

Bertram Kaschek

Das kunsttheoretische Bordell. Metamalerei bei Jan van Hemessen

Für Reindert Falkenburg

I. Prolog

Zwischen 1536 und 1543 schuf der Antwerpener Maler Jan van Hemessen drei Tafelbilder, die im Vordergrund großfigurige Szenen im Inneren eines Bordells zeigen (Abb. 5, Taf. 28; Abb. 7, Taf. 29; Abb. 12, Taf. 30).¹ Hatte die Kunstgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts diese Werke noch als „Sittenbilder“ gewertet und somit als recht unmittelbare, wenngleich komisch-stilisierte Darstellungen gesellschaftlicher Wirklichkeit aufgefasst,² so konnte Konrad Renger in seiner 1970 publizierte Dissertation den Nachweis führen, dass Hemessens Bordellszenen aus der ikonographischen und literarischen Tradition des Verlorenen Sohnes sowie aus der Tradition spätmittelalterlicher Sinnes- und Lasterdarstellungen hervorgegangen sind.³ Renger zog daraus die Konsequenz, Hemessens Bildfindungen als scherzhafte Warnungen vor dem Laster der Trunksucht und dem daraus folgenden Hang zu Glücksspiel und Unkeuschheit zu deuten. Auch Burr Wallen, dem wir die bislang einzige umfassende Monographie zu Jan van Hemessen verdanken, sieht in den Bildern nicht zuletzt eine „moral critique of the sensual, dissipated lifestyle of a cosmopolitan and tolerant Northern Renaissance urban elite.“⁴ Darüber hinaus hat Wallen allerdings auch darauf hingewiesen, dass in Hemessens Bordellszenen immer wieder Bezüge zu Kunstwerken und kunsttheoretischen Topoi italienischer Provenienz auszumachen sind, die auf einen gezielten und reflektierten Einsatz künstlerischer Mittel hindeuten.

Diese Einsicht, die bei Wallen eher anekdotisch und unzusammenhängend vorgebracht wird, soll im Folgenden systematischer entfaltet werden. So lautet die These des vorliegenden Beitrags, dass Hemessens Bordellszenen sich nicht in moralsatirischen Appellen erschöpfen (sollten sie denn überhaupt je diese Funktion gehabt haben), son-

1 ‚Der Verlorene Sohn im Bordell‘, 1536, 140 x 198 cm, Öl auf Holz, Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België (Inv. 2838); ‚Jedermann im Bordell‘, undatiert, Öl auf Holz, 83 x 111,5 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (Inv. 152); ‚Jedermann im Bordell‘, 1543, Öl auf Holz, 84 x 118 cm, Hartford, Wadsworth Athenaeum (Inv. 1941.233).

2 Vgl. GRAEFE: van Hemessen, S. 39–44; VON BALDASS: Sittenbild, S. 23; vgl. auch VON BALDASS: Anfänge, S. 23, wo es zu den Werken des sog. Braunschweiger Monogrammist (Jan van Amstel) heißt, im Sittenbild werde „das Treiben einer bestimmten Gesellschaftsklasse in ungeschminkter, völlig natürlicher Weise wiedergegeben“.

3 RENGERS: Gesellschaft, zu Hemessen hier v.a. S. 27, 120–142. Rengers Studie ist die erste zusammenhängende ikonographische Untersuchung niederländischer Wirtshausszenen des 16. Jahrhunderts.

4 WALLEN: van Hemessen, S. 54. Vgl. auch SILVER: Peasant, S. 71–74.

dern vielmehr als anspielungsreiche und intrikate Kunstgebilde zu betrachten sind, in denen der Maler auf vielfältige Weise seine Kunst – und womöglich auch sich selbst als Künstler – zum Thema macht. Damit soll die moralische Dimension der Bilder keineswegs bestritten werden, doch gilt es zu bedenken, dass jede mögliche ‚Botschaft‘ hier stets in ein komplexes Spiel der Formen eingelassen ist, das zunächst einmal alle Aufmerksamkeit für sich selbst beansprucht. Die Einbindung des Betrachters in die Darstellung verläuft demnach, wie zu zeigen sein wird, nicht nur über ein ansprechendes, ja verführerisches Sujet, sondern vor allem auch über die spezifische Weise seiner bildlichen Inszenierung. Die moralische Urteilskraft ist folglich nicht von der ästhetischen zu trennen, sondern hat diese vielmehr zur Voraussetzung. Nur wer das künstlerische Kalkül der Darstellung zu würdigen weiß, kann überhaupt zu einem komplexeren moralischen Urteil gelangen.

Um für die folgenden Analysen der Bordellbilder einen Rahmen zu schaffen, sei vorab auf einige bemerkenswerte Charakteristika der Kunst Jan van Hemessens hingewiesen. Ohne Zweifel zählt er zu jenen niederländischen Künstlern des 16. Jahrhunderts, die sich mit Nachdruck an der italienischen Renaissancekunst orientiert haben. In den Augen Burr Wallens war er sogar „by far the most eclectic artist among the Romanists.“⁵ In seiner gelehrten Studie kann Wallen denn auch zahlreiche Motivzitate nach Werken Michelangelos, Raffaels und Leonardos im Œuvre des Malers nachweisen. Wie der um 1500 in der Nähe von Antwerpen geborene und dort 1524 zum Meister ernannte Hemessen zu seiner umfassenden Kenntnis dieser Vorbilder gelangt ist, kann indes nicht mit Sicherheit gesagt werden. Giorgio Vasari erwähnt ihn in seinen ‚Vite‘ zwar lobend als Italienfahrer, doch gibt es hierfür keinerlei archivalische Evidenz. Dessen ungeachtet geht Wallen – hier der älteren Literatur folgend – von einem frühen Italienaufenthalt aus und vermutet darüber hinaus mehrere Reisen nach Fontainebleau in den 1530er und 1540er Jahren, wo Hemessen sich am Hofe von François I. mit italienischer Malerei hätte vertraut machen können.⁶ Allerdings gibt es auch hierfür jenseits der Werke keine Belege. Dank weit verbreiteter Kupferstiche war die Reise zu den Originalkunstwerken jedoch ohnehin keine notwendige Voraussetzung für die Rezeption antikisch-italienischen Formenguts.

Paradigmatisch zeigt sich dies an zwei Darstellungen des büßenden Hieronymus aus den Jahren 1531 und 1543. In der frühen Version (Abb. 1) ist der mächtige Körper des Heiligen zweifelsohne nach dem Vorbild von Marco Dentés Laokoon-Stich aus den 1520er Jahren (Abb. 2) gestaltet worden.⁷ Im Gemälde von 1543 (Abb. 3) hingegen stellt die übermäßig muskulöse Schulterpartie unverkennbar eine formale Auseinandersetzung mit dem ‚Torso Belvedere‘ dar.⁸ Darüber hinaus zitiert die Figur des Heiligen in ihrer knienden Haltung aber auch einen Auferstandenen aus Michelangelos ‚Jüngstem Gericht‘ (Abb. 4). Diese Überblendung von Antiken- und Renaissancezitat stellt eindrücklich unter Beweis, dass Hemessen die zitierten Werke nicht nur kannte, sondern sich darüber hinaus auch der spezifischen Bedeutung bewusst war, die der antike Torso für Michelangelos monumentales Körperideal hatte. Allerdings liegen bei

5 WALLEN: van Hemessen, S. 14.

6 WALLEN: van Hemessen, S. 9.

7 WALLEN: van Hemessen, S. 38–42.

8 WALLEN: van Hemessen, S. 42.



Abb. 1: Jan van Hemessen, Hl. Hieronymus als Büsser, 1531, Öl auf Holz, 110 x 149 cm.
Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga.

diesem Doppelzitat Hemessens genaue Bildquellen im Dunkeln, da eine Rückenansicht des ‚Torso Belvedere‘ zu diesem Zeitpunkt ebenso wenig in druckgraphischer Reproduktion vorlag wie Michelangelos gewaltiges Fresko.⁹ Die Kenntnis des Torsos könnte demnach die These einer Italienreise stützen, doch bleibt zu erwägen, dass Hemessen in Antwerpen durchaus Zeichnungen von Künstlerkollegen, die das Original in Rom studiert hatten, gesehen haben könnte. Überliefert ist etwa Maarten van Heemskercks grafisch stark modellierende Rückenansicht des Torsos aus dem ‚Römischen Skizzenbuch‘.¹⁰ Das Motivzitat nach Michelangelo deutet ebenfalls darauf hin, dass Hemessen mit einer zeichnerischen Vorlage von fremder Hand gearbeitet hat, da das 1541 vollendete ‚Jüngste Gericht‘ erst ab Mitte der 1540er Jahre in Kupferstichen reproduziert wurde.¹¹ So steht zu vermuten, dass unmittelbar nach der Enthüllung des Freskos in der Sixtinischen Kapelle vor Ort sogleich Zeichnungen nach einzelnen Fi-

9 Antonio da Brescias früher Kupferstich (um 1510) des ‚Torso Belvedere‘ zeigt eine um die Beine ergänzte Vorderansicht, ohne jedoch den muskulösen Rücken auch nur anzudeuten.

10 Dieser Hinweis findet sich bereits bei WALLÉN: van Hemessen, S. 42.

11 Vgl. BARNES: Michelangelo, S. 99–120.



Abb. 2: Marco Dente da Ravenna, Laokoon, Kupferstich, 47,6 x 32,8 cm.
Wien, Graphische Sammlung Albertina.

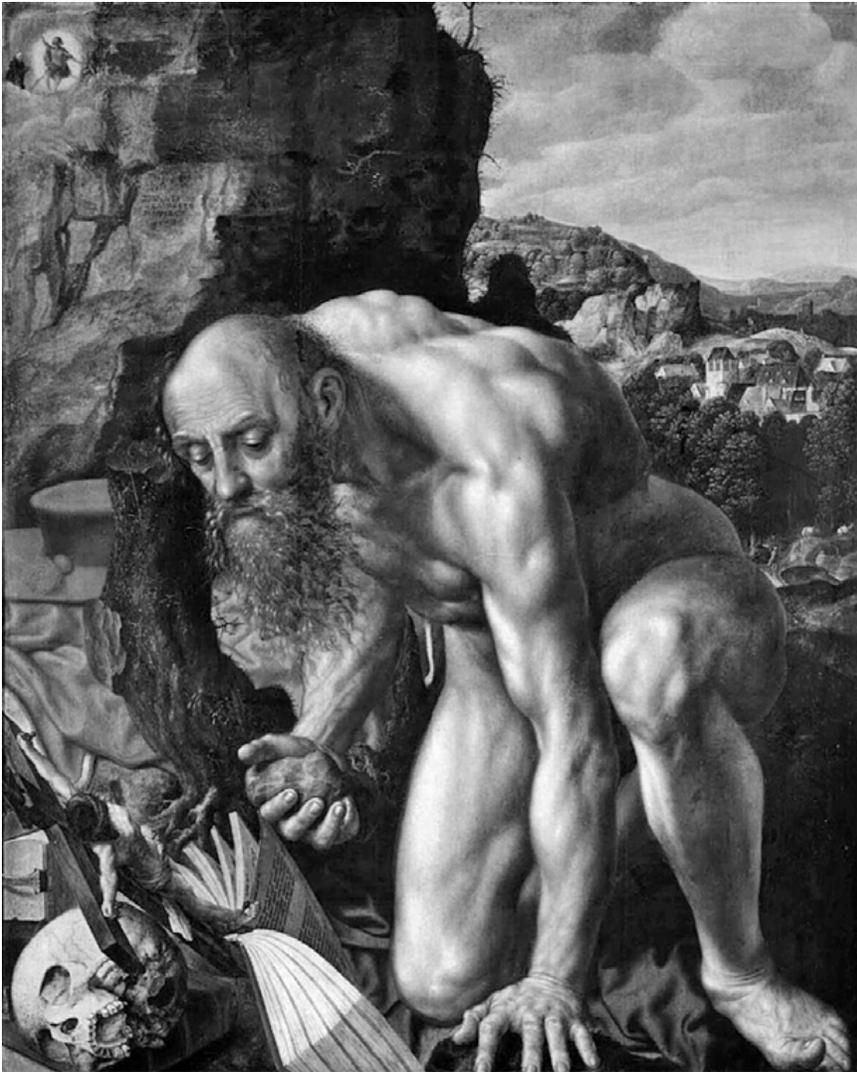


Abb. 3: Jan van Hemessen, Hl. Hieronymus als Büsser, 1543,
Öl auf Holz, 102 x 83,5 cm. St. Petersburg, Eremitage.

gurenmotiven angefertigt wurden, die schnell in die Niederlande gelangten und dort in den Künstlerwerkstätten kursierten.¹²

Der unleugbare Umstand, dass Hemessen mit dem Idiom und dem Motivschatz der italienischen Renaissance bestens vertraut war, führt demnach keineswegs notwendig zur Annahme einer Italienreise. Vielmehr scheint es, als sei Hemessens ‚Eklektizismus‘

12 Ein prägnantes Beispiel hierfür ist der ‚Hl. Sebastian‘ aus der Werkstatt Jan van Scorels, der geradezu ‚wörtlich‘ einen Aufschwebenden auf dem ‚Jüngsten Gericht‘ zitiert. Da das Gemälde 1542 datiert ist, muss auch hier eine umgehend über die Alpen gesendete und zudem überaus genaue Zeichnung als Modell gedient haben. Zur Tafel LAMMERTSE: van Eyck, Nr. 74, S. 322–325; vgl. hierzu auch BUSKIRK/KASCHEK: Kanon, S. 121–123.

