

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Studien zu Maerten van Heemskercks „Triumphzug
des Bacchus“

Verfasserin

Dr. med. Notburg Maria Schütz

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Oktober 2007

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Artur Rosenauer

Für Bum, meinen Mann

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	4
2.	Bildbetrachtung	12
	2.1. Beschreibung	12
	2.2. Farbigkeit	18
	2.3. Komposition	21
3.	Der Bacchusstich	22
	3.1. Beschreibung und Interpretation	22
	3.2. Stich des Bacchuszuges und die antiken Sarkophage	26
	3.3. Gedanken zu zeitlichen Zusammenhängen von Stich und Bild	28
4.	Dionysos – Bacchus; Gedanken zu Heemskercks Auslegung des Bacchusmythos	29
5.	Betrachtungen zu Heemskercks Werk, welches vermutlich während seines Romaufenthaltes entstanden ist	37
	5.1. Malerisches Werk	37
	a. Venus und Amor in der Schmiede des Vulkan	37
	b. Venus und Mars	44
	5.2. Graphisches Werk	45
6.	Gedanken zu Heemskercks Antiken- und Renaissancerezeption	47
7.	Mögliche Anregungen allgemeiner Art für das Bacchusgemälde	54
	7.1. Anregungen durch die antike Kunst	54
	7.2. Anregungen durch die römische Fassadenmalerei	54
	7.3. Anregungen aus der Literatur	55
	7.4. Anregungen durch das Theater	57
	7.5. Anregungen durch Triumphzüge	57
	7.5.1. Allgemeines zum Thema Triumphzüge	57
	7.5.2. Einige Beispiele realer festlicher Triumphzüge	58
	7.5.3. Einige Beispiele bildnerischer Gestaltung von Triumphzügen	61
	a. Beispiele von Triumphzügen von Cäsaren und Feldherren	61
	b. Beispiele von Triumphzügen des Bacchus	64
8.	Gedanken zur Namengebung des Bacchusgemäldes	67
9.	Aufstellung möglicher Vorbilder des Bacchusgemäldes in antiken Werken, in Werken der italienischen Renaissance und in Heemskercks eigenen Werken	70

9.1. Vorbilder antiker Werke	70
9.2. Vorbilder in den Werken italienischer Renaissancekünstler	72
9.3. Vorbilder im eigenen Werk	76
10. Datierung	78
11. Zusammenfassung	80

Anhang

1. Rezeption des Tafelbildes in der kunstgeschichtlichen Literatur in chronologischer Reihung	84
2. Künstler aus den Niederlanden, die vor, mit und nach Heemskerck Italien aufgesucht hatten	90
2.1. Allgemeines zu Italien reisenden Künstlern	90
2.2. Einige „fiamminghi“ in Italien	91
3. Bibliographie	100
4. Abbildungsverzeichnis	103
5. Abbildungsnachweis	109

Bildteil (nur in der Printversion)

Lebenslauf

1. Einleitung

Ein Zug von beinahe bildfüllenden Menschen, menschenähnlichen Wesen und Tieren mit verschiedensten Attributen bewegt sich auf mannigfaltigste Art und Weise von der Mitte des rechten Bildrandes bogenförmig zur vorderen Bildmitte und führt in leichter Krümmung die Bewegung nach links fort (Abb. 1).

Diese Wesen verschiedenster Art sind Teilnehmer eines Bacchuszuges und Begleiter des erhöht auf einem Fass sitzenden, vom Herabgleiten durch einen Satyr, welcher hinter ihm steht, gehinderten Bacchus. Er ist als solcher an dem Weinkrug in seiner linken Hand und dem Füllhorn in seiner rechten Hand erkennbar.¹

Das Fass, auf welchem sich Bacchus befindet, steht auf einem zweirädrigen Karren, welcher von einem Esel gezogen wird; auf diesem Esel sitzt ein dunkelhäutiger Satyr, der aus einem Weinschlauch trinkt. Die Zügel des Esels führt ein neben dem Gefährt laufender, nackter Bacchant.

Dieser Bacchant ist Mitglied einer den Bildvordergrund beherrschenden Gruppe nackter Männer in verschiedenster Bewegung; der Jüngling am rechten Bildrand trägt einen Thyrsos. Vor dem Zügel führenden Bacchanten kniet ein nackter, sich übergabender Satyr in nach vorne hingestreckter Haltung auf dem Erdreich.

Der Bacchant vor ihm bläst in ein geschwungenes Horn und der auf diesen folgende Akrobat wird in der Vorführung seines Kunststückes – dem Schlagen eines verkehrten Rades, wobei sich beide Beine in der Luft befinden – festgehalten.

Dieser Bild beherrschenden Gruppe sind noch drei Bacchantenkinder zugefügt, deren eines mit einem Spiegel die Kehrseite des gestürzten Satyrs zeigt.

Den Abschluss und zugleich die Spitze des um das Bacchusgefährt gruppierten Zuges bildet ein dunkelhäutiger Stelzengeher. Links von diesem steht ein dunkelhäutiger Knabe hinter einem Ziegenbock, auf dessen Rücken ein Weinschlauch liegt.

Eine Stufe im Gelände scheint die Vorwärtsbewegung des Zuges zu hemmen. Diese Stufe kann auch durch ein Absinken der von den Dargestellten belasteten Fläche hervorgerufen

¹ Der Neue Brockhaus, Wiesbaden 1973, S. 605. Bacchus, griechischer Gott der Fruchtbarkeit und Ekstase; Sohn des Zeus und der thebanischen Königstochter Semele; vermutlich aber auch ein Gott der vorgeschichtlichen Bevölkerung. Sein Kult zeichnet sich durch Ausgelassenheit und Zügellosigkeit aus; sein Gefolge waren Mänaden und Satyrn. Das Kennzeichen der Mänaden und Satyrn war der Thyrsos, ein Stab mit einem Pinienzapfen. Außer dem Weinstock war ihm der Efeu heilig. Seine Hauptfeste waren unter anderem die Anthesterien (im Frühjahr) und die Dionysien (mit Theateraufführungen). Dargestellt wurde Dionysos bis Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. als bärtiger Mann mit Binde oder Efeukranz um das Haupt und einem Trinkgefäß in der Hand, später als Jüngling mit einem Reh- oder Pantherfell bekleidet, oft mit dem Panther als Begleitung.

worden sein. Dieses Terrain deckt möglicherweise unterirdisches Gewölbe, worauf vielleicht die zwei angedeuteten bogenförmigen Öffnungen in der unteren linken Bildecke hinweisen. Vor diesen Öffnungen betont ein schräg gestellter Kolossalfuß, der mit seinem Sockel dem vorderen Bildrand anliegt, die Bewegungsrichtung. Auf einer Seitenfläche des Sockels steht die Inschrift: „Martinus Hemskerkius pingebat“²

Auf der Felsplatte, welche die Stufe bildet, wird der Zug durch zwei Wesen, die nun in der Bildmitte bedeutend kleiner dargestellt sind, fortgeführt. Nun folgt wieder ein Abbruch, so dass sich drei folgenden Akteure auf einer tieferen Ebene befinden. Sie streben einem ruinösen Triumphbogen zu.

Dieser vom linken Bildrand angeschnittene Triumphbogen mit einer Nische erhebt sich auf einem Sockel mit gemalten Reliefdarstellungen. Auf diesem Sockel bewegen sich Menschen, welche in ihrer Kleinheit die Monumentalität der drei - die Eckpfeiler des Triumphbogens flankierenden Panstatuen - betonen.

Jenseits des Triumphbogens wird der Zug in einem Bogen fortgeführt. Zunächst noch größere, dann kleinere Menschengestalten, die Thyrsos und Vasen tragen ziehen in Art einer Prozession über Arkaden, welche vermutlich einen Fluss überspannen, zu einem Tempelbezirk.

Dieser Tempelbezirk wird durch zwei Hermen gekennzeichnet, die zu einem Rundtempel im Bildhintergrund überleiten.

Der Tempel, in welchem eine Statue steht, befindet sich zum Teil noch auf den Arkaden, deren letzte sich schon im Verfall befindliche in festen Fels übergeht. Aus diesem Fels heraus gebaut schließt eine Mauer oder ein Gang den Tempelbezirk nach rechts ab.

Flaches Hügelland im rechten Bildabschnitt und etwas höheres Bergland hinter dem Triumphbogen bilden den Horizont unter einem bewölkten Himmel.

Die Holztafel hat die Maße 56,3 x 106,5 cm. In der rechten unteren Bildecke befindet sich ein Cartellino, dessen Beschriftung heute nicht mehr entzifferbar ist.³

Van Mander schreibt über den Verbleib des Bildes: „*Ferner habe ich bei einem Kunstfreund namens Pauwels Kempnaer und später dem sehr kunstliebenden Melchior Wijntgis (zu Middelburg) ein kleines Breitbild gesehen, das ein Bacchanal darstellt und in nahezu gleicher Anordnung gestochen wurde.*“⁴

² R. Grosshans, Maerten van Heemskerck. Die Gemälde, Berlin 1980, S. 126.

³ Ebenda.

⁴ C. van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615). Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von H. Floerke, Worms 1991, S. 202.

Danach schien das Gemälde in dem Inventar der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelm vom 14. Juli 1659 auf und ging dann in die Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses über. Von 1809-1815 befand es sich in Paris. Heute befindet sich das Bild im Kunsthistorischen Museum Wien.

Es ist der Romaufenthalt Heemskercks, der für seinen Bacchuszug – sei er in den frühen oder späteren Jahren desselben (oder kurz nach seiner Heimkehr in die Niederlande) entstanden - von vorrangiger Bedeutung ist.

Man nimmt an, dass Heemskerck im Frühsommer 1532 (Abb. 2)⁵ vermutlich Ende Juni oder Anfang Juli, was auch aus Giorgio Vasaris Aufzeichnungen herausgelesen werden kann, in Rom angekommen ist und zu diesem Zeitpunkt Giorgio Vasari getroffen habe. Giorgio Vasari schreibt: „*Studio poco dopo in Roma Martino Hemskerck buon maestro di figure e paesi, il quale ha fatto in Fiandra molte pitture e molte disegni di stampe di rame, che sono state, come s’è detto altrove, intagliate da Jeromino Cocca; il quale conobbi in Roma mentre io serva il cardinale Ipolito de’ Medici.*”⁶

In seinem Brief an Ottavio de’ Medici (vor dem 6. Juni 1532) äußerte sich Vasari über die bevorstehende Abreise des Kardinals in den Türkenkrieg, die schließlich am 8. Juli erfolgt ist.⁷

Wenig später, gegen Ende Juli oder Anfang August, erkrankte Vasari am Fieber. Er schreibt darüber in seiner Beschreibung des Lebens von Francesco detto de’ Salviati: “*Ma il luglio vegnente, fra per le fatiche del verno passato ed il caldo delle state, amalatosi Giorgio, in ceste fu portata in Arezzo, con molto dispiacere di Francesco, il quale infermò anch’egli, e fu per morire.*”⁸

Da Vasari nach der Abreise des Kardinals Ipolito de’ Medici am 8. Juli 1532 nicht mehr in dessen Dienst stand und kurz darauf erkrankte und nach Arezzo gebracht wurde und sich dort auch noch im September 1532 aufhielt,⁹ musste die Begegnung der beiden Maler vorher stattgefunden haben.

⁵ L. Preibisz, Martin van Heemskerck: ein Beitrag zur Geschichte des Romanismus in der niederländischen Malerei des XVI. Jahrhunderts, Leipzig 1911, S. 4. Heemskerck hatte im Jahre 1532 als Abschiedsgeschenk an die Haarlemer Maler eine Lukasmadonna gemalt, welche laut Inschrift am 23. Mai 1532 vollendet war. Preibisz meint, dass Heemskerck kurz darauf nach Rom aufgebrochen war.

⁶ G. Vasari, Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Bd. 7, Florenz 1906, S. 582.

⁷ R. Grosshans, Maerten van Heemskerck (zit. Anm. 2), S. 21.

⁸ G. Vasari, Le opere di Giorgio Vasari (zit. Anm. 6), Bd. 7, S. 13.

⁹ R. Grosshans, Maerten van Heemskerck (zit. Anm. 2), S. 21. Dies geht aus einem Schreiben Vasaris aus Arezzo an Paolo Giovi vom 4. September 1532 hervor, in: G. Vasari, Le opere di Giorgio Vasari (zit. Anm. 6), Bd. 8, S. 236f. und S. 238.

Heemskerck fand in Rom Unterkunft bei einem Kardinal, an den er empfohlen war; man nimmt an, dass dieser Kardinal Willem Enckenvoert - der Kardinal von Utrecht - gewesen sei, der erst um die Mitte des Jahres 1534 gestorben ist.¹⁰

Carel van Mander schreibt zu Heemskercks Romaufenthalt: *„Er hat seine Zeit nicht verschlafen, noch bei den Niederländern mit Saufen und dergleichen totgeschlagen, sondern eine große Menge von Dingen, sowohl antike Bildwerke als Schöpfungen Michelangelos abgezeichnet. Auch zeichnete er viel Ruinen und sonstige zu Beiwerk verwendbare Dinge, sowie allerlei hübsche antike Einzelheiten, die in dieser Stadt, welche einer Mal-Akademie gleicht, im Überfluss zu sehen sind.“*¹¹

Wie lange sich Heemskerck in Rom aufhielt, kann bis heute nicht mit Sicherheit bestimmt werden.

Nach van Manders Aussage hielt er sich nur drei Jahre in Rom auf.¹²

Im Zusammenhang mit dem Einzug Karls V. am 5. April 1536 ist für den Kaiser eine via triumphalis angelegt worden. Hierzu wurde die am Forum entlang führende Strasse freigelegt und die Bögen Konstantins, des Titus und Septimius Severus vom Schutt befreit und ausgeräumt. Heemskercks Skizze des Severus-Bogens zeigt das vordem tief verschüttete Bauwerk in freigelegtem Zustand.¹³ (Abb. 3)

Ein weiterer möglicher Hinweis auf Heemskercks Beteiligung an den Dekorationsarbeiten zum Einzug Karls V. in Rom wäre eine Aufzeichnung Vasaris. Er spricht von einem gewissen 'Martino'.¹⁴

Vasari schreibt über die Arbeiten an der Ausstattung für die Ankunft Karls V.: *„...nel quale (l'arco di San Marco) furono otto storie, cioe quattro per banda; che le migliori di tutte furono certe fatto da Francesco Salviati, e parte da un Martino, ed altri giovani tedeschi, che pur allora erano venuti a Roma per imparare...“*¹⁵

¹⁰ L. Preibisz, Martin van Heemskerck (zit. Anm. 5), S. 4.

¹¹ C. van Mander, Das Leben der niederländischen Maler und deutschen Maler (zit. Anm. 4), S. 199.

¹² Ebenda.

¹³ R. Grosshans, Maerten van Heemskerck (zit. Anm.2), S. 22.

¹⁴ Ebenda.

¹⁵ G. Vasari, Le opere di Giorgio Vasari (zit. Anm. 6), Bd. 6, S. 573. N. Dacos, Hermannus Posthumus. Rome, Mantua, Landshut, in: Burlington Magazine 127, 1985, S. 434, Anm. 8. Dacos nimmt an, dass Vasari mit „un Martino“ nicht Heemskerck, den er nach eigenen Aussagen gut gekannt haben musste, gemeint hatte, sondern dass er ihn mit dem ihm weniger vertrauten „Ermanno“, nämlich Hermannus Posthumus, verwechselt habe. Gegen eine Beteiligung Heemskercks an den Vorbereitungen für den Einzug Karls V. spricht dies allerdings nicht, da es neben der oben erwähnten Zeichnung des freigelegten Severusbogens noch eine Zeichnung Heemskercks in Chatsworth 839A gibt, die den Petersplatz und den Vatikan mit den „apparati“ für den Einzug im April darstellt.

Heemskerck hatte, wie Grosshans schreibt, unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Italien den ersten größeren Auftrag im November des Jahres 1537 erhalten.¹⁶

Das Jahr 1537 wäre demnach als Zeitpunkt der Heimkehr Heemskercks zu erwägen.

Heemskercks Bacchuszug ist im Rahmen seines in Rom entstandenen Werkes, des überlieferten malerischen vor allem - welches allerdings im Vergleich mit dem erhaltenen graphischen in den Hintergrund tritt - zu sehen.

Einem der römischen Gemälde, von dem an dieser Stelle die Rede sein soll (die übrigen römischen Bilder werden an anderer Stelle in die Arbeit einbezogen) und das zugleich das monumentalste ist, widmete M. Stritt eine Monographie unter dem Titel 'Die schöne Helena in den Romruinen'.¹⁷

Das große Leinwandbild, das unter der Bezeichnung 'Landschaft mit Entführung der Helena' geführt wird, hat die Maße 147,3 x 383,6 cm und befand sich bis 1902 in der Massarenti Sammlung in Rom. (Abb. 4)

Bei Betrachtung dieses riesigen Gemäldes mit der Bezeichnung „Landschaft mit Entführung der Helena“ fällt zunächst die panoramaartige Ruinenlandschaft auf, die an die so genannten Weltlandschaften des Antwerpener Malers Joachim Patinir erinnert.

Antike Gebäude aller Art, intakt oder in verschiedensten Verfallsstadien, Obelisken, Triumphsäulen und Triumphbogen sowie Statuen, von Arkaden überspannte Gewölbe, auf Arkaden ruhende Straßen und Brücken laden zum Verweilen in einer in blau- rosa- weißlich gegebenen Stadt und an einem Meeresgestade ein, über welches hinaus sich diese Zivilisationsreste einer fernen Zeit in das Meer hinein fortsetzen.

Im Hintergrund dieses Phantasiegebildes ragen zahlreiche blau – weiße Berge in einen mit weißen Streifenwolken bedeckten, blauen Himmel, der am rechten Bildrand in bedrohlich dunkle Wolken übergeht. Hier überspannt ein Regenbogen von einer niederen Vorgebirgslandschaft ausgehend die Küste und endet im Meer.

Ein Fluss mit Brücken findet seinen Weg durch die Stadt und mündet im Meer. Vor seiner Mündung überspannt eine große menschliche Gestalt – ein Koloss – den Fluss.

¹⁶ R.Grosshans, Maerten van Heemskerck (zit. Anm. 2), S. 252. Es handelte sich dabei um zwei Doppelflügel, die dem bereits bestehenden Hochaltar der ehemaligen Oude Kerk in Amsterdam, einer Kreuzigung von Jan van Scorel, angefügt wurden. Diese Darstellungen sind im Bildersturm des Jahres 1566 vernichtet worden.

¹⁷ M. Stritt, Die schöne Helena in den Romruinen, Frankfurt am Main und Basel 2004, S. 7. Anm. 1 Das Bild befindet sich in Baltimore, The Walters Art Museum. Es ist schwer sichtbar signiert und datiert auf einem Frachtballen im kleinen Boot am Strand in der Bildmitte: „MH 1535“ und auf dem großen Schiff rechts im Vordergrund: „M...RTIN Van H...MSKERK 1535“ oder „1536“, vielleicht als Anfangs und Abschlussdatum der Malerei.

Die noch in dunklem Grünbraun gehaltene Vegetation im Bildvordergrund geht im Bildmittelgrund in blaugrüne Töne über.

Die Wege und Strassen der Stadt sind von zahlreichen, kleinen Menschengestalten bevölkert.

Im Vordergrund der linken Bildhälfte bewegt sich ein Menschenzug von links nach rechts in Richtung Meeresufer, an welchem Boote warten.

Ein Hügel, welchen eine Triumphbogenruine krönt hinterlegt die friesartige Szene des Vordergrundes. Links vom Hügel am Bildrand ist ein Kolossalfuß zu sehen. Eine stehende Herme, ein Sarkophag und andere antike Überreste liegen auf dem Hügel, Ziegen und Menschen beleben seine Oberfläche. (Abb. 5)

Unter dem Triumphbogenberg befindet sich ein gemauertes Gewölbe, in welchem sich Gestalten mit einer Fackel bewegen.

Die bekleideten und unbekleideten männlichen und weiblichen Gestalten, teils Krieger mit Schildern, Lastenträger sowie Frauen sind als Begleiter des friesartig angelegten Zuges im Bildvordergrund klein dargestellt.

Ein dunkelhäutiger nackter Lastenträger läuft allein auf einer schon etwas erhöhten Terrainstufe. Er leitet zur farbenprächtigen Hauptszene mit Paris und Helena auf Pferden über. Diese Szene entwickelt sich auf einer noch höheren Terrainstufe im Bildvordergrund links von der Bildmitte.

Hinter dem weißen Pferd, das Paris im Goldharnisch trägt, läuft ein mit einem gelben Umhang bekleideter, muskulöser Mann und weist mit dem rechten Zeigefinger auf die Stadt. Vier Personen schreiten vor und links vom Pferd der Helena. Aus dieser Gruppe wendet sich ein blau gekleideter Soldat in einer Rechtsdrehung seines Oberkörpers zurück und fordert mit seinem rechten Arm zum Weiterkommen auf. Eine Frau aus dieser Gruppe hält einen Korb auf ihrem Kopf fest. Den Abschluss dieser prominenten Gruppe bildet eine nackte, muskulöse Rückenfigur, welche eine goldene Statue der Venus trägt.

(Abb. 6)

Schon auf dem Wege abwärts läuft eine Gestalt mit einem weißen Turban. Vor ihr, noch eine Stufe tiefer, tragen zwei schon kleiner gegebene, dunkelhäutige Männer an einer geschulterten Tragegestange einen silbernen Torso. Wiederum tiefer sieht man unter dem Erdabbruch die Oberkörper zweier Soldaten. Kleinere Menschengestalten, nackt oder bekleidet, hellhäutig und dunkelhäutig tragen verschiedene Dinge - die vermutlich in die zwei wartenden Boote verladen werden - ans Meeresufer.

Figuren wie der Sackträger und die beiden in wallenden Gewändern einher schreitenden, Körbe auf den Köpfen tragenden Frauen oder der locker gewandete, bärtige Mann lassen vermuten, dass Heemskerck dafür auf Vorbilder wie die römische Fassadenmalerei zurückgegriffen hatte. Insbesondere Polidoro da Caravaggios Szenen an der Fassade des Palazzo Gaddi und einem Haus in der Piazza Madama scheinen die Darstellung dieser seiner Gestalten beeinflusst zu haben.¹⁸ (Abb. 7 und Abb. 8)

Stritt stellt das Gemälde – für das er einen wohlhabenden Auftraggeber annimmt - in einen weit auf gefächerten, vor allem römischen Bezugsrahmen. In der weiten, von Vegetation durchzogenen Stadtlandschaft sieht er eingeflochtene Hinweise auf Rom und widmet sich dieser Stadt in vielen Facetten, sowie allgemein Veduten von Städten als mögliche Anregungen.

Vorerst aber bringt er Gedanken zum 'Angesicht der Erde', wobei er verschiedene Auffassungen desselben unter religiöser und philosophischer Hinsicht erwähnt. Als Vorbilder in Bezug auf die Gebirgslandschaft sieht er Patinier, Bosch und Mostaert.

Es wird auf die Darstellung des Kolosses (als Koloss von Rhodos) und deren Bedeutung eingegangen, wobei auf Heemskercks Weltwunderserie von 1570 hingewiesen wird. Stritt meint, dass Heemskerck den Koloss als „pars pro toto“ der Weltwunder in das Bild einbrachte.

Vorbilder aus der zeitgleichen Kunst werden erwähnt und Anregungen aus der Literatur.

Große Bedeutung für Heemskercks Werk sieht Stritt in der „Hypnerotomachia Poliphili“ des Francesco Colonna, die 1492 in Rom erschienen war. Poliphilo befindet sich im Traum auf der Suche nach seiner unbekanntem Geliebten Polia. Stritt schildert Poliphilos Reiseerlebnisse in einer Ruinenvegetation, er nennt Poliphilo den „Liebes- und Ruinenforscher“. Auch das „figurale Fries des Liebespaares und seines Gefolges“ wird in Bezug zu Poliphilos Traumgeschichte, besonders in inventarischer und psychologischer Hinsicht, gesehen. Die künstlerische Anregung dazu sieht Stritt in der Fassadenmalerei.

Der Helena – Paris und der Helena Mythos werden in geschichtlicher, literarischer und philosophischer Auslegung besprochen.

Stritt sieht durch den Widerspruch zwischen Tiefenräumlichkeit und flächiger Aufreihung einen Stilwandel Heemskercks zum Hochmanierismus.

¹⁸ Ebenda. S. 112.

Wie im oben besprochenen Gemälde ist das Thema des Bildes dieser Arbeit ein mythologisches. Allerdings scheint das Bacchusgemälde in mehrfacher Hinsicht geradezu eine Umkehrung des riesigen Gemäldes. Das Bild ist klein und vermutlich ohne Auftraggeber entstanden, die Hauptakteure sind Personen (welche auch stilistische Unterschiede zum Helenabild aufweisen) – die Landschaft tritt in den Hintergrund, die Darstellung eines Mythos tritt in den Vordergrund.

Diese bildnerische Gestaltung eines Bacchustriumphzuges nahm Heemskerck noch einmal in Form eines Stiches nach seiner Rückkehr in die Niederlande auf. Dieses wichtige und dem Gemälde nahe verwandte graphische Werk und dessen mögliche Anregungen von antiken Sarkophagen wird im Zusammenhang mit dem Bild gesehen und anschließend auf Heemskercks besondere Auslegung des Bacchusmythos eingegangen.

Um zu sehen, wie sich der Bacchuszug in Heemskercks in Rom entstandenes malerisches Werk einfügt, (dessen eines oben vorweggenommen wurde) wird auf dieses näher eingegangen werden. In diesem Rahmen wäre sodann Heemskercks Antiken- und Renaissancerezeption zu besprechen.

Es wird näher auf die Frage eingegangen, wodurch Heemskerck zur Aufnahme eines derartigen Themas angeregt worden sein könnte, welche Vorbilder er – neben literarischen, solchen aus dem Theater und der antiken Kunst - in der römischen Realität seiner Zeit und in deren Kunst fand. Besonders eingehend werden Triumphzüge besprochen.

Es schien weiterhin notwendig, die vielerlei Anregungen und Vorbilder aus der antiken und der zu Heemskercks Zeit rezenten Kunst zu erwähnen.

2. Bildbetrachtung

2.1. Beschreibung (Abb.1)

Heemskerck stellt Bacchus als einen weniger trunken als ergebniswirkenden teigig-pastösen, nackten, bärtigen Mann mittleren Alters dar. Er scheint von einem, auf einem zweirädrigen Karren stehenden Weinfass, das von einem Tuch oder Fell bedeckt ist, welches vermutlich zunächst Bacchus' Umhang war, da es noch um seinen rechten Oberschenkel geschlungen ist, als seinem ursprünglichen Sitz (Thron), abzurutschen. Auffallend ist sein rötliches Karnat. Er wird von einem - durch die rötliche Maske als Satyr erkennbaren Mann - der sich hinter ihm befindet und dessen Kopf sich rechts vom Kopf des Bacchus befindet, eher behutsam gehalten. Dieser Begleiter unterstützt Bacchus, indem er mit dem linken Unterarm unter Bacchus linker Achsel durchfährt und seine Hand unter die linke Brust zu liegen kommt. Sein rechter Arm liegt unter dem rechten Arm von Bacchus und unterstützt dessen Handgelenk.

Das kunstvolle mit Weinreben und Menschen bei der Weinlese golden verzierte, stark geschwungene, dunkle Füllhorn ist mit Trauben und Kornähren gefüllt. Zusammen mit dem rechten Fuß des Bacchus steht es auf dem Rand eines zart bemalten Kruges, der sich vor dem Fass zwischen den Beinen des Bacchus auf dem Karren befindet.

Ebenfalls auf dem Karren, über welchen ein grünes Fransentuch nach Art eines Tischtuches gebreitet ist, steht hinter dem abgewinkelten Bein von Bacchus ein nackter, dunkelhäutiger Knabe, der in Bacchus Richtung blickt und diesem mit der rechten Hand eine rote Maske zeigt.

Der Karren wird von einem Esel gezogen. Dieser ist teilweise durch die Bacchantengruppe im vorderen, mittleren Bildfeld verdeckt.

Auf einem geschmückten Sattel, der sich auf einer grünen Decke, welche auf dem Esel liegt, befindet, sitzt ein dunkelhäutiger, mit Ausnahme eines Fellumhanges nackter Satyr, der aus einem Weinschlauch trinkt.

Die Nachhut des Bacchuszuges bildet eine Bacchantengruppe hinter dem Karren mit Bacchus. Sie tritt mit einem nur angeschnittenen Gesicht in Horionthöhe in das Bild. Ein zu diesem Gesicht gehörender Arm hält einen roten, mit Weinlaub verzierten Schirm über die Bacchusgruppe. Es folgt eine Bacchantin mit derbem, runden Gesicht und einem wie zu einem Schrei geöffneten Mund; sie schlingt die Arme um den Hals eines hermaphroditischen Satyr, der sie auf seinem Rücken trägt. Am Kopf der rufenden

Bacchantin vorbei lehnt ein zusammengebundener Palmwedel gegen den rechten Bildrand.

Vor der oben beschriebenen Zweiergruppe und vor dem Hinterende des Karrens steht am rechten Bildrand ein fast nackter Jüngling von weiß – rötlichem Karnat mit nach links hinten geneigtem Kopf und Blick nach links. Er steht in der Pose antiker Statuen. Der linke Arm ist erhoben und hält eine Stange, welche vor dem Karren zu stehen scheint und von der rechten Hand des Bacchanten über seine rechte Schulter schräg in die Höhe geführt wird. Die Stange kreuzt den oben erwähnten Schirm und endet - reich geschmückt mit Weintrauben und Weinranken, sowie Bändern, einer Kanne und einem Siegeszeichen - am oberen rechten Bildrand.

Der Jüngling trägt ein blaugrünes Fell oder Tuch über der rechten Schulter, welches von hinten über den Ellbogenbereich des rechten Armes geschlungen und an einem Band, das die Brust quert, befestigt ist.

Vor den Füßen des Jünglings befindet sich in der rechten unteren Bildecke ein Cartellino mit einer Beschriftung und kleinem umgekippten Eck mit einem roten Punkt links oben. Die Schrift ist nicht mehr lesbar. Anschließend an das Cartellino liegt am vorderen Bildrand auf mit kleinteiliger Vegetation bewachsenem Boden ein umgefallener Krug, aus dem Trauben hervorquellen. Auf steinigem Grund folgen ein Scherben und noch ein umgekippter Krug vor dem Wagenrad. Eine Panflöte leitet mit einem ihrer Bänder zu einer der Hauptpersonen des Bildes über.

Neben dem Karrenrad führt ein Kind einen Panther an roten Bändern. Die Bänder sind Teil eines netzartigen roten Geschirrs, welches über dem Rücken des Tieres liegt und seitliche Taschen haben dürfte, in welchen Weintrauben mit Blättern und Ranken stecken. Das Kind weist mit seinem rechten Arm in Richtung des Zuges. Der Panther blickt mit aufmerksamem Gesicht aus dem Bild heraus.

Die nun folgende Figurengruppe, welche aus vier nackten Männern in unterschiedlichsten Positionen und zwei nackten Kindern besteht, ist vermutlich die Schlüsselgruppe der Darstellung.

Dafür spricht zunächst die leicht bogenförmige Anordnung der Personen im mittleren Bildvordergrund, wodurch sie die Bewegungsrichtung festlegt.

Ein weiterer Grund für die Hervorhebung dieser Szene liegt in der Art der dargestellten nackten Bacchanten. Man könnte hier, allerdings unter Weglassung des Wortes 'seltenen', auf Vasari verweisen, welcher, in Bezug auf Michelangelos Jüngstes Gericht in der Sixtinischen Kapelle, meint: „ *die Absicht dieses seltenen Meisters war keine andere, als*

mit dem Pinsel die vollkommene und richtige Gestaltung des menschlichen Körpers in den verschiedensten Bewegungen darzustellen.“¹⁹

Ein nackter Jüngling von rötlich-weißem Kolorit scheint im Laufschrift vorwärts zu eilen. Das Gesicht erscheint im Profil, und ähnelt vielleicht antiken Medaillons. Im gelockten Haar des Jünglings ist ein Kranz, möglicherweise aus Efeu, zu erkennen.

Der Oberkörper des Bacchanten ist nach vorne in die Fläche gedreht. Der rechte vorgestreckte Arm hält mit der Hand die Zügel des Zugtieres, wobei diese vor seiner linken Hüfte zur linken Hand weitergeleitet werden. Der kräftige, muskulös gegebene Schulter- und Armbereich hebt sich von den weniger kräftig dargestellten Beinen ab. Das rechte Bein befindet sich abgewinkelt in der Luft und reicht mit seiner Fußsohle bis an die Nabe des Karrenrades. Das linke Bein, das einen nackten Knaben zum Teil abdeckt, ist in Laufstellung gegeben und erreicht vorne den Boden nur mit den Zehen. Diese berühren beinahe den Daumen der mit der Handfläche nach oben liegenden Hand der folgenden Gestalt.

Ein nackter Satyr, als solcher erkennbar am Schwanz und dem linken Bocksbein, ist gestürzt. Er ist vornüber gefallen und stützt sich nur mehr auf das linke Knie, den rechten Unterarm und die verdrehte Hand des linken Arms, wobei dessen Oberarm einem umgefallenen Weinkrug, aus dem sich der Inhalt auf die Erde ergießt, aufliegt. Der Kopf liegt mit der Stirn und dem fülligen Lockenhaar - auf welches der vor ihm gehende Bacchant mit seinen Zehen tritt - dem Boden auf. Das Gesicht zeigt einen Erbrechenden, erkennbar an dem qualvoll geöffneten Mund. Das Karnat des Satyrs ist rötlich.

Ein lachendes Kind ist im Begriff auf den unteren Teil des muskulösen Rückens des gestürzten Satyrs zu klettern, wobei ein Bein schon auf dem Rücken liegt. Diesem kleinen Bacchanten gegenüber steht das vom zügelhaltenden Jüngling etwas verdeckte Kind. Es hält mit beiden Händen einen ovalen Spiegel, der das Gesäß des Gestürzten zeigt. Der Knabe blickt belustigt aus dem Bild heraus.

Der schon erwähnte Bacchant, der mit den Zehen des linken in der Bewegung nach hinten befindlichen Beins auf das Haar des gestürzten Satyr tritt, bewegt sich in Richtung des Zuges. Sein aufrechter, muskulöser Rücken von rötlich-weißem Kolorit befindet sich in einer Drehung nach rechts. Er wendet seinen Kopf, dessen Haar gelockt und hinten zu einem Knoten zusammengefasst ist, in die Richtung der Szene mit den Kindern. Der muskulöse Ignudi bläst kräftig in ein Horn, was auch durch die vorgewölbte rechte Wange

¹⁹ G. Vasari, Das Leben von Lionardo da Vinci, Raffael von Urbino und Michelangelo Buonarroti, Hrsg. R. Kanz, Stuttgart 1996, S. 182.

erkennbar ist. Das Horn ist gekrümmt und endet in einem Tierkopf; der Musikant hält das Horn an der unteren Krümmung mit dem rechten nach hinten abgewinkelten Arm fest in der Hand. Die linke Hand des in ähnlicher Weise abgebogenen linken erhobenen Arms umfasst das Horn im Bereich der oberen Krümmung.

Ein in weißlich- blassem Inkarnat gegebener Akrobat wird in der Vorführung seines Kunststückes festgehalten. Er versucht ein verkehrtes Rad zu schlagen, wobei er sich mit beiden Händen auf den Boden stützt und der Kopf zwischen den Armen nach hinten gebogen ist. Die lockigen Haare berühren die Erde und das Gesicht ist schräg gegen die Bildvorderseite gerichtet. Der etwas steife Leib hängt in der Luft, auch die Beine berühren nicht den Boden. An beiden Knöcheln trägt der Bacchant Schellen.

Eine weniger auffällige, da zum Teil nur fragmentiert dargestellte Gruppe von Bacchusbegleitern bewegt sich hinter dem Bacchusgefährt.

Hier bläst ein Satyr auf der Panflöte, sein nur teilweise sichtbarer roter Körper ist nur unscharf dargestellt. Zwischen diesem und dem dunkelhäutigen Knaben mit der Maske sieht man den Kopf eines Bacchanten im Profil sowie seinen Schulterbereich mit dem rechten Arm. In diesem hält er einen reichlich mit Weinranken, Weintrauben, wehenden Bändern und einem Krug verzierten Thyrsos. Das Profil ähnelt dem Profil des zügel führenden Knaben, ist jedoch rötlich – braun gefärbt.

Der Panflötenspieler zählt zu einer Dreiergruppe von Bacchanten, die sich hinter dem dunkelhäutigen Satyr, der auf dem Esel reitet, befindet.

Eine hellhäutige Mänade, deren Körper bis zu den Hüften sichtbar ist schlägt ein Schallbecken. Ihr langes, gelocktes Haar wird von einem Band zusammengehalten. Sie ist bis auf ein dunkles Tuch um ihre rechte Lende nackt. Sie dreht sich zurück in Richtung des Bacchus, blickt aber aus dem Bild heraus.

