

Sybille Krämer · Sibylle Schmidt (Hg.)

Zeugen in der Kunst

Sybille Krämer · Sibylle Schmidt Hg.

Zeugen in der Kunst

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:

Dadang Christanto: *Litsus* (2004), Performance am 31. Mai 2015 am „4A Centre for Contemporary Asian Art“ in Sydney, im Rahmen von „MASS GROUP INCIDENT: 48HR Incident“. Foto: Pedro de Almeida. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers, sowie Marita Smith von „Gallerysmith“ in Melbourne und dem „4A Centre for Contemporary Asian Art“ in Sydney.

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2016 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6020-2

Heike Schlie

TESTIMONIALE SZENARIEN IM BILDVOLLZUG DER MALEREI – RUBENS' EPITAPHIEN UND DIE BIBLISCHEN URSZENEN DER ZEUGENSCHAFT

Dieser Beitrag verfolgt zwei Ziele. Zum einen soll eine vormoderne Rezeption der im Neuen Testament ausgebildeten Urszenen von Zeugenschaft beleuchtet werden, immer unter der Annahme, dass diese die kulturellen Konzepte der Zeugenschaft tief geprägt haben. Zum anderen soll der Frage einer ‚ästhetischen Zeugenschaft‘ nachgegangen werden, die da lautet, wie und unter welchen Bedingungen Kunst, in diesem Fall Malerei, überhaupt testimoniale Qualitäten oder Fakultäten haben kann. Exemplarisch wird dies an den Epitaphien aus dem Frühwerk des Peter Paul Rubens durchgeführt. Der Funktion dieser Gattung ist es zu verdanken, dass sich hier eine verdichtete visuelle Kombinatorik der biblischen Zeugenschaftsszenarien findet: Epitaphien dienen der Memoria, beziehen sich dezidiert auf die Auferstehungshoffnung ihrer verstorbenen Auftraggeber und wenden sich mit einem multimedialen Appell (in Schrift und Bild) an den Betrachter, für deren Seelenheil zu beten. Darüber hinaus bieten sich gerade diese Werke für die Untersuchung von überlieferten Zeugenschaftskonzepten an, weil in einer scheinbar anachronistischen Bearbeitung der Stoffe durch Rubens deutlich wird, dass diese Urszenen einerseits eine nicht hintergehbare Tradition haben, andererseits aber kulturell immer wieder neu und produktiv verarbeitet werden. Was hier nicht gezeigt werden kann, sei nur am Rande bemerkt: Auch im säkularen Zeitalter finden sich die Signaturen der religiösen Urszenen der Zeugenschaft, aber diese lassen sich erst dann oder zumindest besser erfassen, wenn man ihr Gewicht in vormodernen Konstellationen erfasst hat.

Die folgenden Ausführungen zu den biblischen Urszenen der Zeugenschaft verstehen sich nicht als theologische Exegese der Heiligen Schrift selbst, sondern als eine aus der Perspektive ihrer vormodernen kulturellen Bearbeitung (in Texten, Bildern, Passionsspielen etc.) durchgeführten Analyse. Erst durch bzw. in diesen vormodernen Szenarien der biblischen Zeugenschaftsereignisse konnten letztere ja erst zu Urszenen werden.

1. Urszenen der Zeugenschaft I: Sehen und Berichten

Die Urszenen der Zeugenschaft im Neuen Testament sowie in verschiedenen apokryphen Schriften dienen im Wesentlichen folgenden Wissens- oder Erkenntnisinhalten: der Inkarnation des Gottessohnes auf Erden, seiner vollständigen göttli-

chen Natur, seiner Erlöserrolle im Heilsplan, seinem Tod und der mit diesem verbundenen Auferstehung. Zeugen der Inkarnation sind beispielsweise die drei Magier und die Hirten. Nach der Erscheinung des Engels mit der Verkündigung der Geburt des Messias an die Hirten lautet der Text in Lukas 2, 15-18:

„Laßt uns nun gehen gen Bethlehem und die Geschichte sehen, die da geschehen ist, die uns der HERR kundgetan hat. Und sie kamen eilend und fanden beide, Maria und Joseph, dazu das Kind in der Krippe liegen. Da sie es aber gesehen hatten, breiteten sie das Wort aus, welches zu ihnen von diesem Kinde gesagt war. Und alle, vor die es kam, wunderten sich der Rede, die ihnen die Hirten gesagt hatten.“

Die Hirten berichten von der Geburt Christi, nachdem sie das Kind mit Augen gesehen und daher bezeugen können.

Ein Zeuge der göttlichen Natur des Kindes ist Simeon, der Christus bei der Darstellung im Tempel als Gottes Sohn und zugleich seine Rolle im Heilsplan erkennt. Auch hier ist das „Sehen“ die Grundlage dafür, selbst als Zeuge auftreten zu können:

„HERR, nun läßt du deinen Diener in Frieden fahren, wie du gesagt hast; denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen, welchen du bereitest hast vor allen Völkern, ein Licht, zu erleuchten die Heiden, und zum Preis deines Volkes Israel.‘ Und sein Vater und seine Mutter wunderten sich des, das von ihm geredet ward. Und Simeon segnete sie und sprach zu Maria, seiner Mutter: ‚Siehe, dieser wird gesetzt zu einem Fall und Auferstehen vieler in Israel und zu einem Zeichen, dem widersprochen wird, und es wird ein Schwert durch deine Seele dringen.‘“ (Lk. 2, 29-34)

Simeon prophezeit in seinem Zeugnis zugleich die kommende Passion Christi; in dieser Hybridrolle zwischen prospektiver Prophetie und retrospektiver Zeugnenschaft ist er der Figur Johannes’ des Täufers ähnlich.¹

1 Als einer der wichtigsten dieser Zeugen figuriert Johannes der Täufer, der Christus bereits erkennt, als sich beide im Leib ihrer schwangeren Mütter „begegnen“. Nach der Verkündigung durch Gabriel sucht Maria ihre Verwandte Elisabeth auf, die ebenfalls schwanger ist: „(Maria) kam in das Haus des Zacharias und begrüßte Elisabeth. Und es begab sich, als Elisabeth den Gruß der Maria hörte, hüpfte das Kind in ihrem Leibe; und Elisabeth ward mit heiligem Geist erfüllt und rief mit lauter Stimme und sprach: Gesegnet bist du unter den Frauen, und gesegnet ist die Frucht deines Leibes! Und woher wird mir das zuteil, daß die Mutter meines Herrn zu mir kommt? Denn siehe, sowie die Stimme deines Grußes in mein Ohr drang, hüpfte das Kind vor Freude in meinem Leibe.“ (Lk. 1, 40-44) Der Moment des Erkennens der Erlöserrolle des einen Kindes durch das andere Kind im schwangeren Leib wird im Mittelalter durch sehr krude Darstellungen visualisiert, indem auf die schwangeren Leiber einander zugewandte „Embryonen“ (in der Gestalt voll entwickelter Babys) gemalt werden, Christus zum Teil mit Segens-, Johannes mit Anbetungsgestus. Auch in seinem Tod ist Johannes ein besonderer Zeuge: er erlebt das Martyrium, seine Blutzugehörigkeit, noch vor dem Heilstod Christi (Mt. 14, 1-11): seine Blutzugehörigkeit entspricht nicht einer Imitatio Christi, sondern kündigt die Passion an. Johannes ist die Figur, in der Prophetie (als antizipierende

Auch der Gute Hauptmann ist gleichsam ein Augenzeuge der göttlichen Natur Christi. Er sieht Christus am Kreuz sterben und erkennt ihn: „Als aber der Hauptmann, der ihm gegenüberstand, sah, daß er auf solche Weise verschied, sprach er: Wahrhaftig, dieser Mensch war Gottes Sohn!“ (Mk. 15, 39). Der Scherge wiederum, der nach dem Tod Jesu am Kreuz seine Seite mit dem Speer geöffnet hat (Joh. 19, 34), damit an den aus der Wunde austretenden Flüssigkeit gesehen werden kann, ob der Tod eingetreten ist, wird im apokryphen Nikodemusevangelium als der Soldat Longinus genannt, der durch eben diese Flüssigkeit von einem Augenleiden geheilt worden sei. Dem apokryphen Evangelium wird somit ein Metadiskurs der Zeugenschaft einbeschrieben: Die Zeugenschaft des Longinus ist die Voraussetzung dafür, überhaupt wieder sehen zu können und als Augenzeuge in Erscheinung zu treten.

Das Gemeinsame all dieser Zeugnisse ist, dass die Zeugen etwas sehen, worin sie eine höhere Wahrheit erkennen und wovon sie berichten. Es sind veritable Wortzeugnisse, basierend auf einer Augenzeugenschaft, in der nicht nur die gemachte Erfahrung des Zeugen, sondern die bereits in ihm selbst stattfindende Erkenntnis für den Rezipienten des Zeugnisses fassbar wird.

2. Urszenen der Zeugenschaft II: Die Auferstehungsnarrative

Kommen wir zu den Zeugenschaftsszenarien der Auferstehung, die insofern einen besonderen Status haben, als dass der Weg zur Erkenntnis als etwas Prozessuales (vom Nicht-Wissen zum Wissen) vorgeführt wird. Die vier Evangelien unterscheiden sich gerade in den Narrativen einer „Entdeckung“ der Auferstehung. Im Matthäusevangelium gehen Maria Magdalena und eine zweite Maria zu dem bewachten Grab, in diesem Moment erscheint ein Engel, entfernt den Grabverschluss vom leeren Grab und verkündet den Frauen die Auferstehung (Mt. 28, 1-9). Bei Markus treffen die Drei Marien den Engel am offenen Grab, der die Auferstehung offenbart und ihnen aufträgt, sie den Jüngern zu verkünden. Dieses jedoch glauben den Frauen nicht, bis Christus ihnen selbst erscheint und ihnen ihren Unglauben vorwirft (Mk. 16, 1-14). Im Lukasevangelium wird die gleiche Geschichte wesentlich ausführlicher erzählt, hier läuft Petrus nach dem Bericht der Frauen selbst zu Grab und findet das leere Grabtuch, das in der Ikonographie der Bilden-

„Zeugenschaft“ des noch Kommenden) und Zeugenschaft als der Bericht vergangener Erfahrung verschmelzen. In dieser hybriden Figuration tritt er auch am Anfang des Markusevangeliums auf: „Er kündigte an: ‚Nach mir kommt einer, der ist mächtiger als ich. (...) Ich habe euch mit Wasser getauft, er wird euch mit dem Heiligen Geist taufen.‘“ Und dann ist es Jesus selbst, der diese Hybridrolle bezeichnet: „Ja, ich sage euch, einen, der mehr ist als ein Prophet! Denn dieser ist's, von dem geschrieben steht: ‚Siehe, ich sende meinen Boten vor deinem Angesichte her, der deinen Weg vor dir bereiten soll.‘“ (Mt. 11, 9/10). Alle Bibelzitate in der Übersetzung von Schlachter 1951.

den Kunst und für die Inaugurierung der Reliquie des Turiner Grabtuchs eine große Rolle spielen wird (Lk. 24, 1-43). Auch der Autor des Lukasevangeliums erwähnt die Skepsis des Thomas nicht, hier sind es alle Jünger, die er davon überzeugen muss, dass er kein Geist ist: „Sehet an meinen Händen und Füßen, daß ich es bin! Rühret mich an und sehet, denn ein Geist hat nicht Fleisch und Bein, wie ihr sehet, daß ich habe. Und indem er das sagte, zeigte er ihnen die Hände und die Füße. Da sie aber noch nicht glaubten vor Freuden und sich verwunderten, sprach er zu ihnen: Habt ihr etwas zu essen hier? Da reichten sie ihm ein Stück gebratenen Fisch und von einem Honigwaben. Und er nahm es und aß vor ihnen.“ (Lk. 24, 39-43). Die Jünger werden zu Augenzeugen, dass der Auferstandene kein Geist ist, weil sie ihn beim Essen beobachten, und wir verfolgen diese Zeugenwerdung im Narrativ.

