

Caecilie Weissert

Satire im hohen Stil

Dialog und Dialogizität in Maarten van Heemskercks *Triumph des Bacchus*



Abb. 1: Maarten van Heemskerck, *Triumph des Bacchus*, Öl auf Holz, 56,3 x 106, 5 cm Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. 990).

Ferner habe ich zuerst bei einem Kunstfreund namens Pauwels Kempnaer und später bei dem sehr kunstliebenden Melchior Wijntgens ein kleines Breitbild gesehen, das ein Bacchanal oder ein Bacchusfest darstellt und in nahezu gleicher Anordnung gestochen wurde. Dies ist aber wohl das beste Stück Malerei unter seinen [Heemskercks] nachrömischen Arbeiten, indem er sehr weich oder pastos in den Fleischpartien ist. Man sieht hier die antiken Ausschweifungen, die bei den Heiden auf solchen Festen erlaubt waren – wie Purzelbäume und dergleichen Dinge[1].

Mit diesen Worten würdigt Karel van Mander 1604 das Gemälde *Triumph des Bacchus* des niederländischen Malers Maarten van Heemskerck (1498-1574) (Abb. 1). Man erfährt sogleich, dass es sich bei dem

Gemälde um ein beliebtes Sammlerobjekt handelte, denn van Mander sah es sowohl in der Sammlung des niederländischen Theologen, Alchemisten und Kalligraphen Pauwels Kempnaer[2] als auch etwas später in der des Melchior Wijntgens in Middelburg[3]. Van Mander erwähnt das Gemälde ein weiteres Mal innerhalb seines kurzen Berichts über den Maler Otto van Veen (1558-1626): 1604 habe dieser ein großes *Bacchusfest* oder einen *Triumph* gemalt, „vergleichbar dem von Heemskerck bei Herrn Wijntgens in Middelburg, oder auch nach dem gleichen Entwurf, wie man ihn aus dem Stich kennt, das gut gemalt und ausgeführt ist“[4]. Van Mander verweist hier auf den bereits 1543 erschienenen Reproduktionsstich von Cornelis Bos, der eine erweiterte und veränderte Fassung von Heemskercks Gemälde zeigt[5]. Etwas später notierte der Kaufmann, Mäzen und Sammler Peeter Stevens in seinem Exemplar von van Manders *Schilder-Boeck*, das Gemälde in der Sammlung der Erzherzöge Al-

brecht und Isabella in Brüssel gesehen zu haben[6]. Aus dieser Sammlung ging es vermutlich in die des Erzherzogs Leopold Wilhelm über, wodurch es später Teil der Wiener Gemäldegalerie wurde[7]. Provenienz, Kopie und Nachstich machen deutlich, dass Heemskercks Bilderfindung bei Künstlern und Kunstliebhabern bis Mitte des 17. Jahrhunderts großes Interesse fand. Die Aufmerksamkeit, die auch van Mander diesem kleinen Gemälde entgegenbrachte, steht seiner heutigen Beachtung in populären und wissenschaftlichen Veröffentlichungen konträr entgegen, was wohl an dem an antiken Denkmälern geschulten Stil liegt, der vorschnell dazu verleitet, das Gemälde als „antikisierend“ in Heemskercks Œuvre einzuordnen oder gar als Kuriosum („oddy“) zu betrachten[8]. Allein Grosshans betont die Qualitäten des kleinen Gemäldes[9]. Daran anschließend soll im Folgenden gezeigt werden, dass sowohl Thema wie formale Umsetzung, d.h. die kunstvolle Überlagerung unterschiedlicher Stilzitate, Stilebenen und Stilarten dazu berechtigen, diesem Werk eine Sonderstellung in Heemskercks Œuvre einzuräumen. Darüberhinaus zeigen die komplexe Bildanlage und die in diesem Gemälde unlösbare Verbindung von Stilebene und Inhalt, dass sich Heemskerck an einer speziellen antiken Gattung orientiert, nämlich an der in der damaligen Literatur- und Theatertheorie diskutierten „Satire im hohen Stil“. Die durch Motiv und Stil erzeugte Dialogizität, die sowohl interpikturale wie literarische Referenzen einschließt, sowie der so entstehende Dialog im Bild und zwischen Bild und Betrachter machen das Gemälde zu einem frühen Beispiel eines Anfang des 16. Jahrhunderts entstehenden Bildtypus, der seinen Platz in der humanistisch gebildeten Dialog- und Gesprächskultur der Renaissance hat. Um Struktur und die sich durchdringenden und überlagernden formalen und inhaltlichen Ebenen deutlich zu machen, bedarf es einer ausführlichen Beschreibung der Darstellung, da nur so die dem dialektischen Verfahren vergleichbare Gegenüberstellung von These und Antithese (in Motiv und Stil) und deren Synthese nachvollziehbar wird.

Morbido und poeselich

Nachdem van Mander die Provenienz genannt hat, erwähnt er das Format. Das nicht sehr große Breitfor-

mat, in dem sich über 60 Personen tummeln, misst gerade mal 56,3 x 106,5 cm. Dadurch ist das Gemälde auf eine nahsichtige Betrachtung angelegt, was auch für seine ursprüngliche Bestimmung als Kabinettstück in einer privaten Kunstsammlung spricht. Dann betont van Mander die hohe Qualität, denn er hält das Gemälde für das beste Stück unter Heemskercks nachrömischen Arbeiten[10]. Mit Öl auf Eichenholz gemalt wird es auf Grund von van Manders Angaben und aus stilistischen Überlegungen auf 1536/37 datiert[11]. Heemskerck reiste 1532 vierunddreißigjährig, zu einem Zeitpunkt, zu dem er in den Niederlanden bereits angesehen und etabliert war, für fünf Jahre nach Rom[12]. Besonders erwähnenswert ist für van Mander die Wiedergabe der Akte, die Heemskerck besonders „morbido“ und „poeselich“ gelungen seien[13]. Die Verwendung des italienischen Adjektivs „morbido“ macht klar, das der Leser die Vergleichsbeispiele bei Heemskercks italienischen Kollegen suchen soll, denn mit „morbido“ und mit der niederländischen Entsprechung „poeselich“ meint van Mander die in seinen Augen für die italienischen Maler typische pastose, weiche und lockere Malweise[14]. Im Zentrum seines Lobes steht zunächst also die malerische Umsetzung. Van Manders Einschätzung, dass in erster Linie die malerische Qualität des Gemäldes lobend hervorzuheben sei, trifft sich mit Heemskercks Absicht, denn die Signatur „Martinus Heemskerckius pingebat“ an der Plinte des Kolossalfußes betont den Prozess des Malens[15]. Trotz des nicht einwandfreien Erhaltungszustandes lässt sich die malerische Qualität, die es direkt nach seiner Fertigstellung gehabt haben muss, erahnen. Auf dem schwammigen braun-grünen Untergrund, gegen den ruinösen und bereits bewachsenen Torbogen und den stark verblassenden Hintergrund, treten die Figuren und ihre Attribute plastisch und lebendig hervor. Kunstvoll variiert Heemskerck zwischen einem sehr hellen und einem fast schwarzen Inkarnat. Die gleichmäßige Beleuchtung erlaubt ihm das Setzen von Glanzlichtern zur Erhöhung der Präsenz des Gegenständlichen. Der Vordergrund ist auf dem Farbklang grün, rot, gold und dessen Abtönung aufgebaut, so dass das Gemälde farblich einen erdigen Gesamtcharakter bekommt. Durch die sorgfältige Durchgestaltung der Körper mit ihrer Muskulatur vermittelt er nicht nur Geschmeidig-

keit und Spannkraft, sondern macht auch die Anspannung und Konzentration innerer Kräfte anschaulich. Die Körperauffassung ist dabei an der Antike und an der italienisch-römischen Kunst geschult. „Pingebat“ betont die Konkurrenz mit der Antike und den italienischen Kollegen nicht auf der Ebene der Bilderfindung, sondern allgemein auf der Ebene der malerischen Umsetzung und im Speziellen mit der Aktmalerei, der eigentlichen Domäne der Italiener. Heemskerck bezieht hier Stellung zu einer aktuell in Rom geführten Diskussion, die den Niederländern absprach, gute Akte malen zu können[16].

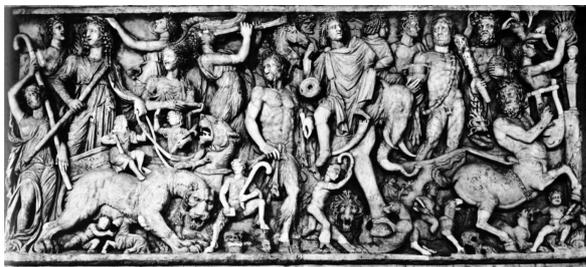


Abb. 2: *Indienfeldzug von Bacchus und Herkules*. Sarkophag, Rom, frühes 3. Jahrhundert n. Chr. (ca. 210-20), Bedfordshire, Woburn Abbey.

