

Maarten van Heemskerck,
die antike Überlieferung und die eigene.

Kunstproduktion als Erinnerungswerk.

Dissertation
zur Erlangung des Grades eines
Doktors der Philosophie

eingereicht am Fachbereich
Geschichts- und Kulturwissenschaften
der Freien Universität Berlin
im März 2017

vorgelegt von Alessa Rather
aus Hamburg

Tag der Disputation:
18.07.2017

Erstgutachter: Prof. Dr. em. Werner Busch
Zweitgutachterin: Prof. Dr. Karin Gludovatz

Einleitung	2
I. Künstler und Kunsttheorie im religiösen Gemälde – die Lukasmadonnen	12
I.1. Poetischer <i>furor</i> mit Raub der Europa – die Haarlemer <i>Lukasmadonna</i> von 1532.....	12
I.2 Arzt, Wissenschaftler, Künstler – die <i>Lukasmadonna</i> in Rennes.....	29
I.3 Heemskercks Lukasmadonnen als Ausdruck von Status, <i>virtus</i> und kunsttheoretischer Legitimation des Künstlers	42
II. Strategien der Selbstdarstellung	50
II.1 Heemskercks <i>Selbstportrait vor dem Kolosseum</i>	50
II.2 Heemskercks Selbstportrait auf dem Titelblatt der <i>Clades-Serie</i>	59
II.3 Mögliche, nicht gesicherte Selbstportraits in religiösem Kontext	67
III. Künstlerstatus und -selbstverständnis im zeitgenössischen Kontext – eine Annäherung	74
III.1 Künstler selbstverständnis in den Niederlanden des 16. Jahrhunderts	74
III.2 <i>virtus</i> in Leben und Werk.....	82
III.3 Moralische Bildung des Betrachters.....	95
IV. Rederijker, Künstler und die Antike	101
IV.1 Heemskerck und die Haarlemer Humanisten und Rederijker.....	101
IV.2 Antikenrezeption und –kennerschaft als Instrument sozialer Mobilität	114
IV.3 <i>ars memorativa</i> – Gedächtnis und <i>memoria</i>	120
V. Signatur, Schrift und die Rolle der Druckgraphik	126
V.1 Heemskercks Signaturen	126
V.2 Text und Bild – zur Lesbarkeit mythologischer Allegorien	134
V.3 Heemskercks druckgraphische Produktion.....	145
VI. Maßnahmen der Erinnerungssicherung abseits der künstlerischen Produktion	153
VI.1 Ein Obelisk für Heemskercks Vater	153
VI.2 Hieroglyphen, Embleme und Heemskercks Wappen	161
VI.3 Heemskercks Testament und Stiftung	169
VII. Heemskercks Ruinenverständnis, Rom und die ‚eigene‘ Antike	174
VII.1 Die römische Antike zwischen Bewunderung und Kritik – protonationale Identitätskonstruktion	174
VII.2 Heemskerck und die Bilderstürme	182
VII.3 Der gute Samariter rettet die Antiken.....	194
Fazit	205

Abbildungen

Abbildungsverzeichnis

Literaturverzeichnis

Zusammenfassung / Abstract

Eidesstattliche Erklärung

Einleitung

Als der Haarlemer Künstler Maarten van Heemskerck 1574 starb, oblag es seinen Nachlassverwaltern Jan van Zuren und Hendrick van Wamelen nicht nur, verschiedene testamentarische Verfügungen zu regeln, die die Kunstwerke und übrigen materiellen Besitztümer des seinerzeit weit berühmten Künstlers betrafen. Unter anderem sollte auch eine recht ungewöhnliche Stiftung, die Heemskerck bereits 1558 erstmals gemeinsam mit seiner zweiten Ehefrau schriftlich festhalten ließ, in Kraft treten.¹ Mit den Erträgen zweier Grundstücke, die beim Tod des länger lebenden Ehepartners an das Heilig Geesthuis in Haarlem übertragen wurden, sollten jährlich zwei junge, bedürftige Mädchen aus Haarlem oder Heemskerck, dem Heimatort Maarten van Heemskercks, unterstützt werden. Wenn ihre Bräutigame in spe keine ‚Trunkenbolde‘ seien, sondern „goede ende deugtsaame jonge gesellen“,² kamen sie bei ihrer Hochzeit in den Genuss einer finanziellen Zuwendung. Grundlegende Bedingung war jedoch, dass die Eheschließung auf dem Grab des Künstlers in der Haarlemer Kathedrale St. Bavo stattfinden müsse.

Dieses Trauen auf dem Grab von Maarten van Heemskerck, das bis ins späte 18. Jahrhundert praktiziert und erst dann aufgegeben wurde als die Erträge der Grundstücke vermutlich nicht mehr nennenswert waren³ und dementsprechend ein Mangel an geeigneten Bewerberinnen bestand, wurde von Seiten der kunsthistorischen Forschung bisher lediglich als Kuriosum verstanden und anekdotisch in künstlermonographische Abhandlungen eingeflochten.⁴ Vor dem Hintergrund jedoch, dass sich, wie im Folgenden nachvollzogen wird, in Heemskercks Leben und Werk eine gezielte *memoria*-Sicherung medienübergreifend nahezu die gesamte Schaffenszeit hindurch fassen lässt und schließlich in der besagten Stiftung kulminiert, erscheint es höchst lohnenswert, diesen Aspekt näher zu beleuchten. Die Wege und Methoden, die Maarten van Heemskerck wählte, um seinem Namen und seinem künstlerischen Werk Nachruhm zu sichern, sind in Kontext miteinander und in Bezug zum zeitgenössischen Künstlerselbstverständnis zu setzen.

¹ Heemskercks Witwe versuchte gegen das 1572 noch erweiterte Testament vorzugehen, weshalb es erst 1583 erstmals zu einer Ausschüttung von Erträgen aus Stiftungskapital kam. Siehe hierzu Zevenhuizen 1998, S.61–63 und ausführlicher zu Testament und Stiftung siehe Kapitel VI.3.

² Siehe hierzu die Abschrift des Testaments in Klönne 1893, S.323.

³ So begründet es Cornelis de Koning in seiner 1808 erschienen *Tafereel der stad Haarlem*. Er spricht von der geringen Höhe der Mitgift, betont gleichzeitig jedoch auch die ‚Eigenartigkeit der Sache‘. Siehe Koning 1808, 4. Teil, S.140; Zevenhuizen 1998, S.69.

⁴ In Ilja Veldmans grundlegender Studie zu Heemskerck und den Haarlemer Humanisten von 1977 beispielsweise wird im letzten Kapitel des Buches angegeben: „That Heemskerck was not averse to a certain degree of self-advertisement is borne out by the fact that he even went so far as to institute a bizarre ceremony around his own grave.“ Veldman 1977a, S.152. Ein Ziel der vorliegenden Studie ist es, zu zeigen, dass hinter der „bizarren Zeremonie“ und dem „self-advertisement“ ein komplexes größeres, kunsttheoretisch durchaus anspruchsvolles Programm steht, das zentral um Fragen wie Künstlerstatus und *memoria* kreist. *Memoria* spielt hier im Sinne ihrer seit der Antike verbürgten Doppelfunktion als „inneres Register im Kontext der künstlerischen *inventio*“ wie gleichermaßen „als eine Form des im Kunstwerk bzw. Schriftwerk geronnenen, veräußerlichten Gedächtnisses im Sinne eines der Nachwelt hinterlassenen Denkmals im Zeichen der *fama* und *historia*“ eine Rolle. Siehe Volmert 2013, S.140–141, die diese Dualität des Begriffs *memoria* in den Niederlanden des 17. Jh. untersucht.

Als Teil umfassender strategischer Maßnahmen verstanden, die Heemskerck zu seiner Erinnerungssicherung ergriff, lässt sich die Stiftung in einem kunsttheoretischen Konzept verorten, das unmittelbarer Ausdruck des Status' und Selbstverständnisses als Künstler ist, und das zudem – dies ist eine zentrale These der vorliegenden Studie – vielfältig mit der Wiederentdeckung der Antike und deren Überlieferungswegen verknüpft ist.

Das Nachleben⁵ der Antike⁶ in Statuen, Grabmälern und Reliefs, in Alltagsartefakten und literarischer Überlieferung sowie nicht zuletzt in den ruinösen, monumentalen Architekturen, die Heemskerck bei seiner Italienfahrt in den 1530ern selbst in Rom in Augenschein nehmen konnte, zeigt Wege der Überlieferung auf, die Heemskerck auch für die eigene Erinnerungssicherung zu nutzen suchte. Die Art und Weise, wie er antike Zitate und Anspielungen einsetzte, geht, wie gezeigt werden wird, über die zeitgenössische Antikenbegeisterung wie auch über eine paragonehafte *aemulatio* im Sinne des sich Messens mit der Antike, hinaus.

Maarten van Heemskerck beschäftigte sich als einer der ersten niederländischen Künstler intensiv mit dem Studium der Antiken auf dem Forum Romanum und in römischen Privatsammlungen und hielt das neu erworbene künstlerische Vokabular in zahlreichen Gemälden, Zeichnungen und Druckgraphiken fest.⁷ Hierbei ist er oft auffällig bemüht um den Einsatz seiner Signatur, die er insbesondere in seiner umfangreichen druckgraphischen Produktion mit antikisierenden Bildwerken und Architekturen verbindet – eine Verknüpfung von antiker Architektur und Künstlersignatur, die jedoch nicht nur im Bild, sondern auch *de facto* stattfindet, als er seinen Namen in die Wände der *Domus Aurea* ritzte.⁸

Neben den zahlreichen (Mehrfach-)Signaturen, den erhaltenen Selbstportraits und einer Bildstrategie, die über die Entkontextualisierung und Instrumentalisierung antiken Formenvokabulars gute Memorierbarkeit erlaubt,⁹ sind insbesondere der Entwurf eines eigenen Wappens, die Errichtung eines Grabmals für seinen Vater,

⁵ Siehe Didi-Huberman 2010, insbes. Erster Teil: *Phantombild*. Das Nachleben der Formen und die Unreinheit der Zeit.

⁶ Der Begriff ‚die Antike‘ wird hier und im Folgenden durchaus im Bewusstsein verwendet, dass es sich hier um eine Begrifflichkeit handelt, die in notwendiger Verknappung Ungleiches, fragmentarisch Überliefertes und gar Widersprüchliches miteinander verknüpft, sprich, es die homogene Einheit ‚die Antike‘ nicht gibt. Der Begriff wird genutzt um darauf zu verweisen, dass „antike Objekte oder Texte als Träger, Medien, Codes, Archive eines charakteristischen Wissens funktionieren, durch das Bilder, Kenntnisse und Diskurse der Antike geprägt“ werden. Böhme u.a. 2007, Vorwort, S.VII. Entsprechend ist, wenn Bezug genommen wird auf Heemskercks Rezeption ‚der Antike‘, stets der Kenntnisstand des 16. Jh.s impliziert, mit den damals bekannten und überlieferten Kunstwerken sowie den zeitgenössischen Interpretationen, und keinesfalls der heutige Begriff von ‚der Antike‘.

⁷ Die römischen Zeichnungen von Heemskerck belegen, dass er mindestens 13 verschiedene Sammlungen besichtigt hat. Siehe DiFuria 2010, S.27. Er studierte jedoch ebenso Werke zeitgenössischer Künstler, insbesondere die Michelangelos sowie Drucke nach Entwürfen Raffaels sind hier zu nennen, siehe Harrison 1987, S.47. Stopp betont die Bedeutung von Giulio Romano für Heemskerck, siehe Stopp 1960, S.142/143; Harrison 1987, S.47. Interessant ist in dem Zusammenhang die gemeinsame Präsentation einer antikisierenden Skulptur Michelangelos (Bacchus) und von Antiken, wie sie Heemskerck auf einem Blatt im Berliner Skizzenbuch festgehalten hat (Inv. Nr. 79 D 2, fol. 72 recto). Als nahezu gleichwertiges Nebeneinander sind Antikes und Zeitgenössisches in der Sammlung zu sehen und gleichermaßen Studienmaterial für Heemskerck.

⁸ Siehe hierzu Kapitel V.1.

⁹ Siehe hierzu insbesondere Kapitel I.1, II.1 und IV.3.

das gleichermaßen seiner eigenen *memoria* dient, sowie die erwähnte Stiftung und eine professionelle Verbreitung seiner Entwürfe im Medium der Druckgraphik als Teil von Heemskercks intensiver Sorge um seine Erinnerungssicherung zu deuten.¹⁰ Das eingangs geschilderte ‚Trauen auf dem Grab‘ stellt, wie bei der Auseinandersetzung mit Heemskerck schnell deutlich wird, somit keine isolierte exzentrische Idee des Künstlers dar.

Nun ist es keineswegs so, dass diese zahlreichen Bemühungen Maarten van Heemskercks, das eigene Nachleben zu sichern, in der kunsthistorischen Forschung nicht bemerkt worden wären. Bereits Leon Preibisz, der 1911 die erste umfassende monographische Studie zu dem Künstler verfasste, bemerkte dessen „kleinlichen Ehrgeiz, seinen Namen der Nachwelt zu überliefern“.¹¹ Doch weder er noch die folgenden Generationen von Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern wählten diese Beobachtung als Ausgangspunkt für intensivere anschließende Forschungen. Noch zu Beginn der Arbeit an der vorliegenden Studie lag keine grundlegende Analyse von Heemskercks Maßnahmen zur Erinnerungssicherung vor.¹² Hierfür sind womöglich verschiedene Gründe verantwortlich zu machen. Zum einen sind die zahlreichen erhaltenen Zeichnungen Heemskercks, die in Rom nach den Antiken entstanden, von herausragendem dokumentarischen Wert sowohl für Archäologen als auch für Forscher, die sich mit dem Bestand erhaltener und bekannter antiker Werke in der Frühen Neuzeit beschäftigen. Der künstlerische Wert der Zeichnungen wurde lange Zeit von ihrem Quellenwert überlagert.¹³ Zum anderen ist eine relative Vernachlässigung der niederländischen Kunst des 16. Jahrhunderts gegenüber dem 15. Jahrhundert und dem ‚Goldenen Zeitalter‘ der niederländischen Malerei im 17. Jahrhundert Grund für die – an Heemskercks zeitgenössischer Bekanntheit und Relevanz gemessen – nur unzureichende Auseinandersetzung mit seinem Werk.

Die sogenannten Romanisten, eine pejorative Kategorisierung, die insbesondere auf Maarten van Heemskerck angewendet wurde, galten in der um 1900

¹⁰ Gemessen an der Summe unterschiedlicher Maßnahmen, die sowohl der Selbstinszenierung wie auch dem Überlieferungswillen dienen, könnte man sagen, dass Heemskerck in Baccio Bandinelli eine Art südalpines Pendant hat. Zu Baccio Bandinellis Bemühen um Künstlerstatus und Sicherung des Nachlebens siehe Hegener 2006; Hegener 2008.

¹¹ Preibisz 1911, S.7. Preibisz zeigte sich, ebenso wie auch Friedländer, der Heemskerck in sein umfassendes Corpus-Werk zu niederländischen Künstlern aufnahm, wenig begeistert von Heemskercks künstlerischer Leistung. Diese sei laut Preibisz ästhetisch fragwürdig durch ihre „derbe, schnörkelhafte Sprache“ und eher eine „kunst- und kulturgeschichtliche Kuriosität“, siehe Preibisz 1911, S.68.

¹² In der Zwischenzeit sind zumindest verschiedene Ansätze erschienen, etwa DiFuria 2010.

¹³ In der jüngeren Kunstgeschichte, hat sich insbes. Tatjana Bartsch deutlich über den dokumentarischen Wert der Blätter hinaus mit Heemskercks Zeichnungen aus seiner Zeit in Rom beschäftigt. Siehe etwa Bartsch 2012; Dies.: „Die römischen Studien Maarten van Heemskercks zwischen Sachlichkeit und Imagination“, Diss. HU Berlin 2010, noch nicht publiziert; Veldman 2012, S.22, hebt auch die künstlerische Qualität der Arbeiten hervor. Zum dokumentarischen Wert der Zeichnungen siehe Netto-Bols Vorwort zu Hülsen/Egger 1913–1916/1975. Heemskercks Werke seien historisch wie kulturgeschichtlich bedeutend, denn sie „immortalized the city of Rome and her Mirabilia around the year 1535“ und stellen „a treasury of topographical and archaeological data of fundamental significance to everyone wishing to study Rome and her history“ dar. Hülsen/Egger 1975, Einleitung, n.p. Die Zeichnungen stellen jedoch keinesfalls eine rein dokumentarische, authentische Wiedergabe der topographischen und architektonischen Gegebenheiten dar. Heemskerck konzentrierte sich insbesondere auf die antiken Relikte, sowie deren Status des Verfalls und der Überwucherung. Hierbei isolierte er sie teils aus ihrem zeitgenössischen städtebaulichen Kontext. Siehe Bartsch 2012, S.28.

vorherrschenden, nationalistischen Deutung der deutschen und niederländischen Kunstgeschichtsschreibung als nicht-niederländisch.¹⁴ Da sie sich am italienischen Vorbild und an der Antike orientierten, dabei jedoch kaum mehr als einen schwachen Abklatsch hiervon liefern würden, seien sie kunstgeschichtlich betrachtet kaum von Interesse, so die damalige Meinung.¹⁵ Dass dieses Urteil den Werken nicht gerecht wird, ist bereits seit einigen Jahrzehnten unstrittig und der Begriff Romanismus hat eine kritische Revision erfahren.¹⁶ Dennoch besteht nach wie vor sowohl quantitativ betrachtet als auch von der thematischen Breite behandelter Aspekte her ein Missverhältnis zwischen den kunsthistorischen Studien zum vorhergehenden oder nachfolgenden Jahrhundert niederländischer Kunstgeschichte und dem 16. Jahrhundert.

Die aktuellste Monographie zum malerischen Werk Maarten van Heemskercks stammt von 1987.¹⁷ Etwa zur gleichen Zeit und insbesondere in den letzten Jahren hat eine zunehmend intensivere Auseinandersetzung mit dem Künstler und seinem Werk stattgefunden, unterschiedliche Aspekte seines Schaffens wurden beleuchtet und Forschungslücken geschlossen.¹⁸ Allerdings ist die Forschung zum großen Teil geprägt von gattungsorientierten Arbeiten: Studien widmen sich der Druckgraphik, der Malerei oder den Zeichnungen. Oft sind es auch Einzelwerke, die in den Fokus der Betrachtung rücken.¹⁹ Da die Sorge um die eigene Überlieferung gattungsübergreifend und die Jahrzehnte seines produktiven Schaffens hindurch in Heemskercks Werk greifbar ist, ist in der vorliegenden Arbeit ein breiterer Ansatz gewählt. Die bereits angesprochenen Thesen werden, entgegen der zumeist dominierenden Zerfaserung in gattungsgeschichtliche Betrachtungen, exemplarisch

¹⁴ Siehe etwa Nagler 1838, S.37, der in Heemskercks Kunst deutliche Zeichen des „Übergangs vom Vortrefflichen zum Tadelnswerthen“, sieht, „ja man darf wohl behaupten, dass von ihm der Anfang des bald darauf mit schnellem Schritte hereinbrechenden Untergangs aller ächten deutschen Kunst zuerst ausging“. Oder auch Förster 1853, S.148: „Zwar spricht die gesunkene Kunstkraft der Zeit schon aus seinen frühesten Werken, aber erst unter der leicht erreichten Nachahmung des fremden Idioms verschwindet Seele und Natur zugleich.“ Von dieser negativen Deutung wurden nur wenige niederländische Künstler des 16.Jh.s ausgenommen, wie etwa Pieter Bruegel d.Ä., dessen Kunst als authentisch niederländisch begriffen wurde. Preibisz 1911, S.1, erkannte bereits, dass es „nicht richtig“ sei, in Bezug auf die niederländische Kunst des 16. Jh.s „von einem Preisgeben der nationalen Eigenart und einem Aufgehen in der italienischen Formenwelt zu sprechen.“ Allerdings begreift er die niederländischen Künstler der Zeit in erster Linie als Wegbereiter für das kommende, 17.Jh. Entsprechend widmet er sich Heemskerck „weniger wegen der künstlerischen Bedeutung, die ihm etwa zukommen sollte, sondern, weil das reichlich vorhandene Material an Bildern, Stichen und Skizzen aus seiner römischen Zeit uns einen besonders guten Einblick in das Werden seiner Kunst und die Art seines Schaffens ermöglicht.“ Preibisz 1911, S.2.

¹⁵ So charakterisiert Dacos 1964 auch bereits die Voreingenommenheit der älteren Forschung. Siehe Dacos 1964, S.9 und Dacos 1995b insbes. S.17. Carl Justi hat 1881 zu Heemskerck angemerkt, der „talent- und phantasievolle, aber geschmacklose und später in wüster Illustrationsproduktion versunkene Vielmaler ist meistens nur gekannt als fratzenhafter Manierist und Prahler mit scheußlichen anatomischen Schaustücken“. Zitiert nach Grosshans 1980, S.9.

¹⁶ Der Begriff Romanismus wurde ebenso wie Manierismus negativ betrachtet. Zur Begriffs- und Deutungsgeschichte siehe bspw. Thimann 2008. Baumgart notierte schon 1944, dass der Manierismus durchaus unter künstlerischem Aspekt Beachtung verdiene, kommt in Bezug auf Heemskerck aber nicht umhin, ein deutlich negatives Urteil zu fällen: „gärendes Chaos bewegter Gestalten“, „gewaltsame, quälende Bewegung um jeden Preis“, das „Vorbild Michelangelos war zugleich maßgebend und erdrückend“. Baumgart 1944, S. 196.

¹⁷ Harrison 1987. Grosshans' Monographie zu Heemskercks Gemälden erschien bereits 1980.

¹⁸ Siehe insbesondere die zahlreichen Studien von Veldman sowie beispielsweise Sickel 1998, Bartsch 2007a; Bartsch 2007b; Bartsch 2008; Bartsch/Seiler 2012; DiFuria 2009; DiFuria 2014; DiFuria 2017; Gludovatz 2006; Gombrich 1991; Melion 2011 oder Scheick 2003.

¹⁹ Siehe etwa Stritt 2004; Scheick 2003; Bartsch 2007a; Bartsch 2007b; Sickel 1998; Cast 1974.

anhand von Beispielen aus allen Bereichen des umfangreichen erhaltenen Œuvres des Künstlers analysiert und in Kontext zu seinem sozialen und kulturellen Umfeld gesetzt.

Ilja Veldman sind herausragende Studien zu verdanken, die Heemskercks Kontakte zu den Haarlemer Humanisten beleuchten und insbesondere die Kupferstiche nach seinen Entwürfen in den Fokus gerückt haben.²⁰ Sie ist Fragen der geistigen Urheberschaft, dem Austausch zwischen Heemskerck und seinen Kupferstechern, zu denen wichtige Haarlemer Intellektuelle wie Dirck Volkertsz. Coornhert und Hadrianus Junius gehörten, sowie dem moralischen und didaktischen Anspruch der Serien und Einzelblätter nachgegangen. An Ilja Veldmans Forschungsergebnisse wird hier unter verschiedenen Gesichtspunkten angeknüpft. Die bereits von Preibisz attestierte Sorge Heemskercks um das eigene Nachleben spielt in ihrer Forschung jedoch ebenso wie in den meisten kunsthistorischen Studien zu Heemskerck keine relevante Rolle. Es soll hier ein Versuch gewagt werden, diese Forschungslücke weiter zu füllen, indem Fragestellungen zu Heemskercks *memoria*-Konzeption, seiner Selbstinszenierung und seinem Überlieferungswillen in den Fokus gerückt werden.

In der kunsthistorischen Forschung zu Maarten van Heemskerck hat sich eine chronologische Einteilung des Werkes in die Zeit vor seiner Romreise in den 1530ern, in die Zeit seines Aufenthaltes in Rom – die eine räumliche wie künstlerische Zäsur darstellt – und in die anschließende langjährige Tätigkeit in Haarlem etabliert. Diese Unterteilung wird in der vorliegenden Studie so beibehalten, da sie insbesondere in Hinblick auf die Auseinandersetzung des Künstlers mit der Antike stilistisch wie thematisch überzeugt.²¹ Die Frage, wie und auf welchen Wegen er aber erstmals Kontakt zur Antike und zu antikem Formenvokabular hatte, soll hier nur von marginalem Interesse sein. Verschiedene Untersuchungen haben sich bereits dieser Fragestellung angenommen. Grundlegend sind hier wieder die Forschungen von Ilja Veldman.²² Da Heemskerck in den späten 1520ern zeitweise bei Jan van Scorel beschäftigt war, der zuvor in Nachfolge Raffaels die Aufsicht über die römischen Antiken hatte, wird es bereits zu diesem Zeitpunkt Berührungspunkte mit antikem Formenvokabular gegeben haben.²³ Die Verbreitung von Themen und Motiven über die zeitgenössische Druckgraphik ist eine weitere wichtige Quelle. Nach der Rückkehr aus Rom bot insbesondere Heemskercks humanistisch geprägtes Umfeld in Haarlem zahlreiche Anknüpfungspunkte und regen geistigen Austausch, über den sich im Einzelnen jedoch zumeist nur spekulieren lässt.²⁴

²⁰ Hervorzuheben ist insbes. Veldman 1977a.

²¹ Siehe etwa Grosshans 1980, S.28, der angibt, dass die Romreise den „entscheidenden Einschnitt in seiner [Heemskercks, Anm. d. Verf.] künstlerischen Entwicklung“ darstelle. „This stay in Rome proved to be extremely influential for the painter and remained a leitmotif for the rest of his life.“ Veldman 2012, S. 13.

²² Siehe etwa Veldman 1977a, S.97, oder Veldman 1993a. Überlegungen hierzu finden sich auch bei Grosshans 1980, S.34.

²³ Siehe Grosshans 1980, S.20 u. 34 oder auch Veldman 1977a, S.97.

²⁴ Siehe hierzu Kapitel IV.1. Konkrete Verbindungen, etwa in der *subscriptio* der Druckgraphiken, finden sich zu Coornhert und Hadrianus Junius. Die Frage, wie intensiv die Zusammenarbeit im Detail war, lässt sich oft nicht

Aufgrund der bereits geleisteten Forschungen und ausgehend von Heemskercks evidenter, intensiver Antikenkenntnis sowie der im Folgenden näher charakterisierten, individuellen Verwertung antiker Themen und Motive stellt sich in der vorliegenden Studie weniger die Frage „woher“ als die Frage „wozu“. Die ungewöhnlichen neuen, humanistisch geprägten Bildthemen mit moralisch-didaktischem Impetus, die Heemskerck im Austausch mit den führenden Haarlemer Humanisten konzipierte, werden dementsprechend auch weniger auf die Frage hin untersucht, wer der bestimmende Part in dieser Zusammenarbeit war, sondern vielmehr daraufhin analysiert, welches Künstlerelbstverständnis sich in ihnen äußert und welches Künstlerbild der Nachwelt überliefert werden sollte.

Maarten van Heemskerck bestimmte nach seiner Rückkehr aus Rom den Haarlemer Kunstmarkt für mehrere Jahrzehnte. Seine Werkstatt, über die – abgesehen von den Namen einiger Schüler – wenig bekannt ist, war äußerst produktiv und erhielt prestigeträchtige Aufträge.²⁵ Der Bedeutungsverlust, den die Werke Heemskercks über die Jahrhunderte erfahren haben, verzerrt den Blick auf ihren zeitgenössischen Status. Insbesondere seine Druckgraphiken waren von großer künstlerischer Geltung, wurden hoch gehandelt, waren zeitweise sogar beliebter als die des heute ungleich bekannteren Pieter Bruegel d.Ä.²⁶, und wurden gern gesammelt.²⁷ „In welchem Erdenwinkel ist das Dorf Heemskerck in Holland nicht berühmt, weil dort der kunstreiche Maler Marten Heemskerck im Jahre 1498 das Licht der Welt erblickte“, schreibt 1604 Karel van Mander in seinem *Schilder-Boeck*, das die erste Biographie zu Heemskerck umfasst.²⁸ Van Mander ist neben einigen erhaltenen Dokumenten und kurzen Erwähnungen des Künstlers in

klar beantworteten. Siehe hierzu etwa Veldman 1977a, S.55ff (zu Coornhert) und S.97 (zu Junius u.a.), Veldman 1986a, Veldman 1989. Siehe auch Puhlman 2007.

²⁵ Van Mander 1604 nennt drei Schüler. Siehe bspw. Preibisz 1911, S.58/59 oder Grosshans 1980, S.11/12. Van Mander, der ab 1583 in Haarlem tätig war, stellt die grundlegende Quelle zu Heemskerck dar. Siehe Veldman 1986a, S.11 oder auch Veldman 1977a, S.15.

²⁶ Siehe Chirico 1975/76, S.21. Arnoldus Buchelius beschreibt in seinen *Res pictoria* 1619 Heemskercks Drucke als „hoog gewaarded.“ Zitiert nach Veldman 1986a, S.13. Von Heemskerck hoher Wertschätzung im 17.Jh. zeugt auch die Serie „Heemskerck ex marmore antiquo“: 13 Figuren, die Jan de Bisschop (Johannes Episcopus) 1671 in seinen *Paradigmata graphices variorum artificum* nach Zeichnungen von Heemskerck herausgab. Drei der Vorlagen Heemskercks finden sich in den Skizzenbüchern im Kupferstichkabinett Berlin, KdZ 79D 2 und 79D 2a. Siehe Ausst. Kat. Berlin 1967, S.26.

²⁷ Über 600 Drucke nach seinen Entwürfen sind überliefert, vor allem Kupferstiche, auch einige Holzschnitte. Siehe Veldman 1986a, S.13. Jacobus de Jongh berichtet in einer späteren Edition von van Manders *Schilder-Boeck* (1764), dass der Bürgermeister S. van Huls in Den Haag 648 Drucke nach Heemskerck gesammelt habe. Auch in Italien haben sich die Blätter schnell verbreitet, was ihre Erwähnung bei Vasari belegt. Sie wurden von Künstlern und Kunsthandwerkern als Vorlagen genutzt und für Keramik-, Glas-, oder Möbeldekor genutzt. Auch in Rembrandts Inventar von 1565 ist ein Buch mit Heemskerck-Drucken erwähnt. Siehe Grosshans 1980, S.14; Veldman 1986a, S.15. Eine Druckgraphik nach Heemskerck ist belegbar Vorlage für Rembrandts „Engel, der Tobias verlässt“, siehe bspw. Alpers 1989/2003, S.184, Preibisz 1911, S.67 oder Grosshans 1980, S.10. Auch Heemskercks Zeichnungen fanden früh interessierte Sammler, wie ein Brief Joris Hoefnagels von 1579 an den Florentiner Sammler Niccolò Gaddi belegt. Siehe Grosshans 1980, S.10. Heemskercks Zeichnungen aus der römischen Zeit waren zudem für die nächsten anderthalb Jahrhunderte einflussreich für niederländische Künstler. Siehe hierzu Bartsch 2008, passim.

²⁸ „In wat hoek van der Weerelt en is schier t'Dorp Hemskerck in Hollandt niet vermaert: Om dat daer zijnen oorspronck hadde den Const-rijcken Schilder *Marten Hemskerck*, alwaer hy is gheboren gheweest. A°. 1498.“, Mander 1604, fol. 244v. Hier wie auch im Folgenden wird van Mander im Original zitiert. Eine deutsche Übersetzung der niederländischen Künstlerviten des *Schilder-Boeck* in der Auflage von 1617 liegt vor: Mander/Floerke 1906/1991, hier S.195. An anderer Stelle notiert van Mander, Heemskerck sei ein Künstler, „die de heele Weerelt schier vervult heeft met zijn inventien“, Mander 1604, fol.246v; Grosshans 1980, S.10. Auch Schrevelius lehnt sich 1647 an Mander an: „[...] ut totum fere terrarum orbem impleverit suis inventis [...]“, Schrevelius 1647, S.280. Zur Frage der geistigen Urheberchaft, siehe Kapitel IV.1.

anderen Schriften der Zeit²⁹ die zentrale Quelle zu Heemskerck. Alle späteren Lebensbeschreibungen des Künstlers stützen sich im Kern auf van Manders Ausführungen.

Da van Mander sich selbst einige Jahre nach dem Tod Heemskercks in Haarlem aufhielt, viele Werke aus eigener Anschauung kannte und zudem in engem Kontakt zu Heemskercks Schüler Jacob Rauwaert stand, ist er insgesamt als recht verlässliche Quelle zu betrachten.³⁰ Aufgrund der topischen Aspekte, die sich ebenso wie in den anderen Künstlerbiographien auch in jener Heemskercks finden, sind seine Angaben jedoch keinesfalls vorbehaltlos zu übernehmen.

Bei den bisher angesprochenen Aspekten zu Maarten van Heemskercks bereits vor seiner Romreise fassbarer und sich bis in die späten Druckgraphiken ziehenden Sorge um Überlieferung wurde bisher noch nicht beachtet, welche Form der *memoria* eigentlich angestrebt war und ob während der vielen Jahrzehnte produktiven künstlerischen Schaffens eine inhaltliche Umwertung des *memoria*-Konzeptes und des Künstler selbstverständnisses stattfand. Ist es ein tendenziell stärker christlich-religiös oder humanistisch geprägtes Gedankengut, das hier im Vordergrund steht? Welche Rolle nimmt ‚die Antike‘ als Leitbild ein, welche Wertevorstellungen werden mit ihr verknüpft? Heemskercks individuelle Form der Antikenrezeption gilt es somit ins Verhältnis zur allgemeinen ‚Antikenmode‘ der Zeit zu setzen, die idealisierte wie auch die polemisch-satirisch motivierte Rezeption der heidnischen Antike mit einzubeziehen, und insbesondere Heemskercks Reiseziel, die Stadt Rom, die oft als Synonym oder *pars pro toto* für die Antike begriffen wurde, in den Fokus zu nehmen.

Wie Chirico 1982 schreibt, sei die Betrachtung von Heemskercks Selbstportraits die beste Quelle, um dessen „Ideale zu verstehen“.³¹ Ein Künstler selbstportrait birgt in sich *per se* den doppelten Reiz, dass künstlerische Handschrift und Künstlerbildnis in eins fallen, während zugleich eine unmittelbare bildliche Überlieferung festhält, wie der Künstler sich selbst memoriert wissen möchte und welche Wertebegriffe er mit ‚dem Künstler‘ an sich verbindet. In der vorliegenden Studie wird dennoch nicht mit Heemskercks Selbstportraits begonnen, sondern mit einem chronologisch früher einzuordnenden Werk aus seiner vorrömischen Schaffenszeit, in dem sein Wunsch nach Überlieferung erstmals konkret greifbar wird: der Haarlemer *Lukasmadonna* von 1532. Kontextualisiert mit anderen niederländischen Beispielen sowie mit einer zweiten überlieferten Darstellung dieses Themas durch Heemskerck stellt die *Lukasmadonna* eine zentrale Quelle dar, um sich dem kunsttheoretisch unterfütterten Selbstverständnis des Künstlers und seiner spezifischen Form der Antikenrezeption in der Zeit vor der Romreise anzunähern.

²⁹ Siehe hierzu Kapitel III.1. Auf Heemskerck bezugnehmende Urkunden sind bei Willigen 1866 (franz. Übersetzung Willigen 1870) und Gonnet 1896 publiziert.

³⁰ Siehe Veldman 1977a, S.11. Zwischen Jacob Rauwaert und Heemskerck bestand auch nach dessen Lehrzeit eine enge Verbindung: Als 1572 die Spanier Haarlem belagerten, zog Heemskerck mit Genehmigung des Rates nach Amsterdam und wohnte dort bei Rauwaert in dessen Haus in der Warmoesstraat. Siehe Preibisz 1911, S.5–6.

³¹ Chirico 1972, S.7.

Heemskercks Selbstbildnisse, deren erstes erhaltenes knapp 20 Jahre nach seinem mehrjährigen Studienaufenthalt in Rom entstand, werden direkt im Anschluss untersucht und ebenfalls mit zeitgenössischen Künstlerselbstportraits in Kontext gesetzt. Die Werke werden auf ihre Inszenierungsstrategien, auf Heemskercks Instrumentalisierung des antiken Formenvokabulars und auf das in ihnen vermittelte Künstlerbild hin befragt.

Die Frage der Portraitwürdigkeit eines Künstlers wird als Ausgangspunkt genutzt, um in diesem Zusammenhang Überlegungen zu Künstlervirtus und dem sozialen Status bildender Künstler in den Niederlanden des 16. Jahrhunderts anzustellen.

Da die Memorialfunktion von Heemskercks künstlerischer Produktion sich in zahlreichen Werken belegen lässt, finden die rhetorischen Strategien, die er nutzt, um die Memorierbarkeit seiner Werke zu fördern und zu sichern, Aufmerksamkeit. Exkurse zur Gedächtniskunst, der *ars memorativa*, zu Argumentationsmustern aus der Rhetorik, die sich in der bildenden Kunst wiederfinden lassen, sowie zur Vergleichbarkeit der Antikenrezeption des 16. Jahrhunderts bei Künstlern und Literaten sollen dazu dienen, Heemskercks Bildstrategie innerhalb seines zeitgenössischen Kontextes zu verorten. Ausführungen zu seinem sozialen und insbesondere zu seinem intellektuellen Umfeld bilden die Grundlage hierfür.

Von Heemskerck selbst sind, abgesehen von wenigen Zitaten, die ihm von van Mander zugeschrieben werden und die aufgrund ihres stark anekdotenhaften Charakters nicht verlässlich sind, keine kunsttheoretischen Äußerungen erhalten. Die Bilder selbst stellen somit die unmittelbare Quelle dar, um sich Heemskercks Kunst- und Selbstverständnis anzunähern, wobei der überlieferte Austausch mit den führenden Haarlemer Humanisten weitere Hilfestellung bietet. Zwar soll der Fehler, schriftlich überliefertes Gedankengut aus Heemskercks humanistischem Umkreis ungeprüft auf den Künstler zu projizieren und zu dessen Geisteshaltung zu erklären, selbstverständlich vermieden werden, Heemskercks enge Bindung zu den Rederijkerskammern – er selbst war mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit Mitglied eines dieser Rhetorikervereine³² – sowie die Ähnlichkeit der von Humanisten wie Künstler aufgegriffenen Themen legitimieren jedoch die Einbeziehung der humanistischen Literatur als Interpretationsstütze, so sich zuvor entsprechende motivische Hinweise im Werk des Künstlers finden.

Da die zahlreichen ungewöhnlichen Themen und neuen Bildfindungen, die Maarten van Heemskerck insbesondere im Medium der Druckgraphik umsetzte, in vielen Fällen auf biblische oder profane antike Texte zurückgehen, erscheint es im Kontext der bereits geschilderten Zusammenhänge und Ansätze zudem sinnvoll, dem Überlieferungsweg des geschriebenen oder gedruckten Wortes Aufmerksamkeit zu schenken. Heemskercks professionelle und in ihrem Umfang zeitgenössisch in den Niederlanden zunächst solitäre druckgraphische Produktion scheint vor dem Hintergrund seines Bestrebens um *memoria*-Sicherheit nicht rein

³² Siehe Kapitel IV.1.

finanziell motiviert, sondern zugleich eine kalkulierte, größtmögliche Vervielfältigung und Verbreitung einbeziehend.

Schrift und Text spielen sowohl für die Wahl der Bildthemen als auch innerbildlich eine zentrale Rolle. Neben einer kurzen Analyse des Text-Bild-Verhältnisses im Werk von Maarten van Heemskerck findet der bereits erwähnte, intensive Einsatz von Signaturen in Hinblick auf Fragen des Künstlerselbstverständnisses und der Überlieferungsstrategien nähere Beachtung.

Ein anschließendes Kapitel widmet sich den faktisch getroffenen Maßnahmen Heemskercks zur Sicherung seiner *memoria* – der Obelisk für seinen Vater, die eingerichtete Stiftung, sowie der Entwurf eines eigenen Wappens –, bevor zum Ende der Studie auf Basis der bisherigen Beobachtungen noch einmal die Frage nach Heemskercks Antikenverständnis aufgegriffen wird. Insbesondere vor dem Hintergrund der zeitgenössisch in den Niederlanden stattfindenden ikonoklastischen Ausschreitungen gilt es anhand von Heemskercks späten Druckgraphiken und Bildern dezidiert nach seiner Haltung zu der Antike in ihrem überlieferten Zustand des Ruinösen und Fragmentarischen zu fragen und Heemskercks Haltung zu den Bilderstürmen einzuordnen. Bredekamp merkte 1990 an, dass Heemskercks „proikonoklastische Haltung auf der Hand zu liegen“ scheine.³³ Hier wird, da die der vorliegenden Studie zugrunde liegende Fragestellung eine neue Perspektive bietet, eine nahezu gegenteilige Einordnung gewagt. Ob es sich bei dem ethisch-moralischen Gehalt insbesondere vieler druckgraphischer Arbeiten Heemskercks eher um protestantisch oder katholisch motivierte Bildaussagen handelt, die vermittelt werden sollen, und welche konfessionelle Zuordnung der adressierte Käufer- und Rezipientenkreis hatte, sind weitere Fragen, die im Kontext der religiösen Umwälzungen und Glaubenskonflikte der Zeit interessant sind und kurz angesprochen werden.

Der Ansatz, Maarten van Heemskercks Werk mit Fokus auf die Sorge um seine *memoria* zu betrachten und hierbei insbesondere die Vorbildhaftigkeit der Antike und der antiken Überlieferung einzubeziehen, lässt einen neuen Blickwinkel auf sein künstlerisches Werk zu. Seine intensiv die Antike rezipierenden Arbeiten werden somit nicht auf ihren ‚dokumentarischen‘ Wert hin befragt oder als Ausgangspunkt für die Suche nach möglichen Vorbildern genutzt, sondern sie geben Aufschluss über Künstlerselbstbild und Antikenverständnis.

Da Heemskercks ausgeprägter Überlieferungswille in seinen Arbeiten über die Jahrzehnte immer wieder in den unterschiedlichsten Zusammenhängen zu fassen ist, dabei jedoch noch wenig kunsthistorische Beachtung fand, zeigt die hier gewählte Fragestellung einen weiteren Weg des Zugangs zu dem künstlerischen Œuvre auf und bietet, ergänzend zu den Studien von Ilja Veldman und den an sie anknüpfenden Forschungen, eine Möglichkeit seiner kunst- und kulturhistorischen Verortung.

³³ Bredekamp 1990, S.206.

Mögen auch die angewandten rhetorischen Strategien und das starke Interesse an der Antike dem Zeitgeschmack entsprechen, so ist doch, wie gezeigt wird, die Art und Weise, wie Heemskerck Geschichte zitiert, wie er die Antike aus dem Zusammenhang ihrer Vergangenheit reißt und in die Bildgegenwart seiner Werke einfügt, bemerkenswert. Seine Instrumentalisierung der Antike und der antiken Überlieferung sind in den Niederlanden in Absicht und Umsetzung solitär.

I. Künstler und Kunsttheorie im religiösen Gemälde – die *Lukasmadonnen*

I.1. Poetischer *furor* mit Raub der Europa – die Haarlemer *Lukasmadonna* von 1532

Im Sommer 1532 brach Maarten van Heemskerck von Haarlem aus zu einer mehrjährigen Studienfahrt nach Italien auf.³⁴ Die genaue Route, die ihn zum eigentlichen Ziel seiner Reise, der Stadt Rom, führte, ist nicht bekannt.³⁵ Überliefert sind jedoch eine Fülle von Zeichnungen nach den römischen Antiken und den Kunstobjekten in dortigen Privatsammlungen sowie einige Ölgemälde, die während der knapp vier Jahre seines Romaufenthaltes entstanden.³⁶ Diese Zeichnungen, deren Großteil heute in zwei Alben im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrt wird,³⁷ geben eindrucksvoll Beleg von Heemskercks intensivem Antikenstudium und stellen ein reiches Motivrepertoire dar, aus dem der Künstler nach seiner Rückkehr in die Niederlande immer wieder schöpfte.³⁸ Maarten van Heemskerck hatte in Rom vermutlich zum ersten Mal die Möglichkeit, erhaltene antike Monumente und Skulpturen aus eigener Anschauung zu studieren. Dies und der Umstand, dass der bei Weitem größte Teil seines erhaltenen Werkes während und insbesondere nach seiner römischen Zeit entstanden ist, haben dazu geführt, dass ihm in der kunsthistorischen Forschung oft erst ab dem Aufenthalt in Rom ein Bewusstsein für Historizität und intensives Interesse an der Antike zugesprochen wurde.³⁹ Doch bereits eines der wenigen erhaltenen Bildwerke, die noch vor seiner

³⁴ *Terminus post quem* ist die Datierung der *Lukasmadonna* auf den 23. Mai 1532. Den *terminus ante quem* des Reiseaufbruchs gibt Vasari, der berichtet, dass er Heemskerck in Rom traf, als er selbst für den Kardinal Ippolito de' Medici arbeitete. Ein erhaltener Brief, datiert auf den 6. Juni 1532 und ein weiterer, datiert auf den 4. September 1532, grenzen den Aufenthalt von Vasari in Rom ein und somit auch das Zeitfenster, in dem er Heemskerck treffen konnte. Siehe Egger 1925. 1536 muss Heemskerck noch in Rom gewesen sein, wie seine Zeichnung nach dem anlässlich des Einzugs Karls V. von Schutt freigelegten Bogen des Septimius Severus belegt. Kurz danach ist er jedoch wieder in den Niederlanden. Vom November 1537 datiert der erste Vertrag für die zwischen 1538 und 1541 entstandenen, während der Bilderstürme 1566 zerstörten Flügel zu einer Kreuzigung Jan van Scorels in der Oude Kerk, Amsterdam. Siehe Veldman 1977a, S.12; Überblickend zu den Quellen des Romaufenthaltes siehe auch Bartsch 2012, S.30–31.

³⁵ Es ist jedoch aufgrund stilistischer Eigenarten stark zu vermuten, dass er sich auf seinem Rückweg in Mantua aufhielt und die Werke Giulio Romanos sowie dessen Werkstatt studierte. Siehe Veldman 1977a, S.12.

³⁶ Bis 1944 war nur ein Werk aus Heemskercks italienischer Zeit bekannt: *Venus und Cupido in der Werkstatt des Vulkan*, heute in Prag befindlich. Siehe Preibisz 1911, S.19. Da das Bild auf Leinwand gemalt ist und die späteren Gemälde nahezu ausschließlich auf Holz, steht zu vermuten, dass die Leinwandbilder von Heemskerck zumeist in Italien entstanden. King 1944/45 nahm zwei weitere Zuschreibungen vor: Die *Landschaft mit Entführung der Helena*, Öl/Lw., 1535/36, The Walters Art Museum, Baltimore, Inv. Nr. 37.655, sowie eine Darstellung von *Venus und Mars*, damals im Besitz der Signora Ada Gavazzi, Mailand. King 1944/45; Veldman 1977a, S.25. Im Inventar der Malereien im Besitz Rodolfo Pio da Carpi's von 1565 sind neben der *Landschaft mit der Entführung der Helena* drei weitere Bilder erwähnt, die heute jedoch keinen erhaltenen Gemälden Heemskercks zugeordnet werden können (ein *Vulkan in der Schmiede* sowie zwei antikisierende Landschaften. Siehe Christian 2012, S.148–149.

³⁷ Kupferstichkabinett Berlin, KdZ 79D 2 und 79D 2a.

³⁸ So basieren beispielsweise Motive auf dem Gemälde *Die Erscheinung Christi am See von Tiberias* einer seiner spätesten datierten Malereien von 1567, Öl/Holz, Bowes Museum, Barnard Castle, auf Zeichnungen, die er Jahrzehnte zuvor angefertigt hatte. Siehe Ausst. Kat. London 1990, S.17.

³⁹ Siehe etwa Cnatingius 1973, S.49, der Heemskerck allgemein nur ein sehr geringes Wissen über die Antike zugesteht. Er schreibt in Hinblick auf Heemskercks Rezeption der Laokoon-Gruppe: „He lacked culture as well as an intellectual capacity for anything but the borrowing of the purely superficial values of the figure.“ Ebenso zitiert bei Scheick 2003, S.287. Implizit ist ein ähnliches Verständnis von Heemskercks künstlerischer Leistung

Studienfahrt entstanden sind, ist sowohl von humanistischer Bildung als auch von Antikenbegeisterung und kunsttheoretischer Reflexion des Bildgegenstandes vollkommen durchdrungen – verbunden mit dem auffälligen *memoria*-Anspruch, der schließlich gattungsübergreifend Heemskercks gesamte künstlerische Schaffenszeit durchzieht.

Unmittelbar vor seiner Abreise nach Italien hinterließ Maarten van Heemskerck der Haarlemer Lukasgilde ein Gemälde für ihren Altar in der Kirche St. Bavo (Abb. 1). Das Bild, das den Schutzpatron der Maler, den Hl. Lukas, beim Malen der Madonna zeigt, gehört zu den frühesten erhaltenen Werken Heemskercks und ist heute im Frans Hals Museum in Haarlem befindlich.⁴⁰ Ikonographisch wie kompositorisch stellt es eine höchst ungewöhnliche und sehr eigenständige Darstellung des Themas dar, es wurde von Zeitgenossen bewundert und studiert,⁴¹ von van Mander ausführlich beschrieben⁴² und fand auch innerhalb Heemskercks Œuvre ein vergleichsweise starkes kunsthistorisches Interesse.⁴³ Verschiedene bildimmanente Aspekte und Fragestellungen, die sich anhand dieses Werks entwickeln lassen, haben jedoch bisher keine oder zu wenig Aufmerksamkeit gefunden. Hierzu zählen insbesondere die Frage der *memoria*-Sicherung im Kontext einer Lukasmadonna und die Motivation für die ungewöhnliche Abweichung von tradierten Bildformeln.

Die große, querformatige Tafel der *Lukasmadonna* befindet sich heute nicht mehr in ihrem ursprünglichen Zustand. Vermutlich 1815 wurde der Bildträger in zwei Hälften zersägt und fortan als Diptychon präsentiert, was in den 50er Jahren des letzten Jahrhunderts restauratorisch behoben werden konnte.⁴⁴ An der oberen Seite der Tafel fehlt jedoch bereits seit Anfang des 17. Jahrhunderts ein Teil des Bildfeldes, das – wie Dank der Beschreibung des Gemäldes im *Schilder-Boeck* Karel van Manders bekannt ist – einen Papagei in einem Käfig zeigte.⁴⁵

vor seinem Romaufenthalt im Vergleich zu der Zeit nach der Rückkehr aus Rom auch bei Kraut zu finden. Erst Heemskercks zweiter Lukasmadonna, die deutlich nach seiner Rückkehr aus Rom entstand, gesteht sie „theoretisch reflektiert[e] und wissenschaftlich gefiltert[e]“ künstlerische Stellungnahmen zu, während die Haarlemer Lukasmadonna von 1532 als „intuitiv“ und „naïv“ charakterisiert wird. Siehe Kraut 1986, S.86.

⁴⁰ *Der Hl. Lukas malt die Madonna*, 1532, Öl/Holz, 168 x 235 cm (am oberen Rand beschnitten), Frans Hals Museum, Haarlem, Inv. Nr. os I-134.

⁴¹ Bereits Preibisz verweist auf zwei Zeichnungen von Salomon de Bray sowie eine Federzeichnung von Wybrand Hendriks aus dem 18./frühen 19. Jh. Siehe Preibisz 1911, S.66. Ampzing, der sich bei seinem Bericht zu Heemskerck an van Mander und Hadrianus Junius orientiert, berichtet, dass Goltzius extra auf eine Leiter gestiegen sei, um Heemskercks *Lukasmadonna* besser zu studieren. Siehe Ampzing 1628/1974, S.355–356: „Ik hebbe dickwils verstaen / dat Henricus Goltzius, onse Schilder-Phoenix dese schilderije op een ladder daer by klimmende by sijn leven menigmael quam besien / betuygende dat hy sich in't gesichte van de selve niet en konde versadigen.“ Siehe auch Grosshans 1980, Anm.44; Andratschke 2010, Anm.725. Bei Theodor Schrevelius wird diese Bemerkung noch ergänzt um die Anekdote, Goltzius sei auf eine Leiter gestiegen und habe die Lukasmadonna geküsst. Siehe Schrevelius 1647, S. 279; Grosshans 1980, S.14. Auch die Überlieferungsgeschichte des Bildes spricht für seine hohe Wertschätzung. Siehe Reznicek 1955, S.236.

⁴² Siehe Mander 1604, fol.245r/245v.

⁴³ Etwa Healy 2011; grundlegend auch Reznicek 1955.

⁴⁴ Zur Rekonstruktion des Retabels siehe Reznicek 1955.

⁴⁵ Die Tafel war zweitweise in zwei Teile geteilt, was möglicherweise auf eine Umlagerung des Bildes zurückzuführen ist, wie Reznicek 1955, S.233–246, insbes. S.242/243, vermutet. Ampzing 1628/1974, S.355, der, der hier auch den Papagei in seinem Käfig erwähnt, sah das Bild bereits in der „Suyd-kamer“ des Prinsenhofes in Haarlem. Preibisz 1911, S.11, Anm.25, vermutet, dass der Papagei im Zuge dieser Umhängung entfernt wurde. Wie Taverne, der sich intensiv mit Dokumenten der Lukasgilde zu Haarlem

In einem nicht definierbaren, kargen, lediglich durch Grauschattierungen als verputzt oder steinern charakterisierten Raum, der weder eine Ateliersituation noch einen gängigen Innenraum wiederzugeben scheint, sitzt Maria mit ihrem Kind dem Heiligen Lukas für ein Portrait Modell. Der niederländischen Darstellungstradition folgend – eine einige Jahre zuvor entstandene *Lukasmadonna* von Jan Gossaert, die Maria mit Kind in einer Glorie aus Wolken schwebend zeigt, stellt hier eine Ausnahme dar (Abb. 2)⁴⁶ – hat ihre Portraitsitzung bei Heemskerck einen sehr diesseitigen Charakter.⁴⁷ Im Gegensatz zu den meisten zeitgenössischen Darstellungen des Themas wird selbst auf einen Nimbus verzichtet.⁴⁸

Maria sitzt, in ornamentreichen, orientalisch anmutenden Stoff gehüllt, auf einem Möbel, dessen Beine in Greifenklauen und dessen Armlehnen in Frauenköpfen enden. Auf ihrem Schoß hält sie das unbekleidete Kind, das auf einer gläsernen, mit einem Kreuz versehenen Weltkugel sitzt, die sich als Verweis auf seine kommende Rolle als Weltherrscher verstehen lässt. Die Szenerie wird von einem fackeltragenden Engel ausgeleuchtet,⁴⁹ wobei die Lichtregie im Bild nicht dem Fackelschein entspricht. Ein niedriger Sockel separiert die Gruppe Maria mit dem Kind und Engel räumlich und hierarchisch vom übrigen Bildgeschehen.

Etwa in der Bildmitte setzt eine auffällige, mit reichem Grotteskenornament verzierte Staffelei eine räumliche Zäsur zwischen der den himmlischen Protagonisten vorbehaltenen linken Bildhälfte und der rechten Seite des Bildfeldes.⁵⁰ Sie dient dem Hl. Lukas, der die ihm dargebotene Szene in einer Farbstudie festhält, als Malutensil. Er selbst ist als älterer Mann mit Brille dargestellt, trägt eine Kopfbedeckung, die einer phrygischen Mütze ähnelt, einen über einem gemusterten Untergewand drapierten, vor der Brust geknoteten Umhang und sitzt auf einem mit Löwenköpfen und Reliefs verzierten, steinernen Hocker. Sein gängiges Attribut, der geflügelte Stier, ist ihm nicht beigegeben, doch das Relief auf der dem Betrachter zugewandten Seite seiner Sitzgelegenheit zeigt den Evangelisten auf dem Rücken eines im Sprung begriffenen Stieres lagernd.

befasste, nachweist, wurde der Papagei 1622 abgesägt und die beiden Bilder – Lukasmadonna und Papagei – wurden in den Quellen fortan als Einzelobjekte betrachtet. Taverne und Reznicek ist auch in der Datierung der Zerteilung der Tafel in zwei Hälften 1815 zu folgen. Siehe Taverne 1972, S.62/63. Zur Symbolik des Papageis als Mariensymbol siehe Reznicek 1955, S.238–240.

⁴⁶ Jan Gossaert, *Der heilige Lukas malt die Madonna*, um 1520, 109,5 x 82 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. GG 849. Siehe Kraut 1986, S.51, oder Weissert 2011a, S.100/101. Neben dem ikonographischen Traditionsbruchs einer Maria, die als Erscheinung wiedergegeben ist, ist diese Wiener Lukasmadonna insbesondere als Ausdruck des Selbstverständnisses des Künstlers zu lesen. Zwar ist in möglichem Bezug auf Exodus 20,4 „Du sollst Dir kein Bildnis machen“, die Figur des Moses eingefügt, aber die Malerhand im Bild wird von einem Engel gelenkt. Der Künstler erhält explizit göttliche Bestätigung seines Schaffens und seiner Aufgabe. Siehe Mensger 2002a, S.201–207. Weissert 2011a, S.101, weist zudem auf den typologischen Zusammenhang zwischen Moses und Lukas hin, die beide Angesichts einer Vision die Schuhe ablegen. Es ist noch eine etwas frühere Darstellung des Themas von Gossaert erhalten, bei der auf den erscheinungshaften Charakter der Maria verzichtet wird, und die sich heute in Prag befindet. Siehe hierzu Kapitel I.3.

⁴⁷ Siehe Klein 1933, S.61+81.

⁴⁸ Kraut 1986, S.12. Anstelle eines überzeitlichen, byzantinischen Typus tritt im Laufe des 15.Jh. ein naturalistischer. Die „Realpräsenz des Göttlichen weicht der erzählerischen Schilderung“. Ebd.

⁴⁹ Klein 1933, S.56, sieht in der Gestalt des Engels Ähnlichkeiten zu Heemskercks *Schmerzensmann* von 1532, Museum voor Schone Kunsten, Gent.

⁵⁰ Schneider 2015, S.250, gibt fälschlich an, dass es sich nicht um eine Staffelei, sondern um eine Säule handle, ist jedoch offensichtlich nicht mit der architektonisch korrekten Definition von ‚Säule‘ vertraut und hat das Bild zu oberflächlich betrachtet.

Bis hierhin und abgesehen von der höchst außergewöhnlichen Ikonographie bei der Darstellung des Evangelistensymbols, auf die gleich noch einzugehen sein wird, entspricht das Bildpersonal den seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert in den Niederlanden und im deutschen Raum zunehmend beliebten Darstellungen der Lukasmadonna. Direkt hinter dem Hl. Lukas, am rechten Bildrand, ist jedoch eine weitere Figur eingefügt: Ein junger, bärtiger, mit Efeu bekränzter Mann, der mit großer Geste auf die entstehende Malerei im Bild sowie nach rechts oben aus dem Bild heraus verweist und dabei die Gestalt des Heiligen hinterfängt.

