

FERRARESISCHER MALER

«HERRGOTTSRUH» (um 1480)

Holz (Pappel); 53,7 × 34,9 cm

Rückseitig mit porphyrtig bemalter Kreideschicht überzogen;
größtenteils abgeschliffen

Inv. Nr. G 860

Provenienz: Conte Massa, Ferrara, bis 1883

Erworben: 1883 durch Fürst Johannes II.

Vor einer weitläufigen, üppig bewachsenen Hügellandschaft, in welcher vereinzelte Merkmale menschlicher Zivilisation erscheinen, etwa ein Weg, ein Kastell oder eine Brücke, erhebt sich eine nach drei Seiten offene, die gesamte Bildfläche beherrschende Baldachinarchitektur. Deren Fundament, Pfeiler, Gebälk und halbkreisförmiger Bogen sind mit zartem Renaissanceornament reichhaltig geschmückt. Die dem Landschaftshintergrund zugewandte Rückseite des Baldachins ist schwarzfarbig verschlossen, gleichwohl nicht als Bestandteil der Architektur identifizierbar. Sie hinterfängt den auf einem Stein ruhenden, geißelten Christus. Sein Haupt, das in kontemplativer Schau nach links geneigt und von einem feinen Nimbus umgeben ist, trägt die Dornenkrone. Die Schlinge eines bis an den vorderen Rand des Fundamentes reichenden Strickes ist ihm um den Hals gelegt. In ein einfaches, graubraunes Gewand gehüllt, das in der Taille gegürtet ist und faltenreich den Körper umspielt, hat Christus demutsvoll die Hände über Kreuz in den Schoß gelegt. Seine Füße sind nackt.

Der Baldachin ist nicht Hort des Schutzes, in welchen Christus sich vor seinen Peinigern zurückzieht. Er ist Würdezeichen, spielt an auf Tempel und Triumphpforte, überhöht den gleichsam thronenden Sohn Gottes. Doch sitzt dieser, vordergründigem Augenschein zum Trotz, nicht direkt unter dem Baldachin. Der Stein ist deutlich hinter die zweite Pfeilerreihe plaziert. Christus wird somit ein Ort zugewiesen, der noch Teil der diesseitigen Welt ist, von welcher er bereits Abschied zu nehmen scheint, zugleich hinüberführt in das Dunkel eines unergründbaren, jenseitigen Raumes, der den bevorstehenden Tod ankündigt. Das Bildthema, wie mehrfach geschehen, als «Ecce Homo» zu deuten, zielt am Kern vorbei, es sei denn, man denke nicht an die Zurschaustellung Christi durch Pontius Pilatus (Joh. 19, 4–5), sondern an ein übergreifendes, jedoch ganz auf die Einzelexistenz gerichtetes Vorzeigen des geschundenen Gottessohnes, der exemplarisch für die Menschheit den Opfertod erleiden wird. Vermutlich war es Guariento (dok. 1338–1368), der in seinem heute verlorenen Grisaille-Fresko in der Paduaner Eremitani-Kirche erstmals diesen seither eigenständigen, bei Schiller¹ als «Herrgottsruh» bezeichneten Bildtypus des Geißelten mit Krönungsmantel und Dornenkrone formulierte, abgeleitet aus Giotto's Verspottungsszene in der Scrovegni-Kapelle.

Die Bildordnung der liechtensteinischen Tafel folgt den Gesetzen der Zentralperspektive. Alle Fluchtlinien laufen in einem Punkt zusammen. Dieser ruht in den Händen Christi. Sie bilden den strukturellen und inhaltlichen Mittelpunkt des Werkes, denn sie veranschaulichen die in tiefer Demut hingegenommene Passion, die erst mit der Kreuzigung ihr Ende finden wird.

Die erstmals bei Höß erwähnte Zuschreibung des Bildes an den in Padua, Bologna und Venedig tätigen Maler Marco Zoppo fand, außer bei Suida und Strohmeyer, sowie in verschiedenen liechtensteinischen Galerie- und Ausstellungskatalogen, keinerlei Bestätigung. Venturi und van den Bercken hielten es für ein Werk des Nicolò Pizzolo, Berenson für ein Werk des Leonardo Scaletti. Longhi wies es dem Maestro del San Gerolamo di Ferrara zu. Volpe unterstrich die ferraresische Herkunft, stellte es jedoch in einen neuen Zusammenhang, indem er es, wengleich unter Vorbehalt, gemeinsam mit der «Thronenden Madonna mit vier Heiligen» in der Alten Pinakothek München sowie einer weiteren «Madonna auf dem Thron» (einst bei Colnaghi) der Hand eines bislang nicht identifizierten Meisters aus Ferrara zuschrieb. Das mit dem liechtensteinischen Gemälde große Übereinstimmungen aufweisende Herrgottsruh-Bild der Londoner National Gallery, dort mit Fragezeichen unter ferraresischer Schule aufgeführt, wollte Volpe hingegen aus qualitativen Gründen nicht der gleichen Hand zuordnen. Auch Tanzi hebt den gehobeneren Qualitätsgrad des liechtensteinischen Bildes hervor, bringt es jedoch, wie auch das Münchner und einige andere Gemälde, mit dem cremonesischen Maler Paolo Antonio de Scazoli in Verbindung. Keine dieser Zuschreibungen läßt sich derzeit verifizieren. Die Autorschaft Marco Zoppo's kann, aus stilkritischen Gründen, für das liechtensteinische Bild gewiß ausgeschlossen werden. Deutlicher sind in der Tat, sowohl hinsichtlich der Stilmerkmale als auch des Stimmungsgehaltes, die Gemeinsamkeiten mit jenen Gemälden, welche Tanzi dem Paolo Antonio de Scazoli zuschreibt, dessen Oeuvre jedoch bislang nicht sicher umrissen ist.

Es bleibt künftiger Forschung vorbehalten, den Umkreis der hier zur Diskussion stehenden Gemälde und Maler klarer zu erfassen. Auf Grund der Provenienz des liechtensteinischen Bildes aus dem Besitz des Conte Massa in Ferrara läge es nahe, dort auch dessen künstlerischen Ursprung zu vermuten. U.W.

¹ Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 2, Die Passion Jesu Christi, S. 83/84.