

Westfälisches Landesmuseum

für Kunst und Kulturgeschichte Münster
Landschaftsverband Westfalen-Lippe

Das Kunstwerk des Monats

Januar 2000



Frans Snyder und Thomas Willeboirts, gen. Bosschaert(?)
*Blumenvasen mit Tulpen und Rosen vor einer Früchte-
girlande, in der Mitte Christi Himmelfahrt, um 1630/40*
Öl auf Eichenholz, 118 x 118 cm
Westfälisches Landesmuseum für Kunst und
Kulturgeschichte, Münster, Inv. Nr. 1639 LM
erworben 1982 mit Unterstützung des Landes
Nordrhein-Westfalen

Der 1579 in Antwerpen geborene und dort 1657 gestorbene Maler Frans Snyders hatte sich nach seiner Lehrzeit bei Pieter Brueghel d. J. und vermutlich auch bei Hendrick van Balen schon früh auf Stilleben und Jagdstücke spezialisiert. Dabei arbeitete Snyders, der eine große und erfolgreiche Werkstatt führte, häufig mit anderen Künstlern zusammen. Zu unterscheiden sind Aufträge, für die er als Stillebenspezialist hinzugezogen wurde, so z. B. von Rubens und van Dyck, und Werke, für die er selbst andere Figurenmaler, meist aus dem Rubens-Umkreis, engagierte. Für die in dieser Zusammenarbeit entstandenen Werke ist charakteristisch, daß sie sich oft nicht mehr einer der klassischen Bildgattungen zuordnen lassen. Indem Elemente der Historienmalerei gleichberechtigt neben einem Stilleben oder eine Landschaft gestellt sind, werden die Gattungsgrenzen aufgelöst oder – manchmal – zum Gegenstand des Bildes selbst.

In den 1630er oder 40er Jahren schuf Snyders wahrscheinlich gemeinsam mit einem anderen Künstler ein heute im Westfälischen Landesmuseum aufbewahrtes Gemälde, das einen kleinen Hausaltar vor einer schlichten Wand mit der Himmelfahrt Christi im Zentrum zeigt. Das monochrome Holzretabel ist geschmückt mit einer üppigen Früchtegirlande, die an beiden Seiten bis zu einer Konsole herabreicht, auf der zwei Vasen, die eine gefüllt mit Tulpen, die andere mit Rosen, stehen. Einige, in den Ranken der Girlande und auf der Konsole sitzende Vögel beleben dieses Ensemble.

I. Ein Stilleben

Altar, Girlande, Vasen und Vögel bilden eine Einheit und stehen dennoch auch für sich, indem sie in ihrer unterschiedlichen Materialität erfaßt sind. Am stärksten tritt die farbenprächtige Girlande dem Betrachter entgegen, in die die verschiedensten Früchte von Erdbeeren, Pfirsichen und Brombeeren über Äpfel, Johannisbeeren, Pflaumen bis hin zu Kirschen, Birnen, Aprikosen, Cedri (eine Sonderform der Zitrusfrucht, die gelegentlich an der Amalfi-Küste zu finden ist), Trau-

ben, Feigen und Melonen eingebunden sind. Blätter und Stengel der Früchte ranken sich locker nach außen zum Rand des Bildes als auch nach innen zum Altarblatt. Nicht nur die Plastizität der Früchte, auch ihre besondere Beschaffenheit ist mit schnellen und souveränen Pinselstrichen festgehalten: die samtene Haut der Pfirsiche, die in verschiedenen Tönen changierenden Pflaumen, die glatte Oberfläche von Äpfel und Birnen, die matt schimmernden dichten Traubengehänge sowie die reif aufbrechenden Feigen. Dieses sorgfältig zusammengestellte und von einem violetten Band gehaltene Arrangement makelloser, reifer Früchte präsentiert sich dem Betrachter zum Greifen nahe. Auch die beiden Vasen aus dunklem Glas mit den in leuchtenden Farben und mit kräftig aufgesetztem Weiß geformten Blumen heben sich deutlich vom Altarbild ab. In diesem Ensemble setzen die Vögel, die farblich den Früchten und Blumen entsprechen, einen zusätzlichen Akzent, indem sie in verschiedenen Situationen gezeigt werden und sich so als Lebewesen von der sie umgebenden *nature morte* unterscheiden.