Zwischen Satyr und Mänade schlägt eine wieder dunkler gegebene Frau ein Tamburin in den erhobenen Händen. Sie bewegt sich in Zugrichtung und blickt mit nach links geneigtem Kopf aus dem Bild.

Vor der hellhäutigen Mänade erscheint nun ein von dem Hornbläser im Vordergrund teils verdeckter rötlicher Satyr, dessen dunkles Bocksbein nur ansatzweise zu sehen ist. Er schlägt in seinen erhobenen Händen Steine aneinander, sodass man Funken sprühen sieht.

Die vor dem steinschlagenden Satyr tanzende, dunkelhäutige Frau schließt zusammen mit dem radschlagenden Bacchanten im Vordergrund den Zug der Bacchusbegleiter, welche sich hinter und vor dem Bacchusgefährt um dieses bewegen, ab.

Der Stelzengerher bildet die Spitze und den Abschluss des Aufmarsches.

Die oben erwähnte dunkelhäutige Frau, trägt ein durchscheinendes rosa, zirka knöchellanges Trägerkleid, welches unter dem Bauch mit einem Band geschürzt ist und in Falten im Hüftbereich und dem hinteren unteren Ende weg schwingt. Das Kleid schmiegt sich eng an den linken Oberschenkel. Die Spitze ihres linken Fußes ist unter dem Körper des Akrobaten sichtbar. Der rechte zurückgestellte Fuß berührt nur mit den Zehen den Boden und kreuzt sich mit dem Bocksfuß des steinschlagenden Satyrs. Ein in den Haarknoten geflochtenes, schlangenförmiges Band ziert den halberhobenen Kopf. Das Gesicht ist im Profil gegeben; die Bacchantin blickt in Richtung des Zuges, während sie mit halberhobenen Händen eine Klapper betätigt.

Durch die Stelzen in erhöhte Stellung gebracht schließt ein muskulöser, dunkelhäutiger Bacchant den Vordergrund ab. Sein Kopf befindet sich in gleicher Höhe wie der Kopf des durch den Karren und das Weinfass herausgehobenen Bacchus.

Ein grünes Band, das schräg über dem anatomisch gut durchgezeichneten Rücken liegt, hält ein um seine Taille gewickeltes und über die Hüften herabhängendes rötlich-bräunliches Ziegenfell, welches als solches an dem herabhängenden Ziegenbein erkennbar ist. Dieser Stelzengeher scheint zu dem entfernten Ziel - dem Tempel im Hintergrund - zu blicken. Sein Kopf ist mit einem weiß-bläulichen Efeu- oder Weinlaubkranz geschmückt. Eine kleine, dunkle Zweiergruppe, welche sich neben der rechten Stelze des eben Beschriebenen befindet, schließt den bewegten Vordergrund gegen den linken Bildrand ab.

Diese Gruppe steht auf etwas erhöhtem, durch das Grün angedeutetem Wiesengrund, der in rötliches Erdreich über - vom linken Bildeck abgeschnittenen Bogenöffnungen - übergeht.

Die Zweiergruppe besteht aus einem dunkelhäutigen Knaben, welcher fröhlich aus dem Bild herausblickt, während er den Schwanz der vor ihm stehenden Ziege hochhält. Auf dem Rücken der Ziege liegt ein blaugrüner Weinschlauch.

Beinahe als Kontrast zu der beschriebenen, bewegten Vordergrundszone schließt ein marmorner Kolossalfuß auf einem marmornen Sockel, der mit der vorderen Seite Bildrand parallel steht und vom vorderen Bildrand angeschnitten ist, diese gegen die linke Bildecke hin ab. Der Sockel mit einem rechten Fuß, der mit den Zehen aus dem Bild heraus zeigt, steht in der Bewegungsrichtung des Bacchuszuges. Der Fuß steckt in einer Sandale und ist oberhalb der Knöchel abgebrochen. Die Inschrift auf dem Sockel wurde schon erwähnt.

Ein Satyr von deutlich kleinerer Gestalt als die oben geschilderten Figuren hat die Geländestufe überstiegen und leitet so zum Mittelgrund über. Er wendet sich in einer

Bewegung nach rechts zurück und blickt aus dem Bild heraus. Seinen Kopf bedeckt ein Blätterkranz über einer Kappe. Ein gelblicher Umhang ist bis unter sein Gesäß geglitten. Bis auf die schwarzen Bocksfüße ist sein Körper rötlich-weiß gefärbt.

Vor diesem Satyr läuft ein nackter Bacchant, der den Kopf nach rechts wendet und mit der linken, ausgestreckten Hand in Richtung des Triumphbogens weist.

Auf dem tiefer gelegenen anschließenden Terrain steht ein Mann mit weißem Bart, von welchem nur ein Teil des mit einem Hemd bekleideten Rückens zu sehen ist. Er blickt mit nach links gedrehtem Kopf aus dem Bild heraus. An seiner Seite trägt ein mit einem dunkelblauen Gewand bekleideter Mann eine Frau auf seinem Rücken, welche sich an seinem Kopf festhält. Sie ist teilweise von einem dünnen Tuch bedeckt.

Diese letztere Bacchantengruppe befindet sich vor einem Triumphbogen, welcher in der Folge zum Hintergrund überleitet.

Der Triumphbogen ist fragmentiert gegeben. Der linke Sockel ist mit einem Relief, welches einen Reiter und einen vorangehenden Mann zeigt und das durch Steinbrocken im unteren Teil verdeckt ist, geschmückt. Er wird zusammen mit den auf ihm liegenden Deckplatten und dem aus Steinwürfeln bestehenden Podest für den Pfeiler, sowie dem linken Pfeiler vom linken Bildrand angeschnitten, sodass nur die Panfigur, ein wenig vom Kapitell und der Ansatz der Hauptwölbung zu sehen sind. Der linke obere Bildrand überschneidet die restliche Bogenöffnung. Man sieht die Kassettendecke des Hauptbogens und einer weiteren, in Richtung des Vordergrunds angesetzten, abgebrochenen Wölbung. Über dieser zeigt ein Ast, der aus den Architekturresten wächst, den ruinösen Zustand des Triumphbogens.

Der übereck stehende rechte Pfeiler, der auf einem übereck gestellten Sockel mit einem Relief steht, ist von zwei Seiten sichtbar. Zwei Panstatuen flankieren neben einer Nische die innere Seite des Pfeilers.

Alle drei Panstatuen tragen Vasen gefüllt mit vegetabilen Formen auf ihren Köpfen.

Die Pfeiler stehen auf einem Podest aus Steinwürfeln, deren einer rechts herausgebrochen zu sein scheint. Bacchanten tummeln sich auf den Steinplatten, welche den Sockel abschließen.

Vor einer Stufe im weiterführenden Weg hinter dem Triumphbogen stehen zwei Gestalten, eine mit einem Füllhorn, eine mit einer Vase auf dem Kopf.

In weiterer Folge tragen zwei Bacchanten einen Menschen zwischen sich, andere halten Stangen oder tragen Vasen auf dem Kopf. Solcherart bewegt sich ein immer schemenhafter anmutender Zug über Arkaden auf einen Tempel im Hintergrund zu.

Die Arkaden bilden zunächst einen Bogen und werden dann gerade und leicht ansteigend nach rechts hinten geführt. Es ist nicht ganz klar, ob sie zunächst nur als Arkadenwölbungen über Erdreich gedacht sind, oder gleich einen Fluss überspannen, wie möglicherweise die größte, mittlere Arkade. Im Bereich des Tempelaufbaus sind die Arkaden sicher wieder über Erdreich gewölbt.

Kurz vor dem Rundtempel markieren zwei Hermen den Durchgang zu dem heiligen Bezirk.

Das Innere des Rundtempels ist über einen Stufensockel zu erreichen, in der Mitte des Tempels steht eine Bacchusstatue. Diese Statue steht bildparallel und ist zwischen zwei Säulen gut sichtbar. Das Gelände rechts unter dem Tempel ist felsig, mit Gestrüpp bewachsen und von einem Mauerrest überragt.

2.2. Farbigkeit

Karel van Mander schreibt unter anderem über Heemskerck: „*Er verstand sich vortrefflich auf das Komponieren.*“²⁰ Diese Aussage könnte auch auf Heemskercks Einsatz der Farbe in diesem Gemälde bezogen werden. Er scheint auch mittels der Farbgebung komponiert zu haben.

Der Grundton der Farbe des prominenten Vordergrundes besteht aus Rot in vielen Abstufungen. Er lässt auch die Hauptszene mit einem Rot in dem Triumphbogen enden.

Die Personen, welche am rechten Bildrand in das Bild eintreten, tauchen aus einem dunklen Unter- und Hintergrund leuchtend rot auf. Der Rotakzent wird mittels des roten Schirms in das Weiß-blau des Himmels gezeichnet. Der Satyr hinter Bacchus bildet mit seinem roten Maskengesicht gleichsam eine Überleitung zu der vom braunrot gefärbten Knaben gehaltenen roten Maske.

In einem helleren Rot wird das Karnat des Bacchus gegeben.

In dem Satyr mit der Panflöte kehrt in seinem Maskengesicht und dem verschwommenen Körper der Farbton der einführenden rechten Gruppe zurück.

Die Mänade hinter dem Satyr scheint von hellerer Gesichtsfarbe, sie hält ein Tamburin mit rotem Rand gegen den hellen Hintergrund.

Zwischen diesen zwei Personen und dem voranschreitenden Satyr von ähnlich gefärbtem Karnat wie Bacchus befindet sich als Kontrast die sehr hellhäutige Bacchantin mit dem Schallbecken.

²⁰ C. van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (zit. Anm. 4), S. 202.

Rosa gefärbt ist das Kleid der dunklen Bacchantin, dieser Farbton wird im dunkleren um die Hüfte des Stelzengähers gebundenen Fell fortgeführt.

Der nackte Stangenträger am rechten Bildrand bildet mit seinem fast weißen Karnat des Oberkörpers, der offensichtlich im Sonnenlicht liegt, vor dem teilweise dunklen Hintergrund einen deutlichen Kontrast zu den Rotfärbungen des Bacchus und des Satyr. Die stärker rötlichen Beine desselben stehen auf dunklem Grund vor dem rötlichbraunen Panther mit dem roten, netzartigen Geschirr.

Das Kind, welches den Panther an roten Bändern führt, ist wiederum heller rot als das dunkel- braunrote Wagenrad dahinter.

Der, die dunklen Zügel führende Bacchant scheint mit einem etwas rötlicherem Karnat als der Bacchant hinter ihm am hellen Oberkörper und linken Oberschenkel von der Sonne beleuchtet, wobei das dunklere Profil und das linke, nach hinten erhobene Bein im Schatten zu liegen scheint.

Die Personengruppe vor dem Bacchanten mit den Zügeln, welche aus den zwei Kindern, dem betrunkenen Hingestürzten und dem Hornbläser besteht, ist von annähernd gleichem, hell- rötlichem Karnat.

Einen farblichen Abschluss bildet der Akrobat, dessen Hautfarbe besonders an den gestreckten Körperteilen nahezu in ein Weiß übergeht.

So wird die Mittelgruppe der Nackten im Vordergrund eingefasst durch die Hellerfarbigkeit der beiden von der Vorderseite gesehene Körper. Man könnte auch meinen, dass diese beiden Figuren zusammen mit der hellhäutigen Mänade hinter dem Esel eine Dreieckskomposition bilden.

Das rötlich- weiße Karnat der Bacchanten im Bildvordergrund steht im Gegensatz zu den zunächst goldgelben, dann immer blauweißen Figuren, die auf den Arkaden dem Tempel zustreben.

Einen deutlichen Rotakzent setzen noch die Arkadenöffnungen und das Erdreich im linken Bildeck.

Als Kontrast zu diesen eher hellen Farben wird ein Braun verschiedener Tönung verwendet.

Dunkelbraune Schattenzonen am rechten mittleren bis unteren Bildrand gehen in dunkelbraune Schattenstreifen über. Bacchus sitzt auf einem dunkelbraunen Fass mit einem etwas helleren Fell.

Der Grund des Füllhorns ist schwarz.

Ein dunkelbrauner Satyr sitzt auf dem Esel und zwei dunkelhäutige Figuren - die Klapperspielende Mänade mit dem rosa Kleid und der Stelzengerher - bilden die Zugspitze.

Fast schwarz erscheinen der Knabe und die Ziege am linken, unteren Bildrand.

So scheint der Zug der Bacchanten auch farblich durch das dunkle Karnat der vorne befindlichen Wesen zunächst abgeschlossen zu sein. Es leiten nur die dunklen Bocksbeine des sich schon auf der Felsplatte befindlichen Satyr zum Mittelgrund über.

Noch differenzierten in den Abstufungen als das Rot findet man im Gemälde die Farbe grün verteilt.

Das Hellgrün der Decke über dem Karren korrespondiert mit dem Hellgrün des Wiesengrundes im Vordergrund links. Es geht in ein dunkleres Grün über, worauf der dunkle Knabe mit der Ziege steht. Zwischen diesen beiden Farbtönen befindet sich der Sockel mit dem Kolossalfuß in einem weißgrünen Ton. Das gleiche Grün weisen die Panfiguren am Triumphbogen und die Kassetten des Bogens auf. Auch das Cartellino im rechten Bildeck ist dieser Farbe ähnlich.

An den von den Bacchanten getragenen Stangen befindet sich blaugrünes Weinlaub mit dunkelblauen Trauben. Ebenso gefärbt ist der Wein, welcher aus dem Füllhorn quillt und im Geschirr des Panthers steckt.

Ein ähnliches Grün weist die Decke des Esels aus. In noch dunklerem Blaugrün sind der Sack auf der Ziege und das Gewand des die Frau tragenden Mannes vor dem Triumphbogen gegeben.

Der Boden des Mittelgrundes kontrastiert zu dem dunklen Knaben mit der Ziege in einem Hellgelb, das sich auch im spärlichen Umhang des Satyrs fortsetzt. Ein Gelb erhellt den Himmel am rechten Bildrand.

Das Graublau des Fundaments des Triumphbogens geht im Verlauf der Arkaden in ein Blau-weiß des Tempels über.

Der Himmel ist hellblau mit weißen Wolkenstreifen. Rechts von der Tempelanlage bilden eine Hügelkette in bläulichem Dunst und hinter dem Triumphbogen ein etwas höherer Berg - dessen hellblauer Höhenrücken unscharf in das Weiß des darüber liegenden Himmels übergeht - den Horizont.

Bis auf das Rot des Satyrs am rechten Bildrand, des Satyrs mit der Panflöte und der Maske wird, wie auch Grosshans meint: „*Der farbliche Eindruck durch gedämpfte Töne bestimmt.*“²¹

²¹ R. Grosshans, Maerten van Heemskerck (zit. Anm. 2), S. 127.

2.3. Komposition

Wie schon im Spiel mit den Farben, welches als Kompositionshinweise gesehen werden kann, scheint dem gesamten Bild eine ausgeklügelte Komposition zugrunde zu liegen.

Heemskerck versucht eine Bewegung im Raum wiederzugeben.

Der sich von rechts hinten - angedeutet durch das noch angeschnittene Gesicht direkt unter dem Horizont am rechten Bildrand - sich nach links vorne bewegendes Zug teilt sich hinter dem Bacchusgefährt in zwei Flügel.

Der personenreicher und farblich dunkler erscheinende Bacchantenzug hinter dem Wagen bildet einen leichten Bogen und trifft mit der sich vor dem Gefährt bewegendem Bacchantengruppe in der herausragenden Person des Stelzengähers zusammen. Auch diese Gestalten beschreiben einen leichten Bogen. So betrachtet kann man von einem, das Bacchusgefährt umschließenden Oval sprechen.

Die Bewegungsrichtung wird durch die Armbewegung der Bacchanten, durch den Akrobaten und den Kolossalfuß, durch den übereck gestellten Triumphbogen und vor allem durch die in scharfem Bogen in den Hintergrund geführte Arkade verdeutlicht. Der Tempel, der sich annähernd in der Mitte des Bildhintergrundes befindet und mit der Statue auf seinem Giebel den Bildoberrand berührt, ist das Ziel dieser Bewegung.

3. Der Bacchusstich

Heemskercks nachrömisches, graphisches Werk lässt immer wieder in Rom gesehene und skizzierte erkennen.

Aus dem sehr umfangreichen Werk sei hier neben dem Bacchusstich nur ein Blatt aus der Serie der „Weltwunder“ aus dem Jahre 1572 – gestochen von Philips Galle - erwähnt. Der Stich und die Vorzeichnung „Das Römische Kolosseum“ zeigen Heemskercks - auch noch in seinem Spätwerk - sichtbaren Rückgriff auf in Rom zeichnerisch festgehaltenes, ebenso wie sein immerwährendes Interesse an der Antike.

Interessant im Hinblick auf Heemskercks Wiener Bacchuszug ist hier auch der Kolossalfuß, der wie Romulus und Remus mit der Wölfin im linken Bildeck wohl auch als Romsymbol zu sehen ist. (Abb. 9 und Abb.10)

Der Bacchusstich ist ein Kupferstich mit dem Titel „Triumphzug des Bacchus“ von Cornelis Bos nach Heemskerck aus dem Jahre 1543 und steht in direktem Zusammenhang mit dem Bacchusgemälde. (Abb. 11)

3. 1. Beschreibung und Interpretation

Bevor auf den Stich näher eingegangen wird, scheint der Überblick S. Schéles über die verschiedenen Stichfolgen und die Kopien des Stiches interessant:

„Der Stich ist ein Fries bestehend aus drei Blättern, von links nach rechts zu lesen. Er ist signiert mit „Cornelis Bos Fecit 1543“ und mit einer weniger deutlichen Signatur I. After Heemskerck. Es gibt drei Zustände dieses Stiches.

- I. *Stich ohne Verse am unteren Rand.*
- II. *Stich mit den folgenden Versen am unteren Rand:*

*Immodico quisquis sectatur amore Lyaeum,
Non homini similis, sed mage monstro hominis :
Id Satyri informes, pando Silenus asello,
Maenades insanae et Bacchica monstra docent,
Turpe nihil sentit Bacchus, nil sentit ineptum,
Nec furor id faciat, quod facit Ebrietas.
Ite procul tetrici consumatique Catones,*

*Orgia sunt Bacchi mollia bis geniti.
 Huc faueant Satyri turpe: panesque licei,
 Et vos Sylvani numina cornigeri,
 Vestra cicuticines Bromio date carmina fauni,
 Odit Nyseus tristia facta pater,
 Bacche faue nobis : euans tibi munera que grex
 Donat : habe hunc placide Bacche philaene cadu
 Barbiger ecce cape : nervo quoque segnis asellus :
 Victima grata tuis stat moritura focus,*

III. Stich ohne Monogramm und der untere Rand abgeschnitten.

Des Weiteren gibt es noch vier seitenverkehrte Kopien des Stiches Nr. I:

Kopie I. Signiert Nicolai nelli formis 1571.

Kopie II. Signiert Raph. D. d`Urb. In. Romae MR incise 1594.

Der Titel: "Il famosissimo triumpho di Baccho`".

(Die Signatur ist nicht die des Marcanton, wie manchmal behauptet, sondern gehört zu einem unbekanntem Künstler, v. Nagler IV, 1607.)

Kopie III. Nur ein Blatt. Maße 113 x 279 mm.

In der Mitte des unteren Randes eine Inschrift: 'Ioan Theodore de Bry fe et exud.'

Darunter stehen folgende Zeilen:

*Bacchus in hoc vehicur curru: Comitantur euntem
 Capripedes Satijri, Thyades, Bachaeque furentes.
 Gesticulatores, Mimi puerique caprorum
 Tergora calcantes: Grex ebrius undique psallit.
 Miraris turbae furias Ita vertimur omnes
 Qui colimus madidi stultissima sacra Lyaei.*

Kopie IV. Anonym. Herausgegeben in Paris auf zwei Blättern. ... Mit demselben Vers wie auf Kopie III. Von dieser Kopie gibt es drei Stadien.

*Auf der ersten Kopie steht auf dem unteren linken Rand: 'A Paris chez le Blond rue S. T. Jacques a la cloche d'argent'. Auf dem rechten Rand: 'Julius Romanus Inventor Romae.' Diese Inschrift wurde laut des Indexbandes der Albertina, der von Mariette zusammengestellt wurde, von F. Chauveau graviert. Auch auf den beiden anderen Kopien findet sich diese Signatur.*²²

Auf Grund dieser Signatur: 'Julius Romanus Inventor Romae,' die sich auf drei der Pariser Kopien fand, welche vermutlich am Beginn des 17. Jahrhunderts herausgegeben wurden, meinte man in den meisten Verzeichnissen der Graphiker und anderswo, dass Giulio Romanos Idee diesem Stich zugrunde läge. Stilistisch sei das eher nicht nachzuvollziehen, meint Schéle, höchstens in Bezug auf ähnliche Szenen in Giulios Zeichnungen für die Teppiche des Scipio. Andererseits gäbe es genug Hinweise, dass Heemskerck die Zeichnung anfertigte, welche Bos dann verwendete. Es wäre möglich, dass Heemskerck während seines Romaufenthalts durch ein italienisches Motiv angeregt wurde, wenigstens als Grundlage für die allgemeine Idee.²³

Es fällt schwer eine Zeichnung als Grundlage für beide Bacchuszüge anzunehmen, da die Unterschiede zwischen dem Gemälde und dem Stich doch bedeutend sind.

Schon bei der oberflächlichen Betrachtung der Komposition beider Werke fällt die verschiedene Bewegungsrichtung auf, welche sicherlich nicht nur auf die Seitenverkehrung des Stiches zurückzuführen ist. Im Gemälde gruppieren sich die Bacchanten zunächst vor und hinter den Bacchuskarren, wodurch das Fries- oder Reliefartige der Komposition, wie schon erwähnt, deutlich vermindert wurde. Die bogenförmige Bewegung wird konsequent bis in den Hintergrund, bis zu dem in blaue Ferne entrückten Bacchustempel, fortgesetzt.

Den Hintergrund des Stiches bildet ein Hügel mit einer Baumgruppe auf dem rechten Hang und einer Herme auf dem linken. Auf der Hügelkuppe steht eine Ruine.

Im Stich bewegt sich der Bacchantenzug von links nach rechts ebenfalls in einer, allerdings nur leichten Krümmung - von links hinten nach rechts hinten - auf einen vom oberen Bildrand angeschnittenen, mit Girlanden versehenen Tempel zu, welcher am rechten und rechten oberen Bildrand eine prominente Stellung einnimmt. Der Wagen des

²² S. Schéle, Cornelis Bos. A study of the origins of the Netherland Grotesque, Stockholm/Uppsala 1965, S. 126ff.

²³ Ebenda. S. 128.

Bacchus am linken Bildrand ist außer von den Kindern im linken Vordergrund frei von Bacchanten und im Unterschied zu dem Tafelbild gut erkennbar.

Das Reliefartige der Bacchantengruppe im Zentrum des Stiches ist offensichtlich.

Der Schwerpunkt der reliefartigen Komposition liegt eindeutig auf der Darstellung eines Bacchuszuges nach Art der Bacchuszüge auf antiken Sarkophagen. Diese Bacchuszüge bewegten sich fast immer richtungsgleich mit dem Stich. Bacchus auf dem Wagen mit und ohne Ariadne erscheint am linken Bildrand, vor ihm ziehen die Bacchanten und andere dionysische Begleiter. (Abb. 12)

Man könnte daher leicht der Idee anheim fallen, es handelte sich bei diesem Stich um eine Aufarbeitung und nur geringe Abwandlung eines antiken Vorbildes, wären da nicht die so charakteristischen Darstellungen aus Heemskercks Bacchusgemälde mit eingearbeitet, die nahezu identisch im Bacchusstich wiederkehren und eher an kein antikes Reliefvorbild denken lassen. (Abb. 1 und Abb. 11)

Um einige Klarheit in die Gegenüberstellung beider mythologischer Darstellungen zu bringen und auf die Andersartigkeit des Stiches eingehen zu können, sollen zunächst die nur seitenverkehrten, aber gleichen Darstellungen beider Werke herausgehoben werden.

- a. Der Satyr vor und unter dem Stelzengeher auf dem Gemälde findet sich am rechten Bildrand des Stiches wieder.
- b. Die Dreiergruppe, bestehend aus dem Stelzengeher, der tanzenden Mänade und dem ein verkehrtes Rad schlagenden Akrobaten, befindet sich rechts auf dem Stich.
- c. Die Gruppe des gestürzten Betrunkenen mit den zwei Kindern auf dem Gemälde schließt im Stich an den Stelzengeher an.
- d. Die hellhäutige Frau mit dem Schallbecken hinter dem Esel wird auf dem Stich ähnlich hinter den Kindern mit dem Gestürzten wiedergegeben.
- e. Der mit dem Stein Funken schlagende Bacchant erscheint ebenfalls auf dem Stich, wobei die Darstellung des Feuers noch mehr betont wird.
- f. Der auf der Panflöte spielende Satyr von unklarer Gestalt auf dem Gemälde wird im Stich zu einem deutlich erkennbaren Pan.
- g. Die Tamburinschlägerin neben dem Flötenbläser erscheint ebenso auf dem Stich.
- h. Der Esel mit seinem Hals und Kopf ist nahezu gleich auf beiden Werken.
- i. Gestalt und Haltung des Bacchus mit dem Füllhorn sind nahezu identisch.

- j. Die Thyrsoi mit den Trauben und dem Weinlaub und einem Krug auf einem der Thyrsoi in der Mitte sind auf beiden Bacchuszügen sehr ähnlich gestaltet.

Der sich hinter dem Bacchuswagen befindliche weibliche Satyr auf dem Stich, welcher zugleich trinkt und sich entleert, scheint eine Gegenfigur zu dem gestürzten Bacchanten rechts vorne im Stich zu sein. Im Gemälde findet sich diese nicht.

Sowohl im Tafelbild als auch im Stich wird besonders durch die Darstellung der negativen Folgen der Trunkenheit ein moralischer Aspekt betont. Im Stich allerdings scheint dieser Aspekt wegen der doch starken antiken Grundlage – wo dergleichen hybride Dionysoszüge nicht vorkommen - ungewöhnlich.

3.2. Stich des Bacchuszuges und die antiken Sarkophage

Zunächst ähnelt, wie schon erwähnt, der reliefartige, von links nach rechts geführte Zug – wobei das Gefährt oft (nicht immer) am linken Reliefrand erscheint - den Reliefs auf den antiken Sarkophagen.

Der Sarkophag 'Dionysos und Ariadne auf einem Wagen gelagert' befand sich zu der Zeit von Heemskercks Romaufenthalt in S. Maria Maggiore.²⁴ Heemskerck könnte ihn dort gesehen haben. (Abb.13 und Abb. 14)

Obwohl der Wagen in Heemskercks Stich einfacher gestaltet ist, liegt doch ein Vergleich durch die Ähnlichkeit der Räder des ebenfalls vierradrigen Wagens nahe. Man sieht hier wie dort acht Speichen in Form von Balustern, die Radnaben sind mit einem Kopf, möglicherweise eines Panthers geschmückt.

Allerdings könnte Heemskerck das Vorbild dieser Räder auch an einer Fassadenmalerei an einem Haus an der Piazza Madama²⁵ gesehen haben, welche allerdings nur in einer Reproduktion, die Ambrogio Ficino zugeschrieben wird, erhalten ist. (Abb. 15) Diese Fassadenmalerei soll von Polidoro da Caravaggio stammen, welcher sich vermutlich auch an ein antikes Relief als Vorbild gehalten hatte.

Martin Stritt meint: *„Es ist kaum verwunderlich, dass die Grisailen, die Polidoro da Caravaggio und andere Künstler kurz vor dem Sacco an mehreren Palästen angebracht hatten, einen nachhaltigen Eindruck auf den niederländischen Künstler gemacht haben.“*²⁶

²⁴ F. Matz, Die dionysischen Sarkophage. Die antiken Sarkophagreliefs, Berlin 1968-75. Bd. 2, S. 200.

²⁵ M. Stritt, Die schöne Helena in den Romruinen (zit. Anm. 17), S. 112.

²⁶ Ebenda.

Auch hier findet man Speichen in Form von Balustern mit einem deutlich erkennbaren Panther- oder Löwenkopf in der Mitte.

Der Wagen selbst kann eher mit einem Wagen auf antiken Reliefs verglichen werden, als der Karren auf Heemskercks Tafelbild des Bacchuszuges. Während hier ein Fass als Sitz dient, hebt der thronartige Aufbau des Wagens auf dem Bacchusstich eher als die Trunkenheit des Bacchus seine Würde hervor.

Auch ein Sarkophag, welcher sich derzeit im Thermenmuseum in Rom befindet könnte Heemskerck angeregt haben. (Abb. 16)

Aldrovandi (1558) erwähnt ihn unter den Antiken „nel giardino e vigna del Reverendissimo Cardinal di Carpi a monte cavallo: fuori del pergolato si vede prima una pila antica con molte Ninfe e Sati, altre figure isculpite.“²⁷

In einem Sarkophagrelief, das nach 1584 mit anderen Skulpturen an der Gartenfront der Villa Medici angebracht wurde²⁸, sieht man einem triumphalen Bacchuszug. Neben der kompositionellen Anregung wie der friesartigen Anlage mögen auch einige Details des Reliefs Heemskerck als Vorbild gedient haben. (Abb. 17)

Natürlich könnte Heemskerck auch indirekt, über Stiche Marcantonio Raimondis mit antiker Reliefkunst in Kontakt gekommen sein.

Vielleicht kannte Heemskerck den Stich Marcantonio Raimondis - nach einem antiken Vorbild gestochen - welches Bacchus darstellt, der von zwei Satyrn getragen wird.

(Abb. 18)

Auch die Zeichnung „Prozession des Silen“ von Giulio Romano oder Raffael, oder den Stich, den Marcantonio danach anfertigte²⁹, könnte Heemskerck gekannt haben. (Abb. 19)

Das Vorbild dieses Stiches war sicher ein antikes. Dieser Stich könnte Heemskerck zunächst zu der Herme am Hügelhang im Hintergrund angeregt haben, welche ähnlich an einem Berghang im rechten Hintergrund von Marcantonio Raimondis Stich zu sehen ist. Die zwei Satyrn, welche Silen stützen, könnten eine Kompositionsanregung für die zwei Bacchanten hinter Bacchus auf dem Wagen gewesen sein, wobei in beiden Darstellungen die Maske vorgehalten wird.

²⁷ F. Matz. Die dionysischen Sarkophage, die antiken Sarkophagreliefs (zit. Anm. 24), S.274.

²⁸ Ebenda. S. 269.

²⁹ Illustrated Bartsch 26, The Works of Marcantonio Raimondi and of his School, Hrsg. Konrad Oberhuber, New York 1978. Dieser Stich wird hier Marcantonio Raimondi zugeschrieben. F. W. G. Leeds, in: Ausst.-Kat. Kunst voor de beeldenstorm, Amsterdam 1986, S. 225. Leeds schreibt diesen Stich Agostino Musi (Veneziano) zu.

Die Bacchantin am linken Bildrand im Stich Raimondis Prozession des Silen, welche einen Korb voll Weintraube auf dem Kopf trägt könnte Heemskerck als Vorbild für seine Körbe und Krüge tragenden Bacchantinnen im Bacchusstich gedient haben.

Abgesehen von den erwähnten Beziehungen beider Stiche mag Heemskerck in Raimondis Stich auch eine Anregung für seinen Panther im Tafelbild gefunden haben. Einer der beiden Panther in Raimondis „Prozession des Silen“ schaut ebenso wie Heemskercks Panther aus dem Bild heraus, wenn auch weniger sanft.

3.3. Gedanken zu zeitlichen Zusammenhängen von Stich und Bild

Sune Schéle fand für den Bacchanten, der den Bacchuswagen zieht, eine Ähnlichkeit mit Heemskercks Vulkan in seinem Gemälde „Venus und Amor in der Schmiede des Vulkan“. Noch mehr als der Vulkan im Gemälde ähnelt der Vulkan im Stich nach Heemskercks Gemälde, wiederum von Cornelis Bos, aus dem Jahre 1546 diesem Bacchanten. Schéle weist auf die Ähnlichkeit des Haares, des Barts, der Gesichtszüge, der Halssehnen, des Rippenbogens und der Muskel um die Kniescheibe hin. Auf Grund dessen nimmt Schéle an, dass die eventuelle Vorzeichnung für den Bacchusstich sicher von Heemskerck stammte.³⁰ (Abb. 20 und Abb. 21)

Vorbild für beide Darstellungen – im Bacchusstich und im Stich der Vulkanschmiede könnte Vulkan im Gemälde „Venus und Amor in der Schmiede des Vulkan“ gewesen sein. So würde auch eine Entstehungszeit der eventuellen Skizze für einen Bacchuszug zeitlich in die Entstehungszeit des Gemäldes mit Vulkan um 1536 zu sehen sein.

Das Tafelbild des Bacchuszuges von 1536/37 könnte jedoch auch Heemskercks erste Erfindung eines Bacchuszuges gewesen sein, das Gemälde selbst, die Zeichnung oder Skizze danach wurde vielleicht von Heemskerck verwendet, um den eher nach antiker Vorlage konzipierten Stich des Bacchuszuges zu beleben.

Für Heemskerck war es sicher kein Problem nach seiner Heimkunft in die Niederlande die Zeichnung für den Stich zu entwerfen, da er vermutlich jede Menge Stiche italienischer Künstler mitgenommen hatte. Auch eigene Zeichnungen und Nachzeichnungen oder Vorzeichnungen auch seiner eigenen in Rom entstandenen Werke die heute nicht mehr erhalten sind, könnten als Anregung gedient haben.

³⁰ S. Schéle, Cornelis Bos (zit. Anm. 22), S. 128.

4. Dionysos – Bacchus – Gedanken zu Heemskercks Auslegung des Bacchusmythos

(Abb. 1)

Es fehlt bis auf den Silen (oder mit Anwesenheit eines unbedeutenden Silen) kein Dionysosattribut – Thyrsos, Wein und Efeublätter die Maske, ein Hermaphrodit, der wie die Maske für die Wandelbarkeit³¹ des Gottes steht, das Füllhorn, welches Bacchus als Gott der Fruchtbarkeit kennzeichnet, die Satyrn, die Mänaden, der Panther, der Esel, die Musikinstrumente, die Ziegenfelle und Pan – man findet sie alle in Heemskercks Gemälde und im Stich des Bacchuszuges von Bos nach Heemskerck.

Dass Heemskerck der Themenkreis um Bacchus bekannt war, kann man vielleicht auch aus der möglichen Beziehung zwischen dem Kolossalfuß links im Bacchusbild und dem nackten Jüngling am rechten Bildrand erkennen.

Die Verwandtschaft Apollos mit Bacchus war vermutlich allgemeines Bildungsgut zu Heemskercks Zeit. Zeus galt als gemeinsamer Vater von Apollo und Dionysos, bei unterschiedlichen Müttern – Leto und Semele. Er könnte diesen Mythos in Form des Kolossalfußes in sein Bacchusgemälde eingebaut haben und als Vorbild für den nackten Bacchanten am rechten Bildrand die antike Statue Apolls im Sinne gehabt haben.³²

Heemskerck hatte einige Skizzen von Kolossalfüßen aus dem antiken Rom angefertigt. Man nimmt an, dass er als Vorlage für seinen Fuß im Bacchuszug die Skizze eines rechten Kolossalfußes mit Riemenzeug, welchen er neben der Skizze der südlichen Ecke des Porticus Octaviae gezeichnet hatte, verwendete. (Abb.22)

Bei genauer Betrachtung des Riemenschuhs des Kolossalfußes, den Heemskerck im Bacchuszug malte, erkennt man, dass er seine Skizze abgewandelt hatte. Das mag nicht weiter bedeutend sein, wenn nicht auf einer Zeichnung Baccio Bandinellis (1493 – 1560)

³¹ H. Kenner, Das Phänomen der verkehrten Welt in der griechisch-römischen Antike, Klagenfurt 1970, S. 126. Hedwig Kenner schreibt: „Er (Dionysos) kann, wenn er will, selbst sein Geschlecht ins Gegenteil verkehren, so wie er schlechtweg jede Gestalt, sei es nun eines Tieres oder einer Pflanze, anzunehmen vermag. Daher ist ja die Maske, das Symbol der Verwandlung, sein Zeichen, daher ist er der Gott der Verwandlung, nämlich des Theaters.“

³² A. Balis, in: Aust.-Kat. Fiamminghi a Roma, 1508 – 1506, Mailand 1995, S. 175, Balis schreibt, dass Gossaerts Hermaphrodit (Abb. 100) teilweise auf seine Zeichnung der Skulptur Apollo Citharoedus zurückzuführen sei. Über Gossaerts Vermittlung (Skizze oder Hermaphrodit) könnte Heemskerck tatsächlich auch diesen Apoll für seinen nackten Jüngling ganz rechts als Vorbild gehabt haben, wie Hoogewerf annahm.

welche um zirka 1519 – 1520 datiert wird³³ und den Apollo des Belvedere darstellt, eine nahezu identische Sandale zu sehen wäre. (Abb. 23)

Die Sandale der Statue des Apollos von Belvedere³⁴ scheint dem Abbild Bandinellis oder Raimondis entsprochen zu haben. (Abb. 24)

Es wäre eher unwahrscheinlich, dass Heemskerck diese damals sehr bekannte Statue des Apolls von Belvedere, welche in einer Nische des Belvederehofs aufgestellt war, nicht gesehen hätte. Obwohl keine Skizze Heemskercks davon auf uns gekommen ist.³⁵

Heemskerck zeichnete zahlreiche Ansichten von römischen Antikengärten und Statuenhöfen, vom Hof des Belvedere allerdings gibt es keine Vedute Heemskercks.³⁶

Wenn die Übereinstimmungen des nackten Bacchanten am rechten Bildrand des Bacchuszugs deutlicher wären als jene mit dem Bacchus aus Mantegnas berühmten Stich des „Bacchanal an der Kufe“³⁷ (Abb. 25) könnte man auch eine Nähe zu dem Apoll von Belvedere sehen; wobei auch für Mantegna als Vorbild für seinen Bacchus der Apoll vom Belvedere möglich gewesen wäre.³⁸ Sicher aber hatte er eine antike Statue in ihrer typischen Haltung des Kontrapostes als Vorbild für seinen Jüngling des Bacchanals im Sinne.

