

Ein Kruzifixus aus der Sammlung Dessauer

Zu Autorschaft, Funktion und Pathosformel

An exponierter Stelle der Sonderschau „Barocke Meisterwerke aus der Sammlung Dessauer“ erblickt der Besucher einen Kruzifixus. Er gehört zu den interessantesten sowie mit zahlreichen noch ungelösten Fragen verbundenen Stücken der Schau und teilt diese Eigenschaften auch mit seinem mutmaßlichen Schöpfer Jêrome Duquesnoy d. J. Dem Werk des 1602 als Sohn eines Bildhauers in Brüssel geborenen Künstlers ist bis heute weit weniger Aufmerksamkeit geschenkt worden als dem seines älteren und berühmten Bruders François (1597–1643). Nach der wohl in der väterlichen Werkstatt absolvierten Ausbildung folgte Jêrome seinem Bruder 1622 nach Rom und trat später in den Dienst Philipp IV. von Spanien. Nach einem langjährigen Aufenthalt, über den nichts bekannt ist, kehrte er aus Madrid nach Italien zurück. Erst nach dem Tod seines Bruders, dessen Vergiftung er sich übrigens erfolglos bezichtigte, begab er sich wieder in die flämische Heimat, um das von François begonnene Grabmal des Bischofs Antoine Triest in St. Bavo in Gent zu Ende zu führen. Im Sommer 1654, während er die Aufstellung des fast vollendeten Sepulkralkmonumentes leitete, wurde er eines an geweihtem Ort begangenen Sittlichkeitsdelikts angeklagt, wegen Sodomie verurteilt und im September desselben Jahres an den Pranger am Genter Getreidemarkt gestellt und erwürgt. Seinen Leichnam verbrannte

man, die Asche wurde verstreut. Der ausgestellte Kruzifixus ist der Abguß eines Elfenbeinkorpus, der sich in der Sakristei der ehemaligen Beginnenkirche St. Katharinen in Mecheln befindet und der sowohl der Überlieferung nach als auch aufgrund der stilistischen Übereinstimmung mit anderen Arbeiten als Werk Jêrome Duquesnoys gelten darf. Für seine Datierung kommt freilich die große Spanne zwischen der Heimkehr des Bildhauers aus Italien 1643 und seiner Verhaftung im Sommer 1654 in Frage. Da sich die Abgußmasse von der in der jüngeren Vergangenheit für Gipsabformungen gebräuchlichen unterscheidet, kann davon ausgegangen werden, daß es sich wohl um eine zeitgenössische Kopie handelt, die in der Werkstatt des Meisters hergestellt worden sein wird. Die Anfertigung von Gipskopien vollendeter Arbeiten war im 17. Jahrhundert und darüber hinaus verbreiteter Brauch. Sie dienten den Bildhauern neben Zeichnungen und graphischen Blättern als Vorlagenvorrat, daneben der Ausbildung von Mitarbeitern und zum Tausch mit entsprechenden Arbeiten anderer Künstler. Dass es sich beim hier besprochenen Stück um ein seltenes Dokument dieser Gepflogenheit handelt, besitzt Wahrscheinlichkeit. Außergewöhnlich ist zudem die Darstellung des Gekreuzigten mit hochgestreckten Armen, die mit den Händen eine Senkrechte bilden. Aufgenommen wurde