Spätestens seit Erwin Panofsky in den Gemälden der frühen Niederländer eine hinter der anschaulichen Präsenz der Dinge sich verbergende Symbolik erkannt hat, ist besonders auch in den Stilleben des 17. Jahrhunderts nach der Bedeutung der verschiedenen Gegenstände geforscht worden. Die Annahme, daß die niederländischen und flämischen Stilleben nicht nur dekorativen Charakter haben, lag angesichts der in den Bildern häufig explizit formulierten Vanitassymbolik oder durch die Verbindung von Stilleben mit biblischen Szenen, bei Pieter Aertzen etwa, nahe. Tatsächlich lassen sich den verschiedenen Gegenständen des Gemäldes von Snyders auch symbolische Bedeutungen zuordnen. So haben die Trauben einen deutlich christologischen Bezug, da der Wein sich in der Eucharistie in Christi Blut verwandelt, Feigen sind im Alten Testament Symbol des Volkes Israel und seiner Vermehrung, Fruchtbarkeit und erotische Konnotationen vermitteln Pfirsiche und Pflaumen in den Händen von Frauen. Der gebrochene Stengel der Tulpe oder die sich verwelkt zum Boden neigenden Rosen mahnen an die Vergänglichkeit irdischer Existenz. Distelfink und Kohlmeise stehen für Fruchtbarkeit wie auch für Gerechtigkeit und Wahrheit. Und die sich streitenden Sperlinge schließlich werden oft mit den Menschen verglichen, die schwach und unkeusch leben.

Im Zuge der intensiven Forschungen zur Symbolik von Früchten, Pflanzen und Tieren mußte man jedoch erkennen, daß den einzelnen Motiven oft verschiedene Bedeutungen zugewiesen werden können, die in unterschiedlichen Kontexten sogar durchaus konträr zu verstehen sind. So ist auch bei unserer Früchtegirlande fraglich, ob den einzelnen Elementen eine spezifische Bedeutung eigen ist, wenn man z. B. berücksichtigt, daß Snyders einen Früchtekranz mit im wesentlichen identischen Bestandteilen ebenso als Schmuck für eine Büste der antiken Fruchtbarkeitsgöttin Ceres verwendete. Die oben genannten Bedeutungen der



Abb. 1

Früchte und Vögel lassen sich zudem nur schwerlich in einen sinnvollen Zusammenhang bringen. Die neuere Forschung zu Snyders geht deshalb davon aus, daß der Künstler die Elemente für seine Girlanden und Kränze wohl mit Sorgfalt auswählte und diese zum Teil auch in engem Zusammenhang mit dem Mittelbild stehen können, wie in unserem Fall die zahlreichen Trauben in Verbindung mit der Himmelfahrt Christi die christologische Thematik des zentralen Altarblattes unterstreichen. Daneben werden aber auch kompositorische Überlegungen hinsichtlich Form und Farbe der Früchte bei der Auswahl eine Rolle gespielt haben. Und schließlich läßt sich auf einer anderen Sinnebene eine Thematik benennen, die allen von Snyders gemalten Girlanden und Kränzen eigen ist und auch wieder eine Verbindung zum Mittelbild herstellt: die Fruchtbarkeit und Vollkommenheit der Natur, die in diesem Gemälde als Gabe Gottes zelebriert wird.

