



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Hirtenanbetungen im Œuvre von Peter Paul Rubens -
Die Genese der Bildtypen und ihre Entstehungsprozesse“

verfasst von / submitted by

Polina Milikina, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the
degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1.1	Aufbau und Ziel der Arbeit	1
1.2	Forschungsfragen	3
2	Rezeptionsgeschichte der Anbetung der Hirten	5
2.1	Hugo van der Goes (ca. 1480), Portinari-Triptychon	7
2.2	Domenico Ghirlandaio (ca. 1485), Anbetung der Hirten.....	13
2.3	Anbetung der Hirten, Holzschnitt von Giovanni Britto, nach Tizian Vecellio	18
2.4	Antonio di Correggio, Anbetung der Hirten/Notte	22
3	Die Anbetung der Hirten bei Rubens – formale Analyse, Werkvergleich und Kontextualisierung	32
3.1	Altarbild für die Constantini-Kapelle (1608).....	32
3.2	St. Pauluskirche, Antwerpen (1609)	39
3.3	Liebfrauenkirche, Neuburg a. d. Donau.....	41
3.4	St. Johanneskirche, Mecheln	45
3.5	Kathedrale von Soissons	49
3.6	Kapuzinerkirche zu Aachen	51
3.7	Karl Borromäuskirche, ehem. Jesuitenkirche, Antwerpen.....	54
4	Das „Rubens-Phänomen“ als Essenz aus Form und Inhalt	58
4.1	Kunsthistorische und formale Bezüge von Rubens Hirtenanbetungen zu Ghirlandaio, van der Goes, Tizian und Correggio	58
4.2	Rubens zwischen italienischer Renaissance und flämischer Barockmalerei ...	62
4.3	Rubens Ausarbeitung des Göttlichen im Zuge der Gegenreformation	65
4.4	Rubens als Künstlerpersönlichkeit.....	67
5	Ausblick: Rubens' Einfluss auf die späte Umsetzung des Themas	70
5.1	Cornelis de Vos	70
5.2	Jacob Jordaens	71
5.3	Anthonis van Dyck	72
5.4	Caspar de Crayer.....	73
5.5	Franz Anton Maulbertsch.....	73
5.6	Anton Raphael Mengs	75
6	Conclusio	76
7	Literaturverzeichnis	78
8	Anhang	89
8.1	Abstrakt.....	89
8.2	Abstract.....	90
8.3	Abbildungen.....	91
8.4	Abbildungsnachweis.....	105

Der Einfachheit halber wird im gesamten Text die männliche Form verwendet; die weibliche Form ist selbstverständlich eingeschlossen.

1 Einleitung

In der vorliegenden Arbeit soll die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte in Bezug auf Form und Inhalt des Sujets der Anbetung der Hirten im Werk des flämischen Malers Peter Paul Rubens (1577-1640) behandelt werden.

Die Anbetung der Hirten wird im Evangelium nach Lukas (Lk 2,8–20) genau beschrieben. In dieser Episode wird die Idee des Göttlichen dem einfachen Volk vermittelt und ist somit für alle Menschen erfahrbar. Die Hirten repräsentieren die Zugänglichkeit der Idee von Gott und machen in der Geburtsszene durch ihre Rührung und Hingabe die Transformation und Bekehrung zum Göttlichen erfahrbar.

Dieser bedeutende Wandel findet seinen Ausdruck in verschiedensten Gemälden und Grafiken der europäischen Kunstgeschichte. Peter Paul Rubens stellte die Anbetung der Hirten zahlreich in verschiedenen Kirchen dar und soll hier im Zentrum dieser Arbeit stehen.

Vor der Vorstellung seiner Werke wird kurz auf eine allgemeine Rezeptionsgeschichte des Sujets der Anbetung der Hirten eingegangen, um bei der nachfolgenden Analyse die formale Gestaltung und die inhaltlichen Aussagen sinnvoll in Beziehung setzen zu können.

1.1 Aufbau und Ziel der Arbeit

Anfangs wird die Anbetung der Hirten beim flämischen Maler Hugo van der Goes (um 1480) besprochen, um Elemente hervorzuheben, die die einzigartige Offenheit des Werkes seinen Betrachtern gegenüber verdeutlicht.¹ Das Sujet wird in einen politischen und sozialen Kontext gesetzt und kompositorisch sowie anhand seiner Ikonographie analysiert. Hierbei soll vor allem die Ausgestaltung der Figuren der Hirten im Vordergrund stehen, um das Thema der Hirtenanbetung einzuleiten. Van der Goes gilt als

¹ Belting/Kruse 1994.

einer der talentiertesten Maler, die die Anbetungsszene darstellten. Vor allem die realitätsnahe Schilderung seiner Figuren wird in der Forschung hervorgehoben.²

Als zweites Beispiel für die Bearbeitung der Anbetung der Hirten dient, um eine Perspektive aus Italien mit einzubringen, der Altar in der Sassetti-Kapelle in Florenz von Domenico Ghirlandaio (um 1485), der seinerseits sehr von dem 1483 nach Florenz gelangten Altarbild von van der Goes inspiriert wurde.³ Dieses Gemälde unterscheidet sich in vielfacher Weise, unter anderem in Format und Kolorit von der Gestaltung Hugo van der Goes' und bildet somit einen interessanten Rahmen für die Arbeit.

Rubens war in seiner Frühzeit stark vom italienischen Renaissance-Maler Tizian beeinflusst⁴, weshalb auch Tizians Auslegung der Anbetung der Hirten in einem Holzschnitt von Giovanni Britto 1535/37 eine wichtige Rolle für diese Arbeit spielen wird. Als weiterer Bezug gilt die Heilige Nacht von Antonio da Correggio (1522/30), dessen Werke Rubens vielfach kopierte und die ihm seit seinem Italienaufenthalt 1600-1608 als wichtiges Vorbild galten.⁵

Jedes der vier Werke wird kurz vorgestellt und formalanalytisch untersucht, um bei der Beschreibung von Rubens' Arbeiten als Referenz verwendet werden zu können.

Anhand dieser vier Werke werden dann Rubens' Interpretationen der Hirtenanbetung analysiert und verglichen. Hierbei wird sich die Arbeit in chronologischer Abfolge auf sechs Hauptwerke konzentrieren: die erste Umsetzung als Altarbild für die Cappella Constantini in Fermo 1608, für die St. Pauluskirche in Antwerpen 1609, eine Ölmalerei der Anbetung der Hirten für die Hofkirche in Neuburg 1619, für die St. Johanneskirche in Mecheln, ebenfalls 1619, für die Kathedrale von Soissons 1620 und ein Ölgemälde von 1621 für die Kapuzinerkirche in Aachen, heute im Musée des Beaux-Arts in Rouen. Die formale Einordnung erfolgt dabei nicht nach dem gegenwärtigen Standort der Bilder, sondern nach ihrem ursprünglichen, kunsthistorisch belegten Bestimmungsort und bemüht sich um eine chronologische Darstellung.

² Vgl. bspw. de Vos 2002, S. 133.

³ Knapp 1917, S. 200 – 201.

⁴ Sachs 2009, S. 1.

⁵ von Bode 1922, S. 51.

1.2 Forschungsfragen

Die Forschungsfragen, die hier im Zentrum stehen, sind die folgenden:

Was macht Rubens' besondere Bildsprache aus, wie entwickelt sie sich bei den verschiedenen Werken? Welche Bezüge sind zwischen van der Goes, Ghirlandaio, Correggio, Tizian und Rubens herzustellen?

Gefragt wird dabei nach den Mitteln, die der Künstler für den Bildaufbau anwandte. Das betrifft zum einen die Komposition, den Umgang mit Raum und Perspektive und das Kolorit, zum anderen den Charakter der Figuren und deren Leistung für die Bilderzählung. Eine wichtige Frage dabei ist, wohin die Tradition solcher Darstellungen führt und was Rubens davon in seinen Hirtenanbetungen unverändert mitnimmt, was er neu interpretiert oder gar als neue Idee hinzufügt. Welche Bildelemente und Symbole setzt Rubens also neu in Szene, wie verwendet er bereits vorher gefundene Lösungen? Was macht seine Bildsprache einzigartig? Welche Motive verwendete Rubens besonders häufig, wo zeigt sich seine Persönlichkeit, wo bezieht er sich auf die ältere Tradition der Hirtenanbetung?

An dieser Stelle erscheint die Frage nach Vorbildern besonders relevant. Es ist bereits bekannt, dass Rubens viel reiste und einige Auslandsaufenthalte, unter anderem in Italien, absolvierte. Auf diese Weise konnte er Werke seiner Vorfahren detailliert studieren und sich womöglich zahlreiche Inspirationen für seine späteren Werke holen. Anhand einer Analyse in chronologischer Reihenfolge können die Weiterentwicklungen des Motivs nachvollzogen werden. Hierbei wird die Interpretation von Rubens' Darstellungen stets unter formalen und inhaltlichen Aspekten betrachtet. Welche gesellschaftlichen und sozialen Denkweisen sowie Paradigmen lassen sich an seinen Versionen erkennen? Rubens gilt als Maler, der äußere Bewegungen mit inneren, psychologischen Ausdrücken zu verbinden wusste⁶, weshalb sein malerischer Ausdruck nicht nur die gesellschaftspolitische Realität, sondern auch das Menschenbild und innere Regungen seiner Zeit widerspiegelt.

Was macht, bei alledem, das „Rubens-Phänomen“ aus, das ihn zum „künstlerischen Genie des 17. Jahrhunderts“⁷ werden ließ? Anhand der verschiedenen Hirtenanbetungen wird versucht, sich diesem Maler anzunähern und eine Synthese aus stilistischen und formalen

⁶ Calosse 2011, S. 28.

⁷ Cords 2018, o. S.

Gestaltungsmitteln zu formulieren und aus der vorangegangenen Werkanalyse die essentiellen Merkmale seiner künstlerischen Position herauszuarbeiten. Dabei steht auch Rubens' kunsthistorischer Bezug und die Kontextualisierung und Einordnung seines Gesamtwerks im Fokus.

In einem Ausblick werden schlussendlich einige gleichzeitig tätige Künstler vorgestellt, die Rubens mit seiner besonderen Bildsprache beeinflusst hat.

2 Rezeptionsgeschichte der Anbetung der Hirten

Den Anfang macht ein allgemeiner Überblick über die Rezeptionsgeschichte der Anbetung der Hirten und danach wird detailliert auf zwei spezielle Versionen des Sujets von Hugo van der Goes (ca. 1480) und Domenico Ghirlandaio (ca. 1485) eingegangen.

Die Bildtradition der Anbetung der Hirten

Das Auftreten der Hirtenanbetung als selbständiges Thema eines Altarbildes ist eine Entwicklung, die in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts beginnt und nicht vom Thema der Geburt Christi zu trennen ist. Die Tradition des byzantinischen Weihnachtsbildes, das die Geburt Christi mit Maria, Joseph, Ochse und Esel mit der Badeszene durch zwei Mägde verband und das im Mittelalter als Typus für Fresken, Reliefs und Altarbilder prägend war, wurde durch eine neue Darstellung des Verhältnisses von Maria, dem Christuskind und den Hirten abgelöst.⁸ Den Hirten, die bisher in der Verkündigungsszene auf dem Felde mit Schafen bei Nacht zu sehen waren, wurde als Anbetende im Geburtsbild eine neue Rolle im Geschehen zugeteilt.⁹ Diese Entwicklung setzte zunächst im Bereich der großen Freskenzyklen ein und fand dann wenig später eine Entsprechung im Altarbild. Damit griff man in dieser Zeit jedoch auf eine Bildtradition zurück, die bereits in der Spätantike auf frühchristlichen Sarkophagdeckeln zu finden war und der byzantinischen Darstellungstradition voranging; Knipp beispielsweise beschreibt hierzu die Darstellung eines Hirten, Ende viertes, Anfang fünftes Jahrhundert, auf dem Sarkophag in der Kirche Santa Maria presso San Celso in Mailand.¹⁰ So hebt auch Jursch hervor: „*Das früheste Weihnachtsbild zeigt nicht die Geburt, sondern die Anbetung durch einen Hirten*“.¹¹

Eine der ersten Abbildungen von Hirten für einen Altar stammen vom italienischen Maler Taddeo Gaddi für die Baroncelli Kapelle in der Kirche Santa Croce in Florenz. Hier sind die Hirten jedoch nur Nebenfiguren und halten beispielsweise keinen Blickkontakt mit Maria.¹² Als Hauptthema für einen Altar findet sich die Anbetung der Hirten erstmals im Tafelbild von Bartolomeo Bulgarini (Abb.1) auf dem Altar des Heiligen Viktor, rechts des

⁸ Schiller 1981, S. 84-85.

⁹ Blum 2015, S. 277.

¹⁰ Knipp 1998, S. 91.

¹¹ Jursch 1954/55, S. 60.

¹² Beatson et al. 1986, S. 615.

Hochaltars im Chorbereich des Sieneser Doms.¹³ Bedeutsam im Zusammenhang des gesamten Ausstattungsprogramms, das einen Marienzyklus darstellt, erscheint, dass der Hirte auf dieser Tafel Maria anbetet und somit auf deren Rolle als *Theotokos* (Gottesgebäerin) verweist. Er zeigt damit laut Berenson eine außergewöhnliche und unübliche Bewunderung für Maria.¹⁴

Für das Auftreten des Hirten weist beispielsweise Beatson auf Bulgarinis Studium der Andachtsliteratur hin¹⁵, denn die franziskanischen *Meditationes vitae Christi*, die erst kürzlich auf ca. 1300 datiert und dem Franziskaner Jacobus de Sancto Geminiano zugeschrieben werden konnten¹⁶, waren einige Jahrzehnte zuvor in San Gimignano und damit im Sieneser Staatsgebiet entstanden.¹⁷ In der literarischen Tradition ist diese Schrift die erste, die explizit auf die Anbetung durch die Hirten verweist.¹⁸ Das Lukasevangelium erwähnt zwar die Ankunft der Hirten, nicht aber ihr Verhalten an der Krippe.¹⁹ Gertrud Schiller sieht die Darstellung der Hirtenanbetung durch die franziskanische Frömmigkeit bedingt, die in den *Meditationes* beschrieben wird. Die Armen und das Volk, hier durch die Hirten repräsentiert, finden erstmals Einzug ins Geburtsbild, Armut gilt als Tugend. Die Gegenwart der Hirten auf den frühchristlichen Sarkophags Deckeln interpretiert Schiller hingegen nicht direkt als Anbetung.²⁰

Die Veränderung in der Gestaltung des Themas führte zu einer neuen Gewichtung des Inkarnationsgedankens, da sich die Hirten gemeinsam mit Maria und Joseph dem Kind in der Krippe in anbetender Haltung zuwenden. Es ist daher das Christuskind, das nun kompositorisch und inhaltlich zum Mittelpunkt der Darstellung wird.²¹ Daneben gibt es auch Gemälde, die sich um eine Verschmelzung bemühen, wie die Tafel von Taddeo di Bartolo in Santa Maria dei Servi in Siena (Abb. 2). Die beiden Hirten drängen sich hier dicht um die Krippe, der erste Hirte kniet vor Maria nieder. Die Darstellung entfaltet durch die großen Figuren und die dicht gedrängte Komposition eine besondere Monumentalität. Gleichzeitig wird die Intensität der Erzählung durch die differenzierte

¹³ Steinhard-Hirsch 2008, S.132.

¹⁴ Berenson 1917, S. 266.

¹⁵ Beatson et al. 1986, S. 616.

¹⁶ Tóth/Falvay 2014, S. 93.

¹⁷ Steinhard-Hirsch 2008, S.132.

¹⁸ *Meditationes Vitae Christi* (ed. Ragusa/Green) 1977, S. 46-47.

¹⁹ Lk 2, 8-12.

²⁰ Schiller 1981, S.97.

²¹ Steinhard-Hirsch 2008, S.132.

Darstellung der Gesten und Ausdruckshaltungen der Hirten gesteigert. Um die Wende zum 15. Jahrhundert kristallisiert sich somit bereits die narrative Funktion der Hirten für das Geburtsbild heraus, indem sie neben dem Göttlichen, Maria und Joseph mit Heiligenschein wie bei Taddeo di Bartolo den Bezug zum einfachen Volk herstellen.

Im Folgenden wird nun als erstes konkretes Beispiel für eine solche Darstellung der Portinari-Altar von Hugo van der Goes untersucht.

2.1 Hugo van der Goes (ca. 1480), Portinari-Triptychon

Zuerst werden kurz Zusammenhänge und die Entstehungsgeschichte des Triptychons (Abb. 3) dargestellt und anschließend detaillierter auf die Darstellung und Interpretation der Hirtenanbetung von Hugo van der Goes eingegangen. Der niederländische Maler Hugo van der Goes erhielt laut Belting/Kruse²² zwischen 1475 und 1479 den Auftrag zum Portinari-Altar für die Familienkapelle von San Egidio im Spital Santa Maria Nuova in Florenz. Die Kapelle gehörte einem entfernten Verwandten der Familie und das Gemälde sollte sowohl als persönliche Erinnerung an die Familie als auch als halböffentliches Altargemälde für die Brüder und Schwestern im Spital dienen.²³

Heute befindet sich der Portinari-Altar in den Uffizien in Florenz. Die Mitteltafel hat die Maße 253 x 304 Zentimeter, jeder der Flügel 253 x 141 Zentimeter²⁴, und er wurde mit Öl auf Eichenholz gemalt. Auf der Außenseite der Flügel befinden sich als Verkündigung zwei Grisaille-Malereien²⁵, die Gabriel und die Jungfrau Maria darstellen.²⁶ Es ist davon auszugehen, dass van der Goes diesen Auftrag nicht alleine fertig stellte, sondern seine Mitarbeiter mit der Ausführung von bestimmten Teilen beauftragte. Simon geht davon aus, dass van der Goes vor allem Hände, Füße, Gesichter, das Christuskind, die zarten Blumen im Vordergrund und den Auftraggeber samt Söhne selbst malte.²⁷

Zuerst wird die Darstellung van der Goes' und die verschiedenen Figuren kurz beschrieben und dann auf auffällige Details und Merkmale des Motivs eingegangen.

²² Belting/Kruse 1994, S. 231.

²³ Blum 2015, S. 277.

²⁴ Blum 2015, S. 279.

²⁵ Kapfer 2008, S. 9.

²⁶ Blum 2015, S. 278.

²⁷ Simon 2015, S. 176.

Auf der Mitteltafel sind die Geburt Christi und die Anbetung der Hirten zu sehen. Das Christuskind ist im Zentrum des Mittelbildes platziert und liegt parallel zu einer Weizengarbe, die im Vordergrund des Bildes sichtbar ist. Links neben dem Christuskind sind Maria und Joseph sowie die Engel abgebildet, einerseits im Vordergrund und neben Maria kniend, andererseits in der Luft. Neben Maria sind Ochse und Esel im Halbdunkel zu erkennen. Auf der rechten Seite des Jesuskindes sind drei Hirten dargestellt.

Ort der Szene ist ein offener Stall vor dem Palast Davids. Auf den Seitenflügeln ist die Stifterfamilie Portinari, die Auftraggeber, nach Geschlecht getrennt abgebildet. Sie werden als kleinere Figuren mit gefalteten Händen in dunklen Mänteln gezeigt. Das Familienoberhaupt Tommaso Portinari nimmt hier den rechten Platz auf der Seite des Geschehens ein (von den Betrachter aus links), neben ihm kniend seine ältesten beiden Söhne, Antonio und Pigello.²⁸ Hinter Tommaso Portinari ist der heilige Thomas mit einer Lanze zu erkennen, hinter seinen Söhnen der heilige Antonius mit einem Buchbeutel, einem Stock mit Rosenkranz und einer Glocke.

Hinter der Stifterfamilie sind jeweils zwei Heilige mit zartem Heiligenschein, ebenfalls nach Geschlecht geordnet, größer dargestellt. Im Hintergrund der linken Seitentafel werden Felsen in einer Landschaft gezeigt, in der Joseph und Maria nach Betlehem gehen, gefolgt von Ochse und Esel; diese Szene stellt somit die Vergangenheit dar, die zum dargestellten Hauptzenarium, der Geburt Christi, führt. Auf dem rechten Flügel ist die Stifterin Maria Baroncelli zu erkennen, die auf einer Mauer in dunklem Kleid mit gefalteten Händen kniet. Neben ihr ist ihre Tochter Margherita in einem grünen Kleid zu sehen. Hinter Maria Baroncelli ist die heilige Margarete von Antiochien in einem roten Kleid mit einem offenen Buch und Kreuz in der Hand abgebildet. Zu ihren Füßen ist das Ungeheuer, das sie laut Legende verschluckt hat; mit einem Schuh in seinem Maul zu erkennen.²⁹ Neben ihr, oberhalb der Tochter Margherita, zeigt van der Goes die heilige Maria Magdalena mit einem Salbgefäß. Im Hintergrund der vier Figuren, die die weiblichen Mitglieder der Stifterfamilie mit ihren Schutzpatroninnen darstellen, ist eine Landschaft mit Bäumen und einem Haus am Wasser gemalt. Hier ist die Ankunft der Heiligen Drei Könige zu erkennen, deren Bote einen Hirten nach dem Weg fragt.

²⁸ Warburg 1901, S. 209.

²⁹ Warburg 1901, S. 210.

Kompositorisch betrachtet sind die Figuren in einem Kreis um das Christuskind angeordnet, der nach vorne hin geöffnet ist, um auch den Betrachtern mit einzubinden.³⁰ Belting/Kruse weisen beim Vergleich mit einer späteren Darstellung des Themas von Hugo van der Goes auf die stark realistische Qualität der Portinari-Tafeln hin: „*Im Portinari-Altar wurde, wenige Jahre zuvor, die gleiche Geschichte so realistisch und hautnah nacherzählt, dass sie wie das echte Ereignis wirkt und uns zu Augenzeugen macht, als könnten wir den Schauplatz selbst betreten und Joseph die Hand schütteln.*“³¹ Van der Goes dehnt die Bewunderungsszene malerisch in alle Richtungen aus, auf die Seitenflügel, den Himmel und den Grund, um die sogartige Wirkung der Geburt des Kindes und damit des Wunders zu verstärken.

Die antike Säule hinter der Heiligen Familie bietet dieser Schutz³² und fügt der Malerei neben der Lanze des heiligen Thomas und den Bäumen weitere senkrechte Parallelen hinzu, was die Tiefenwirkung des Bildes verstärkt; Simon spricht vom Eindruck einer „*Theaterkulisse*“³³, die durch die Offenheit der Komposition und ihre gleichzeitige Tiefenwirkung bedingt ist. Zudem ist rechts neben der Säule der Gegenspieler Gottes, Satan, als weiterer Zeuge der Geburtsszene verborgen, was laut Walker dem Altar zusätzlich spirituelle Tiefe und eine weitere Dimension verleiht.³⁴ Blum versteht den Satan auch als Ausdruck von van der Goes‘ speziellem Verständnis von düsteren mentalen Zuständen der Menschheit, ein Detail, das über herkömmliche Darstellungen hinausgeht³⁵ und sicher auch durch psychische Krisen, die van der Goes selbst erlebt hat³⁶, bedingt ist.

Deutlich wird auch der Größenunterschied zwischen der Stifterfamilie und den Heiligen, hinter der Kampfer vor allem eine künstlerische Intention sieht³⁷. Panofsky betont die starke Kontrastwirkung zwischen der Stifterfamilie und den Heiligen³⁸. Van der Goes zeigt hier malerisch eine Verbindung zwischen den Schutzheiligen und der Stifterfamilie: Auf der linken Tafel berührt der Stock des heiligen Antonius fast den Kopf des jüngeren

³⁰ Kapfer 2008, S. 9.

³¹ Belting/Kruse 1994, S. 117-118.

³² Berry 1998, S. 30.

³³ Simon 2015, S. 176.

³⁴ Walker 1960, S. 218.

³⁵ Blum 2015, S. 282.

³⁶ Simon 2015, S. 36.

³⁷ Kampfer 2008, S. 15.

³⁸ Panofsky 2001, S. 339.

Sohnes und die geöffnete Hand des heiligen Thomas befindet sich direkt oberhalb des Kopfes Portinaris. Bei den Frauen auf der rechten Seite ist von der spitz zulaufenden Burgundischen Haube Maria Baroncellis malerisch eine direkte Linie zu Saum und Hand der heiligen Margarete zu erkennen und der Saum des bestickten Kleides der heiligen Maria Magdalena ist parallel in einer Vertikale zum Haar der Tochter Margherita ausgeführt. Van der Goes stellt somit malerisch eine Beziehung zwischen der Stifterfamilie und ihren Patronen her, ohne die Hierarchie von Göttlichem und Irdischem zu unterwandern, die sich in der Größendarstellung der Figuren äußert, wie auch Blum klarstellt.³⁹ Zudem spricht er davon, dass die Schutzpatrone eine Brücke zwischen den privaten und öffentlichen Funktionen des Altars bilden, als Schutzaltar für die Familie und gleichzeitig zur Anbetung der Heiligen, die Verbindung zum Göttlichen.⁴⁰

Die detailliert gemalten Blumen am vorderen Bildrand sieht Koch, der sich ausführlich mit der vielschichtigen Blumensymbolik im Portinari-Altar auseinander gesetzt hat, kompositorisch als Teil „*unseren Ortes*“⁴¹ inkludiert, da ihre Abbildung von den Horizontalen und Vertikalen im Bild abweicht. Er interpretiert die Blumen unter anderem als Darstellung der Dreifaltigkeit. Gleichzeitig hebt Koch hervor, dass die Blumen gerade für die im Winter dargestellte Szene das Göttliche symbolisieren, ein Wunder, dass auf die Größe Gottes hinweist.⁴² Blum legt den Fokus auf van der Goes malerische Verbindung von spiritueller und materieller Hilfe zur Genesung und Heilung, da die dargestellten Blumen auch für medizinische Zwecke verwendet werden konnten, was angesichts der Platzierung des Altars in einem Spital Sinn macht.⁴³

Symbolisch sticht daneben das Bündel mit Weizenähren hervor, das parallel zum Christuskind am vorderen Bildrand platziert ist. Der Weizen steht für den Laib Brot, und somit auch für den Leib Christi – die Verkörperung, Materialisierung von Christus. Blum verweist mit Bezug auf das Evangelium nach Johannes darauf, dass van der Goes somit gleichzeitig die Geburt von Jesus und seine leibliche Gegenwart im Volk darstellt.⁴⁴

Dieser Verweis auf die Lebendigkeit Jesu zeigt sich auch in der Komposition und Ausarbeitung der Hirten. Farblich stellt van der Goes die Gesichter und Haut der Hirten

³⁹ Blum 2015, S. 287.

⁴⁰ Blum 2015, S. 287.

⁴¹ Koch 1964, S. 70.

⁴² Koch 1964, S. 77.

⁴³ Blum 2015, S. 287.

⁴⁴ Blum 2015, S. 284.

errötet dar, ihre Hände wirken im Vergleich zu den restlichen Figuren im Bild durch stärkere Schatten und höheren Kontrast bewegter. Auch ihre Körperhaltungen sind dynamischer dargestellt, die Figuren mitten in der Bewegung malerisch festgehalten. Bode attestiert ihnen „*eine gewisse Hast und Unruhe in der Bewegung*“.⁴⁵ Durch ihre außergewöhnliche Darstellung und ihre starke Plastizität ziehen die Hirten die Aufmerksamkeit der Betrachter auf sich, wie auch Ridderbos bemerkt.⁴⁶ So sind sie es, die durch ihre Gestik und ihre derbe Mimik dem sonst andächtig gestimmten Erzählton der Heiligen Familie und den Engeln eine lebensnahe Betrachtungsweise hinzufügen. Zwar sind sie auch ganz von der ernsten, andächtigen Stimmung des gesamten Bildes ergriffen, doch sind die verschiedenen Reaktionen der liebevollen Zuwendung, des Erstaunens und der tiefen Bewegung Ausdruck einer ganz menschlich aufgefassten Interpretation der Geburt. Walker nennt die Hirten dementsprechend „*the dramatic group of the Shepherds*“.⁴⁷ Die wichtige Funktion, die die Hirten in der Erzählung einnehmen, zeigt sich ebenso in der Namensgebung des Bildes, auch wenn kompositorisch die Engel und die Heilige Familie durchaus gleichberechtigt daneben gestellt sind.

Die Hirten werden damit zur Identifikationsfigur der Betrachter und zeigen die große Empathie und Sensibilität van der Goes mit dem Menschlichen, die auch de Vos betont.⁴⁸ Auch Baurberger hebt die starke Emotionalität der Figuren van der Goes hervor.⁴⁹

Dies erreicht van der Goes gestalterisch durch die detaillierte, plastische Darstellung von Mimik und Gestik, insbesondere der Hände. Die Stifterfamilie kann aufgrund der Schutzpatrone, die hinter sie gestellt sind und die Verbindung zum Heiligen darstellen, im Kontrast dazu nur andächtig, demütig und fromm dargestellt werden – sie besitzt somit im Gegenzug zu den Hirten kein Identifikationspotenzial. Die Hirten können indes für die Betrachter die Rolle der Vermittler zum Göttlichen hin einnehmen, indem sie die Bewunderung für die Geburt des Christuskind auf emotionaler, menschlicher Ebene verkörpern: „*Through the eyes of the Shepherds, we participate in an Epiphany*“⁵⁰, wie Blum beschreibt. Die Hirten sind es somit, die als erste Sterbliche die Geburt Christi und

⁴⁵ Bode 1903, S. 102.

⁴⁶ Ridderbos 1990, S. 148.

⁴⁷ Walker 1960, S. 218.

⁴⁸ de Vos 2002, S. 133.

⁴⁹ Baurberger 2009, S. 40.

