

JÜRGEN MÜLLER

## ANTIKE ALS FIKTION: ÜBERLEGUNGEN ZU EINER ZEICHNUNG VON JOSEPH HEINTZ

Jan Saenredam Bildnis des Hans von Aachen stellt eine typische Formulierung rudolfinischer Hofkunst dar (Abb. 1).<sup>1</sup> Der Hofmaler Kaiser Rudolfs II. nimmt Kontakt mit dem Betrachter auf, indem er dessen Blick sucht. Nicht nur die Ehrenarchitektur, sondern auch die Kette und der vornehme Mühlsteinkragen zeugen vom gesellschaftlichen Rang des Künstlers. Auch dem ikonographischen Programm kommt eine große Ernsthaftigkeit zu, macht es doch die Fähigkeit der Kunst zum Thema, die Unwägbarkeiten des Lebens zu meistern. Fortuna sitzt mit geblähtem Segel auf einer instabilen Kugel, aber Herkules und Pictura halten die Göttin bei ihren zwei langen Zöpfen und so wird das Schicksal, das an *Occasio* erinnert, bezwungen. Von Aachen erscheint in stoischer Gelassenheit und bemerkt nicht, welche Mächte um ihn herum agieren. In der Kartusche unterhalb des Ovals erkennen wir einen Künstler, den Herkules und Minerva auf einen Tugendberg geleiten.

Der Kupferstich ist häufig besprochen worden.<sup>2</sup> Dennoch verweise ich auf dieses Kunstwerk, denn es enthält ein Detail, das mir für die folgenden Ausführungen interessant erscheint. Während der eine Putto einen antiken Torso studiert, hat der andere den Betrachter in den Blick genommen, um ihn nun zu zeichnen. Damit sind zwei *Modi* der Darstellung gemeint: der *Imitatio artis* im Sinne einer vorbildlichen Antike steht die *Imitatio naturae* im Sinne des Naturstudiums gegenüber. Pieter Isaacz macht hier deutlich, dass von Aachen gleichermaßen Porträts und Historien malen kann, dabei stehen ihm beide *Modi* der Nachahmung zur Verfügung. Wichtig erscheint mir die normative Funktion der

Antike, auf die der antike Torso verweist. Nur wenn sich der Künstler diesem Maßstab fügt, ist er im Stande, Maß zu halten, und nicht der

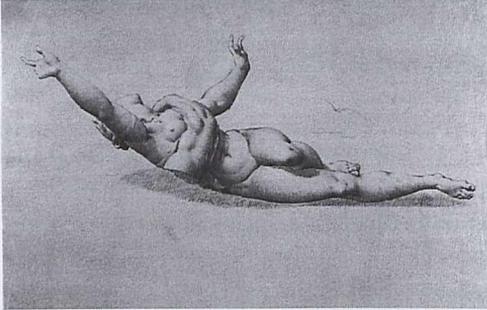


1. Jan Saenredam nach Pieter Isaacsz  
Bildnis des Hans von Aachen, 1605

Macht der Fortuna und dem Zufall zu erliegen. Diese kurzen Erläuterungen führen insofern ins Zentrum meiner Skizze, als es mir doch um die Reflexion angemessener und unangemessener *Imitatio* geht.<sup>3</sup>

Joseph Heintz' Zeichnung einer liegenden weiblichen Skulptur ist im Schattenbereich unterhalb der Figur signiert und mit „Rom

[15]86“ datiert (Abb. 2).<sup>4</sup> In der Sekundärliteratur ist immer wieder festgestellt worden, dass die Arbeit durch große handwerkliche Souveränität



2. Joseph Heintz.  
Nackte Frauenfigur aus einer Raptus-Gruppe  
nach Giambologna, 1586  
(Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum)

besticht. Differenziert werden Licht- und Schattenzonen definiert, sodass ein überzeugender plastischer Eindruck entsteht. Trotzdem hat die Zeichnung bisher keine weiterführende Deutung erfahren, was umso erstaunlicher ist, als das Werk ein interessantes kunsttheoretisches Statement enthält. Die zeichnerischen Arbeiten der Jahre 1584 bis 1587 zeigen einen Künstler auf der Suche. Der junge Heintz kopiert gleichermaßen antike Vorbilder, aber auch klassische Motive der Hochrenaissance und der Kunst seiner eigenen Zeit. Details berühmter Werke von Raffael und Michelangelo werden ebenso studiert, wie Polidoro da Caravaggio, Antonio Tempesta und Taddeo oder Federico Zuccaro. Die Zeichnungen machen aber auch deutlich, wie sehr von den jungen Malern jener Zeit erwartet wurde, die berühmten Kunstwerke der Vergangenheit zu studieren, um eigene Inventionen hervorbringen zu können. Heintz folgt den Anforderungen der Kunstlehre der *Imitatio artis*, die von den heranwachsenden Künstlern fordert, über die Nachahmung zum Wettbewerb zu gelangen: Aus *Imitatio* muss *Aemulatio* werden.<sup>5</sup>

