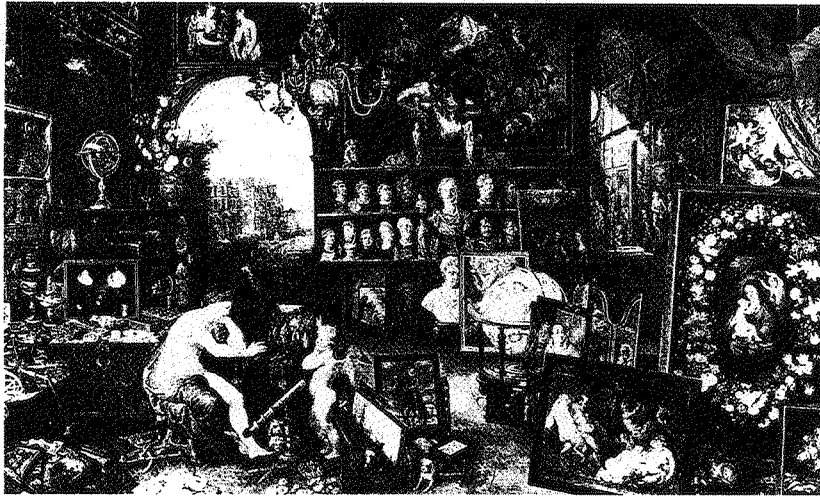


Abb. 10: P.P. Rubens und Jan Brueghel d.Ä., Die Allegorie des Gesichts, 1617, Holz, 65 x 101 cm, Madrid, Prado.

in abgesonderter Stellung placiert ist. Die imaginäre Sammlung ist dadurch wie in eine Klammer gesetzt, eine Klammer, die einen theoretisch-allegorischen „Text“ aus Bildern umschließt.

Auf eine ausführliche Beschreibung dieses höchst komplizierten Bildes kann ich hier nicht eingehen,²² möchte aber seine dialogische Struktur²³ betonen.

Wenn sich Blumenkranzmadonna und Blumenstrauß tatsächlich entsprechen, wie ich glaube, dann ist hier das Spiel, im Vergleich mit dem eben zitierten Text des Kardinals, auf einer weiteren Ebene fortgeführt. Die Blumenkranzmadonna ist hier ein Bild, während der Blumenstrauß als „wirklicher“ Gegenstand vorgestellt ist. Dies ändert sich nicht sehr viel an der Schlüsselrolle dieser zwei Gegenstände, betont aber das Spiel mit den Realitätsebenen, das, wie ich zu zeigen versucht habe, schon in der Blumenkranzmadonna selbst vorhanden ist. Dieses Spiel möchte ich nun verdeutlichen.

Die in der Prado-Allegorie vorhandene Blumenkranzmadonna (Abb. 10) ist einem Bild sehr nahe, das 1617 gemalt wurde und jetzt im Louvre aufbewahrt wird (Abb. 9). Der einzige Unterschied betrifft die Maße. Während die Louvre-Madonna noch ein *quadretto* ist (das Bild ist 83,5 x 65 cm groß), ist das in der Allegorie dargestellte Bild ungewöhnlich groß.

Fast rivalisiert es mit dem riesigen Historiengemälde, das an der Mitte der Wand hängt. Wie das Louvre-Bild ist es aber ein Pseudo-Einsatzbild. Wenden wir uns dem Louvre-Bild zu, so sehen wir, daß die eigentliche Bildmontage ausgefallen ist und daß Binnenbild und Rahmenbild nur illusorische Ebenen desselben Gemäldes sind. Wie in der Blumenkranzmadonna des Borromeo ist hier ein Kunstgriff vorhanden: zwischen den Blumen kann man ein Äffchen und einen Kakadu erblicken, was den Realitätscharakter des Blumenkranzes steigern soll. Im Mittelfeld des Bildes sieht man die Jungfrau Maria mit dem Jesuskind. Eben ist die Maria von einem Engel gekrönt. Zwischen der Krönung Mariä und der Krönung ihres Bildes stellt sich ein Dialog ein, der wiederum mit den Realitätsebenen spielt: zum einen wird die Person (Maria) gekrönt, zum anderen das Bild, das diese Person darstellt.