Van Mander verweist in der weiteren Besprechung des Gemäldes auf die Antike als Motivschatz: Dargestellt seien die Ausschweifungen der antiken heidnischen Götter, wie sie auf Festen des Bacchus üblich waren. Nicht nur Heemskercks Themenwahl, sondern auch sein Kompositionsprinzip macht dies deutlich. So ist der *Triumph des Bacchus* konsequent durch die Verwendung antiker, antikisierender und in antikem Stil wiedergegebener Vorlagen anderer Stilrichtungen und Kunstzitate aufgebaut. In Format und Gesamtanlage orientierte sich Heemskerck an antiken Sarkophagreliefs (Abb. 2). Dabei geht er eklektizistisch und kompilatorisch vor, so dass sich kein bestimmter Sarkophag als Vorlage benennen lässt. Einzelne Motive wie Bacchus auf dem Wagen, der auf einem Esel reitende Satyr, der Putto mit dem Panther, der Läufer vor dem Wagen, das Motiv des Gestürzten, der Ziegenbock und der Aufzug des Gefolges (Thiasos) mit musizierenden und tanzenden Mänaden, Satyrn, Silen und Pan finden sich dort[17]. Ergänzt werden sie durch weitere prominente Antikenzitate, die von jedem Romliebhaber leicht wieder erkannt werden konnten: Der steinerne Kolossalfuß mit Sandale



Abb. 3: Maarten van Heemskerck, *Torso von Belvedere*, ca. 1535, Zeichnung, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

stammt vom Porticus der Octavia; die Panpfeiler studierte Heemskerck im Hof des Palazzo della Valla; der Tempel im Hintergrund hat große Ähnlichkeit mit dem Vestatempel in Tivoli; die Rückenansicht des Stelzenläufers erinnert an den *Torso von Belvedere* (Abb. 3) [18]. Mitunter ist es schwierig zu entscheiden, ob Heemskerck antike oder italienische Vorlagen benutzt hat. Den Thyrsoträger rechts führte Hoogwerff beispielsweise auf die antike Skulptur des *Apoll Kitharodos* zurück, wohingegen Grosshans auf Andrea Mantegnas (1431-1506) berühmten Stich *Bacchanal an der Kufe* verweist (Abb. 4)[19]. Die Kopfhaltung, die geöffneten Lippen und der Blick erinnern zudem an die Büste *Alexander der Große* (Abb. 5)[20].

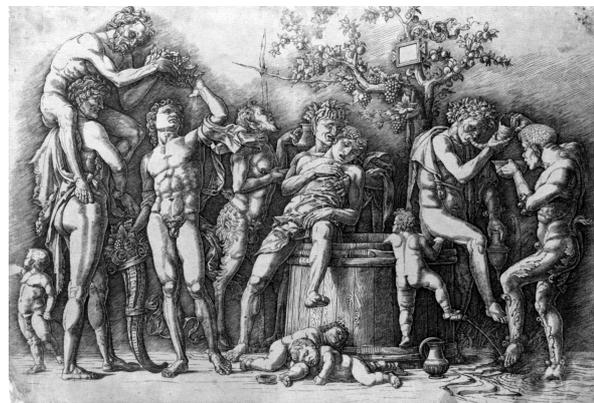


Abb. 4: Mantegna, *Bacchanal an der Kufe*, Kupferstich, 28,2 x 42,5 cm, ca. 1510-1515.



Abb. 5: *Sterbender Alexander*, Marmor, Florenz, Uffizien.

Bei der Benennung des Themas schwankt van Manders zwischen *Bacchanal* (*Bacchanalia*), *Bacchusfest* (*Bachifeest* / *Bacchusfeest*) und *Triumph des Bacchus* (*Triumph*)[21]. Wie kommt es zu diesen unterschiedlichen Benennungen, bedeutet doch der Triumph des siegreichen Bacchus etwas anderes als das wilde und ausgelassene Treiben während eines Bacchusfestes?

Roma triumphans

Van Manders Unsicherheit bei der Titelgebung wird bei einer genauen Betrachtung des Gemäldes durchaus verständlich. Ausgangspunkt des ausgelassenen Treibens ist der Weingott Bacchus, der rechts auf einem Wagen thronend in einem Zug von Satyrn, Mänaden und weiteren Begleitpersonen herangeführt wird. Der Zug, unterstützt durch das Breitformat und die friesartige Anlage, bewegt sich zunächst bildparallel und zieht dann in einem weiten Bogen durch ein von Panpfeilern flankiertes Torgebäude weiter über einen Viadukt zu dem hoch über dem Tal gelegenen Rundtempel. Zwei große Hermenpilaster flankieren den Eingang zum Tempelbereich. Durch eine abschließende Brüstung wird der Tempel als Ziel- und Endpunkt des Zuges unmissverständlich markiert. Die ersten Begleiter haben bereits die Bacchusstatue im Inneren

des Tempels erreicht. Auf halbem Weg, zwischen Panbogen und Tempel, wird Silen dorthin getragen. Am auffälligsten, das Gemälde rhythmisierend, sind die fünf männlichen Akte im Vordergrund: der Thyrsoträger frontal am rechten Bildrand, der den Esel führende Läufer im Profil, der Rückenakt des Hornbläusers, der Purzelbaumschläger und der dunkelhäutige, mit einem Lorbeerkranz bekrönte und einem Ziegenfell spärlich bekleidete, ebenfalls in Rückenansicht gezeigte Stelzenläufer. Keiner von ihnen ist als Satyr oder Silen gekennzeichnet. Die von ihnen ausgehende Bewegung und die Richtung des Zuges kulminieren in einer ersten Etappe in dem Stelzenläufer, der seine Blicke zum Bacchustempel wendet und dadurch die Aufmerksamkeit des Betrachters ebenfalls auf das Ziel des Zuges in der Tiefe des Gemäldes lenkt. Um Aufmerksamkeit heischend und vielleicht den Wegweisend, dreht sich der einem Bauwerk entlaufene Satyr, der noch ein Stück seines Gebälks auf dem Kopf trägt, nach dem Zug um [22]. Sein Blick geht aber an diesem vorbei und trifft den Betrachter. Auch den Betrachter im Visier hat der schwarzhäutige Putto neben ihm, der den Ziegenbock am Schwanz zieht und mit einem Finger der anderen Hand auf dessen After weist. Ein zweiter Putto trägt einen Spiegel heran, um feixend auch dem Betrachter einen Blick auf die Notdurft des in der Mitte des Gemäldes zusammengebrochenen Satyrs zu ermöglichen, während ein weiterer dessen Hilflosigkeit ausnützend auf ihn klettert. Desgleichen ist der Blick des Satyrs, der Bacchus stützt, auf den Betrachter vor dem Bild gerichtet. Als wolle er ihn präsentieren, wendet er dessen weichlich verfetteten Körper leicht zur Seite und stützt seinen rechten Arm. Bacchus, mehr liegend als sitzend auf grünem Tuch über verziertem Weinfass auf dem hölzernen Speichenwagen, wirkt unbeteiligt. Sein rechter Fuß ruht auf einer ornamentierten Vase, auf der er auch das reich verzierte Füllhorn mit Trauben und Kornähren abstützt. Daneben hält ihm ein kleiner Putto eine Maske entgegen. Vorne und hinten durch geschmückte Thyrsosstäbe gerahmt und durch einen roten Baldachin, von dem Weintrauben und -blätter hängen, überfangen, ist er nochmals deutlich als Mittel- und Ausgangspunkt des Geschehens betont.

Dieses Geschehen entfaltet sich nach links. Der Karren, auf dem Bacchus thront, wird von einem



Abb. 6.1: Georg Pencz, *Triumph des Bacchus*, Kupferstich, 4,9 x 28,3 cm.

Esel gezogen, dessen dunkelhäutiger Reiter derart mit Trinken beschäftigt ist, dass die Zügel von dem Laufenden im Vordergrund übernommen werden müssen, der nun dem gestürzten Satyr auszuweichen versucht. Auch der Hornbläser dreht sich nach ihm um, wohl um zu sehen, auf was er getreten sei. Neben dem Thyrsoträger hinter dem Wagen erscheinen fünf Musizierende: Pan, Syrinx blasend, eine Tympanistria, eine Kymbalistria, ein Satyr mit Funken sprühenden Feuersteinen und eine dunkelhäutige, rosa gewandete Frau mit goldenen Armreifen und einer Klapper. Die so erzeugte Bewegtheit und Gerichtetheit des Zuges wird durch den laufenden Jüngling links in Richtung Torbogen fortgesetzt. Auch der neben dem Wagen laufende Putto mit dem Panther, der durch seine Handhaltung auf den Urheber der Zähmung des wilden Tieres weist, trägt dazu bei.

Die friesartige Anlage und die Rhythmisierung der Komposition durch Reihung betonen die Bewegung des zielgerichteten Personenzugs zum Heiligtum. Der Thyrsoträger am rechten Bildrand ist dagegen nicht in die Bewegung des Zuges integriert. Statuengleich verharrt er an seinem Platz, Kopf und Blick versonnen nach rechts gewandt. Er bildet zusammen mit dem Bocksführer links eine kompositorische Klammer, zu der auch die lose verteilten Gegenstände der vorderen Bildebene gehören: der Kolossalfuß, die Panflöte, die Krugscherben, der Krug mit den Weintrauben und das Cartellino, dessen Text heute nicht mehr lesbar ist. Die so entstandene Zweiteilung des Gemäldes in eine gerichtete und Bewegung suggerierende und eine statisch verharrende Schicht ist, wie im Folgenden gezeigt werden wird, grundlegend für das Verständnis des Gemäldes.