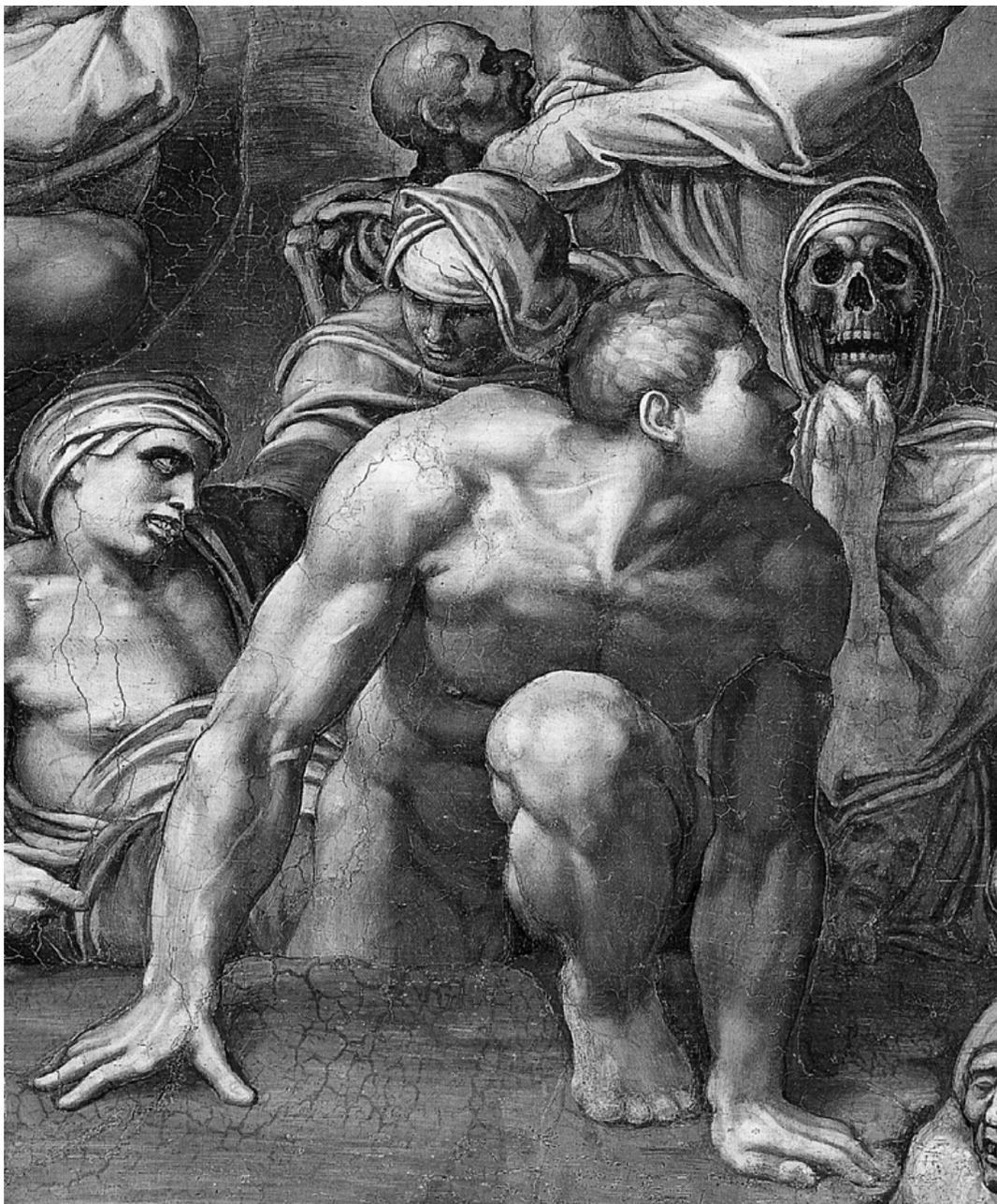


Abb. 4: Michelangelo, Jüngstes Gericht, 1541, Fresko,
Detail: Auferstehender. Vatikan, Sixtinische Kapelle.

nicht zuletzt das Resultat einer Aneignungspraxis, die auf dem Zusammenfügen teils nur fragmentarisch überlieferter Formbestände beruht. Burr Wallen selbst hat auf ein Dokument aus dem Jahr 1552 hingewiesen, in dem vermerkt ist, Hemessen habe einen *handel van schilderen*, also einen Kunsthandel, betrieben – eine weitere Möglichkeit

für den Maler, sich mit Bildern aller Art vertraut zu machen.¹³ So hat Hemessen nicht nur extensiven Gebrauch von italienischen Vorbildern gemacht, sondern auch – wie bereits Quinten Massys und Joos van Cleve vor ihm – immer wieder auf Traditionsbestände der altniederländischen Malerei zurückgegriffen. In seiner ‚Kreuzabnahme‘ aus den späten 1520er Jahren kombiniert er etwa das durch einen Stich Raimondis vermittelte Raffaelsche Kompositionsschema mit zwei symmetrisch ans Kreuz gelehnten Leitern mit der Darstellung affektiver Trauer in der Tradition Rogier van der Weydens.¹⁴

Alles deutet also darauf hin, dass Hemessen die wichtigsten Impulse von Werken und Bildvorlagen erhalten hat, die vor Ort in Antwerpen verfügbar waren. Und offenkundig stellte für ihn und seine Generationsgenossen die Vermittlung der Errungenschaften der italienischen Renaissance mit der einheimischen Bildtradition ein zentrales künstlerisches Problem dar. Dass Hemessen dieses Problem nicht nur zu bewältigen trachtete, sondern es auch eigens thematisiert und reflektiert hat, wird nun an seinen Bordellbildern zu zeigen sein.

II. Der Verlorene Sohn

Hemessens großformatige Tafel aus dem Jahre 1536 (Abb. 5, Taf. 28) ist das erste gemalte Bild in der Kunst der Niederlande, das den Verlorenen Sohn unter den Huren zeigt. In druckgraphischer Form war das Thema zuvor vor allem von deutschen Künstlern wie Jörg Breu und Sebald Beham (Abb. 6) gestaltet worden. Von letzterem hat Hemessen vermutlich auch die kompositorische Grundanlage übernommen, die das ausschweifende Treiben des Prodigus in einer palastartigen Architektur präsentiert.¹⁵ Während aber Beham in seinem großformatigen Holzschnitt die architektonische Szenerie aus einiger Entfernung in strenger Zentralperspektive darbietet, hat Hemessen eine schräge Ansicht des Innenraums gewählt und den Betrachter recht nah ans Bordellgeschehen herangerückt.

Aus geringer Distanz können wir nun dem zügellosen Treiben des Verlorenen Sohnes, der sich im Vordergrund links von zwei hübschen Dirnen bezirzen lässt, beiwohnen. Aufgrund seiner etwas dezentralen Position und seiner leichten Verschattung steht er allerdings nicht im Fokus der bildlichen Aufmerksamkeit. Dieser richtet sich vielmehr ganz auf die von hellem Schlaglicht erleuchtete Prostituierte im Bildzentrum, die nicht zuletzt auch mit ihrem fein ornamentierten roten Unterkleid, ihrem Dekolleté und ihren entblößten Armen als erotischer Blickfang fungiert. Sie hat ihr anmutiges Antlitz nach links gewendet und reicht ihrer dort befindlichen Kollegin die Hand, wobei beide Frauen mit ihren Fingern im lockigen Haar des Mannes spielen. In ihrer

13 Vgl. WALLÉN: van Hemessen, S. 22f. Das Dokument wird von Wallén in einer Fußnote (S. 339) vollständig zitiert. Interessanterweise handelt es sich dabei um eine Art Bürgschaft für seine Söhne Gillis und Hanse, die Hemessen in Gesellschaft eines Mitarbeiters nach Italien sandte, um „zu lernen, zu hören und zu sehen“ („se leerende ende se hooren ende se siene“). Vielleicht hat Hemessen seinen Söhnen jene Studienreise zukommen lassen wollen, die ihm selbst womöglich versagt geblieben ist. Im Gegensatz zu seiner Tochter Caterina scheint den Söhnen Gillis und Hanse jedoch kein künstlerischer Erfolg vergönnt gewesen zu sein: Die Archive und Sammlungen schweigen ansonsten von ihnen.

14 Vgl. WALLÉN: van Hemessen, S. 29f.

15 Zu Behams Holzschnitt vgl. KAT. AUSST.: Maler, Nr. 53, S. 223–225 sowie den Beitrag von Jürgen Müller in vorliegendem Band.



Abb. 6: Sebald Beham, Der Verlorene Sohn im Bordell, Holzschnitt, 65,7 x 95,2 cm.
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett.

anderen Hand, die nach vorne ausgestreckt ist, balanciert die Dirne mit abgespreizten Fingern ein dünnwandig-feines Weinglas, das zu großen Teilen bereits geleert ist. Vermutlich ist sie darauf bedacht, ihren sie sehnsuchtsvoll anblickenden Kunden auf neckische Weise zum Nachfüllen des Glases zu bewegen, denn dieser hält schon einen Weinkrug in seiner ebenfalls ausgestreckten Hand bereit. Die hässliche Alte ganz rechts, in der wohl die Kupplerin zu erkennen ist, betrachtet diesen erfolgversprechenden Verführungsakt mit sichtbarer Genugtuung. Hinter der Kupplerin, in der Burr Wallen ein Zitat nach einer Sybille Michelangelos aus der Sixtinischen Kapelle erkannt hat,¹⁶ ist ein schmallippiger und debil grinsender Alter zu sehen, der enttäuscht in seinen offenbar leeren Krug schaut. Neben ihm sitzt eine weitere Dirne, die sich mit ihrem Oberkörper einem würfelspielenden Krämer zugewendet hat. Hinter all diesen Gestalten findet sich dann noch ein Dudelsackspieler, der als Einziger dem Betrachter einen schelmischen Blick zuwirft. Weit weniger frohgemut scheint demgegenüber der andere Musiker zu sein, der am linken Bildrand – offenbar gegen seinen Willen – an die Szene des Vordergrundes herangeführt wird, wohl um die Zechgesellschaft dort bei Laune zu halten. Hinter dieser Szene, ganz im linken oberen Bildeck, ist schließlich die Vertreibung des nun völlig mittellosen Prodigus aus dem Freudenhaus zu sehen. Dieses Ereignis leitet zu den kleinen Außenszenen über, die – wie bereits in Behams

16 Vgl. WALLEN: van Hemessen, S. 54.

Holzschnitt – in den Durchblicken zwischen den Säulen zu sehen sind und den weiteren Verlauf der Geschichte schildern.

Das Gleichnis vom Verlorenen Sohn (Lk 15,11–31) handelt bekanntermaßen von einem Vater und seinen zwei Söhnen, von denen der jüngere seinen Erbteil vorzeitig einfordert und ihn dann in der Fremde mit Dirnen verprasst (Szene des Vordergrunds). Während einer Hungersnot muss er sich als Schweinehirt verdingen, darf jedoch nicht einmal mit den Tieren aus einem Trog fressen (Hintergrundszene im ersten schmalen Durchblick). Daraufhin entschließt er sich reumütig, zu seinem Vater zurückzukehren, um ihm als Tagelöhner zu dienen. Der Vater heißt ihn freudig willkommen und veranstaltet zu seinen Ehren – wenngleich zum Missfallen des allzeit rechtschaffenen, nun aber eifersüchtigen älteren Bruders – ein großes Fest (Hintergrundszene im zweiten breiteren Durchblick).

Diese Geschichte von Verlust und Rückgewinnung birgt in ihrer Struktur ein starkes theologisches Argument gegen die Werkgerechtigkeit: Der untadelige Lebenswandel des älteren Sohns verschafft diesem letztlich keine Vorteile gegenüber seinem zügellosen jüngeren Bruder. Im biblischen Kontext richtet sich das Gleichnis, wie auch die beiden vorangehenden Gleichnisse vom Verlorenen Schaf und von der Verlorenen Drachme (Lk 15,1–10), gegen jene Schriftgelehrten und Pharisäer, die Jesus vorwerfen, mit unwürdigen Sündern zu verkehren. Alle drei Gleichnisse betonen daher, dass im Himmelreich mehr Freude herrsche „über einen einzigen Sünder, der umkehrt, als über neunundneunzig Gerechte, die es nicht nötig haben umzukehren“ (Lk 15,7).

Im Zuge der Reformation erlangte das Gleichnis aufgrund seiner Nähe zu Luthers Ablehnung der Werkfrömmigkeit und der damit einhergehenden Lehre vom gnädigen Gott große Popularität und erfuhr zahlreiche literarische Ausarbeitungen.¹⁷ Wie längst bekannt ist, war für Hemessen aller Wahrscheinlichkeit nach das 1529 in Antwerpen publizierte Schauspiel ‚Acolastus sive De filio prodigo‘ des lutherisch gesinnten Humanisten Gulielmus Gnaphaeus (Willem de Volder) von Bedeutung, da hier das Treiben im Bordell, das in der Bibel nur mit zwei Sätzen angedeutet wird, ins Zentrum der literarischen Darstellung rückt.¹⁸ Zudem lässt sich Hemessens Bildpersonal teilweise auf die Figuren des Stücks zurückführen. Ob Hemessen sich auch der lutherischen Ausrichtung des Dramas angeschlossen hat, ist hingegen fraglich. In jedem Fall sollte man sich davor hüten, das Bild als Bekenntnis des Malers zur Reformation zu deuten – schließlich hat Hemessen einen nicht unbeträchtlichen Teil seines Œuvres der Marien- und Heiligenikonographie gewidmet.