Betrachten wir nun die Art und Weise, wie die Blumenkranzmadonna in die Prado-Allegorie eingegliedert wird, so bemerken wir, daß hier das sakrale Bild Teil eines Diskurses ist, das als Thema die Kunst, das Sehen, die Kunstbetrachtung und die Kunstsystematisierung hat. Die große Ikone steht auf dem Boden, am Rande der Darstellung. Sie verdeckt ein noch größeres Altarbild und wird ihrerseits von zwei profanen Bildern halb verdeckt (von einem „Stilleben“ und von einem „Bacchanal“). Nähern wir uns dem Bild, so bemerken wir auch, daß die kleinen Tiere, die sich im Louvre-Bild zwischen den Blumen des Blumenkranzes verwickelt haben, hier verschwunden sind. Allerdings nicht ganz und gar: Auf dem Bildrahmen links steht ein Papagei. Ein Affe befindet sich im Zentrum des Kunstkabinetts und betrachtet durch eine Brille ein Landschaftsbild. Affe und Papagei sind sicherlich Tiere mit einer symbolischen Bedeutung, der ich leider hier nicht nachgehen kann.²⁴ Es scheint mir aber wichtig zu betonen, daß sie sowohl im selbständigen Bild (gemeint ist die Louvre-Madonna, Abb. 9) als auch im Kabinettbild, worin die Blumenkranzmadonna dargestellt ist (Abb. 10), vorhanden sind. Das Überspringen der Bildgrenzen zeigt uns, wie die Blumenkranzmadonna Teil eines Diskurses über die Kunst (Teil eines Metadiskurses also) geworden ist.

Betrachten wir die Prado-Allegorie als dokumentarische Quelle, dann sehen wir sozusagen die Blumenkranzmadonna im Kontext. Beachten wir aber das allegorische Bild als Äußerung über die Kunst, dann sehen wir, wie die Blumenkranzmadonna in eine dialogische Struktur eingegliedert ist. Heute würde man sagen, man sieht, wie die Blumenkranzmadonna „intertextualisiert“ wird.²⁵

Versuchen wir anhand anderer Cabinet-d'Amateur-Bilder nachzuprüfen, ob die Behauptung, die Blumenkranzmadonna sei kurz nach ihrer Erfindung als Bildtypus ein wichtiges Glied innerhalb eines Metadiskurses geworden, nachvollziehbar ist.

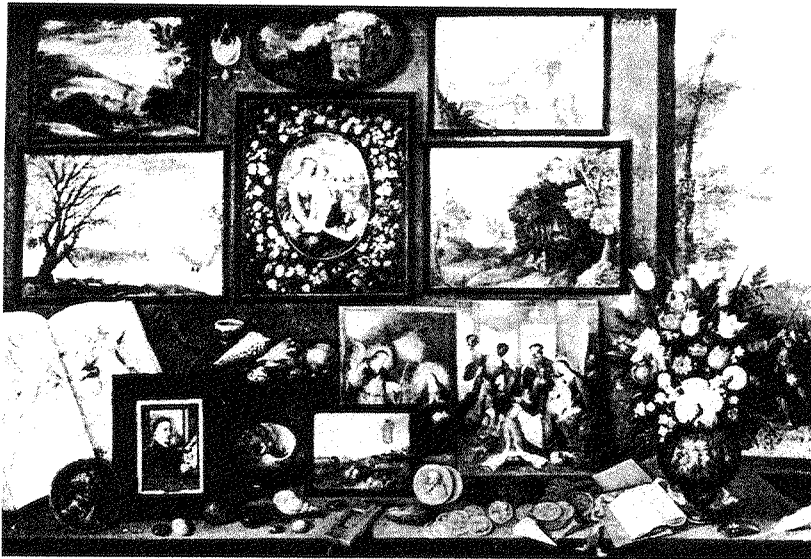


Abb. 11: Frans Francken II. Cabinet d'Amateur mit eselköfigen Ikonoklasten, 1619, 56 x 85 cm, Antwerpen, Rubenshuis.