⁵⁰ Blum 2015, S. 281.

damit das Versprechen von der Rettung auf Erden erfahren.⁵¹ Van der Goes zeigt hier einen äußerst bedeutenden Augenblick: das erste Aufeinandertreffen von Menschen mit dem Göttlichen in jener Form, die die Transformation von Ungläubigkeit zur Offenbarung versinnbildlicht. So gelingt es van der Goes durch die Bewunderung der Hirten, die Göttlichkeit des Kindes darzustellen, aber gleichzeitig durch seine realistische Malweise die Rettung auf Erden und Materialisierung von Christus zu thematisieren – die große und spezielle Herausforderung dieser Szene, wie Blum hervorhebt.⁵²

Insgesamt ist der Portinari-Altar vor allem aufgrund seiner Tiefenwirkung, seiner starken Naturtreue und der Darstellung von Vitalität einzigartig. Bode bestätigt die „*urwüchsige Kraft und den großartigen Realismus, der mit überwältigender Lebendigkeit in den Bildern des Portinari-Altars zu uns spricht*“.⁵³ Blum sieht der lebendigen Darstellung die eher dunklen Töne der Malerei sowie die düstere, öde Landschaft im Hintergrund gegenübergestellt. Sie interpretiert dies als Vorzeichen für die Zukunft des Kindes.⁵⁴ So ist Jesus farblich zwar noch in goldenen Schein getaucht, aber der Himmel verdüstert sich in dunklem Blau und Grau. Ein weiterer Verweis auf diese Zukunft ist die Tatsache, dass das Christuskind am Boden liegt und somit den Kreislauf seines Lebens darstellt, bei dem sein Körper letztlich wieder zu Asche werden wird.⁵⁵

An dieser Stelle scheint es wichtig zu erwähnen, dass das Motiv des am Boden liegenden Kindes mit *der Vision der Heiligen Birgitta von Schweden* in Verbindung gebracht wird. Die künstlerische Rezeption und Motivgenese aufgrund des Visionsberichtes bewirkte eine neue Interpretation des Themas. Somit ist eine weitere Bildtradition des Geburtsbildes entstanden, die im 15. Jahrhundert zum beliebtesten Bildtypus wird. Diese Ikonographie erfuhr große Verbreitung in den Niederlanden, jedoch hat sie ihre Wurzeln in Italien.⁵⁶ Die *Visionen der Heiligen Birgitta von Schweden* erschienen in Buchform 1492, zählen aber im 14. und 15. Jahrhundert zu den meist verbreiteten Texten zur Geburt Christi.⁵⁷ Nach dem Tod der Heiligen Birgitta entstanden auch die ersten Darstellungen, die sich auf die Geburtsvision der Heiligen beziehen.⁵⁸ In der italienischen Tradition

⁵¹ Campbell 1978, 140, 146.

⁵² Blum 2015, S. 269.

⁵³ Bode 1903, S. 102.

⁵⁴ Vgl. Blum 2015, S. 280.

⁵⁵ Vgl. Blum 2015, S. 284.

⁵⁶ Steinhardt-Hirsch 2008, S. 133.

⁵⁷ Steinhardt-Hirsch 2008, S. 133.

⁵⁸ Ebd. S. 133

erscheint die Heilige Birgitta neben der Heiligen Familie in anbetender Haltung. Ein Tafelbild, das sich in dem Kloster San Domenico in Pisa befindet und um ca. 1400 entstand, kann das ziemlich genau bezeugen (Abb. 4). Maria ist hier in weißem Gewand in der Geburtsgrotte kniend vor dem Jesuskind dargestellt, das nackt auf dem Boden liegt. Maria ist hier ohne Obergewand und Schuhe zu sehen, das Neugeborene, von dem das göttliche Licht ausstrahlt, anbetend. Dieses Licht scheint so stark zu sein, dass es sogar die Kerze von Joseph überstrahlt. Links von der Gottesmutter ist die Heilige Birgitta ebenso betend in ihrer Ordenstracht zu sehen. Die Szene spielt in einer Grottenarchitektur und im Hintergrund ist die Anbetung der Hirten zu sehen. Zu einem späteren Zeitpunkt wird diese Darstellung ebenso auch nördlich der Alpen aufgenommen und erfährt ihre charakteristische Ausprägung in den Niederlanden. Hier findet sich diese Darstellung häufig bei Andachtsbildern, wobei der Effekt des vom Kind ausgehenden Lichts in der Nacht dargestellt wird.⁵⁹ In Italien dagegen wird der Bildtypus der *Birgittavision* auf die Lichterscheinung und die betende Mutter Gottes reduziert.⁶⁰

Somit wurde der byzantinische Typus mit liegender Muttergottes von der Anbetung des Kindes abgelöst, welches aufgrund der Beschreibung der *Birgittavision* nun nackt und hell leuchtend auf dem Boden gezeigt wurde.

2.2 Domenico Ghirlandaio (ca. 1485), Anbetung der Hirten

Im Folgenden wird nun eine weitere Auslegung der Anbetung der Hirten des florentinischen Malers Domenico Ghirlandaio besprochen. Leitfragen hierbei sind vor allem Unterschiede und Gemeinsamkeit mit dem Werk von Hugo van der Goes, das Ghirlandaio vor Beginn seiner eigenen Arbeit in Florenz gesehen haben muss.⁶¹ Raninger nennt Ghirlandaios Interpretation und Weiterentwicklung des Sujets eine Paraphrase in „italienischer Form“.⁶² Die Hirten des Portinari-Altars erfuhren eine unmittelbare Rezeption im Altarbild von Domenico Ghirlandaio für die Sassetti-Kapelle in Santa Trinita in Florenz (Abb. 5). Dieses Gemälde entstand in einer vergleichbaren historischen Situation wie die Anbetung der Hirten von Rubens – als Altarbild für eine

⁵⁹ Steinhardt-Hirsch 2008, S. 134.

⁶⁰ Steinhardt-Hirsch 2008, S. 134.

⁶¹ Vgl. Raninger 2011, S. 17.

⁶² Raninger 2011, S. 17.

Familienkapelle, dennoch kann es nicht als ein direkter Vergleich und als Vorbild für Rubens angesehen werden, da das Bild von Ghirlandaio grundlegende Unterschiede bei Bildaufbau und Positionierung der Protagonisten aufweist.

Doch zuerst soll nun kurz auf die Entstehungshintergründe des Altars eingegangen werden, bevor eine Analyse des Bildmotivs und ein Vergleich mit der Ausarbeitung bei van der Goes erfolgt.

Domenico Ghirlandaio, aus einer florentinischen Familie stammend, erhielt den Auftrag für diesen Altar vermutlich zwischen 1478 und 1479 von Francesco Sassetti, seinerzeit Generaldirektor der Medici-Bank, der den Auftraggeber van der Goes‘, Tommaso Portinari, gut kannte.⁶³ Ghirlandaio galt zu der Zeit bereits als vielbeschäftigter Künstler und war unter anderem an der Gestaltung des Petersdoms in Rom beteiligt. Genau wie der Portinari-Altar sollte dieser Altar in einer der Kapellen der Kirche Santa Trinità in Florenz als Erinnerungs- und Grabmal für die Familie Sassetti dienen.⁶⁴

Die Dekoration der Kapelle besteht aus Gemälden und Fresken, wobei die Anbetung der Hirten zentral über dem Altar platziert ist und rechts und links, dem Triptychon sehr ähnlich, der Stifter Sassetti und seine Frau lebensgroß abgebildet sind.⁶⁵ Rohlmann erklärt hierzu, dass die Sassetti-Figuren zwischen „*der Wirklichkeit der Kapellenbesucher und der fernen Realität des heiligen Geschehens*“⁶⁶ vermitteln, indem sie betend seitlich in Richtung des Gemäldes dargestellt sind. Am Rande des Altars ist eine Aufschrift angebracht: „*ipsvm qvem cenvit adoravit maria*“ (Maria bewundert den, den sie geboren hat).⁶⁷ Das Gemälde selbst misst 167 x 167 Zentimeter und wurde mit Öl und Tempera auf Holz gemalt.⁶⁸

Nun wird konkret auf das Gemälde eingegangen und symbolische sowie ikonographische Eigenheiten werden diskutiert. Hierbei dient die Darstellung von Hugo van der Goes als permanenter Bezugsrahmen, anhand dessen die Weiterentwicklung und Veränderung des Motivs bei Ghirlandaio anschaulich beschrieben werden kann.

⁶³ Hornik/Parsons 2011, S. 37.

⁶⁴ Blum 2015, S. 288.

⁶⁵ Blum 2015, S. 292.

⁶⁶ Rohlmann 2003, S. 208.

⁶⁷ Cadogan 2000, S. 253.

⁶⁸ Hornik/Parsons 2011, S. 34.

Kompositorisch gesehen fallen die antiken Säulen auf, die das Bild in Vertikale unterteilen. Zudem könnten sie als Verweis auf den Friedenstempel im antiken Rom gesehen werden, wie Blum schlussfolgert. Sie sieht darin auch die Darstellung des Untergangs der alten Zeit in klassischem Vokabular.⁶⁹ Der Säulenbogen links im Bild feiert dementsprechend den Sieg der Römer und stellt gleichzeitig den Triumph des Christentums über heidnische Religionen dar, da drei Könige unter dem Bogen hindurchgehen.⁷⁰ Im Zentrum der Komposition steht wie bei van der Goes das Christuskind, das auch hier am Boden auf Heu abgebildet ist. Die Hirten werden zu dritt gezeigt, wobei einer davon mit dem Finger auf das Christuskind zeigt und somit eine Diagonale von der rechten Bildseite in die Mitte beschreibt. Die andere Diagonale links bildet die kniende und betende Maria, die in einer Diagonale zum Neugeborenen im Bildvordergrund und nach hinten zum Säulenbogen abgebildet ist. Josephs Blick, der nach oben zum Stern und zu den Weisen führt, formt eine weitere Diagonale hin zum Göttlichen.

Ghirlandaio zieht hier eine eindeutige Grenze zwischen der Intimität der Geburtsszene, der nur Maria, Joseph und die drei Hirten sowie Ochse und Esel beiwohnen, und den sich nähernden Bewunderern Christi, die im Hintergrund gezeigt werden. Die nahe Darstellung des engen Kreises ruft wie bei van der Goes das Gefühl hervor, als Betrachter der Szene direkt beizuwohnen und durch die nach vorne offene Komposition Teil des Ereignisses zu sein.

Die Landschaft ist im Vergleich zu van der Goes jedoch um einiges freundlicher gestaltet, der Himmel in zartem blau, der Blick kann in die Ferne schweifen. Rohlmann beschreibt die Umgebung dementsprechend als „*von goldenem Licht beschienene, antikisch-arkadische Pastorale*“.⁷¹ In der Landschaft sind beide Welten zu erkennen, wie Blum argumentiert: Die östliche Hauptstadt ist durch Jerusalem dargestellt, was durch die Grabeskirche und Salomons Tempel im rechten, hinteren Teil des Bildes fern erkennbar ist. Die westliche Hauptstadt wird durch eine Abbildung Roms repräsentiert.⁷² Inmitten der Landschaft findet die Prozession der Magi und Engel statt, die sich dem Christuskind bereits annähern. Das Thema des Bildes setzt sich aus dieser Kombination zusammen:

⁶⁹ Blum 2015, S. 293.

⁷⁰ Blum 2015, S. 294.

⁷¹ Rohlmann 2003, S. 208.

⁷² Blum 2015, S. 293.

die Szene im Vordergrund im kleinen Kreis und die Masse an Bewunderern im Hintergrund, die alle die Eroberung der Welt durch das kleine Kind darstellen, den Beginn einer neuen Ära, das Ende der alten Zeit. Im Vergleich zu van der Goes spielen die drei Könige und ihre Gefolgschaft hier eine größere Rolle und stehen mit den Hirten für die Zusammenkunft von Menschen aus der ganzen Welt, die die Geburt Christi feiern.⁷³ Das Thema der Reichweite und Zugänglichkeit von Christus, das bei van der Goes bereits mit der Darstellung der Hirten begonnen wurde, wird hier von Ghirlandaio malerisch ausgedehnt – die Landschaft ist bevölkert, das Wort hat sich herumgesprochen, die ganze dargestellte Welt wird Teil des Ereignisses. Auch deshalb stellt Ghirlandaio die Landschaft malerisch und kompositorisch weiter und detaillierter dar und macht sie somit zum sekundären Ort des Geschehens. Johnson sieht dementsprechend in dieser Komposition verschiedene Formen der Transition zwischen Zeit (Antike und Renaissance) und Raum (Betrachter, Himmel und Erde, Ost und West) verwirklicht.⁷⁴

Eine Betrachtung der Symbolsprache Ghirlandaios zeigt seinen Bezug zu van der Goes: Wie beim Portinari-Altar ist Heu abgebildet, dieses Mal liegt das Jesuskind darauf, wodurch auch er den Bezug zur Eucharistie und dem Leib Christi herstellt.⁷⁵ Der Ochse im Bild steht für den christlichen, der Esel für den jüdischen Glauben.⁷⁶ Während der Ochse die Betrachter direkt ansieht, blickt der Esel auf die Jungfrau Maria, wird somit zum Zeugen der Geburt und erkennt Christus als den Messias an.⁷⁷ Die nordischen Symbole, angelehnt an van der Goes, wie die Schwertlilie rechts neben dem Kind verweisen auf das Schicksal des Kindes, der Distelfink unter dem Kind soll die Dornen aus der Krone Christi entfernt haben.⁷⁸ Der Korb mit Eiern, den ein Hirte in der Hand trägt, steht für Geburt oder Wiedergeburt⁷⁹, was ein weiteres starkes Thema des Altarbildes ist, das sich auch in der Darstellung des Sarkophags in der Mitte des Bildes zeigt. Das im Zentrum abgebildete Grab ist geöffnet und leer und kann durch die Inschrift als Sarkophag von Fluvius identifiziert werden. Fluvius war Augur, Mitglied der Armee in Pompeii und verkündete die Ankunft einer neuen Gottheit⁸⁰, die das Neugeborene vor

⁷³ Blum 2015, S. 295.

⁷⁴ Johnson 2012, S. 52.

⁷⁵ Rohlmann 2003, S. 207.

⁷⁶ Schiller 1981, S. 72.

⁷⁷ Berry 1998, S. 31.

⁷⁸ Blum 2015, S. 295.

⁷⁹ Berry 1998, S. 25.

⁸⁰ Cadogan 2000, S. 253.

dem Sarg verkörpert. Der Sarg steht hier also gleichzeitig für Tod und Auferstehung, Geburt und Wiedergeburt, Krippe und Grabmal. Blum bezieht diese Hoffnung auf Wiedergeburt auch auf die Stifter Sassetti selbst, die sich in der Gestaltung der Kapelle verewigt sehen und so nach Unsterblichkeit bzw. Wiedergeburt streben.⁸¹

Die interessanteste Weiterentwicklung des Motivs, die bei Ghirlandaio sichtbar wird, zeigt sich jedoch in der Darstellung der Hirten selbst. Sie sind Teil der intimen, kleinen Szene im Vordergrund und ihre Emotionen detaillierter dargestellt, die Mimik andächtig. Im Vergleich zu van der Goes ist keine Hast mehr zu erkennen, sondern eine dem Kind zugewandte Besonnenheit. Die malerische Darstellung aller Figuren des Vordergrunds ist plastisch mit starken Farben und Details von Haut, Falten und Schatten umgesetzt. Im Kontrast zur Jungfrau Maria ist die Darstellung der Hirten vor allem in ihren Gesichtern auf Menschlichkeit fokussiert, die Wangen der Hirten sind rot, während das Gesicht der Maria und ihre Hände blass erscheinen. Durch das Licht, das auf das Gesicht des linken Hirten fällt, rückt Ghirlandaio seinen Blick in den Fokus, den der Hirte vom Christuskind weg richtet, während er gleichzeitig auf das Kind zeigt. Die Figur des Hirten holt somit den Betrachter von außen bzw. den rechts dargestellten Stifter Sassetti in die Szene und stellt, mit einer Hand am Herz, seine Ergriffenheit und menschliche Rührung dar. Rohlmann schreibt diesem Hirten mit Bezug auf van der Goes' frühere Darstellung nun eine Mittlerfunktion zu: „Überwältigtes Staunen wird zu rhetorischer Kommunikation“.⁸² Die Hirten sind idealisierter und weniger derb dargestellt und können durch diese neue Anmut und innere Gewissheit stärker in die Gruppe integriert werden: „Already convinced in their belief, they adore the Child as true believers“⁸³, schlussfolgert dementsprechend Blum. Während bei van der Goes die Konversion und Transformation anhand der Hirten in einem einzigen Moment dargestellt wurde, weitet sich das Thema der Bekehrung bei Ghirlandaio auf die ganze Welt in Wellen aus, was er durch den bevölkerten Hintergrund zeigt. Die Unruhe, Nervosität und Derbheit, die die Hirten bei van der Goes erleben, haben sich bei Ghirlandaio zu Demut und Gottesglauben gewandelt. Als Betrachter sind wir Teil und Zeugen dieser Szene und durch die psychologisch präzise Darstellung der Mimik der Hirten erweckt Ghirlandaio dieses

⁸¹ Blum 2015, S. 298.

⁸² Rohlmann 2003, S. 207.

⁸³ Blum 2015, S. 295.

Erlebnis zum Leben und lässt so nicht nur die Könige und ihre Gefolgschaft, sondern auf der anderen Seite des Gemäldes auch die Betrachter auf Erlösung hoffen.

2.3 Anbetung der Hirten, Holzschnitt von Giovanni Britto, nach Tizian Vecellio

Nach den Arbeiten von Hugo van der Goes und Ghirlandaio wird im Folgenden ein Holzschnitt von Giovanni Britto nach dem Werk des italienischen Malers Tizian Vecellio besprochen, um Rubens' Malereien weiterfolgend zu kontextualisieren und im Laufe der Arbeit detaillierter auf seine Referenzen und Inspirationen eingehen zu können. Hetzer beschreibt Tizians Einfluss auf Rubens, weshalb dieser hier auch als Referenz dient: „*Rubens fängt an, seine Form zu finden, sie liegt (...) vielmehr in ornamentalen Quellen. (...) Seine Form gründet sich weit mehr auf Tizian als auf Caravaggio*“.⁸⁴ Der italienische Einfluss gilt als einer der stärksten für Rubens⁸⁵ und die stilistischen Eigenschaften der venezianischen Malerei, zu deren Hauptvertretern Tizian gezählt werden kann⁸⁶, sind für das Verständnis von Rubens' Bildern dementsprechend maßgeblich.

Der Holzschnitt (Abb. 6), der hier im Vordergrund steht, wurde 1535/40 von Giovanni Britto, einem Gehilfen Tizians, angefertigt und orientiert sich am Gemälde einer Hirtenanbetung, das Tizian 1533/35 für den Herzog von Urbino anfertigte.⁸⁷ Der Holzschnitt hat die Maße 39 x 49 cm.⁸⁸ Die venezianische Kunstszene hatte von Holzschnitten spätestens durch Albrecht Dürer und seinen zweiten Aufenthalt in Venedig 1505/07 Kenntnis.⁸⁹

Der vorliegende Holzschnitt offenbart vor allem drei Elemente venezianischer Malerei, die im Folgenden in der Analyse hervorgehoben werden sollen und die nachfolgenden Darstellungen der Hirtenanbetung beeinflusst haben: die Konzeption der Landschaft, der Hell-Dunkel-Kontrast und das Motiv der Jungfrau Maria. Durch die Gestaltung von Form und Kontrast, die sich im Holzschnitt zeigt, können vor allem die Darstellung der Figuren und die Beziehungen der Figuren untereinander besprochen und analysiert werden. Wie

⁸⁴ Hetzer 1984, S. 181.

⁸⁵ Hetzer 1984, S. 194.

⁸⁶ Ricci 1924, S. 78.

⁸⁷ Aurenhammer 2002, S. 79.

⁸⁸ Tietze 1950, S. 309.

⁸⁹ Brucher 2015, S. 348.

verwendet Tizian Formen und Kontraste, um Blickrichtungen zu lenken und Verhältnisse zu etablieren?

Zuerst wird jedoch kurz auf die Komposition des Holzschnitts eingegangen. Wie stellt Tizian die Szene der Anbetung der Hirten dar, worauf legt er den Fokus, wie gestaltet er die Figuren? Tizian hebt die Intimität der Geburtsszene hervor, indem die Architektur des Stahls, in dem das Jesuskind geboren wird, das gesamte Szenario einrahmt und das Geschehen durch das am rechten oberen Bildrand dargestellte Dach geschützt wird. Die Bretter bestimmen zugleich als Vertikale einen Hintergrund, der sich im Vergleich zu den Malereien van der Goes‘ und Ghirlandaios nicht durch seine Tiefenwirkung auszeichnet, was jedoch dem Medium des Holzschnitts zuzuschreiben ist. Eine römische Säule am rechten Bildrand stellt den Bezug zur Antike her und reiht Tizian durch ihre symmetrische Anordnung mit allen Vertikalen im Bild in die Hochrenaissance ein.⁹⁰

Genau diese römischen und venezianischen Prinzipien sind es, die Rubens später anwendet, was Baurberger bestätigt.⁹¹ Die hier dargestellte Landschaft im Hintergrund besteht aus Feldern und Bäumen. Durch den starken Kontrast und die expressive Ausarbeitung der Landschaft gelingt es Tizian sogar in diesem Holzschnitt, der keine farblichen Möglichkeiten, sondern nur das Spiel mit der Form und Hell-Dunkel-Kontrasten zulässt, durch den detaillierten Schnitt Dynamik und Lebendigkeit darzustellen. Zimmermann beschreibt hierzu: *„So hat er die ganze Skala menschlicher Empfindungen, von sanfter Melancholie bis zu grausigem Schrecken, von heiterer Anmut bis zu erhabenem Ernste in seine zahlreichen Landschaften hineinzulegen und durch sie, oft mit den knappsten Mitteln, einen Eindruck auf den Besucher auszuüben gewusst, wie vor und nach ihm keiner unter den venezianischen Malern.“*⁹²

Auf der linken Seite ist kniend Maria zu erkennen, die das Jesuskind in ein Tuch gewickelt hält, über ihr Joseph. Rechts der Bildmitte sind drei Hirten abgebildet, einer kniend mit einem Lamm als Opfergabe, das am Boden liegt, der zweite zum Jesuskind eilend, seinen Hut zum Gruß hebend und den Ochsen unter dem Arm. Der dritte Hirte richtet den Blick aus dem Bild heraus und zieht den Esel hinter sich. Links oberhalb der Szenerie sind schwebende Engel bzw. Putten zu erkennen. Die Figuren heben sich durch ihre starke Plastizität, dargestellt durch eine feine Ausarbeitung der Falten an den Gewändern sowie

⁹⁰ Brucher 2015, S. 21.

⁹¹ Baurberger 2009, S. 64.

⁹² Zimmermann 2012, S. 139.

der Muskeln an den Gliedmaßen, vom Hintergrund ab. Zudem verstärken Ochse und Esel durch die detaillierte und kontrastreiche Darstellung des Ochsenfells die Bewegung in der vorderen Ebene. Der Holzschnitt gewinnt so an Lebendigkeit und Dynamik. Kristeller sieht in dieser Ausführung des Holzschnitts „den Ausgangspunkt des freien, malerischen Stils, den wir von der mehr systematischen und schematischen Technik im Buchholzschnitt immerhin deutlich genug unterscheiden können“. ⁹³ Zudem ermöglicht die Technik des Holzschnitts ein starkes Spiel mit Licht und Schatten, da Tizian die Szene in die Nacht versetzt, um den Kontrast zwischen Helligkeit und Dunkelheit zu verstärken. „Mystische Vorgänge (...) verlegt er in die Dämmerung, da in ihrem Dunkel solche Erscheinungen glaubhafter erscheinen, als im hellen Licht des Tages“ ⁹⁴, erklärt Zimmermann diese Entscheidung. Karpinski hebt die „transparent overlapping shadows“ ⁹⁵ des Schnitts hervor. Durch die Betonung der Helligkeit des Hemds des Hirten, der in die Szene hastet, lenkt Tizian den Blick der Betrachter auf ihn und macht den Hirten fast zum Zentrum des Bildes. Vor allem die Energie der Hirten wird durch diese Gestaltung beschrieben und wie auch bei van der Goes und Ghirlandaio wird das Menschliche, das zum Göttlichen eilt, um Transformation und Rettung zu erfahren, herausgehoben. Die drei Hirten stellen zudem den Prozess der Wandlung durch das Erleben der Geburt des Göttlichen dar. Der Hirte, der am nächsten zum Jesuskind dargestellt ist, mit den Beinen zusammengebundenes Lamm als Opfergabe bereit, das laut Aurenhammer „proleptisch als Hinweis auf das zukünftige Blutopfer“ ⁹⁶ gelesen werden kann. Dieser Hirte hat demnach die Göttlichkeit bereits erfahren und dementsprechend ein Geschenk vorbereitet. Der Hirte in der Mitte kann hier die Bewegung und magnetische Anziehung symbolisieren, die die Geburtsszene bedeutet. Diese Konfiguration des Hirten beeinflusste sowohl Bassano als auch Rubens selbst, wie Burchard darlegt ⁹⁷ und was in dieser Arbeit später noch genauer herausgearbeitet wird.

Der dritte Hirte, der nach dem Esel und aus dem Bild nach rechts blickt, kann für die Scharen stehen, die außerhalb des Bildes nach den Hirten kommen, um die Geburt zu feiern. Durch die Drehung seines Gesichts nach rechts öffnet er die Szene für die restliche Welt, die Tizian in diesem Holzschnitt nicht darstellt. Dadurch erzielt Tizian einerseits

⁹³ Kristeller 1905, S. 294.

⁹⁴ Zimmermann 2012, S. 139.

⁹⁵ Karpinski 1977, S. 639.

⁹⁶ Aurenhammer 2002, S. 79.

⁹⁷ Martin 1968, S. 59-60.

die Darstellung von Einheit und Verbundenheit der Szene und öffnet sie gleichzeitig für die Welt, die außerhalb der Szene existiert und noch auf Erlösung und Bekehrung wartet. Hier ist eine Ähnlichkeit mit dem Hirten in Ghirlandaios Darstellung zu erkennen, der ebenfalls aus dem Bild nach rechts blickt und gleichzeitig auf das Jesuskind zeigt; sein Arm beschreibt eine Diagonale, die die Betrachter in die Szene direkt zum Neugeborenen führt. Die Bewegtheit der Szenerie, die van der Goes durch die Darstellung der nahenden Könige im Hintergrund sowie eine Vielzahl an Engeln und die Stifterfamilie gestaltet, erreicht Tizian bei diesem Holzschnitt durch die dynamische Inszenierung der Hirten, die im Vergleich zu den Hirten bei van der Goes und Ghirlandaio viel stärker in Bewegung dargestellt sind.

Ein weiteres Motiv, das durch die bildnerische Gestaltung hervorgehoben wird, ist Maria. Ihr Gesicht stellt neben dem Gewand des Hirten die hellste Fläche im Holzschnitt dar, wodurch der Blick der Betrachter automatisch auf sie gelenkt wird. Ihr Gesicht ist das einzige im Bild, das hell erleuchtet im Zentrum steht. Das heilige Licht, das in Marias Gesicht sichtbar wird, ist einer liturgischen und ästhetischen Tradition zuzuschreiben, wie Rosand hervorhebt⁹⁸ und steht für ihre göttliche Weisheit. Tizian bezieht sich hier laut Rosand⁹⁹ auf eine Passage aus einem Buch des Alten Testaments, dem Buch der Weisheit: *„Die Weisheit leuchtet herrlicher als die Sonne und steht höher als jeder Stern; sie übertrifft sogar das Tageslicht. Denn auf den Tag folgt die Nacht; aber über die Weisheit hat das Böse keine Macht“*.¹⁰⁰ Selbst in dieser nächtlichen Szene ist das Gesicht der Jungfrau Maria hell erleuchtet und illustriert ihre metaphorische Erleuchtung.

Tizian verwendet hier zudem das Tuchmotiv nach Lukas (Lk 2, 12), bei dem Maria das Tuch hebt, das das Kind bedeckt, um es den anbetenden Hirten zu zeigen. Dieses Motiv, so Yandim, zeigt die *„natürliche, mütterliche Beziehung zwischen Maria und dem Christus-Kind“*¹⁰¹ und gilt während des 14. Jahrhunderts und danach als populäres Motiv in der italienischen Kunst.¹⁰² Auch der Körper des Kindes ist hell gehalten und zwischen Marias Gesicht und dem ihres Sohnes beschreibt die Komposition eine Diagonale, was die Verbindung der Beiden zudem heraushebt. Diese Diagonale ist parallel zu der

⁹⁸ Rosand 1975, S. 62.

⁹⁹ Rosand 1975, S. 62.

¹⁰⁰ Deutsche Bibelgesellschaft 2000, Buch der Weisheit 7/29-30.

¹⁰¹ Yandim 2004, S. 73.

¹⁰² Wilhelm 1994, S. 107.

Körperbewegung gesetzt, die der zentral dargestellte Hirte ausführt, wodurch Tizian die Aufmerksamkeit der Betrachter geschickt lenkt.

Tizians Auslegung einer Maria, die in Gewänder gehüllt vor dem Jesukind kniet und diesem in der Körperhaltung stark zugewandt ist und es berührt, wurde vom dänischen Renaissance-Maler Dirck Barendsz in sein Altarbild der Hirtenanbetung 1565 übernommen¹⁰³, was die Bedeutung dieser Ausgestaltung deutlich macht.

2.4 Antonio di Correggio, Anbetung der Hirten/Notte

Im Folgenden wird nun eine Arbeit des italienischen Malers Antonio di Correggio besprochen, sein wohl berühmtestes Werk, das ebenfalls die Anbetung der Hirten zeigt und aufgrund seiner außergewöhnlichen Lichtgestaltung hauptsächlich *Notte, Heilige Nacht* (Abb. 7) genannt wird.¹⁰⁴ Es handelt sich um ein Ölgemälde und hat die Maße 256,5 x 188 Zentimeter.¹⁰⁵

Am 14. Oktober 1522 schloss Correggio in Reggio nell'Emilia, Norditalien, einen Vertrag mit Alberto Pratoneri ab, bei dem die Arbeit an dem Gemälde für die Familienkapelle festgelegt und der Kauf abgesichert wurde.¹⁰⁶ Correggio beendete die Arbeit an der Pratoneri-Kapelle in der Kirche San Prospero in Reggio nell'Emilia vermutlich 1530,¹⁰⁷ Steinhardt-Hirsch datiert die genaue Entstehungszeit der Arbeit auf 1527-1530.¹⁰⁸

Bis heute befindet sich anstatt des Originalgemäldes von Correggio seit 1686 eine Kopie des französischen Hofmalers Jan Boulanger in der Kapelle, da der italienische Herzog Francesco I. d'Este das Original 1640 stehlen ließ.¹⁰⁹ Im September 1746 tauchte das Gemälde schließlich als „*famosa notte*“ im Gemäldeverzeichnis in Dresden auf und befindet sich bis heute in der Dresdner Gemäldegalerie.¹¹⁰

Antonio di Correggios Werk gilt als eines der Vorbilder für Rubens und Rubens eignete sich in Venedig unter anderem den Stil dieses italienischen Künstlers durch zahlreiche

¹⁰³ Meijer 1988, S. 141.