Dem Johannesevangelium zufolge findet Maria Magdalena das leere Grab und glaubt zunächst, dass der Leib im Auftrag der Hohepriester gestohlen worden ist. Nach ihrem Bericht untersuchen die Jünger das Grab und finden die Tücher, aber auch hier gilt die Offenbarung der Engel nur Maria Magdalena, die später auch Christus begegnet, zunächst ohne ihn zu erkennen (*Noli me tangere*). Dann begegnet er zweimal den Jüngern: Das erste Mal ist Thomas nicht dabei und glaubt den anderen nicht: „Wenn ich nicht an seinen Händen das Nägelmal sehe und lege meinen Finger in das Nägelmal und lege meine Hand in seine Seite, so glaube ich es nicht!“ (Joh. 20, 25). Bei der zweiten Begegnung fordert Christus Thomas auf, den Finger in seine Wunde zu legen, woraufhin Thomas antwortet: „Mein Herr, mein Gott“ – die Berührung findet im biblischen Narrativ selbst nicht statt.

Das Johannesevangelium ist es auch, das die Zeugenstruktur des Neuen Testaments gleichsam programmatisch beschreibt:

„Noch viele andere Zeichen tat Jesus vor seinen Jüngern, die in diesem Buche nicht geschrieben sind. Diese aber sind geschrieben, damit ihr glaubet, daß Jesus der Christus, der Sohn Gottes ist, und daß ihr durch den Glauben Leben habet in seinem Namen. (...) Das ist der Jünger, der von diesen Dingen zeugt und dieses geschrieben hat; und wir wissen, daß sein Zeugnis wahr ist. (Joh. 20, 30 und 21, 24/25) Es sind aber noch viele andere Dinge, die Jesus getan hat; und wenn sie eins nach dem andern beschrieben würden, so glaube ich, die Welt würde die Bücher gar nicht fassen, die zu schreiben wären.“

Mit diesen Schlusswörtern der beiden letzten Kapitel konstituiert der Autor des Johannesevangeliums sich selbst als Zeugen, definiert den Text explizit als Zeugnis, beschreibt den strukturellen Inhalt des Zeugnisses (die Zeichen Christi) sowie die Funktion des Zeugnisses (der Glaube der Leserschaft).

Fragen wir uns vor diesem Hintergrund, von welcher Art die Zeuenschaft des Thomas ist. Seine Rolle ist hier nicht die des apostolischen Zeugen, die erst folgen wird und in der er sich von den anderen Aposteln nicht unterscheidet. Nimmt man die programmatische Selbstbeschreibung des Johannesevangeliums ernst, so wird ein „Zeichen“ an Thomas getan, damit der Leser dem Geschriebenen, d.h. dem Zeugnis des Autors des Johannesevangeliums glaubt. Bemerkenswert ist noch,

dass Johannes, der vermeintliche Autor der Thomasszene zwar beigewohnt hat, sich selbst aber höchstens indirekt als Augenzeuge der „Probe“ ins Spiel bringt.² Der, der bezeugt, ist also eher der Autor, und Thomas ist der, an dem etwas zu Glaubendes im Narrativ sichtbar wird. Und dies ist eine literarische Strategie, ganz unabhängig davon, wie nah das Narrativ an den tatsächlichen Vorgängen ist oder sein will. Die Zeugenschaft des Neuen Testaments hat daher an seinen Schlüsselstellen immer eine doppelte Struktur: Der Bericht der Evangelistenzeugen macht andere Zeugen für uns sichtbar; Zeugen, die explizite Wortzeugnisse äußern, und Zeugen, an denen etwas sichtbar wird, noch bevor oder ohne dass sie sich im Wort äußern.

3. Urszenen der Zeugenschaft III: Negative Zeugenschaft

Diese Unterscheidung ist auch deshalb wichtig, weil es im Bibeltext nicht nur die Zeugenschaft der Anhänger Christi oder der durch die Ereignisse Konvertierten zu verzeichnen ist, sondern eine Zeugenschaft *ex negativo* durch die Gegner Christi. Diese sind Zeugen wider Willen. Wer mit dem Zeugnis kein Eigeninteresse verbindet, oder gar: wer durch sein Zeugnis selbst widerlegt ist, ist ein besonders glaubwürdiger Zeuge – das gilt im Übrigen auch in heutigen Gerichtsverfahren. Es ist daher ein Trugschluss zu glauben, dass zum Wesen des Zeugnisses die Willensfreiheit des Zeugen gehört.³ Auch gilt hier nicht, dass „Wissensvermittlung durch Zeugenschaft“ einer „Wissensvermittlung durch Kommunikation“⁴ entspricht: Die Zeugen kommunizieren ihre Zeugenschaft nicht als solche, sondern wir sehen ihnen bei der „Zeugenwerdung“ zu.⁵

Die Hauptfigur dieser Zeugenschaft ist Pilatus. Der römische Statthalter führt den Hohepriestern den dornengekrönten, durch die Folter verwundeten Christus vor und sagt ihnen dreimal, dass er ihn nicht zum Tode verurteilen kann, weil er keine Schuld an ihm findet (Lk. 23, 4-22). Die christologische Deixis des gemarterten Leibes entspringt somit einem Rechtsdiskurs. Es ist das erste Zeugnis des Pilatus, und es spiegelt in dieser Dreiteiligkeit die kurz zuvor erfolgte dreifache Ver-

2 Das Johannesevangelium wird heute um 100 nach Chr. datiert. Der Autor beschreibt die Thomasszene nicht anders als die Szene des *Noli me tangere* (Maria Magdalenas Begegnung mit Christus), bei der Johannes nicht zugegen war.

3 Vgl. die Diskussion zur Willensfreiheit und Intentionalität beim Zeugnisgeben in Sibylle Schmidt: *Ethik und Episteme der Zeugenschaft*, Konstanz 2015, S. 131-135.

4 Vgl. zu dieser Sicht Sibylle Schmidt (Anm. 3), S. 134.

5 Auch eine solche Zeugenschaftskonstellation ist bereits theoretisch durchgearbeitet worden, auch wenn es sich dort um die Beobachtung des Zeugenkörpers und nicht um die Beobachtung eines in einem Medium verkörperlichten Zeugen handelt. Siehe dazu die Diskussion von Merleau-Ponty bei Sibylle Schmidt (Anm. 3), S. 149: „So erlangen wir Zugang zu den Erfahrungen des Anderen, bevor der andere überhaupt sprachlich mit uns kommuniziert – einfach dadurch, dass wir ihn als Erfahrungssubjekt wahrnehmen, das uns gleicht.“

leugnung Christi durch Petrus – welche wiederum das Vorhersehen der Passion durch Christus bezeugt.⁶

Zurück zu Pilatus, der die unwillentliche Zeugenschaft gar programmatisch vorführt: Direkt vor der Kreuzigung lässt er einen Titulus oben am Kreuz befestigen, der Christus in den Sprachen hebräisch, Griechisch und Latein (*Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*) als den König der Juden bezeichnet. Es wird explizit im Bibeltext vermerkt, dass sehr viele Juden den Titulus lasen, weil die Schädelstätte nahe an der Stadt lag. Die folgende Stelle ist notorisch, was die neutestamentliche Zeugenschaft anbetrifft: Die Hohepriester wenden ein, Pilatus solle nicht etwa schreiben „König der Juden“, sondern dass Christus lediglich *behauptet habe*, er sei der König der Juden. Die Antwort des Pilatus besiegelt dann heilsschriftlich ein gleichsam unwiderrufliches Zeugnis zum Königtum Christi („*quod scripsi, scripsi*“, Joh. 19, 22).

In ein weiteres unfreiwilliges Zeugnis ist der gleiche Pilatus verwickelt, der auf Geheiß der Hohepriester das Grab Christi versiegeln und es von Soldaten bewachen lässt. Es soll verhindert werden, dass die Jünger den Leib stehlen und behaupten, Christus sei auferstanden. Während der Moment der Auferstehung selbst im Narrativ der Bibel als Leerstelle verbleibt, öffnet ein Engel am Ostersonntag den versiegelten Verschluss des leeren Grabes: Die Soldaten sind nicht nur Zeugen dieser Erscheinung, sondern auch dafür, dass niemand den Leib gestohlen haben kann (Mt. 27, 62 – 28, 7). Diese Zeugen „praktizieren“ Unglauben und werden ihres Unglaubens überführt, wodurch sie selbst zu Zeugen werden. Interessant ist zudem, dass sie selber die Zeichen und die Sprache des Zeugnisses produzieren (die Marterzeichen am Körper, den Titulus, die Bewachung des leeren Grabes etc.). Die Hohepriester versuchen, diesen Zeugenstatus zu eliminieren, indem sie die Soldaten zur Lüge auffordern: Sie sollen sagen, sie hätten geschlafen, und so hätten die Jünger den Leib stehlen können.

Diese Zeugnisstruktur ist eine absolut essentielle für das Neue Testament, wo sie nicht nur ergänzend neben der Augenzeugenschaft der Anhänger Christi steht, sondern durch letztere nicht ersetzt werden kann. Zwar sind die Anhänger diejenigen, die das Zeugnis schließlich als Apostel verbreiten, ihr Bericht jedoch wird gerade gestützt durch die Narrative, in denen die „Ungläubigen“ zu unverdächtigen und verlässlichen Zeugen werden. Schließlich wird diese Zeugnisstruktur auch maßgeblich für die Blutzeugenschaft der Märtyrer: Produziert wird das Szenarium der Blutzeugenschaft weniger vom Märtyrer selbst als von denjenigen, die den Glauben an Christus durch die Vernichtung des Körpers des Christen beseitigen wollen. Und letztlich ist diese Zeugnisstruktur konstitutiv für die spezifische Medialität der Bilder, die das biblische Narrativ gerade in seiner Produktion von Glaubensgewissheit erfassen und die Zeichen der Zeugnisse, von denen das Johannes-evangelium spricht, visualisieren wollen.

⁶ Vor seiner Verhaftung kündigt Christus an, dass Petrus ihn dreimal verraten werde, bevor der Hahn krähe (Mk. 14, 30, Mt. 26, 34; Lk. 22, 34; Joh. 13, 38).

4. Ästhetische Zeugenschaft im Bildvollzug

Es ist sicher kein zufälliger Befund, dass ausgerechnet diese Urszenen der neutestamentlichen Zeugenschaft – im Kontext dieser Studie in notwendiger Kürze skizziert – besonders häufig in der Bildenden Kunst umgesetzt werden. Die „Zeichen“, die die Evangelistenzeugen in den Urszenen „sichtbar“ machen, überführen die Künstler in die Sichtbarkeit der Artefakte. Man ist versucht zu sagen, dass die Künstler in die Zeugenrolle der Evangelisten eintreten, und tatsächlich identifizieren sie sich in besonderer Weise mit dem Evangelisten Lukas als dem Maler der Maria. Dies jedoch wäre zu einfach gedacht. Wenn der Begriff einer ästhetischen Zeugenschaft distinkt und aussagekräftig sein soll, muss in ihrer Definition eine Intentionalität vorausgesetzt sein, die Strukturen der (außerkünstlerischen) Zeugenschaft tatsächlich in Bildstrategien zu verwandeln. Und genau dies ist bei den Epitaphien des Peter Paul Rubens im Übermaß der Fall. Sie stellen ein komplexes Kompendium von Zeugenschaftsszenarien und Zeugenschaftskonzepten dar, in denen Rubens mittels verschiedener Strategien seine Malerei als Zeugnis und schlussendlich sich selbst als Zeugen installiert. Von der kunsthistorischen Forschung sind diese Werke vergleichsweise wenig bearbeitet worden, was damit zu tun hat, dass Rubens gerade hier eher der Tradition verpflichtet scheint und vieles anachronistisch anmutet, wie zum Beispiel die Wahl des Triptychonformats. Dieses Anknüpfen an die Tradition ist aber gerade eine der Strategien, mit denen Rubens seine Kunst in eine Zeugenkette stellt, wie zu zeigen sein wird.