In einem „Cabinet-d'Amateur“, heute im Rubens-Haus zu Antwerpen (Abb. 11), hat die neue Ikone schon einen Platz an der Wand bekommen. Und zwar nicht irgendeinen Platz, sondern man sieht es an zentraler Stelle. Sie hat die Stelle älterer sakraler Bilder eingenommen: eine Verkündigung und eine Anbetung der Könige unterliegen ihr. Bezeichnenderweise ist die Blumenkranzmadonna hier von vier Landschaftsbildern umgeben, dies könnte einen wichtigen Anstoß zu Reflexionen über die Gattungshierarchie innerhalb der neuzeitlichen Kunstsammlung geben. Der uns bereits bekannte Blumenstrauß ist auch hier vorhanden und seine Stelle im Bild ist sinnvoll. Hinter ihm erblickt man eine Szene, die außerhalb des Cabinets stattfindet. Eselköpfige Bilderstürmer sind dort dargestellt. Sie sind als potentielle Gefahr gemeint. Das neue Bildersystem der Kunstsammlung, in dessen Zentrum jetzt die Blumenkranzmadonna dominiert, ist dadurch auch als eine Antwort auf die Bilderfrage der Reformation gemeint.²⁶

Im historischen Museum der Stadt Frankfurt ist ein Cabinet-d'Amateur-Bild, wahrscheinlich von der Hand des Frans Francken II., aufbewahrt (Abb. 12). Eine kleine Blumenkranzmadonna fällt auf, die diesmal nicht als Brustbild, sondern als stehende Gestalt der Jungfrau darstellt ist. Der Blumenkranz selbst ist in der Manier des Jan Brueghel gemalt. Das kleine Bild ist von einem Rahmen umfaßt, der das ge-



Abb. 12: Franz Francken II, Cabinet d'Amateur, um 1615, Öl auf Holz, 49 x 64 cm, Frankfurt a.M., Historisches Museum.

malte Motiv des Blumenkranzes in Relief wiedergibt. Neben diesem *quadretto* befindet sich eine Statuette, die ebenfalls die stehende Jungfrau mit dem Jesuskind darstellt. Sie ist größer als das danebenstehende Bild, wiederholt aber ihr Thema mittels der Kunst der Bildhauerei.

Meiner Meinung nach dürfte es sich bei dem Bild des Frans Francken um eine Thematisierung der Paragone-Problematik handeln. Die Disputation über die Bedeutung der Malerei im Vergleich zu der der Skulptur, die bereits in der Renaissance eine Fülle theoretischer Schriften veranlaßt hat,²⁷ ist hier Thema eines Bildes geworden.

Die Tatsache, daß dem Frankfurter Bild ein theoretisch-allegorischer Gegenstand zugrunde liegt, wird am Bild, das auf der Wand hinter der Madonna dargestellt ist, deutlich. Dort ist eine Personifikation der „Pictura“ zu sehen, die die himmlische Inspiration empfängt.²⁸ Der Durchblick in den benachbarten Raum zeigt uns zwei Gelehrte im Gespräch. Da das hier von Francken dargestellte Ambiente noch viel von den älteren Wunder- und Schatzkammern hat, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, worüber diese Gelehrten streiten. Sind



Abb. 13: Frans Francken (?), *Cabinet d'Amateur*, Öl auf Holz, 78,5 x 94 cm, Wilton, Chantry House, Pembroke Collection.

sie lediglich mit wissenschaftlichen Problemen beschäftigt, oder diskutieren sie auch über kunsttheoretische Fragen, etwa über die Lösung des Paragone?

