



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das religiöse Halbfigurenbild bei Peter Paul Rubens“

Verfasserin

Doris Baurberger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

emer. O. Univ.- Prof. Dr. Artur Rosenauer

Übersicht:

I.: Vorwort	... S. 4-5
II.: Die Tradition und die Funktion des Halbfigurenbildes	... S. 6-9
III.: Exkurs – Rubens und sein Bezug zu Italien	... S. 9-11
IV.: Das Halbfigurenbild im Oeuvre von Peter Paul Rubens – Die Epitaphien im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen	
1.0.: Das Rockox - Epitaph mit der Darstellung des Ungläubigen Thomas	... S. 11-15
1.1.: Caravaggio und das religiöse Halbfigurenbild – Die Vorbildwirkung seines Ungläubigen Thomas	... S. 15-20
1.2.: Die Ikonographie der Thomasgeschichte mit weiteren Darstellungen des Themas	... S. 20-25
1.3.: Ein Vergleich - Der Ungläubige Thomas und Christus mit den reuigen Sündern	... S. 25-28
2.0.: Das Michielsen - Epitaph und die Beweinung Christi	... S. 29-36
2.1.: Die Darstellungstradition der Beweinung innerhalb des Werkes von Peter Paul Rubens	... S. 36-39
2.2.: Die niederländische Tradition nach Hugo van der Goes	... S. 39-42
2.3.: Der „Schmerzensmann“ und der Typus der halbfigurigen Beweinung in Italien	... S. 42-44
2.4.: Italienisches Vorbild - Die Antike und die Laokoon-Gruppe	... S. 44-46
3.0.: Die Geschichte des Epitaphs und die Epitaphientradition bei Peter Paul Rubens	... S. 47-52

V.: Rubens und der halbfigurige Typus im Zeitraum zwischen 1610 und 1613 – Die früheren Darstellungen des flämischen Meisters	
4.0.: Der Ecce Homo in der St. Petersburger Sammlung der Eremitage	... S. 53-57
4.1.: Die Verbindung des rubenschen Bildes mit der niederländischen und der italienischen Tradition	... S. 57-64
4.2.: Die ersten Jahre nach seiner Rückkehr in die Heimat	... S. 64-65
4.3.: Ergänzung	... S. 65
4.4.: Christus als „Schmerzensmann“	... S. 65-66
4.5.: Die Kreuztragung Christi – Der mailändische Grundtypus und das halbfigurige Kreuztragungsbild nördlich der Alpen	... S. 66-69
5.0.: Der Zinsgroschen	... S. 69-71
5.1.: Die Beeinflussung durch die italienische Malerei	... S. 71-76
6.0.: Christus und die Ehebrecherin	... S. 77-79
6.1.: Die Datierung des Gemäldes anhand eines Stilvergleiches	... S. 80-81
6.2.: Die ikonographische Tradition und die Vorbildwirkung des italienischen Halbfigurenbildes	... S. 81-83
6.3.: Die nordische „Ehebrecherin“	... S. 83-85
VI.: Zusammenfassung und Schlussbemerkung	... S. 86-89
VII.: Literaturverzeichnis	... S. 90-103
VIII.: Abbildungsnachweis	... S. 104-111
IX.: Abbildungen	... S. 112-146
X.: Curriculum Vitae	... S. 147

I.: Vorwort

„Das erzählende Kniestück biblischer und weltlicher Art konnte insofern nicht die Gattung des Rubens sein, als seine besondere Macht, die Bewegung, wesentlich an der vollständigen Entwicklung der Leiblichkeit hängt.“¹

Diese Worte stellte der Kunsthistoriker Jacob Burckhardt an den Beginn seiner Auseinandersetzung mit dem Halbfigurenbild bei Peter Paul Rubens. Es soll nun meine Aufgabe sein, diese Aussage durch eine genaue und eingehende Behandlung des genannten Themengebietes zu hinterfragen. Als Basis für meine Forschungen stand mir ein großer Umfang an unterschiedlicher Rubensliteratur zur Verfügung, die durchgearbeitet und auf ihre Relevanz für das zu besprechende Thema geprüft werden musste. Seit dem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts wuchs die Anzahl der Publikationen über die Kunst des flämischen Meisters.² Innerhalb der deutschsprachigen Literatur sind Ende des 19. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor allem die Arbeiten von Jacob Burckhardt, Rudolf Oldenbourg oder Hans Gerhard Evers zu nennen. Max Friedländer beschäftigte sich mit der gesamten niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts.

In den folgenden Jahren sind die Herausgaben von Autoren wie Martin Warnke oder Christopher White anzuführen, die sich im weiteren Verlauf der Forschung mit dem Werk des Flamen auseinandersetzten. Michael Jaffé veröffentlichte 1977 sein Buch unter dem Titel „Rubens and Italy“ und ging dabei auf die vorbildliche Wirkung der italienischen Kunst ein. Dieser Bereich wird auch von Theodor Hetzer, der dem flämischen Meister ein eigenes Kapitel in seiner Arbeit über Tizian widmete, und in dem 1995 im Wuppertal erschienenen Ausstellungskatalog thematisiert, in dem es um die „Italiensehnsucht nordischer Barockmaler“ geht.

Den umfassendsten Überblick bietet der Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, wobei eine Zuordnung nach dem Sujet der Gemälde vorgenommen wurde. Für diese Diplomarbeit waren vor allem Part VI - The Passion of Christ - von Jay Richard Judson und Part VII - The life of Christ after the passion - von David Freedberg vorbildhaft.

Als jüngste Erscheinung, die in diesem Rahmen angeführt werden soll, muss das Werk von Nils Büttner erwähnt werden, welches 2007 in München herausgegeben wurde.

Im Bereich der Zeitschriftenaufsätze waren vor allem die Erkenntnisse von Colin Eisler in seinem Artikel über „Rubens’ Uses of the Northern Past- The Michiels Triptych and its

¹ Burckhardt 1938, S. 116

² Kieser 1941/42, S. 301

Sources“ aus dem Jahre 1967 grundlegend, der sich darin mit dem Michielsen - Epitaph und seiner Beziehung zu altniederländischen Beweinungsszenen beschäftigte. Für die gesamte Epitaphientradition im Werk des Flamen muss noch die Arbeit von David Freedberg und seine Auseinandersetzung mit „Rubens as a Painter of Epitaphs 1612-1618“ in der Zeitschrift „Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis“ aufgezählt werden.

Für den wichtigsten Aspekt in dieser Diplomarbeit, die Tradition des Halbfigurenbildes, war das Buch von Sixten Ringbom mit dem Titel „Icon to Narrative- The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting“ aus dem Jahre 1965 richtungweisend. Die letzten Veröffentlichungen zu diesem Themengebiet stammen von Brigitte Völker und ihrer Dissertation über „Die Entwicklung des erzählenden Halbfigurenbildes in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts“ und von Sandra Gianfreda, die sich in ihrem 2005 erschienen Buch mit dem Titel „Caravaggio, Guercino, Mattia Preti – Das halbfigurige Historienbild und die Sammler des Seicento“ mit der italienischen Tradition dieses Typus auseinandersetzte.

Im Zentrum des folgenden Textes stehen die religiösen Halbfigurenbilder, die von Rubens im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts geschaffen wurden. Die Aufgaben, die sich dabei aus dem Titel dieser Arbeit stellten, betreffen einerseits die Eigenheiten dieses Typus an sich. Andererseits sollen italienische und nordische Vorbilder gezeigt werden, sodass man die kompositorische Herkunft der rubenschen Abbildungen besser nachvollziehen kann.

Die ersten drei Kapitel werden sich mit halbfigurigen Epitaphdarstellungen befassen, wobei auch auf die Funktion und die Rolle, die das gemalte Denkmal in diesem Zusammenhang spielte, eingegangen wird. Im Mittelpunkt stehen dabei das Rockox - Epitaph, mit dem „Ungläubigen Thomas“ auf der Mitteltafel, und das Michielsen - Epitaph mit der „Beweinung Christi“. Danach folgen vier Kapitel, die sich mit weiteren religiösen Halbfigurenbildern von Rubens auseinandersetzen und die von der Kunstgeschichteforschung noch vor den beiden genannten Grabdenkmälern datiert werden.

In Bezug auf die Formulierung des Titels muss noch erwähnt werden, dass natürlich eine Auswahl aus dem Oeuvre von Rubens vorgenommen werden musste. Diese Diplomarbeit konzentriert sich auf alle halbfigurigen Christusszenen, wobei die vielen vom Bildrand beschnittenen Madonnendarstellungen, die die Mutter Gottes im Kreise der Heiligen Familie mit dem kleinen Jesusknaben zeigen, nur an dieser Stelle genannt werden sollen.

II.: Die Tradition und die Funktion des Halbfigurenbildes

Jacob Burckhardt meinte in seinen Betrachtungen über Peter Paul Rubens, dass das erzählende Kniestück nicht zu seinen besten Gattungen gehöre. Durch die Halbfigurigkeit der Gestalten sei die Darstellung der körperlichen Bewegtheit stark eingeschränkt.³ Dieser Behauptung kann man jedoch das Argument gegenüberstellen, dass in jenen Gemälden die seelische Bewegtheit der Figuren viel mehr im Mittelpunkt steht.⁴

Der Typus des Halbfigurenbildes eignet sich vor allem für Szenen, in denen der physiognomische Ausdruck der Anwesenden eine große Rolle spielt. Emotionen wie Erstaunen, Ablehnung, Demut, Liebe oder Hass sollen mithilfe von Mimik und Gestik der Protagonisten verkörpert werden, wobei die Wiedergabe von menschlichen Affekten schon immer als eine der schwierigsten Aufgaben in der Malerei galt. Diese Gefühlsregungen der meist lebensgroßen Figuren sollen dann auf den Betrachter vor dem Werk übertragen werden. Die Aufmerksamkeit des Zusehers wird von der oberen Körperhälfte der Dargestellten beansprucht und rechtfertigt den reduzierten Bildausschnitt.

Aufgrund des intimeren Charakters, der durch die nahe Ansicht der Figuren erzeugt wird, war das Halbfigurenbild als Gegenstand der Hausandacht beliebt und avancierte so zu einem Sammlerbild. Auch seine Funktion als Grabdenkmal soll in den folgenden Beispielen noch verdeutlicht werden. Durch die verringerte Distanz zwischen den Figuren und dem Betrachter treten die Bildebene und die Wirklichkeit in ein enges Verhältnis zueinander. Zudem bewirkt diese Nähe ein starkes religiöses Mitgefühl und dient dazu, jede unwesentliche Ablenkung fern zu halten.⁵

Die halbfigurigen Kompositionen öffnen sich meist nach außen hin, damit der Zuschauer am Bildgeschehen beteiligt und eingebunden wird. Die Gestalten gruppieren sich dabei so, dass der Person vor dem Werk die Möglichkeit gegeben wird, einen Einblick ins Geschehen zu bekommen. Der Zuseher darf sich als weiterer Zeuge des Ereignisses angesprochen fühlen und wird durch das Aufbrechen der Bildgrenze zu einem aktiven Teil der Szene.⁶

Die Bedeutung, die der mimische und der gestische Ausdruck dabei spielen, wurde bereits hervorgehoben.

³ Burckhardt 1938, S. 116

⁴ Als Grundlage zur Erforschung des Halbfigurenbildes seien hier neben Burckhardt die Arbeiten von Sixten Ringbom (1965), Brigitte Völker (1968) und Sandra Gianfreda (2005) genannt, die sich alle mit den Eigenschaften von halbfigurigen Werken beschäftigen.

⁵ Gianfreda 2005, S. 53-55

⁶ Warnke 1977, S. 62

Handbewegungen können Emotionen ausdrücken und den Seelenzustand der Figuren verdeutlichen. So dienen die Gebärden bei der rubenschen Thomasdarstellung (siehe Abb. 1), die im Anschluss besprochen wird, dazu, den Zuschauer in den „Kreis der Wissenden“ einzubinden. Während Christus seine linke Hand den Männern hinhält um sie von der Existenz seiner Wundmale zu überzeugen und die Zweifel von Thomas zu beseitigen, streckt er seine rechte Hand dem Betrachter entgegen und lässt ihm somit die gleiche Ehre zuteilwerden.⁷

Bevor aber auf das rubensche Halbfigurenbild näher eingegangen wird, soll die Entwicklung der halbfigurigen Darstellungsweise kurz skizziert werden.

Das halbfigurige Historienbild war ein beliebter Bildtypus in der oberitalienischen und niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Andrea Mantegna schuf mit seiner „Darbringung Christi im Tempel“ die erste bekannte halbfigurige und religiöse Historie Italiens.⁸ Auch Giovanni Bellini hatte die neue Errungenschaft und ihre Möglichkeiten erkannt und lockerte die strikte und bewegungslose Anordnung der Figuren etwas auf. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts wurden in Oberitalien Studien betrieben, die sich mit der Wiedergabe des physiognomischen Ausdrucks beschäftigten. Leonardo da Vinci trug durch seine Schriften und seine Skizzen an der Erforschung dieses Themas bei. In seinem „Trattato della Pittura“ stellte er fest, dass ein Künstler sowohl den Menschen als auch dessen seelische Verfassung wiederzugeben habe.

In Bezug auf Leonardo da Vincis Zeichnungen entwickelte sich eine Vorliebe für die Darstellung von grotesk überzeichneten Köpfen und mimisch Karikaturhaftem.

Ähnliches ist auch bei Albrecht Dürer und seiner Version von „Christus unter den Gelehrten“ (Abb. 2) zu erkennen. Die Köpfe der Männer, die sich kreisförmig um die jugendliche Gestalt von Jesus angeordnet haben, sind teilweise als sehr markant dargestellte Profilansichten abgebildet. Diese Kreisbewegung wird dann im Zentrum des Bildes durch die Stellung der vier Hände wiederholt und hervorgehoben.⁹

Im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts war ein Höhepunkt in der Produktion von halbfigurigen Bildern erreicht.¹⁰ Danach gilt Jacopo Palma il Giovane als Vertreter dieses Typus. Weiters malte Ludovico Carracci um 1589-90 eine halbfigurige „Gefangennahme Christi“ mit dem Kuss des Judas.

⁷ Evers 1942, S. 138

⁸ Dieses Gemälde von Mantegna wird noch näher besprochen werden.

⁹ Gianfreda 2005, S. 17-20; Siehe zu diesem Thema auch: Julius Held, Dürers Wirkung auf die niederländische Kunst seiner Zeit, Haag 1931; Oskar Hagen, Das Dürerische in der italienischen Kunst, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 1918

¹⁰ Gianfreda 2005, S. 25-27

Ende des 16. Jahrhunderts wurde die Tradition des Halbfigurenbildes durch Caravaggio erneuert und in den Kunstbetrieb der Stadt Rom eingeführt. Dabei wurde der gebürtige Lombarde vermutlich durch die Carracci und die Ideen ihrer gegründeten Accademia inspiriert. Halbfigurige Genredarstellungen beeinflussten ihn bei der Ausbildung seines revolutionären Stils und bei der Gestaltung seiner Historien.

Francesco Barbieri, genannt Guercino, und Mattia Preti waren zwei Künstler, die sich nach 1630 intensiv mit dem Typus des halbfigurigen Historienbildnisses beschäftigten.¹¹ Der Bologneser Maler Guercino verhinderte im Verlauf des 17. Jahrhunderts ein „Aussterben“ des Halbfigurentypus. Er versuchte mit den dargestellten Affekten den Zuseher sowohl innerlich zu bewegen als auch zu belehren. Sein Interesse an den unterschiedlichen Gesten, den Ausdrucksträgern, äußerte sich in dem 1619 veröffentlichten Zeichenlehrbuch unter dem Titel „Esemplari per il disegno“. Darin findet sich eine Anleitung zur richtigen Wiedergabe von diversen Handstellungen (Abb. 3) und Körperhaltungen (Abb. 4). Dabei ist wichtig, dass alle diese Bewegungen einem rhetorischen Sinn dienen und zur Verkörperung einer Gemütsstimmung verwendet werden können.¹²

Dieser kurze Überblick sollte auf die wichtigsten Stationen und Künstler des Halbfigurenbildes südlich der Alpen aufmerksam machen. Die Tradition des halbfigurigen Typus in Italien war ein wichtiger Anhaltspunkt für den Flamen Rubens, wobei er solche Gemälde auch in seiner Heimat kennenlernen konnte. Eine Häufung von halbfigurigen Kompositionen im Norden ist in einem Zeitraum zwischen 1470 und 1570 zu beobachten. Völker beurteilte die Situation folgendermaßen: *„Es ist die Spannung zwischen der reduzierenden Bildform und den handlungs- und figurenreichen Themen, die die niederländischen Halbfigurenbilder des betrachteten Zeitraumes [des 15. und 16. Jahrhunderts] von den Kompositionen mit Halbfiguren der vorangegangenen Jahrhunderte und von den zeitgenössischen Italiens unterscheidet. [...] Das Halbfigurenbild, das vor 1400 die Figur als Einzelwesen in ruhiger Haltung erfasst und nach 1600 weitgehend der Gestaltung psychischer Vorgänge dient, wird in der niederländischen Tafelmalerei der Spätgotik und Renaissance zum Träger lebendig bewegter Szenen und geballter Figurengruppen.“*¹³

¹¹ Siehe zu Mattia Preti auch: John T. Spike, Mattia Preti. Catalogo Ragionato dei Dipinti, Florenz 1999

¹² Gianfreda 2005, S. 57-62; Nach dem Tod von Mattia Preti kam es zu einem fast vollkommenen Verschwinden des halbfigurigen Historienbildes in Italien. Im 18. Jahrhundert wurde die Tradition wieder von Malern aufgegriffen, die sich hauptsächlich an der Kunst Guercinos orientierten, darunter Pompeo Batoni oder Giambattista Piazzetta. (Gianfreda 2005, S. 11f.)

¹³ Völker 1968, S. 1

Anhand dieses Auszuges wird deutlich, dass die niederländische Tradition unterschiedlichen Prinzipien folgte. Während dort eine Verdichtung und Figurenanhäufung innerhalb der Szene zu bemerken ist, setzt sich diese Wiedergabeform von der generellen Handlungsaufhebung bei den Italienern ab.¹⁴

Unabhängig davon, welcher Darstellungsweise der Künstler folgte, war die Inszenierung des Halbfigurenbildes natürlich vom Thema des Werkes geprägt. Die Maler konnten die Halbfigurigkeit ihrer Gestalten auf unterschiedliche Weise erklären und den Bildrahmen zum Beispiel mit der Kante eines Tisches gleichsetzen. Das Resultat einer solchen Vorgangsweise wird von Völker als „motiviert Halbfigurenkomposition“ bezeichnet.¹⁵ Oft werden die Figuren aber einfach auf der Höhe ihrer Oberschenkel „beschnitten“. Die dadurch erzeugte Unmittelbarkeit dient dem Realitätsbedürfnis bei religiösen Darstellungen.

In diesem Zusammenhang muss noch erwähnt werden, dass im Rahmen der Diplomarbeit auf eine genauere Definition von „Brustbild“, „Hüftstück“ oder „Kniestück“ verzichtet wird. Auch andere Begriffe, die die herrschende Literatur zur genauen Charakterisierung der einzelnen Werke heranzieht, beeinflussten nicht die Auswahl der Bilder, die genauer betrachtet werden sollen.

III.: Exkurs – Rubens und sein Bezug zu Italien

Italien und vor allem die oberitalienische Malerei haben für Rubens und seine halbfigurigen Kompositionen eine große Rolle gespielt. Die meisten der rubenschen Halbfigurenbilder, die im 2. Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts entstanden sind, tragen einen spürbar südländischen Einfluss in sich. Diese Beobachtung lässt sich durch einen langjährigen Italienaufenthalt des flämischen Meisters erklären. Daher soll an dieser Stelle, vor einer genaueren Auseinandersetzung mit den Halbfigurenbildern von Rubens, eine kurze Übersicht seiner Unternehmungen und seiner Inspirationsquellen gegeben werden.

Am 9. Mai 1600 war Rubens von Antwerpen Richtung Süden abgereist. Der damals 23-Jährige machte sich auf nach Italien, um dort sein Können zu perfektionieren. Damals herrschte die Meinung, dass das Kunstschaffen im Süden demjenigen des Nordens überlegen sei und dadurch übte die italienische Kunst eine große Faszination auf niederländische Maler aus. Das Ziel eines humanistisch gebildeten Menschen war es, als Vollendung seiner Studien nach Italien zu reisen.

¹⁴ Völker 1968, S. 4

¹⁵ Ebd., S. 6f.

Carel van Mander behauptete Anfang des 17. Jahrhunderts, „[...] die Italiener hatten bereits früher den wahren Aufbau und die Körperhaltung der Figuren entdeckt, demgegenüber die Niederländer [...] oft mit dem alltäglichen Leben fürliebnahmen.“¹⁶

Für Rubens bedeuteten die Erkenntnisse und die Erfahrungen, die er auf seiner Reise sammeln konnte, einen Einschnitt in sein künstlerisches Schaffen. Die kommenden acht Jahre sollten sein zukünftiges Leben und seine zukünftige Malerei nachhaltig bestimmen.¹⁷

Sein erstes Ziel war Venedig, die Stadt der Farbenkünstler Tizian, Veronese und Tintoretto. Bald darauf trat er in die Dienste des Herzogs von Mantua, Vincenzo Gonzaga, für den er Kopien von dessen berühmten Meisterwerken anfertigte. Darunter zählten Werke von Tizian, Correggio, Mantegna oder Giulio Romano. Dabei gelang es dem Flamen sehr gut, sich den Stil der italienischen Künstler anzueignen, sodass selbst routinierte Maler die Kopien von den Originalen nicht mehr unterscheiden konnten.

1601 führte ihn sein Weg endlich nach Rom. Hier hatte er nun die Gelegenheit, die Antike, Michelangelo und Raffael zu studieren. Rubens stand aber auch unter dem Einfluss der aktuellen Kunst in der ewigen Stadt. Zum Zeitpunkt seines Aufenthaltes waren gerade die beiden wichtigsten Maler des römischen Barock in Rom tätig. Zum einen Caravaggio, der an seinen Gemälden für die Capella Contarelli arbeitete, und Annibale Carracci, der mit seiner Arbeit in der Galerie im Palazzo Farnese beschäftigt war.¹⁸

Der Flamen war von der Kraft, die von den caravaggesken Werken ausgeht, fasziniert und sollte dabei viel vom Erzählstil des Lombarden lernen. Trotzdem griff Rubens nicht blind auf die künstlerischen Vorgaben zurück, sondern setzte das Übernommene auf sehr freie Weise um. Burckhardt beschreibt diesen Vorgang so, „[...] als hätte [Rubens] den vergangenen Meistern zu zeigen gewünscht, wie sie es eigentlich hätten anfangen sollen.“¹⁹

Friedländer formulierte seine Feststellung folgendermaßen: „Rubens schloss sich nicht enthusiastisch oder ehrfürchtig diesem oder jenem großen Italiener an. Michelangelo, Tintoretto, Giulio Romano, Lionardo und von den Generationengenossen Caravaggio berühren ihn ersichtlich, aber er gibt sich keiner Persönlichkeit hin, rafft vielmehr in einiger Hast Stilelemente auf, um zunächst äußerlich mit jugendlicher Überheblichkeit und altkluger Geschicklichkeit eine eigene Barockkunst zu schaffen [...]“.“²⁰

¹⁶ Carel van Mander, Schilder-Boek, 1604; abgedruckt in: Ember 1995, S. 12

¹⁷ Ember 1995, S. 11f.

¹⁸ Oldenbourg 1921, S. 16f.; Von Simson 1996, S. 40f.; Die Werke dieser beiden Künstler werden heute gerne als stilistische Gegenpole angesehen. Carracci verkörperte in seinen Bildern die „idea della bellezza“, wie sich der Prälat Agucchi in seinem Traktat über die Malerei ausdrückte. Caravaggio wurde als bloßer Nachahmer der Natur nicht so hoch geschätzt.

¹⁹ Burckhardt 1938, S. 11

²⁰ Friedländer 1923, S. 8

1608 kehrte Rubens mit viel Erfahrung und Kenntnis von kulturellen Schätzen in seine Heimat zurück und öffnete damit der flämischen Malerei neue Wege.

IV.: Das Halbfigurenbild im Oeuvre von Peter Paul

Rubens – Die Epitaphien im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen

1.0.: Das Rockox - Epitaph mit der Darstellung des Ungläubigen Thomas

Bei dem ersten Werk, welches in dieser Diplomarbeit besprochen wird, handelt es sich um das Rockox - Triptychon (Abb. 1). Rubens hat es in den Jahren zwischen 1613 und 1615 für den Antwerpener Bürgermeister Nicolaas Rockox und dessen Frau angefertigt. Das Epitaph war für deren Grabmal in der Kapelle der heiligen Jungfrau in der Franziskanerkirche, der Rekollektenkirche, in Antwerpen bestellt. Im Jahre 1794 wurde es von den Franzosen nach Paris entführt, gelangte aber bereits 1815 nach Antwerpen zurück. Das Rockox - Epitaph wird heute in dieser Stadt, im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, aufbewahrt.²¹

Die Arbeit ist datiert, links über dem Kopf von Nicolaas Rockox steht die Zahl 1615 geschrieben. Rubens selbst hat die Jahreszahl von 1613 auf 1615 ausgebessert, da er das Werk nicht wie geplant beenden konnte, sondern erst zwei Jahre später an seinen Besteller lieferte. Das Mittelbild präsentiert die Szene von „Christus und dem Ungläubigen Thomas“, auf den Flügeln sind die Stifterbildnisse zu sehen. Die Form des Triptychons wurde bewusst an einen älteren Typus angelehnt, um sich der mittelalterlichen Umgebung des vorgesehenen Anbringungsortes besser einzufügen.²²

Die Protagonisten erscheinen lebensgroß und sind so nahe in den Vordergrund gerückt, dass der Bildrahmen den restlichen Teil der Beine abschneidet. Der Rahmen wird zu einer Fensteröffnung, aus der sich die handelnden Personen herauszudrängen scheinen. Drei männliche Figuren stehen eng gepresst auf der rechten Bildseite, räumlich leicht in die Tiefe gestaffelt. Die beiden älteren Männer werden als Petrus und Paulus identifiziert. Der Dritte

²¹ Freedberg 1984, S. 82-85

²² Über die genaue Anbringung des Epitaphs sind keine detaillierten Informationen bekannt. Aufgrund der Tatsache, dass die Figuren nicht in Untersicht dargestellt sind, war das Triptychon höchstwahrscheinlich auf Augenhöhe des Betrachters zu sehen.

und Jüngere im Bunde ist vermutlich Thomas, der traditioneller Weise ein grünes Gewand trägt. Als Gegenstück erscheint Christus auf der linken Seite. Dieser schlägt mit der Geste seiner linken Hand quasi eine Brücke zwischen den beiden Bildteilen und verbindet damit seine Gestalt mit der seiner drei Gegenüber.

Während die beiden Männer im Bildvordergrund die Wundmale Christi in Augenschein nehmen, sucht der Dritte den Blick Jesu. Der genaue Vorgang des Geschehens wird in der Bibel nicht beschrieben: *“Thomas, genannt Didymus (Zwilling), einer der Zwölf, war nicht bei ihnen, als Jesus kam. Die anderen Jünger sagten zu ihm: Wir haben den Herrn gesehen. Er entgegnete ihnen: Wenn ich nicht die Male der Nägel an seinen Händen sehe und wenn ich meinen Finger nicht in die Male der Nägel und meine Hand nicht in seine Seite lege, glaube ich nicht. Acht Tage darauf waren seine Jünger wieder versammelt und Thomas war dabei. Die Türen waren verschlossen. Da kam Jesus, trat in ihre Mitte und sagte: Friede sei mit euch! Dann sagte er zu Thomas: Streck deinen Finger aus- hier sind meine Hände! Streck deine Hand aus und leg sie in meine Seite und sei nicht ungläubig, sondern gläubig! Thomas antwortete ihm: Mein Herr und mein Gott! Jesus sagte zu ihm: Weil du mich gesehen hast, glaubst du. Selig sind, die nicht sehen und doch glauben.“* (Joh. 20, 24-29)

Im Gegensatz zum schwarzen Hintergrund und den in dunklen Farben gekleideten Aposteln, sticht Christus markant hervor. Sein Körper erscheint vom Licht hell angestrahlt und lenkt somit die Aufmerksamkeit auf sich. Um seine Hüften und seinen linken Arm wickelt sich ein rotes Tuch, dessen Draperie sich großzügig um seine Gestalt schlingt und sich circa über zwei Drittel des Bildvordergrunds ausbreitet. Der Mantel des Erlösers findet seinen farblichen Kontrast in den grünen und graublauen Gewändern der Jünger gegenüber. Die Konturen heben sich dabei scharf vom dunklen Dahinter ab. Dabei wird der Eindruck erzeugt, dass es sich bei der Figurengruppe um ein räumliches Relief vor schwarzem Hintergrund handelt. Die Beleuchtung führt aber zu einer plastischen Modellierung der Körper und unterstreicht auch die realitätsnahe Darstellung der Mitteltafel.²³

Im Vergleich mit dem Christus aus der „Kreuzaufrichtung“ (Abb. 5) überwiegt statt einem überirdischen Licht- und Schattenspiel eine reale Schilderung der Lichtsituation.

Körperschatten entstehen als logische Folgerung des räumlichen Verhältnisses und verdrängen *„[...] Dunkelheiten, die [wie es Hans Evers ausdrückt] aus einem Heilsplane kämen [...].“*²⁴

Die Buntfarbigkeit ist auf wenige, eher dunkle Farben reduziert und bildet daher einen starken Kontrast zu der hellen Gestalt des Erlösers. Betrachtet man das Inkarnat genauer, so lässt sich

²³ Freedberg 1984, S. 82-85; Larsen 1952, S. 110

²⁴ Evers 1942, S. 140

feststellen, dass Rubens die Haut der Protagonisten je nach Alter variierte.²⁵ Die Figuren sind daher nicht nur in die beiden Bildhälften unterteilt, sondern grenzen sich auch in ihrer äußeren Gestaltung voneinander ab. Hetzer spricht von dem „[...] *Kontrast des mildleuchtenden und mildblickenden Christus mit den irdischeren und unruhigeren Jüngern [und der] sorgfältige[n] Kontrastierung der Jünger untereinander.*“²⁶

Für Rubens bedeutete diese radikale Wirklichkeitsnähe und die Wandlung eines göttlichen in einen irdischen Christus einen großen Schritt. Das Geistige wird verkörperlicht, Gottes Sohn ist nicht nur ideal schön, sondern vor allem unmittelbar und greifbar. Angeregt durch Impulse aus Italien, versuchte Rubens die Bildwirklichkeit als einen Teil der Betrachterwirklichkeit zu inszenieren. Die Gegenwärtigkeit der Figur Christi wird zum Besonderen, zum Wunderbaren. Es kommt zu einer „[...] *Zusammenfassung [von] Wenige[m], aber Große[m] in seinen Bildern*“²⁷, wie Evers es ausdrückt. Somit folgt das Rockox-Triptychon ganz der Epitaphientradition, die im weiteren Verlauf dieser Diplomarbeit noch einen sehr wichtigen Platz einnehmen wird.

Während das Thomasbild im ersten Moment nun so klar und übersichtlich wirkt, wirft es bei genauerer Betrachtung aber Fragen auf. Wenn zu Beginn die drei Männer auf der rechten Seite als Petrus, Paulus und Thomas identifiziert wurden, so lässt sich dieser Vorschlag nicht mit Sicherheit bestätigen. Weiters kann man die berechtigte Frage stellen, warum Thomas nicht die Seitenwunde untersucht, die in diesem Fall nicht einmal genau zu sehen ist.

Aufgrund der sehr realitätsnahen Umsetzung der Gruppe vergisst man fast, dass eigentlich das Wesentliche der Szene, die Seitenwunde Christi, fehlt und im Dunkeln verborgen bleibt.

Verglichen mit anderen Darstellungen, streckt der Ungläubige meist seinen Finger in diese Wunde und begutachtet sie genau.

Aus diesem Grund wurde in der Kunstgeschichteforschung die Zuschreibung zum Thema des „Ungläubigen Thomas“ auch hinterfragt und vermutet, dass die wahre Grundlage dieser Darstellung weniger die Ungläubigkeit des Thomas sei, als eher die wahre Gläubigkeit in die Auferstehung Christi: „*Jesus erwiderte ihr: Ich bin die Auferstehung und das Leben. Wer an mich glaubt, wird leben, auch wenn er stirbt, und jeder, der lebt und an mich glaubt, wird auf ewig nicht sterben. Glaubst du das?*“ (Joh. 11, 25-26)

Obwohl der Großteil der Literatur weiterhin von einer Darstellung des „Ungläubigen Thomas“ ausgeht, wiesen Christopher White oder Monballieu darauf hin, dass es sich hier um

²⁵ Die Farbigkeit der Körper nahm im Laufe des langjährigen Schaffensprozesses eine stetige Entwicklung durch. Der gelbliche Ton der italienischen Zeit veränderte sich zu einem Schimmer von Ultramarintönen, der in den Gemälden der zwanziger Jahre zu sehen ist. (Burckhardt 2006, S. 40)

²⁶ Hetzer 1984, S. 175

²⁷ Evers 1942, S. 138

das verwandte Motiv eines „Christum videre“ handeln könnte. Dabei wird die Gestalt des auferstandenen Christus von drei Männern, drei Jüngern, beobachtet. Das Thema, die Hoffnung der Verstorbenen nach dem Tod den Erlöser selbst zu sehen, würde hier auch in Anbetracht des Verwendungszweckes als Epitaph Sinn ergeben.²⁸

Rubens wollte eine klar und einfach strukturierte Bildfläche gestalten, um dadurch den größten möglichen Eindruck auf den Gläubigen zu hinterlassen. Die Unmittelbarkeit und Gegenwärtigkeit des heilsgeschichtlichen Geschehens wird dabei von den beiden lebensgroßen Stifterfiguren unterstützt.

Wie bereits erwähnt wurde, befinden sich die Abbildungen von Nicolaas Rockox und seiner Frau Adriana Perez auf den Innenflügeln.²⁹ Die Stifter werden hier nicht von ihren Kirchenheiligen begleitet und von diesen den Figuren der Mittelszene empfohlen. Dadurch wird der stark realistische Charakter der Abgebildeten unterstrichen. Die Bildnisse sind im Vergleich mit der Mitteltafel sehr frisch und natürlich und wirken so, als hätte sie Rubens direkt vor dem Modell gemalt. Hetzer spricht im selben Zusammenhang sogar von einer engen Stammesverwandtschaft zu Jan van Eyck.³⁰ Auf einer Ölskizze, die sich in einer Privatsammlung in England befindet, hat Rubens das Porträt von Nicolaas Rockox vorbereitet (Abb. 6). In der unfertig belassenen Skizze erscheint Rockox mit einem Tuch in der Hand.³¹ Das Aussehen des Dargestellten wird weiters in einer Arbeit von Otto van Veen, dem Lehrer von Rubens, überliefert (Abb. 7).

Die Kleidung, die der Anbetende auf dem rubenschen Gemälde trägt, entspricht seiner angesehenen Stellung als Bürgermeister Antwerpens.³² Seine rechte Hand drückt er in ehrfürchtiger Geste an die Brust, die andere hält ein Buch. Seine Frau ist ebenfalls in schwarz gehüllt, wobei ein breiter weißer Kragen ihr Haupt hervorhebt. *„Ihre Hände ragen aus vollendet gemalten spitzenbesetzten Ärmeln heraus und halten locker die Korallenperlen, deren Farbe mit dem Einband des Buches korrespondiert, das ihr Mann in Händen hält.“*³³ Dabei blickt sie als einzige der Figuren auf den Betrachter, so als wolle sie ihm ihre innerliche Bewegtheit vermitteln.

²⁸ White 1988, S. 102; A. Monballieu, Bij de iconografie van Rubens' Rockox-epitafium, in: Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1970, S. 140; Freedberg 1976/78, S. 56-59

²⁹ Von Simson 1996, S. 109f.; Rockox war der Sohn einer der reichsten und angesehensten Patrizierfamilien Antwerpens, der seiner Heimatstadt neunmal als Bürgermeister diente. Er war eine wichtige Persönlichkeit in schwierigen Zeiten der Stadt und schlüpfte auch bereitwillig in die Rolle eines Mäzens. Rockox bestellte bei seinem guten Freund Rubens Gemälde und sorgte nebenbei auch dafür, dass andere wichtige Aufträge an den Künstler ergingen.

³⁰ Hetzer 1984, S. 178; Freedberg 1984, S. 88-90

³¹ White 1988, S. 102-106

³² Er ist mit einem dunklen Gewand, einer braunen Pelzstola und einem Mühlsteinkragen bekleidet.

³³ White 1988, S. 106

Um die verschiedenen Realitätsebenen zu betonen, werden die beiden Stifter in ein architektonisches System im Hintergrund eingebunden und so von der schwarzen, neutralen Fläche des Mittelbildes klar abgetrennt. Während bei Nicolaas Rockox die Andeutungen einer Bogenarchitektur erscheinen, befindet sich über dem Haupt von Adriana Perez die gebauschte Draperie eines roten Vorhanges.

Der wichtigste zu untersuchende Aspekt im Rahmen dieser Arbeit ist aber die Halbfigurigkeit der Darstellung. Die Besonderheit dieses Typus soll anhand der folgenden Vergleichsbeispiele noch näher herausgearbeitet werden.

Aufgrund dieser Art der Wiedergabe, konnte Rubens das Ehepaar und die Protagonisten der biblischen Szene sehr nah in den Vordergrund und an den Betrachter heranrücken. Dadurch wird ein intensives Verhältnis zwischen den dargestellten Figuren und dem Zuseher aufgebaut, dem die Möglichkeit geboten wird, das Geschehen ganz nah mitverfolgen zu können und daraus seine eigenen Schlüsse zu ziehen. Die Tatsache, dass es sich hierbei um ein Andachtsbild handelt, darf dabei nicht aus den Augen verloren werden.

1.1.: Caravaggio und das religiöse Halbfigurenbild – Die Vorbildwirkung seines Ungläubigen Thomas

Rubens griff in seiner Komposition und in der halbfigurigen Umsetzung des Themas wahrscheinlich auf den „Ungläubigen Thomas“ von Caravaggio, heute in Potsdam, zurück (Abb. 8).³⁴ Obwohl diese Behauptung bis heute nicht bewiesen werden konnte, sprechen die meisten Tatsachen für die Vermutung, dass Rubens das originale Werk oder eine Kopie davon gesehen hat.

Die Wiedergabe der Thomasgeschichte als Halbfigurenbild bedeutete eine Neuerung in der ikonographischen Tradition des Ereignisses. Rubens folgte der gleichen Darstellungsweise, indem er seiner Arbeit auch die caravaggeske „[...] Säkularisierung der Erkenntnis [...]“³⁵ zugrunde legte.

³⁴ Die Thomasdarstellung lässt sich in einem Inventarverzeichnis des Kunstsammlers Vincenzo Giustiniani finden. Wie aus dem Reisetagebuch von Bernardo Bizoni, dem Sekretär und Begleiter des Markgrafen, zu erfahren ist, kam das Gemälde noch vor 1606 in dessen Besitz.

Silvia Danesi Squarzina hält aber Vincenzos Bruder, den Kardinal Benedetto Giustiniani, für den ursprünglichen Besitzer des Gemäldes. (Bizoni 1942, S. 200; Bernardo Bizoni, *Relazione in forma di diario del viaggio che corse per diverse provincie di Europa il Signor Vincenzo Giustiniani Marchese di Bassano l'anno 1606*, Anna Banti (Hrsg.), *Europa milleseicentese. Diario di viaggio di Bernardo Bidoni, Mailand/Rom 1942*; abgedruckt in: Gianfreda 2005, S. 82; Danesi Squarzina 1997, S. 773; Silvia Danesi Squarzina, *The collections of Cardinal Benedetto Giustiniani. Part I*, in: *The Burlington Magazine*, 139, 1997, S. 766- 791)

³⁵ Held 1996, S. 64

Nachdem der Flame zu jener Zeit den unmittelbaren Einfluss Italiens bereits überwunden hatte, wäre also dieses Halbfigurenbild ohne Kenntnis des Landes und seiner Künstler undenkbar. Die Begegnung mit der Kunst des Lombarden bedeutete für Rubens einen entscheidenden Eingriff in sein stilistisches Empfinden. Er war dermaßen von dessen Kunst beeindruckt, dass er ihm sein ganzes Leben lang seine Hochachtung bekundete.

Caravaggio war jener Maler, der den Typus des halbfigurigen Historienbildes erneuerte und in die römische Malerei einführte. Die lebensgroßen Figuren fügen sich dabei in die meist breitformatigen Bilder ein, wobei der Fokus auf den seelischen Bewegungen der handelnden Personen liegt. Um den Effekt der Nahsichtigkeit zu verstärken, stellte er die Gestalten deshalb als Halbfiguren dar.

Die räumliche Umgebung spielt dabei keine große Rolle und ist daher überwiegend als schwarze neutrale Fläche gegeben. Auch die wenigen Protagonisten sind nicht tiefenräumlich angeordnet, sondern befinden sich in nahezu einer Ebene. Dadurch erzeugen sie einen reliefartigen Charakter. Hinzu kommt eine dramatische und radikale Lichtgebung. Die einzeln hervortretenden, hell beleuchteten Körperpartien erscheinen fragmentarisch und erhalten eine harte und kühle Oberflächenbehandlung mit ausgeprägter Plastizität. Die restlichen Teile des Körpers scheinen von der Dunkelheit nahezu aufgesogen zu werden, verschwinden in der Finsternis und erwecken den „[...] *Eindruck eines finsternen Continuums* [...]“^{36, 37}

Caravaggio gestaltete in seinen Gemälden die Aufnahme eines Augenblicks, die „*Intensität des Momentes*“³⁸ und unterstrich die Dramatik und Dynamik mit grellen Lichteffekten.³⁹

Die Kunst wurde in den Dienst „*der Sichtbarmachung des Affekts*“⁴⁰ gestellt.

Die Thomasdarstellung des Italieners wird um 1595 datiert, also circa achtzehn Jahre vor dem Entstehen des rubenschen Bildes. Der Lombarde wählte gegenüber seinem flämischen Kollegen aber eine etwas andere Art der Wiedergabe und entschied sich für einen anderen Moment des Geschehens, nämlich die Einführung des Fingers in die Wunde Christi.

Caravaggio scheute sich nicht das, wie Evers es ausdrückt, „[...] *körperlich Derbe* [...]“⁴¹ darzustellen. Die vier Figuren sind zu einem geschlossenen, untrennbaren Konglomerat verknüpft. Christus steht den drei bärtigen Männern gegenüber, welche gewissenhaft und neugierig die Seitenwunde untersuchen. Die Deutlichkeit des Vorgangs wird durch die Geste des Thomas hervorgehoben, welcher seinen Zeigefinger tief in die Wunde legt.