Thematisch orientierte sich Heemskerck überwiegend an Darstellungen, in deren Mittelpunkt der Triumph des griechischen Fruchtbarkeitsgottes Dionysos – in



Abb. 6.2: Georg Pencz, *Triumph des Bacchus*, Kupferstich, 4,9 x 28,3 cm.

der römischen Mythologie als Bacchus bekannt und mit dem altattischen Landgott Liber identifiziert – nach seinem Indienfeldzug und die Epiphanie des Gottes stehen[23]. Im Folgenden sei von Bacchus gesprochen. Ungewöhnlich ist die Richtung des Zuges auf Heemskercks Gemälde. Auf den Sarkophagreliefs zieht dieser von links nach rechts (Abb. 2). Heemskerck folgt hier eher zeitgenössischen Vorlagen, wie Georg Pencz' (um 1500-1559) *Triumph des Bacchus* (Abb. 6), die wie Heemskercks Triumphzug linkszünftig angelegt sind[24]. Es findet sich für diese Zugrichtung aber auch ein bildimmanentes Argument: So bieten der Bockführer und der monumentale Fuß einen Einstieg in das Gemälde. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird dadurch nicht sofort auf Bacchus, sondern zuerst auf das Treiben seines Gefolges gelenkt. Heemskerck macht so einen Wesenszug des Gottes sichtbar: Die Ergriffenheit des Gefolges äußert sich in ekstatischen Tänzen und ausgelassenen Aufführungen. Die Entrücktheit ist dabei ein Zeichen der Nähe des Gottes, denn nur in der Ekstase kann dessen reale Gegenwart erfahren werden[25]. Die Mänaden geben sich der von dem Gott bewirkten *ekstasis*, dem Aus-sich-Heraustreten, hin und gelangen in wilden Tänzen in den Zustand des *enthusiasmus*, dem Erfülltsein von Gott. Im Mittelpunkt des Gemäldes steht also nicht nur Bacchus selbst, sondern auch die Wirkung, die seine Gegenwart auslöst.

Nicht alle motivischen Zusammenstellungen lassen sich mit Hilfe visueller Referenzen verstehen. Einige rechnen mit einer guten Kenntnis der Bacchus-Mythologie auf Seiten des Betrachters. Die etwas ungewöhnliche Wahl des Esels als Zugtier seines Wagens (bevorzugt werden sonst Elefanten oder Panther) erinnert beispielsweise an eine frühere Episode des Mythos: Bacchus beteiligte sich am Kampf der Götter gegen die Giganten, in dessen Verlauf er Eury-

tos mit dem Thyrsos tötete. Zuhilfe kamen ihm dabei von Satyrn gerittene Esel, die mit Geschrei Schrecken und Panik unter den Giganten verbreiteten. Eine andere literarisch vermittelte Referenz zeigt der Stelzenläufer. Ebenfalls auf der Seite der Götter kämpfte der wie Bacchus sterbliche Herkules. Wie dieser feiert er am Ende seiner Mühen. Häufig tauchen beide auf antiken Sarkophagen auf (Abb. 2), und beide werden als Vorbilder von späteren Herrschern in Anspruch genommen[26]. Unter diesem Aspekt ist der Rückgriff auf den *Torso von Belvedere*, der von Heemskerck und seinen Zeitgenossen als Herkules gedeutet wurde, nicht nur ein bedeutungsfreies Formzitat, sondern betont Herkules' und analog auch Bacchus' Vorbildfunktion[27]. Durch die Stelzen bildet er kompositorisch ein Gegengewicht zu diesem und ist mit ihm, über die anderen erhoben, auf Augenhöhe. Und auch der Ziegenbock steht nicht allgemein für Fruchtbarkeit und Triebhaftigkeit, denn als die Götter vor dem missgestalteten Giganten Typhon nach Ägypten flohen, verwandelten sie sich in die Tiergestalt der ihnen jeweils entsprechenden ägyptischen Götter. Bacchus verwandelte sich in einen Bock[28]. Auch die ihm entgegengehaltene Maske entstammt dem Mythos und erinnert an die Doppelrolle von Maske und Person[29].

Daneben ist Bacchus noch als Kulturbringer charakterisiert, denn er selbst verbreitet den Weinbau unter den Menschen. Der Wagen und die aufgehende Sonne am Horizont hinter ihm zeigen seine Ankunft über das Meer und den Einzug in sein Heiligtum in den Sümpfen, wie durch den auffallend schwammig ausgestalteten Untergrund angedeutet[30]. Der Indienbezug, deutlich in dem Mitführen dunkelhäutiger Menschen und des gezähmten wilden Tieres, rückt den Aspekt des Feldzuges, des Eroberers und Herrschers in den Vordergrund. Durch das Thema der Eroberung erhält das Gemälde einen 1530 sehr aktuellen Bezug, denn die Propaganda fürstlicher Macht mittels eines Triumphzuges war Anfang des 16. Jahrhunderts wieder ins öffentliche Bewusstsein gerückt. Alexander der Große sah als erster in Bacchus eine Möglichkeit mythologischer Selbstüberhöhung und gab ihm deshalb eine bedeutende Stellung im antiken Herrscherkult. Er deutete den durch Euripides bekannten Siegeszug Bacchus' ins Innere Asiens zu einem Feldzug nach Indien um[31]. Im Anschluss daran

feiert er nach seinem eigenen Indienfeldzug einen sieben-tägigen Triumph in Gestalt eines dionysischen Festes. Berichte der Feste waren um 1500 gut bekannt, etwa durch Quintus Curtius Rufus oder der Beschreibung in Plutarchs *Alexandervita*[32]. Die Übernahme des Alexanderkopfes in den Thyrsosträger macht für jeden Kenner die Verbindung anschaulich. Politische Aktualität erhielt das Thema erneut durch die Eroberung Indiens durch die portugiesische Flotte unter Vasco da Gama (um 1500)[33]. In Anlehnung daran wurde Bacchus vermehrt in die allegorischen Festausstattungen aufgenommen. Beispielsweise umfasste das Programm des Triumphbogens der Porta San Felice zu Ehren des Einzuges Karls V. in Bologna vom 5. November 1529 neben dem Triumph des Neptuns auch den des Bacchus und feierte Karl V. als Welteroberer und Beherrscher der Meere und Länder[34]. Heemskerck konnte 1536 in Rom selbst Augenzeuge eines solch triumphalen Einzuges Karls V. gewesen sein[35]. Über den Ursprung des Triumphes war man sich in Rom durchaus im Klaren: Flavio Biondo (1392-1463) endet sein Buch *Roma triumphans* (1472) mit einer Darstellung des Triumphes bei den Römern (Buch X). Hierin leitet er die Etymologie des Wortes „Triumph“ auf den Ruf der triumphierenden Soldaten „io triumphe“, einen Beinamen des Bacchus ab[36] und verweist darauf, dass der erste Triumph eines Römers ebenfalls den Triumph des Bacchus nachahmte[37]. Mit den antiken Zitaten wie dem Tempel von Tivoli, dem Viadukt, den Panpfeilern – die bereits 1513 in den Triumphbogen zu Ehren Leos X. in Rom integriert waren[38] – oder dem Monumentalfuß verankert Heemskerck den Triumphzug nicht nur allgemein in der Antike, sondern topographisch eindeutig in Rom.

Heemskerck bindet die positiven Qualitäten des Bacchus als Kulturstifter, Städtegründer und Triumphator an die römisch-antike Kultur. Mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln malt er einen Triumph „all'antica“ als eine Hommage an Rom, das sowohl als Ursprungsland des Triumphes der Herrscher als auch des Triumphes der schönen Gestalt erscheint, wie die makellosen Körper in Bacchus' Gefolge deutlich betonen. Rom steht dabei aber auch für einen künstlerischen Aufbruch und ein künstlerisches Programm. Damit reflektiert Heemskerck die Situation

einiger niederländischer Künstler, die spätestens seit Jan Gossaert (1478-1532) und Jan van Scorel (1495-1562) eine Romreise zum Studium der Antike als wesentlichen Bestandteil ihrer künstlerischen Bildung verstanden. Gerade Heemskerck betont seine Romverbundenheit immer wieder unübersehbar, wie auch in seinem späteren Selbstporträt von 1553.

Nosce teipsum

Auf den von Heemskerck rezipierten antiken Denkmälern sucht man aber vergebens nach einem sich erbrechenden oder seine Notdurft verrichtenden Satyr. Dieser stört ganz offensichtlich das bis hierher Gesagte. Durch das Spiegelmotiv wird er aber geradezu inszeniert und die Frage drängt sich auf, wie er zu dem Triumph des Bacchus passt? Sein Zustand ist wohl auch weniger auf die durch den Gott ausgelöste *ekstasis* zurückzuführen als auf einen übermäßigen Genuss des von Bacchus erfundenen Weins, wie die ihn umgebenden Attribute nahelegen, der Krug mit Weintrauben, der zerbrochene Krug, die achtlos verlorene Panpfeife und der auslaufende Wein. Alle diese Motive befinden sich im Vordergrund, werden durch ihre Positionen aus dem Treiben des Zuges ausgeschieden und der Ebene des Cartellinos zugeordnet.

Auch bei der Wahl dieser Motive greift Heemskerck auf Bekanntes zurück. Das Motiv der Notdurft und des Erbrechens, durch Heemskerck in einer Figur verdichtet, findet sich beispielsweise in Erhard Schöns (um 1491-1542) Einblattholzschnitt zu Hans Sachs' *Die vier wunderlichen eygenschaftt und wirkung des weins* von 1528 (Abb. 7). Hier findet sich auch das Motiv des Purzelbaums. Beide gehören zur Bildtradition der „Folgen der Trunkenheit“, wie sie durch die niederländische und deutsche Graphik Anfang des 16. Jahrhunderts weit verbreitet war[39]. Thema ist die negative Wirkung des Weins. Auch die Auffassung des weichlich verfetteten Bacchus, ausgestattet mit Weinkanne, Wein- oder Efeuranken, findet sich in Heemskercks niederländischem Umfeld. 1537 entwirft Pieter Coecke van Aelst (1502-1550) eine neunteilige Teppichserie zu den Todsünden in Form von Triumphzügen[40]. Im Mittelpunkt steht jeweils die durch eine weibliche Gestalt personifizierte Sünde. Die sechste ist die Völlerei (*Gula*). Die Personifikation

von *Gula* trägt deutlich bacchische Züge. Vergleichbar Heemskercks Bacchus sitzt sie auf dem Wagen. Auch das Umfeld bestätigt die Verbindung mit Bacchus: Der Zug wird durch einen Bacchanten angeführt, der eine Fahne trägt. Hinter ihm reitet, mit einem Weinkrug ausgestattet, Silen (Abb. 8). Daneben taucht Alexander der Große auf Bucephalos auf. Da Alexander Völlerei nach dem Sieg über den Perserkönig Darius nachgesagt wurde, schließt er nicht nur im Triumph, sondern auch im Laster an Bacchus an[41]. Auch Pencz verbindet *Gula* mit Bacchus, wie die Graphik aus seiner Lasterfolge zeigt (Abb. 9). Wie bei den aus der Antike entlehnten Motiven, wählt Heemskerck auch hier solche, die ihre ikonographische Bedeutung beibehalten. Er überträgt sie aus ihrer volkstümlichen Bildsprache in die der erhabenen Antike, wobei sich der Darstellungsmodus, ihre Stilhöhe ändert.