Die Tatsache, daß das Gespräch das Hauptthema vieler *Cabinet-d'Amateur*-Bilder ist, belegt eine ganze Reihe von Werken. Ein Bild der Francken-Schule in englischem Privatbesitz (Abb. 13) zeigt uns im Vordergrund links Kunstsammler, die über Kunstobjekte diskutieren. Im Hintergrund rechts befindet sich eine weitere Gruppe von Kunstliebhabern, die über die dort aufbewahrten Statuen debattieren. Dadurch wird dem Bildbetrachter suggeriert, er solle sich vor dem *Cabinet-d'Amateur*-Bild ähnlich verhalten: auch wir, die Bildbetrachter, müssen die dargestellten Gegenstände miteinander vergleichen, auch wir müssen darüber diskutieren oder, besser gesagt: wir sind dazu aufgefordert, die dialogische Struktur der Darstellung entziffern.

Um von unserem Thema nicht allzuviel abzuweichen, konzentrieren wir uns auf die Stellung und auf die Bedeutung des neuen Ikonenbildes innerhalb dieses Beziehungsnetzes.

Wie so oft, ist es auch hier auf dem Boden dargestellt. In der Wandmitte dominiert noch ein älteres christliches Historienbild, das fast die

Position und die Bedeutung eines Altarbildes in einer Kirche einnimmt. Vor der am Boden stehenden Blumenkranzmadonna erblicken wir die symbolischen Tiere (Affe und Papagei), die uns schon bekannt sind. Neben der Madonna, rechts auf einem Tisch befinden sich ein geöffnetes Buch und eine Statuette der *Venus Pudica*.

Noch einmal werden hier Bild und Statue zueinander gestellt. Die Kontraste werden aber größer und sind wahrscheinlich beabsichtigt. Nicht nur Malerei und Skulptur befinden sich nun in einem Streitgespräch, sondern, gemäß einem sehr alten Topos, auch die sakrale (Maria) und die profane Schönheit (Venus).²⁹

Versuchen wir jetzt zusammenzufassen. Der Weg der Rubens'schen *Vallicella-Madonna* zur neuen Sammlungsikone setzt zugleich Kontinuität und Bruch voraus. Rubens hat versucht, eine alte Ikone in einen neuen theologischen Kontext zu integrieren. Er hat — nicht ohne Schwierigkeiten — die Ikone in ein Gemälde eingesetzt. Das Aufgreifen dieser Idee in der Zusammenarbeit von Kardinals Borromeo als Auftraggeber und dem Maler Jan Brueghel hat zu einem problematischen Bild geführt, das gleichzeitig „Ikone“ und „Gemälde“ ist. Zuerst (1608) wurde, wie bei Rubens, die Ikone in das Gemälde eingesetzt, schließlich wurde die Ikone in ein Gemälde versetzt. In der neuzeitlichen Sammlung ist die Blumenkranzmadonna ein Gemälde unter Gemälden.

Innerhalb der Gemäldesammlung betrachtet ist die Sammlungsikone Glied einer Bildkette. Aber kein beliebiges Glied. Sie ist von der gesamten Sammlung losgelöst. Ihre Integration wird nur mit der Hilfe eines ästhetisch-theoretischen Diskurses ermöglicht. Ein letztes Beispiel mag dies am besten erläutern.

Das spätere *Cabinet-d'Amateur* Hieronymus Janssens zugeschrieben, heute im Musée Girodet in Montargis (Abb. 14), kann als Schlußpunkt einer Geschichte, die mit der *Vallicella-Madonna* beginnt, betrachtet werden. Die Kluft könnte nicht größer sein. Bei Rubens war das eingesetzte Wunderbild Gegenstand der Engelanbetung. Bei Janssens ist die moderne Ikone ein bescheidenes Objekt, das nicht zufällig mit dem großen Gemälde an der Wandmitte, das die Maria in einem Engelkranz darstellt, kontrastiert. Trotzdem kniet jemand vor dem auf dem Boden stehenden Bild. Seine Haltung ist gewiß nicht eine der Adoration, sondern eine der kompetenten Untersuchung. Er ist kein „Gläubiger“, sondern ein „Kenner“.