³⁶ Bialostocki 1987, S. 9

³⁷ Gianfreda 2005, S. 17f.; Bialostocki 1987, S. 9-12

³⁸ Hetzer 1984, S. 71

³⁹ Ebd., S. 71

⁴⁰ Ebd., S. 74

⁴¹ Evers 1942, S. 140

Die naturalistische Darstellung wird aber auch dadurch gekennzeichnet, dass die Apostel weniger als Heilige statt als einfache Männer, als Angehörige ihrer früheren Berufe gekennzeichnet werden.⁴²

Caravaggio reduzierte das Bildthema auf diese realistische Wiedergabe, wobei vor allem die Köpfe und deren Anordnung ins Auge stechen. Er gliederte seine Protagonisten nach einer symmetrischen Verteilung und erzeugte dadurch ein Gleichgewicht.⁴³ Anstatt expressiver Gesten oder Mimiken, wie in anderen Gemälden, herrscht in dieser Darstellung eine gewisse Ruhe und Gelassenheit vor. Die vier Figuren bilden vor dem dunklen Hintergrund eine Einheit, „[...] erscheinen fast reliefartig miteinander verbunden [...]“⁴⁴.

Die Farbigkeit wird vor allem durch helle und dunkle Brauntöne bestimmt.⁴⁵ Im Vergleich mit Rubens verzichtete Caravaggio auf die Buntfarbigkeit, die bei seinem flämischen Kollegen noch eher angedeutet ist.

Aber auch die atmosphärische Behandlung weist Unterschiede auf: „*Caravaggio beherrscht mit seinen Motiven die Fläche ganz anders, es gibt nirgendwo tote, sich nicht betätigende Stellen, er wägt Form und Vacua auf das sicherste gegeneinander ab, er ist körperlich gelenkig, während Rubens den dunklen Hintergrund des Caravaggio nur übernimmt als Wirkungsmittel, aber nicht in seiner bildmäßigen Spannung zu den Figuren begreift.*“⁴⁶

Die Lichtführung und die Beleuchtung erreichen bei Rubens nicht die caravaggeske Radikalität. Die Schlagschatten fallen weg und die Figuren scheinen nicht aus der Dunkelheit hervorzuwachsen.⁴⁷ Der Flame schloss Kompromisse, beließ in seinen Figuren mehr Weichheit und baute die Konzentration von einem momentanen Augenblick auf einen längeren zeitlichen Ablauf aus.⁴⁸ Theodor Hetzer formulierte seine Feststellung folgendermaßen: „*Die in Caravaggio lebendige und höchst eindrucksvolle revolutionäre Einheit, das geradlinig und niederschmetternd Revolutionäre erscheint bei Rubens vielfältig gebrochen.*“⁴⁹

⁴² Bergerhoff 1970, S. 26; Die Grenze zwischen sakraler und profaner Darstellung wurde negiert, sodass die „göttlichen“ Figuren jede Wirkung von Anmut oder Idealisierung vermissen lassen. In Rom gab es natürlich genug Kritiker und Gegner dieser Kunst und die Anhänger der Gegenreformation waren darauf bedacht, dass die heiligen Figuren nicht würdelos dargestellt wurden. Während die Kirche diese neuen Errungenschaften strikt ablehnte, fand Caravaggio in privaten Sammlern schnell Abnehmer, die die „novità“ anscheinend zu schätzen wussten. (Gianfreda 2005, S. 48-50)

⁴³ Burckhardt 1938, S. 60

⁴⁴ Von Simson 1996, S. 131

⁴⁵ Prater 1992, S. 137

⁴⁶ Hetzer 1984, S. 151

⁴⁷ Caravaggio versuchte den Raum so gut wie möglich zu reduzieren und zu negieren. Die Neutralität des Ortes wird hervorgehoben und das Geschehen erhält eine gewisse Zeitlosigkeit. Der Raum, in dem sich das Geschehen abspielt, ist nicht wichtig und wird auch nicht näher bestimmt. (Blankert 1987, S. 22)

⁴⁸ Prater 1992, S. 150

⁴⁹ Hetzer 1984, S. 150

Bei der Betrachtung des Bildaufbaus lassen sich weitere Unstimmigkeiten zwischen den beiden Malereien finden. Die Köpfe der Männer bilden in der caravagesken Arbeit ein, auf eine Ecke gestelltes, Quadrat. Jeder Figur wird ihr Platz im Bildfeld zugeteilt.

*„Caravaggio placed four heads in a concentrated diamond in the center of a canvas that is artfully planned and plotted, which is to say that it is unnatural. Thus the shockingly realistic Doubting Thomas could even be called classicizing in its composition.“*⁵⁰

Christus fügt sich in die Gruppe der umstehenden Männer ein und wird dadurch weniger isoliert dargestellt. Bei Rubens kommt diese Unterscheidung klar zum Ausdruck. In diesem Sinne verstand auch Burckhardt seine Bezeichnung der „Äquivalenten“⁵¹, wenn er von der bewussten Gegenüberstellung von zwei ungleichen Teilen sprach. Die Figur von Christus wiegt demnach die Gruppe der drei Apostel auf der anderen Bildhälfte auf, sodass eine annähernd symmetrische Darstellung entsteht.

Im Vergleich mit der rubenschen Komposition der „Kreuzaufrichtung“ von 1610 (siehe Abb. 5) erkennt man die Übereinstimmungen zwischen den Thomasbildern aber ganz deutlich.

Im Gedränge der „Kreuzaufrichtung“ zeigte der Flame sein Können in der Durchbildung des menschlichen muskulösen Körpers, in der Darstellung von Bewegung und körperlicher Anstrengung und ist weit von der Einfachheit und Schlichtheit eines Caravaggio entfernt.⁵²

In dieser früheren Arbeit hatte Rubens sein malerisches Vermögen, Dramatik und Spannung mithilfe des Dargestellten zu transportieren, unter Beweis gestellt.

Die „Kreuzaufrichtung“ wurde auch als Triptychon angefertigt und sollte schon von Weitem den Betrachter beeindrucken und auf ihn wirken. Anders verhält es sich bei dem Gemälde des „Ungläubigen Thomas“, welches als Grabdenkmal einen viel intimeren Charakter verkörpert. Der Zuseher sollte nicht von gewaltigen, sich ihm entgegenstürzenden Figuren eingeschüchtert werden. Stattdessen treten die lebensgroßen Gestalten an ihn heran, vermitteln dem Zuschauer den Eindruck, als würden sie ihm gegenüberstehen und ihn in den Kreis des Vertrauens mitaufnehmen. Wie Caravaggio wählte der flämische Meister für seine Umsetzung des Themas daher das Halbfigurenbild. Die Anwesenden können ganz nah in den Bildvordergrund heranrücken und ein vertrautes Verhältnis zwischen Bildgegenstand und Betrachter aufbauen. Die Figuren erscheinen ruhig, fast statisch nebeneinander aufgereiht, und machen dadurch eine ganzfigurige Darstellung überflüssig.

* * *

⁵⁰ Hibbard 1983, S. 168

⁵¹ Burckhardt 1938, S. 85

⁵² Hetzer 1984, S. 152

Caravaggio und seine Neuinterpretation des Halbfigurenbildes spielten für das Weiterbestehen dieses Typus eine wichtige Rolle. Mithilfe von neuartigen, revolutionären Kunstgriffen modernisierte und dramatisierte er die bestehenden Traditionen. Der daraus entstehende ausdrucksvolle Gehalt seiner halbfigurigen Historienbilder erzeugte eine große Wirkung und veranlasste zahlreiche Künstler dem „Caravaggismus“ zu folgen.

Die Wiedergabe des „Ungläubigen Thomas“ (siehe Abb. 8) wurde bereits als erstes Beispiel dieser Reihe besprochen. In der „Gefangennahme Christi“ (Abb. 9), einem weiteren religiösen Halbfigurenbild von Caravaggio, wird das Einsetzen der radikalen Licht- und Schattenverhältnisse dadurch erklärt, dass es sich um ein Nachtstück handelt.

Als die zwei verschiedenen Lichtquellen fungieren der unsichtbare Mond und eine Laterne. Diese wird von einer Figur gehalten, die Caravaggio vermutlich als Selbstporträt gestaltete.⁵³ Im Vergleich zu Rubens und seinem „Ungläubigen Thomas“ (siehe Abb. 1) sehen wir ein mit Energie geladenes Gemälde, in dem die Figuren in ausschweifenden, expressiven Gesten und starken Emotionen festgehalten werden. Hibbard verwies unter anderem auf die Figur am linken Bildrand, die mit nach oben geworfenen Armen und offenem Mund wiedergegeben ist und gerade im Begriff ist, aus dem Bildfeld zu laufen.⁵⁴ Die Starrheit des „Ungläubigen Thomas“ wandelt sich in eine Bewegtheit, die dem Geschehen Dynamik verleiht.

Ganz bewusst verzichtete Caravaggio aber auf eine Darstellung mit ganzfigurigen Gestalten und legte den Fokus auf das Verhältnis zwischen Christus und Judas. Es geht um den Moment, in dem der Apostel den Sohn Gottes auf die Wange küsst und ihn dadurch den bereits anwesenden Wachen ausliefert.

Auch bei Caravaggios letztem Auftrag, dem „Martyrium der Heiligen Ursula“ (Abb. 10), wählte der Künstler das Halbfigurenbild und lenkte die Dramatik der Szene auf die wenigen Protagonisten. Es wird jener Augenblick dargestellt, kurz bevor sich der Pfeil des Hunnenkönigs in die Brust der Heiligen Ursula bohrt. Die Märtyrerin hat sich bereits ihrem Schicksal ergeben.⁵⁵

Wieder handelt es sich um eine sehr dunkle Gestaltung, in der nur einzelne Partien in kräftigen Farben zu sehen sind. So zum Beispiel der rote Umhang der Heiligen. Demnach werden nur wenige Körperpartien bewusst betont, wobei die Mimik und die Gestik wiederum im Mittelpunkt stehen.⁵⁶ Obwohl die bildparallele Aufreihung der Halbfiguren an die

⁵³ Brown 2001, S. 328; Dadurch, dass der Maler nun zu jenem Beteiligten wurde, der Christus ins Gesicht leuchtet, wollte er seine Darstellung als eine Art „Augenzeugenbericht“ unterstreichen.

⁵⁴ Hibbard 1983, S. 72

⁵⁵ Lambert 2000, S. 89

⁵⁶ Hibbard 1983, S. 254; Neben der „Gefangennahme“ und dem „Martyrium der Hl. Ursula“ müssen an dieser Stelle noch andere religiöse Halbfigurenbilder Caravaggios genannt werden: Im Wiener Kunsthistorischen

Komposition von Rubens erinnert, unterscheiden sich die Gemälde der beiden Künstler aber in stilistischer Hinsicht voneinander. Die gelenkten Lichtstrahlen dringen bei Caravaggio meist seitlich, von schräg oben, in den Raum ein und beleuchten nur ausgewählte Teile. Der Rest bleibt im Dunkeln verborgen. Die Beweglichkeit des Lichtes wird verdeutlicht, die Strahlen werden zu einer Kraft, einem neuen Gestaltungsprinzip. Die dunkel gehaltenen Flächen des Bildes werden zu einem notwendigen Bestandteil umfunktioniert. Der Italiener interpretierte seine Bildthemen dabei im Sinne eines dramatischen, spannungsgeladenen Moments. Kraft und Intensität charakterisieren seine Bilderzählung.⁵⁷

Im Unterschied zu Rubens, der seine Figuren im Thomasbild zu passiven statt aktiven, beobachtenden statt handelnden Gestalten werden ließ, erscheinen die biblischen Figuren seines italienischen Kollegen stärker am Geschehen beteiligt und bestimmen dieses durch ihr eigenes Handeln auch selbst mit.

1.2.: Die Ikonographie der Thomasgeschichte mit weiteren Darstellungen des Themas

Laut Gert von der Osten, handelt es sich bei dem Thomaswunder um die „[...] handgreiflichste Überzeugung [...]“⁵⁸ von der Auferstehung Christi. Die Umsetzung dieses Themas machte im Laufe der Zeit eine Entwicklung von unterschiedlichen Traditionen durch und lässt sich an verschiedenen ikonographischen Elementen erkennen.

Die größte Aufmerksamkeit wird von Christus beansprucht, der als zentrale Gestalt der christlichen Kunst die Szene dominiert. Der Jünger Thomas bildet dabei nur den sekundären Part im Geschehen. In den älteren Darstellungen überwiegt die konservative Gebärde, nach der Christus mit erhobener Hand vor dem Zweifler steht. Neben dem Segensgestus steht dabei vor allem auch das Vorweisen des Nagelmals im Vordergrund. Thomas untersucht indes mit prüfendem Blick die Seitenwunde. In Nordwesteuropa entwickelte sich dabei eine Sonderform dieses Typus, in welcher Christus beide Arme zur Oransgebärde erhoben hat.

Museum befindet sich eine „Dornenkrönung“, die den leidenden Christus als Zentrum des Bildes präsentiert. Weiters befindet sich in Rouen eine „Geißelung Christi“. Eine halbfigurige „Ecce Homo“- Darstellung wird noch näher besprochen werden.

⁵⁷ Baumgart 1955, S. 53-59

⁵⁸ Von der Osten 1965, S. 375

Eine weitere ikonographische Tradition besteht darin, dass Christus die Hand des Ungläubigen selbst zur Wunde führt.⁵⁹

Als zwei frühe Werke, die die Ungläubigkeit des Apostels Thomas zum Inhalt haben, werden hier zwei Miniaturen aus dem 10. und dem 12. Jahrhundert gezeigt. Der Codex Egberti repräsentiert den Typus, der vor allem im Mittelalter vorherrschend sein sollte (Abb. 11).⁶⁰ Christus hat seinen rechten Arm erhoben, während er mit der linken Hand seinen Mantel etwas zur Seite schiebt. Thomas, der eine weiter hinten gebliebene Gruppe von drei Aposteln anführt, greift vorsichtig in die Richtung der Wunde. Zusätzlich wird die Szene durch Schriftzeichen unterstützt. Ähnlich verhält sich die Anordnung der Figuren auch in dem Perikopenbuch aus dem Benediktinerinnenkloster Sankt Erentrud (Abb. 12).⁶¹ Wieder wird die Bedeutung der Christusfigur anhand einer räumlichen Trennung von den Jüngern hervorgehoben. Der Erlöser hält seinen Arm erhoben und ermöglicht dadurch dem Ungläubigen die Wunde zu untersuchen und mit dem rechten Zeigefinger zu berühren. Während die Aufstellung der Anwesenden im Bildraum schon stark an die spätere rubensche Komposition erinnert, wird deren Heiligkeit hervorgehoben und durch das himmlische Licht der Nimben gekennzeichnet. Rubens verzichtete auf diese göttlichen Attribute ebenso wie auf die Darstellung des Bodens und der Füße. Der Flame konnte diese Körperteile der Gestalten weglassen, da sie für die Wirkung und die Aussagekraft des Bildes nicht nötig sind. An der Wende vom 15. ins 16. Jahrhundert entstand für die Kölner Kartäuserkirche ein Triptychon mit der ganzfigurigen Darstellung des „Ungläubigen Thomas“ (Abb. 13). Während auf den Innenflügeln je eine Zweiergruppe zu sehen ist – Maria mit Johannes und Hippolytus mit Afra – erscheint auf der Mitteltafel der auferstandene Christus als zentrale Figur. Links von ihm kniet der Zweifler Thomas im Schatten des idealisierten und strahlenden Erlösers und bekommt seine Hand zur Wunde geführt. Wallrath charakterisierte die Gestalt des Ungläubigen als den „[...] gebrochene[n] Mensch[en] der Sünde im Kreise der himmlischen Erscheinung!“⁶² Dieses Ereignis wird von einem Gestaltenkranz aus Heiligen und Engeln umgeben, die das Geschehen huldigen und es als göttliche Handlung auszeichnen. Während am höchsten Punkt dieses Kreises Gottvater und die heilige Taube zu sehen sind, knien zwei musizierende Engel ganz nah im Vordergrund. Die Drastik der rubenschen

⁵⁹ Dieses Phänomen ist unter anderem auf dem, später noch näher beschriebenen, Kölner Triptychon des Bartholomäusmeisters, bei Caravaggio und in der Version von Bernardo Strozzi zu sehen; Von der Osten 1965, S. 378-384

⁶⁰ Siehe zu diesem Thema auch: Gunther Franz (Hrsg.), Der Egbert-Codex - Das Leben Jesu: Ein Höhepunkt der Buchmalerei vor 1000 Jahren (Ausst. Kat., Stadtbibliothek Trier), Stuttgart 2005

⁶¹ Siehe zu diesem Thema auch: Martina Pippal, Das Perikopenbuch von St. Erentrud - Theologie und Tagespolitik, Wien 1997

⁶² Wallrath 1955, S. 169

Komposition ist zugunsten dieser himmlischen Atmosphäre aufgehoben. Wie im Antwerpener Triptychon wird auf die Schilderung eines realen Raumes verzichtet, stattdessen mischt sich hier der Goldgrund mit den Farben des Regenbogens. Von der vollkommen unterschiedlichen Licht- und Raumsituation einmal ganz abgesehen, führen auch die wiedergegebenen Gegenstände und die symbolischen Attribute der Dargestellten zu einem gegensätzlichen Eindruck des Gemäldes und erinnern an den Typus des Majestätsbildes.⁶³

Während Rubens versuchte die Szene durch die halbfigurige und naturalistische Gestaltung dem Betrachter so nah wie möglich zu bringen, erscheint diese Zusammenkunft der heiligen Figuren dem Zuseher weit entrückt.⁶⁴ Erinnert man sich an die wissenschaftliche Neugier bei Caravaggio zurück, mit der Thomas die Wunde genau untersucht, erscheint diese Darstellung „[...] von der mystischen Gläubigkeit des hohen Mittelalters [beseelt] [...]“.⁶⁵ Der klare und einfache Aufbau eines Rubens wird durch die Anfüllung der Bildfläche mit Figuren und ausschmückenden Elementen verklärt. Der Betrachter wird in eine fremde Welt entführt, die klar als himmlische markiert ist, und mit der er sich nicht identifizieren kann. Aufgrund der Ganzfigurigkeit sind die Anwesenden nicht so nah in den Vordergrund gerückt und daher vom Zuseher auch räumlich weiter distanziert.

Die Tatsache, dass die Wiedergabe der Thomasgeschichte auf der Mitteltafel eines Triptychons im Norden nichts Ungewöhnliches war, unterstreicht das Antwerpener Werk von Marten de Vos (Abb. 14). Die ganzfigurigen Gestalten ordnen sich um die zentrale Figur Christi an. Die Komposition wird durch mehrere Personen angereichert und somit der narrative Charakter der Darstellung hervorgehoben. Zusätzlich wird die Szene durch eine hoheitsvolle Architektur im Hintergrund ausgezeichnet und verräumlicht. Die Ganzfigurigkeit und die Ausschmückung des Geschehens bewirken aber eine ähnliche Ablenkung vom zentralen Ereignis der Thomasgeschichte. Obwohl sich Jesus in der Mitte einer annähernd symmetrischen Komposition befindet, tritt der Apostel Thomas nicht so deutlich aus der Menschenmenge hervor. Im Vergleich mit dem rubenschen Gemälde kommt es wiederum zu einem Verlust der Klarheit und Einfachheit des Bildaufbaus. Die intensive Verbundenheit, die dem Betrachter bei dem Antwerpener Halbfigurenbild von Rubens übermittelt wird, geht hier verloren.

Um im nordischen Bereich zu bleiben, sollen des Weiteren die Thomasdarstellungen von Gerrit van Honthorst und Terbrugghen vorgestellt werden. Im Unterschied zu den bereits

⁶³ Der Königsmantel von Gottes Sohn wird mit einem kostbar verzierten Band zusammengehalten, in seiner linken Hand hält er das Siegeskreuz.

⁶⁴ Wallrath 1955, S. 165-169

⁶⁵ Ebd., S. 174

besprochenen, ganzfigurigen Abbildungen, wurden diese beiden Werke wahrscheinlich unter dem Eindruck von Caravaggio geschaffen. Dabei präsentieren die Arbeiten, die bereits nach der Komposition von Rubens entstanden sind, weitere Variationen der halbfigurigen Umsetzung des Themas.

Das Gemälde von Honthorst wird um 1620 datiert und befindet sich heute im Prado in Madrid (Abb. 15). Die Nachtdarstellungen von Honthorst, die eindeutig unter dem Einfluss von Caravaggio entstanden sind, gelten heute als seine Spezialität. Vor allem für die Malerei in den Niederlanden spielte er in diesem Punkt eine wichtige Rolle. Ob es sich beim „Ungläubigen Thomas“ auch um eine Nachtdarstellung handelt, kann nicht mit Sicherheit behauptet werden. Ein Lichtstrahl fällt von oben links auf die Szene und beleuchtet das dunkle, undefiniert gehaltene Ambiente. Thomas dreht diesmal dem Zuschauer den Rücken zu. Er überprüft mit Zeige- und Mittelfinger die Echtheit der Seitenwunde. Dahinter erscheinen die Gesichter von zwei Alten, die durch ihr mit tiefen Falten zerfurchtes Antlitz gekennzeichnet sind und sich dadurch von der jugendlichen Ausstrahlung des Erlösers abheben. Die Individualisierung der Figuren ist im Vergleich zu Rubens noch weiter fortgeschritten.

Der fragmentarische Charakter, der durch die scharfe Hell-Dunkel-Abgrenzung der Lichtgestaltung erzeugt wird, erinnert eher an den „Ungläubigen Thomas“ von Caravaggio als an Rubens. Verglichen mit der Malerei des revolutionären Italieners, trieb Honthorst als Utrechter Caravaggist den Illusionismus der künstlichen Beleuchtung fast noch einen Schritt weiter. Das Zentrum des Gemäldes wird eindeutig von dem hell erleuchteten Oberkörper Christi gebildet, dessen Strahlkraft durch das weiße Tuch zusätzlich verstärkt wird. Das Licht scheint sich nicht gleichmäßig über die Szene zu legen, sondern wird wie durch einen Scheinwerfer gesteuert. So sind der Hinterkopf und ein Teil des Rückens von Thomas gut sichtbar, während dieser beleuchtete Bereich abrupt durch eine Schattenzone unterbrochen wird und dadurch die Enge des Bildausschnittes noch mehr eingrenzt.⁶⁶

Aufgrund der Überschneidung des Geschehens durch den Bildrand und der daraus resultierenden Wiedergabe der Gestalten als Halbfiguren, entsteht wie bei Rubens und Caravaggio der Eindruck einer extremen Nähe. Dem Betrachter wird somit die Möglichkeit geboten, unmittelbar das Ereignis mitverfolgen zu können und Zeuge der biblischen Geschichte zu werden. Durch die Reduktion der anwesenden Personen in der Bildfläche gestaltete Honthorst nicht im Sinne eines „horror vacui“, in dem die Komposition mit Figuren angefüllt wird. Ähnlich wie Rubens ordnete er seine Protagonisten im Sinne von

⁶⁶ Chiarini 1995, S. 29; Müller Hofstede 1987, S. 13-15; Honthorst war um 1610-1612 in Rom und konnte dort die Arbeiten des Italieners Caravaggio vor Ort begutachten.

„Äquivalenten“ an und setzte dem Oberkörper Christi auf der rechten Bildhälfte die drei weiteren Figuren auf der linken Seite gegenüber.

Hendrick Terbrugghen, ein weiterer Utrechter Caravaggist, schuf etwa zur selben Zeit wie Honthorst seine Version der Geschichte, die sich heute im Amsterdamer Rijksmuseum befindet (Abb. 16).⁶⁷ Der Künstler wird den „Ungläubigen Thomas“ von Caravaggio während seines Romaufenthaltes kennengelernt und studiert haben. Eine Version des Bildes befand sich laut Nicolson in der Giustiniani-Sammlung.⁶⁸

Die Arbeit von Terbrugghen erinnert weniger durch die Licht- und Schattensituation als durch die Wirklichkeitsnähe an Caravaggio. Der Realismus wird in diesem Fall aber schon fast übertrieben und karikierend dargestellt. Vier Männer sind um die Gestalt Christi angeordnet. Die beiden Hinteren wenden sich vom Geschehen ab, wobei einer mit zusammengefalteten Händen in Richtung Himmel zu beten scheint. Die beiden Gestalten im Bildvordergrund begutachten die Seitenwunde Christi neugierig. Während Thomas mit seinem Zeigefinger die Wunde inspiziert, scheint die rechte Figur mit Brille die Richtigkeit des Geschehens nachzuprüfen. Anhand dieser älteren Gestalt lässt sich gut erkennen, dass Terbrugghen auch eine frühere nordische Tradition in das Werk miteinbezog. *„[T]he gnarled fingers and the quizzical old man in spectacles on the right are an inheritance from a much older northern tradition [...].“*⁶⁹ Vor allem die Kunst des 16. Jahrhunderts spiegelt sich teilweise in seinen Arbeiten bis um 1625 wider. Ein Zitat aus dem Katalog über die „Italiensehnsucht nordischer Maler“ passt in diesem Zusammenhang sehr gut: *„Der nordische Caravaggismus nahm nach den prägenden Impulsen des italienischen Meisters eine eigenständige Entwicklung. In unterschiedlichen Themen entstanden unverfälschte holländische, flämische und französische Lösungen.“*⁷⁰

Auch Christus verfolgt, in Anlehnung an das Gemälde von Caravaggio, das Ereignis. Die Komposition erscheint aber, im Vergleich mit derjenigen von Rubens, weniger geschlossen und weniger klar strukturiert. Während Honthorst die rubensche Ordnung übernahm und dem Auferstandenen eine eigene Bildhälfte zukommen ließ, verzichtete Terbrugghen auf diese Gestaltungsprinzipien und gab Christus mitten unter den neugierigen Aposteln wieder. Die voluminösen Gestalten füllen einen großen Teil der gesamten Bildfläche aus, sodass es zu einer stärkeren Anfüllung des Raumes kommt. Im Unterschied zu Rubens entsteht hier nicht

⁶⁷ Das Gemälde wurde 1956 an das Rijksmuseum verkauft.

⁶⁸ Nicolson 1958, S. 45

⁶⁹ Ebd., S. 44

⁷⁰ Ember 1995, S. 15; Klessmann 1987, S. 63

der Eindruck der Gegenwärtigkeit des Geschehens. Dafür wirken die Anwesenden zu unnatürlich und zu überzeichnet.

Die Figuren des Amsterdamer Bildes wirken eher grob und heben sich stark von den zarten und feingliedrigen Gestalten bei Rubens ab. Bei Terbrugghen erhält die Szene einen viel stärker genrehaften Charakter. Trotzdem lassen sich die beiden Anwesenden im Vordergrund als Christus und als Apostel Thomas, der mit seiner typischen Handbewegung sachte in die Wunde greift, identifizieren. Das Halbfigurenbild dient dazu, um den Fokus auf diese Handlung und auf die Reaktion der Umstehenden zu legen.⁷¹

1.3.: Ein Vergleich - Der Ungläubige Thomas und Christus mit den reuigen Sündern

Nach dieser ausführlichen Beschäftigung mit anderen Darstellungen des Thomaswunders, soll nun ein zweites halbfiguriges Gemälde von Rubens vorgestellt werden, welches dem Rockox-Epitaph vor allem durch dessen Christusgestalt verwandt erscheint.

Die Wiedergabe von „Christus und den reuigen Sündern“ (Abb. 17) war seit 1560, als es durch das Tridentinische Konzil zu einer Erneuerung der Werte Reue und Buße kam, beliebt. Es ist aber nicht genau bestimmt, welche und wie viele Figuren am Geschehen teilzunehmen haben. Bestandteil des Themas sind vor allem die Tränen der Reue, die in diesem Fall von Maria Magdalena und Petrus verfließen werden. Petrus bittet Christus um Verzeihung, weil er ihn dreimal verraten hat. Im linken unteren Bildfeld verbeugt sich Maria Magdalena vor ihrem Erlöser. Im Hause Simons hat sie mit ihren Tränen die Füße Jesu gewaschen und mit ihren Haaren getrocknet. Die Reue der Magdalena wird auch durch ihr weißes Gewand ausgedrückt. König David hat sich wegen Bathseba versündigt und ganz links außen ist Dismas, der gute Schächer, mit dem Kreuz zu erkennen.⁷²

Magdalena kniet im Vordergrund vor Christus und wird durch ihre hell erleuchtete Position besonders hervorgehoben. Dadurch wird ihr der gleiche Rang zuteil, den die Figur des Erlösers neben ihr einnimmt. Hinter ihr sind nur die Oberkörper der drei männlichen Sünder zu sehen. Im Vergleich mit den beiden Gestalten des Vordergrundes, stehen sie deutlich im Schatten und scheinen beinahe mit dem düsteren, wolkendurchzogenen Hintergrund zu

⁷¹ Künstler wie Guercino, Bernardo Strozzi oder Mattia Preti folgten ebenfalls dem caravaggesken Vorbild und inszenierten den „Ungläubigen Thomas“ als Halbfigurenbild. Diese Arbeiten entstanden nach Rubens, etwa um die Mitte des 17. Jahrhunderts.

⁷² Als Vorlage für diese Figur, die mit beiden Armen das Kreuz umfasst und Hilfe suchend zu Christus blickt, diente wohl die Christusskulptur von Michelangelo in Sta. Maria sopra Minerva.

verschmelzen. In einer zeitgenössischen Stichkopie des Werkes wurde dem Bild ein Bibelzitat zur Seite gestellt, welches die hervorgehobene Rolle der Maria Magdalena nochmals betont: *„Deshalb sage ich dir: Ihr sind ihre vielen Sünden vergeben, weil sie (mir) so viel Liebe gezeigt hat. Wem aber nur wenig vergeben wird, der zeigt auch nur wenig Liebe.“* (Lukas 7, 47) Laut Bibeltext spielte Magdalena eine wichtige Rolle bei der Begegnung von Christus mit den Sündern und gehört dementsprechend in diesem Gemälde noch dem Großteil der Lichtmasse an. Jesus nimmt in etwa die Hälfte der Bildfläche ein und verkörpert in seiner Person die meisten moralischen Gefühle.⁷³ Seine Figur, die hier am rechten Rand erscheint, ist uns bereits von der Mitteltafel des Rockox - Epitaphs bekannt. Seitenverkehrt, aber in fast gleicher Haltung, findet sich die Gestalt des Erlösers nun auf dem etwa drei Jahre später entstandenen Bild wieder.⁷⁴

*„Rubens sah zu gleicher Zeit vor sich eine ruhige, symmetrische Anordnung der Massen im Raum und die stärksten leiblichen und seelischen Bewegungen; er sah Licht und Leben sich hauptsächlich von der Mitte aus verbreiten, und seine triumphalen Farbenharmonien, seine Nehen und Fernen und Licht- und Schattenfolgen schwebten vor ihm wie sie kommen mussten, bis alle diese Kräfte zu jener bereits erwähnten gleichmäßigen Reife und Stärke gediehen waren, und dann legte er Hand an.“*⁷⁵

Über den Auftraggeber als auch über den Bestimmungsort des Werkes, welches heute in der Alten Pinakothek in München verwahrt wird, ist nichts bekannt. Das Gemälde wird um 1616-1617 datiert, also in relativ enger zeitlicher Nähe zum Rockox - Triptychon. Anhand des Formats und des Themas der dargestellten Szene folgte die Forschung, dass es sich hier ebenfalls um ein Epitaph handeln könnte.⁷⁶

Während der „Ungläubige Thomas“ noch zu Beginn von Rubens Hochbarockstil geschaffen wurde und stark vom Eindruck anderer Künstler geprägt ist, änderte sich diese Tatsache bereits wenige Jahre später. „Christus und die reuigen Sünder“ markiert bereits das Ende derselben Periode. Die kompositorische Anordnung der Anwesenden bleibt dabei sehr ähnlich. Christus erscheint diesmal auf der rechten Bildhälfte, sein Oberkörper ist unbekleidet, und er trägt nur einen roten Mantel um die Hüften geschlungen. Die Härte und die Gegenständlichkeit des Thomasbildes sind hier aber bereits gemildert und aufgelockert. Stattdessen wird der Szene durch einen pastosen Farbauftrag eine größere Weichheit und Duftigkeit verliehen.

⁷³ Burckhardt 1918, S. 72

⁷⁴ Freedberg 1984, S. 56f.

⁷⁵ Burckhardt 1918, S. 73

⁷⁶ Renger/Denk 2002, S. 334

Mithilfe dieses Werkes soll gezeigt werden, wie sehr das Rockox - Triptychon noch einer anderen künstlerischen Idee unterworfen war. Im Gegensatz zu dieser früheren Arbeit ist die Gruppe im Münchner Bild mit fünf Protagonisten komplett und muss daher auch nicht in solch enge Beziehung zum Betrachter treten.⁷⁷ Obwohl alle drei büßenden Männer ihre Blicke appellativ an Jesus wenden, reagiert dieser eigentlich nur auf Magdalena. Ihre Blicke treffen sich aber nicht. Christus antwortet auf die demütige Haltung der Frau mit einer Gebärde des Vergebens. Realitätsnähe und Gegenwärtigkeit machen einem Gefühl von Übersinnlichem und Frömmigkeit Platz. Magdalena, gekleidet in einen bauschigen, zartrosa Umhang, verkörpert vor allem durch ihre Farbgebung eine Zartheit, die sich gegen das Rot Christi stark absetzt. Das Inkarnat erscheint „[...] *fast schimmernd wie farbiges Licht* [...]“⁷⁸, Farbe und Ornament scheinen sich nahezu miteinander zu vermischen. Die Deutlichkeit und Unmittelbarkeit des Rockox - Bildes wird zugunsten einer verklärt-barocken, ideal-schönen Szene aufgegeben. Maria Magdalena wiederum reagiert auf die Gestik Christi, der durch seine offene Handhaltung Geborgenheit, Sicherheit und Vergebung symbolisiert.⁷⁹ „*Nicht mehr heben sich die Figuren ab wie Reliefs vor dunklem Grund, vielmehr vermählen sie sich dem Hintergrunde. Herrlich zart stufen sie sich zum Hintergrunde ab, wunderschön spielt das gleiche Licht in gleicher Bewegung über Wolken, Köpfe und Gesichter. Rubens fängt an, seine Form zu finden, sie liegt nicht im Bereich der caravaggesken Drastik und körperlichen Balancierung, sie liegt vielmehr in ornamentalen Quellen. [...] Seine Form gründet sich weit mehr auf Tizian als auf Caravaggio.*“⁸⁰

Um 1616 ist schließlich der Zustand des Suchens bei Rubens überwunden, er hat die Eindrücke seiner Reise verarbeitet und in seinen eigenen Stil erfolgreich eingegliedert. Es folgt die Phase der Reife und Ausgeglichenheit.⁸¹

Obwohl sich der „Ungläubige Thomas“ und der „Christus mit den reuigen Sündern“ in der Anordnung relativ ähnlich sind, wird doch ein ganz anderer Bildeindruck erzeugt. Es herrscht kein gezwungenes Streben nach Klarheit mehr vor, sondern eine leichte, bewegte und freie Atmosphäre wird erzeugt. Die Figuren stehen nicht für sich alleine sondern werden miteinander verbunden und können nur in ihrer Gruppe existieren. Den Körpern wird ihre Schwere und Abgeschlossenheit genommen, die Bewegungen werden fließender und miteinander verwischt. Auch die Figur von Christus, die auf den ersten Blick so ähnlich

⁷⁷ Evers 1942, S. 141

⁷⁸ Ebd., S. 143

⁷⁹ Ebd., S. 143

⁸⁰ Hetzer 1984, S. 181

⁸¹ Ebd., S. 179; Dieses Stadium wird etwa bis 1630 andauern, die letzten zehn Jahre seines Lebens werden als Spätstil betrachtet.

erscheint, wird einer Wandlung unterzogen. Die Starrheit ist genommen und wird durch einen „melodischen“ Bewegungszug ersetzt. Die Hände scheinen nicht mehr aus dem Bild hervorzutreten, sie sind bei den „Reuigen Sündern“ viel stärker in die Fläche gebunden. Durch den radikalen Hell-Dunkel Kontrast des Thomasbildes wird die Plastizität und die Körperlichkeit der Figuren mehr betont. Diese Farbgebung wird später leichter und reicher an Übergängen und es kommt zu einer Verbindung von Farbe und linearer Bewegung. Im Unterschied zum Thomasbild stehen die Figuren nicht mehr wie Reliefs vor einer schwarzen, neutralen Wand. Es kommt zu einer Vereinheitlichung, der Hintergrund greift den Bewegungsdrang und die Licht-Schatten-Situation der Figuren auf und verarbeitet sie. Die caravaggeske Dramatik wird abgelöst, das Formale und Sachliche der Jahre zuvor lockert sich und wird freier.⁸²

Im Gegensatz zum Thomasbild, in dem Christus von der Gruppe der ungläubigen Männer sehr abgegrenzt erscheint und wenig mit ihnen in Kontakt tritt, wird im Münchener Bild die Szene zusammengezogen. Die Gruppe rückt durch die Verschmelzung von Bewegung, Figur und Draperie zu einem kompakten Ganzen zusammen.⁸³ In den späteren Jahren sah Rubens das Bild immer mehr als eine komplette, in sich geschlossene Welt an. Die Figuren wenden sich einander zu und verhindern durch ihre räumliche Anordnung die Aufnahme des Zusehers als weiteres Mitglied der Gruppe. Vor allem Christus und Maria Magdalena sind streng aufeinander bezogen. Ihre Haltungen und ihre Gesten reagieren aufeinander, sie sind in das Geschehen integriert und agieren nicht mehr in Richtung des Betrachters. Zu diesem Zweck wird ihnen ein größerer Entfaltungsraum zuerkannt und auf eine bewusste Reduzierung der Räumlichkeit verzichtet.⁸⁴

Durch die starke Nahsichtigkeit der biblischen Figuren wird dem Betrachter aber trotzdem die Möglichkeit geboten, die emotionalen Reaktionen der Gestalten unmittelbar mitzerleben. Da es hier um einen ruhigen und nachdenklichen Augenblick geht, rücken wiederum Mimik und Gestik der Figuren in den Mittelpunkt des Interesses.

⁸² Hetzer 1984, S. 180f.

⁸³ Ebd., S. 184

⁸⁴ Warnke 1977, S. 71-80

2.0.: Das Michielsens - Epitaph und die Beweinung Christi

Das Triptychon entstand als Epitaph für den Kaufmann Jan Michielsens und seine Frau Maria Maes und war in der Antwerpener Kathedrale angebracht (Abb. 18).⁸⁵ An diesem Ort sollte allen Gläubigen die Möglichkeit zur Andacht und zur Fürbitte für die dargestellten Verstorbenen gegeben werden. Im Jahre 1794 wurde das Epitaph aus der Kathedrale entfernt und nach Frankreich transportiert. Dort befand sich das Werk bis 1815 im Musée Central des Arts in Paris. Danach fand es seinen Weg zurück nach Antwerpen und wurde 1816 von König William I. dem Koninklijk Museum voor Schone Kunsten übergeben.⁸⁶

Der Auftraggeber verstarb am 20. Juni 1617. Vermutlich begann Rubens kurz nach dem Tod von Michielsens an dem Epitaph zu arbeiten, also Ende 1617 oder Anfang 1618.⁸⁷

Die beiden Innenflügel zeigen auf der linken Seite die Mutter Gottes, die das Christuskind sanft stützt, und auf der rechten Seite Johannes, der mit seinem Blick einen Adler, sein Evangelistensymbol, verfolgt. Die Mitteltafel des Triptychons präsentiert eine Beweinungsszene. Das Opfer Christi und die daraus resultierende Erlösung der Menschheit bedeuteten damals wie heute den höchsten religiösen Gedanken des Christentums und stehen somit im Zentrum der Aufmerksamkeit.

Die Mitteltafel mit der Beweinung wird von der monumentalen, in den Bildvordergrund gerückten Gestalt Christi dominiert. Der Sohn Gottes tritt in echter Lebensgröße dem Betrachter gegenüber. Aufgrund der starken Nahsichtigkeit werden die Beine Jesu knapp unterhalb der Knie vom Bildrand beschnitten. Die daraus resultierende Halbfigurigkeit des Erlösers ändert aber nichts an seiner Präsenz und an der Wirkung, die er auf die Adressaten des Bildes erzielt. Ganz im Gegenteil, die Unmittelbarkeit des Geschehens wird unterstrichen und der Zuseher erhält das Gefühl, als würde er direkt Zeuge der Szene werden.

Das rechte Knie Christi und das vordere Eck des Steinblocks entwickeln sich dem Zuschauer entgegen und scheinen nahezu den Rahmen zu sprengen. Der Körper Jesu, der zum Teil mit dem weißen Leichentuch bedeckt ist, erscheint von hellem Licht erleuchtet und setzt sich dadurch gegen den dunklen Hintergrund und die teils im Schatten verborgenen Figuren ab.

⁸⁵ In seiner Publikation von 1781 beschreibt Michel den genauen Standort des Epitaphs in der siebenschiffigen Kreuzbasilika. (J. F. Michel, *Histoire de la vie de Rubens*, Brüssel 1781, S. 119; abgedruckt in: Eisler 1967, S. 55); Zwei Arbeiten anonymer Künstler, die Frans Baudouin in seinem Aufsatz über die Altarwerke von Rubens vor 1620 publiziert hat, zeigen die Innenraumsituation der Antwerpener Liebfrauenkirche zu jener Zeit. Man sieht hier sehr gut, wie die Altäre der unterschiedlichen Gilden entlang des Langhauses aufgereiht waren. Die Triptycha wurden mit einem Architekturrahmen versehen und von skulpturalen Figuren bekrönt. (Baudouin 1972, S. 75-91)

⁸⁶ Judson 2000, S. 222; Eisler 1967, S. 55f.

⁸⁷ Rooses, *Oeuvre*, 1886-92, I., S. 142

Er ruht auf einem Steinblock, der mit Getreideähren bedeckt ist. Der Weizen auf dem stützenden Brocken gilt als Symbol für die Eucharistie. Hugo van der Goes platzierte auf der Mitteltafel seines Portinari-Altars ebenfalls ein Bündel mit Weizenähren im Vordergrund (Abb. 19). Damit wird bereits auf den späteren Leidensweg Christi verwiesen. Auch in der italienischen Malerei wurden die Anbetungsszenen bei der Geburt Christi teilweise mit symbolhaftem Getreide versehen.⁸⁸

Der blasse Oberkörper kippt auf die linke Bildhälfte und wird dort von der Gestalt eines älteren bärtigen Mannes, vermutlich Joseph von Arimathea⁸⁹, gestützt. Mit seiner rechten Hand umfasst diese Figur den Arm Jesu und blickt auf ihn nieder. Das Gesicht des Mannes ist in Dreiviertelansicht zu sehen. Der Kopf Christi ist nach hinten gebeugt, wodurch sein Mund leicht geöffnet ist. Die erzeugte Bilddiagonale von rechts unten nach links oben wird durch die Haltung des linken Arms Christi unterstrichen. Auch die Handbewegung von Maria, die hinter dem leblosen Körper ihres Sohnes steht, folgt dieser Bewegung. Mit beiden Händen hält sie das Leichentuch über das Haupt Jesu. Dadurch gibt sie einerseits den Blick auf den Erlöser frei, andererseits erzeugt sie eine Art Baldachin. Mit schmerzerfülltem Gesicht blickt sie Richtung Himmel. Im Gegensatz zu der jugendlichen Mariendarstellung auf dem linken Innenflügel, wird die Mutter Gottes auf der Mitteltafel in ihrem ganzen Leiden und ihrer Trauer geschildert.