Die Beschäftigung der Künstler mit antiken Werken hatte schon zirka ein Jahrhundert vor Heemskercks Romaufenthalt begonnen.

In Florenz, Venedig, Padua und Mantua haben sich, wenn man nur das Gebiet der Bildhauerei in Betracht zieht, eine Unzahl von Bronzestatuetten, deren Vorbild antike Statuen waren, befunden.³⁹

³³ F. S. Santoro schreibt diese Zeichnung Baccio Bandinelli zu in: Ausst.-Kat. Fiamminghi a Roma (zit. Anm. 32), S. 76f.; wohingegen im Ausst.-Kat. Roma e lo stile classico di Raffaello, Milano 1999, S. 198.

diese Zeichnung des Apollos von Belvedere von Gnann (auf Grund eines mündlichen Gespräches mit Oberhuber) von diesem (Oberhuber) aus stilistischen Gründen Marcantonio Raimondi zugesprochen wird.

³⁴ O. Ferrari, Die Kunstschatze des Vatikan, Frankfurt, S.264. Diese sehr berühmte Statue ist eine Kopie des griechischen Originals aus dem 4. vorchristlichen Jahrhundert, das Leochares zugeteilt wird. Sie wurde in Grottaferrata, in der Nähe von Rom, aufgefunden und zeigt den jungen Gott beim Bogenwurf. St. Borsi, Die römische Skulptur von Michelangelo bis zum Spätmanierismus, in: Rom. Kunst und Architektur, Hrsg. M. Bussagli, Köln 1999, S. 422. Der Apoll von Belvedere wurde im 15. Jh. aufgefunden und war Teil der Sammlung Papst Julius' II (1503 – 1513) und wurde im Hof der Belvedere - Villa aufgestellt.

³⁵ P. G. Hübner, Le Statue di Roma, Band I, Leipzig 1912. Hübner schreibt in Bezug auf Heemskerck dazu auf S. 55.: „Zählt man die Statuen zusammen, von denen wir durch ihn Kunde haben, so kommt man auf die stattliche Zahl 200. Darunter befinden sich wenige der allgemein bekannten Stücke, von denen er gewöhnlich nur Details aufgenommen hat; dagegen sehr viele, die uns durch kein anderes Skizzenbuch bekannt sind...“

³⁶ Ebenda.

³⁷ Grosshans, Maerten van Heemskerck (zit. Anm. 2), S. 128.

³⁸ Obwohl das eher unwahrscheinlich erscheint, da das Bacchanal an der Kufe um 1465 – 1470 datiert wird und der Apoll von Belvedere damals noch nicht den prominenten Platz im Belvedere innehatte und Mantegna noch nicht in Rom war. Er könnte allerdings eine Skizze davon gesehen haben.

³⁹ G. Bresc – Bautier. Bronzestatuetten all' antica, in: Skulptur. Renaissance bis Rokoko, Köln 1996, S. 74.

Interessant in Bezug auf Heemskercks nackten Jüngling in antiker Gestalt scheint die Bronzestatue eines Apoll zu sein, die Pier Jacopo Alari Bonacolsi, genannt L'Antico (um 1460 – 1528) um 1500 angefertigt hatte. (Abb. 26) An dieser Apollo - Statue ist detailgetreu die Sandale nachgebildet, welche Heemskercks Riemen Schuh ähnelt.

L'Antico war dem humanistischen Kreis am Hofe der Gonzaga in Mantua verbunden, der von der Persönlichkeit Mantegnas beherrscht wurde und eine große Vorliebe für antike Ornamentik hegte. Bonacolsi begab sich nach Rom, um die Marmorwerke der Antike zu studieren. Sein Apollo ist eine originalgetreue Verkleinerung der antiken Statue in den päpstlichen Sammlungen im Belvedere.⁴⁰

In diesem Rahmen wäre auch noch eine Silberplakette des aus Verona stammenden Goldschmieds Galleazzo Mondella, welcher unter dem Künstlernamen Moderno bekannt ist, zu nennen. (Abb. 27) Moderno war eine zeitlang Schüler oder Mitarbeiter Anticos und befand sich zur Zeit, da die Laokoongruppe im Jahre 1506 entdeckt wurde und Raffael in der Stanza della Signatura malte, zu einem längeren Aufenthalt in Rom. Die Silberplakette, welche eine Sacra Conversazione der Madonna mit dem Heiligen Georg, Antonius Abt., Sebastian und Hieronymus darstellt, schuf Moderno zusammen mit der Darstellung einer Geißelung Christi vermutlich für den als Sammler antiker Skulpturen bedeutend gewordenen Kardinal Domenico Grimani in den Jahren 1506/09. Die Madonna, der Hl. Georg und der Hl. Sebastian sind Figuren aus der antiken Mythologie entnommen, und sind teilweise auf Vorbilder aus der Antike zurückzuführen. Der Hl. Sebastian ist ein Zitat der antiken Figur des Hermes Farnese. Das Weinlaub im Haar des Sebastian deutet laut Manfred Leithe - Jasper an, dass er gleichzeitig Dionysos wäre.⁴¹

So wäre der Jüngling am rechten Bildrand ein antikes Zitat nach einem antiken Zitat Mantegnas oder auch ein Hinweis Heemskercks auf seine Kenntnis antiker Skulptur sowie auf seine Fähigkeit Werke der Bildhauerei in die Malerei, eventuell im Sinne des Paragonestreits, umzusetzen.

Vielleicht erscheint eine innerbildliche Beziehung zwischen dem „apollinischen Kolossalfuß“ und dem schönen nackten Jüngling am rechten Bildrand – der durch den

⁴⁰ Ebenda. S. 75.

⁴¹ M. Leithe – Jasper, Mantuas klassische Tradition, in: Ausst.- Kat. Fürstenthöfe der Renaissance, Wien 1989, S. 114 – 117.

Thyrsoi, den er trägt, eher einen Bacchanten darstellen soll - zu spekulativ. Allerdings bleibt immer noch der „apollinische Kolossalfuß“.⁴²

So wäre auch durch diese Andeutung allein neben dem ausgelassenen und zügellosen Element des dionysischen das apollinische Element der Schönheit und Ordnung in Heemskercks Bacchuszug vertreten.

Der Tempel im Hintergrund, auf welchen der Bacchuszug zuzustreben scheint - jedenfalls jener Anteil davon, der nach dem Triumphbogen über die Arkaden zieht – ist, wie schon in der Literatur vermerkt, ein Zitat Heemskercks nach einem von ihm aufgenommenen Rundtempel (Grosshans nimmt dafür den Vestatempel in Tivoli an. (Abb. 28) Er ist in Bezug auf den Mythos eine Erfindung Heemskercks, welche eher nicht aus dem Bacchusmythos herzuleiten ist. Ein Bacchuszug mit Bacchus als Teilnehmer zog nicht zu seinem Tempel. Auch spielten sich Bacchusfeiern in anderer Art und Weise - jedenfalls historisch betrachtet - ab.⁴³ Auch die Bacchusstatue im Tempel ist nicht historisch belegbar.⁴⁴ Heemskerck mag den Tempel aus kompositorischen Gründen eingefügt haben, oder vielleicht als darstellerischen Hinweis auf die Antike. In diesem Sinne könnte man vielleicht annehmen, dass neben dem sehr real gegebenen Vordergrund des Bildes, der

⁴² Herman Posthumus, der zugleich mit Heemskerck in Rom war - und vermutlich zum Künstlerumkreis Heemskercks (siehe Inschrift auf dem Gewölbe der Domus Aurea, Abb. 45) gehört hatte – hatte in Rom im Jahre 1536 das Gemälde „Landschaft mit antiken Ruinen“ (siehe Abb. 107) gemalt. Auch Postma fügte in sein Bild einen Kolossalfuß auf einem Sockel, auf dem eine Signatur zu lesen ist, ein.

R. Olitzky Rubinstein, 'Tempus edax rerum': a newly discovered painting by Hermannus Posthumus, in: Burlington Magazine (zit Anm. 15), S. 429. Auf dem Sockel steht: Hermanus Posthumus pingit (ba) t I.5.3.6. Bei dem Kolossalfuß handelt es sich um einen rechten mit einer nichtmilitärischen Sandale, welche mittels eines Efeublattes über der Zehe befestigt ist. Das eher feminine Aussehen legt nahe, dass er von Bacchus oder einer seiner weiblichen Gefolgschaft getragen wurde.

Es wäre denkbar, dass beide Maler Ideen ausgetauscht hätten und Heemskerck im Gegensatz zu Postma einen apollinischen Kolossalfuß gemalt hätte. Einen Kolossalfuß in ein Gemälde einzuführen könnten beide Maler den Gemälde Mantegnas „Hl. Sebastian“ des Louvre, datiert um 1480 und dem etwas früher datierten Wiener „Hl. Sebastian“ entnommen haben. Diese Kolossalfüße können vielleicht als Pictogramme Roms gelten.

⁴³ M. Giebel, Das Geheimnis der Mysterien, München 1990, S. 56f. Der Kult des Gottes wurde zunächst mit Chören zu Ehren des Gottes gefeiert, (Vorläufer der Tragödien), dann unter Peisistratos in Athen zu dem neuen Staatsfest der großen Dionysien. Älter war das Anthesterienfest; das im Frühjahr in Athen zu Ehren des Dionysos begangen wurde. Am ersten Tag (den Pithoigia, Öffnen der Fässer) wurden die Fässer mit dem jungen Wein geöffnet und der erste Trunk dem Dionysos dargebracht. Am zweiten Tag, (Choen, Kannenfest), wurde ein ritueller Umtrunk gehalten und in allgemeiner Fröhlichkeit der Einzug des Dionysos auf dem Schiffskarren gefeiert. Der Gott war aus dem Meer herbeigerufen worden und eröffnete gleichzeitig die Schifffahrt. Während eines anderen alten Dionysosfestes wurde von Frauen im Lennaion (einem Tempel des Dionysos) getanzt.

Auch im späteren Mysterienkult des Bacchus ist von einem Zug, an welchem Bacchus teilnimmt, zu seinem Tempel nicht die Rede.

⁴⁴ Anton J. Gail, in: Erasmus von Rotterdam. Das Lob der Torheit, Hrsg. Anton J. Gail, Stuttgart 2004, S. 115. Gail schreibt in der Anm. 26.: „...eine seiner Marotten (gemeint ist Morychos, ein griechischer Tragiker, den Erasmus in Zusammenhang mit Bacchus erwähnt) war es, sich nie im Hause, sondern vor der Tür aufzuhalten, genau wie Bacchus, dessen Standbild man immer außerhalb des Tempels errichtete.“

eher zeitgleich als Nachstellung einer historischen Überlieferung eingeordnet werden kann, der weitere Verlauf des Zuges - hinter dem Triumphbogen - durch die schemenhafter werdenden Gestalten neben einer räumlichen Entfernung auch eine zeitliche anzeigen sollte – so als ob die Prozession in eine ferne Antike zöge.

Die Darstellung bewegt sich noch im antiken Rahmen, wenn man den schwarzen Satyr, welcher statt Silen oder Bacchus (wie üblicherweise dargestellt) auf dem Esel reitet, im Sinne der „Verkehrten Welt“ sieht.

Der schwarze Satyr auf dem Rücken des Esels - wenn in ihm ein Sklave gesehen wird - befände sich in einer „verkehrten Welt“. Dass ein Schwarzer auf dem Esel sitzt und der Weiße daneben her läuft, kann als Verkehrung des herrschenden hierarchischen Systems gesehen werden. Ein dunkelhäutiger Knabe hält Bacchus die Maske vor, und einer hält in einem obszönen Gestus den Schwanz des Ziegenbocks hoch – dass Schwarze am Bacchuszug beteiligt sind könnte auf solche Anspielung der Umkehrung des so genannten „Normalen“ hinweisen.

Hedwig Kenner schreibt im Hinblick auf den Dionysoskult und die verkehrte Welt unter anderem: *„...als sich für die Anthesterien, und zwar für deren ersten und zweiten Tag, die Pithoigia und die Choen, insbesondere aber für letztere, ein anderer Zug der verkehrten Welt nachweisen lässt: die Sklaven waren an diesen Tagen frei, sie konnten es sich gut gehen lassen, sich am Wetttrinken beteiligen...“*⁴⁵

Sicher könnte Heemskerck die dunkelhäutigen Bacchanten nur aus kompositionellen Gründen in seine Darstellung aufgenommen haben. (Der dunkelhäutige Stelzengeher und die tanzende Mänade hinter ihm scheinen nach dem Kolorit eher als von indischer Abstammung gedacht zu sein und sollen vielleicht, wie Grosshans meint, auf den Indienfeldzug hinweisen⁴⁶)

Wie der schwarze Satyr auf dem Esel könnte auch in der Spiegelszene in der Mitte des Vordergrundes ein Bezug zur „verkehrten Welt“ gesehen werden.

Ebenso wie die Maske hatte der Spiegel eine wichtige Bedeutung im Dionysoskult

Auf Vasenbildern hielten viele Personen, Männer wie Frauen, einen Spiegel in der Hand, ohne dass dieser als Toilettengegenstand Verwendung findet. Der Spiegel war das Erkennungszeichen der Dionysosmysterien, was auf der Bedeutung des Spiegels für das Dionysoskind, das sich darin erblickte, als es gerade von den Titanen überwältigt wurde,

⁴⁵ H. Kenner, Das Phänomen der verkehrten Welt in der griechisch-römischen Antike (zit. Anm. 31), S. 80f.

⁴⁶ R. Grosshans, Maerten van Heemskerck (zit. Anm. 2), S. 127.

beruht. Es sah im Spiegel das Bild seines körperlosen, göttlichen Seins, das „Seelenbild“, das auch der Mensch hat, und das auch nach dessen Tode noch lebendig bleibt, wie Pindar im Zusammenhang mit einer Mysterienweihe sagt, „denn dieses allein stammt von den Göttern“.⁴⁷ (Abb. 29 und Abb. 30)

Des weiteren heißt es unter anderem, dass sich im Spiegel das Sein spiegelt und dass der Spiegel dem geduldigen und gläubigen Betrachter mehr offenbart als nur die äußere Erscheinung, er zeigt ihm sein inneres Wesen; bei Seneca (Natur. Quaest. I 17,4) ist er Symbol der sittlichen Selbstprüfung.⁴⁸

In der Darstellung der Spiegelszene wird die Verkehrung zunächst ganz einfach durch die Örtlichkeit des Spiegels, der doch zumeist vor das, mit dem menschlichen Geist – seiner Seele oder seinem Sein – in Zusammenhang gebrachte Gesicht gehalten wird, offenbar.

Er zeigt nicht das körperlose Seelenbild, sondern das sehr Körperliche des menschlichen Daseins. Allerdings ist hier nicht ein Mensch durch die Trunkenheit in die Sittenlosigkeit gefallen, sondern ein Tier-Mensch oder umgekehrt, ein Satyr.

Es hat den Anschein als wäre diese Spiegeldarstellung eine generelle Verkehrung der klassisch-allegorischen Bedeutung des Spiegels in eine spätmittelalterlich-allegorische Bedeutung mit ausgeprägtem moralischem Aspekt.

Diese derb-obszöne Darstellung im Bildvordergrund gibt dem doch sehr klassisch-getragenen Ambiente dieses Bacchuszuges eine andere Dimension, und zeigt eine neue, realistische Darstellung der bacchischen Ausgelassenheit und Lebensfreude.

Wie Heemskerck den Bildinhalt seines Gemäldes gelesen haben wollte, hätte vielleicht die Inschrift auf dem Cartellino auf dem rechten unteren Bildrand gezeigt, die leider nicht mehr entzifferbar ist.

Um genaueres darüber zu erfahren können vielleicht die Verse, welche unter dem zweiten Zustand des Bacchusstiches aus dem Jahre 1543, und jene, welche unter der dritten seitenverkehrten Kopie Ende des 15. Jahrhunderts, stehen, weiterhelfen.

Der lateinische Originaltext wurde im Rahmen der Besprechung des Bacchusstiches angeführt. Man kann ihn folgendermaßen in sehr freier Weise übersetzen:

„Jeder, der den Lyaeus (= Bacchus / Dionysos) mit übermäßig großer (zügelloser, maßloser) Liebe begleitet, ist nicht ähnlich einem Menschen, sondern ähnlicher der Karikatur eines Menschen: Da sind die hässlichen Satyrn, da ist Silenus mit seinem gekrümmten Eselsrücken, die tollen Mänaden und die bacchischen Ungeheuer

⁴⁷ M. Giebel, Das Geheimnis der Mysterien (zit. Anm. 43), S. 69.

⁴⁸ Wörterbuch der Symbolik, Hrsg. M. Lurker, Stuttgart 1991, S. 693.

wirken als Vorbild, Bacchus bemerkt nichts Schändliches, nichts empfindet er als unangemessen, (albern), und es könnte der Wahnsinn (die Raserei) nicht das bewirken, was die Trunkenheit bewirkt.

Entfernt euch weit, ihr strengen und vollkommenen Männer wie Cato (vermutlich ist Cato Censorius gemeint), die unzüchtigen, nächtlichen Feiern gehören dem zweimal geborenen Bacchus an.

Diesem mögen die Satyrn in schändlicher Weise gewogen sein: ihr Gottheiten des Lycaeus (Gebirge in Arkadien, dem Zeus und dem Pan heilig), und auch ihr, Gottheiten des gehörnten Sylvanus, gebt eure Lieder und ihr auf der Rohrflöte spielende Faune, singt eure Lieder für Bromius (Bacchus), der Vater vom Berge Nysa (= Bacchus) hasst die traurigen Ereignisse.

Bacchus sei uns gewogen: die unter Jubelrufen die Orgien feiernde Schar schenkt dir nämlich Gaben: halte nun, sanfter Bacchus den Krug, Bärtiger, wohlan, nimm auch das Eselchen, langsam in seiner Kraft: das willkommene Opfertier steht bei deinen Opferaltären, um zu sterben.⁴⁹

Es ist nicht bekannt, von wem die Verse stammen.⁵⁰

Sie zeigen die Kenntnis des antiken Bacchusmythos und geben ein aufschlussreiches Bild der humanistischen Auslegung der Geschichten rund um Bacchus.

Im ersten Abschnitt der Verse wird die Raserei des Bacchus, der Wahnsinn hervorgehoben.

Walter F. Otto schreibt dazu: *„Die göttliche Seinsart des Gottes, der Grundcharakter seiner Natur ist nun gefunden: es ist der Wahnsinn“* Den dionysischen Wahnsinn definiert Otto folgendermaßen: *„Der Wahnsinn, der Dionysos heißt, ist keine Erkrankung, kein Verfall des Lebens, sondern der Begleiter seiner höchsten Gesundheit, der Sturm, der aus seinem Innersten selbst hervorbricht, wenn es reift und über sich hinausdrängt.“⁵¹*

⁴⁹ Nach der Übersetzung von Mag. Bruno Nodes, Altmünster

⁵⁰ Als Autor ist jedenfalls ein Humanist oder ein humanistisch Gebildeter anzunehmen. Man beschäftigte sich mit der Antike und deren Literatur. Erasmus von Rotterdam zitiert in seinem „Adagia“: Plinius, Pindar, Plutarch, Suetonius, Seneca, Hesiod, Platon, Aristophanes und Euripides etc. Man las Cicero, Vergil, Livius und Nonnos, man kannte die „Bakchen“ des Euripides und Ovid. Jeder dieser Schriftsteller kam in irgendeiner Weise auf Bacchus zu sprechen. Ovid allein erwähnt in seinen Metamorphosen Bacchus ein und zwanzig mal. Veldman, Maarten van Heemskerck and the Dutch humanism in the sixteenth century. Maarsen 1977, S. 97. Veldman meint, Heemskerck könnte durch die damalige, allgemeine Auffassung von einem Renaissancekünstler, von welchem erwartet wurde, dass er belesen sei und eine humanistische Bildung habe, beeinflusst gewesen sein. Über seine Erziehung und seine intellektuellen Fähigkeiten wäre nichts bekannt. ... Und es waren vom Beginn seiner Karriere an seine Malereien und Stiche von lateinischen Texten begleitet.

So ist es nicht ganz so unwahrscheinlich, Heemskerck selbst als Urheber der besprochenen Verse zu sehen.

⁵¹ Walter F. Otto, Dionysos. Mythos und Kultus, Frankfurt 1989, S. 131.

Im zweiten Absatz wird auf die ausschweifenden Bacchanalien hingewiesen, welche im Jahre 186 v. Chr. in Rom einen Skandal auslösten, über den Livius in ausführlicher, romanhafter Form erzählt.⁵²

Im dritten Absatz wird wieder auf den originalen, antiken Bacchusmythos zurückgegriffen, in welchem Bacchus als fröhlicher Gott mit Opfern geehrt wird.

Eher als diese Verse treffen die folgenden Verse - die ebenso im Original im Rahmen der Besprechung des Bacchusstiches aufgezeichnet wurden - auf das Bacchusgemälde zu, die unter der dritten Kopie des Bacchusstiches, welche ungefähr Ende des 16. Jahrhunderts zu datieren ist, stehen. Wiederum frei aus dem Lateinischen übersetzt lauten sie:

„Bacchus fährt auf diesem Wagen: Es begleiten ihn auf seiner Fahrt die bocksfüßigen Satyrn, die Thyaden und die rasenden Bacchantinnen (Mänaden). Pantominen, Schauspieler und Knaben, die auf die Rücken der Ziegenböcke springen. Die betrunkene Schar singt überall zur Zither. Du wunderst dich über die Raserei der Menge (Schar). So werden wir alle verändert, die wir die überaus törichten heiligen Handlungen des betrunkenen Bacchus pflegen.“⁵³

Bacchus wird hier nur mehr als Gott der Trunkenheit im negativen Sinn gesehen, von einem dionysischen Wahnsinn, wie ihn laut W. F. Otto die Griechen der Antike meinten, kann nun nicht mehr die Rede sein.

Die Erwähnung der Pantominen und Schauspieler würde sehr gut zu Heemskercks Bacchusgemälde passen, so dass man meinen könnte, dass diese oder diesen ähnliche Verse auf dem Cartellino am rechten unteren Bildrand standen.

Heemskerck stellte seine Hauptszene im Bildvordergrund auf ein Terrain, das durch den Abbruch zum Bildmittelgrund hin eine gewisse Brüchigkeit anzeigen soll, auf der sich die Dargestellten bewegen. Dies betont er möglicherweise noch durch die beiden Gewölbebögen im linken Bildeck, um einen darunter liegenden Hohlraum (Gewölbe) anzudeuten. Es wäre denkbar, dass er, vielleicht auch noch durch die rote Farbgebung unter den Gewölbebögen und den schwarzen Knaben mit dem Ziegenbock einen moralisch zu denkenden Hinweis auf das „Inferno“ geben wollte, über dem sich die Darsteller in ihrem verwerflichen Treiben befinden.

⁵² M. Giebel, *Das Geheimnis der Mysterien* (zit. Anm. 43), S. 77.

⁵³ Ebenso nach der Übersetzung von Mag. B. Nodes (zit. Anm. 49)

5. Betrachtungen zu Heemskercks Werk, welches vermutlich während seines Romaufenthalts entstanden ist.

5.1. Malerisches Werk

Da Heemskerck als Bildträger hauptsächlich Holz verwendete und in seinem bekannten malerischen Werk nur vier Gemälde auf Leinwand existierten, wird angenommen, dass diese Leinwandbilder während seines Romaufenthalts entstanden sind. Eines der Leinwandbilder befindet sich derzeit noch in Italien (Venus und Mars) und das Gemälde „Landschaft mit Entführung der Helena“, von welchem schon die Rede war, war bis 1902, als es Henry Walters erwarb, in der Sammlung Massarenti in Rom.

Das möglicherweise ebenfalls in Rom entstandene Leinwandbild „Juda und Thamar“ ist 1945 verschollen. Dieses Gemälde ist signiert und datiert mit 1532.⁵⁴ (Abb. 31) Es könnte demnach ebenfalls schon in Rom gemalt worden sein. Allerdings wird hier ein biblisches Thema dargestellt und nicht ein antik-mythologisches, wie in den folgenden Werken. Diese nun näher zu besprechenden Leinwandbilder sind:

- a. Venus und Amor in der Schmiede Vulkans. 1536
- b. Venus und Mars. 1536
- c. Landschaft mit Entführung der Helena. 1535/36 (siehe Einleitung)

Der Triumphzug des Bacchus ist auf Holz gemalt und wird derzeit mit 1536/37 datiert.⁵⁵

Ad. a. Venus und Amor in der Schmiede Vulkans

Venus und Amor in der Schmiede Vulkans ist ein Leinwandbild mit den Massen 166,5 x 200,7 cm.⁵⁶ (Abb. 20)

Dem Bild liegt die Beschreibung der Vulkanschmiede in Vergils Aeneis VIII, 416-453 zugrunde. Sie ist Teil der Erzählung, in der Venus unter Berufung auf Thetis ihren Gatten darum bittet, Waffen für ihren Sohn Aeneas zu schmieden.⁵⁷

⁵⁴ R. Grosshans, Maerten van Heemskerck (zit. Anm. 2), S. 105.

⁵⁵ Ebenda, S. 128.

⁵⁶ Ilja M. Veldman, in: Ausst.-Kat. Fiamminghi a Roma (zit. Anm. 32), S. 178. Das Bild ist rechts unten signiert und datiert: „Martinus / Hemskeric / 1536“. Auf der steinernen Wanne links darunter steht eine lateinische Inschrift: „FVLMINIS.HIC / MASSAM. / VVLCANO. / PRESIDE.DVDVNT./ CYCLOPES. / VALIDI.SPECTAT./ OPUSQUE./ VENVS“ (Hier, unter der Aufsicht von Vulkan, schmieden die kräftigen Zyklopen die Materie des Blitzes, während Venus die Arbeit beobachtet). Das Bild befindet sich derzeit in der Nationalgalerie in Prag.

⁵⁷ R. Grosshans, Maerten van Heemskerck (zit. Anm. 2), S. 120.

Der Raum, in welchem die Handlung geschildert wird, ist eine unterirdische Werkstatt, laut Vergil „eine Höhle, die Aetnakuft der Zyklopen (...) das Heim des Vulkan auf *Vulkania*“⁵⁸ in welcher der Schmid – Vulkan - assistiert von drei Zyklopen – Brontes, Steropes und Pyrakmon - Werkzeuge für die Götter schmiedet. Vergil schildert ihre Tätigkeit sehr anschaulich.

„ ... andere schöpfen vom Bauch des mächtigen Blasbalgs

Luft und verblasen sie wieder, und andere kühlen im Löschtrog

Zischendes Erz. Dumpf dröhnt vom Ambossschlagen die Höhle.

Jene erheben mit starker Gewalt nacheinander die Arme,

*Schwingend im Takt, und packen mit drehender Zange die Masse.“*⁵⁹

Da dieses Gemälde einiges über Heemskercks Arbeitsweise aussagt, (und als Datierungshinweis für das Bacchusgemälde gilt) scheint es zweckmäßig, genauer auf diese Darstellung einzugehen.

Das Zentrum des Bildes zeigt eine Dreiergruppe männlicher Gestalten in verschiedenster Bewegung. Eine nackte männliche Rückenfigur in Schrittstellung- einer der Zyklopen – holt mit erhobenen Armen, deren Hände den langen Stiel eines Hammers umfassen, zum Schlag auf den Amboss aus. Sein Kopf ist vorgeneigt, das Hinterhaupthaar ist gescheitelt und geht im Nacken in Locken über. An diesem Zyklopen fällt die muskulöse Durchzeichnung der ganzen Figur auf. Die Farbe des Karnats ist ein helles Rotbraun.

Vulkan ist ebenso in einer Bewegung festgehalten. Er sitzt auf einem weißen Tuch, das ihm während der Arbeit vom Körper gerutscht zu sein scheint und nur mehr den rechten und linken Oberschenkel bedeckt. Das Tuch liegt und hängt über einem grauen, runden Steinsockel.

Der rechte Arm mit dem Hammer ist zum Schlag erhoben, die Hand des linken Armes hält eine lange Zange, die ein rotglühendes Stück Metall auf dem Amboss festhält.

Wie die Rückenfigur ist Vulkan sehr muskulös gegeben. Sein Profil umfassen ein grauer Bart und graue, gelockte Haare. Sein Karnat ist von etwas dunklerem Rotbraun als das der Rückenfigur.

Hinter dem Amboss steht mit gespreizten Beinen ein weißhaariger, muskulöser Zyklop. Er ist mit einem dunkelbraunen Lendentuch bekleidet und hält etwas vorgebeugt in beiden Händen den soeben auf das rot glühende Stück Metall geschlagenen Hammer. Sein Karnat ist etwas dunkler als das Karnat Vulkans.

⁵⁸ Publius Vergilius Maro, Aeneis, Stuttgart 1989, VIII, 417 und 422,

⁵⁹ Ebenda. Aeneis VIII, 448 - 455

Rechts hinter dem sitzenden Gott müht sich ein Zyklop mit erhobenen Armen das Gestänge des Blasebalgs haltend das Feuer - in der nach Art eines steinernen Kamins gebauten Esse - zu erhalten. Er hat sein Gewicht auf das rechte Bein verlagert. Das linke Bein verschwindet ab dem Oberschenkel hinter dem Kamin. Er trägt ein braunes Lendentuch mit Fransen. Sein Körper ist ebenfalls muskulös und von braunrötlichem Karnat. Die Mühe seiner Arbeit wird in seinem Gesicht mit dem offenen, verzehrten Mund sichtbar.

Am linken Bildrand steht Venus. Eine kunstvoll geflochtene Frisur schmückt ihr Profil. Sie ist in einer leichten Drehbewegung nach links in das Bild hinein gegeben. Ein blassrotes, dünnes Tuch hängt über ihrem linken Unterarm, schlingt sich um den linken Oberschenkel und bedeckt in Falten das rechte Bein.

Amor wendet sich mit dem Körper Venus zu, während er auf das Geschehen in der Bildmitte blickt. Venus' linkes Handgelenk und Hand liegen auf Amors Kopf, ihr Zeigefinger scheint auf den Amboss zu deuten. Das Karnat der beiden Zuschauer ist weißlich.

Venus und Amor stehen durch eine Steinstufe etwas erhöht. In der linken Bildecke liegen auf zwei schräg in das Bild gestellten, grauen Steinplatten der Köcher mit zwei rötlichen Bändern sowie der rötliche Bogen Amors.

Alle Gestalten bewegen sich vor einem dunklen Hintergrund, in welchem ein Gewölbe angedeutet ist.

Auf dem bräunlichen Boden liegen Arbeitsgeräte sowie die von Vulkan geschaffenen Werkzeuge – das Blitzbündel Jupiters, ein Dreizack, eine Sichel, Pfeilspitzen und ein Flügel.

Möglicherweise kannte Heemskerck die Beschreibung der Szene aus Vergils Aeneis, da es scheint, als versuche er die geschilderten Tätigkeiten getreu wiederzugeben.

Neben dieser gemalten Interpretation eines literarischen Vorbildes mag Heemskerck das antike Relief Vulkan und die Zyklopen fertigen ein Schild für Achilles an, welches sich heute im Museum des Konservatorenpalastes in Rom befindet, gesehen haben.⁶⁰ (Abb. 32)

Hier sitzt Vulkan links vom Amboss, der rechte Zyklop mit den erhobenen Armen und dem über dem Rücken liegenden Hammer ähnelt sehr seiner Rückenfigur, sogar die

⁶⁰ Ilja M.Veldman, Maarten van Heemskerck and Dutch humanism (zit. Anm. 50), S. 30.

Locken im Nackenbereich dieses Zyklopen können ähnlich an der Rückenfigur gesehen werden.

Es wird angenommen, dass Heemskerck auch Gelegenheit hatte in der Villa Farnesina Baldassare Peruzzis (1481 – 1536) Fresco „Vulkans Schmiede“ (ca. 1518) über der Kamineinfassung der Sala delle Prospettive zu sehen und zu studieren; das ist umso eher anzunehmen, da noch eine Zeichnung der Vulkanschmiede, die auch Heemskerck zugeschrieben wird, existiert. Diese Zeichnung gleicht noch mehr der Schmiede Peruzzis.⁶¹ (Abb. 33 und Abb. 34)

Ebenfalls in der Villa Farnesina, diesmal in der Sala di Amore e Psiche konnte Heemskerck in Raffaels Götterrat ein Vorbild für seine Venus und Amor Gruppe an der linken Bildseite seines Ölgemäldes der Vulkanschmiede finden.⁶²(Abb. 35)

Grosshans sieht in dem den Blasebalg bedienenden Zyklopen, besonders in dem in starker Verkürzung gegebenen linken Arm als Vorbild Michelangelos gekreuzigten Hamann von der Sixtinischen Decke. Auch sollen dem, in leichter Krümmung vorgeneigten Körper Vulkans, Studien nach dem Torso vom Belvedere zugrunde liegen, und dem muskulösen Rückenakt des im Vordergrund dargestellten Zyklopen die entsprechende Ansicht des Laokoon in Seitenverkehrung.⁶³ (Abb. 36 und Abb. 37)

I. M. Veldman meint, dass es deutlich erkennbar wäre, dass sich Heemskerck mit diesem Werk mit seinen italienischen Kollegen, was den Gegenstand, die Komposition, die Farben und die Maltechnik betrifft, auseinander setzen wollte.⁶⁴

In diesem Zusammenhang sei noch die Zeichnung, (Abb. 39) welche sich im Britischen Museum in London befindet, erwähnt. In dieser „Landschaft mit Ruinen und der Schmiede Vulkans“, welche am linken Bildrand eine etwas abgewandelte Vulkanschmiede zeigt, fehlen Venus und Amor. Da auf der linken Gewölbewand dieser Schmiede 'Heemskerck' und '1538' steht, wurde dies als Signatur und Datierung genommen und die Zeichnung bis auf die Auslegung von N. Dacos, welche die Zeichnung dem Maler Michiel Gast zuschreibt, der mit Einfügung der Vulkanschmiede in seine Zeichnung und der Erwähnung Heemskercks eine Hommage an diesen beabsichtigt haben könnte,⁶⁵ immer als Heemskercks Werk betrachtet.

⁶¹ Ebenda, S. 28.

⁶² Ebenda, S. 31.

⁶³ Grosshans, Maerten van Heemskerck (zit. Anm. 2), S. 121.

⁶⁴ Ilja M. Veldman in: Ausst.- Kat. Fiamminghi a Roma (zit. Anm. 50), S. 179.

⁶⁵ Siehe Anm. 221

Im Kunsthistorischen Museum in Wien hängen zwei Holztafeln von Heemskerck: (Abb.39 und Abb. 40)

„Vulkan zeigt Mars und Venus im Netz den Göttern“ und „Vulkan übergibt Thetis den Schild für Achill“. Die Bildinhalte beider Tafeln gehen wie in der Vulkanschmiede mit Venus und Amor von 1536 auf ein antikes literarisches Vorbild zurück. Sie beziehen sich in der ersteren Holztafel auf Homers Odyssee, oder eher die abgewandelte Version davon in Ovids Metamorphosen und in der Tafel mit dem Schild auf Homers Ilias.⁶⁶ Beide Bilder werden um 1540 datiert.⁶⁷

Auf der Rückseite der Tafel „Vulkan zeigt Venus und Mars im Netz den Göttern“ befindet sich eine Grisaille von „Prudentia und Justitia“. (Abb. 41) Die Malerei auf der Rückseite der zweiten Tafel wurde zu einem unbekanntem Zeitpunkt entfernt (wahrscheinlich war sie schon in sehr schlechtem Zustand). Die Figuren und ihre Beigaben erscheinen abgeschnitten, was vermuten lässt, dass die Tafeln ursprünglich viel größer waren.⁶⁸

Wegen der Ähnlichkeit des Themas dieser beiden Tafelbilder mit Heemskercks Ölbild „Venus und Amor in der Schmiede des Vulkan“, welches sich in Prag befindet, wurde dieses als Mittelbild eines Triptychons gedacht, dessen Flügel (in unbeschnittenem Zustand) die Tafelbilder gewesen wären.