Abb. 7: Erhard Schön, *Die vier Eigenschaften des Weins*, 1528, Holzschnitt, 23,9 x 32,3 cm.



Abb. 8: Nach Pieter Coecke van Aelst, *Die sieben Todsünden*. Die Völlerei (*Gula*), Teppich, 455 x 835 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.



Abb. 9: Georg Pencz, *Gula*, Kupferstich.

Wieder führen die visuellen Referenzen den Betrachter, verweisen auf ihre mögliche Bedeutung und können durch literarische erweitert werden. Passend zum Thema setzt Heemskerck mehrere griechische Sprichwörter und Redensarten bildlich um, die alle durch Erasmus' Sammlung der *Adagia* weit verbreitet und gut erläutert waren[42]. Bezeichnenderweise finden sich diese fast alle auf der vordersten Bildebene. In der Gruppe des Gestürzten und der beiden Putti verbindet Heemskerck zwei Sentenzen: „Erkenne dich selbst“ (*nosce teipsum*) und „Allzuviel ist ungesund“ (*ne quid nimis*). Erasmus betont ihre große Berühmtheit und dass sie nach dem Zeugnis Platons als Inschrift auf der Eingangsfront des Delphischen Apollontempels zu lesen waren[43]. In dem Motiv des Spiegels – eine etwas pointierte Umsetzung der Sentenz „Erkenne dich selbst“ – liege die Mahnung, so Erasmus, „sich seiner Grenzen bewusst zu sein, und für das Handeln das rechte Maß zu finden“[44].

Die zweite Sentenz drücke, so Erasmus, fast dasselbe aus: Alles mit Maßen, denn wenn mit Maßen genossen, verscheuche der Wein alle Sorgen aus den Herzen der Menschen, im Übermaß schade er dagegen. Der Gestürzte zeigt deutlich, dass „all zuviel [...] ungesund“ ist. Auch weitere Umsetzungen volkstümlicher Sprichwörter lassen sich erkennen: Der bereits von der Natur wieder bewachsene Triumphbogen

fühlt den Zahn der Zeit, denn „sogar den Fels zerstört der Zahn der Zeit“[45]. Der Krug geht dagegen solange zum Brunnen, bis er bricht[46]. Wie jeder seine eigene Last zu tragen hat, so schwimmt die hellhäutige Bacchantin im Hintergrund gegen den Strom, und durch das Aneinanderschlagen von Feuersteinen entstehen gefährliche Funken.

Fordert der *Triumph des Bacchus* nun dazu auf, einen kritischen Blick auf die erhabene Antike und deren Rezeption zu werfen? Kann allzu viel auch schaden? Der versonnen blickende und körperlich schöne Thyrsoträger scheint darauf eine Antwort geben zu können: Ein ebenfalls als Sprichwort verbreiteter Hexameter lautet nämlich „Thyrsoträger sind viele, doch echte Begeisterte wenige“ (*Plureis thyrsigeros, paucos est cernere Bacchos*)[47]. Ein Spruch, der, wie Erasmus vermerkt, aus dem Dionysoskult stamme, in dem die Bacchanten in ekstatischem Tummel den Thyrsos schlangen. Gemeint sei damit, so Erasmus, „dass viele Menschen die äußeren Zeichen oder auch den Ruf von Größe haben, denen in Wirklichkeit echte Größe fehlt“[48]. Diese Sentenz lässt sich ergänzen: Nicht jeder, den eine schöne Gestalt ziert, ist ein guter und kluger Mensch. Nicht jeder, der ein Bewunderer der Antike ist, ist auch ein Verständiger. Mahnt dies nicht auch den vernünftigen und verständigen Umgang mit der Antike an? Denn etwas später stößt man auf das Sprichwort „Fürwahr, ein schöner Kopf! Doch leider fehlt das Hirn“[49].

Geschickt verbindet Heemskerck in diesem kleinen Gemälde zwei Bildtraditionen, denn die nach van Mander so typischen Freiheiten der heidnischen Feste wie Purzelbaumschlagen, Stelzenlauf und Huckepacktragen gehören nicht zur Welt der antiken Götter, sondern in den Bereich der niederländischen Kinderspiele und Narrheiten, sind Zeichen der Maßlosigkeit und des Hochmutes[50]. Wandelt sich durch die Motive aus der Lasterikonographie die Bedeutung des Gemäldes von einem *Exemplum virtutis* zu einem Bild der Todsünde *Gula* und gliedert sich folglich in die lange Reihe moralisierender Lasterexempla ein, wie es Ilja M. Veldman vorschlägt?[51] Eine solche Deutung liegt nahe, würde aber den antikisierenden Stil nicht ernst nehmen, d.h. den anschaulichen Charakter des Gemäldes ausblenden, und liefe damit Gefahr, zu kurz zu greifen.

Satire im hohen Stil

Heemskerck legt ganz offensichtlich größten Wert darauf, dass das Thema mit einem an der Antike geschulten Vokabular auftritt. Die Angleichung des Stils an das Thema war in Heemskercks Umkreis heftig diskutiert. Erasmus beschäftigt sich mit der Thematik in seinem kurz vor der Entstehung des Gemäldes 1528 publizierten Traktat *Ciceronianus* ausführlich[52]. Im Mittelpunkt stehen die Probleme der stofflichen und formalen Imitatio literarischer Muster sowie die Verbindlichkeit der literarischen Gattungsgesetze. Erasmus vertritt die Position, dass Entlehnungen aus der Antike nur dann zulässig seien, wenn die Form der Darstellung zum dargestellten Gegenstand passt. Abzulehnen sei, „wenn jemand Gottvater in derselben Pose male wie Apelles seinerseits den Jupiter, oder Christus in der Gestalt wie den Apoll“[53]. Richtig verwendet seien Entlehnungen und Zitate dann aber unabdingbar für ein geglücktes und interessantes Werk:

Hängt ferner die Schönheit der Darstellung nicht auch zu einem guten Teil davon ab, dass man sie mit Zitaten würzt? [...] Gewiss, ohne den Schmuck der Zitate ist der Stil armselig und trivial; sie aber gleichen Juwelen und Blüten, und machen das, was man schreibt, erst schön und bewundernswert[54].

Ganz offensichtlich waren die Künstler ebenfalls mit diesen Fragen beschäftigt, wenn man bedenkt, wie sorgfältig Heemskerck die Zitate wählt, die er in den *Triumph des Bacchus* komponiert. Genauso ausgeprägt war das Bewusstsein der Stilhöhe. Lambert Lombard (1505/1506-1566), der Theoretiker unter den niederländischen Malern, studierte zeitgleich mit Heemskerck antike Bacchus-Sarkophage und war mit deren Stil daher gut vertraut. 1562 ging er soweit, die Graphik *Aufzug der Flora* (mit Pan und Bacchus) des Monogrammisten A P aus dem Jahre 1537, aus der Serie *Triumph der Jahreszeiten*, dahingehend zu korrigieren, dass er Motiv und Stil anglich und dem Triumphzug ein antikes Aussehen gab[55]. Der Monogrammist A P hatte die heidnischen Götter in zeitge-

nössischen Gewändern in einer Landschaft auftreten lassen. Lombard stellt sie nun nackt, nur mit ihren Attributen ausgestattet, vor neutralen Hintergrund. Die Korrektur verdeutlicht die Bewusstseinslage für die Fragen der Stilebene und der Anpassung der Form der Darstellung an deren Inhalt. Um eine solch lehrhafte Richtigstellung geht es Heemskerck sicher nicht. Im Gegenteil, er scheint Lombards Gesetz der Stilreinheit zu brechen, indem er Motive aus einem eher volkstümlichen Stil in den der hohen Antike überträgt. Der *Triumph des Bacchus* erhält seinen besonderen Charakter gerade durch die Spannung, die dadurch entsteht, dass ein heroischer Stelzenläufer oder eine sich übergebende antike Gestalt die Stilebene ändert, dass die perfekten schönen und heroisch-antiken Akte selbstverschuldet in lächerlichen und obszönen Situationen angetroffen werden.