Das Thema des Hl. Lukas, der die Madonna malt, ist für Künstler von großem identifikatorischen Potential und erweist sich „bei genauerer Betrachtung zugleich als verhüllte und auch programmatische Stellungnahme[n] zu religiösen, sozial-psychologischen, ökonomischen und anderen historischen Realitäten innerhalb des jeweiligen künstlerischen Wirkkreises.“⁵¹ Der Evangelist bietet als Schutzpatron der Maler nicht nur Legitimation für eine hohe soziale Wertschätzung des Malerhandwerks, das sich hier als göttlich inspiriert zeigt, sondern er führt zugleich eine äußerst ruhmvolle Tradition der bildnerischen Vermittlung christlicher Glaubensinhalte an, in die sich die Künstler stellen können. Sie nutzen das Thema dementsprechend für die selbstbewusste Repräsentation ihres Status und fügen zuweilen ihr Selbstportrait in der Figur des Hl. Lukas ein, wie teils belegt, teils zu vermuten ist.⁵²

Bei der Haarlemer *Lukasmadonna* von Maarten von Heemskerck lässt sich ausschließen, dass es sich bei dem Hl. Lukas um ein Rollenportrait des Künstlers handelt. Heemskerck ist zu dem Zeitpunkt, als er die *Lukasmadonna* malt, etwa 34 Jahre alt, was nicht mit der Figur des grauhaarigen, faltigen, alten Mannes, als der der Hl. Lukas hier dargestellt ist, in Einklang zu bringen ist.⁵³ Bereits van Mander vermutet jedoch ein Selbstportrait des Künstlers in der ungewöhnlichen, Efeu bekränzten Begleitfigur,⁵⁴ eine Deutung die von manchen Kunsthistorikern gar als ein über Zweifel erhabener Fakt präsentiert wird.⁵⁵ Auch wenn eine gewisse Ähnlichkeit zu den im nächsten Kapitel behandelten, erhaltenen Selbstportraits besteht, wird es sich nicht eindeutig klären lassen, ob hier ein Selbstbildnis in das

⁵¹ Kraut 1986, S.11.

⁵² Zur Genese des Themas, von dem sich zwar vereinzelt Beispiele vor dem 15.Jh. finden, dessen „Blütezeit“ jedoch erst dann erfolgt, siehe Kraut 1986, insbes. S.11–13. Ein Selbstportrait als Hl. Lukas wird beispielsweise in Rogier van der Weydens *Lukasmadonna* vermutet. Anlass hierfür bietet der Vergleich mit einem Selbstportrait in seinem sog. Skizzenbuch von Arras. Siehe bereits Klein 1933, S.39. Auch Hinrik Borneman hat sehr wahrscheinlich in seinem Gemälde der *Lukasmadonna* für die Hamburger St. Jacobikirche von 1499 ein Selbstportrait hinterlassen. Zudem bittet er in einem beigefügten Spruchband den Betrachter, für seine Seele zu beten. Siehe Marschke 1998, S.83/84.

⁵³ Hinzu kommt, dass die Darstellung des Hl. Lukas den erhaltenen Selbstportraits vollkommen unähnlich ist. Mander berichtet, dass es sich hier um das Portrait eines Bäckers handle. Wahrscheinlich ist jedoch, dass es sich hier um eine anekdotische Einflechtung handelt, um zu zeigen, dass Heemskerck nach dem Leben arbeitet (*nae t'leven*). Siehe Mander 1604, fol.245r. Bei Brink Goldsmith 1992 ist angegeben, dass „it is not clear whether the artist portrayed is a self-portrait of van Heemskerck“. Brink Goldsmith 1992, S.210, dennoch geht sie davon aus, den Künstler in dem Hl. Lukas zu erkennen und führt aus: „In the earlier painting [d.h. die Lukasmadonna von 1532, Anm. d. Verf.] van Heemskerck shows the artist in the traditional Netherlandish guise of Saint Luke painting the Virgin, thus asserting the earlier commitment of Netherlandish art to religious purposes.“

⁵⁴ Siehe hierzu vertiefend Kapitel II.3.

⁵⁵ Siehe beispielsweise Scheick 2003, S.294; Dacos 1995b, S.25: „quel genio altri non è che il giovane Maarten in persona!“. Ebenso Chirico 1982, S.9.

Bild integriert wurde oder nicht. Doch in jedem Fall ist insbesondere dank dieser hinzugefügten Figur viel über das Selbstverständnis des Künstlers zu erfahren.

Es existiert nur ein vergleichbares Beispiel für die Darstellung einer Lukasmadonna, bei der derart prominent im Bildfeld eine weitere Person hinzugefügt wurde, die nicht als Werkstattgehilfe oder als ergänzendes himmlisches Bildpersonal identifizierbar ist: In der Accademia di San Luca in Rom befindet sich eine Lukasmadonna, die lange Zeit Raffael zugeschrieben wurde – auf einem Kupfer nach Cornelis Bloemaert von 1633 findet sich diese Angabe und auch Goethe beschreibt das Bild 1788 in seiner *Italienischen Reise* als ein Werk von dessen Hand – und zeitweise als Vorbild für Heemskerck Bild galt (Abb. 3).⁵⁶ Die hier die Darstellung der Lukasmadonna ergänzende Figur am rechten Bildrand wurde als Selbstportrait Raffaels gedeutet, der dem Evangelisten bei seiner Arbeit über die Schulter schaue. Dieses angebliche Selbstportrait in der vermeintlichen Vorlage stützte die Vermutung, dass Heemskerck sich in seinem Bild auch selbst dargestellt habe. Heute wird das Gemälde in der Accademia di San Luca jedoch überzeugend gegen Ende des 16. Jahrhunderts datiert und kann somit weder von Raffael stammen noch vorbildhaft für Heemskerck gewesen sein.⁵⁷

Auch abgesehen von Zuschreibungs- und Datierungsfragen bietet sich bei genauerer Betrachtung der jeweiligen Darstellung dieser beiden zusätzlichen Protagonisten inhaltlich keine überzeugende Parallele. Der junge Mann im römischen Gemälde ist nicht Efeu bekränzt. Er trägt zeitgenössische Kleidung, die sich deutlich von der des Heiligen Lukas unterscheidet, und hält sich zugunsten der Rolle eines Beobachters aus dem Bildgeschehen zurück. Die Person in Heemskercks Bild hingegen ist nicht einer konkreten zeitlichen oder räumlichen Sphäre zuzuordnen. Zudem gibt sie über ihre auffällige Geste und den Efeukranz auf dem Haupt Rätsel auf.

Karel van Mander deutet den jungen Mann als „een Poeet“, somit *furor poeticus*, die künstlerisch-dichterische Inspiration, die auf die Gemeinsamkeit von Malerei und Dichtkunst verweist, fügt aber ergänzend hinzu, dass er sich dieser Lesart nicht sicher sei.⁵⁸ Die kunsthistorische Forschung schließt in der Regel an diese Deutung von Manders an, eine gegenteilige Annahme findet sich lediglich im Ausstellungskatalog *Le Dossier d'un Tableau*, Rennes 1974. Hier wird vermutet, dass die Figur aufgrund ihrer „bacchantischen Erscheinung“ – der Efeukranz wird als Wein missdeutet – den Künstler dazu auffordere, seine Arbeit zu unterbrechen

⁵⁶ Federico Zuccari, *Lukasmadonna*, um 1593, Öl/Lw., 220 x 160 cm, Accademia di San Luca, Rom. Siehe hierzu und im Folgenden Waźbiński 1985. Ebendort findet sich auch eine Übersicht über die wechselvolle Zuschreibungsgeschichte, insbes. S.27. Kraut 1986, S.60, nimmt an, dass es sich um ein Bild des Raffaelschülers Penni um 1524 handelt. Als Raffael-Schule allgemein wird es bei Reznicek 1955, S.233, bezeichnet. Waźbiński nimmt eine Zuschreibung an Zuccari vor und datiert auf Ende des 16.Jh.s.

⁵⁷ Wie Waźbiński schreibt, sei der schlechte Erhaltungszustand des Bildes ein Grund für die wechselvolle Zuschreibung. Das im Bild dargestellte Portrait folgt dem bekannten Selbstportrait Raffaels aus der Schule von Athen, welches im 16.Jh. bereits in Kopien verbreitet war. Das Bild wird 1593, als Federico Zuccari Präsident der Akademie war, erstmals erwähnt, in den frühen Notizen jedoch keinem Künstler zugewiesen. Waźbiński vermutet deshalb, dass es sich um ein Werk des zum Teil raffaelesk arbeitenden Zuccari handelt, der hiermit künstlerische Ideale (Raffael überwacht die Kunstausbildung) für die Accademia festhalten wollte. Siehe Waźbiński 1985, S.34–37.

⁵⁸ Siehe Mander 1604, fol.245r.

und durch den Verweis mit dem linken Arm auf etwas dem Betrachter nicht Erschließbares außerhalb des Bildfeldes zu einem fröhlichen Bacchanal oder der bevorstehenden Abreise nach Italien einlade.⁵⁹ Unter verschiedenen Aspekten ist diese Deutung jedoch nicht haltbar. Abgesehen von der Frage, wie wahrscheinlich auffällige bacchantische Elemente in einem niederländischen Altargemälde des 16. Jahrhunderts wären, ist stark anzuzweifeln, ob die hier gelieferte Interpretation zum Verständnis der Italienfahrt als Unterbrechung des Werkprozesses greift. Angesichts der zahlreichen erhaltenen Zeichnungen aus Heemskercks römischer Zeit und auch aufgrund von van Manders Angabe, Heemskerck habe in Rom stets fleißige Studien betrieben, erscheint es wenig wahrscheinlich, dass fröhlicher Müßiggang Heemskercks Ideal der Romreise war. Dass der 34jährige Heemskerck sich derart mit dem als alten Mann dargestellten Lukas identifiziert, was im Falle der hier vorgeschlagenen Deutung der Fall sein müsste, ist ebenso unwahrscheinlich.

Auch die Darstellung selbst widerspricht bei genauer Betrachtung der im Ausstellungskatalog von 1974 geäußerten These. Der bekränzte Mann im Bild lenkt den Heiligen Lukas nicht von seiner Arbeit ab. Ruhig hinter ihm stehend, wirkt er vermittelnd zwischen etwas nicht Dargestelltem außerhalb des Bildfeldes und der Ausführung des Gemäldes im Bild. Seine rechte Hand berührt Pinsel oder Hand des Evangelisten nicht, greift somit nicht direkt ein, erscheint aber aufgrund ihrer bildlichen Nähe lenkend. Er ist somit in die „Typologie der Inspirationsfiguren“ einzuordnen.⁶⁰

Das einzige Bilddetail auf Heemskercks Haarlemer Lukasmadonna, an dem sich das ‚Bacchantische‘ überhaupt festmachen ließe, ist auf den ersten Blick der Kranz auf dem Haupt des jungen Mannes. Efeu ließe sich, ebenso wie Wein, mit Bacchus, bzw. Dionysos, verbinden. Doch ein Efeukranz auf dem Haupt ist – wie Klein bereits 1933 darlegt – in der Antike bei Horaz und in der Neuzeit in Cesare Ripas *Iconologia* Attribut des poetischen *furor*.⁶¹ Auch bei den Neuplatonikern wird Efeu als sein Symbol genannt, wie beispielsweise Giovanni Pierio Valeriano Bolzanios *Hieroglyphica* Mitte des 16. Jahrhunderts belegt.⁶² Von den Rederijkerskammern, den niederländischen Rhetorikervereinen – Heemskerck selbst war mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit Mitglied einer solchen Vereinigung –,⁶³ wurde die platonische Inspirationstheorie in anfänglich starker Vermischung mit mittelalterlich-christlichem Verständnis von Inspiration auch

⁵⁹ Siehe Ausst. Kat. Rennes 1974, S.48: „Un homme à barbe soignée, couronne de vigne en tête, penché sur le dos du peintre semble l'inviter à interrompre son travail: de la main gauche pointée vers l'extérieur du tableau, que désigne-t-il? une joyeuse partie bacchique ou le départ pour Italie?“

⁶⁰ Es ist ein seit der Antike bekanntes Motiv, hinter oder nahe beim Künstler inspirierende Begleitfiguren einzufügen. Siehe Kraut 1986, S.55; Kleiner 1949. Bei der bereits erwähnten Wiener *Lukasmadonna* von Gossaert ist in ähnlicher Weise ein Engel hinter dem Hl. Lukas positioniert, führt aber unmittelbar dessen Hand. Die künstlerische Tätigkeit des Hl. Lukas erscheint somit vollkommen göttlich gelenkt, was ein deutlich anderes Kunstverständnis verbildlicht als Heemskercks *Lukasmadonna*.

⁶¹ Klein 1933, S.57, verweist auch bereits auf den Efeukranz und zieht als Beleg für dieses Attribut Horaz, Oden, I, 1, sowie Cesare Ripas *Iconologia*, Rom 1593, 1, S.157, heran.

⁶² Valeriano 1575, fol. 378r. Marsilio Ficino spricht von ‚göttlicher Raserei‘: „Poesis a divino furore“, Epist., I, Opera, 1576, I, S.614. Ficino hier zitiert nach Wittkower 1938/39/2002, S.263, Anm.44.

⁶³ Siehe Veldman 1986a, S.11.

aufgegriffen.⁶⁴ Die von van Mander und in der Folge von den meisten Kunsthistorikern, die sich mit dem Bild beschäftigt haben, vertretene Deutung der Figur am rechten Bildrand als antikisch-genialische, dichterische Inspiration überzeugt.⁶⁵ Es stellt sich jedoch die Frage, was ihre Hinzufügung im Kontext der Darstellung einer Lukasmadonna für Implikationen mit sich bringt.

Die Ergänzung des Themas Lukas malt die Madonna, eine Szene christlich inspirierter und geleiteter Kunstausübung, die hier als Altarbild für den Altar der Lukasgilde in der Haarlemer Hauptkirche St. Bavo diente, um die Gestalt des *furor poeticus* ist ein klares künstlerisches Statement. Wie Grosshans 1980 bemerkt, profanisiert Heemskerck in seinem Gemälde das Motiv des Engels, der dem Heiligen die Hand lenkt, so wie es beispielsweise bei Jan Gossaerts *Lukasmadonna* in Wien zu finden ist, indem er den Engel durch den paganen *furor poeticus* ersetzt.⁶⁶ Dem künstlerisch tätigen Evangelisten im Bild wird das künstlerische Ingenium als notwendiger Vermittler zwischen Ausführung und göttlicher Inspiration zur Seite gestellt.⁶⁷ Als zweiter, der christlichen Weisung ebenbürtig betrachteter Bestandteil künstlerischen Schaffens wird die genuin geistige, kreative Schöpfungskraft hier im Bild inszeniert.

Interessanterweise spiegelt die Armhaltung des Christuskindes⁶⁸ die Geste des *furor poeticus* wider – oder der künstlerische *furor* die des Christuskindes, die Lesart ist hier durchaus ambivalent –, wodurch eine bildliche Klammer geschaffen wird, die den Künstler zwischen göttlicher und genialischer Inspiration verortet.⁶⁹

⁶⁴ Zu Heemskerck und den Rederijkern siehe Kapitel IV.1. Es ist zum Teil nicht möglich, sicher zu sagen, ob von dem Heiligen Geist als inspirierende Kraft die Rede ist, oder nur von ‚einem‘ göttlichen Geist. Eine explizite Kombination von antikisch-heidnischer und christlicher Inspiration findet sich beispielsweise in Godfried van Straatsburgs *Tristan und Isolde* von Anfang des 13.Jh. Gott wird hier als wahrer Helicon bezeichnet. Siehe Moser 2001, S.92/93.

⁶⁵ Dacos spricht 1995 zwar von einem „genio della pittura“, zieht aber die Schlussfolgerung, dass das Bild Heemskercks humanistische Ideale veranschauliche. Siehe Dacos 1995b, S.25. Der Deutung als *furor poeticus* folgen beispielsweise Chirico 1982, S.82; Panofsky 1960, S.190; Veldman 1974b, S.99; Veldman 2015a, S.9 Keller 2012, S.49, spricht von einem „antikisch gekleideten Dichter“.

⁶⁶ Siehe Grosshans 1980, S.34.

⁶⁷ Bei Scheick wird ausgerechnet der pagane *furor poeticus* als Hinweis gedeutet, dass Lukas „divinely inspired“ sei. Das Bild im Bild auf der Staffelei würde laut seiner Deutung nicht die Betrachterperspektive des Heiligen wiedergeben, sondern die der Inspirationsfigur. Perspektivbrüche im Bild, dessen kompositorische Teilung in zwei Hälften – beides laut Scheick bewusste Fehler – würden die Demut des Malers in Anbetracht des Heilswunders signalisieren: „The miraculous paradox of the intersection of the divine and the natural – utterly disparate realms – cannot be humanly comprehended and hence cannot be adequately represented. [...] Heemskerck humbly insists on his inability to mimetically translate divine mysteries, a human deficit he also inflicts on St. Luke in the Rennes ‘Virgin’.“ Scheick 2003, S.295/296. Aus verschiedenen Gründen ist diese Deutung nicht vertretbar. Der *furor poeticus* ist ein klares künstlerisches Statement, das Gemälde als Ganzes durchdrungen von Antikenrezeption und Gelehrsamkeit, bis hin zum selbstbewusst beschrifteten *cartellino*. Auch die Abweichung der Komposition von der Darstellungstradition sowie der Versuch, neue ikonographische Zusammenhänge zu kreieren, lassen das Gemälde keinesfalls demütig erscheinen. Zu Scheicks Interpretation der Lukasmadonnen von Heemskerck siehe auch Kapitel I.2.

⁶⁸ Kraut 1986, S.82, sieht in der Verkürzung des Christuskindes eine Reaktion auf Michelangelos gekreuzigten Haman im Gewölbezwickel seines Jüngsten Gerichtes in der Sixtinischen Kapelle.

⁶⁹ Insofern wird hier nicht, wie Klein 1933, S.57, schreibt, die „Darstellung des heiligen Lukas [...] benutzt, um ein Bekenntnis von der Idee vom Künstler abzulegen, die der Renaissancemensch sich gebildet hatte, indem er die freie Schöpferkraft über alles stellt“, sondern zwei gleichwertige Aspekte werden inszeniert. Genialische Schöpferkraft wie christliche Inspiration wirken auf ihn ein. Wobei ergänzt werden sollte, dass der *furor poeticus* laut Raupp durchaus mit einer gewissen Zügellosigkeit ins Verbindung gebracht wurde und es bis ins 17.Jh. „Versuche [gab], mittels Alkohol, Musik oder erotischem Zauber solche Eingebungen zu stimulieren“. Raupp 1984, S. 145. Vasari 1568, Bd. 5, S.460, merkt in der Vita des Battista Franco an, dass „il detto Martino“, womit er vermutlich Marten van Heemskerck meint, und seine Gefährten „sempre ubriachi e riscaldati dal furor del

Für Heemskercks Künstlerselbstverständnis sind die bisher getroffenen Beobachtungen folglich höchst aufschlussreich. Nicht allein der göttlichen Inspiration bedarf es also bei der Darstellung christlicher Inhalte, sondern zugleich der Vermittlung durch den künstlerischen Genius. Und dies selbst dann, wenn der Maler ein Heiliger ist, dem visionär die Madonna mit dem Kind erscheint.⁷⁰ Während das Mittelalter hindurch das Anfertigen eines Bildes als quasi-religiöse, handwerkliche Handlung verstanden werden konnte,⁷¹ zeigt sich nun das Ideal vom ingenios-kreativen Künstler humanistischer Bildung ausgerechnet in einem Gemälde, das explizit religiöse Inspiration zum Gegenstand hat. Prominent platziert auf dem Altar der Lukasgilde in der Haarlemer Hauptkirche könnte das Bild kaum ein deutlicheres Manifest für frühneuzeitliche, künstlerische Selbstbehauptung sein.

Der Betonung der geistigen, imaginativen Leistung des Künstlers durch die Erweiterung des Bildpersonals entspricht bei Heemskercks Haarlemer *Lukasmadonna* der Verzicht auf die Wiedergabe einer Werkstatt- oder Atelier-situation.⁷² Die manuellen Aspekte der Malerei werden mittels Verunklärung des Raumes, in dem die Szene stattfindet, weitestgehend ausgeblendet. Auf Farbtiegel und Töpfe, weitere Leinwände und Skizzenblätter oder die Darstellung eines Gehilfen, der Farben reibt, wird verzichtet. Lediglich Malstock, Pinsel und Palette in der Hand des Heiligen Lukas sowie die Staffelei finden ihren Platz.⁷³

Erstmals in der Tradition der Lukasmadonnen erscheint bei Heemskerck, wie Klein 1933 beobachtet, die Wiedergabe der Madonna auf der Skizze, an der der Hl. Lukas arbeitet, nicht aus der Betrachterperspektive, sondern aus der des Heiligen.⁷⁴ Er trägt zudem eine Brille, um sein Modell genauer studieren zu können.⁷⁵ Zwar sind es praktische Aspekte der Künstlertätigkeit, das Schauen, Beobachten und Wiedergeben, die hier thematisiert werden. Doch es sind Aspekte, die Optik, Wahrnehmung und vor allem Perspektive betreffen,⁷⁶ die somit festen

vino“ besondere Leistungen vollbracht haben – „cose stupende“. Mander hingegen überliefert gerade für Heemskerck, dass dieser seine Zeit in Italien nicht verschlafen oder mit Trinken verbracht habe. Siehe Mander 1604, fol.245v.

⁷⁰ In Hinblick auf die Frage der göttlichen Inspiration wurde auf dem Konzil von Nicea 787 von Theodoros von Studium postuliert, dass die *techne*, die praktische Umsetzung, die einzige Leistung des Künstlers sei, die Schöpfung hingegen göttliche Inspiration. Siehe Kraut 1986, S.13.

⁷¹ Die handwerkliche Seite künstlerischer Tätigkeit wurde verstanden als „tertium comparationis mit dem Schöpfungswerk Gottes und dem *deus artifex*.“ Siehe Poeschke u.a. 2006, S.12.

⁷² Beispiele für eine Verortung der Lukasmadonna im Künstleratelier sind einige bekannt, zum Teil auch mit der Darstellung eines Farbenreibers im Hintergrund. Siehe etwa Dirck Jacobsz. Vellerts Kupferstich des Themas oder Marten de Vos' großformatiges Gemälde von 1602 im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen. Laut Reznicek steht auch die Hinzufügung der Figur des *furor poeticus* bei Heemskerck in der Tradition des Ateliergesellen. Siehe Reznicek 1955, S.233.

⁷³ Zur Rolle des handwerklichen Aspektes für Künstler der Frühen Neuzeit merkt Kusch-Arnold an, er „lastete als körperliche Mühe sozusagen wie eine Hypothek des scholastischen artes-Systems auf den Bildkünsten.“ Kusch-Arnold 2006, S.174–175.

⁷⁴ Klein 1933 S.57, weist darauf hin, dass dies in der Tradition der Lukasmadonnen bei Heemskerck erstmals fassbar sei.

⁷⁵ Laut Kraut wird hier die „Inkarnation der sensualistischen Fähigkeiten des künstlerischen Auges“ bei Heemskerck dargestellt, siehe Kraut 1986, S.82. Zu dem zeitgenössisch durchaus ambivalenten Verständnis des *visus*, siehe Kraut 1986 oder Müller Hofstede 1984, S.266–267.

⁷⁶ Preibisz 1911, S.11, tadelt dies entsprechend der Geringschätzung der Romanisten Anfang des 20.Jh.: „In aufdringlicher und übertriebener Weise trägt der Maler hier seine Kenntnisse der Linear- und Schattenperspektive zur Schau.“

Regeln und Gesetzmäßigkeiten unterliegen und den damals aktuellen Stand künstlerisch-technischer Möglichkeiten reflektieren.⁷⁷

Trotz des reduzierten Motivbestandes gibt es im Bild keinen Gegenstand, der nicht grotesk überladen oder antikisierend verzerrt ist. Vordergründig ist diese Ornamentik Ausdruck zeitgenössischer, an Italien orientierter künstlerischer Strömungen, als deren Kenner Heemskerck sich hier erweist. Im Einzelnen haben die antikischen Elemente im Kontext der Darstellung jedoch teils einen zusätzlichen semantischen Gehalt zugewiesen bekommen. So ist die phrygische Mütze des Hl. Lukas nicht nur Zeichen von Gelehrsamkeit und Antikeninteresse Heemskercks, sondern Verweis auf eine andere räumliche und zeitliche Sphäre als die der Niederlande des 16. Jahrhunderts.⁷⁸ Während die Mütze ganz traditionell adaptiert ist, sind die anderen antikisierenden Elemente allerdings in ungewohnte ikonographische Zusammenhänge gesetzt. Hierin liegt auch ein Problem der kunsthistorischen Forschung, sie entsprechend zu deuten. Krauts Identifikation der Ornamentik des Stuhls, auf dem Maria sitzt, als sterbende Sirenen kann nicht überzeugen,⁷⁹ ebenso wenig Scheicks Aussage, der bärtige(!) Kopf, in dem die Staffelei endet, stelle einen Apoll dar.⁸⁰ Kraut sieht hier einen Dionysoskopf und Klein eine Satyrmaske – bei beiden Deutungen stellt sich jedoch die Frage, was dieses Motiv im Kontext der Ausschmückung der Staffelei und so prominent in der Darstellung der *Lukasmadonna* zu bedeuten habe.⁸¹ Preibisz nahm 1911 aufgrund der ungewöhnlichen Motivik des Bildes an, dass es reines Stilgefühl sei, „das sich in den sinnlos über das Bild verstreuten antikisierenden Ornamenten geltend macht.“⁸²

Ein interessanter neuer Ansatz in Bezug auf die Staffelei ist in jüngerer Zeit von Fiona Healy geäußert worden.⁸³ Anders als bei den meisten bisherigen Interpretationsversuchen betrachtet sie nicht nur den Kopf der Staffelei für sich

⁷⁷ Der wissenschaftliche Aspekt der Kunstausbübung ist eines der zentralen Argumente für die Malerei zur Behauptung ihres Status unter den *artes liberales*. Siehe Eusterschulte 2000, S.791–792.

⁷⁸ Siehe Klein 1933, S.56. Auch das Tuch der Madonna könnte als Verweis auf einen anderen Kulturraum gelesen werden. Klein 1933, S.56, bezeichnet es als „bunte italienische Tücher“. Van Mander spricht bei seiner Beschreibung des Gewandes der Maria von „Indiaensch een laken van verscheyden verwen met t'lotselen, en ander aerdtige vercieringen bewrocht“. Siehe Mander 1604, fol.245r. Sandrart 1675, II, Buch 3, S.274, greift dies auf. Preibisz 1911, S.11, gibt an, dass eine Magdalena im Rijksmuseum in Amsterdam ein vergleichbares „indisches“ Tuch trage und Ausgangspunkt für Heemskercks Madonnentypus sei.

⁷⁹ Die Verzierungen des Sessels, auf dem Maria sitzt, werden von Kraut als eine Kombination von Widderkopf und Sirene gedeutet. Auf Basis dieser Interpretation nimmt sie eine Teilung des Bildes in eine Sphäre der himmlischen und der irdischen Liebe vor. Die „verführerische Kraft“ der Sirene sei „durch die Gottesmutter überwunden“, die „blässlich-grüne Gesichtsfarbe“ der Sirene zeige an, dass sie am „absterben“ sei. Siehe Kraut 1986, S.84. Diese Deutung scheint deutlich zu weit gegriffen, entspricht doch die Tonalität des steinernen Sitzgelegenheit ebenso der von Staffelei und Hocker des Heiligen Lukas. Die Indizien sprechen nicht dafür, hier von „absterbenden“ Sirenen sprechen zu können. Schneider 2015, S.250, spricht hier überzeugender von einer Harpyie als Symbol des überwundenen „Bösen“.

⁸⁰ Scheick sieht in dem Kopf einen Apoll. Siehe Scheick 2003, S.294. Da ein bärtiger Apoll jedoch höchst ungewöhnlich wäre, ist diese These wenig haltbar. Doch auch Cnatingius 1973, S.14; S. 20, schlägt eine Verbindung mit dem Apoll von Belvedere vor und spricht von einer „clumsily altered copy“. Es sind jedoch keinerlei physiognomische Ähnlichkeiten zwischen den beiden Bildwerken festzustellen.

⁸¹ Kraut macht dies an dem langen Bart und dem Alter fest. Siehe Kraut 1986, S.81. Klein 1933, S.56, erkennt hier eine Satyrmaske. Da dem Konzil von Trient ein Verbot der Verwendung von Satyrn als Dekorationselemente in religiöser Kunst und Möbeln folgte, mag Heemskercks Staffeleigestaltung durchaus als grenzwertig empfunden worden sein. Siehe Bangs 1997, S.116.

⁸² Preibisz 1911, S.12.

⁸³ Healy 2011.

allein als deren schmückende Ergänzung, sondern sie versteht ihn als integralen Bestandteil des Objektes, das in seiner Gestaltung nichts mit den üblichen Holzgestellen gemein hat und in Material, Ausführung sowie Form einzigartig ist.⁸⁴ Die Ansätze Sluijters und Scheicks, hier eine Herme zu sehen, verfolgt sie weiter: Healy deutet die Grotteskenstaffelei als Allusion auf den Gott Terminus, der in seiner üblichen Darstellung eng mit der Herme verwandt ist und üblicherweise ebenfalls steinern wiedergegeben wird. Im 16. Jahrhunderts war Terminus in gebildeten Kreisen fest im kollektiven Bewusstsein verankert und beispielsweise Teil des persönlichen Emblems Erasmus von Rotterdams.⁸⁵ Seine Rolle hier im Bild charakterisiert Healy als weitere Markierung der bereits formal durch das Einfügen der Staffelei gesetzten Grenze zwischen sakraler und irdischer Sphäre. Auch sei die Darstellung Christi auf dem Bild im Bild durchaus hermenartig und als eine Referenz auf Terminus zu verstehen. Der Betrachter werde so angeregt, über die Grenze zwischen Leben und Tod zu reflektieren.⁸⁶

Neben der auffälligen Staffelei ist der Hocker, auf dem der Hl. Lukas sitzt, ein weiteres exzentrisches Bilddetail, das bislang noch nicht befriedigend gedeutet werden konnte. Diese Sitzgelegenheit wird zum Teil als cippusähnlich⁸⁷ oder als Sarkophag beschrieben,⁸⁸ ist von der Grundform her kubisch angelegt und an ihren Kanten, deren vorderste die ästhetische Grenze zum Betrachter zu durchbrechen droht, mit Tierpranken, auf denen Löwenköpfe sitzen, verziert (Abb. 4). An ihrer dem Betrachter zugewandten Seite findet sich eine äußerst ungewöhnliche Reliefdarstellung des Hl. Lukas mit seinem Evangelistensymbol, dem Stier. Der Stier, der hier ohne Flügel dargestellt wird, ist im Sprung begriffen, während der Evangelist mit wehendem Haar, bloßer Schulterpartie und im Wind aufgeblähtem Gewand lasziv auf seinem Rücken lagert. Lediglich das Buch unter seinem Arm und der Heiligenschein versichern dem Betrachter, dass es sich tatsächlich um eine Darstellung des Heiligen handelt. Von der Ikonographie her ähnelt die Szene frappierend einem Raub der Europa und hat mit gängigen Darstellungen des Lukas mit dem Stier nichts gemein. Die Szene bezieht sich unmittelbar auf den Hauptprotagonisten des Gemäldes, widerspricht dabei auf den ersten Blick einer adäquaten Darstellung des Heiligen, und hat dennoch in der bisherigen kunsthistorischen Forschung zu dem Bild bisher kaum entsprechende Beachtung gefunden.⁸⁹

⁸⁴ Siehe Healy 2011, S.13–14. Sie verweist auf eine Lukasmadonna von Lancelot Blondeel von 1545. Die Staffelei ist hier von einem Engelskopf bekrönt, den man als mögliche Anspielung auf die göttliche Inspiration verstehen könnte.

⁸⁵ Siehe Healy 2011, S.15.

⁸⁶ Healy 2011, S.17.

⁸⁷ Kraut 1986, S.84.

⁸⁸ Klein 1933, S.56.

⁸⁹ Panofsky hat einen konkreten Deutungsversuch der Auslegung der Szene im Sinne des *Ovid moralisé* gewagt, der nur leicht umgedeutet von Kraut aufgegriffen wurde. Siehe Panofsky 1960, S.190; Kraut 1986, S.84; Andratschke 2010, S.128. Bereits Klein 1933, S.57, erkennt die ikonographische Ähnlichkeit der Darstellung, widmet sich jedoch nicht der Frage, was diese Form inhaltlich implizieren mag. Auch Zevenhuizen 1998, S.19, weist darauf hin, dass die Darstellung einem Raub der Europa ähnele, stellt aber ebenso keine daran anschließenden Überlegungen an. Ähnlich Reznicek, der 1955 anmerkt, „Het „antieke“ motief van de Hl. Lucas op de rug van de stier van Europa vormt op zich zelf een interessant uitgangspunt voor een nader iconologisch onderzoek.“, diese Untersuchung jedoch selbst nicht anstellt. Siehe Reznicek 1955, S.233. Keller

Darstellungen des Heiligen Lukas, der auf seinem Evangelistensymbol sitzt, sind nicht besonders verbreitet. Eines der wenigen Beispiele ist ein Anfang des 16. Jahrhunderts entstandener Kupferstich Lucas van Leydens, auf dem der Malerheilige auf dem Stier sitzend beim Verfassen seines Evangeliums wiedergegeben ist (Abb. 5).⁹⁰ Doch in der würdevollen und ruhigen Wiedergabe dieser Szene bewegt sich die Bildfindung vollkommen innerhalb der Grenzen des angemessenen Decorums. Mit Heemskercks Bild, das ganz eindeutig die Ikonographie eines Raubes der Europa bemüht, hat der Kupferstich nichts gemein und auch sonst findet sich kein der Komposition Heemskercks vergleichbares zeitgenössisches Werk.

Zur Deutung von Maarten van Heemskercks ungewöhnlicher Darstellung des Heiligen Lukas mit dem Stier hat Panofsky überzeugend die im Mittelalter weit verbreitete, moralisierende Auslegung der Überlieferung des Mythos der Europa bei Ovid herangezogen, den *Ovid moralisé* (bzw. in lateinischer Version *Ovidius moralizatus*). Die Entführung der Europa durch den Stier wird hier mit der Seele, die zu Gott getragen wird, verglichen und die Verwandlung Jupiters mit der Menschwerdung Christi parallel gesetzt.⁹¹ Das Gedankengut des *Ovid moralisé* war Anfang des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden noch weit verbreitet und so erscheint der Zusammenhang dieser Textexegese mit Heemskercks Bildfindung auf den ersten Blick schlüssig.⁹² Doch orientiert man sich an den Darstellungen in den illustrierten Ausgaben der *Metamorphosen* oder des *Ovid moralisé*, so ist es eine wesentlich andere Interpretation der Europa, die hier gezeigt wird. Ruhig und gelassen ist sie damenhaft und keusch auf dem Rücken des Stieres sitzend dargestellt,⁹³ wobei die Schilderung dieser Szene zum Teil noch durch

2012, S.49, spricht nur von „einem marmornen Relief des Evangelistensymbols“, ohne dieses in seiner ungewöhnlichen Erscheinung weiter zu kommentieren. Zum Mythos des Raubes der Europa und seinen visuellen Umsetzungen allgemein, siehe Ausst. Kat. Berlin 1988.

⁹⁰ Lucas van Leyden, *Der Hl. Lukas*, 1506–1510, 11,6 x 8,7 cm, New Hollstein Lucas van Leyden, 104.

⁹¹ Siehe Panofsky 1960, S.190. Die Deutung von Panofsky wird gestützt durch ein weiteres Bilddetail: Das zweite, verschattete Fries des Hockers zeigt in einer Art Gegenbewegung eine Figur, die eine weitere Figur nach unten zu tragen scheint. Von Kraut 1986, S.81, wurde das Motiv dieser Seite des Hockers beschrieben als nach vorne gebeugter, geflügelter Knabe. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass auf der geflügelten Figur eine weitere Figur sitzt. Es ist nicht auszuschließen, dass hier in Referenz auf die moralische Auslegung des *Ovid moralisé* auf der beleuchteten Seite des Hockers, im Sinne eines Tragens der Seele hin zu Gott, das Tragen einer Seele in die Unterwelt/Hölle intendiert sein könnte.

⁹² Der *Ovid moralisé* war Anfang des 16. Jh. in den Niederlanden noch von Interesse, wie beispielsweise dem Umstand zu entnehmen ist, dass Margarete von Österreich 1511 zwei Ausgaben des Textes erwarb. Siehe Eichberger 2002, S.298. Eichberger verweist hier auch auf Veldman, die erkannte, dass van Mander unter anderem die Geschichten von Mars und Venus oder von Hermaphroditus und Salamacis in seiner Interpretation der *Metamorphosen* des Ovid christlich ausdeutete. Siehe Veldman 1991, S.386; S.391–392 und Eichberger 2002, S.298. Diese Verknüpfung von christlicher und klassischer Interpretation des Mythos durch van Mander gilt auch für die Entführung der Europa. Siehe Ausst. Kat. Berlin 1988, S.130. Ferner sind einige Werke von Jan Gossaert von Anfang des 16. Jh. wahrscheinlich im Sinne des *Ovid moralisé* zu deuten. Siehe Eichberger 2002, S.300. Auch Erasmus von Rotterdam favorisierte noch eine Deutung mythologischer Themen im Sinne christlicher Heilslehre. Siehe Mensger 2002a, S.121–122. Hinzu kommt der Umstand, dass der *Ovid moralisé* zwar das bekannteste, aber durchaus nicht einzige Werk dieser Gattung von Schriften ist, die heidnische Texte christlich ausdeutenden. Zu nennen wären beispielsweise noch John Ridewalls *Fulgentius Metaforalis* oder Robert Holcots *Moralitates*. Siehe Panofsky 1939/1980, S.44–45. Parallel zum christlich ausgelegten Ovid waren ab Ende des 15. Jh.s ebenso klassische Ausgaben des Textes verfügbar: 1488 erschien eine in Brügge gedruckte, französische Version, 1497 in Venedig eine italienische. Eine Übersicht über die vor 1600 verfügbaren Ausgaben findet sich bei Sluijter 1986, S.585.

⁹³ Eine „wenig leidenschaftliche Erregung“ der Beteiligten bei einem Raub der Europa auf ihrem „harmlosen kleinen Stier“ ist es dementsprechend auch, was Panofsky einer Miniatur mit der Darstellung des Raubes der Europa aus einem *Ovide moralisé* des 14. Jh.s attestiert. Siehe Panofsky 1980/1939, S.50. Zu Ovid-

Simultandarstellungen in den narrativen Zusammenhang der Geschichte gesetzt wird (Abb. 6).⁹⁴ Der *Ovid moralisé* und die mittelalterlichen Darstellungen des Themas haben nichts mit der erotisch anmutenden Entführungsszene antiker Formensprache bei Heemskerck zu tun. In der Form, wie die Szene bei ihm in der Malerei aufgegriffen wird, ist sie zeitgenössisch nur aus dem kunstgewerblichen Bereich, als Zeichnung – siehe beispielsweise eine Studie von Michiel Coxie, der sich in etwa zeitgleich zu Heemskerck in Rom aufhielt (Abb. 7)⁹⁵ – oder aus dem Bereich der Druckgraphik überliefert. Der Stier bei Giovanni Battista Palumbas *Raub der Europa* beispielsweise weist ein recht ähnliches Sprungmotiv zu Heemskercks Stier auf (Abb. 8).⁹⁶ Doch als Thema der Malerei wird der *Raub der Europa* erst mit Tizian im großen Format bildwürdig, hier jedoch in rein profanem Zusammenhang und nicht als Nebenmotiv im Kontext religiöser Historie.⁹⁷

Es stellt sich die Frage, welche Motivation Heemskerck bewogen hat, die antike Darstellungstradition des Raubes der Europa in ein religiöses Gemälde zu transportieren. Kraut vertritt die Meinung, dass Panofskys Deutung einer neuplatonischen Raptus-Darstellung nicht befriedigend sei. Ihrer Deutung folgend laufe „der Künstler, von der Schönheit verführt“ Gefahr, „in einen artistischen Eifer“ zu geraten, der wiederum durch das Motiv des „darüber Thronens“ des Heiligen und dessen künstlerische Tätigkeit Bändigung erfahre.⁹⁸ Der Evangelist auf dem Relieffeld ist jedoch nicht in seiner Rolle als Maler, sondern als Übermittler des göttlichen Wortes dargestellt, mit seinem Buch als Attribut und Nimbus. Ein Bezug auf die Tätigkeit des Malers ist nicht gegeben, von artistischem Eifer oder Verführung durch die Schönheit ist nichts zu spüren, und Krauts Deutungsansatz bleibt letztlich unbefriedigend.

Heemskerck nimmt in seiner Darstellung von Lukas und dem Stier in der antiken ikonographischen Tradition des Raubes der Europa eine Verschmelzung zweier semantisch und visuell vollkommen unabhängiger Bildformeln vor, eine regelrechte ikonographische Verschleifung. Der *Ovide moralisé* wird dabei, wie Panofsky zu Recht erkannt hat, eine zentrale Rolle gespielt haben. Doch nachdem das Thema im Mittelalter bekannt war, dabei aber visuell wie inhaltlich umgedeutet wurde, hat Heemskerck die klassische Form der Darstellung für sich wiederentdeckt. Er folgt noch immer der mittelalterlichen Tradition christlicher Exegese antiker Texte, indem er die Legende des Heiligen Lukas mit der antiken Mythologie verbindet, gibt der Verbildlichung des zugrunde liegenden Mythos aber seine antike Form zurück und kreiert in der Verbindung zweier Darstellungstraditionen eine eigene Ikonographie,

Illustrationen siehe Barbara Mundt, in: Ausst. Kat. Berlin 1988, S.109. Noch Filarete griff diese ‚züchtigere‘ Variante des Raubes der Europa für seine Reliefdarstellung von 1433–45 am Bronzeportal von St. Peter in Rom auf: ein „altertümlicher Typus, der christlich interpretiert werden konnte“. Ausst. Kat. Berlin 1988, S.89.

⁹⁴ Siehe Ovid 1497, libr. II., fol.XVIII r.

⁹⁵ Michiel Coxie, *Raub der Europa*, Federzeichnung, 17,7 x 13,2 cm, British Museum, London, Inv. Nr. 1861,0112.5.

⁹⁶ Giovanni Battista Palumba, *Raub der Europa*, Kupferstich, ca. 1500–1510, ca. 17 x 14,6 cm.

⁹⁷ Tizian, *Raub der Europa*, ca. 1560–1562, Öl/Lw., 178 x 205 cm, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, Inv. Nr. P26e1.

⁹⁸ Kraut 1986, S.84.

in bewusster „Pseudomorphose“, wie Panofsky diesen Prozess an anderer Stelle allgemein charakterisiert.⁹⁹

Maarten van Heemskerck steht in seinem Umgang mit einer antiken Bildfindung insofern in mittelalterlicher Tradition, als er eine heidnische Formvorlage mit christlichem Inhalt füllt.¹⁰⁰ Es findet hier etwas statt, das sich innerhalb seines Werkprozesses wiederholt aufzeigen lässt: Er nimmt eine Adaption antiken Formenvokabulars sowie dessen Kontextualisierung in anderem, neuem, ebenso irritierendem wie ungewöhnlichem Zusammenhang vor.

Vor dem Hintergrund einer wachsenden Antikenbegeisterung und -kennerschaft in der Renaissance konnte Heemskerck damit rechnen, dass gelehrte Betrachter und insbesondere die Künstlerkollegen der Lukasgilde die Referenz auf die antike Ikonographie des Raubes der Europa sofort entschlüsseln konnten. Doch auch die Deutung des Mythos im Sinne des *Ovid moralisé* und der dort übliche Usus der Darstellung von Europa und dem Stier werden zumindest den Künstlern bekannt gewesen sein. Heemskerck nimmt eine Gratwanderung im Rahmen dessen vor, was ikonographisch angemessen ist, eine bildimmanente Reflexion der Darstellungstradition. Dies ist insbesondere im Kontext der zeitgenössischen Debatte, dass der gewählte Stil der inhaltlichen Wertigkeit des Motivs anzupassen sei, dass also – Erasmus von Rotterdam zufolge – für die christliche Thematik die antikische Manier nicht als die angemessene Darstellungsform gelten könne, bemerkenswert. Erasmus' Lehre, die in den Niederlanden im 16. Jahrhundert impulsgebend und weit verbreitet war, wandte sich unter anderem gegen eine Verbildlichung der Figuren der Heilsgeschichte im gleichen Stil und in ähnlicher Art wie die der antiken Götter, da dies ihre religiöse Autorität und Wahrheit unterwandere.¹⁰¹

Die Durchmischung von mittelalterlicher Deutungsgewohnheit und neuem, antikisierendem Stil, die sich in Heemskercks *Lukasmadonna* von 1532 beobachten lässt, entspricht durchaus einem zeittypischen Phänomen, für das insbesondere Jan Gossaert ein prominenter Vertreter und Wegbereiter ist.¹⁰² In jüngerer Zeit haben sich verschiedene Studien dem Stilpluralismus in seinem Werk gewidmet.¹⁰³

⁹⁹ „Wenn eine antike Figur in ganz und gar nicht-antiker Verkleidung aus dem Mittelalter herausgekommen [...] und von der Renaissance in ihrer ursprünglichen Erscheinung wiederhergestellt worden war, dann zeigte das Endergebnis oft Spuren dieses Prozesses.“ Siehe Panofsky 1939/1980, S.110.

¹⁰⁰ Ein bekanntes Beispiel für diese häufig zu belegende Vorgehensweise wäre beispielsweise eine *Anbetung der Könige* von Niccolò Pisano, die sich deutlich vom Phaëdra-Sarkophag inspiriert zeigt. Zu diesen Adaptionen paganer Bildfindungen siehe auch Panofsky 1939/1980, S.42–49.

¹⁰¹ Siehe Mensger 2002a, S.153–154. Auf Erasmus' Kritik an der Diskrepanz zwischen antiker Form und christlichem Inhalt, die sich insbesondere auf die Frage der Darstellung von Körperlichkeit bezieht, verweist Aurenhammer 1994, S.543. Siehe auch Bloemendal 2009, insbes. S.335. Erasmus' moralisierende Schriften hatten großen Einfluss auf die Ikonographie der niederländischen Kunst des 16.Jh.s. Siehe Raupp 1984, S.87, der grundlegend zu dem Thema auf Marlier 1954, insbes. S.271ff, verweist.

¹⁰² Meadow zufolge lässt sich die künstlerische Entwicklung in den Niederlanden des 16.Jh.s in drei Richtungen gliedern: Künstler, die den an der Antike orientierten Stil italienischer Herkunft adaptierten – wie beispielsweise Frans Floris; Künstler, die eine Hybridform anstrebten – wie etwa Pieter Aertsen; und Künstler, die sich bewusst auf eine lokale bildnerische Traditionen bezogen – wie Pieter Bruegel oder (zum Teil) Michiel Coxie. Siehe Meadow 1996, S.18–182; S.196. Werke des 15.Jh.s erfreuen sich, teilweise adaptiert, teilweise als möglichst getreue Kopien, recht großer Beliebtheit Anfang des 16.Jh.s. Zu diesem sogenannten „Stil-Archaismus“ siehe Mensger 2002a, insbes. S.33 und siehe Mensger 1999.

¹⁰³ Etwa Mensger 2002a, S.22–33. Bei Gossaert überwiegen jedoch, im Gegensatz zu Heemskercks späterer künstlerischer Entwicklung, deutlich traditionellere Themen. Siehe Mensger 2002a, S.15.

In Heemskercks Œuvre lassen sich zwar keine spätmittelalterliche Ornamentik oder Kopien nach Werken älterer Künstler nachweisen, so wie sie beispielsweise im Oeuvre Gossaerts oder Michiel Coxies erhalten sind. Doch subtiler und vereinzelt ist auch bei ihm der Rückgriff auf mittelalterliche Darstellungs- und Deutungskonvention belegbar, etwa bei der beschriebenen Pseudomorphose bei der Darstellung der *Lukasmadonna* von 1532 oder wenn er bei einer *Anbetung der Hirten*, die sich heute im Frans Hals Museum in Haarlem befindet, die Szene eines Brei kochenden Joseph in seine Bildfindung integriert (Abb. 9).¹⁰⁴

Einen zentralen Aspekt der Lukasmadonna von 1532 stellt die Verbindung der beiden künstlerischen Leitaspekte der Zeit dar, die als grundlegend für die Ausübung guter Kunst empfunden wurden: *naer het leven* (nae t'leven) und *uyt de geest* (nae t'gheest) – „nach dem Leben“ als Ergebnis sorgfältigen Studiums und „aus dem Geist“ als Ausdruck der Phantasie und Schöpfungskraft des Künstlers.¹⁰⁵

In Heemskercks Darstellung der Szene werden in der Person des Hl. Lukas, des Patrons der Maler, beide künstlerische Ideale verkörpert. Während er die visionäre Erscheinung aus seiner Perspektive betrachtet in einer Farbskizze festhält – hier erstmals in der Tradition der Darstellung von Lukasmadonnen so zu finden – vermischen sich göttlicher Inspirationsgedanke und Regelwerk der Optik.¹⁰⁶

Durch die Hinzufügung des *furor poeticus* ist bei Heemskercks *Lukasmadonna* von 1532 gleichzeitig auch die genuin künstlerische Inspiration elementarer Teil der Bildaussage, wie im Vorhergehenden bereits ausgeführt wurde. Die kreative Überwindung der Vorlagen, die sich in der Natur finden, zeigt sich in einzelnen Bildelementen, wie der künstlerischen Ausschmückung der Staffelei. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass ein zentraler Aspekt der *ut pictura poesis*-Debatte, die auf das poetische Potential der Malerei referiert und in der Kunsttheorie der Zeit eine Rolle gespielt hat, hier mitschwingt. In jedem Fall ist es ein ausgesprochen selbstbewusstes Kunst- und Künstlerverständnis, das sich in dem Gemälde äußert: Kunstschaffen ist mehr als Naturnachahmung, aber auch mehr als Ausführung göttlicher Inspiration. Es bedarf des ingenios schöpferischen Künstlers.

¹⁰⁴ Zu der Darstellung von Joseph, der Brei kocht, gibt es eine mittelalterliche Bildtradition. Die Szene wird im 16. Jh. jedoch kaum noch dargestellt. Groentjes 2014, legt dar, dass eine typologische Ausdeutung im Sinne von *Biblia Pauperum* und *Speculum Humanae Salvationis* in Heemskercks Werk an verschiedener Stelle nachzuweisen ist – sowohl in seiner Malerei als auch in der Graphik. Zu erwähnen sei in Zusammenhang mit einer christologischen Ausdeutung sowohl biblischer als auch antiker paganer Figuren in Heemskercks Werk die Studie von Tuinen zu Heemskercks zwölf Grisailen ‚starker Männer‘. Siehe Tuinen 2012.

¹⁰⁵ Das Studium „nach dem Leben“ implizierte keinesfalls, dass nach lebenden Modellen gearbeitet werden sollte. Der Begriff wurde vielmehr geprägt, um den Gegensatz zwischen anschaulichen, greifbaren Modellen und abstrakten, vom Künstler zu imaginierenden Bildgegenständen zu verdeutlichen. Das Antikenstudium gehörte folglich zum Studium „nae t'leven“. Siehe etwa van Mander, der in der *Vita Cornelis van Haarlems* ausführt, dass der Künstler sich bilde, „met uyt nemende veel en vlijtigh te teyckenen nae t'leven, daer toe uytsoeckende van de beste en schoonste roerende en levende Antijcke beelden, die wy hier ghenoech binnens Landts hebben, als de ghewiste en alderbeste studie die men vinden mach [...]“. Mander 1604, fol.292v. Dt. Übersetzung bei Mander 2000, S.368; auch bei Bartsch 2008, S.121 zitiert.

¹⁰⁶ Dass auch Zeitgenossen den Aspekt des Schauens als besonderen Bestandteil von Heemskercks Lukasmadonna erkannt haben, belegt ein Kupfer von Jan Saenredam nach Hendrick Goltzius. Goltzius nimmt bei seiner Bildfindung auf Heemskercks Werk Bezug. Siehe hierzu Sluijter 2000, S.88; S.109 und Healy 2011, S.11.

Diese Definition von Kunst und Künstler im Bild kann mit einigem Recht auf Maarten van Heemskerck selbst übertragen und als Ausdruck von dessen eigenen Künstleridealen begriffen werden. Seine zahlreichen Bildfindungen, in denen sich überlieferte (biblische) Historie mit mittels Studium angeeigneten, antiken Elementen in ungewöhnlichen Bildfindungen verbindet, geben vielfach Beleg der beiden Aspekte „nach dem Leben“ und „aus dem Geist“.

Ein Bildmotiv, das für die Kernthesen der vorliegenden Studie und für die weitere Argumentation zu Heemskercks Sorge um seine Überlieferung ganz zentral ist und in den bisherigen Ausführungen noch keine Erwähnung gefunden hat, befindet sich in der linken unteren Ecke von Heemskercks Haarlemer *Lukasmadonna* von 1532. Es handelt sich um ein *cartellino*, das in Trompe-l'œil-Manier ins Bildfeld gesetzt wurde, und auf den 25. Mai 1532 datiert ist (Abb. 10). Da Heemskercks Anwesenheit in Rom im Sommer 1532 durch Quellen gesichert ist, muss das Gemälde nahezu unmittelbar vor seiner Abreise fertiggestellt worden sein.¹⁰⁷ Neben dem Datierungshinweis, über den sich das Werk als eines der wichtigsten Zeugnisse von Heemskercks künstlerischer Produktion vor seinem Romaufenthalt einordnen lässt, ist ein mehrzeiliger Vers, der sich zusätzlich auf diesem *cartellino* befindet, beachtenswert. Der Vers richtet sich an die Gesellen der Lukasgilde, gibt an, dass das Bild als ein Geschenk des Künstlers zu Ehren des Hl. Lukas gemalt sei und weist die Gesellen an, Heemskerck dafür zu danken.

Tot een memorie es Dese taeffelt gegeuen
Van Mertin Heemskerck diet heeft gewracht
Ter eeren sinte Lucae heeft hyt bedreuen
Ons gemeen gesellen heeft hy mede bedacht
Wy mogen hem dancken by dage by nacht
Van zyn milde gifte die hier staet present
Dus willen wy bidden mit al ons macht
Dat gods gratie hem wil zyn omtrent
Anno Dysent V^cxxxii ist volent.
23 May¹⁰⁸

Bereits die ersten beiden Zeilen des Verses stellen deutlich klar, dass dieses Tafelbild nicht nur zu Ehren des Hl. Lukas ausgeführt wurde, sondern gleichermaßen dem Gedenken an Maarten van Heemskerck selbst dienen soll. Das künstlerische Selbstbewusstsein, das sich in der Darstellung des Bildgegenstandes äußert, die den Künstler als gleichermaßen intellektuell schöpferisch tätiges wie göttlich legitimates Individuum definiert, zeigt sich auch in dieser Inschrift.¹⁰⁹ Bereits Kraut deutete den Vers des *cartellino* in diesem Sinne:

¹⁰⁷ Wie Vasari belegt, ist Heemskerck im Spätsommer 1532 in Italien. Er traf ihn, als er selbst im Dienst des Kardinals Ippolito de' Medici stand. Grundlegend zu Heemskercks Aufenthalt in Rom siehe Egger 1925 oder Veldman 1977a, S. 12.

¹⁰⁸ Zitiert nach Zevenhuizen 1998, S. 18.

¹⁰⁹ „Individuum“ wird hier wie auch im Folgenden als Begriff für ein eigenständig agierendes, in kulturellem und gesellschaftlichem Rahmen verankertes Subjekt verwendet, nicht im Burckhardt'schen Sinne als Charakteristikum, das den Renaissance-Menschen von dem des Mittelalters unterscheidet. Zur allgemeinen Diskussion siehe Köstler 1998.

„Dieses extravagante Skriptum verrät uns unmissverständlich den Impetus des Künstlers, dieses Werk in Angriff zu nehmen.“ Trotz der Widmung an den Hl. Lukas entlarve sich die „ehrerbietige, religiöse Adressierung [...] als bloßer Schein“, da der Maler „nichts anderes anstrebte, als mit diesem seinem Geschenk an die Haarlemer Malerkollegen nicht in Vergessenheit zu geraten, und [sie] darüber hinaus [...] sogar noch in die Pflicht zu nehmen, indem sie ihm ununterbrochen dafür danken sollten.“¹¹⁰ Es ist sicherlich etwas zu weit gegriffen, die religiöse Komponente dieses Gemäldes zum „bloßen Schein“ zu erklären, nur weil ein auffälliges künstlerisches Selbstbewusstsein fassbar wird – insbesondere, da der religiöse Aspekt maßgeblich zu dessen Konstruktion beiträgt. Höchst bemerkenswert an diesem Bild wie auch an der Inschrift ist die Deutlichkeit, mit der Heemskercks hier bereits in den frühen 1530ern kunsttheoretisch Position bezieht.

Maarten van Heemskercks expliziter Wunsch, dass man seiner als Schöpfer eines Gemäldes gedenke, das programmatisch künstlerisches Selbstbewusstsein durch himmlische wie irdische Inspiration begründet und gleichzeitig Beweis seiner künstlerischen Fähigkeiten gibt, wurde an prominenter Stelle geäußert. Das Tafelbild mit der Darstellung der Lukasmadonna wurde ursprünglich für den Altar der Lukasgilde der Haarlemer Kirche St. Bavo geschaffen, wo es oberhalb dieses Altares am nordwestlichen Vierungspfeiler angebracht war. Die Kirche hatte zu diesem Zeitpunkt zwar noch nicht den Status einer Kathedrale, war aber die Hauptkirche der Stadt und somit ein zentraler Punkt für öffentliche Selbstrepräsentation.¹¹¹ Bereits seit 1496 verfügte die Lukasgilde nachweislich über einen Altar,¹¹² 1518 erhielt dieser zudem einen Ablass: 100 Tage Fegefeuer wurden für ein vor ihm gebetetes Vaterunser oder Avemaria erlassen. Das heißt, es handelte sich – wie auch die Positionierung an der Vierung nahelegt – um einen der wichtigeren Altäre in dieser Kirche.¹¹³ In St. Bavo selbst wurden zu der Zeit, als Heemskerck seine *Lukasmadonna* ausführte, verschiedene repräsentative Projekte durchgeführt. Zwei Jahrzehnte vor der Anbringung von Heemskercks Gemälde hatte die Kirche aufwendig gestaltete Chorschranken erhalten, etwa zur selben Zeit folgte ein neues Chorgestühl, in den 1520ern fanden Arbeiten am Vierungsturm statt¹¹⁴ und zwei Jahre nach Fertigstellung von Heemskercks Gemälde wurde eine

¹¹⁰ Kraut 1986, S.80. Wie sie weiter schreibt, sei das Spinnennetz, das sich über den *cartellino* ausgebreitet habe, zudem als Symbol des Tastsinns gleichermaßen wie der Industria zu deuten. Ebd., S.80–84.

