



universität  
wien

# Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Die Darstellung der Kreuztragung Christi in der  
niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts vor  
Bruegel“

Verfasser

Daniel Formanek

Angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Februar 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:  
Studienrichtung lt. Studienblatt:  
Betreuer:

A0200287  
Kunstgeschichte  
Ao.Prof. Dr. Hans Aurenhammer

*„Wenn du aus diesen Betrachtungen Nutzen ziehen willst, lege alle Unruhe und Sorge ab und vergegenwärtige dir, mit der ganzen Hingabe deines Herzens sorgfältig verkostend und in Ruhe verweilend, was der Herr gesagt oder getan hat und was erzählt wird, als hörst du es mit deinen eigenen Ohren und sähest es mit deinen eigenen Augen. Bedenkst du das voll Verlangen und verkostest es noch inniger, so ist es voller Süßigkeit. Betrachte deshalb alle Ereignisse, als geschähen sie in der Gegenwart, selbst wenn viele in der Vergangenheit erzählt werden.“*

*(Aus der Einleitung zu: „Das Leben Jesu Christi“ von Ludolph von Sachsen)<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Sachsen 1994, S. 9.

## **Danksagungen**

Ich möchte mich besonders bei meiner Familie bedanken, die mir nicht nur durch finanzielle Unterstützung mein Studium ermöglicht hat, sondern auch immer an mich glaubte. Weiters möchte ich meiner Frau danken, dass sie mich immer wieder ermuntert hat, wenn ich kurz vorm Verzweifeln war.

Weiters gilt mein Dank meinen Freunden, die mir immer hilfreich zur Seite standen.

Vielen Dank auch meinem Betreuer Dr. Hans Aurenhammer, der mir beratend zur Seite stand.

Zudem möchte ich mich bei meinen Korrekturlesern herzlich bedanken.

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>1</b>	<b>EINLEITUNG</b>	<b>5</b>
1.1	Problemstellung	6
<b>2</b>	<b>DIE KREUZTRAGUNG VOR BRUEGEL</b>	<b>9</b>
2.1	Die Eycksche Kreuztragung	9
2.2	Der Übergang ins 16. Jahrhundert	15
2.2.1	Buchmalerei	16
2.2.2	Die Nachfolge der Eyckschen Kreuztragung in den Niederlanden des 16. Jahrhunderts	20
2.3	Kreuztragungsdarstellungen des 16. Jahrhunderts	24
2.3.1	Einleitung	24
2.3.2	Jan van Amstel	25
2.3.3	Cornelis Massys	33
2.3.4	Herri met de Bles	36
2.3.5	Pieter Aertsen	44
2.3.6	Joachim Beuckelaer	54
2.3.7	Resümee	57
2.4	Die Kreuztragung in der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts. Der Versuch einer Deutung	58
2.4.1	Forschungsstand	60
<b>3</b>	<b>RESUMÉÉ</b>	<b>67</b>
<b>4</b>	<b>ANHANG</b>	<b>70</b>
4.1	Literaturverzeichnis	70
4.2	Abbildungsverzeichnis	76
4.3	Abbildungen	80

# 1 Einleitung

Die Anregung zu der vorliegenden Arbeit, erhielt ich in einem Seminar mit dem Titel: „Europäische Kunst im 16.Jahrhundert und die Krise des religiösen Bildes“, welches Ao. Prof. Dr. Hans Aurenhammer im Sommersemester 2006 am Kunsthistorischen Institut in Wien abhielt. Im Zuge dieses Seminars beschäftigte ich mich mit der „Kreuztragung“ von Pieter Bruegel dem Älteren, welche sich im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet.

Bei den Recherchen zu zeitlich früheren Kreuztragungsdarstellungen in den Niederlanden musste ich zu meinem Bedauern feststellen, dass es nur sehr wenig Literatur gab, die sich diesem Thema annahm.

Meine Arbeit teilt sich in zwei Teile. Im ersten Teil ist es, zum einen, mein Anliegen, zu zeigen, inwiefern die Kreuztragungsdarstellungen und vereinzelte Bilder des 15.Jahrhunderts einen Ausgangspunkt für die Kreuztragungen des 16.Jahrhunderts geschaffen haben und zum anderen geht es mir um eine möglichst vollständige Beschreibung der Kreuztragungen des 16.Jahrhunderts und ihrer Struktur.

Der zweite Teil meiner Arbeit beschäftigt sich mit dem geschichtlichen Kontext, in den diese Arbeiten eingebunden sind, mit ihren bisherigen Deutungs- und Interpretationsansätzen und startet den Versuch einer eigenen Interpretation.

## 1.1 Problemstellung

Zu Beginn sei zu sagen, dass es nur wenige Texte gibt, die sich ausschließlich der ikonographischen Betrachtung der Kreuztragungsdarstellungen des 16. Jahrhunderts widmen. Weitaus öfter werden jene Kreuztragungen als Beispiele herangezogen um die Konfessionen der verschiedenen Maler zu eruieren.<sup>2</sup>

Die wahrscheinlich umfassendste Arbeit zu der Problematik schrieb der Franzose Robert Genaille, mit seinem Aufsatz: „La Montée au Calvaire de Brueghel“<sup>3</sup>, aus dem Jahr 1979. Er gibt einen guten Überblick über die Chronologie der Kreuztragungsdarstellungen, beginnend im 15. Jahrhundert, bei Hubert und Jan van Eyck, bis in die ersten zwei Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts, zu Werken von D. Vinckboons und F. Francken. Für die vorliegende Arbeit war überwiegend die Zeit bis 1564, der Datierung der Bruegelschen „Kreuztragung“, von Interesse.

Genaille geht in seinem Artikel von der Bruegelschen „Kreuztragung“ aus und versucht zu zeigen, dass der Ursprung der Bruegelsche „Kreuztragung“ im 15. Jahrhundert zu suchen ist. Genauer gesagt bei den Brüdern Jan und Hubert van Eyck. Er arbeitet sich chronologisch bis zur Bruegelschen Kreuztragung vor und zeigt, dass jede der Kreuztragungen Elemente enthält, die Bruegel gekannt haben muss und zu einer neuen eigenen Komposition zusammensetzte.

Die Künstler, von denen hier die Rede ist, sind vor allem der Braunschweiger Monogrammist, besser bekannt als Jan van Amstel<sup>4</sup>, Cornelis Massys, Herri met de Bles, Pieter Aertsen und Joachim Beukelaer.

Da die Bruegelsche Kreuztragung im Mittelpunkt der Arbeit von Genaille steht, fallen die Vergleiche der Kreuztragungen untereinander eher kurz aus.

---

<sup>2</sup>Jene Literatur, die sich vordergründig mit der Kontextualisierung der Kreuztragungsdarstellungen beschäftigt, wird zu einem späteren Zeitpunkt ausreichend besprochen. Siehe Kapitel 2.4.1 Forschungsstand.

<sup>3</sup> Genaille 1979.

<sup>4</sup> Zur Thematik der Identifizierung des Braunschweiger Monogrammistens mit Jan van Amstel und dessen Leben siehe: Schubert 1970, Kapitel II: Der Braunschweiger Monogrammist in der bisherigen Forschung, S. 44 – 60.

Genaille beginnt seinen Aufsatz, indem er zunächst einige italienische Kreuztragungsdarstellungen zeigt, um anschließend die niederländischen davon abzuheben. Wie schon erwähnt, sieht Genaille den Beginn der niederländischen Kreuztragung in der Budapester Kreuztragung nach Hubert und Jan van Eyck. Genaille sieht die wesentlichen Neuerungen darin, dass zum einen das Hauptgeschehen in den Hintergrund rückt, und zum anderen, dass alle Personen, mit Ausnahme von Christus, zeitgenössisch gekleidet sind.

Ausgehend davon versucht er jenes Loch, welches zwischen der Budapester Kreuztragung und der Kreuztragung des Jan van Amstel aus dem Louvre in Paris, welche er als eine der ersten reich illustrierten Kreuztragungen des 16. Jahrhunderts sieht, zu schließen. Hierfür greift er auf Künstler wie den Maître de Delft, Hieronymus Bosch und Lucas van Leyden zurück. Er findet bei diesen Künstlern einige Tendenzen, die man bereits von der Budapester Kreuztragung kennt und einige, die er als neu ansieht.

Laut Genaille sind dies bei Hieronymus Bosch die Begrenzung auf einen bestimmten Moment der Kreuztragung und die sehr individuelle Sicht auf das religiöse Geschehen. Bei Lucas van Leyden hebt er besonders die Darstellung mehrerer Ereignisse in einem Bild hervor. Hier sind viele kleine Szenen, die parallel zu dem Hauptgeschehen verlaufen, dargestellt. Weiters betont er, dass die umstehenden Menschen alle sozialen Schichten widerspiegeln.

Dieser Teil des Aufsatzes, der versucht, die Lücke zwischen der Budapester Kreuztragung und der Jan van Amstels aus dem Louvre, zu schließen, bedarf meines Erachtens einer neuerlichen Betrachtung, da, wie sich im Verlauf meiner Arbeit zeigen wird, hier der Artikel von Genaille etwas zu kurz greift.

Allgemein lässt sich sagen, dass Genaille einen guten Überblick zu den Kreuztragungsdarstellungen des 16. Jahrhunderts gibt. Diesen Überblick möchte ich mit meiner Arbeit einerseits ausbauen und andererseits vertiefen.

Da Genaille viele der von mir vorgestellten Kreuztragungen ebenfalls behandelt, werden seine Äußerungen und Thesen bei den jeweiligen Kreuztragungen vorgestellt.

Zu den Kreuztragungen des 16. Jahrhunderts ist genügend Literatur vorhanden, die sich mit der politischen, aber vor allem mit der religiösen Interpretation des Darstellungsmodus der Kreuztragungen beschäftigt, jedoch die Kreuztragungen, in diesem Sinne, bloß als visuelle Unterstützung ihrer Thesen benutzt. Deshalb war es mir ein Anliegen, diese zunächst einer gründlichen Analyse zu unterziehen und anschließend die Interpretationsansätze neu zu diskutieren. Den Forschungsstand, habe ich, aus didaktischen Überlegungen nach meiner Bearbeitung der Kreuztragungen gereiht. Zum einen soll der Leser sich den Kreuztragungen, soweit wie möglich vorurteilsfrei nähern können und zum anderen erschließen sich viele Theorien besser, wenn man die Bilder zuvor genau betrachtet hat.

## 2 Die Kreuztragung vor Bruegel

### 2.1 Die Eycksche Kreuztragung

In der Literatur zu den Kreuztragungsdarstellungen, wird man, bei der Frage nach dem Ursprung der Kreuztragungsdarstellung in der niederländischen Malerei, immer wieder auf eine Erfindung aus dem Eyck – Kreis des 15.Jahrhunderts verwiesen. Es handelt sich hierbei um eine Kreuztragung, die uns heute leider nur noch in Kopien erhalten ist. Eine, und zu gleich die berühmteste, befindet sich heute im Museum der bildenden Künste in Budapest, die Rede ist von der Budapester Kreuztragung (**Abb.1**)<sup>5</sup>. Eine weitere Fassung befindet sich im Metropolitan Museum of Art in New York (**Abb.2**)<sup>6</sup>. Beides sind Kopien aus dem 16.Jahrhundert. Der Frage, welche von beiden Kopien dem Original eher entspricht, und wer der Urheber der ursprünglichen Kreuztragung ist, möchte ich in meiner Arbeit nicht genauer nachgehen. Es sei nur darauf hingewiesen, dass die Forschung in dieser Frage geteilter Meinung ist. Während viele der Meinung sind, dass es sich um eine Kreuztragung des Jan van Eyck handle, glaubt Otto Pächt<sup>7</sup> an eine Zuschreibung an Hubert van Eyck. In meiner Arbeit wird immer die Rede von der Eyckschen Komposition oder Erfindung sein, ohne mich hier näher festzulegen.

Der Typus der volkreichen Kreuztragung, der auch hier vorliegt, zeigt sich schon in der Kunst des Trecento.<sup>8</sup> Als Beispiel hierfür lässt sich die Kreuztragung von Andrea da Firenze<sup>9</sup> in der Capella Spagnuolo in Santa Maria

---

<sup>5</sup> Nachfolger des Jan oder Hubert van Eyck, Kreuztragung, Öl auf Holz, 98 x 130 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest.

<sup>6</sup> Nachfolger des Jan oder Hubert van Eyck, Kreuztragung, Öl auf Holz, 107.6 x 82.2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

<sup>7</sup> Vgl. Pächt 1989, S. 191ff..

<sup>8</sup> Vgl. Hammer-Tugendhat 2005, S. 26.

<sup>9</sup> Andrea di Bonaiuto (Andrea Bonaiuti), gen. Andrea da Firenze, ital. Maler, \*Florenz, 1343-77 nachweisbar, †E. 1377 oder A. 1378 Pisa oder Florenz (21.12.1377 Testament). *Zitiert aus*

Novella in Florenz (**Abb.3**)<sup>10</sup> anführen, die um 1365-68 entstand. Sie ist Teil einer Wandmalerei, die die Kreuztragung, Kreuzigung und Auferstehung nebeneinander darstellt. Die Kreuztragung, um die es hier vorrangig geht, zeigt gerade jenen Moment, in dem Jesus das Stadttor von Jerusalem verlässt, sich zu den weinenden Frauen wendet und sagt:

*„Ihr Frauen von Jerusalem, weint nicht um mich; weint über euch und eure Kinder!“<sup>11</sup>*

Diese Szene wird in den niederländischen Kreuztragungen nicht mehr diesen hohen Stellenwert einnehmen. Vielmehr wird die Szene um Simon von Cyrene, der Jesus hilft das Kreuz zu tragen, in den Mittelpunkt rücken.

Vorweg möchte ich sagen, dass es sich bei der Eyckschen Kreuztragung um das erste Tafelbild in den Niederlanden handelt, welches die Kreuztragung zum Thema hat. Unumstritten ist, dass es sich bei dem Original um ein Bild handelt, welches im Zeitraum von 1420- 1425 entstanden sein dürfte.<sup>12</sup> Betrachtet man Altäre dieser Zeit, also jenen Ort, an dem sich Kreuztragungsdarstellungen für gewöhnlich befinden und für die sie auch angefertigt wurden, so fällt auf, dass sich hier keine gemalten Darstellungen dieses Sujets finden lassen. In den großen Passionsaltären im 15.Jahrhundert lassen sich sämtliche passionsrelevanten Szenen in gemalter Form wieder finden, die Kreuztragung jedoch finden wir meist nur in Form von farblich gefassten Schnitzereien vor. Betrachtet man nun die Budapester Kreuztragung, so kann man hier schon erkennen, worauf Künstler wie Jan van Amstel, Herri met de Bles, Cornelis Massys oder Pieter Aertsen später aufbauen werden. Man blickt in eine weite Landschaft und sieht einen lang gezogenen Weg von der Stadt Jerusalem bis nach Golgatha, der sich sowohl in Richtung der Stadt, als auch zu Golgatha hin, in die Tiefe erstreckt. Jesus ist genau am Wendepunkt dieses Weges, in der

---

*Allgemeines Künstlerlexikon, III, 1992, S.516* Für weitere Angaben zum Leben des Künstlers siehe ebenda.

<sup>10</sup> Andrea da Firenze, Kreuztragung, 1365 – 68, Fresko, Capella Spagnuolo, Santa Maria Novella, Florenz.

<sup>11</sup> Lk 23, 28-29.

<sup>12</sup> Vgl. Poszler 2006, S. 164.

Mitte des Vordergrunds, wiedergegeben und ist somit deutlich auf den ersten Blick erkennbar. Er wird begleitet von Simon von Cyrene, der ihm hilft, das Kreuz zu tragen. Hinter ihm reiten die höchsten Würdenträger von schräg rechts heran, gefolgt von einem Menschenzug, der sich bis zum Stadttor von Jerusalem erstreckt.

Der Zug wirkt sehr gedrängt und lässt sich in seinen Ausmaßen nur erahnen. Der Weg ist sehr schmal und von Felswänden eingefasst. Allein in der Mitte des Vordergrundes wird die Felswand aufgebrochen, um dem Betrachter den Blick auf Christus zu ermöglichen. Am Wegesrand sehen wir zwei Männer, die neben dem Zug herlaufen, um einen Blick auf Christus zu erhaschen. Sie tragen zur Dynamisierung des Zuges wesentlich bei. Ein Stück weiter links hat sich eine Gruppe von Passanten am Wegesrand platziert. Ihre Blicke sind auf Christus gerichtet.

Vor Christus werden die beiden Schächer, die mit ihm gekreuzigt werden sollen, in Richtung Golgatha geführt. Der Weg verjüngt sich dort und führt in die Tiefe, bis er sich schließlich in einem runden Plateau, Golgatha, ausbreitet. Alles wird für die bevorstehende Kreuzigung vorbereitet, die Kreuze für die Schächer liegen bereits dort und sogar einige Zuschauer, die der Kreuzigung beiwohnen wollen, haben sich schon eingefunden. Im Hintergrund sieht man drei Windmühlen nebeneinander stehen. Darin kann man möglicherweise eine Anspielung auf die drei Kreuze sehen, die bald auf Golgatha stehen werden.

Doch worin liegt nun die Innovation?

Für Hans Belting und Dagmar Eichberger besteht das Wesentliche an dieser Erfindung, in einem neuen Prinzip der Bilderzählung. Bei diesem Prinzip verbindet sich Erzählung und Raumerfahrung miteinander, sodass der Raum hier als ein empirischer Seh- und Erfahrungsraum begriffen wird, für den sowohl Raumeinheit als auch Zeiteinheit zwingend ist.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Vgl. Belting/Eichberger 1983, S. 125.

Zu der Zeitstruktur der Komposition führen sie genauer aus:

*“Die Budapester Kreuztragung ist ein Beispiel für Implikation. Implikation bedeutet, dass ein ausgewähltes Beispiel so dargestellt ist, dass der Handlungsablauf nach rückwärts und nach vorwärts impliziert ist. Der Zug von Personen kommt aus Jerusalem, wo soeben die Verhandlung über Jesus stattgefunden hat [...]. Er bewegt sich auf Golgatha hin, wo die Hinrichtung stattfinden wird. Man sieht, wie die Kreuze hergerichtet werden. Mehrere Stationen sind also in einer impliziert. Die Transitorik im Bild kennzeichnet nicht nur den tatsächlichen Handlungsablauf, sondern auch die Situation in einer Handlungskette, die kontinuierlich abläuft und nirgends so arretiert wird, dass ihr Fluss unterbrochen wird.“<sup>14</sup>*

Der durch die Weite des Raumes gewonnene Platz, bietet dem Maler ein Mehr an Erzählraum und Erzählzeit. Dieses Mehr an Raum und Zeit wird in den beiden Kreuztragungsdarstellungen aus dem Eyck-Kreis jedoch noch nicht in dem Ausmaß genutzt, wie es später im 16. Jahrhundert der Fall sein wird. Dort wird der gewonnene Raum mit heilsgeschichtlich irrelevanten Episoden, aus dem zeitgenössischen Alltag, gefüllt werden. Otto Pächt fasst die Budapester Kreuztragung wie folgt zusammen:

*„Als Prophet einer radikalen Säkularisierung der religiösen Kunst trägt die Kreuztragung [...] sowohl die Weltlandschaft wie das Volkslebenpanorama des 16. Jahrhunderts im Keim in sich“<sup>15</sup>*

Betrachtet man nun die New Yorker Kreuztragung (**Abb.2**), so ist diese Version etwas gedrängter und monumentaler. Der Betrachter blickt nun nicht mehr, aus einer gewissen Distanz, von oben auf das Geschehen, sondern wird viel näher an das Geschehen herangeführt und nimmt quasi die Rolle eines Passanten

---

<sup>14</sup> Belting/Eichberger 1983, S. 125.

<sup>15</sup> Pächt 1989, S. 197.

am Wegesrand ein. Wieder haben wir hier eine sehr ähnliche Struktur. Die Kehre des Weges befindet sich wieder in der Mitte des Bildes im Vordergrund. Dort sehen wir auch Jesus mit Simon von Cyrene, der ihm hilft das Kreuz zu tragen. Hier wurde die Darstellung um jene Szene erweitert, wo Veronika ihm das Schweiß­tuch reicht.

Genau in der Mitte des Bildes, durch einen kleinen Hügel getrennt, befindet sich auch Maria mit Johannes und vier weiteren klagenden Frauen.

Wenn die Tiefenwirkung des Raumes in der New Yorker Version auch etwas reduziert sein mag, so kommt die kompositorische Verbindung zwischen der Stadt Jerusalem und Golgatha hier stärker zum Tragen als in der Budapester Kreuztragung. Der Rhythmus der im Kreis angeordneten Figuren auf Golgatha, korreliert mit dem kreisrunden Tempel, der an babylonische Bauten erinnert, und verbindet somit den Anfang und das Ende des Kreuzweges miteinander.