Es wird in dieser Studie ein Bildbegriff vertreten, der das Bild eher als einen Akteur in einem von relationalen Verhältnissen bestimmten Prozess denn als Speicher einer abrufbaren Bedeutung definiert.⁷ Für die Frage der ästhetischen Zeugenschaft heißt das, dass das Bild Zeugenschaft eher *vollzieht* als abbildet. Da der Begriff des Akteurs oder des Agenten immer eine Restproblematik beinhaltet, die nicht zu umgehen ist,⁸ habe ich für die von mir postulierten Eigenschaften des Bil-

7 Angeregt ist dieser Bildbegriff u.a. von Alfred Gell: *Art and Agency. An anthropological theory*, Oxford 1998. Alfred Gell, von dem bereits die Rede war, brachte Kunstwerke nicht nur als *social agents* ins Spiel, sondern verneinte radikal ihre Rolle als Träger von Bedeutung (meaning) – eine Funktion, die er nur der Sprache zuschreiben wollte. Gegen die Annahme, dass in Kunstwerken symbolische Eigenschaften über die Welt kodiert sind, setzte er seine anthropologische Kunsttheorie: Kunstwerke seien vielmehr innerhalb von reinen Aktionssystemen dazu bestimmt, die Welt zu verändern (S. 6). An anderer Stelle betont er, es gehe ihm nicht um eine klassifikatorische Definition des Kunstwerks oder Dinges als *agent*, sondern um eine relationale und kontextbezogene Zuschreibung (Alfred Gell: „Things as Agents“, in: Sandra Dudley (Hg.): *Museum Objects. Experiencing the Properties of Things*, New York u.a. 2012, S. 336-343, hier S. 340).

8 Ich verweise hier nur ganz allgemein auf die Reaktionen auf das Buch von Gell (Gell, Anm. 7, und auf Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts*, Frankfurt am Main 2010. Einerseits wird unterstellt, dass die Vertreter einer „Agency der Dinge“ dieser Form der Agency gleich *alle* Charakteristika des menschlichen Handelns zuschreiben wollen, andererseits wird gerade in der Kunstgeschichte der Vorwurf einer reinen Vorstellung von Bildmagie laut.

des den Begriff des Bildvollzugs vorgeschlagen,⁹ der auch hier Anwendung finden soll: Es geht um eine Zeugenschaft im Bildvollzug.

5. Die Zeugenwerdung des Betrachters im Szenarium des Bildes: Das Michielsens-Epitaph

Das Epitaph für Jan Michielsens (Abb. 1) wurde nach seinem Tod am 16. Juni 1617 von seiner Witwe Maria Maes in Auftrag gegeben. Es war in der Liebfrauenkathedrale in Antwerpen am vierten nördlichen Pfeiler aufgestellt; ob es mit einem Altar verbunden war, ist nicht mehr nachzuvollziehen.¹⁰ Die Mitteltafel zeigt eine Beweinung. Während der von Joseph von Arimathia aufrecht gehaltene Leichnam Christi einen Großteil des Bildes einnimmt, vollführen die Assistenzfiguren verschiedene auf den Körper bezogene Handlungen: Maria hält in einem Ent- oder Verhüllungs-gestus das Grabtuch in beiden Händen und hat das von tiefem Schmerz gezeichnete Gesicht zum Himmel erhoben, während Maria Magdalena rechts von ihr auf den Leib Christi blickt und die Hände in Anbetung gefaltet hat. Auf der linken Tafel wird das Christuskind auf einer Art Steinbrüstung von der Gottesmutter gehalten und blickt nach rechts zur Mitteltafel. Diese Szene entspricht keinem festen Bildtypus: Am ehesten alludiert sie an die Darstellung im Tempel – ohne den notwendigerweise dazu gehörenden Simeon, der in Christus den Gottessohn erkennt und seinen Erlösertod sowie den Schmerz der Gottesmutter vorhersagt. Der Zeuge Simeon ist hier quasi ersetzt durch den Blick des Kindes auf seine eigene Passion, und nicht zuletzt durch den Betrachter, der diesen Bezug in seinem eigenen Blick herstellt. Die Zeugenschaft des Simeon wird auf das Medium des Triptychons übertragen, mit dem ein solches Sehen auf mehreren Ebenen umgesetzt werden kann: Die Episoden sind einerseits durch die Zäsuren der Tafeln klar getrennt, durch die Komposition jedoch werden beide Darstellungen zu einem bildlichen Szenarium von Zeugenschaft zusammengeführt.¹¹ Den kompositorischen Zusammenschluss aller drei Tafeln zu einem Szenarium erreicht Rubens auch mit der Setzung der Köpfe zu

9 Siehe u.a. in Heike Schlie: „Die Übergabe von Breda von Diego Velázquez als militärisches Sakrament. Hans-Georg Gadamer, Carl Justi und die Idee des Vollzugs in der Kunst“, in: *Das Bild als Ereignis. Zur Lesbarkeit spätmittelalterlicher Kunst mit Hans-Georg Gadamer*, Dominic Delarue/ Johann Schulz/ Laura Sobez (Hg.), Heidelberg 2012, S. 162-203; Heike Schlie: „Martyrium im Bildvollzug – Dynamik, Semantik und Wirkungsästhetik des Öffnens in den Hippolytus-Triptychen in Brügge und Boston“, in: *Faltbilder. Medienspezifika klappbarer Bildträger*, David Ganz und Marius Rimmele (Hg.), Berlin 2015.

10 Ein Epitaph dient der Memoria des Verstorbenen, es kann mit dessen Grab und/oder einem Altar verbunden sein, muss dies aber nicht. Meist waren Epitaphien getrennt vom Grab an einem Ort angebracht, an dem viele Menschen vorbeikamen (z.B. in einem Chorumgang), um sich deren Gebete für das Seelenheil des Toten zu versichern. Daher sind Epitaphien oft mit an solche Gebete appellierenden Inschriften versehen.

11 Zu der medialen Spezifik der Zäsuren zwischen den Tafeln eines Triptychons siehe Lynn F. Jacobs: „Rubens and the northern past. The Michielsens Triptych and the thresholds of mo-



Abb. 1 Peter Paul Rubens, Michielsen-Epitaph, um 1617/18, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (William Aerts (Hg.), *The Cathedral of Our Lady in Antwerp*, Antwerpen 1993, S. 216)

einem regelmäßigen, die Zäsuren überfangenen Rundbogen. Zudem geht die Oberkante des „Altartisches“, auf dem das Christuskind steht, zu der des Sarkophages oder Salbsteines über, auf den der Leib des toten Christus gebettet ist.

Hätte Rubens die Darstellung im Tempel auf dem linken Flügel dargestellt, so wäre der inhaltliche Bezug zwischen beiden Szenen durchaus klar gewesen: Simeon hätte auf dem linken Flügel antizipiert, was auf der Mitteltafel dargestellt ist. Durch das Weglassen der Figur des Simeon jedoch installiert Rubens ein Szenarium der Zeugenschaft, das im Eben-Jetzt des Bildes stattfindet und vom Blick des Betrachters immer neu aktualisiert wird. In diesem Blick spielt der Betrachter die Erkenntnis und das Wissen des Simeon im Prozess immer wieder neu durch.

Die Darstellung des Johannes auf dem rechten Flügel verdankt sich zunächst dem Namenspatrozinium des Verstorbenen; die Flügel sind hier insofern Pendants, als dass Maria ihrerseits die Namensheilige der Witwe Maria Maes ist. Aber Johannes ist auch, wie wir bereits wissen, derjenige Evangelist, der sich selbst explizit als einen Zeugen bezeichnet. Das aufgeschlagene Buch, auf das er als sein Autor weist, könnte sowohl das Evangelium als auch die Apokalypse sein. Die Pendantstellung

dernity“, in: *The art bulletin*, 91 (2009) 3, S. 302-324. die sie allerdings etwas anders versteht und in diesem Fall anders analysiert.

zum linken Flügel spricht dafür, dass hier ein Fingerzeig auf die Textstelle mit der Grablegung gemeint ist (Joh. 19, 38-42): Das Christuskind blickt, Johannes zeigt auf die Grablegung. Auffällig ist, dass Johannes auf eine Rectoseite weist, die im nächsten Moment umblättern wird: Direkt auf die Grablegung folgt in allen Evangelien die Auferstehung, auf die auch Jan Michielsen und seine Frau hoffen und die hier gleichsam in nuce präsent ist, auch wenn sie im Bild nicht dargestellt ist. Auf der rechten Seite deutet der Zeuge auf seinen Bericht (des auf der Mitteltafel dargestellten Ereignisses) und ruft in seinem himmelwärts und auf den Adler gerichteten Blick zusätzlich die besondere Autorisierung seines Zeugnisses auf.¹² Das Buch selbst ist in mehrfacher Hinsicht der Präsentation des Leibes auf der Mitteltafel verähnlicht: Der seltsame Gestus, mit dem Johannes das Buch hält, erinnert an den Handgriff des Josephs von Arimathia um den rechten Arm Christi, die ‚Glieder‘ des Buches hängen in ungewöhnlicher Weise schwer und schlaff herunter, die Form und Farbe der Schließen erinnern an das Stroh unter Christi Leib etc. Auch auf der linken Seite ist dieser ‚Leib‘ des Evangeliums in Gestalt des Christuskindes präsent.

Rubens aktiviert hier eine multiple Zeugenschaft, die so nur vom Bild geleistet werden kann: Es handelt sich um eine Zeugenschaft, in die der Betrachter sogleich eintritt, indem er die Systemstelle Simeons übernimmt. Die Verschränkung der (im Text selbst prophetischen) Zeugenschaft Simeons von der Passion Christi mit der Zeugenschaft ex post durch Johannes wird zu einem visuellen Wissen für den Betrachter aufbereitet; innerhalb einer Ordnung dieses Wissens ist er selbst aufgefordert, die Bezüge herzustellen. Über das Wissen verfügt er bereits, noch bevor er von dem Bild Kenntnis nimmt; doch vor dem Bild wird er ein durch das Bildereignis privilegierter Zeuge der Passion.¹³ Als solcher ist er berufen, für den Verstorbenen zu beten: „Requiem sito viator apprecare perpetem/ Erbitte, Wanderer, dem Bestatteten die ewige Ruhe.“, wie es

12 Der Adler, das Evangelistenattribut des Johannes, ist eines der vier den Thron der Apokalypse umstehenden Wesen und wird von dem Kirchenvater Hieronymus deshalb Johannes zugeordnet, weil die Flügel dafür stehen, dass er Höheres erreichen kann und daher das Wort Gottes (als Zeuge) übertragen kann („Quarta [facies significat] Joannem evangelistam, qui assumptis pennis aquilae, et ad altiora festinans, de Verbo Dei disputat“/ „Das vierte Wesen bezeichnet den Evangelisten Johannes, der die Flügel eines Adlers erhielt, und, nach Höherem strebend, das Wort Gottes lehren konnte.“ *Matthäuskommentar*, Migne PL 26, 15-228, hier 19, Übersetzung H.S.). Es ist auffällig, dass der Adler, der auch als Bote Gottes verstanden werden kann, die einzige Figur ist, die den Betrachter anblickt. Solche Details sind niemals Zufälle: Die Botschaft und damit das Zeugnis gilt dem Betrachter.