¹⁰⁴ Konečný 2011, S. 77.

¹⁰⁵ Wood 1992, S. 40.

¹⁰⁶ Guhl 1879, S. 108.

¹⁰⁷ Ricci 1897, S. 310.

¹⁰⁸ Steinhardt-Hirsch 2014, S. 164.

¹⁰⁹ Meyer 1876, S. 307.

¹¹⁰ Marx 2005, S. 88-89.

Kopien seiner Arbeiten an,¹¹¹ wie Baurberger hervorhebt. Deshalb ist es für diese Arbeit wichtig, Correggios Heilige Nacht zu untersuchen, vor allem bezüglich seiner feinen Gestaltung von Licht, Hell-Dunkel-Kontrasten und der Konzeption der Figuren. So können später bei der Analyse von Rubens' Arbeiten konkret Bezüge und Referenzen hergestellt werden.

Zuerst wird wiederum auf kompositorische Eigenschaften und die allgemeine Bildgestaltung eingegangen, um dann detailliert Correggio's malerische Ausarbeitung des Lichts zu besprechen.

Auf der rechten Seite der Malerei im Vordergrund ist Maria mit dem Jesuskind zu sehen. Sie hält es in einem Tuch und blickt es liebevoll an. Hinter Maria ist Joseph abgebildet, der den sich nach vorne zum Kind drängenden Esel nach hinten in die Hügellandschaft zieht. Neben Joseph sind undeutlich erkennbar zwei Hirten dargestellt, die den Ochsen füttern. Links von Maria sind zwei Hirten und eine Magd gemalt. Der Hirte im Vordergrund hält einen Stock in der Hand, unter ihm ein Hund, und blickt auf den mittleren Hirten, der in Bewunderung der Szene zu ihm aufsieht. Die Magd, in der Hand einen Korb mit Tauben haltend, blickt mit Fassungslosigkeit und Rührung auf das Kind und hielt eine Hand zum Gesicht, wie um sich vor dem blendenden Licht, das vom Jesuskind ausgeht, zu schützen. Oberhalb der Hirten im linken Bildrand sind die Engel dargestellt, die in verschlungenen Positionen von einer Wolke herab das Geschehen betrachten. Hinter der Magd ist eine antike Säule abgebildet, die vertikal bis zur Wolke der Engel reicht und parallel zum Dach des Verschlags steht, das rechts daneben das Bild nach oben hin abgrenzt. Rechts neben der Säule, unterhalb des Dachs, ist die Landschaft zu erkennen, sanfte in dunkles grün getauchte Hügel und ein bewölkter Himmel, der nur einige Streifen Beige erkennen lässt, die bevorstehende Morgendämmerung.

Kompositorisch betrachtet sind zwei Diagonalen erkennbar, in deren Überkreuzung Correggio Maria mit dem Jesuskind positioniert hat. Die eine Diagonale reicht vom linken zum rechten Bein des ersten Hirten hin zum Stroh, dem Kopf des Esels und Josephs Arm, hinter dem eine angedeutete Mauer die Diagonale zum Bildrand führt. Die andere Diagonale ist durch ein in Licht getauchtes Holzstück unter der Maria sowie dem beleuchteten, ausdrucksstarken Gesicht der Magd und ihrer Hand beschrieben und wird schließlich von einem Knie des Engels geschlossen. Durch diese Bildgestaltung steigert

¹¹¹ Vgl. Baurberger 2009, S. 10.

Correggio zudem den Fokus auf Maria und das Jesuskind. Diese zugespitzte und konzentrierte Darstellung führt Steinhardt-Hirsch auch auf das quadratische Format zurück, das Correggio, im Vergleich zu van der Goes und Ghirlandaio beispielsweise, aufgrund des Wunsches seines Auftraggebers einhalten musste.¹¹² Gleichzeitig weist Steinhardt-Hirsch darauf hin, dass die Gestaltung keineswegs symmetrisch ist (das Jesuskind beispielsweise befindet sich etwas rechts der Bildmitte), und sie schlägt vor, Correggios Gestaltungsweise als „*sensibles Gleichgewicht*“¹¹³ von verschiedenen Figurengruppen zu lesen. Diese Leseart wird der subtilen Anordnung der verschiedenen Personengruppen und dem Spiel mit Dynamik und Kontrasten gerecht, die Correggios Notte spannungsvoll und dynamisch wirken lässt und zudem die ruhige Versunkenheit und Glückseligkeit des Wunders widerspiegelt.

Während die Hirtengruppe auch räumlich eng gedrängt ist und ihr wenig Platz zugestanden wird, erstreckt sich hinter Maria und dem Jesuskind nur die dunkle Nachtlandschaft, eine Weite. Die Stimmung der Hirten, ihre Erregung, wird so kompositorisch mit Marias Ruhe und Versunkenheit, mit der sie das Jesuskind hält, kontrastiert.

Zudem leitet die Gestaltung der Hirtengruppe geschickt in die Szene ein und führt den Blick zum Fokus des Geschehens. Durch den großen stehenden Hirten wird der Blick auf den zweiten Hirten und schließlich die Magd gelenkt, die das Christuskind direkt ansieht und dazu einlädt, den Blick dort verweilen zu lassen.

Maria und das Jesuskind stehen auch durch die eindrückliche Lichtgestaltung automatisch im Fokus des Bildes, wie Ekserdjian beschreibt: „*Madonna 's glorious smile is the focus of the whole painting*“.¹¹⁴ Im Vergleich zu van der Goes und Ghirlandaio ist die Beziehung zwischen Maria und dem Jesuskind viel näher und menschlicher dargestellt, sie ist dem Kind räumlich ganz nahe und hält es an ihre Brust, ihr Oberkörper ist in Licht getaucht, wie schwebend, was ihr etwas „*Körperloses, Immaterielles*“¹¹⁵ verleiht. Durch das starke Licht wirkt Maria weniger plastisch, weniger menschlicher als die Hirten. Diese Nähe zum Jesuskind und zum Göttlichen verstärkt die Intimität der Szene, die Correggio durch die Lichtgestaltung entdecken lässt.

¹¹² Steinhardt-Hirsch 2008, S. 48.

¹¹³ Steinhardt-Hirsch 2008, S. 51.

¹¹⁴ Ekserdjian 1997, S. 214.

¹¹⁵ Steinhardt-Hirsch 2008, S. 58.

Joseph und der Esel sowie die zwei Hirten in der Landschaft hingegen existieren fast auf einer zweiten Ebene,¹¹⁶ wie Ricci beschreibt, und sind weit weniger detailliert dargestellt, was die Ausarbeitung von Josephs Kleidung und Mimik betrifft. Die Mauer, hinter der Josephs Körper verschwindet, verstärkt die Trennung zunehmend. Im Vergleich zu allen anderen Figuren im Bild zeigt Josephs Gesicht kein Staunen über die Geburt, sondern er ist mit dem Esel beschäftigt – Josephs Erscheinen wirkt in diesem Bild eher als narrativer Rahmen, der auf die Szene aus der Vergangenheit einwirkt. Die zwei Hirten mit dem Ochsen leiten auch farblich gesehen von der hellen Szene in die dunkle Landschaft über. Ganz im Kontrast dazu sind die zwei Hirten und die Magd dargestellt. Die beiden Hirten unterscheiden sich im Alter; während der eine mit Stock als robuster, starker und großer Mann abgebildet ist, malt Correggio den aufblickenden Hirten als Jüngling, mit unschuldigem Gesichtsausdruck und geröteten Wangen. Durch diese Darstellung verdeutlicht Correggio, dass das Wunder von Christi Geburt unabhängig des Alters erlebt und Gnade erfahren werden kann. Correggio vereint hier zwei unterschiedliche Darstellungsweisen der Hirten. Einerseits eine Derbheit, Unruhe und Dynamik, die der erste Hirte mit dem Stock, detailliert ausgearbeiteten Muskeln und wallendem Haar verkörpert und so an van der Goes Interpretation beim Portinari-Altar erinnert (siehe Abb. 3). Konečný sieht darin auch die Verkörperung eines Zustands der Welt, die Rettung und Erlösung bzw. Transformation bedarf.¹¹⁷ Zudem hebt der Hirte seinen Hut zum Gruß, eine Figurengestaltung, die auch bei Tizian erkennbar ist und seine unmittelbare Ankunft in der Szene verdeutlicht. Steinhardt-Hirsch führt aus, dass in der Unruhe des Hirten die Macht des göttlichen Lichtes erkennbar ist, das ihn buchstäblich in die Knie zwingt: „*Den mächtigen Körper hat eine Kraft ergriffen, die ihn taumeln lässt.*“¹¹⁸ Diese Dynamik zeigt sich auch in der Plastizität des Gewandes, der Ausarbeitung der Falten und der Bewegung der Haare. Im Vergleich zu van der Goes‘ Hirten erkennt Steinhardt-Hirsch jedoch durch die Größe, die Correggio diesem Hirten im Bild zuweist, eine würdevolle Darstellung und sieht die Hirten als Verkünder mit „*apostolischem Auftrag*“.¹¹⁹ Der zweite Hirte hingegen hat feine Gesichtszüge, in denen sein Staunen und seine Verklärung erkennbar sind. In dieser Versunkenheit erinnert er an die Hirten bei Ghirlandaio, die konzentriert und ergeben der Szenerie bewohnen. Er tippt dem ersten Hirten aufs Knie,

¹¹⁶ Ricci 1897, S. 308.

¹¹⁷ Konečný 2009, S. 81.

¹¹⁸ Steinhardt-Hirsch 2008, S. 53.

¹¹⁹ Steinhardt-Hirsch 2008, S. 54.

wie um das Wunder zu bestätigen. Im Vergleich zum ersten Hirten, dessen Ergriffenheit sich über den Körper äußert, stellt Correggio beim zweiten Hirten vor allem über die Mimik Empathie her. Der Gesichtsausdruck der Magd vereint äußert plastisch dargestellt Verwunderung, Rührung und Schmerz ob des göttlichen Lichts. In ihren zusammengekniffenen Augen ist eine Fassungslosigkeit ersichtlich, die das Wunder widerspiegeln, das sie gerade erfährt. Gleichzeitig ist ihr Mund leicht verzogen, was ihre Betroffenheit fühlen lässt. In ihrem Erstaunen und der Erkenntnis der göttlichen Gnade sind die Hirten in diesem Bild vereint: „*the three converse together in awe of the glorious event*“,¹²⁰ beschreibt Ricci. Steinhardt-Hirsch weist darauf hin, dass die Hirten „*tre stadi temporali della percezione*“¹²¹ verkörpern – wie Tizian bedient sich Correggio dieser Möglichkeit zur Diversifizierung des Ausdrucks der göttlichen Erfahrung. Während der erste Hirte das Geschehen erblickt und noch unruhig und unwissend ist, hat der zweite Hirte das Wunder bereits erfahren und blickt in Staunen zum ersten auf, auch um ihm an der Erfahrung teilhaben zu lassen und die Erkenntnis an den ersten Hirten weiterzutragen. Die Magd hingegen blickt direkt in das Licht, wodurch sich ihre Erfahrung von Göttlichkeit intensiviert, was Correggio an ihrem Gesichtsausdruck meisterhaft darstellt.

Die Geburt Christi hat auch Auswirkungen auf die Engel, die oben am linken Bildrand schweben. Während sich bei den Hirten vor allem die Mimik verändert, was zudem ihre Menschlichkeit betont, sind es bei den Engeln verstärkt die Körper, die durch die Szene bewegt werden. Arme und Beine sind schwebend, verdreht, separiert voneinander gemalt – hier nur ein Arm, der zum Kind zeigt, dort zwei Beine, deren Oberkörper sich in der Wolke verliert. Wood schreibt diesbezüglich, dass das Licht eine wie magnetische Anziehungskraft auf die Engel ausübt und die Anordnung ihrer Körperteile dementsprechend verändert: „*they seem to be pulled to the extremities of the picture, their forms distorted – as are all others – by the power of this unusually vivid illumination*“.¹²²

Im Vergleich zu den Hirten, deren Schatten und Kontraste stark ausgearbeitet sind, weisen die Engel einen gleichförmigeren Farbauftrag auf, die Farben ihrer Kleider sind in Pastelltönen gehalten, ihre Haut hell und rosig. Ricci führt das auf die Tatsache zurück,

¹²⁰ Ricci 1897, S. 290.

¹²¹ Steinhardt-Hirsch 2014, S. 165.

¹²² Wood 1992, S. 40.

dass die Engel „*spirit*“¹²³ und nicht körperliche Wesen sind und dementsprechend weniger irdisch gezeigt werden.

Correggio rückt durch diese Darstellung wiederum die menschliche Erfahrung des Göttlichen in den Vordergrund, bei der die Hirten und die Magd Transformation erfahren, während die Engel zwar vom Licht angezogen und verändert werden, allerdings nicht menschliche Gefühle wie Rührung und Bewunderung durchleben. Die Engel sind zwar in ihrer eigenen Realitätsebene und intervenieren nicht ins Geschehen, allerdings zeigt sich in ihren Körpern ein Drang, an der Szene teilzuhaben. Die zwei rechten Engel blicken lächelnd zum Jesuskind und zeigen in einer Senkrechten darauf, ihre Finger sind so positioniert, als wollten sie es berühren. Durch diese Gestaltung der Engel macht Correggio nochmals die Bedeutung des Jesuskindes und seine Verbindung zum Göttlichen, zum Himmel, fühlbar.

Nach dieser Einführung in die Figurenkomposition soll nun kurz auf die Symbole eingegangen werden, die Correggio in der Notte verwendet.

Auffallend ist hier einerseits das Tuchmotiv, das bereits bei Tizian ausführlicher besprochen wurde. Das Tuch verstärkt die mütterliche, liebevolle Beziehung zwischen Maria und Jesus. Das helle Tuch, das das Jesuskind umgibt, verschmilzt fast mit Marias Kleidern und verstärkt so ihre Zugehörigkeit. In das Tuch gewickelt kann Maria das Kind den Hirten und den Engeln zeigen und seine Göttlichkeit offenbaren.

Weitere Symbole beim Jesuskind sind der Heuballen, auf dem es liegt, den auch van der Goes und Ghirlandaio thematisieren. Correggio taucht den Heuballen in das Licht, das vom Jesuskind ausgeht, und blendet es zu den Enden des Strohs ab, wodurch er den magnetischen Effekt und die Strahlkraft des Kindes nochmals steigert. Das Heu steht hier für den Laib Brot und damit den Leib Christi und symbolisiert seine menschliche Natur, die sich in Dualität mit seiner Göttlichkeit befindet, die sich im Licht äußert, wie Steinhardt-Hirsch hervorhebt: „*sua doppia natura divina e umana, come luce e corpo*“.¹²⁴

Zudem steht die Krippe erhöht, wodurch Correggio das Christuskind im Vergleich zu den Darstellungen bei Ghirlandaio und van der Goes näher an seinen Bewunderern sowie an Maria positionieren kann. Diese erhöhte Krippe verweist auf die Opferung Jesu und steht

¹²³ Ricci 1897, S. 289.

¹²⁴ Steinhardt-Hirsch 2014, S. 165.

symbolisch für die Opfergabe.¹²⁵ Zudem verweist die Krippe auf die Eucharistiefeyer am Altar und galt seit dem frühen Mittelalter als „*Ort der Menschwerdung Christi*“¹²⁶, worauf Steinhardt-Hirsch verweist, die auch die erstmalige Verschmelzung der Motive von Inkarnation und Opfertod bei Correggio betont.¹²⁷

Die Pflanzen am Fuße der Szene verwendet Correggio wie auch van der Goes und Ghirlandaio metaphorisch: die Primel steht für die Inkarnation, die Verkörperung des Göttlichen durch Jesus, der Enzian bezieht sich auf die Kreuzigung und das Leiden Jesu.¹²⁸ Die Blumen können also auch als malerische Darstellung von Anfang und Ende des Lebens Jesu gedeutet werden und beschreiben seinen Lebenszyklus auf Erden.

Im Vergleich zu van der Goes und Ghirlandaio setzt Correggio weniger Symbole ein, was jedoch daran liegen mag, dass das Licht selbst symbolträchtig genug und äußerst wirkungsvoll ist. Während van der Goes und Ghirlandaio mit illustrativ-darstellerischen Mitteln die Geburtsszene beschreiben, kann bei Correggio das Licht, also die malerische Herausarbeitung per se, als „*componente narrativa*“¹²⁹ gesehen werden.

Konečný spricht bei dem Licht, das vom Jesuskind ausgeht, von einer Art „Zentrifugalbeleuchtung“¹³⁰ - eine Darstellung von Göttlichkeit, die alle der Szene Beiwohnenden in den Bann zieht und transformiert. Während Ghirlandaio die Transformation der Welt durch die Erkenntnis des Göttlichen anhand von Scharen darstellte, die sich dem Christuskind nahen, er also die Anziehungskraft des Kindes illustrierte und repräsentierte, kann die Wandlung bei Correggio durch einen Kreis beschrieben werden, der mit dem Strahlen des Kindes von innen heraus beginnt und über den Bildrand durch die Hirten hinaus in die Welt verkündet werden wird, wie das Strahlen einer Kerze, das im Zentrum am stärksten ist. Das Licht ist als poetische Abstraktion des Göttlichen zu sehen, als malerisch-materialisiertes Mittel der Verkündigung. Seine Quelle zeigt sich durch das Jesuskind selbst, „*Christ is the light of the world*“; *hence his form is the source of illumination*“.¹³¹ Correggio stellt durch das Licht einen unmittelbaren Bezug zum Johannesevangelium (Jh 8, 12) her:

¹²⁵ Steinhardt-Hirsch 2014, S. 165.

¹²⁶ Steinhardt-Hirsch 2008, S. 138.

¹²⁷ Steinhardt-Hirsch 2008, S. 139.

¹²⁸ Steinhardt-Hirsch 2014, S. 165.

¹²⁹ Steinhardt-Hirsch 2014, S. 165.

¹³⁰ Konečný 2011, S. 81.

¹³¹ Hurl 1901, S. 36-37.

„Ich bin das Licht der Welt. Wer mir nachfolgt, der wird nicht wandeln in der Finsternis, sondern wird das Licht des Lebens haben.“

Die Aufforderung, dem Licht zu folgen, wird hier eindrücklich durch die Reaktion der Hirten dargestellt, die im Moment der Geburtsszene die Erlösung erfahren und dem göttlichen Licht durch Jesus begegnen. Um diese Übernatürlichkeit darzustellen, wählt Correggio das Licht und kontrastiert so den kleinen, allzu menschlichen Körper des unschuldigen Kindes mit der mächtigen Wirkung, die sein Strahlen auf alle Anwesenden ausübt, den Hirten zum Taumeln bringt, die Magd rührt. Die umgebende Landschaft ist noch im Dunklen gehalten und verstärkt durch ihren Kontrast das Außergewöhnliche dieser Geburt, macht die Szene einzigartig. Konečný weist bei der Landschaft auf die Repräsentation einer verdorbenen Welt hin¹³², die durch das Licht erhellt und zu Erkenntnis gebracht werden wird. Schöne beschreibt das vom Jesuskind ausgehende Strahlen als „*sakrales Leuchtlicht*“¹³³, ein Phänomen des göttlichen Lichts, das durch das Jesuskind oder Engel wahrnehmbar wird. Er weist jedoch darauf hin, dass das Jesuskind nicht per se Lichtquelle sei, sondern das Jesuskind eher die eigentliche Quelle, das Göttliche, entzündet habe und das Licht durch es hindurch wirken und strahlen kann.¹³⁴ Das Licht bringt nicht nur Dunkelheit in eine finstere Welt, sondern erleuchtet der Erzählung nach auch unsere Augen, die von den Sünden verblendet sind.¹³⁵ Correggios malerische Inszenierung der Magd ist hierfür ein gutes Beispiel: Der Schmerz in ihrem Ausdruck und ihre angespannten Augen können auch durch die Tatsache herrühren, dass sie zum ersten Mal erfährt, was es bedeutet, das Göttliche zu sehen, und sich ihrer Sünden bewusst wird. Gleichzeitig ist ihr Gesicht neben dem Marias am hellsten erleuchtet und die direkte Diagonale zum Jesuskind macht ihre Verbindung zum Göttlichen deutlich. Nur durch die Darstellung ihres Schmerzes, durch diese Kontrastierung, kann Correggio die spirituelle Erlösung durch das Göttliche beschreiben. Steinhardt-Hirsch sieht im Gesichtsausdruck der Magd auch die Möglichkeit einer Vorahnung der Passion Christi und weist darauf hin, dass gerade diese Mehrdeutigkeit im Ausdruck zu der spannungsgeladenen Atmosphäre des gesamten Bildes beiträgt.¹³⁶

¹³² Konečný 2009, S. 81.

¹³³ Schöne 1954, S. 112.

¹³⁴ Schöne 1954, S. 126.

¹³⁵ Steinhardt-Hirsch 2014, S. 170.

¹³⁶ Steinhardt-Hirsch 2008, S. 56.

Periti weist darauf hin, dass sich Correggios *Notte* immer zwischen Dualitäten und Kontrastierungen bewegt:¹³⁷ das Göttliche und das Menschliche, dargestellt durch Christus, die Engel als Mittler zwischen Himmel und Erde und die Hirten als menschliche Überbringer der Botschaft. Das starke Licht setzt Correggio im Bezug zur stockfinsternen Nacht, wodurch das Strahlen an Stärke gewinnen kann. Den bescheidenen Schauplatz der Heiligen Familie auf einem Feld kontrastiert Correggio mit dem Auftauchen der Engel, die die Szene außergewöhnlich und übernatürlich machen. Um diesen Kontrast nicht durch eine intensive Farbwahl zu stören, ist eine „*sanfte Farbharmonie*“¹³⁸ im Kolorit erkennbar, die in ihren Tönen einheitlich und wenig auffallend ist.

Die malerische Technik des Chiaroscuro, die Correggio hier verwendet, beschreibt Hurll als „*the art of light and shadow,—the art by which the objects and figures of a picture are made to seem enveloped in light and air, as in the actual world*“.¹³⁹ Durch die meisterhafte Anwendung dieser Technik gelingt es Correggio, die Affekte der Figuren fühlbar zu machen und von einer Repräsentation des Wunders die Malerei selbst zur frohen Botschaft, das Licht zum Wunder zu machen. Die narrative Struktur ist, wie Steinhardt-Hirsch darlegt, hauptsächlich durch das Auftreten des Lichtes und der Reaktion der Anwesenden darauf bestimmt.¹⁴⁰ In der Mitte des Bildes kann so der Beginn der neuen Zeit gesehen werden, die sich zirkular über die Hirten und Engeln in die Welt hinaus ausbreitet. Anstatt wie bei Ghirlandaio und van der Goes die Vergangenheit und Zukunft durch Repräsentationen im Bild darzustellen, setzt Correggio das Licht so stark in Szene, dass das Wunder ohne weitere Figuren spürbar und erfahrbar gemacht wird. Das Meisterhafte und Neuartige seiner Arbeit besteht also darin, das Göttliche nicht zu repräsentieren, sondern durch seine Malerei sinnlich und direkt fühlbar zu machen.

In diesem Kapitel wurden einige Werke besprochen, die grundlegende Merkmale für die Rezeptionsgeschichte der Anbetung der Hirten in der Renaissance tragen und daneben als bedeutende Vorbilder für Rubens dienen werden. Einige dieser Elemente finden sich auch in seinen Arbeiten, die besonders gekonnt umgesetzt wurden. Durch Vorstellung verschiedener Beispiele, einerseits aus der flämischen andererseits aus der italienischen Malerei, wird eine Übersicht darüber geschaffen, von welchen Darstellungstraditionen

¹³⁷ Periti 2009, S. 527.

¹³⁸ Steinhardt-Hirsch 2008, S. 70.

¹³⁹ Hurll 1901, S. 36.

¹⁴⁰ Steinhardt-Hirsch 2014, S. 165.

des Themas sich Rubens am meistens inspirieren ließ. So dienen sowohl Tizian als auch Corregio als wichtige Anhaltspunkte für Rubens' Darstellungen. Einige Elemente aus den bereits besprochenen Werken, wie zum Beispiel das vom Kind ausgehende Licht, welches in Correggios *Notte* eine wichtige Rolle spielt, finden wir bereits in der frühesten Arbeit von Rubens für die Constantini-Kapelle in Fermo. Ein weiteres Element, das in dem Holzschnitt vom Giovanni Britto zu erkennen ist, das Heben des Tuches, wird ebenso in den Arbeiten von Rubens umgesetzt. Dies alles wird in dem folgenden Kapitel besprochen, um Zusammenhänge und Unterschiede zu den angeführten Beispielen aufzuzeigen.

3 Die Anbetung der Hirten bei Rubens – formale Analyse, Werkvergleich und Kontextualisierung

Nachdem die Auslegungen des Hirten-Sujets bei vorangegangenen Künstlern diskutiert und das Thema kunsthistorisch eingeordnet wurde, wird in diesem Kapitel der Schwerpunkt auf die Darstellungen von Rubens und seine Interpretation des Themas gelegt. Dabei werden seine wichtigsten Darstellungen der Hirtenanbetung chronologisch untersucht und die Verbindungen zu seinen Vorgängern beleuchtet. Ein besonderes Augenmerk wird dabei auf Rubens' Umsetzung der bereits gefundenen Motive und dabei insbesondere auf seinen innovativen Bildaufbau gelegt.

3.1 Altarbild für die Constantini-Kapelle (1608)

Das früheste Gemälde zur Anbetung der Hirten, das den Anfang macht, ist das Altarbild für die Constantini Kapelle in Fermo, Italien (Abb. 8). Es dient als Ausgangspunkt der Überlegungen zur Entstehung weiteren Typen von Rubens' Hirtenanbetungen. Diese Anbetung der Hirten ist ein Ölgemälde mit den Maßen 63,5 x 47 Zentimeter.¹⁴¹

Rubens begab sich im Jahr 1600 nach Italien und fand zunächst am Hof Vincenzo I. Gonzaga eine Anstellung. In Mantua erhielt er den Auftrag, die beiden Mythologien von Correggio mit der *Erziehung Amors* und mit *Jupiter und Io* für Rudolf II. von Prag zu kopieren¹⁴². Über diese Tätigkeit gibt ein Brief Vincenzo Gonzagas vom 30. September 1605 Auskunft. Dort heißt es: „*Endlich haben wir hier bei unserer Ankunft die Kopien der beiden Bilder von Correggio vollendet vorgefunden, die von seiner Majestät gewünscht wurden. Jene schicken wir Euch mit diesem (Schreiben), damit Ihr sie empfangt, sofort seiner Majestät präsentieren könnt. Und sagt ihm, dass sie alle beide, seinem Wunsch gemäß, von der Hand des Flamen stammen, der hier in unseren Diensten steht.*“¹⁴³

Bereits hier wird also deutlich, dass sich Rubens stark an Correggio orientierte und sich seine malerische Ausdrucksweise durch die Kopie der Gemälde aneignete. Rubens kopierte zahlreiche Gemälde, wobei sich seine detailreichen Skizzen oft nur auf einzelne

¹⁴¹ Varshavskaya/Yegorova 2015, S. 69.

¹⁴² Weddigen 2004, S.109.

¹⁴³ Ruelens/Rooses 1887 – 1909, Bd. I, S.278.

Figuren oder sogar Körperteile konzentrierten¹⁴⁴, die später seine Gemälde stark beeinflussten. Die Gestaltung von Körpern stand, so wird in Rubens Kopien ersichtlich, für ihn malerisch bereits zu Beginn im Vordergrund.

Die kopierten Gemälde kamen im Oktober desselben Jahres in Prag an, wie aus dem Antwortschreiben des Botschafters am Prager Hof, Aderbale Manerbio, zu entnehmen ist.¹⁴⁵

In der Zwischenzeit muss Rubens in Parma gewesen sein, wie die Zeichnungen nach den Aposteln am Fuß der Domkuppel belegen. Jaffé nimmt sogar an, dass der Künstler auch nach Reggio Emilia reiste, um dort die *Notte* von Correggio zu studiere.¹⁴⁶ Schwierigkeiten mit der Bezahlung am Mantuaner Hof, der Rubens über Monate hinweg seinen Lohn schuldig blieb, führten den Künstler nach Rom, wo er für die Kirche der Bruderschaft des heiligen Filippo Neri, Santa Maria in Vallicella das Hochaltarbild und zwei Seitenaltäre ausführte.¹⁴⁷ Während Rubens an dem Auftrag arbeitete, wandten sich die Oratorianer aus Fermo, deren neuerrichtete Kirche 1607 eingeweiht wurde, hilfeschend an den Obersten der Bruderschaft in Rom, Padre Flaminio Ricci.¹⁴⁸ Sie baten um die Vermittlung eines Künstlers für ein Altarbild mit der *Geburt Christi*, welches für die Kapelle der Familie Constantini bestimmt sein sollte.¹⁴⁹ Der Briefverkehr des Paters mit der Mutterkongregation in Rom ist durch einen Dokumentenfund von 1953 im Archiv von Fermo lückenlos belegt. Unter den Archivalien befand sich auch die Einverständniserklärung des Künstlers, das Gemälde zu malen. Ebenso hat sich der endgültige Vertrag mit Rubens erhalten, der die Größe des Bildes, die Anzahl der Figuren, den Zeitraum der Fertigstellung und die Bezahlung von 200 Scudi regelte. Ein interessanter Passus aus dem ersten Brief Flaminio Riccis vom 12. März 1608, in dem er die Bereitschaft Rubens' mitteilt, den Auftrag zu übernehmen, zeigt die hohe Wertschätzung, die der Oratorianer Rubens entgegenbrachte. Ricci schreibt, dass er in dem Vertrag keine Angaben über die Form oder die Figuren des Gemäldes vorschreiben wollte, denn er sei von der Qualität des Künstlers überzeugt und glaube, es sei besser, diesem freie Hand zu lassen. Mit welchem Eifer sich Rubens der Aufgabe annahm, zeigt

¹⁴⁴ Schmiedlechner 2012, S. 45.