Erasmus und Lombard stehen mit der Auseinandersetzung um Fragen des Stils nicht allein, und Heemskerck gibt mit dem Putto, der Bacchus die Maske vorhält, einen Hinweis auf einen weiteren Bereich, in dem diese Fragen aktuell diskutiert wurden: das Theater und die zeitgenössische Theatertheorie[56]. Vor allem Tragödie, Komödie und die Satire standen im Zentrum des Interesses. Die kolossale Sandale und die Stelzen können ebenfalls als Indizien verstanden werden, denn Stelzen gehörten ursprünglich dem Gebiet des Kultes und der Mysterien an, wo sie den Träger größer und furchtbarer erscheinen ließen[57]. Hierin berühren sie sich mit dem Kothurn, dem hohen Schuh der Tragödie. Den Kothurn führte Aischylos in das Kostüm der Tragödie ein, um dem Schauspieler eine über das Gewöhnliche hinausgehende Größe zu geben. Er wurde dann zum Symbol der Tragödie und ihres erhabenen Stils. Die Komödie kannte dagegen die niedrige bequeme Sandale (Soccus), wie überdeutlich von Heemskerck in vorderster Bildebene positioniert. Heemskerck signiert genau die Sockelzone für die antike Sandale und gibt sich so selbst als Autor der Bildkomödie zu erkennen. Der Einbezug der Theatertheorie in den Kontext des Gemäldes wird zwingend, wenn man bedenkt, dass Dionysos nicht nur als Erfinder des Weinbaus und der Triumphzüge, sondern auch des Theaters galt.

Die Entstehung der Tragödie und Komödie wurde von Heemskercks Zeitgenossen Julius Caesar

Scaliger oder Lilius Gregorius Gyraldus von den dionysischen Satyrspielen abgeleitet. Kostüm und Bühnenbild von Tragödie, Komödie und Satyrspiel wurden theoretisch diskutiert[58]. Es wurde davon ausgegangen, dass sich das Satyrspiel aus dem Thiasos, dem musizierenden und singenden Gefolge des Dionysos, entwickelt habe[59]. Scaliger unternimmt den historisch wie etymologisch unhaltbaren Versuch, die römische Gattung der Satire aus dem griechischen Satyrspiel herzuleiten[60]. So sei die Satire keine römische, sondern eine griechische Erfindung[61]. Das Satyrspiel – und bei Scaliger dann auch die Satire – nehme sich des Stoffes, der Form und der Gesetze der Tragödie mit parodistischen Mitteln an: „Die Satire ist nämlich, wie die satyrische Natur, ein freimütiges Gedicht, das das Unterste zu oberst kehrt, wenn es nur seine Pointen anbringt“[62]. Diese bestehen unter anderem darin, dass bekannte Einzelheiten oder Inhalte unter Beibehaltung ihrer äußeren Form verzerrt werden. Im Satyrspiel werden also bekannte ernste mythologische Szenen in verzerrendes Licht gerückt. Die tragisch-heroischen Gestalten werden zumeist unter Beibehaltung des heroischen Tons in parodierende und unwürdige Situationen gebracht. Die Handlung wird dadurch mitunter obszön und lächerlich[63]. Hier finden sich Figuren wie der Gestürzte, der sich Überschlagende oder der Stelzenläufer theoretisch eingefordert. Da Heemskerck sie in den antiken Denkmälern nicht fand, überträgt er sie aus der Gattung der weit verbreiteten Bauernsatiren und verbindet sie durch die Übertragung in eine andere Stilebene mit zwei „hohen“ Ebenen: Der hohe Stil der antiken Kunst und die Gattung der heroischen Triumphzüge „all’antica“[64]. Die Stilhöhe und der Gattungsbezug sind für die parodierenden Elemente dabei konstitutive Komponenten. Integriert in die Stilhöhe entfalten die Zitate durch das antiheroische Verhalten der Protagonisten ihre parodistische Note, die in der Offenlegung des törichten Treibens liegt. Heemskerck malt so mit Hilfe unzähliger Zitate und Verweise auf andere Stilebenen und Gattungen eine Satire im hohen Stil wie bei Scaliger beschrieben und definiert[65]. Die mythologische Verfremdung nimmt der Darstellung der Fehler und Laster ihre tadelnde Schärfe, der kritische Blick auf die Antike und vielleicht auch auf die Antikenbewunderung erfolgt mit einem zwinkernden Auge. Erasmus

beschreibt, dass eben ein solcher Widerspruch nicht nur zum Lachen, sondern auch zur Reflexion führe:

Denn gibt es wohl etwas törichtereres, als [...] sich in Begeisterung zu sonnen, sich im Triumph wie ein ausgestelltes Bild herumtragen zu lassen [...]? Hinzu kommt die Sucht, Ehrennamen und Ruhmestitel reichlich zu verteilen. [...] Wie töricht ist das alles, so sehr, dass ein einziger Demokrit nicht ausreicht, es zu ver-lachen![66]

Aber genau hierin, im törichten Handeln, liegt ein Quell für große, kulturstiftende Taten:

Aber zugleich ist dies die Quelle für alle jene tapferen Taten, die von so vielen redegewaltigen Literaten in den Himmel des Ruhms gehoben werden. Diese Torheit ist es, durch die Staaten entstehen, Regierungen, Verwaltungen, Religion, Volksversammlung und Rechtsprechung nicht stürzen und das ganze menschliche Leben nichts anderes als ein törichtes Spiel ist[67].

Der *Triumph des Bacchus* sollte daher nicht als einfache Warnung vor den Lastern der heidnischen Welt verstanden werden. Wie Erasmus' *Lob der Torheit* entsteht auch seine Bedeutung aus der Erkenntnis des Zusammenhanges von törichtem Verhalten und der Hervorbringung bedeutender kultureller Taten. Wie Erasmus zählt Heemskerck „im Gewande der Torheit gute Gründe auf für ihre Lebensnotwendigkeit“[68].

Dialog und Betrachter

Durch den das Bild gliedernden und rhythmisierenden Blick auf den Betrachter – der Satyr ganz rechts, der Bacchus stützende Satyr, der Panther, der Putto mit dem Spiegel, die Tympanistria, der sich umwendende Satyr mit dem Gebälk auf dem Kopf, der schwarze Putto mit der Ziege links –, durch die emblematische Verteilung der Gegenstände auf der vordersten Bildebene und durch das Cartellino wird der Betrachter mit verschiedenen Mitteln und auf verschiedenen

Ebenen direkt angesprochen und aufgefordert, sich mit der Ambivalenz, mit der Geschichte, den einzelnen Motiven, ihrer künstlerischen Umsetzung, Bedeutung und Platzierung in der Gesamtanlage auseinanderzusetzen.



Abb. 10: Anonymus (Hans III Jordaens oder Hieronymus II. Francken zugeschrieben), *Connoisseurs in einem Gemäldekabinett*, ca. 1620, Öl auf Holz, 95,9 x 123, 5 cm; London, National Gallery.

Durch den wiederholten Bezug auf den Betrachter ist die Struktur des Gemäldes auf eine dialogische Kommunikation, eine mehrstimmige Argumentation im Gespräch angelegt, dem Gemälde ist so das Prinzip des Dialogischen eingeschrieben[69]. Einer der wesentlichen Aspekte war dabei das kontradiktorische Argument, das man gegensätzliche Standpunkte zu ein und demselben Sachverhalt vertreten kann. Die Zweistimmigkeit der schönen und lächerlichen Antike wird also nicht aufgelöst, ersetzt oder überlagert, sondern tritt im Bild in ein dialogisches Verhältnis, entfaltet in der Referenz an Antike und italienische Renaissance ihre Dialogizität, die der oder die Betrachter vor dem Bild aufnehmen und in einen Dialog überführen.

Ist auch der erste Besitzer des Gemäldes nicht bekannt, so gehören doch die beiden Nachbesitzer, Pauwels Kempenaer und Melchior Wijntgens, zur gebildeten Bürgerschicht und waren durch ihre privaten Sammlungen, wie van Mander betont, ausgewiesene Kunstkenner. Der *Triumph des Bacchus* gibt dem Betrachter die Möglichkeit, sich als Kunstkenner, als Altertumskenner, als Kenner der aktuellen Theaterdiskussion, als historisch und literarisch belesen und

politisch informiert zu präsentieren. Eine festgelegte Deutung gibt das Gemälde dabei nicht vor. Heemskercks Gemälde befriedigt damit die ästhetischen Wünsche an eine verfeinerte („morbido“ und „poeselich“) Malweise und bot intellektuell ausreichend Stoff und Anknüpfungspunkte für weiterführende Gespräche und Auslegungen, wie Anfang des 17. Jahrhunderts in vielen Galeriebildern dargestellt. Der Ende des 16. Jahrhunderts entstehende Typus der Kabinett- und Galeriebilder reflektiert die Gesprächskultur und trägt dem kulturellen Wandel Rechnung, welcher das Betrachten von Kunst im profanen Raum, im bürgerlichen Interieur und in der Kunstsammlung weniger als kontemplative denn als kommunikative Tätigkeit praktizierte. Das sich heute in der National Gallery in London befindende Gemälde der flämischen Schule (Abb. 10) zeigt beispielsweise vier Gruppen modisch gekleideter Kunstkenner in einem großen Kunstkabinett mit Gemälden von Joachim Beukelaer, Jan Bruegel d.Ä., Joos de Momper und Frans Francken u.a. geschmückt. An der Rückwand in der obersten Gemäldereihe gleich unter der Decke befinden sich allein drei Gemälde, deren Protagonisten den Betrachter vor dem Bild fixieren und ihn so auffordern, sich mit ihnen zu beschäftigen. Die Kunstkenner und -liebhaber führen diese Beschäftigung mit dem Kunstwerk im Bild exemplarisch vor: Sie haben sich jeweils vor einem Objekt zusammengefunden und befinden sich durch Gesten, Haltung und Mimik deutlich erkennbar im intensiven Austausch über Kunst. Unter dem Aspekt des Dialogs besonders beachtenswert sind die beiden Herren vor und neben dem großen Tisch. Einer von ihnen blickt direkt auf den Betrachter und hält ihm ein Blatt mit Zeichnungen zur Begutachtung entgegen. Der zweite scheint ein weiteres Werk anreichen zu wollen, als gehe er auf eine konkrete Frage des oder der von außen Dazugetretenen ein. Diese Struktur, die Rhythmisierung des Blicks aus dem Bild und die an vorderster Front für den Betrachter aufgestellten Gemälde machen das Gemälde mit Heemskercks *Triumph des Bacchus* vergleichbar.