*„Die ausführliche Vermittlung zwischen den deutlich parallelisierten symbolischen Stätten des Judentums und des Christentums besorgt Christi Leben und Leiden. Christus ist der Weg.“<sup>16</sup>*

Um den Wert der Eyckschen Erfindung noch hervorzuheben möchte ich ein Gegenbeispiel anführen. Hierbei handelt es sich um die Kreuztragung von Biagiod'Antonio von 1494 aus dem Louvre in Paris (**Abb.4**)<sup>17</sup>. Auch hier sehen wir in die Tiefe der Landschaft. Hinter den Hügeln schlängelt sich ein Weg Richtung Golgatha, der nur durch einige Personen, die hinter den Hügeln hervorschauen, angedeutet wird. Jerusalem ist nicht dargestellt. Bei genauem Hinsehen kann man eine Turmspitze am oberen rechten Bildrand erkennen, die jedoch kaum genügt, um die eventuell vorhandene Stadt als Jerusalem zu deklarieren.

Das Zentrum wird auch hier durch die Begegnung zwischen Jesus und Veronika bestimmt. Veronika präsentiert uns das Abbild Christi auf dem Schweiß­tuch. Die Personen im Vordergrund ziehen parallel zum Bild an uns

---

<sup>16</sup> Kemp 1996, S. 163.

<sup>17</sup> Biagio d'Antonio, Kreuztragung, um 1500.

vorüber. Es wird jedoch nichts von der Dynamik des Zuges spürbar, wie wir sie von der Budapester Kreuztragung her kennen. Die Begleitpersonen werden hier an der rechten Seite zu einer Gruppe zusammengefasst, um eine Inszenierung des Mitleidens herzustellen.

In der Budapester Kreuztragung wird der Blick des Betrachters nicht in diesem Ausmaß auf eine zentrale Szene hin gelenkt, sondern er wird auf Grund der Überblickslandschaft und des Kompositionsschemas angehalten, den Zug in seiner Gesamtheit zu erfassen. An der Kehre des Weges wo Christus uns zentral präsentiert wird, dynamisiert der Maler, in der Budapester Kreuztragung, die Szene noch zusätzlich, indem er die beiden Männer am Wegesrand entlang laufen lässt. Dadurch verhindert er, dass der Zug ins Stocken gerät.

Auch in der Darstellung der Landschaft wird besonders deutlich, welch ein Novum diese Kreuztragung gewesen sein muss. Während Biagio d'Antonio hier die Landschaft als bloße Staffage verwendet, wird sie in der Eyckschen Erfindung zu einem historisierten Ort der Handlung.

## 2.2 Der Übergang ins 16. Jahrhundert

Nimmt man die Eycksche Erfindung als Ausgangspunkt für eine Erklärung der Kreuztragung des 16. Jahrhunderts, so würde man zu kurz greifen. Leider sind nur noch Kopien der Eyckschen Kreuztragung vorhanden, die uns nur einen ungefähren Eindruck verschaffen können, wie das Original ausgesehen haben mag. Eine ebenso interessante Frage, die in der Literatur bisher wenig Aufmerksamkeit erfahren hat, ist jene nach der Zeitspanne von etwa 100 Jahren, die zwischen der Erfindung aus dem Eyck-Kreis und der ersten Kreuztragungsdarstellung des 16. Jahrhunderts, die als selbständiges Tafelbild fungiert, liegt. Die erste dieser Art ist wahrscheinlich jene Jan van Amstels, aus dem Louvre (**Abb.5**)<sup>18</sup>, die um 1530 zu datieren ist.

Bisher hatte man sich stärker mit den Auswirkungen der Eyckschen Komposition auf Deutschland und Italien beschäftigt. Hier fiel der Schwerpunkt der Betrachtung vor allem auf Martin Schongauers Stich einer Kreuztragung von 1480 (**Abb.6**)<sup>19</sup> und Lo Spasimo von Raphael (**Abb. 7**)<sup>20</sup>. In meiner Arbeit geht es mir nicht so sehr darum, die niederländischen Einflüsse für die Kreuztragungsdarstellungen in Deutschland oder Italien aufzuzeigen, vielmehr möchte ich mich mit jenen Werken auseinandersetzen, die bisher von der Forschung nicht herangezogen wurden.

Zur Schließung dieser Lücke begnügte sich die Forschung bisher mit Verweisen auf Hieronymus Bosch, der eine sehr subjektive Version der Kreuztragung entworfen hatte. Bei ihm fand sich das ein oder andere Motiv wieder, welches die Künstler im 16. Jahrhundert wieder entdeckten und für ihre Kreuztragungsdarstellungen verwendeten. Ungeachtet der Wirkung Hieronymus Boschs für das 16. Jahrhundert möchte ich zeigen, dass es noch andere Kreuztragungsdarstellungen gibt, deren Relevanz bisher nicht thematisiert wurde.

---

<sup>18</sup> Jan van Amstel, Kreuztragung, Öl auf Holz, 70 x 84 cm, Louvre, Paris.

<sup>19</sup> Martin Schongauer, Kreuztragung, Radierung, 28,6 x 43 cm, um 1480, Kupferstichkabinett Berlin.

<sup>20</sup> Raffaello Santi, Der Kalvarienberg, Öl auf Leinwand, 318 x 229 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

So finden wir zum Beispiel Kreuztragungsdarstellungen, die der Eyckschen Komposition sehr nahe kommen, jedoch keine Tafelbilder sind. Die Rede ist von Miniaturen der Buchmalerei. Ihnen wird im Aufsatz von Robert Genaille<sup>21</sup> keinerlei Bedeutung beigemessen, obwohl sie, wie sich zeigen wird, eine wichtige Rolle in der Tradition der Kreuztragungsdarstellung einnehmen.

### 2.2.1 Buchmalerei

Der früheste Reflex zu der Eyckschen Kreuztragung stellt meines Erachtens eine Miniatur aus dem Stundenbuch des Etienne Chevalier dar. Es handelt sich dabei um eine Kreuztragung von Jean Fouquet (**Abb.8**)<sup>22</sup> Claude Schaefer nimmt an, dass das Stundenbuch nach der Rückkehr 1448 begonnen wurde und sich die Ausführung über mehrere Jahre hin zog. Als Terminus ante nimmt er das Jahr 1457 an, da Fouquet ab diesem Zeitpunkt andere bedeutende Aufträge auszuführen hatte<sup>23</sup>. Ich werde hier nicht genauer auf die Datierung eingehen, da es in erster Linie genügt, dass diese Miniatur ungefähr 30 Jahre nach der Eyckschen Kreuztragung entstanden ist und sich somit die Lücke bereits zu schließen beginnt.

Die Darstellung Fouquets ist besonders interessant. Auch er spannt hier einen Bogen zwischen Jerusalem und Golgatha. Nun muss man aber anmerken, dass Jerusalem anachronistisch dargestellt ist und Golgatha nur erahnbar ist. Die Kreuztragung wird hier an das rechte Seineufer verlegt, sieht man doch auf der Insel der Cité die Sainte – Chapelle.<sup>24</sup>

*„Die Wahl des Ortes begründet sich dadurch, dass das Schweiß Tuch der Veronika, eine Kreuzreliquie, das Eisen von der Lanze des Longinus, der*

---

<sup>21</sup> Genaille 1979.

<sup>22</sup> Jean Fouquet, Kreuztragung, Stundenbuch des Etienne Chevalier, Musée Condé, Chantilly.

<sup>23</sup> Vgl. Schaefer 1994, S. 307.

<sup>24</sup> Vgl. Schaefer 1994, S. 64.

*Essigschwamm, einer der drei Kreuznägel und die Dornenkrone dort aufbewahrt wurden.*<sup>25</sup>

Es zeigt sich also, dass bereits Fouquet die Kreuztragung in seine Zeit transportierte. Die zentrale Stelle nimmt auch hier der kreuztragende Christus ein. Vor ihm werden die beiden Schächer, im weißen Gewand, ebenfalls von Soldaten zur Hinrichtungsstätte gebracht. Hinter Christus sieht man, wie Simon von Cyrene, unter Androhung von Schlägen, gezwungen wird, Jesus zu helfen, das Kreuz zu tragen. In der Gruppe hinter Christus sieht man Maria betend gefolgt von Johannes und weiteren Soldaten. Bei Fouquet ist Christus auf Veronika konzentriert, die ihm das Schweißstuch entgegenhält. Veronika ist nochmals im Initialfeld zu sehen, wie sie dem Betrachter das Schweißstuch mit dem Abbild Christi frontal präsentiert.

Überaus interessant erscheint die Bereicherung der Kreuztragung durch zwei weitere Szenen. Im Hintergrund sieht man Judas, der sich erhängt hat.

*„Seine Hose liegt am Boden und Blut rinnt heraus während seine Seele, in Form eines kleinen schwarzen Teufels, seinen Körper verlässt.“*<sup>26</sup>

Anlass für jene Szene mögen folgende Stellen der Bibel gewesen sein. So heißt es zum einen, dass er den Verrat an Jesus bereut und sich erhängt habe<sup>27</sup>, und an anderer Stelle ist die Rede davon, dass Judas zu Boden fiel und sein Leib dabei auseinander barst und alle Eingeweide heraus fielen.<sup>28</sup> Fouquet verbindet beide Erzählungen miteinander und schmückt sie sogar noch aus.

Die zweite Szene im Vordergrund zeigt Hédroit, die Frau eines Schmiedes, wie sie den dritten Kreuznagel schmiedet, während ein Soldat die bereits fertigen Nägel begutachtet.<sup>29</sup> Bereits in dieser Miniatur, um die Mitte des 15.

---

<sup>25</sup> Schaefer 1994 S. 64.

<sup>26</sup> Schaefer 1994, S. 64.

<sup>27</sup> Vgl. Mt 27,3 ff..

<sup>28</sup> Vgl. Apg 1,18.

<sup>29</sup> Schaefer 1994, S. 64.

Jahrhunderts, wird die Kreuztragung durch kleine Nebenhandlungen erweitert. Mit großer Wahrscheinlichkeit wurde dies vom Auftraggeber so verlangt. Es ist sehr ungewöhnlich diese Szene darzustellen, da man in der Kunstgeschichte kaum Beispiele dafür findet. Woher kommt nun diese Idee für jene Szene?

In der Zeit als diese Kreuztragung entstand, waren Passionsspiele sehr beliebt. Zu den häufig aufgeführten Stücken zählte unter anderem die „Mystères de la Passion“ in den Versionen des Arnoul Gréban beziehungsweise des Jean Michel<sup>30</sup>. Bei Gréban zeigt Hédroit die Nägel dem Soldaten, namens Broyefort, und sagt:

*„Voici cloux a bonne pointure“, aber Broyefort ist nicht zufrieden und sagt: Zu spitz ist die Nagelspitze, mach sie nur ein wenig stumpfer, auf daß der böse Jesus mehr Leid und Qualen erdulde, wenn man ihn Glied nach Glied durchbohren wird.“<sup>31</sup>*

Hier zeigt sich, dass die damaligen Passionsschauspiele durchaus als Vorlage für Miniaturen fungieren konnten. Neben der Tatsache, dass sich viele Reliquien der Passion Christi in der Sainte Chapelle befunden haben, könnte es sein, dass die Cité aus dem Grund abgebildet ist, weil Jean Fouquet hier genau eines dieser Passionsschauspiele abbildet, wie es sich damals zugetragen haben könnte. Jean Fouquets Miniatur war jedoch kein Einzelfall.

Es finden sich noch weitere Miniaturen, etwa eine Miniatur des Lieven van Lathem<sup>32</sup> aus dem Gebetbuch Karl des Kühnen<sup>33</sup> (**Abb.9**)<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> Gréban und Michel in den Ausgaben von Omar Jodogne, 1959 bzw. 1965.

<sup>31</sup> Gréban, Vers 23791.

<sup>32</sup> Lieven van Lathem (\* ca. 1454 ; † vor 1493 in Antwerpen) flämischer Miniaturist. Vgl. <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=929> Für weitere Angaben zu seinem Leben siehe ebenda.

<sup>33</sup> Karl der Kühne, 10.11.1433 Dijon – 5.1.1477 (gefallen) bei Nancy.

<sup>34</sup> Lieven van Lathem, Gebetbuch Karl des Kühnen, Kreuztragung, 1471, Tempera, Blattgold, Gold- und Silberfarbe und Tinte auf Pergament, 6,35 cm x 4,6 cm, MS. 37, fol. 95v, Paul Getty Museum, Los Angeles.

Betrachtet man nun diese Miniatur, so steht auch hier die Szene mit Veronika im Mittelpunkt des Geschehens. Christus, dominiert das Bild, während Jerusalem und Golgatha weit in den Hintergrund gedrängt sind. Lieven van Lathem war es anscheinend ein Anliegen den Weg von Jerusalem nach Golgatha zu zeigen, doch auf Grund des Formats kam es wohl zu dieser Lösung. Jerusalem entspricht auch hier einer Stadt der damaligen Zeit.

Bei dieser Kreuztragung befinden sich auch Maria und Johannes in dem Menschenzug, der Jesus nachfolgt. Hinter ihnen sammelt sich eine Gruppe von Soldaten. Von Simon von Cyrene, der hinter Christus positioniert ist, ist lediglich der Kopf zu sehen. Vor Christus schlängelt sich die Gruppe mit den beiden Schächern an einer Felswand vorbei, wie man es von der Budapester Kreuztragung her kennt.

Diese Kreuztragung zeigt uns zwar keine neuen Details, jedoch zeigt sie, dass es sich bei Fouquets Kreuztragung um kein singuläres Ereignis handelte und die Eycksche Kreuztragung durchaus weite Verbreitung fand. Wenn man diese Miniaturen betrachtet, so scheint es mir durchaus möglich, dass hier die Wurzeln für die Profanierung dieses biblischen Themas liegen. Der Grund dafür mag die private Andacht sein.

### 2.2.2 Die Nachfolge der Eyckschen Kreuztragung in den Niederlanden des 16. Jahrhunderts

Wie man gesehen hat, spielt die Buchmalerei durchaus eine Rolle in der Geschichte der Kreuztragungsdarstellungen. Jedoch finden sich auch Beispiele in der Tafelmalerei des ausgehenden 15. Jahrhunderts, die, wie ich behaupten möchte, keinen geringeren Einfluss auf die Darstellung der Kreuztragung genommen haben.

Neben der Erfindung aus dem Eyck-Kreis, die, wie wir bereits erfahren haben, den Grundstein für die Entwicklung der Kreuztragung des 16. Jahrhunderts legt, gibt es noch andere Künstler, die, wie sich zeigen wird, mitunter auch maßgeblich für die Kreuztragungsdarstellungen des 16. Jahrhunderts waren. Ein Name, der immer wieder in der Literatur angeführt wird, ist Hieronymus Bosch<sup>35</sup>.

Bosch malt Kreuztragungsszenen, die der Eyckschen Erfindung diametral gegenüberstehen. Hier finden wir keine Vereinheitlichung des Raumes, kein Mehr an Erzählung. Seine Kreuztragungen zeigen meist nur einen gewissen Ausschnitt der Kreuztragung. Obwohl Boschs Kreuztragungen, was die Struktur betrifft, anscheinend kaum etwas mit der Eyckschen Kreuztragung und den noch folgenden Darstellungen zu tun haben, so soll doch gezeigt werden, dass die Kreuztragungsdarstellungen des Hieronymus Bosch keineswegs unwichtig sind. Wie sich zeigen wird, sind es zum einen kleine Details, die sich im 16. Jahrhundert immer wieder finden lassen, und zum anderen sind es die Menschen, die sich plötzlich aus ihrer Rolle als Komparsen emanzipieren und mehr an Bedeutung gewinnen.

In der Kreuztragung aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien um 1480/90 (**Abb.10**)<sup>36</sup> kann man bereits sehen, wovon die Rede ist. Im oberen Teil des Bildes sehen wir Christus, der das Kreuz trägt, und die aufgebrachte Masse, die ihn vorantreibt, während der untere Teil durch den Guten und den Bösen

---

<sup>35</sup> Bosch (van Aken), Hieronymus (Jheronimus), holl. Maler und Zeichner, \*um 1450 's-Hertogenbosch, †vor 9.8.1516.

<sup>36</sup> Hieronymus Bosch, Kreuztragung, Öl auf Holz, 57,2 x 32 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.

Schächer dominiert wird. Links sieht man den bösen Schächer und rechts den Guten, der gerade beichtet.<sup>37</sup>

Interessant ist, dass Christus, hier umgeben von verschiedensten Menschen, sehr alleingelassen wirkt. Christus zeigt keine Regung der Gesichtszüge und hebt sich lediglich durch das große Kreuz vom Rest der Menschen ab.<sup>38</sup> Wir sehen weder Maria mit Johannes, noch Veronika mit dem Schweiß Tuch.

Bosch zeigt jedoch jene beiden Schächer, die mit Christus hingerichtet werden sollen. Neu ist hier, dass einer der beiden Schächer ein Geistlicher zur Seite gestellt wird. Somit hat Hieronymus Bosch nicht nur seine Kreuztragung in die Gegenwart versetzt, sondern führt auch ein neues Element in die Kreuztragungsdarstellung ein. Der Geistliche der dem Schächern zur Seite steht, wird man in den Kreuztragungsdarstellungen des 16. Jahrhunderts immer wieder entdecken können. Hammer-Tugendhat hat darauf hingewiesen, dass Bosch hier etwas ganz Neues einführt, und zwar die Todesangst der beiden Schächer.<sup>39</sup> Sah man bisher die beiden Schächer etwa auch schon in der Budapester Kreuztragung, so jedoch meist nur in Rückenansicht und ohne besondere Regung.

Auch auf den Außenflügeln des Antoniusaltars, der sich im Museo Nacional de Arte Antiga, in Lissabon befindet (**Abb.11**)<sup>40</sup> (1505/06), finden wir auf der rechten Tafel eine Kreuztragung. Hier haben wir bereits zwei Geistliche, die den Schächern gut zureden. Bosch unterscheidet hier zwischen dem guten und dem bösen Schächer. Während jener im Vordergrund den Worten des Geistlichen interessiert zuhört, ist der andere unempfänglich für dessen Worte. Er bleibt blind für die Wahrheit. Dies wird durch die Augenbinde die er umgebunden bekommt, noch verdeutlicht. Hier scheint die Kreuztragung schon mehr in den Hintergrund gedrängt als noch in der Wiener Kreuztragung.

---

<sup>37</sup> Vgl. Marijnissen 2004, S. 272.

<sup>38</sup> Vgl. Hammer-Tugendhat 1981, S. 44.

<sup>39</sup> Vgl. Hammer-Tugendhat 1981, S. 44.

<sup>40</sup> Hieronymus Bosch, Antoniusaltar (rechter Außenflügel), Öl auf Holz, 131,5 x 59 cm, Museo Nacional de Arte Antiga, Lissabon.

### 2.2.2.1 Joachim Patinir

Ein anderer Künstler des frühen 16. Jahrhunderts, der auf andere Art und Weise wahrscheinlich eine weitaus bedeutendere Rolle in der Entwicklung der Kreuztragungsdarstellungen einnimmt, ist Joachim Patinir. Der Bildtypus, den man „Weltlandschaft“<sup>41</sup>, oder auch manchmal „Überblickslandschaft“ genannt hat, wurde maßgeblich von ihm zu Beginn des 16. Jahrhunderts geprägt. Bei Patinirs Bildern gewinnt die Landschaft an Bedeutung und die religiösen Szenen werden meist nur sehr klein wiedergegeben und oftmals auch in den Hintergrund gedrängt. Auch wenn Patinir keinerlei Kreuztragungsdarstellungen malte, so stellte er doch sehr wohl biblische Szenen in seinen Landschaften dar. Im Frühwerk Patinirs, vor 1515, findet man „Die Marter der Heiligen Katharina“, die sich im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet. **(Abb.12)**<sup>42</sup> Diese Darstellung lässt uns wieder an die Darstellung der Budapester Kreuztragung denken. Hier finden wir jenes raffinierte Kompositionsschema in einer abgeänderten Form wieder.

Wir blicken also in diese weite Weltlandschaft und bekommen keinen Menschenzug zu sehen, der uns durch das Bild führt, und doch gelingt es Patinir hier zu einer Einheit zu gelangen. Diese Einheit erreicht er, indem er drei kreisrunde flache „Bühnen“ schafft, die sich aufeinander beziehen. Katharina hätte der Legende nach eigentlich gerädert und gevierteilt werden sollen, doch das Rad wurde zerstört. Die Teile des zerstörten Rades werden die Folterknechte töten und die Hl. Katharina wird daraufhin enthauptet werden. Wir sehen, wie die Soldaten die Flucht ergreifen und hinter den Felsen fliehen. Auf dem zweiten Plateau in der Mitte des Bildes sehen wir auch noch Soldaten auf der Flucht, dadurch gewinnt der Zug der Flüchtenden an Dynamik und der Blick wird auf das dritte Plateau, das sich am Ufer des Sees befindet, gerichtet. Der Legende nach bekehrte die Heilige die Philosophen und gelehrten Berater des heidnischen Kaisers Maxentius zum Christentum. Dessen Reaktion, die Bestrafung der Abtrünnigen durch den Tod auf dem Scheiterhaufen, setzt

---

<sup>41</sup> Zur Geschichte und Bedeutung des Terminus Weltlandschaft siehe: Zinke 1977, S. 22 – 29.

<sup>42</sup> „Die Marter der heiligen Katharina“, Kunsthistorisches Museum Wien, Holz, 27x44 cm, vor 1515.