13 Bereits Colin Eisler spricht davon, dass der Betrachter vor dem Bild zum Zeugen und Protagonisten der Grablegung wird, ausgelöst auch durch die große Nähe zum Dargestellten. (Colin Eisler: „Rubens'Uses of the Northern Past. The Michiels Triptych and its Sources“, in: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 16 (1967), S. 47-78. Ich würde dies wie folgt modifizieren wollen: Der Betrachter gesellt sich nicht zu den historischen Protagonisten der Grablegung, sondern vertritt eine die Zeiten umspannende Zeugenschaft des Simeon, in der es weniger um die Bezeugung eines bestimmten Ereignisses innerhalb der Passion geht als um die allgemeinere Bezeugung des Erlösertodes Christi.

in der verlorenen, im 18. Jahrhundert transkribierten Beischrift des Epitaphs hieß.¹⁴ Wenn es nicht nur um die Anzahl, sondern auch um die Wirksamkeit der Gebete ging, konnte das bildliche *Enactment* einer Zeugenschaft des Erlösertodes, an der der potentielle Beter teilhatte, als mediale Strategie in diesem Sinne Gültigkeit haben. Es handelt sich um etwas, das heute „ästhetische Zeugenschaft“ genannt wird.¹⁵ Ob man diesen Ausdruck nun glücklich findet oder auch nicht, in jedem Fall ist es eminent wichtig zu definieren, wann eine solche Zeugenschaft wirklich zum Tragen kommt. Das Konzept verwässert, wenn wir davon ausgehen, dass wir vor jedem bildlich dargestellten Ereignis zu seinem Zeugen werden, denn dann wäre unsere Zeugenschaft ausgesprochen banal. Zeugenschaft entsteht nur, wenn durch eine bildliche Strategie unsere (körperliche, emotionale etc.) Teilhabe oder Partizipation aktiviert wird. Erst dann machen wir eine Erfahrung, die in uns „Zeugwissen“ entstehen lässt.¹⁶

6. Das Enactment der Auferstehung und das Wissen der Kunsttraditionen als Zeugenkette: Das Moretus-Epitaph

Der Aspekt der körperlichen Erfahrung des Bildereignisses als tatsächlichem Ereignis in der Erfahrung des Rezipienten soll im Folgenden weiter ausgeführt werden. Das Epitaph für Jan Moretus (Abb. 2) wurde von dessen Sohn Balthasar Moretus um 1612 beauftragt. Es befand sich an dem zweiten Pfeiler des südlichen Chorumgangs in der Liebfrauenkirche in Antwerpen, gegenüber der ehemaligen Barbara-Kapelle, in der es heute in neuer Rahmung und dem darüber angebrachten, ersetzten Porträtmedaillon des Jan Moretus hängt. Das Triptychon war weder direkt mit dem Grab noch mit einem Altar verbunden. Mit diesem Epitaph inszeniert Rubens eine Zeugenschaft der Auferstehung, in die der Betrachter mit einbezogen wird, allerdings mit einer anderen Strategie als beim Michielsens-Epitaph, die hier darin besteht, das Öffnen des Triptychons gezielt für das Szenarium der Zeugenschaft in Anschlag zu bringen.

Die Mitteltafel zeigt eine sehr dynamische Auferstehung, flankiert von Johannes dem Täufer und der Hl. Martina, den Namenspatronen von Jan Moretus und seiner Frau Martina Plantijn. Die Bildrezeption ist aber zunächst von der geschlossenen Ansicht her zu denken (Abb. 3): Vor kassettierten Türen, die die gesamte Bildfläche

¹⁴ Vgl. Judson: *The Passion of Christ* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard 6), Turnhout 2000, S. 224.

¹⁵ Siehe z.B. Anette Schaffer: „Die Idiosynkrasie moderner Augenzeugenschaft“, in: *Die Figur des Augenzeugen. Geschichte und Wahrheit im fächer- und epochenübergreifenden Vergleich*, Amelie Rösinger und Gabriela Signori (Hg.), Konstanz 2014, S. 105-134, hier S. 116.

¹⁶ Schaffer verweist darauf, dass dieser Unterschied bezüglich der poetischen Rede bereits am Anfang des 19. Jahrhunderts diskutiert wurde: Es wird explizit gesagt, dass die „Klasse“ der vergegenwärtigenden Dichtung/ Rede den Zuhörer zum unmittelbaren Zeugen macht (Schaffer, Anm. 15). Siehe auch Thomas Weitin: *Zeugenschaft. Das Recht der Literatur*, München 2009, S. 99.



Abb. 2 Peter Paul Rubens, Moretus-Epitaph, Innenansicht, 1610-12, Antwerpen, Liebfrauen-Kathedrale (Foto: Maertens, Provinciebestuur Antwerpen)

einnehmen, stehen hier zwei Engel, eben im Begriff, die Türen an den Torringen aufzuziehen. Der geschlossenen Ansicht ist somit visuell eine beständige Latenz des Öffnens des Triptychons inhärent. Dies gilt umso mehr, als dass die Flügel eines Triptychons im Niederländischen „doeren“, Türen, genannt wurden. Die Engel stehen einerseits in einer ganz medien-spezifischen Situation, in der die Türen mit den Retabel-Flügeln kongruieren, vertreten aber auch den Engel, der am Ostermorgen das Grab Christi öffnet. Bei Öffnung des Triptychons jedoch werden nicht die zurückgelassenen Tücher sichtbar, sondern der Betrachter selbst wird Zeuge eines Bilder-eignisses der Auferstehung, die so nie stattgefunden hat: Christus verlässt mit einer dynamischen, auf uns gerichteten Bewegung das Grab. Das Bild stellt nicht nur ein Szenarium dar, sondern ist – im Öffnen des Mediums – selbst Szenarium der von Zeugen plötzlich und im Eben-Jetzt wahrgenommenen Auferstehung.

Die Soldaten, die dem biblischen Text zufolge von der Auferstehung nichts bemerken und später vor der Engelserscheinung erschrecken, weichen hier vor der Christusfigur zurück. Im Bildereignis sind sie Zeugen der Auferstehung, nicht nur Zeugen des leeren Grabes. Rubens schließt hier durchaus an ikonographische Traditionen an: Um den auferstehenden Christus *in actio* zeigen zu können, begnügten sich die Künstler seit dem späteren Mittelalter nicht mehr damit, für die Osterdarstellung die Drei Marien am (leeren) Grabe zu zeigen, sondern stellten den dem Grab entstiegene Christus inmitten der schlafenden oder erschreckenden Soldaten

Abb. 3 Peter Paul Rubens,
 Moretus-Epitaph, Außenansicht,
 1610-12, Antwerpen,
 Liebfrauen-Kathedrale
 (Foto: Maertens,
 Provinciebestuur
 Antwerpen)



dar. Dieses Erschrecken, das im bildlichen *Enactment* auf der unmittelbaren Erfahrung der Auferstehung beruht, hat Rubens in mehrfacher Hinsicht zur Visualisierung von Zeugenschaft verarbeitet. Das Dramatische des Eben-Jetzt ist auch in der Differenzierung des in den Gesichtern der Augenzeugen liegenden „Schreckens“ und „Überwältigtseins“, der „Furcht“ oder „Überraschung“ abzulesen. Die Affekte spiegeln sich auch in der Farbe des Inkarnats: Während das strahlende, von Christus ausgehende Licht die bleiche Gesichtsfarbe des wie erstarrten, behelmten Soldats links hinten besonders hervorhebt, ist der *terreur* des sich abwendenden Soldaten unter ihm gerade durch einen kräftigen Rotton der Hautfarbe unterstrichen, der sich als eine Art Widerschein sogar in seinem wie zu Flammen aufwirbelnden Haupthaar findet. Der Soldat am rechten Bildrand dagegen scheint seine Farbe zwischen weiß und rot zu wechseln. Mit ihrem Affekt, ihrem körperlichen Zurückweichen sowie dem Widerschein des göttlichen Lichts auf ihren eigenen Körpern legen die Figuren der Soldaten Zeugnis dafür ab, dass der Christuskörper das Grab verlässt. Diese Form des Zeugnisgebens ist eine andere als die des Wortzeugnisses: Das Geschehene wird als Spur am Körper des Zeugens sichtbar. Diese bezeugende Sichtbarkeit ist in der Forschung zu Zeugenschaft als Wissensgenerator bereits thematisiert worden, wenn auch nicht in Zusammenhang mit Bildlichkeit.¹⁷ Da das Bild

17 Vgl. Schmidt (Anm. 3), S. 117. „Zugleich machen [Zeugen und Zeuginnen das, was sie erlebt haben] in gewisser Weise auch sichtbar, denn sie sind Spuren des Ereignisses bzw. tragen Spuren desselben auf ihren Körpern.“



Abb. 4 Urne der Brüder Clodius,
1. Jahrhundert, Rom,
Vatikanische Museen
(Archiv der Verfasserin)

sui generis nicht mit Worten, sondern mit Sichtbarkeit operiert, wird diese Form der Zeugenschaft von den Künstlern in extenso ausgearbeitet. Die Spuren des „Erkennens im Schrecken“, die Rubens malerisch legt, ersetzen in ihrer Sichtbarkeit die tatsächliche (bibelgetreue) Zeugenschaft der Soldaten, die ja darin besteht, dass sie Zeugen des leeren Grabes geworden sind und wissen, dass Christus es selbst verlassen haben muss, weil sie ihre Wächterpflicht nicht verletzt haben und daher niemand den Leib entfernt haben kann. Der Unterschied zu einem modernen Verständnis von Zeugenschaft ist, dass trotz der „Unrichtigkeit“ der wiedergegebenen Szene – im Sinne des wirklich Geschehenen – die Zeugenschaft der Soldaten dennoch angemessen erfasst ist, denn sie sind ja de facto Zeugen der Auferstehung, die mit einer „Erkenntnis im Erschrecken“ verbunden ist, wenn auch im Kontext der Engelserscheinung. Die „Wahrheit“ im Sinne religiösen Wissens besteht in einer Verdichtung dieser testimonialen Bausteine in dem einen bildlichen Ereignis.

Kommen wir noch einmal zu der äußeren Schauseite mit den beiden Engeln zurück. Rubens hat mit ihnen antike Skulpturen zitiert, die er in Italien gesehen und wohl auch gezeichnet hatte. Die Figur auf der linken Seite ist der Flora Farnese nachempfunden;¹⁸ die auf dem rechten Flügel der Karyatide Montalto in Neapel

18 David Freedberg: *Rubens as a Painter of Epitaphs*, 1612-1618, in: *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis* 24 (1976-78), S. 51-71 (1984), S. 37.

(ca. 165 v. Chr).¹⁹ Das Gesamtmotiv der die Türen öffnenden Engel ist wiederum von antiken Grabmälern abgeleitet: Bereits Julius Held verwies hier auf ein Grabmal aus der Sammlung des Cyriacus Mattei (1545-1614), die Urne der Brüder Clodius, heute in den Vatikanischen Museen (Abb. 4). Dort wird das Tor zur Unterwelt, bestehend aus zwei Flügeltüren, von zwei Viktorien aufgezogen. Auch hier ist ein Flügel leicht geöffnet, wie dies – allerdings subtiler – beim Moretus-Epitaph zu beobachten ist. Das Tor zum Hades mit zwei Flügeltüren zeigen viele antike Sarkophage, mit verschiedenen szenischen Einbettungen sowohl der Hadeswächter als auch der Verstorbenen.²⁰ Rubens transformiert das Tor der Unterwelt zu „Türen“ des Christusgrabes, das nach Lukas 24, 4 von zwei Engeln bewacht wurde.²¹ Seine Inventio der Übertragung des Motivs auf die Außenflügel eines Triptychons besteht gattungsbedingt darin, dass sich diese Auferstehungstüren im kirchlichen Ritual tatsächlich und wirklich öffnen. Und dahinter erscheint folgerichtig der auferstehende Christuskörper, in den auch der verstorbene Jan Moretus und seine Nachfahren ihre Erlösungshoffnung setzten.

