

NILS BÜTTNER

»Von den gesamten Liebhabern also gerühmet«
Peter Paul Rubens' *Herodias*

Peter Paul Rubens galt schon seinen Zeitgenossen als berühmter Maler. Nicht ohne eine gewisse Bewunderung schrieb 1675 Joachim von Sandrart (1606–1688) in seiner *Teutschen Academie*, dass Rubens' »Ruff nach/ und nach durch ganz Hoch-/ und Nider-Teutschland dermaßen erschollen/ daß nich allein die Potentaten von seinen Kunststücken etwas zu haben verlangt/ sondern auch fast jede *particular*-Liebhaber in Niderland sich von seiner Hand etwas geschafft/ dern Nachkömmlinge es noch in großen Ehren halten/ und bewahren.«¹ In seiner Jugend hatte Sandrart den schon damals berühmten Flamen selbst kennengelernt und ihn 1627 auf einer Bootsreise von Amsterdam nach Utrecht begleitet.² Er bewunderte den allseits geehrten und nachgerade sagenhaft reichen Maler Rubens, denn nach Sandrarts Überzeugung war »der Lebenszweck des Künstlers [...] nicht so sehr, ein vollendeter Künstler zu werden, als vielmehr durch seine Kunst und Tugend Ehre und Reichthum zu erlangen.«³ Jahre später war auch Sandrart zu Geld und Ansehen gelangt. Nachdem ihm 1644 durch seine Frau Johanna von Milkau das stark verschuldete Gut Stockau bei Neuburg an der Donau zugefallen war, führte er dessen

Landwirtschaft zu finanziellem Erfolg, obwohl es 1647 durch die Franzosen geplündert und verwüstet worden war. Das zugehörige Schloss, Mühlen, Brauereien und Wirtschaftsgebäude ließ er damals »schöner als zuvor« wieder aufbauen.⁴ Das Haupthaus von Stockau beherbergte seine große Sammlung von Gemälden, Handzeichnungen, Kupferstichen und anderen Kunstgegenständen.⁵ Diese Sammlung bot vornehmen und fürstlichen Personen einen Anlass, den Schlossherrn zu besuchen und sich bei dieser Gelegenheit von ihm porträtieren zu lassen. Es verstand sich, dass ein Rubens in der Sammlung nicht fehlen durfte, und so wurde auch Sandrart einer jener »*particular*-Liebhaber«, die »sich von seiner Hand etwas geschafft«. »Auch hab ich von ihm«, schreibt er in der Rubens-Vita seiner *Teutschen Akademie*, »eine *Herodias* mit ihrer Tochter/ die das Haupt Johannis des Täuffers in einer Schüssel dem Vatter fürträgt/ welches Werk/ weil es von den gesamten Liebhabern also gerühmet worden/ hab ich es aus dem Milichischen Cabinet erkaufft/ und unter meine andere rare Stücke gestellt.«⁶

Das von den zeitgenössischen Kunstliebhabern so gerühmte Rubens-Gemälde war schon bald

1 [Joachim von Sandrart], *L'Academia Todesca della Architettura, Scultura & Pittura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Malerey-Künste*, Nürnberg 1675 [II, 3], 291. – Vgl. auch Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages*, Paris 1699, 396: »La réputation de Rubens s'étenduë par toute l'Europe, il n'y eût pas un Peintre qui ne voulût avoir un morceau de sa main; & comme il étoit extrêmement sollicité de toutes parts, il fit faire sur ses Dessesins coloriéz, & par d'habiles Disciples un grand nombre de Tableaux, qu'il retouchoit ensuite avec des yeux frais, avec un intelligence vive, & avec [397:] une promptitude de main qui y répandoit entièrement son Esprit, ce qui luy aquit beaucoup de biens en peu de tems: mais la différence de ces fortes de Tableaux, qui passioient pour être de luy, d'avec ceux qui étoient véritablement de sa main, fit du tort à sa

réputation; car ils étoient la plûpart mal dessinez, & légérement peints.«

2 Sandrart (wie Anm. 1), 254. – Christian Klemm, *Joachim von Sandrart: Kunst-Werke und Lebens-Lauf*, Berlin 1986, 336.

3 Sandrart (wie Anm. 1), 58 b. – Jean Louis Sponcel, *Sandrarts Teutsche Academie: Eine kritische Sichtung*, Dresden 1889, 115.

4 Klemm (wie Anm. 2), 345 f.

5 Beschreibung der Sandrartischen Kunstkammer bei Sandrart (wie Anm. 1), 87–91. Es scheint, dass Sandrart als Kunsthändler große Summen verdiente. Seine Sammlungen waren noch im Jahre 1730 im Besitz seiner Witwe. Vgl. Sponcel (wie Anm. 3), 110, Anm. 1. – Paul Kutter, *Joachim von Sandrart. Eine kunsthistorische Studie*, Diss. Straßburg, 1907, 18.

6 Sandrart (wie Anm. 1), 293.



1. Schelte à Bolswert nach Peter Paul Rubens, *Herodias und Salome mit dem Haupt des Johannes*, Kupferstich, 288 × 230 mm

nach seiner Entstehung in einem Kupferstich reproduziert worden (Abb. 1).⁷ Er ist mit dem Namenszug des Stechers Schelte à Bolswert (um 1581–1659) versehen, der zwischen 1625 und

1628 mit Rubens in Kontakt kam.⁸ Mit größter Genauigkeit hat Bolswert nicht nur das Bildmotiv und die Gefängnisarchitektur wiedergegeben, sondern sich augenscheinlich auch bemüht, den

7 Vgl. *Cum Privilegijs Regis. Bilder nach Bildern von P.P. Rubens. Meisterwerke der Graphik aus dem Siegerlandmuseum. Die Sammlung L. de Roovere de Roosemersch*, bearbeitet von Ursula Blanchebarbe, Ausst.-kat. Siegen, Siegerlandmuseum im oberen Schloss, 9. Mai–19. Juli 1992, Siegen 1992, 77, Nr. 50; *Rubens in der Grafik*, red. v. Konrad Renger und Gerd Unverfehrt, Ausst.-kat. Göttingen, Kunstsammlung der Universität Göttingen, 13. Mai–19. Juni 1977, Hannover, Landesmuseum, 28. Juni–7. August 1977, Nürnberg, Museen der Stadt Nürnberg, 10. September–30. Oktober 1977, Göttingen 1977, 28, Nr. 5; vgl. dazu auch: Michael Jaffé, Exhibitions for the Rubens Year II, in:

The Burlington Magazine 120, 1978, 131–144, hier 143; C. G. Voorhelm Schneevooft, *Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens. Avec l'indication des collections où se trouvent les tableaux et les gravures*, Haarlem 1873, 30, Nr. 162.