Patinir eindrucksvoll ins Bild. Zwar nimmt diese Figurenszene nur wenig Raum ein und ist verhältnismäßig klein in dem sie umfangenden Landschaftsraum platziert, doch bildet sie unverkennbar ein wichtiges Element der Komposition und dient zur Erzeugung einer tiefenräumlichen Bildwirkung. Die Idee, den Blick des Betrachters durch kreisrunde „Bühnen“ auf die zentralen Szenen der Erzählung zu lenken und sie dadurch zu verbinden, werden die Maler im 16. Jahrhundert wieder aufgreifen.

## 2.3 Kreuztragungsdarstellungen des 16.Jahrhunderts

### 2.3.1 Einleitung

Im Folgenden widmet sich meine Arbeit nun den Kreuztragungsdarstellungen des 16.Jahrhunderts, mit all ihren Eigenheiten. Die Künstler, von denen die Rede sein wird, sind Jan van Amstel<sup>43</sup>, Cornelis Massys<sup>44</sup>, Herri met de Bles<sup>45</sup>, Pieter Aertsen<sup>46</sup> und Joachim Beukelaer<sup>47</sup>.

Für die Auswahl jener Künstler war die zeitliche Begrenzung „vor Bruegel“ ausschlaggebend. Die im Folgenden behandelten Darstellungen repräsentieren alle mir bekannten Kreuztragungen dieses Zeitraums. Sollten noch Darstellungen existieren, die hier nicht angeführt werden, so entschuldige ich mich im Voraus.

Der Umstand, dass jene zuvor genannten Künstler in der Lukasgilde in Antwerpen, zumindest eine gewisse Zeit ihres Schaffens, Mitglieder waren, ist ein Umstand, der sich erst im Rahmen der Recherchen herausgestellt hat. Somit könnte man unter Umständen von einem „Werkstatt-Phänomen“ sprechen, denn sogar Pieter Bruegel, der hier nicht im Detail behandelt wird, war ebenfalls in der Lukasgilde tätig. Man kann sagen, dass alle Künstler von Rang und Namen in Antwerpen in der Lukasgilde vereint waren, jedoch

---

<sup>43</sup> Zur Thematik der Identifizierung des Braunschweiger Monogrammistens mit Jan van Amstel und dessen Leben siehe: Schubert 1970, Kapitel II: Der Braunschweiger Monogrammist in der bisherigen Forschung, S. 44 – 60.

<sup>44</sup> Mit dem Leben und Werk von Cornelis Massys hat sich Burton L. Dunbar in seiner Dissertation sehr intensiv beschäftigt. Siehe Dunbar 1972.

<sup>45</sup> Bles, Herri met de (auch de Bles, Blesius, Blesio, Civetta, Henrico da Dinant [Guicciardini] genannt), altniederländischer Maler, geb. zu Bouvignes oder Dinant, tätig im 2.Drittel des 16. Jahrh. In: Thieme-Becker (Hrsg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd.4, S. 113.

<sup>46</sup> Aertsen, Pieter, wegen seiner Körpergröße oft der „Lange Pier“ gen., holländ. Stilleben- und Figurenmaler. Geb.1508, wahrscheinlich in Amsterdam, gest. ebendort und in der Oude-Kerk 3. 6. 1575 bestattet. in: Thieme-Becker (Hrsg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd.1, S. 103f..

<sup>47</sup> Beukelaer, Joachim (Bueckelaer), geb. zu Antwerpen um 1533 und einer der vorzüglichsten Maler von Stilleben, Kücheninterieurs und sittenbildlichen Schilderungen.in: Thieme-Becker (Hrsg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd.3, S. 550.

erscheint es mir doch sehr auffällig, dass dieses Phänomen genau durch jene Gruppe von Malern repräsentiert wird.

Joachim Patinir trat in etwa um 1515 in die Lukasgilde von Antwerpen ein und wir wissen, dass er 1524 starb. Die beiden Künstler, von denen nun die Rede sein wird, treten erst nach dem Tod Patinirs in die Lukasgilde ein. Jan van Amstel tritt 1528 und Cornelis Massys kurz darauf 1531 bei. Auch wenn die beiden nicht mehr direkt mit Patinir zusammen in der Lukasgilde eingetragen waren, so sind sie doch stark von ihm geprägt.

### 2.3.2 *Jan van Amstel*

Beginnen möchte ich mit der Kreuztragung Jan van Amstels, die um 1530 entstanden ist und sich heute im Louvre, in Paris, befindet (**Abb.5**). Hierbei handelt es sich um eine der ersten in einer Reihe von Kreuztragungsdarstellungen des 16. Jahrhunderts, die allesamt einen ähnlichen Aufbau aufweisen. Man blickt in eine weite Überblickslandschaft und bemerkt, dass Jan van Amstel zwar durch Patinir inspiriert ist, was die Staffelung der Landschaft in den Farben Braun, Grün und Blau verrät<sup>48</sup>, jedoch eine ganz andere Qualität der Landschaftsdarstellung aufweist. Die Tiefenwirkung der Landschaft wird hier nicht nur durch eine unterschiedliche Farbgebung der verschiedenen Raumschichten erzeugt, sondern auch durch atmosphärische Werte. Im Vordergrund kann man eine Hügelformation erkennen, die von einigen Menschen bevölkert wird. Sie verstärkt die Tiefenwirkung und trägt obendrein dazu bei, dass der Menschenzug weiter in den Hintergrund gerückt wird.

Das Zurückdrängen des religiösen Sujets ist ein wesentliches Merkmal von Kreuztragungsdarstellungen des 16. Jahrhunderts. Ein anderes ist die enorme Anzahl der Personen, die der Kreuztragung beiwohnen. Hier wird eine Kreuztragungslandschaft verwendet, die an folgende Stelle bei Lukas erinnert:

---

<sup>48</sup> Vgl. Genaille 1979, S. 158.

*„Es folgte eine große Menschenmenge, darunter auch Frauen, die um ihn klagten.“<sup>49</sup>*

Auf Golgatha hat sich schon eine große Schar von Menschen eingefunden, die sich in Form eines Kreises rund um den Ort der Hinrichtung platziert haben, um dem „Spektakel“ beizuwohnen. Die Anordnung der Menschen auf Golgatha, in Form eines Kreises, scheint von Patinir her zu rühren, der die Verbrennung der Philosophen bei seinem Bild der Marter der Heiligen Katharina ebenso arrangiert. Diese Methode, einen Kreis von Menschen um einen wichtigen Ort in der Landschaft zu legen, wird in den Niederlanden großen Anklang finden, besonders in den Kreuztragungsdarstellungen.

Anders als bisher erstreckt sich der Zug nun von links nach rechts, wodurch, meines Erachtens, die Lesbarkeit des Bildes an Klarheit gewinnt. Die zeitliche Abfolge des Geschehens folgt nun der gewohnten Leserichtung des Betrachters. Auf den ersten Blick ist einem nicht sofort klar, worum es sich hierbei handelt. Man braucht einige Zeit, bis man in der weiten Landschaft, mit den vielen Menschen, Christus entdeckt, der das Kreuz trägt. Es scheint so, als sei die ganze Stadt auf den Beinen um an der Hinrichtung teilzuhaben. Jedoch gibt es auch Personen wie jene, die man links im Vordergrund sehen kann. Sie sind mehr mit ihren Hunden beschäftigt, als das sie sich für die kommende Hinrichtung interessieren würden. Die meisten wirken einfach teilnahmslos.

Christus ist zwar nur sehr klein im Zentrum des Bildes wiedergegeben, doch bei genauer Betrachtung kann man erkennen, dass er kniend mit dem Kreuz auf seinem Rücken dargestellt ist. Christus hat seinen Oberkörper in Richtung des Betrachters gedreht und die Arme ausgebreitet. Er blickt in unsere Richtung, während er mit dem rechten Arm auf Simon von Cyrene verweist. Hier fühlt man sich an jene Stelle im Neuen Testament erinnert, wo Jesus sagt:

---

<sup>49</sup> Lk 23,27.

*„Wer mein Jünger sein will, der verleugne sich selbst, nehme täglich sein Kreuz auf sich und folge mir nach“<sup>50</sup>*

oder an eine andere Stelle, wo er sagt:“

*„Wer nicht sein Kreuz trägt und mir nachfolgt, der kann nicht mein Jünger sein.“<sup>51</sup>*

Interessant ist die Szene um Simon von Cyrene. Er wendet sich nicht Christus zu, sondern seiner Frau, der er gerade seinen Korb gibt, während er mit der anderen Hand das Kreuz hält. Ein Kind, welches vermutlich sein eigenes ist, zieht an seinem Gewand. Diese Szene ist äußerst merkwürdig, da Jan van Amstel hier ein religiöses Sujet durch eine Genreszene ergänzt.<sup>52</sup> Diese unmittelbare Konfrontation von Genre und Religiösem ist hier zum ersten Mal zu sehen und wird auch noch in den folgenden Kreuztragungen ein Thema sein.

Auf selber Höhe mit Christus befindet sich, am rechten Rand des Weges, eine Gruppe von Frauen. Wahrscheinlich handelt es sich hierbei um die Frauen von Jerusalem, die um ihn weinen. Die Gruppe mit Maria und Johannes findet sich nicht im Bild, oder doch? Sieht man einmal von den Farben der Kleider, der sich am Wegrand befindlichen Frauen ab, so sticht jene Frau hervor, die mit ausgebreiteten Armen zurückfällt. In ihrer Pose lässt sie sich direkt auf Jesus beziehen, der ebenfalls die Arme ausgebreitet hat. Auch wenn Jan van Amstel sich hier nicht der „klassischen Ikonographie“ bedient, muss man trotzdem davon ausgehen, dass hier Maria dargestellt ist. So wäre es möglich, dass es sich bei dieser Frau um Maria handelt.

Vor Jesus werden die beiden Schächer Richtung Golgatha geführt. Hier irritiert zunächst der Umstand, dass beide nackt sind, jedoch viel verblüffender ist die Tatsache, dass sie von Geistlichen begleitet werden. Hierbei handelt es sich um einen Anachronismus, genauso wie bei den beiden Fahnen, die von zwei

---

<sup>50</sup> Lk 9,23.

<sup>51</sup> Lk 14,27.

<sup>52</sup> Vgl. Genaille 1979, S. 159.

Reitern getragen werden. Die Fahnen sind gelb mit dem habsburgisch-kaiserlichen Doppeladler darauf. Hierbei handelt es sich übrigens um die Fahne des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation. Zu dieser Zeit war Karl der V Kaiser.

Auch die vielen Menschen die Richtung Golgatha ziehen, sind zeitgenössisch gekleidet. Jan van Amstel hat somit die Kreuztragung in seine Zeit verlegt.

Die Darstellung der Geistlichen, die bei der Kreuztragung den Schwächern beistehen, zeigt eindeutig die Kenntnis von Boschs Kreuztragung aus dem Kunsthistorischen Museum, wo wir diese Szene zum ersten Mal vorfinden. Interessant ist aber auch der Umstand, dass es sich um zwei Geistliche handelt, die außerdem noch verschiedenen Orden angehören. Der Vordere ist Franziskaner und der hintere Dominikaner. Warum wählt er gerade diese beiden und warum sehen wir überhaupt zwei verschiedene Geistliche? Ein Grund für die Wahl dieser beiden Ordensmänner könnte darin liegen, dass sowohl Dominikaner als auch Franziskaner maßgeblich an der Inquisition in den Niederlanden beteiligt waren. Bedenkt man die kaiserliche Fahne, die vor dem Zug her getragen wird, so ergibt dies durchaus Sinn.

In diesem Anachronismus, der sich auch bei Pieter Bruegel finden lässt, sieht Gotthard Jedlicka, eine Unterscheidung zwischen dem guten und dem bösen Schwächer.<sup>53</sup>

Es ist jedoch gar nicht diese Szene, die Robert Genaille veranlasst, hier einen Hauch von lutheranischem Gedankengut zu vermuten. Für ihn ist es die Einsamkeit, in der Christus dargestellt ist. In ihr sieht er den Grund dafür, dass die Menschen ihren Glauben verlieren.<sup>54</sup>

Ich kann diesen Hauch von Lutheranischen Gedankengut nicht nachvollziehen, da sich meines Erachtens keinerlei Indizien dafür finden lassen. Vielmehr scheint hier eine direkte Anspielung auf die damalige Inquisition vorherrschend.

---

<sup>53</sup> Vgl. Jedlicka 1938, S. 169.

<sup>54</sup> Vgl. Genaille 1979, S. 159.

Die Vermischung von Religiösem und Alltäglichem, durchzieht also das ganze Bild. So verhält es sich auch in der folgenden Kreuztragung des Jan van Amstels, aus der Sammlung de Boer (**Abb.13**)<sup>55</sup>.

Auch hier blickt man wieder in eine weite Landschaft mit vielen Menschen. Die Landschaft ist hier viel dichter mit Menschen übersät, als es in der Version aus dem Louvre, der Fall ist. Die ganze Szenerie ist auch viel lockerer angeordnet. Im Vordergrund sehen wir wieder einige Personen die sich mit ihren Hunden beschäftigen, sie sind auch diesmal durch einen erhöhten Weg von der restlichen Szene getrennt. Auf diesem Weg scheint der Alltag seinen Lauf zu nehmen. So sehen wir neben den Männern mit ihren Hunden Personen, die sich miteinander unterhalten, oder Bauern, die vom Felde kommen. All diese Personen im Vordergrund haben etwas gemeinsam, sie schenken Christus und dem Tumult um die Prozession Richtung Golgatha keinerlei Beachtung. Einige von ihnen gehen sogar in die entgegengesetzte Richtung, bei anderen, wie den Personen mit dem Pferdewagen, sieht es so aus, als wüssten sie gar nicht, was gerade geschieht, oder sie wissen es und halten es nicht für etwas so Besonderes, dem man Aufmerksamkeit zukommen lassen müsste.

Christus, der gerade unter dem Kreuz zusammengebrochen ist, wird kaum Aufmerksamkeit geschenkt. Wüsste man nicht, dass hier Christus dargestellt ist, könnte man glauben, es handle sich um irgendeinen Mann, der hingerichtet werden soll. Außerdem sehen wir weder Maria und Johannes noch kommt es zu einer Begegnung mit Veronika. Einzig Simon von Cyrene hilft ihm, sein Kreuz zu tragen. Simon ist nicht, wie im Bild aus dem Louvre, in eine Genreszene mit Frau und Kind eingebunden, sondern ist genauso allein wie Christus dargestellt. Hier wird die Verbundenheit von Simon und Christus formal hervorgehoben und zeigt sich dem Betrachter in gewohnter Weise. Hinter Christus sehen wir einen Pferdekarren, der die zwei Kreuze für die Schächer transportiert. Diese Kreuztragung ist die erste mir bekannte Kreuztragung, in der dieses Motiv vorkommt. Später werden in diesem Wagen die Schächer zur Hinrichtung geführt.<sup>56</sup> Doch hier sind die Schächer noch zu Fuß unterwegs. Sie gehen jedoch nicht wie gewohnt vor Christus, sondern werden hier in etwa auf

---

<sup>55</sup> Jan van Amstel, Kreuztragung, Sammlung de Boer, Amsterdam.

<sup>56</sup> Hierzu vgl. Pieter Bruegel, Kreuztragung, Öl auf Holz, 170 x 124 cm, 1564, Kunsthistorisches Museum, Wien (Abb.24).

selber Höhe etwas weiter hinten in der Landschaft dargestellt. Auch dieses Mal werden sie von zwei Geistlichen begleitet. Hier lässt sich jedoch nicht zwischen den beiden Geistlichen unterscheiden, da die Schächer und ihre Begleitung weit in den Hintergrund des Bildes gerückt sind.

Blickt man noch etwas tiefer in die Landschaft so sieht man Golgatha, wo die Kreuzigung bereits vollzogen wird. Wieder hat sich eine große Menschenmenge dort versammelt. Hier findet man nun auch Maria mit Johannes vor dem Kreuz stehen, jedoch sind sie nur sehr klein wiedergegeben und wenden dem Betrachter den Rücken zu. Sowohl in der Budapester Kreuztragung, als auch in der Version aus dem Louvre war das bevorstehende nur zu erahnen, hier jedoch vermischen sich die Zeiten und es kommt zu einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen.

Sehr auffällig ins Bild gesetzt ist die Windmühle am oberen rechten Bildrand. Hierbei sei noch einmal daran erinnert, dass bereits in der Budapester Kreuztragung drei nebeneinander stehende Windmühlen im Hintergrund zu sehen waren. Ich habe auf Grund der Platzierung der drei Windmühlen darauf hingewiesen, dass es sich dabei um eine Anspielung auf die drei Kreuze, die bald auf Golgatha aufgerichtet werden, handeln könnte. Doch welche Rolle spielt die Windmühle hier?

Zunächst ist zu sagen, dass es sich um eine Bockwindmühle handelt. Sie ist eine der ältesten Windmühlen und war zunächst im heutigen Nordfrankreich und Belgien bekannt.<sup>57</sup> Es handelt sich für den Maler also um eine gängige Windmühle, die er gekannt haben muss. Betrachtet man nun die Umgebung, so bemerkt man, dass hier nichts mehr an Jerusalem erinnert. Die Stadt zeigt landschaftstypische Behausungen, eine Kirche und eben jene Windmühle. Außerdem sind die Menschen, die diesem Ereignis beiwohnen, alle zeitgenössisch gekleidet, gehen ihrer Arbeit nach und verhalten sich kaum anders als bei jeder anderen Hinrichtung, die sie zur damaligen Zeit zu sehen bekamen. Damals waren Hinrichtungen, aus den verschiedensten Gründen, durchaus üblich. Selbstverständlich ließe sich die Windmühle auch als Symbol für die Eucharistie verstehen<sup>58</sup>, jedoch bin ich der Meinung, dass sie hier mehr

---

<sup>57</sup> siehe Wikipedia vom 14.05.2008, <http://de.wikipedia.org/wiki/Bockwindm%C3%BChle>.

<sup>58</sup> Vgl. Gibson 1977, S. 128.

den Zweck erfüllt, dem Betrachter eine ihm gewohnte Umgebung zu zeigen. Hier wird also direkt auf eine Region verwiesen, in der eine Windmühle, außerhalb der Stadt, als „typisch“ gesehen werden kann.

Jan van Amstel hat das Thema der Kreuztragung erneut vollständig in seine Zeit transferiert. Diese Version aus der Sammlung De Boer wirkt nicht so distanziert wie jene aus dem Louvre, was daran liegen mag, dass die Genrehaftigkeit hier weitaus stärker ausgeprägt ist als noch bei jener Version aus dem Louvre.

Sucht man im Oeuvre des Jan van Amstel weiter, so stößt man unter anderem auf ein Bild mit dem Titel Golgatha, welches sich in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel befindet (**Abb.14**)<sup>59</sup>.

Dieses Bild ist in seiner Komposition einzigartig. Man sieht die drei Kreuze auf Golgatha bereits aufgerichtet und eine große Menschenmenge, die sich rund um die Kreuze positioniert hat. Dahinter blickt man in eine weite Landschaft, wie man sie von den beiden Kreuztragungen her kennt. Auch hier befindet sich die Szene der Kreuzigung im Mittelpunkt. Dem vorgelagert befindet sich ein Felsen, der von einigen Bauern erklommen wird, um einen Blick auf die drei Hingerichteten zu erhaschen. Wiederum davor verläuft ein Weg in Richtung Stadt. Auf diesem kann man einige Bauern sehen, die gerade vom Feld kommen. Zwei Bauern sind sogar kurz stehen geblieben, um den Grund für diesen Menschenauflauf zu erfahren.

Diese Kreuzigung ist in zweierlei Hinsicht bemerkenswert. Es handelt sich hierbei nicht nur um eine äußerst unorthodoxe Darstellung der Kreuzigung, nein, vielmehr weckt die Kreuztragung, die im linken Bildhintergrund winzig dargestellt ist, unsere Aufmerksamkeit. Nach der Betrachtung der beiden vorherigen Kreuztragungsdarstellungen wird hier der Eindruck erweckt, als hätte Jan van Amstel hier bloß den Standpunkt der Betrachtung geändert. Der Betrachter hat nun die Position auf Golgatha eingenommen und blickt anstatt auf das Bevorstehende oder gar das bereits Vollzogene zurück in die Vergangenheit.

---

<sup>59</sup> Jan van Amstel, Golgatha, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, Basel.

Allgemein lässt sich also feststellen, dass in keiner der Kreuztragungen Jan van Amstels eine Referenz auf die der Stadt Jerusalem bemerkbar wäre. Wir sehen keine Bauten, die eine Reverenz zu Jerusalem zulassen würden. Vielmehr scheint es Jan van Amstel wichtig zu sein, dass der Betrachter den Eindruck der Unmittelbarkeit erfährt. Dies gelingt ihm durch die genrehaften Szenen im Vordergrund sowie durch die wohl vertraute Landschaft.

### 2.3.3 *Cornelis Massys*

Die Kreuztragungen des Cornelis Massys ähneln stark jenen Jan van Amstels, jedoch finden sich einige Eigenheiten in seinen Darstellungen, die durchaus neu sind.