¹¹¹ Erst 1559 erhielt St. Bavo in Haarlem den Status einer Kathedrale. Siehe Bangs 1997, S.69 oder Cast 1974, S.31. Heemskerck führte später noch einen zweiten Gildenaltar für diese Kirche aus, nämlich den für die Haarlemer Tuchhändler 1546, siehe Bangs 1997, S.117/118. Der Vertrag vom 4. Januar 1546 ist überliefert. Siehe Preibisz 1911, S.5; Willigen 1870, S.167–168. Auf diesem Altar wird ebenso wie bei der Haarlemer *Lukasmadonna* ein Selbstportrait des Künstlers vermutet. Siehe Kapitel II.3.

¹¹² Siehe Taverne 1972, S.59. Aus diesem Jahr stammt der erste bekannte Beleg für die Existenz der Gilde. Klein gibt fälschlich 1504 als Datum an. Siehe Klein 1933, S.17. Der Weihbrief des Altares der Lukasgilde ist bei Allan 1883, S.209–210 publiziert. Aufgrund ikonoklastischer Ausschreitungen, die am 6. März 1573 stattfanden, wurde der Altar in die Vrouwenbroerskerk (Karmeliterkirche) versetzt. Siehe Taverne 1972, S.59–61.

¹¹³ Siehe Miedema 1980, Bd. 1, S.36–37, Nr. A 5. Der Ablass wurde durch den Titelnkardinal von S. Maria in Aracoeli, Cristoforo Numai da Forlì, gewährt. Siehe auch Bartsch 2008, S.143.

¹¹⁴ Die 1509 bis 1518 errichteten Chorschranken mit ihrer Mischung aus gotischer und Renaissanceornamentik bezeichnet Bangs als „without doubt, the most beautiful Gothic screen in the Netherlands“. Bangs 1997, S.44. Zu den Baumaßnahmen am Turmhelm siehe ebd., S.44–46. Anfang des 16.Jh.s wurde auch ein neues Chorgestühl in Auftrag gegeben, siehe ebd., S.71.

bemerkenswerte, heute nicht mehr erhaltene Kanzel installiert, die in Kombination von spätmittelalterlicher und renaissancehafter Ornamentik der Leidener Pieterskerk-Kanzel folgte.¹¹⁵ St. Bavo war somit eine Kirche, in deren Ausstattung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts intensiv investiert wurde, was wiederum darauf rückschließen lässt, dass die Platzierung eines Gemäldes am Vierungspfeiler durchaus einiges künstlerisches Prestige mit sich brachte.

Da Maarten van Heemskerck den Altar der Lukasgilde gestalten durfte, ist davon auszugehen, dass er bereits vor seinem Aufbruch nach Rom eine wichtige Stellung innerhalb der Gilde innehatte.¹¹⁶ Es sind jedoch nur wenige ihm eindeutig zuzuschreibende Werke aus dieser Zeit erhalten. Zuschreibungsprobleme ergeben sich insbesondere beim Versuch, seine frühen Gemälde von Arbeiten Jan van Scorels zu unterscheiden.¹¹⁷ In verschiedenen kunsthistorischen Studien, die sich mit Maarten van Heemskerck beschäftigen, wird ihm dementsprechend – wie eingangs bereits erwähnt – erst ab seiner Studienzeit in Rom künstlerische Relevanz zugesprochen.

Künstler traten ihre Studienfahrt in der Regel bereits in sehr jungen Jahren an, meist unmittelbar nach dem Abschluss ihrer Ausbildung. Auf eine relevante künstlerische Karriere konnten sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht zurückblicken.¹¹⁸ Heemskerck allerdings ist bei seiner Abreise deutlich über 30 Jahre alt. Vom Alter und von seiner Ausbildung her, vom sozialen Prestige, das sich in seiner *Lukasmadonna* äußert, und aufgrund der hohen Qualität der erhaltenen Arbeiten lässt sich auf eine reife künstlerische Persönlichkeit rückschließen. Maarten van Heemskerck vertritt in seiner *Lukasmadonna* schon vor seinem Studienaufenthalt in Rom dezidierte Ansichten zur Kunsttheorie und trägt ein bemerkenswertes künstlerisches Geltungsbewusstsein zur Schau. Bereits zu diesem Zeitpunkt setzt er es mit auffälligem Interesse für antikes Formenvokabular ingenieus in neue Kontexte. Zu einer Zeit, zu der der niederländische Humanist Janus Secundus noch bedauernd anmerkt, dass sich der neue, antikisierende Stil aus Italien in den Niederlanden noch kaum durchgesetzt habe,¹¹⁹ übt sich Heemskerck bereits in einer neuen Form der Antikeninterpretation, die von der *aemulatio*, der simplen Adaption im Sinne eines Wettbewerbs mit den bewunderten Vorbildern, deutlich abweicht.¹²⁰

Statusbewusstsein, (humanistische) Gelehrsamkeit, Rezeption aktueller künstlerischer Strömungen, Künstlerselbstverständnis, Überlieferung von Werk und Namen: Heemskercks *Lukasmadonna* zeigt sich bei näherer Betrachtung als ein elaboriertes Werk differenzierter kunsttheoretischer Positionierung. Kraut wird dem

¹¹⁵ Die heute erhaltene Haarlemer Kanzel stammt von 1679. Jedoch ist ihr Vorgänger in Zeichnungen dokumentiert, siehe Bangs 1997, S.33.

¹¹⁶ Der Vermutung von Andratschke 2010, S.112, Heemskerck sei zur Zeit als er das Bild ausfertigte, noch Geselle bei Scorel gewesen, ist nicht zu folgen. Zu Heemskercks Ausbildungsstatus, siehe auch Anm.194.

¹¹⁷ Seine Zeichentechnik hingegen ist schon früh eine deutlich andere als Scorels, wie anhand des sog. Römischen Skizzenbuches deutlich wird. Siehe Boon 1955, S.213.

¹¹⁸ Siehe Dacos 1964, S.11.

¹¹⁹ Siehe Mensger 2002, S.22.

¹²⁰ Siehe Bartsch 2007, S.27.

Gemälde keinesfalls gerecht, wenn sie lediglich von einer „mehr intuitiven Auffassung durchaus eine[r] Reihe kunsttheoretischer Momente“ und einer „naiv[en]“ Darstellung spricht.¹²¹

Heemskercks Sorge um die eigene Überlieferung, die sich hier anhand des frühesten erhaltenen Werkes nachvollziehen lässt, ist in den verschiedenen Jahrzehnten seines Schaffens immer wieder greifbar. Es stellt sich die Frage, ob sich vor dem Hintergrund der Erfahrungen seines Italienaufenthaltes sowie in Anbetracht der sozialen und politischen Umwälzungen in den Niederlanden des 16. Jahrhunderts Verschiebungen in Künstler selbstbild und Überlieferungswunsch aufzeigen lassen.

I.2 Arzt, Wissenschaftler, Künstler – die *Lukasmadonna* in Rennes

Knapp 20 Jahre nach der *Lukasmadonna* von 1532 führte Heemskerck eine zweite Version dieses Themas aus, die gewöhnlich um 1553 datiert wird (Abb. 11).¹²² Über den ursprünglichen Kontext dieses zweiten Tafelbildes, einer großformatigen Arbeit, die sich heute in Rennes im Musée des Beaux-Arts befindet, ist nichts bekannt.¹²³ Weder Auftraggeber noch Aufstellungsort sind überliefert, es ist lediglich aufgrund des Bildgegenstandes und des großen Formates zu vermuten, dass es sich hier wieder um ein Retabel für den Altar einer Lukasgilde handelt, vermutlich den Altar der Gilde in Delft.¹²⁴ Wann und wie das Gemälde in der Folge nach Nürnberg gelangte, ist nicht rekonstruierbar. 1801 wurde es während der napoleonischen Kriege als ‚Trophäe‘ aus dem Nürnberger Rathaus entfernt und nach Frankreich verschleppt, gelangte dort zunächst in den Louvre und kam kurz darauf nach Rennes.¹²⁵ 2010 bildete die *Lukasmadonna* den Ausgangspunkt einer Ausstellung, die sich Heemskerck und dem Humanismus widmete.¹²⁶

Von der Haarlemer *Lukasmadonna* unterscheidet sich die in Rennes befindliche Version bereits auf den ersten Blick betrachtet stark. Sie ist vollkommen gegensätzlich in Komposition wie auch in den Bilddetails und weist darüber hinaus, wie im Folgenden ausgeführt wird, deutliche Verschiebungen in der Artikulation kunsttheoretischer Positionen auf. Das Werk ist ebenfalls signiert, allerdings

¹²¹ Kraut 1986, S.86. Ihre Bewertung des Bildes folgt damit der gängigen Haltung, Heemskerck erst nach der Zeit in Italien das Vermögen künstlerisch anspruchsvoller, theoretischer Reflexion zuzugestehen. Scheick 2003, S.287 summiert die Vorurteile, die in der Forschung hinsichtlich Heemskercks früher Malerei geäußert wurden.

¹²² Siehe Ausst. Kat. Rennes 2010, S.17.

¹²³ Maarten van Heemskerck, *Lukas malt die Madonna*, um 1550, Öl/Holz, 205,5 x 143,5 cm, Rennes, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 1801.1.6, siehe Ausst. Kat. Rennes 2010, S. 68, Kat. Nr. 2.

¹²⁴ Siehe Scheick 2003, S.288; Scheller 1972. Scheller hat im Archiv der Delfter Lukas-Gilde den Beleg gefunden, dass Heemskerck zwischen 1550 und 1551 den Lohn für ein Gemälde erhielt. Sowohl idem, S.47, Anm.7, als auch Veldman 1977a, S.120, Anm.27, gehen jedoch aufgrund der Datierung davon aus, dass hier nicht die *Lukasmadonna* in Rennes gemeint ist. Vgl. hierzu auch Kraut 1986, S.86.

¹²⁵ Siehe Kraut 1986, S.86. Grosshans vermutet, dass das Gemälde während der Bilderstürme nach Deutschland gelangte. Siehe Grosshans 1980, Kat. Nr. 75, S.195.

¹²⁶ Siehe Ausst. Kat. Rennes 2010 und Grosshans 1980, Kat. Nr. 75. Hier finden sich auch Details zur Transportgeschichte und zu den ersten Erwähnungen des Bildes in Quellen.

weniger prominent als die Haarlemer Version.¹²⁷ Der heute nicht mehr erhaltene Rahmen trug höchstwahrscheinlich keinen Verweis auf den Künstler, sondern lediglich die Inschrift *SALVTAT VOS LVCAS MEDICVS CHARISSIMVS. Ad Colosseus*.¹²⁸ So lässt sich das Ölgemälde zwar nicht unmittelbar in den Kontext der vielfältigen auffälligen Maßnahmen Heemskercks zur Sicherung der eigenen Erinnerung einordnen, es ist jedoch höchst aufschlussreich in Hinblick auf sein Kunst- und Selbstverständnis um 1550.

Der Hl. Lukas und die Maria mit dem Kind befinden sich in etwa lebensgroß im Bildvordergrund des hochrechteckigen, oben mit einem geschwungenen Bogen abschließenden Tafelbildes. In einem mit Marmorinkrustationen gestalteten Innenraum, umgeben von einer Fülle an Büchern und wissenschaftlichen Instrumenten, sitzen sie einander nah gegenüber, ohne dass eine der ersten Lukasmadonna vergleichbare, auffällige kompositorische Trennung zwischen der dem Evangelisten vorbehaltenen irdischen Sphäre und der himmlischen Sphäre von Madonna und Kind stattfinden würde. Nachdem bereits in der früheren Lukasmadonna auf Nimben und die Darstellung erscheinungshafter Phänomene verzichtet wurde, findet nun eine noch stärkere Enthierarchisierung der beiden Bildebenen statt.¹²⁹

Das Christuskind auf dem Schoß der Maria hält einen Papagei in der Hand, den es mit Walnüssen füttert.¹³⁰ Der Papagei hatte als Mariensymbol bereits auf dem heute verlorenen Teil des Bildfeldes der ersten Lukasmadonna Heemskercks Verwendung gefunden und ist ebenso wie die Walnuss, die für die Passion Christi stehen kann, Teil verbreiteter christlicher Symbolik. Doch neben den Grundzügen der Komposition von Maler, Madonna und Kind, die sehr wahrscheinlich auf eine Bildfindung Rogier van der Weydens zurückgeht,¹³¹ der Hinzufügung eines Stieres als Evangelistensymbol¹³² und einem Urinal, das auf die in Legenden überlieferte Profession des Hl. Lukas als Arzt verweist,¹³³ ist die Wiedergabe des Kindes mit

¹²⁷ Es befindet sich mittig unten im Bildfeld die Signatur. Laut Grosshans 1980, S.195, ist sie als „M(ar)tinus Heem... / Fecit“ zu lesen, gefolgt von einigen unleserlichen Buchstaben.

¹²⁸ Siehe Ausst. Kat. Rennes 2010, S.68, Kat. Nr. 68, oder siehe auch Zevenhuizen 1998, S.45. Es ist zudem denkbar, dass sich auf dem Rahmen eine Signatur befand, die bei der alten Beschreibung des Rahmens nicht als erwähnenswert erachtet wurde. Die Bezeichnung des Hl. Lukas als Arzt geht auf eine Bibelstelle zurück (Kolosser 4.14). Siehe Ausst. Kat. Rennes 2010, S.68.

¹²⁹ Kraut deutet die Armillarsphäre als Substitut für den Heiligenschein, siehe Kraut 1986, S.88; S.96. Hierfür ist diese jedoch zu weit vom Kopf der Maria entfernt. Hinzu kommt, dass ein Nimbus für Jesus bei der Darstellung einer Lukasmadonna deutlich von der Bildtradition abweichen würde. Da Heemskerck bereits bei der früheren *Lukasmadonna* von 1532 auf Nimben verzichtete, besteht auch bei der zweiten Lukasmadonna nicht die Notwendigkeit, ihr Fehlen durch formale Analogien auszugleichen.

¹³⁰ Die Walnuss impliziert nach Kraut 1986, S.91/92, den „Passions- und Erlösungsgedanken“, da Augustinus zufolge die „grüne Schale der Nuss das gemarterte Fleisch des Erlösers, der Kern das Göttliche, die harte Schale das Holz des Kreuzes“ symbolisieren, Grosshans 1980, S.200. Jesus ist hier nicht als Weltenherrscher dargestellt, wie in der 1532er *Lukasmadonna*, sondern es wird auf seine Rolle als Erlöser angespielt.

¹³¹ Siehe u.a. Ausst. Kat. Rennes 2010, S.68. Für dieses Bild ist auch die Beobachtung Baldass' zu Heemskercks Portraits gültig: „Wohl arbeiten van Heemskerck oder van Hemessen ihrer ganzen Kunsttendenz entsprechend auf volle Plastik der Erscheinung hin, aber der Bildaufbau bleibt doch stark nordisch bedingt.“, Baldass 1930, S.94.

¹³² Zur zeichnerischen Vorlage für den Kopf des Stieres siehe Hülsen/Egger 1913, I, fol.52v; Klein 1933, S.57

¹³³ Als *Lucas medicus* wurde der Heilige auch in der Inschrift des heute verlorenen Rahmens angesprochen. Siehe Grosshans 1980, S.196.

dem Papagei der einzige Moment im Bild, der konventioneller christlicher Ikonographie entspricht.

Eine Bogenarchitektur gibt unmittelbar hinter dem Hl. Lukas im oberen Bereich des Bildes den Blick in einen Innenhof frei, in dem verschiedene antike Skulpturen und Skulpturenfragmente sowie ein Bildhauer zu sehen sind, der aus einem am Boden liegenden Steinblock ein männliches Standbild herausarbeitet. Wie eine Skizze von Heemskerck und ein Kupferstich nach seinem Entwurf belegen, handelt es sich bei dem Innenhof im Hintergrund des Bildfeldes um den Innenhof der Casa Sassi in Rom, den Heemskerck während seines Studienaufenthaltes in Rom in den 1530ern besichtigte,¹³⁴ wobei der Fußboden mit dem dort eingelassenen, monumentalen Relief eines Kopfes (an ein Gorgonenhaupt oder die *Bocca della Verità* erinnernd) nicht Teil der Casa Sassi, sondern – dies belegt ein weiterer Stich nach einer Zeichnung Heemskercks – möglicherweise dem della Valle Cortile entnommen ist.¹³⁵ Heemskerck greift immer wieder auf seine Skizzen aus der Zeit seines Romaufenthaltes zurück, insofern ist es nicht ungewöhnlich, dass hier, etwa 20 Jahre später, diese Motive Verwendung finden. Der sorgfältige Umgang Heemskercks mit seinen Zeichnungen begründet zumindest teilweise den heute erhaltenen, bemerkenswert umfangreichen Bestand.¹³⁶

Auch das Sitzmöbel, auf dem Maria thront, folgt in der Ausformung der Details, mit Tierpranke und Löwenköpfen, einer Zeichnung, die während seines Rom–

¹³⁴ Klein 1933 beschreibt, dass die Darstellung hier nicht Heemskercks Skizze folge, sondern dem seitenverkehrten Kupferstich von Coornhert. Da der Kupferstich das Datum 1553 trägt, ergibt sich hieraus ein *Terminus post quem* für das Bild. Siehe Klein 1933, S.57. Klein folgt hier Preibisz 1911, S.37. Eine Identifizierung der Skulptur im Hintergrund hat Michaelis vorgenommen, siehe Michaelis 1891, S.125–130. Siehe auch Veldman 1977a, S.115. Zum Stich von Coornhert nach Heemskerck siehe beispielsweise Ausst. Kat. Paris 2000, S. 361, Kat. Nr.169. Zur Zeichnung der Casa Sassi (Feder in Braun, Bister laviert auf weißem Papier, Wasserzeichen O, bezeichnet M Heemskerck auf der Basis links, später hinzugefügte Zahl 1555, 23 x 21,5 cm, Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 2783), siehe Ausst. Kat. Berlin 1967, S.97. Die Zeichnung wird heute jedoch nicht mehr Heemskerck zugeschrieben, sondern für eine Kopie nach einer Zeichnung Heemskercks gehalten. Siehe Ausst. Kat. Brüssel/Mailand 1995, Kat. Nr.117. Eine weitere Zeichnung, die motivisch mit dem Coornhert-Druck in Verbindung steht, befindet sich in Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. Dis.It.2/46; 15769, wird heute jedoch ebenso als anonymen Niederländer geführt. Siehe Ausst. Kat. Paris 2000, S.362. Auch im Ausst. Kat. Rennes 2010, S.70, Kat. Nr. 3, wird die Auffassung vertreten, dass es sich bei den beiden Blättern um Kopien nach Heemskercks Zeichnungen handle.

¹³⁵ Siehe DiFuria 2010, S.48. Die demonstrativ ins Bild gesetzte Kennerschaft des Künstlers in Hinblick auf Antiken und Sammlungen von Antiken, mit konkretem Verweis auf eine bestimmte Sammlung und eine existierende Architektur, ist auffällig. Es steht jedoch zu vermuten, dass sich die Referenzen nur von einigen wenigen, mit den römischen Sammlungen vertrauten Personen entschlüsseln ließen. Die meisten zeitgenössischen, sicherlich vorwiegend nordalpinen Betrachter werden im Hintergrund eher eine unbestimmte Antikensammlung ausgemacht haben. Zu den Zeichnungen Heemskercks in römischen Sammlungen siehe auch Christian 2012. Christian hält es für unwahrscheinlich, dass sich das monumentale Relief eines Kopfes tatsächlich auf dem Fußboden des Della Valle Hofes befand. Sie vermutet bereits in der Vorzeichnung ein *capriccio*. Siehe Christian 2012, S.139–141. Um eine Zusammenstellung aus unterschiedlichen Sammlungen handelt es sich bei dem Hintergrund der Lukasmadonna allerdings in jedem Fall. Die Antike Statue eines Jupiters, die dort zu sehen ist, entstammt der Sammlung Medici. Siehe ebd., S.141.

¹³⁶ Der Großteil der Skizzen befindet sich heute in zwei Alben im Berliner Kupferstichkabinett, deren heutige Zusammenstellung jedoch erst im 18. Jh. erfolgte. Erstmals wurden diese Alben vollständig publiziert von Hülsen/Egger 1913–1916. Von der jüngeren Forschung zu diesen Blättern ist insbesondere Tatjana Bartschs Promotion über Heemskercks Zeichnungen hervorzuheben (nicht publiziert, HU Berlin 2010). Die Blätter müssen auch zu Lebzeiten Heemskercks für Zeitgenossen zugänglich gewesen sein, wie unter anderem ein Skizzenbuch im Rijksprentenkabinett des Rijksmuseums in Amsterdam um 1560 belegt, das teilweise Maarten de Vos zugeschrieben wird und Kopien nach Heemskerck enthält. Siehe Netto-Bol 1976 sowie bereits Netto-Bol 1913–1916/1975, n.p.

aufenthaltes entstanden war.¹³⁷ Es ist jedoch zu beobachten, dass das Gemälde in Rennes trotz eines wesentlich reicheren Motivbestandes, deutlich nüchterner in der Ausformung einzelner Bildelemente ist. Auf die groteskenhafte ornamentale Verzerrung der dargestellten Gegenstände, wie sie noch bei der *Lukasmadonna* von 1532 zu finden war, verzichtet Heemskerck nun.

In der Mitte des Statuenhofes im Hintergrund der zweiten Lukasmadonna ist prominent eine monumentale Porphyrstatue des Apoll platziert, die sich heute in Neapel befindet.¹³⁸ Es wurde bereits an verschiedener Stelle angemerkt, dass die Sitzhaltung dieser Statue in der Darstellung der Madonna gespiegelt ist.¹³⁹ Die offensichtliche formale Verknüpfung von heidnisch-antiken Kultbild mit der Darstellung einer Hauptprotagonistin der christlichen Heilsgeschichte erstaunt auf den ersten Blick, legitimiert sich jedoch durch die damalige Deutung der Statue des Apoll als Roma oder Kleopatra.¹⁴⁰ Es ist kein olympischer Gott, dessen Haltung hier imitiert wird, sondern wahlweise eine Personifikation der Stadt – zwar ein Kultbild, aber als solches Ausdruck einer politischen Ordnung – oder eine ägyptische Königin. Das Thronen als Herrschersitzmotiv, eine Würdeformel, wird hier übernommen und als angemessen für die Darstellung der Madonna empfunden. Maarten van Heemskerck verbindet wiederum auf eigenständige Weise antikes Vorbild und christlichen Deutungsgehalt, diesmal an noch wesentlich prominenterer Stelle als bei seiner ersten Version des Themas.

Der HI. Lukas sitzt im Bildfeld der Madonna nicht bloß relativ gleichberechtigt gegenüber, er ist in seiner Körpergröße sogar leicht dominant und der Vision ganz unmittelbar nahe. Dies, sowie die bereits erwähnte kompositorische Trennung zwischen himmlischer und irdischer Sphäre, die zu einer Enthierarchisierung des Motivs führt, lässt sich im Kontext einer Lukasmadonna als Bildstrategie zur Aufwertung der Stellung des Malers begreifen.

Der Heilige hält die visionäre Erscheinung in einer Skizze fest und ist im Begriff, sie zu kolorieren. Wie schon bei der *Lukasmadonna* in Haarlem wird der Moment des Malprozesses dargestellt, in dem es um das Inkarnat geht. Laut Kraut sei dies als Reaktion auf die italienisch akademische Idealvorstellungen der Aufteilung in

¹³⁷ Die Zeichnung, auf der der Rücken des Laokoon, eine Armstudie, sowie ein Tischbein zu sehen sind, befindet sich im Berliner Kupferstichkabinett, Römisches Skizzenbuch Album I, KdZ 79D 2, Album I, fol.74 v. Siehe Ausst. Kat. Rennes 2010, S.10.

¹³⁸ Siehe etwa Ausst. Kat. Berlin 1967, S.98.

¹³⁹ Kraut 1986, S.92, analysiert die Haltung der Maria und bringt sie mit Bildfindungen von Michelangelo, Leonardo, Parmigianino und Vasari in Verbindung. Heemskerck habe sich ihrer Meinung nach somit stark in die Tradition des Cinquecento gestellt. Ebenso Klein 1933, die hier Motivvergleiche, die bereits von Preibisz 1911 auch in Hinblick auf die Figur des Jesus vorgenommen wurden, neu bewertet. Siehe Klein 1933, S.58. Im Ausst. Kat. Rennes 1974, S.11, wird auf die Spiegelung der Haltung der Statue im Hintergrund in der Figur der Maria verwiesen und von einer „Feminisierung des Apoll“ gesprochen. Hierbei wird allerdings übersehen, dass die Figur im 16.Jh. nicht als Apoll gedeutet wurde, sondern bis ins 18.Jh. als weibliche Sitzstatue galt, wahlweise als Roma oder Kleopatra. Siehe Anm.140.

¹⁴⁰ Ulisse Aldrovandi deutete die Statue um 1550 als *Roma trionfante*, bis ins 18.Jh. galt sie als weiblich. Siehe Klein 1933, S.58. Das Porphyrt-Werk wurde im 18.Jh. um Hände, Füße und Kopf ergänzt. Siehe Kraut 1986, S.93. Zu den Missinterpretationen der Figuren im Innenhof der Casa Sassi im 16.Jh. siehe Ausst. Kat. Berlin 1967, S.98. Eine Zuordnung der einzelnen Skulpturen findet sich auch im Ausst. Kat. Brüssel/Mailand 1995, Kat. Nr. 117.

Colorito und *Disegno* zu verstehen.¹⁴¹ Ebenso ließe sich das Kolorieren einer Zeichnung zur näheren Definition dessen, was festgehalten wird, auch als Verweis auf die Möglichkeiten, die dem Bild beziehungsweise der Malerei eigen sind, deuten. Im Sinne einer wissenschaftlich-malerischen Analyse des Motivs geht es um dessen vollständige, möglichst lebensnahe Erfassung. Es wird durch die Farbigkeit etwas der Malerei Eigenes geleistet, das die im Hintergrund dargestellte Bildhauerei nicht bieten kann, so man die Skulptur nicht mit den Mitteln der Malerei farbig fasst. Die hier implizierte These, Kunstaübung sei in diesem Gemälde – als weiterer Versuch der argumentativen Aufwertung des Berufsstandes des Malers – als wissenschaftlich-intellektueller Prozess zu verstehen, nur anhand des Einzelmotivs festzumachen, wäre etwas gewagt. Doch sie wird gestützt durch ein weiteres, prominentes Bilddetail:

Im Vordergrund des Gemäldes, zu Füßen des Hl. Lukas, liegen zwei aufgeschlagene Traktate, wobei eines der beiden Bücher lediglich leere Seiten aufweist.¹⁴² Es ist das Verdienst von Ilja Veldman, das andere aufgeschlagene Buch genauer analysiert zu haben. Laut Titulierung im Bildfeld handelt es sich um ein Traktat des Arztes Galen, dessen lateinischer Titel *De anatomicis administrationibus* lautet,¹⁴³ wobei Heemskerck einige der Buchstaben, die hätten griechisch sein müssen, irrtümlicherweise in lateinischen Lettern wiedergibt.¹⁴⁴

Auf der rechten Blattseite des aufgeschlagenen Buches sind einige anatomische Studien zu sehen. Veldman hat jedoch nachgewiesen, dass in den frühneuzeitlichen Editionen dieses Textes, die Heemskerck gesehen haben könnte, keine Illustrationen vorhanden waren. Die hier dargestellten anatomische Studien wiederum sind, wie sie weiter ausführlich darlegt, von Illustrationen Jan Stefan van Kalkars inspiriert, die ursprünglich als Einzelblätter kursierten und anschließend in Andrea Vesalius' *Tabulae anatomicae sex* (1538) und *De humani corporis fabrica* (1543) Verwendung fanden.¹⁴⁵ Ilja Veldmans Deutung folgend, wollte Heemskerck

¹⁴¹ Kraut erkennt hier deshalb eine Verbindung zu dem ehemals Raffael, bei ihr Penni und bei Wazbiński 1985 Zuccari zugeschriebenen Gemälde und zieht dieses als mögliches Vorbild heran. Siehe Kraut 1986, S.87–88. Motivisch steht diese zweite Lukasmadonna Heemskercks dem Werk in der Accademia in Rom jedoch überhaupt nicht nahe. Allgemein zum *Disegno*-Begriff in der Renaissance und den mit ihm verbundenen Implikationen von Wissenschaftlichkeit und Möglichkeit einem sozialen Status Ausdruck zu geben, siehe Thimann 2007, S.15–30, hier insbesondere S.15–16.

¹⁴² Da ein Huf des Stieres, Lukas Evangelistensymbol, so prominent auf einer leeren Seite platziert ist, wurde vermutet, dass hierin ein Verweis auf das noch ungeschriebene Evangelium des Heiligen zu sehen sei. Siehe Aust. Kat. Rennes 2010, S.68. Folgt man dieser Deutung, könnte man hier sogar einen (zeitlichen) Vorrang der Malerei vor der Verschriftlichung der Heilsgeschichte sehen.

¹⁴³ Wie Grosshans 1980, S.196, schreibt, entzifferte bereits Christoph Gottlieb von Murr in seiner *Beschreibung der Vornehmsten Merkwürdigkeiten des H.R. Reichs freyen Stadt Nürnberg und auf der hohen Schule zu Altdorf [...]*, Nürnberg 1778, S. 408 [2. Aufl. 1801, S.373] den Buchtitel als Werk Galens und empfand es als „Schnitzer wider die Zeitrechnung“, dass eine Publikation des Arztes aus dem 2.Jh. bei einer Darstellung des Heiligen aus dem 1.Jh. auftaucht.

¹⁴⁴ Andratschke 2010, S.145–146 vermutet, dass es sich hier um „bewusste „Fehler“ handle, die „möglicherweise mit der Seitenzahl eine Signatur oder ein Chronogramm ergeben“. Sie bietet jedoch keine überzeugende Entschlüsselung an.

¹⁴⁵ Galens ursprünglich in 15 Bänden verfasstes Werk, von dem die ersten acht Bände und ein Fragment des neunten Bandes überliefert sind, stellte bis in das 17.Jh. das Standardwerk in medizinischen Fragen dar. Zu den verschiedenen gedruckten Ausgaben, die vor Heemskercks Gemälde herausgegeben wurden, siehe Veldman 1977a. Ihr zufolge muss Heemskerck entweder die venezianische Ausgabe von 1525 bei Aldus Manutius gesehen haben oder, was sie für wahrscheinlicher hält, die 1538 in Basler bei Hervagius und Frobenius erschienene, die auf der venezianischen von 1525 basiert. Diese beiden Auflagen seien zu Heemskercks Zeit die einzigen beiden griechischen Versionen von Galen gewesen, die im Umlauf waren. Siehe Veldman 1977a, S.115–118. Zu den Illustrationen siehe ebd. Die Anordnung von vier Skelett- bzw.

die medizinische Bildung des Hl. Lukas und seine ursprüngliche Berufsausübung als Arzt in besonderer Weise betonen.¹⁴⁶ Doch, um diesen Aspekt zu unterstreichen, wären das Hinzufügen nicht weiter alterierter Traktate und die ebenso im Bild dargestellten Urinale vollkommen ausreichend gewesen. Es erklärt nicht hinreichend die Veränderung des Buches, die Heemskerck vornimmt.

Ausgerechnet eine ursprünglich nicht illustrierte Ausgabe eines medizinischen Traktates des Galen wird von Heemskerck um Bilder ergänzt. Wie Thimann schreibt, stellen sowohl Galen als auch Dioskurides im medizinischen Bereich die Autoritäten dar, „die der Verwendung von Bildern skeptisch gegenüberstanden“.¹⁴⁷ Eine ihrer Schriften demonstrativ um die Darstellung anatomischer Illustrationen zu ergänzen, eröffnet einen weiteren Deutungsgehalt, der im Ansatz bereits bei Kraut ausgeführt ist. Sie sieht in dieser Alteration die „bewusste Gegenüberstellung von Antike und – für ihn [Heemskerck, Anm. d. Verf.] aktueller – Neuzeit“, die durch die parallele Sitzhaltung von Monumentalstatue und Madonna wiederholt werde und dabei zudem die Relevanz der bildlichen Vermittlung wissenschaftlicher Inhalte propagierte.¹⁴⁸ Indem Heemskerck den Text des Traktates um Bilder erweitert, spricht er sich für eine gleichberechtigte, einander ergänzende Wissensvermittlung von Text und Bild aus; für die Notwendigkeit der visuellen Repräsentation, um (Glaubens-)Wahrheiten konkreter erfassen zu können. Er recurriert hier explizit auf das der bildenden Kunst eigene Potential, das sie mit der Schrift verbindet und gleichermaßen von ihr trennt – ein Aspekt der Kunst, der auch an anderer Stelle seines Werkes wiederholt auftaucht und einen weiteren zentralen Aspekt seines Selbstverständnisses darstellt, wie zu zeigen sein wird.

Die anatomische Studie im Vordergrund des Bildes sowie auch die Skizze, die der Heilige im Gemälde selbst als Studie unter Kenntnis der Anatomie ausführt, entstehen auf Basis des Erfahrungshorizontes und von Kenntnissen, die sich Maarten van Heemskerck in langjährigem Studium erworben hat. Sie belegen ebenso wie die Skulpturen im Hintergrund des Bildes eine dem Hl. Lukas attributiv zugeordnete und ebenso vom Künstler für sich selbst in Anspruch genommene Kennerschaft. Die Skulpturen stellen Studienmaterial dar, anhand dessen der Künstler seine Kenntnis der menschlichen Anatomie schulen kann. Gleichzeitig wird hier eine tatsächlich existente Sammlung ins Bild gesetzt und funktioniert als Verweis auf Heemskercks Romreise, die seiner Kennerschaft noch eine weitere Qualität verleiht.¹⁴⁹ Der Aspekt des Studiums „naer het leven“ findet sich in der

Muskelmännern als fingierte Illustration zu dem Galen-Traktat auf Heemskercks Gemälde lässt laut Veldman zudem an ein Kupfer Domenico del Barbieres nach Rosso Fiorentino denken, das ebenso zwei Skelette und zwei Muskelmänner zeigt. Die Posen bei Heemskerck sind jedoch anders und eher den Vesalius-Illustrationen verpflichtet. Siehe Veldman ebd.

¹⁴⁶ Siehe Veldman 1977a, S.119. Wie sie betont, wird Lukas bei Heemskerck stärker als je zuvor in einer erhaltenen Malerei der Frühen Neuzeit als Arzt identifiziert und mit medizinischen Attributen versehen. Sie verweist auf die weiteren Bücher rechts im Bild sowie auf die Urinale.

¹⁴⁷ Siehe Thimann 2007, S.17, der zudem ausführt, wie Zeichnen in der Frühen Neuzeit als wissenschaftliche Praxis begriffen wurde.

¹⁴⁸ Kraut 1986, S.89.

¹⁴⁹ Wie DiFuria 2010, S.48, überzeugend anmerkt, sei die Darstellung des Malerheiligen in einer Sammlungsumgebung „a thesis on the merits of collecting for the perpetuation of the venerated memory of antiquity and on its importance for artistic vision.“

zweiten Version des Themas ‚Lukas malt die Madonna‘ deutlicher und entschiedener vertreten als bei der in Haarlem befindlichen ersten Ausführung. Während sich dort das Naturstudium vorrangig in dem fehlenden „Erscheinungscharakter“ der Madonna manifestiert, ihrer perspektivisch korrekten Wiedergabe durch den Maler sowie dem ostentativ durch Körperhaltung und Brille zur Schau gestellten Sehrvorgang des Hl. Lukas, ist sie hier explizit mit humanistischer Bildung und unmittelbarer Kenntnis der Antike verbunden. Das Studium „naer het leven“ bezieht sich auf menschliche Anatomie wie antike Skulptur gleichermaßen und erfolgt dabei nicht nur auf Basis der Anschauung des darzustellenden Gegenstandes, sondern unter Zuhilfenahme der Wissenschaften der Optik und der Geometrie. Diese wiederum werden in die Nähe zu anderen Wissenschaften – einerseits der Medizin und andererseits, durch die Armillarsphäre repräsentiert, der Astronomie – gesetzt und so als Teil eines größeren Kontexts der versuchten Durchdringung und Erfassung der Wirklichkeit präsentiert. Der Künstler zeigt sich als Kenner und Wissenschaftler.¹⁵⁰

Über Hinweise, die in verschiedenen Bereichen des Bildfeldes positioniert sind, etwa das aufgeschlagene Buch und die Urinale, wird laut Ilja Veldman der ursprüngliche Beruf des Hl. Lukas deutlicher hervorgehoben als in nahezu allen anderen Darstellungen des Themas. Neben dem Galen-Traktat im Vordergrund des Bildes finden sich in einer Nische im rechten Bildbereich noch Werke von Nicander und Dioscorides. Hinzu kommt die Inschrift auf dem heute verlorenen Rahmen, in der Lukas als *medicus* bezeichnet wurde. In der Art und Weise, wie die Charakterisierung des Heiligen als Arzt stattfindet, greift Heemskerck jedoch auch wieder einen wichtigen Aspekt seines Kunstverständnisses auf: die Verknüpfung des Praktischen mit dem Theoretischen. Während die medizinischen Texte dem Anlesen von Wissen dienen, stehen die Urinale *pars pro toto* für die praktischen Hilfsmittel, die bei den Medizinern gebräuchlich waren. Die Bildung des Lukas, des Malers und Mediziners, beruht, der bildlichen Inszenierung des Themas bei Heemskerck zufolge, in beiden Fällen auf der unbedingten Kombination theoretisch und praktisch akkumulierten Wissens.¹⁵¹ Diese Verwissenschaftlichung des

¹⁵⁰ Die Betrachtung künstlerischer Tätigkeit als Wissenschaft ist ein Konzept, das im Laufe der Renaissance entworfen wurde, sich auf Aspekte wie Optik oder Geometrie beruft, und in Traktaten der Zeit verhandelt wurde. Siehe Conti 1998, S.83–84. Beleg für ein entsprechendes Kunstverständnis gibt beispielsweise der florentiner Goldschmied Benvenuto Cellini in seiner Biographie, in der er auch die technischen Aspekte des Bronzegusses ausführt. So „inszeniert sich der Künstlerhandwerker Cellini als Erfinder von Techniken und agiert damit quasi selbst als Wissenschaftler und Philosoph [...]“, siehe Thimann 2008, S.28.

¹⁵¹ Der abgenutzte Zustand der Bücher wird von Scheick 2003, S.288–289, kommentiert, allerdings nicht als Verweis auf eine intensive Lektüre des Künstlers gedeutet, sondern als Hinweis auf künstlerische Unzulänglichkeiten des Künstlers wie des Evangelisten, das Heilswunder adäquat zu verbildlichen. Als weiteren Beleg hierfür nennt er die anatomisch eigenwillige Darstellung der Füße und Fußstellung Mariens, und regt eine ähnliche Deutung auch für die erste *Lukasmadonna* Heemskercks an. Siehe ebd., S.287. Da überlängte Anatomien und manieristisch verdrehte Figuren wiederholt in Heemskercks Werk zu finden sind, lässt sich dieses Stilmittel hier wohl kaum als Hinweis auf künstlerische Demut lesen. Zudem hat Scheick die Skulptur im Hintergrund der zweiten *Lukasmadonna* als Kadaver missdeutet, um seine These zu stützen. Siehe Scheick 2003, S.290. Wesentlich wahrscheinlicher als Scheicks Ansatz, ist die Vermutung, dass der gelesene Zustand der Bücher auf ein eifriges Studium verweist. Im Kontext der Inszenierung von Maler wie Heiligem als *pictor doctus* erscheint dies logisch. Von einer „frustration“ des Malers, auf die sein ernster Ausdruck rückschließen ließe, der „no sense of rapture or satisfaction“ zeige, ebd., S.289, ist ebenso nichts zu spüren. Ein lächelnder Lukas wäre in der Bildtradition auch höchst ungewöhnlich.

Malerheiligen wird auch in dem Akt der Bilderfassung durch diesen selbst propagiert: *Lucas medicus* erweist sich als *pictor doctus*.¹⁵²

Dass die Figur des Hl. Lukas auch in dieser Version des Themas wieder von identifikatorischem Potential für den Künstler ist, erschließt sich aus den vorherigen Ausführungen nahezu von selbst. Ein verstecktes Selbstportrait in der Darstellung des Heiligen ist in diesem Gemälde zwar ebenso unwahrscheinlich wie bei der Haarlemer *Lukasmadonna*.¹⁵³ Doch das im Bild geäußerte Kunstverständnis lässt insofern auf Maarten van Heemskerck selbst rückschließen, als die ungewöhnliche Behandlung des Themas nicht der gängigen Konvention oder einer traditionellen Wiedergabe entspricht. Heemskercks Abweichung von der Darstellungskonvention zeugt von einer individuellen kunsttheoretischen Durchdringung des Bildgegenstandes. Auch ist zu berücksichtigen, dass Lukasmadonnen in gewisser Weise stets als ‚Rollenportrait‘ für den Berufsstand des Malers dienen.¹⁵⁴ Mit einiger Berechtigung kann davon ausgegangen werden, dass dieses Gemälde sehr konkret Heemskercks Kunstverständnis zu Beginn der 1550er widerspiegelt.

Aus Maarten van Heemskercks malerischer Inszenierung verschiedener medizinischer Traktate, die Laien vermutlich nicht ohne weiteres zugänglich waren, schließt Ilja Veldman, „we can therefore assume that he was assisted on this point by an expert“,¹⁵⁵ den sie als den berühmten Arzt und Humanisten Hadrianus Junius identifiziert. Es stellt sich aber die Frage, ob die Formulierung „assisted“ dem Sachverhalt ganz gerecht wird. Wie in den folgenden Kapiteln noch nachzuvollziehen sein wird, bestand ein enger intellektueller Austausch zwischen Heemskerck und den führenden Haarlemer Humanisten. Der Künstler war auf diesem Weg sicherlich ausreichend vertraut mit der Bibliothek des Hadrianus Junius und vielleicht hat er auch dort erstmals diese Bücher betrachten können. Da Belege oder Überlieferung fehlen, kann diese Annahme nur Mutmaßung bleiben. Die bewusste Modifikation der Bücher im Bild zugunsten einer prominenteren Rolle der visuellen Vermittlung von Wissen gegenüber der rein textlichen – und somit letztlich zugunsten einer Aufwertung des Status des Malers – spricht auf jeden Fall für einen spezifisch künstlerischen Blickwinkel auf diesen Bildgegenstand.¹⁵⁶ Das Selbstbewusstsein als bildender Künstler, das sich bereits in der frühen *Lukasmadonna* von 1532 äußert, erhält hier eine neue, stärker auf Intellektualität

¹⁵² Wie Kraut schreibt, wird bei dieser Darstellung des Hl. Lukas „so pointiert wie in keiner anderen Darstellung“ auf die Doppelrolle des Heiligen als Arzt und Maler hingewiesen. Siehe Kraut 1986, S.88. Auch Philips Galle Kupferstich von 1562 nach Entwurf Heemskercks aus der Serie der *Vier Evangelisten* zeigt den Hl. Lukas als Arzt und entspricht hiermit einer Darstellung, die sonst eher selten ist. Siehe Ausst. Kat. Rennes 2010, S.83, Kat. Nr. 11. Siehe New Hollstein, Bd. II, 415.

¹⁵³ Es besteht keinerlei Ähnlichkeit zu den erhaltenen Selbstportraits Heemskercks. Ausschließlich im Ausst. Kat. Rennes 1974 wird die Auffassung geäußert, es handle sich bei dem Hl. Lukas um ein Selbstportrait. Siehe hierzu Kapitel II.3.

¹⁵⁴ Siehe hierzu vertiefend das folgende Kapitel I.3.

¹⁵⁵ Veldman 1977a, S.119.

¹⁵⁶ Veldman zieht ebenso die bildliche Parallele zwischen anatomischen Handbüchern und durch Studium erlernter Malkunst. Sie interpretiert dies als Verweis auf Heemskercks intensives Studium menschlicher Körper und als eine „indirect confession of faith in the principle that a true representation of the human figure can only be achieved with a thorough knowledge – a doctrine which is still applied in art academies the world over“. Veldman 1977a, S.120.

und Bildung abzielende Konnotation.¹⁵⁷ Nach der Italienreise entstanden und von Hand eines Künstlers, der auf mehrere Jahrzehnte produktives und allgemeine Wertschätzung erfahrendes Schaffen zurückblicken kann, ist das Bild noch deutlicher Ausdruck des Ideals intellektuell-verwissenschaftlichter Malerei mit klarem Vermittlungsauftrag an den Betrachter.¹⁵⁸

Auch wenn die *Lukasmadonna* in Rennes auf den ersten Blick deutlich konventioneller erscheint, in der Positionierung von Lukas und Madonna der bekannten Tradition Rogier van der Weydens folgt¹⁵⁹ und die Protagonisten in einer definierbaren räumlichen Situation verortet, handelt es sich nicht um eine traditionelle Ikonographie. Marmorinkrustierte, palastartige Renaissance-Innenräume waren als Hintergrundfolie für eine Darstellung der Lukasmadonna bereits bekannt von Jan Gossaert. Doch der Ausblick in eine Antikensammlung mit konkreten antiken Bildwerken in ihrem fragmentierten, überlieferten Zustand sowie die Hinzufügung eines Bildhauers als weiteren Protagonisten der Szene, sind etwas dem Bild Heemskercks Eigenes.

Direkt hinter der Palette des Heiligen Lukas im Bildfeld positioniert ist im Innenhof der Casa Sassi ein Bildhauer dargestellt, der aus einem am Boden liegenden Marmorblock eine männliche Figur herausarbeitet. Dass die Bildhauerei somit neben der Malerei ihren Platz im Bildfeld hat, führte zur Deutung von Maarten van Heemskercks zweiter Lukasmadonna als visuelle Propagierung der ‚Universalität der Künste‘.¹⁶⁰ Ilja Veldman scheint es wahrscheinlicher, dass die Regeln, wie eine menschliche Figur lebensgetreu wiederzugeben sei, für alle in derselben Lukasgilde vereinten Künstler gelten.¹⁶¹

Für die beiden ‚Schwesterkünste‘ Malerei und Bildhauerei wurde gleichermaßen der Status einer ‚freien Kunst‘ als eine der *artes liberales* beansprucht. Die Zugehörigkeit der Bildhauer zu den freien Künsten und ihre Nähe zu den Malern wurde im 16. Jahrhundert argumentativ wie auch visuell vertreten. So gab es

¹⁵⁷ Diese Entwicklung im Kunstverständnis Heemkercks erfolgt parallel zu Akzentverschiebungen, die sich auch in Traktaten des 16. Jh.s widerspiegeln. Zwar ist seit dem frühen 15. Jh. eine „Forderung nach Anerkennung der Malerei als geistiger, den *artes liberales* ebenbürtiger Kunst“ deutlich. Aber eine „Berufung auf ein solches naturwissenschaftliches Grundlagenwissen als Basis malerischer Naturnachahmung wie als prinzipielle Rechtfertigung des Ranges der Malerei“ ist in dieser Deutlichkeit erst im 16. Jh. zu beobachten, etwa bei Michel Angelo Biondo. In dessen *Della nobilissima pittura* von 1549 wird Malerei als mehr als nur die Mimesis von etwas betrachtet. Der Autor, der interessanterweise nicht nur Schriftsteller, sondern auch Chirurg war, betont laut Eusterschulte die Aufgabe der Malerei, zu einer „Überlieferung der Weisheit“ beizutragen, und spricht ihr „poietisches Vermögen, die Fähigkeit einer Verlebendigung“ zu, so dass ihm zufolge im Bild keine Verdopplung der Wirklichkeit stattfindet, sondern – in Anlehnung an Plinius und Alberti – der Maler selbst als *deus-pictor* tätig werde. Siehe Eusterschulte 2000, S.791–808.

¹⁵⁸ Chirico 1982, S.10, beispielsweise sieht hier im Gegensatz zur ersten Lukasmadonna eine „more mature and complex vision of Heemskerck’s attitude towards the respective roles of inspiration and craft.“ Er folgt damit der allgemeinen Tendenz, die Heemskerck erst ab seinem Romaufenthalt die Fähigkeit zugesteht, eine differenzierte kunsttheoretische Haltung einzunehmen. Korrekter als von einer „more mature and complex vision“ zu sprechen, ist es jedoch eine andere kunsttheoretische Gewichtung der Antike und der intellektuellen Leistung des Künstlers zu attestieren.

¹⁵⁹ So charakterisiert es Kraut 1986, S.92. Auch bereits Klein 1933, S.57, spricht hier von einer „bewusst archaisierende[n] Rückkehr zu den Gepflogenheiten der Tradition.“ Ebenso Ausst. Kat. Rennes 2010, S.68, Kat. Nr. 2: „Après une première version audacieuse du sujet peinte par Heemskerck en 1532 [...], ce panneau marque un retour conscient aux grands modèles flamands du XVe siècle, ceux de Rogier van der Weyden et de Jan van Eyck (sic!) [...], dont il reprend les schémas de composition.“

¹⁶⁰ Siehe Klein 1933, S.57. Ebenso Chirico 1982, S.10.

¹⁶¹ Siehe Veldman 1977a, S.121.

beispielsweise in Antwerpen einen Streit zwischen der Antwerpener Maurergilde und den Bildhauern, da ein Lehrjunge nur in der Lukasgilde und nicht auch bei den Maurern eingetragen war. Als wichtiges Argument gegen einen Eintrag bei den Maurern wurde angeführt, dass die Bildhauerei zu den freien Künsten gehöre – wie Frans Floris es entsprechend auch an seiner Hauswand dargestellt habe, auf der er die *Sculptura* neben die *Pictura* bei den *artes liberales* setzte.¹⁶² Ebenso wie Frans Floris die beiden Künste als Personifikationen an der Fassade seines Hauses in Nähe zueinander brachte, so vereinte auch Heemskerck beide Künste in seinem Bild – allerdings nicht mit gleichberechtigter Behandlung, wie zu zeigen sein wird.

Eine Illustration aus Sigismondo Fantis *Triumpho di Fortuna*, eine Publikation, die 1527 in Venedig erschien, zeigt auf fol. 38 den Holzschnitt eines als Michelangelo bezeichneten Bildhauers, der an einer am Boden liegenden Skulptur arbeitet (Abb. 12). Arbeitspose und -unterfangen sind mit der Darstellung auf Heemskercks Lukasmadonna vergleichbar, jedoch seitenverkehrt zu dieser.¹⁶³ Während der Bildhauer auf dem Holzschnitt mit dem dem Betrachter zugewandten Oberkörper aus einem am Boden liegenden Steinblock eine Figur herausmeißelt, wendet der Bildhauer im Hintergrund der *Lukasmadonna* dem Betrachter den Rücken zu, unterdessen er zum Schlag mit dem Hammer ausholt.

Die grundsätzliche motivische Verwandtschaft zwischen der Buchillustration und dem Ölgemälde wurde zum Teil als Indiz verstanden, dass Heemskerck bei dem Künstler im Hintergrund Michelangelo meine und im Bild somit ein „Paragonedenken gegenüber der skulpturalen Antikenrezeption“ intendiert sei.¹⁶⁴ Neben der Frage, wie wahrscheinlich es war, dass Heemskerck dieses Buch gekannt haben wird, stellt sich die Frage nach der Wahrscheinlichkeit, dass ein Betrachter hier Michelangelo erkennen konnte.

Im Ausstellungskatalog Rennes 1974 wird angemerkt, Heemskerck „donne des traits enflammés de son [Michelangelos, Anm. d. Verf.] visage au sculpteur dans la cour.“¹⁶⁵ Sicher behaupten lässt sich jedoch nur, dass ein dunkelhaariger, bärtiger Mann mit relativ großen Ohren dargestellt ist. Es kursierten im 16. Jahrhundert einige wesentlich bekanntere und in Kopien verbreitete Portraits des Italieners, die mit der Illustration im Buch nichts gemein haben.¹⁶⁶ Wenn ein direkter Vergleich mit Michelangelo im Bild geführt werden sollte, wäre es naheliegender gewesen, eine

¹⁶² Siehe Becker 1972/1973, S.126–127; Rylant/Casteels 1940, S.199; Weissert 2004, S.49.

¹⁶³ Siehe etwa Chirico 1982, S.10; Johnson 2001, S.199–206.

¹⁶⁴ Kraut 1986, S.93–94. Das Thema eines Paragone zwischen Bildhauerei und Malerei wurde im 16.Jh. in den Niederlanden vehement diskutiert und war Mitte des Jahrhunderts auf seinem Höhepunkt. Siehe Poeschke 2006, S.74. Siehe auch Becker 1972/1973, S.117. Bis Mitte des 17.Jh. wurde in den Niederlanden die Malerei zumeist als überlegen betrachtet, so etwa bei de Heere und dann auch – wohl unabhängig von de Heere – bei van Mander. Im 17.Jh. wurde das Disegno als verbindende Kraft zwischen den beiden Disziplinen zunehmend in den Fokus gerückt. Siehe Raupp 1984, S.62–63. De Heere ist in seiner Wertung Hieronymus Cardanus' im 16.Jh. in mehreren Auflagen erschienenem Buch *De subtilitate libri xxi* verpflichtet, in dem postuliert wird, der Maler sei „Philosoph, Architekt und Anatom.“ Siehe Becker 1972/73, S.117; Anm.25.

¹⁶⁵ Siehe Ausst. Kat. Rennes 1974, S.9, wo zudem die Malerei Michelangelos als Inspiration für die Darstellung der Figuren betont wird und die Schlussfolgerung folgt: „Plus même que l'Antiquité, c'est Michel-Ange qui règne ici.“ Dieser Aussage ist insofern nicht zu folgen, als die Statuen im Innenhof der Casa Sassi sich in ihrem fragmentierten Zustand auch für den nordischen Betrachter auf den ersten Blick eindeutig als Antiken zu erkennen geben.

¹⁶⁶ Zu den Portraits von Michelangelo siehe grundlegend Steinmann 1913 oder Barbieri 2007.

Darstellung zu wählen, die eine Wiedererkennbarkeit des Künstlers gewährleistet. Es scheint höchst unwahrscheinlich, dass ein Betrachter die Anspielung auf Michelangelo, so sie hier intendiert sein sollte, tatsächlich entschlüsseln konnte.¹⁶⁷

Vergleicht man die Darstellung des Bildhauers der Buchillustration mit dem Bildhauer im Gemälde, so fällt zudem auf, dass jener nicht nur viel bewegter dargestellt und kaum bekleidet ist, sondern dass er auch an einer anderen Skulptur arbeitet und in einem anderen Kontext. Während im Holzschnitt das genialisch-momenthafte mitschwingt – wild bewegtes Haar, dynamische Position, flatternder Stoff, freies Arbeiten am Steinblock –, ist dies bei Heemskercks Gemälde nicht zu beobachten. Ganz im Gegenteil: Sein Bildhauer hat als Verweis auf genaues Studium auf der Skulptur, an der er gerade arbeitet, einen Zirkel liegen, trägt zeitgenössische Kostümierung und eine Kopfbedeckung.¹⁶⁸ Es ist trotz der groben Ähnlichkeit in der dargestellten Szene kein Abhängigkeitsverhältnis zwischen Holzschnitt und Gemälde zu belegen.

Viel wahrscheinlicher handelt es sich bei dem Bildhauer im Hintergrund von Heemskercks *Lukasmadonna* um die Darstellung eines unbestimmten, zeitgenössischen Bildhauers, der in charakteristischer Arbeitspose als ein Typen- bzw. Rollenbild zu lesen ist und somit als einzelner Bildhauer stellvertretend für seine gesamte Zunft steht.¹⁶⁹

Der räumliche Kontext, in dem der Bildhauer arbeitet – der Innenhof einer Sammlung antiker Statuen im Hintergrund des Bildes – suggeriert, dass er die überlieferten Antiken studiert.¹⁷⁰ Doch während er sich als Vertreter der zeitgenössischen Bildhauerei unmittelbar und ausschließlich an paganen, antiken Vorbildern schult und vom Geschehen im Bildvordergrund keine Kenntnis nimmt, orientiert sich die Malerei, personifiziert in der Darstellung des Heiligen, an der Madonna selbst. Der Hl. Lukas malt die Madonna, die ihm der Legende nach erschien und Modell saß. Künstlerische Praxis wird so im Bild zur Gegenüberstellung von antikem Heidentum versus christlicher Heilslehre. Welche Kunst sich unmittelbar an der höheren Autorität orientiert und von dieser entsprechend anerkannt wird, entscheidet sich eindeutig zugunsten der Malerei.¹⁷¹

¹⁶⁷ Andratschke 2010, S.148, spricht sich ebenso gegen eine Identifikation des Bildhauers im Hintergrund von Maerten van Heemskercks Gemälde als Michelangelo aus. Sie verweist darauf, dass das Bildnis Michelangelos bei Fanti „letztlich ebenfalls nur eine anonyme Figur im typischen Habitus“ sei.

¹⁶⁸ Kemling spricht allerdings davon, dass diese Kopfbedeckung – eine Art Turban – als Verweis auf Michelangelo zu lesen sei, da sie ähnlich auf Giuliano Bugiardinis Portrait von Michelangelo aus den 1520ern in der Casa Buonarroti zu sehen sei. Siehe Kemling 2006, S.18. Es erscheint jedoch mehr als fraglich, ob sich über diesen eher marginalen, sehr generischen Link auf eine konkrete Verbindung zwischen der Szene im Hintergrund von Heemskercks Gemälde und einem Portrait Michelangelos schließen lässt.

¹⁶⁹ Klein hat angemerkt, dass diese Figur der traditionellen Darstellung von Werkstattgehilfen, die Farben reiben, entspreche. Sie verweist hier zudem auf die formal ähnlichen Bildhauerdarstellungen in den Planetenkinder-Bilderzyklen. Siehe Klein 1933, S.58.