Meine These besteht darin, dass es sich bei der Zeichnung der liegenden weiblichen Skulptur um einen Künstlerscherz handelt, der allerdings einen ernsten Hintergrund aufweist. Dabei fällt auf, wie Heintz unsere Wahrnehmung auf eine spezifische Weise organisiert. Die prekäre Haltung der weiblichen Figur macht dem Betrachter unmittelbar deutlich, dass es sich um eine Skulptur handeln muss, da es einem Menschen doch unmöglich wäre, eine derart instabile Haltung einzunehmen. Der Körper ruht lediglich auf der rechten Hüfte und dem rechten Oberschenkel. Zudem erkennt der Betrachter einen muskulösen Arm, der sich um den Oberkörper der sich abwendenden Frau legt, ohne dass ein dazugehöriger männlicher Körper erkennbar wäre.

So wird deutlich, dass Heintz das Fragment einer bestoßenen Marmorskulptur wiedergibt. Besonders die abgebrochenen Finger der rechten Hand sind in diesem Zusammenhang aussagekräftig. Es handelt sich um eine beschädigte Skulptur, in der man ein antikes Werk erkennen möchte. In der Sekundärliteratur wurde bereits festgestellt, dass es sich bei der liegenden Skulptur keineswegs um eine Antike handelt, sondern um die Figur der Dejanira aus der berühmten Raptusgruppe von Giambologna (Abb. 3).<sup>6</sup> Allerdings blieb die Pointe unentdeckt, die mit diesem Zitat einhergeht. Es handelt sich dabei um ironischen Scherz, der für die Kunst um 1600 durchaus typisch ist.<sup>7</sup>

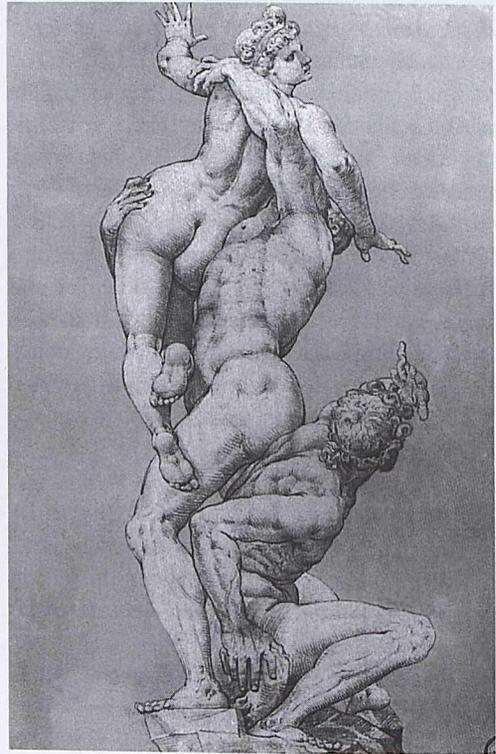
Doch zunächst einmal gilt es festzuhalten, dass die Darstellung des Skulpturenfragments eine präzise Kenntnis des Vorbildes von Giambologna voraussetzt.<sup>8</sup> Wie intensiv sich der Künstler mit dem Bildhauer beschäftigt hat, belegt jene Zeichnung (Abb. 4), die eine andere berühmte Raptusgruppe des Künstlers aus Douai wiedergibt, die den Raub einer Sabinerin zeigt und in der Florentiner Loggia dei Lanzi am 14. Januar 1583 enthüllt wurde.<sup>9</sup> Heintz wählt für diese Zeichnung eine dramatische Untersicht, die erkennen lässt, dass er nach dem Original gearbeitet hat. Lediglich der Kopf der Sabinerin ist ein wenig verzeichnet und wirkt für den

