

## Barockforschung

# Neues zu Rubens' Marienbildern und Dreifaltigkeitsdarstellungen

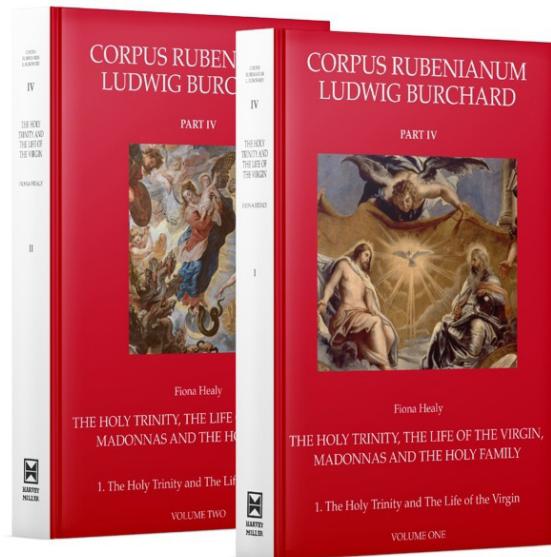
Fiona Healey

**Rubens, The Holy Trinity, The Life of the Virgin, Madonnas and the Holy Family** (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard in two Volumes, Part IV.1 and IV.2). Hg. v. Brecht Vanoppen. London, Harvey Miller Publishers 2024. Bd. 1: Essays and Catalogue, 351 S., Bd. 2: Appendices and Illustrations, zus. 660 S., 256 s/w-, 142 Farabb. ISBN 978-1-9154487-42-1.  
€ 275,00

Dr. Sven Schütte  
Direktor an den Museen Köln a.D.  
[sven.schuette@live.de](mailto:sven.schuette@live.de)

# Neues zu Rubens' Marienbildern und Dreifaltigkeitsdarstellungen

Sven Schütte



Fiona Healy's zweibändige Monographie setzt sich mit Rubens' Darstellungen der Heiligen Dreifaltigkeit, der Lebensstationen der Jungfrau Maria sowie seiner Madonnen- und Heiligen Familien-Bilder auseinander. Die behandelten Werke spannen sich über fast vier Jahrzehnte von dessen Lebenszeit (1577–1640). Die Mantuaner Dreifaltigkeitsdarstellungen (Gonzaga-Dreifaltigkeit, 1605) entstanden während seiner Anstellung am Hof von Vincenzo I. Gonzaga. Die anderen Werke fallen in Rubens' produktive Antwerpener Phase nach seiner Rückkehr aus Italien bis Ende der 1630er Jahre. Die *Immaculata* (1629) gehört zu den Werken, die Rubens während einer diplomatischen Mission in Spanien malte. Seine Madonnenbilder wie die *Regina Coelorum* (nach 1625) zeigen eine Tendenz zu idealisierter Formensprache und spiritueller Erhebung. Auch die *Hochzeit Mariens* (frühe 1630er) entstand in dieser späten Periode, in

der Rubens' Gemälde sich durch zunehmende Verinnerlichung und Monumentalität auszeichnen. Die Arbeit basiert auf 18 Werken und einer detaillierten Untersuchung von ergänzend betrachteten 157 Werken aus 117 Sammlungen. In den zwei Folgebänden werden zahlreiche weitere Werke zum Themenkomplex untersucht werden. Besondere Aufmerksamkeit gilt den drei Mantuaner Werken, insbesondere der Gonzaga-Dreifaltigkeit, die über 40 Prozent des Text- und Bildmaterials einnimmt (105 Seiten im ersten Band sowie 128 Abbildungen im zweiten Band).

