

"Der zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten" Ein Gemälde Albrecht Dürers als Reminiszenz

Horst H. Figge

1. Bisherige Sichtweise: Während seines zweiten Aufenthalts in Venedig hat Dürer am 23.9.1506 an seinen Freund Pirckheimer geschrieben: "Auch wist, daz mein tafell fertig ist, awch ein ander quar [quadro = Bild], des gleichen jch noch nie gemacht hab."¹ Mit der "Tafel" hat Dürer sein großes "Rosenkranzbild" gemeint, an dem er monatelang gearbeitet hatte und von dem in vorangehenden Briefen immer wieder die Rede gewesen ist. Das "quar", von dem er schreibt, dass er so etwas noch nie gemacht hatte, muss also einerseits in irgendeinem Zusammenhang mit dem "Rosenkranzbild" gestanden haben, andererseits formal oder maltechnisch völlig von allem Bisherigen abgewichen sein.

Dabei kommt von den erhaltenen Gemälden wohl nur "Der zwölfjährige Jesus" in Betracht, auf dem ohne jede Andeutung örtlicher oder räumlicher Gegebenheiten dicht gedrängt sieben Menschen und drei Bücher zu sehen sind (Abb. 1). Beide Gemälde sind auf Pappelholz gemalt, und der direkte Zusammenhang wird durch die Formate belegt: Das "Rosenkranzbild" ist ziemlich genau 2,5-mal so breit und 2,5-mal so lang wie "Der zwölfjährige Jesus", das heißt, die Proportionen sind dieselben und die Fläche des einen ist genau 6-mal so groß wie die des anderen.²

In Lukas 2,41-48 wird berichtet, dass Jesus als Zwölfjähriger mit seinen Eltern nach Jerusalem kam und dass er zunächst un bemerkt dort blieb, als die Eltern wieder abreisten. Sie fanden ihn schließlich im Tempel wieder, wo sich Gelehrte über seine klugen Fragen und Aussagen wunderten.

Das Bild zeigt einen Knaben dicht umgeben von sechs Männern in unterschiedlichen Haltungen – sowohl Körper- als auch Geisteshaltungen – von denen drei ein Buch halten. Nur die Strahlen um seinen Kopf zeigen, dass der zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten gemeint ist.

¹ Nach Hans Rupprich 1956: Dürer Schriftlicher Nachlass 1. Bd. , S. 57.

² Höhe: 162:65 cm = 2,49; Breite: 194,5:80 cm = 2,43.



Abb. 1: Albrecht Dürer: Der zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten, Gemälde auf Holz (64,3x80,3 cm), Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Zur Gestaltung des Bildes meint Jan Bialostocki, "the composition is not only overcrowded, but is conceived flatly, and the spatial relations between the figures are so much neglected that we must interpret this lack of three-dimensionality as intentional, especially in the work of an artist who numbered among his chief interests the art of perspective."³

Inhaltlich ist das Gemälde bisher auf völliges Unverständnis gestoßen. Martin Schawe zitiert dazu folgende Beurteilungen: "'Kuniosum' und 'nicht ernsthaftes Bild' (Wölfflin), 'Kunststück mehr denn ... Kunstwerk' (Waetzold), Beispiel für die 'verwirrende Wirkung' Italiens auf den Nürnberger (Friedländer), 'genialische Gelegenheitsarbeit' (Winzinger) 'fremd und allein' (Grote), das

³ Jan Bialostocki 1959: "Opus quinque dierum": Dürers 'Christ among the doctors' and its sources, in: Journal of the warburg and courtauld Institutes 22, S.17-34. (S. 17)

'eigenartigste Gemälde Dürers' (Anzelewsky)."⁴ Fedja Anzelewsky spricht zudem von "einer Art Gelegenheitsarbeit"⁵, obwohl er andererseits, ganz im Gegensatz dazu, schreibt: "Zu diesem Bild haben sich folgende sorgfältige [!] Vorstudien erhalten: 'Der Kopf des zwölfjährigen Jesus' [...] zwei Handpaare [...] 'Hand mit Buch' [...] und Hände Christi [...]"⁶



Abb. 2: Ausschnitt aus Abb. 1.