8 Bolswert war 1625 Mitglied der Lukasgilde geworden. Vgl. Philippe-Felix Rombouts/Theodoor van Lerijs, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, Bd. 1, Antwerpen 1864, 625: »Schelten Bolswert, over het accort, plaetsnyer – 26. –.«

9 Rubens war Auftraggeber zahlreicher Stiche und blieb im Besitz der Druckplatten, die er in seinem Haus auf-

malerischen Duktus der Gewandgestaltung in das Medium des Kupferstichs zu übersetzen, wobei die Beischrift den Stich als Rubens' Erfindung ausweist. Durch die sehr variable Dichte der Strichlagen gelingt Bolswert eine breit nuancierte Skala von Hell-Dunkel-Werten, die der Nachahmung des Malerischen entgegenkommt. Im Unterschied zu anderen, nach seinen Gemälden angefertigten Reproduktionen scheint Rubens nicht unmittelbar Auftraggeber des Herodias-Stiches gewesen zu sein.⁹ Bolswert blieb im Besitz der Druckplatte, die er zu Beginn des Jahres 1630 für 150 Gulden an den damals noch in Antwerpen tätigen Verleger Antoon Goetkindt verkaufte.¹⁰ Dieser versah sie, wohl nachdem er zwischen 1631 und 1632 nach Paris gezogen war, mit der Verlegeradresse »A. Bonenfant / excudit«. ¹¹ Auch die vermutlich von Bolswert selbst gezeichnete Vorlage des Stiches gelangte nach Frankreich, wo sie sich ausweislich der so detaillierten wie vertrauenswürdigen Aufzeichnungen von Pierre-Jean Mariette zu dessen Lebzeiten in der Sammlung von Pierre Crozat (1661/66–1740) befand.¹²

Das Thema der Darstellung wurde von Sandrart treffend beschrieben und charakterisiert. Die Szene findet ihre literarische Vorlage im biblischen Bericht von der Leidensgeschichte Johannes des Täufers, den König Herodes einkerkern

ließ, weil dieser ihm eine ehebrecherische Verbindung mit Herodias, der Frau seines Bruders, vorgeworfen hatte. Als deren Tochter Salome ihren Stiefvater Herodes durch einen Tanz so begeisterte, dass er ihr die Erfüllung eines Wunsches versprach, verlangte sie, auf Einreden ihrer Mutter, den Kopf des Johannes auf einer Schüssel. Herodes beauftragte daraufhin einen seiner Leibwächter, den heiligen Johannes zu enthaupten. »Und er brachte sein Haupt auf einer Schüssel und gab es dem Mädchen, und das Mädchen gab es seiner Mutter«. ¹³ Im Unterschied zu anderen Künstlern, die dieses Thema umgesetzt haben, folgt Rubens genau dem im Markus-Evangelium überlieferten Bericht.¹⁴ Er zeigt den Augenblick, in dem der Leibwächter das Haupt an das Mädchen Salome reicht, von der es ihre Mutter Herodias sogleich übernimmt, »et attulit caput eius in disco; et dedit illud puellae, et puella dedit illud matri suae.« ¹⁵ Dabei steht auf Rubens' Gemälde, ganz der biblischen Aussage entsprechend, Herodias im Zentrum der Handlung, die, aus dem Bild lächelnd, über den hl. Johannes zu triumphieren scheint. Ihr fordernder Blick macht den Betrachter zum Zeugen jenes von Sandrart treffend beschriebenen Momentes, wo »Herodias mit ihrer Tochter/ [...] das Haupt Johannis des Täuffers in einer Schüssel dem Vater fürträgt«. ¹⁶

bewahrte. Vgl. Nils Büttner, *Herr P. P. Rubens. Von der Kunst, berühmt zu werden*, Göttingen 2006, 145.

¹⁰ »Een Herodiane naer Rubens ...«. Vgl. Alexis Merle du Bourg, Mickaël Szanto, A. Bonenfant excudit: une firme d'édition d'estampes flamandes à Paris sous Louis XIII, in: *Revue de l'art* 131, 2001, 25–46, hier 30, Nr. 3.4, Nr. 162.

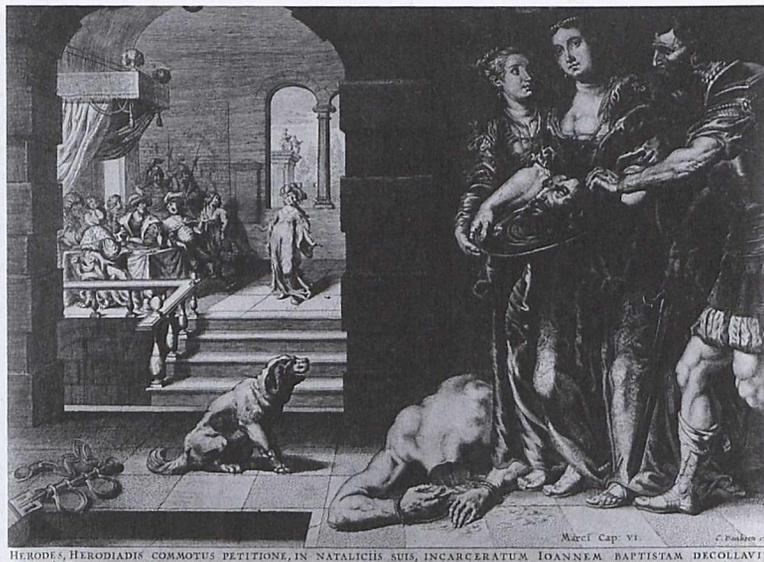
¹¹ Alexis Merle du Bourg, *Peter Paul Rubens et la France 1600–1640*, Villeneuve d'Ascq 2004, 240, Nr. 19/III.

¹² Pierre-Jean Mariette, *Abécédario de P.-J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes* [Archives de l'art Française, 2, 4, 6, 8, 10, 12], hrg. v. Philippe de Chennevières und Anatole de Montaiglon, 6 Bde., Paris 1851–1860, Bd. 5, 104: »Herodiade apportant à Herodes la teste de S. Jean Baptiste. Gravée au burin par Schelte a Bolswert. – M. Chuéré dit qu'il en a vu le tableau original à Naples, chez le prince de Belvedere, en 1730. – M. Crozat avoit le dessein original sur lequel cette estampe a été gravée; Huquier l'a eu.«

¹³ Mk 6, 28. – Vgl. auch Mt 4, 11: »et allatum est caput eius in disco et datum est puellae, et tulit matri suae.«

¹⁴ Vgl. dazu Ulrich Heinen, in: *Peter Paul Rubens: Barocke Leidenschaften*, hrg. v. Nils Büttner und Ulrich Heinen, Ausst.-kat. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, 8. August–31. Oktober 2004, München 2004, Nr. 3, 123–126.

¹⁵ Mk 6, 28. Rubens betont damit die auch von Bibelkommentaren der Zeit hervorgehobene Schuld der Herodias, die ihrer Tochter diesen Wunsch eingegeben habe. »Volo ut protinus des mihi in disco caput Ioannis Baptistae: Nam Primò, puella hæc petiit caput Joannis ex instinctu matris Herodiadis, quæ Joannem sui adulterii castigatorem sic è medio tollere volebat.« Cornelis à Lapide, *Commentarius in quatuor Evangelia*, Antwerpen: Meursius, 1660, 594f. Zumindest den Kommentar à Lapides zum Pentateuch hat Rubens nachweislich gekannt. – Vgl. Prosper Arents, *De Bibliothek van Pieter Pauwel Rubens: een reconstructie* (De Gulden Passer, 78–79), hrg. v. Alfons K. L. Thijs, Antwerpen 2001, 112, Nr. D11.