## Die Hl. Dreifaltigkeit in Mantua: Geschichte ihrer Rekonstruktion

Die Anbetung der Heiligen Dreifaltigkeit durch die Familie Gonzaga, die Rubens bis 1605 für die Mantuaner Jesuitenkirche Santissima Trinità schuf, wird in allen Aspekten beleuchtet, wobei der Geschichte des nach 1797 zerstückelten Werks und dessen Rekonstruktion besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird. Heute kennen wir nur das von Giuseppe Pelizza 1806 (vgl. Healy, Bd. 1, 61, Cat. 1) zusammengesetzte „Patchwork“ | Abb. 1 | aus zahlreichen Fragmenten und einige autonome Bruchstücke. Hervorzuheben ist daher die computergestützte Rekonstruktion (in Zusammenarbeit mit Brecht Vanoppen) | Abb. 2 |, die Rubens' ursprüngliche Komposition in ihrer Gesamtform zu visualisieren versucht. Healy's Theorie, die Größe des Bildes analog zu Veroneses gewaltigem Bild aus dem Refektorium von S. Giorgio Maggiore in Venedig wandfüllend (entgegen den früheren Rekonstruktionen von H. G. Evers [Healy, Bd. 2, Abb. 37], Frances Huemer [Healy, Bd. 2, Abb. 14], Ugo Bazzotti [Healy, Bd. 2, Abb. 15] und Ilse von zur Mühlen [Healy, Bd. 2, Abb. 5]; vgl. dazu Healy, Bd. 1, 63–65) zu rekonstruieren, dürfte nicht unwidersprochen bleiben.



| Abb. 1 | Reste der  
Pala in Mantua,  
Palazzo Ducale;  
Zustand Nov. 2023.  
Foto: Verf.

Die mehrfache Erwähnung von Rahmungen in den Quellen und die Rekonstruktion des Baus und der Position der Pala durch Bazzotti und von zur Mühlen sprechen in der Tat gegen eine solche Rekonstruktion, die hier auch nicht als illusionistische Fortsetzung

des Raums gesehen werden kann. Bilderrahmen aus Stuck waren, wie erhaltene Beispiele im Palazzo Ducale | Abb. 3a | und | Abb. 3b | zeigen, durchaus üblich. In der digitalen Rekonstruktion Vanoppens und Healy's entsteht durch die Ausdehnung auf die



| Abb. 2 | Rekonstruktion von Rubens' Pala in Mantua (Fiona Healy/Brecht Vanoppen) aus: Healy, Bd. 2, Abb. 18



| Abb. 3a | Mantua, Palazzo Ducale, Corte Nuova. Oberes Geschoss mit stuckierten und vergoldeten Bilderrahmen (möglicherweise Rubens' Aufenthaltsräume angrenzend an den Cortile dei Cani). Foto: Verf.



| Abb. 3b | Detail aus 3a. Foto: Verf.

gesamte Wandfläche ein großer, leerer Raum um das Kernbild, der nicht durch erhaltene Fragmente glaubhaft zu machen ist. Die dicht gedrängte Komposition wäre demnach von einem Leerraum umgeben, der auch durch das Einfügen großer Hunde (entsprechend den Hunden in Mantegnas Mantuaner *Camera picta*) nicht gefüllt werden kann. Vanoppens Einfügung zweier nicht belegter Jagdhunde wurde bereits von Bazzotti („La Pala della Trinità“ di Rubens: vicende di un risarcimento virtuale, in: *Ricostruendo Rubens: la famiglia Gonzaga in adorazione della Trinità*, Mantua 2017, 101–109) vor der Rekonstruktion verschiedentlich in Zweifel gezogen. Unter Berücksichtigung aller erhaltenen und bisher bekannten Fragmente scheint es, als ob die Pala etwas höher

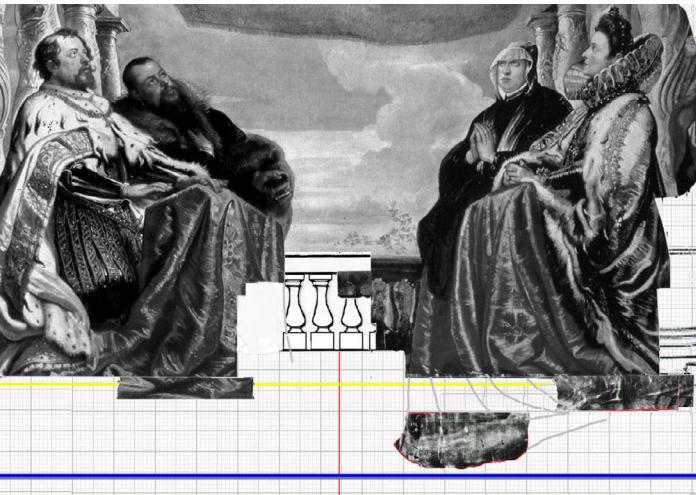
war als die beiden anderen Darstellungen rechts und links ( $411 \times 675$  cm und  $407 \times 670$  cm), also etwa  $450 \times 670$  cm. Das würde die zentrale Darstellung zwar betonen, aber keinesfalls als Fortsetzung des Raums erscheinen lassen.