¹⁷⁰ Gombrich vermutet hier eine kritische Auseinandersetzung mit der Antike und kommentiert die Arbeit des Bildhauers an der am Boden liegenden Statue Jupiters: „Is it mere bias when one comes to wonder about the place where the sculptor here applies the chisel? Does he not look suspiciously as if he is castrating Jove as much as Jove castrated Saturn?“. Gombrich 1991, S.254. In Anbetracht der auffälligen Wiedergabe antiker Relikte in diesem Gemälde und der antikisierenden Darstellung der Maria, was Pose und Gewand betrifft, sowie vor dem Hintergrund von Heemskercks vielerorts in seinem Werk greifbarer Bewunderung für die Antiken, erscheint eine Kritik jedoch wenig wahrscheinlich.

¹⁷¹ Die hierarchische Einordnung der Malerei vor der Bildhauerei entspräche der zeitgenössischen niederländischen Auffassung in diesem bis ins 17.Jh. geführten Paragone. Siehe Anm.164. Chirico deutet die

Das Nebeneinander von Malerei und Bildhauerei in Heemskercks *Lukasmadonna* erfolgt also nicht nur im Sinne einer ‚Universalität der Künste‘, sondern auch, um einen Paragone zwischen diesen beiden Disziplinen auszutragen.¹⁷²

Als ausführender Künstler und Urheber des Gemäldes ist Heemskerck selbst Vertreter der vermeintlich überlegenen, christlich legitimierten künstlerischen Disziplin.¹⁷³ Indem er die überlieferten antiken Skulpturen malerisch wiedergibt, sie also mit seinen künstlerischen Mitteln überzeugend zu imitieren vermag, tritt er einen weiteren, ebenso zu Gunsten der Malerei entschiedenen Wettstreit mit der Bildhauerkunst an. Diese wird nicht nur malerischer Aneignung unterworfen, sondern als Studienmaterial sogar in gewisser Weise zu einer Hilfswissenschaft für die Malerei degradiert.

Die auf diese Weise inszenierte Überlegenheit der eigenen Profession gegenüber der Bildhauerei wird durch die bildliche Gegenüberstellung von Maler und Bildhauer zusätzlich unterstrichen: Auf der einen Seite der gebildete Humanist, auf der anderen der körperlich arbeitende Bildhauer, der die Ärmel seines Kostüms hochgekrempelt hat, um dieses bei der Arbeit zu schonen.¹⁷⁴ Die dekorativen Schlitze an seinen Hosen folgen der aktuellen Mode. Kraut missdeutet, wenn sie von einem „in primitivem Lendenschurz arbeitenden Bildhauer, der seinen Gegenstand (eine Christusstatue?) mit ungeheurer Kraftanstrengung geradezu malträtiert“, spricht.¹⁷⁵ Als verlässlicher Indikator gesellschaftlich Stellung zeigt das gewählte Gewand des Bildhauers an, dass auch er einen gewissen sozialen Status für sich behaupten kann. Zugleich wird dem Betrachter des Bildes verdeutlicht, dass die Szene im Hintergrund der *Lukasmadonna* nicht etwa Teil einer antiken Narration ist, sondern Verbildlichung eines zeitgenössischen Diskurses, der hier mit malerischen Mitteln ausgefochten wird.

Darstellung der beiden Künste im Gemälde hingegen eher ausgleichend: „Heemskerck found a common ground for both in the mutual source of artistic inspiration and practical realization.“ Siehe Chirico 1982, S.10.

¹⁷² Kraut findet den von Klein 1933, S.58, gezogenen Vergleich der Figur des Bildhauers mit den Farbenreibern in anderen Versionen des Themas überzeugend. Ihr zufolge unterstütze dies den im Bild geführten Paragone zugunsten der Malerei, da die Bildhauerei als körperliche, „schmutzige“ Arbeit begriffen werden würde. Siehe Kraut 1986, S.95. Klein hingegen kommt auf Basis ihrer Beobachtung zu einem anderen Ergebnis. Ihrer Ansicht nach stellt die künstlerische Tätigkeit im Hintergrund eine Verbindung zu dem Geschehen im Vordergrund dar, sodass auch der Skulpturenhof als Teil der Werkstatt des Hl. Lukas charakterisiert werde. Lukas werde als allseitig gebildeter „Universalkünstler“ dargestellt. Siehe Klein 1933, S.58.

¹⁷³ Ebenso wie für die Malerei wurde auch für die Bildhauerei in der Renaissance eine christliche, biblisch begründete Argumentationsstrategie zur Nobilitierung der Profession verfolgt (Num. 21, 6–9: Errichtung der ehernen Schlange durch Mose, der hiermit eine bildhauerische Tätigkeit ausübt). Sie spielt in Heemskercks Gemälde jedoch keine Rolle.

¹⁷⁴ Die *artes liberales* hoben sich von anderen Tätigkeiten durch das Fehlen von körperlicher Arbeit, die als etwas Niederes begriffen wurde, ab. Vgl. Anm. 73 und 77.

¹⁷⁵ Kraut 1986, S.95–96. Ihre etwas bemühte Interpretation der Statue als Christusstatue rührt daher, dass sie in dem Bild eine Überwindung des künstlerischen, paganen Heidentums sehen möchte. Vorbild für die Statue ist jedoch äußerst wahrscheinlich der Perrenot de Granvelle-Jupiter, den Heemskerck in Rom in der Villa Madama sehen konnte, und der hier von Heemskerck in den Innenhof der Casa Sassi versetzt wurde (Zum Jupiter siehe Kapitel VII.3, insbes. Anm. 1059.) Heemskerck hat diese Skulptur noch an verschiedener Stelle als Motivvorlage verwendet, in der Malerei etwa bei *Momus tadelt die Werke der Götter*, Gemädegalerie, Berlin, Grosshans 1980, Kat. Nr. 93, Abb.128, siehe Kapitel V.2, bei dem Gemälde *Stierkämpfe in einer antiken Arena*, 1552, Lille, Musée des Beaux-Arts, Grosshans 1980, Kat. Nr. 78, Abb.111; siehe Kapitel VII.3, ganz prominent bei der *Landschaft mit dem barmherzigen Samariter*, Frans Hals Museum, Haarlem, Grosshans 1980 Kat. Nr. 58, Abb.88, siehe Kapitel VII.3, und in der Druckgraphik beispielsweise auf dem Blatt mit Merkur aus der Serie der *Sieben Planeten*, die von Harmen Muller gestochen wurde, New Hollstein II, 547. Dort liegt die Skulptur auch am Boden und wird von einem Bildhauer bearbeitet. Siehe Brown 1979, insbes. S.53.

Der Paragone zwischen Malerei und Skulptur wird in Heemskercks *Lukasmadonna* der 1550er Jahre eindeutig zugunsten der Malerei entschieden.

Vor dem Hintergrund dieser Beobachtungen sei noch einmal kurz auf die fragliche Identifikation des Bildhauers als Michelangelo zurückgekommen. Maarten van Heemskerck selbst studierte Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle in Rom und hielt seine Beobachtungen in Zeichnungen fest, die wiederum nach seiner Rückkehr in die Niederlande die Vorlage für Stiche bildeten.¹⁷⁶ An verschiedener Stelle seines Œuvres hat er das malerische Idiom von Michelangelo aufgegriffen, beispielsweise in der Behandlung der Gewänder der *Lukasmadonna* in Rennes. Während die Stoffe bei der *Lukasmadonna* von 1532 in lockeren Falten weit um den Körper der Protagonisten des Bildes fallen, zeichnet sich die Madonna in Rennes nun als eine der später häufiger von ihm gemalten „Figuren mit jenen substanzlos erscheinenden Gewändern, die wie in Wasser getränkt die Körper umschließen“ aus.¹⁷⁷ Eine italienische Formensprache, speziell jene Michelangelos, der für dieses Stilmittel auch von Lomazzo gelobt wird, schlägt sich hier nieder.¹⁷⁸

Heemskerck war also nicht nur mit Michelangelos skulpturalem Werk vertraut – eine Zeichnung seiner Bacchus-Statue findet sich unter den sogenannten *Römischen Skizzen* Heemskercks im Berliner Kupferstichkabinett (Abb. 13) –, sondern insbesondere mit dessen Malerei und Fresken. Er rezipiert den Maler Michelangelo und nicht nur den Bildhauer. Für ein Wetteifern mit dem bedeutenden Italiener erscheint die Argumentationsstrategie einer Überlegenheit der Malerei gegenüber der Bildhauerkunst dementsprechend wenig passend. Diese Beobachtung macht es noch unwahrscheinlicher, den Bildhauer im Hintergrund der *Lukasmadonna* als Michelangelo zu identifizieren.¹⁷⁹

Trotz motivisch und kompositorisch vollkommen gegensätzlicher Auseinandersetzung mit dem Thema der Lukasmadonna ist es im Kern eine ähnliche Bildaussage, die Heemskercks in beiden Werken vertritt: die Propagierung eines emanzipierten, selbstbewussten Künstlerbildes, bei dem die Berufung auf die Antike und deren Überlieferung einen zentralen Teil der Legitimation bilden. An die

¹⁷⁶ Siehe New Hollstein II, 553–572. Dirck Volkertsz. Coornhert setzte um 1551 – die Datierung findet sich auf dem Blatt New Hollstein II, 559 – verschiedene, mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit von Maarten van Heemskerck während dessen Romaufenthaltes ausgeführte Einzelstudien zu den zwanzig Ignudi an der Decke der Sixtinischen Kapelle druckgraphisch um. Zu der Zuschreibung der nicht erhaltenen Vorzeichnungen an Heemskerck, siehe etwa Bartsch 2008, S. 132, insbes. Anm. 46.

¹⁷⁷ Grosshans 1980, S.59.

¹⁷⁸ Siehe Grosshans 1980, S.59, der angibt, dass diese Art der Gewänder teilweise auch bei Scorel zu finden seien, der seinerseits jedoch wiederum auf das entsprechende Vorbild in der italienischen Kunst zurückgegriffen habe. Die Figur der Maria selbst erscheint schmaler, so wie insgesamt die Figuren nach Heemskercks Italienaufenthalt einen etwas anderen Typus vertreten. „Seine Gestalten zeigen jetzt überschlankte Proportionen; die Unterkörper sind im Verhältnis zum Rumpf auffällig lang gebildet, die Köpfe dagegen zu klein [...]“, charakterisiert Preibisz 1911, S.24, diese Veränderung.

¹⁷⁹ Michelangelo wurde im 16.Jh. durchaus nicht ausschließlich als Bildhauer wahrgenommen. Er erhielt aufgrund seiner Fähigkeit, verschiedenen Kunstgattungen zu beherrschen, das Attribut *divus*. Entsprechend wurde er posthum in dem allegorischen Programm seines Katafalks nicht nur als Bildhauer, sondern gleichermaßen als Maler gewürdigt. Der Anordnung der allegorischen Figuren ging eine längere Diskussion voraus. Varchi achtete zudem bei seiner Trauerrede darauf, die Gattungen gleichermaßen zu würdigen. Siehe etwa Prochno 2006, S.109–110.

Stelle der Personifikation des antiken *furor poeticus* treten in der zweiten Version des Themas die überlieferten antiken Skulpturen selbst und nehmen nun die Rolle einer künstlerischen Inspirationsquelle ein. Maarten van Heemskerck hat in den 1550ern das Thema der Lukasmadonna abermals genutzt, um zugunsten der Überlegenheit von Malerei über Skulptur, zugunsten des Ideals vom *pictor doctus* und hiermit auch zugunsten einer Emanzipierung des (niederländischen) Künstlers von den Handwerkern kunsttheoretisch Stellung zu beziehen.

Das deutlicher zum Vorschein tretende künstlerische Selbstbewusstsein sowie der stärkere Fokus auf Gelehrsamkeit, Wissensvermittlung, Antikenkenntnis und Studium der Antike in dieser zweiten Version des Themas versteht sich vor dem Hintergrund der Italienreise Heemskercks, die in erster Linie eine Bildungs- und Studienfahrt war und für den weiteren Verlauf seiner künstlerischen Karriere eine wichtige Rolle spielte.¹⁸⁰ Nach seiner Rückkehr aus Rom erhielt Maarten van Heemskerck prestigeträchtige Aufträge in Haarlem, Amsterdam, Alkmaar, Delft, Den Haag und anderen Städten, wobei wohl wichtigster Auftraggeber für ihn, wie überhaupt in den nördlichen Niederlanden des 16. Jahrhunderts noch, die katholische Kirche war.¹⁸¹ Daneben arbeitete er äußerst erfolgreich als Portraitist, insbesondere für das Haarlemer Bürgertum, und entwarf Vorlagen für eine bemerkenswert umfangreiche druckgraphische Produktion. Die *Lukasmadonna* in Rennes spiegelt das Kunst- und Selbstverständnis einer etablierten und in jeder Hinsicht arrivierten Künstlerpersönlichkeit wider, die offenbar sowohl die Gelegenheit als auch die Berechtigung sah, das eigene Kunst- und Künstlerverständnis im Rahmen einer religiösen Historie noch einmal stärker zu propagieren.¹⁸²

I.3 Heemskercks Lukasmadonnen als Ausdruck von Status, *virtus* und kunsttheoretischer Legitimation des Künstlers

Die zunehmende Beliebtheit der Darstellung eines Heiligen Lukas, der die Madonna malt, insbesondere nördlich der Alpen, geht unmittelbar einher mit frühneuzeitlichen Bestrebungen der Maler, ihren sozialen Status zu erhöhen und die Emanzipation ihrer Profession vom Handwerk durchzusetzen.¹⁸³ Als solches stellen die Lukasmadonnen ein spezifisch nordalpines Thema dar, das, wie Kraut feststellt, seit „der künstlerische Individualstil eine Rolle spielt“ intensiviert auftaucht

¹⁸⁰ Die Stiländerung Heemskercks nach seinem Romaufenthalt wurde bereits von van Mander kommentiert. Er bemängelte eine gewisse „Trockenheit der Figuren“. Heemskerck selbst entgegnete laut van Mander einem seiner Schüler als er von dem Vorwurf hörte, er habe vor seinem Romaufenthalt besser gemalt: „Soon, doe en wist ick niet wat ick maeckte.“ Mander 1604, fol.246r. Siehe auch Grosshans 1980, S.11.

¹⁸¹ Siehe Dubbe/Vroom 1986, insbes. S.17.

¹⁸² Es wäre in diesem Zusammenhang interessant, in welchem Kontext sich das Bild befunden hatte und ob es sich um eine Auftragsarbeit handelte. Ohne entsprechende Quellenfunde müssen Überlegungen hierzu jedoch spekulativ bleiben. Sicher festzustellen ist lediglich, dass die hier geäußerte kunsttheoretische Position wichtige Aspekte von Heemskercks künstlerischem Selbstbild umfasst und Teil seiner Selbstvermarktung ist.

¹⁸³ In diesem Sinne siehe auch bereits Klein 1933, S.13–17. Grundlegend Eisler 1959.

und zugleich als Instrument dient, eine neue Formensprache zu legitimieren, die sich bis dato in tradierter Heiligendarstellung nicht fand.¹⁸⁴ Über sorgfältig inszenierte Bilder des Evangelisten als Maler wurde von den Künstlern eine Argumentationsstrategie zur Nobilitierung der eigenen Profession verfolgt, die sich auf (lokale) Tradition einerseits und christliche Legitimation andererseits berufen konnte. Die malerischen Umsetzungen des Themas sind zumeist für Altäre von Lukasgilden entstanden, die durch die (halb-)öffentliche Präsenz der Werke im Kirchenraum nicht nur einen idealen Ort boten, um ein neues Kunstverständnis zu verbreiten, sondern darüber hinaus dem ausführenden Künstler erlaubten, auf seine privilegierte Stellung innerhalb der Gilde zu verweisen.

Weshalb Maarten van Heemskerck explizit das Thema einer Lukasmadonna wählte, um direkt vor seiner Abreise nach Rom kunsttheoretische Positionen bildlich festzuhalten, ist vor diesem Hintergrund nachvollziehbar. Ebenso versteht sich, warum er deutlich später – sei es mit oder ohne konkreten Auftrag – die Episode aus der Vita des Heiligen erneut nutzte, um seinen Ansichten zur bildenden Kunst eine künstlerische Form zu geben. Die Italienfahrt in den 1530er Jahren markiert einen zentralen Wendepunkt in seinem Werk und in seinem Kunstverständnis, der sich, wie im Vorhergehenden ausgeführt, auch am Vergleich der beiden Lukasmadonnen ablesen lässt. Nach Einzelbetrachtung der zwei Werke und parallelen Verweisen auf ihre Relation zueinander, ist es lohnenswert qua ihrer Verortung innerhalb der lokalen Darstellungstradition und ihrem Verhältnis zu anderen zeitgenössischen Umsetzungen desselben Themas beide Lukasmadonnen noch einmal gemeinsam genauer in den Blick zu nehmen.

In den Niederlanden lässt sich das Thema der Lukasmadonna in der Malerei seit Rogier van der Weyden belegen, von dessen Hand das früheste erhaltene Ölgemälde dieser Szene stammt (Abb. 14).¹⁸⁵ Von ihm ausgehend über Lucas van Leyden bis hin zu Heemskercks Zeitgenossen wie Jan Gossaert wurde das Thema wiederholt genutzt, um die zentrale Funktion der Künstler bei der Vermittlung religiöser Inhalte herauszustreichen.¹⁸⁶ Und schon bei Rogier geht die Darstellung einer Lukasmadonna mit einem erwachenden künstlerischen Selbstbewusstsein und dem wachsenden sozialen Prestige des Künstlers einher, der in den 1430ern offizieller Maler der Stadt Brüssel wird. Sogar ein Selbstportrait in der Figur des Hl. Lukas wird in der Forschung für möglich gehalten.¹⁸⁷

Lukasmadonnen stellen in der Folge ein beliebtes Thema dar, um ein Rollenportrait einzubringen und kunsttheoretisch Position zu beziehen.¹⁸⁸ In bewusster Missinterpretation des Diktums Leonardos „ogni dipintore dipinge se“¹⁸⁹ könnte man für dieses Bildsujet gar attestieren: Der Hl. Lukas, der die Madonna malt, ist

¹⁸⁴ Kraut 1986, S.138.

¹⁸⁵ Siehe Kraut 1986, S.13; Weissert 2011a, S.95. Es handelt sich bei dem berühmten Werk Rogier van der Weydens um eine heute in Boston, Museum of Fine Arts, befindliche 137,5 x 110,8 cm große Öl- und Temperamalerei auf Eichenholz, die um 1435/40 entstanden ist, Inv. Nr. 93.153.

¹⁸⁶ Siehe Mensger 2002a, S.66.

¹⁸⁷ Siehe Kraut 1986, S.24–25.

¹⁸⁸ Siehe beispielsweise Klein 1933, S.39/40 oder Andratschke 2010.

¹⁸⁹ Zum Diktum siehe Zöllner 1992 oder auch Kemp 1992.

immer der Maler des Bildes selbst – seien seine Gesichtszüge für die Figur des Heiligen adaptiert oder nicht.

Da jede bildnerische Argumentation zu Künstlerstatus und -selbstbild beim Thema der Lukasmadonna jedoch per se in einen moralisch-christlichen Kontext eingebettet ist, stellt sich die Frage, welche Rolle eine christliche Werteordnung, tugendhaftes Leben (die *virtus* des Künstlers) und ein moralisch-didaktischer Bildungsauftrag für Künstler des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden spielten. Diese Aspekte des Künstlerselbstverständnisses werden in den folgenden Kapiteln noch vertiefend zu behandeln sein.

In Italien sind Darstellungen eines Hl. Lukas, der die Madonna malt, auffällig weniger häufig zu finden als nördlich der Alpen. Anfang des 16. Jahrhunderts schien das Motiv dort nicht das gleiche identifikatorische Potential in sich zu tragen, was ursächlich auf die anderen sozialen Strukturen, in die die Künstler jeweils eingebunden waren, zurückzuführen sein mag.

Die Kreise, in denen sich erfolgreiche italienische Künstler der Renaissance und des Manierismus in der Regel bewegten, schätzten Kennerschaft, Antikeninteresse sowie humanistische Bildung und ließen Machtinszenierung mit den Mitteln der Kunst ausüben. Es existierte bereits eine entsprechende künstlerische Tradition und demjenigen, der das passende Werkzeug beherrschte, wurde Achtung entgegengebracht. Während in den Niederlanden zur selben Zeit eine noch vorrangig ständische Verortung der Künstler zu beobachten ist, bestand für die Italiener nicht die Notwendigkeit, ihren sozialen Status als Maler zu propagieren: „künstlerische Innovationsleistung wurde bereits dem *virtus*-Aspekt eingegliedert“. ¹⁹⁰ Das Konzept der Künstlervirtus trug zur Konstitution des Verständnisses vom ingenios schöpferisch tätigen Individuum – dem Künstler als freien Künstler – bei und wurde in der Folge auch von nordalpinen Künstlern als Leitbild adaptiert. ¹⁹¹

Die Kunst als freie Kunst vom Handwerk zu emanzipieren und hierdurch aufzuwerten ist ein zentrales Anliegen der niederländischen Künstler des 16. Jahrhunderts. Das Thema einer Lukasmadonna als solches bot hierfür ein breites Referenzsystem und die Möglichkeit zur theologisch wie kunsttheoretisch unterfütterten Inszenierung. ¹⁹²

Eine Organisation der Künstler in Gilden darf in diesem Kontext nicht ausschließlich als sozialer Zwang und ökonomische Notwendigkeit betrachtet werden, um an einem Ort künstlerisch tätig werden zu dürfen. Gilden stellten zugleich ein soziales Gerüst dar, innerhalb dessen sich einiges Prestige erwerben ließ: etwa, indem man den Altar für die Gilde gestaltete oder öffentliche Ämter innerhalb der Vereinigung bekleidete. Maarten van Heemskerck tat beides. 1532 hinterließ er der Gilde in Haarlem unmittelbar vor seiner Abreise nach Rom das Gemälde der *Lukasmadonna* für ihren Altar, 1551 und 1552 war er Vinder (eine Art Geschäfts-

¹⁹⁰ Kraut 1986, S.138.

¹⁹¹ Zur *virtus* des Künstlers siehe Kapitel III.2.

¹⁹² Siehe ausführlich hierzu Klein 1933; Andratschke 2010.

führer) und 1554 Dekan ebendieser Lukasgilde.¹⁹³ Er hat die Möglichkeiten selbstbewusster künstlerischer Positionierung optimal genutzt. Anregung hierzu hatte er mit hoher Wahrscheinlichkeit bereits im Atelier Jan van Scorels erhalten können, bei dem er in den späten 1520er Jahren tätig war.¹⁹⁴

Mit seiner oft kopierten *Lukasmadonna* hat Rogier van der Weyden in den Niederlanden die Darstellung der Szene als naturalistisch erscheinende Interieursituation geprägt. Sowohl Jan Gossaert als auch Heemskerck selbst gehören zu den Künstlern, die noch deutlich später auf diese Komposition zurückgreifen. In Maarten van Heemskercks zweiter Version der *Lukasmadonna* von 1550 sitzt der Malerheilige – ebenso wie in Rogiers Bildfindung – ohne Staffelei unmittelbar der Madonna gegenüber, während er ihr Portrait im Bild festhält und im Begriff ist, diese Skizze mit dem Pinsel zu kolorieren. Bei aller Zurschaustellung humanistischer Gelehrsamkeit und dem Einsatz antikisierender Bildmotive, die sich in Heemskercks Gemälde bisher beobachten ließen, steht die Grundkomposition des Bildes folglich explizit in einer spezifisch niederländischen Tradition. Diese Referenz kann einerseits als Ausdruck des damals aufkommenden Patriotismus gegenüber der zunehmend hoch geschätzten Kunst des vergangenen Jahrhunderts gedeutet werden.¹⁹⁵ Andererseits konnte Heemskerck durch die kompositorische Anleihe auf eine vertraute Bildformel zurückgreifen und so einfacher stilistisch und motivisch Neues in ein traditionelles, christliches Bildsujet einführen.

In Rogiers Version der *Lukasmadonna* ist der Hl. Lukas beim Zeichnen einer sehr diesseitigen Madonna dargestellt, die jeden erscheinungshaften Charakter vermissen lässt. Es findet ein Studium direkt „nach dem Leben“ statt. Heemskerck adaptiert auch diesen Modus der Darstellung. Zwar lässt er in seiner Bildfindung den Heiligen nicht zeichnen, sondern mit einem Pinsel kolorieren, doch es handelt sich nicht um ein Staffeleibild, das hier ausgeführt wird, sondern um eine Skizze. Die skizzenhafte Wiedergabe von Madonna und Kind auf dem Bild im Bild lässt sich neben dem Bezug auf Rogier zugleich als Verweis auf die Notwendigkeit

¹⁹³ Siehe Veldman 1977a, S.14; Miedema 1980. 1552 ist Heemskerck der einzige, der in dem Gildenbuch der Lukasgilde als „meester“ bezeichnet wird. Siehe ebd.

¹⁹⁴ Jan van Scorels *Gruppenportrait der Jerusalemfahrer* in Haarlem, auf dem sich sein Selbstportrait in der Reihe der Jerusalemfahrer findet, sowie ein *cartellino*, das seinen Namen trägt, entstand um 1528. Zu eben der Zeit war Heemskerck sehr wahrscheinlich bei ihm im Atelier tätig. Zu dem Gemälde Scorels siehe Kapitel II.2. Es ist somit recht wahrscheinlich, dass Heemskerck dieses Bild kannte. Bevor er bei Jan van Scorel ins Atelier eintrat, war Heemskerck wohl bei Cornelis Willemsz. in Haarlem in der Lehre. Von diesem weiß man nicht viel mehr, als dass er ebenso der Lehrmeister von Jan van Scorel gewesen war. Zudem lernte Heemskerck laut van Mander bei einem Jan Lucasz. in Delft. Die Bedeutung dieser beiden genannten Künstler für Heemskercks Œuvre und sein künstlerisches Selbstbild ist jedoch komplett unklar. Siehe Veldman 1986a, S. 11 oder Harrison 1987, S. 4. Wie unter anderem bereits Grosshans 1980 bemerkt, ist das Verhältnis zwischen Scorel und Heemskerck, die vom Alter her nur drei Jahre auseinander liegen, sicherlich kein klassisches Lehrer-Schüler-Verhältnis. Es ist, im Gegensatz zu Andratschke 2010, S. 112, davon auszugehen, dass Heemskerck bereits seine Ausbildung abgeschlossen hatte, als er zu Scorel ins Atelier ging. Siehe Grosshans 1980, S.20. Scillia und Harrison verweisen darauf, dass Mander das Wort „discipel“, welches er auch für Heemskercks Verhältnis zu Scorel verwendet, immer dann nutzt, wenn es sich nicht um ein Verhältnis von Meister zu Schüler oder Lehrling handelt, sondern eher um eines zu einer Art Assistenten. Siehe Scillia 1978 und Harrison 1987, S.9.

¹⁹⁵ Zur Instrumentalisierung von Kunst in Zusammenhang mit der Konstruktion einer „niederländischen Identität“ siehe Kapitel VII.1.

gründlichen Studiums als Basis guter Malerei verstehen¹⁹⁶ und mag ergänzend zu den Antiken im Hintergrund der *Lukasmadonna* als weiterer, impliziter Verweis auf Heemskercks Reise nach Italien und die intensiven Skizzen und Studien vor Ort zu lesen sein. Das Zeichnen unmittelbar nach den (antiken) Originalen und die damit verbundene Kennerschaft stellen einen wesentlichen Aspekt seines künstlerischen Selbstverständnisses dar. Das genaue Schauen und Studieren ist hier ebenso wie bei der ersten *Lukasmadonna* von 1532 als ein zentraler Aspekt künstlerischer Tätigkeit im Bild inszeniert.

In Deutungsmöglichkeiten und individueller künstlerischer Aussage sind Heemskercks beide Lukasmadonnen typische Werke des Manierismus, so man Michael Philipps Definition folgt, der konstatiert, dass „das manieristische Kunstwerk des 16. Jahrhunderts nicht mehr Ausdruck einer überpersönlichen Wahrheit [war], sondern [...] mit seinem Verzicht auf Einheit und Eindeutigkeit ein Objekt der Wahrnehmung.“¹⁹⁷ Sie fügen sich ein in eine niederländische Tradition der Verbildlichung künstlerischen Selbstverständnisses und entstehen parallel zu den Anfängen der niederländischen Kunsthistoriographie.

Als Reflexion eines künstlerischen Selbstbewusstseins wählt Heemskerck in beiden Versionen des Themas der Lukasmadonna ein an der Antike geschultes Formenvokabular und betont in besonderer Weise die Aspekte des Studiums und der Bildung. Seine visuellen Plädoyers zur Aufwertung der Stellung der Malerei fanden, zumindest was die *Lukasmadonna* von 1532 betrifft, bei seinen Zeitgenossen durchaus Beachtung: Die überlieferte Rezeption umfasst eine lange Beschreibung bei van Mander, Samuel Ampzings Anekdote von Goltzius' Bewunderung des Gemäldes, eine Variation der Figur des Heiligen Lukas mit Staffelei auf einem Kupferstich der *Allegorie des Schauens* von Saenredam nach einer Zeichnung von Goltzius und Studien von Salomon de Bray.¹⁹⁸

Wie gezeigt wurde, weisen Heemskercks Lukasmadonnen grundlegende kompositorische und motivische Unterschiede auf. Hiermit korrespondiert eine graduelle Verschiebung der künstlerischen Ideale. Kenntnis der Antike ist in beiden Werken ein Thema, doch während 1532 der genialisch inspirierte Künstler im Mittelpunkt des Bildes steht, rücken 1553 die wissenschaftliche Komponente, künstlerische Gelehrsamkeit und das Studium – das der Antiken wie auch das der Anatomie – deutlich in den Vordergrund. Das Ingeniöse ist in gewisser Weise der Wissenschaft und dem Fleiß gewichen.

Heemskercks veränderte kunsttheoretische Haltung ist zum Teil biographisch zu begründen; man beachte etwa seine intensiven Studien nach römischen Antiken oder seinen engen Austausch mit den wichtigsten Haarlemer Humanisten. Sie entspricht jedoch ebenso einer allgemeinen Entwicklung des zeitgenössischen Kunstverständnisses. Mitte des 16. Jahrhunderts ist, wie Weissert beobachtet, in

¹⁹⁶ In diesem Sinne mag auch bereits Rogier das Zeichnen als grundlegenden künstlerischen wie gleichermaßen intellektuellen Akt verstanden haben. Siehe Weissert 2011a, S.97.

¹⁹⁷ Philipp 2008, S.24.

¹⁹⁸ Mander 1604, S.245r–245v; Ampzing 1628/1974, S.355–356; und siehe Healy 2011, S.11.

den Niederlanden eine deutliche Veränderung der Argumentation zu attestieren: „Die Mittel zur Erreichung des Ziels ändern sich um 1550. Nicht mehr der Kenner, Imitator und Inventor stehen im Mittelpunkt. Nun ist es der Wissenschaftler, der sich nicht nur den freien Künsten anschließt, sondern diese beherrscht, mit ihnen umzugehen weiß und sie dadurch zur Grundlage seines eigenen Schaffens machen kann.“¹⁹⁹

Auch Maarten van Heemskercks Versuche, die antike Formensprache in seinen Lukasmadonnen in neuen Zusammenhang zu setzen, sie umzuwerten und die Darstellungskonvention hiermit um Aspekte und Bildfindungen zu erweitern, die bereits durch ihre Ungewöhnlichkeit einen Erinnerungswert darstellen, finden zeitgenössisch Parallelen. Er ist nicht der einzige Künstler, der in größerem Umfang antikes Formenvokabular in die Darstellung des christlichen Themas einführt.

Der bereits mehrfach in diesem Kapitel erwähnte Künstler Jan Gossaert, genannt Mabuse, wird laut Kraut mit seinen Lukasmadonnen „zum Legitimationszeugen für die neue Qualität künstlerischer Gelehrsamkeit“.²⁰⁰ Ihn verbindet mit Heemskerck das Erlebnis einer Italienfahrt. Gossaert ist bereits Anfang des Jahrhunderts, um 1508/9, in Italien und einer der ersten nordalpinen Künstler, der von seiner Reise einen großen Formenschatz antiker und antikischer Motive mitbringt.²⁰¹ Um 1515 führt er eine *Lukasmadonna* aus, die sich nicht nur durch die Verwendung des aus Italien importierten Bildvokabulars, sondern ebenso durch ihr Format hervorhebt (Abb. 15). Ehemals für St. Rumold in Mecheln geschaffen und heute in der Nationalgalerie Prag befindlich, stellt dieses etwa 230 x 205 cm große Tafelbild das größte erhaltene Werk Gossaerts dar.²⁰²

Die Madonna mit dem Kind und der Heilige sind im Vordergrund einer das Bildfeld dominierenden Renaissance-Architektur dargestellt.²⁰³ Allerdings lassen sich, anders als bei Heemskercks zweiter *Lukasmadonna*, die in die umgebende Architektur gesetzten Statuen zum Teil typologisch mit der Heilsgeschichte verknüpfen (Herkules beispielsweise ist als Präfiguration Christi zu deuten) und die Renaissanceformen sind stellenweise durchbrochen von spätgotischen Elementen. Kraut bezeichnet Gossaerts erste *Lukasmadonna* aufgrund dieser Unterschiede treffend als „Nahtstelle zwischen Rogier und Heemskerck“.²⁰⁴

¹⁹⁹ Weissert 2004, S.44.

²⁰⁰ Kraut 1986, S.140.

²⁰¹ Zwar reisten auch vor dem 16.Jh. niederländische Künstler nach Italien, wie etwa Rogier van der Weyden oder Justus van Gent (Joos van Wassenhove), doch schlug sich dies später nicht so vordergründig in ihrer Malerei nieder. Siehe Dacos 1964, S.15; Dacos 1995b, S.21, sowie S.28–32 für einen Überblick über niederländische Künstler, die vor und nach Heemskerck im 16.Jh. in Rom waren. Von Gossaerts Italienfahrt sind keine Gemälde, sondern nur wenige Zeichnungen erhalten. Siehe Dacos 1964, S.17. Im 16.Jh. gewann die Italienfahrt Bedeutung als „routinemäßige Standardausbildung“. Ausst. Kat. Münster 1976, S.2; siehe hierzu auch Büttner 2000, insbes. S.210–216.

²⁰² Zu dem Bild siehe beispielsweise Müller-Hofstede 1969.

²⁰³ Kraut 1986, S.45, bezeichnet die Architektur als „renaissancehaft-antikisierende Palastarchitektur“ und verweist darauf, dass diese Architektur in der noch älteren Forschung durchaus kritisch verstanden wurde.

²⁰⁴ Kraut 1986, S.45. Zur den unterschiedlichen adaptierten Stilen und in Hinblick auf die Vorbilder für die Statuen auf Gossaerts Gemälde siehe Mensger 2002a, S.62–68.

Etwa zeitgleich zu Heemskercks zweiter Version der *Lukasmadonna* greift auch Frans Floris das Thema unter Verwendung eines antiken Motivs auf. Seine *Lukasmadonna* befindet sich heute in Antwerpen, Königliches Museum der schönen Künste (Abb. 16).²⁰⁵ Der heilige Lukas sitzt mittig im Bild in einem Korbsessel, wie er auf antiken Reliefs oder Sarkophagen dargestellt zu finden ist. Dieser Sessel ist ein Motiv, das Frans Floris häufiger verwendet und das auch van Mander, der das Bild beschreibt, als antike Referenz zu deuten weiß.²⁰⁶ Der Bezug auf die Antike funktioniert hier jedoch eher als schmückendes Beiwerk und gelehrter Motivbestand. Die Darstellung wendet sich an einen Betrachter wie van Mander, der den Motivverweis entdecken und in dessen Entschlüsselung intellektuelles Vergnügen finden kann. Doch abgesehen davon hat lediglich ein antikes Versatzstück Einzug in ein niederländisches Interieur erhalten, ohne dass eine inhaltliche Umdeutung stattfindet. Es wird nicht antike Ikonographie in christlichem Kontext neugewertet, so wie Heemskerck dies etwa bei seiner ersten *Lukasmadonna* tut, wenn er Lukas und Stier in der antiken Pose eines Raubes der Europa zusammenbringt. Als Instrument im Rahmen einer kunsttheoretischen Argumentationsstrategie sind Referenzen auf die Antike bei Heemskerck häufig auf andere Art und Weise zu verstehen als bei seinen Zeitgenossen.

Von Heemskerck selbst sind keine kunsttheoretischen Aussagen erhalten, wenn man davon absieht, dass van Mander berichtet, er habe – obwohl selbst dem Ornament zugeneigt – gern gesagt: „Een yeder Schilder die wil bedijen, Vermijde cieraten en metselrijen.“²⁰⁷ Seine kunsttheoretischen Positionen können somit nur hypothetisch aus seinem sozialen Umfeld konstruiert oder über bildimmanente Hinweise nachvollzogen werden, so wie es anhand der Lukasmadonnen hier exemplarisch durchgeführt wurde. Wenn „Gossaerts Lukasmadonna [...] für die Adaption eines neuen Kunstideals [steht], das bislang eher in höfischen Kreisen greifbar war“²⁰⁸, so lässt sich sagen, dass Heemskerck die von Gossaert angestoßene Einführung antiker Formensprache in das Thema Lukas malt die Madonna fortsetzt und hierbei noch deutlicher Stellung zu seinem künstlerischen Ideal nimmt. In seinen Lukasmadonnen sind bereits wesentliche Teile einer Konzeption von Künstlervirtus zu fassen.

Zusammengefasst lässt sich festhalten, dass Heemskerck das Thema Lukas malt die Madonna als Vehikel für motivisch durchaus exzentrische, programmatische Künstlerstatusbilder nutzt, in denen Antikenrezeption einerseits eine zentrale Rolle spielt und in denen er andererseits seinen Namen mit seiner kunsttheoretischen Haltung verknüpft überliefern kann. Die hier nachvollzogenen graduellen Verschiebungen im kunsttheoretischen Verständnis, das sich in den beiden knapp

²⁰⁵ Frans Floris, *Der Hl. Lukas*, Öl/Holz, 213,5 x 196,5 cm, Königliches Museum für schöne Künste Antwerpen, Inv. Nr. FF. IV. ETF. 1556. Siehe Kraut 1986, S.97.

²⁰⁶ Van Mander lobt Floris' Erfindungsreichtum in Bezug auf „Beiwerk aller Art, wie geschnitzte oder geflochtene Stühle nach antiker Art [...]“. Mander/Floerke 1906/1991, S.184. Siehe Mander 1604, fol.241v, und Kraut 1986, S.98.

²⁰⁷ Mander 1604, fol.246r.

²⁰⁸ Mensger 2002a, S.70.

zwei Jahrzehnte auseinanderliegenden Bildern äußert, sind höchst aufschlussreich in Hinblick auf Heemskercks künstlerisches Selbstverständnis in der Zeit vor und nach seiner mehrjährigen Studienfahrt nach Rom. Die unterschiedliche Wertung des Aspektes ‚Künstlerwissen‘ entspricht durchaus der von Weissert beobachteten kunsttheoretischen Entwicklung in den Niederlanden gegen Mitte des 16. Jahrhunderts.

Für das künstlerische Selbstverständnis und vor allem für das individuelle Bild, das Maarten van Heemskerck der Nachwelt von sich überliefern möchte, sind neben den Lukasmadonnen, die als Bildthema per se einen bemerkenswerten Raum für kunsttheoretische Äußerungen lassen, insbesondere seine Selbstportraits die zentrale Quelle.

II. Strategien der Selbstdarstellung

II.1 Heemskercks *Selbstportrait vor dem Kolosseum*

Eine ganze Reihe von Selbstportraits, so berichtet der Kunsthistoriograph und Künstler Karel van Mander in seinem *Schilder-Boeck* 1604, habe Maarten van Heemskerck im Laufe seines Lebens angefertigt. Sie seien herrlich anzusehen, in Öl ausgeführt und befänden sich im Haus von Heemskercks Neffen, laques van der Heck.²⁰⁹ Durch die heutige Überlieferungslage kann diese Aussage van Manders nicht gestützt werden, doch im Kontext von Heemskercks zahlreichen Maßnahmen zur Überlieferungssicherung und Selbstinszenierung wäre ein systematisches, wiederholtes Studium des eigenen Bildnisses keinesfalls unerwartet, sondern geradezu naheliegend.²¹⁰ Da van Mander bei keinem anderen der in seinem Buch portraitierten Künstler ein besonderes Interesse an Selbstportraits überliefert und da Künstlerselbstbildnisse in der Vitenliteratur des 16. Jahrhunderts auch sonst keine relevante Rolle einnehmen, ein intensives Selbststudium somit keinen Topos darstellt, gewinnt die Überlieferung des Kunsthistoriographen zusätzlich an Glaubwürdigkeit.²¹¹ Es ist trotz der recht spärlichen Überlieferungslage zu vermuten, dass van Manders Angaben hier verlässlich sind und dass man von weiteren, heute wohl nicht mehr erhaltenen Selbstbildnissen ausgehen sollte.

Neben nicht gesicherten Selbstportraits im Rahmen biblischer Szenen,²¹² ist lediglich ein einziges Selbstbildnis Heemskercks in Öl erhalten, das zweifelsfrei von der Hand des Künstlers stammt. Es befindet sich heute im Fitzwilliam Museum in Cambridge (Abb. 17).²¹³ Ebenso wie bei der *Lukasmadonna* von 1532 ist es ein *cartellino* im Bildfeld, der den Namen des Künstlers und das Entstehungsjahr

²⁰⁹ „Tot Alckmaer zijn van hem zijn eyghen Conterfeytselen van Oly-verwe, van verscheyden ouderdommen, seer heerlijck, aerdich, en wel gedaen, ten huuse van laques van der Heck, die zijn Neef is.“, Mander 1604, fol.247r.

²¹⁰ Die Überlieferungslage für Heemskercks Werk ist beeinträchtigt durch Bilderstürme, Kriege und Brände. Veldman vermutet, dass eine große Anzahl von Gemälden Heemskercks 1573 von den Spaniern mitgenommen wurden, als diese Haarlem besetzten. Siehe Veldman 1986a, S.12. Auch der große Stadtbrand von Haarlem 1578 stellt eine mögliche Ursache für Verluste dar. Van Mander beschreibt eine Reihe von Gemälden Heemskercks, die sich heute nicht mehr einem erhaltenen Original zuweisen lassen. Siehe Grosshans 1980, S.13.

²¹¹ Einzige Ausnahme stellt laut Marschke, die van Manders Notiz zu Heemskercks Selbstportraits überlesen hat, Vasari dar, der von Andrea del Sarto überliefert, er habe wiederholt Selbstportraits angefertigt. Siehe Marschke 1998, S.298–299.

²¹² Siehe Kapitel II.3.

²¹³ Maarten van Heemskerck, *Selbstportrait vor dem Kolosseum*, Öl/Holz, 42,2 x 54 cm, auf dem *cartellino* mittig unten lt. Grosshans sowie lt. offizieller Angabe des Museums, in dem es sich heute befindet, signiert „Martijn Van he(e)msker / Ao Ætatis sua LV / 1553“, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. 103. Thormod 2011, S.61, Anm.5, hat den als „su“ zu entziffernden Schnörkel vor dem A übersehen und gibt entsprechend die Altersangabe als nicht entzifferbare Abfolge „ALI“ an. Zur Provenienz siehe Ausst. Kat. Brüssel/Mailand 1995, Kat. Nr.113. Zu Heemskercks Selbstbildnis siehe auch Rather 2011. Ein Ölgemälde im Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario, Argentinien, wird auf der Webseite des Museums Heemskerck zugeschrieben, <http://www.museocastagnino.org.ar/coleccion/vanheemskerck.html>, letzter Zugriff am 21.11.2016. In der jüngeren Forschung findet diese Zuschreibung jedoch keinen Widerhall. Gegen eine Identifikation der dort dargestellten Person als Maarten van Heemskerck spricht das Fehlen von Attributen, die auf seine Profession verweisen. Auch die Bildkomposition mit der nahezu frontalen, flächigen Darstellung des Oberkörpers und dem im Verhältnis deutlich zu klein proportionierten Kopf sprechen gegen eine Eigenhändigkeit. Das Werk soll hier nicht weiter behandelt werden.

überliefert. Maarten van Heemskerck portraitiert sich selbst 1553, also knapp 20 Jahre nach seinem Aufenthalt in Rom. Während die Künstlerelbstdarstellung in Brustbild und Dreiviertelprofil die gesamte linke Bildhälfte der querformatigen Tafel ausfüllt, nimmt eine Ansicht des Kolosseums nahezu die gesamte rechte Bildhälfte ein. Vor diesem monumentalen Bauwerk, das vollständig aus seinem urbanen Kontext gelöst ist und sich als zum Teil von Pflanzen überwuchertes, ruinöses aber nichtsdestoweniger monumentales Solitär zeigt, sitzt ein dieses studierender Künstler. Weiteren bekannten Darstellungen eines Zeichners in der Landschaft entsprechend – ein Motiv, das zu dieser Zeit überhaupt erst aufkommt²¹⁴ – hält er ein auf einer Unterlage fixiertes Papier auf dem Schoß und skizziert seine Beobachtungen direkt vor Ort. Es ist, wie auch der breite Forschungskonsens zur Identifikation dieser Figur nahelegt, mit großer Sicherheit anzunehmen, dass dieser Zeichner ein zweites Selbstportrait des Künstlers darstellt, der hier sein eigenes Studium vor dem antiken Bauwerk in Rom ins Bild gesetzt hat.²¹⁵ Erscheinung und Barttracht sind dem Brustbild des Künstlers durchaus vergleichbar. Da das Motiv eines zeichnenden Künstlers vor Antiken bei Heemskerck auch an anderer Stelle seines Œuvres zu finden ist und auch in diesen anderen Kontexten zu vermuten ist, dass er sich selbst darstellt, erscheint eine entsprechende Identifikation noch wahrscheinlicher.²¹⁶

Die Ergänzung des eigentlichen Selbstportraits des Künstlers um ein kleineres ganzfiguriges Portrait als zeichnender Künstler vor dem Kolosseum erfüllt eine zweifache Aufgabe. Einerseits funktioniert die Szene als anekdotische Erinnerung an die Romreise, als eine Art bildlicher Reisebericht und somit als biographisches Detail, das dem Bild hinzugefügt wird. Andererseits ist sie ein Beleg der Authentizität. Heemskerck hält bildlich fest, wie er die Antiken Roms knapp zwei Jahrzehnte zuvor selbst in Augenschein nehmen konnte. Er verweist somit auf seine Kennerschaft und darauf, dass er eine unmittelbare Überlieferung aus erster Hand geben kann.²¹⁷

²¹⁴ Zur Funktion des Zeichners in der Landschaft als bildliche Signatur siehe Kapitel V.1.

²¹⁵ Anders als Kemling 2006, S.16, angibt, ist nicht erst durch Chirico 1982, S.7, eine Identifizierung des Zeichners als Heemskerck vorgenommen worden. Dies wurde bereits bei Preibisz 1911, S.50, getan und auch bereits bei Chirico 1975/76, S.21; Veldman 1977b, S.110. Auch in der jüngeren kunsthistorischen Forschung wird an der Deutung des Zeichners als Heemskerck festgehalten, siehe etwa Ausst. Kat. Rennes 2010, S.10. Chirico sieht in der Gegenüberstellung der beiden Bildnisse Heemskercks die Verbildlichung von *vita activa* und *vita contemplativa*. Siehe Chirico 1982, S.8. DiFuria vermutet, dass Heemskerck das Thema seiner Romreise aus den 1530ern in den 1550ern als klares Statement aufgriff: „[...] the portrait presents Heemskerck's Roman journey in the 1530s as the fountainhead of his authority, the means for his arrival in the 1550s.“ DiFuria 2009, S.93.

²¹⁶ Siehe hierzu Kapitel V.1.

²¹⁷ Die Funktion des Bildes als Erinnerung an die Romreise sowie als Betonung des unmittelbaren Antikenstudiums sind in der kunsthistorischen Forschung bereits an verschiedener Stelle festgehalten worden, etwa Preibisz 1911, S.68, Kemling 2006, S.15–16 oder auch Orr 2005, S.85. Chirico geht sogar so weit, anzunehmen, dass die hier dargestellte Szene emblematisch für einen bestimmten Abschnitt in Heemskercks Leben zu lesen sei. Er geht von weiteren, heute nicht erhaltenen Selbstportraits aus, die eine ähnliche Funktion hatten. Siehe Chirico 1975/76, S.21. Brink Goldsmiths meint, die Art und Weise „in which Cock's interest in Roman ruins informed the mentality of Netherlandish painters ad mid-century is evident in Maerten van Heemskerck's *Self-Portrait with a View of the Colosseum* [...]“ Brink Goldsmith 1992, S.210. Zum einen sind für Cocks Serien römischer Ruinen aus den 1550er und frühen 1560er Jahren allerdings häufig Zeichnungen von Heemskerck die Vorlage – siehe beispielsweise Zadek 2005 –, sodass nicht Cocks Interesse an den Ruinen Auswirkungen auf Heemskercks Werk hatte, sondern vielmehr ein verbundenes Interesse an diesem Thema zu attestieren ist. Zum anderen geht es in Heemskercks Gemälde um eine wesentlich persönlichere Form des Bezuges auf das antike Bauwerk. Zu weiteren Deutungsansätzen siehe auch DiFuria 2009.

Maarten van Heemskerck ist ganz in Schwarz gekleidet, abgesehen von einem kleinen Stückchen weißen Kragen, das hinten am Hals hervorlugt. Den Kopf hat er dem Betrachter zugewandt. Der dichte Vollbart und die Falten auf der Stirn zeigen an, dass er zu dem Zeitpunkt, als er dieses Werk ausführt, kein junger Künstler mehr ist. Dies bestätigt auch der *cartellino*, auf dem sich die Angabe findet, dass Heemskerck im Alter von 55 Jahren dargestellt sei.²¹⁸

Auf jegliche Utensilien oder Attribute, die unmittelbar auf Beruf und Status eines Künstlers verweisen, hat er bei seinem Selbstportrait verzichtet.²¹⁹ Als Verweis auf seine Profession dient jedoch die Hinzufügung des Zeichners vor dem Kolosseum und – auf subtilere Weise – leistet dies auch der *cartellino*. Die linke untere Ecke des in Trompe-l'œil-Manier im Bildfeld fixierten Zettels wird vom Brustbild des Künstlers überschritten. Heemskerck befindet sich somit nicht vor einer Landschaft, sondern vor einem Bild im Bild, das eine Landschaft mit dem Kolosseum darstellt. Künstlerdarstellungen vor ihren eigenen Werken sind als zeitgenössische Vergleichsbeispiele durchaus zu finden, etwa von Dirck Jacobsz. (Abb. 18),²²⁰ Jacob Willemsz. Delff (Abb. 19)²²¹ oder Catharina van Hemessen (Abb. 20),²²² doch in der Regel nicht ohne den entsprechenden Rahmen, der das Bild als solches im Bild zu erkennen gibt, beziehungsweise ohne dass das Bild auf einer Staffelei präsentiert wird. Die Trennung in zwei Bildebenen fällt dem Betrachter bei Heemskerck erst auf den zweiten Blick auf. Der Künstler geht weniger Distanz zu dem dargestellten Bildgegenstand ein, als wenn sich das Bild durch eine Rahmung als solches zu erkennen geben würde.

Gleichzeitig ist jedoch die Trennung durch den *cartellino* als dezenter Hinweis zu verstehen, dass hier unterschiedliche Zeit- und Realitätsebenen miteinander verknüpft sind.²²³ Heemskerck überliefert sich selbst „naer het leven“ und er dokumentiert sich gleichzeitig beim zeichnerischen Festhalten eines antiken Monumentes. Indem er dies tut, thematisiert er die Relevanz seiner Romreise für seine Antikenkenntnis und zugleich den Beitrag des Künstlers zur Konstruktion eines kollektiven Gedächtnisses. Ist es doch nicht nur die Überlieferung eines beliebigen antiken Kunstwerkes, sondern sogar die eines Monumentes, das er zu

²¹⁸ Chirico nimmt an, der Künstler habe sich hier absichtlich jugendlicher dargestellt, als er war, um einen bestimmten Moment in seinem Leben festzuhalten. Siehe Chirico 1975/76, S.21.

²¹⁹ Künstler in den Niederlanden stellten sich ab etwa 1520 mit Attributen dar, die sie als Maler zu erkennen gaben. Vorher war dies nicht üblich. Siehe Marschke 1998, S.34, Anm.60. Siehe auch Schweikhart 1993, S.11. Ab Mitte des 16.Jh.s ist jedoch ein Wandel zu beobachten. „Das Malgerät als Instrument der ars nobilis wird insigne virtutis“, was wiederum auf eine gewandelte Auffassung künstlerischer Tätigkeit rückschließen lässt und durchaus die handwerklichen Aspekte künstlerischer Produktion umfasst. Siehe Raupp 1984, S.36–37.

²²⁰ Dirck Jacobsz., *Bildnis seines Vaters, Jacob Cornelisz. van Oostanen, der seine Frau malt*, ca. 1550, Öl/Holz, 62,1 x 49,4 cm, The Toledo Museum of Art, Toledo (Ohio), Inv. Nr. 60.7, siehe etwa Os u.a. 2000, S.140.

²²¹ Jacob Willemsz. Delff, *Selbstbildnis mit seiner Familie*, ca. 1590, Öl/Holz, 83,5 x 109 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. Nr. SK-A-1460, siehe etwa Os u.a. 2000, S.203.

²²² Catharina van Hemessen, *Selbstbildnis an der Staffelei*, 1548, Öl/Eichenholz, 32 x 25 cm, Kunstmuseum Basel, Inv. Nr. 1361.

²²³ Chirico 1975/76, S.21, sieht hier Heemskercks „awareness of the juxtaposition of art and reality; imitation and representation of nature.“

den Weltwundern zählt.²²⁴ Die Sicherung der eigenen Erinnerung und die Sicherung der kollektiven Erinnerung sind gleichermaßen als Aspekte in dem Bild vertreten. Es steht zu vermuten, dass sich Heemskerck der kulturgeschichtlich bedeutenden Rolle, die Künstler bei der Dokumentation und Verbreitung der Kenntnis antiker Überlieferung einnehmen und eingenommen haben, bewusst war und hierauf ganz direkt Bezug nimmt.²²⁵

Der Künstler wie auch das Kolosseum sind in diesem Bild als aus ihrem Kontext gerissene, gleichwertige, solitäre ‚Monumente‘ präsentiert. Heemskerck ist nicht in einer Ateliersituation oder zeitgenössischen Umgebung verortet und das Kolosseum weist keine Umgebungsbebauung auf. Für diese unmittelbare Verbindung, in die der Künstler sich selbst mit dem Bauwerk setzt, findet sich kein vergleichbares Beispiel. In der kunsthistorischen Forschung hat diese Besonderheit des Bildes bisher noch kaum Beachtung gefunden.²²⁶

Laut Michael Kemling folgt die Darstellung des Künstlerportraits in Verbindung mit dem Kolosseum einer Tradition, die sich im 16. Jahrhundert nord- wie südalpin findet. Er zieht als Vergleich Gemälde von Luca Signorelli (Abb. 21)²²⁷ und Francesco Salviati (Abb. 22)²²⁸ heran, bei denen der jeweils Portraitierte von einer Architekturkulisse hinterfangen ist. Das Verhältnis von Figur und Landschaft unterscheidet sich jedoch in beiden wie auch in anderen zeitgenössischen Beispielen deutlich von der Komposition Heemskercks. Die Architektur funktioniert bei Signorelli und Salviati als Ausblick oder Hintergrundfolie und ist wesentlich kleinteiliger. Es findet keine bildkompositorische Gegenüberstellung von Portrait und Monument statt.

Auch das *Jerusalemfahrerbild* in Haarlem, ein Gruppenportrait von Jan van Scorel, das Kemling als ein mögliches Vorbild nennt, ist nur bedingt mit Heemskercks

²²⁴ Seiner Serie der Weltwunder, New Hollstein, II, 513–520, hat er das Kolosseum hinzugefügt und steht hiermit in der Tradition von Marzial, der dieses Bauwerk als „un monumento anche più straordinario delle altre sette meraviglie del mondo“ begriff. Siehe Ausst. Kat. Brüssel/Mailand 1995, S.182.

²²⁵ Vertiefend hierzu siehe Kapitel VII.1. Auch wenn die Skizzen vom Kolosseum bereits während seines Romaufenthaltes in den 1530er Jahren entstanden, scheint Heemskerck es wohl nicht vor 1547 als Motiv in einem Gemälde verwendet zu haben. Erstmals ist es zu sehen auf einer *Landschaft mit dem Hl. Hieronymus*, 1547, Öl/Lw., sign. und datiert, 105 x 161 cm, Fürstliche Sammlungen Liechtenstein, Inv. Nr. GE2404, siehe Preibisz 1911, S.41; Brown 1979, S.51 (bei beiden noch Sammlung Schönborn, Wien; seit 2006 in der Fürstlichen Sammlung Liechtenstein). DiFuria streicht den mnemonischen Aspekt bei der Entstehung des Bildes heraus, der auf die Rolle von Heemskercks Zeichnungen und fantasievollen Ruinenlandschaften als „reminders of the past“ verweise und den Betrachter mithin zu einer mnemotechnischen Übung anleite. Siehe DiFuria 2009, S.94–95. Zugleich sei das Selbstportrait Ausdruck von Heemskercks Wissen um seine Vorreiterrolle in Hinblick auf seine „importance in transmitting the Italianate manner north and cultivating the audience for prints that featured the topography *all’antica* he invented from his Roman drawings.“ Ebd., S.96.

²²⁶ Es ist ausschließlich Kemling, der die Darstellung des Kolosseums als weiteres „Portrait“ charakterisiert und kurz auf die besondere historische und architektonische Bedeutung des Bauwerks rekurriert. Allerdings schließt er keine Überlegungen zur Bedeutung der engen Verknüpfung von Künstlerselbstportrait und antiker Architektur an, siehe Kemling 2006, S.17. Motivisch vergleichbar in der Verbindung eines Künstlerportraits mit dem Kolosseum ist lediglich das von Simon Frisius geschaffene Bildnis des Hendrick van Cleve aus der Reihe der von Hondius verlegten Künstlerbildnisse 1610. Hier findet sich ein Kolosseum-ähnliches Gebäude in der Landschaftsdarstellung im Hintergrund. Die Landschaft ist aber eindeutig als Hintergrundfolie zu verstehen und der Künstler eindeutig von dieser separiert im Vordergrund an seiner Staffelei stehend. Eine Abbildung des Kupferstiches ist beispielsweise in Ausst. Kat. Braunschweig 2002, S.58, Abb.49, zu finden.