2. Nach Peter Paul Rubens, *Herodias und Salome mit dem Haupt des Johannes*, Kupferstich, 352 × 454 mm

Doch war es wirklich das von Bolswert reproduzierte Gemälde, das Sandrart besaß? Leider ist bis heute unklar, was das »Milichische Cabinet« war. Es gab verschiedene Millichs in Rubens' Heimatstadt Antwerpen, die Sandrart 1645 besuchte.¹⁷ Da der Name Millich aber auch in Deutschland weit verbreitet war und jeder weiterführende Hinweis fehlt, muss wohl bis auf weiteres offen bleiben, welche Version des Herodias-Bildes sich in Sandrarts Sammlung befand. Tatsächlich lassen sich schon im 17. Jahrhundert verschiedene Fassungen nachweisen. Zumindest die von Sandrart behauptete große Beliebtheit

des Bildes steht damit wohl außer Frage. Sie wird schon durch die fünf bekannten Kopien des Bolswert-Stiches eindrucksvoll bezeugt, die noch im Verlauf des 17. Jahrhunderts erschienen. Die hohe Zahl graphischer Reproduktionen ist schon deshalb bemerkenswert, weil viele berühmte Rubens-Gemälde weit weniger oft gestochen oder gar nicht zeitgenössisch reproduziert wurden. Von der »Herodias« gibt es außer getreuen graphischen Kopien auch Nachstiche im Gegensatz und eine um den Festsaal des Palastes erweiterte Version, die keinen Hinweis auf Maler oder Stecher trägt (Abb. 2).¹⁸ Außerdem sind, eben-

¹⁶ Wie Anm. 6.

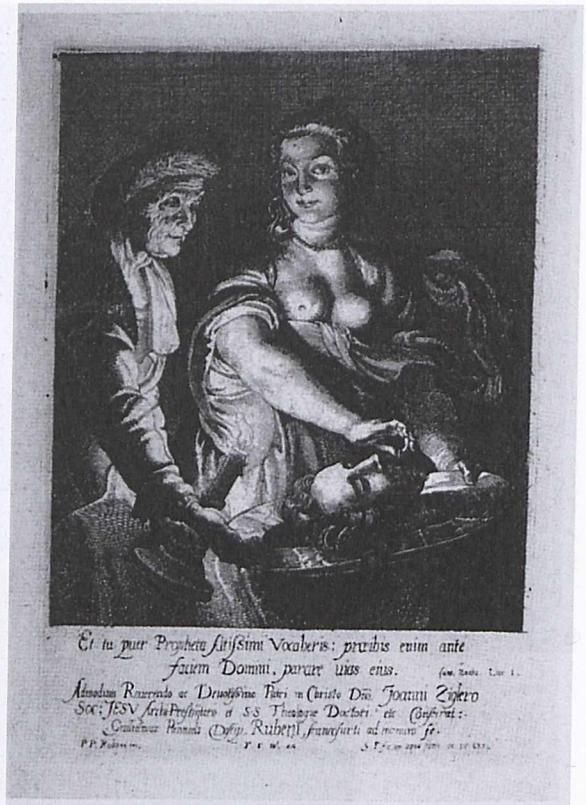
¹⁷ So könnte es sich zum Beispiel um den Kaufmann Anthony Millich gehandelt haben, der 1628 in finanzielle Schwierigkeiten geriet (Amsterdam, Nederlandsch Economisch-Historisch Archief, Bijzondere Collecties 471, 2.5.94) oder den Bildhauer Nicolaas Millich (vor 1630–nach 1687), der zwischen 1657 und 1659 Mitglied der Antwerpener Lukas-Gilde war, 1664/65 in Amsterdam nachweisbar ist und 1669 nach Dänemark ging; vgl. zu ihm Frans Baudouin, in: *The Dictionary of Art*, hrsg. v. Jane Turner, 34 Bde., London/New York 1996, Bd. 21, 614. – Vgl. auch Klemm (wie Anm. 2), 32, der vermutet, dass Sandrart vor allem Rubens' wegen 1645 nach Flandern reiste. In Antwerpen besuchte er unter anderem den Maler

Gerard Seghers, dessen neue Bilder ganz im Stil von Rubens und van Dyck gehalten waren, was der Antwerpener Kollege damit erklärte, dass man diese Art des Malens heute wünsche und gut bezahle (Sandrart [II, 3], 171). Am 10.12.1645 erkundigte sich Barlaeus nach Sandrarts Verbleib; vgl. Klemm, ebd. 340.

¹⁸ Voorhelm Schneevoogt (wie Anm. 7), 30f.: »163. La même composition, copie exacte, mais en sens contraire, par un anonyme, avec le même titre. T.; 164. La même composition, également en sens contraire, avec le même titre et de la même dimension. Petrus de Loisy, Burgundio sculp. V. (Vienne); 165. La même composition, avec le même titre et de la même dimension. J. Pecini sculp. et exud. Venetiis. B. (Bruxelles); 166. La même composition, par F. Ragot. V. Nagler;



3. Schelte à Bolswert (?) nach Peter Paul Rubens (?), *Salome erhält den Kopf Johannes des Täufers*, Kupferstich, 101 × 75 mm. Québec, Musée de la Civilisation, Collection du Séminaire de Québec, 1993.35980



4. Willem Panneels nach Peter Paul Rubens (?), *Herodias mit dem Haupt des Johannes*, 1631, Radierung, 182 × 130 mm

falls mit dem Namen Rubens verbunden, andere Bilder zum Thema in Nachstichen bezeugt. So existiert ein bemerkenswertes, von Franciscus vanden Wijngaerde (1614–1679) verlegtes Blatt, das Rubens als Erfinder angibt. In einem kleinen Oval zeigt es den Henker, der seinen Fuß auf den Leib des toten Johannes setzend, das abgeschlagene Haupt an die von einem Diener begleitete Salome übergibt (Abb. 3).¹⁹ Daneben ist eine 1631 datierte Radierung von der Hand des Rubensschülers Willem Panneels (um 1605–1634) überliefert (Abb. 4), die Rubens zwar als Erfinder der Bildvorlage angibt, bezeichnenderweise aber kein von Rubens autorisiertes Druckprivileg aufführt.²⁰ In der kompositionellen Gestaltung

steht dieses Blatt Rubens' Braunschweiger *Judith* (Abb. 5) so nahe, dass vermutet wurde, Rubens selbst habe dieses Kompositionsmuster auf das Salome-Thema übertragen.²¹ Doch allen kompositorischen und motivischen Übereinstimmungen

167. Le même sujet. St. Jean décapité est coulé à terre, le bourreau donne sa tête à Salomé. A gauche ... on voit la salle de festin de Hérodiade; un chien est coulé au pied d'un escalier de 4 marches. Sans nom de peintre, ni de graveur ... C. Danckert excudit.

19 Vgl. URL: http://www.mcq.org/estampes/catalogue/estampe_024.html (6.7.2009). Mit Blick auf Komposition und Ikonographie des Blattes scheint der auf dem Blatt mitgeteilte Hinweis »Pet. Paul Rubens pinxit« genauso zweifelhaft wie die Zuschreibung des Stiches an Bolswert.