Wichtiger als eine vorschnelle Bestimmung der konfessionellen Ausrichtung des Bildes ist für den vorliegenden Zusammenhang ohnehin die Frage nach den künstlerischen Gestaltungsmitteln. Denn diese dienen, wie sich zeigen wird, nicht lediglich einer moralisierenden Bilderzählung, sondern sie machen das bildliche Darstellen sowie das visuelle Erkennen (und Verkennen) selbst zum Thema. Dies beginnt bereits bei der Schrägansicht des Innenraums, die von vornherein eine gewisse Unsicherheit im Hinblick auf die räumliche Ordnung der Darstellung erzeugt: Figuren und Gegenstände sind in ihren Stellungen zueinander keineswegs immer einfach zu bestimmen. In be-

17 Vgl. SPENGLER: Sohn.

18 Vgl. RENGER: Gesellschaft, S. 34–37; WALLEN: van Hemessen, S. 55. Der Text des Dramas liegt in einer modernen niederländischen Übersetzung vor. Vgl. GNAPHAËUS: Acolastus.

sonderer Weise zeigt sich dies am Protagonisten, dessen bereits erwähnte Unauffälligkeit keineswegs allein aus der Verschattung seines Gesichts resultiert, sondern offenbar das Ergebnis einer gezielten Verunklärung räumlicher und körperlicher Verhältnisse ist. Zunächst ist festzustellen, dass der Verlorene Sohn auf eine Weise zwischen den Körpern der Dirnen eingespannt ist, die seine eigene körperliche Integrität aufzulösen scheint. Wie die linke Dirne trägt er ein aufwändig plissiertes Hemd, doch ist sein ausgestreckter Arm so weit von seinem Kopf entfernt und zudem durch die Arme und Hände der Frauen von diesem abgetrennt, dass die beiden Elemente nicht unmittelbar als Einheit zu erfassen sind. Dass das gelbe Gewand unterhalb des Oberkörpers der linken Dirne seine Hose sein muss, zeigt sich allein an der großen Schamkapsel.¹⁹ Denn verfolgt man die Schulterlinie der Dirne, hätte man an dieser Stelle ihre Hüften erwartet. Überhaupt ist nicht ganz klar, ob die drei Figuren eigentlich sitzen oder stehen. Vielmehr befinden sie sich in einem merkwürdigen Schwebezustand, in dem die einzelnen Körperteile geradezu ein Eigenleben zu führen scheinen. Dass dies nicht dem Unvermögen des Malers geschuldet ist, sondern ein kalkuliertes Strukturmerkmal der Komposition und Bilderzählung darstellt, lässt sich an den beiden Figuren hinter der Kupplerin demonstrieren.²⁰ Der alte Grinser und die junge Dirne haben ihre Oberkörper und ihre Gesichter voneinander abgewandt: Er schaut in sein leeres Gefäß, sie wendet sich dem Würfelspieler neben ihr zu. Von daher bemerkt man erst auf den zweiten Blick, dass sich ihre Arme hinter dem Kopf der Kupplerin überkreuzen und ihre Hände auf diese Weise vom jeweils zugehörigen Körper abgetrennt erscheinen: Während der Alte mit seiner freien Hand nach dem Glas der vorderen Dirne zu greifen scheint, findet sich die Hand seiner Nebensitzerin just in seinen Schritt – womöglich, um dort seine Börse zu ergattern.²¹ Wir haben es hier also mit handfesten Täuschungs- und Ablenkungsmanövern zu tun, die zum einen die Interaktionen zwischen den Figuren im Bild bestimmen, die zum anderen aber auch den Betrachter vor dem Bild in die Irre führen können. Denn Blickrichtung, Körperneigung und Flächenanordnung der Glieder lassen hier mitunter zunächst ganz andere als die ‚tatsächlich‘ stattfindenden Handlungen erwarten.

In diesem Sinne hat jüngst Bret Rothstein Hemessens Brüsseler Tafel einer minutiösen Analyse unterzogen, in der er den vom Maler sorgfältig inszenierten Fallstricken der Wahrnehmung nachspürt und als untergründiges Leitmotiv des Bildes ein immer wiederkehrendes frustriertes Begehren freilegt.²² Wie der alte *kannekijker* sehnsuchtsvoll in den leeren Krug schaut, der im wörtlichen Sinne sein Gesichtsfeld begrenzt, wie er zugleich nach einem möglichen Ersatz greift und dabei selbst beraubt wird, so befindet sich auch der Verlorene Sohn in einer Situation, die nur schlecht für ihn enden kann. Getrieben von sexueller Begierde, ist er blind für das Ränkespiel der beiden Dirnen, die mit ihren verführerischen Gesten sein Blickfeld einschränken und sich darum

19 Zur Konnotation der vom Prodigus getragenen Schlitzmode als verwegen und lasziv vgl. ZITZLSPERGER: *Kostümkunde*, S. 46f.

20 Bereits Friedrich Winkler (1924) erkannte durchaus Hemessens Sinn für „das Künstliche“, doch sah er in seinen Gestalten vor allem „den Charakter eines unvergleichlich banalen Kraftmeiertums“. Vgl. WINKLER: *Malerei*, S. 297.

21 Weitere Beispiele einer solchen Praxis des ‚Zergliederns‘ bei Hemessen, aber auch bei Pieter Bruegel, diskutiert RICHARDSON: *Bruegel*, S. 95–98.

22 ROTHSTEIN: *Beer*, S. 888f.

mühen, die Erfüllung seines Verlangens so lange aufzuschieben, bis er all sein Hab und Gut verzecht hat.

Völlig zu Recht weist Rothstein auch darauf hin, dass Hemessen mit einem äußerst hohen Grad an visueller Aufmerksamkeit und analytischer Kompetenz bei seinen Kunden gerechnet haben muss.²³ Schließlich erfordert ein Bild wie der Brüsseler ‚Verlorene Sohn‘ nicht nur einen feinen Sinn für die meisterhafte malerische Wiedergabe stofflicher Oberflächen, sondern eben auch die Bereitschaft, ein offenbar absichtsvoll verworrenes Geschehen geduldig und mit wachem Sinn für Ambivalenzen so weit wie möglich zu entwirren. Dabei wird man unweigerlich die Erfahrung machen, dass die eigene Wahrnehmung keineswegs vor jenen Irrtümern gefeit ist, denen das Bildpersonal scheinbar hilflos erliegt. Gleichwohl liegt darin nicht nur die moralische Botschaft, sich ersteinmal an die eigene Nase zu fassen, sondern vor allem auch ein Angebot zu einer durchaus lustvollen Bilderkundung, die zu einer gesteigerten Wertschätzung der vom Maler klug gewählten Gestaltungsmittel führen kann.

III. Jedermänner

Die in der Brüsseler Tafel angelegte Thematisierung sinnlicher Wahrnehmung und bildlicher Darstellung, die hier nur in groben Zügen angedeutet werden konnte, findet in den Tafeln aus Karlsruhe (Abb. 7, Taf. 29) und Hartford/Connecticut (Abb. 12, Taf. 30) eine intensivierete Fortsetzung. Beide Bilder haben annähernd das gleiche Format und präsentieren wiederum Szenen im Inneren eines Bordells.²⁴ Allerdings ist es diesmal kein jugendlicher Verlorener Sohn, der von den Dirnen umgarnt wird, sondern jeweils ein älterer Mann mit altertümlicher Kopfbedeckung, der in einem Moment des Innehaltens oder der Gegenwehr gezeigt wird. Es handelt sich hierbei vermutlich um *Elckerlijc*-Figuren, d.h. um Verkörperungen des Jedermann, die wie der Verlorene Sohn die Frage nach der Erlösungsfähigkeit des Individuums aufwerfen.²⁵ Der Kern der spätmittelalterlichen *Elckerlijc*-Parabel, die erstmals 1496 in den Niederlanden gedruckt wurde, besteht darin, dass Gott den Tod zum wohlhabenden Jedermann sendet, um von diesem Rechenschaft über sein Leben zu fordern.²⁶ Daraufhin sucht der Jedermann bei einer Reihe von allegorischen Figuren (Freundschaft, Sippschaft, Besitz) Rechtsbeistand, doch können diese ihm allesamt nicht helfen. Während nun in den vorreformatorischen Ausformungen des Stoffes die guten Werke und die Erkenntnis den Jedermann schließlich zur Erlösung führen, rücken in den reformatorischen Bearbeitungen Glaube und Reue an deren Stelle.²⁷

Gerade im Antwerpen der 1530er Jahre wurde der *Elckerlijc*-Stoff auf spannungsvolle Weise religionspolitisch akzentuiert: 1536 erschien unter dem Titel ‚Homulus‘

23 ROTHSTEIN: Beer, S. 892f.

24 Nur die Hartforder Tafel trägt ein Datum: 1543. Die gängige Datierung des Karlsruher Bildes auf 1539 ist keineswegs zwingend. Die annähernde Formatgleichheit deutet eher darauf hin, dass die Tafeln als Pendants oder zumindest als Variationen eines Themas etwa zur gleichen Zeit entstanden sind.

25 Vgl. WALLÉN: van Hemessen, S. 59.

26 Eine moderne niederländische Ausgabe, die sich an der Antwerpener Ausgabe von Willem Vorstermann (ca. 1525) orientiert, bietet VAN ELSLANDER: *Elckerlijc*. Für englische und deutsche Bearbeitungen des 16. Jahrhunderts vgl. WIEMKEN: Dramen.

27 Vgl. DAMMER/JESSING: *Jedermann*, S. 1–29.

eine lateinische Übersetzung des ursprünglich volkssprachlichen Texts, die nicht zuletzt aufgrund eingeschobener Marienanrufungen und einer Fürbittszene im Himmel eine deutliche katholische Ausrichtung erhält.²⁸ Demgegenüber veröffentlichte der Humanist Georgius Macropedius nur drei Jahre später mit seinem ‚Hecastus‘ eine freie Bearbeitung des Stoffes, in der die Handlung ganz im Diesseits belassen und der Glaube an Jesus Christus als notwendige und hinreichende Bedingung für das Seelenheil behauptet wird, was dem Autor, der einem reform-katholischen Milieu zugeordnet werden kann, den Vorwurf einbrachte, er propagiere lutherische Irrlehren.²⁹

Burr Wallen hat nun auf eine Szene im ‚Hecastus‘ hingewiesen, in der der alternde Protagonist bei Trank und Spiel plötzlich einen stechenden Schmerz verspürt, der ihn an den Tod gemahnt und zur Reue führt.³⁰ Ein solcher Moment könnte durchaus auch auf Hemessens Tafeln in Karlsruhe und Hartford dargestellt sein. Allerdings spielt der ‚Hecastus‘ nicht in einem Bordell. Macropedius hebt in seiner Vorrede explizit hervor, dass sein Stück „nichts an beschämender Sünde oder Frivolität“ enthalte: „Hier gibt es keinen Liebhaber junger Mädchen, keinen Kuppler, keine schamlose Hure oder was sonst für fromme Augen anstößig wäre (sofern denn da ein redlicher Zuschauer sitzt).“³¹ Hemessens Kompositionen folgen also keineswegs dieser konkreten literarischen Vorlage, sondern entwerfen für den Jedermann jeweils eigenmächtig eine bildliche Wirklichkeit, die vor frivolen und obszönen Momenten nicht zurückschreckt.

Im Vergleich zum Brüsseler ‚Verlorenen Sohn‘ fällt auf, dass der Betrachter nun nicht mehr durch die Darstellung eines biblischen Gleichnisses auf Distanz gehalten wird. Vielmehr scheint der Maler alles dafür zu tun, das Bildgeschehen auf den Betrachter hin zu aktualisieren. So sieht man in den Durchblicken des Hintergrunds keine Szenen aus biblischer Vorzeit, sondern Situationen aus dem gegenwärtigen Bordellalltag: noch zu verführende Kunden an der Eingangstür und Freier beim An- oder Ausziehen (Karlsruhe) sowie einen eingeschlafenen Gast am Herdfeuer (Hartford).³² Vor allem aber erscheinen die Figuren des Vordergrundes in beiden Bildern nicht nur annähernd in Lebensgröße, sondern sie sind auch derart nah an die ästhetische Grenze herangerückt, dass der Betrachter unwillkürlich in die Szene miteinbezogen ist: Ein jeder, der vor eines der Bilder tritt, wird unversehens selbst zum Mitglied der ruchlosen Bordellgesellschaft und sitzt gemeinsam mit dem Jedermann und den Huren am Spieltisch.

1. Die Tafel in Karlsruhe

Das Karlsruher Bild (Abb. 7, Taf. 29) setzt in besonderer Weise auf Effekte der Unmittelbarkeit. Der Jedermann hat sich hier in einer plötzlichen Drehung von der ihn sacht umarmenden Dirne abgewendet, so dass sein Gesicht frontal auf den Betrachter ausge-

28 Vgl. DAMMER/JESSING: Jedermann, S. 4f.

29 Vgl. DAMMER/JESSING: Jedermann, S. 5 und 26. Der ‚Hecastus‘ des Macropedius wurde 1549 von Hans Sachs ins Deutsche übertragen. Der Band von DAMMER/JESSING bietet eine kommentierte synoptische Edition der beiden Texte sowie eine neuhochdeutsche Übersetzung des lateinischen ‚Hecastus‘.