Bei der Kreuztragung aus der Prager Nationalgalerie (**Abb. 15**)<sup>60</sup> erkennt man sogleich einen großen Unterschied zwischen den beiden Künstlern. Während Jan van Amstel den Betrachter aus größerer Distanz von oben auf die Szene herabblicken lässt, stellt Cornelis Massys den Betrachter näher an das Geschehen und erweckt somit den Eindruck, als stehe er selbst am Rande des Weges.

Der Betrachter steht quasi am Wegesrand und blickt auf einen langen Menschengzug der sich in Richtung Golgatha bewegt. Christus der soeben unter dem Kreuz zusammengebrochen ist, geht beinahe in der Menschenmenge unter und ist auch nicht auf den ersten Blick zu sehen. Obwohl Christus sehr zentral positioniert ist, wird auf den ersten Blick nicht recht klar, worum es sich hierbei handelt. Erst wenn man Christus in der Menge findet, begreift man, dass es sich hierbei um eine Kreuztragungsdarstellung handelt.

Massys bietet dem Betrachter einen weiten Blick in die Landschaft. Rechts blickt man ins Tal, wo sich die Stadt Jerusalem befindet, welche auch hier zeitgemäß aktualisiert wurde, während links in der Ferne der letzte Anstieg auf Golgatha zu sehen ist. In der Mitte des Bildes findet das eigentliche Geschehen statt.

Hier befindet man sich in erhöhter Lage über der Stadt in einem kleinen Dorf. Vereinzelt stehen Bauernhäuser, die das niederländische Landleben widerspiegeln. Man ist natürlich bereits daran gewöhnt, dass die Darstellung der Kreuztragung in die damalige Zeit transferiert wurde, jedoch erscheint es mir durchaus seltsam, dass Cornelis Massys den Kreuztragungszug ausgerechnet durch ein Bauerndorf ziehen lässt. Er nimmt somit ein Bauerndorf als zentralen Ort für die Darstellung seiner Kreuztragung. Angesichts der Aktualisierungen und der Bauern am Wegesrand, wie man sie schon aus

---

<sup>60</sup> Cornelis Massys, Kreuztragung, Öl auf Holz, Nationalgalerie, Prag.

anderen Darstellungen kennt, erscheint dies durchaus nicht so seltsam. Jedoch hatte man bisher in keiner der Kreuztragungsdarstellungen diese Unmittelbarkeit wie bei diesem Bild. Man hat als Betrachter das Gefühl, als stünde man am Rand und wäre ein Teil dieser Geschichte.

So unmittelbar diese Darstellung auch sein mag, sowenig ist sie als Kreuztragung ersichtlich. Ich habe schon darauf hingewiesen, dass Christus nur sehr schwer zu finden ist, was zum einen damit zusammenhängt, dass er in den Zug sehr stark eingebunden ist und zweitens, dass er im Verhältnis sehr klein dargestellt ist. Auch Cornelis Massys verzichtet hier auf eine "Präsentation" des kreuztragenden Christus, was die Unmittelbarkeit erneut steigert.

Die Gruppe mit Maria und Johannes kann leicht übersehen werden, wenn an sie nicht geradezu sucht. Die Gruppe befindet sich zwar nahe dem Zentrum des Bildes, ist jedoch sehr unscheinbar in der Tiefe des Bildes platziert. Genauer gesagt befindet sich die Gruppe in dem kleinen Dorf im Hintergrund, von wo aus sie das Geschehen mitverfolgen.

Betrachtet man nun die Version des Musées Royaux des Beaux – Arts in Brüssel (**Abb.16**)<sup>61</sup>, so fällt einem erneut auf, dass Christus nur sehr klein dargestellt ist und in der Menschenmenge unterzugehen scheint. Die Menschen sind in dieser Version kompakt zu einem Zug zusammengefasst und nicht so locker verstreut wie in der Prager Version. Auch die Unmittelbarkeit ist hier weniger ausgeprägt. So sieht man zum Beispiel die Gruppe mit Maria und Johannes in der rechten unteren Bildecke. Dies ist die erste mir bekannte Kreuztragung, die die Gruppe nicht in die Tiefe der Landschaft platziert, sondern unmittelbar in den Vordergrund. Johannes stützt die soeben zusammengebrochene Maria. Er ist der einzige aus der Gruppe, der zu Christus hinüberblickt.

Wie schon in der vorherigen Kreuztragung ist Golgatha auch hier nur zu erahnen. Allgemein lässt sich sagen, dass es dem Brüsseler Bild an Dynamik fehlt. Der kompakte Zug, aus dem kaum einzelne Personen herausgestellt werden, und die weite, relativ einheitliche Landschaft lassen das Bild im

---

<sup>61</sup> Cornelis Massys, Kreuztragung, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel.

Vergleich zu den bisherigen und den noch ausstehenden Bildern ziemlich langweilig erscheinen.

Allein die Gruppe mit Maria und Johannes zeigt eine neue Möglichkeit der Gestaltung auf.

### 2.3.4 *Herri met de Bles*

Die Kreuztragungsdarstellungen des Herri met de Bles lassen sich in zwei Gruppen aufteilen. Die erste Gruppe besteht aus der Kreuztragung aus Princeton (**Abb.17**)<sup>62</sup> und jener aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien (**Abb.18**)<sup>63</sup>. Der zweiten Gruppe lassen sich die Kreuztragung aus der Galleria Doria (**Abb.19**)<sup>64</sup> und die Kreuztragung aus der Akademie der bildenden Künste in Wien (**Abb.20**)<sup>65</sup> zuordnen.

Die beiden Werke der ersten Gruppe zeichnen sich durch den gleichen Aufbau aus. So sieht man jeweils einen Zug von Menschen, der sich auf einem schmalen Weg im Vordergrund von Jerusalem nach Golgatha bewegt. Wie schon bei der Budapester Kreuztragung ist Jesus genau an der Kehre des Weges positioniert. Rechts wird der Vordergrund durch einen Felsen mit einem Durchbruch und links durch eine Erhöhung mit einem Baum begrenzt.

Betrachtet man nun die Kreuztragung aus Princeton genauer, so fällt, im Vergleich zu Jan van Amstel, auf, dass Herri met de Bles den Kreuztragungszug, wie auch Cornelis Massys, näher an den Betrachter herangeführt hat. Der Zug erstreckt sich wieder von rechts nach links, wie in der Budapester Kreuztragung.

Jerusalem ist hier näher herangerückt und der Maler bietet uns sogar einen Ausblick in die Stadt hinein. Konnte man bei Jan van Amstel bisher die Stadt nur als Summe von Gebäuden wahrnehmen, wo man zumeist nur die Dächer der Bauwerke zu sehen bekam, so hat Herri met de Bles hier die Stadt näher an den Betrachter herangerückt und die Anordnung der Gebäude gelockert, um eine detailreichere Ansicht der Stadt wiederzugeben. Neben dem babylonischen Tempel, der auf Jerusalem verweist, befindet sich, unter anderem, auch ein mittelalterliches Rathaus.<sup>66</sup> Dieser Punkt ist sehr interessant.

---

<sup>62</sup> Herri met de Bles, Kreuztragung, Öl auf Holz, 82,6 x 114,4 cm, The Art Museum, Princeton University.

<sup>63</sup> Herri met de Bles, Öl auf Holz, 34,5 x 53 cm, Kunsthistorisches Museum Wien.

<sup>64</sup> Herri met de Bles, Öl auf Holz, 32 x 42 cm, Galleria Doria - Pamphili Rom.

<sup>65</sup> Herri met de Bles, Öl auf Holz, 57 x 72 cm, Akademie der bildenden Künste Wien.

<sup>66</sup> Vgl. Koch 1997, S. 14.

Konnten wir bei Jan van Amstel feststellen, dass er Jerusalem völlig in seine Zeit transferiert, so scheint hier eine Mischform vorzuliegen.

Betrachtet man den Zug, so wirkt er hier im Allgemeinen viel geordneter als bei der Darstellung Jan van Amstels und erinnert im Aufbau viel stärker an die Budapester Kreuztragung. Christus ist hier auch viel expliziter dargestellt, als es bei Jan van Amstel der Fall war.<sup>67</sup> Das Kind und der Hund, die beide im Vordergrund vorbeilaufen, sieht Robert A. Koch der Schongauerschen Kreuztragung<sup>68</sup> entlehnt, genauso wie die Positionierung der Gruppe mit Maria und Johannes in den mittleren Hintergrund und jenen Mann mit erhobener Hand, der vor Christus steht, der soeben zusammengefallen ist.<sup>69</sup> Bei genauerer Beobachtung kann ich einen Einfluss der Schongauerschen Kreuztragung (**Abb.6**) nicht nachempfinden. Meines Erachtens ist nicht einmal der Vergleich mit dem Kind und dem Hund haltbar, denn in der Kreuztragung von Herri met de Bles erfüllen die beiden Figuren eine gänzlich andere Funktion. Sie sind eher mit den beiden laufenden Personen in der Budapester Kreuztragung zu vergleichen, da sie zur Dynamisierung des Zuges beitragen.

Interessant, so Koch, sei auch die Darstellung der Passion Christi vom Einzug in Jerusalem bis zur Kreuzigung auf Golgatha. Die Szene des Einzugs in Jerusalem und die weiteren Stationen, die noch dargestellt sind, seien ohne eine Lupe nicht ersichtlich.<sup>70</sup> Auch Reindert Falkenburg hat festgestellt, dass sich in diesem Bild mehrere Szenen der Passion Christi finden lassen. Darunter sollen sich folgende Szenen befinden: Einzug in Jerusalem, Christus vor Pilatus, Ecce Homo, die Geißelung Christi, natürlich die Kreuztragung, jene Gruppe der Maria mit Johannes und schlussendlich die Kreuzigung.<sup>71</sup>

Ich muss gestehen, dass für mich außer der Kreuztragung, Maria und Johannes und der Kreuzigung, keine anderen Szenen erkennbar sind. Trotz gutem Bildmaterial war es mir nicht möglich, diese Szenen auszumachen.

---

<sup>67</sup> Vgl. Genaille 1979, S. 164.

<sup>68</sup> Martin Schongauer, Kreuztragung, Radierung, 28,8 x 43 cm, um 1480, Kupferstichkabinett, Berlin .

<sup>69</sup> Vgl. Müller 1997, S. 14f..

<sup>70</sup> Vgl. Müller 1997, S. 12.

<sup>71</sup> Ebenda, S. 157.

Wahrscheinlich sind jene Teile des Bildes wirklich nur im Original mit Lupe zu sehen. Einige der Szenen, die sich sehr weit im Hintergrund befinden, bleiben sogar selbst Falkenburg verschlossen.

Auch wenn ich diese Szenen aufgrund von Reproduktionen nicht erkennen kann, so glaube ich den beiden Autoren, die sie gesehen haben wollen. Dies tue ich nicht nur wegen der Bestätigung von zwei, von einander unabhängiger, renommierter Kunsthistoriker, sondern weil es mir mehr logisch erscheint.

Ich habe zu Beginn dieses Subkapitels, darauf hingewiesen, dass Herri met de Bles die Stadt viel lockerer und offener wiedergibt als der Braunschweiger Monogammist. Dies hat sicher nicht nur die Funktion dem Betrachter die Gebäude der Stadt näher zu bringen, sondern vielmehr bin ich der Meinung, dass er dadurch den Platz für eben jene kleinen Szenen schafft.

Geht man nun also davon aus, dass diese Szenen vorhanden sind, so stellt Herri met de Bles in seinem Bild nicht nur einen Moment der Kreuztragung dar, sondern mehrere Stationen der Kreuztragung simultan. Eine ähnliche Tendenz zeigte bereits Jan van Amstel, jedoch integriert er nicht diese Fülle an Szenen in sein Bild. Er beschränkt sich lediglich auf die Kreuztragung, die Gruppe mit Maria und Johannes und die Kreuzigung.

Mit großer Sicherheit diente die um 1470 entstandene Turiner Passion (**Abb.21**)<sup>72</sup> von Hans Memling aus der Galleria Sabauda als Vorbild. Hierbei handelt es sich um ein so genanntes „Erzählbild“ oder „Simultanbild“, indem viele kleine Szenen, in diesem Fall der Passion Christi, nebeneinander gezeigt werden.

Bei der Turiner Passion handelt es sich, im Übrigen, um ein Auftragswerk. Die Auftraggeber waren mit Sicherheit die beiden Personen in der linken und rechten unteren Bildecke. Aufgrund von Portraitbildern, die Hans Memling anfertigte, kann man annehmen, dass es sich bei den Auftraggebern um Tommaso Portinari und seine Frau Maria Baoncelli handeln muss.

Die Forschung, sah im Zurücktreten der religiösen Szene in den Hintergrund immer ein Indiz dafür, dass die Maler ausschließlich an der Darstellung der Landschaft interessiert waren und diese religiöse Szene nur zur Legitimation

---

<sup>72</sup> Hans Memling, Szenen der Passion Christi, Galleria Sabauda, Turin.

des Bildes verwendeten, da ein reines Landschaftsbild damals undenkbar gewesen wäre. Diese Thesen haben sich leider zum Teil bis heute gehalten.

Einige Kunsthistoriker wie Reindert Falkenburg, der diesen kleinen, in den Hintergrund gedrängten Szenen mehr Bedeutung zuspricht. Seiner Meinung nach sind jene marginalen Szenen unerlässlich, um das Bild in seiner Gesamtheit zu verstehen.<sup>73</sup> Er versucht zu zeigen, wie der Maler diese kleinen Szenen bewusst ins Bild setzt, um beim Betrachter die Imagination der Passion Christi zu steigern.<sup>74</sup>

Wie dies im Detail aussieht, werde ich an späterer Stelle noch genauer ausführen. Es reicht fürs Erste zu wissen, dass man diesen Szenen auch mehr Relevanz zusprechen kann, als sie als bloße Staffage abzutun. Natürlich bezweifle ich nicht, dass die Landschaft eine große Bedeutung für die Maler hatte, doch lässt es sich meines Erachtens nicht erklären, warum zum Beispiel die Kreuztragungsszenen zunehmend narrativer werden, wenn der Maler die religiösen Szenen doch bloß als Legitimation für seine Landschaftsbilder benutzt.

Selbstverständlich spielt die Landschaft bei Herri met de Bles eine große Rolle, nicht umsonst wird er immer als das Bindeglied zwischen Joachim Patinir und Pieter Bruegel dem Älteren gesehen. Jedoch möchte ich, soweit es möglich ist, der Diskurs zum Thema der frühen Landschaftsmalerei in den Niederlanden ausklammern.

Nach diesem kleinen Ausblick, auf eines jener Probleme, derer ich mich im zweiten Teil meiner Arbeit noch annehmen werde, möchte ich mich nun der Kreuztragung im Kunsthistorischen Museum in Wien widmen.

Stellt man diese der Kreuztragung aus Princeton gegenüber, so lassen sich die Parallelen eindeutig festmachen. So zum Beispiel der Baum auf der Erhöhung in der linken unteren Ecke oder der Felsen mit dem Durchbruch in der rechten unteren Bildecke. Kaum jemand wird bestreiten wollen, dass hier das gleiche Kompositionsschema vorliegt, und doch gibt es gewisse Unterschiede in den beiden Bildern.

---

<sup>73</sup> diese Thematik wird im Forschungsstand genauer behandelt.

<sup>74</sup> Vgl. Falkenburg 1997, S. 158.

Der größte Unterschied der beiden Kreuztragungen liegt zunächst in der Farbigkeit. Während das Wiener Bild sehr stark an Patinir erinnert, mit seinen farbigen Abstufungen vom Vordergrund zum Hintergrund hin, mit Braun, Grün und Blau, so ist jenes Bild aus Princeton in seiner Farbigkeit viel dunkler. Allgemein wirkt die Landschaft der Princeton Kreuztragung viel einheitlicher als jene des Wiener Bildes.

Die farbige Gestaltung der Landschaft und die Tiefengestaltung der Landschaft mittels der von Patinir herkommenden Farbabstufungen, lassen sich als Indiz dafür sehen, dass das Wiener Bild vor jenem aus Princeton entstanden sein muss.

Sehr interessant ist der kleine Hügel, der dem Kreuztragungszug vorgelagert ist. Darauf steht nämlich ein Mann, der ein kleines Kind an der Hand hält. Er kehrt dem Betrachter den Rücken zu und unterhält sich mit einem anderen Mann, der ihm gegenüber steht. Es stellt sich die Frage, wer dieser Mann sein mag. Betrachtet man das Kind an seiner Seite, so sieht man, dass das Kind in Richtung der Richtstätte zeigt. Außerdem blickt Christus das Kind an.

Bei einem Mann mit einem kleinen Kind denkt man als Kunsthistoriker sofort an den Hl. Christophorus<sup>75</sup>, welcher das Christuskind auf seinen Schultern über den Fluss trägt. Doch hier sitzt Christus nicht auf seinen Schultern und Christus bekommt auch keinerlei Aufmerksamkeit geschenkt. Dieses Detail lässt sich bereits beim Antoniusaltar von Hieronymus Bosch feststellen. Dort sieht man einen Mann, der ein Kind auf seinen Schultern trägt. Bei Bosch ist es ebenfalls nicht eindeutig, da der Mann zusätzlich ein Kind an der Hand mit sich führt.

Bei Herri met de Bles scheint es, als wolle das Kind auf das bevorstehende Unheil hinweisen, doch der Mann, nennen wir ihn den Hl. Christophorus, ist abgelenkt und sieht nicht hin. Der Hl. Christopherus erkennt hier nicht seinen König, welchem er immer dienen will, und deshalb wird Christus ans Kreuz genagelt. Hier steht der Hl. Christophorus programmatisch für all die Menschen, die Christus verkennen. Dies ist wahrscheinlich auch der Grund, warum wir den Mann nur von hinten zu sehen bekommen. Er steht quasi anonym für die Menschen, die es zuließen, dass Christus gekreuzigt werde. Irritierend hierbei ist, dass wir vor Christus einen Mann gehen sehen, der ein Kind auf seinen

---

<sup>75</sup> Siehe Voragine 2005, S. 242 – 249.

Schultern trägt. Doch wenn es sich bei diesem Mann um den Hl. Christophorus handelt, wer ist dann der Mann, der uns den Rücken zukehrt?

Wenn wir annehmen, dass das Kind, das neben dem Mann auf dem Hügel steht, nicht Richtung Golgatha zeigt, sondern auf den Hl. Christophorus, was durchaus möglich wäre, so könnte es sein, dass hier der Betrachter vor die Wahl gestellt wird. Entweder er sieht zu, wie Jesus ans Kreuz genagelt wird, oder er geht den Weg mit Christus, auch wenn er beschwerlich ist und erkennt somit den größten König der Welt, Christus.

Besonders irritierend ist der Umstand, dass auf Golgatha keine Kreuze aufgerichtet sind, sondern ein Galgen, an dem vor kurzem jemand erhängt wurde. Dieser Erhängte lässt sofort an Judas denken, doch es wird nicht klar, warum Judas genau dort auf einem Galgen hängt, wo später Christus gekreuzigt wird. Bei Jean Fouquets Kreuztragung (**Abb.8**) war Judas eindeutig erkennbar dargestellt, jedoch hier bringt es schon einige Mühe mit sich, den Galgen auf Golgatha überhaupt zu sehen. Daher kann es hier nur der Spekulation überlassen werden, ob hier Judas gemeint sein soll.

Wenden wir uns nun aber der zweiten Gruppe von Kreuztragungen dieses Künstlers zu. Die Kreuztragung aus Princeton gehört zu der ersten Gruppe, den frühen Kreuztragungen, bei denen Christus noch sehr deutlich erkennbar ist. In den späteren Kreuztragungen wird die Landschaft noch dominanter und die Kreuztragungsszene wird beinahe unkenntlich.

Zu dieser zweiten Gruppe lassen sich die Kreuztragung der Galleria Doria (**Abb.19**) in Rom und jene der Akademie der Bildenden Künste in Wien (**Abb.20**) zählen. Die beiden Kreuztragungen unterscheiden sich kaum von einander. Lediglich die Hintergrundlandschaft zeigt Unterschiede zwischen den beiden Bildern auf. Die Kreuztragungsszene und die umstehenden Personen sind jedoch in beiden Bildern identisch. Außerdem gibt es noch eine weitere Version, die bis auf den Hintergrund identisch mit den beiden vorigen ist, deren Aufenthaltsort jedoch heute unbekannt ist (**Abb.22**)<sup>76.77</sup> Gewiss ist nur, dass sie

---

<sup>76</sup> Herri met de Bles, Kreuztragung, Öl auf Holz, 45 x 82 cm, Aufenthaltsort unbekannt.

<sup>77</sup> Beeindruckend ist auch jene Information zur Produktionsweise der Bilder Herri met de Bles die man hier bekommt. Im Fall der zweiten Gruppe zeigt sich, dass eine Komposition auch mehrmals gemalt wurde und lediglich der Hintergrund ausgetauscht wurde.

an einem Freitag den 1.Juni 1990 bei Sotheby's in New York versteigert wurde.<sup>78</sup>

Daher habe ich mich entschlossen, nur eine der beiden zu besprechen, und zwar für die Kreuztragung aus der Akademie der Bildenden Künste. Das Bild ist, mit seinen Maßen von 57x72 cm, wie die meisten Kreuztragungsdarstellungen des 16.Jahrhunderts nicht sehr groß. Markant an dieser Komposition ist die ins Gigantische gesteigerte, durchbrochene Felsenformation, die mit Bäumen und Pflanzen bewachsen ist. Dieses phantastische Gebilde markiert den Mittelpunkt der Komposition, um den sich das Geschehen anordnet. Links im Hintergrund sieht man Jerusalem. Wenn man genau hinsieht, so kann man auch hier eine Kirche erkennen.