20 Max Rooses, *L'Œuvre de P. P. Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins*, 5 Bde., Antwerpen 1886–1892, Bd. 2, 11; Rogier-A. d'Hulst und Marc Vandenven, *Rubens: The Old Testament* (Cor-

pus Rubenianum Ludwig Burchard, 3), London/New York 1989, 165, Taf. 115; als *Judith* mit dem Haupt des Holofernes, in: *Rubens e l'incisione nelle collezioni del Gabinetto nazionale delle stampe*, bearb. v. Didier Bodart, Ausst.-kat. Rom, Villa della Farnesina alla Lungara, 8. Februar–30. April 1977, Rom 1977, 93, Nr. 187.

21 Vgl. Bodart (wie Anm. 20), 38. – Kritisch dazu Heinen (wie Anm. 14), 124: »Viele Motive der Panneels-Radierung stehen tatsächlich in unmittelbarem Zusammenhang mit dieser *Judith*. Auch die davon abweichende Geste, mit der in dieser Radierung die Zunge aus dem abgeschlagenen Haupt des heiligen Predigers zum grausamen Spott hervorgezogen wird, hat ihren Vorläufer in Rubens' Werk.«



5. Peter Paul Rubens, *Judith mit dem Haupt des Holofernes*, um 1617, Öl auf Holz, 120 × 111 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

zum Trotz überwiegen die Unterschiede, weshalb entgegen der auf der Radierung nahegelegten Zuschreibung an Rubens eher an einen Maler aus dessen Umkreis zu denken ist, wie etwa an Gerard Seghers (1591–1651), der mehrfach verwandte Szenen gemalt hat.²²

Neben den ungewöhnlich zahlreichen Reproduktionen und Neuauflagen des Bolswert-Stiches und den in Rubens' Umkreis entstandenen Variationen des Themas bezeugen auch die diversen nachweisbaren gemalten Kopien den Ruhm des Rubens'schen Herodias-Bildes.²³ Ne-

22 Heinen (wie Anm. 14), 124f., hat zu Recht mit Blick auf die Kopfform und die Beleuchtungsmanier der radierten *Salome* auf die stilistische Nähe zu den thematisch verwandten Darstellungen eines anonymen Malers aus Rubens' Umkreis verwiesen, der vermutlich mit Seghers zu identifizieren sei. Vgl. das Bild in der Slg. Maria Carrión, Aída Padrón Mérida (*Rubens e il suo secolo*, hrg. v. Matías Díaz Padron und Aída Padrón Mérida, Ausst.-kat. Città del Messico, Museo Nacional de San Carlos, 5. November 1998–28. Februar 1999, Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, 28. März–27. Juni 1999, Ferrara 1999, 163, Nr. 52 mit weiteren Verweisen) und ein Bild in Privatbesitz (757. Math. Lempertz'sche Kunstversteige-

rung. Alte Kunst, 16. Mai 1998, Köln 1998, 36, Nr. 1127).

23 Beleg des anhaltenden Ruhmes dieser Bildfindung sind auch gemalte Kopien des Kupferstiches wie jenes Bild, das 2007 bei Hampe in München versteigert wurde; Nr. 1466: Flämischer Maler des 17./18. Jahrhunderts unter dem Einfluss von Rubens, *Salome mit dem Haupt des heiligen Johannes*, Öl auf Holz, 53,3 × 43,5 cm.

24 Vgl. Rooses (wie Anm. 20), Bd. 2, 11, unter Nr. 241^{TER}.
25 »Een Herodias, vertoonde 't Hoofd van s. Jan, de Beelden tot de knie door dito [Rubens] 100 [Gulden]«, für diesen Hinweis danke ich Marten Jan Bok, Utrecht.

ben dem Gemälde in Sandrarts Besitz gab es offensichtlich eine nicht damit identische Fassung, die am 15. Mai 1676 mit anderen Bildern aus der Sammlung Reynier van den Wolf in Rotterdam zur Auktion gelangte.²⁴ Leider verliert sich die Spur dieser »Darstellung der Herodias, das Haupt des Johannes vorzeigend, das Bild bis zum Knie durch Rubens« genauso wie die des Bildes aus der Sammlung Sandrarts im Dunkel der Geschichte.²⁵ Eine spannende Provenienz ist auch für eine andere gemalte Version anzunehmen, die im 18. Jahrhundert berühmt war. In seinem *Abecedario* erwähnt Pierre-Jean Mariette nämlich einen gewissen Herrn Chuéré, der ihm gesagt habe, dass er das originale Gemälde, nach dem der Bolswert-Stich gefertigt worden sei, im Jahre 1730 in Neapel beim »Prince de Belvedere« gesehen hätte.²⁶ Dabei handelt es sich fraglos um Pier Luigi Carafa (1677–1755), Principe di Belvedere und Marchese d’Anzi, der einer so weit verzweigten wie einflussreichen Neapolitaner Familie angehörte, zu der zu seinen Lebzeiten auch Rubens in Verbindung gestanden haben mag. Zumindest schuf Rubens 1634 das Titelblatt zu den *Symbolis Heroicis* des Silvester Petra Sancta (1590–1647), die dem Kardinal Pier Luigi Carafa (1581–1655) gewidmet waren.²⁷ Leider ist auch dieses Bild heute spurlos verschwunden, denn der Brückenschlag der literarisch bezeugten Versionen zu den tatsächlich erhaltenen ist bislang nicht gelungen. Seit 1764 ist eine Fassung des Gemäldes in der Bildergalerie von Schloss Sanssouci nachgewiesen. 1942 war dieses Bild nach Schloss Rheinsberg ausgelagert worden und



6. Nach Peter Paul Rubens, *Herodias und Salome mit dem Haupt des Johannes*, Öl auf Leinwand, 119,5 × 102,5 cm. Potsdam, Sanssouci

von dort verschwunden. Erst 1993 tauchte es im englischen Kunsthandel wieder auf, von wo es an seinen angestammten Platz zurückkehrte (Abb. 6).²⁸ Eine weitere Fassung ist ebenfalls seit dem 18. Jahrhundert in der Gemäldegalerie in Dresden nachweisbar, wo es in einem zwischen 1722 und 1728 erstellten Inventar als »Kopie« firmierte (Abb. 7).²⁹ Eine weniger qualitätvolle Kopie ist im Depot des Kunsthistorischen Museums in Wien erhalten (Abb. 8).³⁰ Auch in ande-

von Peter Paul Rubens, in: *Ars auro prior: studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicata*, red. v. Alicja Dyczek-Gwiżdż, Warszawa 1981, 489–494, bes. 491. Für ihre Unterstützung bei der Suche nach diesem Bild danke ich Uta Neidhardt, Dresden.

³⁰ Im Unterschied zu allen anderen überlieferten gemalten Versionen zeigt dieses Gemälde im Hintergrund das auch im Nachstich dokumentierte Kerkerfenster. Ich danke Karl Schütz, Wien, für seine Unterstützung bei der Recherche nach diesem Bild. Gerlinde Gruber, Wien, gilt nicht nur für den Hinweis auf die Provenienz des Wiener Bildes mein besonderer Dank (1802 Leihgabe an den Prager Kunstverein; am 28. Juni 1855 von Prag nach Wien, Nr. EC 934; Inventar 1868,

²⁶ Vgl. Anm. 12.