II. Ein Altarbild

Hinter den sich farbig vordrängenden Früchten, Blumen und Vögeln tritt das Altarbild zurück und bildet eine zweite, wenn auch nicht minder wichtige Ebene. Die Himmelfahrt Christi, die nur in der Apostelgeschichte (Apg. 1, 9-11) ausführlicher behandelt ist und auf die sich auch die älteren Darstellungen beziehen, ist als heilsgeschichtlich bedeutendes Ereignis hier in reduzierter Form wiedergegeben. Das Geschehen – Jesus war in den 40 Tagen nach seiner Auferstehung seinen Jüngern mehrfach erschienen, berief diese zum Ölberg und fuhr dort aus ihrer Mitte in den Himmel auf – ist auf die Figur des Auffahrenden beschränkt. Auf einer Wolke sitzend, den Blick nach oben gerichtet, in der Linken den Kreuzstab, mit der Rechten das Wundmal vorweisend, den linken Fuß auf die Erdkugel gesetzt, schwebt er – hinterfangen von einem wehenden Bausch seines roten Mantels – aus dem Dunkel dem Licht entgegen.

Diese zweite Bildebene ist auch in der malerischen Behandlung von der ersten unterschieden. Der braune Ton des Holzrahmens ist auf die Farbe der rückwärtigen Wand abgestimmt, und das Altarblatt mit der Himmelfahrt Christi ist zwar farbig, jedoch auf die Primärfarben rot, blau und gelb beschränkt, die in dünner Lasurtechnik – und nicht *al prima*, wie die Früchte – aufgetragen sind. Diese Unterschiede lassen sich mit der Abfolge der verschiedenen Arbeitsschritte erklären, die vor dem Original gut zu rekonstruieren sind. Zuerst wurde die für das Gemälde bestimmte Holztafel hell grundiert, bevor Snyders dann die Komposition festlegte und auch schon den Altarraahmen ausführte. Das Altarblatt wurde von einer anderen Hand gemalt, bevor dann wiederum Snyders das Werk mit der Fruchtegirlande, den Blumenvasen und den Vögeln vollendete.

Bislang wird die Himmelfahrt dem ebenfalls in Antwerpen ansässigen Thomas Willeboirts, gen. Bosschaert zugeschrieben, was jedoch aus mehreren Gründen nicht ganz überzeugend scheint. Bosschaert, Mitglied einer angesehenen Künstlerfamilie, hatte sich

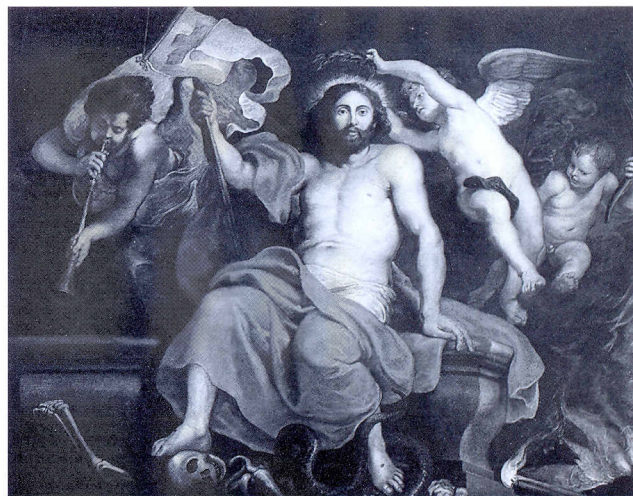


Abb. 2

in deren Tradition ganz auf Blumenstilleben spezialisiert, zumindest hat sich keine figürliche Darstellung von seiner Hand erhalten. Zudem ist kein weiterer Fall einer Zusammenarbeit mit Snyders bekannt. Und schließlich ist auch die locker lasierende Malweise nicht typisch für seine, detailgenau die Charakteristika der jeweiligen Blumen wiedergebenden Gemälde.