30 Vgl. WALLEN: van Hemessen, S. 59f.

31 Zit. nach DAMMER/JESSING: Jedermann, S. 196f. Dies ist wohl ein Seitenhieb gegen den erfolgreichen ‚Acolastus‘, in dem die Szene im Bordell genüsslich ausgeschmückt wird.

32 Zur ikonographischen Entschlüsselung dieser Hintergrundszenen vgl. die Ausführungen bei RENGER: Gesellschaft, S. 120–142 und WALLEN: van Hemessen, S. 60f.

richtet ist, wenngleich sein Blick an diesem vorbeiführt. Er erscheint in einem dramatischen Schlaglicht, das ihn von links trifft und seine faltige Physiognomie kontrastreich modelliert. Während er sich mit einer Hand auf dem Spieltisch neben ihm abstützt, hat er die andere Hand in einer jähren Geste, die offenbar sein Innehalten zum Ausdruck bringt, nach oben gerissen. Das Schlaglicht trifft die gespreizten Finger der Hand, die dem Betrachter in perspektivischer Verkürzung entgegenkommt, von hinten, so dass die verschattete Handinnenfläche an den Fingerspitzen jeweils von Glanzpunkten bekrönt wird. Dieses Spiel von Licht und Schatten, in dem die Bildwelt mit aller Macht in den Betrachtterraum vorzudringen sucht, markiert nicht nur die Flüchtigkeit des dargestellten Moments, sondern verweist auch auf eine hier möglicherweise vorliegende Reflexion der Erscheinungs- und Sichtbarkeitsbedingungen des Bildes selbst.³³

So subtil auf der linken Seite des Bildes mit der ästhetischen Grenze gespielt wird, so derb und zotig wird sie auf der rechten geradezu übersprungen. Dort nämlich fordert die obszön grinsende Kupplerin den Betrachter mit einer zweideutigen Geste zum Trinken und wohl auch zum Geschlechtsverkehr auf. In diesem Sinne findet der geöffnete Krug der hässlichen Alten innerhalb des Bildes sein männlich konnotiertes Gegenstück im Dolch des Jedermann. Die Dirne in der Mitte verfügt hingegen über raffiniertere Methoden der Verführung: Ihre Fingerspitzen umspielen zärtlich den oberen Rand des feinen Glases, das der Jedermann unten mit dem Zeigefinger berührt. Ihre Annäherungsversuche sind also im wörtlichen Sinne ‚vermittelt‘ und wissen die feinen Schwingungen eines multisensuellen Mediums zu nutzen. Schließlich bündeln sich im Weinglas alle fünf Sinne: Seine Transparenz ist visuell erfahrbar, seine Oberfläche kann ertastet, seine Vibration gehört, sein Inhalt gerochen und geschmeckt werden.

Die von der Komposition erzwungene Nähe zum Geschehen des Vordergrundes ermöglicht es dem Betrachter, die stoffliche Beschaffenheit der malerisch fingierten Bildwelt genau in Augenschein zu nehmen – etwa die mit eleganten Ornamenten geprägte und mit Perlen besetzte lederne Hüfttasche des Jedermann, den feinen Pelzkragen der jungen Dirne oder den vom regen Gebrauch blankpolierten Zinnkrug der Kupplerin. Doch trotz der durch die Nähe ermöglichten Sichtbarkeit der Dingwelt, die eigentlich die Erkenntnis des Dargestellten insgesamt erleichtern sollte, bleiben – wie schon bei der Brüsseler Tafel – die räumlichen und auch die körperlichen Zusammenhänge der Szene teils äußerst unklar. So ist schwer zu ermessen, auf welchem gemeinsamen Grund der Tisch und die um ihn versammelten Personen eigentlich aufrufen.

Das Problem spitzt sich zu, wenn man die Hintergrundszenen in die Betrachtung mit einbezieht. Denn vergleicht man die gekachelten Fußböden in den beiden Blickschneisen, dann muss man feststellen, dass diese jeweils nicht nur einen anderen Fluchtpunkt, sondern auch einen anderen Neigungswinkel haben: Während der Boden links relativ flach zur Eingangstür des Bordells führt, bietet sich der Boden des Innenraumes rechts in steiler Aufsicht dar. Die Tischplatte im Vordergrund lässt sich jedoch keinem dieser beiden Raumsegmente eindeutig zuordnen.

33 Nur am Rande sei darauf hingewiesen, dass Hemessen hier wie auch andernorts Inszenierungsweisen und Bildstrategien prägt, die um 1600 vor allem von Caravaggio wieder aufgenommen werden. Die genauen Rezeptionswege sind noch ungeklärt; Hemessen wird in der Caravaggio-Literatur gemeinhin übergangen. Zur Medialität des Helldunkels bei Caravaggio vgl. SPINNER: Helldunkel; PRATER: Licht; KRÜGER: Bild, S. 243–279. Zu ironischen Zitatverfahren bei Caravaggio vgl. VON ROSEN: Caravaggio.

Es ist äußerst unwahrscheinlich, dass dem Maler dies aus Unvermögen oder Nachlässigkeit unterlaufen ist. Alles deutet vielmehr darauf hin, dass Hemessen den Konflikt der Perspektiven sehenden Auges herbeigeführt und ganz bewusst einen inhomogenen Bildraum entworfen hat. Die räumliche Diskontinuität zwischen den einzelnen Szenen lässt sich womöglich als Index einer zeitlichen Gliederung verstehen, die das Geschehen in drei Stadien des Bordellbesuchs aufteilt und den Jedermann im Vordergrund am Scheideweg positioniert.³⁴ Doch selbst wenn man die konfligierenden Perspektiven in dieser Weise narrativ auflöst, bleibt für den Betrachter das Irritationspotential räumlicher Inkonsistenz erhalten. Dadurch wird nun genau jene Konvention thematisch, die seit Leon Battista Albertis ‚De pictura‘ (1435) geradezu metonymisch für die Malerei der Renaissance einsteht: die einheitliche Zentralperspektive. Mit den durchaus nach perspektivischen Regeln gestalteten Kachelböden des Hintergrundes hat Hemessen deren bildlichen Code explizit in Szene gesetzt, ihn aber zugleich mit sich selbst in einen unlösbaren Widerstreit geführt. Auch hier zeigt sich also ein Bestreben des Malers, die Bedingungen, Regeln und Normen der Bildproduktion und der damit einhergehenden Bildwahrnehmung im Medium des Bildes selbst zu problematisieren. Auf diesen Aspekt werden wir bei der Erörterung der Hartforder Tafel zurückkommen.

An dieser Stelle soll die Aufmerksamkeit dagegen auf einen Aspekt gelenkt werden, der von der Forschung zwar durchaus bemerkt, der jedoch in seiner systematischen Tragweite noch nicht hinreichend erfasst wurde. Vor allem Burr Wallen hat hinsichtlich der auffälligen Gesten in Hemessens Genrebildern auf Leonardo da Vincis großes theoretisches und malpraktisches Interesse an der Beredsamkeit des Leibes hingewiesen.³⁵ Im Fall von Hemessens ‚Berufung des Matthäus‘ von 1536 (München, Alte Pinakothek) konnte er sogar ein konkretes Zitat nachweisen: Die in der Bildmitte scheinbar frei schwebende Hand, die dem schmallippigen Alten zuzuordnen ist, dessen Kopf genau neben jenem des Zöllners erscheint, ist eindeutig Leonardos ‚Letztem Abendmahl‘ entlehnt.³⁶

Unterzieht man die Karlsruher Tafel unter diesem Gesichtspunkt einer erneuten Betrachtung, dann wird man feststellen müssen, dass hier tatsächlich einige leonardeske Topoi zu finden sind. Zunächst ist da die hübsche Dirne im Zentrum des Bildes. Mit ihren zarten Gesichtszügen und ihrem sanft gelockten, mittig gescheitelten Haar verkörpert sie – wie fast alle weiteren schönen jungen Frauen in Hemessens Bordell- und Matthäusbildern – Leonardos Typus weiblicher Schönheit, wie er sich etwa in der ‚Felsgrottenmadonna‘ (1. Version, 1483–86, Paris, Louvre) (Abb. 8), der in zahlreichen Kopien überlieferten ‚Leda‘ (1508, Original verloren) oder der ‚Kirschenmadonna‘ des Leonardo-Schülers Giampetrino (ca. 1508–13, Privatsammlung) manifestiert. Sein maltechnisches Fundament findet dieser Typus im berühmten *sfumato* des Meisters, das durch eine höchst nuancierte Modellierung von Licht und Schatten eine völlige Auflösung scharfer Kontraste und Konturen zu erreichen sucht.³⁷ So realisiert sich im weichen *rilievo* des Frauengesichts nicht zuletzt jene *gratia* (Anmut), die der Dargestellten den Anschein der Lebendigkeit und der betörenden leibhaften Anwesenheit

34 Vgl. RENGER: Gesellschaft, S. 125f.; WALLEN: van Hemessen, S. 60f.; SILVER: Peasant, S. 73.

35 WALLEN: van Hemessen, S. 57.

36 WALLEN: van Hemessen, S. 72.

37 Vgl. ZÖLLNER: Bewegung, S. 258–261; KRÜGER: Bild, S. 123–128.



Abb. 8: Leonardo da Vinci, Felsgrottenmadonna, 1483–86,
Öl auf Holz, 199 x 122 cm. Paris, Louvre.



Abb. 9: Giovanni Pietro da Biragio nach Leonardo da Vinci, Das letzte Abendmahl, Kupferstich, 22,3 x 44,7 cm. London, The British Museum, Department of Prints and Drawings.

verleiht. Demgegenüber steht die runzlige Kupplerin zweifelsohne in der Tradition leonardesker Grottesköpfe und visualisiert mit ihrer hässlichen Physiognomie zugleich ihre moralische Verschlagenheit.³⁸

Auch die ausgestreckte und von hinten beleuchtete Hand des Jedermann ist vermutlich weniger ein Zeugnis für Hemessens aufmerksames und unmittelbares Naturstudium als vielmehr ein Indiz für seine Auseinandersetzung mit leonardesker Malerei. Denn mit den gespreizt-gestreckten Fingern stellt dieses malerische Kabinettstückchen eine kunstvolle Variation des auffälligen Gestus der ‚Felsgrottenmadonna‘ (Abb. 8) dar. Hemessens in sich widersprüchliche Nutzung des Fliesenbodens als Perspektivcode könnte darüber hinaus geradezu als bewusst inkonsistenter Gegenentwurf zu Leonardos perfekter Zentralperspektive des ‚Abendmahls‘ verstanden werden. So wird vor allem im Kupferstich des Giovanni Pietro da Biragio (Abb. 9) die einheitliche perspektivische Konstruktion überdeutlich durch einen gefliesten Boden hervorgehoben.

Hat man die diversen Topoi leonardesker Malerei einmal bemerkt, dann liegt es nahe, bestimmte Details des Gemäldes darüber hinaus auch im Lichte von Leonardos kunsttheoretischen Äußerungen zu betrachten. Licht- und Schatteneffekte auf unterschiedlichen Oberflächen (man beachte etwa das Glanzlicht auf der Kopfbedeckung, den komplizierten Faltenwurf der Gewänder oder das Lichtspiel im Haar der Dirne), das gebrochene Licht (im Glas auf dem Tisch) und überhaupt die unterschiedlichen Lichtverhältnisse im Bild (das Tageslicht, das hinten links zur Eingangstür hereinfällt und demgegenüber das Kaminfeuer rechts, das mit dem durchs Fenster einfallenden Tageslicht konkurriert und die Dinge in komplexen Beleuchtungssituationen erscheinen lässt) – all dies sind Phänomene, mit denen sich Leonardo in seinen Schriften wie-

38 Vgl. GOMBRICH: Leonardo.

der und wieder intensiv beschäftigt.³⁹ Mimik und Gestik, die bewegten Haltungen und Gebärden der Figuren und die damit einhergehenden perspektivischen Verkürzungen sind ebenso Gegenstand seiner theoretischen Reflexionen wie auch die Regeln der Perspektivdarstellung.⁴⁰ Achtet man auf die einander zugeneigten Köpfe der Dirne und der Kupplerin, die wie an einer imaginären schrägen Achse gespiegelt scheinen, dann kann man kaum umhin, darin Leonardos Ratschlag befolgt zu sehen, man solle Schönheit und Hässlichkeit zur Wirkungssteigerung einander direkt gegenüberstellen.⁴¹ Bedenkt man zudem, dass Leonardo sich auch über das Problem allzu schnell veraltender Mode Gedanken macht, dann lässt sich vielleicht sogar auch die altertümliche Kopfbedeckung des Jedermann aus seinen Reflexionen ableiten.⁴² Dafür spräche auch der Umstand, dass Leonardo sich dabei besonders über die Fransenmode des 15. Jahrhunderts lustig macht – ein Merkmal, das zwar nicht die Kopfbedeckungen in den Bordellbildern Hemessens, wohl aber in manchen der späteren Szenen der ‚Berufung des Matthäus‘ (Abb. 10) auszeichnet.