²²⁷ Luca Signorelli, *Bildnis eines älteren Mannes*, um 1492, Öl/Pappelholz, 50 x 32 cm, Gemäldegalerie Berlin, Inv. Nr. 79C.

²²⁸ Francesco Salviati (zugeschr.), *Bildnis des Giovanni Paolo Rucellai*, um 1540, Öl/Holz, Collezione Rucellai, Florenz.

Selbstportrait in Verbindung zu bringen (Abb. 23).²²⁹ Die Grabeskirche in Jerusalem, die in der linken oberen Ecke des Gemäldes auf einer gerahmten Zeichnung wiedergegeben ist, stellte das Ziel aller Pilger dieses Gruppenportraits dar. Die Zeichnung funktioniert zwar als Verweis auf die Augenzeugenschaft des Künstlers und steht für eine authentische Kenntnis des Bauwerkes aus eigener Anschauung im Rahmen seiner Reise. Doch Jan van Scorel hat sich, einer sozialen Hierarchie der dargestellten Personen folgend, selbst erst im hinteren Drittel des Pilgerzuges in die Portraitdarstellungen eingereiht. Es ist keine unmittelbare Verbindung des Künstlers mit dem spätantiken Bauwerk zu finden. Zudem zeigt die sehr ungleiche Verteilung des Bildraumes auf Monument und Pilger deutlich an, dass hier die Portraits der an dieser Pilgerfahrt teilnehmenden Personen im Mittelpunkt stehen.²³⁰

Hans-Joachim Raupp bringt Heemskercks *Selbstportrait vor dem Kolosseum* mit einem Selbstbildnis des Giulio Romano in Verbindung, das heute nicht mehr erhalten ist. Er vermutet, Heemskercks Bildnis sei „unter sichtlichem Einfluss“ dieser Arbeit entstanden.²³¹ Da Maarten van Heemskerck bei seiner Reise nach Italien wahrscheinlich durch Mantua gekommen ist und dort Giulio Romano getroffen haben könnte, wäre ein entsprechender Impuls grundsätzlich durchaus denkbar.²³² Doch Tizians *Portrait des Giulio Romano*, das sich laut Raupp eng an dessen verschollenem Selbstportrait orientiert, zeigt lediglich den ganz in schwarz gekleideten, bärtigen Künstler im Dreiviertelprofil als Halbfigur, wie er die Zeichnung des Grundrisses eines sakralen Zentralbaus in der Hand hält (Abb. 24).²³³ Weder findet sich hier ein zweites, kleineres, ganzfiguriges Portrait, noch ein Ausblick in eine Landschaft. Die bei Heemskerck mit dem Zeichner vor dem Kolosseum einhergehende narrative Komponente und Verknüpfung verschiedener zeitlicher Ebenen fehlt hier ebenso wie ein Bezug auf die Antike. Vermutlich handelt es sich bei dem Grundriss in der Hand Giulio Romanos um einen eigenen architektonischen Entwurf des Malers und Architekten.²³⁴

Ein direkter zeitgenössischer Vergleich, der bereits von Preibisz 1911 gesehen wurde, in der anschließenden Forschung jedoch kaum Widerhall fand, ist die Beschreibung eines Selbstportraits von Jan Cornelisz. Vermeyen bei van Mander: „[...] seer constigh en wel gedaen: waer achter is een verschietende Lantschap, met de stadt Thunis nae t’leven, alwaer hy bewaert wesende van een deel

²²⁹ Siehe Kemling 2006, S.16.

²³⁰ Grosshans verweist darauf, dass Heemskerck bei seinem Selbstportrait durchaus an die Reihe der *Jerusalemfahrer* von Scorel anschließt, „um sich selbst in der Rolle des Reisenden darzustellen, der sich gleich einem Pilger zu den von ihm verehrten und bewunderten Denkmälern antiker Kunst begeben hatte.“ Grosshans 1980, S.68.

²³¹ Raupp 1984, S.185.

²³² Einige architektonische Skizzen in den sog. Römischen Skizzenbüchern lassen dies vermuten. Siehe Hülsen/Egger 1913–16/1975; Shearman 1965, S.172.

²³³ Siehe Raupp 1984, S.184–185. Laut Shearman 1965, insbes. S.174, ist es auch möglich, dass Giulio Romano Tizian Modell gesessen haben könnte.

²³⁴ Es ist kein konkretes Bauwerk von Giulio Romano eindeutig mit dem Grundriss in Verbindung zu bringen. Verschiedene Überlegungen hierzu stellt Shearman 1965 an.

Soldaten, sit en conterfeyt.“²³⁵ Die Beschreibung dieses Werkes, das das Portrait des Künstlers und ihn ein weiteres Mal im Hintergrund beim Zeichnen der Stadt Tunis zeigt, weist Parallelen zu Heemskercks Bildfindung auf. Es scheint bei Vermeyen eine vergleichbare Identifikation mit seiner Reise und dem Gegenstand seiner Studien aus dem Bild abzulesen gewesen sein. Da das Gemälde jedoch nicht erhalten ist, können diese auf Basis der Überlieferung van Manders gezogenen Rückschlüsse nicht weiterverfolgt werden.

Heemskercks *Selbstportrait vor dem Kolosseum* nimmt – nach dem heutigen Überlieferungsstand – in der Bildnistradition seiner Zeit durchaus eine Sonderstellung ein. Das Portrait wurde schon 1930 von Baldass zu Recht als „originellste Leistung seiner Bildniskunst“ bezeichnet.²³⁶

Die Kernthese von Michael Kemlings Aufsatz zu Heemskercks *Selbstportrait vor dem Kolosseum* lautet, dass der Künstler einen konkreten Michelangelo-Vergleich angestrebt habe – und zwar nicht auf künstlerischer Ebene im Sinne einer *aemulatio* über Stilmittel oder Bildkomposition, sondern unmittelbar durch die Darstellung seiner eigenen Person.²³⁷ Über die Ähnlichkeit in Frisur und Bart, die Gestaltung der Physiognomie und die Wendung des Künstlers hin zum Betrachter sowie deren jeweiligen Abgleich mit den Portraits Michelangelos (vgl. Abb. 25) und einer Beschreibung Michelangelos bei Ascanio Condivi von 1553 (!) kommt Kemling zu dem Schluss: „[...] the Cambridge self-portrait is Heemskerck’s interpretation of himself in the guise of Michelangelo“.²³⁸

Weder Haar- und Barttracht noch die Hinwendung des Künstlers zum Betrachter können jedoch als singuläre Charakteristika der (Selbst-)portraits Michelangelos oder Heemskercks bezeichnet werden. Beides sind gängige Elemente der Künstler(selbst)darstellung des 16. Jahrhunderts.²³⁹ Kemlings Argumentation folgend, müsste man nicht nur Michelangelo, sondern auch Vasari, Anthonis Mor, Baccio Bandinelli und viele andere als Vorlage für Heemskerck heranziehen. Condivis Beschreibung Michelangelos ist in einigen Angaben durchaus auf diverse bärtige Männer zu übertragen (wohlproportionierte Ohren, schwarze Haare und schwarzer, zweigeteilter Bart mit grauen Strähnen)²⁴⁰, in anderen Details wiederum ist sie überhaupt nicht mit Heemskercks Selbstportrait in Einklang zu bringen (von einem Faustschlag geplättete Nase, vorstehende Stirn, hervorragende Unterlippe)²⁴¹. Da der Text Condivis als erste monographische Publikation zu

²³⁵ Mander 1604, fol.224v. Siehe Preibisz 1911, S.50. Raupp 1984 und Kemling 2006 erwähnen diesen Vergleich zu Heemskercks Selbstportrait nicht.

²³⁶ Baldass 1930, S.86.

²³⁷ Kemling 2006.

²³⁸ Kemling 2006, S.19. Thormod 2011, S.65, geht davon aus, dass Heemskerck sein Selbstbildnis an Marcello Venustis *Portrait Michelangelos* (nach 1535, Öl/Lw., 36 x 27 cm, Casa Buonarroti, Florenz, Inv. Nr. 188) anlehnte.

²³⁹ Siehe Raupp 1984, S.181–184, hier finden sich von Giorgione über Giulio Romano, Tizian sowie auch Giulio Bonasone nach Frans Floris verschiedene Beispiele, die diesem Schema folgen.

²⁴⁰ „Le orecchie giuste, i capelli negri et così la barba, se non che in questa sua età d’anni settanta nove sono copiosamente macchiati di canuti. Ella è bifurchata, lunga da quattro in cinque dita, non molto folta, come nel effigie sua si puo in parte vedere.“ Condivi 1553, fol.49v, zitiert nach Condivi 1553/2009, S.51.

²⁴¹ „[...] il naso un poco stacciato non per natura, ma percioche essendo putto, un chiamato Torrigiano di Torrigiani, huomo bestiale et superbo, con un pugno quasi gli stacco la cartilagine del naso [...]“, Condivi 1553, fol. 49r und „Le labra son sottili, ma quel di sotto al quanto piu grossetto, si che à chi lo vede in profilo, sporge

einem noch lebenden Künstler 1553 erschien, im selben Jahr also, in dem Heemskerck sein Selbstportrait bereits vollendete, stellt sich überhaupt die Frage, ob Heemskerck den Text zu diesem Zeitpunkt hätte kennen können.

Erschwerend kommt hinzu, dass keine der zeitgenössischen Darstellungen Michelangelos mit der Konzeption von Heemskercks Selbstportrait in Verbindung zu bringen ist. Weder stilistisch noch von den Einzelmotiven oder der grundlegenden Gesamtkomposition her wird auf ein Werk des berühmten italienischen Künstlers Bezug genommen. Es kann nicht davon die Rede sein, Heemskerck sei hier in „the guise of Michelangelo“ dargestellt. Ganz konkret geht es um Maarten van Heemskercks Person: seine Physiognomie, sein Studium des Kolosseums während seines Aufenthaltes in Rom, seine Künstleridentität und vor allem seine gewünschte Überlieferung für die Nachwelt.

Über die bildraumfüllende Inszenierung des Kolosseums mit dem davorsitzenden, zeichnenden Künstler sind die Antike und die Antikenrezeption ungleich präsenter als jede Anspielung auf die zeitgenössische (italienische) Kunst. Es muss bei der Deutung des Kunstwerkes ein stärkeres Augenmerk auf die kompositorische Verflechtung von Ort, Monument und Künstler sowie die damit einhergehende Semantik gelegt werden, als dies in der Forschung bisher getan wurde.

Heemskerck hat sich bei der Darstellung des Kolosseums bewusst für eine Ansicht der stärker zerfallenen Seite des Bauwerks entschieden. In der Forschung wurde dies als Verweis auf die Vergänglichkeit aller irdischen Dinge, als *memento mori* gedeutet.²⁴² Der Motivbestand und die ungewöhnliche Gesamtkomposition des Bildes sind hiermit jedoch noch nicht erschöpfend erklärt. Es soll hier die These wahrscheinlich gemacht werden, dass neben der Faszination für das Ruinöse, das Vergängliche und das Fragment vielmehr ein Überlieferungsgedanke im Vordergrund der Bildfindung steht, der maßgeblich von den Konnotationen, die die besondere symbolische Aufladung des Monumentes mit sich bringt, bestimmt ist.

Kein anderer zeitgenössischer Künstler hat sich in einem Selbstportrait in ähnlicher Intensität mit der Überlieferung des Kolosseums verknüpft.²⁴³ Durch sein zweites Selbstportrait im Bild, als Zeichner vor dem Bauwerk, verweist Heemskerck auf sein Studium in den 1530er Jahren und somit auf seine Kenntnisse aus erster Hand. Er zeigt hiermit jedoch zugleich an, dass das Kolosseum selbst in seinem verfallenen Zustand höchst studierens- und überlieferungswert ist. Auffälligerweise entschied sich Heemskerck später auch in seinen Vorlagen für die 1572 von Philips Galle umgesetzte druckgraphische Serie der acht Weltwunder nicht dazu, das Kolosseum – entsprechend der anderen von ihm gezeichneten Weltwunder – hypothetisch zu rekonstruieren und in einem unversehrten, beziehungsweise den

un poco in fuore [...]. La fronte in profilo, quasi avanza il naso [...].“, *Condivi* 1553, fol.49v, zitiert nach *Condivi/Davis* 1553/2009, S.51.

²⁴² Eine „elegische Grundstimmung“ des Selbstportraits im Sinne eines *memento mori* konstatiert Grosshans 1980, S.68. Vergleichbar auch Zevenhuizen 1998, S.43 und *Ausst. Kat. Rennes* 2010, S.10–11.

²⁴³ Zu Ciceros Konzept der Verknüpfung von Gebäuden und Erinnerung siehe Kapitel IV.3, zum Ruinenverständnis in den Niederlanden des 16.Jh.s siehe Kapitel VII.1.

Bauprozesses dokumentierenden Zustand darzustellen (Abb. 26).²⁴⁴ Sogar den Status eines Weltwunders konnte das Kolosseum in ruinösem, teilweise von Pflanzen überwuchertem Zustand dem Verständnis Heemskercks folgend für sich beanspruchen.²⁴⁵

Sollte die Bildfindung Heemskercks ausschließlich von einem *memento mori*-Gedanken bestimmt sein, wäre es zudem verwunderlich, nur das antike Monument und keine fragmentierten Statuen oder weiteren Relikte vergangener Zivilisation vorzufinden. Die Konzentration auf den auch in zerfallenem Zustand noch beeindruckenden, komplett aus dem städtebaulichen Umfeld gelösten Bau, ist allein von diesem Ansatz ausgehend nicht hinreichend nachvollziehbar.

Das Kolosseum diente als Projektionsfläche für Inhalte und Ideen, die über das eigentliche Bauwerk, seine Architektur und Baugeschichte hinausgehen. Zwar ist die berühmte, von Beda Venerabilis überlieferte Aussage, die wohl auf frühe Rompilger zurückgeht, *Quamdiu stabit coliseus, stabit et Roma; quando cadet Coliseus cadet et Roma; quando cadet Roma, cadet et mundus*, nicht mit Sicherheit auf das antike Bauwerk zu beziehen.²⁴⁶ Doch in späteren mittelalterlichen Deutungen wird es durchaus als das „Zentrum römischer Herrschaft“ begriffen.²⁴⁷ Kaum ein anderes überliefertes Monument wird so unmittelbar mit der Stadt Rom, der *Città Eterna*, mit deren Macht und einstiger Größe verknüpft.²⁴⁸ Ambitionierte kirchliche Bauvorhaben, die zur Zeit, als Heemskerck sich in Rom aufhielt, umgesetzt wurden – besonders hervorzuheben ist hier der Neubau von St. Peter – führten den Romreisenden deutlich vor Augen, dass an diese einstige Größe angeknüpft werden sollte.²⁴⁹

Es gab ein unmittelbares Nebeneinander von Altem und Neuem, „bis zum späten 16. Jahrhundert stellte die Stadt Rom mit ihren Straßen, ihren verbliebenen Monumenten und besonders ihren Ruinen eine Art von Gedächtnis-Bank dar: die

²⁴⁴ Zur Serie siehe Bartsch, Bd. II, 512–520; New Hollstein, II, 513–520. Die Vorzeichnung zu dem Blatt mit dem Kolosseum ist 1570 datiert und befindet sich heute in Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. RF 36729. Siehe New Hollstein, II, 520.

²⁴⁵ Zu Heemskercks Ruinenverständnis siehe Kapitel VII.

²⁴⁶ Siehe Ausst. Kat. Berlin 1967, S.44. Die Passage wird bei Canter 1930, S.150, folgendermaßen zitiert: „Quandiu stat Colisaeus, stat et Roma; quando cadet Colisaeus, cadet et Roma; quando cadet Roma, cadet et mundus“. Er zitiert nach Bedae Opera Omnia, Migne, P.L. XCIV, S.543, sowie Bedae Opera, Köln 1612, S.482. Die Passage wird meistens in Bezug auf das sog. Kolosseum, das Amphitheater der Flavier, gesehen. Einige Forscher vermuten jedoch, dass der Text auf eine große Brozestatue des Nero rekurriert, die vermutlich namensgebend für das Kolosseum war, allerdings wohl schon nicht mehr existierte als die ersten Pilger nach Rom kamen. Siehe Canter 1930, S.160. Es erscheint eher unwahrscheinlich, dass der Ausruf, der die Dauer der Überlieferung von etwas betont und sicherlich in Anbetracht eines massiven Monumentes getätigt wurde, auf eine damals nicht mehr erhaltene Statue bezogen sein könnte. Für eine ausführliche Argumentation hierzu siehe Canter 1930. Erik Wegerhoff hingegen hält es für „reiz-, aber auch verhängnisvoll, in dem hier besungenen „Colisaeus“ das Amphitheater erkennen zu wollen.“ Zwar gibt auch er an, dass die Statue des Nero wohl bereits zerstört war, doch ihm zufolge könne man „nicht völlig sicher sein, daß ‚Colisaeus‘ hier das Kolosseum bezeichnet und dieses damit zum erstenmal unter seinem neuen Namen erscheint.“ Der Name Colosseum für das Amphitheater der Flavier ist erst Anfang des 11.Jh.s mit Sicherheit verbreitet. Siehe Wegerhoff 2012, S.29–30; S. 51.

²⁴⁷ Siehe Wegerhoff, 2012, S.29 und insbes. S.58–59.

²⁴⁸ Siehe Kemling 2006, S.17. Vergleiche auch Zevenhuizen 1998, S.43. Obwohl sich das Kolosseum nicht in der Mitte der Stadt befindet, wurde es in alten Stadtplänen und auf Kaisersiegeln im 12. und 13.Jh. ebendort dargestellt. Siehe Wegerhoff 2012, S.51; S.60–62.

²⁴⁹ Zu Heemskercks Zeichnungen der Baustelle von St. Peter siehe Thoenes 1986. Zum Neubauprojekt und der Baugeschichte von St. Peter allgemein siehe Bredekamp 2000.

Ruinen konnten Bilder und Gedanken heraufbeschwören, deren Resonanzen über die rein physische Präsenz hinausgingen.“²⁵⁰ Um eben dieses Potential der Ruine des Kolosseums scheint es auch bei Heemskerck zu gehen. Neben den Gedanken des *memento mori* tritt ganz ostentativ die *memoria* – und zwar die *memoria* des Künstlers, zu dessen Erinnerung das Selbstportrait dient, wie auch die des Kolosseums, das bereits Teil eines nahezu gesamteuropäischen kollektiven Gedächtnisses ist.

Durch die Darstellung des geduldigen Studierens des Monumentes betont Heemskerck die Relevanz des Antikenstudiums, belegt seine Kenntnis der Antike und nimmt die damit verbundene Implikation von Kennerschaft und humanistischer Bildung für sich in Anspruch. Dies trägt bei zu seiner Künstlervirtus, aus der er wiederum Legitimation für seine Portraitwürdigkeit ziehen kann.²⁵¹ Die auffällige Bildkomposition, in der er seine Darstellung so unmittelbar mit dem antiken Bauwerk verknüpft, scheint jedoch zugleich von dem Grundkonzept der *ars memorativa* inspiriert zu sein.²⁵² Erinnerungswürdige, abstrakte Dinge lassen sich leichter memorieren, wenn man sie gedanklich mit einem (fiktiven) Ort verknüpft; Außergewöhnliches prägt sich besser ein als Gewöhnliches. Das Kolosseum ist bereits im kollektiven Gedächtnis verankert – etwas, was der Künstler für sich und sein Werk ebenso anstrebt. Seine ungewöhnliche Bildfindung, in der er die eigene Überlieferung so direkt mit der Überlieferung des Kolosseums in Bezug setzt, ist wahrlich kein bescheidenes künstlerisches Statement.

Zwischen Heemskercks Romreise und der Ausführung des Gemäldes lagen, wie bereits erwähnt, knapp 20 Jahre. Schon bei der Konzeption des Bildes wurde folglich eine Erinnerungsleistung vollbracht. Die Darstellung eines recht weit zurückliegenden Ereignisses aus Heemskercks Lebensgeschichte ist jedoch nicht nur darin zu begründen, dass dieses ein einschneidendes Erlebnis für Heemskerck darstellte.²⁵³ Sein Selbstportrait entsprach hierdurch auch dem Leitbild guter, zeitgenössischer Kunst, das schon bei den beiden besprochenen Lukasmadonnen nachzuvollziehen war: die Dualität des Studiums „naer het leven“ und „uyt den gheest“. Unterstützt durch Skizzen hat er aus dem Gedächtnis einen vergangenen Moment des Studierens vor einem antiken Original mit seinem aktuellen Selbstbildnis in Verbindung gebracht. Geist, Gedächtnis und Geduld sind auch die idealen künstlerischen Eigenschaften, die sein Zeitgenosse Lucas de Heere in seinem 1565 entstandenen Lobgedicht auf den Genter Altar hervorhebt.²⁵⁴

²⁵⁰ McGowan 2002, S.20. Sie verweist in diesem Zusammenhang auch auf die Beziehung zwischen Ausflügen zu konkreten Orten bzw. Monumenten und zum Erinnern. Dies sei in der Renaissance mit „noch größerem Enthusiasmus untersucht“ worden als schon bei Petrarca. Zu Heemskercks Ruinenverständnis siehe auch Kapitel VII.

²⁵¹ Zur Künstlervirtus siehe Kapitel III.2.

²⁵² Zur *ars memorativa* siehe Kapitel IV.3.

²⁵³ Sowie einen relevanten Aspekt seiner künstlerischen Bildung, siehe Kemling 2006, S.16. Zur Relevanz von Romfahrten für niederländische Künstler des 16.Jh.s siehe Dacos 1964 und Dacos 2012.

²⁵⁴ Vgl. Heere 1565/1969, S.31: „Sijn scherpicheit maect ons zijn patientie vroet, / En zijn memorie groot blijckt in tselfde claerlic, / Alzoo oock zinen grooten gheest bouen al doet, / In d'inuentie, ende ordinancien openbaeric.“ Auf diese Passage des Lobgedichtes verweisen auch Weissert 2004, S.46; Mensger 2000, S.50; Becker 1972/73, S.119. Laut Becker 1972/1973, S.113, war es Lucas de Heere, der das Sonnet in die niederländische Sprache einführte, Gedichte von ihm werden (teils abgewandelt) noch bei van Mander zitiert. Zur Biographie de Heeres siehe ebd., S. 114. Auch bei dem Historiographen Vaernewyck werden die drei

Heemskerck entspricht als Künstler in seinem Selbstportrait vollkommen diesem Ideal.

II.2 Heemskercks Selbstportrait auf dem Titelblatt der *Clades-Serie*

Auf dem Titelblatt der sogenannten *Clades-Serie*, auch *Inventiones Heemskerckianae* genannt – einer druckgraphischen Folge, die vorwiegend Szenen aus dem Alten Testament wiedergibt –, findet sich ein weiteres Selbstportrait Maarten van Heemskercks (Abb. 27).²⁵⁵ Die Vorzeichnung zu diesem Blatt ist heute im Kupferstichkabinett Berlin erhalten und als Teil eines ‚Römischen Skizzenbuchs‘ gemeinsam mit dem von Philips Galle umgesetzten Kupferstich beigegeben (Abb. 28).²⁵⁶ Diese Zeichnung und der entsprechende Druck stellen neben dem im vorhergehenden Kapitel behandelten Ölgemälde in Cambridge das einzige gesicherte Selbstportrait Heemskercks dar.

Während auf eine Datierung im Kupferstich verzichtet wurde, trägt die Zeichnung das Datum 1568. Da das sechzehnte Kupfer der *Clades-Serie* mit der Jahreszahl 1569 versehen wurde, ist anzunehmen, dass alle Blätter in ungefähr demselben Zeitraum gestochen wurden. Sowohl die Zeichnung als auch der Kupferstich lassen sich folglich mit großer Sicherheit Ende der 1560er Jahre einordnen.

Maarten van Heemskerck portraitiert sich hier gegen Ende seines Lebens als nahezu 70jähriger Mann. Der *memento mori*-Gedanke, der sich bereits in dem *Selbstportrait vor dem Kolosseum* fassen lässt, ist ebenso in den beiden Graphiken greifbar und dieses Mal noch wesentlich präsenter. Nicht zufällig stellt der Künstler sich selbst wieder im Kontext antiker Monumente dar. Doch erneut ist eine andere Verknüpfung des eigenen Bildes mit der antiken Überlieferung impliziert als nur der Verweis auf die Vergänglichkeit irdischer Dinge.

In der Mitte des Bildfeldes, auf einem steinernen Sockel, wie er etwa zu einem Obelisken oder zu einer Triumphsäule gehören könnte, befindet sich die Portraitbüste des Künstlers. Sie tritt aus der für sie vorgesehenen Nische optisch hervor und zeigt den Künstler im Dreiviertelprofil. Haar- und Barttracht entsprechen völlig dem Selbstbildnis von 1553. Der Sockel, der mit seiner vorderen Kante die ästhetische Grenze zum Betrachter zu durchbrechen scheint, weist starke

Kriterien „geist“, „verstand“ und „verduldigheyt“ aufgegriffen und als Eigenschaften Eycks genannt. Siehe Vaernewyck 1574/1829 [dbnl PDF], S. 697; lt. Becker 1972/1973, S.122, in der Originalausgabe bei Vaernewyck 1574 auf fol.119. Verweis auf Vaernewyck auch bei Mensger 2000, S.50.

²⁵⁵ New Hollstein I, 237. Ein Exemplar dieses Blattes ist auch im sog. Römischen Skizzenbuch im Kupferstichkabinett Berlin beigegeben, KdZ 79D 2, fol.1r. Die druckgraphische Serie umfasst 21 Blatt sowie das Titelblatt und zeigt nach Zeichnungen Heemskercks von Philips Galle gestochene, vorwiegend dem Alten Testament entnommene Szenen. New Hollstein I, 237–258. Siehe Kapitel VII.2. Den Titel *Inventiones heemskerckianae ex utroque Testamento* erhielt die Serie in ihrer vierten Auflage, wohl zwei Jahre nach der ersten. Siehe Folin/Preti 2015, S.26.

²⁵⁶ Maarten van Heemskerck, Feder in Braun, 15,2 x 20 cm, KdZ 79D 2, fol.79r., datiert 1568. Siehe auch Filippi 1990, Kat. 2; Ausst. Kat. Rennes 2010, S.67, Kat. Nr. 1; Veldman 2012. Hier auch ein Überblick über die Zuschreibungsproblematik der in den beiden sog. ‚Römischen Skizzenbüchern‘ aufbewahrten Blätter und den Anteil Heemskercks an diesen Werken.

Ähnlichkeiten mit dem der Trajanssäule auf, was jedoch nur der mit den Antiken Roms gut vertraute Betrachter entschlüsseln konnte.²⁵⁷

Dieses fiktive Monument für Maarten van Heemskerck ist eingebettet in eine Landschaft aus fragmentierten Statuen, Obelisken – einer der beiden bereits umgestürzt – und überwucherten antiken Architekturen. Ebenso wie auch bei dem *Selbstportrait vor dem Kolosseum* ist die Szenerie begleitet von einem bärtigen Künstler, der wohl auch hier Heemskerck selbst darstellt.²⁵⁸ Er ist wiederum im Begriff, die antiken Monumente in einer Zeichnung festzuhalten. Hinzugekommen ist eine Assistenzfigur mit Winkelmaß, die den Blick des Künstlers auf den steinernen Sockel zu lenken sucht.

Fast der gesamte untere Bereich des querrechteckigen Bildfeldes wird von einem Podest eingenommen, das in der Vorzeichnung blank belassen ist. Es bietet Platz für eine Inschrift, die im Kupferstich als knapper Text zur Serie und ihrer Intention umgesetzt ist: Adressiert an den geneigten Leser wird der Exempelcharakter der Katastrophen, die über das jüdische Volk kamen, auch für zukünftige Zeitalter betont.²⁵⁹

Maarten van Heemskerck bindet sein Selbstportrait in der Graphik unmittelbar in den Bestand erhaltener Antiken mit ein. Unterschiedliche Stufen des Verfalls und der Überlieferung charakterisieren die verschiedenen im Bildfeld dargestellten Elemente. Selbst der mit Bukranien verzierte Sockel, auf dem sich die fingierte Portraitbüste des Künstlers befindet, weist Beschädigungen auf. Heemskerck nimmt seine eigene Überlieferung von dem Zerfall nicht aus – eine Reflexion der eigenen Vergänglichkeit, die ob des fortgeschrittenen Alters des Künstlers wenig erstaunt.²⁶⁰ Es ist jedoch zu bemerken, dass seine Büste (noch) unbeschädigt inmitten dieses Umfelds des Zerfalls steht.

Dass die Büste des Künstlers eigentümlich schräg in ihre Nische gestellt ist und nahezu herauszufallen droht, lässt sich möglicherweise als Hinweis auf die unterschiedlichen Zeitebenen lesen, die in dem Bild zusammenlaufen. Die Kleidung, die der Künstler trägt, ihr modischer Schnitt mit dem spitz auslaufenden Kragen und die Ornamentik des Stoffes unterscheiden sich deutlich von der

²⁵⁷ Die Ähnlichkeit zum Sockel der Trajans-Säule besteht auf der Vorzeichnung in noch größerem Maße als auf dem späteren Stich.

²⁵⁸ Veldman 1977a, S.149; Dies. 1977b, S.110; Bartilla 2005, S.174; DiFuria 2008, S.119; S.123; u.a. identifizieren diesen Zeichner auch bereits als weitere Darstellung des Künstlers. Die Identifikation begründet sich zum einen darauf, dass die Darstellung des Zeichners dem Zeichner auf dem Selbstportrait mit dem Kolosseum ähnelt. Zum anderen verweist er mit seinem Fuß auf die Signatur Heemskercks, somit explizit auf seinen Namen. Ich danke Karin Gludovatz für diese Beobachtung.

²⁵⁹ Siehe New Hollstein I, 237. *DAMUS TIBI, BENIGNE LECOTR, UNO LIBELLO, TANQVAM IN / SPECVLO EXHIBITAS, MEMORABILIORES JVDÆÆ GENTIS CLADES, / UT DELICTORVM SEMPER COMITES, ITA COM PRÆSENTI, / TVM POSTERÆ ÆTATI PRO EXEMPLIS FVTVRAS.*

²⁶⁰ Bredekamp sieht hier ausdrückliche „nicht [...] ein Modell der Vanitas, sondern [...] ein Konzentrat der schöpferischen Einbildungskraft.“ Bredekamp 1990, S.216. Anders Ausst. Kat. Rennes 2010, S.67, Kat. Nr. 1. Hier wird die instabile Position des Sockels als Symbol der Vergänglichkeit gedeutet, ebenso wie auch der Apelles-Vergleich als Vanitas-Motiv interpretiert wird. Preti 2015, S.224, nimmt die Verortung des Selbstportraits im Kontext einer Ruinenlandschaft zum Anlass zu fragen „Mais s’agit-il vraiment d’un acte d’autocélébration, comme l’ont cru certains?“. Sie vertritt wenig nachvollziehbar und in expliziter Gegenposition zum panegyrischen Apellesvergleich der Inschrift des Sockels die Ansicht, es handle sich bei dem Ensemble um „un exercice d’humilité et de détachement vis-à-vis des prestiges du monde.“

‚überzeitlichen‘ Drapierung eines Umhangs oder einer Toga, wie sie sich bei antiken Büsten und vielen neuzeitlichen Skulpturen, die in Nachfolge dieser Werke entstehen, findet. Obwohl Heemskercks Büste als Teil eines Monumentes in einer antikisierenden Landschaft verortet ist, erweist sie sich auf den ersten Blick als Werk des 16. Jahrhunderts. Sie ‚fällt‘ aus der Zeit.

Das zweite Selbstportrait Heemskercks in dieser Graphik, als zeichnender Künstler mit seinem Begleiter, stellt eine weitere zeitliche Ebene dar. Den überlieferten Antiken, ihrem Überdauern und der in sie eingeschriebenen historischen Dimension wird das momenthafte, biographische Detail des Studiums antiker Werke gegenübergestellt. Es handelt sich hierbei zwar um eine fiktive Landschaft. Als Verweis auf Heemskercks Studium vor Originalen und das damit verbundene wissenschaftliche Interesse – im Bild selbst noch betont durch das zum Vermessen und Erforschen genutzte Winkelmaß in der Hand des Begleiters – funktioniert sie aber dennoch.

Und schließlich weist auch der massige Sockel des Monuments für Heemskerck mit seiner nach vorn gestellten, über die Sockelzone und somit über den eigentlichen Bildraum hinausragenden Kante auf eine zusätzliche zeitliche Ebene: die der Gegenwart des Betrachters vor dem Bild.

Heemskercks Komposition verknüpft lange Vergangenes mit vergleichsweise kurz zurückliegendem Momenthaftem, mit Gegenwärtigem und Zukünftigem. Das Historische und das Erinnern stellen zwei große Themenkomplexe dar, um die es dem Künstler bei seiner Bildfindung zu gehen scheint.

Die Ähnlichkeit des Sockels, in dessen Nische sich Heemskercks Portraitbüste befindet, mit der Basis einer Triumphsäule oder der eines Obeliskens wurde bereits kurz angesprochen. Obeliskens wurden im zeitgenössischen Verständnis mit Pyramiden gleichgesetzt und waren dementsprechend auch als Grabmal zu verstehen.²⁶¹ Heemskerck setzte sich hier selbst also nicht nur ein fiktives Ehrenmonument, sondern zugleich ein zeichnerisches und druckgraphisches Grabmal. Die Ornamentik des Baus versah er mit Verweisen auf seinen Berufsstand und sein Selbstverständnis als Künstler. So besteht etwa die Girlande, die die Nische mit seiner Büste rahmt, aus Künstlerattributen wie Pinseln, Palette, Zirkel und Winkelmaß. Mittig, direkt unterhalb der Skulptur, ist ein Wappen eingefügt, das ebenso auf dem Grabmonument, welches Heemskerck für seinen Vater errichtete, zu sehen ist. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Heemskerck selbst dieses Wappen als ‚Ausdruck eines sozialen Status‘, den er für sich beanspruchte, entworfen hat.²⁶²

Auf der zweiten sichtbaren Seite des Sockels ist in der zeichnerischen Vorlage Heemskercks ein Papier zu sehen, das fast dessen gesamte Fläche bedeckt. Im Kupferstich trägt dieses Papier eine Inschrift: *Martinus Heemskerck. | Pictor, alter nostri | Saeculi Apelles, in= | ventionum Pater ad | vivum expressus.*

²⁶¹ Siehe Kapitel VI.1.

²⁶² Weiterführend zu Obelisk und Wappen siehe Kapitel VI.1 und VI.2.

Selbst in der Kürze der Inschrift sind wieder beide Aspekte vertreten, die im zeitgenössischen Verständnis als Inbegriff qualitätvoller Kunst galten und auch bereits in den bisher untersuchten Arbeiten eine Rolle spielten: *naer het leven* und *uyt den gheest*. Heemskerck wird als (geistiger) Vater von Erfindungen genannt, die nach dem Leben (also lebensecht) dargestellt werden. Zugleich erfährt er die Ehrung, als Apelles seines Jahrhunderts bezeichnet zu werden. Dies ist ein üblicher panegyrischer Vergleich, der beispielsweise auch von Hadrianus Junius in seiner *Batavia* für Heemskerck und Jan van Scorel verwendet wurde,²⁶³ und der sich ebenso auf anderen Künstler selbstportraits der Zeit belegen lässt.²⁶⁴ Ein Beispiel hierfür ist ein Selbstbildnis des Anthonis Mor von 1558, das sich heute in den Uffizien befindet (Abb. 29). Auf einem an der Staffelei des Künstlers angehefteten Zettel lässt sich ein entsprechendes panegyrisches Gedicht von Domenicus Lampsonius lesen.²⁶⁵ Berühmt sind auch die Zeilen, die Abraham Ortelius auf seinen Freund Pieter Bruegel d.Ä. nach dessen Tod schrieb. Er bezeichnet diesen nicht nur als besten Maler, sondern bemüht zudem antike Künstlervergleiche.²⁶⁶

Der Urheber der Zeilen auf Heemskercks Kupfer ist nicht bekannt. Da Hadrianus Junius in seiner *Batavia* einen identischen Apelles-Vergleich anstellt und häufiger Beischriften für Kupferstiche nach Entwürfen von Heemskerck beisteuert, erscheint es nicht unwahrscheinlich, ihn als den Autor zu identifizieren.²⁶⁷ Ebenso wie bei dem Selbstportrait von Anthonis Mor findet sich die Panegyrik auf einem Zettel. Sie ist nicht als Teil des von Heemskerck erdachten Sockels in diesen eingemeißelt. Vielleicht kann dies als subtiler Hinweis gelesen werden, dass der

²⁶³ Hadrianus Junius bezeichnet Scorel als den zweiten Apelles, fügt dann jedoch hinzu, dass Heemskerck den Titel aufgrund seiner Produktivität und Vielseitigkeit ebenso verdienen müsse. Siehe Veldman 1977a, S.98 und S.150.

²⁶⁴ So beispielsweise die Äußerung des Humanisten und Sekretärs Philipps von Burgund, Gerardus Geldenhauer, der Gossaert in seiner *Vita Philippi de Burgundia* nicht nur als *clarissimus pictor* bezeichnet, sondern über diesen und Jacopo de' Barbari sagt, die beiden seien ‚Zeuxis und Apelles unserer Zeit‘, siehe Mensger 2002a, S.17; S.78. Auch Jan van Eyck wird in dem berühmten Lobgedicht von de Heere auf den Genter Altar als der ‚vlaemsche Apelles‘ bezeichnet. Siehe Heere 1565/1969, S.29. Siehe auch Becker 1972/1973, S.118. Vaernewyck äußert sich in seiner *De historie van Belgis* im XLVII Kapitel über den Genter Altar van Eycks ebenso. Siehe Vaernewyck 1574/1829 [dbnl PDF], S.693. De Heere schreibt in einem weiteren Lobgedicht über seinen Lehrer Frans Floris sogar, ‚sein Name würde in Zukunft anstelle des griechischen Malers der Ehrenname aller hervorragenden Künstler sein.‘, so Becker 1972/1973, S.124; Heere 1565/1969, S.39: ‚Wat hoogher titel dan, can u self zijn toegheschreuen / Dan Florus? waerbi men den grootsten schilder verstaet‘. Laut Winner wurde die Geschichte von Apelles erst in der Renaissanceliteratur wiederentdeckt und als Thema in der bildenden Kunst aufgegriffen, siehe Winner 1959, S.17–18; Kraut 1986, S.73. Die Anekdote der Verleumdung des Apelles wurde beispielsweise von Federico Zuccari als Versuch genutzt, ‚durch Bildpublikation seine künstlerische Stellung zu sichern‘. Seit dem 15.Jh. stellt diese bei Lukian überlieferte Anekdote ein geläufiges Bildthema dar. Siehe Ausst. Kat. Münster 1976, S.80. Zur Bedeutung des Apelles für die frühneuzeitliche Kunsttheorie und insbesondere für das Akademiewesen siehe Eickelkamp 2016.

²⁶⁵ Siehe Langedijk 1992, S.105–110. Zudem folgt die Darstellung der Palette jeder Vier-Farben-Palette, die Apelles laut Plinius so schätzte. Siehe Marschke 1998, S.98. Die Inschrift lautet nach Langedijk in Übersetzung: ‚O Himmel, von wem ist dieses Bild? / Von dem besten der Maler, / Der Apelles und Zeuxis / und die übrigen der Alten / und alle Modernen / Mit seiner Kunst übertrifft. / Ja, selbst hat er sein Bildnis / Mit eig'ner Hand gemalt, / Mit Hilfe eines ehernen Spiegels. / O wunderbarer Künstler, / Dieser pseudo-Moro / wird, o Mor, bald noch reden auch!‘

²⁶⁶ Die entsprechende Passage findet sich im *Album Amicorum* des Ortelius, fol.12v und 13r. Siehe hierzu Meadows 1996, S.192–195.

²⁶⁷ Siehe Veldman 1977a, S.150; Zevenhuizen 1998, S.73. Heemskerck wurde zeitgenössisch jedoch nicht nur als Apelles, sondern zuweilen auch als dessen Widersacher Protogenes gewürdigt, wie eine entsprechende Stelle in Petrus Opmeers *Opus chronographicum* von 1611 belegt. Hier ist Heemskerck als der *genio et ingenio Batavus* bezeichnet, von dem Protogenes Besitz ergriffen haben müsse. Siehe Grosshans 1980, S.13–14.

Künstler nicht der Autor der Zeilen ist. In jedem Fall ist aber, da die Drucke noch zu seinen Lebzeiten erschienen, davon auszugehen, dass die Hinzufügung der Texte im Kupferstich mit Heemskercks Billigung erfolgte. Wie um zu bekräftigen, dass er mit untenstehender Inschrift inhaltlich einverstanden sei, ist an der Oberseite des Zettels das Monogramm Heemskercks, ein ineinander gestelltes M und H, angebracht.²⁶⁸

Apelles gilt als erster gelehrter Künstler und wird in dieser inhaltlichen Aufladung beispielsweise bei Lucas de Heere oder auch bei dem Schriftsteller Jean Lemaire de Belges zitiert.²⁶⁹ Für Heemskerck wird diese angebliche Gelehrsamkeit des antiken Künstlers bei einem panegyrischen Vergleich sicherlich ein wichtiges Argument dargestellt haben, sind doch das Studieren und wissenschaftliche Begreifen von Dingen zentraler Teil seines Selbstverständnisses insbesondere im Umgang mit den Antiken.

Der Apelles-Vergleich ist im Kontext von Heemskercks Selbstportrait jedoch nicht nur als rhetorische Aufwertung der künstlerischen Fähigkeiten des Niederländers zu begreifen, sondern auch in Zusammenhang mit seinem Überlieferungsgedanken zu sehen. Apelles Nachruhm erweist sich als etwas, das Heemskerck gleichermaßen für sich anstrebte. Dementsprechend ist seine Portraitbüste als anachronistischer Teil einer antikischen Landschaft ins Bildfeld gesetzt, die bereits von dem Künstler selbst und seinem Begleiter studiert und bewundert wird.

Durch die Wiedergabe des eigenen Portraits als Steinskulptur nimmt Heemskerck für seine Überlieferung die besondere Dauerhaftigkeit, welche die Bildhauerei per se über die Materialeigenschaften verwendeter Werkstoffe gewährleistet, für sich in Anspruch. Vergleichbar ist die Platzierung der Büste an einem Sockel zu verstehen, der zu einem Obelisken gehören könnte – einer Monumentengattung, die in der Frühen Neuzeit als Symbol für die Ewigkeit gedeutet wurde.²⁷⁰ Auch der Umstand, dass Maarten van Heemskerck sein Portrait mittels des Verfahrens der Druckgraphik verbreitete, ist in diesem Zusammenhang strategisch zu sehen. Die Vervielfältigung des Blattes gewährleistete ihm ein höhere Wahrscheinlichkeit des Überdauerns seiner Bildfindung und somit seines Portraits und seines Namens.

Obwohl im 16. Jahrhundert eine bemerkenswerte Menge an druckgraphischen Portraits entstand, stellten Künstlerselbstportraits in diesem Medium noch kein verbreitetes Phänomen dar.²⁷¹ Erst wenige Jahre nachdem Heemskercks sogenannte *Clades-Serie* publiziert wurde, erfreuten sich druckgraphische Folgen von Künstlerportraits in den Niederlanden einiger Beliebtheit. Zu nennen ist hier die

²⁶⁸ Das Monogramm Heemskercks wurde nicht erst im Kupferstich hinzugefügt, sondern ist bereits in der vorbereitenden Zeichnung – wie man vermuten kann – in Hinblick auf kommende (panegyrische) Texte gesetzt.

²⁶⁹ Siehe Becker 1972/73, S.120. Ebenso auch bei Vaernewyck 1574/1829 [dbnl PDF], S.203.

²⁷⁰ Zu Obelisken bei Heemskerck siehe Kapitel VI.1.

²⁷¹ Als frühestes Selbstportrait eines Künstlers im Kupferstich, beziehungsweise in der Druckgraphik generell, gilt Israhel van Meckenems *Selbstbildnis mit seiner Frau* um 1480/90. Siehe Ausst. Kat. Braunschweig 2002, S.11.

23 Portraits umfassende Serie von Lampsonius, die ab 1572 in mehreren Auflagen erschien und 1610 von Hondius auf 68 Portraits ergänzt wurde.²⁷²

Auch wenn diese Folgen erst nach Heemskercks Selbstportrait erschienen, ist es lohnenswert, einen knappen Blick auf das in ihnen transportierte Bild vom Künstler zu werfen – insbesondere da Heemskerck von Hondius in die Liste der Künstler aufgenommen wurde (Abb. 30).²⁷³

Die Bildnisse folgen bis auf wenige Ausnahmen einem stark vereinheitlichten Typus, der in Ausschnitt, Haltung, Hintergrund und selbst Blickbeziehungen stark korrespondiert.²⁷⁴ Die Portraitierten erscheinen „als Vertreter eines gemeinsamen Ideal-Typus“, „der einzelne Portraitierte ist als Angehöriger einer Gemeinschaft, als Künstler charakterisiert.“²⁷⁵ Interessanterweise scheint die Formulierung dieses Typus, wie Raupp anmerkt, „auf [einem] gedanklichem Klassizismus zu beruhen“, der die Portraits als um Hände erweiterte Büsten begreift. Die Büstenform wiederum sei „traditionell mit der Memorialfunktion des Bildnisses verbunden“ und „durch ihre Herkunft aus der Antike legitimiert“.²⁷⁶ Heemskerck greift diesen Ansatz der Figurauffassung und die damit verbundenen Konnotationen in seinem Selbstbildnis ganz explizit vorweg.

Es ist zu vermuten, dass Simon Frisius, dem das Portrait Heemskercks in der Serie von Hondius zugeschrieben wird, das Selbstportrait vom Titelblatt der *Clades-Serie* kannte. Die Gesichtszüge und der spitz auslaufende Kragen Heemskercks stimmen mit dessen Selbstbildnis von 1568 überein. Ebenso wie auch viele andere Künstler der Serie von Hondius ist Heemskerck gemeinsam mit für ihn typischen Darstellungen wiedergegeben. Während im Hintergrund von Hieronymus Bosch kleine Monster zu sehen sind, bei Pieter Bruegel ein gemaltes Bauernpaar und bei Anthonis Mor ein Portrait, an dem der Künstler gerade arbeitet, wird Maarten van Heemskerck von zwei Bildern mit verschiedenen Figurenstudien und darüber befindlicher, antikisierender Renaissanceornamentik hinterfangen. In der Hand hält er ein Blatt – eine Zeichnung oder einen Druck –, auf dem weitere Figuren zu sehen sind. In Heemskercks Œuvre konnten keine konkreten Vorbilder für die einzelnen Bildfindungen gefunden werden.²⁷⁷ Nichtsdestoweniger ist durch ihre

²⁷² Die im Verlag Hieronymus Cocks 1572 erstmals von dessen Witwe unter dem Titel *Pictorium aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies* herausgegebenen 23 Bildnisse niederländischer Künstler mit panegyrischen Versen ließ Hendrick Hondius 1610 neu stechen, ergänzte weitere Bilder und änderte den Titel zu *Theatrum honoris in quo nostri Apelles saecule*. Siehe Grosshans 1980, S.14. Zu Lampsonius siehe auch Raupp 1984, S.18, der die Portraitserie als „die summa der niederländischen Künstlerportraits des 16. Jahrhunderts“ bezeichnet. Noch deutlicher Ausdruck künstlerischen Statusbewusstseins sind schließlich die Künstlerbildnisse in van Dycks *Ikono-graphie*, die sich durch ein nebeneinander von Bildnissen von Fürsten, Gelehrten, Diplomaten und Künstlern sowie Kunstliebhabern auszeichnet. Siehe Raupp 1984, S.45–50. Zu den Serien von Lampsonius und Hondius siehe das Online-Projekt *Picturing the Netherlandish Canon* des Courtauld Institute, <http://www.courtauld.org.uk/netherlandishcanon/image-tombstone/index.html>, letzter Zugriff am 15.10.2016.

²⁷³ Simon Frisius (zugeschrieben), *Maarten van Heemskerck*, Radierung, bezeichnet „Hh ex.“ [Hendrick Hondius excudit], 19.7 x 12.3 cm.

²⁷⁴ Siehe hierzu Raupp 1984, S.18/19.

²⁷⁵ Raupp 1984 S.19.

²⁷⁶ Raupp 1984, S.19–20. Die Betonung der Tradition funktioniert in diesem Kontext als weiteres Legitimationsinstrument des Status. Siehe Raupp 1984, S.23.

²⁷⁷ Es konnte zudem kein einheitliches Bildthema gedeutet werden. Eine Figur lässt sich möglicherweise als Amor lesen, der sich an den Kopf fasst (als mögliche Anspielung auf die Züchtigung Amors durch Venus). Eine andere Figur ist nach Veldman als Occasio zu identifizieren und eventuell mit einem heute verlorenen Werk in

Hinzufügung klar ablesbar, was als Heemskercks künstlerische Spezialität verstanden wurde: varianten- und typenreiche Studien des menschlichen Körpers sowie ein Bezug auf die Antike und zeitgenössische künstlerische Strömungen. Dem gleichen Tenor folgt auch die *subscriptio* des Bildes. Besonders hervorgehoben werden hier Heemskercks große Kreativität und Produktivität, die weitreichende Verbreitung seiner Werke, sein künstlerischer Genius²⁷⁸ und seine Wiedergabe von Städten, Türmen und Ruinen, die so bewundernswert seien, dass der Betrachter meinen möge, sie seien von Daedalus.²⁷⁹ Abgesehen von dem stärkeren Fokus auf das Studium der menschlichen Figur, das sich zwar in Heemskercks Lukasmadonnen und anderen Werken, nicht jedoch in seinen Selbstportraits greifen lässt, stimmte die Rezeption des Künstlers knapp dreieinhalb Jahrzehnte nach seinem Tod durchaus mit dem von ihm intendierten und propagierten Künstlerelbstbild überein.

Heemskercks hat sein Selbstportrait auf dem Titelblatt der sogenannten *Clades-Serie* festgehalten, einer Serie, die auf den meisten der 21 weiteren Blätter die Katastrophen, die über das jüdische Volk kamen, zeigt.²⁸⁰ Es stellt sich die Frage, weshalb sich der Künstler ausgerechnet im Kontext dieser Bilder von Zerstörung, Verwüstungen und Ruinen überlieferte.

Die Ruine galt nicht erst seit Cesare Ripa als „eines der eindrucklichsten Sinnbilder der Vanitas“²⁸¹ und ist dementsprechend häufig Teil einer mahnenden *memento mori*-Darstellung. Doch, wie gezeigt wurde, stellt nicht die Reflexion über die eigene Vergänglichkeit das Leitmotiv in Heemskercks Selbstbildnis dar, sondern der Wille zur Sicherung der eigenen Überlieferung und das damit verbundene Überdauern von Werk, Bildnis und Namen. Weshalb also der Zusammenhang mit diesen zum größten Teil alttestamentlichen Szenen?

Die Blätter der *Clades-Serie* sind als Exempla für zukünftige Generationen gedacht, wie die direkt an den „wohlmeinenden Leser“ (*benignus lector*) gerichtete Inschrift auf dem Titelblatt unmissverständlich deutlich macht.²⁸² Es handelt sich um mahnende, moralisierende Beispiele, die dem zukünftigen Betrachter an die Hand gegeben werden, um Fehlverhalten zu vermeiden. Durch die Exempla wird zum

Verbindung zu bringen, auf das Hadrianus Junius eine Ekphrasis verfasste. Siehe Ausst. Kat. Rennes 2010, S.105, Kat. Nr. 30.

²⁷⁸ Ein Verweis auf den Genius eines Künstlers findet sich bei 10 der 68 Künstlerportraits in der Serie von Hondius. Siehe <http://www.courtauld.org.uk/netherlandishcanon/groups/19-genius.html>, letzter Zugriff am 16.01.2016.

²⁷⁹ MARTINUS HEMSKERKUS, HARL. | Quae regio, Hemskerki Batavi non plena laboris? | Tot pinxit, finxit qui ingenio tabulas. | Urbes admirans, turres, tristeſque ruinas, | Dices Daedaleas composuisse manus.

²⁸⁰ Das Interesse an der biblisch-jüdischen Geschichte nach Flavius Josephus war seit dem Mittelalter und insbesondere im zweiten Drittel des 16. Jh.s sehr hoch, wie zahlreiche Auflagen und Übersetzungen des antiken Textes ins Deutsche, Französische, Niederländische und Italienische belegen. Siehe Tümpel 1984, insbes. S.174–178. Heemskercks Josephus-Lektüre lässt sich beispielsweise an der Darstellung des Turmbaus zu Babel in Anwesenheit des Tyrannen Nimrod ablesen, der laut Josephus Bauherr dieses Turms gewesen sei. Wie Tümpel schreibt: „Es ist evident, dass Maerten van Heemskerck bei seiner Gestaltung des Turmbaus zu Babel die Jüdischen Altertümer sehr genau gelesen hat, ja daraus die entscheidenden Motive übernahm: die völlige Zerstörung des Turmes wegen der hybriden Selbstüberschätzung, die der Tyrann die Menschen lehrte.“ Ebd. S.181. Zu der *Clades-Serie* siehe etwa Groentjes 2014; Folin/Preti 2015.

²⁸¹ Stadler 2002, S.271.

²⁸² Zum moralischen Gehalt der Serie siehe Veldman 1995, S.236.

richtigen Verhalten und zum ‚rechten‘ Glauben angehalten.²⁸³ Es ist in diesem Zusammenhang nicht uninteressant, dass sich auf den zahlreichen Portraits, die Heemskerck im Auftrag wohlhabender niederländischer Bürger schuf, auch nur höchst selten *memento mori*-Motive finden und vielmehr die Tugenden der dargestellten Personen im Bild inszeniert werden.²⁸⁴ Heemskerck stellt einen Zusammenhang von Bildnis und *virtus* her. Seine Verknüpfung von Selbstportrait und *Clades*-Serie kann in diesem Kontext als Teil seines künstlerischen *virtus*-Konzeptes verstanden werden. Es geht um die Relevanz von Bildwerken bei der Vermittlung moralischer Inhalte und um die gesellschaftliche Funktion, die Künstler hierdurch erfüllen.

Hinzu kommt, dass Heemskerck durch die Kenntnis der antiken Historien und die Vertrautheit mit antiker Formensprache und antiken Monumenten „phantasievoll und gelehrt die ruinösen Verwüstungen der Unglücksgeschichte des jüdischen Volkes bis zur endgültigen Zerstörung Jerusalems durch Kaiser Titus“ darstellen konnte.²⁸⁵ Er gibt einen Beleg seiner Kreativität und Gelehrsamkeit, inszeniert sich somit als *pictor doctus*.²⁸⁶

Petra Roettig schreibt, dass Goltzius' Kupferstichportrait des Philips Galle von 1582 den Ausgangspunkt „einer Serie von Künstlerportraits, die am Ende des 16. Jahrhunderts durch ihre geschickte Inszenierung zur Aufwertung des Künstlers und zur Nobilitierung der Künste beitrugen“ darstelle (Abb. 31).²⁸⁷ Formal unterscheidet sich dieses Portrait deutlich von Heemskercks Selbstportrait. Doch die von Roettig benannte Intention, den „Ruhm des Künstlers über seinen Tod hinaus zu manifestieren“ und gleichzeitig durch „geschickte Inszenierung“ eine Nobilitierung von Künstler wie auch Kunst voranzutreiben, ist bereits in Heemskercks druckgraphischem Selbstportrait deutlich fassbar. Mit einigem Recht lässt sich sagen, dass nicht das *Portrait des Philips Galle* von 1582, sondern bereits Heemskercks Selbstportrait von 1568 als Anfang dieser Entwicklung gesehen werden kann.

²⁸³ Die vermeintlichen ‚Fehler‘ der Juden werden hier als mahnendes Beispiel den christlichen Gläubigen vor Augen geführt. „In einer mittelalterlichen, aber auch im 16. Jahrhundert noch populären, christlich gefärbten Geschichtsdeutung wurden Vespasian und Titus zu den Rächern der angeblich von den Juden verschuldeten Hinrichtung Christi“, so Wegerhoff 2012, S.71, insbes. Anm.244. Die ungewöhnliche Serie wird gewöhnlich – insbesondere aufgrund der drastischen Schilderung von Zerstörungen – mit den zeitgenössischen Bilderstürmen in Verbindung gebracht. Zuletzt Folin/Preti 2015. DiFuria 2008 sieht hier eine konkrete Sorge Heemskercks und Coornherts um die Niederlande, vor dem Hintergrund einer repressiven spanischen und päpstlichen Politik. Gleichzeitig versteht er die Serie jedoch auch als allgemeingültige Warnung vor Hybris. Groentjes 2014 hat die Serie auf ihre mögliche Exegese biblischer Themen in Nachfolge typologischer Ausdeutungen, wie sie etwa im *Speculum Humanae Salvationis* üblich waren, untersucht.

²⁸⁴ Wie Grosshans schreibt, beschränkte sich Heemskerck bei seinen Portraits, die er nach dem Italienaufenthalt schuf, auf ein „Mindestmaß“ an Attributen. Es ist kein Bild bekannt, auf dem ein Totenschädel als Vanitas-Motiv dargestellt wäre. Wenn Heemskerck bei Portraits Attribute wählte, um die Vergänglichkeit zu thematisieren, dann wich er von der gängigen Ikonographie ab. Siehe Grosshans 1980, S.65–66.

²⁸⁵ Bartilla 2005, S.174. Inwieweit Heemskercks Interesse für Zerstörungen und Ruinen mit den zeitgenössischen Bilderstürmen zusammengebracht werden kann, wird an anderer Stelle diskutiert. Siehe hierzu Kapitel VII.2.

²⁸⁶ Und dies auf dem Titelblatt einer druckgraphischen Serie, von der man bereits aufgrund ihres Umfangs von 22 Blättern sagen kann, dass es sich um sein druckgraphisches Hauptwerk handelt. Siehe Groentjes 2014, S.518.

²⁸⁷ Siehe Roettig 2002, S.22.