Daher soll hier erstmals der Vorschlag gemacht werden, das Altarblatt dem gut 30 Jahre jüngeren Erasmus II Quellinus zuzuschreiben. Quellinus, der ebenfalls in Antwerpen eine erfolgreiche Werkstatt führte und sich auf religiöse und mythologische Historien spezialisiert hatte, arbeitete in den 30er Jahren häufig für Rubens und war ebenso wie Frans Snyders an dem Großauftrag des spanischen Königs Philipp IV. zur Ausstattung seines Jagdschlusses Torre de la Parada beteiligt. Zahlreiche Werke in seinem Oeuvre zeugen davon, daß er seit den 40er Jahren häufig mit Stillebenspezialisten zusammenarbeitete, in deren Blumenkränze und Kartuschen er verschiedene religiöse Szenen oder auch Porträts einfügte. Auch wenn bisher eine Zusammenarbeit von Snyders und Quellinus nicht sicher nachgewiesen ist, so geben doch die Thematik und der malerische Stil des Altarblattes deutliche Hinweise auf seine Autorschaft. Vergleicht man etwa die um 1645 entstandene Taufe Jesu aus der Abtei Sainte-Marie du Mont in Bailleuil mit unserem Gemälde (Abb. 1), so lassen sich zwischen Johannes dem Täufer und dem auffahrenden Christus einige Gemeinsamkeiten beobachten. Beide sind bis zu den Hüften mit einem roten, sich hinter dem Rücken bauschenden Mantel bekleidet, der einen schmalen Streifen eines weißen Untergewandes sichtbar werden läßt. Auch die Haltung des ausgestreckten rechten Armes und der jugendliche Kopf des Johannes aus Bailleuil mit schulterlangem, lockigem Haar und Bart ist dem Christus der Himmelfahrt ähnlich. Und schließlich ist beiden Bildern eine harte Kontraste vermeidende Lasurmalerei eigen, die die Konturen der Figuren verfließen läßt und den Hintergrund in ein diffuses Hell/Dunkel taucht.

Das Motiv des auf einer Wolke sitzend in den Himmel auffahrenden Christus ist eng mit einigen Werken von Rubens verknüpft, die Christus als Triumphator über Sünde und Tod zeigen. Obwohl Rubens sich ikonographisch stärker an die Auferstehung anlehnte und Christus auf den Rand eines Sarkophages platzierte, so sind das frontale Sitzmotiv, der Kreuzstab, der rote Mantel, unter dem das Lendentuch hervorschaut und schließlich der Gesichtstypus dem Christus des Altarblattes sehr ähnlich. (Abb. 2) Auferstehung und Himmelfahrt Christi waren in den Niederlanden seit der Reformation, zunächst vor allem für Protestanten, dann aber auch für Katholiken, ein beliebtes Bildthema, das von vielen Künstlern aufgegriffen wurde. Rubens' Werke zeichnen sich durch eine weitgehende Reduzierung des ikonographischen Apparates aus und entsprechen dadurch in besonderer Weise den Rezeptionsformen eines Andachtsbildes. Auferstehung und Himmelfahrt Christi werden in der christlichen Exegese als Triumph Christi über den Tod verstanden, an die sich die Hoffnung auf die Befreiung der Gerechten aus dem Totenreich knüpfte. So ist es wenig überraschend, daß in mindestens einem Fall nachgewiesen werden kann, daß ein Werk von Rubens für ein Epitaph bestimmt war.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, daß der Maler der Himmelfahrt Christi mit den Werken der Rubens-Werkstatt vertraut gewesen sein muß und – wie dort üblich – die Ikonographie im Sinne eines Andachtsbildes allein auf die Figur des Erlösers reduzierte. Neben der Ikonographie kann auch die malerische Behandlung als ein Hinweis für eine Zuschreibung an Erasmus II Quellinus gewertet werden.

III. Ein *trompe l'oeil*

Welche Funktion hatte aber nun unser Gemälde? Wurde es zu rein dekorativen Zwecken verwendet oder war doch das Altarbild von übergeordneter Bedeutung, das im Kontext eines Epitaphs eine sinnvolle Verwendung finden könnte?