Die systematische Bestandsaufnahme aller Fragmente und deren (kunsttechnologische) Analyse muss als Basis jedweder Rekonstruktion einer Interpretation vorausgehen. Trotz der eingehenden Analysen von Paola Artoni 2016 (Dalla bottega all’altare: le analisi non invasive raccontano la genesi della „Pala della Trinità“ di Rubens, in: *Ricostruendo Rubens* 2017, 79–99) und der verbesserten Rekonstruktion Bazzottis 2017 ist das bis heute nicht vollständig erfolgt. Zum Beispiel wurden zwei Gewandsaumfragmente aus dem Kleid der Eleonora de’ Medici im Bereich des linken Betpultes und der Balustrade „verbaut“, die nur im Röntgenbild erkennbar sind und bislang in keiner Rekonstruktion Berücksichtigung fanden, obwohl sie für die Ausmaße des Bildformates wichtig sind.

| Abb. 4 | Für die Entstehungsgeschichte und die Beschreibung von Maltechnik und Pigmenten ist das in Anbetracht der Wichtigkeit des Werks allerdings von Bedeutung. Healy referiert gleichwohl minutiös die Restaurierungsgeschichte und hat verdienstvoll mit unermüdlicher Gründlichkeit das gesamte jetzt verfügbare Wissen zusammengetragen.

## Gonzaga-Fragmente

Die ikonografische und kompositorische Analyse zeigt nun eindrücklich, wie Rubens die Heilige Dreifaltigkeit illusionistisch in einen von Engeln getragenen, goldenen Teppich oder Behang integriert und damit eine Verbindung zwischen realem Raum und himmlischer Sphäre schafft. Die Darstellung der Gonzaga-Dynastie darunter umfasst Guglielmo Gonzaga, seinen Sohn Vincenzo I, Vincenzo II und weitere Familienmitglieder. Die Vorlage für den zu Rubens’ Zeiten bereits verstorbenen Vater Herzog Vincenzos, Guglielmo Gonzaga, ist allerdings überzeugender in einem Gemälde repräsentiert, das mit einer analogen Vater-Sohn-Darstellung (Guglielmo und sein Vater Federico II.) eine mögliche Vorlage für die Pala bil-



| Abb. 4 | Teilrekonstruktion des unteren Saums des Gewandes von Eleonora de' Medici mit den Fragmenten aus der Balustrade (Röntgenbilder kombiniert mit Schwarz-weiß-Darstellung; Verf.). Beleg für den unteren, tiefer liegenden Bildrand

det. | Abb. 5 | Healy hat die Familiengeschichte der Gonzaga sehr ausführlich und überzeugend anhand der Quellen und Fragmente dargestellt, nebst einer illustrativen genealogischen Tabelle zu Beginn des zweiten Bandes. Basierend auf den früheren Identifikationen kann die Autorin die einzelnen Fragmente schlüssig den Personen zuordnen und über die Zeichnungsvorstudien bzw. die Schriftquellen (besonders im Fall von Ferdinando Gonzaga) zuweisen. Letzteres Portrait belegt zudem Rubens' Arbeitsweise, gleichzeitig das architektonische Gerüst anzulegen (mit erheblichen geometrischen Schwierigkeiten, wie die Pentiments belegen) und dann die Personen fallweise einzufügen.