II.3 Mögliche, nicht gesicherte Selbstportraits in religiösem Kontext

In dem Kapitel zu Heemskercks Haarlemer *Lukasmadonna* von 1532 wurde bereits darauf hingewiesen, dass Maarten van Heemskerck – anders als viele Künstler, die dieses Bildthema aufgegriffen haben –, nicht die Gelegenheit für ein Rollenportrait seiner selbst als Heiliger Lukas nutzte.²⁸⁸ Bereits van Mander vermutete 1604 jedoch in der Gestalt des *furor poeticus* „allem Anschein nach Martens Selbstbildnis aus jener Zeit“.²⁸⁹

Diese Identifikation des Künstlers wurde von der kunsthistorischen Forschung gern aufgegriffen, etwa von Chirico 1975, Grosshans 1980 oder Kemling 2006,²⁹⁰ und von einigen Autoren, wie beispielsweise Nicole Dacos 1995 oder Scheick 2003, als Fakt präsentiert.²⁹¹

Van Mander selbst, der Heemskerck nicht persönlich getroffen hat, geht lediglich von einer Vermutung aus, die sich weder auf eine konkrete Quelle noch auf eine Art lokal verbreitetes Allgemeinwissen der Zeit berufen kann. Hinzu kommt, dass die einzigen erhaltenen, zweifelsfrei als solche zu bezeichnenden Selbstportraits Heemskercks, die bereits in den beiden vorhergehenden Kapiteln besprochen wurden, erst 21 bzw. 36 Jahre später als die *Lukasmadonna* entstanden. Ein Vergleich ist nicht ganz unproblematisch und bei aller grundlegenden Ähnlichkeit in Physiognomie und Typ – dunkle Haare, voller Bart, markante Nase –, gibt es doch Unterschiede, so dass hier wie auch bei den im Folgenden zu besprechenden möglichen Selbstportraits im religiösen Kontext, keine gesicherte Identifikation möglich ist.²⁹²

Es stellt sich die Frage, ob ein Selbstbildnis des Künstlers als *furor poeticus* im Kontext der Bildaussage denkbar ist, beziehungsweise welche inhaltliche Konsequenz sich hieraus ergäbe. Van Mander scheint sich nicht ganz sicher zu sein, welche Schlüsse er aus seiner Deutung der männlichen Figur ziehen soll: „Ich weiß freilich nicht, ob er [Heemskerck, Anm. d. Verf.] damit sagen wollte, daß Malen und Dichten eng verwandt sind, und daß die Maler eines dichterischen erfinderischen Geistes bedürfen, oder ob er andeuten wollte, daß die Geschichte vom hl. Lukas selbst erdichtet sei.“²⁹³ Für die im Bild vertretenen kunsttheoretischen Positionen ist der von van Mander getätigte Verweis auf die

²⁸⁸ Siehe Kapitel I.1.

²⁸⁹ Mander/Floerke 1906/1991, S.198. „Achter den S. Lucas staet als een Poeet, aen t'hoofd becroont met clijf oft erdvelt, niet qualijc schijnende of het Marten nae t'leven te dier tijt was“, Mander 1604, fol.245r.

²⁹⁰ Siehe Chirico 1975; Grosshans 1980, S.68; Kemling 2006. Ebenso Schneider 2015, S.252.

²⁹¹ Siehe Scheick 2003, S.294; Dacos 1995b, S.24: „l'artista infila, dietro il vecchio santo intento all'opera, un genio della pittura che gli dà un'ispirazione quasi neoplatonica: quel genio altri non è che il giovane Maarten in persona!“ Auch Kemling 2006, S.18 und Filippi 1991.

²⁹² Die Kopfform der Figur des *furor poeticus* ist wesentlich massiger als Heemskercks Kopf auf seinem Selbstportrait vor dem Kolosseum. Zudem ist auch die Ohrmuschel anders ausgeformt und der Haaransatz sitzt beim *furor poeticus* bereits weiter hinten als beim späteren gesicherten Selbstportrait, was gegen ein verstecktes Selbstportrait Maarten van Heemskercks spricht.

²⁹³ Zitiert nach Floerke 1906/1991, S.198. „[...] maar of hy hier mede wilde te kennen geven, dat t'schilderen en dichten gemeensaem is, en dat de Schilders behoeven eenen Poeetschen inventijven geest, of dat hy wilde bedyden, dat dese Historie self een versieringhe zy, en weet ick niet.“ Mander 1604, fol.245r/245v.

genialische Inspiration des Künstlers ganz zentral, wie in Kapitel I.1 gezeigt werden konnte. Was aber bedeutet es – angenommen, es handelt sich hier um ein Selbstportrait des Künstlers –, wenn Heemskerck den antikischen *furor* und nicht den Heiligen als Identifikationsfigur wählt?

Maarten van Heemskerck würde in diesem Fall dem Gemälde eine höchst interessante, kunsttheoretische Komponente hinzufügen, indem er betont, dass der Heilige Lukas zwar gleichermaßen göttlich wie genialisch inspiriert sei, er selbst jedoch einem antikischen, poetischen Ingenium näherstehe. Dem „greise[n], traditionsbehaftete[n] Maler“ mit der „Mütze seiner Vorfahren“ wird, laut Kraut, ein „raumgreifender, rhetorisch-gestikulierender Literat“ gegenübergestellt, der in dieser „moderne[n] Disziplin der Rhetorik“ bewandert sei.²⁹⁴ Die Kleidung des *furor poeticus* ist keiner anderen zeitlichen Sphäre zuzuordnen als die des Heiligen Lukas, weshalb der Bezug auf die „Mütze der Vorfahren“ und den „traditionsbehafteten“ Maler nicht weiterführt. Unterschiedliche zeitliche Ebenen lassen sich hier nicht ausmachen. Interessant ist jedoch Krauts Überlegung zur Rhetorik und somit zum rhetorischen Können des Malers bei der bildlichen Ausschmückung eines Themas. Das von Kraut nicht erwähnte, heute nicht mehr erhaltene Motiv eines Papageien in seinem Käfig, der als sprechendes Mariensymbol im oberen Bereich des Bildfeldes zu sehen war, könnte in diesem Zusammenhang als weitere Allusion auf die Rhetorik und damit auch auf die zeitgenössische Rederijkerkultur gelesen werden. Für Heemskerck sind Kontakte zu den Haarlemer Rederijkern allerdings erst für die Zeit nach seinem Romaufenthalt konkret zu belegen.²⁹⁵

Da die Figur des *furor poeticus*, wie bereits argumentiert wurde, in einer Tradition von Inspirationsfiguren steht, es somit explizit dieser antikische Genius ist, der neben der göttlichen Inspiration den Hl. Lukas überhaupt zu seiner Bildfindung befähigt, wäre ein Selbstportrait in dieser Rolle eine sehr selbstbewusste, ja nahezu anmaßend anmutende Darstellung. Es erscheint zumindest verwunderlich, dass van Mander während seines knapp 20jährigen Aufenthaltes in Haarlem keine entsprechenden Hinweise zu dem Bild erhalten hat, wenn Heemskerck selbst hier dargestellt sein sollte.²⁹⁶ Für das Gesicht des Heiligen Lukas, berichtet van Mander, habe ein Bäcker Modell gestanden. Es ist unklar, ob der Kunsthistoriograph hier eine überlieferte Information wiedergibt oder ob er durch den Verweis auf ein vermeintlich reales Vorbild die Lebensnähe der Figur, das Studium *nae t'leven* des Künstlers und somit die malerische Qualität, verdeutlichen möchte.²⁹⁷ Dennoch ist hervorzuheben, dass diese Information – anders als die Identifikation des Selbstbildnisses, bei der der Autor sich offensichtlich nicht so sicher war – in van Manders Text als Tatsache präsentiert wird.

Ein verstecktes (Selbst-)Portrait in der Rolle des Heiligen Lukas war unter Künstlern durchaus verbreitet und es ist nicht auszuschließen, dass van Mander aufgrund dieser Gewohnheit und seiner spezifischen Seherfahrung bei der

²⁹⁴ Kraut 1986, S.85.

²⁹⁵ Zu Heemskerck und den Rederijkern siehe Kapitel IV.1.

²⁹⁶ Van Mander hielt sich ab 1583 in Haarlem auf.

²⁹⁷ „Den S. Lucas, wiens tronie was nae t'leven eens Backers, is een seer schoon beeldt [...]“, Mander 1604, fol.245r.

Betrachtung der *Lukasmadonna* ein Selbstbildnis des ausführenden Künstlers im Bild gesucht hat. Der Heilige kam hierfür aufgrund seiner Darstellung als Person fortgeschrittenen Alters nicht in Frage, sodass van Mander ersatzweise auf den einzig weiteren möglichen Protagonisten im Bild zurückgegriffen haben mag. Auf der anderen Seite ist eine gewisse grundlegende Ähnlichkeit im Personentypus zwischen Heemskercks *Selbstportrait vor dem Kolosseum* und dem *furor poeticus* nicht zu leugnen. Eine auffällig selbstbewusste, argumentativ stark an der Antike und den intellektuellen, ingenieösen Fähigkeiten eines Künstlers orientierte Selbstdarstellung würde sich durchaus in den Grundtenor des Bildes wie auch in Heemskercks weitere kunsttheoretische Selbstinszenierung einfügen. Auch wenn es möglich ist, dass hier kein Selbstportrait des Künstlers zu finden ist, wird durch die Art und Weise, wie die Physiognomie des *furor poeticus* gestaltet ist, eindeutig auf eine Altersgruppe und einen Männertyp Bezug genommen, der Heemskerck selbst mit einschließt.

Im Ausstellungskatalog von 1974 zur *Lukasmadonna* in Rennes wird versucht, in dem Heiligen Lukas dieser zweiten *Lukasmadonna* Maarten van Heemskercks ein Selbstportrait des Künstlers zu finden. Argumentiert wird durch den – nicht einmal besonders treffenden – Vergleich der Gesichtszüge des Heiligen mit denen der Gestalt des Momus auf der Tafel *Momus tadelt die Werke der Götter*, heute in der Gemäldegalerie in Berlin befindlich (Abb. 32).²⁹⁸ Da jedoch bei beiden Köpfen keinerlei Ähnlichkeit mit Heemskercks erhaltenem, gesichertem Selbstportrait in Cambridge besteht und die *Lukasmadonna* in Rennes sehr wahrscheinlich etwa zeitgleich zu diesem Werk entstanden ist, fehlt der Deutung jede Grundlage. Hinzu kommt, dass es höchst unwahrscheinlich scheint, Heemskerck habe sich selbst in der überwiegend negativ besetzten Figur des Momus portraitiert. Die These, es gäbe in diesen beiden Bildern versteckte Selbstportraits des Künstlers, kann verworfen werden.²⁹⁹

Zwei weitere, wahrscheinliche Selbstbildnisse Maarten van Heemskercks im Kontext religiöser Historie werden in der Forschung unter anderem bei Grosshans 1980, vermutet:

„Als stiller Zeuge des heiligen Geschehens hat sich Heemskerck 1542 inmitten der Stifter dargestellt, die auf der Außenseite des rechten Flügels vom Laurentiusaltar aus Alkmaar höchst beziehungsreich der Verteilung des Kirchenschatzes durch den Hl. Laurentius beiwohnen. 1546 stellte er sich auf der Anbetung der Könige, der Innenseite des rechten Flügels vom Altar der Haarlemer Tuchweber dar.“³⁰⁰ (Abb. 33 u. 33a; Abb. 34 u. 34a)

²⁹⁸ „S'il est presque certain qu'Heemskerck lui prête son visage (que l'on retrouve identique dans Momus critiquant l'œuvre des dieux, Musée de Berlin), il faut traverser cette ultime apparence. Chez ce penseur à la moue méprisante, chez ce peintre qui surveille ce que ses pinceaux vont appréhender, tout designé – comme la place d'honneur qu'il occupe – cet orgueilleux archétype idéalisé par les humanistes, l'Homme de Génie, le demi-dieu, dont la création est immortelle.“ Ausst. Kat. Rennes 1974, S.12. Weshalb es angeblich „presque certain“ sei, dass Heemskerck dem Hl. Lukas seine Gesichtszüge gab, wird hier nicht ausgeführt.

²⁹⁹ Kemling 2006, S.18, widerspricht ebenfalls einer möglichen Identifikation Heemskercks in der Figur des Momus.

³⁰⁰ Grosshans 1980, S.68. Dieser Deutung folgt beispielsweise auch Groentjes 2014, S.519.

Der *Laurentius-Altar* entstand zwischen 1538 und 1542, wie den erhaltenen, bereits 1870 von van der Willigen publizierten Verträgen zu entnehmen ist.³⁰¹ Ursprünglich für die Laurentiuskerk in Alkmaar geschaffen, wurde er schon 1581 wieder verkauft und gelangte nach Schweden, in den Dom zu Linköping, wo er sich heute noch befindet. Es handelt sich um einen monumentalen Flügelaltar, der in geöffnetem Zustand nahezu 8 m breit ist und auf den verschiedenen Tafeln Szenen der Passion Christi sowie Martyrium und Armenfürsorge des Hl. Laurentius zeigt.³⁰²

Die Finanzierung des Werkes wurde über ein Kollektiv verschiedener Stifter geleistet, darunter Joris van Egmond, Bischof von Utrecht. Sie sicherten sich vertraglich ihre Darstellung auf den Tafeln des Retabels. So sollte Joris van Egmond beispielsweise ursprünglich sowohl auf der Innenseite des linken Seitenflügels mit dem Ecce Homo als auch bei der Szene der Auferstehung wiedergegeben werden, „als een bisschop nae zyne digniteyt ende eerwaerdicheyt“.³⁰³ Wie vereinbart in seinem bischöflichen Ornat dargestellt, findet er sich jedoch in der Ausführung des Altars nur auf dem rechten Flügel mit der Auferstehung Christi. Die überlieferten vertraglichen Übereinkünfte und das fertige Altarretabel weichen in einigen Punkten voneinander ab.³⁰⁴

Auf der Werktagsseite des rechten Flügels, mit der Szene des Hl. Laurentius, der den Kirchenschatz an die Armen verteilt, sind gleich mehrere der Stifter des Altars zu sehen, darunter Dierick van Teylingen, Schatzmeister der Laurentiuskirche in Alkmaar, und Jheronimus Jansz., Priester an ebendieser Kirche. Es wird vermutet, dass Maarten van Heemskerck selbst sich als Teil der Gruppe portraitiert hat.³⁰⁵

Der einzige Kopf in der Figurengruppe, der dem Betrachter seine rechte Gesichtsseite im Dreiviertelprofil zuwendet, weist frappierende Ähnlichkeit mit Heemskercks *Selbstportrait vor dem Kolosseum* auf. Kopfform, Physiognomie und Haaransatz stimmen überein, auch die für ein Selbstportrait oft so typische Blickbeziehung zum Betrachter ist gegeben. Es kann hier mit großer Gewissheit der Künstler selbst identifiziert werden. Dass ein Selbstportrait Heemskercks in den erhaltenen Verträgen nicht genannt wird, stellt in Anbetracht der Abweichungen zwischen Auftrag und Ausführung kein Gegenargument dar.

Der Künstler, der es sich erlauben konnte, den Altar nicht an Ort und Stelle auszuführen – wie sonst oft üblich –, sondern der auf Kosten der Kirche die Holztafeln nach Haarlem und wieder zurückschicken ließ, zeigt sich hier selbstbewusst als Teil einer Gruppe wohlhabender Stifter, Kleriker wie Bürger.³⁰⁶ In der Tradition von Stifterbildnissen im Kontext religiöser Historien auf Altarretabeln

³⁰¹ Willigen 1870, S.158–167. Der Altar ist 1542 datiert, der letzte Rechnungsbeleg stammt vom 3. Mai 1543. Harrison gibt deshalb 1538–43 als Entstehungszeitraum an, siehe Harrison 1987, S.39; Grosshans 1980, S.133. Preibisz 1911, S.5, zufolge sind die Dokumente zu dem Altar die ersten urkundlichen Nachrichten, die Heemskerck nach seiner Romreise wieder in Haarlem belegen.

³⁰² Geöffnet ist der Altar 790 cm breit, geschlossen 405 cm. Die Scheitelhöhe inklusive Rahmen beträgt 570 cm. Auf der Mitteltafel findet sich unten die Bezeichnung *MARTINVS HEEMSKERCK / ME FECIT FIERI / A° DNI / MDXL*. Das Datum 1542 ist auf den Außenseiten der Flügel zu lesen. Siehe Grosshans 1980, S.133.

³⁰³ Siehe u.a. Grosshans 1980, S.134; Zevenhuizen 1998, S.39; Willigen 1870, S.160.

³⁰⁴ Siehe Grosshans 1980, S.134.

³⁰⁵ Siehe Grosshans 1980, S.134. Hier findet sich, van der Willigen 1870, S.158–167, folgend, auch eine Übersicht über die weiteren dargestellten Personen. Siehe ebenso Zevenhuizen 1998, S.39. Auch Cnatingius 1973, S.38, identifiziert hier den Künstler und weist auf die Ähnlichkeit zum Selbstportrait in Cambridge hin.

³⁰⁶ Siehe Grosshans 1980, S.134.

stehend, erfüllen die Portraits die üblichen Memorial- und Fürbittefunktionen. Doch nicht zufällig wurde, gleichsam als Verweis auf die gute Tat der Stiftung beziehungsweise Ausführung dieses Altars, eine Szene gewählt, in der es um die Ausübung guter Werke geht.

Van Mander berichtet in Heemskercks Vita von einem Selbstportrait des Künstlers auf dem Altar für die Haarlemer Tuchmacher, heute als Dauerleihgabe des Mauritshuis, Den Haag, im Frans Hals Museum in Haarlem befindlich.³⁰⁷ Auf den Innenseiten der von Heemskerck gestalteten Flügel dieses Altar seien „verscheyden Conterfeytsels van eenige slechte Menschen, en oock zijn eyghen“ zu sehen.³⁰⁸

1546 – auch hier ist der Vertrag erhalten und bereits 1870 von van der Willigen publiziert worden³⁰⁹ – führte Heemskerck im Auftrag der Haarlemer Tuchweber für deren Altar in der Kirche St. Bavo zwei Altarflügel aus. Eine heute verlorene Schnitzarbeit, die später durch die Darstellung eines Bethlehemischen Kindermordes von Cornelis Cornelisz. ersetzt wurde, bildete vermutlich den Mittelteil.³¹⁰

Die von Heemskerck gestalteten Flügel zeigen im geschlossenen Zustand die Verkündigung an Maria und auf den Innenseiten links eine Anbetung der Hirten sowie rechts eine Anbetung der Könige. In der Forschung herrscht Konsens darüber, dass sich Heemskercks Selbstportrait auf der Tafel mit der Anbetung der Könige befindet. Doch während Grosshans davon spricht, Heemskerck sei „inmitten der sich nach vorn drängenden Menschen“ dargestellt,³¹¹ missinterpretiert Kemling die „figure resting on the ancient sarcophagus“³¹² in der Mitte des Bildes als Bildnis des Künstlers. Bereits aufgrund eines oberflächlichen Vergleichs der Physiognomie dieser Figur mit Heemskercks gesicherten Selbstportraits ergibt sich, dass Kemlings Deutung nicht zu halten ist. Die vollkommen andere Kopf- und Nasenform sowie der abweichende Haaransatz sprechen gegen ein Selbstportrait des Künstlers.

Maarten van Heemskerck ist, Grosshans folgend, vielmehr in der schräg links hinter der auf den Sarkophag aufgestützten Figur zu erkennen. Ruhig den Betrachter anblickend, sticht dieser Kopf durch seine naturalistische Erscheinung aus einer Gruppe stark bewegter und verdrehter Figuren heraus. Die Ähnlichkeiten

³⁰⁷ Maarten van Heemskerck, *Tuchweberaltar*, 1546, Eichenholzflügel, je 260 x 122,5 cm. Durch Cornelisz. van Haarlem wurde der Altar von einer geschweiften Form auf eine eckige erweitert. Siehe Grosshans 1980, S. 171. Der Altar wurde – ebenso wie die Lukasmadonna von Maarten van Heemskerck – nach 1581 im Prinsenhof in Haarlem aufbewahrt, wo van Mander ihn sehen konnte.

³⁰⁸ Mander 1604, fol.246r. Übersetzt bei Floerke 1906/1991, S.200, als: „verschiedene Portraits einfacher Leute und auch sein eigenes“. Die Stelle wird ebenso zitiert bei Preibisz 1911, S.49.

³⁰⁹ Willigen 1870, S.167–168.

³¹⁰ Das Mittelstück von Cornelis Cornelisz. von 1591 führte zur Veränderungen an Heemskercks Flügeln. Siehe Grosshans 1980, S.171; Zevenhuizen 1998, S.42. Der Arm eines der Soldaten des Herodes beim Bethlehemischen Kindermord folgt einer Skizze Heemskercks aus dem Römischen Skizzenbuch, das sich im Besitz von Cornelisz. befand. Siehe Reznicek 1977, S.51–54, Abb.1–3. Einen entsprechenden Verweis gibt auch Grosshans 1980, S.174; S.176, Anm.11. Dieser betont allerdings, dass Cornelis Cornelisz. Gemälde sonst weder im Figurenmaßstab noch thematisch auf Heemskercks Flügel Bezug nimmt. Zu Verbindungen zwischen Skizzen Heemskercks und dem Gemälde von Cornelisz. siehe auch Bartsch 2008, S.128/129.

³¹¹ Grosshans 1980, S.175. Ebenso Zevenhuizen 1998, S.41.

³¹² Kemling 2006, S.18.

zu dem sieben Jahre später entstandenen *Selbstportrait vor dem Kolosseum* sind, trotz des etwas spärlicheren Bartwuchses, den der Kopf auf dem *Tuchweberaltar* aufweist, so überzeugend, dass hier tatsächlich von einem Selbstportrait Heemskercks ausgegangen werden kann. Es spricht für die Wahrscheinlichkeit der Deutung, dass van Mander sich bei diesem Altar sicher ist, es sei ein Selbstportrait Heemskercks dargestellt.

Maarten van Heemskerck adaptiert und modifiziert bei dem Altar für die Zunft der Tuchweber antike Motive in der für seine künstlerische Strategie typischen Art und Weise.³¹³ Als fantasiereiche Weiterverarbeitung und reiche Ausschmückung der Szenerie, die van Mander bei diesem Altarwerk besonders lobt,³¹⁴ dienen sie der Inszenierung der Geschichte und in diesem Fall auch des Künstlers. Heemskerck selbst ist dem Bereich des Bildes nahe, der am wenigsten mit der Historie und am meisten mit künstlerischem Ingenium zu tun hat. Der geordneten Komposition im Vordergrund, die um Maria und das Kind kreist, ist im Bildhintergrund eine Fülle eng gestaffelter und gedrängter Typen, Gesten und Affekte, exotischer Menschen und Tiere gegenübergestellt: Ausdruck der Kreativität und Kennerschaft des Künstlers, des von ihm genutzten Referenzsystems und seines künstlerischen Genies.

Harrison geht in seiner umfangreichen Studie zu Maarten van Heemskercks Gemälden davon aus, dass auf dem Gemälde der *Anbetung der Hirten*, heute im Frans Hals Museum in Haarlem, ein weiteres Selbstportrait des Künstlers zu finden sei (Abb. 9).³¹⁵ Die Figur, die hier noch am ehesten in Frage käme, wäre der Brei kochende Heilige Joseph links im Bild. Allerdings sind seine hellbraunen Locken und die Physiognomie nicht mit Heemskercks gesichertem Selbstportrait in Einklang zu bringen, weshalb hier nicht von einem Selbstportrait des Künstlers gesprochen werden kann.

Künstlerselbstportraits im Kontext religiöser Historie sind nichts Ungewöhnliches.³¹⁶ Sie stehen in der Tradition von Stifterbildnissen (beziehungsweise sind mit diesen identisch, so der Künstler auch gleichzeitig Stifter eines Werkes ist) und verfolgen vergleichbare Anliegen. Neben dem Wunsch, das eigene Bildnis zu überliefern und gleichzeitig für das eigene Seelenheil zu sorgen, dienen sie dazu, „das religiöse oder mythologische Geschehen zu bekräftigen“, wobei Künstler „durch die Präsenz eines integrierten Selbstportraits [gleichzeitig] ihr soziales Bestreben kund[...]tun und den Künstlerberuf öffentlich [...] würdigen, solange ihre Auftraggeber und das Decorum dies zulassen“.³¹⁷

³¹³ Parallelen zu Zeichnungen in Heemskercks Skizzenbuch mit der Inventarnummer KdZ 79D 2 im Berliner Kupferstichkabinett bestehen etwa bei der Figur des Königs links im Bild (Togastatue von fol.35v.) oder der Figur der Maria (eine Gewandstatue von fol.52r.). Siehe Bartsch 2008, S.117. Zu den Antikenreferenzen siehe auch Bangs 1997, S.115–116.

³¹⁴ „twee rijcklijcke Historien, met veel werck, en wel gheschildert“, Mander 1604, fol.246r.

³¹⁵ Siehe Harrison 1987, S.2.

³¹⁶ Ganz im Gegenteil: Selbstbildnisse waren im Zusammenhang religiöser Historien bereits lange belegbar, bevor das autonome Selbstportrait für Künstler ab dem 15.Jh. üblich wird. Siehe Schweickart 1993, S.18.

³¹⁷ Marschke 1998, S.86.

Heemskercks sehr wahrscheinliche Selbstbildnisse auf dem *Laurentius-* und dem *Tuchmacheraltar* – sowie das mögliche Selbstportrait als *furor poeticus* bei der ersten *Lukasmadonna* von 1532 – können als Ausdruck seines künstlerischen Selbstverständnisses zwar Teil der strategischen Maßnahmen zur Sicherung seiner *memoria* und seines Namens gedeutet werden, doch eine unmittelbare Verknüpfung von Bildnis und Künstlersignatur findet nicht statt. Es ist nicht gewährleistet, dass der Künstler von kommenden Generationen noch auf den Tafeln identifiziert werden kann. Deshalb erscheint es unwahrscheinlich, dass der Wunsch, überliefert zu werden, hier in gleichem Maße greift wie bei den autonomen Selbstbildnissen.

Stärker noch als um den Überlieferungswillen oder um kunsttheoretische Aussagen, wie sie beim *Tuchmacheraltar* anhand der Inszenierung des künstlerischen Ingeniums ansatzweise nachvollziehbar sind, geht es um das künstlerische Statusbewusstsein. Dieses manifestiert sich besonders deutlich fassbar bei Heemskerck Selbstdarstellung im Kreis wohlhabender und einflussreicher Stifter des *Laurentiusaltars*. Maarten van Heemskercks „versteckte“ Selbstportraits scheinen sich – neben der religiösen Funktion, die eine Selbstrepräsentation auf Altartafeln per se mit sich bringt – in erster Linie an seine Zeitgenossen und potentiellen Auftraggeber gerichtet zu haben.

III. Künstlerstatus und -selbstverständnis im zeitgenössischen Kontext – eine Annäherung

III.1 Künstlerselbstverständnis in den Niederlanden des 16. Jahrhunderts

„Soweit historische Künstlerpersönlichkeiten für sich betrachtet werden, herrscht zumeist ein biographischer Individualismus vor, der für den einzelnen Künstler ein quasi modernes Subjektbewusstsein zu rekonstruieren sucht, ohne ihn allzu genau als Repräsentanten eines spezifischen historischen Rollen- und Funktionszusammenhangs zu sehen“, attestiert Gisela Kraut bereits 1986.³¹⁸ Da die Ausrichtung der vorliegenden Studie durchaus biographisch und künstlermonographisch auf die individuelle *memoria*-Strategie Maarten van Heemskercks ausgerichtet ist, gilt es den von Kraut angesprochenen Irrweg zu vermeiden. Heemskercks genaues Studium voraussetzender, genialisch-schöpferischer Künstlerbegriff, der sich argumentativ an der Antike orientiert und bildimmanent in Lukasmadonnen wie Selbstportraits manifest wird, ist ohne entsprechende Verortung im künstlerischen und gesellschaftlichen Kontext seiner Zeit nicht verständlich. Er ist letztlich Ausdruck der sozialen und geographischen Herkunft des Künstlers und von der zeitgenössischen Kunsttheorie beeinflusst, weshalb diese in den folgenden Ausführungen näher in den Blick genommen wird.

Wie bereits angesprochen, stellte die Loslösung der bildenden Kunst vom Handwerk hin zu den *artes liberales* in den Niederlanden des 16. Jahrhunderts einen aktiven Prozess dar.³¹⁹ „Die Figur des Künstlers, der trotz seiner manuellen Tätigkeit als eine kulturelle Persönlichkeit wahrgenommen wird, ist bereits zu Beginn des Cinquecento in Italien eine gesellschaftliche Tatsache“,³²⁰ doch in den Niederlanden insbesondere in den 1550ern noch Gegenstand intensiver Auseinandersetzungen.³²¹

1515 hat der niederländische Humanist Gerardus Geldenhauer in einem Philipp von Burgund gewidmeten Lobgedicht auf die Kunst hervorgehoben, die „Malerei zeichne sich durch das Vermögen aus, Geschichten aus der antiken Mythologie und Historie zur bildlichen Anschauung zu bringen“³²², wobei sie – und dies ist ein ganz zentraler Punkt auch für Heemskercks späteres künstlerisches Selbstverständnis – durch ihre *virtus* befähigt sei, „Urteilen und Unterscheiden“ zu

³¹⁸ Kraut 1986, S.9.

³¹⁹ Siehe etwa Conti 1998 oder Kusch-Arnold 2006, S.173–196. In Italien hatte sich die Entwicklung der Kunst hin zu den *artes liberales* zwar bereits im 15.Jh. vollzogen, doch in den Niederlanden des 16.Jh.s war der Diskurs durchaus aktuell und in Spanien sogar noch im 17.Jh. eines der Hauptthemen der Traktatliteratur. Siehe Hellwig 2000, S.837/838.

³²⁰ Conti 1998, S.9. Zur gesellschaftlichen Rezeption von Kunst und Künstler siehe ebd. 1998, S.18 u. insbes. S.76–78.

³²¹ Siehe Brink Goldsmith 1992, S.215; Filipczak 1987, S.11–57.

³²² Mensger 2002, S.108. Auf Mensger wird auch verwiesen bei Andratschke 2010, S.210.

können. In logischer Konsequenz „steigt der Maler also in den Rang des Gelehrten auf, der urteilt und auswählt und dies gleichzeitig durch sein Handwerk sichtbar macht.“³²³ Neben diesem inhaltlichen, im Kern moralischen Argument zur Aufwertung des Status der Kunst und des Künstlers, sind *inventio* und *ingenium* – also die kreative, künstlerische Inspiration und der Einfallsreichtum – wichtige Begriffe. Nordalpin werden hier, wie auch in Italien zuvor, Vergleiche zwischen Malerei und Dichtung gezogen, die ebenso für eine Statusaufwertung der bildenden Kunst in Anspruch genommen werden.³²⁴ *genio et ingenio Batavus* ist später – in Verbindung der Idee des Ingeniums mit der Inspiration – auch ein Titel, den Petrus von Opmeer 1611 auf Heemskerck anwendet.³²⁵ Auf die hiermit verbundene und bereits im 16. Jahrhundert verbreitete Forderung, gute Kunst müsste sowohl das Studium *naer het leven* als auch die Bildfindung *uyt de gheest* vereinen können, wurde bereits an anderer Stelle wiederholt hingewiesen.³²⁶

Einen weiteren Eckpunkt, von dem aus über den Status der Malerei wie auch der Kunst im Allgemeinen argumentiert wird, stellt das theologisch unterfütterte Argument der *antiquitas* oder *vetustas* unter Berufung auf eine lange, christlich legitimierte Tradition dar. Es ist, abgesehen von der Legende des Hl. Lukas, die bereits oben ausgeführt wurde und von Heemskerck ebenso wie von anderen seiner Zeitgenossen in Anspruch genommen wurde, besonders der *deus artifex*-Gedanke, der hier eine Rolle spielt. Bezugnehmend auf die Textstelle Exodus 31, 1–11, in der Gott Bezaleel und Oholiab zum Entwerfen von Plänen und deren Umsetzung in Goldschmiedearbeiten, Stein und weiteren Materialien befähigt, argumentiert Lucas de Heere Mitte des 16. Jahrhunderts, ebenso wie vor ihm bereits Dürer und nach ihm Franciscus Junius, für eine künstlerische Tätigkeit Gottes und – so Lucas de Heere – für eine hierarchisch höhere Stellung der Malerei gegenüber der Bildhauerkunst. Da Gott erst den Entwurf gegeben habe, sei die Malerei die älteste und damit würdigste Kunst.³²⁷

Umgekehrt ist neben der frühneuzeitlichen Berufung auf den *deus artifex* der Topos des mit Gott konkurrierenden *pictor divinus* auch nordalpin zu belegen.³²⁸ Jean

³²³ Weissert 2004, S.34. Sie verweist zudem darauf, dass Jacopo de' Barbari bereits um 1500 die Malerei den *artes liberales* als achte Kunst hinzufügen wollte und den *pictor doctus* zum Ideal erklärte. Siehe ebd., Anm.33. Schon Leonardo hatte zudem in seinem *Trattato della Pittura* die Malerei und die ihr inhärente (künstlerische) *virtus* als Pendant zur Poesie beschrieben. Siehe Baader 2006, S.112. Hinter der zentralen Rolle der Auswahl, *electio*, bei der künstlerischen Nachahmung von Vorbildern in Natur und Kunst steht ein beispielsweise von Alberti vertretenes, aristotelisches Kunstverständnis. Siehe hierzu Busch 2015, S.145–146.

³²⁴ Siehe Conti 1998, S.82. Ausführlich zum Vergleich der Malerei mit der Dichtung ab Cennini und Alberti, siehe Mensger 2002, S.109. Zur Debatte in den Niederlanden siehe auch Kapitel III.3.

³²⁵ Siehe Grosshans 1980, S.13/14, der die entsprechende Passage zitiert: Caeterum inter eos, quod Christianus orbis suspexit pictores, vel primas obtinuit Martinus Hemsckerckius, genio et ingenio Batavus, ejus artis usque adeo peritus ut si lineas formarumque maturum judicium aspexeris, prae stupore tacitus Protopogenem in eum migrasse arbitraveris. Opmeer 1625, S.40.

³²⁶ Siehe Kapitel I.1.

³²⁷ Als eine Referenz wird etwa auf Flavius Josephus' *Antiquitatum judaicarum libri XX* zurückgegriffen, wie de Heere es tut. Der Paragone wird auch in Franciscus Junius' *De pictura veterum*, Rotterdam 1694, S.47, verhandelt. Siehe Becker 1972/1973, S.115. Die Schöpfung der Natur wird als weiteres Argument für die Vorrangstellung der Malerei herangezogen, da die „Kunstwerke“, die in ihr entstehen, „natürliche Gemälde“ seien. Siehe ebd., S.115.

³²⁸ Beispielsweise in einem Gedicht von Maximiliaan de Vriendt über Bildnisdarstellungen Adam und Evas, das publiziert wurde in seinem Buch Maximilianus Vrientius' *Urbes Flandrae et Brabantiae*, Leuven 1614, fol.C2,

Lemaire de Belges, der in den Diensten der kunstbegeisterten und sammelnden Margarete von Österreich stand und sich sowohl mit der antiken als auch mit der zeitgenössischen Kunst auseinandersetzte,³²⁹ sprach kurz nach der Wende zum 16. Jahrhundert als erster in den Niederlanden vom göttlich inspirierten, unsterblichen Künstler.³³⁰ Für diese neue Form der Künstlerpanegyrik bildet das Überdauern von Namen und Künstlerruhm aus der Antike einen zentralen Bezugspunkt. Ausgehend von der Annahme einer angeblich höheren Wertschätzung des Künstlers in der Antike, war es den Künstlern und Humanisten möglich, im Zuge allgemeiner Antikenbegeisterung sowie der Wiederentdeckung von antiken Monumenten, Statuen und literarischen Werken, den eigenen Status zu legitimieren.³³¹ Verschiedene Vergleiche mit antiken Künstlern, deren Namen überliefert oder zu denen Anekdoten bekannt waren, wurden angestellt – wobei sich der Griff zum Apelles-Vergleich, wie bereits anhand von Heemskercks Selbstportrait auf dem Titelblatt der *Clades-Serie* ausgeführt, besonderer Beliebtheit erfreute.³³² Gerardus Geldenhauer etwa hat Jan Gossaert wiederholt mit diesem antiken Künstler verglichen.³³³

Als Autoritätsbeweis der scheinbar höheren Achtung der Kunst in früheren Zeiten wurde neben der Überlieferung von Namen berühmter Künstler bei bedeutenden Autoren wie Plutarch, Pausanias und Cicero³³⁴ insbesondere Plinius herangezogen. Am Beispiel des Pamphilos führt er aus,

„dass unter den ersten Dingen, in denen man edle Knaben unterweisen möge, das Zeichnen sei, das dem Malen vorausgehe, und dass die Kunst der Malerei den ersten Rang unter den freien Künsten einnehme. Und tatsächlich hat diese Kunst bei den Griechen immer in großem Ansehen gestanden und wurde nicht allein von Adligen betrieben, sondern auch von hochgeehrten Personen, und bei ausdrücklichem Verbot, dass Sklaven sich dem Erlernen dieser Kunst widmeten.“³³⁵

siehe Becker 1972/1973, S.119. Diese panegyrische Aufwertung des Künstlers findet indirekt in Streitschriften der Zeit Widerhall, wenn etwa Pino 1548 einen Kunstkritiker als „heretico fetidissimo“ bezeichnet oder im 17. Jh. in den Niederlanden der Begriff des „Kunstketzers“ geprägt wird. Siehe Becker 1972/1973, S.126.

³²⁹ Siehe Eichberger 2002, S.350/351.

³³⁰ Siehe Mensger 2002, S.109. Südalpin wurde Michelangelo Buonarotti bereits 1532 von Ariost als der „göttliche“ Michelangelo bezeichnet („Michel piu che mortal angel divino“), siehe Conti 1998, S.79.

³³¹ Eine Quelle für dieses Künstlerselbstverständnis bot die Überlieferung des Phidias-Selbstportraits auf dem Schild der Athena Parthenos, von dem Plutarch berichtet, und das bei Cicero (*Tusculanae*) aufgegriffen wird. Auch Pausanias' Berichte über skulpturale Portraits sowie die Texte Plinius' d.Ä. (XXXIV/84) sind in diesem Zusammenhang wichtig. Überblickend zur Stellung des Künstlers in der Antike, siehe Marschke 1998, S.51–62; S.95–95. Bedeutende Kunsttheoretiker, wie Michelangelo Biondo (*Della nobilissima pittura*, 1549) raten, sich an den antiken Künstlern zu orientieren, um den eigenen Nachruhm zu sichern, „la medesima gloria, & lode con fama immortale“ fordert Biondo 1549, fol.16r, für Raffael ein; Marschke 1998, S.97. Auch wenn sich bei Plinius d.Ä. (Nat. Hist. XXIV und XXXV) eine Reihe von Beispielen findet, die die Nobilität der Künste, vornehmlich der Malerei, hervorheben, wird diese doch als Teil der *luxuriae ministri* verstanden. Siehe Conti 1998, S.18/19.

³³² Siehe Kapitel II.2.

³³³ Siehe Andratschke 2010, S.210.

³³⁴ Siehe Anm.331.

³³⁵ Entsprechend wird Plinius Nat. Hist. XXXV, 77, von Giambattista Adriani in einem Brief, der der 1568er Ausgabe der *Viten Vasaris* vorangestellt wurde, paraphrasiert und interpretiert. Vasari 1568, S.189: „E nel vero appresso i Greci sempre fu tenuta questa arte [la pittura, Anm. d. Verf.] di molto onore e fu esercitata non solo da' nobili, ma da persone onorate anocora, con espresa proibizione che i servi non si ammettessero per discepoli di cotale arte.“

Dem hieran anknüpfenden frühneuzeitlichen Verständnis der Malerei als ‚edle‘ Kunst entsprechend, bildeten Kennerschaft und wissenschaftliches Verständnis der Materie zentrale Distinktionsmerkmale des Künstlers vom Handwerker. Bei den Kunstausübenden sollten sie die Voraussetzung sein, die ihnen entsprechendes Ansehen sichert, wie Jacopo de’ Barbari beispielweise in einem Brief an Friedrich den Weisen ausführt.³³⁶

Nördlich der Alpen ist zu Beginn des 16. Jahrhunderts jedoch noch keine entsprechende Wertschätzung von Kunst und Künstler zu beobachten, wie sie sich aus den Textstellen der Kunstliteratur ergeben würde und wie sie zeitgleich in Italien zu finden ist. Dürers berühmtes und oft zitiertes Zitat „o wie wird ich mich noch der sunnen frieren, hie pin ich ein Herr, doheim ein Schmarotzer“ wird gern als Beleg hierfür herangezogen.³³⁷ Es ist aufschlussreich, dass van Mander noch 1604 indirekt rechtfertigt, weshalb er Künstlerviten verfasst: „Jae dat marius, Silla, Catilina, en sulcke wreede Mensch-verslinders, meer verdienen oft behoorden in’t ghedacht bewaert te worden, als onse edel, constbaer, Werelt vercierende gheesten des ouden en nieuwen tijds“.³³⁸

Deutlich greifbar wird eine Verbesserung des Status’ der Künstler nördlich der Alpen zunächst in höfischem Kontext. Jan Gossaert „arbeitete in einem Ambiente, in dem er eine Wertschätzung erfuhr, die in den Niederlanden der Zeit einzigartig war.“³³⁹ Er war nicht nur für Philipp von Burgund, sondern ebenso für Karl V., Margarete von Österreich sowie deren Beamte tätig, und erhielt hier auf Basis seiner Bildung und künstlerischen Fähigkeiten eine Anerkennung, wie sie der ebenfalls an verschiedenen Höfen tätige Jacopo de’ Barbari um 1500 in seinem oben erwähnten Brief gefordert hatte.³⁴⁰

Die von Italien ausgehende soziale Mobilität, die, wie Conti schreibt, einen „Übergang der Unterschicht vom Patriziat zum neuen Adel“ erlaubte und gesellschaftlichen Aufstieg durch Gelehrsamkeit möglich machte,³⁴¹ gelangte durch Heiratspolitik und die damit verbundene Umsiedlung ganzer Hofstaate, durch kirchliche Konzile, bei denen italienische Humanisten sich dem klerikalen Gefolge anschlossen, und durch eine verstärkte innereuropäische Reisetätigkeit in den Norden.³⁴² Künstler brachten von ihren Italienfahrten nicht nur motivische und

³³⁶ Jacopo de’ Barbaris Brief ist als eine Art Manifest zum Selbstverständnis des Künstlers in der antiken und zeitgenössischen Gesellschaft zu verstehen. In der Absicht, den Status der Malerei heben und sie den sieben *artes liberales* hinzuzufügen, unterschied er deutlich zwischen dem gelehrten Künstler und dem einfachen Handwerker. Siehe Eichberger 2002, S.350, die hier auch auf P. Kirn: Friedrich der Weise und Jacopo de’ Barbari, in: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* 46 (1925), S.133–134, verweist. Ob de’ Barbaris Ideen in den Niederlanden verbreitet waren, ist unklar, aber durchaus möglich, da der Künstler sich zeitweise auch am Hof Margarete von Österreichs aufhielt. Siehe Eichberger 2002, S.350.

³³⁷ Zitiert nach Andratschke 2010, S.I.

³³⁸ Siehe Mander 1064, fol.198r.

³³⁹ Mensger 2002, S.108–109.

³⁴⁰ Siehe Anm.336.

³⁴¹ Conti 1998, S.21. Ein Beispiel für einen erfolgreichen sozialen Aufstieg durch Bildung stellt Guarino da Verona dar, der als einfacher Handwerker Dozent für klassische Literatur in Florenz und Erzieher am Fürstenhof von Ferrara wurde. Siehe Gülpen 2002, S.18. Laut Burke 1984, S.76, und Gülpen 2002, S.18, entstammte mehr als die Hälfte der Humanisten aus dem Stadtbürgertum.

³⁴² Siehe Gülpen 2002, S.22.

stilistische Anregungen mit, sondern auch ein künstlerisches Selbstbild, dessen strategische Propagierung zum Teil über die aufkommende Kunstliteratur, zum Teil über ihre Werke geleistet wurde und zunächst in humanistisch gebildeten Kreisen an den nordalpinen Höfen einen entsprechenden Nährboden fand.³⁴³

Anders als Gossaert war Maarten van Heemskerck nicht an einen Hof gebunden und nahezu ausschließlich für bürgerliche Kreise tätig.³⁴⁴ Es galt dementsprechend, „den Zuwachs an Freiheiten und sozialen Standards [...], die in der Hofosphäre gewonnene Anerkennung auch im bürgerlich-städtischen Milieu zu erreichen.“³⁴⁵ Zwar ist über Heemskercks Bildungshintergrund wenig bekannt³⁴⁶ und ein enger Austausch mit den in Haarlem ansässigen Humanisten erst für die 1540er zu belegen,³⁴⁷ doch konnte anhand der *Lukasmadonna* von 1532 nachvollzogen werden, dass der Künstler bereits zu dieser Zeit etabliert genug war, das Altartafel für den Gildenaltar zu gestalten und sich hier unter Adaption antiker Referenzen und durch ein Spiel mit der Darstellungskonvention als *pictor doctus*, als gelehrter Künstler, zu inszenieren. Es ist in diesem Zusammenhang nicht uninteressant, dass Heemskerck später der einzige Künstler ist, der im Gildenbuch der Haarlemer St. Lukasgilde im 16. Jahrhundert als „meester“ bezeichnet wird.³⁴⁸

Van Manders *Schilder-Boeck* stellt die umfassendste und am häufigsten zitierte Quelle zu Heemskerck dar. In einigen Aspekten weist die dort publizierte Vita des Künstlers zwar topische Züge auf, doch zu großen Teilen ist sie verlässlich. Van Mander war mit einem Schüler und mit Verwandten Heemskercks bekannt, er kannte Werke des Künstlers aus eigener Anschauung und konnte auf Hadrianus

³⁴³ Siehe Kraut 1986, S.9. Ein weiteres Instrument zur Propagierung künstlerischen Selbstbewusstseins stellen aufwändig gestaltete Künstlerhäuser dar. Mitte des 16.Jh. entstehen vor allem südalpin eine Reihe von Häusern, bei denen die dekorativen Elemente und architektonischen Auffälligkeiten auf den Status und zum Teil auch auf den Beruf des Bewohners rückschließen lassen (etwa Leone Leonis sog. Casa degli Omenoni, Mailand). Siehe Conti 1998, S.142–143; S. 144–146; Hegener 2008, S.550–554, hier auch weiterführende Literatur. In Antwerpen befand sich ein Haus, dessen Fassade heute noch erhaltene Portraitbüsten von Dürer und van Eyck zierten – ersterer auf der Sockelinschrift benannt als *GERMANORUM DECUS*, letzterer als *BELGARUM SPLENDOR*. Siehe Mensger 2000, insbes. S.44. Hier zeigt sich wachsender künstlerischer sozialer Status im Stolz auf die ‚heimische‘ Kunstproduktion. Van Mander berichtet, dass das Haus von Frans Floris von diesem selbst mit Malereien fingierter Bronzestatuen der Personifikationen von Malerei und Skulptur, flankiert von den freien Künsten, Dichtern, Philosophen, Apoll und Fama verziert wurde. Siehe Ausst. Kat. Münster 1976, S.85. Das Aussehen des Hauses ist in Daniel Papebrochius' *Annales antverpienses*, hrsg. v. F.H. Mertens et Em. Buschmann, Antwerpen 1846, Bd.3, S.188–189, überliefert. Siehe Becker 1972/1973, S.126.

³⁴⁴ Zu den höfischen Kontakten Gossaerts siehe Mensger 2002, S.18–19. Von Heemskerck ist lediglich eine druckgraphische Folge mit den Heldentaten Karls V. zu nennen. Siehe New Hollstein II, 524–535; Ausst. Kat. Münster 1976, S.18. Abgesehen davon richten sich seine Werke ausschließlich an eine bürgerliche Elite. ‚Bürgerlich‘ ist hier und im Folgenden im Sinne von ‚stadtbürgerlich‘ zu verstehen, siehe Riedel 1972, S.680, und North 1998, S.30.

³⁴⁵ Siehe Ausst. Kat. Münster 1976, S.86: „An den Höfen wird der Künstler als Vertreter der Artes Liberales behandelt. In den Städten wird seine Arbeit nach den durch Zunftzwänge bestimmten, zweckrationalen, berufsbürgerlichen Maßstäben beurteilt und berechnet.“ Zu Beginn des 16.Jh.s konnten Künstler in höfischem Kontext die gesellschaftliche Position eines „valet de chambre“ erreichen und wurden zum Teil auch in den Adelsstand erhoben (Tizian am 10. Mai 1533 durch Karl V.). Siehe Conti 1998, S.8–9; S.122.

³⁴⁶ Zur Biographie des 1498 in Heemskerck geborenen Künstlers siehe beispielsweise Veldman 1977a, S.11–12, oder ausführlicher Thiel-Stroman 2006.

³⁴⁷ Zu Heemskerck und seinem Kontakt zu den Haarlemer Humanisten siehe Kapitel IV.1.

³⁴⁸ Siehe Veldman 1977a, S.14.

Junius' 1588 publizierte *Batavia* zurückgreifen.³⁴⁹ Sowohl Samuel Ampzings Erwähnung Heemskercks in der *Beschrijvinge ende lof der stad Haerelem* von 1638 ist von van Mander abhängig, als auch Joachim von Sandrart, der in seiner *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Malerey-Künste* noch 1675 fast wörtlich auf Textstellen aus dem *Schilder-Boeck* zurückgreift.³⁵⁰ Bei Lodovico Guicciardini wird Heemskerck lediglich mit einem Satz in seiner *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* genannt.³⁵¹ Etwas ausführlicher ist die Auskunft zu Heemskerck in Georg Brauns und Franz Hogenbergs Beschreibung der *Civitates orbis Terrarum* von 1572–1618.³⁵² Daneben sind Erwähnungen des Künstlers im 1609 veröffentlichten *Teutscher Nation Herligkeit* von Matthias Quadt von Kinckelbach,³⁵³ bei Petrus Opmeer, Arnoldus Buchelius³⁵⁴ und bei Schrevelius zu nennen.³⁵⁵ Auch wenn es zumeist nur kurze Notizen sind, die die jeweiligen Autoren über Heemskerck geben, lässt die umfangreiche Liste der Erwähnungen des Künstlers auf seine zeitgenössisch hohe Relevanz und Wertschätzung rückschließen.³⁵⁶ Selbst in der italienischen Kunstliteratur ist Maarten van Heemskerck sowohl bei Vasari³⁵⁷ als auch bei Lomazzo belegt.³⁵⁸

Van Mander gibt an, dass Heemskerck erst bei Cornelis Willemsz. in Haarlem gelernt habe, dann bei Jan Lucasz. in Delft, über den man heute nur weiß, dass er 1541 Vorsteher der Delfter Lukasgilde war,³⁵⁹ und schließlich wieder nach Haarlem

³⁴⁹ Mander lebte von 1583 bis zur Fertigstellung seines *Schilder-Boeck* in Haarlem. Er kannte unter anderem Jacques van der Heck, einen Sohn von Heemskercks Schwester, sowie Jacob Rauwaert, einen Schüler von Heemskerck, und erhielt so Informationen aus erster Hand. Siehe Veldman 1977a, S.11. In der *Batavia* von Hadrianus Junius, die zwischen 1565 und 1570 verfasst und 1588 publiziert wurde, werden sieben Künstler intensiver behandelt, einer davon ist Maarten van Heemskerck. Siehe Grosshans 1980, S.10. Biographische Angaben werden hier jedoch weniger gegeben, als vielmehr Panegyrik zu Fleiß, Produktivität und zum künstlerischen Ingenium Maarten van Heemskercks. Siehe Junius 1588, S.238/239.

³⁵⁰ Siehe Veldman 1977a, S.16. Dirck van Bleywijck erwähnt zudem in seiner *Beschrijvinge der stad Delft* von 1667 Gemälde Maarten van Heemskercks. Siehe Veldman 1977a, S.15. Daneben gibt es jedoch in der Folge Autoren, die Heemskerck trotz seines zeitgenössisch großen Ruhms nicht oder nur marginal erwähnen, wie etwa Jacob Campo Weyerman (*Levens-beschrijvingen der Nederlandsche konstschilders en konst-schilderessen, 1729–1769*) oder Arnold Houbraken (*Groote schouburgh der Nederlandsche konst-schilders en schilderessen, 1718–1721*). Siehe Veldman 1977a, S.16.

³⁵¹ Siehe Dubbe/Vroom 1986, Bd.2, S.13. Siehe Guicciardini 1567, S.100. Zu Guicciardinis *Descrittione di tutti i paesi bassi*, siehe etwa Michalsky 2011, S.96–99.

³⁵² Hier wird etwa über die Freundschaft zwischen Heemskerck und Cornelis Musius, Prior des Klosters St. Agatha in Delft, berichtet. Siehe Grosshans 1980, S.11.

³⁵³ Quadt von Kinckelbach war zwischen 1582 und 1585 in Haarlem, besuchte dort Goltzius und sah mit Sicherheit Werke von Heemskerck im Original. Siehe Grosshans 1980, S.13.

³⁵⁴ Arnoldus Buchelius erwähnt in seinen *Res pictoriae* betitelten Tagebuchnotizen Heemskerck und greift dabei sehr wahrscheinlich auf Opmeer 1611/1625 zurück. Siehe Grosshans 1980, S.13; Hoogewerff/Regteren Altena 1928; Opmeer 1611/1625, S.40.

³⁵⁵ Schrevelius 1647, n.P Widmung, sowie S.278–281.

³⁵⁶ Einen Überblick über die Literatur des 17. Jh.s, in der Heemskerck Erwähnung findet, gibt es bei Grosshans 1980, S.15/16. Kerrich 1829, S.16/17, liefert ebenfalls bereits einen Überblick sowie eine kurze Charakterisierung der Nennungen Heemskercks bei u.a. Sandrart, Felibien, Baldinucci und De Piles.

³⁵⁷ Vasari gibt Auskunft zu Heemskercks Aufenthalt in Italien und zu einigen seiner Drucke unter anderem in der *Vita* des Marcantonio Raimondi, siehe Vasari 1568, Bd.V, S.22, siehe hierzu auch Anm.753.

³⁵⁸ Lomazzo 1584, S.198, nennt Heemskerck neben Pieter Bruegel, Gillis Mostaert, Giacomo Grimaldi und Frans Floris und gibt zudem einen Verweis auf den Künstler in seinen *Rime* von 1587. Siehe Grosshans 1980, S.10, und auch bereits Kerrich 1829, S.16. Selbst in der spanischen Kunstgeschichtsschreibung findet Heemskerck Erwähnung, etwa in Francisco Pachecos *Arte de la Pintura* von 1638. Siehe Grosshans 1980, S.14.

³⁵⁹ Siehe Veldman 1977a, S.12, und Scheller 1972, S.41–48. Sowohl Cornelis Willemsz. als auch Jan Lucasz. können keine Werke zugeschrieben werden. Sie sind lediglich durch verschiedene Dokumente belegt, obwohl Cornelis Willemsz. wohl einer der erfolgreicheren Haarlemer Maler Anfang des 16. Jh. war. Siehe Harrison 1987, S.4; Willigen 1866, S.40–44 u. S.54.

gegangen sei, um bei Jan van Scorel zu arbeiten, als er gehört habe, dass dieser aus Italien zurückgekommen sei, „hebbende een onghemeen schoonder nieuw manier van wercken uyt Italien ghebracht, die yeghelijck bysonder Marten wel bevallen heeft“.³⁶⁰ Die Tätigkeit in verschiedenen künstlerischen Werkstätten brachte über den unterschiedlichen Erfolg des Meisters auch unterschiedliche Reputation für den Lehrling mit sich. Heemskercks Aufenthalt im Atelier Jan van Scorels muss in den späten 1520ern stattgefunden haben. Zu diesem Zeitpunkt ist aufgrund der vorherigen Aufenthalte bei anderen Lehrmeistern und aufgrund des Alters Maarten van Heemskercks anzunehmen, dass er seine eigentliche Ausbildung bereits abgeschlossen hatte. Der Aufenthalt bei Scorel wird somit einerseits dem Erlernen des neuen, aus Italien mitgebrachten Formenvokabulars gedient haben, andererseits wird die Referenz, bei dem seinerzeit berühmten Jan van Scorel tätig gewesen zu sein, ebenso eine Rolle gespielt haben.

Studienfahrten nach Italien gewannen, seit Gossaert sich 1508/1509 dort aufgehalten hatte, zunehmend an Verbindlichkeit und wurden fester Teil der künstlerischen Ausbildung. Spätestens Mitte des 16. Jahrhunderts stellen sie einen konkret fassbaren Statusfaktor dar. Die italienische Kunst wird nicht nur was motivische oder stilistische Aspekte betrifft Leitbild, sondern auch in Hinblick auf die Organisation der Ausbildung. Van Mander gründet Ende des 16. Jahrhunderts gemeinsam mit Hendrick Goltzius und Cornelis van Haarlem sogar eine Akademie nach italienischem Vorbild in Haarlem.³⁶¹

Als Jan van Scorel sich in den frühen 1520er Jahren in Rom aufhielt, hatte der Niederländer Adriaan Florisz. Boeyens unter dem Namen Hadrian VI. das Pontifikat inne. Zwar zeigte sich der Papst nicht besonders kunstaffin, doch er umgab sich mit niederländischen Landsmännern und ernannte van Scorel zum Nachfolger Raffaels als Aufseher über die Antiken des Belvedere.³⁶² Es ist möglich, dass Heemskerck bei seinem Romaufenthalt, wenige Jahre nachdem er im Atelier Jan van Scorels tätig war, noch von dessen italienischem Netzwerk profitierte. Laut van Mander fand Heemskerck zunächst mit Hilfe eines Empfehlungsschreibens bei einem Kardinal Unterkunft.³⁶³ Bei besagtem Kardinal handelt es sich möglicherweise um

³⁶⁰ Mander 1604 fol.245r. Siehe auch Grosshans 1980, S.20.

³⁶¹ Siehe Ausst. Kat. Brüssel 1995. Zu den niederländischen Künstlern, die schon Anfang des 16.Jh.s nach Italien reisten, siehe ebd., insbes. S.20/21.

³⁶² Siehe Dacos in Ausst. Kat. Brüssel 1995, S.20; S.23. Scorel selbst stand bereits in engem Kontakt mit zeitgenössischen Wissenschaftlern und hatte eine humanistische Ausbildung genossen. Aufseher über die römischen Antiken war er zwischen 1522 und 1524. Siehe auch Veldman 1977a, S.97. Zu Scorels Reiseroute in Italien und zu seinen künstlerischen Kontakten in dieser Zeit siehe überblickend Ausst. Kat. Amsterdam 1986, S.11.