Betrachtet man den Aufbau des Bildes, fühlt man sich wieder an das Kompositionsprinzip Joachim Patinirs erinnert, dessen Einfluss auf Herri met de Bles außer Frage steht. Dabei spiele ich gar nicht so sehr auf den Stellenwert der Landschaftsgestaltung an, sondern denke vielmehr an die Struktur. Wir finden hier genauso drei verschiedene Plateaus, die den Handlungsverlauf Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft simultan darstellen und miteinander verbinden.<sup>79</sup>

Der Blick auf Golgatha ist hier viel deutlicher als in der Princetoner Kreuztragung, auch hier sieht man die bereits vollzogene Kreuzigung. Auf dem Plateau in der Mitte bemerken wir, dass sich hier schon mehr Personen am Rand des Weges platziert haben um einen Blick auf das Geschehen zu werfen. Großteils handelt es sich hierbei um Bauern, die wie Simon von Cyrene vom Feld kommen, was man an den Körben und ihrer Kleidung erkennen kann.

So heißt es bei Lukas:

*„Als sie Jesus hinausführten, ergriffen sie einen Mann aus Cyrene namens Simon, der gerade vom Feld kam.“<sup>80</sup>*

---

<sup>78</sup> Vgl. artnet 2008.

<sup>79</sup> Vgl. Joachim Patinir „Die Marter der Hl. Katharina“ (**Abb.12**).

<sup>80</sup> Lk 23,26.

Einige der Passanten scheinen nicht einmal an dem Geschehen interessiert zu sein und gehen weiter ihrer Arbeit nach.

Jedoch das wahrscheinlich Erstaunlichste ist die Präsentation Christi. Christus ist unter dem Kreuz zusammengebrochen und kniet in Richtung Golgatha gewendet. Wir sehen ihn also nur in der Rückenansicht. Nun ist man beim Betrachten von niederländischen Kreuztragungsdarstellungen zwar gewohnt, dass Christus zurück in die Landschaft gedrängt wird und man ihn nicht gleich auf Anhieb findet, in der Menge der Menschen, jedoch mutet es schon sehr seltsam an, wenn man lediglich die Rückenansicht zu sehen bekommt. So mancher meinte sogar scherzhaft, dass das einzige was man zu sehen bekäme, seine Fußsolen seien.

Hier stellt sich die Frage, wie man nun solch eine Darstellung interpretieren soll. Handelt es sich hier noch um so etwas wie ein Andachtsbild oder nicht? Und wenn ja wie ist es zu lesen? Da auch diese Thematik ausreichend in der Forschung diskutiert wurde, möchte ich den Leser erneut auf später vertrösten.

### 2.3.5 Pieter Aertsen

Bei kaum einer Kreuztragung des 16. Jahrhunderts sind so viele Menschen und kleine Nebenhandlungen zu entdecken wie bei jenen von Pieter Aertsen. Die Masse an Menschen, die den Weg nach Golgatha bevölkern, ist immens, sodass man einige Zeit benötigt, um auch noch die letzte kleine Nebenszene zu entdecken.

Von den beiden Kreuztragungen, des Pieter Aertsens, ist leider nur noch jene, aus dem Museum für schöne Künste in Antwerpen (**Abb.23**)<sup>81</sup> erhalten. Die andere (**Abb.24**)<sup>82</sup> wurde gegen Ende des Zweiten Weltkrieges zerstört und zählte zuvor zu den Beständen des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin.<sup>83</sup> Daher gibt es leider auch keine farbigen Abbildungen, sondern ausschließlich monochrome Reproduktionen, die eine genauere Behandlung zwar nicht unmöglich machen, sie jedoch erheblich erschweren. Die Berliner Kreuztragung war signiert und trug das Datum 1552.<sup>84</sup> Von der anderen Kreuztragung aus dem Antwerpener Museum, weis man, dass es eine sehr getreue Kopie aus Aertsens Werkstatt gibt, die auf 1553 datiert war.<sup>85</sup> Somit lässt sich annehmen, dass beide Kreuztragungen in etwa zur selben Zeit entstanden sein müssen.

Die Forschungen zu Pieter Aertsen haben sich hauptsächlich mit seinen Marktszenen und Stilleben beschäftigt. Hierbei lag der Schwerpunkt meist auf der Verbindung von Genredarstellung und religiöser Erzählung und wie man diese Verbindung deuten sollte.<sup>86</sup>

Was die Bearbeitung der Kreuztragungen anbelangt so war die Auseinandersetzung in diesem Punkt nur sehr mangelhaft, da sie bisher nur in Relation zu Bruegels Kreuztragung aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien betrachtet wurde. Hierbei wurde vor allem nach möglichen Details

---

<sup>81</sup> Pieter Aertsen, Kreuztragung, Öl auf Holz, 106 x 169 cm, Koninklijk Museum voor schone Kunsten, Antwerpen.

<sup>82</sup> Pieter Aertsen, Kreuztragung, 1552, ehemals im Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin, zerstört Ende des 2. Weltkrieges.

<sup>83</sup> Vgl. Kreidl 1972 S. 65.

<sup>84</sup> Ebenda. S. 75.

<sup>85</sup> Ebenda. S. 75.

<sup>86</sup> Vgl. z.B. Falkenburg 1988, Moxey 1989, ...

gesucht, die Bruegel für seine Version der Kreuztragung verwendet haben könnte.

Betrachtet man nun die Berliner Kreuztragung, so fällt es einem schwer sich zu orientieren, da unzählige Menschen die Landschaft bevölkern.

Christus, der das Kreuz trägt, befindet sich etwas rechts der Bildmitte. Dort sieht man, wie er soeben auf die Knie gesunken ist. Hinter ihm stehen zwei Soldaten, die soeben ausholen um auf ihn einzuschlagen. Hierbei handelt es sich um die Soldaten Karl V.<sup>87</sup> Christus blickt zurück, wo eine Gruppe von Frauen mit ihren Kindern steht. Hier fühlt man sich natürlich an die klagenden Frauen erinnert, denen sich Christus zuwendet. Eine Frau am linken Rand der Gruppe kniet sogar und betet, während eine andere ihren Kummer Richtung Himmel richtet. Neben der Gruppe um Maria, die auf einem Nebenweg platziert ist, sind die klagenden Frauen die einzigen Personen im Bild, die Mitleid für Christus empfinden.

Betrachtet man Christus nochmals, so stellt sich eine sehr eigenartige Lösung des Veronikamotivs dar. Veronika hat sich zu Christus hinuntergebeugt und hält das Schweißstuch mit beiden Händen, während Christus es mit der rechten Hand hält, sodass es aussieht als wolle Veronika ihm das Tuch wegnehmen. Verstärkt wird dieses Gefühl dadurch, dass Christus sich den klagenden Frauen zugewandt hat und Veronika nicht ansieht. Man sieht auch kein Abbild Christi auf dem Tuch. Womöglich reicht Veronika ihm gerade das Tuch, doch warum sieht Christus sie dann nicht an?

Es lässt sich meines Erachtens nicht eindeutig festmachen und ist möglicherweise auch nicht sonderlich relevant, doch hierbei handelt es sich nicht um die einzige Szene, die für Verwirrung sorgt.

So erscheint, bei genauerer Betrachtung, jener Mann, der das Kreuz Christi hält, weitaus interessanter. Handelt es sich hierbei um Simon von Cyrene, oder etwa nicht? Es scheint eigenartig diese Frage überhaupt zu stellen, da es üblich ist, jenen Mann, der Christus hilft das Kreuz zu tragen, automatisch mit Simon von Cyrene zu identifizieren. Doch wenn es sich bei diesem Mann wirklich um

---

<sup>87</sup> Vgl. Genaille 1979, S. 169.

Simon von Cyrene handelt, wer ist dann jener Mann im unteren rechten Bildrand, der von den Soldaten ergriffen wird.

So heißt es doch:

*„Als sie Jesus hinausführten, ergriffen sie einen Mann aus Cyrene namens Simon, der gerade vom Feld kam.“<sup>88</sup>*

Auch hier lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen, wen wir nun als Simon von Cyrene ansehen sollen, es gibt zwar kein Vorbild für eine Darstellung, in der Simon von Kyrene von den Soldaten gezwungen wird das Kreuz zu tragen, jedoch wird Pieter Bruegel genau jenes Detail in seiner Kreuztragung verwenden (**Abb.25**)<sup>89</sup>. Vergleicht man diese beiden Bilder, so scheint es mir wahrscheinlicher, dass es sich bei jenem Mann rechts im Bild um Simon handelt. Er sträubt sich gegen die Soldaten, die ihn mit aller Gewalt zwingen wollen, Christus das Kreuz zu tragen. Die Dramatik dieser Szene wird durch seine Frau und seine Kinder, die ihn fest zu halten versuchen, zusätzlich gesteigert.

Neben dieser Personengruppe sieht man einen Korb mit Essen, an dem sich gerade zwei Hunde zu schaffen machen, und einen umgefallenen Krug, dessen Flüssigkeit sich auf dem Boden verteilt. Es sieht so aus, als handle es sich um Brotlaibe in den Körben, und bei der Flüssigkeit könnte es sich um Wein handeln. Dies schiene mir angesichts der Thematik des Dargestellten durchaus vernünftig. So könnte man das Brot und den Wein als eine Referenz an das letzte Abendmahl betrachten.

---

<sup>88</sup> Lk 23,26.

<sup>89</sup> Pieter Bruegel, Kreuztragung, Öl auf Holz, 170 x 124 cm, 1564, Kunsthistorisches Museum, Wien.

*„Während des Abendmahls nahm Jesus das Brot und sprach den Lobpreis; dann brach er das Brot, reichte es den Jüngern und sagte: nehmt und esst; das ist mein Leib. Dann nahm er den Kelch, sprach das Dankgebet und reichte ihn den Jüngern mit den Worten: Trinkt alle daraus; das ist mein Blut, das Blut des Bundes, das für viele vergossen wird zur Vergebung der Sünden.“<sup>90</sup>*

Simon blickt verzweifelt zu den anderen Bauern, mit denen er vom Feld gekommen ist, doch diese wenden sich von ihm ab, da sie nicht in Konflikt mit den Soldaten kommen möchten. Eine Frau blickt aus dem Bild heraus, als wolle sie den Betrachter dazu anhalten, um nachzudenken, wie er sich an Stelle von Simon verhalten hätte. Hierbei ist interessant, dass jene Frau einen Krug auf dem Kopf trägt und einen Korb auf dem Arm. Dies scheint mir kein Zufall zu sein, so findet sich jene Szene auch bei Bruegels Kreuztragung. Dort sehen wir, neben dem umgefallenen Krug, ein Lamm liegen, dessen Beine zusammengebunden sind. Hier ist die Anspielung auf das Lamm Gottes noch viel deutlicher.<sup>91</sup>

Den Abschnitt der Schrift, den er las, lautete:

*„Wie ein Schaf wurde er zum Schlachten geführt;/ und wie ein Lamm, das verstummt, / wenn man es schert,/ so tat er seinen Mund nicht auf.“<sup>92</sup>*

Hinter Christus und den klagenden Frauen folgen die beiden Schächer, welche mit Christus gekreuzigt werden. Es fällt nicht nur auf, dass bei Pieter Aertsen die Schächer hinter Jesus gehen anstatt vor ihm, sondern auch, dass die beiden getrennt voneinander Richtung Golgatha geführt werden. Beiden ist ein Geistlicher zur Seite gestellt. Während jedoch einer allein mit dem Geistlichen in einem Karren und den beiden Kreuzen transportiert wird, reitet der andere,

---

<sup>90</sup> Mt 26,26-28.

<sup>91</sup> Vergleiche auch: Francisco de Zurbarán, Agnus Dei, 1635/40, Öl auf Holz, 38x62 cm, Prado Madrid (**Abb.26**).

<sup>92</sup> Apg 8,32.

umgeben von einer Traube von Menschen, auf einem Esel. Auch hier stellt sich die Frage, welcher von beiden der gute und welcher der böse Schächer ist. Hier scheint die Antwort leicht zu fallen. Jener, der in dem Karren sitzt, ist der böse Schächer, da er seinen Mund weit aufgerissen hat und seinen Blick in den Himmel gerichtet hat. Er ist völlig allein gelassen und der Geistliche, der ihm beisteht, scheint sogar hämisch zu lachen.

Der andere sitzt auf dem Esel, lässt seinen Kopf nach unten hängen und wirkt in sich gekehrt, während ihm der Geistliche gut zuredet. Er ist nicht alleine. Rund um ihn hat sich, neben den Soldaten, eine Traube von Menschen versammelt, die ihn begleiten.

Ein weiteres Indiz dafür, dass es sich um den guten Schächer handelt, kann darin gesehen werden, dass er auf einem Esel reitet, genauso wie Christus am Palmsonntag, als er in Jerusalem einzog. Er tut es Christus gleich und folgt seinem Weg, den Weg ins Himmelreich, wie es ihm Christusversprechen wird.

*„Jesus antwortete ihm: Amen, ich sage dir: Heute noch wirst du mit mir im Paradies sein.“<sup>93</sup>*

Hinter den Schächern sieht man viele Menschen, die sich aus der Stadt heraus Richtung Golgatha bewegen, um der Kreuzigung beizuwohnen. Vor Christus schlängelt sich der Weg Richtung Golgatha. Am Wegesrand finden sich Menschen aus allen Bevölkerungsgruppen, neben Kindern und Bauern findet man sogar Geistliche.

Der Weg führt direkt nach Golgatha, wo die Kreuzigung bereits in vollem Gange ist. Die Menschen haben sich in einem Kreis rund um die drei Kreuze positioniert. Der Kreis ist vorne aufgebrochen, zum einen um den Blick auf die Kreuzigung freizugeben und zum anderen um klar zu machen, dass Christus Weg dort enden wird. Dies ist deshalb so wichtig, da neben der Kreuzigung auch noch ein auf einem gemauerten Plateau befindlicher Galgen steht, wohin ebenfalls eine Schar von Menschen zieht. Es lässt sich nicht erkennen, wer hier gehängt wird, jedoch handelt es sich auch hier wieder um ein anachronistisches

---

<sup>93</sup> Lk 23,43.

Element, das irritierend wirkt und in dieser Form erstmals dargestellt ist. Für den Betrachter der damaligen Zeit wird die Irritation bestimmt geringer gewesen sein, da Exekutionen von Verbrecher durchaus üblich waren.<sup>94</sup>

Schon auf dem Weg nach Golgatha sieht man Geräderte am Wegesrand. Sie bilden quasi eine Sichtlinie, die direkt auf den Galgen hinführt. Interessant ist, dass der Galgen vom Niveau her höher ist als die Kreuzigung.

Mit großer Sicherheit handelt es sich hier nicht um Judas, der sich erhängt hat, da dies viel zu speziell wäre, um es durch den Galgen bloß anzudeuten. Außerdem ist dies ein Galgen, der dazu dient, um Menschen hinzurichten, die sich eines Verbrechens schuldig gemacht haben und nicht um sich selbst zu erhängen, wie es Judas getan hatte.

Ich bin vielmehr der Meinung, dass dies der Galgen ist an dem jene hängen werden, die nicht an Christus glauben.

*„[...] denn ein Gehenkter ist ein von Gott Verfluchter.“<sup>95</sup>*

In der Kreuztragung aus dem Museum für schöne Künste in Antwerpen scheint das Chaos seinen Höhepunkt zu erreichen. Christus, der das Kreuz trägt, ist hier an den linken Bildrand platziert. Der Betrachter wird in dieser Version viel näher an das Geschehen herangeführt. Hier steht nicht mehr der Weg von Jerusalem nach Golgatha im Vordergrund, sondern das Geschehen auf Golgatha selbst.

Wie schon erwähnt ist Christus an den linken Rand platziert, wo man sieht, wie Simon ihm hilft, das Kreuz zu tragen. Die Szene mit Veronika ist nicht zu finden, dafür findet man im Hintergrund, isoliert von den übrigen Menschen, die Gruppe mit Maria und Johannes.

Hinter Christus erkennt man einige Reiter, die gemütlich hinterher reiten und sich unterhalten. Sie zeigen keinerlei Interesse an Christus. Vor Christus, mit etwas Abstand, bewegt sich eine größere Gruppe von Menschen zur Richtstätte

---

<sup>94</sup> Vgl. Genaille 1979, S. 168.

<sup>95</sup> Dtn 21,23.

hin. Ihr Blick ist auf Christus gerichtet, jedoch handelt es sich hierbei nicht um traurige oder mitfühlende Blicke, sondern vielmehr um verachtende Blicke, die ihm zugeworfen werden.

Rechts neben der Gruppe sieht man zwei Männer, die ein Kreuz tragen. Die beiden tragen anscheinend ein Kreuz, das für einen der beiden Schächer gedacht ist. Der hintere von beiden blickt dabei zurück auf die Bauern, die am Wegesrand stehen.

Bisher sah man einen Karren, der die Kreuze zur Richtstätte transportierte, oder die Kreuze lagen bereits an Ort und Stelle bereit, doch hier tragen die beiden Soldaten eines der Kreuze, während die beiden Schächer mit etwas Abstand voraus gehen. Den beiden Schächern ist nur ein Geistlicher zur Seite gestellt. Der gute Schächer hört dem Geistlichen zu, während der andere den Geistlichen gar nicht bemerkt beziehungsweise ignoriert. Diese für das Christentum so entscheidende Differenzierung zwischen dem guten und dem Bösen Schächer war bereits in einigen Kreuztragungen zu sehen und wurde meist in ähnlicher Weise gelöst.

Die Bauern im rechten Vordergrund des Bildes, auf die der Soldat zurückblickt, haben ihren Blick von dem Geschehen abgewendet, als könnten sie nicht hinsehen. Doch viel wahrscheinlicher erscheint es mir, dass sie ihren Blick abgewendet haben um nicht selbst involviert zu werden wie Simon von Cyrene.

Genaille ist der Meinung, dass diese Gruppe in diesem Bild nicht von Bedeutung ist, da jene, Szene in der Simon gezwungen wird, das Kreuz zu tragen, hier nicht vorhanden ist. Hier irrt Genaille, denn die Frau auf dem Pferd hat ihren Blick dem Betrachter zugewandt und wirft somit implizit die Frage auf, wie sich der Betrachter selbst verhalten hätte, wäre er am Wegesrand gestanden.

Außerdem hat der Reiter neben ihr den Kopf gesenkt und blickt zu Boden. Hinter ihm hängt ein Lamm mit zusammengebundenen Beinen von seinem Sattel herunter. Hier ist wieder der Verweis auf das Lamm Gottes, welches für uns geopfert wird.

Bis zu diesem Punkt der Bildbeschreibung erscheint das Bild in sich logisch, wenn man jedoch mit der Beschreibung fort fährt, so beginnt das Bild an Klarheit zu verlieren. Dies basiert neben einigen Ungereimtheiten darauf, dass hier zukünftige Ereignisse parallel zu gegenwärtigen dargestellt sind und oft nicht ganz klar wird, wo die Grenze zwischen den beiden Zeiten verlaufen.

Blickt man also den Hügel noch ein Stück weiter hinauf, so sieht man zunächst einen Schächer, der soeben verkehrt eine Leiter hinaufsteigt, um an das bereits aufgestellte Kreuz gefesselt zu werden. Hierbei handelt es sich um eine äußerst eigenartige Szene, die, soweit mir bekannt ist, in der Kunstgeschichte einzigartig ist. Daneben sehen wir den bereits aufs Kreuz genagelten Christus der soeben samt dem Kreuz aufgerichtet wird. Rechts neben Christus finden wir allerdings kein weiteres Kreuz, sondern eine Gruppe von Menschen die dabei zusieht. Die Menschen bilden eine Schlange, die sich hinter dem Kreuz vorbei in die Tiefe erstreckt.

Etwas weiter links im Hintergrund sieht man die Soldaten, wie sie gerade um die Kleider Christi lösen.

Hinter dem Gekreuzigten und der Menschenschlange kann man eine Unmenge an Pfählen, auf denen geräderte Menschen aufgespießt sind, Galgen und Kreuze sehen. Golgatha ist hier zu einer regelrechten Massenhinrichtungsstätte stilisiert. Interessant erscheint, dass Pieter Aertsen eine kleine Kapelle auf Golgatha platziert hat.<sup>96</sup>

Im Ganzen wirkt das Bild in seiner Farbgestaltung recht hell und freundlich, allein die schwarzen Krähen und die große Anzahl von Hingerichteten auf Golgatha deuten auf den Tod hin und erzeugen eine düstere Stimmung.