Healy weist zu Recht darauf hin, dass Rubens nur eingeschränkt auf Vorbilder lebender Personen zurückgreifen konnte und deshalb auf ältere bzw. dem fortschreitenden Lebensalter angepasste Vorlagen ausweichen musste, so auch bei den Eltern des Regenten, die bereits verstorben waren. Healy führt im Fall Guglielmos ein anonymes Portrait (Bd. 2, Abb. 62) an, wobei es jedoch wahrscheinlicher scheint, dass ein Doppelportrait, das ebenfalls Vater und Sohn zeigt (Vincenzos Großvater Federico II. und

Guglielmo, vgl. Abb. 5) im Vorfeld der Entstehung der Pala als Kopie einer älteren Vorlage (Tintoretto oder Veronese?), angefertigt wurde (Sale, Christie's, London, 22 April 1994 Lot 200, Privatbesitz). Dass beide Bilder Guglielmo gespiegelt darstellen, war für Rubens nie ein Problem, und es war sicher auch keine weitere Vorzeichnung vonnöten. Das Bild war in Mantua präsent und gelangte 1627/28 in den Fundus der an Charles I von England verkauften Werke (Sale Inventory c. 1649–51 "Tintoretto" "Two Dukes of Venice"; Walpole Society reference, 1972: WS 65, №88; Location: "Pictures in the custody of Mr Henry Browne, 8 September 1649: Galleries, Greenwich").

## Digitale Rekonstruktionsvorschläge

Der geometrische Raum einer Terrasse wird durch zwei Reihen von je sechs Salomonischen Säulen begrenzt, über denen eine zweite Säulenordnung steht und relativ undefiniert durch eine Balustrade hinter der Figurengruppe abgeschlossen wird. Vorlagen zu Rubens' Vorbilder dafür waren nicht nur in Veroneses Monumentalbildern in Venedig, sondern auch in Mantua selbst vorhanden, nicht nur in Gestalt von Teppichen, sondern vor allem im malerischen und zeichnerischen Werk Giulio Romanos und der Palastarchitektur selbst (Cortile della Mostra). Jenseits der Säulenarkaden spannt sich ein angedeutetes Tonnen gewölbe, das indes entgegen der digitalen Rekonstruktion nicht gänzlich dargestellt sein konnte, da sich rechts neben der letzten Säule vorn der Streifen einer Fußleiste aus Marmor zeigt, die den Raumabschluss kennzeichnet. Das korrespondiert mit dem Abschluss des dorischen Gebälks oben links, das mit Triglyphen verziert ist. Bemerkenswerterweise haben nur die erste und die letzte Säule jeder Reihe Deckplatten. | Abb. 6 |

Links ist die Gruppe des Herzogs Vincenzo Gonzaga, seines Vaters Guglielmo und seiner Söhne, rechts die Gruppe der Herzogin Eleonora de' Medici, Eleonore von Österreich und der Töchter, alle von Hellebardieren beschirmt, unter der Erscheinung der Trinität, die von Engeln gehalten wird, zu sehen. Die Hellebardiere bilden insgesamt ein besonders schwieriges Ele-

ment in der Rekonstruktion des Bildes: Auf der linken Seite der männlichen Dargestellten finden sich zwei, auf der rechten, der „weiblichen“ Seite des Bildes vier flankierende Wächter. Besonders die Rekonstruktion Letzterer begegnet mangels erhaltener Fragmente erheblichen Schwierigkeiten, besonders in Gestalt des rechten, äußersten Hellebardenträgers. Für diesen (Kat. 1-10) wurde bereits früh eine Rubens-Vorstudie aus Brüssel (Healy 2024, fig. 111) herangezogen, die nicht ins Bild übernommen wurde.