Nun weisen auf dem Gemälde bereits die gebundenen Bücher darauf hin, dass es sich nicht um die bloße Illustration der genannten historischen Situation handelt. Martin Schawe spricht deshalb davon, dass es als eine Art von Exegese verstanden werden kann.⁷ "Allem Anschein nach schuf Dürer das Werk in Eigeninitiative und ohne Auftraggeber, der Vorgaben inhaltlicher Art hätte machen können [...] Die physiognomische Überzeichnung ist daher Mittel zum Zweck. Das 'Werk von fünf Tagen' hat für uns nicht zuletzt auch deshalb etwas Verstörendes und Beunruhigendes."⁸

⁴ Martin Schawe 2003, in: Klaus Albrecht Schröder u. Maria Luise Sternath (Hg.): Albrecht Dürer, S. 338.

⁵ Fedja Anzelewsky 1991: Albrecht Dürer, Das malerische Werk, Textband S. 208.

⁶ Fedja Anzelewsky 1991, S. 209.

⁷ Martin Schawe 2003, S. 343.

⁸ Martin Schawe 1998: Albrecht Dürers Darstellung des zwölfjährigen Jesus, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd. 48, S. 43-66 (S. 59).

Zu den einzelnen Personen schreibt Martin Schawe: "Bekehrung und Verharren der Gestalten im Vordergrund, Gleichgültigkeit und Abwendung jener im Hintergrund, Blindheit und Aggression jener im Mittelgrund sind alternative Reaktionen auf den ungeheuren Vorgang der Offenbarung der Gottessohnschaft Jesu."⁹ Diese Angaben können jedoch differenziert und zum Teil korrigiert werden.

2. Zu den einzelnen Personen: Zunächst sei jedoch darauf hingewiesen, dass eine Strähne im Haar Jesu zu einem Ring geformt ist (Abb. 2). Ein solcher Ring war zu Dürers Zeit eines der Zeichen zur Diskriminierung von Juden, das heißt, Jesus ist als "geborener Jude" dargestellt. Denn hätte die diskriminierende Markierung bereits zu Jesu Zeiten gegolten, dann wäre natürlich auch er damit belegt worden.

Es deutet sich also an, dass es um eine Stellungnahme zum Judentum geht, und dass über die einzelnen Männer bestimmte Haltungen von Juden zu Christus zum Ausdruck gebracht werden, so wie sie von Dürer gesehen worden sind.

Der junge Jesus steht in der Mitte, und durch seine Gestalt wird das Bild in zwei Hälften geteilt (Abb. 3). Zu seiner Rechten (im Bild: links) befinden sich anscheinend diejenigen, die ihm bzw. seiner Lehre positiv gesinnt sind, zu seiner Linken (im Bild: rechts) die Unbelehrbaren.

⁹ Martin Schawe 1997, S. 57.



Abb. 3: Der zwölfjährige Jesus in der Mitte des Bildes.

Der Mann vorn links blickt lauschend (man beachte das Ohr!) und offenbar überzeugt zu Jesus auf (Abb.4a). Er erkennt ihn als den prophezeiten Messias an, und er hat das Buch geschlossen auf dem Schoß, weil er "das Wort", also Jesus direkt hören bzw. sehen kann.

Aus seinem Buch ragt ein Lesezeichen mit Dürers Monogramm und der Aussage "Opus quinque dierum"; darauf wird zurückzukommen sein. Jedenfalls könnte der Zettel als solcher an dieser Stelle als Hinweis auf den für das Christentum wohl wichtigsten Vers des Alten Testaments gedacht gewesen sein, nämlich auf Jesaja 7,14. Dort heißt es: "Deshalb wird euch der Herr selbst ein Zeichen geben: Eine Jungfrau wird schwanger werden und einen Sohn gebären, und sein Name wird sein: Immanuel [hebräisch 'Gott mit uns']"

An seiner Kappe trägt der Mann einen beschriebenen Zettel, mit dem er seine Überzeugung öffentlich kundtut. Bemerkenswert ist auch, dass dieser Mann mit den gleichen Stoffen bekleidet ist wie Jesus (man beachte das Futter).

Bei den beiden Männern auf der anderen Seite ist an einen Blinden und einen Tauben zu denken, wobei mit der körperlichen, natürlich auch die geistige Blind- und Taubheit gemeint gewesen ist. Vorn sitzt mit abgewandtem, totem Blick ein Greis, der demonstrativ ein geöffnetes Buch vor sich hält (Abb. 4c). Da er nichts

hört, kann er den Argumenten des Knaben nicht folgen; er liest aber auch nicht im Buch, sondern hält es anderen hin, um sie davon zu überzeugen, dass seine eigenen Interpretationen die richtigen sind.