Fragt man sich nun, wie Hemessen überhaupt zur Kenntnis all dieser leonardesken Bild- und Gedankenfiguren kommen konnte, ist zunächst auf den bereits erwähnten Kupferstich nach dem ‚Abendmahl‘ hinzuweisen, der belegt, dass zumindest Leonardos berühmtes Secco bereits seit etwa 1500 allgemein verbreitet war.⁴³ Ein solcher tendenziell schematischer Kupferstich konnte freilich kaum die Feinheiten leonardesker Pinselkunst vermitteln. Doch selbst wenn Hemessen nicht nach Italien und Fontainebleau gereist ist und Leonardos Werke nicht im Original gesehen hat, konnte er sich in Antwerpen immerhin an malerischen Werken schulen, die direkt auf Bildfindungen Leonardos zurück zu führen sind. Ohne dass wir wüssten, wie er zu seinen Kenntnissen gelangt ist, hat Quinten Massys wohl als erster in den Jahren 1508–12 in seinem ‚Johannes-Triptychon‘ (Antwerpen, Museum voor schone Kunsten) bei der Gestaltung der kaiserlichen Schergen von Leonardos Grotteskköpfen Gebrauch gemacht.⁴⁴ Nur wenig später hat er zudem das Bild einer grotesk-hässlichen und altmodisch herausgeputzten alten Frau (London, National Gallery) gemalt, dessen wesentliche Züge ebenfalls auf eine Zeichnung Leonardos zurückzuführen sind.⁴⁵ Neben Massys war es jedoch vor allem Joos van Cleve, der Leonardos Idiom im Laufe des ersten Drittels des 16. Jahrhunderts in Antwerpen verbreitet und populär gemacht hat. Joos van Cleve war 1511 zum Freimeister ernannt worden und unterhielt in der Folge eine der erfolgreichsten Malerwerkstätten der Stadt, die Auftraggeber in ganz Europa belieferte, aber auch Varianten einzelner Kompositionen in Serie für den freien Markt produzierte.⁴⁶

39 Vgl. LEONARDO DA VINCI: Traktat, S. 242–317, 339–350 (Licht und Schatten), S. 317–321 (Glanzlichter), S. 234–241 (Faltenwurf).

40 Vgl. LEONARDO DA VINCI: Traktat, S. 97–100, 200–213 (Linearperspektive), S. 112 (Gebärden), S. 161–184 (Mimik und Gestik).

41 Vgl. LEONARDO DA VINCI: Traktat, S. 120. Vgl. hierzu auch die Ausführungen bei ALBERTI: Malkunst, S. 257.

42 Vgl. LEONARDO DA VINCI: Traktat, S. 240f.

43 Edwin Buijsen hat auf ein unsigniertes und undatiertes ‚Letztes Abendmahl‘ aus einer englischen Privatsammlung aufmerksam gemacht, das leonardeske Motive enthält und womöglich als Frühwerk Jan van Hemessens zu erachten ist. Vgl. BUIJSEN: Avondmaal.

44 SILVER: Paintings, S. 46.

45 SILVER: Paintings, S. 140.

46 Vgl. LEEFLANG: van Cleve sowie HAND/LEEFLANG: Leben, S. 26f.



Abb. 10: Jan van Hemessen, Die Berufung des Matthäus, um 1548, 114 x 137 cm.
Wien, Kunsthistorisches Museum.

Sein größter ‚Verkaufsschlager‘ war die ‚Kirschenmadonna‘ (Abb. 11), die womöglich auf das oben bereits erwähnte Gemälde des Leonardo-Schülers Giampetrino zurückgeht und von der heute noch insgesamt 29 Versionen aus van Cleves Werkstatt sowie von atelierfremden Kopisten erhalten sind.⁴⁷ Von den ‚Küssenden Knaben‘ (‚Christus und Johannes als Kinder, einander umarmend‘), die ebenfalls auf einer Komposition Leonardos basieren, existieren heute noch 18 Versionen.⁴⁸ Dass mit Leonardos Bildfindungen zumindest auch Versatzstücke seiner bis dahin noch unpublizierten kunsttheoretischen Ansichten nach Antwerpen gelangt sind, ist naheliegend. Hemessen konnte demnach um 1540 auf einen voll etablierten Bild- und Kunstdiskurs des *leonardismo* zurückgreifen. Angesichts der immensen Popularität dieses Idioms konnte Hemessen zudem damit rechnen, dass Antwerpener Kollegen und Kenner in der Lage waren,

47 EWING: van Cleve, S. 116.

48 EWING: van Cleve, S. 119. Zur ironisierenden Anverwandlung der ‚Küssenden Knaben‘ in Pieter Aertsens ‚Pfannkuchenessern‘ von 1560 (Rotterdam, Museum Boijmans-van Beuningen) vgl. RICHARDSON: Bruegel, S. 2–4.



Abb. 11: Joos van Cleve, Kirschenmadonna, ca. 1525, Öl auf Holz, 74 x 52,3 cm.
Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum.

sein Spiel mit leonardesken Topoi als solches zu erkennen. Wie dieses Spiel genauer zu verstehen ist, wird abschließend noch zu diskutieren sein.

2. *Die Tafel in Hartford*

Im Vergleich zur Karlsruher Tafel ist im Hartfordener Bild (Abb. 12, Taf. 30) das Geschehen des Vordergrundes um eine weitere Figur ergänzt. Denn wie zuvor im Brüsseler ‚Verlorenen Sohn‘ wird der männliche Protagonist hier von zwei jungen Prostituierten zugleich in die Zange genommen.⁴⁹ Und wie dort geht es auch hier offenbar darum, ihn mit sanftem Nachdruck und neckischem Spiel zum Weitertrinken zu verleiten: Während ihn die eine Dirne mit mahnendem Gestus explizit zum Trinken auffordert, entzieht ihm die andere das von der ebenfalls anwesenden Kupplerin nachgefüllte Weinglas, indem sie es mit ausgestrecktem Arm in die Höhe hält. Die Zinnkanne der Kupplerin verfügt diesmal eher über phallische Konnotationen, die von der in ihrer anderen Hand liegenden Pfote des Hündchens, das den Betrachter aus seiner verschatteten Position am unteren Bildrand treuherzig anblickt, bestärkt werden. Zwischen der Kupplerin und den Dirnen ist zudem eine Katze zu sehen, die im Begriff ist, mit ihrer Pfote der achtlosen Tischgesellschaft eine Artischocke zu entwenden. Darin ist nicht zuletzt ein Signal an den Betrachter zu erkennen, den im Bild präsentierten Sachverhalten mit erhöhter Aufmerksamkeit, wenn nicht gar mit einigem Misstrauen zu begegnen. Und tatsächlich lassen sich auch in der Hartfordener Variante einige wohlkalkulierte Unstimmigkeiten der Körperanordnung und der Raumkonstruktion finden.

Der Perspektivcode des Fliesenbodens ist hier nur einmal im schmalen Durchblick zur Küche zu sehen, doch ist er für die räumliche Orientierung nicht besonders hilfreich, da ein Fluchtpunkt nicht auszumachen ist und die Kontinuität dieses Raumschnitts zum Vordergrund im Unklaren bleibt. Immerhin aber evoziert er gemeinsam mit den kleinen Figuren am Kaminfeuer eine beachtliche Raumtiefe der Küche, die in scharfem Kontrast zum Raum diesseits der Tür steht, in dem sich das Geschehen des Vordergrundes abspielt. Denn hier scheint aufgrund des nahen Türrahmens und des sich rechts daran anschließenden Wandstücks sowie des offenbar noch näheren Fensters links der Raum auf ein Minimum zusammenzuschrumpfen. Wie die massiven menschlichen Körper samt Mobiliar in dieser engen Kammer Platz finden sollen, muss dem Betrachter ein Rätsel bleiben. Achtet man zudem auf die deutlich nach hinten links fluchtende Tür, wird man zu dem Urteil gelangen, dass das direkt hinter dem Jedermann erscheinende Fenster sich nicht mit dieser Fluchtung verbinden lässt und gewissermaßen ein Ding der Unmöglichkeit darstellt.

Mit Blick auf die interagierenden Figuren des Vordergrundes lässt sich diese Diagnose fortsetzen. So befindet sich der Jedermann in einer schier unmöglichen Körperhaltung, die es dem Betrachter kaum erlaubt, die beiden Knie im linken unteren Bildeck anatomisch mit seinem Kopf und Oberkörper in Einklang zu bringen. Auch ist nicht recht ersichtlich, wie seine Schulter sich hinter dem Kopf der vorderen Dirne befinden kann, wenn sein dazugehöriger Arm vor der Brust der Frau herabführt, um schließlich

49 Vgl. ROTHSTEIN: Beer, S. 891.

ihre Hand zu halten. Offenbar sind die Figuren ganz bewusst in die Fläche getrieben worden: Geschehenslogisch betrachtet, müssten die Akteure sich eigentlich vor- oder hintereinander befinden, doch kommt es im Bild vor allem zu einem forcierten Nebeneinander. So entsteht der Eindruck, als seien die Körperteile in einer geradezu kubistisch anmutenden Manier dekonstruiert und anschließend vornehmlich planimetrisch rekonstruiert worden.⁵⁰

Während in der Fläche alles dicht gefügt erscheint, ist das Geschehen in räumlicher Hinsicht jedoch äußerst instabil. Da nämlich der Jedermann sich den Zuwendungen der hinter ihm stehenden Dirne zu erwehren trachtet, läuft er Gefahr, die andere Dirne, die mit erhobenem Arm und spitzen Fingern das Weinglas balanciert, aus dem Gleichgewicht zu bringen. Obgleich wiederum völlig unklar ist, ob sie sitzt oder steht, fällt ihre äußerst gefährdete Position auf den ersten Blick überhaupt nicht auf, da der obere Rand des Weinglases parallel und sehr dicht zur oberen Bildkante verläuft, sodass es scheint, als könne sie sich mit dem Glas am Bildrahmen abstützen. Hinzu kommt, dass der Fuß des Weinglases ziemlich exakt zwischen den Kapitellen des Kamins eingespannt ist und der Ballen der das Glas haltenden Hand sich passgenau in die Schwingung der Kaminarchitektur schmiegt (Abb. 13). Die geradezu rhythmische Abwechslung von Hell und Dunkel tut ein Übriges, um den erhobenen Arm fest in die Flächenkomposition einzubinden und so den trügerischen Anschein zu erwecken, als befinde sich die Dirne in einer stabilen Position.

Hemessens eigenwilliges Arrangement, das den Konflikt zwischen Bildraum und Bildfläche offenbar nicht glätten oder gar überwinden möchte, sondern ihn vielmehr lustvoll in Szene setzt, findet seine Erklärung wiederum in einem kunsttheoretischen Kontext. Diesmal sind es jedoch weniger die Motive und Ideen Leonardos, die den thematischen Rahmen abstecken, sondern jene Kompositionsregeln, die Leon Battista Alberti in ‚De pictura‘ (1435) für die Darstellung einer *historia* aufgestellt hat. Im Jahre 1540 war Albertis Traktat, der als Gründungsmanifest eines neuzeitlich-rationalen Bildkonzeptes gewertet werden kann, erstmalig in einer Druckausgabe erschienen, die vom Baseler Verleger Bartholomaeus Westheimer besorgt worden war.⁵¹ Von nun an stand es auch einer breiteren lateinkundigen Leserschaft in Nordeuropa offen, sich mit Albertis Positionen zu befassen. Und wenn nicht alles täuscht, dann hat Hemessen in seiner Hartfordener Tafel eine intensive Auseinandersetzung mit dem italienischen Theoretiker gesucht.⁵²

Vor dem Hintergrund der soeben beschriebenen flächenhaften und zergliedernden Inszenierungsweise Hemessens ist vor allem daran zu erinnern, dass auch Alberti immer wieder ausdrücklich den Flächencharakter der Malerei betont. Bereits im Kontext seiner berühmten Definition des Bildes als *finestra aperta*, weist er darauf hin, dass es

50 Hemessens Tafeln weisen in ikonographischer und bildstrategischer Hinsicht tatsächlich einige erstaunliche Parallelen zu Pablo Picassos ‚Demoiselles d’Avignon‘ (1907, New York, Museum of Modern Art) auf. Leo Steinbergs nachgerade klassische Studie zu Picassos epochemachendem ‚Meisterwerk‘ hat denn auch den Titel des vorliegenden Beitrags angeregt. Vgl. STEINBERG: Brothel.