nämlich ein Bildtyp, der von François Duquesnoy um 1630 folgenreich in die Barockplastik eingeführt worden war. Zwar existierte eine ähnliche Form bereits mit den spätmittelalterlichen Astkruzifixen und im Œuvre des Bildhauers Giovanni Pisano um 1300, außerdem taucht sie in späten Zeichnungen Michelangelos auf. Aber im Rom des 17. Jahrhunderts, dem damals progressivsten und experimentierfreudigsten Kunstzentrum Europas, war sie unbekannt. Als Schöpfer der entsprechenden barocken Bildform gilt Peter Paul Rubens, dessen Werke ihr neben denen Antoine van Dycks sowohl in der italienischen als auch in der nordeuropäischen Kunst – im Werk des Augsburger Bildhauers Georg Petel zum Beispiel – weite Verbreitung zukommen ließen. François Duquesnoy aber setzte den Bildtyp als erster dreidimensional um. Die ikonographische Neuerung der expressiven Pathosformel, den sterbenden Christus mit vertikal gestreckten Armen am Kreuz aufzuhängen, wurde offenbar als wesentliche kompositorische und emotionale Steigerung der bedeutendsten Darstellung der christlichen Kunst angesehen. Das Zurückwerfen des Kopfes in den Nacken und der ersterbende, wohl von Werken des zeitgenössischen Malers Guido Reni inspirierte Blick Jesu gen Himmel und nicht zuletzt auch der zum Todesschrei geöffnete Mund verleihen dem Schmerz des Gemarterten anschauliche Tiefe.



Werkstatt Jêrome Duquesnoy, Brüssel, Mitte 17. Jahrhundert, Gips, monochrom gefaßt, H. 74,5 cm, Sammlung Dessauer

Die ausdrucksstarke Bildformel konzentriert und intensiviert die Aussage auf die Einsamkeit des Sterbenden und macht die Darstellung damit besonders für die Konfrontation, das Zwiegespräch mit dem Einzelbetrachter, das heißt die private Andacht wirkungsvoll. Sie dokumentiert nicht zuletzt die neue Sensibilität jener Zeit für das Seelische, Empfindsame im Bewußtsein von Künstlern und Rezipienten. Bei seinen Kruzifixen übernahm Jérôme Duquesnoy diese Neuerung des Bruders, dessen künstlerischen Nachlaß er sich nach dessen Tod angeeignet hatte. In einem Detail jedoch änderte er den Bildtypus entscheidend ab: Während die Kruzifixe seines Bruders Viernageltypen sind, bildete er den Gekreuzigten mit übereinandergengelagerten Füßen ab. Auch von Gian Lorenzo Bernini, dem bedeutendsten römischen Barockbildhauer wurde der Dreinageltyp favorisiert: Das belegen unter anderem der Kruzifixus für Philipp IV. im Escorial, das von ihm entworfene Altarkreuz in St. Peter in Rom und nicht zuletzt der Engel mit den drei Kreuznägeln auf der römischen Engelsbrücke, der ebenfalls nach seinen Entwürfen entstand. In der Frage der Zahl der Nägel am Kreuz Christi, in jener Zeit wieder intensiv diskutiert, folgten Bernini und Jérôme Duquesnoy offensichtlich der Überzeugung des Kardinals Belarmin (1542–1621) und damit der von den Jesuiten vertretenen Ansicht. So gesehen ist der Kruzifixus nicht allein meisterliches Artefact und Zeuge künstlerischer Werkstattpraxis, sondern auch ein zeit- und geistesgeschichtliches Dokument.

Frank Matthias Kammel

„Allégorie en Plafond. De Angelis Fecit in Vilna?“

Spätbarocke Entwurfszeichnungen in der Sammlung des Gewerbemuseums der LGA

Die Abteilung Gewerbemuseum der LGA im Germanischen Nationalmuseum verfügt über einige aquarellierte Tuschezeichnungen aus der Hand eines italienischen Künstlers. Zwei der Blätter sind datiert, 1797 bzw. 1804, die restlichen dürften ebenfalls etwa in diesem Zeitraum, zu Beginn des 19. Jahrhunderts, entstanden sein. Neben einer Theaterdekoration und einigen Deckengestaltungen, die vor allem durch ihr üppig arrangiertes, teilweise ägyptisierendes Beiwerk und ihren phantasievollen Umgang mit architektonischen Elementen bestechen, ist besonders eine allegorische Zeichnung bemerkenswert. Es handelt sich um den Entwurf eines sechspaßförmigen Deckenfreskos, am unteren Blattrand bezeichnet als *Allégorie en Plafond* (Inv. LGA 1330).