dargestellten weiblichen Körper zu klein. In der Forschung wird die Zeichnung in das Jahr 1587 datiert, was ebenfalls für die Porträtzeichnung von Giambologna gilt (Abb. 5). Im Frühwerk des Josef Heintz stellt dieses Porträt eine Ausnahme dar, so dass man durchaus fragen

konstruiert die Aussage bewusst in ambivalenter Weise.<sup>11</sup> Mag man auch schnell entdecken, dass es sich um eine Stein- oder Marmorskultur handelt, so glaubt man doch zunächst, es mit einer antiken Skulptur zu tun zu haben. Heintz weiß das verwendete Vorbild erfolgreich zu verbergen. Dass die weibliche Figur eigentlich auf dem Rücken eines Kentaurs sitzt, wird nicht deutlich, wenn man diesen Kontext nicht hinzudenken kann. Die raumgreifende Gestik



3. Giambologna, *Nessus raubt Dejanira*  
(Staatliche Kunstsammlungen Dresden  
Skulpturensammlung)



4. Joseph Heintz, *Raub einer Sabinerin*  
nach Giambologna  
(Göttingen, Kunstsammlung der Universität)

kann, ob der junge Künstler in einem engeren Verhältnis zum Bildhauer stand. In jedem Fall dürfen wir Giambologna als „Star“ unter den europäischen Bildhauern erachten. Rudolf II. hatte vergeblich versucht, ihn als Hofkünstler für Prag zu werben.

Um die ironische Geste von Heintz' Zeichnung zu erkennen, ist es zunächst einmal nötig festzustellen, dass der Bezug zu Giovanni da Bologna nicht ohne weiteres auffällt. Der Künstler bedient sich der *Dissimulatio artis*.<sup>10</sup> Er

der Skulptur wird in der Zeichnung beruhigt. Obwohl sie doch gerade einmal zehn Jahre zuvor entstanden ist, erweckt die Skulptur den Eindruck, sie müsse besonders alt sein. Diesen

Anschein vermitteln – wie gesagt – besonders die Details der bestoßenen Hände und die Tatsache, dass es sich bei dem Kunstwerk um eine Arbeit aus Stein handelt. Wenn der Betrachter diesem Täuschungsmanöver unterliegt, stellt er nicht nur fest, wie einfach er zu hintergehen war, sondern auch, wie schnell man zum Opfer der eigenen Vorurteile wird, reicht es doch aus, eine Figur künstlich altern zu lassen, indem man sie als Fragment darstellt, um aus Gegenwart Vergangenheit werden zu lassen.

Doch solche Späße sind alles andere als neu und Joseph Heintz ist bei weitem nicht der Erste, der sich eines solchen Tricks bedient. Man denke nur an Michelangelo, der Vasari zufolge einen von ihm gestalteten Putto vergraben hat, um ihn antik erscheinen zu lassen und die vermeintlichen Kunstkenner zu täuschen, die behaupten, die antike Kunst sei nicht zu übertreffen.<sup>12</sup> Oder man denke an Hendrick Goltzius, der in seinen „Meisterstichen“ souverän mit den Idiomen so berühmter Künstler wie Albrecht Dürer und Lucas van Leyden spielt, um lediglich zwei zu nennen. Glaubt man Karel van Mander, so imitierte Goltzius Dürer dabei auf eine so perfekte Weise, dass alle Kunstkenner glaubten, es mit einem unbekanntem Werk des Nürnbergers zu tun zu haben.<sup>13</sup>

Michelangelo scheint jedenfalls einer der ersten Künstler gewesen zu sein, der sich gegen den Primat der Antike auflehnte. In diesem Zusammenhang sei an die Bacchusskulptur des Italieners erinnert, der die rechte Hand seiner Figur wie auch deren Penis selbst abgeschlagen hatte. Bei genauer Betrachtung der Details erkennen wir, dass die Hand wirklich gefehlt hat und wieder angestückt werden musste. Eine Zeichnung von Marten van Heemskerck zeigt den Zustand, den Michelangelo vermutlich selbst herbeiführte, um den Eindruck einer authentischen Antike zu vermitteln (Abb. 6).<sup>14</sup>