In den Katalogen des Kunsthistorischen Museums werden sie als solche beschrieben.⁶⁹ (Abb. 42)

Preibisz, der 1911 die drei Gemälde als erster genauer beschrieb, nahm wegen der Grisailen auf der Rückseite der Tafelbilder an, dass diese Flügel eines Triptychons gewesen sein müssten. Allerdings bezweifelte er – trotz der bei Ergänzung der Tafeln fast Gleichformatigkeit mit dem Leinwandgemälde – dieses als mögliches Mittelbild. Er fand es ungewöhnlich einem Leinwandbild zwei Tafelflügel beizufügen. Auch erkannte er stilistische Unterschiede. Er nahm an, dass Heemskerck das Leinwandbild noch in Rom gemalt hatte (und sich dort auch 1536 noch aufhielt, trotz van Manders Angabe seiner Rückkehr nach Haarlem 1535) und vielleicht in den Niederlanden die beiden Flügel auf

⁶⁶ I. M. Veldman, Maerten van Heemskerck (zit. Anm.50), S. 21.

⁶⁷ Ebenda, S. 34.

⁶⁸ Ebenda, S. 21.

⁶⁹ K. Schütz, in: Kunsthistorisches Museum Wien. Die Gemäldegalerie, Wien 1996, S. 146. Schütz schreibt: „Dieses Bild (Vulkan zeigt Mars und Venus im Netz den Göttern) und sein Gegenstück, auf dem Vulkan Thetis den kunstvollen Schild für ihren Sohn Achill übergibt, bildeten die Flügel eines „mythologischen Triptychons“, auf dessen Mittelbild (heute in Prag) Venus und Amor in der Schmiede des Vulkan dargestellt waren.“

Holz anfertigte, die er einer, nach dem Leinwandgemälde auf Holz gemalten „Venus und Amor in der Schmiede des Vulkan“ Tafel, zu einem Triptychon ergänzen wollte.⁷⁰

Friedländer erwähnt in seinem Werk „Die altniederländische Malerei“ keinerlei Beziehung zwischen den drei Bildern.⁷¹

Hoogewerf war überzeugt, dass die Tafelbilder und das Leinwandbild Teil eines Triptychons gewesen wären, er hielt sie für ein Werk für den Gerichtssaal des Städtischen Gerichts in Haarlem, wofür jedoch keine nachweisbaren Anhaltspunkte (bis auf die Grisaille von Prudentia und Justitia auf der Rückseite einer Tafel) vorliegen. Veldman meint, Hoogewerfs Annahme „*for it is not more*“ wurde dann von späteren Schreibern als Tatsache angenommen.⁷²

Veldman geht davon aus, dass die technischen und stilistischen Unterschiede zwischen dem Ölgemälde auf Leinwand und den Tafeln zu gravierend wären, als dass diese Werke von Heemskerck als Triptychon konzipiert gewesen wären. Sie meint, dass auch die Inschriften auf dem Leinwandbild (ein lateinisches Distichon) und auf der Rückseite der Tafel „Vulkan zeigt Venus und Mars im Netz den Göttern“ (ein Bibelspruch in holländischer Sprache) die grundlegenden Verschiedenheiten der drei Werke zeigten. So kommt Veldman zu folgendem Schluss: „*The only conclusion to be drawn from all this evidence is, in line with Preibisz, that the canvas and the panels, even though they all depict scenes from Vulcan's life, clearly were not designed as a single entity, that it is unlikely that they ever properly belonged together, and that if they are visualized as a triptych it is one with minimal internal aesthetic cohesion.*“⁷³

Grosshans sagt dazu, dass I. M. Veldman, die schon - im Unterschied zu Preibisz - mit der Tatsache vertraut war, „*dass die auf Leinwand gemalte Vulkanschmiede 1669 im Kunsthandel Forchoudt zusammen mit den Wiener Tafeln nachweislich ein Triptychon gebildet hat, das erst bei seinem Verkauf aufgelöst worden ist*“ (was auch gegen Preibisz Annahme einer Replik des Leinwandbilde auf Holz) spricht, daran zweifelt, „*dass die auf unterschiedlichen Bildträgern nacheinander gemalten Werke durch Heemskerck selbst zusammengefügt sein könnten*“, und dass diese Zusammenfügung nur „*einem unbekanntem Sammler oder Händler zuzutrauen wäre.*“⁷⁴

⁷⁰ Ilja M Veldman, Maerten van Heemskerck (zit. Anm. 50), S. 24.

⁷¹ Ebenda.

⁷² Ebenda.

⁷³ Ebenda, S. 24f.

⁷⁴ R. Grosshans, Maerten van Heemskerck (zit. Anm. 2), S. 121.

Nach Meinung von Grosshans „*spricht gegen die Überlegung von I. M. Veldman, dass ein Mittelbild zu den Wiener Flügeln nicht unbedingt existiert haben müsse und dass auch dessen Thema letztlich nicht näher bestimmt werden könne der Umstand, dass das Triptychon mit dem Prager Leinwandbild als Mittelstück noch 1669 verbunden war, und zwar so, dass es sich öffnen und schließen ließ.*“⁷⁵

Die stilistischen Differenzen zwischen den einzelnen Teilen führt Grosshans auf die verschiedenen Entstehungszeiten der Gemälde (1536 für die Vulkanschmiede und um 1540 für die beiden Tafeln) und auf den schlechteren Erhaltungszustand des Ölgemäldes zurück. Warum das Ölgemälde, das ursprünglich ein selbständiges Bild war, „*in einen ihrer Funktion und Aussage nach neuen Zusammenhang gebracht wurde*“, bleibt unklar. Grosshans sieht jedoch kein technisches Hindernis für ein Triptychon aus verschiedenen Bildträgern und erwähnt als Beispiel, dass Cornelis van Haarlem Heemskercks Tafeln vom Altar der Tuchweber als Mittelstück sein großes Leinwandbild mit dem Bethlehemischen Kindermord angefügt hat. Grosshans schreibt: „*Es gibt also keine einleuchtenden Gründe, die gegen eine noch von Heemskerck selbst vorgenommene Zusammenfügung seiner Werke zu einem Triptychon sprechen würden.*“⁷⁶

Grosshans empfindet das Triptychon als Zusammenfassung der mit Vulkan verbundenen Szenen. Heemskerck hatte das Thema um Vulkan immer wieder in verschiedenster Form dargestellt hatte, was auf die Beliebtheit dieses Themas hindeute. Grosshans sieht einen Zusammenhang der drei Werke, „*der in dieser Form die Möglichkeit zur Darlegung einer vielschichtigen allegorischen Aussage mit moralisierenden Anspielungen bieten konnte.*“⁷⁷

In einem Gemälde Heemskercks, welches wiederum - hier im Mittelgrund - die Schmiede des Vulkan zeigt, nimmt Heemskerck das Thema der homerischen Erzählung aus der Odyssee, welches sich – wie in der Wiener Tafel - mit der Aufdeckung des Ehebruchs von Venus beschäftigt, wieder auf.

Dieses Holzbild „Venus und Amor“ ist signiert und datiert mit 1545. (Abb. 43)

Im Mittelgrund befindet sich unter einer antiken Ruine auf einem Hügel in einer Grotte die Schmiede des Vulkan. Von dieser ist Vulkan mit einem Zyklopen aufgebrochen und trägt mit diesem das Netz, das Vulkan schmiedete, um Venus und Mars darin zu fangen. Vulkan und der einäugige Zyklop bewegen sich im rechten Bildmittelgrund, Vulkan gibt

⁷⁵ Ebenda.

⁷⁶ Ebenda.

⁷⁷ Ebenda, S.121f.

das Ziel ihres Zuges mit seiner Blickrichtung auf Venus an. Venus liegt auf erhöhtem Terrain im Bildvordergrund und bildet mit ihrem hellen Kolorit einen starken Kontrast zu dem sie umgebenden ruinenartigen Raum. Rechts hinter der liegenden Venus steht Amor. Die Ruine, die Schmiede und das Karnat von Amor und Vulkan zeichnen sich durch feine Rotabstufungen aus. Hervorstechend ist das weiße Karnat der Venus mit nur schwachen Rottönen. Der fast schwarze Hintergrund der liegenden Gestalt erinnert an die dunkle Vulkanschmiede mit Venus und Amor.

Obwohl erst in Haarlem entstanden, scheint dieses Bild - vor allem was die Komposition und die Farbgebung betrifft - eine Nähe zu Heemskercks wahrscheinlich in Rom entstandenen Werken zu zeigen.

Ad. b. Venus und Mars

Venus und Mars ist ein Leinwandbild mit den Massen von 30 x 130 cm.⁷⁸ (Abb.44)

Das Ölgemälde, welches noch zu den in Rom entstandenen Bildern gerechnet wird, nimmt abermals das Ehebruchsthema mit den Protagonisten, Venus, Mars und Vulkan sowie dem mitbeteiligten Amor auf. Wieder wird diese Geschichte, allerdings diesmal in einem anderen Entwicklungsstadium, erzählt. Venus und Mars werden als Liebespaar gezeigt.

Den linken Bildrand dieser breit angelegten Darstellung bildet ein im Bogen geführter, vom linken Bildrand überschnittener ruinöser Steg aus mit Efeublättern bestreuten Steinplatten. Auf diesem Steg läuft Amor – als solcher durch die Flügel, den Köcher und den Bogen erkennbar - auf das sitzende Paar Mars und Venus zu. Er läuft in ein mit Vegetation überwachsenes Ruinengewölbe, in welchem auf einem Stein nebeneinander Mars und Venus sitzen. Mars umfängt die Liebesgöttin, deren Gewand links neben ihr vom Stein auf den Boden hängt, mit beiden Armen. Die Lanze und der Harnisch liegen ebenfalls auf dem Boden. Ganz rechts ist - hinter Felsbrocken - die Schmiede Vulkans zu sehen.

I. M. Veldman beschreibt das Bild - soweit es wegen der zu eifrigen Reinigung zu beurteilen ist - als farblich dunkel, in schwarzen, braun-schwarzen Flächen aus welchen wenige gelbe, hellblaue und türkise Töne hervorstechen, gehalten; die Konturen als

⁷⁸ Ebenda, S. 119. Das Bild ist rechts unten signiert mit: „M. Hemskerk“, und links datiert: „1536“. Die Darstellung wurde 1937 auf einer Versteigerung bei Pesaro wegen des ungewöhnlichen Breitformats und der friesartig erscheinenden Komposition fälschlich als Predella zu dem, aus der Prager Vulkanschmiede und den Wiener Tafeln gebildeten Triptychon, erworben und befindet sich derzeit in der Sammlung A. Gavazzi in Mailand. Das Gemälde wurde zuerst durch E. S. King 1944 aufgrund eines Hinweises von W.E. Suida publiziert.

unscharf und den Kontrast zwischen Licht und Schatten schwächer als in Heemskercks anderen Werken. Sie sieht darin eine stilistische Nähe zu Heemskercks Prager Vulkanschmiede.⁷⁹

In diesem sehr narrativen Bild erzählt Heemskerck die Geschichte von Venus' Ehebruch mit Mars. Amor ist mit dabei und im Hintergrund arbeitet Vulkan in seiner Schmiede, noch ist ihm der Betrug verborgen; die unangenehmen Folgen für das Liebespaar, die von Vulkan in einem Netz gefangen werden, stellt Heemskerck hier nicht dar.

Wie sehr Heemskerck an der Antike und den noch - wenn auch ruinösen - Resten davon, interessiert war, zeigt die Verlegung des Geschehens des Bildes Venus und Mars in unterirdische Gewölbe, welche er selbst vermutlich immer wieder aufgesucht hat.

Von den Exkursionen mit seinen niederländischen Künstlerkollegen – wie er Schüler Jan van Scorels - in die Gewölbe der Domus Aurea zeugt eine Inschrift auf einem Gewölbe der „Grotta nigra“ derselben. Sustris, Postma und Heemskerck ritzen dort ihre Namen ein. (Abb. 45)

5.2. Graphisches Werk

Wie sehr Heemskerck von Roms antiken Denkmälern begeistert war, kann man vielleicht der Tatsache entnehmen, dass er während seiner römischen Jahre hauptsächlich mit der zeichnerischen Aufnahme der antiken Kunst beschäftigt war. Anders als Gossaert und Lombard arbeitete er nicht im Auftrage eines fürstlichen Herrn, sondern vermutlich, um auch nach seiner Heimkehr in die Niederlande für sein weiteres Werk auf ein Repertoire von eigenhändigen Reproduktionen nach antiken Kunstdenkmälern- und Werken zurückgreifen zu können.

Davon geben die von C. Huelsen und H. Egger zusammengestellten Skizzenbücher einen Eindruck.⁸⁰

⁷⁹ Ilja M. Veldman, Maarten van Heemskerck (zit. Anm. 50), S. 25f.

⁸⁰ C. Huelsen und H. Egger, Die römischen Skizzen-Bücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin, Berlin 1913 – 16, Bd. 1, fol. 32.

Es ist wahrscheinlich, dass Heemskerck auch sehr viele Skizzen und Zeichnungen nach der zeitgenössischen Kunst angefertigt hatte, die leider nur in geringem Umfang auf uns gekommen sind. G. Hoogewerff, *L'ispirazione romana di Martino van Heemskerck*, in: *Scritti di storia dell'arte in onore die Mario Salmi*, Bd. 3, Rom 1963, S. 164. Hoogewerff schreibt: „Dal fatto che nei libri di disegni, conservati nel Gabinetto delle Stampe a Berlino, si trovino pochissimi fogli dedicati alle pitture di Michelangelo e di Raffaello, non è lecito dedurre che l'Heemskerck non avesse che scarso interesse per le opere di questi grandi. Il biografo Van Mander afferma del resto il contrario. Bisogna ben tener presente il fatto che gli incisori di quell'epoca s'impossessavano di preferenza dei disegni figuranti quelle pitture insigni per riprodurle a loro volta sui rami. Quando i fogli rimasti furano poi raccolti e rilegati, pochi erano i disegni riferentisi alle opere d'arte dei contemporanei. Si può presumere, per conseguenza, che la raccolta berlinese non costituisca l'eredità

Das malerische, vermutlich in die Zeit des Romaufenthalts zu datierende Werk nimmt sich daneben nur spärlich aus.

Am besten zeigt Carel van Manders Schilderung, die in diesem Zusammenhang noch einmal zitierenswert erscheint, Heemskercks zeichnerische Tätigkeit in Rom. „... *sondern eine große Menge von Dingen, sowohl antike Bildwerke als Schöpfungen Michelangelos abgezeichnet. Auch zeichnete er viel Ruinen und sonstige zu Beiwerk verwendbare Dinge, sowie allerlei hübsche antike Einzelheiten, die in dieser Stadt, welche einer Malakademie gleicht, im Überfluss zu sehen sind. Gewöhnlich, wenn gutes Wetter war, ging er in dieser Weise zeichnen.*“⁸¹

Hoogewerf spricht in seinem Artikel über Heemskercks römische Inspiration von mindestens zehn Skizzen des Kolosseums, zirka ebenso vielen des Forum Romanum, er sagt, dass er das Kapitol und den Palatin gezeichnet habe, sowie das Pantheon. Des weiteren erwähnt er viele antike Statuen, besonders jene des Belvedere, die Heemskerck skizziert haben soll: den Apollo, (nicht überliefert) den berühmten Torso, die Laokoon-Gruppe, die er gleichsam in allen seinen Teilen getrennt skizzierte, und den Nil etc. Soweit es möglich war, hätte er die Privatsammlungen von Statuen und antiken Fragmenten, wie die Sammlung der Farnese in ihrer Villa Madama und die Marmorsammlung im berühmten Garten des Kardinals Della Valle gezeichnet.⁸² (Abb. 46)

completa del maestro. E ciò a maggior ragione quando vediamo che l'Heemskerck aveva un vivo e sincero interesse anche per i monumenti della Roma moderna. In una dozzina di disegni vediamo rappresentata per esempio la Basilica di San Pietro (in costruzione) ed il Palazzo Vaticano. Rimane chiaro però che la sua ammirazione era rivolta principalmente a quel che rimaneva di Roma antica.”

⁸¹ C.v. Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (zit. Anm. 4), S. 199.

⁸² G. Hoogewerff, L'ispirazione romana di Martino van Heemskerck (zit. Anm. 80), S. 163.

6. Gedanken zu Heemskercks Antiken- und Renaissancerezeption

Heemskercks Romaufenthalt und seine dort erworbene Kenntnis der antiken Kunst war von großem Einfluss auf sein Lebenswerk. Auf seinem Selbstporträt von 1553 zeigt er sich zusammen mit dem Kolosseum in zweifacher Darstellung; neben dem großen Selbstbildnis auf der linken Bildseite stellt er sich - das Kolosseum mit der Feder zeichnend - klein im Bild dar. (Abb.47)

Nach Grosshans bildeten die Eindrücke, welche Heemskerck *„in Rom und auf seiner Reise durch Italien empfangen und mit denen er sich intensiv auseinandergesetzt hatte, die Grundlage für seine weitere künstlerische Entwicklung, die von da an, aus diesen Anregungen gespeist, in Bahnen verlief, die fast vier Jahrzehnte hindurch nur geringfügigen Wandlungen unterworfen war.“* Grosshans meint weiterhin, dass der Grund dafür darin zu sehen ist, *„dass Heemskercks Bereitschaft zur Aufnahme der vorbildhaft empfundenen Kunst der Antike und der Renaissance schon vor Antritt seiner Reise ungewöhnlich groß gewesen ist und dass er, wie die in Italien entstandenen Bilder und Skizzen erweisen, als gefestigte Künstlerpersönlichkeit nach Italien gereist ist.“*⁸³

Auf die *Berührung* mit Gossaerts Werk führt Grosshans die Tatsache zurück, *„dass Heemskerck in den Jahren der Zusammenarbeit mit Scorel stärker als dieser einer antiken Körperlichkeit huldigte“*⁸⁴

Grosshans erwähnt in diesem Zusammenhang Heemskercks Schmerzensmann in Gent datiert 1532, und den früheren Schmerzensmann Kreuzlingen, der um 1525 datiert wird (Abb. 48). Er meint, dass dieser letztere *„schon lange vor Heemskercks Italienreise an antike Skulptur, vor allem an Laokoon erinnert“*, und nicht auf eine Zusammenarbeit mit Scorel zurückzuführen sei, *„da Scorels Bildfiguren einer vergleichbaren Plastizität und Unmittelbarkeit entbehren.“* Er schreibt weiter: *„Wenn Heemskerck auch ikonographisch und stilistisch stärker der nordniederländischen Tradition verbunden blieb – dies gilt jedoch nur für die voritalienische Zeit – und seine Bildfiguren archaischer und härter wirken als die Gossaerts, so spricht aus ihnen doch eine vergleichbare Monumentalität, so dass die Vermutung einer Berührung mit Werken Gossaerts große Wahrscheinlichkeit besitzen.“*⁸⁵

⁸³ R. Grosshans, Maerten van Heemskerck (zit. Anm. 2), S. 40f.

⁸⁴ Ebenda, S. 34.

⁸⁵ Ebenda.

Ein Vergleich von Heemskercks Taufe Christi, welche vor 1532 datiert wird mit der Taufe Christi Scorels, deren Datierung in eben den Zeitraum fallen dürfte, da die Übereinstimmungen beider Bilder unverkennbar sind, wobei aber unklar ist, welches der Werke zuerst entstanden ist,⁸⁶ zeigt jedoch deutlich Heemskercks andere Darstellungsart der Körperlichkeit seiner Gestalten. Schon hier erkennt man sein Bemühen um eine plastische Darstellung muskulöser Körper in den verschiedensten Bewegungen, die darin erstarrt zu sein scheinen. Seinen Protagonisten fehlt Scorels Weichheit und Ausgewogenheit der Dargestellten. (Abb. 49 und Abb. 50)

So scheint Heemskerck schon vor seinem Italienaufenthalt eine neue Darstellungsform menschlicher Gestalt - im Hinblick auf eine Anlehnung an antike Skulptur und deren Rezeption durch die großen italienischen Zeitgenossen Heemskercks, wie Michelangelo, Raffael und Giulio Romano, vielleicht auch Fiorentino und Sebastiano del Piombo – gesucht zu haben. Die Kenntnis davon mag er durch Künstler, wie Gossaert und Scorel, sowie durch mögliche Kenntnis der Teppichkartons in Brüssel erlangt haben.

In Rom konnte Heemskerck dann an Ort und Stelle seine Kunst durch eigene Anschauung und Reproduktion der maßgeblichen Werke erweitern.

Grosshans schreibt: *„Besondere Bedeutung hat Heemskerck dem Studium antiker Statuen beigemessen, die er im Statuengarten des Belvedere, im Antikengarten des Kardinals Cesi, in der Casa Sassi, in den Palazzi Valle – Rustici, Maffei, Madama sowie auf dem Kapitol und Monte Cavallo mit raschen Federstrichen festgehalten hat. Darüber hinaus entstanden auch Veduten der Stadt und Zeichnungen nach den Ruinen des alten Rom. (...)Die Vorstellung von der Vorbildhaftigkeit antiker Formen, die damals in der leidenschaftlichen Anteilnahme an Entdeckungen von Altertümern ihren Ausdruck fand, hat Heemskerck gleichermaßen geteilt. Seine Landschaften mit Ruinen und Schilderungen von Ausgrabungen bezeugen dies sehr deutlich.“*⁸⁷ (Abb. 3)

Heemskerck skizzierte die antiken Statuen häufig in verschiedenen Ansichten, sie dienten ihm als Modellstudien, die er später in seinen Werken verwendete. (Abb. 51)

Hier sei wiederum Grosshans zitiert, der schreibt: *“In dieser Hinsicht wurden die innerhalb der antiken Werke gebotenen Motive wie neu entdeckte Naturvorbilder betrachtet, die für die Darstellung der menschlichen Gestalt und alle sich daraus ergebende Probleme die vorbildhaften Lösungen bereithielten“*⁸⁸ Grosshans meint in der

⁸⁶ Ebenda. S. 98f.

⁸⁷ Ebenda. S. 35.

⁸⁸ Ebenda. S. 35f.

Folge, dass sich Heemskercks Studium nach antiker Skulptur stilbildend auf sein gesamtes späteres Schaffen ausgewirkt habe und dass er sich immer wieder auf die in Rom gefertigten Skizzen bezogen und diese in immer neuen Variationen seinen Bildgestalten zugrunde gelegt habe. Diese von Heemskerck geübte Praxis, Studien nach dem Leben mit Skizzen antiker Skulptur völlig gleichwertig nebeneinander zu stellen und diese miteinander zu verschmelzen wäre dann in den Niederlanden, auch in Haarlem nach ihm üblich gewesen. In diesem Sinne habe sich Heemskerck im Rahmen dessen verhalten, was in der Kunsttheorie des 16. und 17. Jahrhunderts festgelegt wurde: dass das Studium und die anschließende Verwendung der Vorbilder eine der wesentlichsten Forderungen innerhalb der künstlerischen Ausbildung wären. Diese Vorbilder sollten nicht sklavisch verwendet werden, es wurde statt einer Kopie eine stilistische Annäherung an die berühmten Vorbilder verlangt.⁸⁹

Heemskercks Art der Darstellung menschlicher Körper, welche geprägt war von seiner Kenntnis antiker Skulptur und den Bildnissen der italienischen Renaissancemaler, - sichtbar im Gemälde „Triumphzuges des Bacchus“ und dem Prager Bild „Venus und Amor in der Schiede des Vulkan“ ist auch in seinem nachrömischen Werk erkennbar.

Als Beispiel dafür sei (allerdings stilistisch schon hochmanieristisch) ein Ensemble aus zwölf Bildern in monochromer brauner Malerei, welches um 1540 datiert wird, und welches Götter und Heroen aus der Mythologie und dem alten Testament darstellt, gezeigt.⁹⁰ (Abb. 52)

Die Einbindung römischer Skizzen in sein späteres Werk sowie sein immerwährendes Interesse an der menschlichen Gestalt zeigt auch die Lukasmadonna von Rennes. Die Tafel ist signiert, aber nicht datiert.⁹¹ (Abb. 53)

In diesem Gemälde versuchte Heemskerck möglicherweise aufzuzeigen, dass er sowohl am Studium menschlicher Körper nach der Antike - wie die Skulpturen in dem engen Lichthof im Hintergrund des Bildes zeigen sollen, wofür er seine römische Zeichnung der Antikensammlung der „Casa Sassi“⁹² einbezogen hatte – als auch an wissenschaftlichen Körperstudien interessiert war. (Abb. 54)

⁸⁹ Ebenda. S. 36.

⁹⁰ Ebenda. S. 148ff.

⁹¹ Ebenda. S. 197. Grosshans spricht einer Datierung Anfang der 50er Jahre die größte Wahrscheinlichkeit zu.

⁹² Ilja M. Veldman, Maarten van Heemskerck and the dutch humanism in the sixteenth century (zit. Anm. 50), S. 121.

Das Buch welches Heemskerck rechts unten vor die Füße der Madonna malte, zeigt auf der linken Seite eine griechische Aufschrift und auf der rechten Seite vier anatomische Studien des Menschen – ein Skelett von links gesehen, ein Mensch mit Blick auf die Eingeweide, ein menschliches Skelett von vorne und eine menschliche Gestalt von hinten, die vermutlich deren Muskeln zeigen soll. (Abb. 55)

Der griechische Titel der linken Buchseite heißt auf Latein „De anatomicis administrationibus“. Dieser Titel bezeichnet ein großes Kompendium zur Anatomie des menschlichen Körpers, welches von dem berühmten Arzt Galen aus Pergamon im zweiten Jahrhundert zusammengestellt wurde.⁹³

Veldman nimmt an, dass Heemskerck über die Vermittlung des Arztes und Humanisten Hadrianus Junius, welcher von 1552-1572 Stadtarzt von Haarlem war, zur Kenntnis der medizinischen Werke in seinem Bild gekommen war. Außer der griechischen Version des Galen, die aufgeschlagen auf dem Boden liegt - mit dem griechischen Originaltitel auf der linken Seite und Darstellungen von menschlichen anatomischen Studien auf der rechten Seite - malte Heemskerck in die Nische oberhalb der Jungfrau Bücher mit der Bezeichnung Nicander und Dioscorides, beide ebenfalls berühmte Ärzte der Antike. Alle drei Werke waren damals nur Medizinern zugänglich.⁹⁴

Die anatomischen Zeichnungen allerdings hatte Heemskerck laut Veldman mit Abänderungen vermutlich dem Stich des Domenico del Barbieri (Fiorentino) nach Rosso Fiorentino „Vier anatomische Studien“, welcher möglicherweise als inkomplette anatomische Abhandlung für König Franz I. von Frankreich gedacht war, entnommen. Dieser Stich mag wiederum auf Illustrationen des Brüsseler Arztes Andreas Vesalius (1514 - 1564) - der „Tabulae anatomicae“ - zurückgeführt werden. (Abb. 56) Tizians Schüler Jan Stefan van Kalkar hatte sechs Holzstiche für Vesalius ausgeführt, die als Einzelblätter zirkulierten.⁹⁵

Veldman meint, dass das Gewicht, welches Heemskerck auf den medizinischen Hintergrund des Evangelisten Lukas legt, Anlass für eine zweifache Interpretation gibt. Erstens zollt er dem „Arzt“ Lukas Respekt. Zweitens aber stellt er eine Verbindung zwischen den anatomischen Handbüchern und dem Maler und dessen Kunst her. Sie

Veldman meint, dass diese Antikensammlung wegen der Vielzahl der Skulpturen ausgewählt wurde, und schreibt: „ Gemäß der Kunsttheorie in der Renaissance gab es einen anderen Weg zu einem glaubhaften Abbild des menschlichen Körpers zu kommen, nämlich die klassische Skulptur zu studieren.“

⁹³ Ebenda. S. 115.

⁹⁴ Ebenda. S. 119.

⁹⁵ Ebenda. S. 118f.

schreibt: „*Seit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts erkannten die italienischen Maler und Bildhauer, wie wichtig es ist, zu entdecken wie der menschliche Körper gebaut ist.*“⁹⁶

Die Darstellungsart des menschlichen Körpers, wie sie Heemskerck vor allem im „Triumphzug des Bacchus“ bevorzugte, - in den anderen vermutlich in Rom entstandenen Gemälden sind schon manieristische Tendenzen erkennbar - zeigt eine Nähe – neben derjenigen zur antiken Skulptur – vor allem zu Raffael und Michelangelo.

Es kam – angedeutet schon während seines Romaufenthalts – aber ausgeprägt und deutlich sichtbar in der Längung und Verzerrung seiner Gestalten nach Heemskercks Heimkehr zu einem Stilwandel in Richtung Manierismus. Diese neue Darstellungsweise entsprach möglicherweise auch seiner Neigung, wie dies seine Werke aus der Zeit vor seiner Italienreise erkennen lassen. In der Taufe Christi um 1532 ist seine Vorliebe für eher unnatürlich anmutende Haltungen und Bewegungen zu erkennen. (Abb.49) Besonders deutlich ist diese neue Art der Figurenbildung in seinem ersten größeren nachitalienischen Auftrag zu sehen.

Dieser Auftrag betraf den „Laurentiusaltar aus Alkmaar“. Der erste Vertrag dazu wurde am 25. September 1538 in Alkmaar im Hause des Priesters Jheronimus Jansz. unterzeichnet.⁹⁷ (Abb. 57)

Ohne näher auf den Altar einzugehen, der in Jahre 1542 fertig gestellt wurde, ist in diesem Zusammenhang besonders auf die Rückenfigur des ausschreitenden in einer Drehung nach rechts sich befindlichen Soldaten in der Kreuztragung hinzuweisen.(Abb. 58)

Insofern ist in stilistischer Hinsicht der Bacchuszug schlecht in Heemskercks nachitalienisches Werk einzureihen und nimmt auch in seinem italienischen malerischen Werk eine Ausnahmestellung ein.

Das Interesse am Themenkreis der Mythologie behielt Heemskerck auch in seinem nachrömischen Werk bei. Mit diesem Themenkreis mag Heemskerck wieder durch Gossaerts Spätwerk schon vor seiner Italienreise bekannt geworden sein. (Abb. 59)

Jan van Scorel war ihm in dieser Hinsicht eher kein Vorbild, da sich Scorel in seinem Werk nur wenig mit der Mythologie beschäftigte. Nur ein Gemälde dazu „Venus und Amor“ (Heusy – Verviers, Sammlung E. Zurstrassen) und zwei Werke mit der Darstellung der römischen Geschichte sind bekannt.⁹⁸

⁹⁶ Ebenda. S. 120.

⁹⁷ R. Grosshans, Maerten van Heemskerck (zit. Anm. 2), S. 133.

Von Heemskercks römischen Gemälden zu diesem Thema war schon die Rede. (Venus und Amor in der Schmiede des Vulkan, Mars und Venus, Landschaft mit der Entführung der Helena und dem diesen zuzurechnenden Bacchuszug)

Im Zusammenhang mit Heemskercks Vulkanschmiede und deren Einbindung in ein Triptychon wurde von den zwei Wiener Bildern mit dem Thema um Vulkan, welche als Flügel des Triptychons gelten, gesprochen. (Abb. 39 und Abb. 40)

Das Gemälde „Venus und Amor“ aus dem Jahre 1545 wurde ebenfalls erwähnt. (Abb. 43) Zwei verschollene Werke, welche Heemskerck vermutlich im Jahre 1538 für den Antwerpener Händler Pieter van der Molen gemalt hatte, stellten eine Landschaft mit Pluto und Proserpina und eine Landschaft mit Apoll und Daphne dar.⁹⁹

Von dem Bild „Apollon und die Musen“ welches Grosshans in die späten 50er Jahre datiert und dem Gemälde „Helikon“, datiert 1565, (Abb.60) meint Grosshans, dass diese beiden Werke ein wichtiges Zeugnis für Heemskercks Beschäftigung mit Themen aus dem Bereich der Mythologie wären und dass sie zeigen, dass dieser Themenkreis im Schaffen Heemskercks stärker vertreten war, als es bislang den Anschein hatte.¹⁰⁰

„Momus tadelt die Werke der Götter“ malte Heemskerck im Jahre 1561. (Abb. 61) Dieses Bild ist auch insofern erwähnenswert, da es kompositorische Ähnlichkeiten mit dem Bacchusgemälde hat. Wie im Bacchusbild hatte Heemskerck hier seine Protagonisten groß im Bildvordergrund angeordnet. Allerdings versuchte er hier nicht den Bildvordergrund mit dem Bildmittel- und Hintergrund zu verschmelzen. Auch hier baute er Zitate aus der Antike ein.

Zur Palastarchitektur im Hintergrund des Werkes meint Grosshans, dass „*sie zahlreiche Anklänge an Bauwerke der Hochrenaissance aufweise...*“¹⁰¹

Anders als Gossaert, dessen Hintergrund seiner mythologischen Szenen meist aus Architektur bestand, stellte Heemskerck seine mythologischen Darstellungen in ein weiträumiges, von zahlreichen Hinweisen auf die Antike bereichertes Ambiente.

Es ist anzunehmen, dass Heemskercks Interesse an mythologischen Darstellungen durch seinen Aufenthalt in Italien, wo derlei Bildthemen nichts Außergewöhnliches waren, verstärkt wurde. Er konnte in Rom in der Farnesina, in der Villa Madama und in Mantua (wenn er, wie angenommen wird, dort gewesen ist) mythologische Darstellungen der

⁹⁸ Ebenda. S. 42.

⁹⁹ Ebenda. S. 253.

¹⁰⁰ Ebenda. S. 217f.

¹⁰¹ Ebenda. S. 233.

berühmten Renaissancemeister sehen. Zudem waren, wie schon erwähnt, auch die römischen Fassaden mit einschlägigen Darstellungen geschmückt.

Anders als Lambert Lombard, welcher nach seiner Rückkehr aus Italien in Lüttich eine Malerakademie nach italienischem Muster eröffnet hatte, deren berühmter Schüler Frans Floris war, hatte Heemskerck nichts dergleichen in Haarlem gegründet.

Er hatte lediglich drei namentlich bekannte Schüler – Jacob Rauwaert, Cornelis van Gouda und Symon Jansz. Kies.¹⁰²

In Bezug auf die mythologischen Themen dürfte Heemskerck einer der Vorreiter in seinem Heimatland gewesen sein, da er sich diesem Themenkreis noch mehr als Gossaert gewidmet hatte.

¹⁰² Ebenda. S. 12.

7. Mögliche Anregungen allgemeiner Art für das Bacchusgemälde

(Abb. 1)

7.1. Anregungen durch die antike Kunst

Von der Anregung durch Sarkophagreliefs war oben die Rede, wie für den Stich, mögen diese Reliefs auch für das Bild von anregender Bedeutung gewesen sein. Hinzu kamen die Reliefs der Triumphbögen und Triumphsäulen und die zahlreichen Werke antiker Kunst, welche Heemskerck bekanntermaßen studiert und skizziert hatte.

7.2. Anregungen durch die römische Fassadenmalerei

Das römische Stadtbild war zu der Zeit von Heemskercks Romaufenthalt durch die zahlreichen bemalten Hauswände geprägt. Da, wie auch Stritt meint, diese einen Einfluss auf Heemskercks Malerei in Rom gehabt haben könnten – neben dem in der Einleitung beschriebenen Gemälde der „Landschaft mit Entführung der Helena“ könnte die Fassadenmalerei Heemskerck zu der sehr friesartige Anlage des Bildes Venus und Mars und zu der Gestalt des Horn blasenden Bacchanten im Bacchusbild angeregt haben - soll kurz von der Fassadenmalerei in Rom die Rede sein. (Abb. 1 und Abb. 15)

An der Ausschmückung des römischen Stadtbildes durch diese Malerei waren hauptsächlich Baldassare Peruzzi (1481 – 1536) und Polidoro da Caravaggio (1499 – 1543) beteiligt. Sie trugen diese entweder als Graffiti oder Fresken auf der Außenfassade auf. Diese Bilder hatten fast nur klassische Themen zum Gegenstand, die einem gewissen Klima der gebildeten Romanisten entsprangen, das seine Früchte schon im ersten Jahrzehnt mit der kapitolinischen Dekoration von Ripanda gezeigt hatte und nun durch Peruzzi wieder belebt wurde. Er war darauf spezialisiert, in Grisaille die Hauswände der römischen Häuser mit ähnlichen Themen zu schmücken.¹⁰³

Von Peruzzi sind leider alle Fassadenmalereien, wie zum Beispiel an der Farnesina, verloren. Man besitzt von ihnen nicht einmal eine indirekte Dokumentation.¹⁰⁴

Polidoro da Caravaggio soll allein in Rom von 1520 – 1527, wobei sicher die Tätigkeit des Malers unter dem Papsttum von Adrian VI. verlangsamt vonstatten ging und er sich

¹⁰³ A. Marabottini, Polidoro da Caravaggio. Bd. 1, Rom 1969, S. 12.