Die Ikone ist zum Kunst-Stück geworden.³⁰

Anmerkungen

- 1 Dazu: Hess, Jacob: Contributi alla Storia della Chiesa Nuova. In: *Studi di Storia dell'Arte in Onore di Mario Salmi*, Bd. 3, Rom 1963, S. 215 ff.
- 2 Gumpfenberg, W., S.J.: *Atlas Marianus*, Bd. 3., München 1672, S. 461.
- 3 Dazu: Zuccari, Alessandro: *Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, Turin 1984.
- 4 Ich zitiere nach: Jaffé, Michael: Peter Paul Rubens and The Oratorians Fathers (1959) in: *ders.: Rubens and Italy*, Oxford 1977, S. 85-99 (hier S. 85) und *Incisa della Rocchetta, G.: Documenti editi ed inediti sui quadri di Rubens nella Chiesa Nuova*, in: *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 35 (1962/1963), S. 161-183 (hier S. 162).
- 5 Außer den oben zitierten Abhandlungen von Jaffé, Michael und Incisa della Rocchetta, G. Vgl.: Müller Hofstede, Justus: Rubens' First Bozzetto for Sta. Maria in Vallicella, in: *The Burlington Magazine*, 106 (1964), S. 442-450; *ders.: Zu Rubens zweitem Altarwerk für Sta. Maria in Vallicella*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 17 (1966), S. 1-78; Warnke, Martin: Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, III F., XIX (1968), S. 61-102; Herzner, Volker: *Honor refertur ad prototypa*. Noch einmal zu Rubens Altarwerk für die Chiesa Nuova in Rom, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 42 (1979), S. 117-132; von der Mühle, Ilse: Rubens und die Gegenreformation am Beispiel der Altarbilder für S. Maria in Vallicella in Rom (Magisterarbeit), München 1987. Wichtige Beobachtungen in Rahmen eines breiteren Problemspektrums bei Belting, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, S. 541-545.
- 6 Dazu: Wirth, Karl-August: Einsatzbild. In: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. IV, Stuttgart 1958, 1006-1019 und M. Warnke 1968 (FN 5).
- 7 *La sacra imagine, ancora, della Madonna della Vallicella, che va commessa dentro la sommità del quadro mio, non potrà trasportarsi prima di mezzogiorno, che vanno insieme, non potendosi scoprire l'una senza l'altro; oltre che sarà necessario che io ritocchi la pittura mia al luogo istesso, prima che scoprirla, come s'usa di fare.*
Ich zitiere nach: Ruelens, Charles (Hrsg.): *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*, Antwerpen 1887, Bd. I, S. 354f. und nach Incisa della Rocchetta G., 1962/1963 (FN 4), S. 167-169.
- 8 Hier stütze ich mich auf die grundlegende Arbeit von Warnke, Martin, 1968 (FN 5).
- 9 S. Speth-Holterhoff: *Les peintres flamands de Cabinets d'Amateurs au XVIIe siècle*, Brüssel 1957.
- 10 Zu einem ähnlichen Problem: Stoichita, Victor I.: Zurbarans Veronika, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58 (1991), S. 190-206.
- 11 Vgl. Crivelli, Giovanni: Giovanni Brueghel, pittor fiammingo o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana, Mailand 1868.
- 12 Freedberg, David: The Origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands. Decoration and Devotion. In: *Münchener Jahrbuch für bildende Kunst*, 32 (1981), S. 115-150. Siehe auch: Kieser, Emil: Rubens Madonna im Blumenkranz. In: *Münchener Jahrbuch für bildende Kunst*, 1950, 115-150,