Es sei hier ein weiteres ikonographisches und gattungsspezifisches Schlüsselmoment dieser Außenseite benannt, das sich auf eine andere, für Rubens wichtige Tradition bezieht. Er bringt nicht nur Antikenzitate ins Bild, sondern bezieht sich gleichzeitig auf den Usus der älteren niederländischen Kunst, die Außenseite von Triptychen mit Grisaillemalerei bzw. fingierten Skulpturen zu besetzen.²² Da in diesen Fällen sehr oft die Verkündigung dargestellt ist, kommt auch hier eine Engelsfigur ins Spiel. Rubens konstruiert hier einen scheinbar in der Tradition gründenden

19 Letzere war zwischen 1585 und 1590 an der Via Appia ausgegraben und von Sixtus V. für seine Sammlung in der Villa Montalto erworben worden. Für diese Karyatide ist bezeugt, dass Rubens sie in Rom gezeichnet hat, da eine Kopie dieser Zeichnung überliefert ist. Freedberg hält die Statue der Ceres in der Este-Sammlung in den Vatikanischen Museen für das Vorbild. Freedberg (Anm. 18), S. 38.

20 Beispiele sind der römische Sarkophag in Melfi, s. Erwin Panofsky: *Tomb Sculpture*, New York 1992, S. 26, Abb. 59, ein Sarkophag auf dem Camposanto in Pisa, ebd., S. 35, Abb. 116, zwei Sarkophage in den Vatikanischen Museen, ebd. S. 37, Abb. 134 und 135.

21 Es ist gesichert, dass Rubens die antike Urne kannte, da er das gleiche Motiv auch in einem nicht ausgeführten Entwurf zu einem skulptierten Grabmal für Jean Richardot verwendete, in dem erkennbar ist, dass er sich nicht auf ein anderes Beispiel bezieht. Held sprach hier von einer Christianisierung des antiken Motivs (Julius S. Held: *Rubens: Selected Drawings*, 2 Bde., New York 1959, hier: Bd. 1, S. 163-165; Marjon Van Der Meulen: *Rubens copies after the Antique*, 3 Bde. (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, 23), London/New York 1994-1995, hier: Bd.1, S.63). Auch im Fall der Zeichnung dürften die Türen in einer christianisierten Wendung als sich öffnende Abdeckung eines Grabes der Auferstehung gemeint sein, aus dem der Christuskörper am Ostertag bzw. der Körper des Verstorbenen am Jüngsten Tag herauskommt; und nicht wie im Fall der Öffnung zum Hades eine Torsituation, in die ein Körper unwiederbringlich hineingeht, auch wenn es sich hier bereits um einen Topos von Unsterblichkeit handelt. Vgl. Panofsky (Anm. 20), S. 37.

22 Freedberg verweist auf die Antikenrezeption der Außenflügel, Freedberg (Anm. 18), S. 54/55, mit konkreten Beispielen, aber nur in einer Fußnote auf die Tradition der Grisailen auf den Außenseiten der Retabellflügel, ebd., S. 56, FN 22.

Link zwischen der Gattung, Medialität und Ikonographie des antiken, skulptierten Grabmals einerseits und der Tradition des gemalten niederländischen Triptychons andererseits. Seine Antikenrezeption ist somit verbunden mit einer *Invention of Tradition* im Sinne einer behaupteten Kontinuität von der skulptierten Siegesgöttin zum christlichen Engel, von der am Sarkophag skulptierten Hadestür zu den „Türen“ des Epitaph-Triptychons, die bereits die altniederländischen Maler im 15. Jahrhundert fruchtbar gemacht hätten. Die Tradition der eigenen Kunstlandschaft (Klappbild, gemalte Skulptur) wird als ein „Zwischenschritt“ positioniert, so als hätten bereits die Altniederländer auf das Ziel der Vollendung der Antike in der christlichen Malerei hingearbeitet, die dann in Rubens' (Zeugen-)Kunst kulminiert. So schreibt sich Rubens selbst in die Kontinuität all dieser Traditionen innerhalb dieser einzigen Figura ein und zeigt gleichsam, dass die Kunst schon in der „heidnischen“ Antike in eine Zeugenkette der Überwindung des Todes durch Christus eintritt. Wenn die Hadestüren mit den Viktorien die Auferstehung Christi quasi prophetisch ankündigen, im Sinne der auf das Christentum hinweisenden Wahrheit *sub integumento* in der „heidnischen“ Antike,²³ dann ist die Malerei des Rubens', die das Grabmal in der Form der Hadestüren darstellt, das vollendende Zeugnis. Das bedeutet aber nichts anderes, als dass der Künstler, der die Antike in dieser Weise rezipiert, gleichsam den Schleier des *integumentum* lüftet. Er überführt das zwar sichtbare, aber nicht in seiner Wahrheit Erkennbare (die Hades-Türen) in eine neue Sichtbarkeit, die die Wahrheit erkennbar macht. Oder: Er überführt die in einer äußeren Sichtbarkeit verhüllte (also eigentlich unsichtbare) Wahrheit in eine enthüllende Sichtbarkeit (die Triptychonflügel mit den Grabtüren), die zu Erkenntnis führt, und er macht bildlich explizit deutlich, dass er genau dies tut.

7. Die Lebendigkeit der Malerei und die Körper der Zeugen: Das Rockox-Epitaph

In dem Epitaph, das am Schluss dieser Studie behandelt werden soll, ist ebenfalls ein Auferstehungsmotiv in das Zentrum gesetzt, in diesem Fall mit einer Abwandlung des Thomas-Zeugnisses. In der Kunstgeschichte werden diese Bildtypen in irreführender und einseitiger Weise als „Der ungläubige Thomas“ oder „Thomaszweifel“ benannt.

Das allgemein stark verbreitete Vorurteil, Thomas sei einseitig als der „Ungläubige“ und weniger als der von Christus geradezu ungeheuer privilegierte Zeuge gesehen worden, wird weder der mittelalterlichen noch der frühneuzeitlichen Rezeption gerecht, in der Thomas zwar durchaus eine ambivalente Figur ist, deren positive Konnotation im Sinne des Zeugenstatus aber deutlich überwiegen dürfte.²⁴ In einer

23 Durch die *integumentum*-Lehre – eigentlich Teil der hochmittelalterlichen Poetik, Dinge quasi „durch einen Schleier“ und nicht direkt zu sagen – war es möglich, die heidnisch-antiken *auctoritates* auf das Christentum hin zu interpretieren.

24 Der Theologe Andreas Matena wies darauf hin, dass „die so geläufig erscheinende Abwertung der Thomasfigur hin zum Typus des Ungläubigen [...] in dieser Konsequenz erst bei Jean



Abb. 5 Peter Paul Rubens, Rockox-Epitaph, Innenansicht, 1613 bis 1615, Öl auf Holz, 234 x 145 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Christopher White, Peter Paul Rubens. Leben und Kunst, Stuttgart, Zürich 1988., Abb. 117)

ausführlichen Studie haben Erin Benay und Lisa Raffanelli gezeigt, dass Thomas – z.B. im Italien der Frührenaissance und in der Gegenreformation – nicht nur in religiösen, sondern auch in profanen Zusammenhängen ein positives Exemplum für die sinnvolle und notwendige Überprüfung von Materialien und Sachverhalten ist, so zum Beispiel im Handel und in der Rechtsprechung.²⁵ Richtiger müsste der Bildtypus also heißen: „Thomas prüft den Auferstehungsleib“.

Das Epitaph für Nicholaes Rockox und seine Frau Adriana Perez entstand zwischen 1613 und 1615 und damit noch zu Lebzeiten beider (Abb. 5).²⁶ Im Gegen-

Calvin“ (gest. 1564) findet (Andreas Matena: „Tange et Vide. Konzepte von Zeugenschaft in der Thomasperikope und ihrer Exegese“, in: *Zeugnis und Zeugenschaft. Perspektiven aus der Vormoderne*, Wolfram Drews und Heike Schlie (Hg.), München 2011, S. 119-136, hier S. 128. Auch er sieht in den patristischen, hoch- und spätmittelalterlichen Schriften eine privilegierte Zeugenschaft des Thomas formuliert (ebd. S. 135).

25 Erin Benay, Lisa M. Raffanelli: „Faith, gender and the senses in Italian Renaissance and Baroque art: interpreting the Noli me tangere and Doubting Thomas“, Farnham 2015, z.B. S. 126, wo die Anbringung des Bildtypus in Rathäusern, Gerichtssälen und Häusern von Kaufmannsgilden diskutiert wird. Siehe auch Erin Benay: „Touching is believing. Caravaggio's „Doubting Thomas“ in counter-reformatory Rome“, in: *Caravaggio. Reflections and refractions*, Lorenzo Pericolo, Farnham [u.a.] (Hg.), 2014, S. 59-82, wo die Autorin das Caravaggio-Bild etwas einseitig in einen religiösen Kontext stellt und die von ihr bearbeiteten profanen Bedeutungen der Thomasrezeption entsprechend zu wenig fruchtbar macht.

26 Das Epitaph ist auf dem linken Seitenflügel über dem Haupt von Rockox datiert. Doch erst im Jahr 1520, ein Jahr nach dem Tod der Adriana Perez, wurde es in die 1519 an den Chor

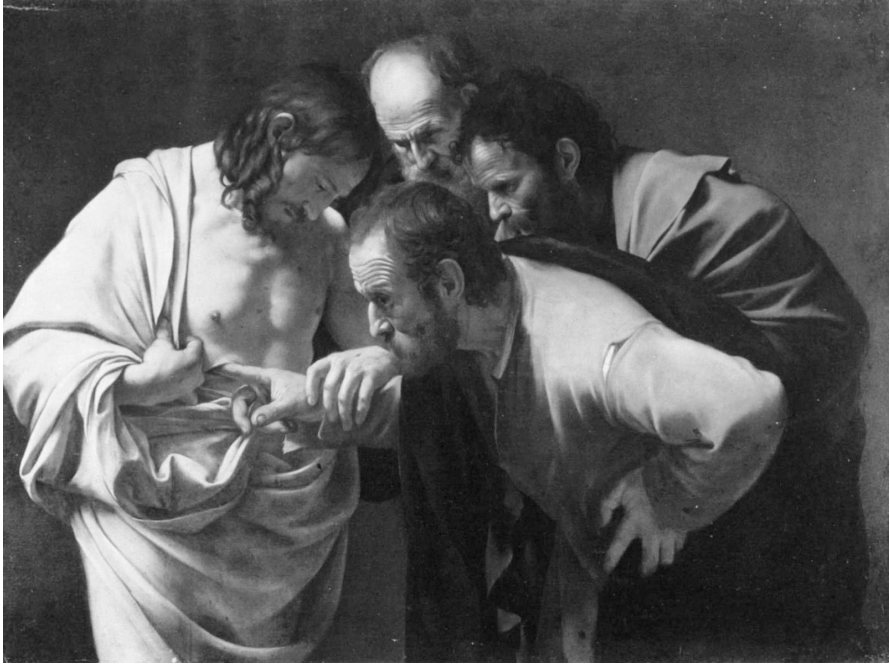


Abb. 6 Michelangelo Merisi da Caravaggio, Die Thomasprobe (Der ungläubige Thomas), um 1600, Potsdam, Neues Palais von Sanssouci (Kat. Ausst.: Caravaggio in Preußen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie, Berlin/ Rom 2001, S. 279)

satz zu den anderen beiden Triptychen erscheinen die Auftraggeber hier *in personam* auf den Flügeln der geöffneten Ansicht, wo ihre *figurae* im Bild in das Szenarium der Zeugenschaft eintreten. Auf der Mitteltafel ist eine ungewöhnliche Variante der Begegnung des Auferstandenen mit den Jüngern als Halbfigurenbild gegeben. Rubens lehnt sich hier deutlich an den so genannten „Thomaszweifel“ von Caravaggio an (Abb. 6), lässt aber ausgerechnet das zentrale Motiv des Wundentastens aus. Hier übt er tatsächlich eine größere Schrifttreue aus als die Künstler vor ihm, da – wie oben bereits erwähnt – Christus Thomas zwar zur Wundenberührung auffordert, im Johannesevangelium aber nichts darüber gesagt wird, ob Thomas den Gestus ausführt. Doch nicht nur der Finger in der Wunde, auch die Wunde selbst ist bei Rubens absent, während die rechte Brustseite Christi als der Ort, wo der Betrachter sie erwartet, voll ausgeleuchtet ist: Die Seitenwunde ist demonstrativ nicht vorhanden. Auf der linken verschatteten Seite befindet sich ein verschwommener roter Fleck (Abb. 7), der die Wunde sein könnte, dies aber nicht eindeutig in Anspruch nimmt: Weder ist die Wunde also zu tasten, noch eindeutig zu sehen,

angebaute Kapelle der 1797 säkularisierten und heute nicht mehr existenten Franziskanerkirche verbracht. Nicholaes Rockox verstarb erst 1640.