¹⁰⁴ Ebenda.

vermutlich zwischen 1523 und 1524 in Neapel aufhielt, zirka vierzig Fassaden dekoriert haben. Der Sacco di Roma setzte dann jedem malerischen Unternehmen ein Ende.¹⁰⁵

Auch Polidoros Fassadendekorationen litten bald durch die Witterung, so dass sie schon zirka ein Jahrhundert nach ihrer Herstellung fast vollkommen verschwunden waren und nur mehr in Stichen von Cherubino Alberti, von Goltzius und anderen Spezialisten der Wiedergabe durch Aquarellmalerei, erhalten sind.¹⁰⁶

Polidoros Darstellungen befassten sich hauptsächlich mit Themen aus der römischen Geschichte und aus der antiken Mythologie.

Den literarischen Hintergrund dafür kann man für die römische Geschichte bei Livius, und für die Mythologie in den Metamorphosen des Ovid finden. Außerdem hatte Polidoro sicher alles zu seiner Zeit zur Verfügung stehende antike Material, im Besonderen die Reliefs der Säulen, die Triumphbögen und die Sarkophage studiert.¹⁰⁷

Einen Eindruck von Polidoros Fassadenmalerei mag eine Gesamtansicht der ehemaligen Dekoration der Fassade des Palazzo Gaddi, welche ein anonymes Zeichner anfertigte und die sich in der Wiener Albertina befindet, geben. Hier werden viele Geschehnisse aus der Antike auf narrative Weise erzählt. Vasari bewunderte diese Fassade und erwähnt sie in seinem fünften Buch der Vite.¹⁰⁸ (Abb.62)

7.3. Anregungen aus der Literatur

Ein direktes Vorbild aus der Literatur wie in der Vulkanschmiede ist für den Wiener Bacchuszug nicht nachweisbar, allerdings gibt es genügend – zu Heemskercks Zeit – gern gelesene Autoren, welche sich mit Bacchus beschäftigten. Es sei hier nur auf wenige eingegangen.

Heemskerck könnte Plutarchs „Große Griechen und Römer“ gelesen haben, in dessen fünftem Band in der Schilderung des Lebens von Alexander und Cäsar der Rückzug Alexanders aus Indien geschildert wird.

¹⁰⁵ Ebenda. S. 107.

¹⁰⁶ Ebenda. S. 103.

¹⁰⁷ Ebenda. S. 114 f.

¹⁰⁸ G. Vasari, Opere di Giorgio Vasari (zit- Anm. 6), Bd. 5, S. 148. „... la facciata de'gaddi, ch'è cosa di meraviglia e di stupore nel considerarvi dentro i belli e tanti vari abiti, l'infinita delle celate antiche, de'soccinti, de'calzari e delle barche ornate con tanta leggiadria e copia d'ogni cosa, che imaginar si possa un sofisticato ingegno. Quivi la memoria si carica di una infinita di cose bellissime, e quivi si rappresentano i modi antichi, l'effigie de'savi, e bellissime femmine, perche vi sono tutte le specie de'sacrifici antichi, come si costumavano, e da che s'imbarca un'esercito, a che combatte, con variatissima foggia di strumenti e d'armi, lavorate con tanta grazia e condotte con tanta pratica, che l'occhio si smarrisce nella copia di tante belle invenzioni”

Es heißt hier unter anderem: „...vom Klang der Schalmeyen und Flöten, von Gesang und Saitenspiel und vom bacchischen Jubel der Frauen hallte das ganze Land wider. Zu dieser ordnungslos einherziehenden Menge gesellte sich auch Phales und allerlei ausgelassenes, bacchisches Spiel, als wäre Gott selbst dabei und geleitete die festliche Prozession.“¹⁰⁹

Auch die spätantike Schilderung des Indienfeldzugs von Dionysos die „Dionysiaka“ aus dem 5.Jh. des griechischen Dichters Nonnos mag Heemskerck nicht unbekannt gewesen sein. Sie könnte ihm in Bezug auf seine Protagonisten im Bacchuszug als Anregung gedient haben.

Nonnos schreibt im vierzehnten Gesang: „Auch der betagte Silenus wappnete sich...“ oder „... von ihnen stammten die Satyrn, doppelgestaltig, hitzig und niemals befriedigt im Lieben...“ und „Sämtliche Satyrn zeigen sich frech, sind ständig betrunken an den mit reinem Weine gefüllten Bechern...“ sowie „Meister beim Tanzen, besser als alle anderen befähigt, leckeren Wein aus dem vollen Mischkrug zu schöpfen.“ Und noch immer die Satyrn betreffend „Mit solcher Vermummung konnten sie ihre eigenen, neben der Stirn an den Schläfen ragenden scharfen Spitzen der Hörner verlängern. Doch wuchsen spärliche Haare nur oben auf ihren spitzwinkeligen Schädeln, vielfach nach allen Seiten gekringelt. Bei eiligem Laufen trieb der Luftzug beschwingt die Ohren, die lässig im Hängen gegen die zottigen Wangen sonst schlappten, grad in die Höhe. Aber ihr Pferdeschweif hinten am Rücken stellte sich aufrecht...“¹¹⁰

Im weiteren Verlauf der Schilderung des Indienfeldzuges von Bacchus schreibt Nonnos über die Bacchen. „Hoch schwangen einige ihre ehernen Handpauken, die Instrumente der Rheia-Kybele. Andere hatten mit Efeuranken die Locken umwunden oder sich züngelnde Schlangen in ihre Haare geflochten, hielten in Fäusten den spitzen Thyrsos.“¹¹¹

Nonnos erwähnt zudem die Verwandtschaft Apollos mit Bacchus, als er die versteinerte Niobe zu den Indern sprechen lässt: „Bitte, weicht vor dem Bruder Apollos, dem Bacchos!“¹¹²

Auch in Erasmus von Rotterdams „Das Lob der Torheit“, welches er 1508 geschrieben hatte, ist von Bacchus die Rede. Hier allerdings von einem „Jüngling im lockigen Haar“¹¹³ Es ist anzunehmen, dass Heemskerck dieses Werk gelesen hatte.

¹⁰⁹ Plutarch, Grosse Griechen und Römer. Bd. V. Zürich 1960, S. 89.

¹¹⁰ Nonnos, Werke in zwei Bänden. Erster Band. Leben und Taten des Dionysos, Berlin und Weimar 1985, S. 213f.

¹¹¹ Ebenda. S. 216.

¹¹² Ebenda. S. 218.

¹¹³ Erasmus von Rotterdam, Das Lob der Torheit (zit. Anm. 44), S. 18f.

7.4. Anregungen durch das Theater

Es scheint wahrscheinlich, dass Heemskerck im Wissen um die Beziehungen des Dionysosmythos zum Theater seine Darstellung im Hinblick darauf anlegte.

Der Stelzenger und der Rad schlagende Nackte mit den Schellen an den Knöcheln lassen an eine fahrende Theatertruppe denken, welche einen Bacchuszug darstellt.

Heemskercks Nähe zum Theater und zwar vermittelt der Rhetoriker lässt sich vielleicht durch eine Bemerkung van Manders nach vollziehen; er schreibt zu Heemskercks Hochzeit mit Marie, Tochter von Jakob Coninghs: *„Zur Hochzeitsfeier spielten Rhetoriker eine Komödie.“*¹¹⁴

Rhetoriker führten üblicherweise eine Komödie oder Posse aus Anlass einer Hochzeit auf, wobei die Darsteller Freunde und Bekannte des Bräutigams waren.¹¹⁵

7.5. Anregungen durch Triumphzüge

7.5.1. Allgemeines zum Thema Triumphzüge

Auf dem Mythos um Dionysos - der in Rom zu Bacchus wurde - (neben einer Vielzahl anderer Namen) scheinen die, in verschiedenster Form gestalteten Feste und Festlichen Umzüge zu basieren.

Die antiken Fruchtbarkeits- und Erntedankfeste wurden im Laufe der Jahrhunderte zu Karnevalsumzügen, zu Prozessionen und nicht zuletzt zu Triumphzügen.¹¹⁶ Dies letzteres geschah vielleicht auf Grund des Mythos des dionysischen, kriegerischen Indienfeldzuges und des sich auf diesen berufenden Triumph Alexanders in Indien.¹¹⁷

Die Grundlage für das Wiederaufleben des Ruhmesgedanken und dessen öffentliche Darstellung in Form von Triumphen war zunächst die schon im Frühhumanismus und dann in der Renaissance veränderte Sicht des Menschen. Er rückte in das Zentrum allen Geschehens.

Eugenio Garin schreibt in seiner Einführung zu dem Buch *„Der Mensch der Renaissance“* *„Die für die Renaissance von Anfang an charakteristische kulturelle Wiedererweckung liegt überdies darin, dass der Mensch und auch menschliche Werte in verschiedenen*

¹¹⁴ C. van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (zit. Anm.4), S. 203.

¹¹⁵ I. M. Veldman, Maarten van Heemskerck an the dutch humanism (zit. Anm. 50), S. 130.

¹¹⁶ Aus F. Clementi, Il Carnevale Romano, Roma 1899

¹¹⁷ F. W. Hamdorf, Dionysos – Bacchus, München 1986, S.27. *„Alexander vor allem suchte Dionysos gleich zu werden. Selbst seine Welteroberungszüge, die ihn bis nach Indien führten, sind eigentliche Wiederholungen der Siegeszüge des Gottes.“*

*Bereichen, von den Künsten bis hin zum bürgerlichen Leben, neue Geltung erlangen. Nicht von ungefähr ist es gerade die Hinwendung zum Menschen, zu seiner Welt und zu seinen Taten, die bei den Schriftstellern wie bei den Geschichtsschreibern von Beginn an am meisten ins Auge springt.*¹¹⁸

Als sich nun die Humanisten mit der klassischen Literatur beschäftigten und auf die verschiedensten Schilderungen der antiken Triumphe stießen, gewannen diese um so mehr Bedeutung in ihrer Vorbildfunktion, als sie sowohl eine Berufung auf die für den Renaissancemenschen so bedeutungsvolle Antike enthielten, als auch eine Befriedigung der nunmehr erlaubten Ruhmessucht boten.

Werner Weisbach schreibt: *„Dem Humanismus waren bei seinem vertieften Studium der klassischen Literatur die Beschreibungen der berühmtesten Triumphe bald geläufig. Bei Plutarch konnte man von dem Triumph des Aemilius Paulus, bei Appian von dem des Scipio, bei Plinius von dem des Pompeius lesen. Als monumentale Zeugnisse jener Institution erhoben sich in und außerhalb Roms die grandiosen Triumphbögen der Kaiser, denen sich, sobald die klassischen Baudenkmale für die Zeit ihre neue Wertschätzung erhielten, Phantasie, künstlerische und antiquarische Interessen zuwandten. An ihnen sah man auch bildliche Darstellungen der triumphalen Umzüge und Riten.*¹¹⁹

Die Rückbesinnung auf den Triumphgedanken geht bis auf Dante und vor allem Petrarca mit seinen „Trionfi,“ zurück, welche auch bildnerisch dargestellt wurden. Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts nahm der Triumphgedanke wachsende Ausmaße an.¹²⁰

Festliche Triumphzüge und die bildnerische Darstellung von Triumphzügen wurden sowohl in profanen, als auch in klerikalen Kreisen – zunächst vor allem in Italien - ein Thema.

7.5.2. Einige Beispiele realer festlicher Triumphzüge

Julius II feierte seine Eroberung der Stadt Bologna 1506 mit einem feierlichen Einzug in die Stadt nach Art eines Triumphzuges.

Weisbach schreibt über Julius II. Rückkehr nach dem Feldzug in seine römische Residenz: *„Die Stadt war aufs reichste geschmückt. An verschiedenen Stellen erhoben sich Triumphpforten, zum Teil mit Statuen und Gemälden verziert. Vor dem Vatikan stand eine*

¹¹⁸ Der Mensch der Renaissance, Hrsg. E. Garin, Frankfurt 1990, S. 8.

¹¹⁹ W. Weisbach, Trionfi, Berlin 1919, S. 6.

¹²⁰ Ebenda. S. 1 - 19

Nachbildung des Constantinbogens, wo die kriegerischen Ereignisse des Feldzuges gegen Bologna dargestellt waren. ¹²¹

Perino del Vaga (1501 – 1547) beteiligte sich an der Dekoration eines der Triumphbögen für den feierlichen Einzug Leo X. in Florenz im Jahre 1515.¹²²

Im Jahre 1534 wurde die Ausrufung des neuen Papstes Paul III. mit einer Feier nach Art eines Triumphes begangen. *„Das römische Volk begab sich zum Vatikan, gefolgt von drei Triumphwagen, wie Marcello Alberino erzählt, welche Rom, die Kirche und den Glauben darstellten.*“¹²³

Nach seiner Krönung in Bologna am 22. März 1530 reiste Karl V. nach Mantua zu seinem neu gewonnenen und zum Herzog erhobenen Verbündeten Federico II. Gonzaga. Am 25. März 1530 wurde der Einzug Karls V. in Mantua prächtig gestaltet. Giulio Romano, dem Hofmaler und Hofarchitekten der Gonzaga, oblag die Inszenierung dieses Einzugs. Er entwarf neben an der Antike orientierten Triumphbögen – wohl inspiriert durch die Trajanssäule in Rom – eine monumentale, 40 braccie (etwa 35 Meter) hohe Holzsäule; die ihre Aufstellung auf der Piazza San Pietro vor dem Dom fand.¹²⁴

Dieser Einzug sollte an einen Triumphzug aus der römischen Kaiserzeit erinnern und so den Herrscher auf gleiche Stufe mit den antiken Machthabern stellen.

In noch deutlicherem Maße zeigt die Gestaltung des triumphalen Einzugs Kaiser Karls V. in Rom, in welchem Ausmaß auf antike Triumphzüge zurückgegriffen wurde. Dieser triumphale Empfang in der „Ewigen Stadt“ wurde Karl V. am 5. April des Jahres 1536 bereitet, als er nach seinem Tunesienfeldzug 1535 über Sizilien und Italien in die Stadt gelangte.

Rodolfo Lanciani schildert dieses Geschehen, welches auch wegen des Beginns einer bedeutenden Umgestaltung Roms in eine *„gesündere und schönere Stadt“* von Wichtigkeit ist, folgendermaßen: *„Mittwoch, den 4. April erreichte er (Karl V.) das Kloster St. Paul außerhalb der Mauern, und am folgenden Morgen ritt er begleitet von Pier Luigi Farnese, dem Sohn des Papstes, dem Standartenträger des S. P. Q. R., Giuliano Cesarini, und von vielen anderen Würdeträgern zur Porta San Sebastiano an der Via delle Sette Chiese, während die Kardinäle in der Kapelle des Domine-quo-vadis seine*

¹²¹ Ebenda. S. 14.

¹²² A. Gnann. I giovani artisti a Roma dalla morte di Raffaello al sacco di Roma (1520 – 1527), in: Ausst.-Kat. Roma e lo stile classico di Raffaello (zit. Anm. 33), S. 34.

¹²³ F. Clementi, Il Carnevale Romano (zit. Anm. 116), S. 178.

¹²⁴ U. B. Ullrich, in: Ausst.-Kat. Kaiser Karl V., Wien 2000, S. 333.

Ankunft erwarteten. Die Dekoration des Stadtttores, das Sangallo der Jüngere zusammen mit seinem Bruder, mit Battista il Gobbo, Martin Heemskerck, Raffaello da Montelupo, l'Indaco, Girolamo Pilotto und anderen großen Meistern gestaltet hatte, bildete eine passende Eröffnung für eine Serie von Wundern. ¹²⁵

Lanciani schreibt, dass das Programm von Latino Giovenale Mannetti für den Empfang des Kaisers, das vom Papst und den Konservatoren angenommen worden war, in seiner Einfachheit einzigartig gewesen wäre. *Der Kaiser sollte durch die Via Appia, Triumphalis und Sacra, die von den großen Ruinen der römischen Kaiserzeit begrenzt wurden, zur Piazza di San Marco (di Venezia), und dann durch die Via Papale, einer Strasse mit Palästen und stattlichen Kirchen zur Peterskirche eskortiert werden.* ¹²⁶

Lanciani findet es bewundernswert, dass *innerhalb von fünfzehn Wochen des Kaisers Strasse (das Programm wurde am 10. Dezember 1535 bewilligt) - drei Meilen lang - erweitert, geebnet, gepflastert, geschmückt und mit Triumphbögen überzogen wurde, dass zweihundert Häuser und drei oder vier Kirchen zerstört wurden, und dass die Caracallathermen, das Septizonium, das Kolosseum, der Palast des Cäsar, der Templum Sacrae Urbis (SS. Cosma e Damiano), das Heroon des Romulus, Sohn des Maxentius, der Tempel der Faustina, der Septimusbogen, und das Forum und die Trajanssäule von ihren unwürdigen Umgebungen befreit und zur vollen Ansicht gebracht wurden.* ¹²⁷

Neben dem Zeitbild, welches Lancianis Schilderung des triumphalen Einzugs Karls V. in Rom gibt, erfährt man von der Teilnahme Heemskercks an den Vorbereitungen zu diesem Ereignis.

Die Verbindung Heemskercks mit den Dekorationsarbeiten zum Einzug Karls V. in Rom geht auf die schon erwähnte Aufzeichnung Vasaris zurück, der von einem gewissen „Martino“ spricht.

Heemskerck hatte mit größter Wahrscheinlichkeit die Möglichkeit an der Gestaltung eines feierlichen Triumphzuges teilzunehmen und dieses Ereignis als Anregung für seine künstlerische Tätigkeit zu nützen.

Möglicherweise sah er hierbei auch aus dem Feldzug mitgebrachte Sklaven dunkler Hautfarbe, die ihn zu seinen dunkelhäutigen Darstellern im „Triumphzug des Bacchus“ angeregt hatten und vielleicht auch zu jenen in der „Landschaft mit Entführung“ der Helena.

¹²⁵ R. Lanciani, *The golden days of the Renaissance in Rome*, Boston 1906, S. 110.

¹²⁶ Ebenda.

¹²⁷ Ebenda.

Von Italien aus verbreitete sich die Beliebtheit von Triumphzügen „zur *Glorifizierung von Zeitgenossen*“¹²⁸ auch nördlich der Alpen.

Hier sei als Beispiel nur eine triumphzugartige Leichenfeier erwähnt, für deren Gestaltung der Maler Mabuse verantwortlich war, dessen Anregungen dafür vermutlich auf seinen Aufenthalt in Rom zurückzuführen sind.¹²⁹

Weisbach schreibt: *“Bei der in Brüssel am 13. und 14. März 1516 veranstalteten pomphaften Leichenfeier für Ferdinand den Katholischen ließ man in dem Zuge einen Triumphwagen mitfahren, der mit Trophäen zu Ehren der kriegerischen Taten des Königs geschmückt und von nackten allegorischen Figuren begleitet war.”*¹³⁰

Neben der möglichen Kenntnis Heemskercks einiger dieser stattgehabten Triumphzüge, mag er noch Triumphzüge in Form von bildnerischer Gestaltung gesehen haben.

7.5.3. Einige Beispiele bildnerische Gestaltung von Triumphzügen

a. Beispiele von Triumphzüge antiker Cäsaren und Feldherren

Es war den Herrschenden in der Renaissance ein Anliegen auch ihre Räume im Sinne triumphalen Geschehens künstlerisch auszustatten. Sie versuchten wohl durch die Darstellung der Triumphe antiker Cäsaren oder Feldherren an den Wänden ihrer Herrschersitze einen Abglanz von deren Ruhm für ihr Geschlecht zu erlangen.

Vermutlich in diesem Sinne gab Herzog Francesco Gonzaga Mitte der achtziger Jahre bei Mantegna einen „*Julium Caesaris triumphum*“, in Auftrag.

Dieser „Triumph Cäsars“ besteht aus neun zusammenhängenden auf Leinwand ausgeführten Wandmalereien. (Abb. 63 und Abb. 64)

Weisbach schreibt, dass der Zyklus als Wanddekoration 1501 zum Schmuck eines Theatersaales verwendet wurde und 1506 seinen endgültigen Platz im Palast bei San Sebastiano in Mantua erhielt.¹³¹

In der Mantegna Monographie von Tietze-Conrat wird darauf hingewiesen, dass die Bilder tatsächlich im Theater aufgestellt wurden, und einmal sogar bei einem Fest im

¹²⁸ W. Weisbach, *Trionfi* (zit. Anm. 119), S. 144.

¹²⁹ Ebenda.

¹³⁰ Ebenda.

¹³¹ Ebenda. S. 41. M. Vickers, *Die römische Welt*, Stuttgart 1977, S. 19. Nach einer wechselvollen Geschichte wurden die Bilder 1627 an Karl I. von England verkauft und nach Hampton Court gebracht, wo sie sich noch heute befinden.

Freien und dass Mantegna bemüht war, den Zug so darzustellen „als ob er sich hinter einer Reihe von gemalten Pilastern bewegte“.¹³²

Mantegnas „Triumph Cäsars“ gibt der Nachwelt einen Begriff der Antikenrezeption seiner Zeit und der Künstler nach ihm.

Um sich dazu einen besseren Einblick zu verschaffen, sei hier Weisbachs Schilderung des Dargestellten herangezogen: *„Dem Zuge schreiten Trompeter, Tubabläser und Träger römischer Feldzeichen voran; Soldaten halten an Stangen befestigte Illustrationen von Belagerungen und Schlachten aus dem gewonnenen Feldzug, durch welche die Taten des Triumphators der Öffentlichkeit vorgestellt wurden. Das zweite Stück zeigt die Einbringung der Götterbilder, voran die Statue Jupiters in riesiger Größe auf einem Wagen; im Hintergrund Belagerungswerkzeuge neben einem Gebäude, das mit dem Mausoleum des Hadrian eine entfernte Ähnlichkeit hat; dann sehen wir die reiche Kriegsbeute, auf einem Wagen gefahren und von Männern geschleppt, vorüberziehen. Waffentrophäen, kostbare Gerätschaften, Vasen und andere Prunkgefäße verschlingen sich zu einem üppigen Durcheinander. Es folgen Priesterknaben, welche die bekränzten Opfertiere leiten, und eine Reihe von reich geschmückten Elefanten, die mit Fruchtkörben und brennenden Kandelabern belastet sind. Dann wieder Beute- und Trophäenträger, die vor dem Zug der Gefangenen einhergehen. ... Am Ende der Gruppe ein verwachsener Possenreißer.... Wieder ein Musikkorps, bestehend aus Flöten- und Tubabläsern, einem Zither- und Tamburinschläger, die einen tanzenden schwarzen Dudelsackbläser in ihre Mitte nehmen, Signiferi mit flatternden, sich bunt verschlingenden Wimpeln und Standarten, das Ehrengelicht Cäsars, der auf dem letzten Bilde als Triumphator erscheint. Auf dem gänzlich unantiken und höchst phantastisch ausgestaffierten Wagen sitzend, hält er in der Rechten Zepter, in der Linken Palme und wird von einer hinter ihm stehenden Siegesgöttin mit dem Kranze bekrönt. Er ist mit der Toga bekleidet, der historischen Tracht des römischen Triumphators. Putten mit Lorbeerzweigen und ein Jüngling, der ihm auf einer Lanze ein Signum mit einer Tafel, die die Worte veni, vidi, vici enthält, entgegenstreckt, sowie andere Gestalten im Hintergrund sind um den Wagen angeordnet. Ein Triumphbogen mit Gruppen stark bewegter, wie leibhafter Menschen sich gebärdender Figuren auf dem Giebel schließt die Bühne ab.“*¹³³

¹³² E. Tietze-Conrat, Mantegna. Gemälde Zeichnungen Kupferstiche, Köln 1956, S. 23f.

¹³³ W. Weisbach, Trionfi (zit. Anm. 119), S. 41f.

Die eben geschilderten Motive könnten auf die Beschreibung der Triumphe des Scipio bei Appian, des Titus bei Josephus oder auch auf Suetons Beschreibung des Cäsar Triumphes zurückzuführen sein.¹³⁴

Mantegna soll, nachdem er den Auftrag für den „Triumph Cäsars“ erhalten hatte, 1486 Skizzen gekauft haben, die klassische Reliefs darstellten – die alle von einem antiken Bauwerk stammten. Diese Reliefs – die Vorbilder für Mantegnas erworbene Skizzen – sollen in den Fries des Palazzo Santacroce, der an den Innenmauern rund um den Hof verläuft, eingelassen gewesen sein und blieben bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts dort. Ein Fries kam daraufhin an den Louvre, eines nach München und zwei weitere Friese aus dem Palazzo Santacroce – die Stuckkopie eines Ikarusreliefs und die „Bacchischen Sarkophage“¹³⁵ werden nach 1842 nicht mehr erwähnt und sind wahrscheinlich verschollen. Der französische Antiquar Jacob Spon hatte Teile davon 1679 gezeichnet.¹³⁶ (Abb. 65)

Die Bedeutung des Cäsar Triumphes von Mantegna kennzeichnet Weisbach folgendermaßen: „*Was wir an der Leistung des Paduaners als das Antik-Heroische gekennzeichnet haben, das war für die Zeitgenossen das Neue „Moderne“, war das Element, das die größte Anziehungskraft ausübte und zur Nachahmung reizte.*“¹³⁷ Noch mehr als ein Jahrhundert später „*soll Rubens Teile des Werkes frei kopiert haben.*“¹³⁸

Ein weiteres Werk eines Triumphzuges für einen Herrscher – hier Franz I. – soll von Giulio Romano entworfen worden sein. König Franz I. bestellte über Vermittlung von Federigo Gonzaga Kartons für eine Teppichserie mit den Schlachten und dem Triumph Scipios. Frederick Hartt vermutet, dass diese Serie als „*Heilung der Wunden, die dem königlichen Stolz durch den demütigenden Vertrag von Cambrai im Jahre 1529 zugefügt worden waren*“ gedient haben sollen.¹³⁹ (Abb. 66 und Abb. 67)

Die Teppiche existieren nicht mehr – sie wurden 1797 auf Anordnung des Direktors des Möbellagers, Vilette, der das in die Teppiche ein gewebte Gold benötigte, um seine Angestellten zu bezahlen – vernichtet.¹⁴⁰

¹³⁴ Ebenda. S. 42f.

¹³⁵ Da Heemskerck Skizzen des Hofes des Palazzo Santacroce angefertigt hatte, könnten auch diese antiken Reliefs eine Anregung für sein Bacchusgemälde gewesen sein.

¹³⁶ M. Vickers, *Die römische Welt* (zit. Anm. 131), S. 20.

¹³⁷ W. Weisbach, *Trionfi* (zit. Anm. 119), S. 48.

¹³⁸ Ebenda. S. 47f.

¹³⁹ F. Hartt, *Giulio Romano*, New York 1958, S. 227.

¹⁴⁰ A. Gnann, in: *Ausst.-Kat. Roma e lo stile classico di Raffaello* (zit. Anm. 33), S. 208.

Es ist auch nur mehr ein Originalkarton erhalten. Allerdings gibt es für die Triumphserie zehn Vorzeichnungen Giulios Romanos die er vermutlich in den Jahren 1533 oder 1534 angefertigt hat. Giulio Romano verwendete wahrscheinlich - ebenso wie Mantegna - als historische Vorlage Appians "Punische Kriege".¹⁴¹

b. Beispiele von Triumphzügen des Bacchus

Friedrich Wilhelm Hamdorf schreibt, indem er sich auf F. Saxls, *A humanist dreamland*, in: F. Saxl, *Lectures*. London 1957, Bd. I, S. 215ff. bezieht: „*Seit dem 15. Jahrhundert stellen Bacchus-Züge einen festen Bildtypus dar. Sie knüpfen an die antiken Darstellungen an, in denen sich bereits seit der frühen Kaiserzeit ein bestimmter Kanon von Motiven herausgebildet hat.*“¹⁴²

Er sagt weiter, dass Lorenzo de' Medici während der Karnevalszeit solche Bacchusaufzüge inszenieren hatte lassen.¹⁴³

Häufiger als ein Triumphzug des Bacchus allein wird er zusammen mit Ariadne dargestellt. Auf einer Truhe sieht man einen dickleibigen Bacchus auf einem von Fabelwesen gezogenen Triumphwagen auf dem Ariadne liegt, inmitten seiner üblichen Begleiter. (Abb. 68)

Eine Zeichnung, welche Sandro Botticelli zugeschrieben wird und aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts stammt, zeigt ebenfalls einen Triumphzug des Bacchus und der Ariadne.¹⁴⁴

(Abb. 69)

In der Villa Farnesina¹⁴⁵ (welche auch in anderer Hinsicht Anregungen für Heemskercks in Rom entstandene Gemälde bot; er fand dort Werke Raffaels, Giulio Romanos und Peruzzis vor) befindet sich in der Sala delle Prospettive ein unter der Zimmerdecke verlaufendes Fries mit mythologischen Darstellungen. Unter diesen kann man auch das

¹⁴¹ F. Hartt, Giulio Romano (zit. Anm 139), S. 227.

¹⁴² F. W. Hamdorf, Dionysos – Bacchus (zit. Anm. 117), S. 40.

¹⁴³ Ebenda.

¹⁴⁴ Ebenda.

¹⁴⁵ U. V. Fischer Pace, *Kunstdenkmäler in Rom*, Bd. II, Darmstadt 1988, S. 400. Die Villa Farnesina wurde zwischen 1500 – 11 von Baldassare Peruzzi als Landvilla (Villa suburbana) für Agostino Chigi, den mächtigen Finanzmann und Bankier Julius' II. errichtet... Das über u-förmigen Grundriss errichtete zweigeschossige Gebäude mit einem schönen abschließenden Puttenfries öffnete sich zum Garten hin mit einer ebenerdigen, fünfbofigen Vestibülloggia, eingeschlossen von den vorspringenden Eckrisaliten, die als Bühne für die von Agostino Chigi veranstalteten Feste und Theaterspiele diente. Mit der Ausmalung der einst auch außen bemalten Villa beauftragte Agostino die berühmtesten Maler seiner Zeit, um antike Mythen auf den Wänden zu illustrieren.

Fresco eines Bacchuszuges erkennen, es soll von Baldassare Peruzzi oder seiner Werkstatt stammen. (Abb. 70 und Abb. 71)

Die Vorzeichnung zu diesem Fresco beschreibt Frommel, wie folgt:

„... dass darin die kompositionelle Absicht klarer zutage tritt als im Fresko. Die linke Gruppe mit Silen und Esel staffelt sich in rhythmischen Parallelen in die Tiefe, wo das Schiff des Theseus (?) angedeutet ist; die rechte entwickelt sich analog zum Vordergrund, und beide werden durch einen umgreifenden Halbkreis zusammengefasst – ein Kompositionsprinzip, dessen sich Raffael besonders in den ersten beiden Stanzen bediente.“¹⁴⁶

Er erwähnt die Herkunft der Motive für Peruzzis Bacchuszug: *„Die Motive selbst stammen aus dem breiten Repertoire, das ein Künstler dieser Jahre durch das Studium der Antike und Raffaels gewinnen konnte.“¹⁴⁷*

Es wäre denkbar, dass sich die mythologischen Darstellungen von Peruzzi auf der Fassade der Villa, welche leider nicht mehr erhalten sind, einem ähnlichen Themenkreis angehört hatten, wenn man an die von Agostino Chigi veranstalteten Theateraufführungen denkt.

Insofern wäre es denkbar, dass die malerische Ausgestaltung der Villa Farnesina durch Peruzzi Heemskerck - neben der Anregung zu seiner Vulkanschmiede - auch als Anregung für seinen Bacchuszug von Bedeutung war.

Von Raffael existierte eine Zeichnung mit dem Thema und Titel „Der Triumph des Bacchus in Indien“. (Abb. 72)

Diese Zeichnung war als Entwurf für ein Gemälde gedacht, welches Alfonso I. d' Este, Herzog von Ferrara, im März des Jahres 1517 bei Raffael in Auftrag gegeben hatte. Er wollte das Bild in seiner Sammlung (dem Camerino) neben Werke von Giovanni Bellini, Dosso Dossi, Fra' Bartolomeo und Tizian aufhängen. Im September 1517 schickte Raffael einen kleinen Entwurf für das Bild nach Ferrara. Er erfuhr jedoch, dass der Maler Pellegrino da Daniele nach dieser Skizze ein Tafelbild gemalt hatte. Daraufhin entschloss er sich, dem Herzog einen Entwurf eines anderen Themas zu senden. Die auf uns gekommene Zeichnung der Albertina ist eine der ersten vorbereitenden Studien, die dann vom Künstler bis zum Stadium eines Modells umgewandelt wurden. Diese Komposition war von großem Effekt und wurde durch Stiche, durch Fresken des Perino del Vaga in Genua und durch Girolamo da Carpi in Ferrara bekannt.¹⁴⁸

¹⁴⁶ C. L. Frommel. Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner, Wien 1967/68, S. 91.

¹⁴⁷ Ebenda.

¹⁴⁸ A. Gnann, in: Ausst.-Kat. Roma e lo stile classico di Raffaello (zit. Anm. 33), S.142.

In der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden befindet sich ein Gemälde von Garofalo, eigentlich Benvenuto Tisi (um 1481 – 1559) aus Ferrara mit dem Titel „Die Rückkehr des Bacchus aus Indien“ das vor 1543 entstanden sein soll.¹⁴⁹ (Abb. 73) Laut Vasari (vol. VI, p.467) hat Garofalo, der vielfältig beeinflusste „ferraresische Raffael“ das große Gemälde unter Benutzung einer Zeichnung Raffaels für Herzog Alfonso I. von Ferrara als Kaminstück gemalt.¹⁵⁰

Auf Raffaels Zeichnung sieht man im Zentrum des Bildes einen nach vorne schreitenden Elefanten, dem ein weiterer im linken oberen Bildfeld folgt. Auf beiden reiten Personen. Bacchus und Ariadne erscheinen am linken Bildrand auf einem Wagen, der von zwei Panthern gezogen wird. Um das Paar tanzen musizierende Bacchanten und Bacchantinnen. Vor den Panthern mühen sich unbedeckte Bacchanten um den auf einem Löwen sitzenden, betrunkenen Silen. Den rechten Bildrand schließt eine Frauengestalt ab. Schräg nach rechts oben reiten hinter der Gruppe um Silen Begleiter auf Kamelen.

Raffaels Motive für seinen Triumphzug des Bacchus sollen auf Reliefs an antiken Sarkophagen zurückgehen¹⁵¹, welche vielleicht diesem hier gezeigten ähnlich sahen.

(Abb. 74 und Abb. 75)

Tizians „Bacchus und Ariadne“ war wahrscheinlich ein Ersatz für Raphaels nicht ausgeführtes Werk.¹⁵²(Abb. 76)

Auch das Deckengemälde Annibale Carraccis im Palazzo Farnese in Rom gehört in diesen Zusammenhang. Hamdorf meint dazu: *“Der Triumphzug des Gottes ist noch einmal in der ganzen Phantastik und gelehrten Bizarrierie der Renaissancetradition entwickelt.”*¹⁵³

(Abb.73)

¹⁴⁹ A. Walther, Die Mythen der Antike in der bildenden Kunst, Düsseldorf 2003, S. 110.

¹⁵⁰ Ebenda.

¹⁵¹ A. Gnann, in: Ausst.- Kat. Roma e lo stile classico di Raffaello (zit. Anm. 33), S. 142.

¹⁵² P. Holberton, The choice of texts for the Camerino pictures, in: Bacchanals by Titian and Rubens. Papers given at a symposium in Nationalmuseum, Stockholm March 18 – 19, 1987. Nationalmuseum Stockholm 1987, S. 59.

¹⁵³ F. W. Hamdorf, Dionysos - Bacchus (zit. Anm. 117), S. 43.

8. Gedanken zur Namengebung des Bacchusgemäldes

Bei Betrachtung der oben genannten Darstellungen von Triumphzügen des Bacchus scheint die Bezeichnung von Heemskercks Gemälde des Bacchuszuges als „Triumphzug“ nicht angebracht; es sei denn man sieht die Bezeichnung „Triumphzug“ im Sinne des moralischen Hintergrunds des Bildes als „Triumph“ im negativen Sinne.

Carel van Mander spricht in Bezug auf Heemskercks Bacchusgemälde von einem „Bacchanal“.¹⁵⁴ Wenn das Bild, das er erwähnt, tatsächlich das besprochene Werk Heemskercks ist, was doch aus seiner Beschreibung desselben¹⁵⁵ sehr wahrscheinlich ist, wurde im Laufe der Jahrhunderte der Titel zunächst in einen „Triumphzug des Silen“ und dann in einen „Triumphzug des Bacchus“ um genannt.

Die Bezeichnung „Triumphzug des Silen“, die lange als gültiger Titel des Bildes geführt wurde, scheint eher nicht zutreffend.

Die Bezeichnung „Triumphzug“ wurde vermutlich durch die prominente Darstellung des Triumphbogens mit den Panstatuen angeregt, wobei Heemskerck diesen vielleicht nur aus ikonologischen (ein Pan in einer Geschichte um Bacchus darf nicht fehlen!) und stilistischen (als Markierung eines Wendepunktes des in die Tiefe geführten Zuges) eingeführt hatte. Die ehemalige Bezeichnung als Triumphzug des „Silen“ mag auf Heemskercks Bacchusdarstellung im Bild und deren Nähe zu Mantegnas „Bacchanal mit Silen“ und dessen Kupferstich von Dürer zurückzuführen sein.