¹⁴⁵ Vgl. Ebd., S. 278.

¹⁴⁶ Jaffé 1977, S. 32.

¹⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 85.

¹⁴⁸ Maranesi 1954, Kat. Ausst. Genua 2004.

¹⁴⁹ Maranesi 1954, Kat. Ausst. Genua 2004, S.23.

die Tatsache, dass er die Zahl der im Vertrag vereinbarten Figuren von fünf auf sieben erhöhte und das Gemälde vier Monate früher ablieferte.

Rubens Reise nach Italien hatte, wie in den folgenden Gemälden sichtbar werden wird, einen starken Einfluss auf seine künstlerische Entwicklung. Im Folgenden wird nun auf die Komposition und Figurenkonstellation von Rubens' erster Auslegung der Anbetung der Hirten in Fermo eingegangen.

Die Geburt Christi wird bei Nacht in einer unklaren Stallarchitektur dargestellt. Zwei Hirten, eine Hirtin, sowie eine Magd sind von links herangetreten und haben sich um die Krippe versammelt, um das neugeborene Jesuskind anzubeten. Ihre Aufmerksamkeit wird ganz von dem Kind beansprucht, wobei sie über das Geschehen sehr erregt sind und dies in ihren Bewegungen kundtun. Die Hirtengruppe setzt sich aus vier Figuren verschiedenen Alters und Geschlechts zusammen. Mit der Gestalt des älteren Hirten, der die Szene gerade betritt, wird die Komposition eröffnet.

Ein zweiter, schon zuvor angekommener jugendlicher Hirte wendet sich der großen Figur im Vordergrund zu und verweist mit seinem gestreckten Arm auf das Neugeborene. So verstärkt Rubens den erzählerischen Effekt seiner Komposition und gibt einen klaren Hinweis, worum es hier geht, nämlich um die Geburt Christi. Eine weitere ältere weibliche Person zeigt mit gehobenen Händen durch ihre Gestik die Bewunderung des Geschehens. In der Mitte des Bildes erscheint noch eine weibliche Person, die wohl eine Magd oder eine Schäferin darstellt.¹⁵⁰ Sie trägt bei sich einen geflochtenen Korb, den sie auf dem Rand der Krippe abgestellt hat. Sie ist stark von dem Licht, das vom Kind ausgeht, welches die dunkle Nacht erhellt, beleuchtet. In der Ambivalenz dieses erzählerischen Motivs liegt, gleich einer Einleitung, die Kernaussage des Bildes: Das göttliche Licht, das die Nacht erhellt, entfaltet seine Wirkmacht in der Seele des Hirten.

¹⁵⁰ Um die Identität dieser Figur gibt es in der Forschung eine rege Diskussion. Da es in der Tradition der Hirtenanbetung äußerst ungewöhnlich ist, dass eine weibliche Figur erscheint, ist auch an andere Identifizierungen gedacht worden. So denkt Ekserdjian an die Hebammen, die im Protoevangelium des Jacobus erwähnt werden, und weist darauf hin, dass einer der beiden Hebammen für ihren Unglauben bestraft wurde, indem ihr eine Hand verdorrte. Dass es sich bei dieser Figur nicht um die Gestalt bei Rubens handeln kann, zeigen beide Arme der Figur, die sichtbar sind. Die gläubige Hebamme scheint eher in der in die Darstellung zu passen. Denn das Proevangelium des Jacobus berichtet...*und sie traten an die Stätte der Höhle, und siehe eine lichte Wolke überschattete die Höhle. Und es Sprach die Hebamme: heute ist meine Seele erhoben, den meine Augen haben Wunderbares gesehen; denn Heil für Israel ward geboren. Und sofort verschwand die Wolke aus der Höhle, und es erscheint ein großes Licht in der Höhle, so dass unsere Augen es nicht ertrugen.* HENNECKE 1904, S. 61. Die Quelle erklärt die Figur aber nicht hinreichend. So ist der Korb mit den Tieren kein Attribut einer Hebamme, so dass die Figur wohl doch im Gefolge der Hirten gesehen werden muss.

Damit wird die Geburt Christi unmittelbar als Wunder charakterisiert. Das Jesuskind ruht auf eine Krippe, die mit Stroh ausgelegt ist. Rechts beugt sich Maria zum Kind und hebt mit ihrer linken Hand das Tuch, in das das Neugeborene gewickelt ist an, um es den Hirten zu präsentieren. Mit ihrer rechten Hand hält sie ebenso dieses Tuch. Hier bezieht sich Rubens eindeutig auf das Tuchmotiv, das bereits bei Tizian Verwendung fand.

Aus der leichten Schrägführung dreht sich der Oberkörper Marias in einer Hinwendung zum Kind. Diese mütterliche Zuwendung bestimmt den gesamten Aufbau und dient der Charakterisierung der Figur. Maria trägt, der älteren Bildtradition folgend, ein rotes Kleid und darüber einen tiefblauen Mantel. Durch die Dunkelheit wird Marias Körper verschattet. Nur ihr Gesicht ist vom Licht überflutet und stellt das hellste Gesicht in der Gruppe dar. Maria scheint das strahlende Licht, das vom Kind ausgeht, nicht zu bemerken. Ihre Aufmerksamkeit gilt ganz dem Jesuskind in der Krippe. Hier ist das Licht am hellsten. Durch dieses Licht werden das Wesen der Gottesmutter und ihre Gestalt im Bild anschaulich. Somit wird sie als Teil der göttlichen Lichtvision aufgefasst. Sie allein unter den Sterblichen kann das göttliche Licht ganz erschauen, ohne von seiner Stärke geblendet zu werden. Doch wird mit diesem Motiv auf die göttliche Natur des Jesuskindes verwiesen, das zugleich Mensch und Gott verkörpert. Vor diesem Hintergrund erhält die intime Beziehung von Mutter und Kind noch eine zusätzliche Betonung. Von ihr geht auch die seelische Ansprache unmittelbar zum Kind. Das Christuskind aber antwortet der Mutter nicht, sondern offenbart seine besondere Wirkkraft durch das helle Licht, das von ihm ausgeht. Das Baby besitzt, im Vergleich zu Correggio bei Rubens malerisch dargestellt, eine „*Strahlengaura*“¹⁵¹, die den Inhalt einer Vision darstellt, wie von zur Mühlen darlegt – die Vision der Erlösung. Dem großen, göttlichen Licht kann so im Gemälde bildliche Gestalt verliehen werden, die „*Darstellung des Eindringens der unsichtbaren in die sichtbare Welt*“¹⁵² gelingt. Das *lume divino* des Christuskindes bei Rubens wurde höchstwahrscheinlich direkt von Correggios *Notte* inspiriert.¹⁵³ Dieses Licht ist es, durch das das Kind zum Protagonisten des Bildes wird und als übermächtige Erscheinung die gesamte Erzählung bestimmt. Hier wird eine bemerkenswerte Stille erreicht. Diese spiegelt sich im andächtigen Wesen Marias wieder, die gemeinsam mit dem Jesuskind als ruhender Pol des ganzen Bildes erscheint. Das zeigt sich auch in ihrem

¹⁵¹ Von zur Mühlen 1998, S. 18.

¹⁵² Von zur Mühlen 1998, S. 14.

¹⁵³ Borchhardt-Birbaumer 2003, S. 616, Jaffé 1977, S. 32.

Gesichtsausdruck, der von mütterlicher Zuneigung bestimmt wird. In dieser tiefen Versunkenheit liegt ein Moment des Glücks, das die Mutter mit ihrem Kind eins werden lässt. Es ist, als sei die Zeit aufgehoben, und ein sanfter Friede breitet sich aus.

Im Hintergrund rechts erblickt man Joseph, der zurückhaltend, dennoch unterstützend an Marias Seite steht. In der Dunkelheit verlieren sich jegliche Raumangaben und die Andeutung eines Stalls wird durch die Geschichte vorausgesetzt. Diese Dunkelheit verleiht dennoch dem Handlungsraum eine atmosphärische Tiefe und Geborgenheit. Die obere Bildhälfte ist mehreren schwebenden Engeln gewidmet, die das Geschehen durch ihre Gesten und Blickrichtungen kommentieren.

Das Hauptaugenmerk legt Rubens auf die Bildung der Figuren. Sie sind durch ihre ausgeprägte Gestik und Mimik für die Erzählung wichtig und führen den Betrachter in das Bild ein. Außerdem sind sie durch ihre Größe und dominante Erscheinung für die Raumbildung bestimmend. Eine besondere Spannung liegt in der Komposition des Bildes, welche im Verhältnis von Bewegung und Ruhe, Hell und Dunkel ausbalanciert wird.

Bereits die Wahl des Bildformats ist für die spannungsgeladene und dynamische Darstellung bedeutsam. Da es sich um ein Altarbild handelt, ist das Format durch den Anbringungsort festgelegt. Hier liegt auch eine mögliche Schwierigkeit, den Zug und die Ankunft der Hirten an der Krippe überzeugend zu gestalten. Rubens löste dieses Problem durch die gedrängten Figurenfolgen und Zäsuren in der Komposition. Dadurch ergeben sich wichtige Konsequenzen für die Erzählung. Das breite epische Erzählen, wie es in der Frührenaissance die meist kleinformatigen Anbetungen von Andrea Mantegna, Domenico Ghirlandaio und sogar Giorgione zeigen, weicht einer konzentrierten und zugespitzten Darstellung. Bei Rubens wird das gesamte Bildformat von den Figuren bestimmt. Dazu findet auch die gesamte Konfiguration der dicht gefügten Figuren im Hochformat einen festen Halt. Die Komposition des Bildes wird durch die beiden Figurengruppen der Hirten und der Maria mit dem Kind bestimmt. Die Erzählung hebt von links mit der dicht gefügten Hirtengruppe an, wobei die große fast herkulisch wirkende Gestalt des ersten, teils auch bei zweiten, Hirten einen mächtigen Auftakt für das Geschehen darstellt.

Der erste Hirte ist hierbei klar von Correggios Hirten beeinflusst, was sich vor allem an seiner Art der Bewegung und der starken Anschneidung durch den Rand zeigt.¹⁵⁴ Auch hier ist wie bei Correggio der zweite Hirte jung und der erste älter, was die Erfahrung des Göttlichen für verschiedene Lebensphasen verdeutlicht.

Die einleitende Bewegung wird durch die Kopfdrehung des zweiten Hirten aufgenommen und weiterhin mit seiner auf das Kind zeigenden Hand weitergeführt. Diese Kompositionslinie des Bildes strebt zu dem Kind in der Krippe, dem Mittelpunkt der Handlung. Eine weitere Kompositionswirkung erzielen die Engel in der oberen Hälfte des Bildes. Sie drängen als himmlische Boten eifrig in die irdische Welt hinein. Durch Blickrichtungen und Weisegesten greifen sie kommentierend in die Erzählung ein, bleiben aber in ihrer Wirkung auf sich beschränkt. So entsteht wie bei den Hirten wiederum eine Figurengruppe, die durch die Kontur zu einem festen Gefüge zusammengeschlossen wird. Himmlische und irdische Ebene werden deutlich voneinander unterschieden und den Engeln wird so ihre eigene Realitätsebene gewährt. Sie bilden einen kräftigen Akzent und schließen das Bild nach oben ab.

Wie bei Correggio sind ihre Körper verdreht und stellen so die magnetische Kraft des göttlichen Lichts dar. Im Vergleich zu Correggio sind die Engel jedoch stärker beleuchtet, was auch auf eine Vertikale zurückzuführen ist, die von den Strahlen um das Jesuskind nach oben führt. Die Engel werden so in das Bild hineingezogen und auch farblich mit dem weißen Spruchband, das sie in der Hand halten, mit der weißen Strahlenaura des Kindes verbunden. Auch die alte Magd, die nach oben in Richtung der Engel blickt, trägt eine weiß gemalte Kopfbedeckung – so stellt Rubens farbtechnisch in der Malerei eine Verbindung zwischen den drei Personengruppen bzw. konstituierenden Elementen im Bild her: das Jesuskind mit dem strahlend weißen Lichtschein in ein weißes Tuch gewickelt, die Hirtengruppe durch die weiße Kopfbedeckung der Magd und die Engel durch das weiße Band.

Deutlich wird bei der Gestaltung der Figuren, dass Rubens Darstellung von Körperlichkeit und seine Ausgestaltung der Muskulatur stark von den antiken Statuen beeinflusst war, die er in Italien kennengelernt hatte¹⁵⁵ und die seine Figuren skulptural wirken lassen. Auch das Jesuskind und Maria wirken plastischer als bei Correggio,

¹⁵⁴ Borchhardt-Birbaumer 2003, S. 427.

¹⁵⁵ Baurberger 2009, S. 64., Hofstede 1970, S. 64.

menschlicher und natürlicher, was seine Verpflichtung zu einem „*Pseudo-Naturalismus*“¹⁵⁶ in Anlehnung an Caravaggio verdeutlicht. Die Anbetung der Hirten für die Constantini-Kapelle zeigt auch das Poetische in der Malerei: Rubens starke Licht- und Farbgestaltung, die detaillierte Darstellung von Mimik und Gestik und die atmosphärische Malerei der Landschaft machen wie bei Tizian die Landschaft zur „*Seelenlandschaft*“, das Porträt zum „*Seelenporträt – beide werden zum Träger lyrischer Stimmung*.“¹⁵⁷

Insgesamt ist die Komposition von venezianischen Prinzipien wie bei Tizian beispielsweise bestimmt, die die Fläche in ornamentale Strukturen¹⁵⁸, in fortlaufende Linien und Dynamiken unterteilen. Auch hier wird Tizians Einfluss auf Rubens Gestaltungsweise erkennbar.

Gleichzeitig kommt Rubens aus einer niederländischen Tradition, die für starke, naturalistische Formen steht, und die Auflösung der kubischen Formen unter venezianischem Einfluss, die in der Hirtenanbetung sichtbar wird, hält schließlich nur begrenzt an.¹⁵⁹ Borchardt-Birbaumer sieht Rubens aufgrund seines Beitrags zur Synthese des italienischen und holländischen Stils zu der Zeit als „*wesentliche Integrationsfigur des Caravaggismus in Antwerpen*“.¹⁶⁰

Für das Gemälde in Fermo existieren eine Zeichnung in Amsterdam¹⁶¹ und die Ölskizze in St. Petersburg¹⁶² (Abb. 9), die den Werkprozess zeigen können. Die Amsterdamer Zeichnung dient dazu, die Körperwendung des Hirten nach oben, die durch den Blick verstärkt wird, zu entwickeln. Auf demselben Blatt entwarf Rubens die beiden Figuren der zahnlosen Alten und Josephs, wobei er auch hier in besonderer Weise Kopfwendung, Physiognomie und Blickrichtung ausarbeitete. Diese drei Figuren gehen schließlich in die Ölskizze (Abb. 9) ein, die bereits einen hohen Ausführungsgrad besitzt und dem Gemälde, indem der Künstler nur noch leichte Veränderungen vornimmt, recht nahe kommt.¹⁶³ Die Veränderungen betreffen vor allem den Ausschnitt der Szene, die Rubens

¹⁵⁶ Von Bode 1922, S. 65.

¹⁵⁷ Hüttinger 1959, S. 28-29.

¹⁵⁸ Brucher 2015, S. 140.

¹⁵⁹ von Bode 1922, S. 122.

¹⁶⁰ Borchardt-Birbaumer 2003, S. 555.

¹⁶¹ Studie für die *Anbetung der Hirten*, Feder/braune Tinte/laviert, 140x151 mm, Amsterdam, Gemeentemusea. Held 1986, S.84 Kat. Nr. 43.

¹⁶² Öl auf Holz, 63,5x47 cm, St Petersburg, Staatliche Ermitage. Held 1980, Bd.I, S.446, Kat. Nr.321.

¹⁶³ Steinhard-Hirsch 2008, S.219.

im ausgeführten Gemälde näher an den Augenpunkt des Betrachters heranholt. Daneben sind im Gemälde die expressiven Gesichter aus den vorbereitenden Studien etwas zurückgenommen. Die stärkste Veränderung hat Rubens dabei im Gesicht des knienden Hirten vorgenommen. Auch seine Handlung wurde zugunsten eines deutlichen Zeigegestus modifiziert.

3.2 St. Pauluskirche, Antwerpen (1609)

Rubens kehrt im Oktober 1608 aufgrund der Krankheit seiner Mutter nach Antwerpen zurück.¹⁶⁴ Im Vergleich zum Konkurrenzkampf, den Rubens in Italien erlebt, verlangt die in den Niederlanden wirkende Rekatholisierung vermehrte Kirchendekorationen und bildliche Repräsentationen von katholischem Einfluss.¹⁶⁵ Die Gegenreformation beschafft Rubens so neben diesem noch zahlreiche weitere Aufträge für Kirchen.¹⁶⁶ Rubens knüpft, in Antwerpen angekommen, bald gute Kontakte zur Antwerpener Führungselite und erlangt Ansehen in der Stadt.¹⁶⁷

Seine Rückkehr in die Heimat stellt ihn gleichzeitig vor die Herausforderung, seine bisherige Malweise mit den neu gewonnenen Erkenntnissen aus Italien zu vereinen¹⁶⁸. Rubens Mobilität ist jedoch kein Einzelfall, wie Vermeulen und de Clippel hervorheben – gerade nach Italien zu reisen bedeutete die Verfeinerung des eigenen Geschmacks und die Verbesserung der Maltechnik, was auch das Ansehen der KünstlerInnen in der Heimat stärkte.¹⁶⁹ Die Erfahrung mit den Werken Correggios hat Rubens nach Antwerpen mitgenommen, wo unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Italien eine zweite Version der *Anbetung der Hirten* aus Fermo, datiert auf das Jahr 1609¹⁷⁰ mit den Maßen 400 x 294 Zentimetern¹⁷¹ entstand (Abb. 10).

Auftraggeber dieses Gemäldes, das Rubens für das Antwerpener Rathaus anfertigte, war der Bürgermeister der Stadt, Nicolas Rockox, ein Freund von Rubens.¹⁷² Auch dies

¹⁶⁴ Castor 2010, S. 41.

¹⁶⁵ Castor 2010, S. 41.

¹⁶⁶ Bauer 2004, S. 21.

¹⁶⁷ Büttner 2007, S. 42, 44.

¹⁶⁸ Hetzer 1984, S. 194-195.

¹⁶⁹ Vermeulen/de Clippel 2012, S. 144.

¹⁷⁰ Judson 1999, S. 8.

¹⁷¹ Steinhardt-Hirsch 2008, S. 343.

¹⁷² van Puyvelde 1952, S. 18.

verdeutlicht Rubens' Stellung in der Stadt. Heute befindet sich das Gemälde in der National Gallery of Scotland.¹⁷³

Baudouin weist auch darauf hin, dass Rubens mehrmals auf die Komposition von Correggios *Notte* zurückgegriffen hat und führt eine ganze Reihe von Gemälden, Zeichnungen und Ölskizzen aus dem Rubenshaus in Antwerpen an. Weiterhin erwähnt er eine Buchillustration und den Modello für das Deckengemälde in der Jesuitenkirche in Antwerpen.¹⁷⁴

Diese Version zeigt weniger Schwung und Dynamik als die frühere und verrät in der Gesamtkomposition eine größere Sicherheit. Das äußert sich in der Komposition, die weiter ausgearbeitet wird. Insbesondere die Figur Marias hat entscheidende Veränderungen erfahren, die Folgen für die Komposition haben. Die Gottesmutter ist stärker raumgreifend wiedergegeben, da sie in den späteren Versionen vor der Krippe erscheint. Dabei werden ihr Oberschenkel und der Mantel bewegter gestaltet. Das Kolorit der Gewänder Marias ist variationsreicher als in Fermo, die Blau- und Silbertöne und das Violett des Innenfutters dominieren den gesamten Farbklang. Auffallend ist darüber hinaus der gänzlich andere Frauentyp, den Rubens hier darstellt und der auf seine späteren Bilder des zweiten Jahrzehntes vorausweist, beispielweise in der Hirtenanbetung für die Hofkirche in Neuburg, 1619 (Abb. 11). Das Gesicht ist voller geworden, die Gestaltung der blonden Haare unterstreicht die irdische Schönheit der Gottesmutter. Dieser Zug zur größeren Sinnlichkeit zeigt sich aber vollends bei der Hirtin, deren Kleid kunstvoll an der Schulter geschlitzt ist und einen tiefen Ausschnitt freigibt, den Rubens in Fermo durch ein geknotetes Tuch verdeckt hatte. Die veränderte Haltung Marias ist darüber hinaus mit der Entscheidung des Künstlers verbunden, die Figurengruppen noch geschlossener zu gestalten. Die Krippe mit dem Christuskind wird in die Richtung der Hirten gedreht und gleichsam in die Mitte der Komposition genommen.

Gleichzeitig umgibt das Christuskind keine Strahlenglorie wie in Fermo und auch das Licht ist weniger drastisch. Rubens entfernt sich etwas von der dramatischen Wirkung von Correggios *Notte*, auch der linke Hirte ist nicht mehr beschnitten, und der ganze Ausdruck des Gemäldes wirkt realitätsnaher, geerdeter. Die Linienführung ist im Vergleich zu Fermo klarer und die Ränder der einzelnen Figuren lösen sich weniger auf, wodurch sie

¹⁷³ Jaffé 1977, S. 33.

¹⁷⁴ Baudouin 2004, S.76.

etwas von ihrer Plastizität verlieren, die in Fermo noch stärker an die antiken Skulpturen in Rom erinnerten.

Tizians Einfluss der Vertikalen im Bild hat Rubens komplett weggelassen und ordnet seinen Figuren stattdessen schlicht kreisförmig um das Christuskind herum an.

Die einzelnen Figuren sind einander noch näher gerückt und gruppieren sich nun noch stärker um das schlafende Christuskind, welches somit deutlich das Zentrum des Bildes und der gesamten Komposition ist. Entscheidende Veränderungen hat Rubens im Ausdruck der Gesichter vorgenommen, die in der Antwerpener Version „flämischer“ erscheinen. Auch hier kann die Maria als auffälligstes Beispiel genannt werden. Doch lassen sich ebenso beim ersten Hirten und der weiblichen Hirtin eine sinnliche Lebensfreude in den Gesichtern erkennen, die für die Figurenbildung bei Rubens nach der italienischen Reise charakteristisch werden.

An Rubens Ausarbeitung der Anbetung der Hirten für Antwerpen lässt sich bereits erkennen, dass er zu den in Italien aufgenommenen stilistischen Mitteln wieder zu Elementen der niederländischen Malerei zurückkehrt. Die Figuren wirken eine Spur weniger plastisch und ihre Umrisse sind stärker hervorgehoben, die Vertikale nach Tizian ist verschwunden, die Farben satter. Dennoch ist der Einfluss Italiens auf Rubens an der Ausgestaltung des Lichts und der Ausformung der Figuren unverkennbar.

Die nächsten zwei Versionen sind die Hirtenanbetungen in Neuburg und Mecheln. Da die *Maria lactans*, die das Kind stillende Maria, erst in Mecheln auftaucht und sich als Bildmotiv in den folgenden Hirtenanbetungen etabliert, kann davon ausgegangen werden, dass das Gemälde in Mecheln zwar 1616¹⁷⁵ beauftragt, jedoch erst 1619 fertiggestellt wurde, und Rubens zuerst den Seitenaltar für die Hofkirche in Neuburg gestaltete. Deshalb wird auch in der vorliegenden Arbeit zuerst die Anbetung in Neuburg und dann in Mecheln besprochen.

3.3 Liebfrauenkirche, Neuburg an der Donau

Rubens fertigte die Anbetung der Hirten für die Liebfrauenkirche (Abb. 11), auch Hofkirche genannt, in Neuburg a. d. Donau 1619 für den Herzog von Pfalz-Neuburg Wolfgang Wilhelm an¹⁷⁶. Dieser Auftrag wurde Rubens, seit 1609 offizieller Hofmaler

¹⁷⁵ Brejon de Lavergnée 2004, S. 236.

¹⁷⁶ Hill/Bracken 2014, S. 174.

des Brüsseler Hofes der Erzherzöge Albrecht und Isabella¹⁷⁷, durch deren gute Kontakte zu den europäischen Adelshäusern zuteil. Wolfgang Wilhelm war seit 1614 als Besitzer der niederrheinischen Grafschaft Jülich-Berg für die niederländische Politik von großer Bedeutung¹⁷⁸.

So gestaltete Rubens von 1616-1619 insgesamt drei große Altäre, der Hauptaltar ist das große Jüngste Gericht (1615/1616), die Seitenaltäre das Pfingstwunder und die Anbetung der Hirten (beide 1619)¹⁷⁹ mit den Maßen 475 x 276 Zentimeter.¹⁸⁰ Die Hirtenanbetung befand sich ab 1806 in München in der Pinakothek, wurde dann jedoch in die neu gegründete Staatsgalerie in Neuburg zurückgeliefert.¹⁸¹ Den Auftrag für diese Arbeit erhielt Rubens in einer Zeit, in der seine künstlerischen Fertigkeiten nach seiner Rückkehr nach Antwerpen immer stärker gefragt wurden, weshalb er in seinem dortigen Haus ein Studio mit zahlreichen Mitarbeitern und Schüler begründete.¹⁸² Es ist deshalb davon auszugehen, dass die Ausgestaltung der Hirtenanbetung für die Hofkirche nicht von Rubens alleine, sondern mithilfe seiner Mitarbeiter realisiert wurde, wobei Rubens sich allerdings die finalen malerischen Entscheidungen vorbehielt, wie aus einem Brief 1619 an den Herzog hervorgeht¹⁸³. Im Folgenden soll nun die Komposition besprochen werden. Welche Motive anderer Hirtenanbetungen behielt Rubens bei, welche Figuren änderte er ab?

In dieser Darstellung befindet sich Maria mit dem Jesuskind auf der linken Seite des Bildes, hinter ihr Joseph und rechts von ihr eine Gruppe von drei Hirten und zwei Mägden, daneben ein Opferlamm. Oberhalb der äußersten Magd am rechten Bildrand befindet sich eine Schar aus Engeln, die sich über die gesamte obere Breite des Seitenaltars erstrecken. Ihre Körper grenzen dabei an die abgerundeten Ecken und bilden so einen Bogen über Maria und dem Jesuskind. Dass sich die Szene in einem Stall abspielt, wird hier ganz deutlich durch eine Holzkonstruktion gemacht, die einem Strohbehälter ähnelt. Ganz klar erkennbar sind auch die tierischen Zeugen des Geschehens, obwohl sie (der Ochse und der Hund) von den Bildrändern abgeschnitten

¹⁷⁷ Büttner 2007, S. 39.

¹⁷⁸ Büttner 2007, S. 47.

¹⁷⁹ Seitz 2005, S. 16.

¹⁸⁰ Seitz 2005, S. 16.

¹⁸¹ Brug 2005, o.S.

¹⁸² Logan/Plomp 2005, S. 23.

¹⁸³ Magurn 1955, S. 72.

sind. Diese dienen zu einer Ausbalancierung der Komposition in der linken unteren Ecke. Der Landschaft wird jedoch im Vergleich zu Fermo oder Antwerpen noch weniger Bedeutung zuteil und Rubens verleiht ihr einen warmen Branton, die Nacht, die in Fermo oder Antwerpen noch stark dargestellt war, ist abgeschwächt.

Das Bild ist von einer unglaublichen Dynamik gekennzeichnet. Hier kombiniert Rubens einige Elemente aus seinen früheren Hirtenanbetungen, bringt aber eine ganz neue Leserichtung und Schwung in das Geschehen. Eine deutliche Veränderung unternimmt der Künstler, indem er Maria in der linken Bildhälfte etwas nach hinten gerückt darstellt. Dennoch ist dies der gleiche Typus von Maria, die er in seiner Antwerpener Hirtenanbetung bereits erfunden hat. Maria erscheint hier in voller Pracht, mit sehr genau herausgearbeitetem Gewand. Das Gesicht ist voller geworden, die Gestaltung der blonden Haare unterstreicht die irdische Schönheit der Gottesmutter. Eine Neuerung führte Rubens hier ein, indem er den Kopf von Maria zu den Hirten drehte und somit einen klaren Dialog zwischen ihr und den Hirten schafft. Die Gruppe der Hirten bildet eine schräge Reihe, die mit einem knienden Hirten beginnt. Die Hirten sind hier mit einer weiteren männlichen Gestalt reicher geworden, der seinen Hut hebt. Burckhardt vergleicht das „*Gedränge der Hirten*“¹⁸⁴ mit Darstellungen Tintoretos und verweist hier auf die kompositorische Dichte dieser Darstellung. Nicht zu übersehen ist der kniende Hirte im Vordergrund, der genau aus der gleichen Quelle stammt (siehe Abb. 9), nur wird er hier seitenverkehrt dargestellt. Neben ihm erscheint die Magd mit dem Milchgefäß auf dem Kopf, ein weiteres Motiv, auf das Rubens immer wieder in seinen Darstellungen zurückgreift. Dieses Motiv entstand zum ersten Mal in einer Zeichnung, die 1613/1614 entstand. Diese Skizze (Abb. 12) stellt die jüngere Magd mit einer Kanne auf dem Kopf dar. Etwas weiter oben in der Zeichnung ist die Armposition nochmals abgebildet. Hier wird ersichtlich, wie stark sich Rubens mit den verschiedenen Körperteilen und der Darstellung von Muskeln und Volumen auseinandersetzte. Auch Schmiedlechner hebt hervor, dass es bei Rubens' Zeichnungen vor allem um die Anatomie und Faltenbildung der Gewänder ging.¹⁸⁵ Diese Skizze befindet sich heute in den staatlichen Museen zu Berlin.¹⁸⁶ Hubala betont die Bedeutung von Rubens Skizzenstil auf die Kolorierung

¹⁸⁴ Mongi-Vollmer/Schlink 2006, S. 397.

¹⁸⁵ Schmiedlechner 2012, S. 50.