Abb. 7 Detail aus Abb. 5
(Foto: Verfasserin)



auch wenn es ein zurückhaltendes visuelles Angebot dafür gibt. Es scheint fast so, als ob unsere Skepsis, ob dies nun die Wunde sein soll, die vorläufige Unentschiedenheit des Thomas vor der Probe wiederholen soll (ist er/sie es, oder ist er/sie es nicht).

Es ist schon des Öfteren darauf hingewiesen worden, dass Caravaggio in seiner Darstellung der Thomasszene mit dem Riss in Thomas' Gewand über seiner linken Schulter ein komplementäres Element zur Seitenwunde setzt.²⁷ Durch den Riss hindurch wird das Leinen des Hemdes und damit auch die Leinwand des Gemäldes sichtbar, die Haut der Malerei ist eine dünne Schicht, die trotzdem die Plastizität des Körpers hervorbringen kann. Caravaggio bezieht sich hier auf den Paragone des 16. Jahrhunderts, in dem von den Bildhauern für die Überlegenheit der Skulptur gerne der Topos des die Malerei als Täuschung entlarvenden Blinden angeführt wurde. Dem Tastsinn des Blinden erschließe sich das Gemalte nicht, entpuppe sich als bloßer Schein, während die Skulptur die Sache selbst sei, „la cosa propria“, wie der Bildhauer Giovanni Battista Tasso im Kontext von Benedetto Varchis Umfrage

27 Siehe z.B. Nicola Suthor: „Bad touch. Zum Körpereinsatz in Michelangelo/Pontormos ‚Noli me tangere‘ und Caravaggios ‚Ungläubigem Thomas‘“, in: *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Valeska von Rosen u.a. (Hg.), Berlin 2003, S. 261-281, hier S. 277; Wolfram Pichler: „Die Evidenz und ihr Doppel. Über Spielräume des Sehens bei Caravaggio“, in: *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*, Vera Beyer (Hg.), S. 125-156, hier S. 151-152; Glenn Most: *Der Finger in der Wunde. Die Geschichte des ungläubigen Thomas*, München 2007, S. 210.

zur Valenz der Bildkünste (1547) in seinem Brief schreibt : „Betrachtet Ihr die Skulptur von allen Seiten, und Ihr werdet immer mehr an wahren Dingen teilhaben und sie beim Berühren empfinden, was bei der Malerei nicht der Fall ist, obwohl auch sie in der Betrachtung großes Vergnügen bereitet.“²⁸ Der Brief von Niccolò Tribolo an Varchi geht noch einen Schritt weiter. Hier wird die Wahrheit der Skulptur gegen die Lüge des Gemäldes gestellt. Wenn der Blinde „mit eigenem Urteilsvermögen (*giudizio suo*) tastet und eine Figur aus Marmor, Holz oder Ton vor ihm steht, bekennt er (*confessassi*), dass es sich um die Figur eines Mannes, einer fraulichen Frau oder kindlichen Kindes handelt. Wenn er hingegen in einem Gemälde etwas suchte, was er darin nicht fände, obwohl es darin wäre, so würde er es eine Lüge nennen, denn es ist betrügerisch, etwas zu zeigen, was nicht die Wahrheit ausdrückt, da die Natur den Menschen nicht täuscht.“²⁹ Diese Passagen seien hier deshalb so ausführlich zitiert, weil der Paragone hier als ein Wahrheitsdiskurs erscheint, in dem Urteilsvermögen und Erkenntnis eine Rolle spielen und der nicht unerheblich für die Frage nach einer ästhetischen Zeugenschaft ist. Zudem ähnelt die Probe des Blinden frappant der Probe durch Thomas, wie sie in der Renaissance beschrieben wird, im Sinne eines „*toccare il vero*“.³⁰ Dass das genannte Argument der Bildhauer in den Augen der Maler allerdings so nicht tragen konnte, liegt auf der Hand: Schließlich könnte ein Blinder auch ein sich vor seinen Augen abspielendes, lautloses Ereignis nicht wahrnehmen, und dieses wäre deswegen nicht weniger wirklich oder wahr.

Caravaggio konterkariert das Argument der Bildhauer nun ausgerechnet mit der Zeugenschaft des Thomas als Tastprobe innerhalb der Malerei.³¹ Er stellt Thomas wie einen geleiteten Blinden dar: Christus muss seine rechte Hand führen, während die Linke des Apostels auf dem eigenen Gewand bzw. gleichsam auf der senkrechten Fläche der Leinwand aufliegt, als ob er sich mit dem Greifen in die Wunde Christi zugleich auch seiner eigenen Natur und Körperlichkeit vergewissern müsste, um erkennen zu können. Der Finger ragt tief in die Wunde hinein und ver-

28 „Guardate per tutti i versi, la Scultura, sempre parteciperete piu cose del vero, & toccandola, le sentirete, doue nella pitturanon è cosi, se bene ancora lei da piacere grandissimo nel vederla.“ Der vollständige Text des Briefes mit deutscher Übersetzung in Varchi, Benedetto, *Paragone. Rangstreit der Künste*, Italienisch und Deutsch, hg. und übers. von Oskar Bättschmann und Tristan Weddigen, Darmstadt 2013, S. 240-245, hier S. 243, Übersetzung S. 242.

29 „Se fussi uno ciecho [...] che toccato se con giudizio suo, e li trouassi una figura di marmo, o di legno, o di terra, che confessassi, le una figura d’huomo, di dona dona, di bambino di bambino. E alincontro fussi la pittura, e cercando non vi troua nulla essendoui pure la confeso bugia, perché è cosa falsa mostrare quello che non fa el vero, perché la natura non inganna l’huomini.“ Varchi (Anm. 28), S. 268, Übersetzung S. 269.

30 Siehe Benay/ Rafanelli (Anm. 25), S. 123-145.

31 Geraldine Johnson hat das Gemälde Caravaggios mit dem durch Varchi initiierten Paragone-diskurs in Verbindung gebracht, ohne Caravaggios kunsttheoretische Leistung über eine Thematisierung des „sense of touch“ hinaus zu untersuchen, siehe Geraldine Johnson: „A taxonomy of touch: tactile encounters in Renaissance Italy“, in: *Sculpture and Touch*, Peter Dent (Hg.), Farnham 2014, S. 91-106, hier S. 92.

schiebt die Wundränder und das Fleisch, er öffnet den Körper bzw. eröffnet seine Dreidimensionalität für uns.³² Damit dreht der Maler das die Skulptur favorisierende Diktum vom Blinden zu einem positiven Argument für seine Kunst um: Der Blinde könnte in der Tat nur die Farbenhaut beziehungsweise ihren Riss auf der Leinwand tasten, der Maler aber ist in der Lage, mittels dieser Malhaut für den Sehenden die Plastizität eines Körpers und sogar sein Inneres zu evozieren. Mit der Verbindung der Probe des Thomas und dem kunsttheoretischen Moment des „*toccare il vero*“ betont Caravaggio, dass Skepsis gegenüber der Erkenntnisfähigkeit der Malerei nicht angebracht ist – aus den genannten Gründen. Dass Caravaggios Version der Zeugenschaft des Thomas in erster Linie ein so genanntes Kunststück ist, in dem die testimonialen Fakultäten der Malerei im Kontext des Wahrheitsdiskurses des Paragone ausgeleuchtet werden, erweist sich auch durch seinen Bestimmungsort: Das Bild war nicht für einen religiösen Kontext, sondern für die Kunstsammlung des Marchese Vincenzo Giustiniani in Auftrag gegeben worden, wo es sich zumindest 1606 nachweislich befunden hat.

Es hat der Forschung einiges Kopfzerbrechen bereitet, warum Rubens in seiner Anlehnung an das Thomaszeugnis Caravaggios die Berührung des Körpers weglassen und die Seitenwunde auf der linken Seite des Körpers quasi marginalisiert bzw. verschliffen hat. Rubens lässt ausgerechnet den entscheidenden Körpergestus aus, das Bilddetail, das man am ehesten als skulptural bezeichnen könnte, und ist damit wiederum näher am Bibeltext, in der von der Geste des Berührens oder Eindringens auch nicht die Rede ist. Rubens nutzt diese „Korrektur“³³ um deutlich zu machen, dass das SEHEN zur Erkenntnis ausreicht, wenn nicht sogar entscheidender ist, und dass im Sehen des gemalten Körpers sein „Abtasten“ enthalten ist.³⁴ In Rubens Bild bedarf es nicht der quasiskulpturalen Öffnung und Berührung, um den Körper als Körper erfahrbar zu machen. Interessanterweise betonen mit Giorgio Vasari und Jacopo Pontormo zwei Maler, die auf Varchis Umfrage reagieren, die Malerei habe im Gegensatz zur Skulptur den Vorzug, „Lebendigkeit“ evozieren zu können³⁵, dies entspricht nicht nur dezidiert dem Malereibegriff des Rubens', son-

32 Das Öffnen des Körpers oder das Verschieben des Fleisches bei Caravaggio erinnert an Skulpturtheorien im Hinzufügen (Plastik) oder Wegnehmen von Materie (Skulptur). Siehe Leon Battista Alberti: „De Statua“, in: *Albertis kleinere kunsthistorische Schriften*, Hubert Janitschek (Hg.) (=Eitelbergers Quellenschriften XI), Wien 1877, S. 168–170. Glenn Most wundert sich darüber, dass es hier nicht nur um Berührung, sondern um ein veritables Eindringen geht, aber genau dies entspricht der biblischen Aufforderung Christi, den Finger in die Wunde zu legen. Siehe Most (Anm. 27), S. 211, 234. Es gibt in dieser Hinsicht allerdings viel drastischere, frühere Darstellungen, wie die des Meisters des Bartholomäusaltars im Wallraf-Richartz-Museum in Köln – die Most selbst erwähnt (S. 236).