Abb. 4a/b/c: Ausschnitte aus Abb. 1.



Abb. 5a/b/c/d: Ausschnitte aus Abb. 1.

Der hässliche alte Mann neben Jesus ist blind, er hat deshalb auch kein Buch. Seine aufgerissenen Augen starren in die Ferne, und da er zwar hört, was Jesus sagt, ihn aber nicht sehen kann, versucht er handgreiflich, in seine Rede einzugreifen und die Argumente zu widerlegen (Abb. 5c).¹⁰

¹⁰ Am Rande sei auf folgende Kuriosität hingewiesen: In der 1977 gedruckten Ausgabe von Erwin Panofskys "Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers" wird das Bild als Abbildung 156 wiedergegeben. Dabei befindet sich auf der Schulter des Mannes, der von rechts in die Argumentation Jesu eingreift, ein kleiner weißer Kreis, der auf dem Original nicht zu finden ist.

Hinter diesen verstockten Alten befindet sich ein Gesicht, das schon durch seine Größe nicht zur dargestellten Szene passt. Die gebogene Nase, die zur Seite schielenden Augen und das Lächeln lassen an einen skeptischen oder hinterhältigen Beobachter denken (Abb. 5d).¹¹

Oben am linken Rand hält ein Mann ein geöffnetes Buch. Er scheint sich vergewissern zu wollen, ob das wirklich alles richtig ist, was er von Jesus zu hören bekommt (Abb. 5b).

Schließlich ist im Hintergrund neben Jesus ein Mann zu sehen, der aus mehrerer Hinsicht "aus dem Rahmen fällt" (Abb. 5a). Sein Gesicht ist zum Teil vom Buch des Mannes vor ihm verdeckt, und das Schädeldach verschwindet hinter dem Bildrand, sodass es den Eindruck macht, als sei es zunächst nicht vorgesehen gewesen. Wie der Infrarot-Befund gezeigt hat, ist dieser und nur dieser Kopf ursprünglich anders angelegt gewesen.¹²

Er ist der Einzige, der den Betrachter des Bildes direkt anblickt; wobei zunächst ganz unverständlich erscheint, dass sein befremdlicher Blick und der leicht geöffnete Mund den Eindruck von Angst und Entsetzen machen.

Ebenso wenig ist zunächst verständlich, dass er sich von Jesus abzuwenden scheint, dass sein Gesicht aber als Einziges eine gewisse Ähnlichkeit mit dem des Knaben selbst hat. Zudem wird sein Hals von den Strahlen des Nimbus berührt.

Isolde Lübbecke, die 1991 das Gemälde, seine vermutliche Herstellung und Restauration sehr differenziert und ausführlich beschreibt, meint zu den Dargestellten: "The motif of the fair young boy pressed upon by ugly, hostile old men has been pointed out repeatedly. However on closer examination the scribes in Dürer's painting are neither particularly ugly nor characterized as malevolent."¹³

¹¹ Ausgerechnet von diesem Mann schreibt Peter Strieder: "Einem einzigen Gesicht, rechts oben, ist etwas von dem nachdenklichen Staunen über die Weisheit des Knaben zuzubilligen, von dem nach der Erzählung des Evangelisten Lukas die Gesprächspartner befallen wurden." (Strieder, S. 128)

¹² Abb. bei Isolde Lübbecke 1991: The Thyssen-Bornemisza Collection, S. 235.

¹³ Isolde Lübbecke 1991, S. 234 f.

3. Hinweise auf die Judenverfolgung: Offenbar spielt Dürer mit seinem Bild auf die Schrecken der in Europa grassierenden Judenverfolgung an: Sie wurde von Menschen begangen, die sich zwar auf ("den geborenen Juden") Jesus beriefen, aber nicht in seinem Sinn handelten.

Tatsächlich geht die gedrängte Darstellung der Köpfe letztlich auf einen Holzschnitt der Schedelschen Weltchronik zurück, der einen Scheiterhaufen mit lebend verbrennenden Juden zeigt (Abb. 6). Der Text dazu lautet neuhochdeutsch: "Die Juden, deren Zahl sich an vielen Orten vermehrt hatte, sind im ersten Jahr König Albrechts in Nürnberg, Würzburg, Rotenburg und vielen Orten wegen ihrer Bösartigkeit verbrannt worden."¹⁴

An Illustrationen der Schedelschen Weltchronik wurde in der Werkstatt Michael Wolgemuts gearbeitet, als Dürer dort seine Malerlehre absolvierte, und er wird den Holzschnitt auch bereits dort gesehen haben.¹⁵



Abb. 6: Schedelschen Weltchronik von 1493, S. CCXXr.