⁸⁸ Judson 2000, S. 224; Hierbei sei unter anderem die Anbetungsszene von Ghirlandaio für die Sassetti Kapelle in Florenz genannt.

⁸⁹ Die Figur des älteren, bärtigen Mannes wurde in einem Dokument von 1813 und von der Museums-Kommission im Jahre 1817 als Joseph von Arimathea identifiziert. 1964 beschäftigte sich W. Stechow in der Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich mit der Frage, ob es sich bei der Männergestalt um Joseph von Arimathea oder Nicodemus handelt.

Bei der Darstellung einer Kreuzabnahme befindet sich Joseph von Arimathea traditionellerweise, auf der Leiter stehend, neben dem Kopf von Christus. Nicodemus ist üblicherweise zu den Füßen Christi positioniert. Diese Rollenverteilung kann in Grablegungs- Szenen auch umgedreht werden. Während Nicodemus den Oberkörper und den Kopf Christi stützt, umfasst Joseph den Leichnam bei den Knien. Bei der Wiedergabe von Beweinungs-Szenen kann diese Trennung aber oft nicht so klar vollzogen werden. (Stechow 1964, S. 290)

Auch Caravaggio lässt den Betrachter bei seiner „Grablegung Christi“, die in der Pinacoteca Vaticana zu sehen ist, im Ungewissen. Ist es nun Joseph von Arimathea oder Nicodemus, der als einfacher Mann im Vordergrund des Bildes erscheint und mit größter körperlicher Anstrengung den Leichnam Christi ins Grab niedersinken lässt? (Stechow 1964, S. 302; Friedlaender 1955, S. 249)

Laut dem Neuen Testament waren es sowohl Joseph von Arimathea als auch Nikodemus, die den Leichnam trugen und ihn in frisches Leinen hüllten: „*Josef aus Arimathäa war ein Jünger Jesu, aber aus Furcht vor den Juden nur heimlich. Er bat Pilatus, den Leichnam Jesu abnehmen zu dürfen, und Pilatus erlaubte es. Also kam er und nahm den Leichnam ab. Es kam auch Nikodemus, der früher einmal Jesus bei Nacht aufgesucht hatte. Er brachte eine Mischung aus Myrrhe und Aloe, etwa hundert Pfund. Sie nahmen den Leichnam Jesu und umwickelten ihn mit Leinenbinden, zusammen mit den wohlriechenden Salben, wie es beim jüdischen Begräbnis Sitte ist. An dem Ort, wo man ihn gekreuzigt hatte, war ein Garten, und in dem Garten war ein neues Grab, in dem noch niemand bestattet worden war. Wegen des Rüsttages der Juden und weil das Grab in der Nähe lag, setzten sie Jesus dort bei.*“ (Joh. 19, 38 – 42)

Das Äußere des bisher nicht sicher identifizierten älteren Mannes im Gemälde von Rubens würde eher für Joseph von Arimathea sprechen. (Hans Aurenhammer, Lexikon der christlichen Ikonographie, IV., 1962, S. 357ff.)

Entgegen der starken diagonalen Betonung fällt der rechte Arm Christi nahezu senkrecht, mit einer leichten Biegung des Ellenbogens, gegen Boden und erzeugt mit der Kante des Steinblocks eine gewisse Betonung der Vertikalität.

Am rechten Bildrand erscheint der Kopf von Maria Magdalena, die sich über die Schulter der Madonna beugt, um auf den leblosen Körper blicken zu können. Sie hält ihre Hände zum Gebet umschlossen. Die Gesichtszüge einer vierten Figur im Hintergrund sind nur sehr schemenhaft angedeutet und schwer zu lesen. Obwohl in der Literatur nicht einheitliche Klarheit über die Identifikation jener Figur herrscht, die sich links von der Gottesmutter befindet, handelt es sich wohl um Johannes. Eisler bezeichnet die Gestalt in seinem Aufsatz über das Michielsen- Triptychon als „ [...] *an older mourning Holy Woman*“⁹⁰.

Die direkte Konfrontation des Betrachters mit dem nackten, geschundenen Leib von Christus führt gezwungenermaßen zu einem Dialog zwischen dem Zuschauer und dem Erlöser.

Obwohl keiner der Umstehenden dezidiert auf die Wundmale hinweist, sind die Spuren des Martyriums noch klar ersichtlich. Das erbarmungswürdige Aussehen der Gestalt soll Gefühle des Mitleids in dem Betrachter hervorrufen. Aufgrund der halbfigurigen Darstellung rückt der Körper noch näher in den Bildvordergrund. Die Wunden, die Zeugnis seiner Qualen ablegen, werden dadurch für den Zuseher viel offensichtlicher und unterstreichen den Charakter des Andachtsbildes.

Christus ist eindeutig als Toter wiedergegeben, dessen Gliedmaßen leblos hinabhängen. Sein leicht geöffneter Mund ist ein weiteres Motiv der Hilflosigkeit. Die Dornenkrone, als Leidenswerkzeug auf dem Haupt Jesu, ist weggelassen. Ansonsten ist die Szene sehr realistisch aufgefasst und es wird auf alle übernatürlichen und himmlischen Motive, wie zum Beispiel Engel, verzichtet.

Unter dem Triptychon war das Epitaph mit einem Text versehen, dessen originaler Schriftzug heute verloren ist. Im 18. Jahrhundert ist diese Tafel aber kopiert worden und hat sich heute in einem Dokument der Bibliothèque Royale in Brüssel erhalten:⁹¹

Deo Opt. Max. Sacr.

Jacet hocce non jacet sepulchro

conditum non conditum

JOANNIS instar quod fuit MICHILSII

nam lege fati seculo demortuus non conjugii

MARIAE pudicae mente vultu MASIAE

⁹⁰ Eisler 1967, S. 67

⁹¹ Génard, Verzameling, 1856-1931, I., S. 379; Rooses, Oeuvre, 1886-92, II., S. 142; abgedruckt in: Judson 2000, S. 224

cujus sibi superstes ipse vivit in praecordiis

spiratq. vivus in quaterno pignore

Requiem sito viator apprecare perpetem

longos superstiti dies xynoridi

Obiit A. ° M:DC:XVII:XX:Junii

Eisler setzte sich in seiner Arbeit über das Michielsen - Triptychon näher mit diesem Text auseinander und entdeckte, dass es sich dabei um eine Szene aus dem Evangelium von Johannes handelt.⁹² Petrus fragt Christus, ob der Apostel Johannes das gleiche Schicksal wie die anderen Jünger erleiden werde.

Anhand dieser biblischen Zeilen wird Jan Michielsen mit Johannes gleichgesetzt. Der Auftraggeber schlüpft in die Rolle des Heiligen und spricht davon, dass er in der Liebe und der Treue seiner Frau und seiner Kinder weiterlebe. Dank Gottes Gnade und Liebe erwarte er die Auferstehung von den Toten am Tage des Jüngsten Gerichts. Somit verweist die Inschrift auf den Triumph des Lebens über den Tod.⁹³

Anscheinend war es die Intention des Auftraggebers, sich mit seinem Schutzheiligen zu identifizieren. Demnach erscheinen hier, im Unterschied zum Rockox - Epitaph, nicht die Stifter auf den Innenflügeln, sondern Maria und Johannes. Die beiden Heiligen, die links und rechts von der Beweinungsszene abgebildet sind, sind jene beiden Assistenzfiguren, welche traditionellerweise den Platz neben dem toten Leib Christi einnehmen. In diesem Fall verkörpern sie aber auch die zwei Personen, welche den Auftrag für dieses Epitaph vergeben haben. Während Maria als „Personifikation“ von Maria Maes auf dem linken Flügel zu sehen ist, erscheint Jan Michielsen als Johannes auf dem Flügel gegenüber. Auf einen direkten Kontakt der Stifterfiguren mit dem biblischen Ereignis wurde verzichtet.

* * *

Alle Figuren der Mitteltafel und der Innenflügel sind im Verhältnis zum Format des Werkes sehr groß und erscheinen daher als Halbfiguren. Bis auf den rechten Innenflügel werden dabei alle Teile von einem neutralen Grund hinterfangen. Sie verfügen über vordergründige, perspektivisch verkürzte Elemente, die dem Betrachter die Gestalten näher bringen sollen. Der Felsblock in der Mitteltafel, das Evangeliar und die Draperie, welche um die Füße des jungen Christus geschlungen ist, dienen als Basis für die Figuren. Durch das nahe

⁹² „Als Petrus diesen Jünger [Johannes] sah, fragte er Jesus: Herr, was wird mit ihm geschehen? Jesus antwortete ihm: Wenn ich will, dass er bis zu meinem Kommen hierbleibt, was kümmerst du dich darum? Du aber folge mir! Da verbreitete sich unter den Jüngern die Meinung: Jener Jünger stirbt nicht. Aber Jesus hatte zu Petrus nicht gesagt: Er stirbt nicht, sondern: Wenn ich will, dass er bis zu meinem Kommen hierbleibt, was kümmerst du dich darum?“ (Joh. 21, 21-23)

⁹³ Eisler 1967, S. 59

Heranrücken an die Bildfläche scheinen sie schon fast in den Betrachterraum vorzudringen und ermöglichen dem Zuschauer dadurch einen leichteren Einstieg ins Geschehen.⁹⁴

In der Graphischen Sammlung der Albertina hat sich eine Federzeichnung erhalten (Abb. 20), welche die Darstellung der Mitteltafel nahezu getreu wiedergibt. Die Gesichter der drei Figuren hinter Christus - Johannes, Maria und Maria Magdalena - sind im Unterschied zu dem ausgeführten Epitaph aber weniger differenziert herausgearbeitet. Die Proportionen der gesamten Gestalten sind verändert und erscheinen gedrungener. Vergleicht man die Figur der Maria Magdalena auf beiden Werken miteinander, so hat sich nicht nur die Gesichtsform, sondern auch der Ausdruck darin verändert. Johannes, dessen Kopf links von der Mutter Gottes erscheint, blickt nun nicht auf den Leichnam nieder, sondern aus dem Bild heraus. Er nimmt somit direkt Kontakt mit dem Betrachter vor dem Gemälde auf und beansprucht eine größere Aufmerksamkeit innerhalb der Gesamtkomposition. Die Frage, ob es sich bei dieser Zeichnung um eine Vorstudie für das Antwerpener Epitaph handelt, konnte von der Literatur bisher noch nicht einwandfrei beantwortet werden. Einige Kunsthistoriker tendieren zu der Vermutung, dass dieses Blatt von Rubens als Vorlage für den Stich von Nicolaes Ryckmans (Abb. 21) geschaffen wurde.⁹⁵ Während die Gedrungenheit des Christuskörpers auf dem Stich der Federzeichnung sehr nahe steht, passen aber auch hier die Figuren im Hintergrund nicht miteinander überein. Die Gesichtszüge der Maria Magdalena erscheinen auf dem Stich um einiges „gelänger“ und die Mutter Gottes wirkt älter und vergrämter. Tiefe Falten prägen ihre Erscheinung ebenso wie die eingefallenen Wangen und die weit aufgerissenen und nach oben gerichteten Augen.

* * *

Von der Darstellung der „Madonna mit Kind“, die auf dem linken Flügel abgebildet ist, existieren mehrere Beispiele. Eine der besten davon befindet sich heute in der Eremitage in St. Petersburg.⁹⁶ Maria erscheint hinter einem Parapet, auf welchem der kleine Christusknabe steht. Der Stein bezieht sich dabei auf den Felsen des Mittelbildes. Da Jesus seinen Blick nach rechts gewandt hat, ist sein Gesicht im Profil zu sehen. Seine Aufmerksamkeit gilt dem Geschehen auf der großen Tafel. Es scheint fast so, als würde sich das Kind vagen Schrittes auf die Figurengruppe zubewegen. Vor allem geht es in dieser Darstellung aber um die Vorwegnahme des späteren Ereignisses, dem Stützen und Halten des toten Christus. Die Halbfigurigkeit von Maria verschwindet hinter der ganzfigurigen Wiedergabe des Kindes. Durch die Einfügung des Mauerstücks konnte Rubens diese „Beschneidung“ logisch

⁹⁴ Eisler 1967, S. 58

⁹⁵ Mitsch 1977, S. 192

⁹⁶ Eisler 1967, S. 56

rechtfertigen und erzielte eine Konzentration auf den mimischen und gestischen Ausdruck der Figur. Dabei wird Maria nicht frontal gegeben und thront nicht hoheitsvoll über dem Betrachter. Stattdessen lässt sie die Neigung des Kopfes menschlicher und nachdenklicher erscheinen. Ihre frische, jugendliche Darstellung mit leicht geröteten Wangen und dem hell erleuchteten Inkarnat steht in scharfem Kontrast zur Wiedergabe der Mutter Gottes auf der Mitteltafel. Alle Farbe ist dort aus ihrem blassen Gesicht gewichen, ihre rot umrandeten Augen verdeutlichen den großen Schmerz und geben sie als eine Leidende wieder.

Das Thema des Flügels, die Muttergottes, die ihr stehendes Kind hält, war ein beliebtes Thema in der europäischen Kunst bis ins frühe 16. Jahrhundert. Das Motiv der stützenden Madonna stammte aus dem norditalienischen und niederländischen Bereich.⁹⁷

Im Unterschied zu anderen Madonnendarstellungen verzichtete Rubens auf die Wiedergabe der Leidenswerkzeuge. Obwohl er diese Attribute nicht in den Bildraum setzte, spielte der Flame aber auf eine andere Art und Weise auf die spätere Passion und die darauf folgende Erlösung an. Als Symbole können der Stein als Salbungsstein oder Sarkophag und die darauf liegende Draperie als Grabestuch gedeutet werden. Der junge Christusknabe blickt auf das Geschehen, welches dem Betrachter auf der Mitteltafel präsentiert wird, die Beweinung des toten Christus. Dort wird ihm seine Bestimmung, der Kreuzestod, prophezeit. Das Kind hat das zukünftige Ereignis quasi als eine Vision vor Augen und wird sich seiner Aufgabe und seinem Schicksal bewusst. Alles Kindliche und Verspielte ist aus seinem Antlitz gewichen, zärtlich sucht es Halt bei seiner ihn anblickenden Mutter. Diese scheint ganz auf ihren Sohn fixiert zu sein, sie beobachtet seine Reaktion und stützt ihn mit einer schützenden Gebärde. Als Gegenstück zu dieser Szene erscheint Johannes auf dem rechten Innenflügel. Der Evangelist, der in seiner linken Hand das Evangeliar festhält, ist dort vor einer Landschaftskulisse zu sehen. Mit einer zaghaften Geste der anderen Hand verweist er auf die Schrift. Obwohl er mit diesem Zeichen den Zuschauer auf den Bibeltext hinweisen möchte, richtet er seine Aufmerksamkeit dem Adler zu. Dieser kreist als Verweis auf sein Evangelistensymbol über ihm. Auch Johannes ist als halbfigurige Gestalt wiedergegeben, dessen Oberkörper durch den Adler und das Buch eingegrenzt wird. Sein helles Inkarnat tritt aus der restlichen, düsteren Farbgebung deutlich hervor und verweist auf den physiognomischen Ausdruck und die Bewegung seiner Hände.

Judson führt im Corpus Rubenianum die Ausführung beider Innenflügel auf die Arbeit von Werkstattmitgliedern zurück, während der Entwurf und eine letzte Überarbeitung wohl dem Meister zuzuschreiben sind. Die Figur des Johannes ist eng mit dem Stil von van Dyck

⁹⁷ Judson 2000, S. 226; Eisler 1967, S. 70-72

verbunden und wurde von diesem auch in anderen Werken wiederholt.⁹⁸ Rudolf Oldenbourg verzeichnete unter seinen Anmerkungen über das Triptychon, dass „*die Ausführung [...] bis auf wenige Retouchen des Meisters ganz auf van Dyck zurückzuführen [sei]*.“⁹⁹

Die Behauptung von Stevenson¹⁰⁰, das Triptychon sei aufgrund seines Stils ebenfalls eher dem Werk van Dycks zuzuordnen, wurde durch van Puyvelde¹⁰¹ widerlegt. Dieser antwortete mit dem Argument, dass van Dyck zu jener Zeit noch nicht in der Werkstatt des Flamen tätig war. Rooses¹⁰² bezeichnete die Mitteltafel als eigenhändiges Werk von Rubens, während er in den Flügeln nur eine mehr oder weniger umfangreiche Überarbeitung von dem flämischen Meister erkannte. Vor allem die beiden Grisaille-Figuren auf den Außenseiten zeugen von der Mitarbeit der Werkstattgehilfen.¹⁰³

* * *

Neben den Figuren spielt auch der prominent ins Bild gesetzte Grabstein der Beweinungsszene eine wichtige Rolle. Es handelt sich um jenen Stein, auf welchem Christus für seine Grabstelle vorbereitet wurde. Wie bereits zitiert, wurde der Körper Christi von Joseph von Arimathea und Nikodemus mit den wohlriechenden Salben aus Myrrhe und Aloe versehen und in frische Leinen gehüllt. Laut einem griechischen Autor aus dem 12. Jahrhundert hatte die Mutter Gottes den Tod ihres Sohnes betrauert, während dieser vor ihr auf der Felsenplatte lag. Jene Tränen, die auf den Stein fielen, blieben dort, als unauslöschbare Zeichen ihrer Trauer, als weiße Streifen bestehen und sollten noch viele Generationen später die Gläubigen von der Heiligkeit dieses Relikts überzeugen.¹⁰⁴ In Gemälden, und vor allem in Epitaphien, gilt der Stein als Symbol des Altars und ist in Kombination mit den Weizenähren als Anspielung auf die Eucharistie anzusehen. „*As an altar, it would relate Christ's body to the Eucharist and at the same time unite the Virgin with this mystery of Redemption, and it would, furthermore, remind the observer of his own ritualistic partaking of the sacrament at Holy Communion.*“¹⁰⁵

In anderen Darstellungen wurde Christus auf einem Sarkophag gebettet. Dieser Typus kam vor allem im byzantinischen Raum verbreitet zur Anwendung. Sowohl in italienischen, als auch in nordischen Arbeiten findet man die Felsplatte aber immer wieder in Beweinungsszenen. Federico Barocci hat in seiner Pietadarstellung aus der Accademia in

⁹⁸ Judson 2000, S. 226f.

⁹⁹ Oldenbourg 1921, S. 461

¹⁰⁰ R.A.M. Stevenson, London 1939, Pl. 221; abgedruckt in: Eisler 1967, S. 56

¹⁰¹ Van Puyvelde 1952, S. 112

¹⁰² Rooses II 1977, S. 141

¹⁰³ Eisler 1967, S. 58

¹⁰⁴ John Cinnamus, *Historiam*, Lib. VI, um 1180; abgedruckt in: Graeve 1958, S. 228

¹⁰⁵ Graeve 1958, S. 237

Bologna (Abb. 22) den Leib Christi als Ganzes auf jene Platte gelegt. Der leblose Körper, der in perspektivischer Verkürzung wiedergegeben ist, wird von einer großen Anzahl von Trauernden umgeben. Während die linke untere Hälfte des Steins mit dem Leichentuch bedeckt ist, ragt die rechte Ecke dem Betrachter entgegen. Ähnlich der Komposition bei Rubens, bildet jene Unterlage eine mit geometrischen Linien betonte Basis für den Leichnam. Aufgrund der annähernd gleichen Größenverhältnisse wird der Stein auch gern mit jenem Felsen in Zusammenhang gebracht, welcher vor die Grabesöffnung geschoben wurde. Als Beispiel sei hier das Werk von Rogier van der Weyden genannt, welches heute in den Uffizien in Florenz aufbewahrt wird (Abb. 23). Christus wird von den trauernden Figuren nahezu senkrecht gehalten, nur seine Füße berühren den Stein.¹⁰⁶

Auch bei Rubens kommt es zu dieser ikonenhaften Präsentation des leblosen Körpers Christi. Der Dargestellte, der unterhalb seiner Knie vom Rahmen „beschnitten“ wird, markiert das Zentrum des Triptychons und nimmt die meiste Aufmerksamkeit des Zusehers in Anspruch. Die Unmittelbarkeit des toten Leibes führt dazu, dass der Betrachter des Andachtsbildes direkt angesprochen wird und sich mit der Bedeutung des Ereignisses auseinandersetzt.¹⁰⁷

2.1.: Die Darstellungstradition der Beweinung innerhalb des Werkes von Peter Paul Rubens

Nach einer eingehenden Beschäftigung mit dem halbfigurigen Michielsen - Epitaph sollen an dieser Stelle noch andere Beweinungsszenen des flämischen Meisters vorgestellt werden. Im Wiener Kunsthistorischen Museum befindet sich eine halbfigurige Christusdarstellung (Abb. 24), die als Kopie unter anderem in St. Niklas in Gent existiert. Das Gemälde wird aufgrund von stilistischen Merkmalen um 1614-1615 datiert, also circa drei Jahre vor der Entstehung des Antwerpener Triptychons. So gleichen etwa die Gesichtszüge des Johannes einem Typus, welcher gerne von Rubens zu jener Zeit herangezogen wurde.

Im Vergleich mit dem Epitaph ist der Körper Christi in ähnlicher, seitenverkehrter Schräglage wiedergegeben und beschreibt ebenfalls eine Diagonale durch das Bildformat. Sein Kopf ist nach rechts gebeugt und stützt sich an seiner Schulter auf. Im Gegensatz zum Christus des Antwerpener Gemäldes, wird das Haupt des Erlösers im Wiener Bild aber mehr durch die Hand der Mutter Gottes gehalten. Der Kopf erscheint aufrechter und verzichtet auf eine

¹⁰⁶ Graeve 1958, S. 228- 233

¹⁰⁷ Eisler 1967, S. 68

dermaßen starke Verkürzung wie im Antwerpener Epitaph. Die rechte Hand von Maria, die das Haupt Christi umfängt, ist gerade im Begriff, ihm einen Dorn aus der Schläfe zu ziehen. Diese Verletzung stammt von der Dornenkrone, die, obwohl sie hier nicht dargestellt ist, auf die Passion verweist. Die Bewegung des linken Armes von Christus unterstreicht das längsrechteckige Format des Bildes. Die nebeneinander aufgereihte Gruppe wurde ursprünglich durch eine noch stärkere Betonung der Breite gekennzeichnet. Das Gemälde ist an beiden Seiten beschnitten, zusätzlich wurden oben und unten Teile angestückt.¹⁰⁸

Der leblose Körper wird rechts und links von Maria und Johannes umrahmt und gestützt. Diese erscheinen neben dem Christusleib, der nicht die ganze vordere Bildbreite in Anspruch nimmt. Auch die starke Akzentuierung mithilfe des Lichtes ist weggelassen. Während im Antwerpener Epitaph Gottes Sohn als einzige Figur hervorstrahlt und die restlichen Figuren im Dunkel zu verschwinden scheinen, werden hier alle drei Gestalten gleichwertig behandelt. Das Halbfigurenbild führt nicht zu einer einseitigen Betonung des Erlösers, sondern es stellt auch die restlichen Anwesenden in den Vordergrund.

Johannes trägt eine ähnlich rote Kleidung wie in der „Kreuzabnahme Christi“ (Abb. 25) und die Mutter Gottes erscheint in einem Mantel, dessen Grün durch die Lichteinstrahlung viele Schattierungen aufweist. Auch die Hintergrundgestaltung, die Grabeshöhle Christi, ist besser zu erkennen.

Obwohl beide „Assistenzfiguren“ besorgt und traurig auf Christus niederblicken, ist die starke Emotionalität des Epitaphs gemildert. Im Gegensatz zur leidenden und mit verweinten Augen nach oben blickenden Maria, wirkt die Figur im Wiener Bild etwas abwesender. Die Züge ihres Profils zeichnen sich deutlich gegen den Hintergrund ab. Johannes, auf der linken Bildhälfte, hält den rechten Arm Christi sanft umschlossen.

Auch die drastische Darstellung des geschundenen Körpers ist gemildert. Christi Leib scheint bis auf die Wundmale an den Händen und die noch leicht erkennbare Seitenwunde unversehrt zu sein. Die Gestaltung seines Kopfes und sein leidender Ausdruck ähneln aber sehr stark dem Antwerpener Grabesdenkmal. Die Augen sind gebrochen und er blutet leicht aus der Nase. Dabei soll dieses Werk einen bleibenden Eindruck beim Zuseher hinterlassen und Gefühle wie Mitleid, Trauer oder Bestürzung hervorrufen.

Im Unterschied zum Wiener Gemälde, scheinen im jüngeren Epitaph das Knie Christi und die Kante des Salbungssteines aus der Bildfläche herauszuwachsen und dem Zuschauer entgegenzukommen. Dadurch wird die Distanz zwischen Betrachter und Bildgegenstand verkürzt. Dieser Effekt wird durch die Lichtsituation und den Schattenwurf weiters

¹⁰⁸ Prohaska 1977, S. 62

hervorgehoben. Seit der Gegenreformation wurde auf den Kontakt zwischen dem Dargestellten und dem Gläubigen viel Wert gelegt. Die abgebildete Szene sollte eine emotionale Anteilnahme ermöglichen.

Vorbilder für die Gestaltung des leidenden Körpers - die später noch genauer behandelt werden - hatte Rubens in Italien zur Genüge gefunden. Im Katalog des Kunsthistorischen Museums werden vor allem die Entwürfe von Salviati, Agostino Carracci und Elsheimer, mit dem Rubens während seines Italienaufenthaltes eng befreundet war, erwähnt.¹⁰⁹

Mit der Darstellung des Geschehens als bloßer Dreiergruppe, konzentrierte sich Rubens auf die wesentlichen Figuren. Damit steht er den italienischen Schöpfungen eines Giovanni Bellini um einiges näher als den Kompositionen von Hugo van der Goes.¹¹⁰

Über den ursprünglichen Verwendungszweck des Wiener Bildes sind keine Informationen bekannt, die eine eindeutige Bestimmung zulassen. Es könnte sowohl für die Privatandacht gedient haben, als auch im Kircheninneren die Funktion eines Epitaphs innegehabt haben.¹¹¹

Kurz vor diesem Gemälde wird eine andere Beweinung von Peter Paul Rubens datiert, die sich ebenfalls in Wien befindet (Abb. 26).¹¹² Eine Signatur auf dem Felsen verweist mit der Inschrift „P. P. RVBENS. F. I. 6. I. 4“ auf die genaue Jahreszahl der Entstehung. Im Gegensatz zu den beiden bereits besprochenen Schöpfungen von Rubens, präsentiert sich hier eine ganzfigurige Szene mit mehreren Gestalten, die am Geschehen beteiligt sind. Christus liegt am Boden auf einem Bündel mit Getreideähren und seinem Leichentuch, sein Oberkörper wird von Maria und Maria Magdalena gestützt. Während die Mutter Gottes ihrem Sohn die Augen schließt, erscheint hinter ihr Johannes, der sie mit beiden Armen umfängt. Maria Magdalena, die ebenfalls auf den Leichnam niederblickt, ringt als Geste des Schmerzes mit einer Strähne ihres Haares. Am rechten Bildrand ist eine Gruppe von drei Frauen zu sehen. Maria Kleophas, Maria Joses und Maria Salome spiegeln die verschiedenen Ausdrücke des Schmerzes und des Leides wider. Während eine von den Dreien verzweifelt nach oben blickt, trocknet sich die Frau mit dem blauen Umhang die Tränen mit einem Tuch. Die Dritte kauert ganz in Schwarz gekleidet, und daher gegen das Dunkel der Grabeshöhle schwer zu erkennen, am Boden und scheint ihre Hände im Gebet ineinander gefaltet zu haben.

¹⁰⁹ Prohaska 1977, S. 63

¹¹⁰ Judson 2000, S. 221; Auf den Einfluss dieser beiden Künstler, beziehungsweise auf die Impulse aus Italien und dem Norden, soll später noch präziser eingegangen werden.

¹¹¹ Prohaska 1977, S. 63; Sowohl der Bildtypus als auch die Maße des Gemäldes sprechen für die Vermutung, dass es sich hier ursprünglich um ein Grabdenkmal handelt.

¹¹² Im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen und in der Gemäldegalerie des Fürsten von Liechtenstein in Vaduz sind zwei Arbeiten erhalten, die mit dem Wiener Bild eng verbunden sind und die die Komposition fast identisch übernehmen.

Obwohl sich die Distanz zwischen dem Bildgeschehen und dem Zuseher vergrößert hat, lassen sich die Gefühle der Anwesenden anhand der expressiven Mimik wahrnehmen. Im Unterschied zu den beiden anderen Beweinungsdarstellungen findet hier auch eine direkte Anspielung auf die Passion Christi statt. In der linken unteren Ecke sind die Dornenkrone, die vier Kreuzesnägel und eine Schüssel mit dem Schwamm zu sehen.

Die halbfigurige Darstellung wurde aufgegeben, stattdessen erscheint der am Boden liegende Leib Christi in extremer Verkürzung und streckt seine Fußsohlen, mit den sichtbaren Wundmalen der Nägel, dem Betrachter entgegen. Diese perspektivische Wiedergabe erinnert an ein Werk von Andrea Mantegna, welches ebenfalls den toten Körper Christi in stark verkürzter Sicht zeigt. Der „Cristo morto“ (Abb. 27) ist heute im mailändischen Brera zu besichtigen. Rubens hatte die Werke Mantegnas während seines Aufenthaltes in Mantua, am Hof von Vincenzo Gonzaga, kennengelernt.

Zudem hatte der Flame auch Anregungen aus dem Norden erhalten. Die Fragen, inwieweit der Künstler mit dieser Tradition verbunden war und welche Rolle die Ideen und Kompositionen von Hugo van der Goes für ihn gespielt haben, sollen im weiteren Verlauf geklärt werden.

2.2.: Die niederländische Tradition nach Hugo van der Goes

Die Wiedergabe der Beweinung Christi findet keine direkte Entsprechung in einem der Evangelientexte. Die frühesten Darstellungstypen entstanden im byzantinischen Kulturkreis des 11. Jahrhunderts. Über Italien verbreiteten sie sich auch in der westlichen Kultur und seit dem 14. Jahrhundert war die Abbildung der „Beweinung“ auch im Norden weit geläufig.

Danach entwickelte sich die Beweinung Christi zu einem beliebten Thema für Grabdenkmäler.¹¹³

Als nordisches Beispiel des 16. Jahrhunderts sei hier jenes Werk von Bernard van Orley genannt, welches er für den Brüsseler Philipp Haneton anfertigte (Abb. 28). Der Tote und dessen Familie sind auf den beiden Innenflügeln dargestellt, die die Beweinungsszene auf der Mitteltafel anbeten. Auch in diesem Triptychon werden die Figuren von der unteren Bildkante beschnitten. Durch die Halbfigurigkeit der Gestalten tritt die Intensität und Ausdruckskraft der Gesichter noch stärker zu Tage. Die eng aneinandergesprenten Figuren bilden eine feste

¹¹³ E. Lucchesi Palli, L. Hoffscholte, Beweinung Christi, in: LCI, Band I, S. 278-282; abgedruckt in: Sander 1993, S. 178; Siehe für weitere Informationen zur ikonographischen Entwicklung der Beweinungsszene: Detzel 1894, S. 431-444; Künstle 1928, S. 480-486

Gruppe und befinden sich vor einem goldenen Hintergrund. Im Unterschied zu Rubens fasste van Orley die Gruppe, die zwischen 1525 und 1530 datiert wird, skulpturaler auf. Mithilfe des Lichtes werden die Figuren plastisch durchmodelliert, obwohl die Raumsituation und die Anordnung der Anwesenden weniger perspektivisch als übereinander gestaffelt erscheint. Sowohl Bernard van Orley als auch Peter Paul Rubens bezogen sich in ihren Arbeiten auf einen berühmten Vorgänger. Sie griffen zurück auf das Werk von Hugo van der Goes, der durch seine Errungenschaften, seine Kompositionen und durch die starke Emotionalität seiner Figuren viele Künstler nachhaltig beeinflusst hat.¹¹⁴

Hugo van der Goes' „Beweinung“, die hier als Vorbild diente, hat sich nicht erhalten. Die „Große Kreuzabnahme in Halbfiguren“ muss eine bedeutende Komposition des Genter Meisters gewesen sein und für seine Nachfolger eine fast kanonische Geltung entwickelt haben. Im 17. Jahrhundert war der Vorrat an Werken des frühen Meisters beschränkt. Viele seiner Gemälde wurden zerstört, waren Opfer des Ikonoklasmus oder wurden in italienische und spanische Sammlungen gebracht. Die Anzahl seiner erhaltenen Bilder war gering und der Anlass dafür, dass sich sehr viele junge Künstler mit den gleichen Vorbildern auseinandersetzten. Der verlorene Typus der Beweinung wird daher in zahlreichen Kopien aus dem 16. Jahrhundert überliefert. Die circa vierzig Wiederholungen, die heute bekannt sind, zeugen von der großen Beliebtheit jenes Themas. Die Figuren erscheinen in bemerkenswert monumentalen Ausmaßen vor dem Betrachter und sind nahezu reliefhaft im Bildvordergrund nebeneinander gereiht. Anhand dieser direkten und schonungslosen Konfrontation des Betrachters mit dem Geschehen, eignete sich dieses Halbfigurenbild sehr gut als Gegenstand der Andacht. Das Ereignishafte und das Erzählerische werden zurückgedrängt. Stattdessen steht die starke Emotionalität der Figuren im Mittelpunkt.¹¹⁵

Die Halbfigurigkeit der Personen ergibt sich daraus, dass der Körper Christi ganz nah in den Bildvordergrund gerückt ist. Um ihn herum erscheinen die Köpfe der restlichen Figuren, die mit unterschiedlichen Mimiken auf das Ereignis reagieren.¹¹⁶

In Oxford, aus dem Besitz des Christ Church College, befindet sich das Fragment einer Beweinung, welches unter Umständen ein originales Werk von Hugo van der Goes sein könnte (Abb. 29).¹¹⁷ Der Ausschnitt des Tüchleins zeigt die weinende und betende Mutter

¹¹⁴ Eisler 1967, S. 59f.; So knüpft zum Beispiel van Orleys goldener Hintergrund direkt an die mittelalterliche Tradition an, welche bereits von Hugo van der Goes aufgegriffen wurde.

¹¹⁵ Arndt 1964, S. 70-73

¹¹⁶ Eisler 1967, S. 61

¹¹⁷ Das Oxforder Fragment stammt aus Italien und wurde bei dem Brand eines genuesischen Palastes schwer beschädigt. Die zahlreichen nordischen Kopien des 16. Jahrhunderts führten zu dem Schluss, dass sich die originale „Beweinung“ in den Niederlanden befunden hat. Das heute erhaltene Fragment könnte aber durchaus

Gottes mit dem ebenfalls trauernden Haupt des Johannes. Vor ihnen wird der schräg liegende Körper Christi sichtbar. Anhand einer Stilanalyse und der Farbigeit, die aus dem erhaltenen Fragment hervorgeht, scheint eine Datierung um 1473-1475 als sehr wahrscheinlich.

Eine gute Nachzeichnung des verlorenen Werkes befindet sich heute in der Wiener Albertina. Die Komposition wird darin vermutlich sehr getreu wiedergegeben (Abb. 30). Die Figuren sind unverkennbar von der Manier des Genter Meisters geprägt.¹¹⁸

Der leblose Körper Christi wird von Nicodemus und Joseph von Arimathea gehalten, die oben links und unten rechts angeordnet sind. Über dem Leichnam sind Maria, Johannes und Maria Magdalena zu sehen. Die Mutter betet ihren Sohn mit gefalteten Händen an. Ein Hauptaugenmerk des Halbfigurenbildes liegt vor allem auf der Charakterisierung der Gesichter und der Emotionen, die sich darin spiegeln. Das abrupte Abschneiden der nahezu reliefhaft aufgereihten Körper trägt zur dramatischen Inszenierung bei. Die Abbildung entwickelte sich aus einer Pieta-Darstellung als Grundkern, die mit weiteren Gestalten angefüllt wurde.¹¹⁹

Ein anderer Typus von Hugo van der Goes wird in einem Diptychon überliefert und steht der Lösung von Rubens ebenfalls sehr nahe (Abb. 31 und 32). Die zwei Hälften des Tüchleins sind zwischen Berlin und New York geteilt und stellen eine halbfigurige Kreuzabnahme dar. Arndt schlägt eine Datierung um 1477-1478 vor, sodass die Werke im Rode Klooster entstanden wären.¹²⁰

Auch in dieser Komposition sind die Figuren in einem verhältnismäßig großen Maßstab zum Format gestaltet, wodurch die Halbfigurigkeit der Gestalten entsteht. Während die Darstellung der Marien und des Hl. Johannes auf die rechte Tafel verlegt wurde, wird links der leblose Körper Christi in bekannter Manier dem Betrachter präsentiert. Der Erlöser wird prominent ins Bild gesetzt und überlässt den restlichen Gestalten nur noch Raum für die Wiedergabe ihrer Köpfe und Hände. Im Mittelpunkt steht die Zur-Schau-Stellung des Leichnams, der in all seiner furchtbaren Wirklichkeit geschildert wird. Hugo van der Goes scheute sich nicht vor einer „[...] brutale[n] Hässlichkeit, die der Tod den Zügen des

eine eigenhändige Arbeit von van der Goes sein, die er für einen italienischen Sammler angefertigt hat. (Arndt 1964, S. 70-72; Friedländer 1924, S. 68)

W. H. James Weale identifizierte das originale Werk mit jenem, welches in St. Jacques in Brügge bis ins späte 18. Jahrhundert zu sehen war. Descamps erwähnte in seinen Aufzeichnungen sowohl den Namen des Autors als auch das Bildsujet. Besonders hob er die sehr schön ausgeführten Köpfe der Figuren hervor. (W. H. James Weale, *A Picture by Hugo van der Goes*, 1907; J. B. Descamps, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, Rouen 1769, S. 284 ; abgedruckt in Ringbom 1965, S. 134f.)

¹¹⁸ Arndt 1964, S. 70f.

¹¹⁹ Ringbom 1965, S. 135- 137

¹²⁰ Arndt 1964, S. 69f.

*Erlösers aufgeprägt hat.*¹²¹ Der nackte Körper ist in all seiner Schlaffheit und Kraftlosigkeit gegeben, Sehnen und Knochen treten hervor. Der Kopf ist seitlich nach hinten gekippt, die Augen sind verdreht und der Mund steht leicht offen. Der untere Teil des Körpers ist weggelassen, da er als Träger von emotionalem Ausdruck nicht wichtig ist.

Der Genter Meister stellte das Leidvolle ins Zentrum des Ereignisses. Durch das enge Nebeneinander der Figuren werden sie zu einer festen Gruppe zusammengefügt.

Rubens hätte diese oder eine andere Version sehen können. Auch der Typus wurde im 16. Jahrhundert von vielen Künstlern kopiert und hat sich in mehreren Werken erhalten.¹²²

Abgesehen von italienischen Vorbildern, die im folgenden Abschnitt erklärt werden sollen, wurde Rubens anscheinend auch von den Werken seiner nordischen Vorgänger inspiriert. Er erinnerte an die Errungenschaften des 15. und 16. Jahrhunderts, setzte diese aber in einer neuen Art und Weise um.

2.3.: Der „Schmerzensmann“ und der Typus der halbfigurigen Beweinung in Italien

Die ursprüngliche Darstellung des „Schmerzensmannes“ entstand im byzantinischen Raum des 12. Jahrhunderts. Die Wiedergabe des leidenden Christus galt als Inbegriff dessen, was er als Erlöser für die Welt und die Menschen gelitten hatte. Im 13. und im 14. Jahrhundert war dabei die Anwesenheit der Mutter Gottes in der italienischen Kunst nichts Ungewöhnliches.¹²³ Der Bildtypus wurde zu einem neuzeitlichen Andachtsbild umgewandelt, welches dem Betrachter die Möglichkeit zu einer kontemplativen Versenkung geben sollte. Panofsky beschrieb in seinem Aufsatz „Imago Pietatis“ den Unterschied des Andachtsbildes zu anderen Darstellungsformen. Im Historienbild, in dem die Figuren im Sinne einer Handlung inszeniert werden, und im Repräsentationsbild steht der Betrachter in einem gewissen Abstand zum eigentlichen Bildgegenstand. Diese Distanzierung sollte aufgehoben werden. Es kam zu einer Umformung der byzantinischen „imago pietatis“, einem Repräsentationsbild, zu einem Andachtsbild. In diesem Fall können Gestalten im Bildgeschehen als Vermittler zwischen dem Zuschauer und den Figuren agieren. Neben dem „Schmerzensmann“ wurden weitere Figuren hinzugefügt, die mit einer starken Emotionalität

¹²¹ Winkler 1955, S. 3

¹²² Eisler 1967, S. 65; Winkler 1955, S. 2f.; Siehe zu Hugo van der Goes auch: Destrée, Winkler und H. W. von Löhneysen, Die ältere niederländische Malerei- Künstler und Kritiker, Eisenach und Kassel 1956

¹²³ Panofsky 1927, S. 261f.

auf das Ereignis reagieren und somit die Darstellung in ihrem Gefühlsinhalt noch steigern. Der Betrachter kann auch durch einen Blick oder eine Geste der Protagonisten aufgefordert werden, an der Szene teilzunehmen. Die Handlung wird zum Stillstand gebracht, damit das Gefühlserlebnis des Zusehers im Mittelpunkt steht.¹²⁴

Neben Maria können auch Johannes und Maria Magdalena in eine innige Beziehung zu Christus treten. Laut Panofsky kam es zu „[...] einer andachtsmäßigen Vermenschlichung des Themas [...]“. ¹²⁵

In einem Vergleich mit der halbfigurigen Mitteltafel des Triptychons von Rubens, kommt die Betonung des geschundenen und leblosen Körpers Christi der Darstellung des „Schmerzensmannes“ nahe. Dieser Typus wurde bereits im späten 14. Jahrhundert für Grabdenkmäler verwendet und diente als Vorläufer des halbfigurigen Christusbildes.¹²⁶ Seit Beginn dieser Entwicklung kannte man die Darstellung des „Schmerzensmannes“ mit begleitenden Assistenzfiguren. Als eine Schöpfung des 14. Jahrhunderts möchte ich ein Werk von Giovanni da Milano aus dem Jahre 1365 anführen (Abb. 33). Er bereicherte die Komposition neben Christus, Maria und Johannes mit einer zusätzlichen vierten Figur, Maria Magdalena. Diese steht rechts von dem Erlöser und hält seinen Arm. Die Protagonisten fügen sich zu einer komprimierten Gruppe zusammen. Giovanni da Milano entwickelte sein Gemälde von einem Halbfigurenbild zu einem „Kniestück“. Obwohl der Hauptakzent immer noch auf der Gestalt des „Schmerzensmannes“ ruht, erscheint Maria als eine zweite Hauptfigur. Der physiognomische Ausdruck der biblischen Figuren rückt dabei in den Mittelpunkt. Besonders im südlichen Bereich formte sich der Typus von Christus und Maria zu einer in sich geschlossenen Gruppe. Diese Tradition des „Schmerzensmannes“ hatte für die folgenden Jahrzehnte eine große Bedeutung.