¹⁸⁶ Brejon de Lavergnée 2004, S. 236.

seiner Gemälde und bezeichnet sie als „*erstrangiges Zeugnis seiner malerischen Visionen, die direkten Aufschluss geben über seine Erfindung*“.¹⁸⁷

Die Intention für die Engel, die Rubens bereits in dem Altarbild in Fermo verwendet hat und offensichtlich von Correggio übernommen hat, wird hier noch erweitert. Das passiert, indem der Künstler weitere Putti und Engel am rechten Bildrand einfügt. Mit dem Ruf "*Gloria in excelsis Deo*", "*Ich verkünde euch eine große Freude*", verkünden die Engel den Hirten die Geburt Jesu. „*Das Ausgezeichnete ist hier die rauschend bewegte obere Gruppe von Engeln und Putten*“¹⁸⁸, folgert dementsprechend Burckhardt.

Durch die gesättigten Farben und den verminderten Kontrast rückt das *lume divino* in den Hintergrund, das Licht ist nicht mehr von einem Punkt aus zentrifugal orientiert. Rubens verweist nur noch durch Marias helle Haut und ihre durchscheinende Gestalt, das weiße Tuch des Kindes und dieses selbst darauf. Die Engel sind anders als in Antwerpen und Fermo nicht von göttlichem Licht bestrahlt, sondern wirken menschlicher, ihre Körper zwar verdreht, jedoch ihre Haut und Muskeln detailreicher ausgearbeitet. Die Engel waren dabei in der Geburtsszene nicht unbedingt tatsächlich präsent, sondern stellen metaphorisch die Erkenntnis der Hirten und ihre Erleuchtung dar, so Kohler.¹⁸⁹

Die Farben des gesamten Gemäldes sind gedeckt und folgen einem begrenzten Farbschema, was die Komposition harmonisiert und den Blick weniger stark dirigiert. Auffallend ist der Rotton von Marias Kleid, der sich im Mantel des Hirten wiederfindet und auch bei den Engeln als Farbtupfer in einem Gewand erkennbar ist. So gelingt es Rubens, malerisch eine Verbindung der drei Figurengruppen zu schaffen. Die junge Magd ist in einem Blauton gekleidet, den Rubens auch bei Marias Ärmeln sowie bei einem Tuch der Engel einsetzt. Die Farbgestaltung wirkt dadurch wie die bogenartige Komposition ausgewogen und in sich geschlossen.

Insgesamt lässt sich im Vergleich zu vorherigen Hirtenanbetungen folgern, dass Rubens die Szenerie weniger dramatisch darstellt und die Figuren weiter vermenschlicht, wodurch die Zugänglichkeit der Geburtsszene und die Erfahrung des Göttlichen noch stärker fühlbar werden. Unabdingbar ist dabei die Tatsache, dass Maria zum ersten Mal bei Rubens in Augenkontakt mit der Hirtenschar tritt und somit noch stärker als Mittlerin

¹⁸⁷ Hubala 1991, S. 97.

¹⁸⁸ Mongi-Vollmer/Schlink 2006, S. 397.

¹⁸⁹ Belzer 2016, o.S.

zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen auftritt. Die Hirten sind bedächtiger als in Fermo und Antwerpen und führen als Diagonale von links direkt auf Maria zu, ihre Hände sind zum Jesuskind hingestreckt. Zudem kniet einer der Hirten direkt vor dem Kind und betet es an, eine weitere Veränderung im Vergleich zu den vorherigen Hirtenanbetungen. Die Engel können durch ihre kompositorische Gestaltung als Spiegel der Hirten gesehen werden, als Spiegel der menschlichen Bewunderung im Himmel. Die junge Hirtin am Bildrand berührt mit ihrem nach oben gestreckten Ellbogen fast den ersten Putto der Engelschar, was die Vereinigung von göttlicher und menschlicher Ebene durch die Geburt Jesu illustriert.

In diesem Altarbild hat Rubens ziemlich viele Motive kombiniert, die er in dem Werkprozess zu Entwicklung seiner Hirtenanbetungen herausgearbeitet hat. Also könnte man dieses Gemälde als ein „*Pasticcio*“ bezeichnen.

3.4 St. Johanneskirche, Mecheln

Die nächste Ausarbeitung von Rubens ist die Anbetung der Hirten für die Predella der Sint-Janskerk, der St. Johanneskirche, in Mecheln (Abb. 13). Dieses Ölgemälde wurde 1616 beauftragt und 1619 fertiggestellt, hat die Maße 68 x 100 Zentimeter¹⁹⁰ und befindet sich seit 1804¹⁹¹ im Musée de Beaux-Arts, Marseilles. Zuerst wird nun kurz die allgemeine Komposition besprochen.

Lucas Vorsterman, ein Mitarbeiter von Rubens, stach die Szene 1620 im Gegensinn (Abb. 14).¹⁹² Dies ist die einzige Hirtenanbetung von Rubens, die im Querformat ausgeführt wurde. Da sie für eine Predella beauftragt wurde, war somit das Bildformat vorbestimmt. Dadurch ist diese Darstellung etwas in die Länge gezogen, erhält aber alle bereits existierende Bildmotive, die für Rubens Hirtenanbetungen typisch sind. Die Betrachter werden durch den Kopf des Hundes in das Bild hineingeführt und der Blick wird weiter an das leicht gebeugte rechte Bein des Hirten gelenkt, der sich auf seinen Stab stützt. Einen zentralen Platz in der Komposition nimmt die junge Magd ein, die ihre Milchkanne auf dem Kopf trägt. Ihr Blick ist auf dem Boden gerichtet und sie beugt sich unter dem Gewicht der Last, die sie auf dem Kopf trägt. Vor ihr kniet eine zweite, ältere Magd, die zu ihren Füßen einen Korb abgestellt hat. Sie beugt sich zum Kind und betet es an. Maria

¹⁹⁰ Brejon de Lavergnée 2004, S. 236.

¹⁹¹ Maurer 1951, S. 36.

¹⁹² Schneevooft 1873, S. 16, 28.

mit dem Kind ist hinter einem hölzernen Block positioniert, der die Krippe darstellen soll und wird als *Maria Lactans* dargestellt. Rechts wird sie von zwei älteren männlichen Hirten flankiert. Links beugt sich Joseph zu ihr und streicht ihr mit einer Geste voller Zuneigung über die Haare. Mit der rechten Hand berührt er sanft ihren linken Arm.

Der die Szenerie einleitende Hirte auf der rechten Seite des Bildes ist eine bekannte Figur, die Rubens sowohl in Fermo als auch Antwerpen verwendet hat. Auch in dieser Darstellung wirkt er grob, seine Gesichtszüge sind kräftig, seine Beinmuskeln betont, und er bringt durch seine fast diagonale Körperhaltung eine starke Dynamik in das Bild. Durch seine Abbildung löst Rubens das Problem des vorbestimmten Querformats und lässt den Hirten auf der rechten Bildseite viel Platz einnehmen. Sein rotes Gewand hebt ihn zusätzlich hervor. Dieser Hirte eilt ebenfalls hinzu und hat seinen Hut bereits abgenommen, sein Kopf ist zum ersten Mal direkt sichtbar. Durch seinen runden, kahlen Kopf kann hier eine Verbindung zum kleinen Jesuskind im Bild gezogen werden, und Rubens verweist in dieser Anbetung der Hirten auf den gesamten Zyklus des Lebens und die Ähnlichkeit von Kleinkind und Greis. Die Diagonale im Bild wird vom Hund am rechten Bildrand begonnen und zieht sich über die Figur des Hirten bis zum Ellbogen und zur Milchkanne der jüngeren Magd. Die Magd blickt aufrecht stehend zu Boden, ihr Körper formt so eine Parallele mit den angedeuteten Holzstrukturen auf der linken Bildseite.

Maria ist in diesem Gemälde stärker in der Mitte der Szenerie verankert und im Vergleich zu Fermo und Antwerpen wie bereits in Neuburg weniger von den restlichen Figuren getrennt. Die liebevolle Geste von Joseph betont zudem ihre Menschlichkeit. Ihre helle, beleuchtete Haut sowie ein zarter Heiligenschein deuten dann auf ihre Nähe zum Göttlichen hin. Maria blickt in dieser Szene nicht auf das Jesuskind selbst, sondern auf die ältere Magd neben ihm, die durch ihr weißes Tuch ebenfalls mit dem *lume divino* sowie mit dem Tuch, in welches das Jesuskind gewickelt ist, verbunden ist. Das Tuchmotiv mit seinem weißen Farbton wird so Teil eines Dreiecks, das sich zwischen Maria, dem Kind und der älteren Magd zeigt. Malerisch hebt Rubens die Lichter der beiden Frauen am stärksten im Bild hervor und lenkt so den Fokus auf die Erleuchtung durch Jesu Geburt, diesmal vor allem im Gesicht der Magd erkennbar. Die Hirten hinter der Magd blicken auf Maria und das Jesuskind, sind aber durch ihre farbliche Gestaltung in ihrer Bedeutung gemindert. Unterhalb von Maria befindet sich ein Korb mit Eiern, die

wiederum auf das Motiv der Geburt verweisen¹⁹³, sowie zwei Hennen – die Verkörperlichung der Geburt und Materialisierung eines Körpers.

Joseph ist viel stärker in die Szene eingebunden als in Fermo, Antwerpen oder Neuburg und dem Jesuskind bedeutend näher positioniert, mit seiner geöffneten Hand berührt er das Kind fast. Hinter Joseph sind die Engel angedeutet, diesmal fast nicht ersichtlich. Sie besitzen im Vergleich zu den vorherigen Hirtenanbetungen fast keine eigenen, plastischen Körper. Ein weißes Licht geht von ihnen in einer Diagonale über Joseph zum Kopf Marias aus. In dieser Diagonale befindet sich auch Joseph's in einer zärtlichen Geste gehobene Hand, als ob diese den Lichtstrahl direkt zu Maria lenken würde.

Am linken Bildrand sind Ochs und Esel abgebildet, die die Parallele zum Hund darstellen und aufgrund des Querformats ebenfalls mehr Raum als bei den Malereien in Fermo und Antwerpen einnehmen. Durch ihre dunkle Farbgestaltung beschreiben sie mit dem Hund eine, vor der Anbetungsszene liegende Ebene. Der Ochse blickt dabei nicht in das Bild hinein, sondern zum Hund am anderen Bildrand, wodurch Rubens Spannung kreiert und den Fokus auf den Hirten im roten Gewand lenkt, sodass das Gemälde durch seine Dynamik am stärksten von rechts nach links gelesen werden kann.

Die farbliche Gestaltung differiert von den noch stark von Correggio geprägten vorherigen Arbeiten. Rubens betont zwar wie beschrieben Maria, die Magd und das Jesuskind und gestaltet durch die Tiere eine weitere Ebene, insgesamt aber sind die Farben weniger stark kontrastiert. Die Farbtöne sind gedeckter, ein warmes Rot und Orange, ein Hellblau, die Konturen weniger stark. Die Gesichter sind weniger fein gemalt und wirken flämischer, die Figuren voluminöser, Schatten und Lichter verschwimmen stärker. Rubens verweist damit auf seine Herkunft und die Verbundenheit mit seiner Heimat und stellt seine Figuren dementsprechend dar. Im Vergleich zu der Hirtenanbetung in Neuburg sind die Farben jedoch kräftiger und wärmer gehalten und Rubens setzt mehrere Farbakzente parallel. Zudem steht der vordere Hirte durch seinen roten Mantel stärker im Fokus und wird auch gröber und weniger bedächtig dargestellt als in Neuburg.

Für diese Malerei von Rubens sind ebenfalls verschiedene Zeichnungen für die Figurenkomposition erhalten. Logan/Plomp heben eine Skizze (Abb. 15) von ca. 1617 hervor, die Rubens mit Ölkreide gezeichnet hat und die sich heute in der Albertina in

¹⁹³ Berry 1998, S. 25.

Wien befindet.¹⁹⁴ Die Zeichnung beschreibt die Körperhaltung der älteren Magd, die Rubens in dieser Anbetung der Hirten übernommen hat. Durch ihre gebeugte Position und die erstmalig verschränkten Arme sowie ein seliges Lächeln stellt Rubens ihre starke Ergebenheit und Demut zum Göttlichen und zur Anbetungsszene dar. Im Vergleich zur Skizze ist die Magd im Bild deutlich älter und ihr Haar bedeckt. Brejon de Lavergnée vermutet, dass Rubens für die beiden Skizzen der Mägde, also auch die junge Magd mit dem Milchgefäß (Abb.12) wahrscheinlich dieselbe Frau als Modell zeichnete, weshalb das Alter im Vergleich zum Ölgemälde differiert.¹⁹⁵ Die junge Magd taucht genau wie in Neuburg als Figur auf, erhält jedoch durch das Querformat in Mecheln mehr Fokus, da ihr gesamter Körper aufrecht in kräftige Farben gehüllt zu sehen ist.

Zudem erwähnt Brejon de Lavergnée eine Kostümstudie, die sich heute im Victoria and Albert Museum in London befindet.¹⁹⁶

Eine weitere Skizze (Abb. 16), die sich ebenfalls in der Graphischen Sammlung der Albertina in Wien befindet, stellt die Körperhaltung und vor allem die Gestik von Joseph dar. Rubens hat die Figur im Ölgemälde gedreht, vor allem die Falten und die Position der Hände und des Oberkörpers sind jedoch eindeutig von der Zeichnung übernommen. Josephs Gestik verdeutlicht eine Öffnung hin zur Anbetungsszene und rahmt die Malerei so auf der linken Seite. Seine gebückte, dem Kind zugewandte Körperhaltung drückt Hingabe und Bewunderung aus.

Die Tatsache, dass Maria nun als *Maria lactans* das Jesuskind stillt, verweist auf die Gegensätzlichkeit zwischen Göttlichem und Menschlichem. Maria als verkörperte Mutter Gottes ist Mensch, ihr Sohn jedoch Gott. Der Mensch gewordenem Gott Jesus zeigt seine Menschlichkeit auch dadurch, dass er in dieser Hirtenanbetung auf Marias Milch und damit ihren Leib angewiesen ist, also die Bedürfnisse eines Neugeborenen hat. Zudem betont das Stillen die emotionale Beziehung zwischen Jesus und Maria.¹⁹⁷

Mit dieser Darstellung unterstreicht Rubens nochmals sein Können, bereits gefundene Lösungen neu zu interpretieren und diese an das vorgegebene Format anzupassen, ohne dass Bildidee und Komposition ihren kraftvollen Ausdruck verlieren.

¹⁹⁴ Logan/Plomp 2005, S. 198.

¹⁹⁵ Brejon de Lavergnée 2004, S. 237.

¹⁹⁶ Brejon de Lavergnée 2004, S. 236.

¹⁹⁷ Ross 1996, S. 159.

Rubens wandelt die Marienfigur nochmal ab und verdeutlicht dadurch die menschliche Verkörperung und Leibwerdung von Jesus als Realisierung des Göttlichen auf Erden.

3.5 Kathedrale von Soissons

Die Hirtenanbetung als Altargemälde für die Kathedrale Saint-Gervais-et-Saint-Protais in Soissons (Abb. 17), Frankreich, stellte die Rubens-Werkstatt ca. 1621 fertig¹⁹⁸, ein Ölgemälde mit den Maßen 322 x 237 Zentimeter.¹⁹⁹ Hierfür ist auch eine Ölskizze erhalten (Abb. 18), die sich heute im Stift St. Paul im Lavanttal befindet.²⁰⁰

Bei einem Vergleich der beiden Arbeiten wird klar, dass bereits die Ölskizze sowohl bezüglich der Farben als auch der Figurenkomposition äußerst deutlich ausgearbeitet ist. Hier ist auch davon auszugehen, dass Rubens diese Arbeit nicht alleine fertigstellen konnte, weshalb die Skizze bereits so detailliert wie möglich ausgefertigt sein musste, damit seine Mitarbeiter dementsprechend arbeiten konnten.

Auch in dieser Komposition nimmt Maria mit dem Jesuskind den linken Bildteil ein, während die Hirten rechts um die Szene angeordnet sind. Maria steht im direkten Augenkontakt mit der älteren Magd, was Rubens bereits bei den Hirtenanbetungen in Mecheln und Neuburg zeigte, und wendet sich diesen mit ihrem Gesicht zu. Gleichzeitig stillt sie das Jesuskind, wodurch Rubens erneut auf die Ikonographie der Maria lactans verweist. Links von Maria sind Ochs und Esel abgebildet. Sie stützt sich auf der mit Heu abgedeckten Krippe ab. Unter ihr sind Hennen zu erkennen, Joseph ist hinter ihr. Rubens hat die Hirtenschar wieder auf zwei Hirten sowie die alte und die junge Magd reduziert. Die alte Magd hebt die gefalteten Hände zum Jesuskind, wie bereits in Neuburg dargestellt. Die Körperhaltung dieser Figur kann auf den betenden Hirten bei Ghirlandaio zurückgeführt werden, welcher 1485 die Hirtenanbetung darstellte und als italienischer Maler Rubens bei seiner Italienreise inspirierte. Der jüngere der beiden Hirten hält ein Opferlamm in den Händen. Die umgebende Landschaft ist diesmal wieder etwas dunkler, wobei Rubens auch mit dem Kontrast zwischen der Hütte und dem Himmel spielt, den er im Hintergrund leicht blau hervorblitzen lässt. Zudem ist diesmal auch auf einer Holzstrobe eine Fackel abgebildet, die ein warmes Licht spendet. Der ältere Hirte kniet ebenfalls vor dem Jesuskind und bringt durch seinen Arm, der sich an seinem Stock

¹⁹⁸ Borchhardt-Birbaumer 2003, S. 558.

¹⁹⁹ Dickerson 2016, S. 11.

²⁰⁰ Pucker 1991, S. 439.

abstützt, Dynamik in das Bild. Der Fokus liegt durch die Lichtgestaltung wiederum auf Maria mit dem Jesuskind, die in rotem Kleid mit blauem Tuch am hellsten dargestellt ist. Gleichzeitig sind der Arm und das linke Bein des vorderen Hirten stark beleuchtet und seine Muskeln betont, wodurch die Geburtsszene eine gewisse Spannung erhält. Rubens positioniert den Hirten in einer Diagonale zu Maria, sodass der Blick der Betrachter von rechts in das Bild hinein über den Hirten zu Maria gelenkt wird. Zudem bilden Maria und das Jesuskind durch den angewinkelten Arm Marias ein „*imposantes Kompositionsdreieck*“²⁰¹ Durch ihr weißes Kopftuch ist auch die ältere Magd farbtechnisch mit Maria verbunden und bildet den Anfang und die Überleitung einer, dem vorderen Hirten entgegengesetzten Diagonalen hin zum oberen rechten Bildrand, wo die Gruppe der Hirten mit dem neugierigen Blick der jungen Magd abschließt. Joseph erscheint bei dieser Darstellung nebensächlich, er ist in satten Farben dargestellt und bietet Maria und dem Jesuskind von hinten Schutz, nimmt jedoch eine passive Rolle im Geschehen. Die Diagonale des vorderen Hirten hin zu Maria führt Rubens bis zum Ochsen weiter, der ebenfalls leicht beleuchtet ist und dem Bild eine harmonische Komposition ermöglicht.

Bei dieser Darstellung ist die Nacht wieder hervorgehoben, was durch die Darstellung einer Fackel deutlich wird. Diese Hirtenanbetung zeigt im Vergleich der vorherigen stärker die Intimität der Geburtsszene, da diesmal nur vier Hirten anwesend sind, die Engel wurden komplett weggelassen. Das Licht, das von Maria und dem Jesuskind ausgeht, steht wieder stärker im Mittelpunkt. Diese Art der Ausgestaltung stellt somit eine Annäherung zu Prinzipien von Correggio dar, wobei diese ausdifferenziert und angepasst wurden. In Correggios *Notte* wurden zwar deutlich mehr Figuren abgebildet, die Nähe und Verbundenheit der Figuren stand jedoch im Vordergrund, die Correggio vor allem durch die präzise Ausgestaltung des *lume divino* erzeugte. Während in der Darstellung für die Hofkirche in Neuburg der obere Bildrand von Engeln bevölkert wurde und im unteren Teil Esel und Ochse positioniert wurden, bleiben diese Teile für Soissons frei und verstärken somit die Sogkraft des Lichtes sowie den Kontrast von Licht und Schatten im Bild. Der Ochse, der die Betrachter direkt ansieht, beschützt durch seinen Blick zudem die Szene und macht ihre Besonderheit, aber auch die Verletzlichkeit des Kindes sichtbar.

²⁰¹ Pucker 1991, S. 439.

3.6 Kapuzinerkirche zu Aachen

Diese Anfertigung der Hirtenanbetung (Abb. 19) wurde 1621 von Edmund Hugo Huyn van Amstenrath für den Hauptaltar der ehemaligen Kapuzinerkirche zu Aachen bei Rubens bestellt worden.²⁰² 1794 von den Franzosen konfisziert und nach Paris transportiert und befindet sich nun seit 1803 im Musée de Beaux-Arts in Rouen.²⁰³ Die Hirtenanbetung ist ein Ölgemälde und hat die Maßen 340 x 248,5 Zentimeter.²⁰⁴ Die Kapuzinerkirche war schlecht gebaut worden und wurde deshalb 1821 abgetragen; heute zeugt in Aachen nur noch der Kapuzinergraben von ihrer Existenz.²⁰⁵

In dieser Hirtenanbetung gruppiert Rubens wieder mehrere Figuren und kehrt zu seiner anfänglichen Komposition zurück, die Hirtenschar links von Maria zu platzieren (Fermo, Antwerpen). Es sind diesmal drei Hirten und drei Mägde, die der Geburt Jesu beiwohnen. Rechts von Maria steht Joseph, eine Hand auf sein Herz gelegt, und blickt über die Szenerie. Er steht diesmal jedoch nicht in direktem Kontakt mit Maria oder dem Kind. Über Joseph, aber in größerem Abstand als noch bei der Anbetung für Neuburg, sind drei Putten abgebildet, deren Körper jedoch durch den rechten oberen Bildrand abgeschnitten werden; nur ein Engel ist komplett abgebildet.

Das Motiv der Madonna lactans fügt Rubens ebenso dieser Hirtenanbetung bei. Während dort Maria dem Kinde die Brust reicht, deckt sie nun das schlafende Kind auf und wendet sich dabei freundlich den ankommenden Hirten zu. Abgesehen von der Bereicherung der Bildkomposition ist in der Bilderzählung ein engerer Kontakt zwischen den Ankömmlingen und Maria und Joseph gewonnen. Weitere Elemente, die er bei dieser Darstellung kombiniert, ist eine kleine Putengruppe am rechten Rand, die sich genau über den Köpfen von Maria und Joseph befindet. Die Stallarchitektur wird hier deutlicher konstruiert, sodass die gesamte Bildkomposition an Bedeutung gewinnt. Hier nimmt die Magd mit der Kanne die Position des knienden Hirten an, der sich in der Fermo-Darstellung auf sein Bein stützt. Mit dieser Veränderung schafft Rubens eine neue Figurengruppierung und bringt eine weitere Neuerung in seine Hirtenanbetungen. Wie bereits erwähnt, wurde diese weibliche Schäferin oder Magd als eine sehr umstrittene

²⁰² Redlich 1899, S. 254.

²⁰³ Redlich 1899, S. 256.

²⁰⁴ Brejon de Lavergnée 2004, S. 243.

²⁰⁵ Quix 1838, S. 85.

Figur in diesem Szenario gesehen.²⁰⁶ Indem der Künstler sie im Vordergrund darstellt, steigert und verändert er ihre Bedeutung in dem Bildgeschehen und untermauert, dass womöglich diese Magd doch eine wichtige Rolle bei der Geburt Christi spielte. Das beweist, dass Rubens eine ziemliche künstlerische Freiheit besaß, sodass er sich auf solche Experimente einlassen konnte, ohne dass sein künstlerisches Renommée davon Schaden nehmen würde. Im Gegenteil war er von seiner Erfindung so überzeugt, dass er diese Anbetung von seinem Hauptstecher Lucas Vorsterman im Gegensinn stechen ließ (Abb. 20).²⁰⁷ Von dieser Figur ist eine sehr detaillierte Zeichnung erhalten, die sich in der Albertina in Wien befindet (Abb. 21).

Die junge Magd, die dem Jesuskind ein Ei anbietet, ist die stärkste Neuerung im Vergleich zu den bisherigen Hirtenanbetungen. Auch malerisch wird sie durch ihre weiße Bluse und die Betonung ihrer hellen Haut neben Maria und dem Jesuskind hervorgehoben, was ihrer noch größeren Bedeutung verleiht. Die drei Eier können für die Dreifaltigkeit stehen; generell ist das Ei, wie bereits beschrieben, ein Symbol von Geburt und Fruchtbarkeit und taucht bereits in früheren Hirtenanbetungen, z.B. in Form eines Korbes mit Eiern für Mecheln und schon bei Ghirlandaio auf. Zudem steht das Ei nicht nur für die Geburt, sondern auch die Auferstehung, und verweist so bei der Geburt Christi bereits auf dessen Erlösung.²⁰⁸ Außergewöhnlich ist jedoch die direkte Verbindung, die die Magd mit ihrer Körperhaltung darstellt. So illustriert Rubens die Möglichkeit, als einfacher Mensch das Göttliche zu empfinden, noch gekonnter als in den bisherigen Anbetungen. Die Hirtin ist dadurch nicht nur passive Bewunderin des Geschehens wie die Hirtenscharen von Rubens andern Hirtenanbetungen und die restlichen Hirten in diesem Gemälde, sondern kann aktiv ihre Bewunderung und Hingabe zum Jesuskind verdeutlichen. Dass Rubens für diese Figur mehrere Studien anfertigte,²⁰⁹ zeugt von ihrer Bedeutung. Blake hebt hervor, dass diese Figur Anthony van Dyck stark beeinflusste, ebenfalls flämischer Maler und freier Mitarbeiter von Rubens. Es ist allerdings, so Blake, nicht ganz klar, „*whether the presence of the egg-girl in both pictures is an indication of Van Dyck's continuing dependence on Rubens, or strong evidence of the hand of Van Dyck in the Rouen altarpiece – he was after all working for Rubens at this time (...)*“²¹⁰

²⁰⁶ Vgl. Hennecke 1904, S. 61.

²⁰⁷ Schneevoogt 1873, S.15, 23.

²⁰⁸ Vgl. Brejon de Lavergnée 2004, S. 132.

²⁰⁹ Vgl. Rooses 1904, S. 250.

²¹⁰ Blake 2000, S. 85.

Kompositorisch bildet die Magd mit Maria eine Diagonale, die sich bis zu dem bei den Engeln angedeuteten Lichtstrahl fortsetzt. Die Magd blickt dabei nicht Maria an, sondern beugt ihren Kopf etwas, womit sie einerseits das Jesuskind fokussiert, ihre Körperhaltung jedoch auch deutlicher Demut und Ergebenheit kommuniziert. Die Hirtenschar in dieser Hirtenanbetung ist insgesamt weniger dynamisch als in vorherigen Ausarbeitungen, was die gesamte Bildstimmung andächtig erscheinen lässt. Rooses spricht von einer „*humble, reverential attitude*“.²¹¹ Auch die ältere Magd mit dem Kopftuch ist vertreten und faltet die Hände zum Gebet. Der Hirte im roten Mantel ist hier aufrechter und ruhiger und blickt ebenfalls mit gefalteten Händen zum Jesuskind. Ebenso das Motiv des Hutes, den ein Hirte zum Gruß hebt, stellt Rubens dar. Die Hirten bieten neben dem Ei noch den Milchkrug sowie ein geschlachtetes Huhn als Opfertgaben dar. Diese Gaben entsprechen nach Brejon de Lavergnée einer ikonographischen Tradition, während das Ei seltener aufzufinden ist.²¹² Der kleine Engel, dessen Körper als einziger komplett dargestellt ist, scheint fast aus dem Himmel zu fallen und wird von den anderen Engeln festgehalten. Seine Körperhaltung versinnbildlicht die strahlende, wie magnetische Anziehungskraft des Jesuskinds, was durch den Lichtstrahl hin zum Kind und zur Bildmitte verstärkt wird. In dieser Anbetung arbeitet Rubens wieder stärker mit den Licht- und Schattenkontrasten. Die Landschaft ist in dunklem Blau im Hintergrund sichtbar und steht im Kontrast zur Szene mit ihren hellen Akzenten auf Maria, dem Jesuskind, der Magd und dem Engel. Der Bildbereich hinter den Hirten ist sehr dunkel gehalten, wodurch Maria mit dem Jesuskind noch weiter ins Zentrum gerückt wird. Rubens hält die Farben in wenigen Blau- und Rottönen, was die harmonische Bildatmosphäre dieser Anbetung noch verstärkt. Auch hier verbindet Rubens den flämischen Realismus, der in der Ausarbeitung der Gesichter der Hirtenschar deutlich wird, mit der italienischen Malerei, die sich in der Gestaltung von Licht und Schatten sowie den Diagonalen und Vertikalen im Bild, durch die Holzarchitektur des Stalls bedingt, äußert.

Ein relevantes Detail hebt Brejon de Lavergnée hervor²¹³: Sowohl im Stich nach Vorsterman (Abb. 20) als auch im Gemälde selbst ist ein Spinnennetz zu erkennen; im Stich jedoch noch deutlicher. Die Spinne steht ikonographisch für das Böse und den Teufel. Da das Spinnennetz jedoch beschädigt ist, symbolisiert es die göttliche Macht,

²¹¹ Rooses 1904, S. 250.

²¹² Brejon de Lavergnée 2004, S. 132.

²¹³ Brejon de Lavergnée 2004, S. 132.

das Böse ausser Kraft zu setzen und zu verbannen. In diesem Sinne erinnert die Präsenz von Satan an die Hirtenanbetung von van der Goes, der diesen schemenhaft hinter einer Säule andeutete.

Rubens stellt sich auf dieser Weise stark in die Tradition der Gegenreformation, auf die im Folgenden noch genauer eingegangen wird.

3.7 Karl Borromäuskirche, ehem. Jesuitenkirche, Antwerpen

Ein weiteres Mal hat Rubens die Hirtenanbetung zitiert, nämlich in den Deckenfresken für die Jesuitenkirche in Antwerpen (Abb. 22) 1621. Dabei unternimmt er den Versuch, die Komposition eines Tafelbildes auf ein Deckenbild zu übertragen. Davon ist nur noch die Farbskizze, der Modello, erhalten, nachdem die Fresken bei dem Brand von 1718 zerstört wurden. Der Modello befindet sich heute in der Akademie der bildenden Künste in Wien.²¹⁴ Die Erfahrungen, die Rubens mit Veronese‘ sotto in sú in der Kirche von San Sebastiano in Venedig gemacht hat, überlagern sich hier mit der Komposition von Correggios *Notte*. Die perspektivischen Mittel des Venezianers und der bewegte Charakter der correggesken Komposition verschmelzen in einer neuen künstlerischen Bildsprache, die deutlich die Züge des Hochbarock trägt.