Nachdem man sich die einzelnen Situationen im Bild vergegenwärtigt hat, bleiben einige Fragen offen. Zunächst stellt man sich die Frage, wo der zweite Schächer geblieben ist. Natürlich sieht man beide Schächer, wie sie von dem Priester begleitet werden, jedoch scheint einer der beiden zu fehlen, als die Kreuze aufgerichtet werden. So ist man als Betrachter gewohnt, sowohl Christus als auch die beiden Schächer nebeneinander gekreuzigt zu sehen. Hier fehlt jedoch einer der beiden Schächer. Dies erscheint zunächst unlogisch,

---

<sup>96</sup> Vgl. Genaille 1979, S. 169.

jedoch wenn man genau hinsieht, fällt auf, dass auch nur ein Kreuz auf Golgatha getragen wird. Dagegen spricht, dass es trotzdem zwei Schächer sind die von dem Geistlichen begleitet werden. Etwas weiter im Hintergrund wird zwar ein Kreuz aufgerichtet, jedoch fehlt der mit der Beschreibung Verurteilte hierbei. Selbst wenn man davon absieht, dass der Verurteilte sich nicht in der Nähe des Kreuzes befindet, scheint es mir doch sehr ungewöhnlich und geradezu irrsinnig anzunehmen, dass es sich hierbei um das Kreuz des zweiten Schächers handelt. Zum einen wird dieses Kreuz isoliert von den anderen beiden Kreuzen aufgerichtet und zum zweiten ist das Kreuz auch noch durch den Menschenzug, der sich hinter den beiden Kreuzen vorbeizieht, getrennt. Die Passanten haben ihren Blick auch ausschließlich in Richtung der beiden Kreuze gerichtet und haben dem dritten Kreuz den Rücken zugewandt.

Bei dieser Problematik wird schon klar, dass ein weiteres Problem die klare Differenzierung zwischen Gegenwärtigem und Zukünftigem darstellt. Wo verläuft diese Grenze und gibt es sie überhaupt?

Grob lässt sich sagen, dass das obere Drittel dem Betrachter die unmittelbare Zukunft vor Augen führt, während der eigentliche Kreuztragungszug, hierzu möchte ich die Schächer ebenfalls zählen, die Gegenwart darstellt. Bei der Gruppe mit Maria und Johannes hingegen geht nicht eindeutig hervor, zu welcher der beiden „Zeitzone“ sie gehört.

Vielleicht hat Pieter Aertsen aber genau deswegen die Gruppe mit Maria an die Grenze zwischen den beiden Zeitzone gesetzt, damit dem Betrachter beide Möglichkeiten offen stehen. Hieraus würde sich jene Lösung, zu der Pieter Bruegel in seiner Kreuztragung aus dem Kunsthistorischen Museum kommt, vielleicht etwas besser verstehen lassen. Pieter Bruegel setzt nämlich diese Gruppe an den unteren rechten Bildrand und isoliert sie zum einen durch die abgewandte Haltung, zum anderen durch die erhöhte und distanzierte Positionierung gegenüber dem Rest des Geschehens. Während Aertsen in seiner Version einen kompositorischen Kniff begeht um die Gruppe nicht erneut malen zu müssen, setzt Bruegel diese Gruppe in den unmittelbaren Vordergrund, wo sie dem Betrachter immer wieder vor Augen geführt wird und somit ebenfalls für alle „Zeitzone“ des Bildes Gültigkeit erlangt.

Die Kreuztragungen Pieter Aertsens werden oftmals in Verbindung mit reformatorischen und politischen Einflüssen gebracht. Ich habe dieses Thema bewusst hier nicht angesprochen, da diese Thematik an späterer Stelle noch ausführlich behandelt wird.

### 2.3.6 Joachim Beuckelaer

Der letzte Künstler, dem ich mich widmen werde, ist Joachim Beuckelaer. Auch er trat 1560 in die St. Lukasgilde ein und hat relativ wenig Werke hinterlassen. Genauer gesagt handelt es sich um zwei Kreuztragungen. Eine befindet sich heute im National Museum of Western Art, in Tokio, und die andere in der Kunsthalle in Hamburg.

Betrachtet man zunächst jene Kreuztragung aus Tokio (**Abb.27**)<sup>97</sup>, so fällt nicht nur auf, dass der Ausschnitt des Geschehens hier viel unmittelbarer und reduzierter als bei den bisherigen Darstellungen ist, sondern der Betrachter außerdem viel näher an die Szene herangeführt wird, als dies bisher der Fall war.

So ist Christus, der soeben auf die Knie gesunken ist und sich auf einem Stein abstützt, sehr weit in den Vordergrund des Bildes gerückt. Die Gruppe mit Maria und Johannes befindet sich in der unteren rechten Ecke des Bildes und ist nicht wie bisher, im Hintergrund des Bildes, wo man sie erst suchen muss, um ihrer habhaft zu werden.

Die Darstellung der Kreuztragung ist hier exponiert dargestellt und auf unmittelbare Ansicht hin konzipiert. Jene Menschen, die bisher den Vordergrund des Bildes beherrscht haben, also Bauern, die vom Feld kamen und Passanten, sind hier nicht zu sehen. Dies ist sehr ungewöhnlich, da bisher Christus regelrecht in der Menge von Menschen verschwand. Hier jedoch wird er geradezu präsentiert und den Blicken des Betrachters freigegeben.

Interessant ist außerdem, dass Christus auch innerbildlich größere Aufmerksamkeit zukommt. So sind die Passanten nicht dermaßen gleichgültig wie in den vorhergehenden Darstellungen, sondern all ihre Blicke richten sich zu Christus hin und zeigen eine gewisse Betroffenheit. Die Gruppe mit Maria und Johannes hingegen hat dem Schauspiel den Rücken zugewandt. Johannes und die anderen Frauen zeigen mehr Anteilnahme an Maria, die soeben zusammengebrochen ist, als an Christus.

---

<sup>97</sup> Joachim Beuckelaer, Kreuztragung, Öl auf Holz, 96,5 x 79 cm, 1562, National Museum of Western Art, Tokio.

Die Darstellung der Gruppe mit Maria und Johannes ist hier nicht zum ersten Mal in den rechten Vordergrund versetzt. Schon bei der Brüsseler Kreuztragung von Cornelis Massys wurde jene Gruppe in den rechten unteren Bildrand gesetzt. Es erscheint nach den vielen Kreuztragungen, die bisher besprochen wurden, eigenartig, da jene Gruppe bisher ausschließlich im Hintergrund angesiedelt war.

Die Darstellung der zusammenbrechenden Maria, die von Johannes aufgefangen wird, ist eher bekannt aus Darstellungen der Kreuzabnahme. Hierfür finden sich einige Beispiele, doch das wohl bekannteste ist wohl die Kreuzabnahme von Rogier van der Weyden (**Abb.28**)<sup>98</sup>.

Nur zwei Jahre nach der Kreuztragung von Joachim Beukelaer entstand die Kreuztragung von Pieter Bruegel, der genauso die Gruppe mit Maria und Johannes in die untere rechte Bildecke platziert. Seine Gruppe wird hingegen stärker von dem restlichen Geschehen getrennt. Mit großer Wahrscheinlichkeit hat er die Kreuztragung von Beukelaer und / oder Cornelis Massys gekannt und dieses Detail für seine Darstellung genutzt.

Sieht man davon ab, dass der Fokus des Geschehens näher an den Betrachter herangerückt wurde, so lassen sich doch erneut viele Ähnlichkeiten zu den vorhergegangenen Kreuztragungen feststellen.

Wieder schlängelt sich der Weg hin zur Richtstätte, wo sich bereits ein Kreis von Menschen gebildet hat, der der Kreuzigung, die bereits in vollem Gange ist, beiwohnen. Links neben dem Weg sieht man Pfähle mit Rädern darauf und etwas isoliert davon einen Galgen, an dem noch ein Erhängter baumelt. Dies könnte eine Anspielung auf Judas sein, welcher sich selbst erhängt hat. Diese Annahme wird durch die exponierte Lage des Galgens noch verstärkt. Blickt man nämlich Richtung Golgatha, so sieht man hinter dem Kreis von Menschen ein rundes Plateau, auf dem Galgen installiert sind, an denen jedoch niemand hängt.

Die Kreuztragung aus der Hamburger Kunsthalle (**Abb.29**)<sup>99</sup> scheint der verlorenen Kreuztragung Pieter Aertsens, welche sich ursprünglich in den

---

<sup>98</sup> Rogier van der Weyden, Kreuzabnahme, Öl auf Holz, 262 x 220 cm, Museo del Prado, Madrid.

<sup>99</sup> Joachim Beukelaer, Kreuztragung, 1562, Kunsthalle Hamburg.

Staatlichen Museen zu Berlin befand, unmittelbar nachempfunden zu sein.<sup>100</sup> Der Unterschied besteht lediglich darin, dass Beukelaer die Szene hier näher an den Betrachter heranrückt.

Christus ist wieder zurück gedrängt und verschwindet in der Menge von Menschen, die Richtung Golgatha unterwegs ist. Ebenso ergeht es der Gruppe mit Maria und Johannes, die sich nun am linken Bildrand neben dem Weg, der zur Richtstätte führt, befindet.

Interessant ist, dass hier der Vordergrund durch ein Ensemble von Bauern, die gerade vom Feld kommen, bestimmt ist. Prinzipiell ist dies nicht so ungewöhnlich, doch hier fühlt man sich schon stark an die Marktszenen erinnert, bei denen die Genreszene im Vordergrund des Bildes die dominierende Rolle einnimmt und die religiöse Szene beinahe gar nicht mehr zu sehen ist. Hier ist es zwar noch nicht der Fall, jedoch ist die Gruppe bereits näher an den Betrachter herangerückt als in den anderen Darstellungen. Die Bauern scheinen eine kleine Pause eingelegt zu haben, da jene Menschen, die Richtung Golgatha ziehen, es ihnen unmöglich machen weiter zu gehen.

Wieder zeigen die Bauern keinerlei Interesse an dem vorbeiziehenden Christus. In der rechten unteren Bildecke sitzt eine Bäuerin, die aus dem Bild blickt. Sie verweist den Betrachter, auf Grund ihres Zeigegestus, auf die Gruppe mit Maria und Johannes und stellt somit eine Verbindung zum übrigen Geschehen dar.

In der Hamburger Darstellung findet sich nun auch wieder der Karren mit den beiden Schächern. Auch die Kreuzigung ist bereits vollzogen, wie schon in der Darstellung aus dem National Museum of Western Art.

Die Hamburger Kreuztragung wirkt weniger bedrohlich als jene aus Tokio. Dies liegt zum einen daran, dass der Galgen hier nicht so dominant ins Bild gesetzt ist und zum anderen, dass die Pfähle mit den Rädern darauf an Dramatik verloren haben, da einige Personen hinaufgeklettert sind, um von dort aus einen besseren Blick auf die Kreuzigung zu ergattern.

Die Richtstätte zeigt wieder die bereits vollzogene Kreuzigung mit der Mariengruppe unter dem Kreuz. Wie schon in vielen Darstellungen davor hat sich auch hier ein Kreis um die Kreuze gebildet.

---

<sup>100</sup> Vgl. Franz 1969, S. 252.

Mit Joachim Beukelaer komme ich nun zum Ende der zu besprechenden Kreuztragungsdarstellungen. Denn ein Jahr später, im Jahre 1564, ist Bruegels Kreuztragung bereits fertig.

### 2.3.7 *Resümee*

Bevor nun der historische Kontext und die bis dato publizierten inhaltlichen Deutungsversuche jenes Phänomens folgen werden, scheint es mir angebracht, dieses Phänomen kurz zusammenzufassen, um die Kernelemente dieser Kreuztragungen noch einmal hervorzuheben.

Die niederländischen Kreuztragungen des 16. Jahrhunderts zeichnen sich durch eine immer stärker werdende Profanierung des religiösen Themas aus, die zusätzlich von einer Emanzipierung der Landschaft begleitet wird. Das wohl eindeutigste Anzeichen einer niederländischen Kreuztragung dieser Zeit ist jedoch die Distanz zu der religiösen Darstellung, die so diametral zu der Vorstellung jenes Andachtsbildes des 15. Jahrhunderts steht und der Forschung bis heute Rätsel aufgibt.

Weiters sind Kreuztragungen des 16. Jahrhunderts durch den Transfer des Geschehens in die gegenwärtige Zeit und an ihren Detailreichtum zu erkennen.

Ein Punkt der möglicherweise nicht so klar hervorgetreten ist und trotzdem eminent wichtig für die Auseinandersetzung mit den Kreuztragungsdarstellungen ist, ist die Bedeutung die der Kreuztragung plötzlich beigemessen wurde. Fand man Kreuztragungen bisher nur als Nebenszene an Flügelaltären oder in geschnitzter Form vor, so entwickelt sich die Kreuztragung zu einem eigenständigen Bildthema. Waren Kreuztragungen, von ihrer Ausrichtung, für den sakralen Raum konzipiert, so sind es hier Bilder die für die private Andacht gedacht waren.

## **2.4 Die Kreuztragung in der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts. Der Versuch einer Deutung**

Will man den Versuch einer Interpretation starten, sollte man sich Folgendes ins Gedächtnis rufen. Das 16. Jahrhundert ist eine Zeit der großen Umbrüche. Zunächst kommt es am 31. Oktober 1517, durch den Anschlag der 95 Thesen Martin Luthers<sup>101</sup>, am Hauptportal der Schlosskirche in Wittenberg, zur Kirchenspaltung. Durch den Fortschritt des Buchdrucks konnte sich die Reformation schnell verbreiten. In Folge der Reformation und der politischen Unruhen kam es sogar 1566 zum Bildersturm in Antwerpen, bloß ein Jahr nachdem Bruegel seine Kreuztragung malte. Auch wenn die Kreuztragungen von denen hier die Rede ist, vor dem Bildersturm entstanden, ist zu bedenken, dass bereits Anfang des Jahrhunderts die spanische Inquisition in den Niederlanden Einzug fand.

In den Niederlanden war es Erasmus von Rotterdam<sup>102</sup> der die Wichtigkeit der Kenntnis der Bibel hervorkehrte und diese für Jedermann zugänglich machen wollte. So große Verbreitung wie in den Niederlanden fand die Bibel wohl kaum irgendwo auf der Welt. Dies bestätigt der Kommentar von Edouard Pichal.

*“Es klingt vielleicht überraschend und befremdlich, doch kann man getrost behaupten, dass Flandern einst das Land der Bibel gewesen ist. Denn sowohl im Mittelalter als auch in neuerer Zeit stand Flandern mit Bibelausgaben und Bibelübersetzungen an erster Stelle in Europa“<sup>103</sup>*

---

<sup>101</sup> Martin Luther (ursprünglicher Nachname Luder; \* 10. November 1483 in Eisleben (Sachsen-Anhalt); † ebenda 18. Februar 1546) war der theologische Urheber und Lehrer der Reformation. Siehe: [http://de.wikipedia.org/wiki/Martin\\_Luther](http://de.wikipedia.org/wiki/Martin_Luther) Für weitere Angaben zum Leben siehe ebenda.

<sup>102</sup> Erasmus (Desiderius) von Rotterdam (\* 27. Oktober 1465 [oder 1469] in Rotterdam; † 12. Juli 1536 in Basel) war als Pädagoge, Theologe, Philosoph, Philologe und Autor zahlreicher Bücher einer der bedeutendsten Repräsentanten des europäischen Humanismus. Siehe: [http://de.wikipedia.org/wiki/Erasmus\\_von\\_Rotterdam](http://de.wikipedia.org/wiki/Erasmus_von_Rotterdam) Für weitere Angaben zum Leben siehe ebenda.

<sup>103</sup> Pichal 1993, S. 11.

Dies sind einige der wichtigsten Fakten, die es zu bedenken gilt, wenn man sich mit der Forschung zu dem Phänomen der niederländischen Kreuztragungen beschäftigt.

Weiters soll nochmals darauf hingewiesen werden, dass ein Grund, für die doch sehr ähnlichen Kompositionen der Kreuztragungen am Verhältnis der Maler untereinander liegen mag. Alle waren Mitglieder der Lukasgilde.

### 2.4.1 Forschungsstand

Schon in der Einleitung habe ich darauf hingewiesen, dass die Mehrheit der Texte, die zu dieser Problematik verfasst wurden, die religiöse Problematik jener Zeit in den Vordergrund rücken. Dies ist auch der Grund, warum ich mich dafür entschieden habe, die Analyse jener Texte unmittelbar vor meine eigene Interpretation zu stellen. Ich denke, dass dadurch die Argumentationen für den Leser verständlicher werden.

Es ist zu sagen, dass die von mir behandelten Texte oftmals sehr allgemein gehalten sind. Meist behandeln sie die Thematik des religiösen Bildes im 16. Jahrhundert und führen die Kreuztragung als Beispiel dafür an. Einige andere haben den Fokus stärker auf die Kreuztragungsdarstellungen gerichtet und wieder andere behandeln konkret einen der genannten Künstler.

Meines Erachtens ist es notwendig, all diese Texte zu behandeln, da sie zum Teil auf einander Bezug nehmen und außerdem nur so gewährleistet werden kann, dass der volle Umfang der Problematik verständlich ist. Um die Entwicklung verschiedener Gedanken zu verfolgen, werden die Texte in chronologischer Reihenfolge behandelt.

#### Falkenburg 1988

Der früheste, mir bekannte Text, der sich genauer mit den Kreuztragungsdarstellungen des 16. Jahrhunderts beschäftigt, wurde 1988 von Reindert L. Falkenburg verfasst und trägt den Titel: „Iconographical connections between Antwerp Landscapes, market scenes and kitchen pieces, 1500 – 1580“<sup>104</sup>. Wie der Titel schon verrät, sieht Falkenburg ikonographische Parallelen zwischen diesen drei Genres.

Als Ausgangspunkt für seine Argumentation erwähnt er einen Text von J.A. Emmens zu den Markt- und Küchenstücken des 16. Jahrhunderts<sup>105</sup>, in dem Emmens von einer Antithese zwischen den irdischen Gütern und den weltlichen Besitztümern im Vordergrund, und einer religiösen Historie im Hintergrund

---

<sup>104</sup> Falkenburg 1988.

<sup>105</sup> Emmens 1973.

spricht. Am Beispiel einer Ecce Homo Darstellung erklärt er, dass der Verkauf von Fleisch und Lebensmittel im Vordergrund und die Ecce Homo Szene im Hintergrund als eine Antithese zwischen der amor sui, präsentiert durch die irdischen Gelüste, und der amor Dei, wozu die Ecce Homo Darstellung zählt, zu sehen sei.<sup>106</sup> Diese Antithese stellt er in Bezug zu dem Konzept der zwei Welten, die der Heilige Augustinus in „De Civitate“ Dei definiert. Augustinus unterscheidet zwischen der civitas terrena, dem irdischen Dasein, und der civitas Dei, dem himmlischen.

Basierend auf der These von Emmens kommt Falkenburg zu folgender Aussage beim Betrachten der religiösen Bilder von Herri met de Bles:

*„In all these paintings, in my opinion, we are presented with an analogous antithesis between the religious protagonists and the representatives of the sinful world, who only care for earthly goods.“<sup>107</sup>*

Falkenburg ist auch der Meinung, dass sich bei Künstlern wie Joachim Patinier, Herri met de Bles, Pieter Aertsen, Joachim Beukelaer und Jan van Amstel die selben religiösen Themen finden lassen, was ihn zu der Annahme bewegt, dass sie eine Gruppe bilden, deren Bilder der gleichen antithetischen Struktur unterliegen.<sup>108</sup>

Der Grund dafür, dass die genannten Künstler die gleichen religiösen Themen behandeln, scheint mir eher darin begründet, dass sie alle in der gleichen Malergilde, der Lukasgilde in Antwerpen, tätig waren. Sie waren zwar nur teilweise gleichzeitig beschäftigt, jedoch waren sie lückenlos hintereinander Mitglieder dieser.

---

<sup>106</sup> Vgl. Falkenburg 1988, S. 114.

<sup>107</sup> Falkenburg 1988, S. 122.

<sup>108</sup> Vgl. Falkenburg 1988, S. 123 f..

Falkenburg 1990

Ein weiterer Text der sich, wenn auch nur sehr allgemein, zur Thematik der Kreuztragung äußert, ist ein weiterer Aufsatz von Reindert L. Falkenburg und trägt den Titel: „Antithetical Iconography in Early Netherlandish Landscape Painting“<sup>109</sup>

Nach einem kurzen Abriss zur Forschungsgeschichte der niederländischen Landschaft im 16. und 17. Jahrhundert, stellt er erneut die Frage nach der gegensätzlichen Struktur der Landschaft. Er beginnt dies mit einer kurzen Erklärung des gegensätzlichen Prinzips anhand von Joachim Patinier, welches im vorhergehenden Text bereits ausführlich erläutert wurde.

Darauf aufbauend, widmet er sich der Frage, ob sich in der Zeit zwischen Joachim Patinier und Pieter Bruegel ebenfalls gegensätzliche Strukturen in der Landschaftsmalerei finden lassen. Hierfür untersucht er einige Werke von Herri met de Bles und Jan van Amstel. Neben einer Landschaft mit der Flucht aus Ägypten<sup>110</sup> und einer Landschaft mit der Reise nach Emmaus<sup>111</sup> von Herri met de Bles, untersucht Falkenburg auch die Kreuztragungsdarstellungen der beiden Künstler.