Auch hier besteht die kunsttheoretische Pointe darin, die Grenzen zwischen Antike und Moderne aufzuheben, damit man die Skulptur als eine authentische Antike erachtet. Darüber hinaus ist es sicherlich kein Zufall, dass Heem-

kerck die Arbeit Michelangelos unter lauter echten antiken Skulpturen zeigt, was den Spaß einer Verwechslung von Antike und Moderne umso deutlicher provoziert. Was die Zeichnung von Joseph Heintz mit dem michelangelesken Bacchus und der Zeichnung von Heemskerck verbindet, ist die sokratische Geste.<sup>15</sup> Alle drei Künstler wollen den Eindruck einer authentischer Antike vermitteln, ja sie verleiten uns dazu, bis wir entdecken, dass wir das Opfer unserer klischeehaften Phantasie geworden sind, die den ruinösen Zustand der Objekte mit der Antike selbst verwechselt.

Aus allem Gesagten wird deutlich, dass es sich bei Joseph Heintz' Zeichnung um einen Kommentar in Bezug auf die *Querelle des Anciens et des Modernes* handelt.<sup>16</sup> Wir sehen eine Skulptur von Giambologna zeichnerisch in den ‚Modus der Antike‘ versetzt, um zu begreifen, dass sie dieser ebenbürtig ist. In gewisser Hinsicht kommt dem Künstler dadurch die Rolle eines Kommentators zu, der den künstlerischen Kanon und den Kunstgeschmack seiner Zeit aufs Korn nimmt. Auch kann er für sich die Fähigkeit reklamieren, alles in alles verwandeln zu können und immer neue Erscheinungen hervorzubringen. Er inszeniert die proteushafte Qualität der Malerei, deren Wesen gerade darin besteht, kein definiertes Wesen zu besitzen. Die Ernsthaftigkeit dieses ironischen Scherzes besteht darin, dass Heintz implizit fordert, Kunst dürfe nicht zu geistlosen Zitaten vergangener Größe degenerieren, sondern müsse *Aperçus* hervorbringen, die von der souveränen Beherrschung der Tradition zeugen.

Dass es sich bei Heintz' Zeichnung jedenfalls um ein absichtsvolles Spiel handelt, das in der Kunst jener Zeit durchaus üblich war, soll abschließend noch einmal durch den Hinweis auf einen Kupferstich von Jan Saenredam belegt werden. Ein weiteres Mal wird deutlich, wie sehr der Künstler das zitierte Vorbild dissimuliert. Weniger das Zeigen als vielmehr das Verbergen wird zur eigentlichen Aufgabe des künstlerischen Prozesses. Doch gerade in der Aneignung eines fremden Motivs demonstriert der Künstler,

wie schnell sich über ein Zitat eine komplexe Deutungssituation einstellt. Das Blatt zeigt das Thema der *Törrichten Jungfrauen* (Abb. 7), die sich an den vergänglichen Freuden des Lebens verausgaben. Das biblisch-christliche Thema,

er nicht die fortgeschrittene Trunkenheit, die Michelangelos *Bacchus* auszeichnet, der müde, schlaff und nahezu torkelnd erscheint, sondern präsentiert einen exaltierten jungen Trinker, der noch ganz unter der anregenden Wirkung des Alkohols steht.

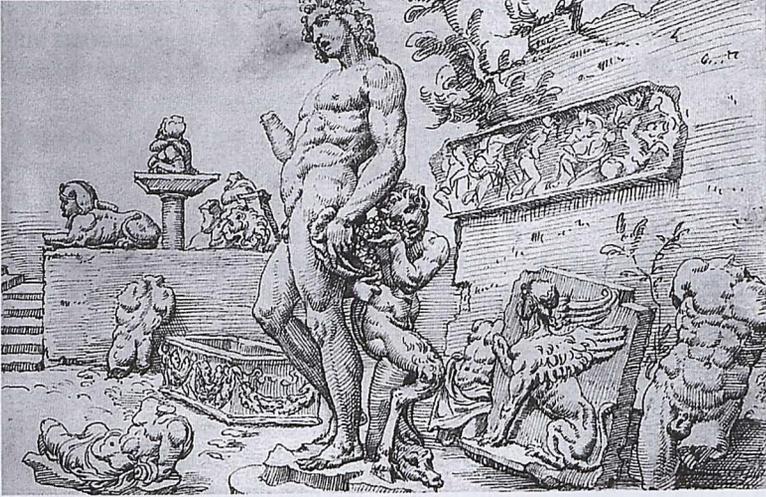
Daraus wird ersichtlich, wie mit dem Zitat auch eine inhaltliche Verschiebung einhergeht, denn keinesfalls wird hier nur ein Motiv wiederholt oder formal variiert. Vielmehr schlägt Saenredam auf witzige Weise semantisches Kapital aus seiner Entlehnung und verleiht der im Grunde trockenen Moral einer solchen Lasterdarstellung eine augenzwinkernde Dimension. Denn mit dem Michelangelo-Zitat schreibt er der Bilderzählung implizit eine Zeitlichkeit ein, die bereits auf die Konsequenz des zügellosen Alkoholkonsums verweist. Für den Betrachter, der das Zitat erkennt und über seine Funktion reflektiert, liegt die Pointe demnach in dem zu erwartenden Kontrollverlust des Trinkers, der sich noch im Vollbesitz seiner Kräfte wähnt. Das Zitat treibt den dargestellten Sachverhalt demnach über seine bloße Präsenz hinaus und macht die noch abwesende Zukunft imaginär anwesend.