Für ihn war es sicherlich ein an sich schon schwer zu verarbeitender Gedanke, dass Menschen lebendig verbrannt worden waren,

¹⁴ Schedelsche Weltchronik von 1493, S. CCXXr.

¹⁵ Es ist wohl nicht auszuschließen, dass die Vorzeichnung dazu sogar von Dürer selbst stammt.

zumal er selbst jüdische Vorfahren hatte. Noch direkter muss es ihn betroffen gemacht haben, dass in diesem Zusammenhang ausgerechnet ein *Albrecht* als Verantwortlicher für die Verbrennung von Juden in *Nürnberg* genannt wird. Jedenfalls ist der Eindruck, den der Holzschnitt auf ihn gemacht hat, so groß gewesen, dass er ihn mehr als zehn Jahre später zur Grundlage seines Gemäldes gemacht hat (Abb. 7/8). Dabei gehen die Übereinstimmungen zwischen Holzschnitt und Gemälde bis in erstaunliche Details.



Abb. 7: Ausschnitt aus Abbildung 6, Judenverbrennung.

Abb. 8: Die sechs Gelehrten und der 12-jährigen Jesus.

Auf dem Scheiterhaufen befinden sich vorn im Zentrum zwei Personen, die sich anschauen, wobei mit der rechten eine Frau gemeint gewesen sein könnte. Wegen der umgebenden Flammen ist die Hand dieser Person kaum erkennbar, die als Rede- bzw. Belehrgungsgeste zu verstehen ist (Abb. 9). Auf dem Gemälde ist dieser Gestus zu einer Art Diskussion zwischen Händen ausgebaut. Zwei weitere, leicht übersehbare Details befinden sich auf der Brust des bärtigen Mannes: ein Kreuz auf einem sargartigen Gebilde und daneben die römische Zahl VII (Abb. 10). Das Kreuz könnte bedeuten, dass der Mann als konvertierter Jude gestorben ist. Die Zahl weist auf das siebte Gebot "Du sollst nicht stehlen" hin und damit implizit auf den Wucher, der Juden unter anderem als Grund für ihre Verbrennung unterstellt wurde.

Wenn die Vermutung richtig ist, und Dürers Großvater väterlicherseits Jude gewesen ist, dann könnte er in den beiden vorderen Personen Großvater und Großmutter, eine Christin, gesehen ha-

ben. Diese beiden zentralen Figuren sind anscheinend auch Teil der Ursachen für die Zweiteilung des Gemäldes gewesen.



Abb. 9: Ausschnitt aus Abb. 7 mit Hervorhebung der belehrenden Hand.

Abb. 10: Ausschnitt aus Abb. 7 mit Hervorhebung der Zahl VII.

Das Gesicht, das Dürer während des Malvorgangs anscheinend am meisten beschäftigt hat, ist das des Mannes links hinter Jesus. Tatsächlich ist es auch das einzige, das eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Gesicht des Knaben besitzt.



Abb. 11: Die Köpfe des fassungslosen Mannes und des Knaben.

Die Strahlen von Jesu Heiligenschein decken, wie schon gesagt, den Hals dieses Mannes (Abb. 11). Er ist auch der Einzige, der den Betrachter anblickt, und zwar anscheinend voller Angst und Entsetzen. Dieses Moment bestätigt auf besondere Weise, den Zusammenhang des Gemäldes mit dem Holzschnitt. Denn es belegt zum einen, dass der Mann unter Jesu Schutz steht, weckt zum anderen aber auch die Assoziation eines Feuerscheins, Flammen

eines Scheiterhaufens, denen auch konvertierte Juden zum Opfer gefallen sind.¹⁶ Durch ihn ist der Betrachter unmittelbar einbezogen.

Das Gesicht des Mannes in der oberen linken Ecke des Gemäldes entspricht dem des Mannes vorn in der Mitte (Abb. 12a); das des greisen Alten neben Jesus dem der Person vorn in der Mitte (Abb. 12b); das schemenhafte, frontale Gesicht in der rechten oberen Ecke dem oben in der Mitte (Abb. 12c).