Falkenburg geht in diesem Aufsatz etwas weiter in seiner Interpretation. Zunächst verweist er erneut darauf, dass auch in diesen Bildern eine Antithese zwischen dem Göttlichen und dem Weltlichen vorherrscht. Bei Herri met de Bles Kreuztragung (**Abb.19**)<sup>112</sup>, sieht Falkenburg in Simon von Cyrene, der die Imitation Christi darstellt, die Antithese zu der amor sui, den Bauern, welche sich um ihre weltlichen Güter kümmern.

Bei Jan van Amstels Kreuztragung (**Abb.13**)<sup>113</sup> sieht Falkenburg dies sogar noch dadurch gesteigert, dass die Bauern vom Feld zurückkehren und sich entgegen der Richtung des Zuges bewegen.

---

<sup>109</sup> Falkenburg 1990.

<sup>110</sup> Herri met de Bles, Landschaft mit der Flucht nach Ägypten, Staten Museum for Kunst, Copenhagen.

<sup>111</sup> Herri met de Bles, Landschaft mit der Reise nach Emmaus, Museum Mayer van der Bergh, Antwerpen.

<sup>112</sup> Herri met de Bles, Kreuztragung, Galleria Doria Pamphili, Rom.

<sup>113</sup> Jan van Amstel, Landschaft mit Kreuztragung, Sammlung De Boer Collection, Amsterdam.

*„That going to the market and transporting worldly goods exemplifies a life that is the reverse to the way of the cross [...].“<sup>114</sup>*

Einige Menschen schauen nicht einmal in Richtung Golgatha, was Falkenburg zu dem Schluss kommen lässt, dass hier die Blindheit der Menschen, für die Botschaft Christi, dargestellt ist.

*“Their paintings make visible a complex of themes which encompasses not only the allegory of life's pilgrimage, but also a contrast between the 'Gospel ethics' that Christ held up to his followers as a model and the conduct of the world that is blind to his message.“<sup>115</sup>*

Hierin verdeutlicht sich für Falkenburg, dass dieses Thema implizit den Betrachter dazu auffordert, für sich selbst zwischen dem guten und dem bösen Weg zu unterscheiden.

Falkenburg ist der Meinung, dass die vielen kleinen Details der Landschaft den Betrachter nicht nur zu einer immer wieder kehrenden Betrachtung, sondern auch zu einer intensiven inneren Visualisierung auffordern. Diese Form der Bilderzählung komme von spätmittelalterlichen Andachtsbildern, wo dem Betrachter ebenfalls eine Art Wegweiser zur Andacht geliefert wird. Die große Anzahl an Menschen in diesen Bildern, so Falkenburg, lade den Betrachter dazu ein, auch die vielen nicht biblischen Personen genauer zu betrachten, sie auf mögliche Bedeutungen hin zu untersuchen, um möglicher Weise einen tieferen Sinn des Bildes zu ergründen.

---

<sup>114</sup> Falkenburg 1990, S. 31.

<sup>115</sup> Falkenburg 1990, S. 32.

Gregory 1996

Joseph F. Gregory geht in seinem Artikel "Toward the contextualization of Pieter Brueghel's Procession to Calvary. Constructing the Beholder From Within the Eyckian Tradition" der Frage nach, ob die Verlagerung der religiösen „Hauptszene“ in den Hintergrund des Bildes, eine Auswirkung auf die Rezeption des zeitgenössischen Betrachters mit sich gebracht hat.

Ausgehend von Panofskys Definition eines Andachtsbildes<sup>116</sup> erklärt Gregory, dass bei Kreuztragungen wie jenen von Jan van Amstel oder Herri met de Bles, das Problem entsteht, dass es zu keinem kontemplativen Moment kommen kann, da die unmittelbare Person der Andacht nicht isoliert dargestellt ist. So sei die Budapester Kreuztragung eindeutig ein Andachtsbild, wohingegen Jan van Amstels Kreuztragung aus dem Louvre erst gar keine Andacht ermögliche.<sup>117</sup>

Gregory sieht zwei Möglichkeiten für die Unmöglichkeit der Andacht. Entweder, der Modus der Kontemplation hat sich geändert, oder, es bestand gar kein Interesse an einer kontemplativen Funktion. Er ist davon überzeugt, dass ersteres zutrifft. Durch das Fehlen eines zentralen Punktes der Andacht wird, so Gregory, der Betrachter auf die biblische Erzählung rückverwiesen. Den Zugang zu dieser Erzählung findet der Betrachter nun nicht mehr anhand von Dogmatismen, sondern auf Grund seiner eigenen Reflexion.

*“This inverted priority of sacred center and profane periphery thus destabilizes the spectator’s relationship to spiritual truth and implicitly requires him or her to respond to the sacred narrative , not as an event securely ensconced within an institutionalized framework of authoritative meaning and value, but in the problematic terms of personal revelation and conviction”<sup>118</sup>*

---

<sup>116</sup> Panofsky 1927, S. 264.

<sup>117</sup> Vgl. Gregory 1996, S. 209.

<sup>118</sup> Gregory 1996, S. 210.

Mittelalterliche Andachtsbilder bekamen ihre Autorität einerseits durch die Kirche und andererseits durch den Mythos ihres göttlichen Ursprungs. Da jedoch der Betrachter angehalten war, durch seine eigene Imagination einen Zugang zur Andacht zu finden, konnte, so Gregory, die Form der Bilder nicht ausschließlich durch ein festgesetztes Modell der Kirche bestimmt werden. Daher wurde von den Künstlern verlangt, Wege zu finden, die Bilder für den Betrachter noch leichter zugänglich zu machen.

Gregory ist der Meinung, dass auf Grund der fortschreitenden Säkularisierung die Form und Ästhetik, die der Maler dem Bild verleiht, eigentlich die Rolle der Vermittlung des Göttlichen, für den jeweiligen Betrachter übernimmt.

*“And thus the authority and stability of the institutionally controlled meanings of the medieval icon were challenged in the devotional panel by two forces: the formal invention of the artist which refracted the divine presence through its own determinative power; and the private imagination of the beholder whose impassioned psychology tended to reshape the sacred subject in its own image.”<sup>119</sup>*

Falkenburg 1997

Erneut bemüht sich Reindert L. Falkenburg neue Aspekte der Kreuztragungsdarstellungen des 16. Jahrhunderts zu beleuchten. In seinem Artikel: “Marginal Motifs in Early Flemish Landscape Paintings“<sup>120</sup> interessiert ihn vor allem die Funktion der kleinen marginalen Szenen, welche die Landschaft bevölkern. Angeregt durch die Diskussion um die Princeton Kreuztragung von Herri met de Bles (**Abb.17**), wirft er die Frage auf, ob diesen marginalisierten Szenen überhaupt Bedeutung beizumessen sei.

Ohne Beschäftigung mit diesen kleinen Figuren ist der Betrachter, so Falkenburg, gar nicht im Stande den vollen Umfang des Bildes zu verstehen.

---

<sup>119</sup> Gregory 1996, S. 212.

<sup>120</sup> Falkenburg 1997.

Wie schon in seinen vorhergehenden Texten sieht Falkenburg in jeder der Szenen eine Anregung zur Andacht, die dazu dient, Christus zu folgen.

Der Begriff der „antithetical iconography“, wie ihn Falkenburg bisher angewandt hat, wird von Falkenburg als unzulänglich bezeichnet.

*“But the Term is misleading in some respects. It suggests that the alternatives are strictly opposed to each other and that each is given equal weight in the composition – and this is not the case.”<sup>121</sup>*

Falkenburg konzentriert sich hier mehr auf die kleinen Szenen und deren Figuren, die, wie er meint, eine Nähe zu jenen von Miniaturen haben. Sie stehen, laut Falkenburg, für das Übertreten sozialer Normen und Werte und propagieren implizit genau diese.

*“[...]; they all function as antitypes, exemplars of the world turned upside-down.”<sup>122</sup>*

Dieses Konzept sieht Falkenburg in den Kreuztragungsdarstellungen, zum einen anhand der Menschen, die in entgegengesetzte Richtung gehen und zum anderen in der Gleichgültigkeit der Menschen gegenüber dem Geschehen. Diese Gegenhaltung soll den Betrachter dazu anleiten, Christus näher zu kommen.

---

<sup>121</sup> Falkenburg 1997, S. 158.

<sup>122</sup> Falkenburg 1997, S. 160.

### 3 Resumé

Wie man sieht, ist das zentrale Thema, um das die Interpretationen kreisen, die Entfernung des Betrachters zu der anzubetenden Figur. Die Frage, wieso dies geschieht, hat meines Erachtens verschiedene Faktoren.

Ein wichtiger Faktor der bisher außer Acht gelassen wurde oder nur teilweise gestreift wurde, ist die Buchmalerei des späten 15. Jahrhunderts, die großen Einfluss auf die Darstellung der religiösen Bilder des 16. Jahrhunderts genommen hat. Wie man schon in dem Kapitel zur Buchmalerei gesehen hat, ist vor allem der Transfer des biblischen Themas in die Gegenwart von dort ausgegangen. Dies hängt natürlich auch damit zusammen, dass die Miniaturen zur privaten Andacht gedacht waren und nicht für die breite Öffentlichkeit.

So sind auch die Kreuztragungsdarstellungen nicht als Andachtsbilder für die Öffentlichkeit, sondern für den privaten Gebrauch gedacht. Dies mag auch die Maße der Bilder erklären, die verhältnismäßig klein sind.

Nun stellt sich die Frage, wie diese private Andacht ausgesehen haben muss und wie jene Kompositionen auf den Betrachter gewirkt haben.

Das klassische Andachtsbild, wie es Panofsky definiert hat<sup>123</sup>, hat hier seine Gültigkeit verloren. Die Präsenz der unmittelbaren Person der Andacht ist hier nicht gegeben, da sie nicht isoliert im Vordergrund dargestellt ist. In diesem Punkt gebe ich Gregory Recht. Jedoch muss ich ihm widersprechen, wenn er davon ausgeht, dass der Künstler nun die Vermittlung übernimmt. Vielmehr möchte ich diese Darstellungen als einen Versuch sehen, eine Auswahl an Möglichkeiten zu bieten, die dem Betrachter zur Verfügung stehen, um zu einer individuellen Andacht zu gelangen.

Es gibt einige Indizien, die darauf hinweisen, z.B.: die vielen kleinen Szenen, wie man sie in der Princeton Kreuztragung sehen kann. Sie dienen meines Erachtens dazu, die verschiedenen Abschnitte der Passion zu verbinden, um dem Betrachter das volle Ausmaß der Passion Christi in Erinnerung zu rufen. Natürlich gibt es nicht in allen Kreuztragungen alle Szenen der Passion.

---

<sup>123</sup> Panofsky 1927, S. 264.

Ein weiterer Punkt, der die Forschung beschäftigte, ist die Profanierung der biblischen Darstellungen. Die Menschen die vom Feld kommen sind zunächst durch die damalige Passionsliteratur erklärbar.

*So zwangen sie Simon von Zyrene, [...], der gerade vom Feld zurückkehrte und ihnen bei seiner Rückkehr in die Stadt entgegenkam, [...]. Deshalb zwangen sie Simon von Zyrene, das Kreuz, das die anderen zurückwiesen, als eine Art Buße zu tragen.<sup>124</sup>*

Hier findet man jene Menschen erwähnt, die mit Simon von Cyrene vom Feld kommen und zumeist den Vordergrund besiedeln.

Diese Gruppe von Menschen vermittelt dem Betrachter das Gefühl, unmittelbar vor Ort zu sein. Durch den Transfer der biblischen Historie in den zeitgenössischen Kontext wird die Unmittelbarkeit für den Betrachter zusätzlich verstärkt. Weiters hat dieser Transfer den Sinn, dem Betrachter den Einstieg zur Passion zu erleichtern und/oder zu intensivieren.

Wenn der Passionszug sich durch ein kleines Dorf zieht oder am Wegesrand eine Windmühle steht, so sind dies Punkte, die dem Betrachter suggerieren, dass die Passion Christi sich vor seinen Augen wiederholt. Das Gleiche passiert, wenn der Betrachter sieht, wie Simon von Cyrene gezwungen wird, das Kreuz zu tragen, und seine Frau mit aller Kraft versucht, die Soldaten daran zu hindern.

In diesem Sinne ist auch die Fahne mit dem habsburgisch-kaiserlichen Doppeladler, welche man bei der Kreuztragung Jan van Amstels aus dem Louvre (**Abb.5**) sehen kann, nicht etwa dazu gedacht, um Kritik an der derzeitigen politischen Situation zu äußern, sondern um die Andacht zu intensivieren.<sup>125</sup> Der Betrachter des 16. Jahrhunderts muss bei dem Erblicken

---

<sup>124</sup> Sachsen 1994, S. 176.

<sup>125</sup> Den Vorwurf der Kritik an der aktuellen politischen Lage kann nicht geltend gemacht werden. Pieter Bruegel, dessen Kreuztragung wahrscheinlich am offensichtlichsten die Fahne mit dem habsburgisch-kaiserlichen Doppeladler und die Soldaten der damaligen Herrschaft Philip II darstellt, wurde ausgerechnet von jenen gesammelt und geschätzt, an denen er Kritik übte. Somit erscheint mir dies für sehr unwahrscheinlich.

der Fahne sofort an die unzähligen Menschen gedacht haben, die damals der spanischen Inquisition zum Opfer gefallen sind. Dadurch muss die Andacht weitaus intensiver gewesen sein.

Trotz alledem bleibt die Frage offen, wieso Christus soweit zurück in die Landschaft gedrängt wurde.

Zunächst muss man sagen, dass die Darstellung der vielen Personen und des gesamten Weges von der Stadt bis nach Golgatha viel Raum benötigt und somit die Kompositionen, wie wir sie zum Beispiel bei Raffael haben, nicht mehr funktionieren würden und schon gar nicht, wenn man an die Größe der Bilder denkt. Doch es gibt noch andere Gründe. Zunächst bin ich der Meinung, dass durch die sehr kleine Darstellung die Imagination des Betrachters viel stärker gefordert ist. Dies führt mich zu einem weiteren Punkt, der unmittelbar daran anschließt. In diesen Kreuztragungen wird Christus nicht zentral präsentiert, sondern befindet sich weit im Hintergrund, umgeben von einer großen Menschenmenge. Das Suchen des Betrachters nach Christus ist bereits ein Teil des beschwerlichen Weges, den der Betrachter gehen muss, wenn er Christus folgen möchte. Genauso ist es mit den kleinen Nebenszenen Anspielungen und der Gruppe mit Maria und Johannes. Es dauert lange, bis alle Andeutungen gefunden sind und manche mögen sich dem Betrachter auch nie erschließen. Man muss sich schon sehr intensiv mit den Bildern auseinandersetzen, wenn man diese Details entdecken und verstehen möchte. Das Betrachten und das Verstehen des Bildes werden somit zum Kreuzweg jedes Einzelnen.

## **4 Anhang**

### **4.1 Literaturverzeichnis**

#### **Belting/Eichberger 1983**

Hans Belting/ Dagmar Eichberger, Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel, Worms 1983.

#### **Brückle / Müller 2000**

Wolfgang Brückle / Jürgen Müller, Der innere Christus. Zur mnemonischen Tradition der Passionsandacht und einer mystischen Vergegenwärtigung des Gekreuzigten bei Pieter Bruegel d. Ä., in: Jörg Jochen Berns/ Wolfgang Müller (Hg.), Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne, Wien, Köln, Weimar 2000.

#### **Dunbar 1972**

Burton L. Dunbar, The Landscape Art of Cornelis Massys, 2 vol. Ph.D.diss., University of Iowa, 1972.

#### **Emmens 1973**

J.A. Emmens, Eins aber ist nötig. Zu Inhalt und Bedeutung von Markt- und Küchenstücken des 16. Jahrhunderts, in: Album Amicorum J.G. van Gelder, The Hague 1973, S. 93 – 101.

#### **Falkenburg 1988**

Reindert L. Falkenburg, Iconographical connections between Antwerp Landscapes, market scenes and kitchen pieces, 1500 – 1580, in: Oud Holland, 102, S. 114 – 126.

### **Falkenburg 1990**

Reindert L. Falkenburg, Antithetical Iconography in Early Netherlandish Landscape Painting, in: Bruegel and Netherlandish Landscape Painting from the National Gallery Prague, Ausstellungskatalog, National Museum of Western Art, Tokio 1990.

### **Falkenburg 1997**

Reindert L. Falkenburg, Marginal Motifs in Early Flemish Landscape Paintings, in: Muller, Norman E. (Hg.): Herri met de Bles: studies and explorations of the world landscape tradition. Brepols, Turnhout 1998, (Beiheft zur Ausstellung Anatomy of painting - the road to Calvary by Herri met de Bles) S.153-169.

### **Franz 1969**

Heinrich Gerhard Franz, Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus, Graz 1969.

### **Genaille 1979**

Robert Genaille, La Montée au Calvaire de Brueghel, in: Jaarboek van het koninklijk Museum voor schone Kunsten, Antwerpen 1979, S. 143-196.

### **Gibson 1979**

Walter S. Gibson, Bruegel, London 1977.

### **Gibson 1989**

Walter S. Gibson, Mirror of the Earth. The World Landscape of the Sixteenth-Century Flemish Painting, Princeton 1989.

### **Gregory 1996**

Joseph F. Gregory, Toward the Contextualisation of Pieter Bruegel's *Procession to Calvary*. Constructing the Beholder From Within the Eyckian Tradition; in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* , Jg.47, 1996, S. 207 – 221.

### **Hammer-Tugendhat 1981**

Daniela Hammer-Tugendhat, Hieronymus Bosch. Eine historische Interpretation seiner Gestaltungsprinzipien.; in: *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste* 58, München 1981.

### **Hammer-Tugendhat 2005**

Daniela Hammer-Tugendhat, Heterogenität und Differenz. Zur Aktualität der Kunst von Pieter Bruegel d. Ä.; in: Friedrich, A. (Hg.); *Die Freiheit der Anderen*. Festschrift für Victoria Schmidt-Linsenhoff; Marburg 2005.

### **Jedlicka 1938**

Gotthard Jedlicka, Pieter Bruegel. Der Maler in seiner Zeit, Erlenbach, Zürich 1938.

### **Jodogne1959**

Omar Jodogne, *Le Mystère de la Passion de Jean Michel*,1959.

### **Jodogne1965**

Omar Jodogne (Hg.), „Mystère de la Passion“ des Arnoul Gréban (1458), Brüssel,1965.

### **Kemp 1996**

Wolfgang Kemp, *Die Räume der Maler*. Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996.

**Koch 1997**

Robert A. Koch, A Rediscovered Painting: *The Road to Calvary* by Herri met de Bles, in: Muller, Norman E. (Hg.): *Herri met de Bles: studies and explorations of the world landscape tradition*. Brepols, Turnhout 1998, (Beiheft zur Ausstellung *Anatomy of painting - the road to Calvary by Herri met de Bles*), S. 9-21.

**Kreidl 1972**

Detlev Kreidl, Die religiöse Malerei des Pieter Aertsen als Grundlage seiner künstlerischen Entwicklung; in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* Nr.68, 1972, S. 43-108.

**Mâle 1949**

Emile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, (1908) 1949.

**Meadow 1996**

Mark A. Meadow, *Bruegel's Procession to Calvary, Aemulatio and the Space of Vernacular Style*; in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, Jg. 47, 1996, S. 181-205.

**Moxey 1989**

Keith Moxey, *Interpreting Pieter Aertsen: The problem of „Hidden Symbolism“*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, vol.40, 1989, S. 29 – 39.

**Marijnissen 2004**

Roger H. Marijnissen, *Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk*, Köln 2002.

### **Müller 1997**

Norman E. Müller (Hg.), Herri met de Bles: studies and explorations of the world landscape tradition. Brepols, Turnhout 1998, (Beiheft zur Ausstellung Anatomy of painting - the road to Calvary by Herri met de Bles).

### **Pächt 1989**

Otto Pächt, Van Eyck. Der Begründer der niederländischen Malerei, München 1989.

### **Panofsky 1927**

Erwin Panofsky, Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmannes“ und der „Maria Mediatrix“, in: Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage, Leipzig 1927, S. 261 – 308.

### **Pichal 1993**

Edouard Pichal, Evangelium in Flandern. Eine Geschichte des belgischen Protestantismus, aus dem Niederländischen von Hans Joachim Quistorp, Brendow 1993.

### **Poszler 2006**

Györgyi Poszler, Kreuztragung., in: Imre Takacs (Hg.), Sigismundus Rex et Imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismundus von Luxemburg 1387-1437 (Ausst. Kat. Szépművészeti Múzeum, Budapest; Musée national d'histoire et d'art, Luxemburg), Budapest – Luxemburg 2006, S.

### **Sachsen 1994**

Ludolph von Sachsen, Das Leben Jesu Christi, Aus d. Lat. übers. von Susanne Greiner und Martha Gisi, Freiburg 1994.

**Schaefer 1994**

Claude Schaefer, Jean Fouquet. An der Schwelle zur Renaissance, Dresden, Basel 1994.

**Schubert 1970**

Dietrich Schubert, Die Gemälde des Braunschweiger Monogrammsten. Ein Beitrag zur Geschichte der Niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts, Köln 1970.

**Takács 2006**

Imre Takacs (Hg.), Sigismundus Rex et Imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismundus von Luxemburg 1387-1437 (Ausst. Kat. Szépművészeti Múzeum, Budapest; Musée national d'histoire et d'art, Luxemburg), Budapest – Luxemburg 2006.