²⁷ Silvestro Pietrasanta, *De symbolis heroicis libri IX*, Antwerpen 1634, V–LXXX.

²⁸ Vgl. Rooses (wie Anm. 20), Bd. 2, 11, unter Nr. 241^{TER}; Elisabeth Henschel-Simon, *Die Gemälde und Skulpturen in der Bildergalerie von Sanssouci*, Berlin 1930, 32, Nr. 103; Gerd Bartoschek, *Die Königlichen Galerien in Sanssouci*, Leipzig 1994, 428, Nr. GK I 7720.

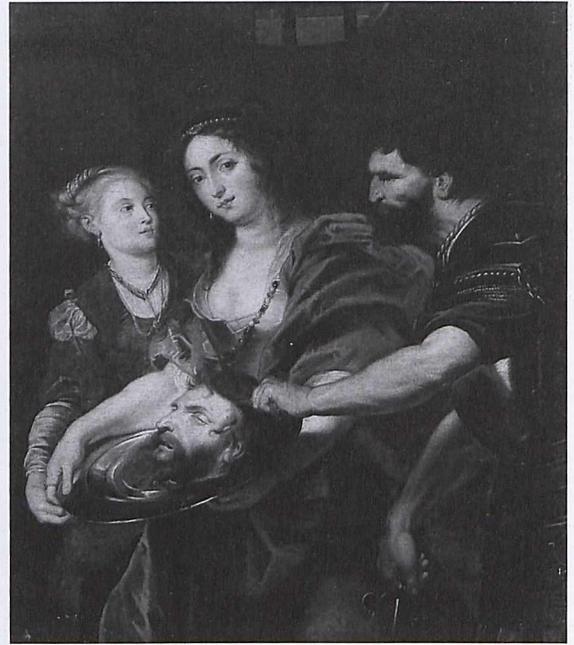
²⁹ Vgl. Rooses (wie Anm. 20), Bd. 2, 10, Nr. 241^{TER}. – Karl Woermann, *Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresden 1896, 326: Nr. 986; Anneliese Mayer-Meintschel, *Das Inventar der Dresdener Gemäldegalerie von 1722–1728 und die Bilder*



7. Nach Peter Paul Rubens, *Herodias und Salome mit dem Haupt des Johannes*, Öl auf Leinwand, 129 × 123 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

ren Museen und Sammlungen sind Variationen des Themas bezeugt, die, mehr oder weniger deutlich als Kopien und Nachahmungen ausgewiesen, auf ein gemeinsames Vorbild zurückzugehen scheinen.³¹ Die wenigsten dieser Bilder sind unmittelbar in den Umkreis der Rubens-Werkstatt einzuordnen, wie etwa jene Fassung, die sich ehemals in Brüssel befand und die im Rahmen des Verkaufes durch die Galerie Giroux 1927 Erasmus Quellinus II. (1607–1678) zugeschrieben wurde (Abb. 9).³²

Als beste der überlieferten Versionen galt seit dem 19. Jahrhundert eine in Castle Howard überlieferte Fassung (Abb. 10), von der Gustav



8. Nach Peter Paul Rubens, *Herodias und Salome mit dem Haupt des Johannes*, Öl auf Leinwand, 134 × 117 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. 2384

Waagen 1838 schrieb, sie sei das Original zu den zahlreichen Kopien, die er gesehen habe.³³ Diese Auffassung blieb schon im 19. Jahrhundert nicht unwidersprochen. Jacob Burckhardt zum Beispiel fand die in Dresden bewahrte Fassung, wohl ohne das Howard Castle Bild gesehen zu haben, diesem überlegen.³⁴ Dieser Meinung widersprach Max Rooses auf das Schärfste, der diese Fassung als Kopie nach dem Bild in Howard Castle einstufte.³⁵ Da Rooses die Stimme der neueren Rubens-Forschung war, die seit dem Gedenkjahr 1877 die archivalischen und stilkriti-

Depot III Prag Nr. 9.o), sondern auch für die gründliche und kritische Lektüre meines Textes und hilfreiche Korrekturen.

³¹ Öl auf Leinwand, 146 × 120 cm, früher Slg. Koninckx, Antwerpen. Vgl. Rooses (wie Anm. 20), Bd. 2, 10, Nr. 241^{BIS}. Ein weiteres, sehr ähnliches Bild in Stockholm, Sammlung Karl Bergsten (1869–1953); *Generalkonsul och Fru Karl Bergstens Föregående Kataloger över deras Konstsamling*, Stockholm, 1950.

³² Jean-Pierre DeBruyn, *Erasmus II Quellinus (1607–1678). De schilderijen met catalogue raisonné*, Freren

1988, 119f., Nr. 34, Provenienz: Galerie Giroux, 21.–22. Februar 1927, Nr. 51 (als Erasmus Quellinus) aus der Sammlung Jules Steurs, Antwerpen.

³³ Gustav Friedrich Waagen, *Treasures of art in Great Britain: Being an account of the chief collections of paintings, drawings, sculptures, illuminated mss., etc.*, 3 Bde., London 1854–57, Bd. 3, 319: »This is the original of the numerous copies I have seen. A very powerful work of the later period of the master, carefully executed, and brilliant in the colouring.«

³⁴ Emil Maurer, *Jacob Burckhardt und Rubens*, Basel



9. Erasmus Quellinus II. nach Peter Paul Rubens, *Herodias und Salome mit dem Haupt des Johannes*, Öl auf Leinwand, 120 × 120 cm. Privatbesitz



10. Nach Peter Paul Rubens, *Herodias und Salome mit dem Haupt des Johannes*, Öl auf Leinwand, 124,5 × 114,3 cm. York, Castle Howard Collection

schen Grundlagen der Erforschung von Rubens' Leben und Werk gelegt hatte, behielt dieses Urteil auch in der Folge besonderes Gewicht. Allerdings lässt sich auch die Provenienz des Bildes in Howard Castle nur bis ins 18. Jahrhundert lückenlos zurückverfolgen. Rooses folgend befand es sich einst in der Sammlung des englischen Malers Joshua Reynolds (1723–1792), von wo es zum Grafen Carlisle auf Castle Howard gelangte. Aber auch wenn Rubens' Autorenschaft für das Bildmotiv unstrittig ist, wurden in neuerer Zeit doch immer wieder erhebliche Einwände gegen die Eigenhändigkeit des Gemäldes in Castle Howard laut, für das Michael Jaffé

1978 ohne Angabe von Gründen vermutete, dass Jacob Jordaens (1593–1678) die Hauptfigur gemalt habe, während die anderen Figuren von Jan Boeckhorst (1604–1668) ausgeführt worden seien. Es erschien ihm deshalb wahrscheinlicher, dass der Bolswert-Stich nach einer überlegenen, von Rubens selbst ausgeführten Version angefertigt wurde.³⁶ Die an unterschiedliche Mitarbeiter delegierte Ausführung von Haupt- und Nebenfiguren ist als Kooperationsform für Rubens' Umgebung eher ungewöhnlich, worauf Ulrich Heinen im Katalog der Braunschweiger Ausstellung des Jahres 2004 zu Recht hingewiesen hat.³⁷ Die Ausstellung erlaubte eine unmittelbare Be-

1951, 91f., konnte zeigen, wie spät Burckhardt die von der kritischen Rubens-Forschung getroffenen Abschreibungen zur Kenntnis genommen hat, die besonders die Dresdener Galerie betrafen. Sie hatte den Ruf, eine Rubens-Sammlung von hohem Rang besessen zu haben, bis die Forschungen des 19. Jahrhunderts die Zahl der als eigenhändig geltenden Werke auf ein Viertel reduzierte.