Rubens war seit Bau der Kirche 1621 stark in die Dekoration involviert: Er entwarf dekorative Elemente für die Fassade, zwei große Altargemälde und wurde mit insgesamt 39 Deckengemälden beauftragt.²¹⁵ Rubens starker Einbezug in das Projekt zeigt seine Beteiligung am Geiste der Gegenreformation, auf die später noch eingegangen wird (vgl. 4.3). So beschreibt Vlieghe die Malereien für die Borromäuskirche wie folgt: „*Their content illustrates the didactic and innovative teaching programme of the Jesuit order.*“²¹⁶

Dadurch, dass der Modello eine ovale Form hat und sich dadurch von den Formaten der übrigen Hirtenanbetungen unterscheidet, weichen die Komposition und damit auch die Figurengestaltung von den bisherigen Ausarbeitungen ab. So ist die Ansicht, der Betrachtungswinkel, von unten gesehen, wodurch vor allem die Beine der Hirten und das Kleid der Maria im Fokus stehen. Die ovale Komposition erinnert an Rubens erste Hirtenanbetungen in Fermo (Abb. 9) und die St. Pauluskirche in Antwerpen (Abb. 10),

²¹⁴ Martin 1968, Kat. Nr. 2, S. 58, Kat. Ausst. Boston 1993, S. 263, Kat. Nr. 18.

²¹⁵ Sutton/Wieseman 2004, S. 124.

²¹⁶ Vlieghe 1998, S. 47.

da die Figuren dichter zusammengedrückt sind und dadurch im Vergleich zum viel bevölkerten Bild für Neuburg (Abb. 11) die Intimität der Geburtsszene vermittelt werden kann.

Signifikante Symbole, die auch in dieser Skizze für eine Hirtenanbetung auftauchen, sind der Milchkrug in der Mitte des Bildes sowie der Korb, der diesmal nur unter dem Ellbogen eines Hirten angedeutet wird, was auch der starken perspektivischen Verschiebung geschuldet ist.

Das Jesuskind ist wieder in ein weißes Tuch gewickelt, ein leichter Heiligenschein angedeutet, der auf Maria abstrahlt. Ein bekanntes Motiv ist die alte Magd mit den gefalteten Händen, die Martin auf eine Figur aus der Hirtenanbetung für Fermo und die St. Pauluskirche in Antwerpen zurückführt.²¹⁷ In diesen beiden Hirtenanbetungen ist die Magd jedoch mit geöffneten Händen dargestellt, eine Geste, die auch in einer Skizze Rubens für den Heiligen Joseph auftaucht (Abb. 16). Für den *Modello* hat die Magd die Hände gefaltet und gleicht so der Figur für Neuburg (Abb. 11) und Soissons (Abb. 17).

Im *Modello* werden Rubens Vorliebe für die Ausgestaltung der Muskeln, die seinen barocken Stil ausmacht, sowie die Lebendigkeit der Falten von Marias Kleid und dem Tuch sichtbar. Durch den ovalen Aufbau ist die Architektur der Unterkunft fast nicht sichtbar, nur die senkrechte Strebe, relativ zentriert positioniert, erhält Rubens und schafft damit einen Kontrapunkt zur ansonsten rund angelegten Komposition.

Die Mimik der Figuren kann durch die spezielle Perspektive detailliert ausgeführt werden. Vor allem die Bewunderung und Demut der älteren Magd, die durch einige Lichtreflexe des göttlichen Lichts des Jesuskinds noch hervorgehoben ist, verstärkt Rubens hier bewusst. Der Hirte im Vordergrund hebt wie in anderen Hirtenanbetungen und bei Tizian (Abb. 6) zuerst gesehen, seinen Hut zum Gruß. Malerisch betont Rubens das Gesicht des Hirten durch seine geröteten Wangen und seinen staunend geöffneten Mund und verdeutlicht dadurch den Kontrast zwischen der älteren Magd und dem herannahenden Hirten: Während die Magd ein späteres Stadium der Transformation durch das göttliche Licht und Andacht symbolisiert, ist der Hirte dynamischer abgebildet und erfährt gerade erst das Wunder.

Die Figur des Joseph nimmt im *Modello* mehr Raum ein als bei anderen Hirtenanbetungen, indem er mit seiner Hand auf das Jesuskind deutet und durch diese

²¹⁷ Martin 1968, S. 61.

Bewegung und seine Positionierung im Bildhintergrund Tiefenwirkung entstehen lässt. Zusätzlich führt Rubens den Lichtschein des Kindes auf Josephs Mantel weiter fort und inkludiert ihn so ebenfalls stärker ins Bildgeschehen. Auch Josephs Gesicht ist gerötet, wodurch er sich trotz seiner Positionierung hinter Maria von ihrer Verbindung zum Göttlichen abgrenzt und stärker der Gruppe der Hirten zugeordnet werden kann.

Rechts neben Maria ist im Hintergrund der Ochse abgebildet, der wie auch in Soissons (Abb. 17) die Betrachter anblickt und so eine weitere Verbindung zur vorderen Ebene des Bildes und somit Tiefenwirkung aufbaut.

Die Farben in dem Modello sind gedeckt gehalten und weniger kontrastreich, wodurch der flämische Charakter der Figuren hervortreten kann. Durch den pastosen Farbauftrag wird die Dynamik des Bildes zusätzlich zur ovalen Komposition unterstützt und verleiht der Szene eine lebendige Wirkung. Rubens hebt das Schattenspiel der Gewänder durch starke Kontraste hervor, was vor allem bei Maria und dem vorderen Hirten erkennbar ist. Die jüngere Magd links neben dem Hirten ist nur angedeutet. Relevant ist hierbei, dass Rubens den Rotton in ihrem Gesicht andeutet und ihrer emotionalen Erregung damit Ausdruck verleiht. Das Gesicht der Maria erstrahlt im göttlichen Weiß und trägt eher elegante, venezianische Züge, hohe Wangenknochen, einen ruhigen Ausdruck. Die Maria unterscheidet sich so von den restlichen Figuren und wirkt erhaben, über der Szene stehend. Sie bietet dem Blick so einen Kontrapunkt zu der starken Spannung und Emotionalität der übrigen Figuren an. Das Licht, das vom Jesuskind ausgeht, kann wieder wie bei Mecheln (Abb. 13) beispielsweise in einem Dreieck beschrieben werden, dass von Maria, dem Kind und der älteren Magd gebildet wird.

Die bereits besprochenen Hirtenanbetungen in dem Œuvre von Rubens verschaffen einen Einblick in seine künstlerische Vielfältigkeit, die bei der Darstellung des Themas offensichtlich wird. Es wurde veranschaulicht, wie durch das Variieren von Komposition und Format eine neue Wirkung erzeugt wird. Ein besonderes Augenmerk wurde dabei auf die Umsetzung bestimmter Bildelemente und Symbole gelegt, die für die Rezeption dieses Themas relevant sind. Weiteres wurde hier in Bezug auf die vorgestellten Beispiele besprochen, wie der Künstler bereits gefundene Lösungen neu interpretierte, diese gekonnt in Szene setzte und somit eine neue Bildsprache erreichte. Anhand der chronologischen Werkanalyse kann die Weiterentwicklung der Motive nachvollzogen werden, die Rubens detailliert aus dem Nachlass seiner Vorfahren studierte und aus denen er sich zahlreiche Inspirationen für seine späteren Werke holte. Die Umsetzung des

Themas bei Rubens wurde hierbei stets unter formalen und inhaltlichen Aspekten betrachtet und lässt dadurch unterschiedliche gesellschaftliche Denkweisen und Paradigmen erkennen. Rubens' Ausarbeitungen der Hirtenanbetung geben somit einen tieferen Einblick in seine malerische Ausdrucksweise und in die unterschiedlichen stilistischen Gestaltungsmittel, die in seinen Darstellungen zur Anwendung kamen. Somit wurden aus der vorangegangenen Werkanalyse die essentiellen Merkmale seiner künstlerischen Position herausgearbeitet. Dabei stand Rubens' kunsthistorischer Bezug und die Einordnung seines Gesamtwerks im Fokus.

4 Das „Rubens-Phänomen“ als Essenz aus Form und Inhalt

Im Folgenden soll nun abschließend das Rubens-Phänomen diskutiert werden. Was macht Rubens' spezielle Bildsprache aus und seine Arbeiten so besonders? Inwiefern wirken seine Biographie und kunsthistorische Bezüge ineinander? Wie lassen sich Charakteristika und Rubens' eigener Ausdruck anhand konkreter Beispiele ableiten und erklären? Die hier besprochenen Hirtenanbetungen dienen dazu, präzise und anschaulich bestimmte Phänomene darlegen zu können.

4.1 Kunsthistorische und formale Bezüge von Rubens Hirtenanbetungen zu Ghirlandaio, van der Goes, Tizian und Correggio

Die Antworten auf die Fragen nach den Voraussetzungen für die Erschaffung eines innovativen Bildtypus der Rubens'schen *Hirtenanbetungen* wurden in dieser Arbeit in der Bildtradition der Hirtenanbetung, insbesondere anhand des Bildvergleichs mit Correggios *Notte* und nicht zuletzt in dem eigene Œuvre des Künstlers gesucht und gefunden. Hier, abseits einer von klassischen Vorstellungen getragenen Kunstproduktion, konnte sich Rubens' Stil in Beziehung zu den religiösen Anforderungen, die an seine Bilder gestellt wurden, frei entfalten. Anhand ausgewählter Werke von Rubens mit dem gleichen Thema ließ sich dieser Prozess deutlich machen. Die Neuerungen, die bereits in formaler Hinsicht herausgestellt wurden, konnten ebenso für den symbolischen Gehalt des Bildes nachgewiesen werden.

Rubens verstand die Arbeit mit Vorbildern als besondere künstlerische Herausforderung, wobei er sich beispielsweise an Correggio ein Vorbild nahm. Dieser Prozess kann als sogenannte "künstlerische Aneignung" verstanden werden, welche zeitgleich einen Konkurrenzkampf darstellt, da er die Ursprungsbilder in seinen nachempfundenen Werken lediglich in manchen Details abänderte und in Folge diese verbessern konnte. Durch diese Art des künstlerischen Dialogs entwickelte Rubens seinen eigenen Stil und steigerte sein Können in seinem Spätwerk sowie in den weiteren Umsetzungen des Themas. Anscheinend nahmen in seinem Lebenswerk die religiösen Darstellungen, in diesem Fall die Anbetung der Hirten, einen wichtigen Stellenwert ein, da sie einerseits auf rege Nachfrage stießen und das barocke Kirchenbild, wie es sich in Italien entwickelt hatte, Rubens Stil optimal unterstützte. Dabei sind vor allem die prächtige Gestaltung der

Rahmen sowie die rauschenden Bewegungen zu nennen, sodass Rubens in den meisten Fällen die zum Vorbild genommenen Künstler übertreffen konnte.

Was Rubens in seinen Hirtenanbetungen auszeichnete, war der vielfältige Einsatz bereits gefundener Bildlösungen und Motive, die in ein neues Arrangement gesetzt wurden und sich somit zu einem vollkommen neuen und innovativen Bildtypus wandelten.

Ein Aspekt der Hirtenanbetungen ist dabei, dass sie in einen kunstgeschichtlichen Kanon eingebettet sind und sich einer reichhaltigen Rezeptionsgeschichte entstammen. Die Auswahl von vier beispielhaften Malern in dieser Arbeit – dem Italiener Domenico Ghirlandaio, dem flämischen Maler Hugo van der Goes, Tizian als Vertreter der venezianischen Malerei und schließlich dem Renaissance-Maler Antonio da Correggio – bietet die Möglichkeit, Rubens Gemälde als eine Synthese und Neuinterpretation dieser Auslegungen zu lesen.

Bei einer Auseinandersetzung mit van der Goes Portinari-Altars werden Rubens Abwandlungen deutlich: die Szene ist sehr viel kleiner, intimer und das Bild weniger gedrängt als noch bei van der Goes. Maria ist stark mit dem Jesuskind verbunden, das nicht wie bei van der Goes alleine inmitten von Scharen bewundert wird, sondern in Maria eine körperliche, menschliche Bezugsfigur und Mittlerin gefunden hat. Die Engel sind als metaphorische Idee für Erleuchtung von den Menschen klarer abgegrenzt, indem Rubens sie meist nackt und stets im oberen Bildteil zeigt. Die Erleuchtung und Transformation der Menschen zeigt sich anhand einiger weniger Gesichter und Körperhaltungen, statt durch eine große Menge betont zu werden wie bei van der Goes. Malerisch die größte Veränderung ist eindeutig das *lume divino*, das Rubens in allen Hirtenanbetungen, wenn auch in unterschiedlicher Intensität, durch seine Lichtgestaltung darstellt, wodurch die Strahlkraft und Anziehungskraft des Göttlichen nicht mehr durch Scharen von herbeieilenden Menschen ausgedrückt werden muss, sondern sich subtiler und anhand malerischer Mittel äußern kann. Während van der Goes dem flämischen Realismus gemäß noch in klar abgegrenzten Formen und starken Konturen malte²¹⁸, orientierte sich Rubens zwar an der Ausarbeitung der Gesichter und deren Realismus, löste jedoch als barocker Maler die Formen auf, verstärkte das Volumen der Körper und deren Plastizität. Die Geburtsszene, die bei van der Goes andächtig und beherrscht wirkt, wird bei Rubens zu einer emotionalen Situation, die er mit künstlerischen Mitteln auszudrücken sucht.

²¹⁸ Meuthen 2012, S. 96.

Bei Domenico Ghirlandaio hingegen ist die Szenerie bereits dichter, die Figuren sind enger zusammengerückt und es gibt eine deutliche Abgrenzung zwischen den Hauptfiguren auf der vorderen Ebene des Bildes und den herannahenden Figuren im Hintergrund. Die Mimik der Figuren ist gemäß der italienischen Renaissance gemäßigt und die Hirten weniger dynamisch als noch bei van der Goes, der diese durch ihre energiegeladenen Körperhaltungen vom Rest der Figuren abgrenzt. Bei Ghirlandaio geschieht dies eher durch die Farbgestaltung. Das Motiv des betenden Hirten mit gefalteten Händen, das in vielen Hirtenanbetungen von Rubens vorkommt, ist bereits bei Ghirlandaio vorhanden. Im Vergleich zu Rubens steht die räumliche Geometrie der Szene anhand der Ausarbeitung der antiken Säulen als Verweis auf die Renaissance noch stark im Vordergrund und auch die Formen sind malerisch klar voneinander differenziert. Zudem findet bei Ghirlandaio wie auch bei van der Goes die Geburtsszene am helllichten Tag statt. Im Vergleich zu van der Goes steht bei Ghirlandaio die Beziehung zwischen Maria und dem Jesuskind etwas stärker im Fokus, das Kind liegt auf Marias Kleid, es gibt jedoch noch keinen Körperkontakt zwischen den Beiden. Vergleicht man dies mit der *Maria lactans*, die sich bei Rubens späteren Hirtenanbetungen findet, wird der Kontrast offensichtlich.

In Giovanni Brittos Holzschnitt nach Tizian ist eine stärkere Dynamik vorhanden und der Hirte, der seitlich zum Jesuskind eilt und dabei seinen Hut hebt, tritt in dieser Form zum ersten Mal auf. Bei Tizian hat sich zudem die Figurenzahl noch verringert auf drei Hirten, Joseph, Maria mit dem Kind sowie zwei Engel. Auffallend sind die Annäherung zwischen Maria und dem Jesuskind und die Darstellung des Tuchmotivs, das als die erste Verbindung der beiden, des Menschlichen mit dem Göttlichen, gedacht werden kann. Die Darstellung einer gewissen Distanz zwischen dem Jesuskind und seinen Bewunderern, die bei Ghirlandaio und vor allem van der Goes räumlich-kompositorisch stark hervorgehoben ist, löst sich bei Tizian bereits langsam auf. Maria stellt mit dem Jesuskind stärker eine Einheit dar, die von Joseph im Hintergrund unterstützt wird. Die herbeieilenden Hirten können dementsprechend als weitere Figurengruppe in dieser Konstellation gelesen werden. Rubens hat sich sicherlich von Tizians Dynamik und den starken, präzisen Schattenspielen sowie den Darstellungen von Muskulatur und Falten inspirieren lassen, mit deren Hilfe er in seinem eigenen Werk Plastizität und Emotionalität schuf.

Correggio als Vertreter der Hochrenaissance und Vorreiter des Barock mit seiner außergewöhnlichen Lichtgestaltung und dem Einsatz des *Chiaroscuro* eröffnet Rubens

schließlich mit seiner *Notte* einen Weg, mit malerischen Mitteln Erleuchtung und Transformation darzustellen. Die Szene bei Correggio ist intim und findet bei Nacht statt. Geometrische Linien und Flächen sind zwar erkennbar, aber bei weitem schwächer fokussiert als bei Ghirlandaio oder auch bei Tizian. Durch das starke Spiel von Licht und Schatten gewinnen die Figuren an Plastizität und Ausdruckskraft, was Rubens beeindruckt und inspiriert haben muss. Das Jesuskind ist der Maria sehr nahe und Correggio differenziert hier eindeutig zwischen den Personengruppen der Hirten, der Engel und der Heiligen Familie mit Maria, Joseph und dem Jesuskind. Die Mimik der Gesichter ist expressiv und detailliert dargestellt, wobei die Magd im Vordergrund steht. Vor allem bei Rubens ersten Hirtenanbetungen in Antwerpen und Fermo ist Correggios Einfluss unverkennbar: die Bildkomposition, die Ausarbeitung des Lichts, die malerische Gestaltung von Muskeln und Falten, die nächtliche Atmosphäre – all diese Elemente verwendet Rubens, wobei seine Farben geerdeter sind und sich zwischen Rot und Blau aufhalten und die Gesichter gröber, die Konturen etwas diffuser. Bei beiden Darstellungen steht der Gesichtsausdruck des jungen Hirten als Äquivalent zur Magd bei Correggio im Vordergrund, der Erstaunen und Verwunderung ausdrückt und den Betrachtern anschaulich vermittelt.

Bei den späteren Hirtenanbetungen ist die Bildkomposition in sich geschlossener, Rubens betont noch stärker fülligere, barocke Formen und gestaltet Gewänder und Körper voluminöser. Das *lume divino* ist wieder abgeschwächt und zeigt sich nur noch in einer Andeutung durch die helle Haut Marias und des Jesuskinds, jedoch nicht mehr durch einen Lichtstrahl wie in Fermo. In den späteren Hirtenanbetungen entwickelt Rubens wieder stärker seinen eigenen Stil, bei dem zwar der italienische Einfluss noch erkennbar ist²¹⁹, Rubens das Motiv aber mit dem flämischen Realismus verknüpft und somit seiner auch repräsentativen Funktion als Hofmaler für die Herzögen Albrecht und Isabella nachkommt. Durch die Darstellung der jungen Magd, die dem Jesuskind Eier anbietet, wird allerdings auch Rubens malerische Freiheit deutlich, da das Motiv in dieser Ausformung in der Rezeptionsgeschichte eine Seltenheit darstellt.

²¹⁹ Vgl. Hetzer 1984, S. 194.

4.2 Rubens zwischen italienischer Renaissance und flämischer Barockmalerei

Ein Versuch, Rubens Werke kunsthistorisch einzuordnen, weist bald auf den großen Einfluss hin, den seine Italienreise (1600-1608) auf seinen künstlerischen Werdegang und die Entwicklung seines prägnanten Stils hatte: „*Die figürlichen Kompositionen der Jahre 1605-1608 (...) sind dagegen sehr viel befangener und abhängiger, in der Farbe von den Venezianern, in der Anordnung von Raffael, Michelangelo und vorübergehend auch Correggio*“²²⁰, legt Oldenbourg dar und erläutert Rubens' Entwicklung eines eigenen Stils mithilfe von Caravaggio. Betrachtet man die Hirtenanbetungen dementsprechend, so ist deutlich, dass die ersten beiden Anbetungen in Fermo und Antwerpen noch stark von Correggio beeinflusst sind und die weiteren farbenprächtiger und sowohl in Komposition als auch malerischer Gestaltung vielfältiger und mutiger sind. Die Nähe zwischen Mutter und Kind inspirierte Rubens sicher auch in Caravaggios Ausarbeitung der *Hirtenanbetung*, die dieser 1608 im Auftrag der französischen Kapuziner für die Kirche Santa Maria degli Angeli in Messina, Sizilien anfertigte. Berry betont vor allem Caravaggios Interesse an den einfachen BürgerInnen, indem er die Beziehung zwischen Jesuskind und Maria in einer liebevollen Pose wie bei einer alltäglichen Familie darstellte²²¹ - ein Bedürfnis, das auch Rubens in seinen Hirtenanbetungen sichtbar macht. Diese Zugänglichkeit und Nähe der Heiligen Familie zeigt sich bei Rubens zuerst durch die enge Verbindung zwischen Jesus und Maria anhand des Tuchs, später durch die *Maria lactans* und letztlich durch die Magd, die aktiv in Kontakt mit Jesus tritt.

Es ist offensichtlich, dass Rubens durch seine Italienreise Elemente der Renaissance und der venezianischen Malerei kennenlernte, die ihn inspirierten. Dennoch sind die Vertikalen und Horizontalen in Rubens Hirtenanbetungen fast unscheinbar und es gelingt ihm, spielerisch über geometrische Formen hinwegzugehen, ohne diese jedoch komplett zu vernachlässigen und ihre Tiefenwirkung, wie bei van der Goes offenkundig, einzubüßen. „*Das Werk des Rubens enthält sehr augenfällige Beispiele solcher symmetrisch-asyymmetrischen Kompositionen*“²²² folgert Wölfflin dementsprechend. In den Hirtenanbetungen für Fermo und Antwerpen wird die Symmetrie in der Anordnung der Figurengruppen deutlich, wodurch Rubens eine Spannung zwischen Himmel und

²²⁰ Oldenbourg 1918, S. 34.

²²¹ Berry 1998, S. 54.

²²² Wölfflin 1917, S. 151-152.

Erde, Menschlichem und Göttlichem erzeugt. Für die späteren Hirtenanbetungen setzt er sich über diese Symmetrie hinweg und arbeitet stärker mit Diagonalen. So beschreibt Schmarsov: *„Rubens vereinigt den Vorteil plastischer Klarheit und Nähe der Gestalten (...) mit der räumlichen Tiefe und Mannigfaltigkeit der Perspektive, indem er von der senkrechten Mittelaxe (...) zur Diagonale übergeht.“*²²³

Die Tiefenwirkung erzeugt Rubens meist durch die Darstellung von einer Holzstrobe als angedeutetem Stall und der Dunkelheit des Hintergrunds. Durch die Abbildung dieser einen Vertikalen schafft Rubens ein feines Spiel mit den runden, überbordenden Formen der Figuren und der Klarheit der sie umgebenden Architektur. Einzig bei der Hofkirche in Neuburg ist auch die Krippe von dieser Dynamik erfasst. Rubens löst dieses Problem jedoch malerisch geschickt, indem er hier wiederum die Balance im Gemälde durch die Entgegensetzung von Menschengruppe und Engel, diesmal einer ganze Engelschar, ausgleicht. So können die Betrachter trotz der starken Dynamik und der Auflösung der strukturierenden Architektur Halt und Harmonie im Bildgeschehen finden. Die Tiefe entsteht bei Rubens eben nicht mehr nur durch geometrische Elemente, sondern wird in der Bewegung erkennbar, durch die sich der Maler *„mit plastischen Mitteln den Raum [erschließt]“*.²²⁴

Das Barocke bei Rubens zeigt sich vor allem in der Auflösung der klaren Form, sodass die Figuren durch Licht, Farbe und Bewegung in die Landschaft bzw. sie umgebende Szenerie getaucht werden.²²⁵ Auch hier ist der Unterschied zwischen den ersten beiden Hirtenanbetungen und den restlichen Gemälden erkennbar. Durch teilweise grobflächigere Formen und eine offenere Malweise, beispielsweise bei der Magd mit dem Milchkrug für Mecheln erkennbar, schuf Rubens Lebendigkeit und lässt Raum für plastische Imagination. Rubens malerische Ausdrucksweise wird vor allem in der Gestaltung der Gesichter sichtbar, wie Wölfflin beschreibt:

„(...) die selbstständige Ausbildung der einzelnen Teile ist aufgehoben, die hier das Formganze doch als eine (relative) Vielheit erscheinen lässt (...) nicht mehr die einzelnen Elemente des Organismus, wie sie sich gegenseitig bedingen und in Harmonie halten, werden im Bilde wirksam, sondern aus dem in einheitlichen Fluß [sic] gebrachten Ganzen heben sich die einzelnen Formen als die unbedingt führenden heraus, so aber,

²²³ Schmarsov 1897, S. 184-185.

²²⁴ Wölfflin 1917, S. 100.

²²⁵ Vgl. Oldenbourg 1922, S. 10.

dass auch diese führenden Formen für den Blick nichts Trennbares, nichts was sich absondern ließe, bedeuten.“²²⁶

Um diese Abwandlung, die Rubens bei seiner Formgestaltung vornimmt, zu verdeutlichen, kann kurz die Darstellung der Maria in der ersten Hirtenanbetung für Fermo mit der Abbildung für Mecheln verglichen werden. Bei Marias Gesicht in Fermo sind alle Einzelteile klar erkennbar und malerisch durch ein präzises und detailreiches Licht- und Schattenspiel voneinander abgegrenzt. Das Gesicht ist in seiner Ganzheit dargestellt, wodurch jedoch keine Formen oder Farben besonders hervortreten und das Gesicht harmonisch, aber ohne starken Fokus wirkt. Bei der Maria in Mecheln ist hingegen der Ausdruck bedeutend stärker, da Rubens malerisch nur wenige Fokuspunkte betont und den Rest unklar lässt: So tritt Marias Blick zur Magd hervor, die liebevolle Neigung ihres Kopfes hin zum Kind wird durch die Schatten betont und der Rotton im Gesicht hebt ihre Menschlichkeit hervor. Insgesamt gelingt es Rubens dadurch, den generellen, emotionalen Ausdruck des Gesichts stärker einzufangen, indem er bewusst einige Teile schwächer ausarbeitet, sodass die unabdingbaren Formen deutlich hervortreten können.

Diese Formgestaltung verstärkt die emotionale Wirkung von Rubens Gemälden, bei der Geburtsszene vor allem Bewunderung, Demut und Hingabe. Mit dieser Darstellung reiht sich Rubens in die flämische Tradition ein, wie Schmarsov erläutert: *„Die Intensitätsgrade des Innenlebens, die hier nach Außen hervorbrechend gezeigt werden, sie nötigen zu der übervollen Form der Körper, zu der strotzenden Wucht des Fleisches, die man dem flämischen [sic] Geschmack als solchem auf die Rechnung zu setzen pflegt.*“²²⁷

Insofern könnte daraus geschlossen werden, dass Rubens zu einer neuen Form und Idee von Harmonie findet, die nicht auf der Ausgewogenheit und Verstandesschärfe der Renaissance allein beruht. Während in Florenz Harmonie durch zeichnerische Mittel erzeugt wurde, durch architektonische Flächengestaltung mit *„tektonischem Charakter*“²²⁸, findet Rubens in seiner malerischen Gestaltung zu Ausgewogenheit. Er hebt dabei bestimmte Elemente von Körpern und Figuren hervor und lässt andere nur angedeutet, im Unscheinbaren, wodurch die relevanten Charakteristika hervortreten

²²⁶ Wölfflin 1917, S. 168.

²²⁷ Schmarsov 1897, S. 188-189.

²²⁸ Wölfflin 1917, S. 151.

können und so Harmonie erzeugen, ohne dabei Sinnlichkeit und emotionale Intensität zu entbehren.

4.3 Rubens Ausarbeitung des Göttlichen im Zuge der Gegenreformation

Ein weiterer Aspekt, der für die Hirtenanbetungen von Bedeutung ist, ist der historische Kontext, in dem Rubens sie schuf: die Gegenreformation. „Kaum ein Bild, das nicht im Kontext der europäischen Machtpolitik, der Gegenreformation oder der sozialen Selbstpositionierung der Künstlerpersönlichkeit argumentiert (...)“²²⁹, folgert Castor. Alle Aufträge für die Hirtenanbetungen stammten zwangsläufig von Kirchen oder Glaubensgemeinschaften und halfen Rubens dabei, seinen Ruf und sein gut florierendes Geschäft in Europa zu verbreiten. Während seine Werke zwischen den beiden Weltkriegen des 20. Jahrhunderts fast ausschließlich als reines, devotes Lob an Kirche und Monarchie gesehen wurden, wird seine Arbeit nun breiter aufgefasst²³⁰: „*Yet in his religious paintings there was no contradiction between the eternal divine values and those that were transitory and earthly. Rubens translated the abstracted dogmas of the church into the language of concrete living images; he likened the mystical meaning of Christ's sacrificial to entirely human virtues such as unyielding endurance and fearless selflessness*“²³¹, so Varshavskaya/Yegorova. Wie gelang es Rubens malerisch, die spirituelle Bedeutung von Christus mit menschlichen Tugenden zu verknüpfen, wie sehen seine konkreten Bildlösungen bei den Hirtenanbetungen aus?

Ein starkes Mittel, das Rubens für die Darstellung des Göttlichen und der spirituellen Ebene verwendet, ist das Licht. Inspiriert von Correggio gibt das *lume divino*, das sich in späteren Hirtenanbetungen durch das strahlende Weiß von Marias Haut, dem Jesuskind und dem Tuch äußert, dem Göttlichen, dem Heiligen Geist, eine Gestalt, ohne jedoch Jesu eigene Bedeutung zu verringern. In einigen Hirtenanbetungen wie für Mecheln, Fermo und Rouen malt Rubens zusätzlich einen schwachen Lichtstrahl ins Bild, der von den Engeln oder dem Kind selbst ausgeht und die spirituelle Ebene verdeutlicht. Das Licht als Element ist allumfassend, ephemer und doch klar erkennbar und erhellt als die Darstellung des Göttlichen die Dunkelheit.