(Abb. 78 und Abb. 79)

Auch die Darstellung des Silen von Giulio Romano in seinem Fresco des Banketts im Saal des „Amor und der Psyche“ im Palazzo del Te könnte durch ihre entfernte Ähnlichkeit mit Heemskercks Bacchus zu dieser Bezeichnung des Bildes beigetragen haben. (Abb. 80)

Vielleicht verband man dieses Bacchusgemälde auch deshalb mit Silen, - der in nahezu allen literarischen und bildnerischen Geschichten als Begleiter (im Mythos war er Erzieher des Dionysos - Bacchus) des Bacchus zu sehen ist – nicht dargestellt ist. (wobei Grosshans allerdings Silen in dem von zwei Bacchanten getragenen Mann nach dem Triumphbogen sieht)

In Heemskercks Bacchuszug fehlt Silen (oder ist nur sehr unauffällig ins Bild gebracht) - den Platz auf dem Zugtier des Karrens, auf dem Bacchus sitzt, nimmt ein dunkelhäutiger

¹⁵⁴ C. van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (zit. Anm. 4), S. 202.

¹⁵⁵ Ebenda.

Satyr ein. Oft sitzt in anderen Darstellungen der trunkene Silen auf einem Esel, oder sonstigen Tier. (Abb. 72)

Es gibt in der Antike keinen Hinweis auf einen Triumphzug des Silen und Bacchus ist als solcher eindeutig an dem Füllhorn zu erkennen.

Die Gestalt des Silen ist mit derjenigen des Bacchus verschmolzen. Dionysos – Bacchus wurde zu einem trunkenen Mann mittleren Alters, welcher der Stütze der Satyrn bedarf.

Aus dem *„von der Alexanderzeit bis in die Spätantike vorherrschenden Typus eines Gottes als schöner Jüngling mit deutlichen Zeichen der Willenlosigkeit und Trunkenheit, in welcher ihm ein Satyr zu Hilfe kommen muss und dessen derartige Darstellung auch noch in der Nachantike überwog, wurde eine Silen ähnliche Gestalt.“*¹⁵⁶

F. W. Hamdorf sagt weiter, dass *die seit dem 16. Jahrhundert oft dargestellten Triumphzüge und Bacchanalien jetzt von der orgiastischen Wildheit und Freiheit des Bacchusgefolges, in die auch der Gott mit eingebunden ist, beherrscht werden. Und dass in der vollen, vom ungehemmten Wohlleben gezeichneten Bacchus-Gestalt, welche besonders in der Barockzeit zu einem populären Darstellungstyp wurde, der Silen vollends an die Stelle des Bacchus getreten ist.*¹⁵⁷ (Abb. 81)

Diese Art der Bacchusdarstellung ist in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vermutlich auf Grund der neuen, vor allem in sehr moralisierender Weise gedachten Interpretation des Mythos um Bacchus entstanden und ist eher nördlich der Alpen zu finden.¹⁵⁸

Vielleicht war dafür ein, den nördlichen Völkern eher liegender Naturalismus und Realismus verantwortlich, so dass der Gott des Überflusses und der eher positiv gesehenen Ausschweifung in das Negative verkehrt wurde.

Eine Federzeichnung Hans Baldung Griens (1484/85 – 1545) aus dem Jahre 1517 zeigt einen trunkenen, dickleibigen Bacchus;¹⁵⁹ Albrecht Altdorfer (gegen 1480 – 1538) malte als Teil eines Triptychons im Jahre 1515/25 eine Öltafel mit dem Regiment des Bacchus neben dem Regiment des Mars;¹⁶⁰ hier sieht man einen unförmigen, dicken, durch die Trunksucht gezeichneten Bacchus. (Abb. 82 und Abb. 83) Auch der Bacchus des oben erwähnten Hochzeitszuges auf einer Truhe französischer Herkunft ist nicht mehr jung. (Abb. 68)

¹⁵⁶ F. W. Hamdorf, Dionysos - Bacchus (zit. Anm. 117), S. 11.

¹⁵⁷ Ebenda.

¹⁵⁸ In Italien scheint sich die jugendliche Gestalt des Bacchus, der häufiger mit Ariadne dargestellt wurde, länger gehalten zu haben.

¹⁵⁹ F.W. Hamdorf, Dionysos – Bacchus (zit. Anm. 117), S. 39.

¹⁶⁰ Ebenda. S. 40.

Die Bezeichnung des Bacchusbildes Heemskercks als „Triumphzug des Bacchus“ kann eher nachvollzogen werden, da Bacchustriumphzüge sowohl in der antiken und spätantiken Literatur, als auch in antiken Reliefs eine Rolle spielen. Die „Dionysiaka“ des Nonnos von Panopolis aus dem 5. Jahrhundert n. Chr., in der er in einem gewaltigen Epos den Indienfeldzug des Dionysos erzählt, wurde schon erwähnt. Auch auf Plutarchs Schilderung des siebentägigen Triumphes Alexanders nach seinem Indienfeldzug, den er in Form eines dionysischen Festes gestaltete, wurde bei dem Hinweis auf mögliche literarische Vorbilder Heemskercks für seinen Bacchuszug eingegangen.

Eine Reihe von Sarkophagreliefs, welche Triumphzüge des Bacchus zum Inhalt haben, sind seit der archäologischen Beschäftigung mit der Antike schon vor der Renaissance bekannt gewesen.

Die Verquickung eines Triumphzuges des Bacchus mit einem dionysischen Fest – einem Bacchanal – fand vielleicht in Plutarchs Schilderung ihre Anregung. Auch in dem oben erwähnten Fresco Giulio Romanos verband dieser ein Bacchanal mit einem Triumphzug aus Indien – als solcher dargestellt durch das Kamel mit dem dunkelhäutigen Führer, die Elefanten und den Zug der Kamele und Menschen im Bildhintergrund links. Ein jugendlicher Bacchus feiert mit den Göttern in Anwesenheit seines trunkenen Erziehers Silen. (Abb. 80)

Auch Raffaels Skizze zeigt einen Triumphzug mit Elefanten und Kamelen und einen jugendlichen Bacchus mit Ariadne.

Heemskercks „Triumphzug“ fehlt das Triumphale. Sein Bacchus ist kein siegreicher Feldherr, er ist kein jugendlicher Held, keiner, von dem man sich – trotz Füllhorn¹⁶¹ – überreichen Segen verspricht. Auch wird das übliche Beiwerk, wie exotische Tiere, seien es Elefant oder Kamel, vermisst. Am ehestens könnte man in dem Gemälde einen nachgestellten „Bacchuszug“ sehen mit deutlichem moralischem Hintergrund. (Dieser fehlt auf den oben erwähnten italienischen Darstellungen.) In Bezug darauf sollte Heemskercks „Triumphzug des Bacchus“ vielleicht in einen einfachen „Bacchuszug“ umgenannt werden, insofern als „Triumphzug“ nicht ironisch gemeint wäre.

¹⁶¹ Wörterbuch der Symbolik (zit. Anm. 48), S. 225. Ein mit Blumen oder Früchten gefülltes Horn... in der Antike Symbol für Fruchtbarkeit und Überfluss..., seit der Renaissance ist das Füllhorn ein bekanntes Glückssymbol...

9. Aufstellung möglicher Vorbilder für das Bacchusgemälde in antiken Werken, in Werken der italienischen Renaissancekünstler und in Heemskercks eigenen Werken (Abb. 1)

9. 1. Vorbilder antiker Werke

Die Arkade

Die Arkade, welche zunächst in einem starken Rechtsbogen vom Triumphbogen weg bis in die Mitte des Bildhintergrundes geführte wurde, scheint römischen Aquädukten nachgebildet zu sein. Heemskerck bildete Arkaden in seinen Zeichnungen ab und baute sie gern in seine Gemälde ein. (Abb. 44 und Abb. 4)

Der Bacchustempel

Das Ziel des Bacchantenzuges ist ein als Rundtempel gegebenes Bacchusheiligtum. Welcher der zahlreichen Rundtempel als Vorbild gedient haben könnte, ist nicht klar ersichtlich. Möglicherweise ist dieser Tempel ein Konstrukt aus verschiedenen Rundtempeln, wie zum Beispiel dem Vestatempel in Tivoli (Abb. 28) /Grosshans/ welchen Heemskerck gezeichnet hatte, und dem Vestatempel an der Cloaca Maxima, vermischt mit gleichzeitigen Einflüssen von Bramantes Tempietto.

Der Durchgang

Der Durchgang, welcher in der Komposition vom Mittelgrund in den Hintergrund überleitet wird von zwei in eigenwilliger Weise zusammengesetzten Zitaten aus Roms Antike geprägt – einem Triumphbogen in ruinösem Zustand geschmückt mit Panstatuen.

Der Triumphbogen

Heemskerck fertigte verschiedenste Zeichnungen von Triumphbögen an; es gibt eine Zeichnung vom Bogen des Konstantin und vom Titusbogen, sowie vom Severusbogen Die Kassettendecke des Triumphbogens im Bacchuszug ist sicher den antiken Triumphbogen nachempfunden. (Abb. 84)

Ein direktes Vorbild für das Sockelrelief ist nicht feststellbar, antike Reliefs waren an Triumphsäulen und Triumphbögen sowie an Sarkophagen zu finden.

Die Panpfeiler

Heemskercks Vorbild für die Panstatuen befand sich im Hof des alten Palazzo della Valle (Abb. 46 und Abb. 85) /Preibisz /Grosshans/Harrison

E. Herbig schreibt über diese Statuen: „...als Dionysosdiener sind sie ausdrücklich kenntlich gemacht, denn das Kapitell, welches sie als Pfeilervorsatzfiguren, die sie sind, auf dem Kopf ragen und mit der einen Hand stützen, ist ein Korb, aus dem reichlich die Gabe des Gottes, Weinlaub und Trauben, quillt.“¹⁶²

Diese Panstatuen sind schon seit dem Ende des 15. Jahrhunderts sowohl schriftlich als auch zeichnerisch dokumentiert. Sie wurden teils als Satyre, Faune oder Pane bezeichnet. Über den Fundort der Statuen gibt es keine Zeugnisse aus dem 15. oder 16. Jahrhundert. Laut Hülsen ist die Angabe, die Anfang des 19. Jahrhunderts auftauchte und in die Beschreibung Roms und sehr vieler neuerer Bücher übergegangen ist, dass diese Statuen im Gebiet des Pompeiustheaters gefunden worden wären und die dortige Piazza die Satiri daher ihren Namen habe, nicht richtig.¹⁶³

Der Kolossalfuß

Von diesem antiken Zitat war schon die Rede. (Abb. 22) / Preibisz/ Grosshans/ Harrison

Laokoon

Ein Zitat nach der Laokoongruppe sieht Grosshans im rechten von hinten gesehenen Arm des Laokoon in Bezug auf den rechten Arm des das Horn blasenden Bacchanten.¹⁶⁴

(Abb. 37) /Grosshans/

Der Esel

Heemskerck hatte unter anderem den Antikengarten von Santa Croce gezeichnet.

Hieraus scheint er das Reittier als Vorbild für seinen Esel genommen zu haben. (Abb.86)

Antike Sarkophagreliefs

Obwohl kein direktes Vorbild gefunden werden kann, mag Heemskerck die Bildgestaltung und allgemeine Anregungen für die Bacchantenfiguren den Sarkophagreliefs entnommen haben. Eventuell auch über Vermittlung anderer Künstler.

¹⁶² R. Herbig, Pan. Der griechische Bocksgott. Versuch einer Monographie, Frankfurt 1949, S. 30.

¹⁶³ C. Hülsen und H. Egger, Die römischen Skizzenbücher des Marten van Heemskerck (zit. Anm. 80), S. 16. Hülsen weist nach, dass er Name der Piazza die Satiri aus dem mittelalterlichen Namen Satri, Satrium oder Satrio abzuleiten wäre, auch die Ableitung von einem Atrium Pompeji wäre unrichtig. Er schreibt: „Niemand aber bringt den Namen mit den Valle’schen Satyrstatuen (die auch meist als Fauni bezeichnet werden) in Verbindung. Die angebliche Fundnotiz wird also als gänzlich unbegründete Kombination aus dem 19. Jahrhundert beiseite gelassen werden müssen.“

¹⁶⁴ R. Grosshans, Maerten van Heemskerck (zit. Anm. 2), S. 128.

9. 2. Vorbilder in Werken italienischer Renaissancekünstler

Michelangelo (1475-1564)

Die Statue im Bacchustempel /Grosshans/

Die zwischen zwei Säulen des Tempels befindliche Bacchusstatue ist ein Zitat von Michelangelos Bacchus. Heemskerck zeichnete sie im Garten der Casa Galli. (Abb. 87)

Warum Michelangelo in den Jahren 1496/97 eine Bacchusstatue angefertigt hatte und in wessen Auftrag berichtete B. Ceysson folgendermaßen: *„Michelangelo galt als guter Nachahmer der Antike. (...) Ferner hatte er die Skulptur eines schlafenden Cupido gemeißelt, der so antik aussah, dass ihn ein Händler als antikes Werk an Kardinal Riario verkaufen konnte. Michelangelos Romaufenthalt kam durch diese Fälschung zustande. Dort gelangte er in den Kreis Riarios, zu dem auch Galli gehört.“* Dieser Bankier Jacopo Galli hatte dann Michelangelo den Auftrag zu einem Bacchus gegeben.¹⁶⁵ (Abb. 88)

Zu Heemskercks Zeit fehlte die rechte Hand der Statue, welche später ergänzt wurde.

Ein weiteres, nahezu wörtliches Zitat Michelangelos ist im Bacchuszug nicht mehr zu finden. Allerdings könnte die Vorbildwirkung in Bezug auf die Mannigfaltigkeit in der Bewegung der Ignudi im Bildvordergrund auf die Kenntnis und versuchte Nachahmung der Darstellung männlicher, bewegter Akte Michelangelos zurückgeführt werden. Die Decke der Sixtinischen Kapelle oder Skizzen zu Michelangelos Jüngstem Gericht wird Heemskerck wahrscheinlich gesehen haben.

Grosshans meint: *„Die Gestalten der Propheten und Sibyllen, die Beseelung Adams sowie vor allem Eckbilder der Sixtinischen Decke (Kreuzigung Hamans, Aufrichtung der Ehernen Schlange) haben Heemskerck ebenso wie das Jüngste Gericht Michelangelos, das 1535 begonnen und am Allerheiligentag 1541 feierlich enthüllt worden ist, immer wieder neue Anregungen für eigene Bilderfindungen geliefert.“*¹⁶⁶

Raffael (1483-1520)

Zwischen 1511-1514 malte Raffael in der ehemals zum Tiber hin geöffneten kleineren Loggia der Farnesina, heute Loggia di Galatea, das Wandbild mit dem Triumph der Galatea.¹⁶⁷ (Abb. 89)

Die hellhäutige Bacchantin hinter dem Esel hatte vielleicht als Vorbild Raffaels Galatea.

¹⁶⁵ B. Ceysson, in: Skulptur. Renaissance bis Rokoko (zit. Anm. 39), S. 72.

¹⁶⁶ R. Grosshans, Maerten van Heemskerck (zit. Anm. 2), S. 40.

¹⁶⁷ U. V. Fischer Pace, Kunstdenkmäler in Rom (zit. Anm. 145), S. 400.

Die Zeichnung der „Bethlehemitischen Kindermord“ Raffaels, die Marcanton gestochen hatte, regte Heemskerck zu Haltung seines Horn blasenden Bacchanten an. (Abb. 90) /Grosshans/ Harrison

Giulio Romano (1499-1546)

Es wird nicht ausgeschlossen, dass Heemskerck auch Mantua besucht hatte. Grosshans meint dazu: *„Vieles deutet darauf hin, dass Heemskerck sich kurze Zeit in Mantua aufgehalten hat, wo er einige der von Giulio Romano und dessen Schülern geschaffene Werke im Palazzo del Te und im Palazzo Ducale gesehen hat.“*¹⁶⁸

Im Palazzo del Te hätte oder hat Heemskerck sicher auch die Sala di Psiche¹⁶⁹ gesehen, in der am 2. April 1530 Karl V. von Federico Gonzales bewirtet wurde.

Ein Bericht, der vermutlich von Luigi Gonzaga da Borgoforte stammt, erzählt von diesem Fest: *„Bei der Ankunft (im Palazzo del Te) betraten sie die große Halle (die Sala die Cavalli) wo sie lange in Betrachtung verweilten, dann gingen sie in den großen Raum (Sala di Psyche), und als er ihn sah, staunte ihre Majestät sehr und verweilte dort länger als eine halbe Stunde in Betrachtung desselben (...) Der Kaiser speiste allein im Fenster der Sala di Psyche,“*¹⁷⁰

Bei Betrachtung der Fresken an den Wänden der Sala di Psiche, sie sollen ausschließlich von Giulio Romano selbst gemalt worden sein¹⁷¹ - fällt bei Gegenüberstellung mit Heemskercks Bacchuszug neben einer Ähnlichkeit im Kolorit des Karnats der Dargestellten, eine Vielzahl von möglichen Anregungen für Heemskercks besagtes Gemälde auf. (Abb. 80)

Der Kopf des Bacchus im Bacchuszug Heemskercks könnte als Vorbild den Kopfes des Mannes mit dem Weinschlauch, der links vom Tisch steht, gehabt haben; und als Vorbild für des Bacchus Haltung auf dem Fass könnte Romanos Silen rechts vom Tisch gewesen sein.

Kein direktes Zitat, jedoch eine deutliche Anregung zur Einbringung dunkelhäutiger Darsteller in ein Bild, – was zu dieser Zeit selten war – könnte in Romanos

¹⁶⁸ R. Grosshans, Maerten van Heemskerck (zit. Anm. 2), S. 40.

¹⁶⁹ F. Hartt. Giulio Romano (zit. Anm. 139), S. 106f. Hartt schreibt: „Es gibt bei der Dekoration des Palazzo del Te zwei unterschiedliche Phasen oder Aktionen. Die erste, welche sich von 1527-29 erstreckt, verrät durch die ununterbrochene Geschwindigkeit ihrer Ausführung die Ungeduld des jungen Federico Gonzales, seinen Vergnügungspalast zu beziehen. (...) In dieser Phase wurden di Sala di Psiche, drei kleine Zimmer, welche in Richtung Stadt im Nordwest Appartement lagen und das gesamte Nordost Appartement rund um die Sala di Psiche dekoriert.“

¹⁷⁰ Ebenda. S. 105f.

¹⁷¹ Ebenda. S. 140

dunkelhäutigem Musikanten auf der Galerie über dem Ländlichen Bankett zu sehen sein. (Abb. 91) Giulio Romano und Giovan Francesco Penni beendeten um 1517 zwei illusionistisch gemalte Wandteppiche in der Villa Farnesina – den Rat der Götter und das Bankett der Götter. Das Giulio Romano zugeschriebene Bankett der Götter befindet sich an der Decke der Loggia der Psyche. (Abb. 92)

Mögliches Vorbild für den die Zügel führenden Bacchanten könnte in der Haltung der den Krug entleerende Ignudi am rechten Bildrand des Banketts gewesen sein. Der sich umblickende Satyr vor dem Stelzengerher scheint dem weißbärtigen Mann mit dem Lorbeerkranz am linken Tischende zu ähneln.

Rosso Fiorentino (1494-1540)

Als mögliches Vorbild für den hingestürzten, trunkenen Satyr könnte in Fiorentinos Gemälde „Moses und Jethros Töchter“, welches um 1523 datiert wird, der sich mit den Armen aufstützende Kämpfer im Bildvordergrund gesehen werden. (Abb. 93)

Mantegna (1431-1506)

In der siebenten Szene mit Gefangenen, Hofnarren und Bannerträgern des Cäsartriumpfes sieht man einen Hofnarren am rechten Bildrand – Heemskerck mag den Hermaphroditen ganz rechts im Bild diesem nachgebildet haben. (Abb. 94)

Die Idee für den Kolossalfuß im Bacchuszug könnte auf Mantegnas - als Pictogramme für Rom – eingeführte Kolossalfüße in seinen Darstellungen des Hl. Sebastian zurück zuführen sein.

Ein direktes Zitat aus Mantegnas Stich „Bacchanal an der Kufe“ (Abb. 25) aus den frühen 1470er Jahren – der Jüngling links von der Kufe mit dem Füllhorn (vermutlich Comus oder Dionysos¹⁷²) ist der Jüngling rechts im Bacchuszug./Grosshans/ Harrison

Ein direktes Zitat aus Mantegnas Stich „Bacchanal mit Silen“¹⁷³ ist nicht erkennbar; allerdings mag Mantegnas Silen Heemskerck zu seiner Bacchusfigur angeregt haben. (Abb. 78 und Abb. 79)

¹⁷² E. Tietze-Conrat, Mantegna (zit. Anm. 132), S. 245.

¹⁷³ Ebenda. Die beiden Bacchanalstiche Mantegnas waren ursprünglich als Fresko gedacht, sie gehören zueinander. Sie waren als - vielleicht monochrome - Wanddekoration und nicht als Stich geplant.

Verbreitung der Stiche Mantegnas

Obwohl es keine schriftlichen Hinweise dafür gibt, dass Heemskerck mit dem Werk Mantegnas schon vor Antritt seiner Italienreise 1532 in Kontakt gekommen war, ist dieses jedoch anzunehmen. Da die Vorbildwirkung Mantegnas für den Bacchusstich sehr wahrscheinlich ist, werden hier die Möglichkeiten aufgezeigt, die Werke Mantegnas auch im Norden kennen zu lernen.

Heinz Widauer meint bei seiner Besprechung von Dürers Kopie des Kupferstiches Mantegnas des Bacchanals mit Silen von 1470 – 1475 aus dem Jahre 1494, dass *„es auch möglich ist, dass Dürer bereits in Nürnberg die weit verbreiteten Stiche Mantegnas gesehen und kopiert hat.“*¹⁷⁴

Weit verbreitet könnte sicher auch die Verbreitung in den Niederlanden mit einbeziehen.

Eine weitere Möglichkeit Mantegnas Stiche oder Kopien davon gesehen zu haben, wäre die niederländischen Reise Albrecht Dürers in den Jahren 1520 – 1521 gewesen.

Dürer hatte auf dieser Reise *„alle Holzschnittbücher und Einzelschnitte, alle noch vorhandenen Stiche, die in Neuauflage gedruckt und als Papierstapel in wasserdichte Behälter verpackt wurden, sowie das ganze, noch verfügbare graphische Oeuvre aus der Produktion zwischen 1496 und 1519, einschließlich guter Gesellenarbeiten von Hans Baldung Grien und Hans Schäufelein,“* mitgenommen.¹⁷⁵

Dürer nahm Quartier in Antwerpen und besuchte unter anderem Brüssel, Gent, Brügge und Mecheln.¹⁷⁶

In Antwerpen wollte Dürer den führenden niederländischen Maler Quentin Massys aufsuchen, welchen er allerdings nicht antraf. Am 5. Mai 1521 traf Dürer Joachim Patinier. In Mecheln trifft er Konrad Meit, den burgundischen Hofbildhauer mit Atelier in Mecheln und reist mit ihm nach Brüssel weiter. Dürer kauft ihm einen Packen italienischer Kupferstiche ab. Rebel meint dazu, dass man *„sich unermüdlich, hier wie dort daran interessiert gezeigt hätte, neue Stil Erscheinungen, möglichst verbunden mit Informationen aus der „Szene“ kennen zu lernen.“* Tommaso di Andrea Vincidore auch bekannt als Thomas von Bologna, ein Schüler Raffaels, der an 6. April 1520 gestorben ist, sucht Dürer Ende September auf. Dürer schreibt dazu: *„Der Nachlass des Raffael von Urbino ist nach seinem Tod völlig aufgelöst worden. Aber einer seiner Schüler, namens Thomas von Bologna „Tommaso di Vincidore“, ein guter Maler, der hat mich zu sehen*

¹⁷⁴ H. Widauer, Mantegna als Vorbild, in: Ausst.-Kat. Albrecht Dürer, Wien 2003, S. 144.

¹⁷⁵ E. Rebel, Albrecht Dürer, München 1996, S. 367.

¹⁷⁶ Ebenda. S. 375.

begehrt. (...) Am Montag nach Michaelis - = 1. Oktober 1520 gab ich dem Thomas Bologna einen ganzen Druck, damit er (gemeint ist das gesamte gedruckte Werk) mir nach Rom geschickt werde durch einen anderen Maler, der mir des Raphaels Werk dagegen schicken soll.“ Dürer trifft noch Jan Provost, Dirk Vellert und Barent von Orley. Der Maler und Stecher Lukas van Leyden hört von Dürers Anwesenheit in Antwerpen und sucht ihn, von Holland kommend, in Antwerpen auf.¹⁷⁷

Heemskerck, damals zweiundzwanzigjährig, hatte vielleicht Gelegenheit über Vermittlung von Künstlerfreunden, bekannte Kopien Dürers nach Mantegna zu sehen, und vielleicht sogar Originalstiche Mantegnas.

Baldassare Peruzzi (1482 – 1536)

Peruzzis Bacchus-Fresko in der Sala delle Prospettive der Villa Farnesina mag als Anregung gedient haben, auch in Bezug auf die halbkreisförmige oder ovale Anordnung der Bacchanten. (Abb.70 und Abb. 71)

Polidoro da Caravaggio

Die vermutliche Reproduktion einer Fassadenmalerei an der Piazza Madama, welche von Caravaggio stammen soll und Ambrogio Ficinos zugeschrieben ist, wurde schon erwähnt. Der auf dem geschwungenen Horn blasende Barbar im Vordergrund scheint Heemskercks auf dem Horn blasenden Bacchanten ähnlich zu sein. (Abb. 15)

9. 3. Vorbilder im eigenen Werk

In dem Gemälde Maria mit dem Kind vor einer Landschaft - welches in die Jahre 1529 – 1530 datiert wird - kann man an dem wegeilenden Hirten, der nur spärlich mit einem Tuch bekleidet ist, eine Ähnlichkeit mit dem sich umwendenden Satyr vor dem Stelzengeher erkennen. (Abb. 95)

Einen ähnlichen, unter den Rücken geglittenen Gewandrest trägt der Hirte in dem verschollenen Ölgemälde „Juda und Thamar“, datiert 1532. (Abb. 31)

Heemskercks Gestaltung der Kinderköpfe mit den lockigen Haaren, dem betonten Brauenbogen und betonten, rundlichen Nasen und Mündern fand sich schon in seinen vorrömischen Werken, wie dem „Familienbild“, welches in die voritalienische Zeit datiert wird. (Abb. 96) Auch in der oben erwähnten Gemälde „Maria mit Kind vor einer

¹⁷⁷ Ebenda. S. 376ff.

Landschaft“ sieht man eine ähnliche Gestaltung des Kopfes. Die Kinder im Bacchusbild scheinen daher nach einem fertigen Kinderschema gebildet zu sein. Dieses Schema behielt Heemskerck auch nach seinem Romaufenthalt bei, wie man zum Beispiel an seinem Kind der Rennesmadonna sehen kann. (Abb. 53)

Harrison fand eine Ähnlichkeit in dem Jesuskind der Lukasmadonna von 1532 und dem Knaben im Bacchusbild, welcher auf den umgestürzten Satyr klettert. Er fand noch zahlreiche eigene Zitate aus Heemskercks frühem Werk, auf welche hier nicht näher eingegangen wird und die ihm auch zu seiner Frühdatierung dienen.¹⁷⁸ (Abb. 2)

Diese Aufstellung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

¹⁷⁸ Jefferson C. Harrison, Kopie aus seinem Manuskript für die Dissertation, *The Paintings of Maerten van Heemskerck, a Catalogue Raisonné*, University of Virginia 1987, Kat. 18

10. Datierung

Preibisz datierte den Bacchuszug aus stilistischen Gründen in die Nähe zu dem Gemälde „Momus tadelt die Werke der Götter“, welches mit 1561 datiert ist. Er scheint sich hierbei hauptsächlich auf das ähnliche Kolorit beider Bilder zu beziehen und hält das Momus – Bild als farbig zu den besten Arbeiten Heemskercks gehörend.¹⁷⁹ (Abb. 61)

Möglicherweise sah Preibisz auch in der Anordnung der großfigurigen Protagonisten im Bildvordergrund eine zeitliche Nähe zu dem Bacchuszug.

H. W. Stopp hat das Bild den Jahren 1536/37 zugeordnet. Er begründet seine Datierung mit der stilistischen Nähe zu „Venus und Amor in der Schmiede des Vulkan“ und schreibt, indem er zunächst Van Mander zitiert, der von der „morbiden“ Behandlung von Heemskercks Körpern spricht und das „Bacchanal“ in die besten nachrömischen Arbeiten einreicht., (...) und trifft damit genau den Kern – nur dass eben diese „morbide“ behandelten, gegenüber dem übrigen Geschehen als Reihe im Vordergrund abgesetzten, akrobatisch - bewegten Aktfiguren in ihrem formalen Gepräge und in der Art ihrer Zurschaustellung so eng mit denen der „Schmiede des Vulkan“ übereingehen, dass man daraus nur auf eine Gleichzeitigkeit schließen kann. Ein weiterer Blick auf die Kopftypen (Paniskin in der Bildmitte – Helena auf dem Baltimorer Bild; (Abb.5) Spiegel tragender Knabe – Amor auf der Schmiede des Vulkan, (Abb. 20) und die wulstigen Formen der Münder und Nasen lässt alle Bedenken für eine Datierung auf 1536/37 schwinden; selbst die latinisierte Form der Signatur: „Martinus Heemskerckius pingebat“, ist als ein bestätigendes Faktum aufzufassen....“¹⁸⁰

R. Grosshans schreibt, dass diese Datierung inzwischen allgemein anerkannt sei und dass das Kolorit, insbesondere die Karnatsbehandlung und der Gesichtstypus der Bildfiguren im Vergleich mit der Vulkanschmiede in Prag eindeutig auf diese Entstehungszeit hinwiesen.¹⁸¹

Jefferson C. Harrison hingegen hält eine davon abweichende frühere Datierung in die Jahre 1533–1534 für möglich. Er führt dies auf stilistische Ähnlichkeiten mit Heemskercks vorrömischem Werk zurück. Er meint, dass für den Bruch in Heemskercks

¹⁷⁹ L. Preibisz, Martin van Heemskerck (zit. Anm. 7), S. 39.

¹⁸⁰ H. W. Stopp, Venus und Amor. Ein Beitrag zum nachitalienischen Stil des Maerten van Heemskerck, in: Mouseion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster, Köln 1960, S. 143.

¹⁸¹ R. Grosshans, Maerten van Heemskerck (zit. Anm. 2), S. 128.

Stil, welcher sich schon in den drei römischen Leinwandbildern angedeutet hätte und im Alkmaer Altar voll entwickelt gewesen wäre, der Zeitraum für einen Stilwandel vom stilistisch gänzlich anderen Werk des Wiener Bacchuszuges und Heemskercks neuem Manierismus zu kurz gewesen wäre; selbst wenn man seine Rückkehr nach Haarlem mit Anfang bis Mitte 1537 annimmt. Er findet den Bacchuszug als ein Werk Heemskercks, welches in seiner Klarheit und Ausgeglichenheit, sowie seiner Körper und Raumauffassung der römischen Hochrenaissance am meisten verpflichtet ist. Er meint weiterhin, dass man Ähnlichkeiten im Aufbau und in der Darstellung mit seinem vorrömischen Werk und jenem van Scorels aus den Jahren um 1527-30 erkenne, wengleich der Bacchuszug nicht direkt an den Stil der vorrömischen Zeit gebunden ist. Da das Bild klein und tragbar ist, nimmt Harrison an, dass Heemskerck es 1537 mit in die Niederlande genommen habe, es in Haarlem verkaufte und es deshalb von van Mander für ein nachrömisches Werk gehalten wurde.¹⁸²

Heemskercks Zitat (für den Satyr vor dem Stelzengerher) des weglauenden Hirten in den Bildern „Maria mit Kind vor einer Landschaft“ und dem verschollenen Ölgemälde „Juda und Thamar“ von 1532 (vielleicht in Rom entstanden) könnten ebenso für eine Frühdatierung sprechen, wie die detaillierten Vergleichsbeispiele Harrisons. (Abb. 31 und Abb. 95)

Diese Datierung erscheint auch insofern berechtigt, da Heemskerck in den ersten Jahren seines Romaufenthalts ein Bild gemalt hätte, dessen Inhalt zwar ein mythologischer ist, der hier allerdings sehr vordergründig von einem moralischen Aspekt überlagert wird – wie gerne bei den Niederländern – dieser moralische Aspekt tritt in seinen anderen römischen Bildern in den Hintergrund. So dass der Bacchuszug auch in dieser Hinsicht inkongruent zu seinen anderen Leinwandbildern (wobei „Juda und Thamar“, wenn es in Rom entstanden ist, eine Überleitung bilden könnte) erscheint. Diese Andersartigkeit fügt sich tatsächlich besser in die früheren Jahre von Heemskercks Romaufenthalt.

¹⁸² Jefferson J. Harrison, Kopie aus seinem Manuskript für die Dissertation, *The Paintings of Maerten van Heemskerck* (zit. Anm. 178).

11. Zusammenfassung

Maerten van Heemskerck (1498 – 1574) war im gleichen Bestreben wie viele seiner Künstlerkollegen aus den Niederlanden nach Italien aufgebrochen, um in eigener Anschauung die Kunst der Antike und der italienischen Renaissancekünstler kennen zu lernen. Er reiste nicht im Auftrage eines Kunst beflissenen Zeitgenossen, sondern aus eigenem Antrieb und Interesse. Ein Interesse, das sicher noch zusätzlich durch seine wahrscheinliche Kenntnis der späten Werke Gossaerts und durch die Zusammenarbeit mit Jan van Scorel, der vor ihm in Italien war, verstärkt wurde. Zudem mag er Gelegenheit gehabt haben, Stiche Mantegnas und die Teppichkartons in Brüssel kennen zu lernen.

Wie aus Carel van Manders Lebensbeschreibung hervorgeht, war Heemskerck fleißig und verstand sich „vortrefflich auf das Komponieren“. Sein Werk erweckt den Eindruck, dass er großen Wert auf humanistische Bildung gelegt habe, er scheint sie selbst erreicht zu haben und- oder er berief sich auf ihm vertraute Humanisten. Seine zahlreichen Inschriften in Latein auf den Cartellinos seiner Werke legen davon Zeugnis ab. Man könnte fast sagen, dass Heemskerck zunächst ein Werk genau durchdachte (intellektuell konzipierte oder intellektuell überlagerte) und dann diese seine Idee umsetzte. (das meinte vielleicht van Mander, wenn er vom „vortrefflichen Komponieren“ spricht) Auch im Bacchuszug fällt auf, wie genau er beinahe alle zum Bacchusmythos gehörenden Details in das Bild einbringt. Möglicherweise war er ein Mitglied der Haarlemer Rhetorikerkammer, was zusätzlich die Nähe zum Theater in seinem Bild erklären könnte.

Vielleicht war Heemskerck über Mantua nach Rom gereist, um die Werke Giulio Romanos und Mantegnas an Ort und Stelle zu sehen.

In Rom angekommen scheint er – aus seinen zahlreichen Zeichnungen zu schließen - geradezu überwältigt von den Überresten aus der antiken Kunst gewesen zu sein; und er erhielt Zugang zu den berühmten Antikengärten und vielleicht zu manchen reich mit 'modernen' Kunstwerken dekorierten Villen wohlhabender Römer (z.B. der Villa Farnesina). Zudem dürfte er Ruinen und unterirdische Gewölbe aufgesucht haben, deren Abbildungen er in seinem Werk immer wieder einfügte. Er muss die Kunst der berühmten Renaissancemaler studiert und nachgebildet haben – wobei nicht nur der Stil sondern auch die Themen (mythologische und Themen aus der antiken Geschichte) – von Interesse waren. All das wollte er festhalten und sein zukünftiges Werk damit gestalten und- oder bereichern.

Obwohl Heemskercks Hauptinteresse in dieser - zur Zeit seines Romaufenthalts - noch sehr berühmten Kunstmetropole sicher der Kunst gegolten hatte, mag er auch Anregungen durch das tägliche Leben in dieser Stadt erhalten haben. Er sah die zahlreichen bemalten Hausfassaden, er beobachtete vielleicht oder nahm sogar teil an Prozessionen, Festen oder sonstige Volksbelustigungen, welche damals zahlreich stattfanden. Er half bei der Dekoration der Triumphbogen für den Einzug Karls V.; er war vermutlich Zuschauer dieses triumphalen Geschehens. Triumphzüge und deren Gestaltung - sowohl real als auch bildnerisch - waren zu Heemskercks Zeit beliebt. Insofern scheinen die Anregungen für einen beobachtenden Künstler zahlreich gewesen zu sein.

In diesem Umfeld malte Heemskerck drei (oder vier) Leinwandbilder. Bis auf eines behandelten diese Werke Themen aus der Mythologie - zwei um Vulkan und eines um den Raub der Helena. In Venus und Amor in der Schmiede des Vulkan wollte Heemskerck vielleicht zeigen, wie gut er die Darstellung von nackten Körpern beherrschte, so gut wie seine italienischen Vorbilder. In dem friesartigen Bild von Venus und Mars mag er vielleicht, angeregt auch durch die Fassadenmalerei, ein neues Gestaltungsschema dieses beliebten Themas gesucht haben. In der Landschaft mit der Entführung der Helena zeigt er seine Kenntnis der antiken Ruinen gepaart mit einem mythologischen Inhalt; und seinen Erfindungsreichtum.