Die deutlich gegliederte, gleichzeitig aber offene Struktur, hinter die der Maler als Person weitgehend zurücktritt, machte den *Triumph des Bacchus* im 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts zu einem gesuchten Sammlerobjekt, ist aber auf der anderen

Seite auch dafür verantwortlich, dass es Mitte des 17. Jahrhunderts, als die künstlerische Hand immer mehr in den Fokus der Sammler trat, nahezu in Vergessenheit geriet[70]. Im Kabinettbild, in dem das motivisch und stilistisch erkennbare Werk konstitutiv an den Namen des Autors gebunden ist, sozusagen als Stellvertreter für den Künstler fungiert (man sieht einen Bruegel, einen Aertsen, einen Rubens), ist die Betonung ausschließlich auf den wieder erkennbaren und etikettierbaren Stil gelegt. Symptomatisch für diese Verschiebung der Wertigkeit sind die Kabinett- und Galeriebilder, die in Kooperation von mehreren Künstlern entstanden sind: hier vertritt jeder Künstler sich selbst. Der in dieser Hinsicht vielleicht spektakulärste Auftrag erging 1618 vom Stadtrat von Antwerpen an Jan Bruegel. Zur Begrüßung der neuen Regenten Albrecht und Isabella entstanden unter seiner Leitung zwei Gemälde mit Allegorien der fünf Sinne (nur in Kopie erhalten), an denen nicht weniger als zwölf der bedeutendsten Antwerpener Künstler mitarbeiteten[71]. Ein solches Projekt macht aber nur Sinn, wenn die einzelnen Künstler erkennbare „Labels“ aus Motiv und Stil ausgebildet haben, die sich so deutlich voneinander unterscheiden, dass der Betrachter sie als Alleinstellungsmerkmal erkennen kann. Vor diesem Horizont ist es nicht verwunderlich, dass die Idee zum *Triumph des Bacchus*, damals in der Sammlung der Regenten Albrecht und Isabella, ab Mitte des 17. Jahrhunderts nicht mehr bei einem niederländischen, sondern bei einem italienischen Maler gesucht und dass sowohl die dialogische Struktur als auch die künstlerische Raffinesse weitgehend übersehen wurden [72].

Endnoten

1. „Noch heb ick ghesien eerstmael by een Constbeminder Pauwels Kempnaer, en naemaels by den seer Const-liefdighen Melchior Wijntgens, een lanckwerpich stuecken, een Bacchanalia, oft Bacchifeest, waer van genoech de self ordinantie in Print comt: maer dit is wel het best gheschildert van al wat men nae zijn comst van Room sien mach, wesende seer morbido, oft poeselich van naeckte[n]: Daer in zijn te sien de oude dertelheden, die men by den Heydenen in die feest oeffende, van tuymelen, en derghelijcke dinghen.“ Miedema 1994, Bd. 1 S. 244 (fol. 246v11-18). Vor van Manders Bericht ist über die Provenienz des Gemäldes nichts bekannt.
2. Vgl. Miedema 1997, Bd. IV, S. 86.
3. Das Gemälde taucht in dem Inventar der Sammlung Wijntgens von 1618 bereits nicht mehr auf. Ebda.
4. Miedema 1994, Bd. 1 S. 439 (fol. 295r28-32): „Van dit Jaer 1604 is oock van hem gecomen een groot stuck wesende een Bacchus feest oft triumph, ghelijck als by den Heer Wijntges is te Middelborgh, ghedaen van Heemskerck, oft oock de self ordinantie also sy in Print comt, dat welck wel gheschildert en gehandelt is“.
5. Die Graphik von Bos erschien in drei Zuständen. Siehe Schéle 1965, Nr. 49, S. 126-129. *Triumph des Bacchus*, signiert Cornelius Bos fecit 1543. 320 x 865 mm. Bis Anfang des 17. Jahrhunderts erfolgten davon vier weitere Nachstiche.
6. Zu dieser Zeit stand Otto van Veen im Dienste der Herzöge Albrecht und Isabella in Brüssel. Möglicherweise konnte er dort nach Heemskercks Original arbeiten. Das Gemälde van Veens ist nicht bekannt. Briels 1980, S. 137-226, 214. Dort heißt es: „Ditto Bacchanalis stuck hebbe gesien tot Brussel als toecomende den Ertshertogh Albertus ende Ysabella hertoginne“.
7. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 990. Inventar des Erzherzogs Leopold Nr. 519. Vgl. Grosshans 1980, Nr. 24, S. 126. Harrison 1995, S. 35-55.
8. Snyder 1985, S. 477. J. H. Bloemsma (1998, S. 33) charakterisiert das Gemälde schlicht als antikisierend. Auch Smith geht nicht über diese Einschätzung hinaus: Smith 2004, S. 299.
9. Grosshans 1980, S. 126-130.
10. Die Mehrzahl der Forscher übernimmt die Ansicht, dass es sich hier um eine nachrömische Arbeit handelt und dass Heemskerck bereits 1536 wieder in die Niederlande zurückgekehrt sei. Harrison argumentiert dagegen und vertritt die Ansicht, dass es noch während seiner Romreise entstanden sei. Vgl. Harrison 1995, S. 279-292.
11. Zur Datierung vgl. Grosshans 1980, S. 126.
12. Heemskerck brach Ende Mai nach Rom auf. Vgl. dazu Miedema 1997, Bd. 4 S. 79. Den ersten gesicherten nachrömischen Auftrag unterschrieb Heemskerck im November 1537. Siehe Veldman 1993, S. 125-141.
13. Miedema 1994, Bd. 1, 244 (fol. 246V16).
14. Das Adjektiv „morbido“ benutzt van Mander häufig in seiner Ausgabe von Vasaris *Vite* zur Charakterisierung der italienischen Malweise. Vgl. Miedema 1997, Bd. 4 S. 35, Anm. 132.
15. Juren 1974, S. 27-30.
16. Nur etwas später legte Francisco de Hollanda Michelangelo die Worte in den Mund, die Schwäche der Niederländer liege genau darin, dass sie keine

- guten Figurenmaler seien. Ihre Stärke liege dagegen in der Landschaftsmalerei. Siehe Hollanda 1899, 29-33.
17. Vgl. Matz 1975. Vgl. auch Bober / Rubinstein, 1986, S. 67, Nr. 25, Abb. 25.
 18. Vgl. Hülsen / Egger, 1914, I, 63r.
 19. Siehe Grosshans 1980, S. 127. Den *Apoll Kitharoidos* konnte Heemskerck in der Casa Sassi in Rom studieren. Heute befindet sich die Skulptur in Neapel, Museo Nazionale.
 20. Die Büste gehört seit 1579 zur Sammlung Medici in Florenz. Davor befand sie sich in der Sammlung des Kardinals Rodolfo Pio da Carpi. Vgl. Haskell / Penny 1994, S. 134-136.
 21. Die spätere Benennung als *Triumph des Silen* ist nicht korrekt. Vgl. Bober / Rubinstein 1986, S. 110.
 22. Zur Vorlage dieser Figur siehe Bober / Rubinstein 1986, S. 110.
 23. Vgl. Emmerling-Skala 1994, S. 97-107.
 24. Vielleicht war Heemskerck durch Pencz' Graphik angeregt, da sich in der Rahmung des Zuges durch den Thyrsoträger rechts und den sich umblickenden Satyr links durchaus Übereinstimmungen erkennen lassen. Heemskerck greift immer wieder auf die Graphiken von Georg Pencz zurück. Vgl. z.B. Veldman 1985, S. 35-41.
 25. Vgl. Hamdorf 1986.
 26. Ebd., S. 27.
 27. Zu Bacchus als *Exemplum virtutis* vgl. Emmerling-Skala 1994, S. 107-117.
 28. Vgl. z.B. Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, V. 329.
 29. Hamdorf 1986, S. 32-34. Die Mörder des Bacchuskindes hatten sich mit Gipsmasken ausgestattet, um so ihr Opfer abzulenken.
 30. Ebd., S. 32.
 31. Lucian (2. Jhd. n. Chr.) berichtet ausführlich über Dionysos' Sieg über die Inder. Nonnos von Panopolis (5. Jhd. n. Chr.) widmet dem Indienfeldzug des Dionysos den größten Teil seines umfassenden Epos *Dionysiaka*. Beide Texte waren Anfang des 16. Jahrhunderts wohlbekannt. Vgl. Emmerling-Skala 1994, S. 19-28, besonders S. 21.
 32. Curtius Rufus, *Historiae Alexandri Magni* nennt: ein Bacchus-Thiasos IX 10, 22-30; ein Bacchusfest VIII 10, 4-18; Plutarch, *Alexander*, 67.
 33. Velho 1990.
 34. Zu dem Einzug Karls V. vgl. Mitchell 1979, S. 19-25.
 35. Ebd., S. 125-129. Anlass war die Eroberung von Tunis. Der triumphale Einzug führte über das Forum Romanum und die Tiberbrücke zur Engelsburg und von dort nach Sankt Peter. Rom präsentierte sich dem Eroberer als Hauptstadt des alten und modernen Reiches. Historisch gesehen gehörte der Triumph als höchster politischer Ruhmestitel zur römischen Kultur und bildete eine feste Einrichtung. Vgl. Emmerling-Skala 1994, S. 97. Ob Heemskerck sogar zu den Künstlern gehörte, die an der Ausstattung mitgewirkt haben, wird zwar von Vasari nahe gelegt – er erwähnt einen Maler namens *Martinio* –, muss nach wie vor aber mangels Beweisen offen bleiben. Siehe Grosshans 1980, S. 75, Anm. 121 und Miedema 1997, Bd. 4 S. 79-80.
 36. Emmerling-Skala 1994, S. 98.
 37. Ebd., S. 98.
 38. Haskell / Penny 1994, S. 12: „Their two armless Satyrs carrying baskets of fruits on their heads were among the most frequently drawn of all antiquities in the city and were displayed in public during the procession to celebrate the coronation of Pope Leo X in 1513 and were cast in bronze for Fontainebleau in 1540“. Vgl. auch Mitchell 1979, S. 117-119; Bober / Rubinstein 1986, Nr. 75, S. 109-111.
 39. Vgl. dazu Raupp 1986, S. 138-164.
 40. Marlier 1966, S. 331-340.
 41. Rotraud Bauer verweist darauf, dass *Gula* nicht vor 1510 verbildlicht wurde. Da sie in dem Beispiel von 1510 noch mit Spruchbändern bezeichnet wurde, ist die Verbindung mit Bacchus eine zu Heemskercks Gemälde relativ zeitnahe aktuelle Entwicklung, deren Kenntnis gut informierte Betrachter voraussetzt. Bauer 1981, S. 71-72. Vgl. zur Bewertung Alexanders des Großen in der italienischen Renaissance Emmerling-Skala 1994, S. 119-125.
 42. Die Sammlung der *Adagia* erschien erstmals 1500. 1508 erschien dann die große, 3260 Sprichwörter umfassende Ausgabe unter dem Titel *Adagiorum Chiliades tres ac centuriae fere totidem* bei Aldus Manutius in Venedig. Im Laufe der Jahre wurde die Sammlung immer wieder revidiert und erweitert. Vgl. Payr 1972, S. XII-XXXIII.
 43. Ebd., S. 417. Als dritte gehört die Sentenz „Borgen bringt Sorgen“ dazu, von Erasmus unter I 6, 97 besprochen.
 44. Ebd., S. 417-427 (I 6, 95 und I 6, 96). Zum Motiv des Spiegels allgemein siehe Hartlaub 1951.
 45. Ebd., S. 556 (III 2, 100). Vgl. auch so populäre Sprichwortsammlungen wie Johannes Agricola, *Sybenhundert und fünfzig Teütscher Sprichwörter verneüwert und gebessert*, Hagenau 1534.
 46. Zu dem Motiv des zerbrochenen Kruges siehe Vinken 1958.
 47. Payr 1972, S. 247-249 (I 7, 6).
 48. Ebd., S. 427 (I 7,6).
 49. Ebd., S. 567 (III 4, 40). In der Erklärung heißt es, dies gelte für Menschen, die durch körperliche Schönheit auffallen, aber keinen Verstand besäßen.
 50. Hindman 1981, S. 447-475.