Eine Zeichnung vom Ende des 18. Jahrhunderts vor dem Zerschneiden des Bildes von Maria Cosway (Kat. No. 1-1, Copy 1) bildet hier eine der wenigen, wenn auch nicht sehr zuverlässigen Quellen für den ursprünglichen Zustand. Die digitale Rekonstruktion führt dann auch zwei Alternativen mit einem oder zwei Wachen an dieser Stelle an. Die verschiedenfarbigen Strümpfe in Rot und Weiß im unteren Teil der Darstellung lösten begreiflicherweise Irritationen aus. Ob es sich um eine *mi-parti*-Uniform oder um zwei Personen handelt, ist nach Healy/Vanoppen offen. Das Argument, die Architektur sei im Röntgenbild hinter dem „weißen“ Bein erkennbar, ist indes nicht überzeugend, da diese als Untermalung auch hinter dem Portrait des Ferdinando zu sehen ist. Geht man von einer *mi-parti*-Uniform aus, dann erzwingen das durchgedrückte, vorgestreckte (rote) rechte Bein und das rechtwinklig dazu gesetzte linke (weiße) Bein eine Körperhaltung, bei der der Hellebardier in Seitenansicht zu sehen wäre, was mit der Position des Degengehilzes gut übereinstimmt. Die linke Kante des rechten Ärmels scheint allerdings (entgegen den Rekonstruktionen) nicht zu sehen zu sein, sondern eher das Fragment einer Feder. Die Rekonstruktion Healy/Vanoppens in Dreiviertel-Rückenansicht ist aus diesem Grund nicht zwingend anzunehmen, vielmehr die Positionierung zweier großer, flankierender Soldaten rechts und links am Bildrand in ähnlicher Haltung.

Interessant ist Healy's Identifikation des (rechten) Hellebardiers als mögliches Selbstporträt Rubens'. Wie bei der Problematik der hinzugefügten Hunde ist auch diese Annahme nicht unumstritten, auch wenn



| Abb. 5 | Guglielmo Gonzaga (links) und sein Vater Federico II. Gonzaga, Herzog von Mantua. Mantua um 1600 nach älterem Vorbild. Öl/Lw., 76,4 × 62,4 cm.  
Privatbesitz

Healy durchaus bedenkenswerte Argumente dafür anführt. Bei der beschriebenen Haltung des Mannes und der überzeugenderen Darstellung in der Cosway-Zeichnung ohne Helm wäre das durchaus denkbar. Ob allerdings das inzwischen oft publizierte Selbstporträt auf Papier (Kat. No. 1-10b) tatsächlich eine Vorstudie ist, die zur Pala gehört, sei dahingestellt. Zumindest im Vergleich zum „Mantuaner Selbstporträt“ in Köln bleiben (nicht nur qualitative) Fragen offen.

## Vergleichsbeispiele

Ein eigener Abschnitt widmet nun sich dem Vergleich mit den beiden weiteren Mantuaner Werken: *Die Taufe Christi* (Antwerpen) und *Die Transfiguration* (Nancy). Dabei werden deren ikonographische und kompositorische Bezüge zur Gonzaga-Dreifaltigkeit herausgearbeitet. Ungeklärt bleibt die Übertragung des Werks von der Zeichnung ins Großformat, obwohl die Vorzeichnung der *Taufe* quadriert ist, es aber keinen analogen technischen Befund im Gemälde gibt. Die Verknüpfung mit diesen anderen beiden Dreifaltigkeitsdarstellungen für die Santissima Trinità

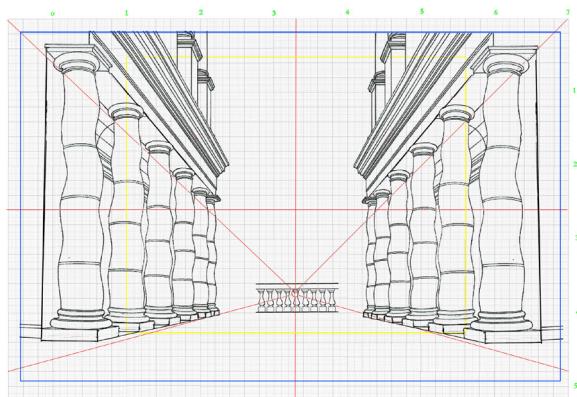
in Mantua werden in einem separaten Abschnitt analysiert.