35 Wie Anm. 29. Dieser Meinung schloss sich auch Karl Woermann an, dessen Katalog der Dresdener Gemäldegalerie 1887 in erster, 1892 in zweiter Auflage er-

schien. Dort wird das Bild unter den Kopien nach Rubens aufgeführt: »Das Original in Howard Castle«.

36 Jaffé (wie Anm. 7), 143: »and so the Schelte a Bolswert engraving is more likely to have been commissioned to reproduce a superior version by Rubens himself.« – Vgl. auch Michael Jaffé, *Rubens – Catalogo completo*, Mailand 1989, 300, Nr. 882.

37 Heinen (wie Anm. 14), 125f.



11. Peter Paul Rubens und unbekannter Maler des 18. Jahrhunderts, *Herodias*,
Öl auf Leinwand, 87,4 × 70,6 cm. Privatbesitz

38 Das Gemälde wurde nach Auskunft des Besitzers 1974 bei einem Hamburger Antiquitätenhändler erworben, der es als »deutsches Porträt aus dem 19. Jahrhundert« anbot.

39 Eine erste Röntgenaufnahme fertigte 1982 Dr. Martin Maier-Siem (Hamburg), weitere Untersuchungen wurden durch Ernst-Ludwig Richter (Stuttgart) und Hubertus von Sonnenburg (München) durchgeführt.



12. Fotomontage des Gemäldes (Abb. 11) und des seitenverkehrt reproduzierten Bolswert-Kupferstichs (Abb. 1)

gutachtung dieses Gemäldes im Vergleich mit Rubens' *Judith*-Bild in Braunschweig, dessen überragende Qualität im unmittelbaren Nebeneinander mehr als deutlich wurde. Zugleich erwies der direkte Vergleich, dass es sich bei dem Bild in Howard Castle fraglos um eine Werkstattwiederholung handelte. Damit war auch die Frage nach dem gemeinsamen Urbild der zahlreichen Versionen wieder offen, die sich nun durch einen glücklichen Fund beantworten lässt.

Es handelt sich um ein in Privatbesitz befindliches Gemälde, das auf den ersten Blick nicht viel mit Rubens zu tun zu haben scheint (Abb. 11).³⁸ Der gemalte ovale Rahmen mit der aufgestützten rechten Hand, der Spitzenbesatz des Ärmels und der ausgreifende Spitzenkragen lassen eher an ein

französisches Bild aus der Zeit um 1700 denken. Dazu fügt sich auch der dem Gemälde zugehörige Rahmen, der ebenfalls in diese Zeit zu datieren ist. Der Verdacht des Besitzers, dass es sich bei diesem Bild um mehr als ein entfernt an Rubens gemahnendes Porträt handeln könnte, gab schon 1982 Anlass zu einer ersten Röntgenaufnahme und konservatorischen Begutachtung.³⁹ Eine 2007 am Institut für Technologie der Malerei der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart durchgeführte kunsttechnologische Untersuchung erbrachte dann schließlich eindringliche Belege dafür, dass es sich um mehr als ein (Pseudo-)Porträt des späten 17. oder beginnenden 18. Jahrhunderts handelte. Besonders suggestiv verdeutlicht die im Anschluss an die



13. Röntgenaufnahme des Gemäldes in Abb. 11

Untersuchung hergestellte Fotomontage die Nähe zu Rubens' Komposition, bei der die Röntgenaufnahme des Bildes über den seitenverkehrt reproduzierten Bolswert-Kupferstich gelegt ist (Abb. 12).⁴⁰ Die Gegenprobe mit anderen gemalten Versionen zeigt weit weniger klare Übereinstimmungen. Einen Hinweis auf die besondere Qualität des fragmentarisch überlieferten Bildes

erbringt auch der Blick unter die oberste Malerschicht, wo Pentimenti sichtbar werden, die auf eine Planänderung während des Malprozesses schließen lassen (Abb. 13). So wurden beispielsweise die Kopfhaltung der Salome und die Konturen ihres Gesichts und des Halses im Werkprozess verändert. Auch war die linke Hälfte ihres Gewandes zuerst ausgearbeitet worden, bevor sie

⁴⁰ Ich danke Peter Vogel für seine Geduld und die unermüdliche Unterstützung dieser Publikation.

⁴¹ Zur Werkstattpraxis und den Problemen der Eigenhändigkeit vgl. Büttner (wie Anm. 9), 109–121; Nils Büttner, Echtheitsfragen. Kunsthistorische Überlegungen zum Begriff des Originals in der Malerei der frühen Neuzeit, in: *Echtheitskritik bei Bach. Bericht über das 5. Dortmunder Bach-Symposium 2004*, hrg. v.

Reinmar Emans und Martin Geck, Dortmund 2008, 9–23.

⁴² Ioannis Molanus, *De historia ss. imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusus libri IV*, Antwerpen 1617 (III, 20), 191: »Observanda sunt etiam nonnulla, de Ioannis Baptistæ, præcursoris Domini, picturis. Et primum quidem, quod cum exuijs depingatur, dependente etiam exuiiarum capite,

durch den später gemalten rechten Ärmel der Herodias überdeckt wurde. Diese und andere im Vergleich zwischen Röntgenbild und Gemälde sichtbare Planänderungen lassen den Schluss zu, dass dieses Bild nicht als getreue Kopie einer vorhandenen Vorlage gemalt, sondern mit größter Freiheit ausgeführt wurde. Die Pentimenti lassen sich als Beleg für eine eigenhändige Ausführung lesen, wobei die Frage der Eigenhändigkeit mit Blick auf die in der Rubens-Werkstatt gängige kooperative Praxis der Bildherstellung differenziert zu betrachten ist.⁴¹ Denn zu Rubens' Zeit galten andere Forderungen an die Authentizität eines Kunstwerkes, als der moderne Kunstmarkt sie stellt. Dennoch lässt sich wohl die Feststellung treffen, dass dieses Herodias-Gemälde, als es die Rubens-Werkstatt verließ, als eigenhändig klassifiziert worden wäre. Das inzwischen umgestaltete und stark überarbeitete Bild war vordem fraglos unter den bekannten Fassungen die qualitativvollste. Es liegt deshalb nahe, in diesem nurmehr fragmentarisch erhaltenen Gemälde die allen anderen Fassungen zugrunde liegende Version zu sehen. Vermutlich war die außergewöhnliche malerische Qualität dieses Bildes auch der Grund dafür, wenigstens seine zentrale Figur durch die Umarbeitung der Komposition zu bewahren.