**Voragine 2005**

Jacobus de Voragine, Legenda Aurea, aus dem Lat. übers. Von Rainer Nickel, Stuttgart, 2005.

**Zinke 1977**

Detlef Zinke, Patinirs "Weltlandschaft": Studien und Materialien zur Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert, Europäische Hochschulschriften Reihe 27, Nr. 6, Frankfurt, Bern, Las Vegas 1977.

## 4.2 **Abbildungsverzeichnis**

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir

**Abbildung 1:** Imre Takacs (Hrg.), Sigismundus Rex et Imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismundus von Luxemburg 1387-1437 (Ausst. Kat. Szépművészeti Múzeum, Budapest; Musée national d'histoire et d'art, Luxemburg), Budapest – Luxemburg 2006

**Abbildung 2:** Wolfgang Kemp, Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996, S. 161.

**Abbildung 3:**

<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/a/andrea/firenze/index.html>

**Abbildung 4:** Roberta Batoli, Biagio d'Antonio, Mailand 1999, S. 127.

**Abbildung 5:** Lawrence Gowing, Die Gemäldesammlung des Louvre, Köln 2001, S. 238.

**Abbildung 6:** Stephan Kemperdick, Martin Schongauer. Eine Monographie, Petersberg, 2004, S. 100 - 101.

**Abbildung 7:**

<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Raffael:+Kreuztragung+Christi>

**Abbildung 8:** Claude Schaefer, Jean Fouquet. An der Schwelle zur Renaissance, Dresden, Basel 1994, S. 65.

**Abbildung 9:**

<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=1950&handle=li>

**Abbildung 10:** Roger H. Marijnissen, Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk, Köln 2002, S. 271.

**Abbildung 11:** Roger H. Marijnissen, Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk, Köln 2002.

**Abbildung 12:** Die Flämische Landschaft 1520 – 1700 , Kat. Ausst. (Hrsg.) Wilfried Seipl, Wien 2003.

**Abbildung 13:** Walter S. Gibson, Mirror of the Earth. The World Landscape of the Sixteenth-Century Flemish Painting, Princeton 1989, S. 213.

**Abbildung 14:** Walter S. Gibson, Mirror of the Earth. The World Landscape of the Sixteenth-Century Flemish Painting, Princeton 1989, S. 214.

**Abbildung 15:** Walter S. Gibson, Mirror of the Earth. The World Landscape of the Sixteenth-Century Flemish Painting, Princeton 1989, S. 220.

**Abbildung 16:** Walter S. Gibson, Mirror of the Earth. The World Landscape of the Sixteenth-Century Flemish Painting, Princeton 1989, S. 207.

**Abbildung 17:** Norman E. Müller (Hrsg.), Herri met de Bles: studies and explorations of the world landscape tradition. Brepols, Turnhout 1998, (Beiheft zur Ausstellung Anatomy of painting - the road to Calvary by Herri met de Bles), S. 172.

**Abbildung 18:** Photothek des Kunsthistorischen Instituts Wien (sw)

**Abbildung 19:** Photothek des Kunsthistorischen Instituts Wien (sw)

**Abbildung 20:** Norman E. Müller (Hrsg.), Herri met de Bles: studies and explorations of the world landscape tradition. Brepols, Turnhout 1998, (Beiheft zur Ausstellung Anatomy of painting - the road to Calvary by Herri met de Bles).

**Abbildung 21:** <http://www.comicforschung.de/platinum/memlingpass.html>

**Abbildung 22 :**

[http://www.artnet.de/Artists/LotDetailPage.aspx?lot\\_id=A204EBD0A4A52559](http://www.artnet.de/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=A204EBD0A4A52559)

**Abbildung 23:** Walter S. Gibson, Mirror of the Earth. The World Landscape of the Sixteenth-Century Flemish Painting, Princeton 1989, S. 303.

**Abbildung 24:** Detlev Kreidl, Die religiöse Malerei des Pieter Aertsen als Grundlage seiner künstlerischen Entwicklung; in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien Nr.68, 1972, S. 71.

**Abbildung 25:** Roger H. Marijnissen, Bruegel. Das vollständige Werk, Köln 2003, S. 223.

**Abbildung 26:** Michael Francis Gibson, The Mill and the Cross. Peter Bruegel's "Way to Calvary", Lausanne 2000, S. 87.

**Abbildung 27:**

[http://search.artmuseums.go.jp/search\\_e/gazou.php?sakuhin=100033&edaban=1](http://search.artmuseums.go.jp/search_e/gazou.php?sakuhin=100033&edaban=1) (15.05.2008)

**Abbildung 28:**

[http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Rogier\\_van\\_der\\_Weyden\\_016.jpg](http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Rogier_van_der_Weyden_016.jpg)

**Abbildung 29:** Heinrich Gerhard Franz, Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus, Graz 1969, S. 208.

## 4.1 Abbildungen



Abbildung 1: Nach Jan oder Hubert van Eyck, Kreuztragung, Öl auf Holz, 98 x 130 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest

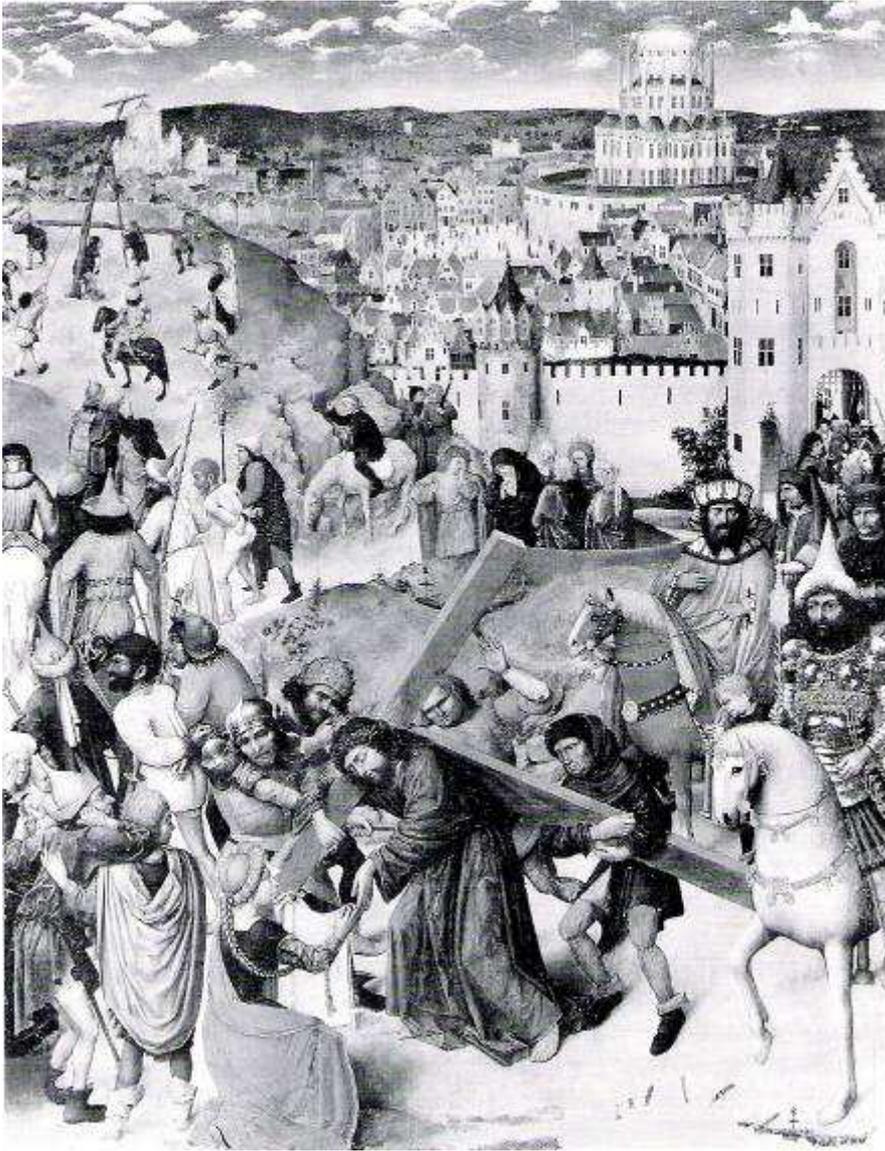


Abbildung 2: Nach Jan oder Hubert van Eyck, Kreuztragung, Öl auf Holz, 107.6 x 82.2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York



Abbildung 3: Andrea da Firenze, Kreuztragung, 1365 – 68, Fresko, Capella Spagnuolo, Santa Maria Novella, Florenz



Abbildung 4: Biagio d'Antonio, Kreuztragung, um 1500



Abbildung 5: Braunschweiger Monogrammist, Kreuztragung, Öl auf Holz, 70 x 84 cm, Louvre, Paris



Abbildung 6: Martin Schongauer, Kreuztragung, Radierung, 28,6 x 43 cm, um 1480, Kupferstichkabinett Berlin



Abbildung 7: Raffaello Santi, Der Kalvarienberg, Öl auf Leinwand, 318 x 229 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid



Abbildung 8: Jean Fouquet, Kreuztragung, Stundenbuch des Etienne Chevalier, Musée Condé, Chantilly



Abbildung 9: Lieven van Lathem, Gebetbuch Karl des Kühnen, Kreuztragung, 1471, Tempera, Blattgold, Gold- und Silberfarbe und Tinte auf Pergament, 6,35 cm x 4,6 cm, MS. 37, fol. 95v, Paul Getty Museum, Los Angeles



Abbildung 10: Hieronymus Bosch, Öl auf Holz, 57,2 x 32 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien



Abbildung 11: Hieronymus Bosch, Öl auf Holz, 131,5 x 59 cm, Museo Nacional de Arte Antiga, Lissabon



Abbildung 12: „Die Marter der heiligen Katharina“, Kunsthistorisches Museum Wien, Holz, 27x44 cm, vor 1515



Abbildung 13: Braunschweiger Monogrammist, Kreuztragung, Sammlung de Boer, Amsterdam



Abbildung 14: Braunschweiger Monogrammist, Golgatha, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, Basel



Abbildung 15: Cornelis Massijs, Kreuztragung, Nationalgalerie Prag



Abbildung 16: Cornelis Massys, Kreuztragung, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel



Abbildung 17: Herri met de Bles, Kreuztragung, Öl auf Holz, 82,6 x 114,4 cm, The Art Museum, Princeton University



Abbildung 18: Herri met de Bles, Öl auf Holz, 34,5 x 53 cm, Kunsthistorisches Museum Wien



Abbildung 19: Herri met de Bles, Öl auf Holz, 32 x 42 cm, Galleria Doria Pamphili Rom



Abbildung 20: Herri met de Bles, Öl auf Holz, 57 x 72 cm, Akademie der bildenden Künste Wien



Abbildung 21: Hans Memling, Szenen der Passion Christi, Galleria Sabauda, Turin



Abbildung 22: Herri met de Bles, Kreuztragung, Öl auf Holz, 45 x 82 cm, Aufenthaltsort unbekannt



Abbildung 23: Pieter Aertsen, Kreuztragung, 1552, ehemals im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, zerstört Ende des 2. Weltkrieges



Abbildung 24: Pieter Aertsen, Kreuztragung, Öl auf Holz, 106 x 169 cm, Koninklijk Museum voor schone Kunsten, Antwerpen



Abbildung 25: Pieter Bruegel, Kreuztragung, Öl auf Holz, 170 x 124 cm, 1564, Kunsthistorisches Museum, Wien



Abbildung 26: Francisco de Zurbarán, Agnus Dei, 1635/40, Öl auf Holz, 38x62 cm, Prado Madrid

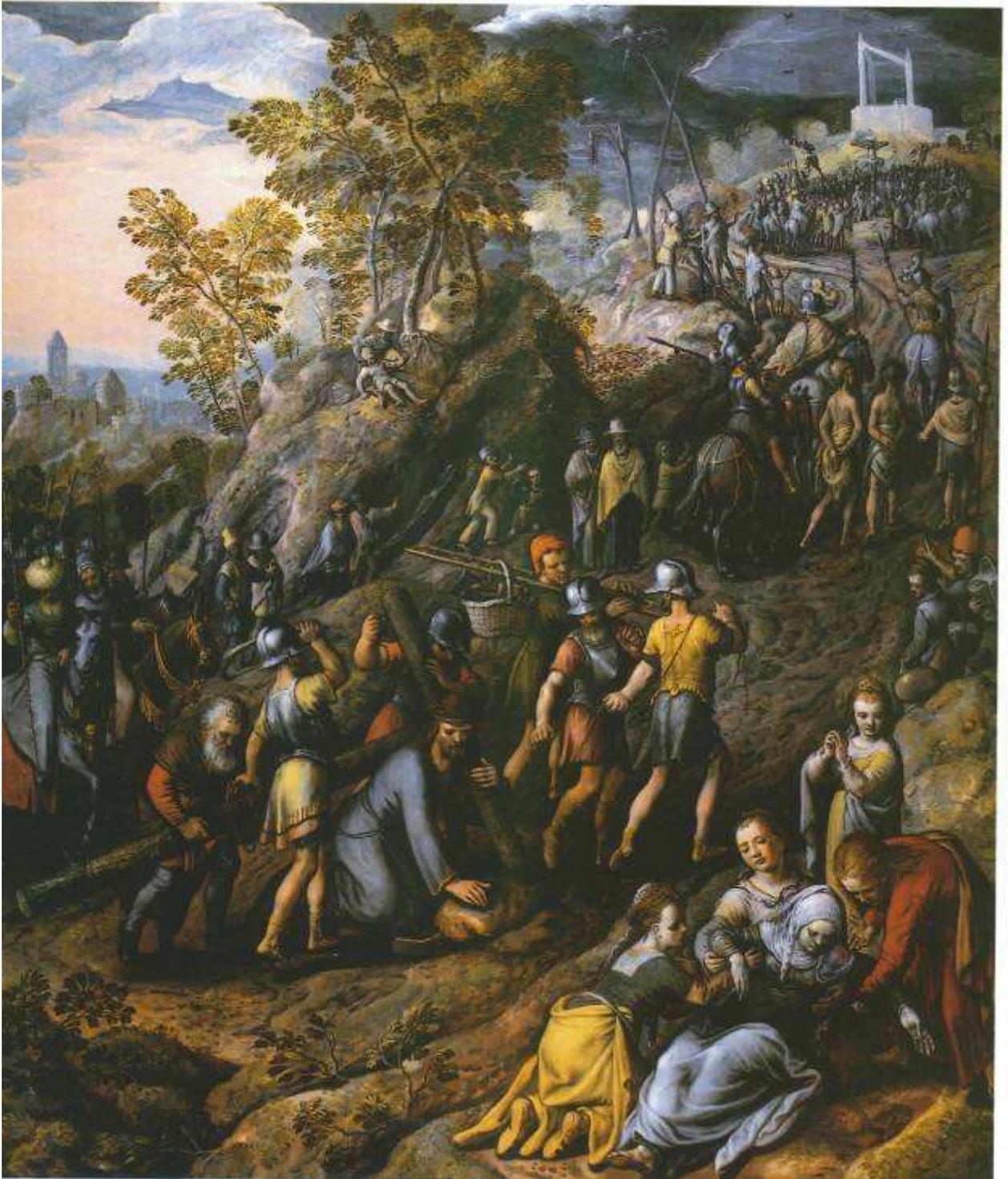


Abbildung 27: Joachim Beukelaer, Kreuztragung, Öl auf Holz, 96,5 x 79 cm, 1562, National Museum of Western Art, Tokio

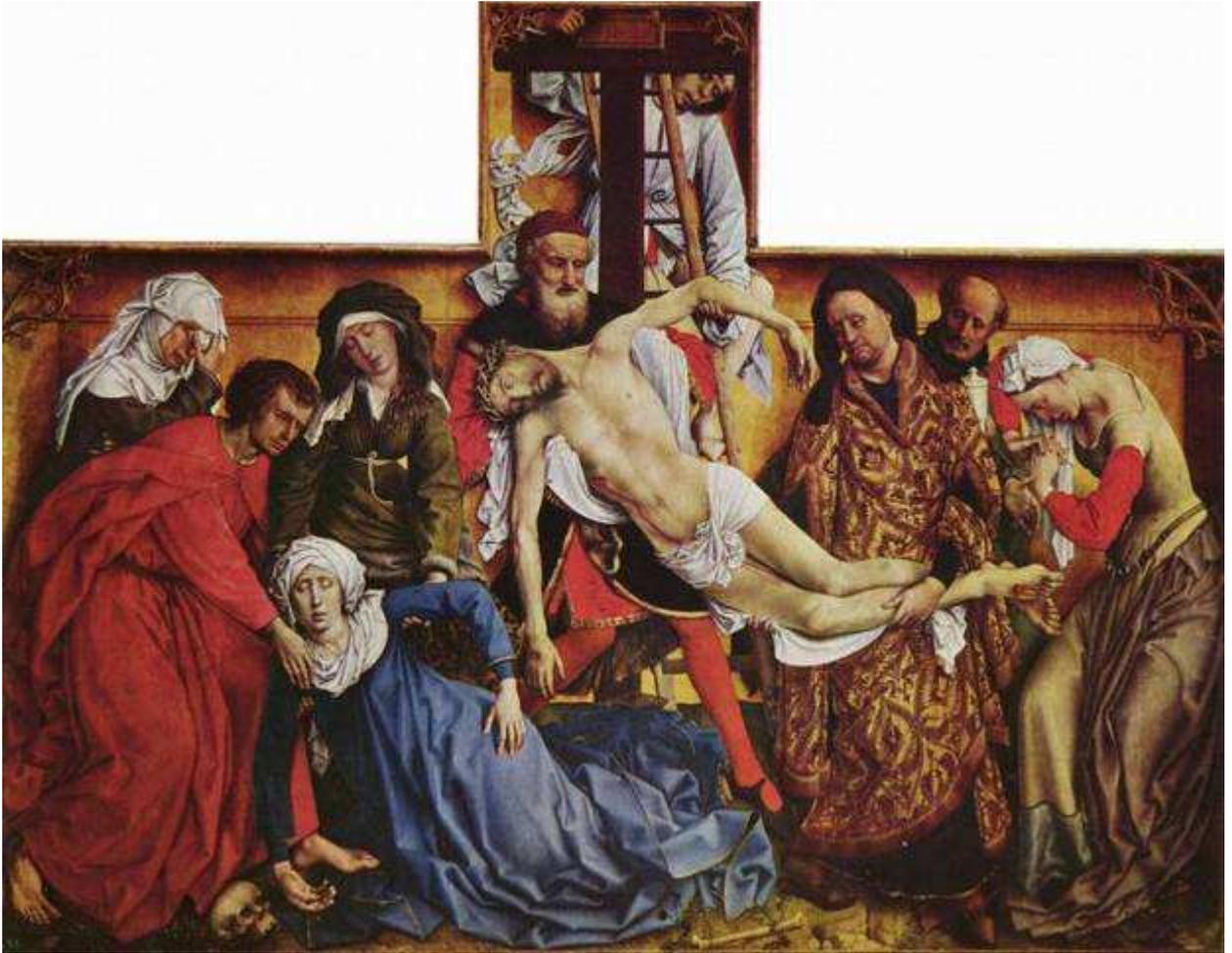


Abbildung 28: Rogier van der Weyden, Kreuzabnahme, Öl auf Holz, 262 x 220 cm, Prado, Madrid



Abbildung 29: Joachim Beukelaer, Kreuztragung, 1562, Kunsthalle Hamburg

## **Abstract**

In meiner Arbeit: “ Die Darstellung der Kreuztragung Christi in der niederländischen Malerei des 16.Jahrhunderts vor Bruegel“ wird der Versuch unternommen eine Anthologie der Kreuztragungsdarstellungen des 16. Jahrhunderts zu erstellen und diese ikonographisch zu analysieren und sie in ihren historischen Kontext einzubinden.

Zu Beginn wird der Arbeit steht die Analyse der niederländischen Kreuztragungen. Hierbei habe ich zunächst Bildanalysen der Kreuztragungen erstellt und versucht den Ursprung dieser Bildkompositionen zu ermitteln. Anschließend wurde der historische Kontext erläutert und ein Überblick über die derzeitige Forschungslage aufgezeigt.

Meine Arbeit versteht sich als einen Versuch eine Genalogie der Kreuztragungsdarstellungen in den Niederlanden des 16.Jahrhunderts aufzuzeigen und sie aus ihrem historischen Kontext heraus verständlich zu machen.

Hierbei wird außerdem die Emanzipation der Kreuztragung zu einem eigenständigen Bildthema aufgezeigt und die Profanierung der Kreuztragung unter dem Wandel vom öffentlichen Andachtsbild hin zu einem privatem thematisiert.

## Lebenslauf

September 1989 bis Juni 1993	Volksschule, Theodor-Körner-Gasse 1200 Wien
September 1993 bis Juni 2001	BRG 21, Franklinstrasse 21, 1210 Wien
Oktober 2001 bis Ende SS 2008	Universität Wien, Studium der Kunstgeschichte Diplomarbeitsthema: „Die Darstellung der Kreuztragung Christi in der Niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts vor Bruegel“
Seit Oktober 2007	ULG Master of Science Library and Information Studies