Er zeigt eine ganz in der Tradition des 18. Jahrhunderts verhaftete Auffassung der Decke als „virtueller Himmel“: der reale Raum öffnet sich nach oben in einen real erscheinenden Raum und gibt für den Betrachter den Blick frei auf ein überirdisch inszeniertes Geschehen, in diesem Falle eine von mythologischen Figuren „aufgeführte“ Allegorie. Links unten thront auf einem Podest die an ihren Attributen Helm und Schwert erkennbare Göttin Minerva. Sie gilt als Beschützerin des Friedens und zudem als Mutter des ersten Ölbaums. Auf der vorliegen-

den Darstellung legt die Göttin ihre rechte Hand schützend um einen noch jungen, an einen Stock gebundenen Ölbaum, der auf diese Weise sozusagen unter mütterlicher Obhut heranwachsen kann. Rechts von ihr lagert eine blaugekleidete weibliche Gestalt mit entblößter linker Schulter und Brust. Sie ist die Liebesgöttin Venus, die oft in dieser Weise dargestellt wird. Vor ihr sieht man zwei Hasen als Symbol der Fruchtbarkeit. Ganz rechts auf dieser untersten Ebene ist eine Gestalt zu sehen, die einen Schwan in den Armen hält. Mit ihr ist wohl Juno gemeint, die Göttin von Hochzeit, Ehe und Mutterschaft. Der Schwan, ein Symbol der mütterlichen und väterlichen Liebe, war ihr geweiht.

Diese Dreiergruppe bildet einen bogenförmigen unteren Abschluß für das Geschehen. Von Minerva steigt nach rechts hin eine Wolkenformation an, auf deren Gipfelpunkt und gleichzeitig im Brennpunkt der Gesamtkomposition ein junges Paar thront. Die Einheit der weiblichen und der männlichen Gestalt, die zwischen sich ein Herz in ihren Händen halten, ist zusätzlich betont durch eine im Wind flatternde Stola, die über den Köpfen der beiden einen Bogen von Schulter zu Schulter beschreibt. Die junge Frau schaut nach unten zu Venus, während der Mann seinen Blick zu Merkur wendet, der links oben, das Kerykeion

schwingend, als Friedensbote auf einem weiteren Wolkengebilde sitzt. Weiter oben, direkt über dem Paar, schwebt der Liebesgott Amor. Er trägt auf dem Rücken den Köcher mit Pfeilen, während er in seiner rechten Hand ein Herz und in der linken ein Bündel Stäbe (ein Symbol der Eintracht) hält.

Bisher wurde dieser Entwurf für ein Deckenfresco als „Allégorie einer Vermählung“ gedeutet. Jedoch zeigt das Bild weder jemanden, der die Vermählung des Paares vornimmt, noch wird hier der Vorgang der Brautzuführung veranschaulicht, wie ihn beispielsweise Tiepolos Fresko im Kaisersaal der Würzburger Residenz darstellt.

Der Entwurf mit einer eher statischen Komposition der ruhenden Gestalten, die allenfalls durch Körperdrehungen und Blicke Bewegung und Beziehung suggerieren, hat einen mehr emblematischen Charakter. Er ist wohl als Allegorie der „Concorde conjugale“, der ehelichen Eintracht, zu deuten, in Anlehnung an ein Emblem, das ebenfalls das Motiv der (mit einer Kette statt mit einer Stola) verbundenen Schultern des Paares und das gemeinsam gehaltene Herz zeigt. Die mythologischen Assistenzfiguren ergänzen das durch das Paar veranschaulichte Konzept der „Concorde conjugale“ passend mit den Vorstellungen von Liebe, Fruchtbarkeit, familiärer Obhut und Frieden.