33 Most formuliert, dass Rubens Caravaggio und die anderen Künstler hier korrigiert (Most, Anm. 27), S. 251.

34 So ähnlich argumentiert schon Augustinus zur Thomas-Perikope, siehe dazu Matena (Anm. 24), S. 127.

35 Zu Vasari und Pontormo siehe Varchi (Anm. 28), S. 216 (Vasari: „*parer viva*“/ lebendig erscheinen) und 237 (Pontormo: „*dare spirito à una figura, e farla parere viva*“/ eine Figur be-

dern ist zudem das Kriterium der Auferstehung schlechthin, in der aus einem toten ein lebendiger Körper wurde. Wir sehen das, was Thomas gesehen hat, durch das, was Rubens rein malerisch verbürgt: einen fleischlichen Körper, der qua der Kunst des Malers darüber hinaus nicht in den Verdacht geraten kann, nur Geistleib zu sein. Gerade in dieser Hinsicht war die Zeugenschaft des Thomas in theologischer Hinsicht durch das ganze Mittelalter hindurch immer wieder wesentlicher Bestandteil der Argumentation für eine tatsächliche Auferstehung „im Fleische“, weswegen das „Tasten“ der Wunde in der theologischen Exegese und in den Bildern prominenter gefasst ist als in der Bibel selbst, wo zunächst das Erkennen der Person Christi durch die Zeugen fokussiert wird.³⁶ Für Rubens ist die Lebendigkeit und „Fleischlichkeit“ der Malerei zentrales Anliegen. Dies wird in seinem von Roger de Piles überlieferten Traktat *De Imitatione Statuarum* deutlich.³⁷ Dort heißt es, es könne zum Vorteil für die Malerei sein, Skulptur zu imitieren, dass es aber für die schlechten Maler eher von Nachteil sei, da sie nicht in der Lage seien, aus dem toten Stein heraus im Bild lebendige Haut erscheinen zu lassen: „au lieu d'imiter la chair, ils ne représentent que du marbre teint de diverses couleurs“,³⁸ zudem würden auch die besten Statuen der Antike nicht die gleichen Verschattungen auf ihrem Material zeigen wie der menschliche Körper. Das Fleisch, die Haut und die Knorpel könnten wegen ihrer transluzenten Eigenschaften nur von der Malerei dargestellt werden. Die *aemulatio*, ein Wettstreit, der hier in Übertragung auch die Zeugnisfähigkeit des Mediums meint, könnte lauten, dass Caravaggio den tiefen Griff in den Körper zwingend darstellen muss, um Leiblichkeit und Fleischlichkeit zu erzeugen, während Rubens selbst diese Leiblichkeit, Fleischlichkeit, das in den Adern pulsierende Blut unter dem Inkarnat mit rein malerischen Mitteln evoziert. Oder anders gesagt: Wenn man einen Rubenskörper mit den Augen abgetastet hat, dann ist es so, als habe man ihn berührt. Diese Berührung entspricht der Berührung der Leinwand durch den Pinsel des Malers, die nicht umsonst und nicht nur im Italienischen auch im Begriff der Malpraxis mit der Berührung identisch ist (*tocco*).³⁹ Das Fehlen der Seitenwunde und die notwendige Überlegung des Betrachters, ob der Farbleck, der als solcher verbleibt, weil er mimetisch gar keine Wundenöffnung bezeichnet, auf der linken Brustseite Christi nun für die Wunde stehen soll oder nicht, lenkt die Aufmerksamkeit auf die Berührung, durch die der

seelen und sie lebendig erscheinen zu lassen).

36 Siehe dazu Matena (Anm. 24), S. 119-136, und ders.: „Ein tastender Blick“, in: *Sehen und Sakralität in der Vormoderne*, David Ganz und Thomas Lentjes (Hg.), Berlin 2011, S. 63-77.

37 Siehe z.B. die deutsche Übersetzung des Traktats in Eveliina Juntunen: *Peter Paul Rubens: bildimplizite Kunsttheorie in ausgewählten mythologischen Historien (1611-1618)*, Petersberg 2005, S. 156.

38 Hier zitiert nach *Lettres inédites de Peter Paul Rubens*, Emile Gachet (Hg.), LXXIX, Brüssel 1840. Übersetzung: Statt Fleisch nachzuahmen, stellen sie nichts Anderes dar als mit verschiedenen Farben überpinselten Marmor.

39 Vgl. Marianne Koos: „Kunst und Berührung. Materialität versus Imagination in Caravaggios Gemälde des ‚Ungläubigen Thomas‘“, in: *Passion, Leidenschaft und Affekt in der Frühen Neuzeit Bd.2*, Johann A. Steiger (Hg.), Wiesbaden 2005, S. 1135-1152.

Fleck auf dem gemalten Körper entstand. Damit ist Rubens selbst als „Bezeugender in Berührung“ ins Spiel gebracht: Man muss sich nur den Malakt selbst vorstellen, in dem Rubens mit dem geführten Pinsel den Körper berührt.

Festzuhalten ist, dass beide Künstler die Zeugenschaft des Thomas auf das Potential der Malerei übertragen, die diesbezüglichen Möglichkeiten der Malerei aber unterschiedlich ausloten. Rubens inszeniert eine reine Wundenschau als dezidierte Schau auf Malerei. Zwei der Apostel kontemplieren die Nagelwunde der linken Hand, nicht zufällig auf der Seite der Seitenwunde, die durch eine mandorlenförmige Öffnung des Gewands hindurch in Szene gesetzt wird.⁴⁰ Und genau in dieser Gewandöffnung scheint auch der Gewandriß des Caravaggio zitiert: nicht im Irgendwo des Bildes, als visuelles Pendant vom Gewandriß des Tastenden zur ertasteten Körperwunde, sondern wieder an derjenigen Stelle, an der sich der Körper durch die Öffnung des Gewands hindurch für den Zeugen offenbart.

Rubens nutzt das Format des Triptychons allerdings, um den tatsächlichen Griff in die Wunde in die Gegenwart des Betrachters zu verlagern. Auf dem linken Flügel trägt Nicolas Rockox in der Linken ein geschlossenes Gebetbuch, in das er in sehr auffälliger Weise einen Finger hineingesteckt hat (Abb. 8)⁴¹ – traditionell werden dargestellte Stifter oder Auftraggeber eher mit offenen Büchern gezeigt. Vordergründig bedeutet dies, dass er den Finger als Lesezeichen für eine bestimmte Stelle benutzt, doch eigentlich vertritt der Gestus des Fingers im Buchkörper den auf der Haupttafel fehlenden Finger in der Seitenwunde: Die rechte Hand hat Rockox mit ausgestrecktem Zeigefinger auf seine eigene Brust gelegt, etwa an die Stelle, wo wir die Seitenwunde auf dem Christuskörper hätten vermuten dürfen. Mit dem Finger im Buch spielt Rubens auf eine verbreitete Metaphorik der Andachtspraxis der Frühen Neuzeit an, auf das tatsächliche Lesen eines Textes als Lesen in den Wunden Christi.⁴² Wie beim Michielsen-Epitaph auch steht das Buch – ebenfalls einer langen Tradition zufolge – für den Leib Christi.⁴³ So macht er deutlich, dass das „eigentliche“ Lesen der Wunden und des Evangeliums im

40 Das Motiv der Wundenschau thematisiert auch Barbara Haeger, mit einem etwas anders gelagerten Interesse, Barbara Haeger: „Rubens’ Rockox Triptych. Sight, meditation, and the justification of images“; in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 2004 (2006), Bd. 55, S. 116–153.

41 Auch Marius Rimmel sah einen Bezug des Fingers im Buch zum Finger in der Seitenwunde und versteht dies als Markierung des inneren Sehens, Marius Rimmel: „Triptychonflügel als Pendants? Vergleichendes Sehen und andächtiges Schauen in Rubens’ Rockox-Epitaph“, in: *Pendant Plus*, Berlin 2012, Gerd Blum u.a. (Hg.), S. 243–252, hier S. 248.

42 Siehe dazu Glenn Most: *Doubling Thomas*, Cambridge 2005, S. 152–153 (zu einer Predigt Carlo Borromeos in der Kathedrale von Mailand am 23.3.1584); und Karl Richstätter S. J.: *Die Herz-Jesu-Verehrung des deutschen Mittelalters*, München 1924, S. 290 (zu Petrus Blomevenna, *Exhort ad novitios* (1516)).

43 Dies gilt vor allem für das Evangelium, da Christus selbst das Evangelium ist. Die gegenseitige Metaphernstiftung von Christusleib und Buchkörper findet sich vor allem im franziskanischen Kontext, siehe dazu Urban Küsters: „Narbenschriften. Zur religiösen Literatur des Spätmittelalters“, in: *Mittelalter – Neue Wege durch einen alten Kontinent*, Jan-Dirk Müller und Wenzel (Hg.), Stuttgart 1999, S. 81–109, hier S. 85.

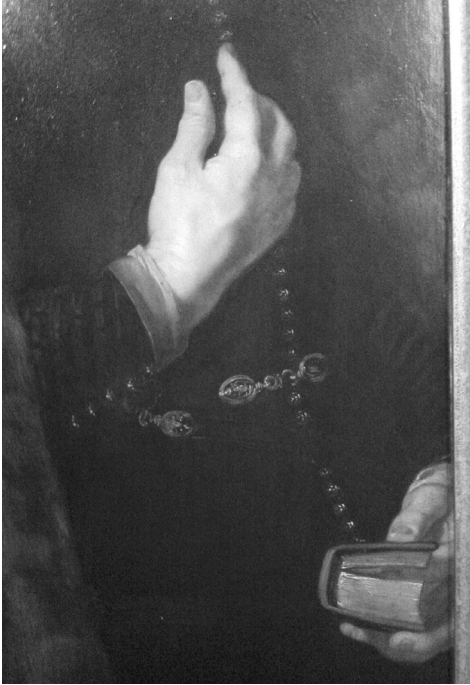


Abb. 8 Detail aus Abb. 5
(Foto: Verfasserin)

Betrachten der Malerei liegt; zudem tritt Rockox mit dem Finger im Buchkörper die Nachfolge des Thomaszeugnis' an. Eine ähnliche „verkörperlichte“ Zeugenachfolge gilt für Adriana Perez: Sie lässt einen Rosenkranz durch ihre Finger gleiten, dessen fünf große Perlen für die Wunden Christi stehen. Auch sie berührt die Wunden Christi – im übertragenen Sinne – mittels eines medialen Tools der Frömmigkeitspraxis.

Zurück zur Zeugenschaft des Rubens, die sich in dem medialen Kontext der Franziskanerkirche in Antwerpen noch weiter aufspannt. Rockox hatte nicht nur das Epitaph für seine Kapelle im Antwerpener Minoritenkloster gestiftet, sondern auch das Hochaltarbild, den sogenannten ‚Coup de Lance‘ (Abb. 9). Der einzige Zugang zu der hinter dem Chor liegenden Kapelle mit dem Epitaph waren zwei Durchgänge in der Altararchitektur links und rechts des Hochaltarbildes – es sind diese Durchgänge, auf die die Bögen hinter den Stiftern auf den Epitaphflügeln anspielen. Epitaph und Hochaltarbild stehen also in einem engen Zusammenhang, und dieser ist vor allem von weiteren Zeugenschaftstrukturen geprägt.

Auf dem dynamischen Bild der Kreuzigung führt Longinus soeben den Lanzenstoß aus, der den Tod Christi bezeugen wird. Auffällig ist, dass sich eine Unmenge des herausspritzenden Blutes über das weiße Lendentuch ergießt. Die Inschrift in den Kartuschen auf den Postamenten der nicht mehr erhaltenen Rahmenarchitektur, die hier nicht wie die Kartuschen unter den Wappen der Eheleute auf den



Abb. 9 Peter Paul Rubens, Coup de Lance, 1620, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Bosch-Abele, Susanne, Kreuzigung, Berlin 2005. S.141)



Abb. 10 Peter Paul Rubens,
Geisselung, um 1617, Antwerpen,
Pauluskirche (Frans Badouin:
Pietro Paolo Rubens, Königstein
im Taunus: Langewiesche 1977
[niederl. 1977] Abb. 84

Außenseiten des Epitaph-Triptychons leer sind, bringt uns wieder zu der Zeugenschaft des Künstlers zurück.