Neben diesen drei großen Mantuaner Bildern widmet sich Healy dann den wenigen anderen Dreifaltigkeitsdarstellungen. Das Thema beschäftigte Rubens bereits zu Beginn seiner Karriere: Nach einem Exkurs über die „Gnadenstuhl“-Darstellungen im Allgemeinen bildet Healy ohne weiteren Kommentar in Abb. 174 Dürers *Gnadenstuhl*-Holzschnitt von 1511 ab. Michael Jaffé hat allerdings bereits 1964, 1977 und 1989 (hierzu Sven Schütte, *Nemo nascitur artifex*. Der junge Rubens im zeichnerischen Wettstreit mit Dürer, in: *Linie lernen. Die Kunst zu zeichnen*. Ausst. kat., Köln 2021, 60–77 mit den bibliographischen Angaben, z. B. Michael Jaffé, *Rubens and Italy* 1977, 15) neben Keith Andrews (Dürer's Posthumous Fame, in: C.R. Dodwell [Hg.], *Essays on Dürer*, Manchester 1973, 82–103, Abb. 33) eine Zeichnung des jungen Rubens publiziert, die genau dieses Motiv zeigt, das aber bei Healy keine Erwähnung findet. Kristin Lohse Belkin hat die Zeichnung im CRLB XXVI 2009 unter R9 katalogisiert, allerdings ohne das Original zu kennen (mündliche Mitteilung). Jüngst hat sich Ulrich Heinen mit diesen Darstellungen beschäftigt und deren Bedeutung herausgestellt (Gottes Selbstoffenbarung. Ursache und Versöhnung konfessioneller Medienkonflikte. Artus Wolfforts Heilige Dreifaltigkeit als metamediale Reflexion, in: Kai Merten und Claus

Michael Ort [Hg.], *Konfessionspolitik und Medien in Europa 1500–1700. Konflikte, Konkurrenzen, Theorien*, Berlin 2021, 250–268). Durch die seitliche Positionierung der Taube (im Gegensatz zu Dürer) wird das Motiv bereits, wie im wesentlich späteren Gemälde 1619/21, modernisiert (Healy, Kat. No. 4), was zeigt, dass bei Rubens Rückgriffe auf früher entwickelte Ideen selbst nach Jahrzehnten durchaus nicht ungewöhnlich sind.

## Zuschreibungsprobleme zwischen Original und Kopie

Es folgen Rubens' Darstellungen der Jungfrau Maria: Die *Immaculata* des Prado (1629), ein Werk, das während Rubens' späterem Spanien-Aufenthalt entstand und in dem er spanische und flämische Traditionen verbindet; die *Finistère Madonna* (Potsdam) und die *Apokalyptische Frau* (1623–25), ein Werk für den Freisinger Dom, um nur drei Bilder zu nennen. Ein Beispiel sei jedoch herausgegriffen: Die Katalognummer 12, die *Regina Coelorum*. Das Werk wird von Fiona Healy als „lost“ bezeichnet, auch lehnt sie die Zuschreibung der Komposition an Rubens ab (279). Es verwundert dann aber, dass das Werk dennoch Aufnahme in das Buch gefunden und eine Katalognummer erhalten hat, wo doch die große Zahl von 31 Kopien bei Healy aufgeführt wird. Ihre Kopie Nr. 3 wurde 2014 von Christian Eder publiziert und als ein Spätwerk von Rubens klassifiziert („Maria, Gottesmutter und Himmelskönigin“: ein wiederentdecktes Gemälde aus dem Spätwerk des Peter Paul Rubens, in: *Wallraf Richartz Jahrbuch* LXXV, 2014, 229–252), was Healy rundweg ablehnt. Die Stiche nach dem Motiv sind ausdrücklich mit Rubens' Autorenschaft (Jan Witdoeck) bezeichnet. Die spitze Nase der Madonna missfiel wohl manchem Bearbeiter, so dass das Verhältnis von Kopien zu anderen Kopien bzw. die Identifikation des Originals sich hier im Gegensatz zu den anderen Beschreibungen etwas konfus darstellt. Da die Betrachtung der Originale für die Katalogisierung, soweit das möglich ist, unverzichtbar ist, zeigt sich hier doch eine Schwäche. Diese ist aufgrund der Quellenlage aber nicht der Autorin anzulasten, da in den Archiven



| Abb. 6 | Rekonstruktion des Raumes (maßstäblich), basierend auf Ugo Bazzottis Rekonstruktion

oft nur alte Schwarz-weiß-Reproduktionen die Basis der Beurteilung und Beschreibung bilden, auch weil die originalen Bilder nicht oder nicht mehr zugänglich sind. Weitere Bildbeispiele aus dem Leben der Jungfrau Maria (Erziehung und Hochzeit) bilden den Auf-  
takt zu angekündigten Folgepublikationen.