In den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts sieht man den gleichen Typus in Giovanni Bellinis „Beweinung“, die sich heute in Mailand befindet (Abb. 34). Auch in den Darstellungen von Bellini wird die Beziehung zwischen Mutter und Sohn intensiviert.¹²⁷ Vor ihnen befindet sich der bildparallel gestellte Sarkophag, der die gleiche Funktion eines Parapets erfüllt. Eine andere Arbeit von Bellini befindet sich heute in Berlin und zeigt eine ganz ähnliche Komposition (Abb. 35). Wieder sind die drei Protagonisten ganz in den Bildvordergrund gerückt und erscheinen als Halbfiguren. Im Gegensatz zum Mailänder Gemälde wird auf den strengen Bildaufbau und auf eine Betonung von horizontalen und vertikalen Linien verzichtet.

¹²⁴ Panofsky 1927, S. 264 - 266

¹²⁵ Ebd., S. 268

¹²⁶ Eisler 1967, S. 67

¹²⁷ Siehe zu diesem Thema auch: Goffen 1989, S. 66-88

Die Szene erscheint gelöster, weicher. Der Körper Christi steht nicht starr vor dem Betrachter, sondern kippt mit seinem schlaffen Leib nach hinten und wird dort gestützt. In diesem Aspekt steht das Berliner Bild dem Antwerpener Epitaph von Rubens sehr nahe. Die Halbfigurigkeit der Gestalten wird in ähnlicher Weise in Szene gesetzt und soll unmittelbar auf den Zuseher wirken. Dabei ist auch die Beziehung zwischen Mutter und Sohn etwas gelockerter. Die Dornenkrone als Leidenswerkzeug Christi ist fortgelassen, genauso wie der Sarkophag im Bildvordergrund. Bellini verzichtete auf erzählendes Beiwerk, sodass die Gestalten mit ihren Emotionen, ihrer Mimik und Gestik ganz im Mittelpunkt des Andachtsbildes stehen.¹²⁸

Dabei begann er aber auch den Bildraum mit mehr Figuren zu füllen.

Der Italiener war ein wichtiger Wegbereiter für die Entwicklung der halbfigurigen „Beweinung“ im Süden. Im Vergleich mit niederländischen Kompositionen und mit den Werken von Hugo van der Goes, werden diese nordischen Beweinungsszenen generell mit mehreren Assistenzfiguren ausgeschmückt. Anstatt der Zweiergruppe von Christus und Maria in Italien, erscheinen weitere Gestalten um den Leib Jesu angeordnet und formen sich zu einer kompakten Gruppe zusammen. In diesem Sinne folgte Rubens den Errungenschaften der niederländischen Tradition. Aufgrund der Halbfigurigkeit kommt es aber in allen Gemälden zu einer Betonung der emotionalen Ausstrahlung der Anwesenden.

2.4.: Italienisches Vorbild - Die Antike und die Laokoon-Gruppe

Die rubensche Darstellung des zurückfallenden Körpers Christi und seine nach rechts gedrehte Kopfbewegung sind von der Antikenkenntnis des Flamen geprägt. Burchard und D'Hulst¹²⁹ gingen in ihrer Auseinandersetzung mit den Zeichnungen von Rubens darauf ein, dass die Haltung Jesu von der Laokoon- Skulptur inspiriert wurde.

Der flämische Maler hatte diese Gruppe während seines Italienaufenthaltes kennengelernt. Im Süden konnte er die Antike und die Meister der italienischen Renaissance studieren. Die Eindrücke seiner Wanderjahre schlugen sich in seinen späteren Entwürfen und Gemälden nieder. Nach eigenen Worten von Rubens „[...] sei [es] zur höchsten Vollkommenheit der Malerei notwendig, eine Kenntnis der Antiken zu haben, ja mit derselben ganz angefüllt zu sein. Zu gleicher Zeit aber sehe ich auch für notwendig an, einen wohlüberlegten Gebrauch

¹²⁸ Panofsky 1927, S. 269; Ringbom 1965, S. 107- 109

¹²⁹ Burchard/D'Hulst 1963, S. 33

davon zu machen, damit dieser auf keinerlei Weise nach dem Stein schmecke. Denn in dem irrigen Jahrhundert, darinnen wir leben, sind wir ganz unfähig, etwas ähnliches hervorzubringen.“¹³⁰

Während Rubens zu Beginn noch sehr genau kopierte, ging er allmählich freier mit dem Bildgegenstand um. Seine Begeisterung für die Laokoon-Statue in Rom spiegelt seine Vorliebe für das Kolossale und den bewegten Ausdruck wider. Seit ihrer Wiederentdeckung im Jahre 1506, hatte sie viele Künstler und Kunstbegeisterte in ihren Bann gezogen. Es war das bedeutendste erhaltene Bildwerk des Hellenismus in Italien. Bereits Plinius hatte das Werk in seiner „Naturgeschichte“ erwähnt und es allem anderen als überlegen bezeichnet. Auch Michelangelo oder Tizian hatten von dieser Skulpturengruppe gelernt und sie in ihren Werken zitiert. Rubens studierte und kopierte die Figuren, welche Laokoon und seine beiden Söhne darstellen. Es handelt sich dabei um jene Szene, in der der Priester und die Knaben von zwei riesigen Schlangen angegriffen und von diesen umschlungen werden.

Vor allem die Gestalt und der Ausdruck des sich streckenden und windenden Vaters hatte Rubens beeindruckt und ihn dazu bewogen, Zeichnungen anzufertigen. Die Züge der Figuren galten damals als Vorbild für die Darstellung des Schmerzes, als „*exemplum doloris*“.¹³¹

Dabei verlangte die katholische Bildtheologie, dass das Leiden Christi mit all seinen grausamen Details so bewegend wie möglich dargestellt werden müsse. Rubens hielt sich daher an die Empfehlung früherer Traktate und griff bei der Haltung und bei der Mimik des Leichnams auf Teile der Laokoon-Gruppe zurück. Der Künstler stellte sich also „[...] *mit medienspezifischen Mitteln in den Dienst der Glaubensunterweisung* [...]“.¹³²

Die zahlreichen Kopien, die er nach der Skulptur anfertigte, dienten vor allem seiner eigenen Ausbildung. Im Kölner Wallraf-Richartz-Museum befindet sich eine Zeichnung, die die ganze Gruppe frontal wiedergibt (Abb. 36). Außerdem haben sich Einzelstudien aus unterschiedlichen Perspektiven von den Figuren erhalten, die während seines Italienaufenthaltes in Rom entstanden sind (Abb. 37). Der Flame studierte die Skulptur von allen Seiten, um sich den Ausdruck, die Haltung und die Proportionen der einzelnen Körperteile einzuprägen und weiterverwenden zu können.¹³³

Er hielt die ungestüme Dramatik in den verzweifelten Bewegungen und in dem durch Schmerz und Angst verzerrten Gesicht fest. Sowohl Mimik als auch Gestik faszinierten ihn und dienten als Inspirationsquelle und Vorlage für seine eigene Schöpfung.

¹³⁰ Roger de Piles; abgedruckt in: White 1988, S. 34

¹³¹ Warnke 1977, S. 54

¹³² Büttner 2007, S. 43

¹³³ Stechow 1968, S. 22f.; Von Simson 1996, S. 52f.

Bereits seine Erziehung hatte ihn gelehrt, die Antike als das Vollkommene anzusehen. In seinem Traktat „De imitatione statuarum“, welches sich aber nur als Fragment erhalten hat, ging er darauf ein, dass ein Maler nicht einfach eine Skulptur in ein Gemälde übertragen sollte. Stattdessen sei es viel wichtiger, die dargestellte plastische und menschliche Gestalt zu begreifen und zu erfassen und sie daraufhin in das zweidimensionale Medium der Malerei zu überführen.¹³⁴

Betrachtet man noch einmal den Laokoon und den Christus des Antwerpener Epitaphs, lässt sich feststellen, dass beide Figuren auf einer Art Podest sitzen. Ihre Oberkörper sind leicht verdreht, die Köpfe nach rechts in den Nacken gestützt. Die stark herausgearbeitete Muskulatur der Laokoon-Figur ist bei Christus aber zurückgenommen. Trotzdem hob Rubens die einzelnen Muskelpartien mithilfe von bläulichen Schattierungen des Inkarnats hervor. Der Flame übernahm also nur einzelne Partien von der berühmten Skulptur und baute sie in sein Werk ein. Auch in anderen Arbeiten spiegeln sich die Eindrücke dieser Gruppe wider.¹³⁵ Mithilfe der übernommenen Mimik und Gestik wollte er die größte mögliche Wirkung auf den Betrachter erzielen. Der Leichnam erscheint dem Zuschauer dabei als lebensgroßes Gegenüber. Im Gegensatz zum „Kreuzaufrichtungsalter“ (siehe Abb. 5), den die Gläubigen nur aus der Ferne sahen, konnte das Epitaph aus der Nähe auf den Kirchenbesucher wirken und musste nicht mit übersteigerter Dramatik und überbetont plastischen Körpern bestechen. Dem Betrachter sollte stattdessen die Möglichkeit zum stillen Gebet und zur Fürbitte gegeben werden.¹³⁶

Aufgrund des Halbfigurenbildes und der daraus resultierenden Nahsichtigkeit der Anwesenden, kann der Zuseher eine engere Verbindung mit dem Bildgeschehen aufbauen. Der ausdrucksstarke und hell erleuchtete Körper des Erlösers, der aus der Laokoon-Gruppe übernommen wurde, steht dabei im Mittelpunkt und grenzt sich klar gegen sein dunkles Umfeld ab.

¹³⁴ Von Simson 1996, S. 51

¹³⁵ Burchard/D'Hulst 1963, S. 32f.; Stechow 1968, S. 24; So orientiert sich die Grassener „Dornenkrönung“ von 1601-02 deutlich an der Laokoon-Gestalt. 1638, etwa zwanzig Jahre nach dem Entstehen des Beweinungs-Triptychons, griff Rubens in einer alttestamentarischen Darstellung auf die Laokoon-Figur zurück. In der „Ehernen Schlange“ der Londoner Nationalgalerie führt der bewaffnete Mann am rechten Bildrand die Bewegungen nahezu spiegelverkehrt aus.

¹³⁶ Büttner 2007, S. 43f.

3.0.: Die Geschichte des Epitaphs und die Epitaphientradition bei Peter Paul Rubens

Die Entwicklung der gemalten Epitaphien beginnt um die Mitte des 14. Jahrhunderts. Bis ins 15. Jahrhundert waren diese Denkmäler vor allem im deutschen Sprachraum verbreitet. Viele Wissenschaftler und Autoren, die sich mit jenen Andachtsbildern beschäftigt haben, kamen zu dem Schluss, dass diese Art von Denkmälern aus aufgerichteten Grabplatten entstanden ist.

Als Grund für eine solche Entwicklung werden in der Literatur verschiedene Lösungsvorschläge genannt. Neben der Raumnot im Kircheninneren könnte auch der vorherrschende Vertikalismus des gotischen Stils eine Rolle gespielt haben. Als Argumente gegen eine nähere Verbindung zwischen Grabplatte und Epitaph führte Ernst Borgwardt¹³⁷ zwei Punkte an. Einerseits das nur mittelbare Verhältnis mit dem Grabe, andererseits die Tatsache, dass der Verstorbene auf dem Epitaph nur als demütiger Adorant erscheint.¹³⁸

Georg Dehio erklärt die Darstellungstradition des Epitaphs folgendermaßen: „*Die dargestellten Gegenstände sind dem gegenständlichen Kreise der religiösen Andacht entnommen und die Bildnisfiguren der Toten werden nur in der herkömmlichen Form der Stifterbildnisse hineingezogen.*“¹³⁹

Die gemalten Epitaphien hatten im Gegensatz zu den Grabplatten viel mehr künstlerische Freiheit und stehen in enger Verbindung zu den mittelalterlichen Adorationsdarstellungen und Votivbildern. Wichtig ist vor allem das entscheidende Ereignis des Anbetens der Heiligen, welches das Epitaph zum Andachtsbild werden lässt. Das Adorationsmotiv wird zu einem bedeutenden Merkmal der Darstellung. Der Stifter versucht dadurch sein religiöses Anliegen, das Leben im Jenseits, zu erlangen. Andererseits gilt die Stifterdarstellung auch als Aufforderung zum Gedächtnis. Die Wiedergabe des Stifters sollte den Vorübergehenden zu einer persönlichen Andacht ermahnen. Die Fürbitte galt für das Seelenheil des Verstorbenen von großer Bedeutung. Das Epitaph wird zu einem gemalten Denkmal für ihn, welches in der Regel auch mit einer Todesinschrift versehen wurde.

Im Unterschied zum Gegenstand der Hauptdarstellung auf der Mitteltafel, erscheint der verstorbene Stifter auf dem Flügel, mit oder ohne Begleitung von einem Heiligen, um einiges kleiner. Das Rangverhältnis der Dargestellten auf dem Epitaph ist somit klar gekennzeichnet.

¹³⁷ Ernst Borgwardt, Die Typen des mittelalterlichen Grabmals in Deutschland (Diss.), Freiburg 1939, S. 58ff.; abgedruckt in: Weckwerth 1957, S. 149f.

¹³⁸ Weckwerth 1957, S. 149f.; S. 174

¹³⁹ Georg Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, 1921, II, S. 101; abgedruckt in: Weckwerth 1957, S. 148

Im Laufe der Zeit wurde dann die anbetungswürdige Gestalt, ein Schmerzensmann oder eine Madonna mit Christuskind, durch eine breit erzählende Szene aus der Heilsgeschichte ersetzt.¹⁴⁰

* * *

Rubens erste künstlerische Arbeit nach seiner Rückkehr in die Heimat beschäftigte sich mit der Ausführung eines gemalten Epitaphs für seine verstorbene Mutter. Auch weiterhin sollte er sich der Ausschmückung von Grabesstätten widmen, unter anderem für seinen Bruder Philip Rubens oder für andere wichtige Persönlichkeiten. Bei einigen Werken dieses Verwendungszweckes handelt es sich um Darstellungen mit halbfigurigen Gestalten. Es kommt zu einer starken Reduktion, „*Primitivierung*“¹⁴¹, des religiösen Moments. Beim „Ungläubigen Thomas“, der Mitteltafel des Rockox - Epitaphs (siehe Abb. 1), kann man schon nahezu eine asketische Lösung miterleben.¹⁴² Während bei diesem Epitaph beide Stifterfiguren auf den Innenflügeln dargestellt sind, herrscht bei dem Andachtsbild für Jan Michielsen eine andere Art der Beziehung des Stifters zu den heiligen Figuren vor. Beide Epitaphien sind als Triptycha ausgeführt und entsprechen somit einer lokalen Traditionsform, welche Rubens bereits bei früheren Aufträgen angewendet hatte.¹⁴³

Als Ergänzung sollen an dieser Stelle weitere Epitaphien von Peter Paul Rubens vorgestellt werden. In den Jahren zwischen 1612 und 1618 entstanden mehrere Gemälde, die einem sepulkralen Zweck gewidmet waren. Lange Zeit wurde das innovative Potenzial, welches diese Werke in sich tragen, von der Kunstgeschichte nicht gewürdigt oder schlecht beurteilt. Max Rooses ging unter anderem so weit und kritisierte die anscheinend banale und kraftlose Lösung beim „Ungläubigen Thomas“ des Antwerpener Triptychons.¹⁴⁴

Zu Beginn soll die früheste Arbeit dieser „Serie“ genannt werden, ohne aber näher darauf einzugehen. Es handelt sich dabei um das Epitaph für Jan I. Moretus und seine Frau Martina Plantin (Abb. 38).¹⁴⁵

¹⁴⁰ Weckwerth 1957, S. 147-153

¹⁴¹ Eisler 1967, S. 48

¹⁴² Ebd., S. 47f.

¹⁴³ Die Epitaphien hatten weder einen festgelegten Anbringungsort in der Kirche, noch waren sie auf bestimmte Formen beschränkt. Dies bedeutet, dass sie keine genaue Funktion im offiziellen Gottesdienst erfüllen mussten. (Weckwerth 1957, S. 172); Siehe zu diesem Thema auch: Pilz 1970; Lankheit 1959

¹⁴⁴ „[...] une peinture extrêmement soignée, ou le dessin est d'une régularité académique banale [...] la hardiesse et l'inspiration manquent complètement.“ (Rooses II 1977, S. 157) ; Freedberg 1976/78, S. 51f.

¹⁴⁵ Das Gemälde wurde um 1612 von Balthasar II. Moretus, dem Sohn des 1610 verstorbenen Jan, oder von der Ehefrau, die ihren Mann um sechs Jahre überlebte, in Auftrag gegeben. Die Mitteltafel des Triptychons präsentiert eine „Auferstehung Christi“. Im Unterschied zu vielen anderen Darstellungen des gleichen Themas, ist hier kein Sarkophag zu sehen. Stattdessen steigt der strahlende Auferstandene direkt aus seiner felsernen Grabeshöhle. Die anwesenden Soldaten weichen voll Schrecken vor dieser göttlichen Erscheinung zurück. Die plastische-muskulöse Durchbildung der Körper lässt an skulpturale Vorbilder denken und erinnert an die „Kreuzaufrichtung Christi“ (siehe Abb. 5). (Rooses II 1977, S. 148-150; Freedberg 1976/78, S. 53)

Die Darstellung der „Schlüsselübergabe an Petrus“ in Dreiviertelfiguren (Abb. 39) wurde für das sepulkrale Denkmal von Pieter Bruegel d. Ä. und seiner Frau Maria Coecke geschaffen. Jan Bruegel d. Ä. gab das Gemälde, welches in gutem Zustand erhalten ist, in Auftrag. Während sich heute am ursprünglichen Anbringungsort, in der Notre Dame de la Chapelle in Brüssel, eine Kopie befindet, ist das originale Werk im Berliner Bode Museum zu bewundern. Die Komposition ist ähnlich wie beim „Ungläubigen Thomas“ in zwei Hälften gegliedert. Am linken Bildrand erscheint die göttliche Gestalt Christi, die in ein rotes Tuch gehüllt ist, welches sehr locker und frei seinen Körper umspielt und dabei fast eine ovale Form annimmt. Das Haupt des Heiligen wird von einem leuchtenden Strahlenkranz umgeben und setzt sich gegen den bewölkten blauen Himmel dahinter eindeutig ab. Mit seiner rechten Hand übergibt der Erlöser die Schlüssel an Petrus, der sie in Empfang nimmt und sich vor der göttlichen Figur verbeugt. Der linke Arm Christi holt zu einer rhetorischen Segnungsgeste aus und deutet sachte nach oben. Diese Bewegungen erwecken den Eindruck, als würde der Sohn Gottes die vor ihm stehende Gruppe umschließen. Es handelt sich dabei um fünf Männer, die gespannt dem Geschehen beiwohnen. Hinter Petrus sind die Köpfe von vier weiteren Aposteln zu sehen. Die Namen der anderen Jünger werden im Bibeltext nicht genau genannt: *„Als Jesus in das Gebiet von Cäsarea Philippi kam, fragte er seine Jünger: Für wen halten die Leute den Menschensohn? Sie sagten: Die einen für Johannes den Täufer, andere für Elija, wieder andere für Jeremia oder sonst einen Propheten. Da sagte er zu ihnen: Ihr aber, für wen haltet ihr mich? Simon Petrus antwortete: Du bist der Messias, der Sohn des lebendigen Gottes! Jesus sagte zu ihm: Selig bist du, Simon Barjona; denn nicht Fleisch und Blut haben dir das offenbart, sondern mein Vater im Himmel. Ich aber sage dir: Du bist Petrus und auf diesen Felsen werde ich meine Kirche bauen und die Mächte der Unterwelt werden sie nicht überwältigen. Ich werde dir die Schlüssel des Himmelreichs geben; was du auf Erden binden wirst, das wird auch im Himmel gebunden sein, und was du auf Erden lösen wirst, das wird auch im Himmel gelöst sein.“* (Mat. 16, 13-19)

Während der Mantel von Petrus in dem für ihn typischen Gelb gehalten ist, trägt einer der Jünger im Hintergrund ein rotes Gewand. Bei dieser Figur, die vom Lichtschein mehr getroffen zu sein scheint und daher stärker als die nebenstehenden Gestalten hervorleuchtet, handelt es sich vermutlich um Johannes. Die restlichen Apostel können, wie bereits erwähnt, nur vage identifiziert werden.

Bei der eingangs beschriebenen Aufteilung des Geschehens handelt es sich um eine verwandte kompositorische Grundstruktur, wie sie auch beim „Ungläubigen Thomas“ des Rockox - Epitaphs (siehe Abb. 1) zu sehen ist. Die strahlende Gestalt Christi wiegt die

Apostelgruppe, die auf der anderen Bildhälfte zu sehen ist, auf. Vergleichbar ist auch die reliefhafte Behandlung der Figuren, die nebeneinander aufgereiht sind und sich von der dunklen Fläche im Hintergrund gut abheben. Neben der Reduktion des Handlungsumfangs auf die nötigsten Personen, basiert auch die Gestaltung der Protagonisten auf einem ähnlichen Figurentypus. Da die Anordnung aber im Vergleich mit dem „Ungläubigen Thomas“ weniger kompakt und stattdessen offener wirkt, erscheint eine Datierung noch vor dem Antwerpener Epitaph als plausibel.¹⁴⁶

Eine ganz ähnliche Darstellung von Rubens befindet sich heute in der Wallace Collection in London (Abb. 40).¹⁴⁷ Angefertigt wurde sie als Epitaph für Nicholas Damant, der 1616 starb und vermutlich noch selbst den Auftrag zu dieser Arbeit erteilte. Wie spiegelverkehrt ist nun Christus auf der rechten Seite zu sehen und reicht die Schlüssel nach links weiter. Petrus beugt sich am linken Bildrand vor dem Sohn Gottes nieder und küsst dessen Hand. Die Anordnung der Figuren in zwei Hälften kommt auch in diesem Werk gut zum Ausdruck und kehrt die Sonderstellung Christi wieder hervor.¹⁴⁸ Jesus ist in ein weißes Tuch gehüllt.

Zusammen mit dem hellen Inkarnat seines Oberkörpers wird der Erlöser dadurch zusätzlich betont und setzt sich gegen die Dunkelheit des Hintergrundes ab. Anstatt der erhobenen Geste, verweist er diesmal auf zwei Schafsköpfe in der rechten unteren Ecke. Diese symbolischen Motive und die Seitenwunde am Oberkörper Christi, die auch im Berliner Bild zu sehen ist, spielen auf die Erfüllung der vorhin zitierten Evangeliumsstelle an.¹⁴⁹

Diese Szene, in der Christus den Aposteln nach seiner Auferstehung wieder erscheint, eignet sich sehr gut für die Darstellung als Epitaph. Die Tatsache, dass es sich beim Berliner und beim Londoner Gemälde um ein Grabdenkmal handelt, darf auch bei Betrachtung der halbfigurigen Wiedergabe nicht vergessen werden. Dieser Typus passte vor allem bei jenen Werken, die zur Andacht vorgesehen waren. Dem Zuseher werden die lebensgroßen Gestalten gegenübergestellt und ihm dadurch die Möglichkeit gegeben, sich in die Szene hineinzusetzen und die Emotionen der Figuren mitzufühlen.

Die Gemeinsamkeiten mit dem „Ungläubigen Thomas“ des Rockox-Epitaphs, die im vorigen Gemälde bereits erwähnt wurden, scheinen sich hier noch weiterzuentwickeln. Die ganze

¹⁴⁶ Freedberg 1984, S. 92f.

¹⁴⁷ Rooses II 1977, S. 160-162

¹⁴⁸ Eine Identifizierung der drei Männer im Hintergrund ist schwer vorzunehmen, wobei es sich bei dem Jüngeren in der Mitte vermutlich wieder um Johannes handelt.

¹⁴⁹ Nachzulesen bei Joh. 21, 15-17: „Als sie gegessen hatten, sagte Jesus zu Simon Petrus: Simon, Sohn des Johannes, liebst du mich mehr als diese? Er antwortete ihm: Ja, Herr, du weißt, dass ich dich liebe. Jesus sagte zu ihm: Weide meine Lämmer! Zum zweiten Mal fragte er ihn: Simon, Sohn des Johannes, liebst du mich? Er antwortete ihm: Ja, Herr, du weißt, dass ich dich liebe. Jesus sagte zu ihm: Weide meine Schafe! Zum dritten Mal fragte er ihn: Simon, Sohn des Johannes, liebst du mich? Da wurde Petrus traurig, weil Jesus ihn zum dritten Mal gefragt hatte: Hast du mich lieb? Er gab ihm zu Antwort: Herr, du weißt alles; du weißt, dass ich dich lieb habe. Jesus sagte zu ihm: Weide meine Schafe!“; Freedberg 1984, S. 95f.

Figurengruppe wirkt geschlossener und konzentrierter. Die unterschiedlichen Gestalten fügen sich zu einem harmonischen Ganzen zusammen und basieren auf dem gleichen verwandten Darstellungstypus, der auch im Antwerpener Werk wieder zu finden ist. Die Hautoberfläche der Männer erhält durch die Beleuchtungssituation einen plastischen und kühlen Eindruck, der vor allem am Oberkörper Christi besonders gut zu erkennen ist.

Das Interesse und die intensive Beschäftigung mit caravaggesken Arbeiten werden bei der Wiedergabe der Thomasgeschichte spürbar und treten auch in dieser Komposition deutlich zum Vorschein. Die Unterschiede zwischen diesem und dem Berliner Bild machen die künstlerische Entwicklung von Rubens nachvollziehbar und führen in direktem Wege zum „Ungläubigen Thomas“ des Antwerpener Grabdenkmals. Anhand dieser Stilanalyse wird das Gemälde der Wallace Collection in London um 1614-1616 eingeordnet.¹⁵⁰

Neben der Malerei von Caravaggio, dessen Einfluss im Bereich der kontrastreichen Licht-Schatten-Gestaltung gut sichtbar wird, kannte Rubens dieses Thema auch von Arbeiten anderer italienischer Künstler. In diesem Zusammenhang sei der Entwurf von Raffael genannt, den er im Zuge eines Auftrages von Leo X. angefertigt hatte (Abb. 41).¹⁵¹ Obwohl es sich hierbei um eine ganzfigurige Darstellung mit mehreren Anwesenden handelt, konnte der Flame die Haltung Christi und das Verhältnis der anderen Figuren zu ihm studieren und für seine eigene Komposition umwandeln. Eine Zeichnung aus der Hamburger Kunsthalle lässt eine direkte Verbindung zwischen diesen Werken noch plausibler werden (Abb. 42).

Vermutlich handelt es sich hierbei um eine Skizze nach Rubens, die beweist, dass Elemente aus der raffaelschen Komposition übernommen, diese aber dann später in eine noch kompaktere Gruppe umgewandelt wurden. Der Flame reduzierte die Anzahl der anwesenden Figuren und zwingt den Betrachter somit zu einer verstärkten Konzentration auf die restlichen Verbleibenden.¹⁵² Durch die spätere halbfigurige Darstellungsweise wird das Verhältnis zwischen dem Bildgeschehen und dem Betrachter noch mehr intensiviert. Aufgrund des verengten Ausschnittes sind auch die Figuren innerhalb der Bildfläche gezwungen, näher zusammenzurücken und dadurch eine stärkere Beziehung zueinander aufzunehmen.¹⁵³

¹⁵⁰ Freedberg 1984, S. 95-98; Freedberg 1976/78, S. 61; Während Freedberg das Londoner Gemälde im Corpus Rubenianum als das Jüngere der beiden „Schlüsselübergabe“-Bilder anführt, datiert er es in seinem früher entstandenen Aufsatz noch vor dem Berliner Epitaph.

¹⁵¹ Siehe zu diesem Thema auch: J. Shearman, Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel, London 1972

¹⁵² Freedberg 1976/78, S. 60

¹⁵³ Auch Raffaels Lehrer, Pietro Perugino, hat sich in einer Arbeit, einem Wandfresko für die Sixtinische Kapelle, mit dem Thema auseinandergesetzt. Die ganzfigurige Schlüsselübergabe im Vordergrund wird durch die perspektivische Durchgestaltung der Szene fast zur Nebensache. Im Gegensatz zum Halbfigurenbild verzichtete Perugino auf die Nahsichtigkeit der Anwesenden und somit auf eine Konzentration des physiognomischen Ausdrucks.

Das es sich bei dieser Anordnung um keine italienische Erfindung des 15. oder 16. Jahrhunderts handelt, beweist eine Abbildung aus dem Perikopenbuch von Kaiser Heinrich II. für den Bamberger Dom (Abb. 43) und demonstriert bereits im frühen 11. Jahrhundert eine ähnlich getrennte Aufteilung der biblischen Gestalten. Bei dieser ganzfigurigen Darstellung dominiert aber noch die Distanz, die zwischen Christus und den Aposteln, bzw. dem Zuseher, aufrechterhalten wird.

* * *

Als Abschluss soll an dieser Stelle noch das Epitaph für Jeremias Cock und seine Familie erwähnt werden, welches sich in der Kirche St. Walburga in Antwerpen befand und in die Jahre um 1618-20 eingeordnet wird. Im Mittelpunkt der Darstellung steht weiterhin der auferstandene Christus, der als Triumphator über Sünde und Tod wiedergegeben ist. Das Thema vermischt sich dabei mit ikonographischen Elementen aus dem Jüngsten Gericht und der Darstellung als „Majestas Domini“.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Freedberg 1976/78, S. 63-66; Rubens hat sich in mehreren erhaltenen Werken mit diesem Thema auseinandergesetzt. Diese Arbeiten befinden sich heute unter anderem in Straßburg (1613-15), Columbus (Ohio, 1616-18) oder im Palazzo Pitti in Florenz.

V.: Rubens und der halbfigurige Typus im Zeitraum zwischen 1610 und 1613 – Die früheren Darstellungen des flämischen Meisters

4.0.: Der Ecce Homo in der St. Petersburger Sammlung der Eremitage

Nach einer eingehenden Beschäftigung mit den beiden halbfigurigen Epitaphien aus dem Antwerpener Museum, folgt nun die zeitlich früher entstandene Komposition des „Ecce Homo“ (Abb. 44). Richard Judson bezeichnete die Abbildung in St. Petersburg als Kopie und führte das originale Werk von Rubens als verloren an.¹⁵⁵ Vergleicht man jedoch das St. Petersburger Bild mit den anderen Darstellungen des Themas, die sich zum Beispiel in Trier oder im Schloss Schleißheim befinden, wird ein stilistischer Unterschied augenscheinlich und zeichnet die erst genannte Version als meisterhaftes Vorbild aus. Die vielen Kopien, die von dem Gemälde existieren, werden der Werkstatt des Meisters zugeschrieben.¹⁵⁶ Sie alle übernehmen den gleichen Typus, die Darstellung von Christus als zentraler Hauptfigur, die die Dornenkrone auf dem Haupt trägt und die Hände hinter ihrem Rücken gefesselt hat. Der nackte Oberkörper Jesu wird hell vom Licht erleuchtet und knapp unterhalb der Hüften vom Bildrand beschnitten. Die halbfigurige Gestalt baut sich monumental vor dem Betrachter auf und erscheint seinem Gegenüber als lebensgroßer Protagonist der Szene. Unterhalb des Oberkörpers hat sich ein Tuch um den Leib Christi geschlungen, welches sich gerafft und geknotet in vielen kleinen Falten aufzulösen scheint. Darüber präsentiert sich ein muskulöser Körper, der sicherlich aus der guten Kenntnis der italienischen Malerei und der antiken Skulptur entstanden ist. Welche Rolle die Antike für Rubens und seine Gemälde gespielt hat, wurde bereits bei der Auseinandersetzung mit dem Michielsen - Epitaph näher erläutert. Für die Durchgestaltung dieses Christuskörpers scheint die Skulptur eines Kentauren vorbildlich gewesen zu sein (Abb. 45 und 46).¹⁵⁷ Im antiken Vorbild dreht der Kentaur seinen

¹⁵⁵ Judson 2000, S. 64

¹⁵⁶ Unter all den verschiedenen Versionen sieht Judson den „Ecce Homo“ in Trier als jene Werkstattarbeit an, welche der ursprünglichen Arbeit von Rubens am nächsten kommt.

¹⁵⁷ I. Linnik, On the Genesis of two Paintings by Rubens from the Hermitage Collection, in: Zapadno europe Iskoesstwo, XVII, St. Petersburg 1981, S. 224; abgedruckt in: Judson 2000, S. 66

Kopf nach hinten, um auf den kleinen Amor zu blicken, der auf seinem pferdeähnlichen Hinterleib sitzt. Dadurch entsteht die gebeugte Haltung der Schultern. Die Hände befinden sich ebenfalls hinter seinem Rücken und zwingen den restlichen Oberkörper, sich nach vorne zu biegen. Durch diese Körperanspannung tritt jede einzelne Muskelpartie deutlich zu Tage und ist noch ausgeprägter als bei der Christusdarstellung herausgearbeitet.

Anhand der Kreidezeichnung, die Rubens nach der antiken Skulptur anfertigte, lässt sich feststellen, wie er die Plastizität und Materialität seines Vorbildes studierte. Selbst die unterschiedliche Hautspannung zwischen dem Mann und dem Kind kann man deutlich erkennen.

Diese Beobachtungen der Körperlichkeit, die Rubens in der Antike gefunden und zum Leben erweckt hat, setzte er nun im Christus des „Ecce Homo“ um. Der Flame übernahm diese leicht gedrehte Haltung von dem mythologischen Wesen, reduzierte aber die vor Kraft strotzenden, durchtrainierten Partien. Der Erlöser ist etwas schmaler wiedergegeben. Sein Körper ist nicht Ausdruck eines Aufbäumens gegenüber der Gewalt, die an ihm verübt wurde. Stattdessen scheint er die Schmerzen widerstandslos zu ertragen, um somit der Menschheit die Erlösung zu bringen. Die Spuren seiner Verletzungen sind unter anderem an den Schultern zu sehen, wo sich Blutflecken befinden.

Eine Kreidezeichnung, die von einem Mitarbeiter von Rubens angefertigt wurde und die die gleiche Gruppe aus einer etwas anderen Perspektive zeigt, beweist, dass auch an der Kopfhaltung des Kentauren Gemeinsamkeiten auszumachen sind (Abb. 47). Beide haben ihr Haupt leicht schräg nach hinten gedreht, sodass die Knochen und die Sehnen an der Halspartie deutlich zu Tage treten.¹⁵⁸

Zu beiden Seiten wird Christus von zwei männlichen Gestalten flankiert. Der ältere Mann auf der linken Bildhälfte deutet mit seinem rechten Zeigefinger auf die Figur des Erlösers und auf dessen Wunden. Sowohl der Bärtige, als auch Christus selbst, blicken aus dem Gemälde und sprechen den Betrachter direkt an. Diese Szene aus der „Verurteilung durch Pilatus“ wird im Neuen Testament folgendermaßen geschildert: *„Jesus kam heraus; er trug die Dornenkrone und den purpurroten Mantel. Pilatus sagte zu ihnen: Seht, da ist der Mensch! Als die Hohenpriester und ihre Diener ihn sahen, schrien sie: Ans Kreuz mit ihm, ans Kreuz mit ihm! Pilatus sagte zu ihnen: Nehmt ihr ihn und kreuzigt ihn! Denn ich finde keinen Grund, ihn zu verurteilen. Die Juden entgegneten ihm: Wir haben ein Gesetz, und nach diesem Gesetz muss er sterben, weil er sich als Sohn Gottes ausgegeben hat.“* (Joh. 19, 5-7)¹⁵⁹

¹⁵⁸ Heinen 2004, S. 289-291

¹⁵⁹ Während die Gerichtsverhandlung in allen vier kanonischen Evangelien zu finden ist, wird bei Johannes eine dramatische Schlusszene geschildert. Christus wird, mit Dornenkrone und Purpurmantel bekleidet, vom

Demnach handelt es sich bei der Person am linken Bildrand um Pilatus, der mit seinem Finger auf Christus deutet und ihn der Menschenmenge zum richtenden Urteil präsentiert. Aber anstatt einer Gruppe von Juden, wird der Betrachter zum Adressaten des Geschehens. Die Blicke beider Figuren ruhen auf dem Zuseher vor dem Bild und scheinen ihn dadurch herausfordern zu wollen, über das Geschehene und dessen Ungerechtigkeit nachzudenken. Durch die Unmittelbarkeit des Halbfigurenbildes wird dieser Vorgang noch gesteigert. Pilatus wird weder durch kostbare Kleidung, noch durch aufwendigen Kopfschmuck ausgezeichnet. Stattdessen wird er als einfacher Mann aus dem Volk dargestellt. Während sich sein dunkles Gewand und seine Haare nur vage vom Hintergrund abheben, werden sein Gesicht und seine deutende Hand schon heller vom Licht angeleuchtet.

Rubens gab den römischen Statthalter Pontius Pilatus als einen alten Mann wieder, dessen Gesichtszüge von Falten und Augenringen gekennzeichnet sind. Seine grübelnde und fast bekümmerte Mimik verleiht seinem Ausspruch „Ecce Homo!“ Nachdruck. Der Zuschauer wird Zeuge seiner Anteilnahme am Geschehen, an dessen Ausgang er aber nichts ändern kann. Eine Arbeit aus der St. Petersburger Sammlung zeigt den „Kopf eines alten Mannes mit gelocktem Haar“ (Abb. 48). Obwohl dieser Entwurf von Held um 1611-1613, also wenige Jahre nach dem ausgeführten Werk, datiert wird, steht er mit dem bärtigen Mann des „Ecce Homo“ in unmittelbarem Zusammenhang. Die Proportionen des Gesichtes auf dem ausgeführten Gemälde sind verändert, das Haupt von Pilatus wurde etwas schmaler und die tiefen Falten des alten Mannes mehr herausgearbeitet. Die Haar- und Lockentracht lässt aber trotzdem gut erkennen, dass es sich hier um dasselbe Modell gehandelt haben muss.¹⁶⁰

* * *

Aufgrund der Tatsache, dass Rubens jegliche Art von architektonischer Konstruktion im Vordergrund wegließ, gestattete er dem Zuschauer unmittelbar an dem Geschehen teilzuhaben. Die Verbindung zwischen dem dornengekrönten Christus und der Person vor dem Werk ist durchgehend. Weder ein Parapet oder irgendeine andere Form eines Hindernisses trennen die Figuren im Bild von der Außenwelt. Dadurch scheinen die Blicke der beiden Protagonisten den Zuseher noch direkter zu treffen. Neben der Nahsichtigkeit der halbfigurigen Gestalten erzeugt dieser Kontakt zwischen Christus und dem Betrachter ein starkes emotionales Empfinden des Zuschauers. Das Gemälde erhält die Funktion eines Andachtsbildes, welches die Menschen zum Nachdenken und Mitfühlen anregen soll.¹⁶¹

römischen Statthalter der Volksmenge vorgeführt. Daraufhin richtet Pilatus seine berühmten Worte, „Ecce Homo!“ (Joh. 19, 5), an die urteilenden Juden und Soldaten. Die Handwaschung fehlt im vierten Evangelium.

¹⁶⁰ Held 1980, S. 602; Judson 2000, S. 65f.

¹⁶¹ Judson 2000, S. 65f.

Die Szene wird durch eine dritte Person ergänzt, die auf der anderen Seite Christi steht. Der Mann trägt einen aufwendig gestalteten Helm und hält den roten Umhang hinter Jesus hoch. Sein Gesicht wird vom Schatten des Tuches verdunkelt, nur seine Nase und seine Fingerspitzen scheinen von einem Lichtstrahl der vorderen Bildebene getroffen zu werden. Der Soldat blickt verstohlen hinter dem roten Stoff hervor und betrachtet den geschundenen Körper. Ob es seine Absicht ist, das Tuch um die Schultern Jesu zu legen, oder ob er es gerade abnimmt, ist aus der Darstellung nicht deutlich zu erkennen. Wichtig ist nur, dass der nackte Oberkörper dadurch einen repräsentativen Charakter erhält und nicht durch die Draperie bedeckt wird. Dem Zuschauer sollen die Verletzungen nicht verborgen bleiben. Dieser Vorgang wird im Neuen Testament folgend geschildert: *„Darauf ließ Pilatus Jesus geißeln. Die Soldaten flochten einen Kranz aus Dornen; den setzten sie ihm auf und legten ihm einen purpurroten Mantel um. Sie stellten sich vor ihn hin und sagten: Heil dir, König der Juden! Und sie schlugen ihm ins Gesicht. Pilatus ging wieder hinaus und sagte zu ihnen: Seht, ich bringe ihn zu euch heraus, ihr sollt wissen, dass ich keinen Grund finde, ihn zu verurteilen.“* (Joh. 19, 1-4)

Christus ist bereits mit dem Dornenkranz gekrönt worden. In den Verspottungsszenen aus der altchristlichen Zeit hatte man die Dornenkrone nicht dargestellt. Stattdessen wurde der Erlöser mit einem Nimbus versehen.¹⁶² Indem das Dornengeflecht auf Jesu Haupt leicht zu strahlen scheint, verband Rubens die Idee der Dornenkrone mit dem Heiligenschein und unterstrich dadurch die Göttlichkeit des Gepeinigten. Der Stock, mit dem der Erlöser von den Soldaten geschlagen wurde, steckt zwischen seinem rechten Arm und seinem Oberkörper und erinnert an die Darstellung eines Szepters.

Die räumlichen Verhältnisse der Szene sind unklar. Hinter Christus erkennt man die Andeutung eines architektonischen Gebildes. Ähnliche Architekturformen wurden bereits bei früheren „Ecce Homo“-Darstellungen verwendet (siehe Abb. 49 und 50) und festigen die Position von Gottes Sohn im Raum. Für weitere Erkenntnisse der räumlichen Gegebenheiten liefern nur die Spiegelungen im metallenen Helm des Soldaten Anhaltspunkte. Das rote Tuch zeichnet sich deutlich an der glänzenden Kopfbedeckung des Mannes ab. Links und rechts davon sind hellere Partien zu erkennen. Es könnte sich dabei um die Wiedergabe der beiden anderen Figuren der Szene handeln, die sich in der Rüstung widerspiegeln. Ungewiss bleibt, ob vielleicht jene externe Lichtquelle angedeutet werden soll, die auch den Körper Christi hell erstrahlen lässt. Fraglich ist auch, ob sich die Szene in einem Innen- oder Außenraum

¹⁶² Detzel 1894, S. 375

abspielt.¹⁶³ Die dunkle Hintergrundgestaltung entbindet das Geschehen von einer bestimmten Umgebung und lässt die Dreiergruppe dadurch raum- und zeitlos erscheinen. Diese Dunkelheit lässt darauf schließen, dass Rubens seinen „Ecce Homo“ als Nachtszene inszenierte. Der flämische Meister nutzte diesen Kontrast zwischen Licht und Schatten, um nach caravaggesker Manier Spannung zu erzeugen.