51 Vgl. BÄTSCHMANN: Einleitung, S. 106f.

52 Freilich wissen wir nicht, ob Hemessen vollauf lateinkundig war. Immerhin signierte er in latinisierter Form. Für ein humanistisches Bildungsniveau Hemessens argumentierte zuletzt KONEČNÝ: Braut.

sich hierbei zunächst um eine Konstruktion in der Fläche handelt.⁵³ So behält Alberti trotz seines auf Transparenz und auf Kontinuität zum Betrachtterraum zielenden Bildkonzepts gerade in pragmatischer Hinsicht immer die Flächengebundenheit der Malerei im Auge.⁵⁴ In besonderer Weise trifft dies für die Gestaltung eines ‚Vorgangs‘, also für die *compositio* einer *historia*, zu, kommt hier doch alles auf die richtige Anordnung der Flächen an:

Die ersten Teile des Werkes sind also die Flächen, weil aus diesen die Glieder, aus den Gliedern die Körper, aus diesen der ‚Vorgang‘ zur Vollendung gebracht werden – der ‚Vorgang‘ als das letzte und eigentlich vollkommene Werk des Malers.⁵⁵

Freilich ist nach Alberti „vornehmlich darauf zu achten, dass die einzelnen Glieder schön je zueinander passen [...] und dadurch Schönheit und Liebreiz bewirken.“ Wird eine solche verhältnismäßige Abstimmung nämlich nicht geleistet, dann sei die Darstellung „gewiss abstoßend“.⁵⁶ Im Hinblick auf Hemessen ist hier zweierlei von Bedeutung: zum einen die Beschreibung des Kompositionsverfahrens, nach der sich eine Handlung (*historia*) aus Flächen (*superficies*), Gliedern (*membra*) und Körpern (*corpora*) aufbaut; zum anderen der Hinweis auf die zu erzielende Verhältnismäßigkeit der Teile. Ersteres findet sich in Hemessens analytischer Zerlegung des Körpers (v.a. des Jedermann) zweifelsohne wieder, während letzteres gewiss verfehlt wird. Alberti wird hier also auf eine Weise beim Wort genommen, die seinem normativen Anspruch zugleich widerspricht. Die anatomisch und räumlich offenkundig inkorrekt arrangierten Körper hätte er unter gar keinen Umständen akzeptiert. Denn was bei der Körperdarstellung den „gegebenen Möglichkeiten“ zuwiderläuft, „verstößt aufs Schwerste gegen die Ziemlichkeit der Anschauung.“⁵⁷

Dieser Verstoß wiegt umso schwerer, als es sich nach Alberti bei der *historia* um das „vollkommene Werk des Malers“ handeln soll, in dem sich neben Liebreiz (*venustas*) und Anmut (*gratia*) unter anderem auch Würde (*dignitas*) und Anstand (*verecundia*) verkörpern haben.⁵⁸ Gegen jeden Anstand verstößt jedoch bereits das Thema von Hemessens Darstellung, das keine vorbildhafte Heldentat, sondern die körperliche und moralische Schwäche eines Jedermann zur Bildwürdigkeit erhebt.⁵⁹ Eine weitere Verletzung von Albertis Anstandsregeln ist in der geradezu unmöglich engen Raumord-

53 ALBERTI: Malkunst, S. 225: „Zuerst zeichne ich auf der Fläche, die das Gemälde tragen soll, ein vierwinkliges Rechteck beliebiger Größe: es dient mir gewissermaßen als offenstehendes Fenster, durch welches der ‚Vorgang‘ betrachtet wird.“

54 Vgl. KRÜGER: Bild, S. 35f.

55 ALBERTI: Malkunst, S. 257. Womöglich ist im auffällig inszenierten Saum zwischen dem blauen Oberkleid des Jedermann und dem an mehreren Stellen hervortretenden gelben Innenfutter eine malerische Umsetzung von Albertis *circumscriptio* zu erkennen, die dieser auch als *fimbriarum notatio* (Festlegung der Säume) bezeichnet. Diese Umschreibungslinie soll – wie beim antiken Maler Parrhasios – „geradezu unsichtbar“ sein. Vgl. ALBERTI: Malkunst, S. 247. Dementsprechend lassen die Umriss der Figuren bei Hemessen keine Konturlinien erkennen, obgleich sie sich zumeist scharf von ihrer Umgebung abgrenzen. Zur *circumscriptio* bei Alberti vgl. auch KANZ: Linien, S. 92–96.

56 ALBERTI: Malkunst, S. 259.

57 ALBERTI: Malkunst, S. 277. An anderer Stelle weist Alberti explizit darauf hin, dass gerade bei lebensgroßen Darstellungen „sogar die kleinsten Versehen ins Auge springen.“ Vgl. ALBERTI: Malkunst, S. 303.

58 Vgl. ALBERTI: Malkunst, S. 262f. (zu *venustas* und *gratia*), 266f. (zu *dignitas* und *verecundia*).

59 Vgl. zu diesem Aspekt auch den Beitrag von Jürgen Müller in vorliegendem Band.

nung von Hemessens Gemälde zu erblicken. Denn zum Verhältnis von Körpern zu ihrer räumlichen Umgebung ist in ‚De pictura‘ Folgendes zu lesen:

Ferner kann man gar nicht genug tadeln, was ich auf Gemälden immer wieder zu sehen bekomme: Menschen in einem Gebäude, als wären sie in einer Schachtel eingeschlossen, worin sie kaum sitzend und zu einer Kugel zusammengepresst Platz fänden.⁶⁰

Der Eindruck einer engen und erdrückenden Schachtel wird bei Hemessen nicht nur durch die fehlende Raumtiefe erzeugt, sondern auch dadurch, dass die linke, stehende Dirne mit gebeugtem Oberkörper knapp unter dem oberen Bildrand gezeigt ist, so dass sie in aufrechter Haltung das Format der Tafel sprengen würde. Darüber hinaus scheinen die beiden Dirnen mit dem Jedermann wenn nicht zu einer ‚Kugel‘, so doch zu einer unheiligen Dreieinigkeit „zusammengepresst“ zu sein.⁶¹

Mit seinen gezielten Verstößen gegen Albertis Kompositionsregeln, von denen hier nur die prominentesten herausgestellt werden konnten, hat Hemessen eine Bildstrategie erfunden, die wenig später von Pieter Aertsen (ca. 1509–75) systematisch weiterentwickelt wurde.⁶² So hat Reindert Falkenburg in einer Reihe von wegweisenden Studien eindrucksvoll dargelegt, dass das bildlich-visuelle Spiel mit dem Regelwerk italienischer Kunsttheorie im Œuvre Aertsens geradezu einen ‚running gag‘ darstellt.⁶³ In zahlreichen ‚profanen‘ Werken des Malers konnte er Bezugnahmen auf Alberti – wie auch auf andere theoretische Entwürfe italienischen Ursprungs – nachweisen, die zwar den Wortlaut, aber keineswegs den normativen Gehalt des jeweiligen Textes ins Bild setzen. Diese ironisch-verkehrende Aneignung italienischer Kunsttheorie deutet Falkenburg nicht zuletzt im Sinne einer künstlerischen Selbstreflexion, bei der Aertsen die ‚Grammatik‘ und die visuelle Funktionsweise der Malerei zum Thema macht⁶⁴ – ein Befund, der sich gewiss auf Hemessens Hartforder Tafel übertragen lässt.

Um die selbstreflexive Qualität des Hartforder Bildes vollends deutlich zu machen, sei hier noch auf das ‚geschlossene Fenster‘ hinter dem Jedermann und seinen Verführerinnen hingewiesen, das jeden Ausblick in eine Welt jenseits des weitgehend als Fläche konzipierten Bildraums verwehrt und somit als geradezu wörtliche Antithese zu Albertis berühmter *finestra aperta* verstanden werden muss.⁶⁵ So schließt Hemessen mit

60 ALBERTI: Malkunst, S. 265. Zwei Sätze zuvor ist zudem zu lesen: „Malt man [...] die Kentauren, wie sie beim Festschmaus toben, wäre es unpassend, wenn einer in diesem wilden Getümmel friedlich daläge, vom Wein eingeschläfert.“ Darf man in Hemessens eingemicktem Gast, der im hinteren Raum am Kamin hockt, eine Umsetzung auch dieses Verbotes sehen?

61 Ausdrücklich, wenn auch nur am Rande, sei hier darauf hingewiesen, dass ‚raumlos‘-enge, holzvertäfelte Innenräume in der Antwerpener Malerei des frühen 16. Jahrhunderts durchaus über eine eigenständige Darstellungstradition verfügen, die in verschiedenen Sujets (Hl. Hieronymus in der Studierstube, Geldwechslerstuben, Porträts) maßgeblich von Quinten Massys geprägt wurde. Womöglich ist Hemessens Komposition als Apologie dieser Tradition gegenüber den Anforderungen des albertischen Bildkonzepts zu deuten.

62 Zur Vor- und Frühgeschichte ironischen Zitierens in der niederländischen Kunst des 16. Jahrhunderts vgl. MÜLLER: Laokoon.

63 Vgl. u.a. FALKENBURG: Aard; FALKENBURG: Rhyparographe; FALKENBURG: Taste; FALKENBURG: Errata.

64 Vgl. FALKENBURG: Errata, S. 201f.

65 Zu einem verwandten Aspekt in Pieter Aertsens ‚Christus bei Maria und Martha‘ (1552, Wien, Kunsthistorisches Museum) vgl. STOICHITA: Bild, S. 17.

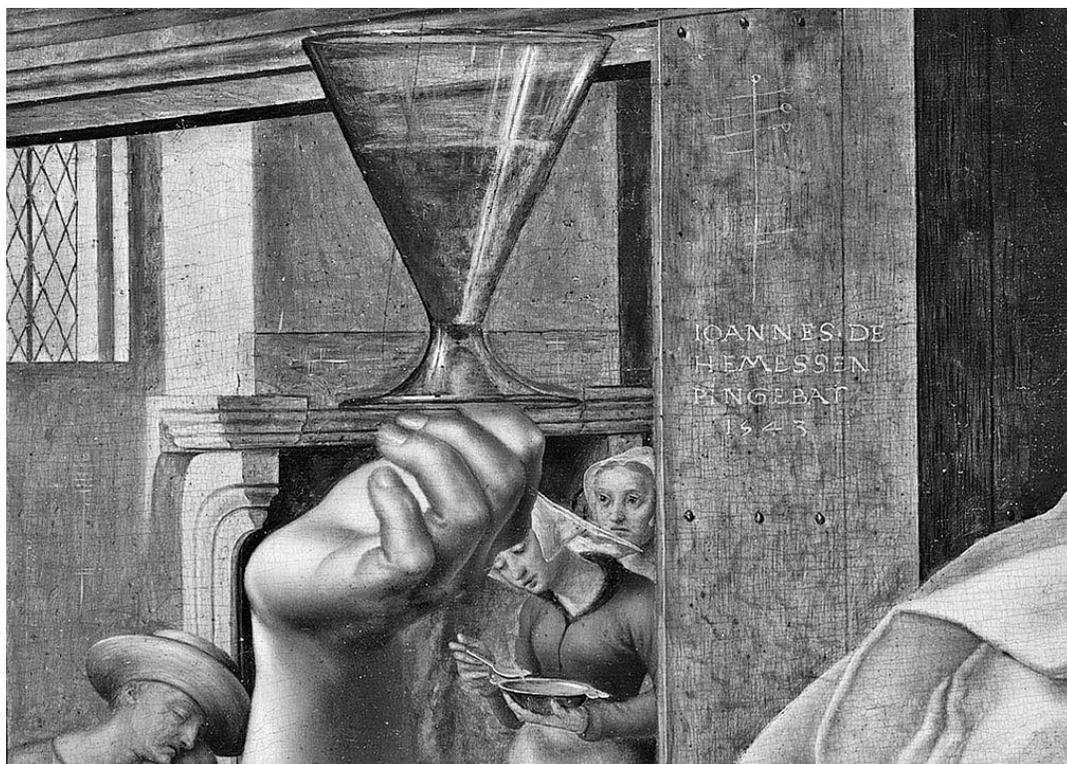


Abb. 13: Jan van Hemessen, Detail aus Abb. 12.

seiner demonstrativen Hervorkehrung der Flächenhaftigkeit der Malerei zwar an die Überlegungen Albertis an, doch konterkariert er dabei dessen gleichzeitiges Streben nach einem transparenten Durchblick. Während Alberti einen ästhetischen Ausgleich zwischen der faktischen Opazität und der fingierten Transparenz des Bildes fordert, führt Hemessen dem Betrachter eine opake Fiktion vor Augen, deren Komposition in der Fläche nicht in eine überzeugende oder gar täuschende bildräumliche Illusion überführt wird, sondern stets als zweidimensionale Konstruktion kenntlich bleibt.

Dass es tatsächlich Hemessen ist, der für den hier beschriebenen Konflikt zwischen Fläche und Raum verantwortlich zeichnet, bezeugt nicht zuletzt seine Signatur auf dem rechten Türpfosten (Abb. 13).⁶⁶ Sie findet sich dort vielleicht nicht ganz zufällig direkt unter einer Reihe mit Kreide notierter Schuldstriche und scheint somit vollauf in den Bildraum integriert zu sein. Hemessen hat den vierzeiligen Schriftzug *IOANNES DE HEMESSEN PINGEBAT 1543* allerdings ostentativ horizontal gesetzt, wodurch dieser sich dem diagonalen Tiefenzug des Türrahmens widersetzt und gewissermaßen zurück auf die vorderste Ebene der Bildfläche ‚springt‘. Demnach fungiert die Signatur hier nicht nur als handschriftlicher „Autorschaftsnachweis“, sondern auch als „inter-

⁶⁶ Bereits in der Brüsseler Tafel hatte Hemessen den Ort seiner Signatur mit Bedacht gewählt. Sie findet sich im linken unteren Bildeck auf der Tischkante unterhalb der den Betrachter anblickenden und anfauchenden Katze, die im Begriff ist, ein paar Essenreste zu stehlen: *IOES DE HEMESSEN 1536*. Die Karlsruher Tafel trägt weder Signatur noch Datum.

agierendes Element“ zwischen Bild- und Betrachterrealität.⁶⁷ Indem sie zwischen der Oberfläche der bemalten Tafel und dem dargestellten Tiefenraum oszilliert, markiert sie sinnfällig diese unaufhebbare Ambivalenz bildlicher Darstellung. Auffällig ist zudem, dass auch die sich rechts an den Türrahmen anschließende Holzvertäfelung des Zimmers nahezu ohne tiefenräumliche Fluchtung erscheint. Sie verweist damit vermutlich nicht nur auf die Bildfläche, sondern darüber hinaus auch auf den zugrundeliegenden materiellen Bildträger: die Holztafel. In diesem Sinne findet sich auch im Karlsruher Bild hinter dem Kopf des Jedermann eine solche besonders flach und flächig gestaltete Vertäfelung, die den faktischen ‚Grund‘ der Darstellung offenbart.⁶⁸

IV. Conclusio

Sollten die hier präsentierten Beobachtungen an Hemessens Tafeln in Brüssel, Karlsruhe und Hartford zutreffen, dann bietet uns der Künstler in seinen ‚Genrebildern‘ sicher keinen ‚spiegel van alledag‘, sondern vielmehr eine medienreflexive Auseinandersetzung mit den vielfältigen Konventionen piktoraler Repräsentation. Angesichts der metapikturalen Komplexität der jeweiligen Inszenierungen muss denn auch eine vornehmlich auf moralische Belehrung zielende Deutung der Bilder in die Irre führen. Gleichwohl kann die mit dem Bordell als Handlungsort einhergehende Thematisierung sinnlicher Verführbarkeit keinesfalls zu den Akten gelegt werden, deutet doch alles darauf hin, dass dieses Problem hier unter kunst- und bildtheoretischen Vorzeichen besonders intensiv durchgearbeitet wurde.