## Fazit

Healy verbindet eine präzise ikonographische Unter-  
suchung mit einer interdisziplinären Herangehens-  
weise. Rund 1350 bibliographische Einträge belegen  
die intensive und seit den 1990er Jahren andauernde  
Beschäftigung der Autorin mit den Werken, die das  
Buch als Standardreferenz etablieren. Healys metho-  
discher Ansatz zeichnet sich durch umfangreiche  
Quellenarbeit und visuelle Dokumentation aus. Ins-  
besondere für die Mantuaner Werke sind relevante  
Quellen transkribiert und in Übersetzung beigegeben.  
Im Gegensatz zu den meisten früheren Bänden un-  
terstützen digitale Rekonstruktionen, Röntgen- und  
Infrarotbilder die Einordnung und Bewertung der  
Werke. Eine strukturelle Besonderheit dieser Mo-  
nographie ist die starke Gewichtung der Mantuaner  
Werke, wodurch die anderen Themen – insbesondere  
die Madonnenbilder – unverdient etwas in den Hin-  
tergrund geraten. Man hätte etwa alle Werke zur Drei-  
faltigkeit und die Madonnen jeweils in einem eigenen  
Band vorstellen können, was die Balance zwischen  
den verschiedenen Themenbereichen optimiert  
hätte.

Auch die Abbildungsproblematik im editorischen  
Konzept des *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*  
ist hier erneut zu diskutieren. Die Beschränkung der  
Farbtafeln nur auf die Werke, die Rubens selbst zuge-  
schrieben werden, wirkt heutzutage anachronistisch,  
bleibt doch die Abbildungsqualität der Schwarz-weiß-  
Abbildungen für detailliertere Analysen häufig unzu-  
reichend. Farbabbildungen wären auch deshalb erfor-  
derlich, um die Argumentation der Autorin in vollem  
Umfang nachvollziehen zu können. Ein Beispiel mag  
das verdeutlichen: Veroneses Apotheose der Venezia  
(Healy, Bd. 2, Abb. 56; Höhe 9,04 Meter im Original),  
ist in der Abbildung in Schwarz-Weiß gerade einmal



| Abb. 7 | Peter Paul Rubens, Teilkopie nach Dürers Dreifaltigkeit. Feder, 128 × 91 mm. Privatsammlung. Sven Schütte, Nemo nascitur artifex. Der junge Rubens im zeichnerischen Wettstreit mit Dürer, in: Linie lernen. Die Kunst zu zeichnen, Köln 2021, Abb. 7A

10 cm hoch, was 1,11 % des Originals entspricht. Auch wenn das Bild oft reproduziert und im Internet überall zu finden ist, kann man mit der Abbildung hier nichts anfangen. Es wäre daher wünschenswert, dass Herausgeber und Verlag über eine durchgängig farbige Bebilidung und ein größeres Format nachdenken würden, um der Qualität der kunsthistorischen Analysen auch auf visueller Ebene gerecht zu werden.  
Fiona Healy's Monographie ist eine wissenschaftlich fundierte und visuell beeindruckende Analyse eines Teils von Rubens' religiösen Werken. Ihre detaillierten Untersuchungen bieten tiefgehende Einblicke in Rubens' künstlerische und theologische Konzeptionen und machen diese Publikation zu einer wichtigen Quelle für Rubens-Forscher und Barockhistoriker. Es bleibt abzuwarten, wie die weiteren Bände (*The Holy Trinity, The Life of the Virgin, Madonnas and The Holy Family I: Madonnas and The Holy Family* und *II: The Large Altarpieces*) das umfangreiche Thema zukünftig angehen werden.