51. Veldman 1990/91, S. 133-134. Grosshans 1980, S. 129, schreibt, dass der heidnische Feldzug daher auch als Exempel für die ‚anima secunda‘ anzusehen sei, „jene primitive, animalische Lebenssphäre des Menschen, die sich in Trunk und Rausch offenbart“.
52. Erasmus von Rotterdam 1972, S. 1-355.
53. Ebd., S. 130-131.
54. Ebd., S. 167.
55. Vgl. Denhaene 1990, S. 151-153. Die Zeichnungen befinden sich in dem Arenberg-Album in Lüttich.
56. Hamdorf 1986, S. 32-33.
57. Siehe Meyers Konversationslexikon 1907, Band 18, S. 925: „Stelzen“.
58. Gyraldus 1568, S. 3-31, hier 28-31. 1551 publizierte G. B. Giralaldi Cinzio einen Essay über das Schreiben von Satyrspielen. Darin setzt er sich mit Stil, Form, Wesen und Funktion der Gattung auseinander. Vgl. Seidensticker 1989, S. 7.
59. Die Verbindung von Musik und bacchantischem Zug thematisiert Heemskerck später in der *Allegorie der guten und schlechten Musik* (Coornhert nach Heemskerck, *Allegorie der guten und schlechten Musik*, Kupferstich 1554). Vgl. dazu Veldman 1977, S. 74-76.
60. Scaliger 1994, Band I, 187 und 364f. Scaligers Poetik erschien 1561 postum in Genf und Lyon. Sie ist das enzyklopädische Endprodukt gut bekannter Gedanken.
61. Ebd., S. 187.
62. Scaliger 1994, S. 191. Die Begriffsmischung von *Satyra* und *Satira* war aber nicht auf die Poetiktheorie beschränkt, sondern auch im breiteren Sprachgebrauch üblich, denn 1568 findet sich im Inventar der Teppichsammlung der Maria von Ungarn an vierter Stelle der Eintrag „nueba de bosquejos [...] satiras e arboles“. Siehe Beer 1891, S. CLVIII-CLXIII, Eintrag 4. Damit ist wohl ein Satyrmotiv in freier Natur gemeint. Zur Beliebtheit und Bedeutung von Satyrn in der Kunst des 16. Jahrhunderts siehe Kaufmann 1979.
63. Scaliger 1994, S. 232-233.
64. Zum Motiv des Triumphes siehe Weisbach 1919.
65. Wie weit Heemskerck mit Scaligers oder Gyraldus' Theorien vertraut war, ist nicht bekannt. Sein späterer Kontakt mit der Haarlemer Rhetorikerkammer legt ein großes Interesse an den dort geführten theoretischen Diskussionen nahe. Zu Heemskercks Kontakt mit den Rhetorikern vgl. Gibson 1981. Zudem war die Frage des Bühnenbildes eine maßgeblich von den Malern bestimmte. 1545 erschien Serlios *Libro di prospettiva* mit musterhaften Illustrationen zu den drei Arten von Bühnenausstattungen nach Vitruv, der *scena comica*, *tragica* und *satirica*. Diese Illustrationen bilden eine visuelle „Kodifikation“ der drei klassischen Bühnentypen. Siehe dazu Pochat 1990, S. 313.
66. Erasmus von Rotterdam 1979, S. 31.
67. Ebd., S. 44.
68. Gail 1990, S. 55.
69. Siehe Müller 2004, S. 18. Karlheinz Stierle verweist mit Nachdruck darauf, dass die Renaissance ein dialogisches Zeitalter war: Stierle 1984, S. 297-334.
70. Zum konzeptuellen Wandel in der Beurteilung qualitätvoller Kunst in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts siehe Weissert 2005.
71. Siehe Duerloo / Thomas 1998, S. 59-61.
72. Zur Rezeption vor allem der Graphik des Cornelis Bos von 1543 nach dem Gemälde von Maarten van Heemskerck als eine italienische Erfindung im Umfeld der Raffaelschule und des Giulio Romano siehe Schéle 1965, S. 127-129.

Bibliographie

Bauer, Rotraud, *Tapissereien der Renaissance nach Entwürfen von Pieter Coecke van Aelst*, Eisenstadt 1981.

Beer, Rudolf, „Acten, Regesten und Inventare aus dem Archivo General zu Simancas“, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 12, 1891, S. XCI-CCIV.

Bijtelaar, B. M., „Het hoge koor van de Oude Kerk te Amsterdam, deel I“, in: *Jaarboek van het Genootschap Amstelodamum* 55, 1963, S. 20-56.

Bloemsma, J. H.ans, „De Italiaanse kermis van een Hollandse boerenzoon. Leven en werk van Maerten van Heemskerck“, in: Zevenhuizen, Eric / Boer, Pier de (Hg.), *Maerten van Heemskerck 1498-1574*, „Constigh vermaert schilder“, Heemskerck / Amsterdam 1998, 17-60.

Bober, Phyllis Pray / Rubinstein, Ruth, *Renaissance artists and antique sculpture. A handbook of sources*, London 1986.

Briels, Johannes, „Amator Pictoriae Artis. De Antwerpse Kunstverzamelaar Peeter Stevens (1590-1668) en zijn Constkamer“, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 1980, S. 137-226.

Curtius Rufus, Quintus, *Geschichte Alexanders des Großen*, lat. u. dt. Text u. editorischer Apparat v. Konrad Müller; Übertragung, Nachw. u. Literaturhinweise v. Herbert Schönfeld, Zürich 1954.

Dacos, Nicole, *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Rom 1995.

Denhaene, Godelieve, *Lambert Lombard. Renaissance en Humanisme te Luik*, Antwerpen 1990.

Duerloo, Luc / Werner Thomas (red.), *Albrecht & Isabella 1598-1621*, Katalog, Löwen 1998.

Emmerling-Skala, Andreas, *Bacchus in der Renaissance*, Hildesheim 1994.

Erasmus von Rotterdam, *Das Lob der Torheit. Mit Randzeichnungen von Hans Holbein d.J.*, hg. und übers. v. Uwe Schultz, Frankfurt a. M. 1979.

Erasmus von Rotterdam, „Der Ciceronianer oder der beste Stil. Ein Dialog“, in: *Erasmus von Rotterdam* (ausgewählte Schriften hg. v. Werner Welzig, Band 7), Darmstadt 1972, S. 1-355.