Darstellungen der Passion Johannes des Täufers, »eines Vorläufers des Herrn Jesus Christus«, gehörten zu den aus katholischer Sicht besonders erwünschten Bildthemen.⁴² Doch Rubens hat in seiner so beliebten Bildfindung die Gewichte verlagert. Anders als in jenem Bild, das sich 1639 im Besitz seines Schwiegervaters Jan Brant befand und das ausweislich des Inventars »eine Enthauptung Johannes des Täufers« zeigte, steht nicht der Akt der Enthauptung im Zentrum, sondern die Figur der Herodias.⁴³ Dieser zentra-

sue pellis cameli, sacrae Euangeliorum historiae non satis consonum videtur.«

43 Erik Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, 14 Bde., Brüssel 1984–2009, Bd. 4: 1636–1642, Nr. 1063, 269: »In de Neercamer neffens 't vogaende Camerken: (...) Een Onthooffdinge van Sint-Jan Baptista op doeck olieverve, in lijst.« Ein vergleichbares Bild wurde 1661 von Matthijs Musson



14. Erasmus Quellinus II., *Herodias*, Öl auf Leinwand, 64 × 49 cm. Privatbesitz

len Frauengestalt mit ihrem so differenziert gestalteten Inkarnat und der so eindringlichen Physiognomie verdankte sich vermutlich die Beliebtheit der Rubens'schen Bildfindung. Einen Beleg dafür liefert eine Detailkopie des Rubens'schen Bildes, auf der Erasmus Quellinus II. nur die Herodias zeigt (Abb. 14).⁴⁴ Sie verkörpert einen in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts weit verbreiteten, zwischen großer Historie und Genremalerei verorteten Bildtypus, den die Zeitgenossen als »Tronie« bezeichneten. In eng gefasstem Bildausschnitt zeigten derartige Bilder eine isoliert dargestellte Figur, zumeist vor neutralem Hintergrund, die nach dem lebenden Modell an-

an François Le Doux nach Paris gesandt. Vgl. Jan Denucé, *Na Peter Pauwel Rubens. Documenten uit den kunsthandel te Antwerpen in de 17^e eeuw van Matthijs Musson* (Bronnen voor de geschiedenis van de Vlaamsche Kunst, 5), Antwerpen 1932, 251: »ene St. Jans onthooffdinghe.«

44 Vgl. DeBruyn (wie Anm. 32), 120, Nr. 3.

gefertigt, aber nicht als Porträt intendiert war.⁴⁵ Denn trotz der genauen Schilderung der physiognomischen Details handelt es sich nicht um Porträts, da die Darstellungen in Mimik, Gestik und Habitus entschieden von den für Porträts gültigen Konventionen und Darstellungsnormen abweichen.⁴⁶ Soweit schriftliche Zeugnisse vorliegen, interpretierte das zeitgenössische Publikum die Tronien als Darstellungen fiktiver Persönlichkeiten, die im weitesten Sinne historisch waren. Das bezeugt für das spätere 17. Jahrhundert Samuel van Hoogstraten (1627–1678), der 1678 in seiner *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst* derartige »Herren und Frauen Bildnisse«, »heeren en vrouwen gelijkenisse«, der höchsten Stufe der Malerei zurechnete.⁴⁷

Auch wenn die malerische Faktur und die ästhetische Wirkung schon für die zeitgenössischen Betrachter im Vordergrund gestanden haben mögen, lässt sich im Kontext frühneuzeitlichen Bildverstehens eine inhaltliche Implikation für diese Bilder annehmen. Will man den spärlich überlieferten Äußerungen glauben, sah man in den so unpräzise daher kommenden Pseudo-Porträts Vorbilder tugendhafter Persönlichkeiten oder abschreckender Beispiele charakterlicher Unvollkommenheit.⁴⁸ Die Bilder forderten die zeitgenössischen Betrachter auf, sich mit der Physiognomie des gemalten Gegenübers auseinanderzusetzen. In den Gesichtern ließen sich nicht selten Affektregungen ablesen, die weiteres

Nachdenken und Gespräche anstoßen konnten. Auch konnte man Reflexionen über Tugendeigenschaften und Charakter auf diese Bilder projizieren. Der Logik frühneuzeitlicher Physiognomik folgend, wie sie zum Beispiel 1586 Giambattista della Porta (um 1542–1597) in seinem Traktat *De humana physiognomia* formulierte, war die Auseinandersetzung mit dem äußeren Erscheinungsbild anderer zugleich geeignet, über die eigenen Charaktereigenschaften und das eigene Verhalten nachzusinnen und so zur eigenen sittlichen Formung beizutragen.⁴⁹ Die jeweils positive oder negative Auslegung blieb dem Betrachter überlassen, der in den Tronien abstrakte Inhalte, wie Schönheit, Jugend oder Exotik oder Affekte und Gemütsregungen veranschaulicht finden konnte. Wie man sich eine solche moralisch geleitete Betrachtung eines Bildes der Herodias vorzustellen hat, deren Pseudo-Porträt sich zwanglos in eine ideale Galerie berühmter Frauen integrieren lässt, vermag ein in unzähligen Ausgaben nachgedrucktes Büchlein des Jesuiten Adriaen Poirters zu erweisen, das erstmals 1649 in Antwerpen publiziert wurde.⁵⁰ In *Het masker vande wereldt afgetrocken* schildert Poirters eine moralisierende Schönheiten-Galerie, in der Helena, Dido, Lucretia, Kleopatra und Semiramis genauso vertreten sind wie Rahel, Rebecca, Esther, Abigail, Judith, Susanna, Katharina, Cecilia und Agnes. Eine Mutter führt in diese imaginäre Versammlung berühmter Frauen ihren Sohn und

45 Dagmar Hirschfelder, *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2008, 353.

46 Ebd.

47 Samuel van Hoogstraeten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst: anders de zichtbaere werelt. Verdeelt in negen leerwinkels, yder bestiert door eene der zanggodinnen*, Rotterdam 1678, Neudruck: [Utrecht] 1969, 79.

48 Hirschfelder (wie Anm. 45), 313.

49 Giambattista Della Porta, *Die Physiognomie des Menschen. 4 Bücher zur Deutung von Art und Charakter der Menschen aus den äußerlich sichtbaren Körperzeichen*, hrg. v. Will Rink, Radebeul 1930, 25: »Unsere Wissenschaft [die Physiognomik] wird nicht nur für den Anblick anderer, sondern auch unser selbst von größtem Vorteil sein können, sodaß wir gleichsam unsere eigenen Deuter werden. Und so finden

wir in alten Schriften erwähnt, der Philosoph Sokrates habe einen Spiegel als Erziehungsmittel gebraucht. Auch Seneca überliefert dieselbe Lehre, der Mensch solle sich selbst ansehen, denn so komme er zu Selbsterkenntnis und eigener Einsicht.« Hirschfelder (wie Anm. 45), 334.

50 Adriaen Poirters, *Het masker vande wereldt afgetrocken*, Antwerpen 1649, hier zitiert nach der Ausgabe Antwerpen 1741, 195.