³⁶³ Siehe Mander 1604, fol.245 v.

den Niederländer Willem van Enckenvoirt aus Utrecht,³⁶⁴ einen Freund des 1523 verstorbenen Papstes und Förderer niederländischer Künstler in Rom.³⁶⁵

Dass ein Künstler bei einem Förderer Logis erhielt, von diesem an seinen Hof berufen wurde oder als Teil des Gefolges mitreiste, stellte im 16. Jahrhundert eine insbesondere in Italien und an den Höfen Europas sehr verbreitete Form der Kunstpatronage dar. Die Beispiele hierfür sind zahlreich, von da Vinci, über Bandinelli, de' Barbari, Gossaert oder Vermeyen bis hin zu Tizian lassen sich entsprechende Abhängigkeitsverhältnisse nennen, die einem vergleichbaren Muster folgten: Der Künstler erhielt Aufträge, finanzielle Förderung und erwarb soziales Prestige, während er sich gleichzeitig in einem Netzwerk potentieller weiterer Auftraggeber befand, die sich – ebenso wie sein eigentlicher Patron – mit seiner Anwesenheit schmückten. So wurde Jacopo de' Barbari beispielsweise von Margarethe von Österreich noch mit einer großzügigen Pension versehen, als er schon nicht mehr künstlerisch tätig sein konnte. „Dieser Umstand lässt sich nur dadurch erklären, dass Margarete sich mit der Anwesenheit eines italienischen Künstlers an ihrem Hof schmücken wollte, ganz gleich ob dieser noch aktiv und leistungsfähig war oder nicht.“³⁶⁶

Heemskerck ist Vertreter eines Typus' Künstler, der sich zunehmend nicht mehr von einem einzelnen Patron oder Auftraggeber, sondern vom Markt abhängig macht, wie an der Fülle verlegter Druckgraphiken und den Gemälden zu religiösen und profanen Themen für ein bürgerliches Publikum abzulesen ist.³⁶⁷ Neben der Übernahme von Aufträgen für prestigeträchtige Altargemälde hielt er vor allem Angehörige des gehobenen Bürgertums in zahlreichen Portraits fest und konsolidierte damit einen Ruhm, der ihn laut van Mander nahezu weltweit bekannt machte.³⁶⁸

Durch van Mander ist überliefert, dass Heemskerck in der Zeit vor seine Abreise nach Rom im Haus des Pieter Jan Foppesz. in Haarlem und bei dem Goldschmied Joos Cornelisz. wohnte. Er hatte sich somit durchaus in räumliche Nähe zu seinen Auftraggebern begeben – sein berühmtes Gruppenportrait in Kassel zeigt Pieter Jan Foppesz. mit seiner Familie³⁶⁹ – und dort auch entsprechende Wertschätzung erfahren. Laut einer ergänzend von van Mander überlieferten Anekdote habe die Frau von Pieter Jan Foppesz. darauf bestanden, dass Heemskerck mit „meester“

³⁶⁴ Der Kardinal verstarb am 19. Juli 1534. Es ist unklar, wo Heemskerck ab dann wohnte, so er vorher bei Enckenvoirt war. Siehe Veldman 1977a, S.12; Harrison 1987, S.39–41; Filippi 1990, S.17–18. Bereits Michaelis vermutete Ende des 19.Jh.s, dass es sich bei dem von van Mander erwähnten Kardinal um Enckenvoirt handelte. Siehe Michaelis 1891, S.130; Preibisz 1911, S.4; Ausst. Kat. Rennes 2010, S.8; Veldman 2015a; Dacos 1995a, S.36, hält auch Andrea Della Valle als möglichen Adressaten für wahrscheinlich. Bartsch 2012, S.34, verweist darauf, dass Werke von einem „maestro Martino Fiamingho“ im Nachlass des Kardinals Rodolfo Pio da Carpi geführt werden, schließt aber begründet aus, dass er der besagte Kardinal im Empfehlungsschreiben Heemskercks war.

³⁶⁵ Siehe Grosshans 1980, S.21, oder Ausst. Kat. Brüssel 1995, S.22.

³⁶⁶ Siehe Eichberger 2002, S.285.

³⁶⁷ Er entspricht hiermit einer zeitgenössischen Entwicklung. So wurde etwa der „Schilder-Pand“ – der Bildermarkt auf dem Innenhof der Börse – 1540 in Antwerpen eingerichtet. Siehe Conti 1998, S.182.

³⁶⁸ Siehe Mander 1604, fol.244v.

³⁶⁹ Maarten van Heemskerck, *Pieter Jan Foppesz. und seine Familie*, ca. 1530, Öl/Eichenholz, 118,7 x 140,2 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Schloss Wilhelmshöhe, Kassel, Inv. Nr. GK 33, siehe Bruyn/Thierry de Bye Dölleman 1983 und Bruyn 1983.

angeredet wurde.³⁷⁰ Der Zunftbegriff ‚Meister‘ ist zwar weit entfernt von einem Künstlerlob, das Heemskerck als Vertreter der *artes liberales* würdigen würde, doch die Anekdote zeugt von einer Achtung, die die Zeitgenossen ihm entgegenbrachten.

Die Wertschätzung Heemskercks, die sich in prestigeträchtigen Aufträgen und Erwähnungen in der zeitgenössischen (Kunst-)Literatur äußerte, fußte auf den künstlerischen Fähigkeiten Heemskercks, auf seiner humanistischen Bildung, seiner *inventio* und seinem *ingenium*. Hinzu kommt ein weiterer, bereits wiederholt erwähnter Aspekt, der nähere Betrachtung verdient: die *virtus*.

Die Befähigung der Künstler, in der Auswahl ihrer Bildthemen und deren Darstellung Entscheidungen zu treffen, die zugleich ein moralisches Urteil darstellen, wurde bereits kurz ausgeführt. Die in den Werken bildlich visualisierte Moral wurde jedoch auch auf den Charakter eines Künstlers rückbezogen. Bei Lucas de Heere findet sich beispielsweise in seinem *Den Hof en Boomgaard* ein Gedicht, in dem ein Maler äußert, ihm komme größere Ehre zu als einem Adligen, „den man sich doch nur einmal ansehen muss, um zu wissen, wovon man ‚heutzutage‘ Edelleute macht.“³⁷¹ ‚Adel‘ aus Geisteshaltung erhält hier argumentativ schon im 16. Jahrhundert den Vorrang vor Adel von Geburt.

Um nachzuvollziehen, welche Parameter für Heemskercks Künstlervirtus und somit für sein Selbstbild konstituierend sind, soll im Folgenden genauer auf den Begriff der *virtus* eingegangen werden. Anhand einer Auseinandersetzung mit diesem Begriff wird am deutlichsten fassbar, wie sowohl Künstler als auch Humanisten ihre zu wesentlichen Teilen auf Wissen und Bildung begründete soziale Stellung und das damit verbundene Statusbewusstsein mittels einer moralisch-ethischen Argumentation vertraten.

III.2 *virtus* in Leben und Werk

Julian Kliemann merkt 2006 durchaus zu Recht an: „Dass Künstler *virtus* besitzen oder nach ihr streben sollen, ist ein Gemeinplatz der Kunstliteratur seit der Renaissance, dem auch die Künstler selbst in Wort und Bild wiederholt Ausdruck verliehen haben.“³⁷² Doch die allgemeine Beobachtung eines bemerkenswerten Insistierens auf *virtus*-Konzeptionen in der Kunstliteratur seit der frühen Neuzeit macht Einzelfallstudien zum Gesamtbild eines künstlerischen Selbstverständnisses unter besonderer Berücksichtigung des *virtus*-Aspektes nicht obsolet. Bisher ist in der Forschung wiederholt darauf hingewiesen worden, welche großen Raum moralisierende, tugendhafte Themen innerhalb von Heemskerck Œuvre

³⁷⁰ Mander sieht den Grund für die Anrede als Ausdruck der Wertschätzung der Person und nicht ausschließlich der Kunst. Siehe Mander 1604, fol.245r.

³⁷¹ Heere 1565/1969, Nr. LVIII, S.66. Siehe Becker 1972/1973, S.120.

³⁷² Kliemann 2006, S.197. Siehe auch Poeschke u.a. 2006, S.9. Zum Tugendbegriff und seinen unterschiedlichen Wertungen in der Renaissance siehe Rüegg/Wuttke 1979, S.45–62; Baader 2006, S.115.

einnehmen.³⁷³ Doch der Frage, inwiefern der Künstler die hier verbildlichten Tugenden auch für sein Selbstverständnis in Anspruch genommen haben mag, beziehungsweise wie Heemskercks in seinen Werken fassbares Selbstverständnis im Vergleich mit frühneuzeitlichen Tugendkonzepten vom ‚Künstler‘ an sich einzuordnen ist, ist bisher noch nicht nachgegangen worden.

Der Terminus *virtus* ist bei seiner Verwendung im Kontext von Kunstliteratur oder Künstlerlob der Renaissance eindeutig in Zusammenhang zu sehen mit einem männlich-genialischen Konzept künstlerischen Schöpfertums – wurde doch vermutet, dass *virtus* seinen etymologischen Ursprung in dem lateinischen Wort *vir*, Mann, habe.³⁷⁴ Wie Woodhall 2004 anmerkt, sind die Ursprünge der niederländischen kunsttheoretischen Begriffe *deugd/deucht* (Tugend), *liefhebber* (Liebhaber) und *krachtig* (kraftvoll) nicht auf diesen lateinischen Ursprung zurückzuführen, doch auffällig oft findet man ihr zufolge bei van Mander die Formulierung *manlijk aenghetast* (männlich ausgedacht).³⁷⁵ Die spezifisch niederländische Auffassung weicht also in diesem Punkt nicht von der italienischen ab und man kann mit einiger Berechtigung annehmen, dass auch die Tugendkonzeption bei Heemskerck bereits von einem männlich-genialischen *virtus*-Verständnis geleitet ist.³⁷⁶ Zu Fragen der Künstlervirtus und dem niederländischen Verständnis, was einen guten Maler und qualitätvolle Kunstwerke ausmache, sei insbesondere auf die Studien von Caecilie Weissert verwiesen.³⁷⁷

Die nahezu inflationäre Verwendung des Begriffes *virtus* in Bezug auf Künstler zu Beginn des 16. Jahrhunderts basiert, ebenso wie andere bereits beschriebene Argumente zur Aufwertung ihres Status‘, im Kern auf einer antiken Quelle, nämlich der Tugenddiskussion in Aristoteles *Nikomachischer Ethik*.³⁷⁸ Durch die frühneuzeitliche Übertragung der *virtus*-Konzeption auf die Person des Künstlers wurden dessen Portraitwürdigkeit und das Aufkommen der neuen Gattung der Künstlerbiographie legitimiert.³⁷⁹ *Virtus* bestimmte, auch der Auffassung Plinius‘ folgend, die Überlieferung des Andenkens an diejenigen Menschen, die ein verdienst- und tugendvolles, exemplarhaftes Leben führten, und somit

³⁷³ Etwa bei Hoetink 1961.

³⁷⁴ Siehe Woodhall 2004, S.7. Entsprechend adressierten die Tugendkonzeptionen für Frauen eher weibliche, ‚hausfräuliche‘ Tugenden. Siehe Veldman 1986b. Tugend ist hier auch eher als ein „understanding of virtue in terms of acquired patterns of behaviour“ zu begreifen – als femininer Gegensatz zur virilen Kreativität. Siehe Woodhall 2004, S.9. Zum niederländischen Verständnis weiblicher Tugenden in der Frühen Neuzeit siehe Bleyerveld 2000.

³⁷⁵ Siehe Woodhall 2004, S.8–9.

³⁷⁶ Gludovatz hat 2006 anhand von Heemskercks Gemälde *Venus und Amor* (siehe Kapitel V.1) den Gegensatz zwischen fester, in Stein gemeißelter Signatur des schöpferisch tätigen Künstlers und weicher Stofflichkeit des nackten Frauenkörpers thematisiert, sowie die hiermit verbundene Inszenierung der „Potenz männlich-genialischen Künstlertums“. Siehe Gludovatz 2006, S.66/67.

³⁷⁷ Weissert 2004 sowie Weissert 2011a.

³⁷⁸ Siehe Woodhall 2004, S.8.

³⁷⁹ Siehe Poeschke u.a. 2006, S.9. „Tugend“ funktionierte nicht nur als Legitimationsargument für die Biographiewürdigkeit bildender Künstler, sondern war auch zentraler Aspekt des Status‘ von Architekten, siehe Lingohr 2006, der zudem zu dem Ergebnis kommt, dass die Titulierung *Architectus* nicht nur ein *virtus*-Begriff sei, sondern zum Teil sogar göttlicher *sapientia* gleichgesetzt wurde. Siehe Lingohr 2006, S.21. 1604 hat van Mander in seiner Vorrede zum *Schilder-Boeck* das Schreiben von Künstlerviten als gleichsam bedeutend bezeichnet wie eine Geschichtsschreibung von Kriegs- und Heldentaten. Siehe Mander 1604, fol.198r. Hierauf verweist auch bereits Raupp 1984, S.93.

nachahmenswert, erinnerungs- und vor allem portraittwürdig seien.³⁸⁰ *Exemplum* war dementsprechend einer der drei zentralen Aspekte neben *memoria* und *decorum*, wenn die Gattung des Portraits in kunsttheoretischen Schriften der Renaissance behandelt wurde.³⁸¹ Die Legitimation der Sicherung der *memoria* eines Künstlers über Bildnisse oder Künstlerbiographien ergab sich aus seiner Rolle als (vermeintliches) *exemplum virtutis*.³⁸²

Heemskercks in ihrer Bildfindung ebenso selbstbewussten wie exzentrischen Selbstportraits sind – neben den diversen weiteren Maßnahmen zur Sicherung seines Nachrummes – deutlicher Indikator dafür, dass er sich selbst für bild- und überlieferungswürdig erachtete. Welche Tugenden konkret sein Verständnis eines überlieferungswürdigen Künstlers prägten und in welchem Verhältnis dieses zur zeitgenössischen Auffassung stand, sind Fragen, die an diese Beobachtung anknüpfen.

Einhergehend mit der Loslösung der Kunst von den *artes mechanicae* hin zu den freien Künsten, rückten die Person des Künstlers selbst sowie seine Lebensführung in den Fokus eines allgemeinen Interesses. Wie Conti beobachtet, findet zu Anfang des 16. Jahrhunderts in zeitgenössischen Texten der „saturnische Charakter“ der Künstler Erwähnung und somit der Topos vom einsamen, genialisch-schöpferischen Melancholiker.³⁸³ Daneben existierte jedoch auch bereits das Image des in doppelter Hinsicht tugendhaften Künstlers, der „sittlich gut und künstlerisch fähig“ sei, entsprechend Quintilians rhetorischem Ideal des *vir bonus dicendi peritus*.³⁸⁴ Die Tugenden, die in diesem Zusammenhang auf Künstler projiziert wurden, waren dementsprechend nicht spezifisch künstlerischer Natur, sondern zum großen Teil allgemeine moralische Werte, wie sie auch in Heemskercks zahlreichen druckgraphischen Werken wiederholt ins Bild gesetzt werden. Leon Battista Alberti beispielsweise fordert von einem guten Architekten *prudentia, consilii maturitas, humanitas, facilitas, modestia* und *probitas*.³⁸⁵

Heemskerck führte, wenn man der Überlieferung van Manders an dieser Stelle Glauben schenken darf, zwar keinen ‚männlich‘ mutigen, doch einen sehr fleißigen

³⁸⁰ Zur Portraittwürdigkeit von Künstlern und der hiermit verbundenen Diskussion in der Renaissance siehe Marschke 1998, S.25; S.30; S.34–36.

³⁸¹ Siehe Marschke 1998, S.25.

³⁸² „Mit Vasaris Lebensbeschreibungen treten die Künstler an die Seite der Helden aus Plutarchs Parallelbiographien.“, Conti 1998, S.133.

³⁸³ Siehe Conti 1998, S.10. „Der Mythos des saturnischen Künstlers entspricht [...] vollkommen dem Unbehagen der traditionellen Ideologien gegenüber dem Künstler und Handwerker, der in der Lage wäre, sich als Schöpfer von Kultur zu qualifizieren und damit eine Würde in Anspruch zu nehmen, die derjenigen der freien Künste vergleichbar wäre.“ Conti 1998, S. 109. Künstler werden traditionell den Kindern des Merkur zugeordnet, so auch bei Heemskerck in seiner *Planetenkinderserie* von ca. 1568, die von Harmen Jansz. Muller gestochen wurde (New Hollstein II, 547). Das Blatt zu Merkur zeigt im Vordergrund Wissenschaftler, Bildhauer und Musiker. Der Maler wird separiert von den anderen Künstlern dargestellt, was als möglicher Verweis auf sein melancholisches Temperament zu verstehen sein könnte. Siehe Ausst. Kat. Rennes 2010, S.92, Kat. Nr. 20. Grundsätzlich erfährt das Temperament des Melancholikers bei Heemskerck jedoch keine positive Wertung, siehe das entsprechende Blatt in Heemskercks druckgraphischer Serie der *vier Temperamente* (New Hollstein II, 544); siehe Ausst. Kat. Rennes 2010, S.102, Kat. Nr. 28.

³⁸⁴ Quintilian, Inst. Or. XII, 1,1. Auch zitiert bei Raupp 1984, S.73 u. Anm.204.

³⁸⁵ Siehe Alberti 1485/1966, Bd.2, S.855 (Buch IX, Kap.10); Bei Poeschke u.a. 2006, S.10, finden sich zudem weitere Beispiele für die Verknüpfung von Künstlerviten und Tugendbegriffen.

und somit in dieser Hinsicht tugendhaften Lebenswandel.³⁸⁶ Er habe seine Zeit in Rom „nicht verschlafen, noch bei den Niederländern mit Saufen und dergleichen totgeschlagen,“³⁸⁷ sondern stattdessen intensive und umfangreiche Studien betrieben. Die auffällig hohe Anzahl überlieferter Zeichnungen, die zahlreichen Druckgraphiken nach seinen Entwürfen sowie die diversen Portraits und Gemälde christlicher wie profaner Szenen zeugen von einer intensiven künstlerischen Produktion, entsprechend der Aussage van Manders. Auch Hadrianus Junius gibt im Kontext seines Künstlerlobes zu Heemskerck als „zweiter Apelles“ an, dass dieser unermüdlich produktiv tätig gewesen sei.³⁸⁸ Zu der *virtus*, die hinter der umfangreichen Produktion steckt, dem Fleiß, wird an späterer Stelle zurückzukommen sein.

Es ist auffällig, dass sich ein großer Teil insbesondere der druckgraphischen Werke nach Entwürfen Heemskercks ethischer Themenkomplexe wie Tugend, Laster, menschliche Ambition, Wohlstand und Reichtum annimmt und über allegorische Bildfindungen Exempla richtigen und falschen Verhaltens vor Augen führt. Viele der Serien, die Geschichten aus dem Alten und Neuen Testament aufgreifen, sind ebenso in diesem Sinne moralisierend zu lesen. Bei den christlichen wie auch bei den antiken, profanen Themen, die Heemskerck verbildlicht, steht zumeist ein allegorischer Exempelcharakter im Vordergrund.

Auf der Tafel *Venus und Mars von Vulkan überrascht*, die sich heute in Wien befindet und die ursprünglich den linken Seitenflügel eines Triptychons mit Szenen aus der Geschichte von Venus und Vulkan darstellte, sind auf der Rückseite der Episode mit den ertappten Ehebrechern die Personifikationen von Prudentia und Justitia zu finden – und eindeutig auf die Darstellung der Vorderseite zu beziehen (Abb. 35; Abb. 36).³⁸⁹ Van Mander interpretiert die Geschichte von Venus und Mars

³⁸⁶ Allerdings weist van Mander auch darauf hin, dass Heemskerck sehr ängstlich gewesen sei und berichtet dazu die Anekdote, dass der Künstler sich einmal auf einen Kirchturm geflüchtet habe. Siehe Mander 1604, fol.247r.

³⁸⁷ Mander/Floerke 1906/1991, S.199. „[...] heeft oock zijnen tijdt niet verslapen noch versuymt by den Nederlanders, met suypen oft anders“, Mander 1604, fol.245v.

³⁸⁸ Siehe Junius 1588, S.238/239; Veldman 1977, S.11; Grosshans 1980, S.10.

³⁸⁹ Maarten van Heemskerck, *Vulkan zeigt Mars und Venus im Netz den Göttern/Justitia und Prudentia*, Öl/Eichenholz, 96 x 99 cm, wohl ca. 70 cm beschnitten, siehe Kat. Wien 1972, S.40–42. Die Tafel bildete vermutlich gemeinsam mit einer weiteren Tafel, die heute in Prag ist (Maarten van Heemskerck, *Venus und Cupido in der Schmiede des Vulkan*, Národní Galerie, Öl/Lw., 166,5 x 207 cm, signiert Martinus Hemskeric) sowie einer weiteren Tafel in Wien (Maarten van Heemskerck, *Vulkan, der Thetis die Schilde des Achill überreicht*/Rückseite nicht erhalten, vermutlich *Temperantia und Veritas* bzw. *Caritas*, Öl/Eichenholz, 96,5 x 99 cm, wohl ca. 70 cm beschnitten) ein Triptychon. Preibisz 1911, S.20, geht aufgrund der unterschiedlichen Bildträger davon aus, dass es ursprünglich eine hölzerne Mitteltafel gab. Auch Veldman 1973a sowie dies. 1977a, S.21; S.24/25 u. S.38, schließt sich dieser Meinung an und widerspricht der Annahme, dass die drei Bilder ein Triptychon bildeten: „The only conclusion to be drawn from all this evidence is, in line with Preibisz, that the canvas and the panels, even though they all depict scenes from Vulcan’s life, clearly were not desided as a single entity, that it is unlikely that they ever properly belonged together [...].“ Im Gegensatz dazu steht die Ansicht von Hoogewerff 1963 sowie Grosshans 1980, Kat. Nr. 21–23. Grosshans geht davon aus, dass das Bild auf Leinwand, das sich heute in Prag befindet, einige Jahre früher entstanden ist als die beiden Seitenflügel, nimmt jedoch an, dass Heemskerck die beiden Flügel als Ergänzung zu dem Bild konzipiert hat. Er verweist darauf, dass die drei Bilder nachweislich vor 1669 und bis 1671 zu einem Triptychon mit beweglichen Seitenflügeln verbunden waren. Die unterschiedlichen Bildträger sieht er nicht als Widerspruch, denn die Tafeln von Heemskercks *Tuchweberaltar* haben auch zu einem späteren Zeitpunkt ein Leinwand-Mittelstück von Cornelis van Haarlem erhalten. Siehe Grosshans 1980, S.121. Die Argumentation von Grosshans ist überzeugend und es wird sich im folgenden seiner Auffassung, dass es sich bei den drei Bildern um ein Triptychon handelte, angeschlossen.

eindeutig christlich-moralisierend („Men kan zijn quade wercken voor de menschen maar niet voor God [...] verbergen.“ Die Geschichte „leert hoese te schande komen die God om de wellust te volgen verlaten“)³⁹⁰ und schon im älteren *Ovid moralisé* wurde das Thema christlich ausgedeutet. Mit der christlichen Exegese antiker Texte durch den *Ovid moralisé* war Heemskerck durchaus vertraut, wie anhand der *Lukasmadonna* von 1532 nachvollzogen werden konnte. Es ist Veldman folgend davon auszugehen, dass die Darstellung *Venus und Mars von Vulkan überrascht* nur auf den ersten Blick weltlich erscheint, jedoch von christlicher Moral motiviert ist.³⁹¹

Heemskercks intensive und umfangreiche Beschäftigung mit moralisierenden Bildfindungen ist in einer zeitgenössischen Nachfrage nach diesen Themen begründet. Er bedient einen Markt. Da Tugendkonzeptionen für das Selbstverständnis einer Künstleridentität im 16. Jahrhundert jedoch einen wesentlichen Aspekt darstellen und da Heemskerck in besonderer Weise um die Überlieferung und Formung seines Künstlerselbstbildes bemüht war, ist es legitim, von der Beschäftigung mit den Themen auch auf die vom Künstler gewollte Inszenierung rückzuschließen. Durch die Wahl tugendhafter Bildinhalte trug der Künstler zu seiner *virtus* bei.³⁹²

Die Überzeugung, dass künstlerische Qualität durch die moralische Tugend des Urhebers bestimmt sei, war verbreitet und wurde in den Niederlanden sowohl in den *spelen van sinne* (allegorische Dramen in Versform) als auch bei Rederijkerwettstreiten, wie etwa dem Antwerpener Landjuweel von 1561, propagiert.³⁹³ Es ist also keinesfalls zu weit gegriffen, von den gewählten Bildgegenständen auch auf die gewünschte Selbstdarstellung des Künstlers rückzuschließen.

Insbesondere die frühen Druckgraphiken, die Dirck Volkertsz. Coornhert nach Entwürfen Heemskercks umsetzte, kreisen, wie Puhlmann und auch bereits Veldman beobachteten, um weltliche Versuchungen und die hiermit verbundene Gefährdung der Tugend.³⁹⁴ Thematisch wie motivisch stimmen diese Blätter Heemskercks stark mit dem Gedankengut des Humanisten Coornhert überein. Auch van Mander berichtet, dass Coornhert „hübsche und sinnreiche Allegorien“ für Heemskerck „ersann“. ³⁹⁵ Da es sich hier um Themenkomplexe handelt, die zeitgenössisch eine hohe Relevanz hatten, die sich in Heemskercks umfassendes moralisches Programm fügen und die auch bei den späteren Kollaborationen mit Hadrianus Junius aufgegriffen werden, ist jedoch nicht von einer ausschließlich

³⁹⁰ Siehe Mander 1643, fol.51.

³⁹¹ Siehe Veldman 1977a, S.39.

³⁹² Zur gegenseitigen Aufwertung von „*virtus* des Künstlers“ und „*virtus* des Bildes“ siehe Melion 1995, S.109.

³⁹³ Siehe Melion 1995, S.109.

³⁹⁴ Siehe Puhlmann 2007, S.187. Hier werden die von Coornhert umgesetzten Stiche Veldman folgend in zwei Gruppen geteilt: Einerseits die allegorischen Arbeiten, die um Tugendkonzeptionen kreisen und mit Coornherths Werk in Verbindung stehen; andererseits die narrativen christlichen Themen, die „vor allem biblische Themen in traditioneller Weise illustrieren“. Siehe auch Veldman 1977a, S.78–79.

³⁹⁵ Mander/Floerke 1906/1991, S.202; Mander 1604 fol.246v. Diese Passage wird in der Forschung häufig zitiert, wenn es um die Frage der geistigen Urheberschaft von Heemskercks druckgraphischen Entwürfen geht, siehe beispielsweise Veldman 1977a, S.56.

einseitigen Beeinflussung auszugehen. Eine gemeinsame thematische Interessenbasis und ein intellektueller Austausch werden die Kooperation zwischen Coornhert und Heemskerck bestimmt haben.³⁹⁶

Eine der frühen gemeinsamen Arbeiten von Coornhert und Heemskerck ist die vier Blätter umfassende Allegorie *Die vergebliche Hoffnung auf weltlichen Gewinn* von 1550 (Abb. 37–Abb. 40).³⁹⁷ Die Drucke sind jeweils mit erläuternden Beischriften auf Niederländisch versehen, was ein Charakteristikum der frühen Drucke nach Heemskerck ist. Auf späteren Arbeiten finden sich nur noch Texte in lateinischer Sprache.³⁹⁸

Die Habgier der Menschen, eine der sieben Todsünden, wird in dieser Serie thematisiert. Sie ist ebenso Gegenstand von Coornherts – nach eigenen Angaben – erstem schriftstellerischen Werk, der *Comedie vande Rijckeman* (1550, gedruckte Ausgabe Haarlem 1582)³⁹⁹ und ein zentraler Aspekt seiner *Hooft ende Hertsorge* von 1562,⁴⁰⁰ die in einer Attacke gegen Luxus und Pomp endet. Im Streben nach Reichtum und Gewinn sah Coornhert eines der zentralen und seiner Meinung nach zusehends verbreiteten Laster seines Jahrhunderts.⁴⁰¹ „In een tijd waarin door de toename van handel en nijverheid en het ontstaan van kapitalistische systemen de financiële ongelijkheid onder de burgers onderling steeds groter dreigde te worden bleek hebzucht of gierigheid een nog actueler probleem te zijn dan hoogmoed.“⁴⁰² Die Warnung vor Habgier stellte ein beliebtes Thema des 16. Jahrhunderts dar, das bereits auf ein spezifisch bürgerliches Publikum abzielte. Die universell anwendbare Vorstellung der Todsünden ist als impliziter Verweis auf die geforderten Tugenden Mäßigung und Großzügigkeit zu verstehen.

Auch in dem 1575 erschienenen, 25 Embleme umfassenden Emblembuch *DE RERVM VSV ET ABVSV* wird diese Thematik aufgegriffen. Zwar wird auf dem Titelblatt der Erstausgabe ein Bernardus Furmerius als Autor genannt, der Text

³⁹⁶ Melion 2011, S.391, spricht von „two learned artists“, die hier zusammenarbeiteten. Als ein Beispiel zeitgenössischer Beschäftigung mit dem Thema sind etwa die Holzschnitte von Cornelis Anthonisz. zu nennen, der auch „mit Hilfe sinnbildlicher Konstruktion moralisch belehren“ wollte. Siehe Puhlmann 2007, S.194. Zwar handelt es sich bei dem Großteil der Stiche von Coornhert nach Entwürfen Heemskercks um mit Beischriften versehene biblische Szenen, die vom verbildlichten Inhalt her eng mit Coornherts Gedankengut in Verbindung stehen, doch parallel gibt es auch mythologische Szenen. Veldman merkt zu Recht an, dass keines der mythologischen Blätter bemerkenswerten Einfluss von Coornherts philosophischen Ideen spüren lässt. Siehe Veldman 1977a, S.56.

³⁹⁷ New Hollstein II, Nr. 460–463. Siehe auch Kapitel III.3.

³⁹⁸ Siehe Veldman 1986a, S.15. Dieser Umstand ist vermutlich der Zusammenarbeit mit Coornhert geschuldet, der erst später Latein lernte.

³⁹⁹ Siehe Bongor 2004, S.20; S.264. Etwa ein Jahr nachdem er das Stück *Het spel van de Ricke Man en Lazarus* (1550) geschrieben hatte, setzte er eine Zeichnung Heemskercks zu diesem Thema druckgraphisch um. Siehe Hoetink 1961, S.19, sowie Veldman 1977a, S.92.

⁴⁰⁰ Gedruckt wurde diese erst im III. Teil von Dirck Volkertsz. Coornherts *Wercken*. Siehe Coornhert 1630, III, fol.90v–96r. Aber auch vor der Drucklegung zirkulierten Coornherts Schriften bereits. Siehe Overdiep: D.V. Coornhert, in: Overdiep 1944, S.351–387, hier S.353.

⁴⁰¹ Siehe Coornhert 1630, III, fol.91 (n.p.). Siehe auch Bongor 2004, S.19. Nahezu alle Ideen in den Allegorien, die Coornhert nach Heemskerck umsetzte, finden sich in Coornherts *Wellevenkunste*, die zwar erst 1586 erschienen, aber auf älteren Schriften und Theorien des Philosophen aufbaut. Siehe Veldman 1977a, S.91. Auch das in Kooperation zwischen Heemskerck und Coornhert entstandene, großformatige Blatt *Bileam und der Engel* (New Hollstein I, 77) warnt in der *subscriptio* vor der Habgier. Siehe Melion 2011, S.405, der das Blatt jedoch in erster Linie mit Warnung vor Idolatrie in Verbindung bringt. Preti 2015, S.218–219, schließt sich Melions Deutung an.

⁴⁰² Veldman 1986a, S.17. Die Entwicklung Antwerpens zu einer Metropole, in der sich zeitweise über 200 Maler aufhielten, wird beschrieben in Ausst. Kat. Münster 1976, S.32–35.

scheint jedoch, wie spätere Ausgaben und die Illustrationen nahelegen, vielmehr von Coornhert selbst zu stammen.⁴⁰³ Mit dem Buch wurde ein konkretes moralisches Anliegen verfolgt, das in der Widmungsvorrede des Verlegers Christoph Plantin konkret benannt wird: In der Verbindung von Malerei (*pictura*) und ihrer „einzigen Schwester“, der Poesie, könne durch „Augen und Geist [...] von zwei Seiten zugleich“ eine Belehrung des Betrachters und Formung des menschlichen Charakters erreicht werden.⁴⁰⁴ Der didaktische Ansatz eines Emblembuches ist hier erstmals

„in entscheidender Weise von einer Bildrhetorik geprägt, die ihren spezifischen Charakter nicht der Tradition humanistischer Weltdeutung verdankte, sondern aus der moralisierenden niederländischen Bildkultur des mittleren 16. Jahrhunderts hervorgegangen ist“.⁴⁰⁵

Maarten van Heemskerck widmete sich nicht nur in Zusammenarbeit mit Dirck Volkertsz. Coornhert dem Thema des Reichtums und der Habgier. Etwa zeitgleich zu den Anfängen der Kollaboration der beiden setzte Cornelis Bos einen Entwurf Heemskercks um, der von der Bibelstelle Lukas 16,19–31 inspiriert ist: *Lazarus auf Abrahams Schoß und der reiche Mann in der Hölle*. Der großformatige Kupferstich von zwei Platten ist in der unteren Platte 1547 datiert und mit den Initialen von Cornelis Bos versehen (Abb. 41).⁴⁰⁶

Auch nach Ende der zwölf Jahre umspannenden Zusammenarbeit mit Coornhert 1559 griff Heemskerck das nach wie vor virulente Thema des Strebens nach Reichtum auf. 1560–1563 entstand in Zusammenarbeit mit Hadrianus Junius *Die unglückliche Menge Reicher* (auch bezeichnet als *Das Elend des Reichtums*), gestochen von Philips Galle (Abb. 42–Abb. 47).⁴⁰⁷ Die Beischriften stammen zweifellos aus der Hand von Hadrianus Junius, wie die Aufnahme der entsprechenden Verse in seine 1598 publizierten *Poemata* belegt.⁴⁰⁸ Unklar ist jedoch, in welchem zeitlichen Verhältnis Bildfindung und Bildlegende zueinander stehen.⁴⁰⁹ Die Serie zeichnet sich durch eine sehr heterogene Bildzusammenstellung aus. Begonnen wird mit einer Verbildlichung des Bibelzitates, dass eher ein Kamel durch ein Nadelöhr ginge als ein Reicher ins Himmelreich käme.⁴¹⁰ Es schließen sich ein Blatt mit Personifikationen ehrlicher und unehrlicher Wege reich zu werden an und eines, das berühmte reiche Männer aus der Antike zeigt – historische wie mythische Figuren. Danach folgt ein von

⁴⁰³ Siehe Puhlmann 2007, S.1–2; S.40–45; S.199/200. In einer zweiten Ausgabe, die zehn Jahre später unter dem Titel *Recht Gehbruyck Ende Misbruyck van tydlycke Have* erschien, wird in verschlüsselter Form Dirck Volkertsz. Coornhert als Autor genannt. Die folgenden Ausgaben nennen ihn explizit. Zwar wird die Umsetzung der Kupferstiche Johannes Wierix zugeschrieben, doch es wird vermutet, dass Coornhert der ursprüngliche Urheber war. Zur Deutung der einzelnen Embleme, siehe ebd. S.45–148.

⁴⁰⁴ Siehe Puhlmann 2007, S.162–163.

⁴⁰⁵ Siehe Puhlmann 2007, S.199.

⁴⁰⁶ Cornelis Bos nach Maarten van Heemskerck, *Der reiche Mann, der in der Hölle gequält wird und Lazarus auf Abrahams Schoß sieht*, 1547, Kupferstich und Radierung von zwei Platten, obere Platte 24,3 x 33,6 cm, untere Platte 24,3 x 34 cm, siehe New Hollstein, II, 367.

⁴⁰⁷ Philips Galle nach Maarten van Heemskerck, *Die unglückliche Menge Reicher*, 1560–1563, New Hollstein, II, 476–481. Die Idee zu der Serie könnte Heemskerck durchaus bereits während der Zusammenarbeit mit Coornhert gekommen sein. Es ist aber nichtsdestoweniger interessant, dass er das Thema in der Zusammenarbeit mit Hadrianus Junius aufgreift. Siehe Puhlmann 2007, S.196/197.

⁴⁰⁸ Junius 1598, S.166. Den Verweis hierauf gibt Veldman 1977a, S.88.

⁴⁰⁹ Siehe Veldman 1977a, S.89.

⁴¹⁰ Matthäus 19, 23–24.

verschiedenen Personifikationen begleiteter Triumphzug der *Regina Pecunia*, an den sich ein Blatt mit Personifikationen zum trügerischen Glanz des Reichtums anschließt, ehe die Serie mit einer Darstellung der *Nutzlosigkeit irdischer Reichtümer* in der Stunde des Todes endet. Heemskerck bot hier die ganze Bandbreite frühneuzeitlicher bildrhetorischer Argumentation auf, indem er in einer Serie antik-profane Exempla und Personifikationen (im guten wie im schlechten Sinne) zu der Illustration eines Bibelzitates gesellte, Szenen von narrativem Charakter einem allegorischen Triumphzug gegenüberstellte und die bereits in der Antike belegte Kritik an Reichtum in einem christlich motivierten Verweis auf die Vergänglichkeit aller irdischen Dinge im Sinne eines *memento mori* enden ließ.⁴¹¹

Vor dem Hintergrund, dass das Thema einer Kritik des Reichtums Heemskerck über einen außerordentlich langen Zeitraum wiederholt beschäftigt hat, ist es aufschlussreich, einen Blick auf die finanziellen Verhältnisse des Künstlers zu werfen. Van Mander gibt an, Heemskerck sei bestrebt gewesen, sich Leibrenten zu sichern,⁴¹² „von Natur erwerbslustig und sparsam“, und habe aus Angst vor Altersarmut stets einige Goldstücke in seine Kleidung eingenäht bei sich getragen.⁴¹³ Wie viel hiervon tatsächliche Überlieferung ist, die auf Berichten gemeinsamer Bekannter van Manders und Heemskercks basiert, und welchen Anteil eine fantasievolle Ausschmückung des Kunsthistoriographen bildet, lässt sich nicht sagen. Die dokumentierten Fakten belegen zumindest, dass Heemskerck über einen ansehnlichen Besitz verfügte, der sich anhand seiner erhaltenen Testamente und verschiedener Grundstücksan- und Verkäufe nachvollziehen lässt.⁴¹⁴ Seine zweite Ehe ging er mit Marytgen Gerritsdochter, einer wohlhabenden Frau aus gutbürgerlicher Familie ein;⁴¹⁵ er lebte in einem großem Haus in der Donkere Spaarne, nahe der heutigen Bakenesserstraat⁴¹⁶ und gehörte am 28. August 1573 zu dem Kreis wohlhabender Haarlemer Bürger, die der Stadt insgesamt 150 000 Gulden liehen, um sie vor einer drohenden Plünderung durch die Spanier zu schützen.⁴¹⁷

Van Mander bezeichnet Heemskerck als einen „rijck machtigh Man“.⁴¹⁸ Selbst wenn man den Künstler nicht als reich bezeichnen möchte, so kann man doch unzweifelhaft feststellen, dass er wohlhabend war. Es stellt sich die Frage, wie diese Lebenssituation mit dem moralisierenden, die Ansammlung von Besitz kritisch bewertenden Inhalt seiner zahlreichen Bildfindungen in Einklang zu bringen ist.

⁴¹¹ Diese Kombination von Vergänglichkeitsthematik, Triumphzugform und Warnung vor dem Reichtum findet sich auch in Blatt zwei der neun Blätter umfassenden, 1564 gedruckten Serie *Wechselhaftigkeit der menschlichen Angelegenheiten*, New Hollstein, II, 482–490.

⁴¹² Siehe Mander/Floerke 1906/1991, S.201, siehe Mander 1604, fol.246r.

⁴¹³ Mander/Floerke 1906/1991, S.203; Mander 1604, fol.247r.

⁴¹⁴ Veldman 1977a, S.12–13; Klönne 1893.

⁴¹⁵ Siehe Mander 1604, fol.246v: „Andermael trouwde hy een oude dochter, begaeft wesende niet met schoonheyt noch wijsheyt, maer met Rijckdom“.

⁴¹⁶ 1559 ist Heemskerck Besitzer des Hauses. Vermutlich haben er und seine zweite Frau Marytgen Gerritsdochter es von deren Mutter geerbt. Vorher wohnten sie in einem Haus in der Lange Begijnenstraat, das Heemskerck 1549 gekauft hatte und 1556 wieder verkaufte. Siehe Veldman 1977a, S.13.

⁴¹⁷ Siehe Veldman 1977a, S.13; Veldman 1986a, S.12; Grosshans 1980, S.27. Hinweis erstmals publiziert bei Gonnet 1896, S.288

⁴¹⁸ Mander 1604, fol.247r.

Schon eine intensive und umfangreiche druckgraphische Produktion per se war durch den kommerziellen Charakter dieses Mediums nicht frei von zeitgenössischer Kritik. Dies wird etwa deutlich bei Vasaris Unmut über die „Begleiterscheinungen der Graphikindustrie“ und bei van Mander, der zu Hieronymus Cock angibt, er habe über diesen „nicht viel zu berichten; denn er gab die Kunst auf und ging zum Kunsthandel (Coopmanschap) über.“⁴¹⁹

Heemskercks Legitimation für den mit seiner außergewöhnlichen zeichnerischen wie malerischen Produktivität einhergehenden finanziellen Wohlstand und für die umfangreiche druckgraphische Vermarktung seiner Entwürfe ist einerseits aus den Bildgegenständen und deren didaktischem Anspruch heraus zu erklären. Durch die Verbreitung moralisierender Themen verfolgte der Maler – ebenso wie die mit ihm kooperierenden Humanisten in ihren Texten – einen konkreten Zweck: Es sollte eine gesellschaftliche Veränderung bewirkt werden. Nicht primär finanzielle Aspekte bestimmten also die Produktion der Blätter, sondern die in ihnen gegebene Anleitung zu korrekten Verhaltensweisen – illustriert durch tugendhafte Themen, ins Bild gebracht von einem sich hiermit gleichermaßen tugendhaft zeigend wollenden Künstler. Andererseits erfüllte Heemskerck durch die außergewöhnliche Produktivität zwei weitere Tugenden, die er ebenso wiederholt in seinen Arbeiten thematisierte: Fleiß und Arbeit.

Bei näherer Betrachtung der Druckgraphiken Heemskercks, die den Themenkreis des menschlichen Strebens nach Besitz aufgreifen, zeigt sich, dass die Warnung vor dem Reichtum als eine Warnung vor dem falschen Umgang mit Geld und dessen unehrlichem Erwerb zu verstehen ist. Dies ist anhand der Blätter, die die Geschichte von *Lazarus und dem reichen Mann* thematisieren⁴²⁰ ebenso nachvollziehbar, wie anhand des zweiten Blattes der Serie *Die unglückliche Menge Reicher*. Die hier dargestellten Personifikationen folgen einer *Fortuna* – sie streben alle nach dem Glück. Diesem am nächsten sind die im 16. Jahrhundert und in anderen Kontexten positiv besetzten Personifikationen von *Labor* (Arbeit), *Diligentia* (Fleiß) und *Parsimonia* (Sparsamkeit), erst danach und somit auch weiter vom Glück entfernt folgen *Fraus* (Betrug), *Mendaciu(m)* (Täuschung) und *Vis* (Gewalt). Das Streben nach Glück kann auf tugendhaften Wegen erfolgen und ein gewisser Wohlstand ist mit einem vorbildlichen Lebenswandel im Sinne der Druckgraphiken Heemskercks als durchaus vereinbar zu verstehen.⁴²¹

Die Verbindung von Tugend und Glück lässt sich zeitgenössisch beispielsweise auch bei Erasmus, *duce virtute, comite fortuna*,⁴²² sowie in den Emblemata des

⁴¹⁹ Siehe Ausst. Kat. Münster 1976, S.35. Heemskerck war mit etwa 175 Entwürfen neben Hans Vredeman de Vries (über 200) und Pieter Bruegel d.Ä. (etwa 70) einer der meistbeschäftigten Vorlagenlieferanten für Cock. Siehe Ausst. Kat. Münster 1976, S.56.

⁴²⁰ Siehe New Hollstein, II, 367 sowie New Hollstein, II, 368–371.

⁴²¹ Veldman 1992, S.260, weist darauf hin, dass sich dieses Verständnis von einem via Fleiß und harter Arbeit legitimierten Wohlstand im Laufe des 16.Jh.s entwickelte.

⁴²² Siehe Weddigen 2004, S.95.

Alciati finden, etwa im Emblem *virtuti fortuna comes*.⁴²³ Heemskerck selbst hat das Thema Glück noch in einem anderen Entwurf, der von Coornhert umgesetzt wurde, aufgegriffen: *Fortuijn en Waect niet voor alle slapers* (Abb. 48).⁴²⁴ Die Verbildlichung des Sprichwortes richtet sich – vermutlich inspiriert von Erasmus' Sprichwort *Dormientis rete trahit*, jedoch hier mit deutlich stärker moralisierender Tendenz⁴²⁵ – als Mahnung an diejenigen, die ohne Leistung Erfolg erwarten.⁴²⁶

Auch die in verschiedenen Druckgraphiken wiederholt geäußerte Warnung, dass der Mensch sein Herz nicht zu sehr an irdische Dinge binden solle,⁴²⁷ impliziert nicht, dass der Künstler Wohlstand und den Wunsch, diesen zu erlangen, per se verurteilte.⁴²⁸ Eine Diskrepanz zwischen Heemskercks Lebenssituation und den Inhalten der moralisierenden Bildentwürfe zum Thema Geld ergibt sich somit – insbesondere vor dem Hintergrund, dass er einen ansehnlichen Teil seines Besitzes testamentarisch gemeinnützigen Zwecken vermachte – aus seiner Perspektive nicht. Sein Wohlstand stand seiner Künstlervirtus nicht entgegen. Es ist vielmehr davon auszugehen, dass er diesen in seiner *virtus* begründet fand.

„Arbeit und Fleiß verbunden mit Sparsamkeit avancieren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu den wichtigsten Tugenden in den von zunehmender Verstädterung und steigendem Wohlstand geprägten Niederlanden“, stellte Bartsch 2007 fest.⁴²⁹ Fleiß, Studium, Eifer und Können werden dementsprechend – und durchaus in Einklang mit dem italienischen Künstlerideal – als fester Teil der *virtus*

⁴²³ Bei Alciati ist zwar auch das Emblem *fortuna virtutem superans* (Alciati 1531, C1r), doch ebenso *virtuti fortuna comes* (Alciati 1531, B1r) zu finden. Diese Embleme werden auch in späteren Ausgaben wiederholt, etwa Alciati 1573, S.322, Nr.118 (*virtuti fortuna comes*) und S.325, Nr.119 (*fortuna virtutem superans*).

⁴²⁴ Nicht im New Hollstein, siehe Veldman 1972/73.

⁴²⁵ Siehe Veldman 1977a, S.51.

⁴²⁶ Dieses Sprichwort von Erasmus wurde auch von Perrière 1536 aufgegriffen, von dessen *Le théâtre des bons engins* 1539 eine illustrierte Version erschien, die 1556 ins Niederländische übersetzt wurde. Zu den Ausgaben siehe Sluijs 1984, S.55. Siehe auch Veldman 1972/1973, S.27. Das Sprichwort fand jedoch auch noch weitere bildliche Verbreitung, etwa auf einem Kupfer von Bartel Beham. Siehe Veldman 1977a, S.49–50. Heemskercks Druck unterscheidet sich von den anderen Darstellungen der Szene, da er die Episode auf dem Meer stattfinden lässt und nicht an Land. Laut Veldman ist dies auf Erasmus' Analyse des Sprichwortes zurückzuführen. Siehe Veldman 1972/1973, S.27–28.

⁴²⁷ Im wörtlichen Sinn an weltliche Güter gebunden ist ein vom Teufel in Ketten und Zaumzeug gelegter, beziehungsweise durch Seile mit den Symbolen irdischen Reichtums verbundener Mann auf Heemskercks erstem Blatt der Serie *Der Weg zu ewiger Seeligkeit*, 1550, New Hollstein, II, 418, sowie auf dem Blatt *Christus befreit den Menschen von der Sünde*, 1554, New Hollstein, II, 433. Als Warnung vor dem eitlen Streben nach Irdischem ist auch *Die vergebliche Hoffnung auf weltlichen Gewinn*, 1550, New Hollstein, II, 460–463, zu lesen.

⁴²⁸ Angemessene Bezahlung für die Werke war Indikator für den Status des Künstlers. Siehe hierzu Conti 1998, S.71: „Der Moment, da der Künstler eine gesellschaftliche Stellung erreicht hat, die einem Kaufmann der großen Zünfte entspricht, ist also dann gekommen, wenn man seine Entlohnung in Goldmünzen festlegt.“ Da Vinci soll empört gewesen sein, als man ihm eine „gewisse Tüte mit Hellern“ anbot. Siehe ebd. Im Jahr 1549 entstand in Zusammenarbeit mit Dirck Volkertsz. Coornhert Heemskercks großformatiger Druck der *Allegorie des menschlichen Ehrgeizes* (Radierung von zwei Platten, 43,6 x 28,7 cm (linke Platte), 43,8 x 28,6 cm (rechte Platte)), New Hollstein, II, 455. Die Graphik illustriert die Moral, dass man umso tiefer fallen kann, je höher man strebt. Es geht somit um „the folly of lofty ambition“, die auch in den verfallenen Architekturen versinnbildlicht sei. Siehe Donahue Kuretsky 2005, S.20: „Fallen architecture as a symbol of pride would continue to appear in more contemporary guise in seventeenth-century Dutch prints.“ Siehe auch Ausst. Kat. Rennes 2010, S.109, Kat. Nr. 32. Die auf dem Stich dargestellten Menschen ohne Ambitionen leben zwar gefahrlos, doch Müßiggang stellen auch keine Tugenden dar. Entsprechend ist das Blatt als eine Kritik an falschem, überambitioniertem Streben zu deuten.

⁴²⁹ Bartsch 2007a, S.61.

eines Künstlers begriffen.⁴³⁰ Es ist naheliegend, dass Heemskerck auch diese Tugenden als Teil seiner Künstlervirtus für sich beanspruchte.

1572 fertigte Philips Galle nach Entwürfen Maarten van Heemskercks eine sechsteilige Kupferstichserie über den *Lohn von Labor und Diligentia* an.⁴³¹ Blatt eins dieser Serie, dessen Bildthema und *subscriptio* auf der Bibelstelle Hiob 5,7 *homo ad laborem nascitur et avis ad volatum* basieren, zeigt eine Landschaft mit der Personifikation der *Natura*, einen mit Werkzeugen sowie verschiedenen Apparaturen überladenen Himmelsglobus und einen über diesem schwebenden Vogel (Abb. 49).⁴³² Die weitläufige Landschaft selbst wurde von Tatjana Bartsch als mehrfacher sinnbildlicher Hinweis auf die Natur gedeutet, eine „ausgefallene[n] Bildschöpfung, die die komplexe, christlich-religiöse, mythologische wie auch technische Elemente vereinende Thematik auf originelle Weise augenscheinlich macht.“⁴³³ Darüber hinaus legt sie überzeugend dar, dass die Personifikation der *Natura*, die hier als mehrbrüstige Frau mit kleinem Kind gezeigt wird, nicht nur dem Verständnis des 16. Jahrhunderts entsprechend von einer Artemis/Diana-Vorstellung geprägt ist, sondern durch den Kontext der Bildfindung auch mit der Idee der Diana-Ars verschmilzt, wie sie von Benvenuto Cellini beispielsweise als Sinnbild des Disegno verwendet wurde. Diana-*Natura* wird von Heemskerck mit Diana-Ars verwoben.⁴³⁴

Somit ist dieses Blatt nicht nur Ausdruck eines allgemeinen, tugendhaften Tüchtigkeitskonzeptes, sondern explizit auf den ausführenden Künstler, seinen Status und sein Selbstbild zu übertragen. „Die Darstellung erweist sich so zugleich als erneute Manifestation seines Selbstverständnisses vom schöpferischen, die Natur nachahmenden und mit ihr wetteifernden Künstler, der sein Tun zugleich aber auch als gottgefälligen *Labor* begreift, mit dem er selbst nicht nur zu seiner Seelenrettung beitragen kann, sondern der ihn auch schon im Diesseits die Möglichkeit verschafft, zu Wohlstand und Ehre zu gelangen und dem eigenen Tun einen höheren Sinn zu verleihen.“⁴³⁵

Conti weist darauf hin, dass die Betonung von Mühe bei jedem Versuch einer „Anerkennung der Nobilität künstlerischer Tätigkeit nur erschwerend wirken“ kann.⁴³⁶ Doch *Labor* ist im Verständnis Heemskercks und im Kontext seiner

⁴³⁰ Fleiß ist als wichtige Tugend etwa bei Leonardo fassbar, siehe Baader 2006, S.119. Vasari betont beispielsweise in der *Vita* Michelangelos Mühe und Fleiß, siehe Conti 1998, S.155/156. Veldman 1992, S.227, hat zudem darauf hingewiesen, dass sowohl Guicciardini als auch Hadrianus Junius den Fleiß der Niederländer in ihren Schriften betonen.

⁴³¹ New Hollstein II, 501–506.

⁴³² Maarten van Heemskerck, *Labor et Diligentia*, 1572, 21,1 x 24,9 cm. Siehe Bartsch 2007a. Zur *subscriptio* des Blattes siehe ebd., S.60.

⁴³³ Der Vogel am Himmel wird von Bartsch als Adler gedeutet. Siehe Bartsch 2007a, S.60–61. Aufgrund der recht eigenwilligen Erscheinung des Vogels, dessen Körper nicht in einem Schwanz, sondern vielmehr in Flammen zu enden scheint, und da die Natur in der *subscriptio* des Blattes als „Erneuerin der Dinge“ bezeichnet wird, ist es wahrscheinlicher, dass hier ein Phönix dargestellt ist, der den Kreislauf der Natur versinnbildlicht.

⁴³⁴ Siehe Bartsch 2007a, S.61–62.

⁴³⁵ Bartsch 2007a, S.63. Ein vergleichbares Gedankengut findet sich in einer druckgraphischen Serie von Goltzius von 1582 zu *Labor und Diligentia*. Siehe Healy 2011, S.20.

⁴³⁶ Conti 1998, S.156.

Druckgraphiken nicht ausschließlich als mühselige, handwerkliche Tätigkeit zu begreifen, sondern vorrangig im Sinne eines ethisch-moralischen Ansatzes nach Aristoteles, nämlich, „dass sich Tugend und Kunst erst im Tätigsein erweisen“.⁴³⁷ Das Tugendhafte, Ehrliche von Arbeit und Fleiß, sind die Aspekte, um die es hier eigentlich geht. Sie sind Teil der Eigenschaften, die einem Emblem Hadrianus Junius' zufolge den Nachruhm einer Person rechtfertigen: *Gloria immortalis labore parata*.⁴³⁸

Sowohl Hadrianus Junius als auch van Mander verweisen, wie bereits erwähnt, auf den außerordentlichen Fleiß Maarten van Heemskercks. Junius begründet seinen Vergleich des niederländischen Künstlers mit dem antiken Maler Apelles nicht nur in der Vielfalt der von Heemskerck aufgegriffenen Bildgegenstände, seiner fruchtbaren Inventionsgabe und der Vielseitigkeit der Medien – Gemälde, Zeichnungen sowie Vorzeichnungen für Drucke –, sondern insbesondere in dessen rastloser Tätigkeit, entsprechend der von Plinius für Apelles überlieferten Anekdote, dass dieser keinen Tag ohne Kunstausbübung verbracht habe.⁴³⁹

Auch Anfang des 17. Jahrhunderts bilden Fleiß und Produktivität ein Leitmotiv für das Künstlerlob Heemskercks, so beispielsweise bei der *subscriptio* seines Portraits bei Hondius 1610: *Quae regio Hemskerki Batavi non plena laboris? | Tot pinxit, finxit qui ingenio tabulas. | Urbes admirans, turre, tristesque ruinas, | Dices Daedaleas composuisse manus.* (Abb. 30)⁴⁴⁰ Trotz des topischen Charakters dieses panegyrischen Künstlerlobs sprechen doch die Menge erhaltener Zeichnungen, die über 600 Druckgraphiken nach Heemskercks Entwürfen und das umfangreiche malerische Werk dafür, dass er die Tugenden *Labor* und *Diligentia* tatsächlich für sich in Anspruch nehmen konnte.⁴⁴¹

Das *virtus*-Konzept hinter dem inszenierten Künstlerselbstbild, wie es bei Maarten van Heemskerck in seinem malerischen und graphischen Werk nachzuvollziehen ist, konstituiert sich zu einem wesentlichen Teil aus allgemeingültigen, an einen bürgerlichen Adressatenkreis gerichteten und von diesem geschätzten Tugenden. Daneben stellen, wie bereits anhand der Lukasmadonnen und Selbstportraits ausgeführt, die (wissenschaftliche) Bildung und Kennerschaft der antiken wie

⁴³⁷ Aristoteles' Diktum war auch im 16. Jh. bekannt, siehe Kusch-Arnold 2006, S.182–183.

⁴³⁸ Junius 1565, Emblem Nr.3 (A5r, S.9). Siehe auch Henkel/Schöne1996, Sp.655.

⁴³⁹ Siehe Junius 1588, S.238–39. Auch zitiert bei Veldman 1977a, S.98–99. Van Mander verweist bereits darauf, dass Heemskerck das Motto des Apelles als Emblem in seinem Wappen dargestellt hat, siehe Mander 1604, fol.247r. Darauf, dass Mander Heemskercks Fleiß betont, verweist auch bereits Veldman 1977a, S.11, und dies., 1986a, S.15. Die berühmte Formulierung *nulla dies sine linea* ist für die Antike noch nicht belegt und entstammt wohl – allerdings auf Basis des Textes Plinius' (Nat. hist. 35,84) der frühen Neuzeit. Siehe Nikitinski 1999.

⁴⁴⁰ Zur Übersetzung der *subscriptio* und der Serie von Hondius allgemein siehe

<http://www.courtauld.org.uk/netherlandishcanon/image-tombstone/33.html>, letzter Zugriff am 27.01.2014.