Das Tafelbild des Bacchuszuges fällt aus der Reihe. Nicht im Thema, das ist ein mythologisches und wie man gesehen hat, in Italien und Rom gern behandeltes – jedoch in seiner zunächst gar nicht so sehr auffallenden Komplexität. Das Werk ist stilistisch – besonders durch die zahlreichen Anlehnungen an- und Zitate von italienischen Künstlern, (welche er sehr gekonnt eingebaut hatte) sowie die für Heemskerck neue Raumgestaltung – in die italienische Hochrenaissance zu stellen. Von der Auslegung des Themas her allerdings ist es ein Werk, das starke Reminiszenzen an Heemskercks heimischen Kulturkreis hat. Die Überlagerung eines mythologischen Themas mit einer moralischen Aussage war im Norden üblich, ebenso ist der mögliche Rekurs auf die „Verkehrte Welt“ von daher erklärbar.

Die Synthese beider führte Heemskerck sehr gekonnt durch. Bacchus und das Theater gehören auch im Mythos zusammen. So inszenierte Heemskerck einen Bacchuszug als Vorstellung einer Theatertruppe mit einem Stelzenger und Akrobaten (seine eigene Erfindung, es sind keine Vorbilder zu finden), welcher in Heemskercks Jetztzeit stattgefunden haben könnte, und in dem er die „Moral der Geschichte“ einbauen konnte

und der doch mit der Antike zusammenhing. Zudem hatte er dadurch die Möglichkeit Ignudi in möglichst vielen Körperhaltungen darzustellen. (Von seiner Vorliebe für die Darstellung von bewegten Körpern war schon die Rede.) Er mag den Triumphbogen mit den Panfiguren, die auch gleichsam als Wächter stehen könnten, als Grenze und- oder Durchgang zum antiken Mythos gesehen haben. Auf diese Art war es ihm auch möglich aus seinen römischen Skizzen nach der Antike zu zitieren.

Es fällt schwer, den Bacchuszug in Heemskercks übriges Werk einzuordnen, darauf mögen auch die sehr unterschiedlichen Datierungsversuche beruhen. Wäre der Bacchuszug ein Leinwandbild, würde er sicher zu seinen römischen Malereien gezählt werden; denn es ist ein römisches Bild, vielleicht Heemskercks römischstes (trotz seiner Synthese). Leider kennt man keinen Auftraggeber, der Licht in das Rätsel der Datierung und des Entstehungsortes bringen könnte. Es scheint, als hätte Heemskerck dieses Bild für sich selbst gemalt, aus Freude an dem neuen Kulturkreis, und doch eingedenk seines eigenen.

Anhang

1. Rezeption des Tafelbildes in der kunstgeschichtlichen Literatur in chronologischer Reihung

CAREL VAN MANDER geht auf das Gemälde in seiner Lebensbeschreibung Heemskercks mit folgenden Worten ein:

„Ferner habe ich zuerst bei einem Kunstfreund namens Pauwels Kempnaer und später bei dem sehr kunstliebenden Melchior Wijtgis ein kleines Breitbild gesehen, das ein Bacchanal darstellte und in nahezu gleicher Anordnung gestochen wurde. Dies ist aber wohl das beste Stück Malerei unter seinen nachrömischen Arbeiten, indem es sehr "morbide" in den Fleischpartien ist. Man sieht hier die antike Üppigkeit, die bei den Heiden auf solchen Festen in Erscheinung trat und die Weinseligkeit wiedergegeben.“¹⁸³

L PREIBISZ nimmt an, - indem er sich auf van Manders Aussage über einen Stich bezieht - dass das Bacchusbild Heemskercks eine Kopie des Stiches gewesen wäre; allerdings unter einigen Änderungen. Die Komposition des Stiches schreibt er Giulio Romano zu. (Abb. 11) Preibisz meint:

„Die italienische Komposition (der Stich) zieht sich in einem langen Streifen friesartig von rechts nach links. Um ein Bild daraus zu gewinnen, kürzt der Maler den langen Zug, indem er einzelne Figuren aus der Mitte desselben fortlässt. Dann verändert er die Reliefmäßige Anordnung desselben dadurch, dass er den Tempel, der sich auf dem Stich links in der Ecke befindet, in die Mitte des Hintergrundes verlegt und den Zug der trunkenen am linken Bildrand nach der Tiefe umbiegen lässt. Außerdem ändert er die Reihenfolge der Personen in willkürlicher Weise und fügt andere, neue hinzu, die nach der guten Zeichnung zu schließen, auch nicht sein Eigentum sind. Die Gestalt des am Boden liegenden, vom Wein überwältigten Satyrs rückt bei ihm in den Mittelpunkt des Bildes und wird aus einer Nebenepisode fast zur Hauptsache. Infolge der Umstellung der Figuren geht der freie Fluss des Zuges, der dem Stich eignet, auf dem Bild verloren; einmal, weil der dahin schreitenden Personen jetzt weniger geworden sind, und dann, weil die einzelnen gestürzten und Purzelbock schlagenden Gestalten so in den Zug eingeordnet sind, dass sie in Wirklichkeit die freie Bewegung desselben hindern müssen. Um die Komposition zu bereichern, hat Heemskerck auch seine römischen Skizzen für das 'Beiwerk' herangezogen. Links im Vordergrund liegt schräg ein antiker Kolossalfuß mit

¹⁸³C. van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (zit. Anm. 4), S. 202.

Riemenschuh, den er in Rom vor dem Porticus der Oktavia¹⁸⁴ gezeichnet hat. (Abb. 22) Weiter zurück befindet sich ein zerfallener Torbogen, an dessen Pfeilerecken Heemskerck die berühmten Panstatuen angebracht hat, die sich jetzt im Hof des Kapitolinischen Museums befinden. (Abb. 4) Zu Heemskercks Zeit waren sie im Hofe der älteren Casa della Valle¹⁸⁵ aufgestellt, wie es eine von ihm gezeichnete Ansicht dieses Hofes zeigt. (Abb. 5) Den Torbogen im Mittelgrund hat Heemskerck nicht bloß der reicheren Ausgestaltung wegen angebracht. Er soll ihm vielmehr den Übergang nach der Tiefe vermitteln oder eigentlich denselben verstecken, denn auch hier fehlt die kontinuierliche Verkleinerung der Figuren nach hinten.“¹⁸⁶

HANS W. STOPP meint zu Heemskercks Bacchusgemälde, dass er für dieses Bild auf einen Stich des Marcantonio Raimondi nach Giulio Romano zurückgegriffen habe. (Abb. 19) Er schreibt:

„...er verkürzt jedoch den friesartigen Triumphzug des Italieners, ändert neben dem Hintergrund und der linken Seite auch die Reihenfolge der Figuren, fügt neue hinzu und übernimmt zur weiteren Ausschmückung des Bacchanals antike Motive, die er auch auf seinen Skizzenblättern festgehalten hat.“¹⁸⁷

G. HOOGEWERFF wiederum nimmt eher an, dass Heemskerck eine Zeichnung angefertigt hätte, in welcher er direkt auf Motive eines antiken Reliefs zurückgegriffen habe, das im

¹⁸⁴ C. Huelsen und H.Egger, Die römischen Skizzenbücher des Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin (zit. Anm. 80), S. 19. In der Beschreibung des Kolossalfußes und des Porticus Octaviae steht: dass der Kolossalfuß wirklich vor der Portikus gestanden hat, wie P.G. Hübner (Röm. Mitt. 1911, 312) annimmt, ist sehr unwahrscheinlich: die Stadtbeschreibungen und alten Veduten (man vgl. die sehr genaue von Jan Miel bei Egger, Römische Veduten I, Taf. 52), kennen kein solches Stück in der Nähe. Willkürliche Zusammenstellungen ähnlicher Art finden sich bei Heemskerck häufig; vgl. zu fol. 23. 36. 37. Auch R. Grosshans, Maerten van Heemskerck (zit. Anm. 2), S. 36. schreibt: vielfach erscheinen auf ein und demselben Blatt Motive miteinander vereint, die sich nicht am selben Ort befanden, während andererseits Skulpturen und Monumente, die an einem Ort zu sehen waren, an ganz verschiedenen Stellen zu sehen sind.

¹⁸⁵ Ebenda. Bd. 2, fol. 20. (S. 15) Der von Heemskerck gezeichnete Hof ist noch jetzt zum Teil erhalten in dem Eckhause des Corso Vittorio-Emmanuele und der Via della Valle (Zugang von der Via della Valle 70/71): zwei von den Bögen der Halle, mit Masken in den Schlusssteinen, sind noch sichtbar, doch ist das Ganze durch Umbauten – schon seit dem 16. Jhd., wo das Haus in den größeren Palazzo Valla-Rustici (s. zu Bd. I fol. 26 S. 15) incorporiert wurde – stark verändert. Es war unter den Häusern der Familie Della Valle, welche diese sich in der „Contrada della Valle“, an der Via Papale seit zirka 1484 erbauten, das älteste; der Erbauer war vielleicht Stazio della Valle, Sohn des 1481 verstorbenen Jacopo; zu Aldrovandis Zeit gehörte es seinem Enkel Valerio della Valle.

¹⁸⁶ L. Preibisz, Martin van Heemskerck: ein Beitrag zur Geschichte des Romanismus (zit. Anm. 5), S. 39f. Ilya M. Veldman meint zu Preibisz in ihrem Buch Maarten van Heemskerck and the Dutch humanism (zit. Anm. 50) auf S. 18, dass Preibisz in der Beurteilung Heemskercks auf einer Linie mit der Geringschätzung von Heemskercks malerischem Werk während des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts lag.

¹⁸⁷ Hans W. Stopp, „Venus und Amor“. Ein Beitrag zum nachitalienischen Stil des Maerten van Heemskerck (zit. Anm. 180), S. 143.

großen Hof des Palazzo Venezia eingemauert war. Allerdings hatte schon Marcantonio Raimondi vermutlich dieses Relief als Inspiration für einen friesartigen Stich mit der Bezeichnung „Bacchanal mit Silen“ verwendet. (Abb. 97) Dieser Stich besteht auch wie der Bos Stich aus drei Blättern und ist nur mit MF signiert. So hätten Heemskerck und Bos auch auf diesen Stich zurückgreifen können.

Hoogwerff geht eher von einer Zeichnung Heemskercks als Grundlage sowohl für den Stich von Bos als auch für das Bacchusgemälde aus. Er nimmt an, dass Heemskerck für sein Bacchusbild die wichtigsten Teile der Zeichnung, die Bos dann in einen Druck umgesetzt hatte, verwendet hatte. Des Weiteren geht er auf die Unterschiede des Stiches und des Gemäldes ein und erwähnt drei im Bacchusbild neu eingeführte Darstellungen: den Triumphbogen mit den Panfiguren, den Kolossalfuß und den nackten Jüngling ganz rechts im Bild, welcher einen Thyrsos trägt und den er genau einem Apoll nachgebildet hätte, der sich auch in der Sammlung des Palazzo della Valle¹⁸⁸ befunden hätte. Hoogwerff kommt zu dem Schluss, dass es unklar wäre, ob Cornelis Bos oder Heemskerck der „Inventor“ des Bacchusthemas gewesen wäre und meint zum Abschluss seiner Ausführungen:

„La commune ispiratrice d’etrambi però è stata Roma”¹⁸⁹

S. SCHÉLE geht bei seiner Beschreibung des Bacchusstiches von C. Bos nach Heemskerck auch etwas auf das Bacchusgemälde Heemskercks ein. Er meint wie Hoogwerff, dass Heemskerck eine Zeichnung eines Bacchuszuges angefertigt hätte, nach welcher sich Bos dann gerichtet hätte. Heemskerck wäre nach Schéle *„während seines Romaufenthalts durch ein italienisches Motiv inspiriert worden, wenigsten in Bezug auf die allgemeine Idee.“¹⁹⁰*

R. GROSSHANS hebt in seiner Beschreibung des Bacchusgemäldes von Heemskerck dessen *„derbe und direkte Auffassung des Themas“* hervor. In der Bacchantengruppe, welche sich auf den Arkaden unmittelbar hinter den Panstatuen befindet sieht er *„Silen, der als bärtiger, alter Mann im Zug mitgeschleppt wird, umgeben von zwei Bacchanten mit Thyrsoi. Silen, den alten, bärtigen Erzieher des Bacchus, der hier, wie so oft an der Spitze*

¹⁸⁸ R. Grosshans, Maerten van Heemskerck (zit. Anm. 2), S. 128. Grosshans sagt, dass sich dieser Apoll nicht in der Sammlung des Palazzo della Valle befunden habe, sondern im Hof der Casa Sassi. Es handelte sich um den antiken Apollo Citharoedus, der sich heute in Neapel befindet.

¹⁸⁹ G. Hoogwerff, L’ispirazione Romana di Martino van Heemskerck (zit. Anm. 80), S. 166f.

¹⁹⁰ S. Schéle, Cornelis Bos. A study of the origins of the Netherland Grottesque (zit. Anm. 22), S. 128. Schéle behandelt vor allem die Frage der Urheberschaft des Bacchusstiches.

des Zuges wiedergegeben ist. (...) Das Füllhorn, die Kennzeichnung des trunkenen Mannes als Triumphator, der von einem Kind im Zug mitgeführte Panther sowie die dunkelhäutigen, indischen Begleiter zeigen an, dass Bacchus selbst, der aus Indien nach Griechenland heimkehrte, die zentrale Figur des Geschehens ist.“

Er geht im weiteren Verlauf seiner Beschreibung auf Heemskercks *„in vielen Details sichtbaren Auseinandersetzung und Verarbeitung der in Rom gesammelten Eindrücke ein.“* Grosshans nennt als mögliches Vorbild für den Rundtempel den Vestatempel in Tivoli, den Heemskerck gezeichnet hatte (Abb. 28) und führt die darin aufgestellte Statue auf den Bacchus von Michelangelo zurück, welchen Heemskerck im Garten der Casa Galli skizziert hat. (Abb. 87) Er erwähnt, wie schon Preibisz, den Kolossalrumpf und die Panpfeiler, die *„mit großer Wahrscheinlichkeit einst zum Bühnenhaus des Pompeiustheaters in Rom gehört hatten.“* Im Gegensatz zu Hoogewerff, der für den nackten Jüngling am rechten Bildrand einen antiken Apoll annahm, führt er diese Gestalt auf die Figur des Bacchus in Mantegnas berühmten Stich *„Bacchanal an der Kufe“* zurück. (Abb. 92)

Als Vorbild für die Rückenfigur des auf dem Horn blasenden Bacchanten im Vordergrund des Zuges sieht Grosshans einen Soldaten in Marcantons Stich des Bethlehemitischen Kindermordes nach Raffael, indem er ihn seitenverkehrt verwendete. (Abb. 87)

Grosshans geht im weiteren Verlauf noch genauer auf den Bacchusstich ein. Er erwähnt die Bedeutung der Bacchanaldarstellungen zu Heemskercks Zeit und spricht über Darstellungen von Kinderbacchanalien und schließt mit Bemerkungen zu Heemskercks Absicht hinter der Darstellung des Gemäldes.

Durch verschiedene Details im Bild - wie die Spiegelszene, das Zusammenschlagen zweier Feuersteine als Motiv für Liebe und Gegenliebe und den verderblichen Einfluss der Liebe, den Stelzenger als Hinweis auf Torheit und Überheblichkeit, den zerbrochenen Krug, der vor dem Karren des Bacchus liegt als Symbol für das Sprichwort *„der Krug geht so lange zum Wasser, bis er bricht“* und zudem als ein oft benutztes Symbol erotischen Charakters gesehen wird - sieht er einen Hinweis auf den moralischen Gehalt des Bacchusbildes und schreibt:

„Der heidnische Triumphzug ist deshalb auch als Exempel für die 'anima secunda' anzusehen, jene primitive, animalische Lebenssphäre des Menschen, die sich in Trunk und Rausch offenbart.“¹⁹¹

¹⁹¹ R. Grosshans, Maerten van Heemskerck (zit. Anm. 2), S. 127-129.

G. LUIJTEN meint in der Besprechung des Bacchusstiches von Bos nach Heemskerck - was in diesem Fall zugleich für das Bacchusgemälde gelten kann - dass dieser für das Motiv eines durch eine Landschaft zu einem Tempel ziehenden Zuges auf Darstellungen von Georg Pencz nach Petrarca's Trionfi, vor allem dem „Triumph von der Liebe“ und dem „Triumph der Keuschheit“ zurückgegriffen habe.

Für den Stelzenger und die zwei Steine gegeneinander schlagende Figur erwägt Luijten einen Bezug Heemskercks auf eine schriftliche Quelle. Boccaccio schreibt von Personifikationen für „Wackelige Schritte“ und „Glühende Leidenschaft“, die laut Boccaccio einen Teil des Bacchusfestes ausmachten.¹⁹²

JEFFERSON C. HARRISON erwähnt als Vorbilder Bacchusreliefs auf römischen Sarkophagen, den Kolossalfuß und die Panstatuen. Weiters spricht er von der Prozession des Silen von A. Veneziano nach Giulio Romano und den beiden Bacchanalien des Mantegna, auf welche Heemskerck Bezug genommen hätte. Er sieht ein Vorbild in Marcantonio-Raffaels Bethehemitischem Kindermord und Marcantonios Stich Justizia aus der Serie Sieben Tugenden nach Peruzzi für einen Bacchanten. Das Terrain sieht er ähnlich in Heemskercks Detroit Kreuzigung von ca. 1527-29. Die Haltung des Stelzengängers führt er auf einen Apostel in Scorels Lockhorst Triptychon zurück. Das Kind in der Lukasmadonna von 1532 ähnelt nach seiner Meinung dem Kind, das auf den hingefallenen Satyr klettert. Er erwähnt noch einige Details als Vorbilder, die er in Heemskercks vorrömischem Werk findet, auch für die kleinen Figuren auf der bogenförmigen Arkade gäbe es Beispiele in Heemskercks früherem Werk.¹⁹³

W. PROHASKA spricht in seinen Bemerkungen zu Heemskercks Bacchusbild von „*Reminiszenzen an antike Skulptur, die Heemskerck während seines römischen Aufenthalts 1532/35 gesehen und gezeichnet hat und von Anregungen aus italienischer Graphik (Mantegna, Marcanton Raimondi nach Raffael)*“¹⁹⁴ und meint nach einer kurzen Beschreibung des Bacchuszuges, dass dieser „*auch uns zurecht an die Triumphzüge Giulios (Romano) etwa aus der Scipio-Tapisserieserie oder an den Indischen Triumphzug des Bacchus, der auf eine (nicht erhaltene) Raffael-Zeichnung für Alfonso d'Estes*

¹⁹² G. Luijten, in: Ausst.-Kat. Kunst voor de beeldenstorm (zit. Anm. 29), S. 225.

¹⁹³ Jefferson C. Harrison, Kopie aus seinem Manuskript für die Dissertation, The Paintings of Maerten van Heemskerck (zit. Anm. 178), Kat. Nr. 18

¹⁹⁴ W. Prohaska, Concetti anticamente moderni e modernamente antichi. Giulio und die Folgen, in: Ausst.-Kat. Fürstenthöfe der Renaissance. (zit. Anm. 41), S. 278 und 280.

Camerino in Ferrara zurückgeht und in einem Bild Garofalos in Dresden erhalten ist, erinnert: wörtliche Übernahmen lassen sich jedoch nicht nachweisen. ¹⁹⁵ (Abb. 73)

Dass man den „Triumphzug des Bacchus“ von Heemskerck lange *„(im 17. wie auch noch im 20. Jahrhundert) für eine Erfindung Giulios hielt“*, führt Prohaska darauf zurück, dass er *„voller archäologischer Anspielungen steckt, sich der Zug bildparallel all’antica entwickelt, von antiker übermächtiger Lebenslust erfüllt ist und bis ins Grotteske gehende Vielfalt zeigt.* ¹⁹⁶

Den Bacchusstich von Bos aus dem Jahre 1543 führt Prohaska auf eine erweiterte Zeichnung Heemskercks seines Bacchusgemäldes zurück. ¹⁹⁷

N. DACOS sieht in Heemskercks Bacchusbild einen Bezug zur Kunst Raffaels, den sie auf Heemskercks Kenntnis der Kartons Raffaels zurückführte. Auf die Kartons der Serie des „Grand Scipio“, deren Entwürfe von Giulio Romano stammen führt Dacos die muskulösen Gestalten und das Tempo des Zuges zurück. ¹⁹⁸

¹⁹⁵ Ebenda. S. 280.

¹⁹⁶ Ebenda.

¹⁹⁷ Ebenda.

¹⁹⁸ N. Dacos, Cartons et Dessins raphaélesques à Bruxelles: L’action de Rome aux Pays-Bas, in: Bollettino d’Arte, Fiamminghi a Roma 1508 – 1608, Brüssel 1995, S. 13.

2. Künstler aus den Niederlanden, die vor, mit und nach Heemskerck Italien aufgesucht hatten

2.1. Allgemeines zu Italien reisenden Niederländern

Die nach Italien pilgernden Künstler der Niederlande erhielten von den Italienern die Bezeichnung 'fiamminghi', sie unterschieden diese nicht nach den verschiedenen Landesteilen. Künstler aus den nördlichen und südlichen Provinzen nannten sich selbst gleichermaßen „Belgier“.¹⁹⁹

Diese vereinfachende Bezeichnung scheint gerechtfertigt, wenn man wie Nicole Dacos bedenkt, dass: *“... trotz der häufigen Veränderungen der Grenzen, die Gebiete, welche die Niederlande bilden, tatsächlich eine gemeinsame Kultur hervorgebracht haben, als Erben der berühmten Tradition, die in Brügge auf die Brüder Van Eyck und in Brüssel auf Rogier von Pasture di Tournai und in der Folge umbenannt in Van der Weyden in der Hauptstadt der Herzöge von Burgund zurückgeht.“*²⁰⁰

Nachdem Jahrhundert lang - während des ganzen Mittelalters hindurch - hauptsächlich Pilger, Studenten und Kaufleute nach Rom aufbrachen, kam es mit dem 15. Jahrhundert zu einer neuen Schicht von Menschen mit Interesse an der Ewigen Stadt.

Maria Teresa Caracciolo führt dieses neue Interesse auf eine durch die Kreuzzüge nach Jerusalem hervorgerufenen 'Unruhe' zurück, die zu der modernen Geisteshaltung führte, die in der Neugier der Menschen des 15. Jahrhunderts bestand, die sich auf Reisen begaben, um ihren Wissensdurst zu stillen, ihren Geist zu schärfen und ihren Körper zu stärken.²⁰¹

Für die Künstler aus dem Norden, die nach Rom aufbrachen, waren die Hauptbeweggründe für den Aufbruch das Interesse an der Antike zusammen mit dem Interesse an der italienischen Kunst.

N. Dacos schreibt: *„Während des 14. Jahrhunderts war Europa von zwei großen Kunstrichtungen beherrscht. Jene des Nordens, die mit den Brüdern Van Eyck aus dem Umkreis der Höfe hervorging, war mit einer analytischen Vision verbunden, welche an die äußersten Grenzen des Realismus führte und von der ganzen Welt geschätzt wurde, bis in Italien und Spanien.“*

¹⁹⁹ N. Dacos, Per vedere, per imparare, in: Ausst.-Kat. Fiamminghi a Roma (zit. Anm. 32), S. 17.

²⁰⁰ Ebenda.

²⁰¹ M. T. Caracciolo, Le voyage á Rome du temps des "fiamminghi": La route Francaise et L'étappe á Lyon, in : Bolletino d'arte (zit. Anm. 198), S. 23.

Die Kultur, welche sich in Florenz mit Brunelleschi, Donatello und Masaccio herausgebildet hatte, stützte sich auf ein vollkommen anderes Ideal, welches schon von Giotto ein Jahrhundert vorher verteidigt wurde. Eine Kultur, die mit dem Mittelalter gebrochen hatte und Ausdruck einer städtischen sozialen Klasse war. Indem sie die Vorherrschaft des Menschen feierte und die Rückwendung zur Antike pries, drückte sie sich in einer neuen Sicht der Welt aus: sie führte die Linearperspektive ein, und beschäftigte sich dank der Anatomie mit dem Studium des menschlichen Körpers. Über Vermittlung der Humanisten hatte sich dann diese neue Sicht über ganz Europa verbreitete. Mit dem Bedürfnis sich zu informieren, begaben sich die Künstler nach Italien,...“²⁰²

Schon im 15. Jahrhundert waren niederländische Künstler nach Italien gereist, die bekanntesten davon waren Rogier Van der Weyden und Justus von Gent.

Dies hatte zu einem beiderseitigen Austausch von Kunstwerken geführt, der italienische Einfluss auf die flämische, gotische Malerei ging allerdings nicht über den Einbau von Girlanden und Arabesken in dieselbe hinaus.²⁰³

Erst Anfang des 16. Jahrhunderts kam es - mit dem Aufbruch einer neuen niederländischen Künstlergeneration nach Italien - zum Versuch einer Assimilation und – oder Integration der italienischen Renaissancekunst in das noch in der Tradition verwurzelte Kunstschaffen des Nordens.

Es scheint, als wären zunächst die Werke der Antike, welche in so großer Zahl in Rom zu finden waren, der größte Anziehungspunkt für die ‘fiamminghi` gewesen.

2.2. Einige ‘fiamminghi` in Italien

JAN GOSSAERT (1478 – 1532) genannt MABUSE

Jan Gossaert brach 1508 als erster der neuen Generation nach Rom auf. Gossaert war der Begleiter von Prinz Philipp von Burgund, welcher in diplomatischem Auftrag nach Rom reiste.

Prinz Philipp war vor allem an der antiken Kunst und weniger an der zeitgenössischen Kunst interessiert, so dass Gossaert die Aufgabe zufiel eine möglichst umfangreiche Sammlung der antiken Kunstdenkmäler in Form von Zeichnungen anzulegen.

²⁰² N. Dacos, Per vedere, per imparare, in: Ausst.- Kat. Fiamminghi a Roma (zit. Anm. 32), S. 17f.

²⁰³ N. Dacos, Les peintres Belges a Rome au XVI. Siecle, Rom - Brüssel 1964, S. 15.

Der Humanist Noviomagus schreibt in einer Biographie Philipps im Jahre 1529: *„Nichts hatte ihn an Rom mehr erfreut als jene heiligen Monumente des Altertums, die er durch den berühmtesten Maler Joannem Gossardum sich malen ließ.“*²⁰⁴

Von Gossaerts Zeichnungen sind nur vier erhalten, eine davon ist das Kolosseum (Abb.98) Nicole Dacos meint zu dieser Zeichnung, dass Gossaert die römische Architektur noch mit einer gotischen Mentalität entdeckt hätte und sie minutiös wiedergegeben habe - wie eine gotische Kathedrale - und nicht nach den Formeln der Harmonie, wie die Italiener. (Abb.99) Allerdings wäre er schon sensibel für den Ruinengeschmack gewesen, wie die Vegetation auf den Gemäuern zeigt. Sie sagt, dass er als Nordländer, der die klassische Kunst erstmals gesehen hätte, auf das Äußere und nicht auf die Konstruktion reagiert habe und so habe er dem Kolosseum eine phantastische Note gegeben.²⁰⁵

Aus der römischen Zeit Gossaerts gibt es kein Gemälde. Nach seiner Rückkehr nach Antwerpen im Jahre 1509 blieb er zunächst der alten Tradition treu.

Ab 1516 machte sich, wohl auf Grund der zahlreichen Stiche, welche aus Italien einlangten, der Einfluss der italienischen Renaissance in seinem Werk bemerkbar.

N. Dacos schreibt: *“Indem er sein Repertoire neu gestaltete, behandelte er unzählige mythologische Themen, was zur Folge hatte, dass er einen häufigen Gebrauch von Nackten machte.“*²⁰⁶ (Abb. 100 und Abb. 101)

G. Vasari erwähnt Gossaert in seinen Vite diesbezüglich: *„E Giovanni di Mabuse fu quasi il primo che portasse d'Italia in Fiandra il vero modo di fare storie di figure ignude e di poesie.“*²⁰⁷

Des Weiteren charakterisiert N. Dacos den Spätstil Gossaerts folgendermaßen: *„Seine Körper werden wie in einem starken Relief behandelt, indem er sich wieder auf seine römischen Skizzen bezieht und sie rufen den Vergleich mit 'gemalter Skulptur' von Mantegna hervor. (...) Er verließ die Überfülle seines Jugendwerkes und entwickelte sich zu einer eher schlichten Darstellungsform. Gleichzeitig öffnete er, da er mit der italienischen Architektur vertraut war, den Hintergrund seiner Tafeln für Kolonnaden mit klassischer Perspektive. (...) In seinem Versuch die gotische Sicht mit der Renaissancesicht zu vereinen, entwarf er eine, dem Manierismus vorweggenommene*

²⁰⁴ D. Höfert, Jan Gossaert. Danae, in: Harenberg Museum der Malerei, Hrsg. W. Schmid, Dortmund 2002. S. 132.

²⁰⁵ N. Dacos, Le peintres Belges a Rome (zit. Anm. 203), S.18.

²⁰⁶ Ebenda. S. 20.

²⁰⁷ G. Vasari, Le opere di Giorgio (zit. Anm. 6), S. 584.

Synthese; aber er trug dazu bei die flämische Kunst in eine tiefe Krise zu stürzen, von der sie sich bis zum Ende des Jahrhunderts nicht erholen wird. ²⁰⁸

R. Grosshans spricht von möglicher Vorbildwirkung Gossaerts auf Heemskerck, wenn er sagt: *“Es muss überhaupt – dies ist bislang nicht geschehen – erwogen werden, ob Heemskerck nicht, bevor Scorel aus Italien zurückkehrte, bereits durch Gossaert bzw. die Kenntnis von dessen Werken mit der Kunst Italiens und der Antike in Berührung gekommen ist.... Auf jeden Fall war die Möglichkeit gegeben, Gossaert aufzusuchen oder Werke von ihm zu sehen. Der Gossaert vorausseilende Ruf war immerhin so groß, dass andere, (Gossaert hielt sich zwischen 1517 und 1523 in Wijk, nicht unweit von Utrecht entfernt, auf) weiter entfernt beheimatete Künstler offensichtlich viel daran gesetzt haben, seine Werke zu studieren.* ²⁰⁹

Sowohl Gossaert als auch Heemskerck beschäftigten sich in ihrem Werk unter anderem mit dem Venus – Amor Thema. Ihre unterschiedliche Auffassung sieht man im Vergleich zweier Gemälde dieses Themas. (Abb. 102 und Abb. 43)

JAN VAN SCOREL (1495 – 1562)

Als nächster bedeutender Künstler brach der Holländer Jan van Scorel im Jahre 1518 nach Italien auf. Nach einem Aufenthalt in Venedig und einer Pilgerreise nach Jerusalem traf er 1522 in Rom ein. In diesem Jahr trat Hadrian VI. aus Utrecht nach dem Tod Leo X. das Pontifikat an. Dieser Papst war in der „Ewigen Stadt“ nicht beliebt, zumal er erstens aus dem Norden kam und zweitens als eher religiöser Eiferer den blühenden Kunstbetrieb der Renaissance in Rom zum Erliegen brachte. Er umgab sich mit Männern seiner nördlichen Herkunft und ernannte Scorel zum Leiter der päpstlichen Sammlungen des Belvedere.

N. Dacos schreibt: *„...der junge Maler fertigte zwei Porträts des Papstes an, welche leider nicht mehr erhalten sind. Er studierte gründlich die Werke Raffaels, und seiner Schüler (vor allem diejenigen Polidoro da Caravaggios, den er kennen gelernt hatte) er bewunderte Peruzzi, Michelangelo und natürlich die Antiken. Die Werke, welche er nach seiner Rückkehr malte, und im Besonderen das Triptychon Lokhorst (Abb. 103) zeigen die Bandbreite seiner klassischen Kultur, noch bereichert durch einige Kenntnis der venezianischen Kunst, von welcher das Interesse für „la pittura tonale“ herzuleiten ist.*

²⁰⁸ N. Dacos, *Le peintres Belges a Rome* (zit. Anm. 203), S. 20f.

²⁰⁹ R. Grosshans, *Maerten van Heemskerck* (zit. Anm. 2), S. 34.

Nach der begrenzten Erfahrung von Gossaert, der noch an die höfische Welt gebunden war, war Scorel der Erste, der die Kunst der römischen Renaissance verarbeitete.

Der Künstler war zudem - als Leiter einer großen Werkstatt – der erste, der das, was er im Zentrum der antiken Welt, das zum Zentrum der christlichen Welt geworden war, bewundert hatte, weitergab.“²¹⁰

Auch Heemskerck hatte Gelegenheit, über Scorel, der 1524 aus Rom zurückgekehrt war, von dessen neuen Kunsterfahrungen zu profitieren, da er - der fast gleichaltrige - mit Scorel in den Jahren 1527 bis 1530 zusammengearbeitet hatte.

In den 30er Jahren des 16. Jahrhunderts brachen Schüler Bernard van Orleys (1488 – 1541), welcher in Brüssel lebte und ab 1518 Hofmaler der Statthalterin Margarete von Österreich war und ab 1530 für deren Nachfolgerin Maria von Ungarn arbeitete, nach Italien auf.

PIETER COECKE (1502 – 1550)

Unter diesen Schülern befand sich Pieter Coecke (1502 – 1550), der sich von 1524 bis 1526 in Italien aufhielt.²¹¹ Die Bedeutung seines Italienaufenthalts liegt vor allem in der Herausgabe eines Kompendiums Vitruvs und in der Publikation der Werke Serlios (den er möglicherweise während eines Besuchs der Werkstatt Peruzzis getroffen hatte) sowohl in niederländischer, französischer und deutscher Sprache.²¹²

PETER DE KEMPENEER (1503 – 1580)

Gegen 1527 reiste als weiterer Schüler Van Orleys Peter de Kempeneer nach Italien.²¹³ Die genaue Dauer seines Aufenthalts ist nicht bekannt, er begab sich nach dem Italienaufenthalt nach Spanien und wurde dort der erste Maler Sevillas. Er kehrte 1562/63 nach Brüssel zurück und übernahm die leitende Stelle in der Teppichmanufaktur.

Francesco Pacheco schreibt, dass sich Pedro di Campana mindestens zehn Jahre in Italien aufgehalten hatte und an den Vorbereitungen für die Krönung Karls V. in Bologna beteiligt war. Kempeneer soll so vertraut mit der italienischen Renaissancekunst gewesen

²¹⁰ N. Dacos, Per vedere, per imparare, in: Ausst.- Kat. Fiamminghi a Roma (zit. Anm. 32), S. 20.

²¹¹ Ebenda. S 21.

²¹² Ebenda.

²¹³ Ebenda.

sein, dass seine Werke für Werke italienischer Künstler gehalten wurden, aber deren Name nicht zu ermitteln war, was zu Zuweisungsschwierigkeiten führte.²¹⁴

Vielleicht ein Beispiel dafür wäre Kempeneers Geißelung verglichen mit der Geißelung Sebastiano del Piombos (1485 – 1547). (Abb. 104 und Abb. 105)

Kempeneers Vertrautheit mit der Renaissancekunst ist wahrscheinlich auf seine Kenntnis der sich in Brüssel befindlichen Kartons²¹⁵ von Raffaels „Aposteltaten“, nach welchen in Brüssel im Jahre 1517 die Teppiche für die Sixtinische Kapelle gewebt wurden, oder Vincidors Kartons der „Puttenspiele“ und der „Anbetung der Hirten“ aus dem Jahre 1520 zurückzuführen. Er konnte auch die in den Jahren 1524 – 1531 nach römischen Modellen, aber in Brüssel ausgeführten Kartons für die Teppiche der ‚Scuola nuova‘, die eine Serie aus dem Leben Christi darstellten und für den Consistorialsaal im Vatikan angefertigt wurden, intensiv studiert haben. Auch die Modelle Giulio Romanos für Teppiche aus der Geschichte Scipios erreichten Brüssel.²¹⁶

Nicht nur Kempeneer, sondern eine Vielzahl niederländischer Künstler hatten die Möglichkeit auch in ihrer Heimat durch die Anhäufung von in der italienischen Renaissancekunst angefertigten Teppichkartons, die in Brüssel verblieben waren, mit dieser neuen Kunstauffassung vertraut zu werden.

N. Dacos schreibt in Bezug auf Giulio Romanos Modelle: *„Die Maler kamen - von Lukas van Leyden bis Bellegambe, von Jan van Scorel mit seinen Schülern, ohne noch die Meister von Antwerpen, von Liege und klarerweise von Brüssel zu erwähnen – herbei (nach Brüssel) um diese letzte, große Neuigkeit zu bewundern.“*²¹⁷

MICHIEL COXCIE (1499 – 1592)

Im Jahre 1530 begab sich Michiel Coxcie, ebenfalls ein Schüler van Orleys in die „Ewige Stadt.“ Er lernte dort die Freskotechnik und malte für Kardinal Willem Enckevoirt, einem holländischen Freund Papst Hadrians, zwei Kapellen in Santa Maria dell’Anima aus. Er blieb ungefähr neun Jahre in Rom.