5. Joseph Heintz, *Bildnis Giovanni da Bologna*  
(Washington, *The National Gallery of Art*)

soviel wird sogleich deutlich, ist in einen zeitgenössischen Kontext transponiert, womit augenscheinlich seine Aktualität behauptet wird. Im Zentrum der Komposition sieht man einen jungen Mann, der ausgelassen einen Kelch in die Höhe hält und seiner Gefährtin offenbar das liederliche Leben anpreist. Ohne hier weiter auf die Ikonographie im Einzelnen einzugehen, sei darauf hingewiesen, dass Saenredam mit dem Jüngling Michelangelos *Bacchus* aus dem *Bargello* zitiert. Dies erkennt man bei aller Eindeutigkeit der Entlehnung jedoch erst auf den zweiten Blick, denn Saenredam fügt die im Original freistehende Figur nicht nur souverän in einen neuen szenischen Zusammenhang ein; er nimmt darüber hinaus auch eine entscheidende Modifikation des Motivs vor: So zeigt

Die analysierten Beispiele von Heintz und Saenredam zeigen, dass sich die manieristische Kunst der *Imitatio* keineswegs in formalistischen Kapriolen erschöpft und dass die Zurschaustellung der Bildgelehrsamkeit nicht als Selbstzweck zu werten ist, sondern die Darstellung um eine erzählerische Dimension bereichert wird. In den geschilderten Fällen erzeugt die Nachahmung eines berühmten Vorbilds zwar einen bedeutsamen Sinnzuwachs, doch haben es die Künstler nicht darauf abgesehen, in Konkurrenz zum zitierten Modell zu treten. Die Zitate erschließen in erster Linie einen Kontext, der zu einer partiellen Umwertung des im Bild präsenten Sachverhaltes führt. Heintz und Saenredam geht es also nicht darum, Giambologna oder Michelangelo zu überwinden, sondern sie demonstrieren ein souveränes Künstlertum, das über den nötigen Bildhorizont verfügt und diesen gezielt einzusetzen weiß.



6. Marten van Heemskerck: Antikengarten der Casa Galli  
mit dem Bacchus Michelangelos  
(Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett)