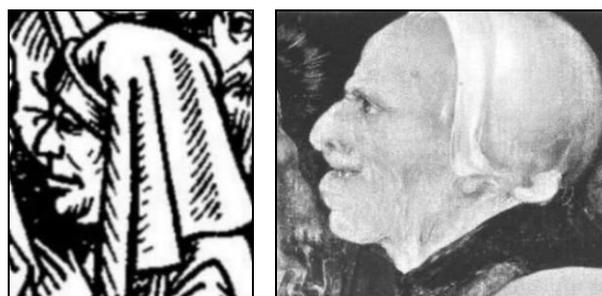


Abb. 12 a/b/c: Übereinstimmungen zwischen Holzschnitt und Gemälde.

4. Das Lesezeichen im Buch: Nun geht aus dem Gesagten nicht hervor, aus welchem Grund sich Dürer so nach vielen Jahren an den Holzschnitt der Weltchronik erinnert hat, und was ihn veranlasst hat, ausgehend von dieser Erinnerung in Venedig ein Ge-

¹⁶ Jesus selbst, der als Jude gekreuzigt worden ist, wäre lebendig verbrannt worden, wenn er zur Zeit Dürers gelebt hätte.

mälde mit dem zwölfjährigen Jesus herzustellen. Darüber sollte der Text des Lesezeichens Auskunft geben, das aus dem Buch links unten herausragt.

Leider befindet sich seine Aufschrift auch nach der Entfernung von Übermalungen in sehr schlechtem Erhaltungszustand (Abb. 13). Deutlich lesbar ist zunächst einmal die Jahreszahl 1506 und darunter Dürers Monogramm.

Darin liegt nun bereits eine erste Antwort, denn Dürers überhastet angetretene erste Reise nach Venedig fand 1494, also 12 Jahre vorher statt. Das heißt, das Gemälde entstand 12 Jahre, nachdem Dürer aus Straßburg nach Nürnberg zurückgerufen und dann nach Venedig geschickt worden war. Das Kind, das er tatsächlich oder angeblich in Straßburg gezeugt hatte, wäre also 1506 genau wie der junge Jesus 12 Jahre alt gewesen.¹⁷



Abb. 13: Das Lesezeichen aus Abb. 1.

Hinter dem Monogramm stand – sofern Kopien des Gemäldes das richtig wiedergeben – in Majuskeln *F. ROMAE*. Als "Fecit Romae" gelesen, kann das so verstanden werden, dass das Gemälde "In Rom gemacht" worden ist. Dementsprechend ist häufig angenommen worden, dass sich Dürer 1506 auch kurzzeitig in Rom aufgehalten hat, wozu es aber keinen (weiteren) Hinweis gibt.

¹⁷ Vgl. Kap. "Thronender Greis und Jüngling", 3.2 Hypothese zum eigentlichen Anlass der Reise.

Darunter gesetzt ist ein Text in Minuskeln, zu dem Isolde Lübbecke meint: "Significantly, in the inscription on the *cartellino*, which eye-catchingly projects like a bookmark from the volume in the foreground, the artist makes direct reference to the rapidity of the execution. In a final line, beneath the date and the monogram, the exact time taken is recorded: 'opus qui(n)que dierum.' Mentioned so explicitly, this information is surely to be interpreted as the artists wish to extol the speed with which he could execute such a composition [...] In addition, the time-span of five days can be understood as a play on the inscription in his famous altarpiece painting *The Feast of the Rose Garlands* of the same year [...] 'exegit quinque/ mestri spatio. Albertus/ Dürer Germanus/ MDVI/ AD'."¹⁸

Obwohl "quinque dierum" des 12jährigen Jesus sicherlich auch eine Anspielung auf "quinque mestri" des Rosenkranzbildes ist, kann dies kaum der einzige Grund sein; denn zu derartigen Scherzen bietet ja wohl keins der Bilder einen Anlass. Dementsprechend schreibt Martin Schawe 2003: "Die auf die Bearbeitungszeit des Gemäldes Bezug nehmende Beischrift 'opus qui(n)que dierum' gibt Rätsel auf."¹⁹

Ein Grund dafür ist, dass der Text als "Werk von fünf Tagen" (miss-)verstanden worden ist. Lateinisch bedeutet *quinque* nicht nur "fünf", sondern auch eine unbestimmte, kurze Zeitspanne im Sinn von "ein paar, einige".²⁰ Das heißt, *opus qui(n)que dierum* meint hier soviel wie "Arbeit einiger Tage", ohne dass damit gesagt ist, welche Zeit sie tatsächlich in Anspruch genommen hat. Damit stellt sich natürlich die Frage, weshalb eine derart nichtsagende Angabe überhaupt auf das Bild gesetzt worden ist; genauer gesagt, welche Bedeutung sich wohl dahinter verbergen mag.