Zu seinem Versuch, die italienische Renaissance zu imitieren, schreibt N. Dacos: *„... eine mit Klugheit dosierte Mischung, aber er fügte die Bestandteile ohne sie zu verschmelzen, zusammen.“*²¹⁸

²¹⁴ Ebenda. S. 21f.

²¹⁵ Ebenda. S.20.

²¹⁶ Ebenda.

²¹⁷ Ebenda.

²¹⁸ Ebenda. S. 22.

In den 1530er Jahren kam es zu einer neuen Reisewelle von Malern aus dem Norden nach Rom; es waren Schüler Jan van Scorels.²¹⁹

Neben Heemskerck sind Lambert Sustris, Herman Postma und Lambert Lombard diesen zu zuzählen.

LAMBERT SUSTRIS (ZIRKA 1515- ZIRKA 1591)

Lambert Sustris befand sich ungefähr zeitgleich mit Heemskerck in Rom; eine Inschrift auf einem Gewölbe der „Grotta nigra“ der „Domus Aurea“ enthält zusammen mit Heemskercks und Herman Postmas Namen auch seinen Namen.²²⁰ (Abb. 45)

Möglicherweise war auch Sustris - zusammen mit der Gruppe junger Künstler aus den Niederlanden, wie mit Postma und Heemskerck - an den Arbeiten für den Einzug Karls V. in Rom beteiligt.²²¹ Sustris ging in der zweiten Hälfte der 1540er Jahre nach Venedig und war vielleicht einer der niederländischen Künstler, der Tizian bei seinen Landschaftsbildern assistierte; er befand sich daraufhin in Padua und ab dem Jahre 1548 nach einem Aufenthalt in Augsburg wieder in Venedig.²²² (Abb. 106)

HERMAN POSTHUMUS (1512/13 – ZWISCHEN 1566 UND 1588)

Herman Posthumus war vermutlich auch ein Schüler Jan van Scorels; er hatte wahrscheinlich gemeinsam mit Jan Cornelisz Vermeyen (1500 – 1559) am Tunesienfeldzug Karls V. im Jahre 1535 teilgenommen. Auf der oben erwähnten Inschrift verwendete er noch seinen friesischen Namen „Her. Postma“, den er später in Herman Posthumus latinisierte. Er war - vermutlich als Leiter der niederländischen Künstlergruppe - an der Dekoration für den Einzug Karls V. beteiligt.

Postma reiste 1538 nach Niederbayern, um in die Dienste Herzog Ludwigs X. zu treten und ließ sich nach einem Aufenthalt in Holland, wo er sich verlobte, in Landshut nieder, wo er zwischen 1540 und 1542 an der Dekoration der Residenz beteiligt war.²²³

N. Dacos schreibt die Zeichnungen, welche im zweiten Album Maerten van Heemskercks in Berlin, herausgegeben von C. Huelsen und H. Egger von diesen unter dem Namen

²¹⁹ Ebenda. S. 25.

²²⁰ Bert W. Meijer, Lambert Sustris, in: Ausst.- Kat. Fiamminghi a Roma (zit. Anm. 32), S. 287.

²²¹ Ebenda.

²²² Ebenda.

²²³ N. Dacos, Herman Posthumus, in: Ausst.- Kat. Fiamminghi a Roma (zit. Anm. 32), S. 227.

„Anonymos A“ geführt werden, Postma zu; ausgeführt während seines Aufenthalts in Mantua in der Zeit nach Landshut.²²⁴

1549 ging er nach Amsterdam und arbeitete dort mit Cornelis Anthonisz an der Dekoration für den Einzug des Prinzen Philipp II.

In Rom malte Postma im Jahre 1536 das Ölbild „Landschaft mit antiken Ruinen“.

(Abb. 109)

Ein Maler aus Antwerpen, der im Zusammenhang mit Heemskerck von Bedeutung ist, war ebenfalls in den 1530er Jahren in Rom.

MICHEL GAST (CA. 1515 – NACH 1577)

Dieser Maler wird erstmals in einem Vertrag über eine Aufnahme als Lehrling, den er 1538 mit Lorenzo von Rotterdam abgeschlossen hatte, erwähnt.²²⁵

Er ist wahrscheinlich mit dem Maler identisch, der als ‚Michele fiammingo‘ wiederholt als Mitglied der Sankt Lukas Gilde erwähnt wurde, und in seiner Heimatstadt im Jahre 1558, als er Meister wurde, wiederauftauchte.²²⁶

Michiel Gast wird von N. Dacos zum Kreis um Heemskerck während seines Romaufenthalts gezählt, vor allem auf Grund der Zeichnung „Ruinen mit der Schmiede des Vulkan“, deren Urheberschaft Dacos nicht mehr – wie bis dahin angenommen – Heemskerck, sondern Michiel Gast zuschreibt. Die frühere Zuschreibung erfolgte aufgrund der Schmiede im linken Bildeck und der Inschrift ‚Heemskerck‘ und des Datums ‚1538‘ an der Gewölbewand der Schmiede. Dacos meint, dass es sich um keine Signatur handelt und dass Heemskerck nicht so ungenau in der Perspektive und Anatomie gewesen wäre. Sie sieht Gasts Hinweise auf Heemskerck als eine Hommage an seinen Künstlerfreund.²²⁷ (Abb. 38)

²²⁴ N. Dacos, Hermannus Posthumus. Rome, Mantua, Landshut, in: Burlington Magazine 127 (zit. Anm. 15), S. 437f.

²²⁵ N. Dacos, Michiel Gast, in: Ausst.-Kat. Fiamminghi a Roma (zit. Anm. 32), S. 163.

²²⁶ Ebenda.

²²⁷ N. Dacos, in: Ausst.-Kat. Fiamminghi a Roma (zit. Anm. 32), S. 165.

LAMBERT LOMBARD (1505 – 1566)

Lambert Lombard, der vermutlich auch ein Schüler Jan van Scorels war, war von 1537 – 1538 in Rom.

Über Lombard schreibt N. Dacos: „*Lambert Lombard war im Zuge des 'Italianismus' der Erbe Mabuses, ihm war die Rolle zugefallen, in unseren Provinzen (Niederlande) die antike Kunst und jene der Renaissance zu verbreiten.*“²²⁸

Wie Gossaert, den er auch in Utrecht kennen gelernt hatte und der damals schon seine mythologischen Bilder gemalt hatte, reiste er im Dienste eines Reichen und humanistisch Gebildeten, hier des Fürstbischofs von Lüttich nach Rom.²²⁹

Lambert Lombard sollte für den Palast des Erzbischofs in Lüttich Statuen, Bilder und Möbel in Rom kaufen und in die Niederlande schicken.²³⁰ Auf der Reise nach Rom nahmen sie den Weg über Mantua, wo Mantegna für Lombard das Vorbild der modernen Vollkommenheit wurde, auf Grund dessen er der Kunst des ausgehenden 15. Jahrhundert verhaftet blieb.²³¹

Sie reisten über Florenz und Arezzo, wo Lombard vielleicht Vasari traf.²³²

Nach der Schilderung Lampsons hatte Lombard neben der Antike, die er eher als die Werke rezenter Meister schätzte, vor allem drei Vorbilder: Mantegna, Michelangelo und Baccio Bandinelli.²³³

Lombard verbrachte seine Zeit in Rom mit der Anfertigung von Kopien der Antike und der Renaissancemeister, besonders bei dem Studium seiner zwei Zeichnungen nach einem Sarkophag, welche datiert mit 1538 und signiert sind, kann man erkennen, dass er besonderen Wert auf die Muskulatur der Helden legte.²³⁴ Das Studium des menschlichen Körpers war für Lombard von größter Bedeutung. (Abb. 108)

N. Dacos schreibt: „*Ein solches Konzept, das auf das Studium der menschlichen Körper nach der strikten Anwendung der Renaissancephilosophie beschränkt war, hat Lombard und seinen Schüler in ihren Werken von Kollagen als Grundsatz gedient.*“²³⁵

Nach den Hunderten von Skizzen, welche er in Italien angefertigt hatte, wurde in seiner Maler-Akademie in Lüttich - die er nach italienischem Muster nach seiner Rückkehr aus

²²⁸ N. Dacos, *Le peintres Belges a Rome au XVI. Siecle* (zit. Anm. 203), S. 31.

²²⁹ Ebenda.

²³⁰ Ebenda.

²³¹ Ebenda. S. 32.

²³² Ebenda. S. 33.

²³³ Ebenda.

²³⁴ Ebenda. S. 36f.

²³⁵ Ebenda. S. 38.

Rom im Jahre 1538 bekanntlich mit großem Erfolg gegründet hatte - in seinen und den Werken seiner Schüler ein, wie Dacos sagt: „*Mosaik von Figuren zusammengestellt.*“²³⁶

FRANS FLORIS (1519/20 – 1570)

Frans Floris war einer von Lombards Schülern. Er reiste um 1542, nachdem er im Jahre 1540 Mitglied der Antwerpener Malergilde geworden war, nach Italien und hielt sich dort bis zirka 1547 aufhielt.

Carel van Mander schreibt in seiner Lebensbeschreibung des Malers: „*Frans, der seiner Kunst leidenschaftlich ergeben war, reiste nach Italien, nahm zu Rom seine Zeit mit großem Ernst wahr und zeichnete alles ab, woran er Gefallen fand, und zwar mit roter Kreide verschiedene nackte Figuren aus dem Jüngsten Gericht und der Decke des Michelangelo, sowie Antiken, die sehr verständnisvoll schraffiert und durchgeführt waren und von denen ich einige Abdrücke gesehen habe. Einige seiner Gesellen hatten sich nämlich ungehöriger weise in aller Heimlichkeit seine Zeichnungen zu verschaffen gewusst und sie abgeklatscht. Diese Blätter gerieten von einer Hand in die andere und tauchten hier und dort auf.*“²³⁷

Floris beschäftigte sich mit Körpern in Bewegung und deren Verkürzungen und brachte so bei seiner Rückkehr nach Antwerpen die letzten Errungenschaften der römischen Kunst mit.²³⁸(Abb. 109)

Auf seiner Heimreise verweilte Floris noch in Venedig, wo er als Ergänzung zu den römischen Einflüssen den venezianischen Kolorismus seinem Schaffen integrierte.²³⁹ Ab Floris galt Venedig den niederländischen Künstlern nun gleichermaßen anziehend wie Rom, wobei einige noch immer Rom bevorzugten, andere dagegen Venedig.²⁴⁰

Bei allen 'fiamminghi', die nach Italien aufgebrochen waren, war das Interesse am Antikenstudium fast vorrangig. Besonders die Werke der Antike, die sich so zahlreich in Rom finden ließen, ermöglichten es den Künstlern vor Ort die Forderung zu erfüllen, die ein Postulat der Renaissancekunst war, nämlich das künstlerische Studium nach Modellen - womöglich der Antike - zu betreiben.

²³⁶ Ebenda.

²³⁷ C. van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (zit. Anm. 4), S. 177.

²³⁸ N. Dacos, Le peintres Belges a Rome au XVI. Siecle (zit. Anm. 203), S. 45f.

²³⁹ Ebenda. S. 48.

²⁴⁰ Ebenda.

3. Bibliographie

- Ausst.- Kat. Albrecht Dürer, Wien 2003
- Ausst.- Kat. Fiamminghi a Roma, 1508-1608, Mailand 1995
- Ausst.- Kat. Fürstenhöfe der Renaissance, Wien 1989
- Ausst.- Kat. Kaiser Karl V., Wien 2000
- Ausst.- Kat. Kunst voor de beeldenstorm, Amsterdam 1986
- Ausst.- Kat. Roma e lo stile classico di Raffaello, Mailand 1999
- Bartsch, The illustrated Bartsch 26, The works of Marcantonio Raimondi and of his school, Hrsg. K. Oberhuber. New York 1978
- M. T. Caracciolo, Le voyage à Rome du temps des "fiamminghi": La route Française e L'étape à Lyon, in : Bolletino d'Arte, Fiamminghi a Roma 1508-1608, Brüssel 1995
- F. Clementi, Il Carnevale Romano, Rom 1899
- N. Dacos, Cartons et Dessins raphaéliques à Bruxelles : L'action de Rome aux Pays-Bas, in : Bolletino d'Arte, Fiamminghi a Roma 1508-1608, Brüssel 1995
- N. Dacos, Hermannus Posthumus. Rome, Mantua, Landshut, in: Burlington Magazine 127, 1985
- N. Dacos, Les peintres Belges a Rome au XVI. Siecle, in : Étude D'histoire de L'Art, publiées par L'institut historique Belge de Rome, Bd. 1, 1964
- Der Neue Brockhaus, Wiesbaden 1973
- Der Mensch der Renaissance, Hrsg. E. Garin, Frankfurt 1990
- Erasmus von Rotterdam, Das Lob der Torheit, übersetzt und herausgegeben von A. J. Gail, Stuttgart 2004
- O. Ferrari, Die Kunstschatze des Vatikan, Frankfurt
- U. V. Fischer Pace, Kunstdenkmäler in Rom, Bd. II, Darmstadt 1988
- C. L. Frommel, Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner, Wien 1967/68
- M. Giebel, Das Geheimnis der Mysterien, München 1990
- R. Grosshans, Maerten van Heemskerck. Die Gemälde, Berlin 1980
- F. W. Hamdorf, Dionysos - Bacchus, München 1986
- Harenberg Museum der Malerei, Hrsg. W. Schmid, Dortmund 2002
- Jefferson C. Harrison, Kopie aus seinem Manuskript für die Dissertation, The Paintings of Maerten van Heemskerck, a catalogue Raisonné, University of Virginia 1987
- F. Hartt, Giulio Romano, New York 1958
- R. Herbig, Pan. Der griechische Bocksgott. Versuch einer Monographie, Frankfurt 1949

- P. Holberton, The choice of texts for the Camerino Pictures, in: Bacchanals by Titian and Rubens. Papers given at a symposium in Nationalmuseum, Stockholm March 18-19, 1987, Nationalmuseum Stockholm 1987
- G. Hoogewerff, L'ispirazione Romana di Martino van Heemskerck, in: Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi. Bd. 3, Rom 1963
- C. Huelsen und H. Egger, Die römischen Skizzenbücher des Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin, 2 Bde., Berlin 1913-16
- P. G. Hübner, Le Statue di Roma, Bd. 1, Leipzig 1912
- H. Kenner, Das Phänomen der verkehrten Welt in der griechisch-römischen Antike, Klagenfurt 1970
- Kunsthistorisches Museum Wien. Die Gemäldegalerie, Wien 1996
- R. Lanciani, The golden days of the Renaissance in Rome, Boston 1906
- Carel van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615). Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von H. Floerke, Worms 1991
- A. Marabottini, Polidoro da Caravaggio. Bd. 1, Rom 1969
- Publius Vergilius Maro, Aeneis, Stuttgart 1989
- F. Matz, Die dionysischen Sarkophage. Die antiken Sarkophagreliefs, Bde. 2, Berlin 1968-75
- Nonnos, Werke in zwei Bänden, Bd. 1, Leben und Taten des Dionysos, Berlin/Weimar 1985
- R. Olitzky-Rubinstein, 'Tempus edax rerum': a newly discovered painting by Hermannus Posthumus, in: Burlington Magazine 127, 1985
- W. F. Otto, Dionysos. Mythos und Kultus, Frankfurt 1989
- Plutarch, Grosse Griechen und Römer, Bd. V, Zürich 1960
- L. Preibisz, Martin van Heemskerck: ein Beitrag zur Geschichte des Romanismus in der niederländischen Malerei des XVI. Jahrhunderts, Leipzig 1911
- E. Rebel, Albrecht Dürer, München 1996
- Rom, Kunst und Architektur, Hrsg. M. Bussagli, Köln 1999
- S. Schéle, Cornelis Bos. A study of the Netherland Grottesque, Stockholm/Uppsala 1965
- Skulptur, Renaissance bis Rokoko, Köln 1996
- H. Stopp, Venus und Amor. Ein Beitrag zum nachitalienischen Stil des Maarten van Heemskerck, in: Mouseion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster, Köln 1960

- M. Stritt, Die schöne Helena in den Romruinen, Frankfurt und Basel 2004
- E. Tietze-Conrat, Mantegna. Gemälde Zeichnungen Kupferstiche, Köln 1956
- G. Vasari, Das Leben von Leonardo da Vinci, Raffael von Urbino und Michelangelo Buonarroti, Hrsg. R. Kanz, Stuttgart 1996
- G. Vasari, Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Bd. VII, Florenz 1906
- I. M. Veldman, Maarten van Heemskerck and the Dutch humanism in the sixteenth century, Maarsen 1977
- M. Vickers, Die römische Welt, Stuttgart 1977
- A. Walther, Die Mythen der Antike in der bildenden Kunst, Düsseldorf 2003
- W. Weisbach, Trionfi, Berlin 1919
- Wörterbuch der Symbolik, Hrsg. M. Lurker, Stuttgart 1991

4. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Heemskerck, Triumphzug des Bacchus, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Abb. 2: Heemskerck, Der Hl. Lukas malt die Madonna, 1532, Harlem, Frans Hals Museum.
- Abb. 3: Heemskerck, Das Forum Romanum vom Palatin aus gesehen, Zeichnung, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.
- Abb. 4: Heemskerck, Landschaft mit dem Raub der Helena, 1535/36, Baltimore, The Walters Art Museum.
- Abb. 5: Heemskerck, Landschaft mit Entführung der Helena (Detail), Architekturgebirge, 1535/36, Baltimore, The Walters Art Museum.
- Abb. 6: Heemskerck, Landschaft mit Entführung der Helena (Detail), Figurenband am unteren Bildrand, 1535/36, Baltimore, The Walters Art Museum.
- Abb. 7: Reproduktion Palazzo Gaddi, Männliche und weibliche Figuren Lasten tragend, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins.
- Abb. 8: Reproduktion Palazzo Gaddi, Bärtiger Mann in kurzem Gewand, London, British Museum.
- Abb. 9: Philips Galle nach Heemskerck, Stich VIII der Serie Die Weltwunder (Das Römische Kolosseum), 1572, Kupferstich.
- Abb. 10: Heemskerck, Das Kolosseum, Vorzeichnung, Paris, Louvre.
- Abb. 11: Cornelis Bos nach Heemskerck, Der Triumphzug des Bacchus, 1543, Kupferstich, Wien, Albertina.
- Abb. 12: Sarkophag mit Thiasos (um 160 n. Chr.). Rom, Pal. Cons.
- Abb. 13: Bacchuszug, Relief, ehemals Rom, S. Maria Maggiore, British Museum.
- Abb. 14: Bacchuszug, Relief, Detail von Abb. 13.
- Abb. 15: Reproduktion der Fassadenmalerei an einem Haus in der Piazza Madama. Ambrogio Figino zugeschr., Barbarenvolk auf der Flucht, London, British Museum.
- Abb. 16: Bacchuszug, Reliefs, Rom, Thermenmuseum, Sammlung Ludovisi.
- Abb. 17: Sarkophagrelief, Bacchuszug, Rom, Villa Medici.
- Abb. 18: Marcantonio Raimondi, Bacchus, von zwei Satyrn getragen, nach einem antiken Relief, London.
- Abb. 19: Macantonio Raimondi nach Giulio Romano oder Raffael, Die Prozession des Silen, ca. 1515, Kupferstich, London.

- Abb. 20: Heemskerck, Venus und Amor in der Schmiede des Vulkan, 1536, Prag, National Galerie.
- Abb. 21: Cornelis Bos nach Heemskerck, Venus und Amor in der Schmiede Vulkans, 1546, Kupferstich, Wien, Albertina.
- Abb. 22: Heemskerck, Kolossalfuß mit Riemenschuh, Zeichnung, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.
- Abb. 23: Baccio Bandinelli, Der Apoll von Belvedere, um 1519/20, Mailand, Biblioteca Ambrosiana.
- Abb. 24: sog. Apoll von Belvedere, Rom, Vatikan.
- Abb. 25: Mantegna, Das Bacchanal an der Kufe, Kupferstich, London, British Museum.
- Abb. 26: Pier Jacopo Alari Bonacolsi, genannt L'Antico, Apoll, Venedig, Ca'd'Oro.
- Abb. 27: Galeazzo Modella, genannt Moderno, Silberplakette Sacra Conversazione der Madonna mit den Hl. Georg, Antonius Abt., Sebastian und Hieronymus, um 1506 – 09, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Abb. 28: Heemskerck, Der Vestatempel in Tivoli, Zeichnung, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.
- Abb. 29: Fries der Mysterienvilla von Pompeji, Szene einer Dionysosweihe.
- Abb. 30: Geburt des Dionysos, Relief einer Elfenbeinpyxis, hier: Inthronisation des Dionysos, Fortsetzung des Reliefs, Bologna, Museo Civico Archeologico.
- Abb. 31: Heemskerck, Juda und Thamar, 1532, ehem. Berlin, Jagdschloss Grunewald.
- Abb. 32: Antikes Relief, Vulkan und die Zyklopen schmieden den Schild für Achilles, Rom, Palazzo dei Conservatori.
- Abb. 33: Baldassare Peruzzi, Vulkanschmiede, Rom, Farnesina.
- Abb. 34: Heemskerck, Die Vulkanschmiede, Zeichnung, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Kobberstiksamling.
- Abb. 35: Raffael, Der Götterrat (Detail, Fresko, Rom, Sala di Amore e Psiche, Farnesina.
- Abb. 36: Heemskerck, Der Torso vom Belvedere, Zeichnung, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.
- Abb. 37: Marco Dente, Die Laokoongruppe, Kupferstich.
- Abb. 38: Michiel Gast, zugeschr., Ruinen mit der Schmiede des Vulkan, London, British Museum.
- Abb. 39: Heemskerck, Vulkan zeigt Mars und Venus im Netz den Göttern, um 1540, Wien, Kunsthistorisches Museum.

- Abb. 40: Heemskerck, Vulkan übergibt Thetis den Schild für Achill, um 1540, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Abb. 41: Heemskerck, Prudentia und Justitia, Rückseite von Abb. 39.
- Abb. 42: Rekonstruktion des mythologischen Triptychons (Abb. 20, 39 und 40).
- Abb. 43: Heemskerck, Venus und Amor, 1545, Köln, Wallraf- Richartz- Museum.
- Abb. 44: Heemskerck, Venus und Mars, 1536, Mailand, Sammlung Ada Gavazzi.
- Abb. 45: Inschrift auf der „Grotta nigra“ der Domus Aurea in Rom.
- Abb. 46: Heemskerck, Hof des alten Palazzo della Valle, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.
- Abb. 47: Heemskerck, Selbstporträt, 1553, Cambridge, Fitzwilliam Museum.
- Abb. 48: Heemskerck, Schmerzensmann, 1525(?), Kreuzlingen, Sammlung H. Kisters.
- Abb. 49: Heemskerck, Taufe Christi, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.
- Abb. 50: Jan van Scorel, Taufe Christi, Haarlem, Frans Hals Museum.
- Abb. 51: Heemskerck, Kolossalatorso Santacroce und Aktstudien, zwischen 1532 und 1538, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.
- Abb. 52: Heemskerck, Götter und Heroen aus Mythologie und Altem Testament, Ensemble von zwölf Bildern, Um 1540, Amsterdam, Rijksmuseum, Rekonstruktion.
- Abb. 53: Heemskerck, Der Hl. Lukas malt die Madonna, Rennes, Musée des Beaux-Arts.
- Abb. 54: Heemskerck, Der Statuenhof der Casa Sassi in Rom, Zeichnung, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.
- Abb. 55: Heemskerck, Detail von Abb. 53
- Abb. 56: Domenico del Barbieri nach Rosso Fiorentino, Vier anatomische Studien, Dresden, Kupferstichkabinett.
- Abb. 57: Heemskerck, Der Laurentiusaltar von Alkmaar, 1538 – 1542, Gesamtansicht in geöffnetem Zustand, Linköping, Domkyrka.
- Abb. 58: Heemskerck, Der Laurentiusaltar von Alkmaar, 1538 – 1542, Kreuztragung, Linköping, Domkyrka.
- Abb. 59: Jan Gossaert, Danae, 1527, Alte Pinakothek, München.
- Abb. 60: Heemskerck, Der Helikon, Berg der Musen, 1565, Norfolk, Virginia, Chrysler Museum.
- Abb. 61: Heemskerck, Momus tadelt die Werke der Götter, 1561, Berlin, Gemäldegalerie.

- Abb. 62: Polidoro da Caravaggio, Kopie, Dekoration der Fassade des Palazzo Gaddi (Cesi), Wien, Albertina.
- Abb. 63: Mantegna, Triumphzug Cäsars, 1485 – 1500, Tafel I – IV, London, Hampton Court, Royal Collection.
- Abb. 64: Mantegna, Triumphzug Cäsars, 1485 – 1500, Tafel V – IX, VII fehlt, London, Hampton Court, Royal Collection.
- Abb. 65: Jacob Spon, Zeichnungen der ehemaligen Reliefs auf dem Fries im Innenhof des Palazzo Santacroce, 1679, London, Spectrum Color Library.
- Abb. 66: Giulio Romano, Modell für die Serie der Teppichkartons „Triumph des Scipio Africanus“ I, Paris, Louvre.
- Abb. 67: Giulio Romano, Modell für die Serie der Teppichkartons „Triumph des Scipio Africanus“ II, Paris, Louvre.
- Abb. 68: Der Hochzeitszug des Bacchus und der Ariadne (Detail), Anfang 16. Jh., Avignon, Musée du Petit Palais.
- Abb. 69: Sandro Botticelli zugeschrieben, Triumphzug des Bacchus und der Ariadne, 2. Hälfte des 15. Jh., Zeichnung, London, British Museum.
- Abb. 70: Peruzzi, Bacchuszug, Rom, Farnesina, Sala delle Prospettive.
- Abb. 71: Peruzzi, Vorzeichnung zum Bacchuszug, Paris, Louvre.
- Abb. 72: Raffael, Der Triumph des Bacchus in Indien, Wien, Albertina.
- Abb. 73: Garofalo, Die Rückkehr des Bacchus aus Indien, vor 1543, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.
- Abb. 74: Der Triumphzug des Dionysos aus Indien, 2. Jh. n. Chr., Sarkophag, Marmor, Cambridge, Fitzwilliam Museum.
- Abb. 75: Der Triumphzug des Dionysos aus Indien (Detail), 2. Jh. n. Chr., Sarkophag, Marmor, Cambridge, Fitzwilliam Museum.
- Abb. 76: Tizian, Bacchus und Ariadne, 1522/23, London, National Gallery.
- Abb. 77: Annibale Carracci, Triumphzug des Bacchus und der Ariadne, 1597 – 1602, Fresko, Rom, Palazzo Farnese.
- Abb. 78: Mantegna, Bacchanal mit Silen, Kupferstich, London, British Museum.
- Abb. 79: Albrecht Dürer, Bacchanal mit Silen, Zeichnung, 1494, Wien, Albertina.
- Abb. 80: Giulio Romano, Sala di Psiche e Amore, um 1526 – 1528, Fresko, Mantua, Palazzo del Te.
- Abb. 81: Anton van Dyck, Der trunkene Silen. Gegen 1619, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

- Abb. 82: Hans Baldung Grien, Der trunkene Bacchus, Putten bei der Bereitung des Weins, 1517, Zeichnung, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.
- Abb. 83: Albrecht Altdorfer, Das Regiment des Mars und des Bacchus (Detail), Teil eines Triptychons, 1515/25, Ehem. Luzern, Sammlung Thyssen.
- Abb. 84: Heemskerck, Blick durch den Titusbogen auf Forum und Kapitol, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.
- Abb. 85: Statuen von Satyrn, Rom, Kapitolinische Museen.
- Abb. 86: Heemskerck, Die Antiken der Sammlung Santacroce in Rom, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.
- Abb. 87: Heemskerck, Antikengarten der Casa Galli mit dem Bacchus Michelangelos, Zeichnung, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.
- Abb. 88: Michelangelo, Bacchus, 1496 – 1497, Florenz, Museo Nazionale del Bargello.
- Abb. 89: Raffael, Triumph der Galatea, um 1512, Fresko, Rom, Villa Farnesina.
- Abb. 90: Marcantonio Raimondie, Bethlehemitischer Kindermord, Kupferstich, Wien, Albertina.
- Abb. 91: Giulio Romano, Sala di Psiche e Amore, um 1526 – 1528, Fresko, Mantua, Palazzo del Te.
- Abb. 92: Giulio Romano, Bankett der Götter (Detail), um 1517, Deckenfresko, Villa Farnesina, Loggia der Psyche.
- Abb. 93: Rosso Fiorentino, Moses und Jethros Töchter, um 1523, Florenz, Galleria degli Uffizi.
- Abb. 94: Mantegna, Triumphzug Cäsars, 1485 – 1500, Tafel VII, London, Hampton Court, Royal Collection.
- Abb. 95: Heemskerck, Maria mit Kind vor Landschaft, Washington, National Gallery, Samuel H. Kress Collection.
- Abb. 96: Heemskerck, Familienbild, Kassel, Staatliche Gemäldegalerie.
- Abb. 97: Marcantonio Raimondi, Bacchanal mit Silen, Kupferstich, London.
- Abb. 98: Jan Gossaert, Das Kolosseum, ca. 1508, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.
- Abb. 99: Domenico Ghirlandaio Werkstatt, Das Kolosseum, ca. 1491, Escorial.
- Abb. 100: Jan Gossaert, Die Metamorphose des Hermaphrodit und der Salmace, ca. 1517, Rotterdam, Museum Boymans- Van Beuningen.
- Abb. 101: Jan Gossaert, Neptun und Amphitrite, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

- Abb. 102: Jan Gossaert, Venus und Amor, Brüssel, Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique.
- Abb. 103: Jan van Scorel, Triptychon Lockhorst, ca. 1526, Utrecht, Zentralmuseum.
- Abb. 104: Peter de Kempeneer, Geißelung, Rom, Santa Prassede.
- Abb. 105: Sebastiano del Piombo, Geißelung Christi, Wandmalerei in der Capella Borgherini von S. Pietro in Montorio in Rom, zwischen 1521 und 1524.
- Abb. 106: Lambert Sustris, Frauenbad, um 1548, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Abb. 107: Herman Posthumus, Landschaft mit antiken Ruinen, 1536, Vaduz, Sammlung der Regierenden Fürsten von Lichtenstein.
- Abb. 108: Lambert Lombard, Herkules und der Nemeische Löwe, 1538, Lüttich, Cabinet des Estampes, Album d'Arenberg.
- Abb. 109: Frans Floris, Das Gericht des Paris, Kassel, Staatliche Museen.

5. Abbildungsnachweis

Abb. 1, 2, 21, 22, 31, 34, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 57, 58, 60, 61, 86, 95, 96, 101: R. Grosshans, Maerten van Heemskerck. Die Gemälde, Berlin 1980, Tafel III, Tafel II, Abb. 176, 183, 14, 170, 186, 189, 171, 23 (Detail), 25, 23, Tafel V, Abb. 1, 10, 151, 51, Tafel VI, Abb. 215, 33, 36, 132, 128, 243, 8, Tafel I, Abb. 140.

Abb. 4, 20, 23, 45, 47, 98, 100, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 109: Ausst.-Kat. Fiamminghi a Roma, 1508- 1608, Mailand 1995, Abb. 112, 111, 8, S. 26, Abb. 113, 109, 107, 108, 180, S. 23, Abb. 211, 156, 131, S. 27.

Abb. 32, 33, 35, 44, 55, 56: I. M. Veldman, Maerten van Heemskerck and the Dutch humanism in the sixteenth Century, Maarsen 1977, Fig. 12, 9, 13, 6, 69, 75.

Abb. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 15, 84, 87, 99: M. Stritt, Die schöne Helena in den Romruinen, Frankfurt und Basel 2004, Abb. 3, 172, 170, 171, 38, 39, 169, 79, 72.

Abb. 3, 28, 46: C. Hülsen und H. Egger, Die römischen Skizzenbücher des Maerten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin, Band 1, Berlin 1913-16, Fol. 6 und 9, S. 5, Fol. 21, 72.

Abb. 13: R. Turcan, Les Sarcophages Romains A Représentations Dionysiaques, Paris 1966, Plate 12.

Abb. 12 : H. G. Horn, Mysteriensymbolik auf dem Kölner Dionysosmosaik, Bonn 1972, Abb. 48.

Abb. 30: K. Kerényi, Dionysos Urbild des unzerstörbaren Lebens, Stuttgart 1994, Abb. 66b.

Abb. 14, 16, 17: F. Matz, Die dionysischen Sarkophage, Bd. 2, Berlin 1968-75, Abb. 88, 138, 141 (Tafel 158).

Abb. 11: S. Schéle, Cornelis Bos. A study of the Netherland Grotesque, Stockholm/Uppsala 1965, Plate 18.

Abb. 63, 64: Mantegna Art Book, Milano 2001, Tafel I-IV (S. 90-91), Tafel V-IX, VII fehlt, (S. 92-93).

Abb. 24: H. von Hülsen, Römische Funde, Darmstadt 1966, Tafel 33.

Abb. 29: M. Giebel, Das Geheimnis der Mysterien, München 1990, S. 81 Abb. 3.

Abb. 51, 105: G. Kaufmann, Propyläen Kunstgeschichte, Die Kunst des 16. Jahrhunderts, Frankfurt 1990, Tafel XXXV, Abb. 16.

Abb. 59: Harenberg Museum der Malerei, Hrsg. W. Schmied, Dortmund 2002, S. 133.

Abb. 39: Kunsthistorisches Museum Wien. Die Gemäldegalerie, Wien 1996, S. 147.

Abb. 93: C. Pescio, Die Uffizien. Rundgang durch die Galerie, Firenze 1992-93, S.91.

Abb. 65: M. Vickers, Die römische Welt, Stuttgart 1977, S. 20.

Abb. 73, 81: A. Walther, Die Mythen der Antike in der bildenden Kunst, Düsseldorf 2003, Abb. 63, 62.

Abb. 85: Kapitolinische Museen, Mailand 2000, S. 40.

Abb. 27: Ausst.-Kat. Fürstehöfe der Renaissance, Wien 1989, S. 117.

Abb. 25, 78: E. Tietze-Conrat, Mantegna. Paintings, Drawings, Engravings, London 1955, Abb. 103, 102.

Abb. 18, 19, 97: The Illustrated Bartsch. The Works of Marcantonio Raimondi and of his School, Hrsg K. Oberhuber, Volume 14 (Part 2), New York 1978, S. 214 (Abb. 215), Abb. 240, 249.

Abb. 62, 72: Ausst.-Kat. Roma e lo stile classico di Raffaello, Mailand 1999, Abb. 232, 82.

Abb. 94: E. Camesasca, Mantegna, Mailand 1992, Abb. 86.

Abb. 80, 81: Gérard-Julien Salvy, Giulio Romano, Paris 1994, Abb. 118-119.

Abb. 66, 67: F. Hartt, Giulio Romano, New York 1958, Abb. 474, 475.

Abb. 68, 69, 74, 75, 82, 83: F.W. Hamdorf, Dionysos-Bacchus, München 1986, Abb. 82, Fig. 12, Abb. 26, 27, Fig. 10, 13.

Abb. 70, 71: C. L. Frommel, Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner, Wien 1967/68,
Abb. XXXVI a, XXXVI b.

Abb. 76: F. Pedrocco, Tiziano, Milano 2000, Abb. 135.

Abb. 77: Italienische Malerei. Die Meisterwerke vom 14. bis zum 20. Jahrhundert,
Mailand-Köln 1997/98, S. 250.

Abb. 26, 88: Skulptur, Renaissance bis Rokoko, Köln 1996, S. 75, 71.

Abb. 89 : Die Kunst der italienischen Renaissance, Hrsg. R. Toman, Köln 1994, S. 335.

Abb. 90: Raphael. Die Zeichnungen/ E. Knab ..., Stuttgart 1983, Abb. 98.

Abb. 92: Rom, Kunst und Architektur, Hrsg. M. Bussagli, Köln 1999, S. 464-465.

Abb. 79: Ausst.-Kat. Albrecht Dürer, Wien 2003, S. 145.

Lebenslauf

Name: Dr. med. Notburg Maria Schütz, geb. Tscherne, geboren am 22. Februar
1943 in Klosterneuburg/NÖ

Eltern: Dr. Friedrich und Maria Tscherne

Ausbildung: 1949 – 1953 Volksschule Weidling/NÖ

1953 – 1961 Realgymnasium „Maria Regina“ Wien/Döbling

21. Juni 1961 Reifeprüfung

1961 – 1962 AFS Stipendium USA, Crown Point High School Indiana

1962 – 1969 Medizinstudium an der Universität Wien

1. Juli 1969 Heirat mit Helmut Rudolf Schütz

11. Juli 1969 Promotion

1969 – 1972 Turnusausbildung zum Praktischen Arzt im AKH Linz

1972 – 2006 Mitarbeit in der Praxis für Allgemeinmedizin meines Mannes
in Sandl/Freistadt, OÖ

Oktober 1994 Immatrikulation und Inskription an der Universität Wien,
Kulturwissenschaften, Studienrichtung Kunstgeschichte.

13. März 2001 1. Diplomprüfung