Obwohl die vielen Wunden den Erlöser als Gepeinigten kennzeichnen, vermittelt er trotzdem den Eindruck des Erhabenen und Würdevollen. Heinrich Detzel schrieb in seiner Christlichen Ikonographie zu diesem Thema: „[...] [D]ie Antwort Jesu an Pilatus (Joh. 18, 37): „Du sagst es: ein König bin ich“, muss hier zum vollen Ausdruck kommen. [...] Es würde sich die christliche Kunst ein wesentliches Mittel ihrer Mission entgehen lassen, wollte sie hier bei seiner Krönung den Herrn nicht in all seiner Hoheit und Majestät darstellen, gepaart zugleich mit all der Milde seines leidenden Herzens; es ist kein geeigneterer Moment in der ganzen Passion zu finden, in welchem die erhabene und überirdische königliche Würde des Herrn besser hervorgehoben werden könnte als hier.“¹⁶⁴

Mit erhabener Ruhe nimmt Christus also sein Leiden hin und lässt all die Schmerzen über sich ergehen. Der rote Mantel, der ihm zum Spott umgehängt wurde, unterstreicht die hoheitsvolle Wirkung und bringt eine gewisse Feierlichkeit ins Bild.

4.1.: Die Verbindung des rubenschen Bildes mit der niederländischen und der italienischen Tradition

Rubens kannte die ikonographische Entwicklung des Themas und war mit den Gemälden sowohl nördlich als auch südlich der Alpen vertraut. Bevor aber die Werke von jenen Künstlern präsentiert werden, die ihm im 16. und 17. Jahrhundert als direkte Vorbilder dienten, sollen zwei frühe Beispiele die Ausgangslage der Darstellungstradition verdeutlichen. Die Wiedergabe des Themas im Codex Egberti wird um 980 datiert und zeigt noch einen anderen Aufbau der Szene (Abb. 51).¹⁶⁵ Die ganzfigurigen Gestalten haben sich in zwei Gruppen unterteilt. In der Bildmitte erscheint Pilatus, der Christus die Hand reicht und mit seinem linken Zeigefinger auf ihn deutet. Demnach hat sich diese Geste, die auch bei den späteren Darstellungen immer wieder zu sehen sein wird, bereits früh entwickelt. Jesus steht

¹⁶³ Ein Vergleich mit anderen Werken des „Ecce Homo“-Themas zeigt, dass dieses Ereignis gerne im Freien dargestellt wurde.

¹⁶⁴ Detzel 1894, S. 373f.

¹⁶⁵ Siehe zu diesem Thema auch: Gunther Franz (Hrsg.), Der Egbert-Codex - Das Leben Jesu: Ein Höhepunkt der Buchmalerei vor 1000 Jahren (Ausst. Kat., Stadtbibliothek Trier), Stuttgart 2005

barfüßig neben ihm, er trägt den roten Mantel über seinem Unterkleid und wird anstelle der Dornenkrone mit einem Nimbus ausgezeichnet. Auch ansonsten sind keine Spuren der Misshandlung an ihm zu erkennen. Er ist weder entblößt oder gefesselt, sodass auf die Drastik der späteren Versionen verzichtet wurde. Gegenüber dieser Zweiergruppe sind sechs, teils stehende, teils kniende, Männer zu sehen. Während die „milites“ vor Christus in die Knie gegangen sind, ihn spottweise anbeten und wie zur Huldigung ihm ihre Hände entgegenstrecken, deutet auch einer der „pontifices“ mit dem Zeigegestus auf den Erlöser. Es ist jenes Zeichen, mit dem er den Tod des vermeintlichen „Königs der Juden“ verlangt. Eine ähnliche Gegenüberstellung ist bei Giotto und seinem Fresko in der Arenakapelle in Padua zu sehen (Abb. 52). Im Unterschied zur ruhigen Darstellung des Codex Egberti erscheint der Vorgang hier bewegter und dramatischer. Am linken Bildrand wird Jesus von einigen Männern umstellt, die mit dem Finger auf ihn deuten, ihn verspotten und mit einem Stock auf ihn einschlagen. Auf der rechten Seite ist Pilatus zu sehen, der mit den anklagenden Juden spricht und auf die gegenüberliegende Gruppe deutet. Sowohl in der Darstellung des Codex Egberti, als auch in dieser Schilderung des Geschehens aus dem frühen 14. Jahrhundert, wird die Szene in zwei Hälften unterteilt. Christus erscheint, im Gegensatz zu seinen Gegnern, als eine ruhige und in sich gekehrte Person, die den Schmerz und die Verurteilung zum Tod ohne Widerstand und freiwillig über sich ergehen lässt. Anstelle einer grausamen Schilderung des Vorgangs und der Verletzungen, die dem Erlöser bei seiner Geißelung zugefügt wurden, steht in beiden Darstellungen eine gewisse Feierlichkeit der Szene im Mittelpunkt. Diese wird bei Giotto durch die prachtvollen Gewänder noch unterstrichen.¹⁶⁶

Vergleicht man nun diese beiden Beispiele mit dem „Ecce Homo“ von Rubens, so lassen sich doch zwei unterschiedliche Auffassungen feststellen. Neben all den kompositorischen Gegensätzen, erhielt auch die Figur von Christus eine neue Aussagekraft. Er hält sich nicht länger im Hintergrund auf oder hat, wie bei Giotto, die Augen vor dem Geschehen verschlossen. Stattdessen blickt er fast provokant aus dem Bild auf den Betrachter heraus und teilt ihm unverstohlen mit, dass er diese Leiden zur Erlösung der Menschheit über sich ergehen lässt. Zusätzlich wird die ruhige Erhabenheit des rubenschen Andachtsbildes dadurch unterstrichen, dass Jesus ohne seine Widersacher zu sehen ist. Dadurch kann sich der Zuseher ganz auf die Figur Christi konzentrieren.

* * *

Die Wiedergabe der Bibelstelle fand erst seit dem ausgehenden Mittelalter statt, demnach handelt es sich auch um die jüngste aller Passionsszenen. Seitdem entwickelte sie sich aber zu

¹⁶⁶ Detzel 1894, S. 375f.

einem beliebten Darstellungsthema. Anfang des 16. Jahrhunderts war der „Ecce Homo“ weit verbreitet und wandelte sich neben der Kreuzigung zu einem der wichtigsten Passionsbilder. Vorzugsweise wurde die Gruppe um Christus auf ein erhöhtes Podest oder auf einen Balkon gestellt. Darunter wurde das schreiende Volk platziert, welches mit Vehemenz den Tod des gefesselten Mannes fordert.¹⁶⁷

Eine Darstellung von Quentin Massys, die um 1515 entstanden sein dürfte und sich heute im Madrider Prado befindet, folgt diesem Muster (Abb. 53). Der nackte Oberkörper Christi wird hinter einer Brüstung sichtbar. Auf der linken Bildhälfte erscheint der vornehm gekleidete Pilatus. Rund um diese Zweiergruppe sind die Köpfe der Soldaten und Juden zu erkennen, die mit expressiven Mimiken die Kreuzigung Christi fordern. Der Betrachter vor dem Gemälde blickt von unten auf das Geschehen. Er ist folglich ein Teil der schimpfenden Menschenmenge und nimmt Anteil an dem Urteil, welches über Leben und Tod des Angeklagten entscheidet. Durch den auffordernden Blick des Mannes, der in der rechten unteren Ecke zu sehen ist, wird auch der Zuseher zu einem richtenden Urteil ermahnt.¹⁶⁸

In dieser Darstellungstradition erscheint Christus nur als ein kleiner Teil der gesamten Szene. Daneben entwickelte sich aber ein weiterer Bildtypus, auf den auch Rubens zurückgreifen sollte. Im Halbfigurenbild rückt die Gestalt des Erlösers in den Bildvordergrund und wird als klarer Protagonist der Geschichte hervorgehoben. Die pöbelnde Menschenmenge reduziert sich auf ein paar wenige Figuren, die nun im Hintergrund erscheinen.

Im Palazzo Ducale in Venedig befindet sich eine weitere, halbfigurige Komposition des Themas von Massys (siehe Abb. 49).¹⁶⁹ Dieser Maler war im 16. Jahrhundert ein wichtiger Künstler für Antwerpen. Auf den ersten Blick ist sein Gemälde eng mit der rubenschen Arbeit verbunden. Jesus ist ganz nah im Vordergrund zu sehen und wird zur zentralen Person innerhalb des Bildfeldes. Da seine Hände vor dem nackten und geschundenen Oberkörper mit einem Strick zusammengebunden sind, nimmt er eine leicht nach vorne gebeugte Haltung ein. Um seine Hüften ist, ähnlich wie bei Rubens, ein weißes Tuch geknotet. Am linken Bildrand erscheint eine reich gekleidete Gestalt, die mit Ketten, Ringen und einer turbanähnlichen Kopfbedeckung versehen ist. Es handelt sich um Pilatus, der sich sowohl in seiner Mimik, als auch in seiner Gestik, von Christus abwendet. Im Hintergrund sind die Köpfe von drei weiteren Figuren zu sehen. Vor allem der Mann am rechten Bildrand fordert mit Vehemenz

¹⁶⁷ Künstele 1928, S. 437f.; Schiller 1968, S. 85

¹⁶⁸ Silver 1984, S. 94f.

¹⁶⁹ Aus dem Umkreis von Quentin Massys stammt auch der halbfigurige „Ecce Homo“ des Meisters von Hoogstraeten. (Rainald Grosshans, Zwei Bildnisse Adolfs von Cleve und von der Mark, Herrn zu Ravenstein und Wynnendael (1425-1492), in: Berliner Museen – Berichte aus den staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz, XXII, Berlin 1972, S. 3-10, Abb. 10)

die Kreuzigung Christi. Seine Gesichtszüge sind vor Wut verzerrt und in den Händen hält er das Seil, mit dem der Erlöser gefesselt wurde.

Die Widersacher Christi stehen in starkem Gegensatz zur äußeren Erscheinung und zum geistigen Ausdruck von Jesus. Die karikierenden Gesichter der Juden erschrecken im Vergleich mit dem zarten und milden Ausdruck Christi und vermitteln Rohheit und Verworfenheit. Das Geschrei des zornigen Pöbels, „*Kreuzige, kreuzige ihn!*“ (Mk. 15, 13; Lk. 23, 21; Joh. 19, 6), soll versinnbildlicht werden.¹⁷⁰ Die kleine Säule, die direkt hinter dem Kopf von Jesus hervorragt, ist dabei ein Hinweis auf die Geißelung.

Sowohl in dieser, als auch in der rubenschen Komposition, wird die Konzentration auf den Protagonisten der Szene gesteigert. Die Mimik und die dadurch ausgedrückte Emotionalität der Figur treten in den Vordergrund. Wiederum wird der Zuseher direkt angesprochen und aufgefordert, über das Geschehene nachzudenken und sich sein eigenes Urteil zu bilden.

*„Massys' image offers the dilemma of judgment directly and individually to the beholder, who is no longer submerged within a large crowd. Confrontation with the viewer by the holy figures demands response in the form of active involvement with the religious story.“*¹⁷¹

Im Vergleich mit dem St. Petersburger „*Ecce Homo*“ wirkt diese Darstellung aber um einiges narrativer. Während bei Massys die Handlung, die Wiedergabe des Bibeltextes, im Vordergrund steht, scheint Rubens den Fokus ausnahmslos auf Jesus gelegt zu haben.

* * *

Die Entstehung dieses halbfigurigen Typus leitet sich vor allem von den, bereits besprochenen, „*Schmerzensmandarstellungen*“ ab. Ringbom betont in seiner Arbeit zum Bildtypus des „*Man of Sorrows*“, dass das Tragen der Dornenkrone und der leidvolle Ausdruck des Verurteilten auf den „*Ecce Homo*“ übernommen wurden. Die hoheitsvolle Präsentation des Christuskörpers könnte vom Typus des „*Salvator Mundi*“ abgeleitet worden sein.¹⁷²

Auch Panofsky kommt zur selben Schlussfolgerung und bezeichnet den gregorianischen Schmerzensmantypus als Vorbild. Als den Urheber dieser neuen Darstellungstradition nennt er Andrea Mantegna und dessen „*Ecce Homo*“ in Paris (Abb. 54).¹⁷³

Diese Vermischung der beiden Typen, des „*Schmerzensmannes*“ und des „*Ecce Homo*“, konnte sogar so weit gehen, dass der zu richtende Christus bereits mit den Wundmalen

¹⁷⁰ Detzel 1894, S. 378

¹⁷¹ Silver 1984, S. 96

¹⁷² Ringbom 1965, S. 142f.

¹⁷³ Panofsky 1956, S. 112-114; Während das Bild lange Zeit als Werkstattarbeit angesehen wurde, glaubt Panofsky, dass es sich hier um eine authentische Arbeit von Andrea Mantegna handelt. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts folgten weitere Künstler dem Beispiel Mantegnas. Darunter zählen die Darstellungen von Andrea Solario (Wallraf-Richartz-Museum, Köln) und von Bernardino Luini. Die Werke von Tizian werden noch näher behandelt werden.

dargestellt wurde. Die Wiedergabe des Geschehens richtete sich demnach nicht mehr nach dem biblischen Bericht, sondern hatte zum Ziel, den Erlöser in seiner traurigsten Stunde zu zeigen.¹⁷⁴

Mithilfe von diesen ikonographischen Anleihen versuchte nun Rubens sein Werk mehr in die Richtung eines Andachtsbildes zu formulieren. Das physische und das psychische Leid Christi sollen in den Mittelpunkt gerückt werden. „[U]nter dem Einfluss des Andachtsbildes [...] [ist demnach] eine Konzentration auf die Hauptfigur zu beobachten.“¹⁷⁵

Auf dem Weg vom gregorianischen Schmerzensmantentypus zum rubenschen Gemälde, stellen zwei Beispiele von Tizian diese Entwicklung des Halbfigurenbildes unter Beweis. Das ältere Werk des großen venezianischen Meisters befindet sich heute in Dublin und orientiert sich noch stark an der Tradition des „Man of Sorrows“ (Abb. 55). Diese Form der „imago pietatis“ wurde von Tizian seit der zweiten Hälfte der vierziger Jahre geschaffen. Der Charakter eines Andachtsbildes konnte dadurch hervorgehoben werden, dass Christus als Pendant zu einer „Mater dolorosa“ gesetzt wurde.

In der einfigurigen Darstellung wird Christus in frontaler Haltung dem Betrachter präsentiert. Sein Haupt ist mit der Dornenkrone versehen, sein Körper hat sichtlich unter den Verletzungen der Geißelung gelitten. Nüchtern und bewegungslos hebt er sich von der Dunkelheit des Hintergrundes ab. In stummer Trauer und Resignation wendet er seinen Blick Richtung Boden. Der purpurne Mantel, welcher nur eine Schulter bedeckt, gewährt die Sicht auf den blutverschmierten und gefesselten Körper. Die Darbietung des elenden Aktes ermahnt den Betrachter an Demut und Reue über das Geschehene. Das Bild, welches für die private Andacht bestimmt war, sollte den Zuseher zum stillen Gebet und zum Nachdenken anregen. „Aus der ursprünglichen narrativen Situation völlig herausgenommen, ist Christus vor neutralem Hintergrund als privilegierter Gegenstand der Erinnerung und Meditation isoliert abgebildet.“¹⁷⁶ Obwohl Christus als Leidender und Gepeinigter wiedergegeben ist, versteckt sich in der Gestalt ebenso ein Hauch von Anmut und Erhabenheit. Der Stab, den er unter seinem linken Oberarm eingeklemmt hat und der diagonal über seinem Oberkörper verläuft, erinnert wieder an ein Szepter. Vor allem sein Kopf wird von einem Lichtschein umgeben, welcher die Finsternis durchbricht und die Gestalt mit der Aura des Göttlichen umgibt.

¹⁷⁴ Kieser 1938/39, S. 190; Künstle 1928, S. 438-440; Silver 1984, S. 95

¹⁷⁵ Schiller 1968, S. 86

¹⁷⁶ Grosso 2007, S. 303

Sein Antlitz liegt dagegen eher im Schatten verborgen. Grosso hebt „[...] *die moralische Stärke des Protagonisten* [...]“¹⁷⁷ hervor, welche die persönliche Anteilnahme des Betrachters verstärkt.

Eine ähnliche Wirkung wollte auch Rubens mit seinem „Ecce Homo“ erzeugen, wobei er Christus nicht ganz isoliert wiedergab. Stattdessen wird sein zur Schau gestellter Körper noch mit szenischen Elementen, die neben und hinter ihm erscheinen, verbunden. Die Drastik und Unmittelbarkeit des Halbfigurenbildes kann aber durchaus verglichen werden.¹⁷⁸

Eine weitere Version des Venezianers, die heute im Art Museum von St. Louis untergebracht ist (Abb. 56), steht dem St. Petersburger Gemälde insofern näher, da hier ein ähnlicher kompositorischer Aufbau dargestellt wird.¹⁷⁹ Die Gestalt Christi ist in der Mitte zu sehen und wird von zwei flankierenden Assistenzfiguren begleitet. Der Venezianer fügte demnach weitere Personen hinzu und versuchte somit das Geschehen narrativer zu gestalten. Die Protagonisten agieren unmittelbar vor dem Zuschauer. Der Folterknecht am linken Bildrand hält mit seiner rechten Hand das Seil fest, mit dem die Hände Christi gebunden sind. In seiner anderen Hand trägt er die Fackel, durch dessen Flamme die Nachtszene von oben links beleuchtet wird. Auf der rechten Seite erscheint der reich gekleidete Pilatus, der seinen linken Arm zu einer abwehrenden Geste erhoben hat. Es ist jener Moment dargestellt, in dem der römische Statthalter alle Schuld am bevorstehenden Tode Christi von sich weist.¹⁸⁰

Im Gegensatz zu Tizian, setzte der Flame seine Christusfigur anders in Szene und gestaltete sein Auftreten viel repräsentativer. Obwohl beide Künstler das Halbfigurenbild wählten, wirkt der Erlöser bei Rubens viel dominanter und erweckt einen anderen Eindruck auf den Zuseher. Im Palazzo Pitti in Florenz befindet sich eine „Ecce Homo“-Darstellung von Lodovico Cigoli, die der rubenschen Auffassung in diesem Aspekt wesentlich näher steht (Abb. 57). Das Gemälde, welches nur wenige Jahre vor der Arbeit des Flamen entstanden ist, erinnert stark an die Komposition des St. Petersburger Bildes. Christus erscheint als Mittelpunkt einer Dreiergruppe, die hinter einer Balustrade zu sehen ist. Indem ein Teil des Mantels und des zusammengeknoteten Seiles über diese Brüstung hinausgehen, entfaltet sich die Szene dem Zuschauer entgegen. Am linken Bildrand erscheint Pilatus, der in appellierender Weise auf Christus deutet. Sein Blick adressiert nicht direkt den Betrachter, sondern geht leicht an diesem vorbei. Ihm gegenüber setzt hält ein ärmlich bekleideter Knecht den purpurnen Mantel mit beiden Händen fest.

¹⁷⁷ Grosso 2007, S. 304

¹⁷⁸ Ebd., S. 303f.

¹⁷⁹ Siehe zu diesem Thema auch: Tietze-Conrat 1946, S. 86f.

¹⁸⁰ Romberg 2007, S. 341f.; Aufgrund seines unvollendet scheinenden Zustandes, hat dieses Werk schon mehrere Probleme in der Literatur aufgeworfen.

Rubens griff die Haltung und die Geste dieses Mannes auf, und übertrug sie auf seine Figur des Soldaten. Im Unterschied zu dem älteren Werk, treten die beiden Assistenzfiguren des St. Petersburger Bildes aber weiter in den Hintergrund und überlassen dem Erlöser die ganze Aufmerksamkeit.

Die drastische Beleuchtung, welche Schlagschatten auf die Figuren wirft und das Umfeld in der Dunkelheit versinken lässt, geht auf ein caravaggeskes Vorbild zurück.

Caravaggio hatte sich kurze Zeit vor Cigoli mit diesem religiösen Thema auseinandergesetzt (Abb. 58).¹⁸¹ Außer Frage steht, dass es sich bei diesem Gemälde um eine weitere halbfigurige „Ecce Homo“-Szene des frühen 17. Jahrhunderts handelt. Das Bild war vermutlich der privaten Andacht des Auftraggebers gewidmet.

Vor allem die dramatische und atmosphärische Lichtbehandlung, die hier zu sehen ist, sollte den flämischen Meister nachhaltig beeinflussen. Das „Scheinwerfer- und Kellerlicht“ wirkte revolutionierend und muss als ästhetischer Eigenwert verstanden werden.

Caravaggio kontrastierte kompromisslos und verzichtete fast ganz auf Halbschatten: *„Der beherrschende Eindruck ist der eines von Natur aus dunklen, ja, finsterniserfüllten Bildinneren von unbestimmter Tiefe, das nur an seiner vordersten Grenze, dort also, wo dieses Bildinnere mit dem Realraum des Betrachters zusammenstößt, von einem fremden, nicht aus bildeigener Quelle stammenden Licht durchquert wird. [...] Das Chiaroscuro [...] ist die Brechung eines als außerbildlich dargestellten Lichtes in einem als innerbildlich dargestellten Dunkel.“*¹⁸²

Der neutrale Hintergrund entbindet das Geschehen von jeglicher Orts- und Zeitzugehörigkeit und sichert dem dargestellten Ereignis ein „[...] zeitentrücktes Dasein“.¹⁸³

Diese Bildregie, die nur die sichtbaren Teile aus dem Dunkel hervortreten lässt, macht den Zuseher neugierig und bedeckt das ganze Geschehen mit einem Schleier des Geheimnisvollen und Kostbaren. Das Licht ist unabhängig, frei und dient der Funktion, den Zuseher auf die wichtigsten Elemente hinzuweisen.¹⁸⁴

Mithilfe dieses „chiaroscuro“ gelang es auch Rubens, die Mimiken, die Gesten und den nach vorne sich wölbenden Körper Christi noch mehr zu betonen. Alle unwichtigen

¹⁸¹ Aufgrund von Übermalungen und der mangelnden malerischen Qualität, wird die Autorschaft Caravaggios von manchen Kunsthistorikern bezweifelt, beziehungsweise bezeichnen sie das Bild als Kopie.

(“Called badly preserved and perhaps a copy by Nicolson. Spear (1979, p. 318) called it a “disagreeable painting” that could not be from the master’s hand, which is my opinion.”; Hibbard 1983, S. 338)

Weiters wurde beobachtet, dass die schwarz gekleidete Person im Bildvordergrund nicht zu den bekannten caravaggesken Figurentypen passt und vielleicht nachträglich hinzugefügt wurde. (Hibbard 1983, S. 337f.)

¹⁸² Prater 1992, S. 77

¹⁸³ Ebd., S. 79

¹⁸⁴ Ebd., S. 75-89; Siehe zu diesem Thema auch: Emil Maurer, Zu Caravaggios Helldunkel, in: Ellen J. Beer (Hrsg.), Festschrift Hans R. Hahnloser: zum 60. Geburtstag 1959, Basel 1961, S. 393-396; Arthur von Schneider, Caravaggio und die Niederländer, in: Kritische Berichte, 6, 1937, S. 60-68

Nebensächlichkeiten sind nicht zu sehen und verschwinden im Dunkel des Hintergrunds. Der Gegenstand der Andacht, die Figur von Gottes Sohn, wird durch die caravaggeske Lichtsituation klar hervorgehoben und steht daher noch deutlicher im Fokus der Aufmerksamkeit.

4.2.: Die ersten Jahre nach seiner Rückkehr in die Heimat

Allgemein wird die „Ecce Homo“- Darstellung von Rubens, die in mehreren Inventaren des 17. Jahrhunderts genannt ist, um 1610-12 datiert.¹⁸⁵ Zu dieser Zeit war der Maler erst seit wenigen Jahren wieder in Flandern ansässig und hatte die Eindrücke aus Italien noch immer vor Augen. Er kombinierte die Körperlichkeit und die Darstellung der Muskulatur, wie er sie von den antiken Statuen her kannte, mit den venezianischen und römischen Prinzipien eines Tizian oder Caravaggio. Nebenbei wurde auch auf die flämische Tradition eines Quentin Massys und auf sein Halbfigurenbild verwiesen.

Die Figurenanordnung und die Lichtbehandlung des St. Petersburger Bildes wurden von Rubens aufgegriffen und in einem Gemälde mit nicht-religiösem Sujet wiederholt. Gemeint ist „Der trunkene Silen“ (Abb. 59) des Palazzo Durazzo-Pallavicini in Genua.¹⁸⁶

Die Ähnlichkeit der beiden Werke macht klar, dass ein und dieselbe Kompositionsidee hinter den Entwürfen steckt. In beiden Fällen steht eine hell erleuchtete Gestalt mit nacktem Oberkörper im Mittelpunkt, die auf beiden Seiten von Assistenzfiguren begleitet wird. Das hochrechteckige Format, welches ähnliche Maße aufweist, lässt die drei Personen dabei eng zusammenrücken.

Diese Arbeit wird in die Zeit um 1612 eingeordnet und unterstützt dadurch die Theorie, dass der „Ecce Homo“ ebenfalls in den ersten Jahren des zweiten Jahrzehnts entstanden ist.¹⁸⁷

Neben dieser mythologischen Darstellung, könnte auch der „Ungläubige Thomas“ des Rockox- Epitaphs (siehe Abb. 1) als Vergleichsbeispiel herangezogen werden. Obwohl das Antwerpener Gemälde bereits eine weitere Reduzierung von Details zeigt, lässt sich doch die

¹⁸⁵ Ein Inventar aus dem Jahr 1627, welches die Sammlung des verstorbenen Ferdinando Gonzaga in Mantua auflistet, erwähnt einen „Ecce Homo“ von Peter Paul Rubens. Ob es sich hierbei um jenen Christus aus der St. Petersburger Kollektion handelt, kann nicht sicher beantwortet werden.

(A. Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28*, Mailand 1913, S. 111; abgedruckt in: Judson 2000, S. 66)

Weitere Darstellungen werden von E. Duverger erwähnt. (E. Duverger, *Antwerpse Kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, II, Brüssel 1985, S. 386, 441, 519; abgedruckt in: Judson 2000, S. 66)

Selbst von Frans Snyders wird überliefert, dass er ein rubensches Gemälde des gleichen Sujets besessen hat. (M. Jaffé, *Rubens and Snijders – A Fruitful Partnership*, in: *Apollo*, XCIII, 1971, S. 194; abgedruckt in: Judson 2000, S. 66)

¹⁸⁶ Siehe zu diesem Thema auch: Alpers 1995, S. 101-157

¹⁸⁷ Kieser 1938/39, S. 185-188

Konzentration auf eine klare und einfache Wiedergabe miteinander vergleichen. Zusätzlich dürften beide Christusdarstellungen auf einem ähnlichen Figurentyp basieren. Vergleicht man die Dynamik der beiden Werke miteinander, so wirkt das später entstandene Thomasbild aber bereits um einiges statischer und beruhigter. Der Handlungsablauf erscheint wie eingefroren, die Formen werden kühler und fester.

Wie Kieser betont, geht in der ersten Hälfte des zweiten Jahrzehnts eine Beruhigung des Bildgeschehens vor sich. Im Mittelpunkt stehen danach „[...] psychisch betonte Begegnungen von ruhig stehenden Figuren, bei denen es auf Mimik und Gestik, nicht auf die Beine ankommt.“¹⁸⁸

4.3.: Ergänzung

Im Anschluss an den „Ecce Homo“ soll auf zwei Werke des Flamen aufmerksam gemacht werden, in denen ebenfalls die halbfigurige Gestalt des dornengekrönten Erlösers im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht.

4.4.: Christus als „Schmerzensmann“

Über die wichtige Rolle, die die „Schmerzensmandarstellung“ in der Entwicklung des Halbfigurenbildes gespielt hat, wurde bereits gesprochen.¹⁸⁹ Die rubensche Version des halbfigurigen Christusbildes, in der der Erlöser als „Ausdruckshalbfigur“ erscheint, wird von Judson um 1610-1612 datiert (Abb. 60).¹⁹⁰

Der Schmerzensmann, der nah in den Bildvordergrund gerückt ist, hat seinen Kopf leicht nach hinten geneigt und sieht mit flehendem Blick zum Himmel. Durch seine stark verdrehten Augen und den leicht geöffneten Mund, wird die klagende Mimik des Erlösers noch unterstrichen. Sein Haupt ist mit einem Dornenkranz bekrönt und wird von einer göttlichen Aura umgeben. Die linke untere Bildecke wird von der Darstellung seiner Hände eingenommen, die übereinandergefaltet sind und den abgebrochenen Stock festhalten.

¹⁸⁸ Kieser 1938/39, S. 194; Judson 2000, S. 66

¹⁸⁹ Siehe zu diesem Thema auch: W.R. Valentiner, Rubens Paintings in America, in: Art Quarterly, IX, 2, 1946, S. 156; G. von der Osten, Job and Christ, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XVI, 1953, S. 153-158

¹⁹⁰ Judson 2000, S. 64; Über den heutigen Aufenthalt des Gemäldes sind keine genaueren Informationen bekannt.

Aufgrund der starken Nahnähe ist nur ein kleiner Teil seines Oberkörpers zu sehen.

Dabei wölbt sich die nackte Schulter dem Zuseher entgegen.

Denkt man an jene Arbeiten, die um dieselbe Zeit entstanden sind, zum Beispiel an den „Ecce Homo“ (siehe Abb. 44), gleichen sich die muskulöse und plastische Durchbildung des Christuskörpers. Anhand dieser räumlichen Elemente wollte der Künstler die Bildgrenze zur realen Welt durchbrechen. Zu dieser Plastizität und Monumentalität kommt noch die kontrastreiche Lichtgestaltung hinzu. Die Partien im Vordergrund, die von der externen Lichtquelle beschienen werden, setzen sich deutlich gegen das Dunkel des Hintergrunds ab. Diese Beleuchtungsweise erlaubte es Rubens, die expressive Mimik und die Dramatik des Geschehens zu unterstreichen. Aufgrund der halbfigurigen Darstellungsweise treten diese Aspekte stärker hervor, versuchen beim Betrachter einen bleibenden Eindruck zu hinterlassen und Gefühle wie Mitleid oder Reue zu erzeugen.

4.5.: Die Kreuztragung Christi – Der mailändische Grundtypus und das halbfigurige Kreuztragungsbild nördlich der Alpen

Neben dieser „Schmerzensmann-Darstellung“, sei an dieser Stelle noch eine „Kreuztragung Christi“ genannt. Die Komposition wird generell einer ähnlichen Schaffensperiode zugeschrieben.¹⁹¹ Dabei herrscht über den Verbleib des originalen Gemäldes Unklarheit. Die rubensche Arbeit wird bei Judson als „*presumably lost*“¹⁹² geführt. Eine Version des Themas, die als Kopie vermerkt ist, befindet sich heute im Mittelrheinischen Landesmuseum in Mainz (Abb. 61).¹⁹³

Das Werk beherbergt sechs Anwesende, wobei drei davon im Vordergrund als Halbfiguren zu sehen sind. Christus befindet sich als zentrale Gestalt des Geschehens in der Mitte und wird von einem Soldaten und der hl. Veronika umrahmt. Er ist mit dem Dornenkranz bekrönt, von dem wieder magische Strahlen auszugehen scheinen.

¹⁹¹ Judson 2000, S. 72

¹⁹² Ebd., S. 72

¹⁹³ Sowohl Esser als auch Müller Hofstede bezeichnen das Mainzer Bild als die originale Version von Peter Paul Rubens. Außerdem appellieren sie für eine besonders frühe Entstehung des Gemäldes. (Th. Esser, Ein neues Jugendwerk von P. P. Rubens, in: Weltkunst, XXVII, 9, 1957, S. 10; Müller Hofstede 1970, S. 62)

Laut Bibeltext trägt Jesus auch seine eigene Kleidung: „*Nachdem sie so ihren Spott mit ihm getrieben hatten, nahmen sie ihm den Mantel ab und zogen ihm seine eigenen Kleider wieder an. Dann führten sie Jesus hinaus, um ihn zu kreuzigen.*“ (Mat. 27, 31)

Der Erlöser blickt aus dem Bild in die Realwelt und adressiert den Betrachter. Dafür dreht er sein Haupt nach rechts und wendet sich vom restlichen Geschehen der Szene ab. Vor ihm erscheint die Figur der heiligen Veronika, die ein Stück ihres Tuches nach oben hält und dadurch eine Art Trennung erzeugt. Dabei erinnert ihre Geste an die Haltung des Soldaten im St. Petersburger „*Ecce Homo*“. Gegenüber ist ein Soldat in metallener Rüstung zu erkennen. Es handelt sich dabei um eine muskulöse Gestalt, deren Gesicht im Profil erscheint und im Vergleich zum milden Antlitz Jesu viel markanter wirkt. Mit einem kräftigen Oberarm hält der Mann Gottes Sohn an einem Strick fest. Durch diese Armbewegung verstärkt er den Eindruck, dass die Figurengruppe gerade am Betrachter vorüberzieht.

Die ganze Aufmerksamkeit des Zusehers ruht aber trotzdem auf der halbfigurigen Gestalt Christi. Zusätzliche Betonung findet sie durch das Holzkreuz, welches eine diagonale Linie durch das Bildfeld zieht, und den Kopf klar zum Zentrum der Komposition werden lässt.

* * *

Seinen Ursprung dürfte dieser halbfigurige Typus des „*Kreuztragungsbildes*“ in Mailand gehabt haben. Danach fand er auch in anderen Städten Oberitaliens weite Verbreitung. Eine Komposition, die Andrea Mantegna zugeschrieben ist, folgt dieser halbfigurigen Wiedergabe (Abb. 62).¹⁹⁴ Christus, der die gesamte Aufmerksamkeit des Zusehers für sich beansprucht, hat das Kreuz an seiner rechten Schulter aufgestützt und hält es mit beiden Händen umschlossen. Die physische Kraft, die er beim Tragen aufbringen muss, spiegelt sich in seinem gequälten Gesichtsausdruck wider. Seine Stirn ist in Falten gelegt, sein Mund leicht geöffnet und seine Augen blicken traurig nach unten. Im Mittelpunkt der Darstellung steht demnach die expressive Mimik der Hauptfigur, während die Köpfe in der rechten oberen Ecke nur eine untergeordnete Rolle spielen.¹⁹⁵

Rubens wird solche halbfigurigen Lösungen des Themas gekannt haben, bevor er mit der Umsetzung seines Werkes begann. Trotzdem übernahm er die vorbildhaften Kompositionen nicht blind, sondern interpretierte das Geschehen in seiner Weise. Er vergrößerte den Bildausschnitt und gab den Assistenzfiguren dadurch die Möglichkeit, viel deutlicher hervortreten und die Bildfläche zu bereichern.

¹⁹⁴ Ringbom 1965, S. 149f.; Tietze-Conrat 1955, S. 200

¹⁹⁵ Rona Goffen, die ein halbfiguriges Kreuztragungsbild von Giovanni Bellini beschrieb, kam zu dem Urteil, dass „[...] *the Lord's earthly existence [is] interpreted in essentially non-narrative form, in each case illustrating Jesus at his most vulnerable, and in each case depicting him as the embodiment of the eucharistic sacrifice offered for the salvation of humankind.*“ (Goffen 1989, S. 88)

Im Madrider Prado befindet sich eine „Kreuztragung“ von Tizian, die um 1565 datiert wird und somit dem Spätwerk des Künstlers anzurechnen ist (Abb. 63).¹⁹⁶ Der halbfigurige Christus erscheint als Bildzentrum, über ihm sind die diagonal verlaufenden Linien des hölzernen Kreuzes zu sehen. Dieses ruht auf seiner Schulter und wird von seiner rechten Hand im Vordergrund gestützt. Mit erschöpftem Ausdruck blickt der Erlöser aus dem Bild und wendet seinen Kopf dem Betrachter zu. Durch das Hinzutreten des älteren Mannes am linken Bildrand, erzählt Tizian die Geschichte von Simon.¹⁹⁷ Da der Bildausschnitt aber sehr knapp gewählt wurde, beschränkt sich der narrative Charakter der Szene auf ein Minimum. Stattdessen konzentrierte sich der Venezianer auf den emotionalen Gehalt der leidenden Christusfigur.¹⁹⁸

Setzt man nun diese italienischen Beispiele mit dem Werk von Peter Paul Rubens in Verbindung, wird deutlich, dass der Flame den grundlegenden Elementen der vorhergehenden Arbeiten folgte. Christus, der von der Seite zu sehen ist und eine Schulter dem Betrachter entgegenstreckt, neigt seinen Kopf dem Zuseher entgegen. Dadurch gibt er seinen Gesichtsausdruck in Dreiviertelansicht zu erkennen und blickt mit leidender oder appellierender Miene zum Zuschauer. Aufgrund des Halbfigurenbildes und der daraus resultierenden Nahsichtigkeit, fällt es dem Betrachter dabei leichter, mit dem Erlöser in Kontakt zu treten und durch ihn zum Mitfühlen und zum Nachdenken aufgefordert zu werden.

* * *

Die Darstellung der halbfigurigen Kreuztragung war aber nicht nur im italienischen Raum bekannt. Mitte des 16. Jahrhunderts beschäftigte sich der nordische Künstler Jan Sanders van Hemessen mit diesem biblischen Thema (Abb. 64).¹⁹⁹ Hinter dem halbfigurigen Christus ist eine Vielzahl an zusätzlichen Gestalten zu sehen. Die Gesichtszüge der Männer, die den Erlöser verspotten und beschimpfen, sind verzerrt und karikierend dargestellt. Diese Hässlichkeit wird dabei zu einem Ausdruck der seelischen Verdorbenheit. Zusätzlich sind noch die Waffen der Soldaten zu erkennen, die bedrohlich vor dem bewölkten Himmel auftauchen.

In Kontrast zu der tobenden Menschenmenge im Hintergrund, erscheint Jesus ruhig und sich seinem Schicksal fügend im Bildzentrum. Sein Körper ist weit in den Vordergrund gerückt und wird daher vom Rahmen oberhalb der Knie „beschnitten“. Seinen traurigen Blick hat er

¹⁹⁶ Falomir 2003, S. 402f.

¹⁹⁷ „Auf dem Weg trafen sie einen Mann aus Zyrene namens Simon; ihn zwangen sie, Jesus das Kreuz zu tragen. So kamen sie an den Ort, der Golgota genannt wird, das heißt Schädelhöhe.“ (Mat. 27, 32-33)

¹⁹⁸ Falomir 2003, S. 402f.

¹⁹⁹ Siehe zu diesem Thema auch: Burr Wallen, Jan van Hemessen: An Antwerp Painter between Reform and Counter-Reform, Michigan 1983

an den Betrachter gerichtet. Durch die belebte Gestaltung der Szene, wird dem Gemälde aber ein dynamischer und bewegter Charakter verliehen und der realistische und narrative Aspekt der Geschichte hervorgekehrt. Im Unterschied zu den fast statischen Kreuztragungsbildern, die bereits vorgestellt wurden, besticht dieses Werk eher durch seine drastische Darstellung. Rubens verzichtete zudem auf die stark genrehaften Elemente der Abbildung, reduzierte das Bildgeschehen im Sinne der italienischen Tradition und förderte den zeitlosen Charakter in Richtung eines Andachtsbildes.

5.0.: Der Zinsgroschen

„Damals kamen die Pharisäer zusammen und beschlossen, Jesus mit einer Frage eine Falle zu stellen. Sie veranlassten ihre Jünger, zusammen mit den Anhängern des Herodes zu ihm zu gehen und zu sagen: Meister, wir wissen, dass du immer die Wahrheit sagst und wirklich den Weg Gottes lehrst, ohne auf jemand Rücksicht zu nehmen; denn du siehst nicht auf die Person. Sag uns also: Ist es nach deiner Meinung erlaubt, dem Kaiser Steuer zu zahlen, oder nicht? Jesus aber erkannte die böse Absicht und sagte: Ihr Heuchler, warum stellt ihr mir eine Falle? Zeigt mir die Münze, mit der ihr eure Steuern bezahlt! Da hielten sie ihm einen Denar hin. Er fragte sie: Wessen Bild und Aufschrift ist das? Sie antworteten: Des Kaisers. Darauf sagte er zu ihnen: So gebt dem Kaiser, was dem Kaiser gehört, und Gott, was Gott gehört! Als sie das hörten, waren sie sehr überrascht, wandten sich um und gingen weg.“ (Mt. 22, 15-22)

Diese Geschichte, die auch in den Evangelien von Markus und Lukas beschrieben ist, beschäftigt sich mit der Frage nach der kaiserlichen Steuer. Die Darstellung des „Zinsgroschens“ war der mittelalterlichen Kunst noch fremd, und fand erst später den Einzug in die Kunstgeschichte.²⁰⁰

Das rubensche Werk befindet sich heute im M. H. De Young Museum in San Francisco (Abb. 65) und ist in mehreren Kopien überliefert.²⁰¹ Das Halbfigurenbild ist nicht datiert, eine Entstehung um 1612 ist aber als wahrscheinlich anzunehmen. Diese Datierung wird unter anderem von Jack R. McGregor im Sammlungskatalog des De Young Museums vertreten.²⁰²

²⁰⁰ Laske 1972, S. 571f.; Im Neuen Testament findet sich noch eine weitere Erzählung (Mt. 17, 24-27), deren malerische Umsetzung auch als „Zinsgroschen“ bezeichnet wird. Als Beispiel sei hier das berühmte Fresko von Masaccio in Florenz, in der Cappella Brancacci von Santa Maria del Carmine, genannt.

²⁰¹ Eine Kopie, die nach dem rubenschen „Zinsgroschen“ angefertigt wurde, befindet sich heute im Pariser Louvre und weist annähernd die gleichen Bildmaße auf (150 x 197 cm). Das originale Gemälde ist im Corpus Rubenianum Ludwig Burchard - The Passion of Christ - verzeichnet. Weder die Fassung des De Young Museum in San Francisco, noch andere Versionen der Arbeit, werden aber wissenschaftlich besprochen oder im Katalogtext aufbereitet.