- Gail, Anton J., *Erasmus von Rotterdam. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek b. Hamburg 1990.
- Gesing, Martin, *Triumph des Bacchus. Triumphidee und bacchische Darstellung in der italienischen Renaissance im Spiegel der Antikenrezeption*, Frankfurt a. M. 1988.
- Gibson, Walter S., „Artists and rederijkers in the age of Bruegel“, in: *The art bulletin* 63, 1981, S. 426-446.
- Grosshans, Rainald, *Maerten van Heemskerck. Die Gemälde*, Berlin 1980.
- Guthmüller, Bodo / Müller, Wolfgang G. (Hg.), *Dialog und Gesprächskultur in der Renaissance*, Wiesbaden 2004.
- Gyraldus, Lilius Gregorius, „De Comoedia, eius[que] apparatus“, in: Gyraldus, Lilius Gregorius / Scaliger, Julius Caesar et al., *Eruditorum aliquot virorum de comoedia & comicis versibus commentationes, itemque in Plautum annotationes, & alia, quibus totus fere Plautus explicatur*, Basel 1568, 3-31.
- Hamdorf, Friedrich Wilhelm, *Dionysos – Bacchus. Kult und Wandlungen des Weingottes*, München 1986.
- Harrison, Jefferson C., *The paintings of Maerten van Heemskerck. A catalogue raisonné*, Ann Arbor 1995 (Dissertation 1987).
- Hartlaub, Gustav Friedrich, *Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*, München 1951.
- Haskell, Francis / Penny, Nicholas, *Taste and the antique. The lure of classical sculpture 1500-1900*, New Haven / London 1994.
- Hindman, Sandra, „Pieter Bruegel's Children's Games, folly, and chance“, in: *The art bulletin* Band 63, Heft 2, 1981, S. 447-475.
- Hollanda, Francisco de, *Vier Gespräche über die Malerei, geführt in Rom 1538*, portug. u. dt., hg. v. Joaquim de Vasconcellos (Quellen-schriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, N. F. IX), Wien 1899.
- Hülsen, Christian / Egger, Hermann (Hg.), *Die Römischen Skizzenbücher von Maerten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, Berlin 1914.
- Juren, Vladimir, „fecit – faciebat“, in: *Revue de l'art* 26, 1974, S. 27-30.
- Kaufmann, Lynn Frier, *The Noble Savage. Satyrs and Satyr Families in Renaissance Art*, Philadelphia 1979.
- Marlier, Georges, *La Renaissance flamande. Pierre Coeck d'Alost*, Brüssel 1966, S. 331-340.
- Matz, Friedrich, *Die antiken Sarkophagreliefs*, Band IV: *Die dionysischen Sarkophage*, Berlin 1975.
- Miedema, Hessel (Hg.), *Karel van Mander, The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilder-boeck*, 6 Bände, Doornspijk 1994-1999.
- Mitchell, Bonner, *Italian civic pageantry in the high Renaissance. A descriptive bibliography of triumphal entries and selected other festivals for state occasions*, Florenz 1979.
- Müller, Wolfgang G., „Dialog und Dialogizität in der Renaissance“, in: Guthmüller, Bodo / Müller, Wolfgang G. (Hg.), *Dialog und Gesprächskultur in der Renaissance*, Wiesbaden 2004, S. 17-32.
- Payr, Theresia, *Erasmus von Rotterdam* (ausgewählte Schriften hg. von Werner Weizig, Band 7), Darmstadt 1972.
- Plutarch, *Fünf Doppelbiographien*: griechisch und deutsch, Übers. von Konrat Ziegler und Walter Wuhmann, ausgew. von Manfred Fuhrmann, mit einer Einf. und Erl. von Konrat Ziegler, Zürich 1994.
- Pochat, Götz, *Theater und Bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, Graz 1990.
- Raupp, Hans-Joachim, *Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst, ca. 1470-1570*, Niederzier 1986.
- Scaliger, Julius Caesar, *Poetices libri septem*, hg. v. Luc Deitz und Gregor Vogt-Spira, Stuttgart 1994.
- Schéle, Sune, *Cornelis Bos. A Study of the Origins of the Netherland Grottesque*, Stockholm 1965.
- Seidensticker, Bernd (Hg.), *Satyrspiel* (Wege der Forschung Band 579), Darmstadt 1989.
- Smith, Jeffrey Chipps, *The Northern Renaissance*, London 2004.
- Snyder, James, *Northern Renaissance Art. Painting, Sculpture, the graphic arts from 1530 to 1575*, New York 1985.
- Stierle, Karlheinz, „Gespräch und Diskurs. Ein Versuch im Blick auf Montaigne, Descartes und Pascal“, in: Stierle, Karlheinz / Warning, Rainer (Hg.), *Das Gespräch*, München 1984, S. 297-334.
- Veldman, Ilja M., „Elements of continuity: a finger raised in warning“, in: *Simiolus* 20, Nr. 2/3, 1990/91, S. 124-141.
- Veldman, Ilja M., „Maarten van Heemskerck en Italie“, in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 44, 1993, S. 125-142.
- Veldman, Ilja M., *Maarten van Heemskerck and Dutch humanism in the sixteenth century*, Amsterdam 1977.
- Veldman, Ilja M., „The ‚Concert of the Muses‘ in the work of Maarten van Heemskerck“, in: *Hoogsteder-Naumann mercury*, 1, 1985, S. 35-41.
- Velho, Alvaro, *Vasco da Gama, die Entdeckung des Seeweges nach Indien: ein Augenzeugenbericht 1497-1499*, hg. v. Gernot Giertz, Stuttgart 1990.
- Vinken, Pierre J., „Some observations on the symbolism of the broken pot in art and literature“, in: *The American imago*, 15, 1958, S. 149-174.
- Weisbach, Werner, *Trionfi*, Berlin 1919.
- Weissert, Caecilie, „The copying of motifs and stylistic imitation in Netherlandish art and art theoretical treatises of around 1600“, in: *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 36 (2005), S. 583-602.
- Zevenhuizen, Eric / Boer, Pier de (Hg.), *Maerten van Heemskerck 1498-1574. ‚Constigh vermaert schilder‘*, Heemskerck / Amsterdam 1998.

Abbildungen

Abb. 1: Maerten van Heemskerck, *Triumph des Bacchus*, Öl auf Holz, 56,3 x 106, 5 cm Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. 990).

www.khm.at

Abb. 2: *Indienfeldzug von Bacchus und Herkules*. Sarkophag, Rom, frühes 3. Jahrhundert n. Chr. (ca. 210-20), Bedfordshire, Woburn Abbey (Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Stuttgart).

Abb. 3: Maarten van Heemskerck, *Torso von Belvedere*, ca. 1535, Zeichnung, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin (Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Staatliche Museen zu Berlin – Kupferstichkabinett).

Abb. 4: Mantegna, *Bacchanal an der Kufe*, Kupferstich, 28,2 x 42,5 cm, ca. 1510-1515 (Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Stuttgart).

Abb. 5: *Sterbender Alexander*, Marmor, Florenz, Uffizien (Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Stuttgart).

Abb. 6: Georg Pencz, *Triumph des Bacchus*, Kupferstich, 4,9 x 28,3 cm (Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Stuttgart).

Abb. 7: Erhard Schön, *Die vier Eigenschaften des Weins*, 1528, Holzschnitt, 23,9 x 32,3 cm (Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Stuttgart).

Abb. 8: Nach Pieter Coecke van Aelst, *Die sieben Todsünden. Die Völlerei (Gula)*, Teppich, 455 x 835 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, www.khm.at

Abb. 9: Georg Pencz, *Gula*, Kupferstich (Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Stuttgart).

Abb. 10: Anonymus (Hans III Jordaens oder Hieronymus II. Francken zugeschrieben), *Connoisseurs in einem Gemäldekabinett*, ca. 1620, Öl auf Holz, 95,9 x 123,5 cm; London, National Gallery (London, National Gallery)

<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/flemish-cognoscenti-in-a-room-hung-with-pictures>

Zusammenfassung

Das kleine Gemälde *Triumph des Bacchus* (1536/37) von Maarten van Heemskerck ist ein frühes Beispiel eines in den Niederlanden Anfang des 16. Jahrhunderts entstehenden Gemäldetypus, der sich an den humanistisch gebildeten Sammler richtet, der das Gespräch über Kunst in zunehmenden Maße praktiziert. Bildlicher Ausdruck der Gesprächskultur über Kunst sind die Ende des 16. Jahrhunderts entstehenden Kabinett- und Galeriebilder, in denen der Betrachter durch das Bildpersonal direkt aufgefordert wird an dem Gespräch teilzunehmen. Heemskercks Gemälde spricht den Betrachter indirekt an durch ein kunstvolles Geflecht von Blicken, von Schrift, durch gemalte Sprichwörter, erkennbare Stilzitate und durch das Spiel mit Gattungsgrenzen und Gattungsgesetzen. Niederländische Sprichwörter, antike Sentenzen und Weisheiten werden als Kommentar und Gegenentwurf zu dem in Motiv und Stil antiken Hauptthema bildlich umgesetzt. Die komplexe Bildanlage und die in diesem Gemälde unlösbar verbundene Verbindung von Stilebene, Malweise und Inhalt orientieren sich dabei an der in Literatur- und Theatertheorie diskutierten Gattung der

„Satire im hohen Stil“. Vergleichbar Pieter Bruegels d. Ä. Gemälde der „Niederländischen Sprichwörter“ (1559) werden durch das Thema wohl Motiv und Stil festgelegt, die konkrete inhaltliche Deutung bleibt jedoch, durch die unterschiedlichen Möglichkeiten der Kombination von Einzelmotiven, Aufgabe des jeweiligen Betrachters.

Autorin

Caecilie Weissert ist Privatdozentin am Institut für Kunstgeschichte der Universität Stuttgart. Publikations- und Forschungsschwerpunkte umfassen die Kunst und Kunsttheorie der Neuzeit, die kunsthistorische Methodik und medienwissenschaftliche Fragen.

Titel

Caecilie Weissert, *Satire im hohen Stil: Dialog und Dialogizität in Maarten van Heemskercks Triumph des Bacchus*, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2011 (16 Seiten), www.kunsttexte.de.