51 Zu den hinter der imaginären Galerie stehenden Darstellungskonventionen und realen Sammlungen vgl. den Band *Böse Frauen – Gute Frauen. Darstellungskonventionen in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, hrg. v. Ulrike Gaebel und Erika Kartschoke, Trier 2001, darin besonders den Beitrag von Barbara Welzel und Birgit Franke, *Judith – Modell für politische Machtteilhabe von Fürstinnen in den Niederlanden*, 133–153.

lässt ihn erst die Bildnisse der heidnischen Sünderrinnen sehen, dann die biblischen Heldinnen, um ihn schließlich zu den Porträts möglicher Heiratskandidatinnen zu geleiten. Er möge sich, so die Moral der Geschichte, nach dieser Besichtigung überlegen, ob er eher eine Frau wolle, die auf Erden schön sei und die er später in die Hölle begleite, oder eine, die vielleicht weniger verlockend erscheine, mit der ihm aber das ewige Glück des Himmels offen stehe.⁵¹

Was dabei die Betrachtung eines Bildes der Herodias lehren konnte, verdeutlicht ein Blick in die mehrfach nachgedruckte, erstmals 1619 von Heribertus Rosweyde herausgegebene Sammlung von Heiligenviten, für die Peter Paul Rubens das Titelblatt entworfen hatte.⁵² Unter dem 29. August heißt es dort, dass das Martyrium des hl. Johannes zu erweisen vermöge, wie sehr die fleischliche Begierde dem Menschen den Verstand vernebeln könne. »Er wurde auf Befehl eines bösen und unkeuschen Menschen in den Kerker geworfen, weil er die Wahrheit sagte. Und das Feuer der Fleischeslust vermochte so viel im Herzen des Herodes, dass er diesen sauberen, reinen und unschuldigen Mann tötete und dass er, vom Wein benebelt und von Unkeuschheit und Wollust betrogen, durch einen Tanz einer Tochter, sein Reich eines Propheten und Erzheiligen beraubt und die Welt einer Sonne, die sie erleuchtete und in der Liebe Gottes entflammte.

Woraus wir erstens lernen können, wie stark und hemmungslos die sinnliche Wollust ist, wenn sie das Herz befällt und gefangenhält. [...] Darüber hinaus hat der hl. Chrysostomus angemerkt, dass, so wie es auf Erden keine gottgefälliger Sache gibt als eine gute Frau, daselbst kein wilderes Tier sei, als eine gestörte Frau, so dass kein Tiger oder Löwe ihr verglichen werden kann. Und darum sagt der heilige Geist: *Es gibt keinen Zorn, der über den Zorn einer Frau geht.* Und Salomon sagt, dass er lieber bei einem Löwen oder Drachen wohnen würde, als bei einer böartigen und geschwätzigten Frau. Denn wie derselbe Chrysostomus sagt, kann man Löwen und Tiger und alle anderen wilden Tiere bis hin zu den giftigen Schlangen zähmen, doch gegen eine böse Frau sei kein Kraut gewachsen. Dies alles sollte man sich tunlichst überlegen, um gleich zu Anfang der Leidenschaft zu widerstehen, um es nicht dahin kommen zu lassen wie Herodias, die, um nach ihrem Willen zu leben, jemandem das Leben nahm, der so wert war zu leben. Darüber hinaus sollten die Männer stets bedenken, wie sehr sie sich in Acht nehmen müssen mit Frauen zu handeln und zu verkehren und dass aus einem kleinen Funken ein so großes Feuer entsteht, das man nicht mehr ausblasen kann.« In der Marginalie ist diese Auslegung mit dem Hinweis versehen, »man muss vorsichtig mit Frauen umgehen.«⁵³ Gleichermassen als Warnung vor den Folgen der sinnlichen Begierde wie der gefährlichen

52 Petrus Ribadineira und Heribertus Rosweyde, *Generlae Legende der Heylighen*, Antwerpen: Verdussen, 1619. Vgl. Arents/Thijs (wie Anm. 15), 115, Nr. D22.

53 Ribadineira/Rosweyde (wie Anm. 52), hier zitiert nach der 3. Auflage, Antwerpen: Verdussen, 1665, 215: »hy wordt inden kercker geworpen door 't bevel van eenen boosen ende oncuyschen mensch/ om dat hy hem de waerheyt seght. Ende den brandt der vleeschelijckheydt vemagh soo veel in 't herte van Herodes/dat hy dien suyveren reynen ende onnooselen man doet dooden; ende dat hy/ met den wijn bevangen/ ende door oncuysheydt ende wellust bedrogen/ om eenen dans van eene dochter/ sijn rijcke van eenen Propheet en[de] Aertschengel berooft/ ende wereldt van eene sonne/ die haer verlichtede/ ende inde liefde Godts ontstaek. Waer uyt wy eerst connen bemercken/ hoe crachtigh ende onghedonden de sin-

nelijcke welluste is/ als sy t'herte bevanght/ ende dat ghevanghen houdt/ ende van hem selven doet gaen; ende de nederlage die sy doet/ ende d'allenden die sy bybrenghet/ als sy haer voeght by de macht van eenen tyran/ die voor wet sijnen eygen wille heeft/ ende dien volbrenghet/ sonder das jemand hem weder-sta/ oft hem teghen sijnen wille stelle. Daer-en-boven heeft den heylichen Chrysostomus bemerckt/ dat ghelijck daer ter werelt gheene Godtvruchtigher sake en is/ dan eene goede vrouwe/ also daer gheen wreeder dier en is dan eene ghestoorde vrouwe/ soo dat ghenen Tyger oft Leeuw by haer gheleken kann worden: ende daerom seght den heylighen Gheest: *Daer en is geene gramschap boven de gramschap van een vrouwe.* Ende Salomon seght/ dat hy liever hadde te woonen by eenen Leeu ende met eenen Draeck/ dan mer eene quade ende clapachtighe vrouwe. Want ghelijck den selven Chrysostomus seght/ de Leeuwen/

Diskrepanz zwischen einer verlockend anmutenden äußeren Erscheinung und den hinter der schönen Fassade verborgenen Abgründen konnte auch Rubens' Herodias-Bild als von misogynen Untertönen nicht freie Warnung vor dem weibli-

chen Geschlecht gelesen werden. So lässt sich selbst in dem zur Tronie verstümmelten Fragment des einst berühmten Bildes noch immer etwas von dem entdecken, was Rubens' Zeitgenossen an seiner Bildfindung so besonders schätzten.

Tygren/ ende alle andere wilde beesten/ tot de venijnighe serpente toe/ kann men tam maken; maer eene boose vrouwe en is gheene salve te strijcken. 't Welck sy by haer-selven wel behoorden te overlegghen/ om dat sy in't beginsel dese passie weder-staen/ ende soo verre niet commen en soudent/ als Herodias ghecomen is, die om na haren wille te leven/ 't leven nam

aenden genen die so weerdigh was te leven. Ende oock/ om dat de mans altijdt soudent weten hoe seer sy hen moeten wachten van met vrouwen te handelen ende te verkeerem; ende dat van eene cleyne genster een soo grooten vier comt, datmen 't daer na niet en conde uytblusschen. [Marginalie:] *Men moet voorsichtelijck met vrouwen verkeerem.*«

Abbildungsnachweis: 1–4, 6, 9–10, 14 Archiv des Verfassers. – 5 Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Foto: Keiser. – 7 Gemäldegalerie Dresden. – 8 Kunsthistorisches Museum Wien. – 11–13 Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Institut für Technologie der Malerei, Peter Vogel.