²⁰² McGregor 1966, S. 96

Rubens wandte sich von einer dynamischen Inszenierung, wie sie im Kreuzaufrichtungs - Triptychon um 1610 zu bemerken ist (siehe Abb. 5), wieder ab und beruhigte das Bildgeschehen. Die Farbigkeit des „Zinsgroschens“ spricht dafür, dass die Darstellung in zeitlicher Nähe zur Antwerpener Kreuzabnahme (siehe Abb. 25) entstanden ist. Gewisse Übereinstimmungen, wie die Akzentuierung durch die Farbe Rot, werden dabei augenscheinlich. Zudem erinnert die kompositorische Gliederung des „Zinsgroschens“ an die Brüsseler „Ehebrecherin“ von Rubens (siehe Abb. 70), die nur kurze Zeit später, um 1612-1613, datiert wird.

Die Anwesenden reihen sich entlang der rechteckigen Bildfläche nebeneinander auf. Jesus und seine Gegenspieler sind an die vorderste Bildkante gerückt und stehen sich im angedeuteten „Streitgespräch“ gegenüber, dazwischen ist die Ehebrecherin zu erkennen. Die Halbfiguren erscheinen dabei vor einer architektonischen Kulisse. Ganz rechts ist Christus zu erkennen, der mit seinem linken Arm nach oben deutet und so die rechte obere Ecke markiert. Er ist von einer leuchtenden Aura umgeben, die der Erlöser selbst ausstrahlt. Außerdem wird er von den Strahlen des Tageslichtes getroffen, welches von links oben eindringt und die Szene erhellt. Obwohl Gottes Sohn an den rechten Bildrand gerückt ist, kennzeichnet seine Gestalt den zentralen Punkt des Geschehens. Der Mantel, der locker um seinen Körper geschlungen ist, erstrahlt in einem kräftigen Rot. Diese Farbe wird in der Kopfbedeckung, die einer der Pharisäer trägt, wieder aufgegriffen. Die restlichen Männer werden nur teilweise beleuchtet und drohen fast in der Dunkelheit des Hintergrundes zu verschwinden.

Am kompositorischen Aufbau kann man gut erkennen, dass es hier primär um die Gegenüberstellung von Christus und seinen Widersachern geht. Jesus wird mit den hinterhältigen Männern konfrontiert und von diesen zur Rede gestellt. Rubens folgte dabei dem Wunsch einer annähernd symmetrischen Verteilung, wenn durch die Gegenüberstellung von Christus und seinen Gegnern ein Gleichgewicht der Teile angedeutet wird. Burckhardt sprach in diesem Sinne von einer „Äquivalente“²⁰³.

Die Grenze zwischen den beiden Parteien wird deutlich markiert und hervorgehoben. Christus hält in seiner rechten Hand die Münze zwischen Daumen und Zeigefinger fest. Zu dieser Handhaltung kommen noch die Gesten des Pharisäers hinzu, welcher direkt vor dem Erlöser steht und auf das Geldstück deutet. Auch diese Bewegungen werden vom Licht hell angeleuchtet und zeichnen sich scharf gegen das Dunkel dahinter ab.

²⁰³ Burckhardt 1938, S. 85; Auch Hetzer hat sich mit diesem Phänomen auseinandergesetzt und betont, dass auch Tizian mit dieser Kompositions-idee vertraut war. (Hetzer 1984, S. 177)

Jacob Burckhardt äußerte sich explizit über die Gestik bei Rubens: *„Er war hierin nicht bloß ein großer Künstler, auch nicht bloß ein Mann von Erziehung, sondern auch ein delikates empfindender Mensch, und die langjährige Kenntnis des italienischen Volkes und seiner Gebärdensprache war nicht wirkungslos geblieben. [...] Vor allem aber findet das Weihevollere und Heilige hier einen höchsten Ausdruck.“*²⁰⁴

Die Hände überbrücken nicht nur den leeren Raum, der zwischen Christus und seinen Widersachern entsteht. Der kreisförmige Zusammenschluss der drei Hände markiert auch das spannungsgeladene Zentrum des Geschehens, in welchem sich die beiden feindlichen Parteien begegnen.

Im Unterschied zur milden Zartheit, die sich im Antlitz Christi widerspiegelt, werden seine Gegenspieler mit markanteren Köpfen wiedergegeben. Würde und Erhabenheit sind aus den Gesichtern verschwunden, stattdessen lassen deren Gesichtszüge auf andere Charaktereigenschaften schließen. Auch untereinander zeichnen sich die Pharisäer durch verschiedene Mimiken aus, mit denen sie auf die Worte Christi reagieren. Der Bärtige, der auf die Münze verweist, antwortet mit weit aufgerissenen Augen und einem überraschten Ausdruck. Dahinter blickt der Mann, der einen weißen Turban trägt, aus dem Gemälde. Ein älterer Pharisäer mit Glatze, der in ein prachtvolles Gewand mit goldenem Mantel gehüllt ist, legt seine Stirn zweifelnd in Falten und presst seine Lippen fest zusammen. Oldenbourg äußerte sich zur physiognomischen Darstellung im „Zinsgroschen“ folgendermaßen: *„Die Mienen- und Gebärdensprache überschreitet [...] das Maß des Natürlichen [...]. Jedenfalls aber verfügt Rubens hier schon über reiche Abstufungen der Physiognomik; denn neben den verbissenen, an Leonardos Karikaturen gemahnenden Greisenköpfen, [...] stehen nun schon die milderen, freundlich blickenden Männertypen, die fortan ein stehendes Kontingent in den religiösen Gemälden des Meisters bilden.“*²⁰⁵

5.1.: Die Beeinflussung durch die italienische Malerei

Das rubensche Schaffen war um 1612 noch sichtlich von einem italienischen Einfluss geprägt. Die Art und Weise, wie das Licht in das Geschehen eindringt und welche wichtige Rolle es in der ganzen Szene spielt, erinnert stark an Caravaggio und seine „Berufung des Hl. Matthäus“ (Abb. 66). Das „Kellerlicht“ fällt schräg von oben auf das Ereignis und hat die Möglichkeit, Handlungen wie Gegenstände hervortreten oder verschwinden zu lassen.

²⁰⁴ Burckhardt 1938, S. 62

²⁰⁵ Oldenbourg 1922, S. 106

Im Gemälde von Caravaggio markiert das Licht den Moment der göttlichen Berufung von Matthäus, dessen Gesicht direkt von den Strahlen getroffen wird. Die Gestalt des Erlösers bleibt indessen im Schatten verborgen. Nur seine deutende rechte Hand und ein Teil seines Hauptes werden sichtbar und setzen sich gegen das Dunkel des Hintergrunds ab. Rubens drehte dieses Spiel um. Er ließ stattdessen Christus hell erstrahlen und sorgte dafür, dass die anderen Männer nur partiell beleuchtet werden. Mithilfe dieser bewusst gesteuerten Lenkung der Lichtstrahlen und der nach oben gerichteten Geste Jesu, verwies der Künstler auf jenen Moment, in dem Christus seine göttlichen Worte an die Pharisäer richtet: „*So gebt dem Kaiser, was dem Kaiser gehört, und Gott, was Gott gehört!*“ (Mt. 22, 21)

Rubens hatte in Rom die beste Gelegenheit, die Gemälde des revolutionären Künstlers zu studieren. Er kannte seine umstrittenen und berühmten Schöpfungen, nicht zuletzt die drei Leinwandbilder für die Contarelli- Kapelle von San Luigi dei Francesi.²⁰⁶ Der Flame nahm dabei einige Errungenschaften von dieser Malerei auf, ohne dabei seiner eigenen Kunst untreu zu werden. Im Unterschied zu Caravaggio war sich Rubens seiner Aufgabe als Maler von religiösen Sujets bewusst und in der Umsetzung dieser Themen auch um vieles traditioneller. Daher distanzierte er sich von dem genrehaften Charakter, den der Italiener seinen Arbeiten verlieh, und blieb den Grundlagen der religiösen Malerei treu.²⁰⁷

Im Unterschied zu anderen religiösen Szenen existierten im 16. Jahrhundert nicht viele halbfigurige Zinsgroschendarstellungen, an denen sich der Flame hätte orientieren können. Zwei seltene Beispiele haben sich von Tizian erhalten, die die Übergabe der Münze aus nächster Nähe zeigen. Das ältere der beiden Gemälde wird um 1516 datiert und ist für den Herzog Alfonso d'Este entstanden (Abb. 67).²⁰⁸ Der Venezianer beschränkte seine Wiedergabe des Ereignisses auf die zwei wesentlichen Protagonisten der Szene, auf Christus und den Pharisäer. Jesus erscheint als die zentrale Figur, die auch den meisten Platz der Bildfläche in Anspruch nimmt. Der Erlöser hat seinen Kopf in Richtung seines Gegenspielers geneigt, um ihm direkt in die Augen blicken zu können. Seine weiche und zarte Hand greift sachte nach dem Geldstück, welches ihm von dem anderen Mann gereicht wird. Die beiden als Halbfiguren gegebenen Gestalten sind dabei sehr nah zusammengerückt. Trotzdem werden sie, aufgrund des engen Bildausschnittes, teilweise vom Rahmen überschritten. Während der Körper Christi leicht davon betroffen ist, ist die Figur des Pharisäers nur anhand ihres Kopfes und ihrer linken Hand wirklich auszumachen.

²⁰⁶ Siehe zu diesem Thema auch: Held 1996, S. 77-85

²⁰⁷ Jaffé 1977, S. 57f.; Im caravaggesken Werk ist die Christusfigur kaum zu sehen. Zusätzlich sorgt die kahle Mauerfläche der Berufungsszene dafür, dass jegliches Repräsentative negiert wird.

²⁰⁸ Wetthey 1969, 163f.; Tietze 1936, S. 287; Hetzer 1992, S. 354

Anhand dieser Bildbeschreibung wird deutlich, dass sich Tizian bei der Komposition des Themas auf das zentrale Geschehen der Geschichte, die Übergabe der Münze, konzentrierte. Aus diesem Grund verzichtete er auf narratives Beiwerk und richtete die Aufmerksamkeit des Betrachters stattdessen auf den psychischen Vorgang zwischen den beiden Männern, der sich in ihrem physiognomischen Ausdruck widerspiegelt.

Das Haupt des rechten Mannes erscheint als Profildarstellung und markiert schon anhand seines Äußeren die Verschiedenheit dieser beiden Gestalten. Das Gesicht des Erlösers hebt sich als helle ovale Scheibe von der dunklen Umrahmung seiner Haar- und Barttracht ab. Es wirkt mild und sanft und verkörpert die Güte Jesu Christi. Im Gegensatz dazu stehen die kantigen Züge des Pharisäers, dessen braunes und faltiges Gesicht die Verworfenheit ausdrückt, Gottes Sohn in eine Falle locken zu wollen. Hetzer spricht sogar von einem „[...] *aggressiven Vordrängen* [...]“²⁰⁹, dem Christus ruhig und gelassen gegenübersteht.

Noch gravierender kommt dieser Unterschied im Vergleich der beiden Hände zum Vorschein. Jesus weist mit seinem schlanken rechten Zeigefinger auf das Geldstück, welches von einer gebräunten, groben, fast verkrüppelten Hand festgehalten und ihm entgegengestreckt wird. Vergleicht man nun diese Arbeit mit dem rubenschen Zinsgroschen, lässt sich feststellen, dass es in beiden Gemälden zu einer Konzentration auf das Verhalten, die Mimik und die Gestik, der dargestellten Figuren kommt. Burckhardt schrieb in diesem Zusammenhang: „*Es ist schon an sich eine der meist geeigneten Aufgaben für das Kniestück: die Vorweisung einer Münze, ein Gespräch und dessen Reflex in den Zügen der Anwesenden, ja man darf behaupten, dass der so völlig ruhige, fast nur physiognomische Moment die Darstellung in vollständigen Figuren sogar ausschloß.*“²¹⁰

Tizian rückte die beiden Halbfiguren nah in den Bildvordergrund und stellte sie isoliert, ohne räumliche oder erzählerische Elemente im Hintergrund, dar. Obwohl die Männer ruhig erscheinen und einen statischen Eindruck erwecken, erzeugt die direkte Konfrontation von Christus mit seinem Gegenspieler aber einen spannungsgeladenen Moment. Rubens dagegen nahm die Erzählung zum Anlass, um die Szene mit weiteren Figuren und Attributen zu versehen und dem Vorgang mehr Dramatik zu verleihen. Er weitete den „[...] *ruhige[n], fast nur physiognomische[n] Moment* [...]“²¹¹ des Geschehens aus und vergrößerte die Gruppe der Widersacher Christi auf acht Personen. Diese ergeben durch ihre unterschiedlich und aufwendig gestalteten Gewänder und Kopftrachten kein einheitliches Bild, sondern müssen einzeln betrachtet werden. Dabei spiegeln sich die unterschiedlichen Reaktionen der Pharisäer

²⁰⁹ Hetzer 1992, S. 354

²¹⁰ Burckhardt 1938, S. 116

²¹¹ Ebd., S. 116

in den Gesichtern wider. Die Ausschmückung des Ereignisses spielt hier eine größere Rolle, sodass der erzählerische Gehalt des Bildes ausgebaut wird.

Noch in seinem Spätwerk setzte sich Tizian mit dem „Zinsgroschen“ auseinander und malte circa ein halbes Jahrhundert nach dem Dresdener Bild eine neue Version, die sich heute in der Londoner National Gallery befindet (Abb. 68).²¹²

Der Venezianer blieb dem Halbfigurenbild treu, fügte aber eine zusätzliche Gestalt in das Geschehen ein.

Das Motiv des konzentrierten Dialogs der beiden Protagonisten ist etwas gelockerter. Trotzdem wird die Komposition weiterhin durch die Gegenüberstellung von Christus, der nun auf der rechten Bildhälfte erscheint, mit dem Pharisäer dominiert. Ganz am linken Bildrand ist das Profil des dritten Mannes zu sehen. Er trägt Augengläser und steht deutlich weiter hinter dem zentralen Ereignis, welches sich direkt vor dem Betrachter abspielt. Wie im Dresdner Gemälde sind Jesus und der Mann, der ihn anhand seiner Frage herauszufordern versucht, in den Vordergrund gerückt und werden so von der Bildgrenze unterhalb des Oberkörpers beschnitten.

Anhand dieser Nahaufnahme liegt ein besonderes Augenmerk auf den Gesichtszügen und den Gesten der beiden, die dadurch ihre unterschiedlichen Positionen ausdrücken. *„In der brutalen Mimik des Pharisäers betont Tizian mit realistischer Sensibilität dessen anlassige Haltung, und der stürmische Himmel wird rechts durch den bossierten Rustika-Pfeiler, auf dem in kapitalen Lettern die Signatur „TITIANUS ? F.“ angebracht ist, in seine Schranken verwiesen.“*²¹³

Der herausfordernde Blick des Pharisäers ist an den Erlöser adressiert. Er wendet sein Haupt vom Betrachter ab, sodass man wieder nur eine beschattete Gesichtshälfte zu sehen bekommt. Seine gebräunte und muskulöse Hand streckt seinem Gegenüber die Münze entgegen.

Im Unterschied zum Dresdner Bild, in dem Christus sachte nach dem Geldstück greift, deutet Jesus hier mit seinem rechten Zeigefinger nach oben. Dabei handelt es sich um eine klassische Formel, die die Antwort von Gottes Sohn an den Mann verkörpert.

Obwohl Tizian den narrativen Kontext bereits etwas ausbaut, liegt der Fokus immer noch auf dem mimischen und gestischen Zusammenspiel der beiden Protagonisten. Dabei ergeben sich die seelischen und geistigen Gegensätze aus den optischen Unterschieden.

²¹² Wethey 1969, S. 164f.; Das Gemälde wurde 1574 in einem Inventar mit jenen Bildern verzeichnet, die in den Escorial transferiert wurden. Dort befand es sich bis um 1810, danach kam es in die Sammlung von Marschall Soult. Seit 1852 ist das Bild, das an drei Seiten Ergänzungen aufzuweisen hat, im Besitz der National Gallery. (Grosso 2007, S. 328-330)

²¹³ Grosso 2007, S. 328

Betrachtet man noch einmal die Schöpfungen des Venezianers im Vergleich mit dem rubenschen „Zinsgroschen“, lässt sich feststellen, dass zwar beide Künstler das Halbfigurenbild wählten, diesen Typus aber auf unterschiedliche Weise umsetzten. Der Flame bevorzugte für seine Wiedergabe das Breitformat. Dadurch konnte er die Anwesenden nebeneinander aufreihen und so dem Publikum präsentieren. Die „Bühne“, auf der sich die Figuren bewegen, wird dabei im Hintergrund von einer Architekturlibrisse begrenzt. Diese kompositorische Anordnung konnte Rubens aber nicht aus den Arbeiten von Tizian ableiten, sondern musste sich auf andere Vorbilder beziehen.

Bereits im 15. Jahrhundert wurden Halbfigurenbilder geschaffen, die Merkmale des Rubensbildes vorwegnehmen. Andrea Mantegna wurde schon als Meister der perspektivischen Figurenbehandlung erwähnt. In den Staatlichen Museen in Berlin befindet sich seine halbfigurige Version der „Darbringung im Tempel“ (Abb. 69).

Der Italiener reihte die Figuren entlang des längsrechteckigen Formats nebeneinander auf. Die Rahmung aus vorgetäuschten Marmor suggeriert dem Betrachter dabei, dass das biblische Ereignis hinter einer Fensteröffnung stattfindet. Die Brustbilder der Mutter Gottes, die das Neugeborene stützt, und des Hl. Simeon sind ganz an den Bildvordergrund gerückt und werden von den externen Lichtstrahlen hell angeleuchtet. Dahinter befinden sich drei Gestalten, die kleiner dargestellt sind und teilweise im Schatten liegen. Trotzdem ergibt sich daraus keine tiefenräumliche Wirkung des Gemäldes, „ [...] sodass man insgesamt den Eindruck gewinnt, sich vor einem antiken Relief zu befinden [...]“. ²¹⁴

Diese Wahrnehmung wird durch den dunkel belassenen Hintergrund und die ornamentalen, flächigen Stoffdekorationen verstärkt. Nur der rechte Arm von Maria, der über die Marmoreinfassung hinausragt, bricht diese Flächigkeit leicht auf.

In dieser Arbeit des Quattrocento wird deutlich, dass das Halbfigurenbild nicht auf wenige Personen beschränkt sein muss. Stattdessen können mehrere Gestalten nebeneinander erscheinen und sich in einem Gespräch gegenüberstehen. Während die Figuren der Berliner Darbringung das Bildformat fast zu sprengen drohen, haben sie im rubenschen Gemälde aber die Möglichkeit sich zu entfalten. Der Flame verzichtete auf eine statische Anordnung der Anwesenden, sondern ließ sie den vorhandenen Bildraum nutzen.

Im Vergleich mit der jüngeren Arbeit wirken Mantegnas Figuren noch emotionslos und in sich verschlossen. Dagegen werden bei Rubens die Mimik und die Gestik zu einem wichtigen Ausdrucksträger. ²¹⁵

²¹⁴ De Nicoló Salmazo 2004, S. 120

²¹⁵ Ebd., S. 120f.; Siehe zu diesem Thema auch: Jack M. Greenstein, Mantegna and painting as historical narrative, Chicago 1992, S. 138f.

Neben der „Darbringung“ eignet sich diese Art des Halbfigurenbildes auch für andere biblische Szenen. Es wurde bereits erwähnt, dass sich dieselben kompositorischen Merkmale auch in der später entstandenen „Ehebrecherin“ wiederfinden. Dabei dürfte sich Rubens wohl schon in der Zinsgroschendarstellung an der ikonographischen Tradition der „Ehebrecherin“ orientiert haben. Die halbfigurige Wiedergabe dieser Szene war vor allem bei oberitalienischen Künstlern sehr beliebt. Eine Gruppe versammelt sich dabei um Christus und die sündige Frau, die im Vordergrund mit den anklagenden Juden zu sehen sind.²¹⁶

Fasst man nun die gewonnenen Erkenntnisse zusammen, lässt sich feststellen, dass Rubens von dem venezianischen Typus eines Tizian abwich und seine Darstellung in einen stärker erzählenden Kontext einbettete. Dafür verzichtete er auf die Klarheit und Einfachheit, die in seinen späteren halbfigurigen Kompositionen dominieren. Im Vergleich mit Mantegna oder Tizian versetzte er seine Figuren in stärkere Bewegung. Trotzdem spielte der italienische Einfluss weiterhin eine große Rolle: *„Rubens' Rückkehr aus Italien in die Heimat bedeutet insofern keine Wandlung, als die veränderte Umgebung im Sinne des Nationalen keinen Einfluss gewann. Das Italienische bleibt nach wie vor die wichtigste äußere Komponente in der Stilbildung. [...] Die Zeit nach der italienischen Reise bis 1617 etwa oder 1619 zeigt Rubens zwar in einer stetigen Entwicklung, aber noch in einem Ringen um Einheit, Beruhigung und Klärung.“*²¹⁷

Durch seine frühe Komposition schuf er eine neue Form der „Zinsgroschen“ – Ikonographie und grenzte sich dadurch von anderen Arbeiten ab. Anhand seiner Darstellung gab er dem Betrachter die Möglichkeit, ganz nah das zentrale Ereignis mitverfolgen zu können und daran teilhaben zu dürfen. Obwohl der spannungsreiche Gegensatz von Gut und Böse mit narrativen Elementen ausgeschmückt wurde, erzeugt das Halbfigurenbild eine enge und vertraute Verbindung zwischen den Gestalten und dem Zuseher.

²¹⁶ Das nächste Kapitel wird sich mit der Brüsseler „Ehebrecherin“ von Rubens und mit der Ikonographie der Darstellung noch näher beschäftigen.

²¹⁷ Hetzer 1984, S. 149f.

6.0.: Christus und die Ehebrecherin

Im Anschluss an die Zinsgroschendarstellung, steht nun die verwandte Komposition der „Ehebrecherin“ im Mittelpunkt. Das rubensche Werk wird heute in den Musées des Beaux-Arts in Brüssel verwahrt (Abb. 70)²¹⁸ und basiert auf dieser biblischen Erzählung:

„Jesus aber ging zum Ölberg. Am frühen Morgen begab er sich wieder in den Tempel. Alles Volk kam zu ihm. Er setzte sich und lehrte es. Da brachten die Schriftgelehrten und die Pharisäer eine Frau, die beim Ehebruch ertappt worden war. Sie stellten sie in die Mitte und sagten zu ihm: Meister, diese Frau wurde beim Ehebruch auf frischer Tat ertappt. Mose hat uns im Gesetz vorgeschrieben, solche Frauen zu steinigen. Nun, was sagst du? Mit dieser Frage wollten sie ihn auf die Probe stellen, um einen Grund zu haben, ihn zu verklagen. Jesus aber bückte sich und schrieb mit dem Finger auf die Erde. Als sie hartnäckig weiterfragten, richtete er sich auf und sagte zu ihnen: Wer von euch ohne Sünde ist, werfe als erster einen Stein auf sie. Und er bückte sich wieder und schrieb auf die Erde. Als sie seine Antwort gehört hatten, ging einer nach dem anderen fort, zuerst die Ältesten. Jesus blieb allein zurück mit der Frau, die noch in der Mitte stand. Er richtete sich auf und sagte zu ihr: Frau, wo sind sie geblieben? Hat dich keiner verurteilt? Sie antwortete: Keiner, Herr. Da sagte Jesus zu ihr: Auch ich verurteile dich nicht. Geh und sündige von jetzt an nicht mehr!“ (Joh. 8, 1-11)²¹⁹

Der Flame wählte für seine Darstellung einen ruhigen Augenblick. Im Mittelpunkt stehen die Worte Christi, die er an die umstehenden Männer gerichtet hat, und die dabei eine gewisse Spannung zwischen dem Erlöser und den Anklägern erzeugen.

Die vier Hauptfiguren erscheinen im Vordergrund bildparallel aufgereiht. Jesus ist links zu erkennen, gegenüber von ihm stehen zwei Pharisäer. Der Jude am rechten Bildrand deutet mit beiden Händen auf die Ehebrecherin, die die Bildmitte einnimmt und gerade mit ihrem Schleier ihr Gesicht bedeckt. Seine Aufmerksamkeit hat er aber Gottes Sohn zugewendet, den er mit seinen vor Erstaunen geweiteten Augen adressiert. Der zweite Pharisäer, der ebenfalls zu Christus blickt, stützt sich auf einem Stock ab. Er wirkt ruhiger und gelassener und lauscht interessiert den Worten Jesu.

²¹⁸ Laut Rosenberg wurde das Gemälde für eine Familie Knyff in Antwerpen gemalt. 1816 kam es in den Besitz eines Mr. Norton, danach wurde es von Mr. J.B. Miles in Bristol angekauft. Später ging die Arbeit in die Sammlung der Musées des Beaux-Arts in Brüssel über.

Eine zweite Version des Bildes befindet sich heute im Art Museum von Toledo (Ohio). Burckhardt berichtet, dass es in England drei weitere Halbfigurenbilder der „Ehebrecherin“ von Rubens gibt. (Rosenberg 1905, S. 467; Burckhardt 1938, S. 117)

²¹⁹ Die Stelle des Johannesevangeliums, die die Begegnung von Christus mit der Ehebrecherin enthält, ist kein ursprünglicher Bestandteil der Schrift. Dies bedeutet, dass es sich wohl um einen sekundären Einschub handelt, der ein „judenfeindliches Potential“ enthält. (Wengst 2004, S. 307)

Der Erlöser hat beide Arme weit ausgebreitet, wobei sich die linke Hand im Schatten befindet und nur undeutlich zu sehen ist. Dagegen werden sein rechter Arm und seine rechte Hand hell vom Licht angestrahlt, sodass sich deren Silhouette scharf gegen das finstere Dahinter abzeichnet. Sein Zeigegestus wird zu einem Mittel, um zur Seite der Ankläger überzuleiten und um die Bildmitte mit der Ehebrecherin zu umspannen. Leichte Strahlen, die vom Haupt Jesu ausgehen, zeichnen ihn dabei als göttliche Gestalt aus.

Im Blick der Frau spiegeln sich Trauer und Reue wider. Ähnlich den beiden Männern auf der rechten Seite reagiert auch sie auf die soeben gesprochenen Worte Christi und erscheint augenblicklich als Bekehrte. Sie wird nicht als aktiv handelnde Person präsentiert, sondern sie erscheint passiv und tritt leidend zurück. Trotzdem leitet sie Blick und Gedanken der Zuschauer auf sich.

Die Ehebrecherin fungiert als optische Trennung zwischen Christus und den anderen Männern. Aufgrund ihrer Halbfigurigkeit rücken die Gestalten in die Nähe des Betrachters und ermöglichen diesem, das Mienenspiel und die Gestik ihrer Hände genau mitverfolgen zu können. Die halbfigurige Darstellungsweise eignet sich hier sehr gut, da der physiognomische Ausdruck der Gestalten im Mittelpunkt steht und daher eine Abbildung in Ganzfiguren unnötig ist. Das Interesse des Zuschauers liegt im oberen Teil der Figuren, wo sich deren seelischer Zustand widerspiegelt.²²⁰

* * *

Hinter den vier Figuren im Vordergrund sind noch weitere acht Anwesende zu erkennen, die das Geschehen beobachten oder ihre Blicke davon abwenden. Zwischen Christus und der Ehebrecherin wird das Haupt eines bärtigen, alten Mannes sichtbar, dessen Figur von der Literatur aber nicht näher bestimmt wird. Zwei Jungen befinden sich auf einer höher gelegenen Ebene und lehnen an einer säulenartigen Architektur. Während der eine mit erstaunt geöffnetem Mund in Richtung Ehebrecherin blickt, wendet der andere Junge seinen Blick vom Geschehen ab. Die abschließende Architekturkulisse erscheint undeutlich und nur schemenhaft, sodass der Eindruck eines nicht geschlossenen, unendlichen Raumes entsteht.²²¹ Am linken Bildrand ist der Ausblick auf einen mit Wolken durchzogenen Himmel zu erkennen.

Hinzu kommt eine gezielte Anwendung der farblichen Wirkung, die in diesem Gemälde zu einem wichtigen Faktor wird. Theodor Hetzer behauptet, der Flame stimme „[...] die farbige

²²⁰ Burckhardt 1938, S. 116; Völker 1968, S. 3

²²¹ Ninane 1977, Nr. 54

Haltung seiner Bilder auf das Inhaltliche und Seelische hin ab, wodurch gleichzeitig voneinander verschiedene koloristische Gesamthaltungen möglich werden.“²²²

Als sich Rubens mit der Aussagekraft von Farben beschäftigte, wurde diese Farbenlehre, in der es um die Hauptfarben Gelb-Rot-Blau geht, auch von Francois d’Aguilon im „Lehrbuch der Optik“ von 1613 formuliert.²²³ Innerhalb der Grundfarben spielt Rot eine wichtige Rolle und dient im Brüsseler Gemälde dazu, die beiden Bildhälften optisch miteinander zu verbinden. Einer der Pharisäer trägt einen roten Mantel und nimmt damit die Farbe von Christi Gewand auf. Der andere Alte kombiniert stattdessen die zwei weiteren Hauptfarben miteinander. Unter seinem goldgelben, reich geschmückten Brokatumhang blitzt ein ebenso reich verzierter blauer Stoff hervor.

Neben der wertvollen Kleidung der beiden Juden werden ihre Gesichter durch tiefe Falten gekennzeichnet und stehen im Kontrast zu der zarten und glatten Haut des Erlösers. Im Inkarnat der Widersacher kommen dunklere Töne zur Anwendung, die dabei das symbolhafte Gegenspiel zwischen Gut und Böse unterstreichen. Im Unterschied zu anderen Darstellungen werden die beiden Pharisäer im Vordergrund aber nicht karikierend präsentiert. Ihre Mimik verrät die Überraschung über die soeben gesprochenen Worte, eine Feindseligkeit ist in ihren Gesichtszügen aber nicht zu sehen.

Anhand der farblichen Wirkung werden auch die Ehebrecherin und ihre moralisch vorwerfbare Tat gekennzeichnet. Durch ihre schwarze Kleidung bildet sie das finstere Zentrum des Bildes und wird durch den Schatten im Hintergrund zusätzlich hervorgehoben. Im Unterschied zu der sonst dunklen Erscheinung ist aber ihr hell beschienenes Dekolleté zu sehen. Dieses verweist auf das sündhafte Verhalten der Frau.²²⁴

Christus ist in gedämpfte Farben gehüllt, wobei das tiefe Blau die ruhig verkündete Wahrheit ausdrückt. Die Worte Jesu stehen dabei im Mittelpunkt der Komposition, die generell von einer klassischen Ruhe beherrscht wird. Die Ankläger sind gerade damit beschäftigt, das Gehörte zu verarbeiten. Einer der beiden trägt eine eigenartige Kopfbedeckung auf der Schriftzeichen zu sehen sind und wird dadurch eindeutig als Jude ausgezeichnet.²²⁵

Vermutlich wollte Rubens den Umstand hervorheben, dass es hier um das Aufeinandertreffen von zwei großen Religionen, Christentum und Judentum, geht.²²⁶

²²² Hetzer 1992, S. 216-218

²²³ Francois d’Aguilon, Lehrbuch der Optik, Antwerpen 1613; abgedruckt in: Dittmann 1979, S. 41

²²⁴ Dittmann 1979, S. 39-45

²²⁵ Die Kleidung des anderen Mannes ist schwer zu deuten, erinnert aber an die Tracht eines Kardinals. Die Frage nach der Richtigkeit dieser Hypothese muss an dieser Stelle aber unbeantwortet bleiben.

²²⁶ James Dunn unterscheidet zwischen Christentum und Judentum, indem er die Juden mit der juristischen Autorität charakterisiert. Auch Benedikt Schwank beschäftigte sich mit der Auslegung jener Evangeliumsstelle

6.1.: Die Datierung des Gemäldes anhand eines Stilvergleichs

Das Gemälde von „Christus und der Ehebrecherin“ wird um 1612-1613 datiert. Diese Theorie ergibt sich aus dem Vergleich mit zwei anderen Werken von Rubens, die gleichsam eine Kette aus halbfigurigen Darstellungen bilden.

Als erstes muss der früher entstandene „Zinsgroschen“ (siehe Abb. 65) genannt werden. Wie bereits erwähnt wurde, erscheint eine Datierung des Werkes um 1612 als plausibel.²²⁷

Die Aktionen und Reaktionen der Figuren sind um einiges dramatischer und ausführlicher beschrieben. Die Mimik der Pharisäer wirkt zugespitzter, da die Blicke der Männer wie hervorstechen und sie ihre Köpfe dem Erlöser entgegenstrecken. Die Geste von Christus, der seinen linken Arm senkrecht erhoben hält und damit nahezu die Bildgrenze sprengt, wirkt sehr pathetisch. Die Falten im Mantel des Erlösers führen senkrecht nach oben und unterstützen somit seinen Zeigegestus. Im Unterschied dazu werden diese physischen Kräfte im Brüsseler Gemälde negiert, sodass ein viel ruhigerer und harmonischerer Eindruck entsteht. Christus ist als sanftere Erscheinung wiedergegeben und die „[...] *aufgeregte blitzende Beleuchtung* [...]“²²⁸ gemildert. Schatten- und Lichtzonen werden nicht so scharf kontrastiert, sodass der direkte Einfluss Caravaggios weit weniger spürbar wird. Im jüngeren Werk wird diese Beleuchtungssituation ruhiger und gemäßiger, das Licht verteilt sich gleichmäßiger über die Szene und scheint sich zu besänftigen. Liess bezeichnete es als eine „[...] *gewisse [...] Abstumpfung der geistigen und sinnlichen Substanz der Erfindung*.“²²⁹

Der „Ungläubige Thomas“ vom Rockox - Triptychon (siehe Abb. 1) geht in dieser Entwicklung wieder einen Schritt weiter. Das Epitaph für Nicolaas Rockox präsentiert eine fast starre Anordnung der Gestalten und eine noch stärker ausgeprägte innere Zartheit der Christusfigur. Die Anwesenden gruppieren sich dabei halbkreisförmig zusammen. In allen Beispielen beschreiben die Gesten der Halbfiguren aber einen Weg, der dem Betrachter den Einstieg in das Bildgeschehen erleichtert. Die Handhaltungen bilden einen internen Bereich, wobei sie auch als Ausdrucksträger fungieren. Im Brüsseler Gemälde erscheint die rechte Hand Christi, die vom Licht hell angestrahlt wird, quasi als Mittelpunkt des Geschehens. Demgegenüber werden die Gesten der Priester als eine Art Antwort sichtbar.²³⁰

und macht klar, dass Jesus eindeutig eine Stellung gegen das Gesetz und seine Vertreter einnimmt. (Dunn 1997, S. 82; Schwank 1996, S. 252)

²²⁷ McGregor 1966, S. 96

²²⁸ Liess 1977, S. 225

²²⁹ Ebd., S. 332

²³⁰ Ebd., S. 250

Zusammenfassend muss festgehalten werden, dass der „Zinsgroschen“, der um 1612 datiert wird, und der „Ungläubige Thomas“ von 1613-1615 somit eine Zeitspanne ergeben, in der die Entstehung der „Ehebrecherin“ einzuordnen ist. Eine Datierung um 1612-1613 erscheint daher logisch.

6.2.: Die ikonographische Tradition und die Vorbildwirkung des italienischen Halbfigurenbildes

Das Thema von „Christus und der Ehebrecherin“ war bereits im Mittelalter sehr beliebt. Die Anfänge der Darstellung werden von jenem Typus dominiert, der Christus auf den Boden schreibend präsentiert. Im Codex Egberti (Abb. 71)²³¹, der aus dem 10. Jh. stammt und heute in der Stadtbibliothek Trier verwahrt wird, ist jene Geste ebenso ausgebildet wie im Evangeliar aus Sankt Salvator in Erfurt (Abb. 72). In beiden Fällen neigt sich der Erlöser nach unten, wobei die stehende Ehebrecherin neben ihm erscheint. Im später entstandenen Evangeliar kommt es durch die Gegenüberstellung der Anwesenden zu einer fast symmetrischen Anordnung der Figuren. Die Angeklagte, die einen dunklen Umhang trägt und dadurch als Sünderin gekennzeichnet ist, wird von den Pharisäern vorgeführt. Im weiteren Verlauf der Entwicklung wurde vor allem das Lehrhafte der Erzählung in den Vordergrund gestellt. Diese Tradition kehrte dann im 16. Jahrhundert in den protestantischen Abbildungen von Lucas Cranach wieder. Im Barock überwog abermals das Motiv des Auf-die-Erde-Schreibens Christi, wobei Gottes Sohn dabei stehend oder kniend zu sehen ist. Durch diese unterschiedlichen Darstellungstraditionen entwickelte sich keine verbindliche Ikonographie, sodass heute viele verschiedene Variationen nebeneinander existieren.²³²

* * *

Vor allem in der oberitalienischen Malerei war die Szene ein beliebtes Thema und wurde auch als Halbfigurenbild umgesetzt. Im Wiener Kunsthistorischen Museum befindet sich eine Version von Tizian (Abb. 73).²³³ In der Halbfigurenkomposition, die um 1512-1515 zu datieren ist, werden die Figuren bildparallel nebeneinander aufgereiht. Dabei erscheint Christus am linken vorderen Bildrand. Während ein Arm fast nicht zu erkennen ist, wird die rechte Hand umso deutlicher hervorgehoben und betont. Sein Zeigegestus ist an die

²³¹ Siehe zu diesem Thema auch: Gunther Franz (Hrsg.), Der Egbert-Codex - Das Leben Jesu: Ein Höhepunkt der Buchmalerei vor 1000 Jahren (Ausst. Kat., Stadtbibliothek Trier), Stuttgart 2005

²³² Bloch 1994, S. 582

²³³ Fischel 1924, S. 324; Es handelt sich um ein vielfach beschädigtes Gemälde, welches öfters als Nachahmung bezeichnet wurde.

Ehebrecherin auf der anderen Bildhälfte gerichtet. Diese wird von zwei Männern vorgeführt und senkt demütig ihre Augen zu Boden. Die weiße Bluse der Vorgeführten ist wieder weit ausgeschnitten und gibt ihr Dekolleté Preis. Drei Männer, die sich zwischen ihr und Christus befinden, richten dabei ihre Blicke sowohl fragend als auch provozierend an den Erlöser.²³⁴

Im Vergleich mit dem Brüsseler Gemälde wird auch hier kein dramatischer oder spannungsgeladener Moment dargestellt. Stattdessen überwiegt eine ruhige Grundstimmung, die durch die Passivität der Gestalten hervorgerufen wird und die Wirkung von Mimik und Gestik in den Vordergrund stellt. Nur der Mann am rechten Bildrand bringt durch seine schräge Körperhaltung etwas Dynamik ins Geschehen. Die Buntfarbigkeit ist gegenüber der rubenschen Komposition reduziert, sodass eher gedämpfte Farben im Zentrum stehen.

Dadurch leuchten die hellen Figuren von Christus und der Ehebrecherin umso mehr hervor. Schon anhand dieser kurzen Bildbeschreibung kann man feststellen, dass diese Arbeit in vielen Punkten mit der Komposition von Rubens übereinstimmt. Beide Gemälde bestechen durch ihre Nahsichtigkeit und geben dem Betrachter dadurch die Möglichkeit, die Emotionen im Bildgeschehen besser nachvollziehen zu können.

Ganz deutlich wird dieser Aspekt in einer Darstellung von Marco Marziale, der in seinem Werk der gleichen Tradition folgte. In Bergamo, in der Accademia Carrara, befindet sich das Gemälde, dessen Signatur auf diesen Maler verweist und ein Entstehungsdatum von 1507 angibt (Abb. 74).²³⁵ Neben Christus tritt die Ehebrecherin als zweite Protagonistin in den Vordergrund. Sie greift sich mit ihrem rechten Arm schuld bewusst zur Brust und blickt mit einem traurigen und reuigen Gesichtsausdruck in die Richtung des Erlösers. Dieser antwortet ihr, indem er seine Hand zum Segnungsgestus erhoben hat. Dabei stehen sich die beiden aber nicht direkt gegenüber, sondern wenden sich zum Betrachter und sprechen diesen direkt an. In anderen halbfigurigen Darstellungen erscheint Jesus in der Mitte des Bildes und fungiert als Trennung und als schlichtende Partei zwischen der Frau und den anklagenden Pharisäern. Der gebürtige Venezianer Lorenzo Lotto schuf eine dynamische und bewegte Komposition der „Ehebrecherin“ (Abb. 75).²³⁶ Kräftige Farben und die heftig gestikulierenden Figuren tragen zu der spürbaren Spannung in diesem Werk bei. Lotto erzeugte dabei einen Kontrast zwischen dem ruhig wirkenden Christus und dem mimischen Ausdruck der umstehenden

²³⁴ In der zweiten Bildreihe erscheint der Kopf eines weiteren Mannes, der sich mit verachtendem Blick der Ehebrecherin zuwendet. Sein dunkles Haupt bildet einen scharfen Kontrast zur hell erleuchteten Gestalt der Frau. Die Darstellung des Hintergrundes ist dabei in zwei Hälften geteilt, wobei ein Teil als dunkle Mauerfläche wiedergegeben ist. Der Umriss von Christi Haupt verschwimmt gleichsam mit dem düster gehaltenen Dahinter. Auf der rechten Bildseite ist der Ausblick auf einen von Wolken durchzogenen Himmel zu sehen.

²³⁵ Der italienische Maler Marco Marziale wird 1492 das erste Mal erwähnt und dabei als Mitarbeiter von Giovanni Bellini bezeichnet. (Humfrey 1996, S. 529)

²³⁶ Ringbom 1965, S. 191

Männer. Die Zartheit und Verletzlichkeit der Ehebrecherin wird durch den Gegensatz ihrer weißen Haut zu der glänzenden, metallenen Rüstung des Soldaten noch unterstrichen.²³⁷

Die narrative Ausschmückung des Geschehens erinnert an die Szene bei Rubens. Dabei bleibt aber die Konzentration auf die physiognomische Aussagekraft, die beim Halbfigurenbild eine wichtige Rolle spielt, bestehen.

Diese Tradition fand in Oberitalien eine weite Verbreitung und konnte auch durch kleine Veränderungen abgewandelt werden. Eine weitere Ehebrecherinnendarstellung des Kunsthistorischen Museums stammt von Alessandro Varotari (1588-1649; Abb. 76).²³⁸

Die Szene ist wieder als Halbfigurenbild dargestellt, aber im Gegensatz zu den anderen Gemälden steht hier das Buch mit den Gesetzen von Moses im Mittelpunkt. Links und rechts davon befinden sich die beiden Protagonisten, Christus und die Angeklagte. Dahinter ist eine größere Gruppe von Pharisäern zu erkennen, deren Aufmerksamkeit mehr auf das Buch gerichtet ist und die darauf verweisen. Im Vergleich mit dem Brüsseler Bild wird die statische Anordnung der Figuren aufgelöst und zu einer lockeren Komposition zusammengefügt.

6.3.: Die nordische „Ehebrecherin“

Zu Beginn soll auf den deutschen Maler Lucas Cranach d. Ä. verwiesen werden, dessen Werke sehr stark mit den italienischen Halbfigurenbildern verbunden sind.²³⁹ Er übernahm den bereits bekannten Typus und legte ihn seinen Versionen als Vorlage zugrunde.