- und Ertz, Klaus: *Jan Brueghel der Ältere (1568-1625). Die Gemälde, mit kritischem Oeuvrekatalog*, Köln 1979.
- 13 *Non mancho d'industriarmi intorno al quadretto del compartimento delli fiori: nel quale secondo l'ordine d'VS ill.ma accomodero dentro una madonna con paesetto.* (G. Crivelli, 1868, S. 99).
- 14 Es ist nicht auszuschließen, daß Kardinal Borromeo eine wichtige Rolle im Hinblick auf die Entstehung der Rubens'schen Vallicella-Madonna gespielt hat. Dazu: Martin Warnke, 1968 (FN 5).
- 15 Vgl. Crivelli, Giovanni 1868 (FN 11), S. 100-106.
- 16 Vgl. Crivelli, Giovanni 1868 (FN 11), S. 107.
- 17 Im Wettstreit mit Parrhasios habe Zeuxis, wie die *Historia Naturalis* (XXXV, 64) des älteren Plinius überliefert, „so erfolgreich gemalte Trauben ausgestellt, daß die Vögel zum Schauplatz herbeiflogen“. Dazu neulich: Constanze Peres: Nachahmung der Natur. Herkunft und Implikationen eines Topos. In: *Die Trauben der Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, Hrsg. von Körner, Hans, Hildesheim-Zürich-New York 1990, S. 1-40.
- 18 Weiteres bei Freedberg, David 1981 (FN 12).
- 19 Gemeint ist hier der Topos der Sammlung als „Florilegium“. Der Blumenstrauß ist das häufigste Bild, das auf der Titelseite der zeitgenössischen Bände von Zitatsammlungen zu finden ist. Dazu: Fumaroli, Marc: *L'Age de l'éloquence. Rhétorique et „res literaria“ de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genf 1980, S. 264f. Ein anregender Beitrag ist: Cahn, Michael: *Raritätskabinette und Florilegien. Vom Wissen des Sammlers und einer nervösen Lektüre*. In: *Tumult, Zeitschrift für Verkehrswissenschaften* 9 (1987), S. 49-62.
- 20 *Borromaeus, Frederico*: Musaeum (1625), herausgegeben von Beltrami, L. und Grasselli, L., Mailand 1909.
- 21 *Borromaeus, Frederico* 1909 (FN 20), S. 18.
- 22 Der jüngste Versuch stammt von Müller Hofstede, Justus: „Non Saturatur Oculus Visu“ — zur „Allegorie des Gesichts“ von Peter Paul Rubens und Jan Brueghel d.Ä.. In: *Wort und Bild in der Niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*. Hrsg. von Vekeman, H. und Müller Hofstede, Justus, Erfsadt 1984, S. 243-289 (dort auch die ältere Literatur).
- 23 Im Sinne Michail Bachtins Begriff der „Dialogizität“. Dazu, neulich: Pfister, Manfred: *Konzepte der Intertextualität. In: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hrsg. von Broich, Ulrich und Pfister, Manfred, Tübingen 1985, S. 1-30.
- 24 Siehe Ertz, Klaus 1979 (FN 12), S. 332-348 und Müller Hofstede (1984).
- 25 Ein Überblick über die Problematik der Intertextualität findet man in: Agnot, Marc: *L'intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel*. In: *Revue des sciences humaines*, 60 (1983), S. 121-135.
- 26 Weiteres dazu in: Stoichita, Victor I.: *Cabinets d'Amateurs et scénario iconoclaste*. In: *Actes du XXVII^e Congrès International d'Histoire de l'Art*, Straßburg, September 1989, Bd. 4, „Les Iconoclastes“, hrsg. von S. Michalski, Straßburg, 1992, S. 171-192.
- 27 Grundsätzlich dazu: Larsson, L.O.: Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus, Uppsala 1974 und Mandelsohn, L.: Para-

- goni. Benedetto Varchi's 'Due Lezioni' and Cinquecento Art Theory, Ann Arbor 1982.
- 28 Dazu: *Winner, Matthias*: Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildgalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen (Diss.), Köln 1957.
- 29 Die Auseinandersetzung Venus/Maria kann bis zu den *Libri Carolini* (IV, 16) zurückgeführt werden.
- 30 Die hier skizzierten Probleme werden in einem breiteren Zusammenhang in einem kommenden Buch behandelt: *Stoichita, Victor I.*: L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps Modernes, Paris 1993.

III. Die Zeit von 1630 bis 1750