²²⁹ Castor 2010, S. 27.

²³⁰ Varshavskaya/Yegorova 2011, S. 20, 22.

²³¹ Varshavskaya/Yegorova 2011, S. 22.

Ein zweites Element bei Rubens ist die Hervorhebung der Körperhaltung der verschiedenen Figuren im Bild, die allesamt die Tugenden von Demut, Hingabe und schließlich Transformation durch das Göttliche darstellen. Es wurde in dieser Arbeit bereits dargestellt, dass Rubens in Italien vor allem Skulpturen und den Körperaufbau studierte, der seinen Arbeiten ihre Plastizität und Lebendigkeit verleiht. Diese Dynamik wird in den Figuren verkörpert, stark sichtbar beispielsweise im Hirten für Mecheln, der in das Bild eilt, wie alle anderen Personen auch den Kopf gebeugt. Teilweise kniet ein Hirte auch (Neuburg, Soissons), was seine Ergebenheit noch steigert. Schmarsov nennt diese Auslegung Rubens' die „enge, bei ihm innerlichst motivierte Verbindung der Gruppe zum Ausdruck einer bestimmten Handlung.“²³² Die Figuren sind demnach in ihrer Handlung des Bewunderns miteinander verbunden. Die Abbildung dieser beiden Elemente, des göttlichen Lichts und der menschlichen Reaktion darauf im Körper der Figuren, führt zu der beschriebenen Kombination aus konkreter Handlung und abstrakter Idee.

Zudem sollten die Szenen, um die Gläubigen in ihrem Glauben zu bestärken, emotionale Anteilnahme erzeugen²³³. Rubens erzielt dies durch die präzise Betonung von bestimmten Momenten, wie der Blick der älteren Magd in Rouen, der die Betrachter durch seine detailreiche Darstellung ihre Bewunderung fühlen lässt, oder den zahlreichen gefalteten Händen bei der Hirtenanbetung für Neuburg.

Außerdem schuf Rubens farblich einen Kontrast zwischen dem menschlichen Körper, der durch seine Ausgestaltung des Fleisches, Falten und Muskeln verletzlich und angreifbar wirkt, und dem Jesuskind und Maria, die durch ihre strahlend helle Haut wie geschützt und unversehrt, heilig sind. Gerade anhand dieser Schutzlosigkeit des menschlichen Körpers und seiner Exponiertheit, eindrücklich durch das Rot der nackten Füße des knienden Hirten für Neuburg zu sehen, erzeugt Rubens malerisch die Notwendigkeit, sich an eine höhere Kraft zu wenden und um Erlösung zu beten. Während der menschliche Körper um sie herum kniet, stürzt, eilt und sich beugt, verbleibt Maria mit dem Jesuskind in einer gelassenen, eleganten Position und festigt so ihren Status als die Mittlerin und Gottesmutter. Diese Erhöhung von Maria erklärt Martin als Verteidigung der Kirche

²³² Schmarsov 1897, S. 221.

²³³ Baurberger 2009, S. 38.

gegen die Protestanten, die laut der Gegenreformations-Bewegung Maria ihre Schönheit und Größe entzogen.²³⁴

Burckhardt forderte von der Malerei im 17. Jahrhundert folglich: „*Der Geist der Gegenreformation ... verlangt zugleich von der Malerei eine möglichst aufregende, eindringliche Behandlung der heiligen Gegenstände; einen höchsten Ausdruck himmlischer Herrlichkeit und frommen Sehnsens danach, verbunden mit populärer Begrifflichkeit und lockendem Formenreiz*“.²³⁵ Rubens inszeniert mit seiner gefühls- und körperbetonten Darstellung der frömmigen Gläubigen, kombiniert mit dem göttlichen Licht, genau dies. Scribner III nennt ihn dementsprechend „*the leading artistic proponents of the Counter Reformation*“²³⁶ und beschreibt Rubens starke Verknüpfung von Kunst und Propaganda, Form und Inhalt.

4.4 Rubens als Künstlerpersönlichkeit

Castor legt Rubens Sonderstellung in Europa wie folgt dar: „*sie zeichnet sich durch die Verbindung von Künstlerreise, diplomatischem Auftrag und der Selbstkonstruktion des Malers aus (...) Rubens [schrieb sich] mit dem nachschaffenden Künstlervergleich in die seit der Antike repetierte Tradition des Fürstenmalers ein (...)*“.²³⁷ Es gibt mehrere Faktoren in Rubens Biographie und Zeitgeschichte, die zu seiner Berühmtheit und außergewöhnlichen Stellung in der kunsthistorischen Rezeptionsgeschichte beigetragen haben.

Ein Aspekt ist sicherlich seine Sonderstellung als Hofmaler für die Herzöge Isabella und Albrecht in Brüssel. Dies ermöglichte Rubens europaweite Kontakte, Briefwechsel und diplomatische Reisen nach Madrid zum spanischen König, nach London und nach Paris. Aus beiden Reisen entsprangen weitere Kontakte sowie Aufträge für Familienporträts und Raumgestaltungen.²³⁸ Sein Status als Figur des öffentlichen Lebens und Diplomat steht auch für sein Interesse an breiteren, politischen Themen, die sich in Rubens Gemälden wiederfinden.²³⁹ So lieferte Rubens beispielsweise während der Londoner Friedensverhandlungen dem englischen König ein Gemälde zum gegenwärtigen Thema,

²³⁴ Martin 1968, S. 196.

²³⁵ Burckhardt 1855, S. 226.

²³⁶ Scribner III 1983, S. 164.

²³⁷ Castor 2010, S. 25-26.

²³⁸ Castor 2010, S. 50.

²³⁹ Varshavskaya/Yegorova 2011, S. 44.

*Minvera schützt Pax vor Mars*²⁴⁰. Der Maler selbst beschrieb seinen Drang zu großen Themen wie folgt: „*I confess that I am by natural instinct better fitted to execute very large works than small curiosities. Everyone according to his gifts; my talent is that no undertaking, however vast in size or diversified in subject, has ever surpassed my courage.*“²⁴¹

Rubens pflegte auch eine Verbindung mit dem englischen Botschafter Sir Dudley Carleton, die Hill/Bracken jedoch als kompliziert beschreiben.²⁴² Rubens diplomatische Tätigkeit ist gleichzeitig Ursache für einen weiteren Faktor, der ihn als Künstler einzigartig macht: Der Aufbau der Rubens-Werkstatt in Antwerpen.

Durch seine zahlreichen Reisen und auch die zeitliche Vereinnahmung wäre es Rubens alleine niemals möglich gewesen, diese Menge an Aufträgen zu realisieren, weshalb er bereits 1609 damit begann, einzelne Mitarbeiter und Schüler zu beschäftigen.²⁴³ Oldenbourg beschreibt seine Kraft hierbei: „*Diese in der Geschichte der Kunst ganz einzigartige zentrale Stellung innerhalb eines größeren Komplexes z. T. starker Talente verdankt Rubens nicht allein der Überlegenheit seines Genies und der bezwingend einheitlichen Gestaltungsmacht, mit der er weit auseinanderliegende Gebiete umspannt, sondern vor allem dem eigentümlichen Geschick, andere Individuen in seine Sphäre zu ziehen und sie, beim Handwerklichen beginnend, allmählich immer lebhafter an seinem stilistischen Empfinden teilnehmen zu lassen.*“²⁴⁴

Zudem wurde Rubens in eine Familie mit hohem sozialen Ansehen in Antwerpen geboren, sein Vater war Advokat.²⁴⁵ Durch die Eheschließung mit Isabella Brant als Tochter einer der einflussreichsten Familien in Antwerpen 1609 festigte er seinen sozialen Status weiter.²⁴⁶

Abseits dieser äußeren, nachvollziehbaren Gründe schreibt Rosenberg 1905: „*(...) aber es ist auch aus manchen Zeugnissen ersichtlich, dass von Rubens‘ Persönlichkeit ein gewisser Zauber ausgegangen sein muss, dem sich so leicht niemand entziehen*

²⁴⁰ Varshavskaya/Yegorova 2015, S. 152.

²⁴¹ Ruelens/Rooses 1887-1909, S. 286-287.

²⁴² Hill/Bracken 2014, S. 182.

²⁴³ Schmiedlechner 2012, S. 14.

²⁴⁴ Oldenbourg 1918, S. 122.

²⁴⁵ Büttner 2006, S. 23-24.

²⁴⁶ Schmiedlechner 2012, S. 14.

konnte.“²⁴⁷ Rubens‘ Wirkung zeigt sich auch an den zahlreichen Künstler im Laufe der Kunstgeschichte, die seine Arbeiten nachhaltig beeinflusst und inspiriert haben. Im nächsten Abschnitt wird nun ein kurzer Ausblick über einige Künstler bis hin zur Gegenwart gegeben, die Rubens‘ malerische Ausdrucksweise weitergetragen, abgewandelt und aktualisiert haben. Dabei werden verschiedene Ausarbeitungen der Hirtenanbetung besprochen und mit Rubens‘ Gemälden formal, stilistisch und kunsthistorisch verglichen.

²⁴⁷ Rosenberg 1905, S. XXXV.

5 Ausblick: Rubens' Einfluss auf die späte Umsetzung des Themas

5.1 Cornelis de Vos

Wie bei anderen Sujets wurde Rubens mit seinen variationsreichen *Hirtenanbetungen* (Abb. 23) der Ausgangspunkt für eine breite Rezeption des Themas durch die zeitgenössischen Künstler in Antwerpen. Das lässt sich beispielweise an der direkten Anlehnung an Rubens durch Cornelis de Vos (1584/85 – 1651) nachweisen, der nach Rubens' Rückkehr aus Italien seit 1610 in engem Kontakt zur Rubens Werkstatt stand.²⁴⁸ Das Gemälde mit der *Anbetung der Hirten* um 1620, das Teil eines Rosenkranz-Zyklus in der Sankt Paulus Kirche war, verbindet die Komposition für das Breviarium Romanum mit derjenigen aus der Altartafel von Rubens in derselben Kirche.²⁴⁹

De Vos' Komposition zeigt deshalb viele Ähnlichkeiten und Verweise auf die Arbeiten von Rubens. Das Kind ist mit dem Tuch dargestellt, ganz in weiß gemalt und wirft sein göttliches Licht auch auf die Mutter Maria, die hinter ihm steht. Durch den starken Kontrast der Dunkelheit hinter der Szene in der Landschaft hebt de Vos die Intimität der Geburtsszene hervor und führt die Komposition so nach Correggio fort. Die Hirten sind bei ihm nachdenklicher, ruhiger und demütiger dargestellt, wodurch im Bild eine kontemplative Atmosphäre entsteht. Auch die alte Magd mit gefalteten Händen sowie die junge Magd mit dem Milchkrug sind abgebildet. Im Vergleich zu Rubens, der oft mit dispersen Dynamiken und Körperbewegungen spielte, sind hier alle Figuren auf das Jesuskind ausgerichtet und blicken es erwartungsvoll an. Nur Joseph, dessen Gesicht hinter Maria fast verschwindet, stellt kompositorisch in einer Diagonalen die Verbindung zu den drei Engeln her, die oberhalb der Szene schweben. Im Vergleich zu Rubens sind ihre Körper jedoch nicht verdreht durch die Anziehungskraft des Kindes, sondern in einer sitzenden Haltung dargestellt, was der Szene zusätzliche Ruhe verleiht. Die Farben sind gedeckt gehalten, wodurch das *lume divino* stärker hervortreten kann. Zudem hebt de Vos links die Magd mit ihrem weißen Kleid, rechts die Maria mit dem Kind und oben in der Mitte die Engel mit einem weißen Band hervor und rahmt die Szene so gekonnt in ein Dreieck, wodurch der Blick geführt wird und um die Geburtsszene zirkulieren kann. Die

²⁴⁸ Kat. Ausst. Boston 1993, S.162.

²⁴⁹ Öl auf Leinwand, 216x160 cm, Antwerpen, Sankt Paul, Ausst.-Kat. Boston 1993, S.162.

Dynamik kreiert de Vos also nicht durch die Bewegung der Körper, sondern die feine Ausgestaltung des Lichts. Wenn auch mit leicht veränderten Mitteln, orientierte sich de Vos bei der Lebendigkeit der Szene insgesamt stark an Rubens: „*But also the liveliness of the composition, the modellig effect of the light with a Caravaggist slant, the three-dimensional stature of the figures and the thickly applied paint closely follow the example of the master.*“²⁵⁰

5.2 Jacob Jordaens

Ebenso ließ sich Jacob Jordaens (1593 – 1678) in einem Antwerpener Gemälde mit der Anbetung der Hirten (Abb. 24) von den Darstellungen Rubens‘ anregen.²⁵¹ Deutlich wird dies an dem Hirten mit dem Hund am rechten Bildrand, der die Figur aus dem Altarbild in der Sankt Paulus Kirche reflektiert. Die auffällige Umformung des Vorbildes nahm Jordaens zugunsten einer direkten Ansprache des Betrachters vor. Auffällig sind der nahe Augenpunkt und die gedrängte Fülle der Figuren. Beides geschieht mit dem Ziel, die Wirkung auf den Betrachter zu steigern und ihm die Lichtvision so überzeugend wie möglich vorzuführen.

Bei dieser Hirtenanbetung von Jordaens 1616/17 ist die Nähe der Figuren durch ihre Fülle stark hervorgehoben und die Komposition symmetrisch ausgeführt, wobei das Jesuskind in der Mitte positioniert ist. Damit erinnert diese Ausarbeitung eher an Rubens‘ erste Arbeiten für Fermo und Antwerpen. Auffällig ist, dass Marias Brust zu sehen ist, Jordaens verwendet hier das Motiv der *Maria lactans* wie Rubens für Mecheln. Jordaens hebt durch die starken Kontraste und das Lichtspiel ebenfalls das *lume divino* hervor, das vom Jesuskind ausgeht und sich in den Gesichtern der anwesenden Hirten und Mägde widerspiegelt. In dieser Hirtenanbetung ist das Irdische hervorgehoben, die Engel sind fast unkenntlich oberhalb der Szene, aber die Göttlichkeit des Kindes offenbart sich durch die fast zentrifugale, kreisförmige Anordnung der Figuren um das Jesuskind herum. Die Körperhaltungen der Figuren stehen bei Jordaens im Hintergrund, er setzt auf fein gearbeitete Gesichtsausdrücke und eine Mimik, die Bewunderung, Erstaunen und Demut der Figuren ausdrückt. Die ältere Magd mit Kopftuch verweist auf Rubens. Ihre Körperhaltung und Gestik orientiert sich jedoch an der Skizze für den Heiligen Joseph (siehe Abb. 15), denn anstatt wie bei anderen Hirtenanbetungen ihre gefalteten Hände zu

²⁵⁰ Vlieghe 1998, S. 45.

²⁵¹ Ausst.-Kat. Antwerpen 1993, S. 74., Kat. Nr. A 12.

zeigen, stellt Jordaens hier offene Handflächen dar. Dadurch kann er kompositorisch einen Kreis um das Jesuskind etablieren, der durch gefaltete Hände eher gebrochen worden wäre. Die beiden Gewänder der äußeren Hirten beschreiben jedoch Diagonalen, die von oben zum Jesuskind führen und es dadurch zusätzlich ins Zentrum setzen. Nur die Hand des rechten Hirten, die auf die Betrachter außerhalb des Bildes zeigt, sowie sein nach vorne gerichteter Blick öffnen die Szene nach außen und erzeugen dadurch Spannung.

5.3 Anthonis van Dyck

Auch der flämische Maler Anthonis van Dyck (1599-1641), der 1617 als Gehilfe in Rubens' Werkstatt eintrat²⁵², legte 1616/1617²⁵³ eine *Hirtenanbetung* vor (Abb. 25), die stark Rubens' Spuren trägt. Um neben Rubens in Antwerpen bestehen zu können, etablierte sich Anthonis van Dyck vor allem in der Porträtmalerei, da Rubens für dieses Feld am wenigsten Interesse zeigte und van Dyck so die Möglichkeit hatte, sich seine Karriere aufzubauen.²⁵⁴

Vor allem die Lichtgestaltung mit Maria und den beiden Mägden im Vordergrund weisen auf Rubens' Vorbild hin. Zudem ähneln die beiden Mägde stark Rubens' Skizzen, und auch der ältere Hirte im Vordergrund, der vor dem Jesuskind im roten Mantel kniet, ist Rubens' Hirten nachempfunden.

Der Bildaufbau ist dabei im Vergleich zu Jordaens an Rubens älteren Arbeiten orientiert, so beispielsweise für Rouen, Soissons oder Neuburg, da das Jesuskind nicht zentriert in der Mitte des Bildes abgebildet ist, sondern am rechten Bildrand. Durch die Diagonale, die die Figuren beschreiben, entsteht Dynamik und die Sogkraft des Kindes wird verstärkt. Die Bewegungen der Körper richten sich auf das Kind aus und bringen so eine starke Spannung ins Bild. Durch das Rot von Marias Kleid und des Mantels des Hirten hebt van Dyck die Diagonale hervor. Der Kontrast ist weniger stark als bei Jordaens oder de Vos, die Dynamik erzeugt van Dyck vor allem durch die starke Diagonale, die sich vom linken Bildrand hin zum Kind zieht. Neben dem roten Farbton gliedert sich vor allem das Weiß des Lichtes, das sich bei Maria, dem Kind und den beiden Mägden findet, in diese Komposition ein. Der vordere Hirte kniet, beim Hirten neben ihm mit einem Stock

²⁵² Oldenbourg 1918, S. 63.

²⁵³ Blake 2000, S. 57.

²⁵⁴ Oldenbourg 1918, S. 72.

ist vor allem die Beinmuskulatur detailliert herausgearbeitet, die parallel zur Diagonalen zusätzliche Bewegung ins Bild bringt. Im Unterschied zu Jordaens Ausarbeitung ist diese Hirtenanbetung weiter entfernt gesetzt, stellt jedoch durch die plastische Ausarbeitung der Körperbewegungen die Lebendigkeit der Geburtsszene dar.

5.4 Caspar de Crayer

Neben van Dyck erwähnt Oldenbourg vor allem Caspar de Crayer (1584-1669) als den „bei weitem fruchtbarsten und gediegensten Nachfolger von Rubens“²⁵⁵, der vor allem im Bereich der Komposition Stärke zeigt und um 1630 mit seinen Mitarbeitern eine Hirtenanbetung vorlegt (Abb. 26). Interessant an dieser Darstellung sind der Kontakt der Hirten mit dem Göttlichen und die ausgewogene und harmonische Bildkomposition. Das Kind ist mit dem Tuchmotiv abgebildet, die Maria im roten Kleid mit blauem Mantel, der kniende Hirte mit gefalteten Händen von Rubens ebenfalls in Rot. Auch der Milchkrug und das Opferlamm als Symbole sind vorhanden. Dennoch fällt im Vergleich zu Rubens‘ Arbeiten eine gewisse Zurückhaltung auf, was die Formgestaltung betrifft, und die emotionale Intensität des Bildes ist geringer.

Das göttliche Licht spiegelt sich bei de Crayer nur im weißen Tuch des Kindes wider und auch der Hintergrund des Bildes ist klar erkennbar. Durch die harmonische Komposition vermittelt diese Hirtenanbetung Bedächtigkeit, wozu auch die gefalteten Hände des Hirten beitragen. Einzig die beiden Blicke der hinteren Figuren führen die Szene vom Irdischen zum Göttlichen. Hier weist die Hand der einen Figur nach oben und somit auf die Engel, die die Szene beobachten, wobei die Figur einen Engel fast berührt und die Verbindung nach oben hin verstärkt.

5.5 Franz Anton Maulbertsch

Dachs-Nickel weist vor allem auf die Stiche hin, die in der Rubens-Werkstatt fabriziert wurden und die es ermöglichten, Bilder gemäß der Vorlagen zu produzieren und zu verbreiten: „*Mit der Stichproduktion des Rubens-Ateliers erreichte das Medium einen bedeutenden qualitativen und quantitativen Höhepunkt.*“²⁵⁶ Als Beispiel führt sie hier die

²⁵⁵ Oldenbourg 1918, S. 128.

²⁵⁶ Dachs-Nickel 2011, S. 99.

Arbeiten des österreichischen Malers Franz Anton Maulbertsch (1724-1796) an, der zahlreiche Rubens Stiche zu seinem Eigentum zählte.

Bei seinen Hirtenanbetungen verweist Maulbertsch auf zahlreiche ikonographische Elemente. Seine erste Hirtenanbetung (Abb. 27) von 1753/1755²⁵⁷ befindet sich heute als Seitenaltarbild in der Wiener Michaelerkirche.²⁵⁸ Sie zeigt zahlreiche Aspekte, die in der vorliegenden Arbeit diskutiert wurden: das Tuchmotiv, das Maria und das Jesuskind verbindet, die Lichtgestaltung mit Fokus auf der Mutter Gottes, die dominante Senkrechte im Hintergrund, die Magd mit dem Milchkrug. Auch die Magd, die dem Jesuskind das Ei reicht – ein Motiv, das Rubens in seiner Hirtenanbetung in Rouen verwendet, ist abgebildet. Gleichzeitig kopiert Maulbertsch Rubens' Arbeiten nicht einfach, sondern wandelt sie seiner Zeit gemäß um, was die Farbgebung und vor allem die Formgestaltung betrifft. Die Farben sind flächiger aufgetragen, die Schatten und Lichter geometrischer dargestellt.

Das Licht ist wiederum auf Marias Gesicht und auf dem Jesuskind ersichtlich, kommt jedoch auch aus der Wolkenlandschaft hinter der Szene, wodurch das Bild seine Tiefenwirkung erzielt. Zudem hebt Maulbertsch den Unterschied zwischen der göttlichen Familie und den umgebenden Figuren durch die Farbtöne und -temperaturen hervor. Maria und das Kind sind in bläuliche, kältere Farben getaucht, während die Hirten in warmen Gold- und Orangetönen gehalten sind. Rubens Diagonale spiegelt sich in der schrägen Faltenwirkung des Tuchs wider und steht in Spannung zu der Senkrechten, die die Holzstrebe der Unterkunft beschreibt. Die Gesichter der Figuren, vor allem von Maria, erinnern an venezianische Malerei und stellen Demut und Hingabe dar. Im Vergleich zum flämischen Realismus bei Rubens stellt Maulbertsch „*helle Farben, expressive Gesten, überschlanke, geradezu moderne Figuren*“²⁵⁹ dar.

Auffallend ist der Blick der Magd mit dem Ei, die die Betrachter direkt aus dem Bild heraus anblickt und als Aufforderung gesehen werden kann, gedanklich dem spirituellen Charakter der Szenerie beizuwohnen, beispielsweise durch Gebete oder Opfergaben an die Kirche. Die ungewöhnliche Positionierung von Ochs und Esel führt Dachs-Nickel auf den Nachstich von Lucas Vorsterman (siehe Abb. 20) zurück.²⁶⁰

²⁵⁷ Slaviček 2005, S. 754.

²⁵⁸ Dachs-Nickel 2011, S. 106.

²⁵⁹ Meleghy 2007, S. 191.

²⁶⁰ Dachs-Nickel 2011, S. 106.

5.6 Anton Raphael Mengs

Eine weitere Darstellung der Hirtenanbetung zeigt der deutsche Maler Anton Raphael Mengs (1728-1779), die er von 1770 bis 1772 (Abb. 28) in Rom fertigstellte.²⁶¹ Diese Darstellung hebt wiederum die Fülle an Figuren hervor, die die Geburtsszene hervorruft. So sind sowohl Hirten als auch Engel zahlreich vertreten. Mengs betont das göttliche Licht, das von Maria und dem Jesuskind ausgeht, und setzt den Hirten mit dem roten Mantel in den Vordergrund, der in einer Rubens-typischen Weise die Hände zum Jesuskind geöffnet hält und sein göttliches Licht empfängt. Die Engelskörper sind wiederum verdreht und durch den Rotton in einem Tuch, das sich auch im Hirtenmantel wiederfindet, mit der irdischen Welt verbunden. Auffallend bei Mengs sind zwei Gesten: Einerseits die nach oben zeigende Hand einer Magd im linken Bildrand, die nach vorne blickt und auf die himmlische Ebene verweist, andererseits die nach unten geöffneten Arme eines Engels, der die Betrachter direkt ansieht und auf das Jesuskind weist. Durch diese kompositorische Entscheidung hält Mengs das etwas disperse Bild zusammen und etabliert eine Verbindung zwischen den verschiedenen Ebenen, die im Bild repräsentiert werden.

Die Farben sind bei Mengs strahlender und prächtiger, zudem ist die Farbvielfalt auffällig. Auch hier ist Maria mit dem Jesuskind wie bei Maulbertsch in kälteren Tönen gehalten, während die restlichen Figuren in wärmeren, goldenen Tönen dargestellt sind. Gemäß dem beginnenden Klassizismus wirken die Figuren eleganter, ihre Darstellung ist feiner, ihre Mimik sanfter. Vor allem die Engel mit ihren feingliedrigen Körpern machen den Unterschied zu Rubens barocker Ausarbeitung sichtbar. Das Licht beschreibt wie bei Jordaens beispielsweise einen Kreis, indem es die linke Magd, den rechten vorderen Hirten sowie drei Engel oben bescheint und das Jesuskind in die Mitte rückt.

Das Bild erhält durch seine Farb- und Lichtgestaltung Tiefenwirkung. Zudem führt der Arm der linken Magd, der in die Dunkelheit des Bildes hinein weist, die Betrachter in das Bildgeschehen hinein, was durch ihren auffordernden, nach außen gerichteten Blick gesteigert wird.

²⁶¹ Gade 2015, S. 62.

6 Conclusio

Die vorgestellten Beispiele konnten eindrucksvoll belegen, wie die Erfindungen von Rubens sich allmählich in der Barockmalerei etablierten. Das vom Kinde ausgehende Licht erlangte als Motiv für die folgende Bildtradition eine außerordentliche Bedeutung, die sich in einer weiterreichenden Rezeption ausdrückte. Die zeichnerischen Vorlagen von Rubens wurden in den folgenden Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts auch in anderen bedeutenden Verlagsstädten wie Paris, Leiden, Amsterdam, Frankfurt und London rezipiert.²⁶²

Die hier analysierten Bilder können nur einen Ausschnitt von Rubens Wirkung zeigen, die er in Europa hatte. Es ist umso erstaunlicher, zu sehen, wie sich bestimmte Bildmotive, die Rubens weiterentwickelte und in zahlreichen Gemälden umsetzte, über die Jahrzehnte erhielten und in vielfältiger Weise von verschiedensten Künstlern bearbeitet wurden. Bei allen Gemälden steht das göttliche Licht, die Bewunderung und Anbetung des Jesuskinds sowie die Verbindung von Irdischem und Göttlichem im Fokus. Rubens' Auslegung durch das *lume divino*, das er in Italien kennenlernte, stellt hierbei einen essentiellen Entwicklungsschritt in der Motiventwicklung dar und wurde, wie in der vorliegenden Arbeit erläutert, noch Ende des 18. Jahrhunderts weitergeführt. Es wird in dieser Arbeit auch deutlich, wie relevant bestimmte Gesten sind, seien sie noch so klein. Die Aussagekraft und kompositorischen Konsequenzen, die von den gefalteten oder geöffneten Händen zum Beispiel ausgehen, zeigen deren Bedeutung für das Bildgeschehen und die Interpretation der Szene.

Rubens' Bildsprache bei den Hirtenanbetungen zeichnet eindrucksvoll seinen künstlerischen Entwicklungsweg von seiner Italienreise ausgehend nach. Er beginnt mit symmetrischen Formen, die den Beginn seines Kontaktes mit der Renaissance und der italienischen Malerei kennzeichnen, ihm Tiefenwirkung in der Malerei erlauben und ihn dadurch eindrucklich von seinen Vorgängern in der flämischen Malerei, zum Beispiel von Hugo van der Goes, abgrenzen. In späteren Arbeiten löst die Diagonale die Vertikalen und Horizontalen ab und ermöglichen eine stärkere Bildspannung und Freiheit, ohne dabei komplett die Strukturierung der Bildfläche einzubüßen. In den geschwungenen Formen seiner Linien und Flächen beginnt Rubens jedoch, mit dem Barock und der vorherrschenden Malweise in Flamen in Dialog zu treten. Dabei steht der Ausdruck der

²⁶² Steinhard-Hirsch 2008, S. 224.

Bewegung der verschiedenen Figuren im Vordergrund, durch den Rubens Tiefenwirkung erzeugt, indem er durch ein detailliertes und geschicktes Schattenspiel die Muskeln der Körper, die Falten der Kleidung und damit die Posen der Figuren hervorhebt.

Rubens' Formgestaltung wird im Laufe der Zeit deutlich mutiger, indem er nicht mehr alle Aspekte ausformuliert, sondern bestimmte Bereiche der Figuren unklar lässt und dadurch stärker und gezielt den Blickfokus der Betrachter lenkt und die Aufmerksamkeit mit Betonungen durch Farb- und Schattenspiele bewusst steuert. So gelingt es Rubens, die Emotionalität der Figuren und ihre Überwältigung angesichts der Erscheinung des Göttlichen ausdrucksstark und sinnlich erfahrbar zu machen.

Die Lesart, dass Rubens devot nur der Kirche verpflichtet war und dem monarchischen System diene, wird seinem Schaffen und Werk jedoch bei weitem nicht gerecht. Seine Bilder thematisieren die menschliche Auseinandersetzung mit Spiritualität, die über die Kirche hinausgeht, indem die Hirten direkt dem Göttlichen, Unmittelbaren, begegnen. Rubens berührt dadurch menschliche Gefühle wie die Auflösung von Angst, das Wunder und Erstaunen, das Gefühl von Geborgenheit und die Aufgabe des Selbst angesichts des Göttlichen. Dieses Überirdische findet bei Rubens seinen Ausdruck im Licht, das er im Laufe der Zeit, von Correggio inspiriert, perfektioniert und meisterhaft beherrscht. Durch die Lichtgestaltung, die eine zentrifugale Kraft in seiner Bildsprache ausübt, findet Rubens so zu malerischen Mitteln, die über die rein illustrative Darstellung des Göttlichen weit hinausgehen. Gleichzeitig betont er durch seine körperbetonte Auslegung der Figuren das menschliche, irdische Dasein, wodurch er die beiden Welten im Zuge der Gegenreform angemessen kontrastiert.