Der Innenraum des Bordells, in den man unwillkürlich versetzt wird, wenn man vor eine der Tafeln tritt, ist zweifelsohne ein metaphorischer Raum. Wie der Jedermann für die Menschheit im Allgemeinen steht, so steht auch das Innere des Bordells für die Welt in ihrer sinnlichen Immanenz.⁶⁹ Dass der Mensch aus dieser Immanenz nicht ohne Weiteres entkommen kann, machen Hemessens Tafeln in Brüssel, Karlsruhe und Hartford mit ihren zunehmend klaustrophobischen Interieurs auf eindrückliche Weise visuell erfahrbar. Wie gezeigt wurde, ist der Innenraum des Bordells jedoch gerade in seiner bildlichen Vergegenwärtigung zugleich auch ein kunst- und bildtheoretischer Reflexionsraum, in dem drängende Probleme der zeitgenössischen Malerei verhandelt werden. So stellt sich im Gegenzug die Frage, ob nicht auch das Personal des Bordells – vor allem in den Bildern in Karlsruhe und Hartford – kunsttheoretisch lesbar ist.

Einen Hinweis in diese Richtung gibt die altertümliche Kopfbedeckung der beiden Jedermänner.⁷⁰ Auf einen Betrachter um 1540 muss die völlig veraltete Hutmode der

67 Zur Signatur allgemein in diesem Sinne, auch mit Hinweis auf Albertis Bildkonzept, vgl. GLUDOVATZ: *Fährten*, S. 23f.

68 Zur illusionistischen Thematisierung des Objektcharakters von Gemälden im 17. Jahrhundert vgl. STOICHITA: *Bild*, S. 299–312.

69 Unter Rekurs auf altniederländische Mariendarstellungen, in denen das aufgeräumte Interieur als Metapher der reinen Seele sowie des unbefleckten Leibes Mariens vorgestellt wird, sieht Nanette Salomon im engen und oft unordentlichen Innenraum des Bordells zudem „an enclosure that is [...] defined as both a woman’s space and a woman’s sexualized body.“ Vgl. SALOMON: *Boredeeltjes*, S. 149.

70 Zum Phänomen bildlicher „Kostümargumentation“ vgl. ZITZLSPERGER: *Kostümkunde*, S. 42f. Eine systematische Entfaltung der vielfältigen Möglichkeiten bildspezifischer Sinnstiftung durch Kleidung bieten GANZ/RIMMELE: *Sinnstiftung*.

männlichen Protagonisten insofern einen distanzierenden Effekt ausgeübt haben, als sie die Aktualität der Darstellung in Frage stellt und das Geschehen potentiell in der Vergangenheit ansiedelt. Denkbar ist aber auch, dass die Jedermänner durch ihre Bekleidung – als Zeitgenossen – der Lächerlichkeit preisgegeben werden sollen. Für ein mit der heimischen Bildtradition vertrautes Publikum wird die Hutmode jedoch vor allem jenen Kleidungsstil in Erinnerung gerufen haben, der die Figuren der altniederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts kennzeichnet. Während der Hut des Hartfordder Jedermann geradezu dem Stifter aus dem linken Seitenflügel von Rogier van der Weydens ‚Abegg-Triptychon‘ (Riggisberg, Abegg-Stiftung) entwendet zu sein scheint, erinnert der Chaperon seines Karlsruher Genossen an Jan van Eycks sogenannten ‚Timoteos‘ (London, National Gallery) oder an van Eycks ‚Porträt des Jan de Leeuw‘ (Wien, Kunsthistorisches Museum). Ein weiteres Mal also spiegelt Hemessen weniger seine gegenwärtige Lebenswelt als vielmehr eine hochartifizielle Kunstwelt, die als solche erst genommen werden sollte.

Die Pointe dieser vestimentären Inszenierung besteht nun darin, dass die Akteure von Hemessens Bordellszenen nicht nur als moralische Exempla für die sinnliche Verführbarkeit des Menschen zu werten sind, sondern dass das Verhältnis der Jedermänner zu den Dirnen auch im Sinne einer kunsttheoretischen Allegorie zu lesen ist. Demzufolge handelt es sich bei den altmodisch gekleideten und bereits in die Jahre gekommenen Männern um Personifikationen der (alt)niederländischen Malerei, die von den sinnlichen Schönheitsreizen der modernen italienischen Renaissancemalerei (verkörpert durch die hübschen leonardesken Hetären) verführt werden und sich – wohl vergeblich – dieser Versuchung zu entziehen trachten.

Hemessen reflektiert und ironisiert hiermit nicht nur die allgemeine Italien- und die spezielle Leonardo-Mode unter seinen Anwerpener Malerkollegen, sondern auch seine eigene, weitestgehend auf Zitaten basierende Kunstpraxis, die sich nicht zuletzt durch eine vielfach zu beobachtende Verschmelzung von altniederländischen Bildformeln mit italienischen Kompositionsideen und Figurenidealen auszeichnet. Dass er in der Hartfordder Tafel seine Signatur unter den Schuldstrichen am Türpfosten angebracht hat, kann man durchaus im Sinne einer selbstironischen Identifikation mit dem bedrängten Jedermann deuten: Hemessen selbst hat sich als christlich-alt niederländischer Jedermann ins Hurenhaus der pagan-italienischen Kunst begeben und sich dort von den sinnlichen Reizen einer auf Schönheit und Anmut zielenden Malerei betören lassen.⁷¹

In diesem Kontext ist auch zu erwähnen, dass die beiden Jedermann-Tafeln just zu einer Zeit entstehen, als sich auf dem Antwerpener Kunstmarkt ein fundamentaler Strukturwandel vollzieht: 1540 gründen die Antwerpener Maler mit dem sogenannten *Schilderspand* einen eigenständig organisierten Umschlagplatz für Bilder und entziehen sich dadurch der bislang herrschenden kirchlichen Kontrolle des Kunsthandels. Wie Koenraad Jonckheere jüngst angemerkt hat, gehen damit auch dramatische Verän-

71 Im Hintergrund steht hierbei sicher die maßgeblich von Erasmus' ‚Ciceronianus‘ (1528) geprägte Debatte über die Frage, inwiefern christliche Literaten und Künstler sich am Formvorbild der heidnischen Antike orientieren dürfen. Vgl. hierzu PIGMAN: *Imitation*; MÜLLER: *Paradox*, S. 76–81. Dass Hemessen das antik-pagane Italien als Raum sinnlicher Verführungen aufgefasst hat, zeigt nicht zuletzt seine späte ‚Berufung des Matthäus‘ (Abb. 10), die den sündigen Zöllner explizit im Kontext einer römischen Ruinenlandschaft lokalisiert.

derungen in der Kunstproduktion einher: Zum einen entstehen nun plötzlich zahlreiche Tafeln mit mythologischen Sujets; zum anderen setzt eine umfangreiche Produktion von Aktdarstellungen in italianisierendem Stil ein – eine Entwicklung, die bald auch von kritischen Stimmen begleitet wird.⁷²

Hemessen, der selbst zwar keine mythologischen Themen gestaltet hat, dessen Auseinandersetzung mit den neuen italienischen Kunstdiomen und mit der Aktdarstellung dafür aber um so intensiver war, scheint mit seinen Bordellbildern einen frühen Kommentar zu dieser Tendenz in der zeitgenössischen Bildproduktion abgegeben zu haben. Dabei ist seine Haltung zur italienischen Kunst und Kunsttheorie offenbar von einer tiefen Ambivalenz geprägt, die sich zuvorderst in seinem Umgang mit leonardesken und albertischen Motiven offenbart.

Leonardo (1452–1519) und Alberti (1404–72) stehen für Positionen, die um 1540 nördlich der Alpen einen gewaltigen Geltungsanspruch erheben: Leonardo durch die außerordentliche Popularität seiner Bildfindungen, Alberti durch seine nun endlich im Druck vorliegende normative Theorie des Bildes. Hemessen reagiert auf diesen Anspruch mit einem zwiespältigen Verfahren der Aneignung, denn gerade indem er die beiden italienischen Autoritäten beim Wort – und ‚beim Bild‘ – nimmt, bezieht er zugleich auch Stellung gegen sie. So bekundet sich seine Opposition zu Leonardo ausgerechnet darin, dass er in der Karlsruher Tafel bei zahlreichen Motiven und Details der Malerei des italienischen Meisters folgt. Denn damit widerspricht er einem zentralen Credo Leonardos, der bekanntlich kein Freund der *imitatio artis*, sondern ein vehementer Vertreter der direkten *imitatio naturae* war. Ausdrücklich fordert Leonardo, „daß nie einer die Manier eines anderen nachahmen soll; denn er wird, was die Kunst betrifft, nicht ein Sohn, sondern ein Enkel der Natur genannt werden.“⁷³ Einer solchen von Leonardo geforderten authentischen Naturnachahmung setzt Hemessen seine gewissermaßen postmoderne Zitatkunst entgegen. Selbstbewusst vertritt er die Position, dass man auch durch die zitathafte Aneignung und Kombination von Vorbildern originelle Werke schaffen kann und liefert damit eine implizite Apologie seiner Kunst, die maßgeblich von einer ‚eklektischen‘ Zusammenführung fremder Stile und Motive bestimmt ist.

In vergleichbarer Weise beansprucht er auch gegenüber Alberti, dass gerade der gezielte Regelverstoß die Möglichkeit einer alternativen Bildform eröffnet, die ihre Erfüllung *nicht* in einem geometrisch rationalisierten Bildraum und einer entsprechend organisierten *historia* findet. Während bei Alberti das Bild die Aufgabe hat, dem Betrachter durch eine wohlgeordnete *compositio* und einen homogenen Bildraum den rationalen Nachvollzug des bildlichen Sachverhalts so einfach wie möglich zu machen (nicht zuletzt, um den Betrachter als autonomes und vernünftiges Subjekt zu konstituieren⁷⁴), setzt Hemessen alles daran, die agierenden Körper und den Bildraum derart zu dissoziieren, dass der Betrachter die Einheit von Handlung und Raum mitunter mühevoll rekonstruieren muss – und dies, ohne zu einem wirklich stimmigen Ergebnis

72 Vgl. JONCKHEERE: Nudity, S. 27.

73 LEONARDO DA VINCI: Traktat, S. 52.

74 Dabei ist jedoch zugleich an Albertis pessimistische „Nachtseite“ zu erinnern. Vgl. hierzu BLUM: Aufmerksamkeit, S. 97–99.

kommen zu können, so dass er unweigerlich in einem Zustand der Verunsicherung befangen bleibt.

Die größte Nähe zu Leonardo und Alberti weist Hemessen wohl hinsichtlich der Frage der Affektübertragung auf. Beide Theoretiker zeigen ein unbändiges Interesse an den Möglichkeiten der Malerei, den Betrachter nicht nur intellektuell anzusprechen, sondern ihn auch emotional zu bewegen.⁷⁵ Entsprechend ist es auch Hemessen bei all seinen bildlichen Manövern in erster Linie darum zu tun, die Manipulationskraft der Malerei mit Nachdruck unter Beweis zu stellen – und dabei auf alle allzu idealistischen Präntentionen zu verzichten. Im Widerstreit von illusionsfördernden und illusionshemmenden Momenten wird der Betrachter zum Spielball des Malers, der ihn scheinbar in jede gewünschte Richtung lenken kann. So geht es in den Bordellszenen selbstredend nicht allein um die Verführung der niederländischen Kunst durch die italienische Malerei, sondern auch und vor allem um die Verführung des Betrachters durch das Bild – wiederum ein Kerngedanke Leonardos, der gelungener Malerei die Macht zuspricht, den Betrachter verliebt zu machen.⁷⁶ Wie dies vonstattengeht, kann der Leser des vorliegenden Beitrags am eigenen Leibe erfahren, indem er sich abschließend nochmals der schönen Dirne auf dem Karlsruher Bild zuwendet, deren Gesicht sich in extremer Schiefelage befindet. Denn wenn er sich nun zur Seite neigt, um ihr hübsches Antlitz lotrecht zu betrachten, hat sie ihm bereits den Kopf verdreht.

Bildnachweise

Abb. 1: WAlLEN: van Hemessen, Fig. 27.