Dazu ist zu sagen, dass Dürer das Wort *opus* ("Werk") sicherlich deshalb gewählt hat, weil es das Anagramm *puso* ("dem Knaben") enthält. Das heißt, das Gemälde ist nicht für irgendeinen Auftraggeber gemalt worden, sondern eben *puso*, "für den Knaben".

¹⁸ Isolde Lübbecke 1991, S. 224.

¹⁹ Martin Schawe 2003, S. 345.

²⁰ Etwa so wie man im Deutschen "Acht Tage lang" sagt.

Ähnliches gilt für die Schreibung *quique* anstelle von *quinque*; der Grund dürfte darin liegen, dass *quique* "alle" bedeutet. Und aus dem Wort *dierum* lässt sich das Verb *edimur* bilden. Das zugrundeliegende lateinische Wort *edere* ("heraus-geben") wird unter vielen Aspekten verwendet; *puro quique edimur* kann im Sinn von "Wir alle werden für den Knaben geboren" verstanden werden.

Vertauscht man zudem R und S, dann erhält man aus *opus qui(n)que dierum* die Aussage *puro quique edimus*, was dann im Sinn von "Wir alle sterben für den Reinen" verstanden werden kann.

Selbstverständlich sind derartige Überlegungen kein Beweis dafür, dass sie auch tatsächlich eine Rolle gespielt haben. Sie sind lediglich der Versuch zu verstehen, weshalb gerade dieser Text gewählt und so geschrieben worden ist.

Entsprechendes gilt für die Aussage *F. ROMAE*. Sollte sie tatsächlich auf Dürers Gemälde gestanden haben und sollte mit dem F die Abkürzung für *fecit* gemeint gewesen sein, dann ist zu bedenken, dass *ROMAE* nicht nur Lokativ ("in Rom"), sondern Dativ ("für Rom") sein kann. So gesehen, wäre das Gemälde implizit für Rom gedacht gewesen, was Sinn macht, wenn man bedenkt, dass die Judenverbrennungen mit kirchlicher Duldung erfolgt sind.

Übrigens ist die gematrische Summe von *F. ROMAE* mit dem lateinischen Rangsystem 55, was im gegebenen Zusammenhang als Hinweis auf das fünfte Gebot verstanden worden sein könnte: "Du sollst nicht töten."

Es könnte auch an das Anagramm ROMA = AMOR gedacht worden sein; A D F(ecit) AMORE würde unterschwellig bedeuten, dass Dürer "es aus Liebe gemacht hat".

Schließlich sei noch darauf hingewiesen, dass die Jahreszahl 1506 zufällig die Quersumme 12 hat, was möglicherweise auch zum Entschluss Dürers beigetragen hat, das Bild mit dem 12-jährigen Jesus bzw, für ihn zu malen.

Dürer hatte sich, wie gesagt, zwölf Jahre vorher, nämlich 1494, zum ersten Mal in Venedig aufgehalten und dort sein Votivbild für Moses, den heiligen Juden, gemalt, von dem nur die Vor-

zeichnung erhalten ist.²¹ Diese Dankesgabe hat er sicherlich in der *Chiesa di San Moisè* hinterlegt. Sollte nun auch das Gemälde von 1506 in Venedigs *Chiesa di San Moisè* gelangt sein, dann würde verständlich, dass es erstmals 1634 in Rom erwähnt worden ist,²² denn im Jahr 1632 ist die *Chiesa di San Moisè* restauriert worden. Jedenfalls ist das Bild nicht nur eine phantasievolle Ausgestaltung der Szene, in der der junge Jesus sich im belehrenden Gespräch mit Schriftgelehrten befindet. Es ist zugleich eine Verurteilung des unchristlichen Umgangs mit Juden.

Aus dem Gesicht des Mannes links neben Jesus spricht der Schrecken der Verbrennung lebender Menschen, und sein direkter Blick wirkt dabei wie eine ungewisse Einschätzung des jeweiligen Betrachters des Bildes.

²¹ Siehe oben: "Thronender Greis und Jüngling". xyxy

²² Isolde Lübbecke 1991, S. 218: "Provenance: Barberini Collection, Rome (documented in the Collection's inventories since 1634)."