7. Jan Saenredam, Die Törichten Jungfrauen

1. Vgl. zur Kunsttheorie am Hofe Rudolf II: Thomas DaCosta Kaufmann, *The eloquent artist: Towards an understanding of the stylistics of painting at the court of Rudolf II, Leids Kunsthistorisch Jaarboek 1* (1982), S. 119–148 (auch in idem, *The Eloquent Artist: Essays on Art, Art Theory and Architecture, Sixteenth to Nineteenth Century* [London 2004], S. 33–70). Außerdem: Jürgen Müller, Petra Roettig und Andreas Stolzenberg (Hgg.), *Die Masken der Schönheit: Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600*, Ausst.-Kat. (Hamburg 2002).
2. TDaCK [Thomas DaCosta Kaufmann], in *Hans von Aachen 1552–1615: Hofkünstler in Europa*, hrsg. von Thomas Fusenig unter Mitarbeit von Alice Taatgen und Heinrich Becker, Ausst.-Kat. Aachen (Berlin und München 2000), S. 191, Kat. Nr. 62.
3. Vgl. Klaus Irle, *Der Ruhm der Bienen: Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens* (Münster 1997).
4. Vgl. Jürgen Zimmer, *Joseph Heintz der Ältere: Zeichnungen und Dokumente* (München 1988), S. 120–121, Kat.-Nr. A 21. Bei dem von Zimmer nicht identifizierten Satyrkopf (S. 119) handelt es sich meines Erachtens um ein Detail der Figurengruppe, die Heintz in Rom kopierte (S. 133f).
5. Vgl. Arno Reiff, *Interpretatio, imitatio, aemulatio. Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern* (Köln 1959).
6. Natürlich zunächst einmal von Zimmer (Anm. 3).
7. Vgl. Marcus Fabius Quintilianus, *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hrsg. und übers. v. Helmut Rahn, 2 Bde. (3. Ausg., Darmstadt 1995), Bd. 2, Buch 8, VI., S. 240–241.
8. Vgl. Volker Krahn (Hg.), *Von allen Seiten schön: Bronzen der Renaissance und des Barock. Wilhelm von Bode zum 150. Geburtstag*, Ausst.-Kat. der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz im Alten Museum (Heidelberg 1995), S. 376–377.
9. Vgl. Zimmer (Anm. 3), S. 121.
10. Vgl. Wolfgang G. Müller, Ironie, Lüge, Simulation, Dissimulation und verwandte rhetorische Termini, in Christian Wagenknecht (Hg.), *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft* [=Aktien des IX. germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Würzburg 1986], Stuttgart 1989 S. 189–208. Außerdem: Jürgen Müller, „Een antieckse Laechon“: Ein Beitrag zu Rembrandts ironischer Antikenrezeption, in Horst Bredekamp et al. (Hgg.), *Dissimulazione onesta oder die ehrliche Verstellung: Von der Weisheit der versteckten Beunruhigung in Wort, Bild und Tat (Martin Warnke zu Ehren. Ein Symposium, 2003)* (Hamburg 2007), S. 105–130.
11. Vgl. Christiane Kruse, „Ars latet arte sua“: Zur Kunst des Kunstverbergens im Barock, in Ulrich Pfisterer und Anja Zimmermann (Hgg.), *Animationen/Transgressionen: Das Kunstwerk als Lebewesen* [Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte: Studien, Theorien, Quellen, Bd. IV] (Berlin 2005)], S. 95–113.
12. Vgl. Jürgen Müller, *Concordia Pragensis: Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck. Ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der rudolfinischen Hofkünstler* [=Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, Bd. 77], München 1993, S. 21, 57, 107–110
13. Vgl. *Die Masken* (Anm. 1), S. 12–16.
14. Vgl. Ilja M. Veldman, Maarten van Heemskerck und die römische Kunst, in Petra Kruse (Hg.), *Hochrenaissance im Vatikan: Kunst und Kultur im Rom der Päpste 1503–1534* (Ostfildern-Ruit 1998), S. 417–420. Außerdem: Leonard Barkan, *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture* (New Haven 1999), S. 201–207; und Luba Freedman, Michelangelo's Reflections on Bacchus, *Artibus et historiae* 24: 47 (2003), S. 121–135 (121–124).
15. Vgl. Jürgen Müller, *Das Paradox als Bildform: Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.* (München 1999), S. 94–97
16. Vgl. August Buck, *Die humanistische Tradition in der Romania* (Bad Homburg v. d. H., Berlin und Zürich 1968), S. 75–91. Außerdem vgl. Hans Kortum, *Charles Perrault und Nicolas Boileau: Der Antike-Streit im Zeitalter der klassischen französischen Literatur* (Berlin 1966), S. 6; vgl. Christine Renz, *Querelle*, in Gerd Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* (Tübingen 2005), VII, S. 503–523 (505–508). Unter dem Begriff der *Querelles des Anciens et des Modernes* verstehen wir heute mehr als die literaturästhetische Diskussion des 16. Jahrhunderts. Die *Querelle* bezeichnet das konstante Phänomen einer Kontroverse zwischen Altem und Neuem. Vgl. Hans Robert Curtius, *Lateinische Kultur und europäisches Mittelalter* (4. Aufl., Bern und München 1963), S. 256–261; Hans Gerd Rötzer, *Traditionalität und Modernität in der europäischen Literatur: Ein Überblick vom Attizismus-Streit bis zur „Querelles des Anciens et des Modernes“* (Darmstadt 1979), S. IX.
17. Zur Geistesgeschichte „proteischer Wandelbarkeit“ vgl. Müller (Anm. 10), S. 23–44.