Als Beispiel sei eine Abbildung um 1520 herausgegriffen, welche aus der Fränkischen Galerie in Kronach stammt (Abb. 77). Christus befindet sich in der Mitte einer annähernd symmetrischen Komposition. Neben dem Erlöser tritt auch die Ehebrecherin aus der Menge der Anwesenden hervor und nimmt eine privilegierte Position ein. Ihr helles Inkarnat und ihre reich geschmückte Kleidung heben sie zusätzlich von den anderen Figuren ab. Die Männergruppen, die links und rechts zu erkennen sind, reagieren auf das Ereignis. Trotzdem rücken sie eher in den Hintergrund.

Der Erlöser blickt nachdenklich aus dem Gemälde, wobei seine Aufmerksamkeit nicht direkt dem Betrachter gilt. Die Frontalität, mit der Gottes Sohn präsentiert wird, deutet aber darauf hin, dass vor allem der Zuschauer als Adressat der überlieferten Botschaft gemeint ist.

²³⁷ Brown 1997, S. 168

²³⁸ Siehe zu diesem Thema auch: Ugo Ruggeri, Alessandro Varotari, in: Jane Turner (Hrsg.), *The Dictionary of Art*, Nr. 23, New York 1996, S. 749-751

²³⁹ Ringbom 1965, S. 192; Der bedeutende deutsche Maler und Grafiker hat sich in mehreren Arbeiten mit der „Ehebrecherin“ befasst. Die Kompositionen sind sich untereinander sehr ähnlich.

Cranach wollte moralische Vorstellungen vermitteln und dadurch den Zuseher belehren.

Dabei war die Wiedergabe von Bußfertigkeit und Gnade besonders wichtig.²⁴⁰

Das Halbfigurenbild spielte bei diesem Vorgang, dem Belehren („docere“) und innerlichen Bewegen („movere“) des Menschen, eine wichtige Rolle: *„Die Übertragung der dargestellten Affekte auf den Betrachter gelang am besten durch die lebensgroße Wiedergabe. Diese erforderte jedoch ein entsprechendes Format. [...] Allein eine Komposition mit Halbfiguren konnte die Wiedergabe in Lebensgröße auf einem mittleren Format beibehalten und somit die unmittelbare seelische Bewegung im Betrachter auslösen.“*²⁴¹

Diese belehrende und moralisierende Funktion tritt in der rubenschen Arbeit leicht in den Hintergrund. Christus wendet sich nicht appellativ aus dem Bild, sondern richtet sich den Anklägern zu. Indem Jesus seinen Gegnern aber die Hand entgegenreicht und versucht zwischen den beiden Parteien zu vermitteln, werden auch im Brüsseler Gemälde moralische Werte zur Schau gestellt und dem Betrachter präsentiert.

* * *

Wendet man sich nun niederländischen Werken des Themas zu, wird man teilweise mit sehr eigenartigen Versionen der Geschichte konfrontiert. Eine sehr sonderbare und ganzfigurige Wiedergabe geht auf den Künstler Pieter Aertsen zurück (Abb. 78). Sie befindet sich heute im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main und ist mit der Jahreszahl 1559 datiert.

Aertsen verband eine Marktszene im Vordergrund mit der Darstellung der Bibelszene im Hintergrund. Während ein Halbfigurenbild das Geschehen in Nahaufnahme präsentiert, werden hier die Gesten und Mimiken nur schemenhaft sichtbar. Stattdessen überwiegt der genrehafte Charakter, der den religiösen Gehalt des Ereignisses überdeckt.

Christus hat sich niedergebeugt und schreibt mit einem Finger auf die Erde. Während die Ehebrecherin rechts neben ihm steht und diese Handlung bedächtigt verfolgt, sind die Reaktionen der Pharisäer nur sehr schwer zu erkennen. Die demütige Haltung der Frau und ihr über den Kopf gezogenes Schleiertuch lassen sich mit dem Brüsseler Gemälde vergleichen. Rubens verzichtete aber auf die Figuren, die getreu dem Bibeltext das Geschehen der Reihe nach verlassen.²⁴²

In einer anderen, ebenfalls ganzfigurigen Version von Pieter Brueghel d. Ä. wird das Aufeinandertreffen von Christus und der Ehebrecherin mit vielen Anwesenden

²⁴⁰ Grimm 1994, S. 333; So wurden Darstellungen der „Ehebrecherin“ unter anderem an der Rückseite von Seitenaltären und vor Beichtstühlen angebracht.

Veränderungen, die am Bild von Cranach vorgenommen wurden, brachten den Verlust der zugehörigen Worte des Johannesevangeliums. Dieser Text unterstrich die Aussagekraft der Szene noch zusätzlich.

²⁴¹ Gianfreda 2005, S. 53

²⁴² Sievers 1906, S. 69-72

ausgeschmückt (Abb. 79). In dem in Grisaille ausgeführten Werk dominiert die Gestalt Jesu, der im Vordergrund kniet und mit seinem rechten Zeigefinger auf den Boden schreibt. Neben ihm treten die Angeklagte und zwei Pharisäer aus dem Hintergrund hervor.

Obwohl diese beiden Juden von Rubens in ganz unterschiedlicher Weise umgesetzt wurden, lassen sich doch Übereinstimmungen feststellen. Während die Figur am rechten Bildrand aufrecht steht und durch einen langen Bart gekennzeichnet ist, erscheint der andere Mann nach vorne gebückt und vermittelt den Eindruck, als würde er sich auf einem Stock abstützen. Außerdem werden die Pharisäer durch ihre Kopfbedeckungen charakterisiert und heben sich dadurch vom Rest der Menge ab.

Diese Gemeinsamkeiten drücken sehr gut aus, dass Rubens mit den Werken seiner nordischen Malerkollegen höchstwahrscheinlich vertraut war und Teile daraus übernahm.

Trotzdem beweisen die besprochenen Darstellungen auch, wie eng das Brüsseler Gemälde mit den oberitalienischen Beispielen verwandt ist. Die Tradition des Halbfigurenbildes war dort bereits fest verankert und inspirierte den Flamen zu seiner Komposition. Er nutzte den Bildausschnitt und die daraus resultierende Nahsichtigkeit, um sein Talent für die Wiedergabe des physiognomischen Ausdrucks und des Zusammenspiels von Mimik und Gestik unter Beweis zu stellen.

VI.: Zusammenfassung und Schlussbemerkung

„Zunächst war es ein außerordentliches Glück für den Catholicismus des ganzen Nordens, einen so großen, glücklichen, freiwilligen Dolmetscher zu finden, der sich für alles Dasein der religiösen Gestaltenwelt so von selber begeistern konnte.“²⁴³

Im umfassenden Oeuvre von Peter Paul Rubens nimmt die religiöse Malerei einen wichtigen Platz ein. Das religiöse Halbfigurenbild spielt innerhalb dieser Arbeiten aber nur eine untergeordnete Rolle. Stattdessen prägten große und repräsentative Aufträge das langjährige Schaffen des flämischen Meisters. Nachdem Rubens das Halbfigurenbild im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts für sich entdeckt hatte, entwickelte er sich in eine andere Richtung weiter und verzichtete allmählich fast ganz auf diesen Typus.

Zu Beginn des rubenschen Halbfigurenbildes steht eine Italienreise des Flamen, die er in jungen Jahren unternahm. In diesem Land konnte er Inspirationen sammeln und hatte die Gelegenheit, die südliche Tradition von halbfigurigen Gemälden kennenzulernen.

Nach seiner Rückkehr in die Heimat fand er die nötige Freiheit, um sich mit den Errungenschaften der italienischen Kunst auseinanderzusetzen. Rubens nahm die Eindrücke bis nach Antwerpen mit und widmete sich vorerst der Gestaltung von bewegten und dramatischen Szenen. Diese Zeit wird von Oldenbourg als *„Sturm- und Drangperiode“*²⁴⁴ bezeichnet. Als Beispiel sei hier auf die *„Kreuzaufrichtung“* der Antwerpener Kathedrale (siehe Abb. 5) verwiesen. Die Symmetrie der Komposition ist durchbrochen und monumentale Figuren beherrschen die Bildfläche. Der Reichtum an Formen, Bewegungen und Farben macht es dem Betrachter schwer, einen festen Anhaltspunkt zu finden. Die plastisch durchgestalteten Körper lassen die schwere, physische Kraftanspannung erkennen und scheinen nahezu in den Zuschauerraum durchzubrechen. Die Beleuchtung erzeugt eine unruhige und nervöse Atmosphäre, sodass die von Licht beschienenen Körperpartien der Männer *„[...] fleckenartig und streifenartig [...]“*²⁴⁵ erscheinen. Obwohl der starke Hell-Dunkel-Kontrast eines Caravaggio gemildert ist, kann man dessen Einfluss gut erkennen. Nach dieser Phase begann Rubens jedoch sein Temperament zu zügeln und wendete sich wieder formalen Problemen zu. In den Jahren von 1611 bis 1614 lässt sich ein Umschwung zu einem kühleren und starren Formalismus mitverfolgen. Oldenbourg bezeichnet jene Phase als *„[...] einen jähen Rückschlag zum akademischen Klassizismus [...]“*²⁴⁶

²⁴³ Burckhardt 2006, S. 29

²⁴⁴ Oldenbourg 1922, S. 73

²⁴⁵ Evers 1942, S. 131

²⁴⁶ Oldenbourg 1922, S. 113

Der Künstler beschäftigte sich weiterhin mit Fragen zur figuralen Anordnung im Bild, wobei aber vor allem ruhige Szenen im Vordergrund standen. Die Dramatik und Erregung der früheren Werke wurde gemildert. Arbeiten, die im Unterschied zu seinen älteren Schöpfungen kraftlos erscheinen, sind das Ergebnis von einer gewissen Bedächtigkeit und Nüchternheit. Die Figuren, die zuvor mit vollem Körpereinsatz und Temperament agierten und nahezu die Bildfläche zu sprengen schienen, kamen zum Stillstand.

Im Gegensatz zur „Kreuzaufrichtung“ und ihrer Fülle an bewegten Gestalten, versuchte Rubens die Figuren zu einer Einheit zu formen und zu einer festen Gruppe zusammenzuschließen. Der dargestellte Moment wird eingefroren und die Zeit scheint stillzustehen.

Betrachtet man nun die halbfigurigen Schöpfungen des Meisters, stehen zunächst die Kompositionen des „Zinsgroschens“ (siehe Abb. 65) und der „Ehebrecherin“ (siehe Abb. 70) am Anfang dieser Entwicklung. Beide Arbeiten entstanden relativ kurz nach seiner Rückkehr aus Italien und tragen daher noch den starken Einfluss dieser Zeit in sich. Ähnlich verhält es sich auch mit dem St. Petersburger „Ecce Homo“ (siehe Abb. 44).

Danach folgen die beiden Halbfigurenbilder, die als Epitaphien geschaffen wurden und die die „Schlüsselübergabe an Petrus“ zeigen (siehe Abb. 39 und 40). Die drastische Helldunkelwirkung bringt die Körper der Protagonisten und deren Plastizität richtig zur Geltung. Im Unterschied zu den früheren, bewegten Darstellungen herrscht hier aber eine beruhigte Grundstimmung vor. Die Anordnung der Figuren ist in zwei Teile unterteilt, wobei die Gestalt Christi eine ganze Bildhälfte in Anspruch nimmt.

Diese Kompositionsidee wurde in der Mitteltafel des Rockox-Triptychons aufgegriffen und wiederholt. Der „Ungläubige Thomas“ präsentiert dabei gleichzeitig einen Höhepunkt der Entwicklung zu einem formalen Bildaufbau.²⁴⁷ Rubens reduzierte die Anzahl der anwesenden Personen und verzichtete auch auf narrative Nebensächlichkeiten. Das Ergebnis zeigt die isolierte, plastisch herausgearbeitete Gestalt des Erlösers, der sich der interessierten Männergruppe auf der rechten Seite gegenüberstellt. Die radikale Beleuchtungssituation wurde vermutlich von den Errungenschaften eines Caravaggio angeregt und führt zu einem scharfen Kontrast zwischen den Figuren und dem schwarzem Hintergrund.

Zusätzlich werden die Kühle und Härte der Körperbehandlung betont und es kommt zu einer „[...] glasig schimmernde[n] Modellierung.“²⁴⁸

²⁴⁷ Oldenbourg erklärte diese Tendenz mithilfe der rubenschen Werkstattgründung. „Wenn das Konzept des Meisters durch die Gehilfen selbständig entwickelt werden sollte, so musste die Ästhetik seines Schaffens von Zufälligkeiten der spontanen Eingebung gereinigt sein und zu der eigentümlich treffenden Typik ausreifen, die in jedem einzelnen Zug den Stempel des Beabsichtigten, Gesetzmäßigen trägt.“ (Oldenbourg 1922, S. 118)

²⁴⁸ Oldenbourg 1922, S. 107

Aufgrund der Halbfigurigkeit rücken die biblischen Gestalten nah in den Bildvordergrund und erlauben dem Betrachter dadurch, das Geschehen unmittelbar miterleben zu können.

Diese Radikalität der Thomasdarstellung wurde in den späteren halbfigurigen Werken wieder abgeschwächt. In der Beweinungsszene des Michielsens-Epitaphs (siehe Abb. 18) entfernte sich Rubens von den exakten Umrissen und der plastischen Schärfe und Härte der früheren Arbeit. Die starke Kontrastwirkung von Licht und Schatten ist gemildert und tritt zugunsten von tonigeren Farben zurück. Stattdessen versuchte der Künstler mithilfe einer stärkeren Emotionalität auf den Betrachter zu wirken. Die leidvolle Wiedergabe der Christusgestalt soll den Zuschauer innerlich bewegen und ihn von der leibhaften Existenz des Erlösers überzeugen. Dabei steht wieder eine ruhige Komposition im Mittelpunkt, die vor allem durch die innere Geschlossenheit der Gruppe besticht. Der Leichnam ist nach rückwärts gebeugt und wird dort von den beiden flankierenden Gestalten gestützt.

Als Abschluss soll noch einmal auf das Münchner Gemälde von „Christus mit den reuigen Sündern“ (siehe Abb. 17) verwiesen werden. Dieses halbfigurige Werk bildet gemeinsam mit dem Michielsens - Epitaph die jüngste Abbildung von Rubens, die in dieser Diplomarbeit besprochen wird. Dabei kommt es wieder zu einer Gegenüberstellung von Jesus und weiteren biblischen Gestalten, wobei die Strenge der früheren Arbeiten ebenfalls abgeschwächt ist. Der Verwendungszweck dieses Halbfigurenbildes kann heute nicht mehr mit Sicherheit bestimmt werden. Wahrscheinlich handelt es sich aber auch hier um eine Epitaphiendarstellung, die von einem privaten Auftraggeber bestellt wurde.

Rubens gestaltete im Laufe des zweiten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts zahlreiche Epitaphien, unter anderem für einflussreiche Persönlichkeiten von Antwerpen. Der Typus des Halbfigurenbildes war zu diesem Zweck gut geeignet, da das dargestellte Geschehen so intensiv und emotional wie möglich geschildert werden sollte. Das System von Mienen- und Gebärdensprache erlangte dabei große Bedeutung.

Um auf diese Besonderheit des Halbfigurenbildes noch einmal einzugehen, wird den besprochenen Darstellungen das „Letzte Abendmahl“ von Leonardo da Vinci (Abb. 80) gegenübergestellt. Obwohl es sich bei dem bekannten „Cenacolo Vinciano“ um keine richtige halbfigurige Komposition handelt, werden die meisten Gestalten des Geschehens von der Tischkante beschnitten, sodass nur noch deren Oberkörper sichtbar werden. Große Berühmtheit erlangte das Meisterwerk, weil Leonardo es fertig brachte, die verschiedenen Gefühle der Figuren anhand von Gestik und Mimik auszudrücken. Die Gemütsbewegungen der zwölf Jünger, die in unterschiedlicher Art und Weise auf die eben gesprochenen Worte Christi reagieren, stehen im Zentrum der Arbeit (Abb. 81 und 82). Sie stellen Bestürzung,

Erschrecken, Unglauben oder Wut dar und führen zu einer individuellen Charakterisierung jedes einzelnen Apostels.

Ähnlich verhält es sich auch bei den Figuren der rubenschen Halbfigurenbilder, die anhand ihres Gesichtsausdruckes und ihrer Handbewegungen eine gewisse Botschaft übermitteln und dadurch auf den Betrachter wirken.

Als Antwort auf die Behauptung von Burckhardt, dass „*[d]as erzählende Kniestück biblischer und weltlicher Art [...] nicht die Gattung des Rubens sein [könne], als seine besondere Macht, die Bewegung, wesentlich an der vollständigen Entwicklung der Leiblichkeit häng[e]*“²⁴⁹, kann festgestellt werden, dass die Halbfigurenbilder von Peter Paul Rubens vielleicht nicht die körperliche, dafür aber die seelische Bewegung der Gestalten meisterlich präsentieren und daher gegenüber den ganzfigurigen Darstellungen nicht als minderwertig zu beurteilen sind.

²⁴⁹ Burckhardt 1938, S. 116

VII.: Literaturverzeichnis

Alpers 1995

Svetlana Alpers, *The making of Rubens*, New Haven 1995

Arndt 1964

Karl Arndt, Zum Werk des Hugo van der Goes, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, XV, München 1964, S. 63- 98

Baudouin 1972

Frans Baudouin, Altars and Altarpieces before 1620, in: *Rubens before 1620*, John Rupert Martin (Hrsg.), Princeton 1972, S. 45- 91

Baumgart 1955

Fritz Baumgart, *Caravaggio- Kunst und Wirklichkeit*, Berlin 1955

Bergerhoff 1970

Renate Bergerhoff, *Caravaggio*, Berlin 1970

Bialostocki 1987

Jan Bialostocki, Der schwarze und der farbige Raum – Caravaggio und die Niederländer, in: Rüdiger Klessmann (Hrsg.), *Hendrick ter Brugghen und die Nachfolger Caravaggios in Holland* (Ausst. Kat., Herzog Anton Ulrich- Museum, Braunschweig), Braunschweig 1987, S. 9-12

Blankert 1987

Albert Blankert, Caravaggio und die nördlichen Niederlande, in: Albert Blankert/ Leonard J. Slatkes (Hrsg.), *Holländische Malerei in neuem Licht – Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen* (Ausst. Kat., Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig), Braunschweig 1987, S. 17-41

Bloch 1994

P. Bloch, Ehebrecherin, in: Engelbert Kirschbaum (Hrsg.), Lexikon der christlichen Ikonografie, Erster Band, Freiburg 1994, S. 580-583

Brown 1997

David Alan Brown, Christ and the Adulteress, in: David Alan Brown (Hrsg.), Lorenzo Lotto-rediscovered master of the Renaissance (Ausst. Kat., National Gallery of Art, Washington), New Haven 1997, S. 168

Brown 2001

Beverly Louise Brown, Michelangelo Merisi da Caravaggio- Die Gefangennahme Christi, in: Beverly Louise Brown (Hrsg.), Die Geburt des Barock (Ausst. Kat., Royal Academy of Arts, London), Stuttgart 2001, S. 328

Burchard / D´Hulst 1963

Ludwig Burchard und R.-A. d´Hulst, Rubens Drawings, Brüssel 1963

Burckhardt 1918

Jacob Burckhardt, Erinnerungen aus Rubens, Basel 1918

Burckhardt 1938

Jacob Burckhardt, Rubens, Wien 1938

Burckhardt 2006

Jacob Burckhardt, Erinnerungen aus Rubens – aus dem Nachlass herausgegeben von Edith Struchholz und Martin Warnke, München 2006

Büttner 2007

Nils Büttner, Rubens, München 2007

Chiarini 1995

Marco Chiarini, Italien und Nordeuropa im 17. Jahrhundert, in: Ildikó Ember/Marco Chiarini (Hrsg.), Rembrandt, Rubens, Van Dyck- Italiensehnsucht nordischer Barockmaler (Ausst. Kat., Von der Heydt-Museum, Wuppertal), Wuppertal 1995, S. 24-34

De Nicolás Salmazo 2004

Alberta De Nicolás Salmazo, Andrea Mantegna, Köln 2004

De Rynck 2007

Patrick De Rynck (Hrsg.), Christ Carrying the Cross, in: Ghent Museum of Fine Arts – a selection from the masterpieces (Samml. Kat., Ghent Museum of Fine Arts, Gent), Gent 2007, S. 16f.

Detzel 1894

Heinrich Detzel, Christliche Ikonographie – Die bildlichen Darstellungen Gottes, der allerseligsten Jungfrau und Gottesmutter Maria, der guten und bösen Geister und der göttlichen Geheimnisse, 1.Band, Freiburg 1894

Dittmann 1979

Lorenz Dittmann, Versuch über die Farbe bei Rubens, in: Erich Hubala (Hrsg.), Rubens-Kunstgeschichtliche Beiträge, Konstanz 1979, S. 37- 72

Dunn 1997

James D. G. Dunn, Paul's Conversion-A Light to Twentieth Century Disputes, in: Jostein Ådna (Hrsg.), Evangelium - Schriftauslegung - Kirche : Festschrift für Peter Stuhlmacher zum 65. Geburtstag, Göttingen 1997, S. 77- 93

Eisler 1967

Colin Eisler, Rubens' Uses of the Northern Past- The Michiels Triptych and its Sources, in: Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique/Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Bd. 16, 1967, S. 43-78

Ember 1995

Ildikó Ember, Anziehungspunkt und Ausstrahlungskraft –Italien im 17. Jahrhundert, in: Ildikó Ember/Marco Chiarini (Hrsg.), Rembrandt, Rubens, Van Dyck- Italiensehnsucht nordischer Barockmaler (Ausst. Kat., Von der Heydt-Museum, Wuppertal), Wuppertal 1995, S. 11- 23

Evers 1942

Hans Gerhard Evers, Peter Paul Rubens, München 1942

Falomir 2003

Miguel Falomir (Hrsg.), Christ Carrying the Cross, in: Tiziano (Ausst. Kat., Museo Nacional del Prado, Madrid), Madrid 2003, S. 402f.

Fischel 1924

Oskar Fischel, Tizian- Des Meisters Gemälde, Stuttgart 1924

Freedberg 1976/78

David Freedberg, Rubens as a Painter of Epitaphs 1612-1618, in: Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, XXIV, Gent 1976/78, S. 51-71

Freedberg 1984

David Freedberg, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard Part VII– The life of Christ after the passion, Brüssel 1984

Friedlaender 1955

Walter Friedlaender, Caravaggio Studies, Princeton 1955

Friedländer 1923

Max Friedländer, Die Niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts, Berlin 1923

Friedländer 1924

Max Friedländer, Die altniederländische Malerei II, Berlin 1924

Furtwängler 1979

Florian Furtwängler, Vergleichende Studien zur Bildform bei Rubens (Diss.), München 1979

Gianfreda 2005

Sandra Gianfreda, Caravaggio, Guercino, Mattia Preti – Das halbfigurige Historienbild und die Sammler des Seicento, Emsdetten 2005

Glück 1932

Gustav Glück, Rubens, Van Dyck und ihr Kreis, Wien 1932

Goffen 1989

Rona Goffen, Giovanni Bellini, New Haven 1989

Graeve 1958

Mary Ann Graeve, The Stone of Unction in Caravaggio's painting for the Chiesa Nuova, in: The Art Bulletin, Number I, Volume XL, Berkeley 1958, S. 223- 238

Gregori 2004

Mina Gregori, Ecce Homo, in: Nicola Spinosa (Hrsg.), Caravaggio – l'ultimo tempo 1606-1610 (Ausst. Kat., Museo di Capodimonte, Neapel), Neapel 2004, S. 155-157

Grimm 1994

Claus Grimm (Hrsg.), Lucas Cranach- Ein Maler- Unternehmer aus Franken, Regensburg 1994

Grosso 2007

Marsel Grosso, Ecce Homo/ Der Zinsgroschen, in: Sylvia Ferino-Pagden (Hrsg.), Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei (Ausst. Kat., Kunsthistorisches Museum, Wien), Wien 2007, S. 303f./ 328-330

Heinen 2004

Ulrich Heinen, Peter Paul Rubens – Kentaur, von Cupido gezähmt, in: Nils Büttner/ Ulrich Heinen (Hrsg.), Peter Paul Rubens – Barocke Leidenschaften (Ausst. Kat., Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig), Braunschweig 2004, S. 289-291

Held 1960

Julius S. Held, Rubens' Designs For Sepulchral Monuments, in: The Art Quarterly, Volume XXIII, Detroit 1960, S. 247- 270

Held 1980

Julius S. Held, The oil sketches of Peter Paul Rubens – a critical catalogue, Volume I, Princeton 1980

Held 1996

Jutta Held, Caravaggio – Politik und Martyrium der Körper, Berlin 1996

Hetzer 1984

Theodor Hetzer, Rubens und Rembrandt, Stuttgart 1984

Hetzer 1992

Theodor Hetzer, Tizian- Geschichte seiner Farbe, Stuttgart 1992

Hibbard 1983

Howard Hibbard, Caravaggio, Oxford 1983

Humfrey 1996

Peter Humfrey, Marco Marziale, in: Jane Turner (Hrsg.), The Dictionary of Art, Nr. 20, New York 1996, S. 529

Jaffé 1963

Michael Jaffé, Peter Paul Rubens and the Oratorian Fathers, in: Proporzioni – Studi di storia dell'arte, Nr. IV., Florenz 1963, S. 209 – 241

Jaffé 1977

Michael Jaffé, Rubens and Italy, Oxford 1977

Judson 2000

Jay Richard Judson, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard Part VI.- The Passion of Christ, Brüssel 2000

Kannengießer 1990

Traude Kannengießer, Rubens kopiert Tizian (Diss.), Freiburg i. Br. 1990

Kauffmann 1955

Hans Kauffmann, Peter Paul Rubens im Lichte seiner Selbstbekenntnisse, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Band XVII, Köln 1955, S. 181-188

Kieser 1938/39

Emil Kieser, Rubens' Münchner Silen und seine Vorstufen, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Band XIII., München 1938/39, S. 185-202

Kieser 1941/42

Emil Kieser, Die Rubensliteratur seit 1935, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 10 Bd., H. 6, Berlin 1941/42, S. 300-319

Klessmann 1987

Rüdiger Klessmann (Hrsg.), Utrechter Caravaggisten zwischen Manierismus und Klassizismus, in: Hendrick ter Brugghen und die Nachfolger Caravaggios in Holland (Ausst. Kat., Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig), Braunschweig 1987, S. 59-66

Künstle 1928

Karl Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst, Freiburg 1928

Lambert 2000

Gilles Lambert, Caravaggio (1571-1610), Köln 2000

Lankheit 1959

Klaus Lankheit, Das Triptychon als Pathosformel, Heidelberg 1959

Larsen 1952

Erik Larsen, P. P. Rubens: with a complete catalogue of his works in America, Antwerpen 1952

Laske 1972

Katja Laske, Zinsgroschen, in: Engelbert Kirschbaum (Hrg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, 4.Band, Freiburg 1972, S. 571f.

Liess 1977

Reinhard Liess, Die Kunst des Rubens, Braunschweig 1977

McGregor 1966

Jack R. McGregor (Hrsg.), Peter Paul Rubens – The Tribute Money, in: European Works of Art in the M. H. De Young Memorial Museum (Samml. Kat., M. H. De Young Memorial Museum, San Francisco), Berkeley 1966, S. 96

Mitsch 1977

Erwin Mitsch, Christus im Grabe, in: Erwin Mitsch (Hrsg.), Die Rubenszeichnungen der Albertina (Ausst. Kat., Graphische Sammlung Albertina, Wien), Wien 1977, S. 192

Muller 1982

Jeffrey Muller, Rubens's Theory and Practice of the Imitation of Art, in: The Art Bulletin, LXIV, Berkeley 1982, S. 229-246

Müller Hofstede 1970

Justus Müller Hofstede, Rubens in Rom 1601-1602 – Die Altargemälde für Sta. Croce in Gerusalemme, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Band 12, Berlin 1970, S. 61-110

Müller Hofstede 1987

Justus Müller Hofstede, *Artificial Light in Honthorst and ter Brugghen – Form and Iconography*, in: Rüdiger Klessmann (Hrsg.), *Hendrick ter Brugghen und die Nachfolger Caravaggios in Holland* (Ausst. Kat., Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig), Braunschweig 1987, S. 13-44

Nicolson 1958

Benedict Nicolson, *Hendrick Terbrugghen*, London 1958

Ninane 1977

Lucie Ninane, *Peter Paul Rubens – Christus und die Ehebrecherin*, in: *Königliche Museen für Schöne Künste von Belgien zu Brüssel – Alte Kunst* (Samml. Kat., Königliche Museen für Schöne Künste), Brüssel 1977, Nr. 54

Oldenbourg 1921

Rudolf Oldenbourg, *P.P. Rubens- Des Meisters Gemälde in 538 Abbildungen*, Stuttgart 1921

Oldenbourg 1922

Rudolf Oldenbourg, *Peter Paul Rubens - Sammlung der von Rudolf Oldenbourg veröffentlichten oder zur Veröffentlichung vorbereiteten Abhandlungen über den Meister* (hrsg. von Wilhelm von Bode), München 1922

Pächt 2002

Otto Pächt, *Venezianische Malerei des 15. Jahrhunderts: Die Bellinis und Mantegna* – herausgegeben von Margareta Vyoral-Tschapka und Michael Pächt, München 2002

Panofsky 1927

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

Panofsky 1956

Erwin Panofsky, Jean Hey's Ecce Homo – Speculations about its author, its donor, and its iconography, in: Bulletin. Musees Royaux des Beaux-Arts, Vol. 5, Brüssel 1956, S. 95-138

Pilz 1970

Wolfgang Pilz, Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform- In der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit, München 1970

Prater 1992

Andreas Prater, Licht und Farbe bei Caravaggio – Studien zur Ästhetik und Ikonologie des Helldunkels, Stuttgart 1992

Prohaska 1977

Wolfgang Prohaska, Die Beweinung Christi / Die Beweinung Christi durch Maria und Johannes, in: Friderike Klauner (Hrsg.), Peter Paul Rubens 1577-1640 (Ausst. Kat., Kunsthistorisches Museum, Wien), Wien 1977, S. 62f.

Renger/Denk 2002

Konrad Renger und Claudia Denk, Flämische Malerei des Barock in der Alten Pinakothek, München 2002

Ringbom 1965

Sixten Ringbom, Icon to Narrative- The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting, Åbo 1965

Romberg 2007

Marion Romberg, Ecce Homo, in: Sylvia Ferino-Pagden (Hrsg.), Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei (Ausst. Kat., Kunsthistorisches Museum, Wien), Wien 2007, S. 341f.

Rooses 1977

Max Rooses, L'oeuvre de P. P. Rubens II - histoire et description de ses tableaux et dessins, Soest 1977

Rosenberg 1905

Adolf Rosenberg, P.P. Rubens- Des Meisters Gemälde in 551 Abbildungen, Stuttgart 1905

Sander 1993

Jochen Sander, Niederländische Gemälde im Städel 1400-1550, Mainz am Rhein 1993

Schiller 1968

Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst – Die Passion Jesu Christi, Band 2, Gütersloh 1968

Schoenen 1957

Paul Schoenen, Das christliche Belgien, Düsseldorf 1957

Schöne 1954

Wolfgang Schöne, Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954

Schudt 1942

Ludwig Schudt, Caravaggio, Wien 1942

Schwank 1996

Benedikt Schwank, Evangelium nach Johannes, St. Ottilien 1996

Sievers 1906

Johannes Sievers, Pieter Aertsen- Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im 16. Jahrhundert, Berlin 1906

Silver 1984

Larry Silver, The Paintings of Quinten Massys, Oxford 1984

Stechow 1964

Wolfgang Stechow, Joseph of Arimathea or Nicodemus?, in: Studien zur toskanischen Kunst- Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich zum 23. März 1963, München 1964, S. 289-302

Stechow 1968

Wolfgang Stechow, Rubens and the classical tradition, Cambridge (Massachusetts) 1968

Tietze 1936

Hans Tietze, Tizian - Leben und Werk, Wien 1936

Tietze-Conrat 1946

E. Tietze-Conrat, Titian's Workshop in His Late Years, in: The Art Bulletin, Vol. XXVIII., New Haven 1946, S. 76-88

Tietze-Conrat 1955

E. Tietze-Conrat, Mantegna - paintings, drawings, engravings, London 1955

Valentiner 1946

Wilhelm Reinhold Valentiner, Rubens' Paintings in America, in: The Art Quarterly, Volume IX, Detroit 1946, S. 153-170

Van Puyvelde 1952

Leo van Puyvelde, Rubens, Brüssel 1952

Van Puyvelde 1962

Leo van Puyvelde, La peinture flamande au siècle de Bosch et Breughel, Paris 1962

Völker 1968

Brigitte Völker, Die Entwicklung des erzählenden Halbfigurenbildes in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts (Diss.), Göttingen 1968

Von der Osten 1965

Gert von der Osten, Zur Ikonographie des ungläubigen Thomas angesichts eines Gemäldes von Delacroix, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch – Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band XXVII., Köln 1965, S. 371-388

Von Schneider 1933

Arthur von Schneider, Caravaggio und die Niederländer, Marburg 1933

Von Simson 1996

Otto von Simson, Peter Paul Rubens (1577-1640)- Humanist, Maler und Diplomat, Mainz 1996

Wallrath 1955

Rolf Wallrath, Der Thomas-Altar in Köln: Zur Ikonographie des Thomaswunders, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Band XVII, Köln 1955, S. 165-180

Warnke 1965

Martin Warnke, Kommentare zu Rubens, Berlin 1965

Warnke 1977

Martin Warnke, Peter Paul Rubens- Leben und Werk, Köln 1977

Weckwerth 1957

Alfred Weckwerth, Der Ursprung des Bildepitaphs, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, XX., München 1957, S. 147- 185

Wengst 2004

Klaus Wengst, Das Johannesevangelium 1. Teilband- Theologischer Kommentar zum Neuen Testament, Stuttgart 2004

Wethey 1969

Harold E. Wethey, The paintings of Titian – The religious paintings, London 1969

White 1988

Christophe White, Peter Paul Rubens- Leben und Kunst, Stuttgart 1988

Winkler 1955

Friedrich Winkler, Das Berliner „Tüchlein“ des Hugo van der Goes und sein Gegenstück, in:
Berliner Museen, N.F.V., Berlin 1955, S. 2- 8

VIII.: Abbildungsnachweis

Abb. 1: David Freedberg, Rubens as a Painter of Epitaphs 1612-1618, in: Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, XXIV, Gent 1976/78, S. 51-71, Nr. 5

Abb. 2: Max Steck, Dürer- Eine Bildbiographie, München 1958, S. 83

Abb. 3: Sandra Gianfreda, Caravaggio, Guercino, Mattia Preti: das halbfigurige Historienbild und die Sammler des Seicento, Emsdetten 2005, Abb. 46

Abb. 4: Sandra Gianfreda, Caravaggio, Guercino, Mattia Preti: das halbfigurige Historienbild und die Sammler des Seicento, Emsdetten 2005, Abb. 47

Abb. 5: Hans Gerhard Evers, Peter Paul Rubens, München 1942, Abb. 67

Abb. 6: Christopher White, Peter Paul Rubens – Leben und Kunst, Stuttgart 1988, Nr. 116

Abb. 7: <http://www.wga.hu/art/v/veen/rockox.jpg>

Abb. 8: Howard Hibbard, Caravaggio, Oxford 1983, Abb. 104

Abb. 9: Beverly Louise Brown, Michelangelo Merisi da Caravaggio- Die Gefangennahme Christi, in: Beverly Louise Brown (Hrsg.), Die Geburt des Barock (Ausst. Kat., Royal Academy of Arts, London), Stuttgart 2001, S. 328

Abb. 10: Howard Hibbard, Caravaggio, Oxford 1983, Nr. 171

Abb. 11: Gert von der Osten, Zur Ikonographie des ungläubigen Thomas angesichts eines Gemäldes von Delacroix, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch – Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band XXVII., Köln 1965, S. 371-388, Abb. 262

Abb. 12: Martina Pippal, Das Perikopenbuch von St. Erentrud - Theologie und Tagespolitik, Wien 1997, Abb. 36

Abb. 13: Rolf Wallrath, Der Thomas-Altar in Köln: Zur Ikonographie des Thomaswunders, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Band XVII, Köln 1955, S. 165-180, Abb. 126

Abb. 14: Leo van Puyvelde, La peinture flamande au siècle de Bosch et Breughel, Paris 1962, Abb. 202

Abb. 15: G. J. Hoogewerff, Gherardo delle Notti, Rom 1924, Tafel XXII

Abb. 16: Benedict Nicolson, Hendrick Terbrugghen, London 1958, Abb. 51

Abb. 17: David Freedberg, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard Part VII– The life of Christ after the passion, Brüssel 1984, Fig. 22

Abb. 18: Jay Richard Judson, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard Part VI.- The Passion of Christ, Brüssel 2000, Fig. 192

Abb. 19: Jochen Sander, Hugo van der Goes – Stilentwicklung und Chronologie, Mainz am Rhein 1992, Tafel 5

Abb. 20: Erwin Mitsch (Hrsg.), Christus im Grabe, in: Die Rubenszeichnungen der Albertina (Ausst. Kat., Graphische Sammlung Albertina, Wien), Wien 1977, S. 192, Nr. 83

Abb. 21: Jay Richard Judson, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard Part VI.- The Passion of Christ, Brüssel 2000, Fig. 194

Abb. 22: Mary Ann Graeve, The Stone of Unction in Caravaggio's painting for the Chiesa Nuova, in: The Art Bulletin, Number I, Volume XL, Berkeley 1958, S. 223- 238, Abb. 9

- Abb. 23: Mary Ann Graeve, The Stone of Unction in Caravaggio's painting for the Chiesa Nuova, in: The Art Bulletin, Number I, Volume XL, Berkeley 1958, S. 223- 238, Abb. 6
- Abb. 24: Rudolf Oldenbourg, Peter Paul Rubens - Sammlung der von Rudolf Oldenbourg veröffentlichten oder zur Veröffentlichung vorbereiteten Abhandlungen über den Meister (hrsg. von Wilhelm von Bode), München 1922, Abb. 69
- Abb. 25: Hans Gerhard Evers, Peter Paul Rubens, München 1942, Abb. 68
- Abb. 26: Jay Richard Judson, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard Part VI.- The Passion of Christ, Brüssel 2000, Fig. 189
- Abb. 27: Fritz Knapp, Andrea Mantegna – Des Meisters Gemälde und Kupferstiche, Stuttgart 1910, Tafel 115
- Abb. 28: Colin Eisler, Rubens' Uses of the Northern Past- The Michiels Triptych and its Sources, in: Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique/Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Bd. 16, 1967, S. 43-78, Abb. 7
- Abb. 29: Karl Arndt, Zum Werk des Hugo van der Goes, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, XV, München 1964, S. 63- 98, Abb. 5
- Abb. 30: Karl Arndt, Zum Werk des Hugo van der Goes, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, XV, München 1964, S. 63- 98, Abb. 6
- Abb. 31: Jochen Sander, Hugo van der Goes- Stilentwicklung und Chronologie, Mainz 1992, Tafel 26
- Abb. 32: Jochen Sander, Hugo van der Goes- Stilentwicklung und Chronologie, Mainz 1992, Tafel 27

- Abb. 33: Erwin Panofsky, *Imago Pietatis – Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“*, in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, S. 261- 308, Abb. 11
- Abb. 34: Erwin Panofsky, *Imago Pietatis – Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“*, in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, S. 261- 308, Abb. 15
- Abb. 35: Sixten Ringbom, *Icon to narrative- The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*, Abo 1965, Fig. 62
- Abb. 36: Ulrich Heinen, *Die Laokoon-Gruppe – Studie der mittleren und der linken Figur in Vorderansicht*, in: Nils Büttner/Ulrich Heinen, *Peter Paul Rubens – Barocke Leidenschaften (Ausst. Kat., Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig)*, Braunschweig 2004, Nr. 75
- Abb. 37: Ulrich Heinen, *Zwei Studien nach dem Kopf des Laokoon*, in: Nils Büttner/Ulrich Heinen, *Peter Paul Rubens – Barocke Leidenschaften (Ausst. Kat., Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig)*, Braunschweig 2004, Nr. 76
- Abb. 38: David Freedberg, *Rubens as a Painter of Epitaphs 1612-1618*, in: *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, XXIV*, Gent 1976/78, S. 51-71, Abb. 1
- Abb. 39: David Freedberg, *Rubens as a Painter of Epitaphs 1612-1618*, in: *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, XXIV*, Gent 1976/78, S. 51-71, Abb. 8
- Abb. 40: David Freedberg, *Rubens as a Painter of Epitaphs 1612-1618*, in: *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, XXIV*, Gent 1976/78, S. 51-71, Abb. 6
- Abb. 41: Adolf Rosenberg, *Raffaël: Des Meisters Gemälde in 275 Abbildungen – hrsg. von Georg Gronau*, Stuttgart 1909, S. 128

Abb. 42: David Freedberg, Rubens as a Painter of Epitaphs 1612-1618, in: Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, XXIV, Gent 1976/78, S. 51-71, Abb. 7

Abb. 43: <http://www.bildindex.de/bilder/mi02383d04b.jpg>

Abb. 44: Jay Richard Judson, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard Part VI.- The Passion of Christ, Brüssel 2000, Fig. 33

Abb. 45: Ulrich Heinen, Kentaur, von Cupido gezähmt, in: Nils Büttner/Ulrich Heinen, Peter Paul Rubens – Barocke Leidenschaften (Ausst. Kat., Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig), Braunschweig 2004, Nr. 74

Abb. 46: Ulrich Heinen, Kentaur, von Cupido gezähmt, in: Nils Büttner/Ulrich Heinen, Peter Paul Rubens – Barocke Leidenschaften (Ausst. Kat., Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig), Braunschweig 2004, Nr. 74

Abb. 47: Ulrich Heinen, Kentaur, von Cupido gezähmt, in: Nils Büttner/Ulrich Heinen, Peter Paul Rubens – Barocke Leidenschaften (Ausst. Kat., Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig), Braunschweig 2004, Nr. 73

Abb. 48: Julius S. Held, The oil sketches of Peter Paul Rubens – a critical catalogue, Volume II, Princeton 1980, Plate 422

Abb. 49: Larry Silver, The Paintings of Quinten Massys, Oxford 1984, Plate 87

Abb. 50: Sixten Ringbom, Icon to narrative- The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting, Abo 1965, Fig. 116

Abb. 51: Franz J. Ronig, Ecce Homo, in: Gunther Franz (Hrsg.), Der Egbert-Codex - Das Leben Jesu: Ein Höhepunkt der Buchmalerei vor 1000 Jahren (Ausst. Kat., Stadtbibliothek Trier), Stuttgart 2005, fol. 82