„Hanc Christo posuit Consul Roccoxius aram,
Expressit tabulam Rubenia manus.
Seu dextram Artificis, dantis seu pectora cernas,
Nil Genio potuit nobiliore dari.⁴⁴

(Diesen Altar hat der Bürgermeister Rockox für Christus errichtet
Die Hand des Rubens hat die Tafel gemalt

Sei es, dass du die rechte Hand des Künstlers, sei es dass du das Herz des Stifters
siehst

Es hätte nichts aus einem edleren Geist vollbracht werden können)“

Das Epigramm ist in elegischen Distychen abgefasst und erfüllt damit selbst einen künstlerischen Anspruch. Als Urheber des Werkes, als die, denen das Bild zu verdanken ist, werden der Künstler und der Stifter genannt. Die Hand des Rubens wird gleich zweimal genannt, und genau dies bedarf größerer Aufmerksamkeit. Warum wird die Rechte hervorgehoben? Schauen wir noch einmal auf das Bild:

⁴⁴ Zitiert nach Max Rooses: *L'oeuvre de P. P. Rubens, histoire et description de ses tableaux et dessins*, I–V, Antwerp, 1886–92, Bd. II, S. 97; Übersetzung Heike Schlie und Jitka Ehlers.

Auch hier spielt das Führen der rechten Hand gleich zweimal eine besondere Rolle, was natürlich vor allem für den Lanzenstich gilt. Longinus ist nach dem Nikodemus-Evangelium der blinde Römer, der die Seite aufsticht, die Flüssigkeiten herausströmen lässt und durch ihre Berührung mit den Augen sehend wird, und offensichtlich wird er hier zur Identifikationsfigur für den Maler. In der Vereinnahmung des blinden und dann sehenden Longinus für die Malerei bezieht sich Rubens im gleichen Kontext nochmals auf den oben bereits genannten Topos des die Malerei als Täuschung entlarvenden Blinden. Die bildtheoretische Vereinnahmung des aus der Seitenwunde strömenden Blutes für die Farbe des Malers ist bereits in verschiedenen Zusammenhängen genannt worden.⁴⁵ Rubens ist eines der lateinischen Worte für die Farbe „rot“. Das Blut, das aus dem Körper strömt, färbt das Leinen des Lendentuchs rot, so wie Rubens die Leinwand der Gemälde färbt, *manus Rubenia*, die rot färbende Hand. Das Öffnen der Seitenwunde ist hier auch als Emanation der Malerei zu lesen. Das Eisen in der Hand des negativ konnotierten Schergen, der einem der Schächer die Beine bricht, ist dagegen eindeutig ein Bildhauereisen, mit dem der Körper in grober Weise „bearbeitet wird“. Und wieder ist es ein Plädoyer für die Körperbehandlung durch die Malerei und ihre Vorzüge, die Rubens hier ins Bild bringt. Dass dies nicht zu weit hergeholt ist, zeigt die Malweise der Geisselung in der Pauluskirche in Antwerpen (Abb. 10). Wie von Ulrich Heinen in unnachahmlicher Weise beschrieben,⁴⁶ traktiert Rubens im Bild der Geisselung die Leinwand (d.h. die Haut des Bildes), mit Hieben des Pinsels und gar mit dem Pinselstil, wie die Folterknechte die Haut Christi geschunden haben. Rubens vertritt hier eine aristotelische Form der Mimesis, die eben keine Nachahmung der äußerlichen Form ist, sondern, wie Gadamer dies so treffend mit Blick auf das Kunstwerk im allgemeinen beschrieben hat, ein Prozess der Erscheinung und Verwandlung.⁴⁷ Genau dies aber könnte man als Akt der Zeugenschaft bezeichnen, da der

45 Georges Didi-Huberman hat dies am Beispiel Giottos beschrieben, Georges Didi-Huberman: „Blut der Bilder“, in: *Transfusionen. BlutBilder und BioPolitik in der Neuzeit*, Anja Laufer (Hg.), Berlin/Zürich 2005, S. 9-37. Programmatisch führt den Zusammenhang von Christi Blut und der Farbe des Malers das Altarretabel von Cranach d.Ä. und Cranach dem Jüngeren in der Herderkirche in Weimar vor. Das Haupt des neben dem Kreuz dargestellten Malers wird von dem Blutstrahl aus der Seitenwunde getroffen wird, zugleich rinnt das Blut über die Datierung und die Schlangensignatur des Künstlers auf dem unteren Kreuzesstamm: das Blut auf dem bildflächenparallelen, bearbeiteten und Christus tragenden Holzstamm wird im Bildargument zum Äquivalent für die mit Farbe bedeckte Holztafel. Siehe dazu Heike Schlie: „Blut und Farbe. Sakramentale Dimensionen der frühneuzeitlichen Bild- und Kunsttheorie“, in: Stefanie Ertz/Heike Schlie, Daniel Weidner: *Sakramentale Repräsentation. Substanz, Zeichen und Präsenz in der Frühen Neuzeit*, München 2012, S. 51-80, hier S. 66-72.

46 Ulrich Heinen: „Haut und Knochen – Fleisch und Blut. Rubens' Affektmalerei“, in: *Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock*, Ulrich Heinen und Andreas Thielemann, Göttingen 2001, S. 70-109, S. 79.

47 „Das Mimische ist und bleibt ein Urverhältnis, in dem nicht so sehr Nachahmung als Verwandlung geschieht. Es ist (...) die ästhetische Nichtunterscheidung, die die Erfahrung der Kunst ausmacht. Wenn wir diesen ursprünglichen Sinn von Mimesis erneuern, werden wir von der ästhetischen Beengung befreit, die die klassizistische Nachahmungstheorie für das

Künstler die in den Evangelien beschriebenen Zeichen in dem Malakt selbst wiederholt und auf diese Weise davon zeugt.

Fazit

Eine Annahme, dass jegliche künstlerische Darstellung eines Ereignisses bzw. einer Historia als ein Fall ästhetischer Zeugenschaft zu sehen ist, würde zu einer Verwässerung des Begriffs führen. Eine solche Zuschreibung macht nur Sinn, wenn man in dem Werk oder seinem ursprünglichen Kontext tatsächlich eine Verbindung zu Zeugenschaftsdiskursen nachweisen kann. Vorläufig ließe sich vielleicht sagen, dass eine künstlerische Darstellung Signaturen des Zeugnisses enthalten muss, um als solches zu gelten.

In enger Anlehnung an die kanonischen biblischen Urszenen der Zeugenschaft aktiviert und reflektiert Rubens verschiedene Aspekte und Modi einer Erkenntnisfunktion der Malerei. Im Michielsen-Epitaph geschieht dies primär über die zu einem testimonialen Szenarium zusammengeführten Bildfelder, die auf einer rein inhaltlichen Ebene mehrere anachronistische Narrative enthalten. In diesem rein über die Bildstrategien entwickelten, übergreifenden Szenarium nimmt der Betrachter die Stelle des Zeugen Simeon ein und wird so selbst – als Zeuge – Bestandteil des Bildereignisses. Auch im Fall des Moretus-Epitaphs ist der Betrachter bzw. sind die Auftraggeber besondere Zeugen der Auferstehung: Durch das Öffnen der Triptychonflügel, d.h. hier: des Grabes Christi, wird in einem Bildakt – ähnlich wie in einem Sprechakt „Christus ist auferstanden“ – die Auferstehung bezeugt, in enger Anlehnung an die Zeugenschaftsstruktur in der biblischen Urszene. Im Rockox-Epitaph schließlich bezeugt Rubens die fleischliche Auferstehung Christi, das Lebendigwerden des toten Körpers, mithilfe des Lebendigkeitstopos der Malerei. Da er den Anspruch vertritt, den von ihm gemalten Körpern Lebendigkeit verleihen zu können, postuliert er sich selbst als den idealen Vertreter einer ästhetischen Zeugenschaft der Auferstehung Christi.

Denken bedeutet. Mimesis ist dann nicht so sehr, daß etwas auf ein anderes verweist, das sein Urbild ist, sondern daß etwas in sich selbst als Sinnhaftes da ist.“ (Hans-Georg Gadamer: „Dichtung und Mimesis“ (1972), in: *Gesammelte Werke*, Bd. 8, Tübingen 1993, S. 80-85, hier S. 85). Er verfolgt eher einen aristotelischen Begriff der Mimesis. Es sind zwei Aspekte, die hier wichtig sind: Mimesis ist ein Prozess der Erscheinung und Verwandlung, an dem auch der Betrachter beteiligt ist und der die Erkenntnis des Wahren ermöglicht.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

HEIKE SCHLIE

Abb. 1 Peter Paul Rubens, Michielsen-Epitaph, um 1617/18, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (William Aerts (Hg.), *The Cathedral of Our Lady in Antwerp*, Antwerpen 1993, S. 216)

Abb. 2 Peter Paul Rubens, Moretus-Epitaph, Innenansicht, 1610-12, Antwerpen, Liebfrauen-Kathedrale (Foto: Maertens, Provinciebestuur Antwerpen)

Abb. 3 Peter Paul Rubens, Moretus-Epitaph, Außenansicht, 1610-12, Antwerpen, Liebfrauen-Kathedrale (Foto: Maertens, Provinciebestuur Antwerpen)

Abb. 4 Urne der Brüder Clodius, 1. Jahrhundert, Rom, Vatikanische Museen (Archiv der Verfasserin)

Abb. 5 Peter Paul Rubens, Rockox-Epitaph, Innenansicht, 1613 bis 1615, Öl auf Holz, 234 x 145 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Christopher White, Peter Paul Rubens. Leben und Kunst, Stuttgart, Zürich 1988., Abb. 117)

Abb. 6 Michelangelo Merisi da Caravaggio, Die Thomasprobe (Der ungläubige Thomas), um 1600, Potsdam, Neues Palais von Sanssouci (Kat. Ausst.: Caravaggio in Preußen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie, Berlin/ Rom 2001, S. 279)

Abb. 7 und 8 (Fotos: Verfasserin)

Abb. 9 Peter Paul Rubens, Coup de Lance, 1620, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Bosch-Abele, Susanne, Kreuzigung, Berlin 2005, S.141)

Abb. 10 Peter Paul Rubens, Geisselung, um 1617, Antwerpen, Pauluskirche (Frans Badouin: Pietro Paolo Rubens, Königstein im Taunus: Langewiesche 1977 [niederl. 1977], Abb. 84.

GIANNA FRÖLICHER, SYLVIA SASSE

Abb.1: o.A., „Rabočaja žizn'. Sud nad Leninym“, *Pravda*, 22. April 1920, S. 2.

Abb.2: N. Glebova, *Sud nad delegatkaj: delo po obvineniju delegatki Tichonovoj, ne vypolnivšej svoego proletarskogo dolga*, Moskva, Leningrad 1926 (Gericht über eine Delegierte: Fall der Anklage der Delegierten Tichonova, die ihre proletarische Pflicht nicht erfüllt hat).

Georgij Lebedev, *Sud nad trechpol'em*, Moskva 1924 (Gericht über die Dreifeldwirtschaft).

Boris Sigal, *Sud nad babkoj-znacharkoj*, Moskva 1926 (Gericht über eine alte Kurpfuscherin).

Vasilij Grigor'ev, *Sud nad desertirom pochoda za urožaj*, Moskva, Leningrad 1929 (Gericht über einen Ernte-Deserteur).

MARKUS RAUTZENBERG

Abb. 1 Chris McCaw, Sunburned GSP#65 (Nevada), 2007. 16«x20«, Einzelstück,
Negativ auf Gelatine-Silberpapier, Privatsammlung

Abb. 2: Bildschirmfoto, DVD: *Blow Up*, Michelangelo Antonioni, Großbritannien
1966

Abb. 3 und 4: Bildschirmfotos, DVD: *Blow Up*, Michelangelo Antonioni, Groß-
britannien 1966