Abb. 2: © Albertina, Wien.

Abb. 3: WAlLEN: van Hemessen, Fig. 106.

Abb. 4: Archiv des Autors.

Abb. 5: © Koninklijke Musea voor schone Kunsten van Belgie/Foto: J. Geleyns/RoScan.

Abb. 6: © Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett.

Abb. 7: © Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

Abb. 8: © Louvre/LessingImages.

Abb. 9: © The Trustees of the British Museum.

Abb. 10: © Kunsthistorisches Museum Wien/LessingImages.

Abb. 11: © Suermondt-Ludwig-Museum.

Abb. 12: © Wadsworth Athenaeum Museum of Art/Art Resource, New York/Scala Archives, Florenz.

Abb. 13: © Wadsworth Athenaeum Museum of Art/Art Resource, New York/Scala Archives, Florenz.

75 Vgl. ZÖLLNER: *Bewegung*; ZÖLLNER: *Pictura*.

76 Vgl. LEONARDO DA VINCI: *Traktat*, S. 24. Bei Hemessen soll wohl nicht zuletzt auch der zahlende Kunde vor dem Bild den Verlockungen leonardesker Schönheit erliegen. Zu einem verwandten Aspekt bei Hans Holbeins ‚Laïs von Korinth‘ (1526, Öffentliche Kunstsammlung Basel) vgl. MÜLLER: *Deutung*.

Quellen und Literatur

Quellen

- ALBERTI, LEON BATTISTA: Die Malkunst, in: DERS.: Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, hg., eingel. u. komm. v. OSKAR BÄTSCHMANN und CHRISTOPH SCHÄUBLIN, u. Mitarb. v. KRISTINE PATZ, Darmstadt 2000, S. 193–333. [= Malkunst]
- DAMMER, RAPHAEL/JESSING, BENEDIKT: Der Jedermann im 16. Jahrhundert. Die Hecastus-Dramen von Georgius Macropedius und Hans Sachs, Berlin 2007 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 42). [= Jedermann]
- GNAPHAËUS, GULIELMUS: Acolastus. Latijnse tekst met nederlandse vertaling, Einl. u. mit Anm. v. P. MINDERAA, Zwolle 1956. [= Acolastus]
- LEONARDO DA VINCI: Traktat von der Malerei. Nach der Übersetzung von HEINRICH LUDWIG, neu hg. u. eingel. v. MARIE HERZFELD, Jena 1925. [= Traktat]
- VAN ELSLANDER, A. (Hg.): Den spyghel der salicheyt van Elckerlijc, Antwerpen 1952. [= Elckerlijc]
- WIEMKEN, HELMUT (Hg.): Vom Sterben des reichen Mannes. Die Dramen von Everyman, Homulus, Hecastus und dem Kauffmann, Berlin u.a. 1965. [= Dramen]

Literatur

- BÄTSCHMANN, OSKAR: Einleitung, in: LEON BATTISTA ALBERTI: Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei. hg., eingel. u. komm. v. OSKAR BÄTSCHMANN und CHRISTOPH SCHÄUBLIN, u. Mitarb. v. KRISTINE PATZ, Darmstadt 2000, S. 13–140. [= Einleitung]
- VON BALDASS, LUDWIG: Sittenbild und Stilleben im Rahmen des niederländischen Romanismus, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlunge in Wien 36 (1923/25), S. 15–46. [= Sittenbild]
- VON BALDASS, LUDWIG: Die Anfänge des niederländischen Sittenbildes, in: ANONYM: Ausgewählte Kunstwerke der Sammlung Lanckoronski. Seiner Exzellenz Dr. Karl Grafen Lanckoronski zu seinem siebzigsten Geburtstage von Freunden und Verehrern gewidmet, Wien 1918. Wien 1918. [= Anfänge]
- BARNES, BERNADINE: Michelangelo in Print. Reproductions as Response in the Sixteenth Century, Farnham 2010. [= Michelangelo]
- BLUM, GERD: Epikureische Aufmerksamkeit und euklidische Abstraktion. Alberti, Lukrez und das Fenster als Bild gebendes Dispositiv, in: HORST BREDEKAMP u.a. (Hgg.): Imagination und Repräsentation: zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit, München 2010, S. 79–118. [= Aufmerksamkeit]
- BUIJSSEN, EDWIN: Het Laatste Avondmaal. Een onbekend vroeg werk van Jan van Hemessen, in: Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art 70 (2001), S. 113–131. [= Avondmaal]
- BUSKIRK, JESSICA/KASCHEK, BERTRAM: Kanon und Kritik. Konkurrierende Körperbilder in Italien und den Niederlanden, in: STEPHAN DREISCHER u.a. (Hgg.): Jenseits der Geltung. Konkurrierende Transzendenzbehauptungen von der Antike bis zur Gegenwart, Berlin 2013, S. 103–126. [= Kanon]

- EWING, DAN: Joos van Cleve und Leonardo, in: KAT. AUSST. Joos van Cleve. Leonardo des Nordens, hg. v. PETER VAN DEN BRINK, Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, Stuttgart 2011, S. 112–131. [= van Cleve]
- FALKENBURG, REINDERT L.: On Compositional „errata“ in Pieter Aerten’s Peasant Scenes, in: JEFFREY F. HAMBURGER/ANNE S. KORTEWEG (Hgg.): Tributes in Honor of James H. Marrow, London 2006, S. 197–205. [= Errata]
- FALKENBURG, REINDERT L.: Matters of Taste. Pieter Aertsen’s Market Scenes, Eating Habits, and Pictorial Rhetoric in the Sixteenth Century, in: A. W. LOWENTHAL (Hg.): The Object as Subject: Studies in the Interpretation of Still Life, Princeton (NJ) 1996, S. 13–27. [= Taste]
- FALKENBURG, REINDERT L.: Pieter Aertsen, Rhyparographeur, in: JELLE KOOPMANS u.a. (Hgg.): Rhetoric – Rhétoriqueurs – Rederijkers, Amsterdam 1995, S. 197–218. [= Rhyparographeur]
- FALKENBURG, REINDERT L.: „Alter Einoutus“. Over de aard en herkomst van Pieter Aertsens stilvenen-conceptie, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 40 (1989), S. 41–66. [= Aard]
- GANZ, DAVID/RIMMELE, MARIUS: Bildspezifische Sinnstiftung von Kleidung in der Vormoderne, in: DIES. (Hgg.): Kleider machen Bilder. Vormoderne Strategien vestimentärer Bildsprache, Emsdetten 2012, S. 7–32. [= Sinnstiftung]
- GLUDOVATZ, KARIN: Fährten legen – Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz, München 2011. [= Fährten]
- GOMBRICH, ERNST H.: Leonardo da Vinci: Die grotesken Köpfe, in: DERS.: Zur Kunst der Renaissance, Bd. 3: Die Entdeckung des Sichtbaren, Stuttgart 1987, S. 77–99. [= Leonardo]
- GRAEFE, FELIX: Jan Sanders van Hemessen und seine Identification mit dem Braunschweiger Monogrammist. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunst der Niederlande im XVI. Jahrhundert, Leipzig 1909 (Kunstgeschichtliche Monographien 13). [= van Hemessen]
- HAND, JOHN/LEEFLANG, MICHA: Das Leben Joos van Cleves. Warum er in Vergessenheit geriet und wie er wiederentdeckt wurde, in: KAT AUSST. Joos van Cleve. Leonardo des Nordens, hg. v. PETER VAN DEN BRINK, Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, Stuttgart 2011, S. 21–29. [= Leben]
- JONCKHEERE, KOENRAAD: Nudity on the Market. Some Thoughts on the Market and Innovations in Sixteenth-Century Antwerp, in: ANTON W. A. BOSCHLOO (Hg.): Aemulatio. Imitation, Emulation and Invention in Netherlandish Art from 1500 to 1800. Essays in Honor of Eric Jan Sluijter, Zwolle 2011, S. 25–36. [= Nudity]
- KANZ, ROLAND: Linien rahmen Körper. Albertis *circonscrizione* und Donatellos Konturschatten im *rilievo schiacciato*, in: HANS KÖRNER/KARL MÖSENER (Hgg.): Rahmen – zwischen Innen und Außen. Beiträge zur Theorie und Geschichte, Berlin 2010, S. 91–112. [= Linien]
- KAT. AUSST. Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder, hg. v. JÜRGEN MÜLLER/THOMAS SCHAUERTE, Albrecht-Dürer-Haus Nürnberg, Emsdetten 2011. [= Maler]
- KONEČNÝ, LUBOMÍR: „Weinende Braut“ oder „Trunkene Alte“? Überlegung zu Jan Sanders van Hemessen, in: Bulletin of the National Gallery in Prague 3/4 (1993/94), S. 115f. [= Braut]
- KRÜGER, KLAUS: Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München 2001. [= Bild]
- LAMMERTSE, FRISO (Hg.): Van Eyck to Bruegel. Dutch and Flemish Painting in the Collection of the Museum Boymans-van Beunigen 1400–1550, Rotterdam 1994. [= van Eyck]

- LEEFLANG, MICHA: „Was ihr wollt“. Joos van Cleves Werkstatt und der Kunstmarkt, in: KAT. AUSST. Joos van Cleve. Leonardo des Nordens, hg. v. PETER VAN DEN BRINK, Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, Stuttgart 2011, S. 133–155. [= van Cleve]
- MÜLLER, JÜRGEN: Ein anderer Laokoon. Die Geburt ästhetischer Subversion aus dem Geist der Reformation, in: BEATE KELLNER u.a. (Hgg.): Erzählen und Episteme. Literatur im 16. Jahrhundert, Berlin 2011 (Frühe Neuzeit 136), S. 389–414. [= Laokoon]
- MÜLLER, JÜRGEN: Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d.Ä., München 1999. [= Paradox]
- MÜLLER, JÜRGEN: Von der Verführung der Sinne. Eine neue Deutung von Hans Holbeins „Lais von Korinth“ in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 55 (1998), S. 227–236. [= Deutung]
- PIGMAN, GEORGE W.: Imitation and the Renaissance Sense of the Past. The Reception of Erasmus' Ciceronianus, in: The Journal of Medieval and Renaissance Studies 9 (1979), S. 155–177. [= Imitation]
- PRATER, ANDREAS: Licht und Farbe bei Caravaggio. Studien zur Ästhetik und Ikonologie des Helldunkels, Stuttgart 1992. [= Licht]
- RENGER, KONRAD: Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei, Berlin 1970. [= Gesellschaft]
- RICHARDSON, TODD M.: Pieter Bruegel the Elder. Art Discourse in the Sixteenth-Century Netherlands, Farnham 2011 (Visual Culture in Early Modernity). [= Bruegel]
- VON ROSEN, VALESKA: Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600, Berlin 2009. [= Caravaggio]
- ROTHSTEIN, BRET: Beer and Loafing in Antwerp, in: Art History 35, H. 5 (2012), S. 887–907. [= Beer]
- SALOMON, NANETTE: Early Netherlandish Bordeeltjes and the Construction of Social „Realities“, in: ARTHUR K. WHEELOCK JR./ADELE SEEFF (Hgg.): The Public and Private in Dutch Culture of the Golden Age, Newark/London 2000, S. 141–163. [= Bordeeltjes]
- SILVER, LARRY: Peasant Scenes and Landscapes. The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market, Philadelphia 2004. [= Peasant]
- SILVER, LARRY: The Paintings of Quinten Massys. With Catalogue Raisonné, Montclair 1984. [= Paintings]
- SPENGLER, F.: Der Verlorene Sohn im Drama des 16. Jahrhunderts, Innsbruck 1888. [= Sohn]
- SPINNER, KASPAR H.: Helldunkel und Zeitlichkeit. Caravaggio, Ribera, Zurbaran, G. de La Tour, Rembrandt, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 34 (1971), S. 169–183. [= Helldunkel]
- STEINBERG, LEO: The Philosophical Brothel, in: October 44 (1988), S. 7–74 [Erstveröffentlichung in: Art News 71 (1972)]. [= Brothel]
- STOICHITA, VICTOR I.: Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, München 1998. [= Bild]
- WALLEN, BURR: Jan van Hemessen. An Antwerp Painter between Reform and Counter-Reform, Ann Arbor (MI) 1983 (Studies in Renaissance Art History 2). [= van Hemessen]
- WINKLER, FRIEDRICH: Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400–1600, Berlin 1924. [= Malerei]
- ZITZLSPERGER, PHILIPP: Kostümkunde als Methode der Kunstgeschichte, in: kritische berichte 34 (2006), S. 36–51. [= Kostümkunde]
- ZÖLLNER, FRANK: Bewegung und Ausdruck bei Leonardo da Vinci, Leipzig 2010. [= Bewegung]

ZÖLLNER, FRANK: Leon Battista Albertis „De pictura“. Die kunsttheoretische und literarische Legitimierung von Affektübertragungen und Kunstgenuss, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich 4 (1997), S. 23–39. [= Pictura]



Abb. 5: Jan van Hemessen, Der Verlorene Sohn im Bordell, 1536, Öl auf Holz, 140 x 198 cm.
Brüssel, Koninklijke Musea voor schone Kunsten van België.



Abb. 7: Jan van Hemessen, Jedermann im Bordell, um 1540, Öl auf Holz, 83 x 111,5 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.



Abb. 12: Jan van Hemessen, Jedermann im Bordell, 1543, Öl auf Holz, 84 x 118 cm.
Hartford/Connecticut, Wadsworth Atheneum Museum of Art.