Abb. 52: Karl Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst, Freiburg 1928, Bild 216

Abb. 53: Larry Silver, The Paintings of Quinten Massys, Oxford 1984, Plate 86

Abb. 54: Alberta De Nicoló Salmazo, Andrea Mantegna, Köln 2004, S. 226

Abb. 55: Marsel Grosso, Ecce Homo/ Der Zinsgroschen, in: Sylvia Ferino-Pagden (Hrsg.), Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei (Ausst. Kat., Kunsthistorisches Museum, Wien), Wien 2007, S. 303f./ 328-330, Katalognummer 3.6

Abb. 56: Marion Romberg, Ecce Homo, in: Sylvia Ferino-Pagden (Hrsg.), Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei (Ausst. Kat., Kunsthistorisches Museum, Wien), Wien 2007, S. 341f., Katalognummer 3.18

Abb. 57: Mario Bucci (Hrsg.), Mostra del Cigoli e del suo ambiente, San Miniato 1959, Tav. XXXII

Abb. 58: Howard Hibbard, Caravaggio, Oxford 1983, Nr. 189

Abb. 59: Emil Kieser, Rubens' Münchner Silen und seine Vorstufen, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Band XIII., München 1938/39, S. 185-202, Abb. 1

Abb. 60: Jay Richard Judson, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard Part VI.- The Passion of Christ, Brüssel 2000, Fig. 31

Abb. 61: Jay Richard Judson, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard Part VI.- The Passion of Christ, Brüssel 2000, Fig. 45

Abb. 62: Sixten Ringbom, Icon to narrative- The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting, Abo 1965, Fig. 121

Abb. 63: Miguel Falomir (Hrsg.), Christ Carrying the Cross, in: Tiziano (Ausst. Kat., Museo Nacional del Prado, Madrid), Madrid 2003, S. 402f., Abb. 51

Abb. 64: Burr Wallen, Jan van Hemessen: An Antwerp Painter between Reform and Counter-Reform, Michigan 1983, Figure 125

Abb. 65: Rudolf Oldenbourg, Peter Paul Rubens - Sammlung der von Rudolf Oldenbourg veröffentlichten oder zur Veröffentlichung vorbereiteten Abhandlungen über den Meister (hrsg. von Wilhelm von Bode), München 1922, Abb. 65

Abb. 66: Michael Jaffé, Rubens and Italy, Oxford 1977, Plate 168

Abb. 67: Harald Marx, Ein Rundgang durch die Dresdener Gemäldegalerie – Alte Meister, Dresden 1980, Abb. 169

Abb. 68: Marsel Grosso, Ecce Homo/ Der Zinsgroschen, in: Sylvia Ferino-Pagden (Hrsg.), Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei (Ausst. Kat., Kunsthistorisches Museum, Wien), Wien 2007, S. 303f./ 328-330, Katalognummer 3.14

Abb. 69: Jack M. Greenstein, Mantegna and painting as historical narrative, Chicago 1992, Abb. 23

Abb. 70: Otto von Simson, Peter Paul Rubens (1577-1640)- Humanist, Maler und Diplomat, Mainz 1996, Nr. IX

Abb. 71: Franz J. Ronig, Christus und die Ehebrecherin, in: Gunther Franz (Hrsg.), Der Egbert-Codex - Das Leben Jesu: Ein Höhepunkt der Buchmalerei vor 1000 Jahren (Ausst. Kat., Stadtbibliothek Trier), Stuttgart 2005, fol. 46v

Abb. 72: <http://www.bildindex.de> obj 00012443, T:0043:

Abb. 73: Harold E. Wethey, The paintings of Titian- The religious paintings, London 1969, Plate 70

Abb. 74: Sixten Ringbom, Icon to Narrative- The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting, Åbo 1965, Fig. 158

Abb. 75: David Alan Brown, Christ and the Adulteress, in: David Alan Brown (Hrsg.), Lorenzo Lotto- rediscovered master of the Renaissance (Ausst. Kat., National Gallery of Art, Washington), New Haven 1997, S. 169

Abb. 76: Sylvia Ferino-Pagden, Wolfgang Prohaska, Karl Schütz (Hrsg.), Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien- Verzeichnis der Gemälde (Samml. Kat., Kunsthistorisches Museum, Wien), Wien 1991, Tafel 239

Abb. 77: Claus Grimm (Hrsg.), Lucas Cranach- Ein Maler, Unternehmer aus Franken, Regensburg 1994, Fig. 155

Abb. 78: <http://www.bildindex.de> obj 00004003

Abb. 79: Roger H. Marijnissen, Bruegel- Das vollständige Werk, Köln 2003, S. 288

Abb. 80: Ernst Ullmann, Leonardo da Vinci, Berlin 1980, Abb. 87

Abb. 81: Ernst Ullmann, Leonardo da Vinci, Berlin 1980, Abb. 87

Abb. 82: Ernst Ullmann, Leonardo da Vinci, Berlin 1980, Abb. 87

IX.: Abbildungen



Abb. 1: Peter Paul Rubens, Das Rockox-Triptychon mit dem Ungläubigen Thomas, 1613-15, Öl auf Holz, 143 x 123 cm (Mitteltafel) und 146 x 55 cm (Flügel), Koninklijk Museum voor schone Kunsten, Antwerpen



Abb. 2: Albrecht Dürer, Der zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten, 1506, Öl auf Holz, 65 x 80 cm, Sammlung Thyssen- Bornemisza, Madrid

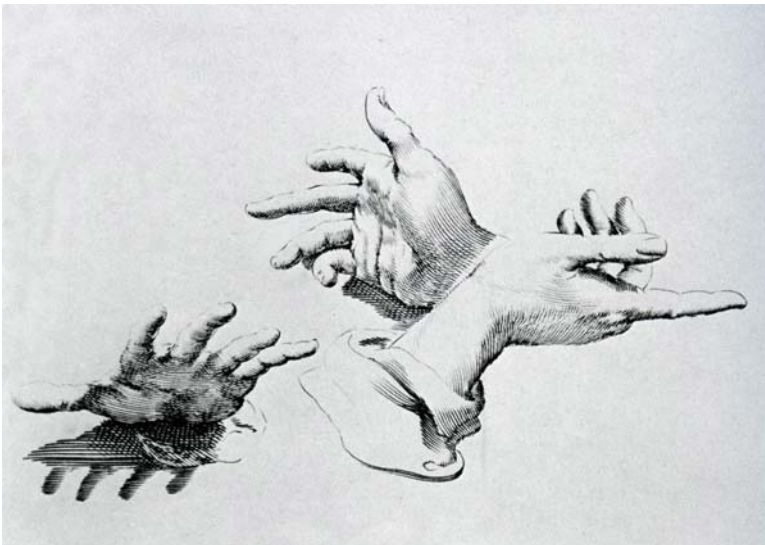


Abb. 3: Oliviero Gatti nach Guercino, Studien diverser Handgesten, nach 1619, Kupferstich, 14,8 x 20,9 cm, The British Museum, London



Abb. 4: Oliviero Gatti nach Guercino, Studie einer Körperhaltung, nach 1619, Kupferstich, 14,4 x 21 cm, Pinacoteca Nazionale, Bologna

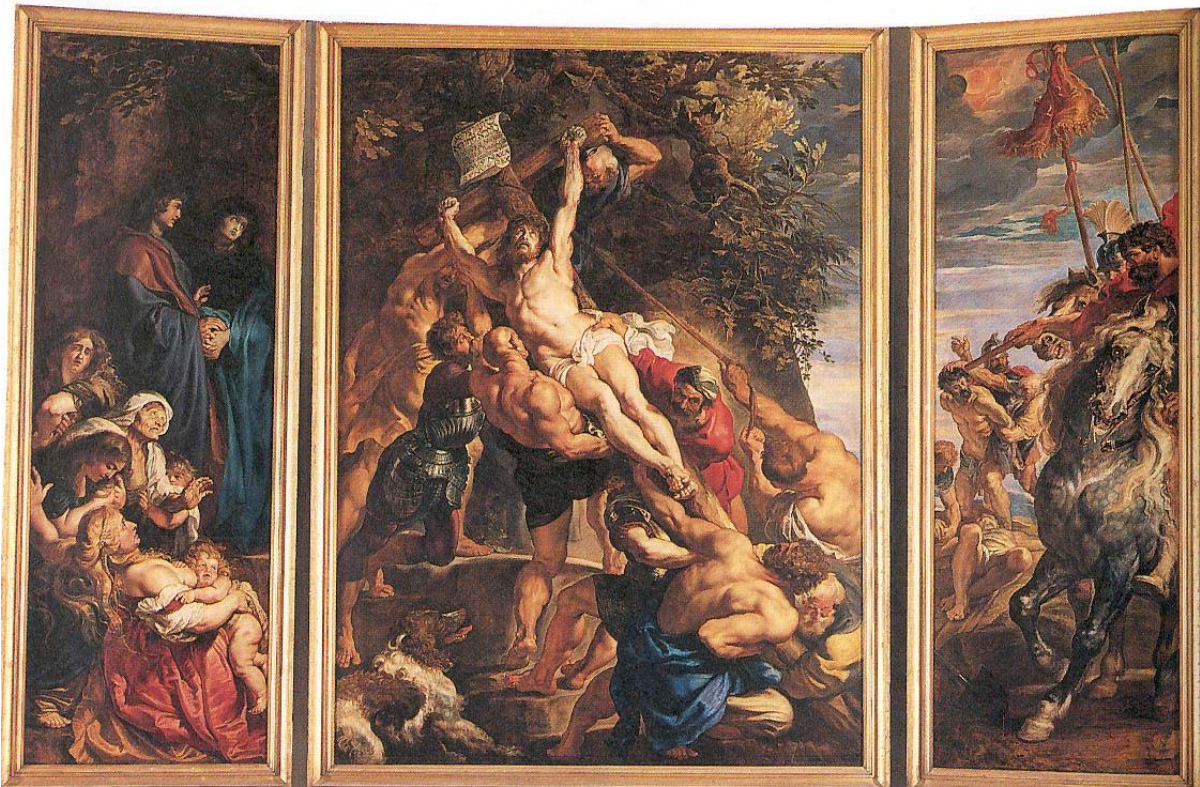


Abb. 5: Peter Paul Rubens, Das Kreuzaufrichtungs - Triptychon, um 1610, Öl auf Holz, 460 x 340 cm (Mitteltafel) und 460 x 150 cm (Flügel), Kathedrale, Antwerpen

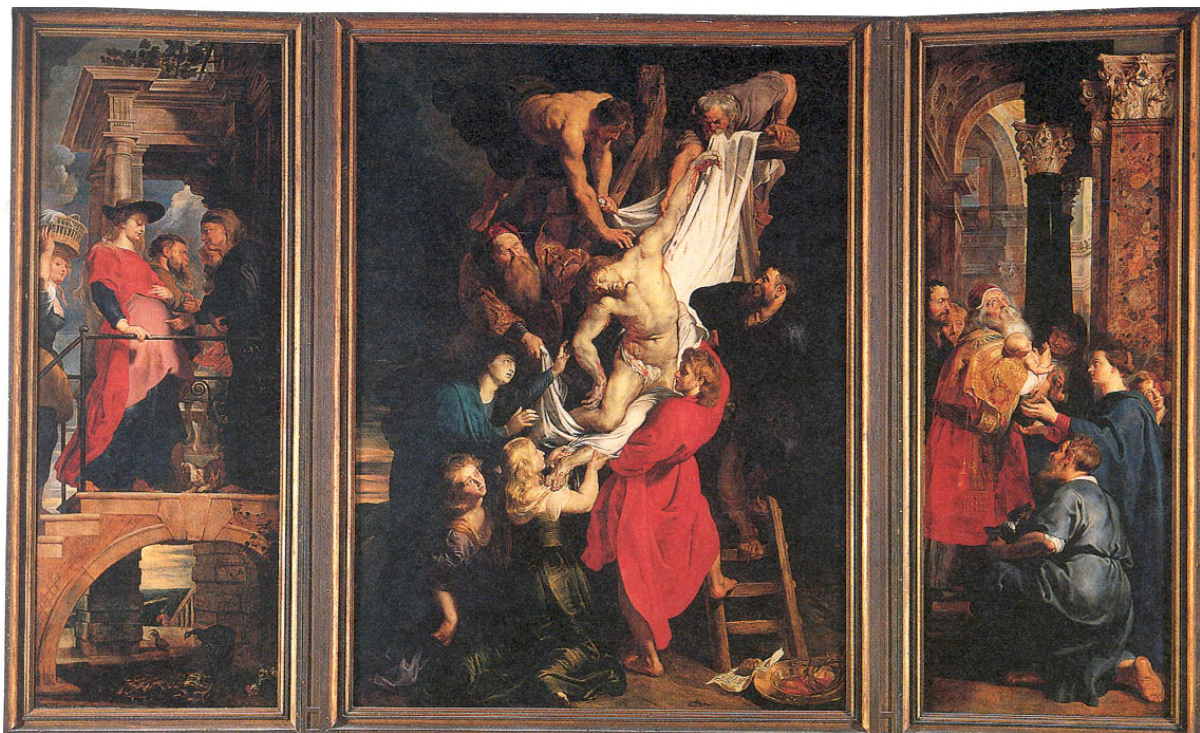


Abb. 25: Peter Paul Rubens, Das Kreuzabnahme – Triptychon, um 1611-1614, Öl auf Holz, 421 x 311 cm (Mitteltafel) und 421 x 153 cm (Flügel), Kathedrale, Antwerpen



Abb. 6: Peter Paul Rubens, Porträt des Nicolaas Rockox, um 1613,
Ölskizze auf Holz, Privatsammlung, England



Abb. 7: Otto van Veen, Porträt des Nicolaas Rockox,
Öl auf Holz, 26,5 x 35 cm, Rubens Haus, Antwerpen



Abb. 8: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Der ungläubige Thomas, 1595-96, Öl auf Leinwand, 107 x 146 cm, Staatliche Schlösser und Gärten, Potsdam



Abb. 9: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Die Gefangennahme Christi, 1602, Öl auf Leinwand, 133, 5 x 169, 5 cm, National Gallery of Ireland, Dublin



Abb. 10: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Das Martyrium der Heiligen Ursula, 1610, Öl auf Leinwand, 154 x 178 cm, Banca Commerciale Italiana, Neapel



Abb. 11: Codex Egberti, Der ungläubige Thomas, um 980, Handschriftenminiatur, Stadtbibliothek, Trier



Abb. 12: Perikopenbuch aus dem Benediktinerinnenkloster Sankt Erentrud auf dem Nonnberg, Der ungläubige Thomas, um 1140, Handschriftenminiatur, Staatsbibliothek, München

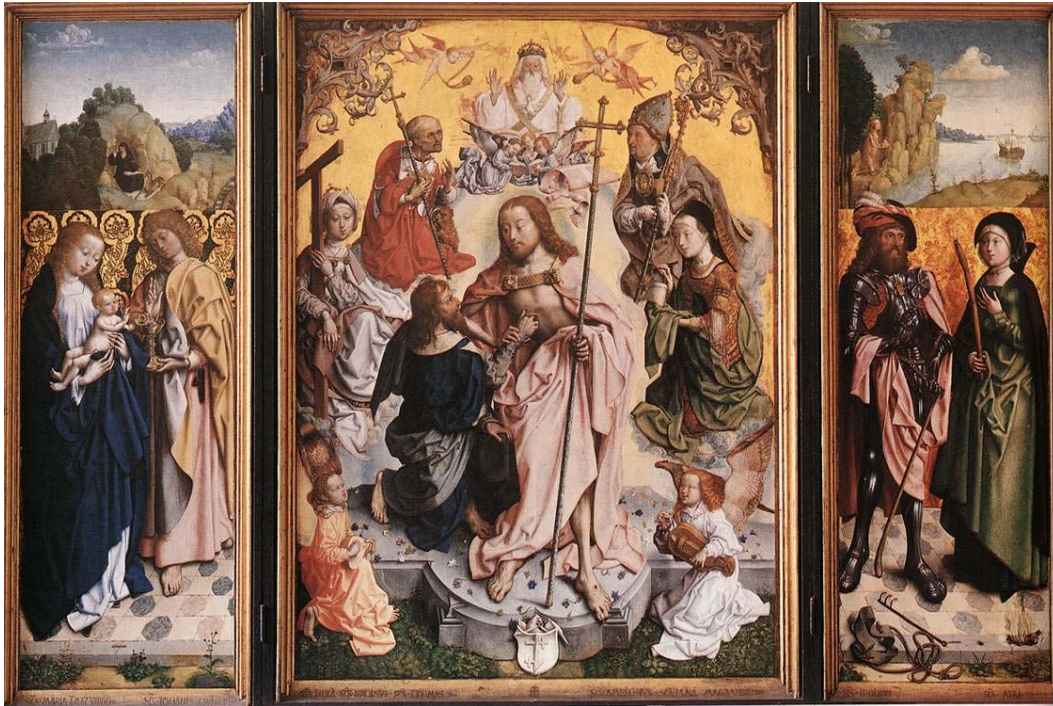


Abb. 13: Meister des Bartholomäusaltars, Der Thomas-Altar, um 1499, Öl auf Holz, 143 x 105 cm (Mitteltafel), Wallraf-Richartz-Museum, Köln



Abb. 14: Marten de Vos, Der ungläubige Thomas, Mitteltafel eines Triptychons, 1624, Öl auf Holz, 206 x 185 cm, Koninklijk Museum voor schone Kunsten, Antwerpen



Abb. 15: Gerrit van Honthorst, Der ungläubige Thomas, um 1620, Öl auf Leinwand, 125 x 99 cm, Museo del Prado, Madrid

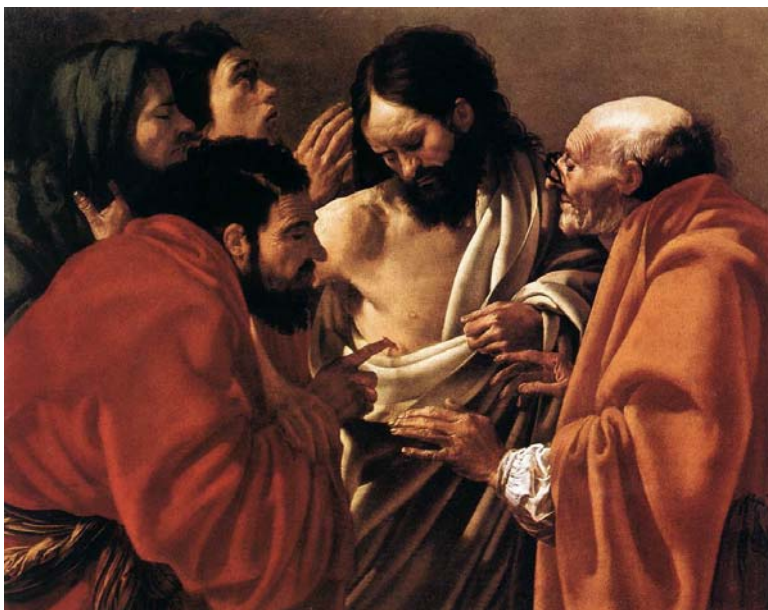


Abb. 16: Hendrick Terbrugghen, Der ungläubige Thomas, um 1623, Öl auf Leinwand, 108,1 x 133,2 cm, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 17: Peter Paul Rubens, Christus und die reuigen Sünder, 1616-18, Öl auf Holz, 147 x 130 cm, Alte Pinakothek, München



siehe Abb. 1: Peter Paul Rubens, Der ungläubige Thomas, Mitteltafel des Rockox-Triptychon, 1613-15, Öl auf Holz, 143 x 123 cm, Koninklijk Museum voor schone Kunsten, Antwerpen

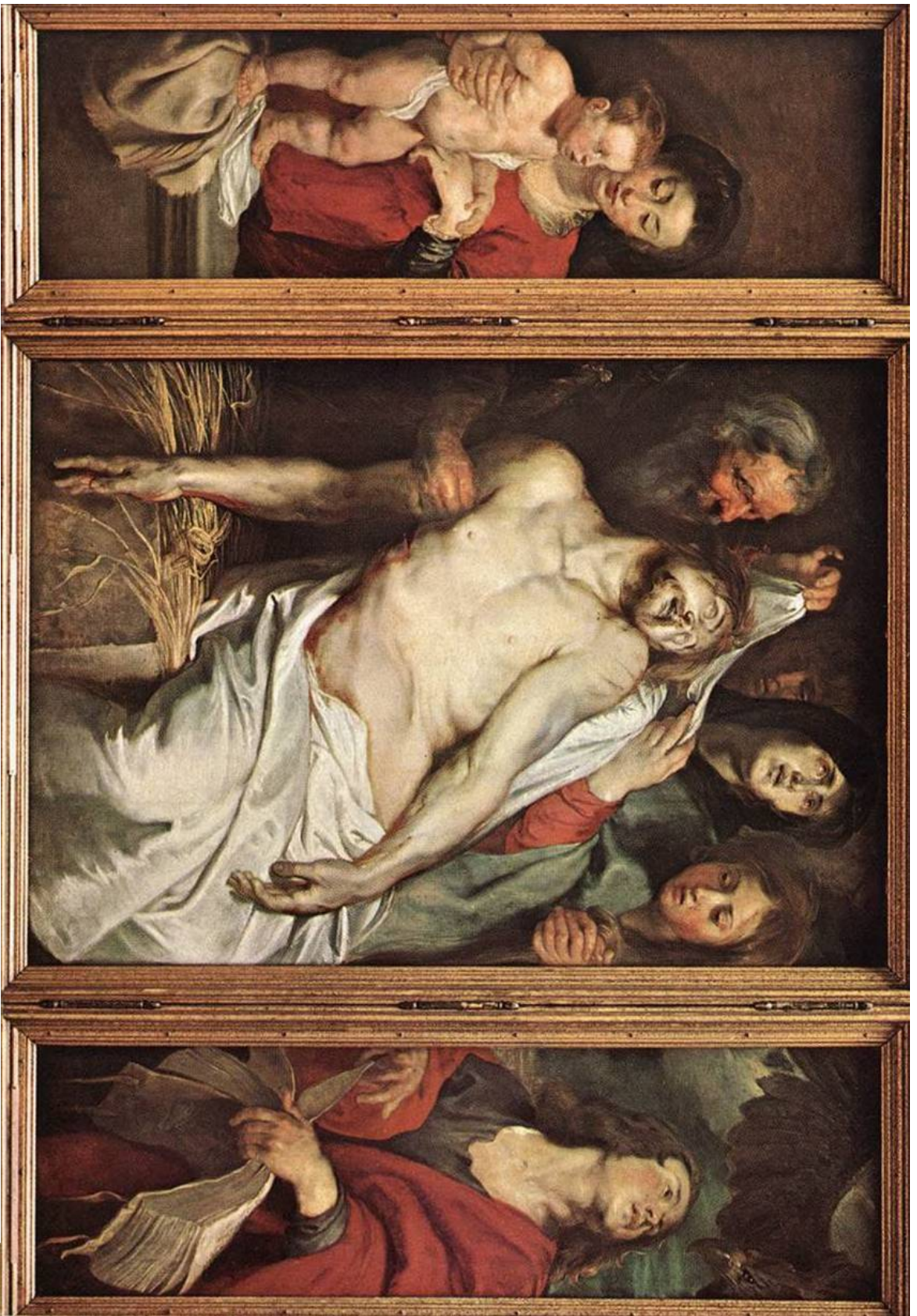


Abb. 18: Peter Paul Rubens, Triptychon mit der Beweinung Christi, 1617-18, Öl auf Holz, 139 x 96 cm (Mitteltafel) und 137 x 42 cm (Flügel), Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen



Abb. 19: Hugo van der Goes, Portinari-Altar, Mitteltafel mit der Geburt Christi und der Anbetung der Hirten, 1473-75, Öl auf Holz, 253 x 304 cm, Uffizien, Florenz



Abb. 27: Andrea Mantegna, Die Beweinung Christi, um 1490, Tempera auf Leinwand, 68 x 81 cm, Pinacoteca di Brera, Mailand



Abb. 20: Peter Paul Rubens, Mitteltafel des Beweinungs-Triptychons, um 1617, Zeichnung, 33,6 x 24,5 cm, Graphische Sammlung der Albertina, Wien



Abb. 21: Nicolaes Ryckmans, Die Beweinung Christi, um 1620, Stich, 27,8 x 19,7 cm



Abb. 22: Federico Barocci, Beweinung Christi, um 1590-1600, Öl auf Leinwand, 410 x 288 cm, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna



Abb. 23: Rogier van der Weyden, Grablegung Christi, um 1450, Öl auf Holz, 111 x 95cm, Galleria degli Uffizi, Florenz



Abb. 24: Peter Paul Rubens, Die Beweinung Christi durch Maria und Johannes, 1614-15, Öl auf Holz, 107,5 x 115,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien



Abb. 26: Peter Paul Rubens, Die Beweinung Christi, 1614, Öl auf Holz, 40,5 x 52,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien



e Halbfigurenbild bei Peter Paul Rubens

Abb. 28: Bernard van Orley, Mitteltafel des Haneton- Triptychons, 1525-1530, Öl auf Holz, 87 x 108,5 cm, Musées royaux des Beaux- Arts de Belgique, Brüssel

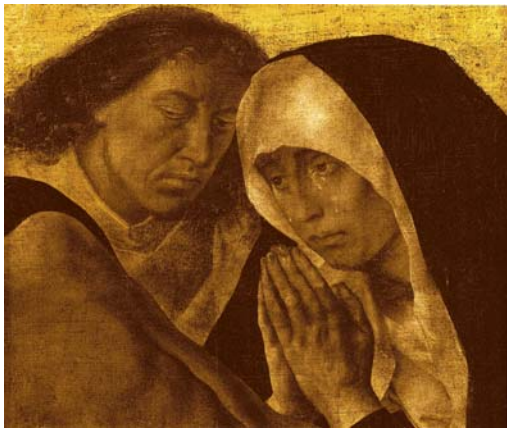


Abb. 29: Hugo van der Goes, Fragment einer Beweinung Christi, um 1473-75, Tüchlein, 41,2 x 45 cm, Christ Church College, Oxford

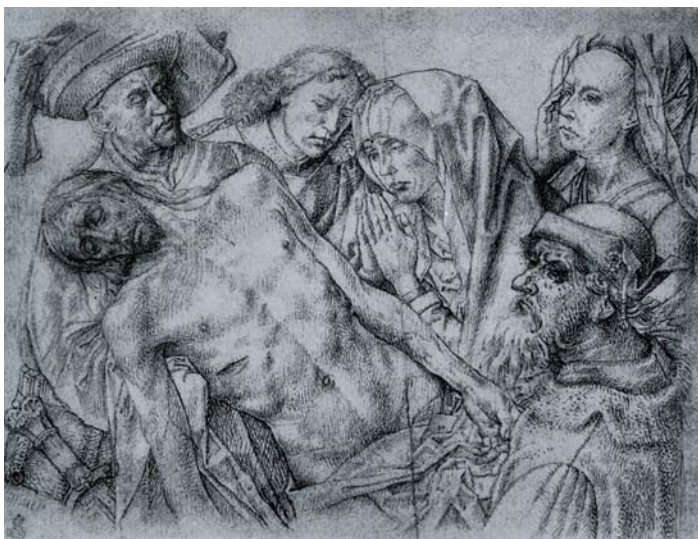


Abb. 30: Nach Hugo van der Goes, Beweinung Christi, 16. Jh., Federzeichnung, 14,2 x 18,7 cm, Graphische Sammlung der Albertina, Wien

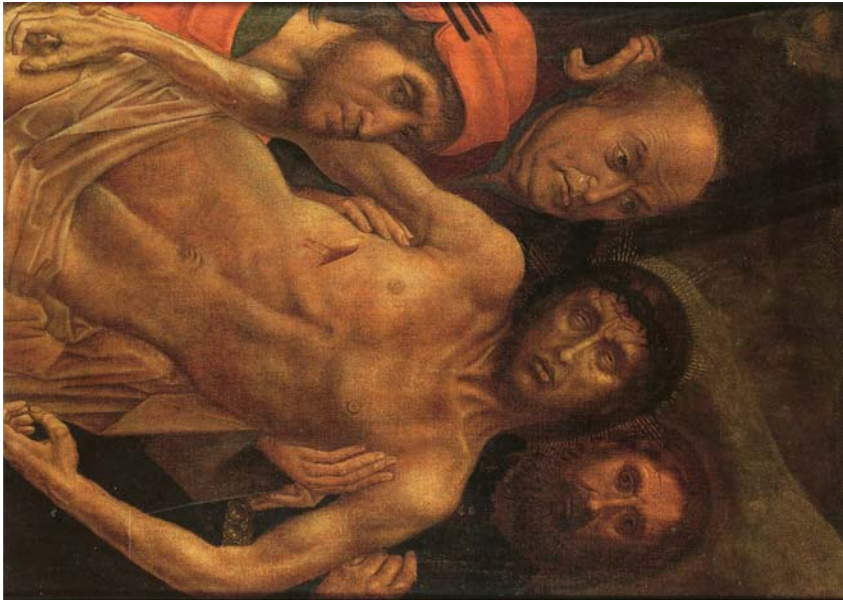


Abb. 31: Hugo van der Goes, linker Flügel der „Kleinen Kreuzabnahme“, um 1477-78, Tüchlein, 53,3 x 38,3 cm, Privatbesitz, New York



Abb. 32: Hugo van der Goes, rechter Flügel der „Kleinen Kreuzabnahme“, um 1477-78, Tüchlein, 53,5 x 38,5 cm, Staatliche Museen, Berlin



Abb. 33: Giovanni da Milano, Pietà, 1365, Tempera auf Holz, 110 x 46cm, Galleria dell'Accademia, Florenz

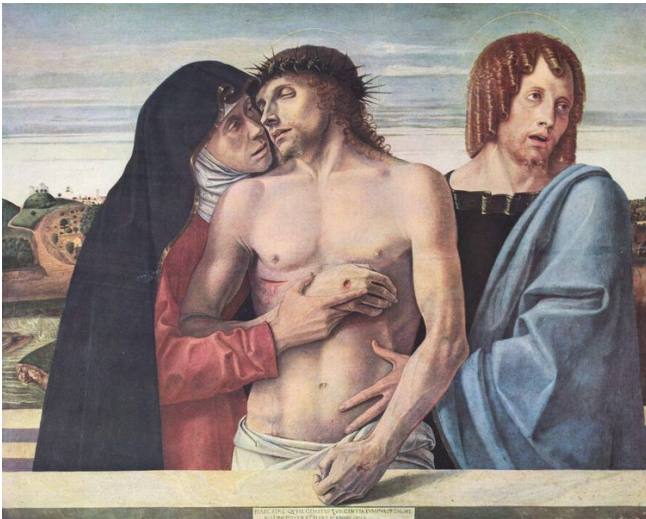


Abb. 34: Giovanni Bellini, Pietà, um 1460, Öl auf Holz, 86 x 107cm, Pinacoteca di Brera, Mailand



Abb. 35: Giovanni Bellini, Pietà, 2. Hälfte des 15. Jh., Öl auf Holz, 68 x 86 cm, Staatliche Museen, Berlin



Abb. 36: Peter Paul Rubens, Die Laoköon-Gruppe – Studie der Mittleren und der linken Figur in Vorderansicht, 1601-02, Schwarze Kreide, 48,2 x 37,5 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln



Abb. 37: Nach Peter Paul Rubens, Zwei Studien nach dem Kopf des Laoköon, 1628-30 (?), Feder in brauner Tusche, schwarze Kreide und Rötel, 17,7 x 27,6 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen



Abb. 38: Peter Paul Rubens, Triptychon mit der Auferstehung Christi, Mitteltafel, um 1612, Öl auf Holz, 138 x 98 cm, Kathedrale, Antwerpen



Abb. 39: Peter Paul Rubens, Schlüsselübergabe an Petrus, um 1613, Öl auf Leinwand, 182,5 x 159 cm, Bode Museum, Berlin



Abb. 40: Peter Paul Rubens, Pasce Oves, 1614-1616, Öl auf Holz, 141 x 115 cm, Wallace Collection, London



Halbfigurenbild bei Peter Paul Rubens

Abb. 41: Raffael, Schlüsselübergabe an Petrus, 1515, Tempera auf Papier, 345 x 535 cm, Victoria and Albert Museum, London



Abb. 42: Nach Peter Paul Rubens, Schlüsselübergabe an Petrus, um 1614, Zeichnung, 27,2 x 20,4 cm, Kunsthalle, Hamburg



Abb. 43: Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II. für den Bamberger Dom, 1007-1012, Handschrift, Cod. lat. 4452., Bayerische Staatsbibliothek, München



Abb. 44: Peter Paul Rubens, Ecce Homo, um 1610, Öl auf Holz, 125,7 x 96,5 cm, Eremitage, St. Petersburg

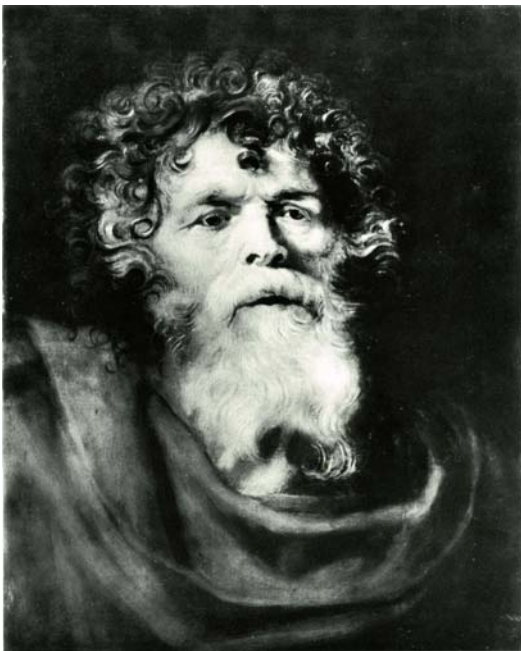


Abb. 48: Peter Paul Rubens, Head of a Man with Curly Hair, um 1611-13, Öl auf Holz, 64 x 51 cm, Eremitage, St. Petersburg



Abb. 45: Peter Paul Rubens, Kentaur, von Cupido gezähmt, 1601-02, Schwarze Kreide, 48,1 x 37,1 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln



Abb. 46: Peter Paul Rubens, Kentaur, von Cupido gezähmt, Detail, 1601-02, Schwarze Kreide, 48,1 x 37,1 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln



Abb. 47: Mitarbeiter von Peter Paul Rubens, Kentaur, von Cupido gezähmt, um 1628-30, Schwarze und rote Kreide auf gelblichem Papier, 43,7 x 33,5 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen



Abb. 49: Quentin Massys, Ecce Homo, 1528, Öl auf Holz,
95 x 74 cm, Palazzo Ducale, Venedig



Abb. 50: Correggio, Ecce Homo, 1. Hälfte des 16. Jh., Öl auf Leinwand,
National Gallery, London



Abb. 53: Quentin Massys, Ecce Homo, um 1515, Öl auf Holz,
160 x 120 cm, Museo del Prado, Madrid



Abb. 51: Codex Egberti, Ecce Homo und die Verspottung Jesu durch die Soldaten, um 980, Miniatur, Stadtbibliothek, Trier



Abb. 52: Giotto di Bondone, Die Geißelung Christi, 1304-06, Fresko, 200 x 185 cm, Cappella Scrovegni, Padua

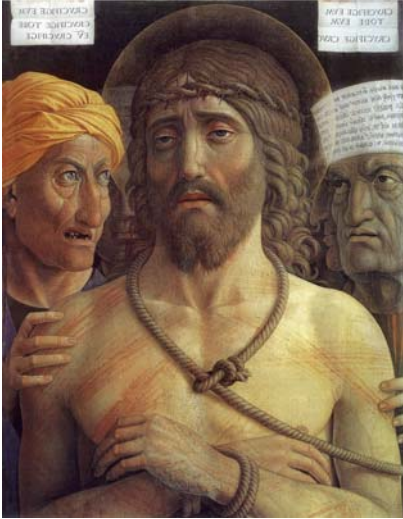


Abb. 54: Andrea Mantegna, Ecce Homo, um 1460-70, Leimtempera und Gold auf Leinwand, 54 x 42 cm, Musée Jacquemart- André, Paris



Abb. 55: Tiziano Vecellio, Ecce Homo, um 1560, Öl auf Leinwand, 73,4 x 56 cm, National Gallery of Ireland, Dublin



Abb. 56: Tiziano Vecellio, Ecce Homo, 1570-75, Öl auf Leinwand, 109,2 x 92,7 cm, The Saint Louis Art Museum, St. Louis



Abb. 57: Lodovico Cigoli, *Ecce Homo*, 1607, Öl auf Leinwand, 175 x 135 cm, Palazzo Pitti, Florenz

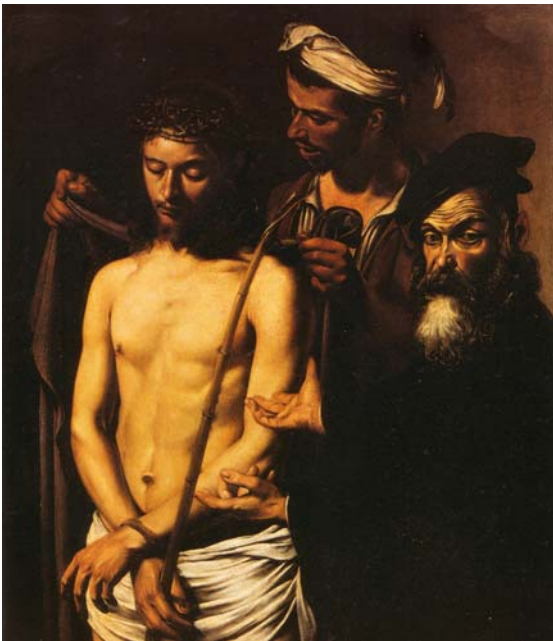


Abb. 58: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Ecce Homo*, 1605-07, Öl auf Leinwand, 128 x 103 cm, Galleria di Palazzo Bianco, Genua



Abb. 59: Peter Paul Rubens, Der trunksene Silen, um 1612,
Öl auf Holz, 118 x 98 cm, Palazzo Durazzo- Pallavicini, Genua



Abb. 60: Peter Paul Rubens, Christus als Schmerzensmann,
um 1610-12, Öl auf Holz, 67 x 51,5 cm, Unbekannt



Abb. 61: Nach Peter Paul Rubens, Kreuztragung Christi, um 1612,
Öl auf Holz, 102 x 88,5 cm, Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz



Abb. 62: Zugeschrieben an Andrea Mantegna, Kreuztragung Christi, um 1500, Tempera auf Leinwand, 52 x 65 cm, Museo di Castelvecchio, Verona



Abb. 63: Tiziano Vecellio, Kreuztragung Christi, um 1565, Öl auf Leinwand, 67 x 77 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid



Abb. 64: Jan Sanders van Hemessen, Kreuztragung Christi, 1553, Öl auf Holz, 111 x 97,5 cm, Christian Museum, Esztergom



Abb. 65: Peter Paul Rubens, Der Zinsgroschen, um 1612, Öl auf Holz, 141,5 x 189,9 cm, M. H. De Young Museum, San Francisco



Abb. 66: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Berufung des Hl. Matthäus, 1599-1600, Öl auf Leinwand, 322 x 340 cm, Contarelli-Kapelle in San Luigi dei francesi, Rom



Abb. 67: Tiziano Vecellio, Der Zinsgroschen, 1516, Öl auf Holz, 75x 56 cm, Gemäldegalerie, Dresden



Abb. 68: Tiziano Vecellio, Der Zinsgroschen, um 1568, Öl auf Leinwand, 112,2 x 103,2 cm, National Gallery, London



Abb. 69: Andrea Mantegna, Darbringung Christi, um 1455, Tempera auf Leinwand, 67 x 86 cm, Staatliche Museen, Berlin



Abb. 70: Peter Paul Rubens, Christus und die Ehebrecherin, 1612/13, Öl auf Holz, 142 x 223 cm, Musées des Beaux-Arts, Brüssel



Abb. 71: Codex Egberti, Christus und die Ehebrecherin, um 980, Handschriftenminiatur, Stadtbibliothek, Trier



Abb. 72: Evangeliar aus Sankt Salvator in Erfurt, Christus und die Ehebrecherin, um 1210, Handschriftenminiatur, Schloss Weissenstein, Pommersfelden



Abb. 73: Tiziano Vecellio, Christus und die Ehebrecherin, 1512-1515, Öl auf Leinwand, 82, 5 x 136, 5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien



Abb. 74: Marco Marziale, Christus und die Ehebrecherin, 1507, Accademia Carrara, Bergamo



Abb. 75: Lorenzo Lotto, Christus und die Ehebrecherin, um 1530, Öl auf Leinwand, 124 x 156 cm, Musée du Louvre, Paris



Abb. 76: Alessandro Varotari, gen. Il Padovanino, Christus und die Ehebrecherin, 1. Hälfte des 17. Jh., Öl auf Leinwand, 138 x 234 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien



Abb. 77: Lucas Cranach, Christus und die Ehebrecherin, um 1520, Öl auf Holz, 80, 6 x 108, 2 cm, Fränkische Galerie, Kronach



Abb. 78: Pieter Aertsen, Christus und die Ehebrecherin, 1559, Öl auf Holz, 122 x 177 cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main



Abb. 79: Pieter Bruegel d. Ä., Christus und die Ehebrecherin, 1565, Grisaille auf Holz, 24, 1 x 34, 3 cm, Courtauld Institute of Art, London



Abb. 80: Leonardo da Vinci, Das letzte Abendmahl, 1498, Wandmalerei in Öltempera, 420 x 910 cm, Refektorium des ehem. Klosters Santa Maria delle Grazie, Mailand



Abb. 81: Leonardo da Vinci, Das letzte Abendmahl, Detail mit den Aposteln Thomas, Jakobus d. Ä. und Philippus, 1498, Wandmalerei in Öltempera, 420 x 910 cm, Refektorium des ehem. Klosters Santa Maria delle Grazie, Mailand



Abb. 82: Leonardo da Vinci, Das letzte Abendmahl, Detail mit den Aposteln Simon und Taddäus, 1498, Wandmalerei in Öltempera, 420 x 910 cm, Refektorium des ehem. Klosters Santa Maria delle Grazie, Mailand

X.: Curriculum Vitae

Persönliche Daten:

Geboren am 09. Januar 1986 in Wels, Oberösterreich

Ausbildung:

Juni 2004: Matura

Wirtschaftskundliches Realgymnasium der Franziskanerinnen in Wels mit gutem Erfolg abgeschlossen

2004 – 2009: Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

2005 / 2006: Vorlesungen in Publizistik und Italienisch

seit 2005: Studium der Rechtswissenschaften an der Universität Wien

seit 2007: Mitarbeit am digitalen Bildarchiv „unidam“

2009: Abschluss des Kunstgeschichtestudiums mit den Schwerpunkten: Flämische Malerei des 17. Jahrhunderts und spätgotische Malerei in Österreich