Die Provenienz des Bildes gibt zunächst keinen Aufschluß in dieser Frage. Mit seiner Assemblage aus Stilleben und Andachtsbild kann es jedoch auf ein berühmtes Vorbild zurückgeführt werden: auf die 1608 von Jan Brueghel d. Ä. und Hendrik van Balen gemalte Madonna im Blumenkranz für den Kardinal Frederico Borromeo. Dieses heute in der Mailänder Ambrosiana aufbewahrte kleine Ölbild zeigt als reales Bild im Bild in der Mitte die Gottesmutter mit dem Kind vor einer Waldlandschaft, gerahmt von einem schmalen silbernen Rahmen. Der Blumenkranz verdoppelt als gemalter Rahmen den realen silbernen und erscheint dennoch durch täuschend echt gemalte Insekten als Gegenstand mit höherem Realitätsgrad. Dieses mit Realität und Fiktion spielende Gemälde, dieser Diskurs über die Eigenschaften und Möglichkeiten der Malerei, war nun nicht mehr für die Anbetung bestimmt, sondern wurde vom Kardinal als Kuriosität in seine umfangreiche Gemädegalerie eingefügt. Bei der zweiten,

vermutlich 1617 entstandenen Blumenkranzmadonna, die Brueghel gemeinsam mit Rubens schuf, verzichtete er auf das Einsetzen eines realen Mittelbildes und simulierte nur noch die Assemblage. Mit diesem Bild im Bild begründete Brueghel einen erfolgreichen neuen Typus, der auch andere religiöse oder profane Szenen im Zentrum haben konnte und bald die frühe Form der Madonna im Medaillon zugunsten elaborierterer Rahmenformen, häufig Wandnischen oder steinerne Kartuschen, aufgab. Diesem Typus ist unser Gemälde also zuzurechnen.

Von den anderen Bildern unterscheidet es sich jedoch durch einen anderen Realitätsgehalt des Rahmens: Hier wird ein vollständiges Retabel, einschließlich der Öse zur Aufhängung an der rückwärtigen Wand, simuliert. Die gesamte Komposition präsentiert sich als *trompe l'oeil*, in dem Rückwand, Altarraum und -bild, Fruchtegirlande, Vasen und Vögel zu einer Sinneinheit zusammengeschlossen sind. Auch wenn die prächtigen Früchte, Blumen und Vögel das Auge eines natur- und kunstinteressierten Sammlers erfreut haben mögen, so erhält die religiöse Thematik des Werkes durch die scheinbare Präsenz eines Altares einen wichtigen Akzent. Statt eines Kunstkabinetts scheint daher eher ein Epitaph oder eine für das Gebet bestimmte Nische in einem Privathaus der passende Aufhängungsort für das Gemälde gewesen zu sein.

Elke Anna Werner

Verwendete Literatur:

Hella Robels, Frans Snyders. Stilleben und Tiermaler 1579-1657, München 1989; Susan Koslow, Frans Snyders. The Noble Estate Seventeenth-Century Still-Life and Animal Painting in the Southern Netherlands, Antwerpen 1995; Ausstellungskatalog „Stilleben in Europa“, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1979; Sibylle Ebert-Schifferer, Die Geschichte des Stillebens, München 1998; Jean Pierre de Bruyn, Erasmus Quellinus. Vlaamse schilders uit de tijd van de grote meesters, Bd. 4, Freren 1988; Victor I. Stoichita, Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, München 1998; David Freedberg, Rubens, The life of Christ after the Passion, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, pt. VII, New York 1984, S. 59-71; Ute Kleinmann, Blumen, Kränze und Girlanden: Zur Entstehung und Gestaltung eines antwerpener Bildtypes, in: Ausstellungskatalog Pieter Brueghel d. J. – Jan Brueghel d. Ä., Villa Hügel, Essen, Lingen 1997, S. 54 – 66

Für die Informationen zum restauratorischen Befund danke ich Eleonore Roskamp.

Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte
Domplatz 10, 48143 Münster
Fotos: Titelabbildung WLMKuK/Rudolf Wakonigg und Sabine Ahlbrand-Dornseif
Textabbildungen nach Jean Pierre de Bruyn, Erasmus Quellinus. Vlaamse schilders uit de tijd van de grote meesters, Bd. 4, Freren 1988 (Abb. 1); D. Freedberg, Rubens. The life of Christ after the Passion (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, pt. 7, New York 1984 (Abb. 2)
Druck: Verlag Ketteler, Bönen
© 1999 Landschaftsverband Westfalen-Lippe