Diese Zentrifugalkraft kann auch auf Rubens' Künstlerpersönlichkeit übertragen werden, der ein Zauber und Charisma nachgesagt wird, jedoch nicht nur: Das Rubens-Phänomen, das in dieser Arbeit anhand der Hirtenanbetung erforscht wurde, stellt sich als eine Zusammensetzung aus zahlreichen Elementen dar, anfangen von Rubens' persönlicher Anziehungskraft über sein Talent, die günstigen Bedingungen seiner Zeit bis zu seinem Glauben, der ihn zu einem der bekanntesten Künstler der Gegenreformation und des Barock werden ließ. Es wird jedoch klar, dass das Phänomen Rubens nicht ausschließlich der Person Peter Paul Rubens gilt, sondern aus einem in der Geschichte einzigartigen Zusammenspiel verschiedener Faktoren und Umstände hervorgegangen ist. Genau darin besteht seine außergewöhnliche Magie.

7 Literaturverzeichnis

Aurenhammer 2002

Hans H. Aurenhammer, Eine verlorene ‚Cena‘ und andere Werke Veroneses für den Hieronymitenorden in Padua und Treviso, in: Bundesdenkmalamt Wien, Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien (Hg.), Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, LII, 2002. S 79.

Baudouin 2004

Frans Baudouin, Rubens in Antwerp, Gent 2004

Bauer 2004

Claudia Bauer, Peter Paul Rubens, München/Berlin/London/New York 2004.

Baurnberger 2009

Doris Baurnberger, Das religiöse Halbfigurenbild bei Peter Paul Rubens, Diplomarbeit (unpubl.), Universität Wien, Wien 2009.

Beatson/Muller/Steinhoff 1986

Elizabeth H. Beatson/Norman E. Muller/Judith B. Steinhoff, The St. Victor Altarpiece in Siena Cathedral: A Reconstruction, in: The Art Bulletin, 68/4, 1986, S. 610-631.

Belting/Kruse 1994

Hans Belting/Christiane Kruse, Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994.

Belzer 2016

Verena Belzer, Barfuß in Betlehem, in: donaukurier 04/02, o.S.

Berenson 1917

Bernard Berenson, Ugolino Lorenzetti. Part One, in: Art in America, 1917, S. 259-275.

Berry 1998

Christine A. Berry, Juan Bautista Maino's Adoration of the Shepherds: An Analysis of Ikonography, Iconology, and Style, Masterthesis, University of North Texas 1998.

Blake 2000

Robin Blake, Anthony Van Dyck, Chicago 2000.

Blum 2015

Shirley Neilson Blum, *The New Art of the Fifteenth Century. Faith and Art in Florence and the Netherlands*, New York/London 2015.

Bode 1903

Wilhelm Bode, *Die Anbetung der Hirten von Hugo van der Goes in der Berliner Galerie*, in: *Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen*, 24, 1903, S. 99-102.

Borchhardt-Birbaumer 2003

Brigitte Borchhardt-Birbaumer, *Imago noctis*, Wien/Köln/Weimar 2003.

Brejon de Lavergnée 2004

Arnauld Brejon de Lavergnée, *Rubens, Gent* 2004.

Brucher 2015

Günter Brucher, *Geschichte der venezianischen Malerei. Band 4: Tizian und sein Umkreis*, Wien/Köln/Weimar 2015.

Brug 2005

Manuel Brug, *Der schöne Zankapfel des Reichs*, in: *die welt* 08/07, o.S.

Burckhardt 1855

Jacob Burckhardt, *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel 1855.

Büttner 2006

Nils Büttner, *Herr P. P. Rubens, Von der Kunst, berühmt zu werden*, Göttingen 2006.

Büttner 2007

Nils Büttner, *Rubens*, München 2007.

Cadogan 2000

Jean K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio. Artist and Artisan*, New Haven 2000.

Calosse 2011

Jp. A. Calosse, *Rubens*, London 2011.

Campbell 1978

Thomas P. Campbell, *Why Do the Shepherds Prophesy?*, in: *Comparative Drama* 12, 1978, S. 137–50.

Castor 2010

Markus A. Castor, Zwischen Diplomatie und malerischem Furor. Rubens und Europa, in: Jahrbuch für europäische Geschichte, 11, S. 25-54.

Cords 2018

Suzanne Cords, Kraftvolle Männer, üppige Frauen. Der Barockmaler Peter Paul Rubens, in: Deutsche Welle, 08.02.2018 (10.04.2019), URL: <https://p.dw.com/p/2sGKw>.

Dachs-Nickel 2011

Monika Dachs-Nickel, Die Rolle druckgraphischer Vorlagen im Œuvre des Franz Anton Maulbertsch, in: Ikonotheka, 23, 2011, S. 106.

De Vos 2002

Dirk De Vos, Flämische Meister. Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Hans Memling, Köln 2002.

Deutsche Bibelgesellschaft 2000

Deutsche Bibelgesellschaft, Gute Nachricht Bibel, Stuttgart 2000.

Dickerson III 2016

Claude Douglas Dickerson, The Lives and Art of the Brothers Le Nain, in: Esther Bell, Claude Douglas Dickerson (Hg.), The Brothers Le Nain, New Haven 2016, S.11.

Die Bibel 2016

Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, Stuttgart 2016.

Ekserdjian 1997

David Ekserdjian, Antonio Allegri da Correggio, New Haven 1997.

Gade 2015

Regina Gade, „de mi invención?“. Francisco de Goya im Dienst der spanischen Monarchie von 1775 bis 1792, München 2015.

Guhl 1879/80

Ernst Guhl, Künstlerbriefe. 2. umgearbeitete und sehr vermehrte Auflage von Adolf Rosenberg, Berlin 1879/80.

Held 1980

Julius Samuel Held, The oil sketches of Peter Paul Rubens. A critical catalogue, Princeton /New Jersey 1980, Bd.1.

Held 1986

Julius Samuel Held, Rubens. Selected drawings, 2.Aufl., Oxford 1986.

Hennecke 1904

Egar Hennecke(Hg.), Neutestamentarische Apokryphen, Tübingen/Leipzig 1904.

Hetzer 1984

Theodor Hetzer, Rubens und Rembrandt, Stuttgart 1984.

Hill/Bracken 2014

Robert Hill/Susan Bracken, The ambassador and the artist, in: Journal of the History of Collections 26/2, S. 171-191.

Hofstede 1970

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

Hornik/Parsons 2011

Heidi J. Hornik/Mikeal C. Parsons, The Shepherd's Adoration, in: Center for Christian Ethics at Baylor University, Waco/Texas 2011.

Hubala 1991

Erich Hubala, Peter Paul Rubens: Die Rolle seines Skizzenstils für die Entwicklung seiner Malerei, Göttingen 1991.

Hurll 1901

Estelle M. Hurll, Correggio, Boston/New York 1901.

Hüttinger 1959

Eduard Hüttinger, Venezianische Malerei, Zürich 1959.

Jaffé 1977

Michael Jaffé, Rubens and Italy, New York 1977.

Johnson 2012

Christopher D. Johnson, Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images, New York 2012.

Judson 1999

Richard J. Judson, Gerrit Van Honthorst, Doornspijk 1999.

Jursch 1954/1955

Hanna Jursch, Das Weihnachtsbild, seine Entstehung und Entwicklung bis zur

Renaissance, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena, 4, 1954/55, S. 59-72.

Kapfer 2008

Elisabeth Kapfer, Überlegungen zu den Bildnissen von Hugo van der Goes – Stifterbilder und mögliche Selbstporträts, Diss. (unpubl.), Universität Wien 2008.

Karpinski 1977

Caroline Karpinski, Titian and the Venetian Woodcut by David Rosand and Michelangelo Muraro, in: The Art Bulletin, 59/4, 1977, S. 637-641.

Kat. Ausst. Antwerpen 1993

R.-A. D' Hulst (Hg.), Jacob Jordaens 1593 – 1678. Tableaux et Tapisseries, Brüssel 1993.

Kat. Ausst. Boston 1993

Peter C. Sutton(Hg.), The Age of Rubens, Ghent 1993.

Kat. Ausst. Genua 2004

Vittorio Sgarbi (Hg.), Un capolavoro di Rubens. L'Adoratione die pastori, Genua 2004.

Knapp 1917

Fritz Knapp, Hugo van der Goes' Portinari-Altar und sein Einfluß auf Lionardo da Vinci, Botticelli, Filippino Lippi, Piero di Cosimo u. A, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 2. Bd., 5/6, 1917, S. 194-210.

Knipp 1998

David Knipp, Christus Medicus' in der frühchristlichen Sarkophagskulptur. Ikonographische Studien zur Sepulkralkunst des späten vierten Jahrhunderts, Leiden/Boston/Köln 1998.

Koch 1964

Robert A. Koch, Flower symbolism in the Portinari Altar, in: The Art Bulletin, 46, 1964, S. 70-77.

Konečný 2011

Lubomír Konečný, Georg Franz Buquoy und „La famosissima Notte“, in: Jiří Kroupa, Michaela Šeferisová Loudová, Lubomír Konečný (Hg.), Orbis artium: K jubileu Lubomíra Slavíčka, Brno 2009, S. 77-83.

Kristeller 1905

Paul Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten, Berlin 1905.

Logan/Plomp 2005

Anne-Marie Logan/Michiel C. Plomp, Peter Paul Rubens: The Drawings, New York 2005.

Magurn 1955

Ruth Saunders Magurn, The Letters of Peter Paul Rubens, Cambridge, Massachusetts 1955.

Maranesi 1954

Francesco Maranesi, La natività di P.P. Rubens, Fermo 1954.

Martin 1968

John Rupert Martin, Corpus Rubenianum. Ludwig Burcarhd Part I, The Ceiling Paintings for the Jesuit Church in Antwerp, London/New York 1968.

Marx 2005

Harald Marx, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, Band 1: Die ausgestellten Werke, Köln 2005.

Maurer 1951

Emil Maurer, Jacob Burckhardt und Rubens, Basel 1951.

Meditationes Vitae Christi 1977

Meditations on the Life of Christ. An illustrated Manuscript of the fourteenth century, Paris, Bibliothèque Nationale, MS. ITAL. 115, ed. Isa Ragusa and Rosalie B. Green, Princeton 1977

Meijer 1988

Bert W. Meijer, On Dirck Barendsz and Venice, in: Oud Holland, 102/2, 1988, S. 141-154.

Melegny 2007

Peter Melegny, Ungarn entdecken, Berlin 2007.

Meuthen 2012

Erich Meuthen, Das 15. Jahrhundert, München 2012.

Meyer 1876

Julius Meyer, Correggio, Leipzig 1876.

Mongi-Vollmer/Schlink 2006

Eva Mongi-Vollmer/Wilhelm Schlink (Hg.), Jacob Burckhardt. Neure Kunst seit 1550, München 2006.

Oldenbourg 1918

Rudolf Oldenbourg, Die flämische Malerei des XVII. Jahrhunderts, Berlin 1918.

Oldenbourg 1922

Rudolf Oldenbourg, Peter Paul Rubens, München 1922.

Panofsky 2001

Erwin Panofsky, Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und ihr Wesen, Köln 2001.

Periti 2009

Giancarla Periti, Reviewed Work: Correggios Notte. Ein Meisterwerk der italienischen Renaissance by Claudia Steinhardt-Hirsch, in: Renaissance Quarterly, 62/2, 2009, S. 526-528.

Pucker 1991

Hartwig Pucker, Anbetung der Hirten, in: Schatzhaus Kärntens. Landesausstellung St. Paul 1991. 900 Jahre Benediktinerstift. Teil 1: Katalog. Herausgegeben vom Ausstellungskuratorium. Redigiert von Hartwig Pucker, Klagenfurt 1991, S. 439.

Quix 1838

Christian Quix, Beiträge zur Geschichte der Stadt Aachen und ihrer Umgebungen. Zweiter Band, Aachen 1838.

Raninger 2011

Teresa-Maria Raninger, Kopien, Phrasen und Repliken nach Werken von Hugo van der Goes, Diplomarbeit (unpubl.), Universität Wien 2011.

Redlich 1899

Paul Redlich, Unterhandlungen über den Verkauf des Rubensschen Gemäldes in der Kapuzinerkirche zu Aachen, in: Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, 21, S. 254-258.

Ricci 1897

Corrado Ricci, Antonio Allegri da Correggio. Sein Leben und seine Zeit, Berlin 1897.

Ricci 1924

Corrado Ricci, Geschichte der Kunst in Norditalien, Stuttgart 1924.

Ridderbos 1990

Bernhard Ridderbos, Die "Geburt Christi" des Hugo van der Goes. Form, Inhalt, Funktion, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 32, 1990, S. 37-152.

Rohlmann 2003

Michael Rohlmann, Bildernetzwerk. Die Verflechtung von Familienschicksal und Heilsgeschichte in Ghirlandaios Sasseti-Kapelle, in: Michael Rohlmann (Hg.), Domenico Ghirlandaio. Künstlerische Konstruktion von Identität im Florenz der Renaissance, Weimar 2003, S. 165-244.

Rooses 1904

Max Rooses, Rubens, London 1904.

Rosand 1975

David Rosand, Titian's Light as Form and Symbol, in: The Art Bulletin, 57/1, 1975, S. 58-64.

Rosenberg 1905

Adolf Rosenberg, P.P. Rubens, Stuttgart/Leipzig 1905.

Ross 1996

Leslie Ross, Medieval Art. A Topical Dictionary. Westport 1996.

Ruelens/Rooses 1887-1909

Charles Ruelens/Max Rooses, Correspondance de Rubens, Antwerp 1887-1909.

Sachs 2009

Brita Sachs, Rubens-Ausstellung. Er wollte ein besserer Tizian sein, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.10.2009.

Schiller 1981

Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst Bd. I, Gütersloh 1981.

Schmarsov 1897

August Schmarsov, Barock und Rokoko, Leipzig 1897.

Schmiedlechner 2012

Patricia Schmiedlechner, Künstlerische Entstehungsprozesse bei Peter Paul Rubens, Dipl. (unpubl.), Universität Wien 2012.

Schneevoogt 1873

Schneevoogt, Catalogue des Estampes gravées d'après P.P. Rubens, Haarlem 1873.

Schöne 1954

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

Scribner III 1983

Charles Scribner III, Rubens and Bernini, in: Ringling Museum of Art Journal, 1983, S. 164-177.

Seitz 2005

Reinhardt H. Seitz, 200 Jahre Provinzialbibliothek/Staatliche Bibliothek Neuburg a.d. Donau 1803-2003, in: Bettina Wagner (Hg.), Bibliotheken in Neuburg an der Donau, Wiesbaden 2005, S. 1-54.

Simon 2015

Anna Simon, Studien zu Hugo van der Goes, Diss. (unpubl.), Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart 2015.

Slavíček 2005

Lubomír Slavíček 2005, Franz Xaver Wagenschön als „Historien-Mahler in kleinen Figuren“, in: Barockberichte. Informationsblätter aus dem Salzburger Barockmuseums, Salzburg: Salzburger Barockmuseum, 42/43, 2005, S. 747-757.

Steinhardt-Hirsch 2008

Claudia Steinhardt-Hirsch, Correggios *Notte*. Ein Meisterwerk der italienischen Renaissance, München/Berlin 2008.

Steinhardt-Hirsch 2014

Claudia Steinhardt-Hirsch, Tra iconologia e teologia cassinese. La luce divina nella Notte del Correggio, in: Artibus et Historiae. International Journal for visual arts, 69/1, 2014, S. 163-172.

Sutton/Wiesemann 2004

Peter C. Sutton/Marjorie E. Wieseman, Drawn by the brush, Berkeley 2004.

Tietze 1950

Hans Tietze, Tizian. Gemälde und Zeichnungen, London 1950.

Tóth/Falvay 2014

Peter Tóth/David Falvay, New Light on the Date and Authorship of the Meditationes

Vitae Christi, in: Devotional Culture in Late Medieval England and Europe. Diverse Imaginations on Christ's Life, in: Stephen Kelly, Ryan Perry (Hg.), Devotional culture in late medieval England and Europe: diverse imaginations of Christ's life. Medieval church studies 31. Turnhout 2014, S. 17–105.

Van Puyvelde 1952

Léo van Puyvelde, Rubens, Brüssel 1952.

Varshavskaya/Yegorova 2011

Maria Varshavskaya/Xenia Yegorova, Peter Paul Rubens, New York 2011.

Varshavskaya/Yegorova 2015

Maria Varshavskaya/Xenia Yegorova, Peter Paul Rubens, New York 2015.

Vasari 1946

Giorgio Vasari, Vasari's Lives of the artists, New York 1946.

Vermeulen/de Clippel 2012

Filip Vermeulen/Karolien De Clippel, Rubens and Goltzius in dialogue, in: de Zeventiende Eeuw, 28/2, S. 138-160.

Vlieghe 1998

Hans Vlieghe, Flemish Art and Architecture 1585-1700, New Haven 1998

von Bode 1922

Wilhelm von Bode 1922, Peter Paul Rubens, München/Berlin 1922.

von zur Mühlen 1998

Ilse von zur Mühlen, Bild und Vision. Peter Paul Rubens und der „Pinsel Gottes“, Bern 1998.

Walker 1960

Robert M. Walker, The Demon of the Portinari Altarpiece, in: The Art Bulletin, 42/3, 1960, S. 218-219.

Warburg 1901

Aby Warburg, Flandrische und Florentinische Kunst im Kreise des Lorenzo Medici um 1480 (1901), in: Gesammelte Schriften. Leipzig / Berlin 1932, Bd. I, S. 207-212.

Weddigen 2004

Tristan Weddigen, Italienreise als Tugendweg. Hendrick Goltzius Tabula Cebetis, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 2004.

Wilhelm 1994

Pia Wilhelm, Geburt Christi, in: Lexikon der Christlichen Ikonographie Bd. 2, 1994, S. 86-120.

Wolf 2018

Fabian Wolf, Die Weihnachtsvision der Birgitta von Schweden, Bildkunst und Imagination im Wechselspiel, Regensburg 2018

Wölfflin 1917

Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1917.

Wood 1992

Jeremy Wood, The Nativity. Themes in Art, London 1992.

Yandim 2004

Sercan Yandim, Ikonographische, stilistische und kunstsoziologische Studien zu den post-byzantinischen Ikonen in den Städten Antalya und Tokat, Diss. (unpubl.), Philipps-Universität Marburg 2004.

Zimmermann 2012

Hans Zimmermann, Die Landschaft in der venezianischen Malerei bis zum Tode Tizians. 1. Auflage Nachdruck der Originalausgabe 1893. Lindau 2012.

8 Anhang

8.1 Abstrakt

In der vorliegenden Arbeit wird das Sujet der Hirtenanbetungen von Peter Paul Rubens analysiert und kunsthistorisch eingeordnet. Die Bildtradition der Hirtenanbetung lässt sich auf Beschreibungen aus dem Lukasevangelium zurückführen, in denen einfache Hirten der Geburtsszene von Jesus beiwohnen und so die menschliche Erfahrung des Göttlichen symbolisieren. In dieser Arbeit wird die Rezeptionsgeschichte der Hirtenanbetungen anhand von Malereien des flämischen Malers Hugo van der Goes, des Italieners Domenico Ghirlandaio, des Renaissance-Malers Tizian und der berühmten Notte von Antonio da Correggio diskutiert.

Diese Bearbeitungen beeinflussten stark die Hirtenanbetungen, die Peter Paul Rubens im 17. Jahrhundert konzipierte und von denen in dieser Arbeit sieben analysiert werden: seine erste Anbetung der Hirten für die Constantini-Kapelle in Fermo, eine Version für die St. Pauluskirche in Antwerpen, ein Auftrag für die Liebfrauenkirche in Neuburg, eine Predella für die Johanneskirche in Mecheln, eine Hirtenanbetung für die Kathedrale von Soissons, eine Malerei für die ehemalige Kapuzinerkirche in Aachen und ein Deckenfresko für die ehemalige Jesuitenkirche in Antwerpen.

Das Rubens-Phänomen zeigt sich hier als eine Kombination aus Rubens Talent und malerischem Können, aber auch seiner exzellenten Ausbildung in Italien, seinen guten Kontakten zu einflussreichen Persönlichkeiten in Europa und seiner religiösen Position im Zuge der Gegenreformation. Im letzten Teil der Arbeit wird Rubens Einfluss auf nachfolgende Maler innerhalb Europas wie Cornelis de Vos, Jacob Jordaens, Anthonis van Dyck, Caspar de Crayer, Franz Anton Maulbertsch und Anton Raphael Mengs verdeutlicht.

8.2 Abstract

This thesis analyses and contextualizes the subject of the adoration of the shepherds by Peter Paul Rubens. The pictorial tradition of the adoration of the shepherds leads back to descriptions in the Gospel of Luke where ordinary shepherds witness the nativity of Jesus and therefore symbolize the human experience of the divine. It discusses the reception history of the adoration of the shepherds on the basis of paintings of the Flemish painter Hugo van der Goes, the Italian Domenico Ghirlandaio, the Renaissance painter Tizian and the famous *Notte* by Antonio da Correggio.

These adaptations had a strong influence on the adoration of the shepherds conceived by Peter Paul Rubens in the 17th century. This thesis analyzes seven of them: his first adoration of the shepherds for the Constantini Chapel in Fermo, a version for the Saint Paul's Church in Antwerp, an assignment for the court church in Neuburg, a predella for St. John's Church in Mecheln, an adoration for the cathedral of Soissons, a painting for the former Capuchin's Church in Aachen and a ceiling fresco for the former Jesuit church in Antwerp.

The Rubens phenomenon reveals to be a combination of Rubens talent and painting skill, but also his excellent education in Italy, his good contacts to influential personalities in Europe and his religious position in times of the counter-reformation. The last part of the thesis illustrates Rubens influence on successive painters in Europe such as Cornelis de Vos, Jacob Jordaens, Anthonis van Dyck, Caspar de Crayer, Franz Anton Maulbertsch and Anton Raphael Mengs.

8.3 Abbildungen



Abb. 1: Bartolomeo Bulgarini, Anbetung der Hirten, Altar des Heiligen Viktor, Siena, Sieneser Dom, 1348-1351



Abb. 2: Taddeo di Bartolo, Anbetung der Hirten, Tempera auf Holz, Mitteltafel: 150x95, Siena, Santa Maria dei Servi, um 1405



Abb. 3: Hugo van der Goes, Portinari-Altar, Anbetung der Hirten, Öl auf Holz, 253 x 304 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, 1475



Abb. 4: Anonym, Geburt Christi mit Heiliger Birgitta, um 1400, Tempera auf Holz, 132x100 cm, Pisa, Museo Civico



Abb. 5: Domenico Ghirlandaio, Anbetung der Hirten, Technik auf Holz, 167x167cm, Florenz, Santa Trinita, 1485



Abb. 6: Giovanni Britto, Anbetung der Hirten, (nach Tizian), Holzschnitt, ca. 1550



Abb. 7: Antonio da Correggio, Heilige Nacht, Öl auf Pappelholz, 256,5x188cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, 1522-1530



Abb. 8: P.P. Rubens, Anbetung der Hirten, Öl auf Leinwand, 300x192 cm, Fermo, Pinacoteca Civica, 1608



Abb. 9: P.P. Rubens, Anbetung der Hirten, Ölskizze, Öl auf Holz, 63,5x47cm, St. Petersburg, Staatliche Eremitage, 1608



Abb. 10: P.P. Rubens, Anbetung der Hirten, Öl auf Leinwand, 400x294 cm, Antwerpen, Sint-Pauluskerk, um 1610



Abb. 11: P.P. Rubens, Anbetung der Hirten, Öl auf Leinwand, Neuburg a.d. Donau Bayerische Staatsgemäldesammlung, 1620



Abb. 12: P.P. Rubens, Junge Frau mit einem Krug auf dem Kopf, schwarze Kohle, weiß gehöht, 490 x 269 mm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, 1617-18



Abb.13: P.P. Rubens, Hirtenanbetung, Mecheln, Predella zum Großen Altar für St.Jean, 1617-19



Abb. 14: Lucas Vorsterman, Anbetung der Hirten, Kupferstich nach P.P. Rubens, 1617-1619



Abb. 15: P.P. Rubens, Studie zur Anbetung der Hirten für die Predella zum großen Altar für St. Jean in Mecheln, Grafische Sammlung Albertina, Wien



Abb. 16: P.P. Rubens, Hl. Joseph, schwarze Kohle, weiß gehöht, 276 × 394 mm, Wien, Grafische Sammlung Albertina, 1619



Abb. 17: P.P. Rubens Werkstatt, Anbetung der Hirten, Öl auf Leinwand, Soissons, Kathedrale Saint-Gervais-et-Saint-Protais, Frankreich, um 1620



Abb. 18: P.P. Rubens, Ölskizze zu Anbetung d. Hirten für die Kathedrale im Soissons, St. Paul in Lavantal Stiftssammlung, um 1618



Abb. 19: P.P. Rubens, Anbetung der Hirten, Öl auf Leinwand, Rouen, Musee des Beaux-Arts, um 1620



Abb. 20: Lucas Vorsterman nach P.P. Rubens, Kupferstich, 56,8x43, 8 cm, Signatur: P. P. Rubens pinxit, Lucas Vorsterman sculpsit et excudit, London, The British Museum, 1620



Abb. 21: P.P. Rubens, Studie zur Anbetung der Hirten für die Predella zum großen Altar für St. Jean in Mecheln, Wien, Grafische Sammlung Albertina



Abb. 22: P.P. Rubens, Anbetung der Hirten, Modello, Öl auf Holz, 32 x 47,5 cm, Wien, Akademie der Bildenden Künste Wien, 1621



Abb. 23: Cornelis de Vos, Anbetung der Hirten, Öl auf Holz, 216 x 160 cm, Antwerpen, Sint-Pauluskerk, 1620



Abb. 24: Jacob Jordaens, Anbetung der Hirten, Öl auf Leinwand, 157,7 x 118 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, um 1616/1617



Abb. 25: Anthonis van Dyck, Anbetung der Hirten, Öl auf Holz, 155 x 232 cm., Potsdam, Schloss Sanssouci, Neues Palais, 1617/1618



Abb. 26: Caspar de Crayer, Geburtsszene und Anbetung der Hirten, Öl auf Leinwand, 309×234 cm, Amsterdam, Rijksmuseum Amsterdam, um 1630



Abb. 27: Franz Anton Maulbertsch, Anbetung der Hirten, Wien Michaelerkirche, 1753/1755



Abb. 28: Anton Raphael Mengs, die Anbetung der Hirten, Öl auf Holz, 256x190 cm. Madrid, Museo del Prado, 1770/1772

8.4 Abbildungsnachweise

- Abb. 1** Claudia Steinhardt-Hirsch, Correggios *Notte*. Ein Meisterwerk der italienischen Renaissance, München/Berlin 2008, S.132
- Abb. 2** Claudia Steinhardt-Hirsch, Correggios *Notte*. Ein Meisterwerk der italienischen Renaissance, München/Berlin 2008, S.132
- Abb. 3** <https://unidam1.univie.ac.at/detail/287043>
- Abb. 4** Claudia Steinhardt-Hirsch, Correggios *Notte*. Ein Meisterwerk der italienischen Renaissance, München/Berlin 2008, S.133
- Abb. 5** <https://www.florencewithguide.com/de/blog-de/weihnachten-florenzkrippe-mit-hirten-und-koenigen-florenz/>
- Abb. 6** Hans Tietze, Tizian. Gemälde und Zeichnungen, London 1950, S. 309.
- Abb. 7** Claudia Steinhardt-Hirsch, Correggios *Notte*. Ein Meisterwerk der italienischen Renaissance, München/Berlin 2008, S.132
- Abb. 8** Anna Lo Bianci (Hg.), Rubens e la nascita del Barocco, (Kat. Ausst. Palazzo Reale, Mailand, 2016/2017), Venedig 2016, S. 157, Nr. 27.
- Abb. 9** Kat. Verst. Christie's Old Master & 19 th Century Paintings, Drawings & Watercolors, Part II, New York, 26.01. 2011, S. 26
- Abb. 10** <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/r/rubens/10religi/07religi.html>
- Abb. 11** <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/bookmark/artwork/9pL3nZ5xeb>
- Abb. 12** Peter Paul Rubens, (Ausst. -Kat. Albertina), Wien 2004.
- Abb. 13** Peter Paul Rubens, (Ausst. -Kat. Albertina), Wien 2004.
- Abb. 14** <https://unidam1.univie.ac.at/detail/305224>, Rubens et i'art de la gravure (Ausst.- Kat.), Antwerpen/Quebec, Amsterdam 2004.
- Abb. 15** Peter Paul Rubens, (Ausst. -Kat. Albertina), Wien 2004.
- Abb. 16** Peter Paul Rubens, (Ausst. -Kat. Albertina), Wien 2004.
- Abb. 17** <http://soissons.chez-alice.fr/rubens.html>
- Abb. 18** <https://unidam1.univie.ac.at/detail/282432>, Peter Paul Rubens (Ausst.-Kat. Albertina), Wien 2004.
- Abb. 19** <https://unidam1.univie.ac.at/detail/287043>
- Abb. 20** <https://www.the-saleroom.com/en-us/auction-catalogues/biddle-and-webb/catalogue-id-srbid10002/lot-f96795b1-b56a-466e-a28c-a3f7015c3482>
- Abb. 21** Peter Paul Rubens, (Ausst. -Kat. Albertina), Wien 2004.
- Abb. 22** <https://unidam1.univie.ac.at/detail/394298>
- Abb. 23** Cornelis de Vos, (Ausst.-Kat. Boston) 1993, S.162.
- Abb. 24** Ausst.-Kat. Antwerpen 1993, S. 74., Kat. Nr. A 12.
- Abb. 25** <https://unidam1.univie.ac.at/detail/304912>
- Abb. 26** https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gaspar_de_Crayer_-_The_Adoration_of_the_Shepherds.jpg?uselang=de#/media/File:De_aan_bidding_der_herders_Rijksmuseum_SK-A-74.jpeg

- Abb. 27** Monika Dachs-Nickel, Die Rolle druckgraphischer Vorlagen im Œuvre des Franz Anton Maulbertsch, in: Ikonotheka, 23, 2011, S. 106.
- Abb. 28** <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.195461.html>