⁴⁴¹ Siehe Anm.27. Schon Kerrich 1829, der mit seinem Katalog der Drucke nach Heemskercks Entwürfen den ersten Anstoß zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Werk des Künstlers gab, merkte an: „The number of prints after Heemskerck is almost infinite [...]“. Siehe Kerrich 1829, S.12. Jacobus de Jongh berichtet in einer späteren Edition von van Manders *Schilder-Boeck* (1764), von einer Sammlung von 648 Drucken nach Heemskerck. Siehe Veldman 1986a, S.15; Veldman 1977a, S.16. Eickelkamp weist darauf hin, dass Heemskercks über den Apelles-Verweis im unteren Bildfeld seines Wappens (siehe Kap. VI.2) auch auf seinen eigenen Fleiß verweise. Siehe Eickelkamp 2016, S.90–91.

zeitgenössischen Kunst einen wesentlichen Aspekt dar.⁴⁴² Durch ostentativ zur Schau gestellte Antikenkenntnis, Quellenkunde und humanistische Gelehrsamkeit erfüllt Heemskerck das Ideal des *pictor doctus*, das sich auch im folgenden Jahrhundert als wichtiges Leitmotiv künstlerischen Selbstverständnisses halten kann.⁴⁴³

Die in Heemskercks Drucken verbildlichten Tugenden sind als Anweisung an den Menschen zum selbstbestimmten, verantwortungsvollen Handeln zu verstehen.⁴⁴⁴ Zwar ist, wie Veldman schreibt, die Konzeption von ‚Gut und Böse‘ im 16. Jahrhundert noch wesentlich von dem mittelalterlichen Verständnis der sieben Todsünden und Tugenden bestimmt, doch auch Coornherts moralische Werte und seine Ablehnung der Prädestinationslehre – einhergehend mit einer Anweisung zum weltlich korrekten Handeln im christlichen Sinne – spiegeln sich deutlich in Heemskercks Arbeiten wider.⁴⁴⁵

Vor dem Hintergrund reformierten Gedankengutes und dem „Entstehen von kapitalistischen Systemen“,⁴⁴⁶ entwickelte sich eine veränderte Glaubenspraxis, die grundlegend von dem Interesse der Humanisten an der Antike und Philosophie bestimmt war. Moralische Aspekte spielten, wie Hoetink bereits 1961 beobachtet, eine zunehmend zentrale Rolle.⁴⁴⁷ Die Befähigung des Menschen zur Nutzung der eigenen Vernunft, um ‚Gut‘ und ‚Böse‘ zu unterscheiden, bildete ein Fundament für die von Coornhert vertretene Moralphilosophie.⁴⁴⁸ Zentrales Ziel der in Kooperation mit Heemskerck und von Heemskerck in Kooperation mit anderen Stechern verbreiteten moralischen Drucke war es, positiv auf die Charakterbildung und moralische Festigkeit des Betrachters einzuwirken. Gleichzeitig gab der Künstler durch die Wahl der Bildthemen Beweis seiner moralischen Integrität, seiner *virtus*.

Knape schreibt 1994, dass sich das „vir bonus-Ideal, das Quintilian für den Redner und Alberti für den Maler reklamierte, [...] als Produktionsbedingung für alle semiotischen Felder im Bereich menschlicher Kommunikation aufstellen“ lasse.⁴⁴⁹ Dieses *virtus*-Ideal stellt einen wesentlichen Aspekt der nord- wie südalpin vorangetriebenen Statuskonstruktion der Maler als freie Künstler dar. Man kann mit einigem Recht sagen, dass der Begriff – in gleichzeitiger Abgrenzung des künstlerischen, moralisch begründeten Adels vom Geburtsadel –⁴⁵⁰ ein

⁴⁴² „He [Heemskerck, Anm. d. Verf.] would also have been influenced by the contemporary conception of the Renaissance artist as a person who could be expected to be widely read and to have humanist learnings“, Veldman 1977a, S.97.

⁴⁴³ Joachim von Sandrart etwa sieht in dem Studium der Antike ein Kernelement künstlerischer Ausbildung. Zur Rolle von Antikenkenntnis, Fleiß und Übung bei Sandrart siehe Möseneder 2000.

⁴⁴⁴ Wie Veldman 1977a, S. 93, schreibt: „Despite the socially restricted „market“ it is clear that these prints by Heemskerck and Coornhert had a very definite function, namely to mold their fellow men into morally aware beings who arrive at a true awareness of God not through the exercise of their own consciences and faculties of thought.“

⁴⁴⁵ Siehe Veldman 1977a, S.60. Becker 1926, hat bereits aufgezeigt, dass die Neuartigkeit von Coornherts Gedankengut die „Doktrin der Perfektionierbarkeit“ ist, mit der er eine Gegenposition zur sowohl von Katholiken als auch von Protestanten vertretenen Prädestinationslehre einnimmt.

⁴⁴⁶ Veldman 1986a, S.17.

⁴⁴⁷ Hoetink 1961, S.17.

⁴⁴⁸ Siehe Veldman 1977a, S.70.

⁴⁴⁹ Knape 1994, S.526.

⁴⁵⁰ So, wie er etwas im bereits zitierten Gedicht von de Heere erwähnt wird, siehe Anm.371.

maßgebliches Argument der Konstitution künstlerischen Selbstverständnisses in der Frühen Neuzeit darstellt: tugendhafte Künstler, die tugendhafte Kunst schaffen und durch diese Konstellation wieder auf ihr eigenes ‚Tugend-Konto‘ einzahlen.⁴⁵¹ Diesem Ideal steht in vielen Fällen zwar die Realität des *virtuoso* entgegen, der „sich eher durch intellektuelles und gesellschaftliches Geschick als durch moralische Unbescholtenheit auszeichnet.“⁴⁵² Dennoch hat die Argumentation einer Künstlervirtus maßgeblich zur Aufwertung des Status der Künstler beigetragen, da „sich die humanistisch gebildeten Literaten der Propagierung der *virtus creativa* annahmen“.⁴⁵³

Wie Hannah Baader beobachtet, ist diese Entwicklung bisher insbesondere für italienische Hofkünstler nachvollzogen worden, die über ihre *virtus* Zugang zu aristokratischen Kreisen erlangen konnten.⁴⁵⁴ Heemskerck nutzte eine vergleichbare Tugend-Argumentation zur Aufwertung seines Status in einem bürgerlich-städtischen Umfeld und verfolgte dabei zugleich die Absicht, auf die christliche Moral des Betrachters einzuwirken.⁴⁵⁵

III.3 Moralische Bildung des Betrachters

Im 16. Jahrhundert waren Drucke eine etablierte Publikationsform, um einem breiten Adressatenkreis ethische Grundsätze zu vermitteln.⁴⁵⁶ Durch den vergleichsweise schnellen Produktionsprozess, die Möglichkeit eines hohen Vervielfältigungsgrades und die didaktisch eingängige Verbindung von Text und Bild stellten sie das optimale Medium für die Verbreitung neuer Gedanken und Lehren dar.⁴⁵⁷ Maarten van Heemskercks schon von seinen Zeitgenossen als ungewöhnlich intensiv und professionell wahrgenommene Nutzung der Druckgraphik⁴⁵⁸ lässt nicht zuletzt aufgrund des auffällig hohen Anteils moralisierender Themen eindeutig auf seine Absicht rückschließen, meinungs- und charakterformend auf den Betrachter einzuwirken. Dahinter steht die Überzeugung, dass künstlerische Produktion nicht bloße Illustration zu Texten darstellt, sondern dass über die Verbildlichung abstrakter Inhalte ein höheres Potential der Vermittlung dieser Inhalte und somit der Einflussnahme auf Moral und Gedankengut erreicht werden kann, als es die reine Textform zu leisten vermag.

⁴⁵¹ Zur Wechselwirkung und Verschränkung von *virtus* bei Kunstwerk und Künstler siehe maßgeblich Kemp 1992, S.15–23.

⁴⁵² Raupp 1984, S.73.

⁴⁵³ Poeschke, Einleitung, in: Ders. u.a. 2006, S.12.

⁴⁵⁴ Siehe Baader 2006, S.119, die hier insbesondere auf Kemp 1992, sowie Warnke 1985 verweist.

⁴⁵⁵ Es wäre interessanter Untersuchungsgegenstand einer anderen Studie, einen Vergleich zu ziehen zwischen der *virtus*-Argumentation, um an einem Hof zu reüssieren, und der, um in einem bürgerlichen Umfeld voranzukommen.

⁴⁵⁶ Bongers 2004, S.19.

⁴⁵⁷ Wie erfolgreich sich die Druckgraphik als Propagandamedium nutzen ließ, ist bereits anhand der Reformationspropaganda belegt worden. Sie beeinflusste die öffentliche Meinung so sehr, dass sie Auswirkungen auf das Verhalten der Römischen Kurie gegenüber Luther hatte. Siehe Gülpen 2002, S.11.

⁴⁵⁸ Siehe hierzu Kapitel V.3.

Entsprechend erklärt sich die dargestellte Szene auf dem ersten Blatt der bereits erwähnten druckgraphischen Serie *Die vergebliche Hoffnung auf weltlichen Gewinn* von 1550 (Abb. 37).⁴⁵⁹ Einem jungen Mann in antikisch anmutender Gewandung wird, unbemerkt von diesem, von einer unbekleideten Frau ein Band um den Knöchel gelegt, während er einem malenden Teufel über die Schulter blickt. Der Teufel sitzt, mit Malstock, Palette und Pinseln ausgerüstet, vor einem herzförmigen Schild, auf dem er die Symbole eitlen, irdischen Strebens festhält: Insignien weltlicher wie geistlicher Macht (Kronen, Szepter und Kardinalshut), ein Sack voller Geldstücke und eine schöne, nackte Frau in Haltung der *Venus pudica*, somit Personifikation der fleischlichen Liebe.⁴⁶⁰

Der herzförmige Schild ist als das Herz des Menschen zu verstehen, das der Teufel mit Wünschen und Verlangen füllt. Der Mensch wiederum, von diesem Verlangen angetrieben, richtet sein Streben auf den Erwerb der Güter und lässt sich hierdurch unbemerkt an irdische Gelüste fesseln. Seine antikische Gewandung ist in diesem Kontext nicht bloß als Referenz auf die Antike zu deuten, sondern als Verweis auf die überzeitliche, von zeitgenössischen Moden unabhängige Allgemeingültigkeit der Moral, die Heemskerck und Coornhert mittels dieser Serie verbreiten möchten. Die Allegorie *Die vergebliche Hoffnung auf weltlichen Gewinn* ist eine christlich-moralische Warnung vor dem falschen Vertrauen in irdische Besitztümer und vor dem Reiz weltlicher Verlockungen. Heemskerck thematisiert hierbei konkret die Macht der visuellen Wahrnehmung und somit den Einfluss der Verbildlichung und des unmittelbaren vor Augen Führens, auf die Prägung der menschlichen Moral. Es ist der Teufel, der sich des Mediums der Malerei bedient, um das menschliche Herz mit eitlen Wünschen zu füllen – und zwar erfolgreich, wie die folgenden Blätter der Serie zeigen. Der Protagonist strebt nach den irdischen Gütern, erwirbt sie, setzt seine Hoffnung darauf und muss in der Stunde des Todes feststellen, dass dies vergebliches Streben war (Abb. 37–Abb. 40).

Anders als der Teufel im Kupferstich, der über Bilder falsches Verlangen im Menschen weckt, sind es die ausführenden Künstler der Serie, Heemskerck und Coornhert, die mit der Verbreitung ihrer Bildfindung den Menschen zum ‚Guten‘ anleiten möchten. Die durch Sichtbarmachung und ästhetische Erfahrung zu erreichende, unmittelbare Ansprache des Betrachters erweist sich hier als Teil eines vom Künstler leistbaren und zu leistenden moralisierenden Bildungsauftrages, somit als Teil seiner im vorhergehenden Kapitel ausgeführten Künstlervirtus.

Aufschlussreich ist der Umstand, dass Heemskerck in seiner höchst wahrscheinlich in Kooperation mit Coornhert entstandenen Darstellung das Streben des Menschen als vom Herzen gesteuert und vom Auge vermittelt inszeniert. Der Moralphilosophie Coornherts folgend, der die Prädestinationslehre entschieden ablehnte, ist es der vernunftbegabte Mensch, der befähigt ist, zwischen ‚Gut‘ und ‚Böse‘ zu

⁴⁵⁹ Zu dieser Serie siehe Veldman 1971.

⁴⁶⁰ Der Schild, der in der Vorzeichnung Heemskercks lediglich durch eine kugelförmige Auswölbung am oberen Rand eine heraldisch unübliche Form hat, wird von Coornhert in der Umsetzung des Druckes eindeutig als herzförmiges Organ dargestellt. Siehe Veldman 1971, S.70–72.

unterscheiden und zu wählen. Ein scheinbarer Widerspruch zwischen dem intellektuellen Ansatz Coornherts und der Bildfindung Heemskercks und Coornherts, bei der der Teufel das Herz und nicht den Verstand des Menschen beeinflusst, löst sich auf, wenn man berücksichtigt, dass das Herz als vorrangig „affektiv-emotionales Zentrum des Menschen“ erst im Zusammenhang mit der Gegenreformation im 17. Jahrhundert wirklich als solches begriffen wurde. Zuvor konnten „Brust und Herz [...] als Sitz der Seele im Sinne der menschlichen Verstandeskräfte verstanden werden oder auch im Sinne des affektiv emotionalen Zentrums“, so Raupp.⁴⁶¹ Dementsprechend nimmt Dirck Volkertsz. Coornhert auffällig häufig auf das Herz des Menschen Bezug, wenn er zur Moral ermahnt. Sein Notarsemblem zeigt unter dem Motto *Gelyckheijt bevredicht* ein Herz, das die Mitte einer im Gleichgewicht gehaltenen Waage bildet und aus dem zwei Kornähren herausstehen – gleichzeitig redendes Symbol in Bezug auf seinen Nachnamen (Abb. 50). Auch im 36. Lied seines *Lied-boeck*, das 1575 im ersten Band seiner *Wercken* erschien, ist die Vermischung von Herz als Ort der Reflektionen und als Ort des Verstandes zu finden. So heißt es eingangs „Vvil enigh Mensch des herten rust verpachten | Hem zelf in al moet hy recht kennen leren | Die schepper volghen met al zyne krachten“ und später „Ryck van verstand wert hy die t'alter uren | Verdrucken leert al zyn onwys begheren.“⁴⁶²

Ilja Veldman vertritt die Ansicht, dass der moralisch-didaktische Impetus in Heemskercks Entwürfen für Druckgraphiken nach Ende der Zusammenarbeit mit Coornhert deutlich nachlasse. Die gemeinsam mit Hadrianus Junius entwickelten Blätter seien weniger von Moralphilosophie als vielmehr von Gelehrsamkeit geprägt.⁴⁶³ Viele der frühen, in Zusammenarbeit mit Cornelis Bos entstandenen Drucke verfolgen jedoch ebenso moralisierende Zwecke wie einige später von Philips Galle umgesetzten Stiche. Es sei hier exemplarisch auf die bereits erwähnte Serie *Lohn von Arbeit und Fleiß* von 1572 verwiesen.⁴⁶⁴ Zwar ist zu beobachten, dass während der Zusammenarbeit mit Coornhert didaktische Bildprogramme in einer bemerkenswerten Intensität aufgegriffen wurden, doch gleichzeitig hat Heemskerck Zeit seiner mehrere Jahrzehnte umfassenden druckgraphischen Tätigkeit den Einfluss auf die moralische Bildung des Betrachters als originäre künstlerische Aufgabe verstanden und wahrgenommen.⁴⁶⁵

⁴⁶¹ Siehe Raupp 1984, S.109.

⁴⁶² Und weiter: „Keerssen veel klaarder dan der zonnen lichte, | Heeft hy int hert, die al des Werelds vrachten | In zyn ghemoed ontfangt met kloeck ghezichte | Leven en dood is hem een int ghewichte. | Hy kan zyn moed voort verkiezen wachten | Rijcdom en Armoed al even veel achten.“ *Wercken I*, fol.494v (S.1132). Eine englische Übersetzung dieser letzten Passage findet sich bei Bonger 2004, S.28. Das Lied beschäftigt sich bezeichnenderweise mit dem Namen Coornherts. Zu Coornherts Emblem siehe Hooff-Gualthérie van Weezel 1927; Warmelink 1940; Veldman 1973b, S.37.

⁴⁶³ Siehe Veldman 1977a, S.92/93.

⁴⁶⁴ New Hollstein, II, 501–506. Darüber hinaus entstehen auch in der Zusammenarbeit mit Coornhert Drucke, die keine vordergründig didaktische Funktion aufweisen, beispielsweise *Apoll und die Musen* von 1549, New Hollstein, II, 509.

⁴⁶⁵ Veldman schreibt: „For Coornhert, who was evidently unable to get more than a few of his ideas into print in his early years, these prints were an eminently suitable medium für expressing his convictions in a didactic manner.“ Er sei der „auctor intellectualis“ und Umsetzer zugleich. Veldman 1977a, S.93. Vor dem Hintergrund der Beobachtung, dass Heemskerck bereits vor seiner Romreise dezidiert kunsttheoretisch Stellung bezog, ist stark zu vermuten, dass er auch an der inhaltlichen Wertschöpfung unmittelbar beteiligt war. Statt einen einzigen Autor zu vermuten, ist vielmehr von einem engen intellektuellen Austausch auszugehen. Veldman

Das der Malerei und Zeichnung inhärente Potential, durch die Verbildlichung abstrakter Inhalte, Gedanken und Konzepte eine andere Einwirkung auf den Menschen zu erlangen als es Texte oder Worte allein vermögen, thematisiert später auch Hendrick Goltzius. In einer vergleichbaren Auffassung, wie sie bei Heemskerck zu finden ist, setzt er im vierten Blatt seiner sechsteiligen Serie der *Vita Christi* von 1578 die Fähigkeit der Malerei zur *imitatio* mit der *imitatio virtutis* in der Nachfolge Christi gleich (Abb. 51).⁴⁶⁶ Eine weibliche Personifikation, die sich als Mischform aus *Imitatio Christi* und Malerei deuten lässt, ist damit beschäftigt, auf einen herzförmigen Bildträger – somit in ihr eigenes Herz – die Dinge zu malen, die der vor ihr stehende Christus ihr in seinem Herz offenlegt. Tristan Weddigen hat hier eine Verschleifung der mittelalterlichen Herz-Jesu-Andacht mit dem reformatorischen Konzept „der Kirche im Herzen des Menschen“ erkannt.⁴⁶⁷ Es spiegelt sich in der Verknüpfung von Malerei, Herzsymbologie und ungewöhnlicher allegorischer Bildfindung wiederum deutlich das Wirken Coornherts wider, der ein Lehrer von Goltzius war.⁴⁶⁸ Es ist anzunehmen, dass Coornherts intellektuelle Vermittlungsleistung an seinen Schüler nicht nur inhaltlicher Natur war, sondern dass er ebenso zur ungewöhnlichen bildlichen Ausformulierung gewählter Themen anregte. Coornhert wird von van Mander in dem Kapitel *Van de Wtbeeldingen der Figueren* seines *Schilder-Boeck* als jemand bezeichnet, der anderen Künstlern rät, bei der Erfindung von Personifikationen und Allegorien von seinem Verstand und seiner Phantasie Gebrauch zu machen („het staet vry, een yeder zijnen gheest en vernuft hier in te ghebruycken“).⁴⁶⁹

Wie Weddigen überzeugend darlegt, spielt neben der *imitatio virtutis* im Gegensinn auch die *virtus* der *imitatio* (*virtus imitationis*) eine zentrale Rolle in diesem Blatt von Hendrick Goltzius.⁴⁷⁰ Diese bereits erwähnte *virtus* des Künstlers und somit der Kunst, gutes und schlechtes Handeln exemplarisch vor Augen zu führen und damit den Betrachter eigenverantwortlich zu korrekten Entscheidungen und Verhaltensweisen anzuleiten,⁴⁷¹ stimmt mit einem zentralen Aspekt des Gedankengutes Coornherts überein. Coornhert vertritt die Ansicht, dass der Mensch aktiv an seinem Seelenheil arbeiten könne, indem er zwischen ‚Gut‘ und ‚Böse‘ die richtige Wahl treffe und nach sittlicher Vollkommenheit strebe.⁴⁷² In seiner 1563 publizierte Abhandlung *Ofde siele, dan of de will zondight, ondersoeck* argumentiert er, dass die Seele selbst passiv sei, jedoch ge- oder missbraucht werden könne.⁴⁷³ Bereits ein Jahr zuvor hatte er auf die Bedeutung der Selbsterkenntnis und die Wege, wie man zu dieser Erkenntnis gelangen könne

selbst sieht dies erst bei der späteren Zusammenarbeit Heemskercks mit Hadrianus Junius und geht davon aus „that the relationship between Heemskerck and Junius was more that of equals than of an unread but gifted painter who depended on an educated man for the selection and elaboration of his themes.“ Veldman 1977a, S.112. Siehe auch Anm.396.

⁴⁶⁶ Siehe Weddigen 2004, S.91.

⁴⁶⁷ Ebd.

⁴⁶⁸ Ebd.

⁴⁶⁹ Siehe Mander 1604, fol.135r. Ebenso zitiert bei Veldman 1977a, S.92.

⁴⁷⁰ Siehe Weddigen 2004, S.94.

⁴⁷¹ Siehe Kapitel III.1 und III.2.

⁴⁷² Siehe Lademacher u.a. 2004, S.153.

⁴⁷³ Siehe Bongers 2004, S.29–30.

– nämlich durch permanentes Hinterfragen der eigenen Gedanken und Leidenschaften – hingewiesen.⁴⁷⁴

Von seiner *virtus imitationis* gibt auch Maarten van Heemskerck durch seine zahlreichen religiösen und moralischen Bildsujets ausführlich Beleg. Über die ingeniöse, referenzreiche Umsetzung der Themen, die breite theoretische Basis der zu vermittelnden Inhalte, die in den Bildern oft deutlich widergespiegelte Kenntnis der zugrunde liegenden biblischen oder literarischen Textpassagen und die erläuternden Beschriften zu seinen Drucken zieht Heemskerck sämtliche Register der möglichen Vermittlung ethisch-didaktischer Bildinhalte. Entsprechend der schon zeitgenössisch verbreiteten Erkenntnis, dass die Kombination von Schrift und Bild mehr vermag als jede Kunst für sich allein,⁴⁷⁵ sind Heemskercks druckgraphische Arbeiten überwiegend mit erläuternden oder die Quelle des dargestellten Bildgegenstandes zitierenden Beschriften versehen. Der Künstler selbst griff hierbei zum Teil schon auf Text und Bild kombinierende Vorlagen zurück.⁴⁷⁶

Die ‚Macht‘ des Künstlers, durch sein Werk meinungs- und charakterbildend tätig zu sein, ist ein Aspekt, der schon seit der Antike belegt ist.⁴⁷⁷ In der Erfüllung der beiden Funktionen *prodesse* und *delectare*⁴⁷⁸ werden abstrakte Inhalte, die in der Realität keine visuell greifbare Form haben, verbildlicht. Die gestalterische Veränderung der Natur durch Kunst sowie die hierdurch mögliche Überwindung dieser sind Teil des Renaissance-Künstlerselbstverständnisses – *Natura potentior Ars* lautet dementsprechend der Spruch der selbstgewählten Imprese Tizians, die eine ihr Junges in Form leckende Bärin zeigt (Abb. 52).⁴⁷⁹ Nicht nur die bereits angesprochene Möglichkeit der Künstler, ihrer *virtus* durch die Wahl tugendhafter Themen Ausdruck zu geben kann als konstitutiv für das Selbstverständnis und das hiervon abgeleitete Statusbewusstsein begriffen werden, sondern ebenso die von ihnen mit den ihrer Profession eigenen Mitteln geleistete Verbreitung tugendhafter Inhalte.

Es lässt sich zusammenfassend feststellen, dass Heemskercks künstlerisches Selbstverständnis nicht nur, wie in den ersten beiden Kapiteln ausgeführt, mit christlichen oder antiken Autoritätsargumenten (Lukaslegende, angeblich höhere Wertschätzung des Künstlers in der Antike) begründet wird. Auch die Verbildlichung und Verbreitung moralisch-didaktischer Bildkonzepte und insbesondere die über die Tugendhaftigkeit des dargestellten Gegenstandes

⁴⁷⁴ Siehe Coornhert 1630, III, fol.401 C, und siehe Bongers 2004, S.167. Coornhert war jedoch nicht der einzige Moralist des 16.Jh.s, der diesen philosophischen Ansatz verteidigte. Siehe Bongers 2004, S.171.

⁴⁷⁵ Siehe Puhlmann 2007, S.163.

⁴⁷⁶ So zum Beispiel *Dat levens ons Heeren* (1537) von Willem van Branteghem. Siehe Veldman 1986a, S.13.

⁴⁷⁷ Siehe Becker 1972/1973, S.116.

⁴⁷⁸ Siehe Becker 1972/1973, S.116, der hier auch auf Lee 1967, S.32–34, verweist.

⁴⁷⁹ Tizian nimmt hiermit Bezug auf Vergil, der beschreibt, dass die Bärin ihr „klumpenförmig“ geborenes Junges in Form leckt. Siehe Gludovatz 2006, S.67–68. Der begleitende Spruch bei Tizian lässt sich sowohl als „Kunst ist vermöglicher als die Natur“ übersetzen, als auch als „Natur ist die leistungsfähigere Kunst“ und in diesem Sinne als Aufforderung an den Künstler, der Natur zu folgen. Siehe Schlink 2008, S.47. Busch 2009, S.58, deutet die Imprese im Sinne einer gleichrangigen Behandlung von *ars* und *natura* und verweist auf das beide einende Vermögen einer „Verwandlung der Materie.“

inszenierte (bürgerliche) *virtus* des Künstlers sowie sein Vermögen, charakterbildend auf den Betrachter einzuwirken, sind grundlegender Bestandteil von Heemskercks künstlerischem Statusbewusstsein. Zusammengenommen legitimieren für ihn diese Aspekte die angestrebte Überlieferung seines Namens und seiner Werke.

Inhaltlich folgt Heemskercks Statuskonstruktion durchaus dem zeitgenössischen Verständnis von einem ‚guten Künstler‘ und von ‚guter Kunst‘. In Umfang und Intensität, mit der er die einzelnen Inhalte für sich in Anspruch nimmt, ist er zeitgenössisch jedoch nahezu solitär.

Die Vermittlung von Ideen und Moral im Bild findet bei Heemskerck unter Einsatz bild-rhetorischer Strategien, einer engen Verknüpfung von Wort und Bild und einem unmittelbaren intellektuellen Austausch mit mehreren Haarlemer Humanisten statt. Aufgrund der inhaltlichen Nähe vieler seiner Bildfindungen zu zeitgenössischer Literatur und Rhetorik sowie aufgrund seines persönlichen Kontaktes zu den wichtigsten Protagonisten des niederländischen Geisteslebens der Zeit, ist es lohnenswert in Anknüpfung an die grundlegenden Studien Ilja Veldmans die Verbindungen zwischen dem Künstler und den Haarlemer Humanisten sowie Rederijkern im Folgenden genauer in den Blick zu nehmen.

IV. Rederijker, Künstler und die Antike

IV.1 Heemskerck und die Haarlemer Humanisten und Rederijker

Die Stadt Haarlem hatte zu Beginn des 16. Jahrhunderts durch den Betrieb von Leinenbleichereien und -webmühlen, durch Brauereien sowie Schiffsbau und Weizenhandel einen starken wirtschaftlichen Aufschwung erfahren, der sich zugleich in einem blühenden intellektuellen Leben und zunehmender kultureller Bedeutung der Stadt niederschlug.⁴⁸⁰ Wie Ilja Veldman schreibt, sollte „The Haarlem of the period [...] be seen as a town in which a small group of important writers, publishers and artists with a humanist view of the world stimulated and influenced one another.“⁴⁸¹

Es konstituierten sich Rhetorikervereine, die sich der Sprache und Dichtkunst widmeten, Loblieder auf diese verfassten,⁴⁸² Wettstreite und Umzüge ausrichteten,⁴⁸³ sich aus christlich-moralischer Perspektive für antike und zeitgenössische Literatur interessierten – oft durchaus mit Offenheit für reformiertes Gedankengut – und in dieser Form im 16. Jahrhundert in mehreren niederländischen Städten zu finden waren. Zwei dieser sogenannten Rederijkerkammern gab es nach 1500 in Haarlem.⁴⁸⁴ Die heute noch bestehende, 1503 erstmals belegte Kammer *Trou moet blycken* und die etwas jüngere Kammer *De Wijngaardranken*.

De Wijngaardranken wurde zeitweise von Louis Jansz. geleitet, „who was kindred in spirit to Coornhert, and not only in his thoughts concerning the freedom of religion“.⁴⁸⁵ In dieser Kammer war Maarten van Heemskerck selbst wohl Mitglied. Es ist überliefert, dass Rederijker bei seiner ersten Hochzeit ein Stück aufführten, was eine grundsätzlich nur Mitgliedern einer Kammer vorbehaltene Ehre war.⁴⁸⁶ Und es ist recht sicher, dass Heemskerck das 1550 von Dirck Volkertsz. Coornhert geätzte Wappen von *De Wijngaardranken* mit dem Motto „Liefte boven al“ entwarf (Abb. 53).⁴⁸⁷

⁴⁸⁰ Siehe Bonger 2004, S.26–27.

⁴⁸¹ Siehe Veldman 1977a, S.112.

⁴⁸² Beispiele für diese Art der Dichtkunst sind bereits aus dem 15.Jh. überliefert. Siehe Moser 2001, S.9.

⁴⁸³ Ein Beispiel hierfür sind etwa das Antwerpener Landjuweel von 1561, siehe Moser 2001, S.82, oder der 1539er Wettstreit in Gent. Siehe Freedberg 1986, S.71; Veldman 1986a, S.11.

⁴⁸⁴ Zu den Rederijkerkammern vgl. Mak 1944, Bonger 2004, Veldman 1977a, S.124–141; Dixhoorn 2009.

⁴⁸⁵ Veldman 1977a, S.126.

⁴⁸⁶ Bereits Preibisz nahm an, dass Heemskerck Mitglied der Kammer war, siehe Preibisz 1911, S.5–6. Dieser Ansicht folgen etwa Stopp 1960, S.144; Veldman 1977, S.97–99; S.128, sowie dies. 1986a, S.11: „Dat Heemskerck tot de Haarlemse ‚nieuwe‘ kamer van retorica, *De Wijngaardranken*, behoord heeft, die het devies ‚Liefte boven al‘ voerde, lijkt af te leiden uit een geëst blazoen van deze kamer uit 1551, waarvan het ontwerp op stilistische gronden aan Heemskerck is toe te schrijven.“ Van Mander ist es, der von dem Spiel der Rederijker bei Heemskercks Hochzeit berichtet, siehe Mander 1604, fol.246v.

⁴⁸⁷ New Hollstein, II, 585. Siehe hierzu auch Veldman 1986a, S.11 Die meisten Kammern verfügten vermutlich seit Mitte des 15.Jh.s – respektive seit dem Zeitpunkt der Gründung der Rederijkerkammer, wenn diese erst später erfolgte – über ein oder mehrere Wappen. Es ist hier zu unterscheiden zwischen drei Sorten von Kammerwappen: dem offiziellen Wappen, dem Kammerwappen für Rederijkerwettstreite und enigmatischen Rebus-Wappen. Ein sehr großer Teil dieser Wappen ist heute nicht mehr überliefert. Die Frage, welche Kammer über das schönste Wappen verfüge, konnte selbst Teil eines Rederijkerwettstreites werden. Insbesondere die Rebus-Wappen, die keinen Buchstaben beinhalten durften und die sich ab der zweiten Hälfte

Die Rederijker rekrutierten sich im Wesentlichen aus humanistisch gebildeten Bürgern der oberen Mittelschicht, dem etablierten Haarlemer Bürgertum.⁴⁸⁸ Doch die Inhalte des in den Kammern verhandelten Gedankengutes waren deutlich weniger etabliert und wurden zum Teil als brisant, wenn nicht gar ketzerisch empfunden. Unter den im 16. Jahrhundert aufgrund ihrer Texte und Lieder hingerichteten Rederijkern findet sich auch der 1568 gerichtete, ehemalige Vorsitzende der Haarlemer Kammer Trou moet blycken, Heynsoon Adriaensen.⁴⁸⁹

Hoetink hat als einer der ersten Kunsthistoriker versucht, Heemskercks Werke mit den in Rhetorikerkreisen verbreiteten, intellektuellen Strömungen der Zeit in Verbindung zu bringen. Anhand der 1563 von Philips Galle gestochenen druckgraphischen Serie der *Geschichte des Hiob*,⁴⁹⁰ bei der Heemskerck dem biblischen Text auffällig genau folgt, analysiert er, dass „religieuze toneelvoorstellingen“ eine relevante Inspirationsquelle für den Künstler dargestellt haben.⁴⁹¹ Ilya Veldman hat sich in der Folge intensiv mit den Verbindungen zwischen Heemskerck und den Haarlemer Humanisten beschäftigt. Sie ist der Suche nach dem geistigen Urheber der elaborierten Bildfindungen nachgegangen, hat visuelle Inspirationen und textliche Vorlagen identifiziert und die komplexe Ikonographie vieler Blätter entschlüsselt.⁴⁹² Die Frage nach dem Grund für die enge Zusammenarbeit zwischen dem Künstler und den Gelehrten und nach ihren sozialen Rahmenbedingungen spielt in ihren Studien jedoch nur eine untergeordnete Rolle.

Betrachtet man die frühneuzeitliche Kooperation zwischen Humanisten und Künstlern von einem sozialgeschichtlichen Gesichtspunkt aus, ist festzustellen, dass es sich hier um zwei Gruppen sozialer Aufsteiger handelt, deren neuer Status zu einem wesentlichen Teil auf Bildung und Kennerschaft insbesondere der antiken christlichen wie paganen Autoritäten beruht. Ein grundlegendes gemeinsames Interesse besteht folglich darin – so eine These, die es in Zusammenhang mit Heemskercks Instrumentalisierung der antiken Formensprache zu überprüfen gilt –, diesen Status in einem in erster Linie bürgerlich-städtischen Umfeld zu sichern und zu propagieren.⁴⁹³

des 16. Jh.s zunehmender Beliebtheit erfreuten, wurden für diesen Zweck gestaltet. Siehe Keersmaekers 1984, S.217. Das Wappen von De Wijngaardranken enthielt Rebus-Elemente, siehe Miert 2011, S.246–247.

⁴⁸⁸ Siehe Dixhoorn 2009.

⁴⁸⁹ Siehe Bongers 2004, S.27. Daneben gibt es zahlreiche weitere Beispiele: „Reeds in 1547 was Pieter Schuddematte, schoolmeester te Antwerpen, voor 't stadhuis terechtgesteld wegens een ballade en een zinnespel. In 1558 werd Frans Fraet, factor der Violieren, te Antwerpen onthoofd. In 1568 werd Jan Onghena opgehangen, rethorycker van Gent, die een spotticht gemaakt had op de kloosters en meer van die stukken en nu van de beeldenstorm beschuldigd was. In 't zelfde jaar werd Heynsoon Adriaensen, schoenmaker, factor van Trou Moet Blijcken, te Haarlem in de burgemeesterskamer geworgd, om zijn liedjes en echo's. Te Amsterdam werd in 1568 de 'wechwijzer tot reden-rijcke kunst', Egbert Mainartz, als ketter ter dood veroordeeld.“ Laan 1952, S.435.

⁴⁹⁰ New Hollstein, I, 161–168.

⁴⁹¹ Siehe Hoetink 1961, S.13. Bereits Grosshans 1980, S.16, weist darauf hin, dass Hoetink einer der ersten sei, der diesen Ansatz verfolgte.

⁴⁹² Siehe insbesondere Veldman 1977a.

⁴⁹³ Grundlegend zum Verhältnis von Künstlern und Rederijkern siehe Gibson 1981 sowie Veldman 1976.

Spätestens ab dem Zeitpunkt als er seine zweite Ehe mit der Haarlemer Bürgermeisterstocher Marytgen Gerritsdochter einging, war Maarten van Heemskerck fester Teil von Haarlems bürgerlicher Elite. Enger Kontakt sowie verwandtschaftliche Verbindungen bestanden unter anderem zur einflussreichen Familie van Zuren. Der Anwalt Jan van Zuren war Heemskercks Testamentsverwalter, einer seiner Brüder, Cornelis van Zuren, heiratete die Schwester von Heemskercks erster Frau und ein weiteres Mitglied der Familie, Thomas van Zuren, vermählte sich nach Heemskercks Tod mit Marytgen Gerritsdochter.⁴⁹⁴ Freundschaftliche Verbindungen bestanden zu Cornelis Musius, Dichter und Vorsteher des Klosters St. Agatha in Delft,⁴⁹⁵ zu dem Historiographen Petrus van Opmeer – der ebenfalls ein Freund von Musius war – und, zumindest in späteren Lebensjahren, zu dem Theologen Hieronymus Verlenius.⁴⁹⁶ Auch Heemskercks Auftraggeber in anderen Städten neben Haarlem und Delft, in Dordrecht, Alkmaar und Amsterdam, entstammten alle einer wohlhabenden bürgerlich-städtischen Oberschicht.⁴⁹⁷

Von zentraler Bedeutung für Heemskerck war jedoch der Austausch mit den beiden im Vorhergehenden bereits immer wieder erwähnten Gelehrten, die zu den wichtigsten Protagonisten der niederländischen Geistesgeschichte des 16. Jahrhunderts zählen: Dirck Volkertsz. Coornhert und Hadrianus Junius.⁴⁹⁸

Coornhert wird von van Mander als jemand charakterisiert, „wiens gheest, verstand, en handen, bequaem en veerdich waren te begrijpen en uyt te voeren, alles wat den Menschen moghelijck mach wesen te verstaen oft doen.“⁴⁹⁹ Seine Schriften und Übersetzungen hatten einen wesentlichen Anteil an der Entwicklung Haarlems zu einem intellektuellen Zentrum in den Niederlanden des 16. Jahrhunderts.⁵⁰⁰ Obwohl Coornhert erst mit über 30 Jahren Latein lernte,⁵⁰¹ fertigte er verschiedene Übersetzungen antiker Texte ins Niederländische an, darunter Homers *Odyssee*, Ciceros *De Officiis* und Senecas *De Beneficiis*.⁵⁰² Die

⁴⁹⁴ Siehe Veldman 1977a, S.14. Hier werden auch weitere Verbindungen Heemskercks zum gehobenen Haarlemer Bürgertum genannt. Siehe auch Veldman 1986a, S.11–12.

⁴⁹⁵ In Georg Brauns *Urbium praecipuarum totius mundi* von 1581 wird erwähnt, dass „sehr feine Gemälde von Maarten Heemskerck in den Kirchen St. Ursula und St. Hippolytus in Delft hingen“ und es wird auf die Freundschaft zwischen Musius und Maarten van Heemskerck verwiesen. Siehe Veldman 1977a, S.97.

⁴⁹⁶ Die Freundschaft zu Petrus von Opmeer ist durch Valerius Andreas' *Opus chronographicum orbis universi* von 1611 belegt. Siehe Veldman 1977a, S.98. Von Hieronymus Varlenius, besser bekannt als Verlenius, stammen die Verse zu Heemskercks Serie des *König Josiah* (siehe Preibisz 1911, S.88–89, Nr. 55–62; New Hollstein, I, 143–150). Siehe Veldman 1977a, S.108. Petrus von Opmeer würdigte Heemskerck als *genio et ingenio Batavus* in seinem *Opus Chronographicum*, siehe Opmeer 1611/1625, S.40; Grosshans 1980, S.13/14.

⁴⁹⁷ Siehe Grosshans 1980, S.23. Für Andries van Oudshoorn und Wilhelmina Paling, die in Alkmaar zu den wichtigsten Patriziern gehörten, fertigte Heemskercks Portraits an, sowie – noch vor seiner Italienreise – eine nicht mehr erhaltene, großfigurige Darstellung von Adam und Eva. Siehe Zevenhuizen 1998, S.43.

⁴⁹⁸ Hadrianus Junius und Coornhert standen auch miteinander in Kontakt. Den 1561 publizierten, von Coornhert ins Niederländische übersetzten *D'eerste twaalf boecken Odysseae* geht ein Vorwort von Junius voraus. Junius war es auch, der Coornhert 1565 an Plantin empfahl, als dieser einen Übersetzer für die *Emblemata* suchte. Siehe Veldman 1974a, S.38; Veldman 1977a, S.99; Heesakker 2011, S.30.

⁴⁹⁹ Mander 1604, fol. 246v, Übersetzung bei Floerke 1991, S. 203.

⁵⁰⁰ Bongers 2004, S.25.

⁵⁰¹ Siehe Puhlmann 2007, S.179. Er selbst gab an, dass er mit 35 Latein gelernt habe, siehe Coornhert 1630, Bd.2, fol.552v. Siehe auch Veldman 1977a, S.91.

⁵⁰² *D'eerste twaalf boecken Odysseae [...]*, Haarlem 1561, *Officia Ciceronis. Leerende wat yeghelijck in allen staten behoort te doen[...]*, Haarlem 1561; *Seneca vanden weldaden*, Haarlem 1562. Siehe Bongers 2004, S.12; S.24.

Bücher verlegte er in einer von ihm gemeinsam mit Jan van Zuren und weiteren Mitstreitern 1560 gegründeten Druckerei.⁵⁰³

Neben seiner Tätigkeit als Übersetzer und Verleger ist Coornhert insbesondere als Autor zahlreicher ethisch-moralischer Abhandlungen von Bedeutung. In ausgesprochenem Gegensatz zur herrschenden kirchlichen Lehrmeinung wendet er sich in diesen gegen das Dogma der Erbsünde, unterscheidet als erster zwischen natürlichen, somit nicht sündhaften, und unnatürlichen, folglich sündhaften, menschlichen Bedürfnissen⁵⁰⁴ und vertritt darüber hinaus die Ansicht, dass der Mensch „durch Einsicht und eigenen Willen zu einer sittlichen Lebensführung“, zur „volmaakbaarheid“, gelangen könne.⁵⁰⁵ Aber vor allem „is Coornhert de man geweest die onverschrokken heeft gestreden voor gewetensvrijheid en verdraagzaamheid, ook ten aanzien van de ‘kettters’ en zelfs ten aanzien van de atheïsten.“⁵⁰⁶ Als sein Hauptwerk gilt die 1586 gedruckte *Zedekunst dat is Wellevenskunste*.⁵⁰⁷

1546 ging Coornhert nach Haarlem und verdiente – vermutlich beginnend mit dem bereits erwähnten Auftrag für ein Lotterienplakat 1547, das in Zusammenarbeit mit Heemskerck entstehen sollte⁵⁰⁸ – die nächsten 15 Jahre seinen Lebensunterhalt durch das Umsetzen von künstlerischen Entwürfen in Holzschnitte, Radierungen und Kupferstiche.⁵⁰⁹

Dirck Volkertsz. Coornhert hatte während der Zeit, die er in Haarlem lebte, verschiedene Ämter inne,⁵¹⁰ pflegte einen illustren Freundeskreis, zu dem beispielsweise – wie bereits erwähnt – der Kartograph Abraham Ortelius

⁵⁰³ Mindestens zehn Bücher wurden in dieser Druckerei gedruckt, davon wiederum waren mindestens fünf von Coornhert initiiert. Siehe Puhlmann 2007, S.179. Allgemein zu Publikationen aus der van Zuren Presse siehe Laceulle-van de Kerk 1951, S.29–70. Die Druckerei schloss 1564, danach gab es 16 Jahre lang keine Druckerei in Haarlem. Siehe Bongers 2004, S.25.

⁵⁰⁴ Siehe Bongers 2004, S.12; S.157–161.

⁵⁰⁵ Siehe Puhlmann 2007, S.178. Diese Selbst-Perfektionierung durch sittlich korrektes Verhalten ist einer der Kerngedanken von Coornherts Lehre: „Met Gods genade kán de mens aan alle geboden, in Oude en Nieuwe Testament vastgelegd, tijdens zijn leven voldoen. Deze volmaakbaarheidsgedachte is leidinggevend in Coornherts leven.“ Bongers 1987, S.13. Der erste, der diese Kernlehrmeinung Coornherts untersuchte, war 1925 Bruno Becker, der Coornhert in einem Vortrag als den „apostel der volmaakbaarheid“ bezeichnete. Siehe Becker 1926, Nachdruck in Bongers 1987, S.133–159. Ausführlich zum Gedankenkonzept Coornherts siehe auch Bongers 1987, S.17–39. Bereits mit Anfang 20 hatte er, laut eigener Angabe, Zugang zu Schriften von Luther, Calvin und Menno Simons, was ein Grund für den spürbaren Einfluss reformatorischen Gedankengutes auf seine Texte gewesen sein mag. Siehe Bongers 1987, S.13, und Bongers 2004, S.18.

⁵⁰⁶ Vorwort von M.J. Petry/J. Sperna Weiland in: Bongers 1987, S.10.

⁵⁰⁷ In der Folge gingen mehrere Auflagen in den Druck und die Anonymität wurde nicht lange gewahrt. Siehe Bongers 1987, S.42. Zu Coornherts Biographie allgemein siehe Bongers 2004 und Puhlmann 2007.

⁵⁰⁸ Die Zusammenarbeit hat sich möglicherweise durch einen Zufall ergeben: Heemskerck erhielt den Auftrag ein Lotterienplakat zu entwerfen, das Coornhert als Holzschnitt umsetzen sollte. Die Umsetzung des Projektes erfolgte schließlich nicht, da die Lotterie wegen einer zeitgleich stattfindenden Lotterie in Antwerpen abgesagt wurde. Das Papier war bereits in Antwerpen gekauft worden. Siehe Veldman 1977a, S.55; Veldman 1986a, S.14; Veldman 1989, S.116–117; Laceulle-van de Kerk 1951, S.18–19; S.307. Die erste bekannte Druckgraphik nach einem Entwurf von Heemskerck stammt von 1537 von Cornelis Bos. Siehe Preibisz 1911, S.20; Puhlmann 2007, S.22; Bongers 2004, S.19.

⁵⁰⁹ Siehe Bongers 1987, S.13. Ab 1554 arbeitete Coornhert zeitweise auch für Frans Floris, Lambert Lombard und Willem Thibaut. Siehe Puhlmann 2007, S.179. Es wird zudem vermutet, dass er auch für Blätter, die von anderen Stechern, wie Philips Galle und Pieter van der Heyden beispielsweise nach Entwürfen von Pieter Bruegel d.Ä. umgesetzt wurden, Bildunterschriften lieferte. Siehe Renger 1984, S.152.

⁵¹⁰ Ab 1560 war er als Notar tätig, 1562 einer der drei Stadtsekretäre und ab 1564 Sekretär des Bürgermeisters. Siehe Bongers 2004; Veldman 1977a, S.56; Puhlmann 2007, S.178–184.

gehörte,⁵¹¹ und stand intellektuell wie freundschaftlich den Rhetorikerkreisen nahe. Er trat jedoch nie selbst einer Rederijkerkammer bei.⁵¹² Zu seinem engeren Umfeld zählte neben dem 24 Jahre älteren Maarten van Heemskerck auch der ebenso mit diesem befreundete Arzt und Humanist Hadrianus Junius.

Seine Involviertheit in die politischen Geschehnisse der Zeit, seine streitbaren Texte sowie seine kritische Haltung gegenüber etablierten Lehrmeinungen und Dogmen – insbesondere denen der reformierten Kirche⁵¹³ – führten neben Flucht und Exil schließlich 1578 zu einem Publikations- und Redeverbot in Religionsfragen.⁵¹⁴ Coornherts turbulente Biographie wird vor dem Hintergrund der religiösen und politischen Verwicklungen der Zeit verständlich, ist jedoch insbesondere in der zentralen Rolle begründet, die er hierbei durch den kontroversen Inhalt seiner Schriften sowie die von ihm bekleideten öffentlichen Ämter und die engen Kontakte zu Politikern, Theologen und anderen Humanisten spielte. Auch nachdem er Publikationsverbot in Religionsfragen erhalten hatte, arbeitete er weiter an der Verbreitung seiner Gedanken – allerdings mit einer gewissen Vorsicht: Die *Zedekunst dat is Wellevenskunste* erschien 1586 zunächst anonym.

Dirck Volkertsz. Coornhert war der erste, der Entwürfe von Maarten van Heemskerck systematisch in Druckgraphiken umsetzte, und blieb bis 1559 dessen wichtigster Stecher.⁵¹⁵ Er arbeitete später nicht nur mit Heemskerck zusammen, sondern auch mit anderen zeitgenössischen Künstlern, etwa seinem Schüler Hendrik Goltzius⁵¹⁶ oder dem um 1570 in Köln tätigen Brüsseler Adriaan de Weerd, der laut Mander „eenighe sinnekens van Coornhert“ aufgriff.⁵¹⁷ Zudem war er der Lehrer von Philips Galle, der später auch diverse Entwürfe Heemskercks in Drucke umsetzte.⁵¹⁸

⁵¹¹ Teil dieses Freundeskreises waren unter anderem Hendrick van Marckel, Bürgermeister von Deventer, Nicolaes van der Laen und Gerrit Stuver, Bürgermeister von Haarlem, sowie Cornelis Meynaersz. Boon (Fabius), der „the center of the Reformation in Rotterdam“ darstellte. Siehe Bongers 2004, S.27. Coornhert schrieb in Ortelius' *Liber Amicorum*, siehe Becker 1926/1987, S.149 und Anm.65.

⁵¹² Siehe Bongers 2004, S.27. Coornherts erstes Werk, die *Comedie vande Rijckeman*, von 1550 folgte jedoch gewissen Regeln, die in den Rhetorikerkammern üblich waren. Siehe ebd., S.264.

⁵¹³ Er lehnte jedoch auch die Autorität des Papstes und wichtige Dogmen, wie etwa die Transsubstantiation und die Beichtverpflichtung, ab. Siehe Puhmann 2007, S.181.

⁵¹⁴ Seine Schriften führten zur temporären Gefangensetzung in Den Haag kurz nach den Bilderstürmen von 1566 in 1567. Es folgte eine Flucht nach Deutschland mit verschiedenen Stationen in Köln, Goch, Wesel, Emden und Xanten. Zu Köln als Exilort für die niederländischen Künstler der Zeit, siehe Veldman 1993b. 1572 wurde Coornhert nach Holland zurückberufen, musste jedoch schon kurze Zeit später wieder fliehen und hielt sich im Exil erneut in Xanten auf. Siehe Puhmann 2007, S.180. Erst 1576 durfte er zurück in die Niederlande, wo er sich in Delft und anschließend in Haarlem als Notar niederließ. Siehe ebd. Nach dem Tod Wilhelm von Oraniens, der ihn protegierte, folgten unter anderem temporäre Aufenthalte in Emden sowie wiederum in Haarlem, ehe er nach Gouda zog, wo er 1590 verstarb. Siehe Puhmann 2007, S.180–181.

⁵¹⁵ Nur Cornelis Bos hatte zuvor einige Drucke nach Heemskercks Entwürfen umgesetzt, ehe jener mit Coornhert zusammenarbeitete. Siehe Veldman 1977a, S.55. Die Arbeiten nach Entwürfen von Heemskerck sind der erste Beleg von Coornherts reger Tätigkeit als Holzschneider, Radierer und Kupferstecher. Siehe Veldman 1986a, S.14.

⁵¹⁶ Siehe Puhmann 2007, S.180; S.192.

⁵¹⁷ Mander 1604, fol.230r. Auch Coornhert selbst berichtet von der Kooperation und seinem inhaltlichen Beitrag, siehe Puhmann 2007, S.190/191. Coornhert stach im Exil die Illustrationen für *Das Buch Extasis* von Jan van der Noot. Siehe Puhmann 2007, S.180.

⁵¹⁸ Siehe etwa Veldman 1977a, S.57. Allgemein zu Coornherts druckgraphischen Aktivitäten siehe insbesondere Veldman 1989.

Da Coornhert seine Tätigkeit als Druckgraphiker mehrere Jahre unterbrach, während er verschiedene städtische Ämter bekleidete, dabei jedoch weiter an seinen Schriften arbeitete, scheint es, als sei – trotz seiner stark zu vermutenden inhaltlichen Involviertheit bei der Konzeption der Graphiken – sein eigentliches Anliegen vorrangig die literarische und nicht die visuelle Verhandlung grundlegender theologischer und moralischer Fragen.

Für Maarten van Heemskerck war nach dem Ende der Zusammenarbeit mit Coornhert in den 1560er Jahren der intellektuelle Austausch mit dem Arzt und Humanisten Hadrianus Junius von besonderer Bedeutung. Junius, der eigentlich Adriaen de Jonghe hieß, steuerte nicht nur verschiedene Verse zu Stichen nach Entwürfen Heemskercks bei, sondern lobt den Künstler sowie dessen Produktivität und Fleiß in seiner bereits erwähnten, 1588 erst posthum publizierten *Batavia*.⁵¹⁹ Auch auf Coornhert nimmt er in diesem zwischen 1566 und 1570 entstandenen Werk über die Niederlande Bezug und bezeichnet seinen Freund als einen „Mann von göttlichem Ingenium, aber widrigem Schicksal“.⁵²⁰

Hadrianus Junius wurde von einigen seiner Zeitgenossen als der gelehrteste Mann nach Erasmus betrachtet.⁵²¹ Dennoch findet, wie Miert 2011 feststellt, eine nur unzureichende historische Auseinandersetzung mit seiner Person und seinem Werk statt. „Historians have never paid much attention to Northern Dutch humanism during the second and third quarters of the sixteenth century, as if nothing of significance occurred during this period in the Northern Provinces.“⁵²² Hadrianus Junius hielt sich zwischen 1550 und 1572 erst als Rektor der Lateinschule, dann als Stadtarzt vorwiegend in Haarlem auf.⁵²³ Er stand während dieser Zeit in engem intellektuellen Austausch mit bedeutenden Humanisten innerhalb und außerhalb der Niederlande, publizierte einen Großteil seiner Werke in Basel⁵²⁴ und versuchte, über Widmungen der Schriften an niederländische

⁵¹⁹ Junius erwähnt in seiner *Batavia* sieben Maler namentlich: Jan van Scorel, Maarten van Heemskerck, Anthonis Mor, Jan Mostaert, Anthonie van Blockland, Dirck Barendsz. und Pieter Aertsen – der größte Platz ist jedoch Heemskerck gewidmet. Hierauf verweist auch bereits Veldman 1977a, S.98–99. Heemskercks Erwähnung bei Junius findet sich in Junius 1588, S.238–239.

⁵²⁰ *Theudericus Volcardus Amstelrodamaeus divino homo ingenio, sed fati adversi [...]*, Junius 1588, S.240. Ein Verweis auf diese Textstelle findet sich u.a. bei Bongers 2004, S.27; Glas 2011b, S.307.

⁵²¹ Insbesondere sein Freund Janus Douza hat zu dieser Wahrnehmung beigetragen. Siehe Miert 2011, Einleitung, S.3; S.11. Junius selbst forderte diesen Vergleich auch heraus, indem er ein Supplement der *Adagia* von Erasmus publizierte und ein vergleichbares Werk ankündigte. Siehe Heesakker 2011, S.31.

⁵²² Miert 2011, Einleitung S.1. Zudem waren es vorwiegend Linguisten oder Neo-Latinisten, die sich mit Junius' Werken auseinandergesetzt haben, weniger Historiker. Siehe ebd. S.12. Auch Heesakker weist darauf hin, dass Junius zu Unrecht nicht im Fokus der Forschung stehe. Siehe Heesakker 2011, S.27. Junius studierte unter anderem in Löwen und Bologna, erwarb dort 1540 seinen Doktor in Philosophie und Medizin, und lebte einige Zeit in Paris, wo er 1541 sein erstes Buch publizierte. Er hielt sich ab 1544 für mehrere Jahre in England auf, war dort zunächst der Leibarzt von Thomas Howard, 3. Duke of Norfolk, und unterrichtete dessen Enkel. Nach der Inhaftierung Thomas Howards und seines ältesten Sohnes Henry – beide wurden von Heinrich VIII. des Hochverrats verdächtigt und zum Tode verurteilt – wurde Junius Sekretär von Franciscus van der Dylft, der als Botschafter Karls V. am englischen Hof weilte. Miert 2011, Einleitung S.8–9.

⁵²³ Abgesehen von einem kurzen Aufenthalt am dänischen Hof 1564. 1572 wurde er aus Haarlem gerufen, um Wilhelm von Oranien in Delft zu behandeln. 1574 zog er nach Middelburg und verstarb dort im folgenden Jahr. Siehe Veldman 1977a, S.98.

⁵²⁴ Junius war u.a. befreundet mit Johannes Sambucus, Petrus Nannius, Johannes Douza, Benito Arias Montano und Christoph Plantin, siehe Veldman 1974c sowie Veldman 1977a, S.98, und ebenso mit Johannes

Zeitgenossen und insbesondere an Vertreter diverser europäischer Herrscherhäuser, wie Edward VI., Elisabeth I. oder Philipp II., einflussreiche Patrone und Gönner zu gewinnen.⁵²⁵

Anders als sein bekannter Zeitgenosse Petrus Forestus, der ebenso wie Junius in Löwen und Bologna studierte und Stadtarzt von Delft war, konzentrierte sich Junius weniger auf medizinische Studien, sondern vielmehr auf historische und antiquarische Themen. Er gab wichtige Editionen und Kommentare zu klassischen Schriftstellern heraus, „engaged in historiography, lexicography, emblematics, lyric and epic poetry, calendars and textual criticism of Greek and Latin authors.“⁵²⁶ Junius verfolgte eine enorme Spannbreite von unterschiedlichen Themen, Interessen und Literaturgenres, was Miert zu dem Schluss kommen lässt, Junius' Gelehrsamkeit stelle in der Fülle der von ihm präsentierten und zusammengesuchten Quellentexte und Referenzen „sometimes even a hodgepodge of apparently unstructured material“ dar.⁵²⁷

Zu den wichtigsten eigenen Werken von Hadrianus Junius zählen neben den bereits zitierten *Emblemata* (1565) und der *Batavia* (1566–70, 1588 gedruckt) seine *Animadversa* (1556)⁵²⁸ und eine *Nomenclator* (1567).⁵²⁹

Anders als Coornhert vermied Junius die Beschäftigung mit heiklen Themen religiöser oder politischer Natur.⁵³⁰ Selbst in seiner *Batavia*, einem Werk zu den Niederlanden, das im Auftrag der Staaten von Holland entstand, finden aktuelle politische Entwicklungen oder gewaltsame Ausschreitungen wie die Bilderstürme Ende der 60er Jahre keinen Widerhall.⁵³¹ Glas zufolge, der sich intensiv mit der *Batavia* beschäftigt hat, handelt es sich bei dieser eher um eine Chorographie als um ein Geschichtswerk.⁵³² Einzelne Anekdoten, wie die, dass Laurens Jansz.

Goropius Becanus, siehe Miert 2011, S.7. In Basel arbeitete er mit der Druckerei Henricpetri zusammen, mit Michael Isengrin (bei Miert fälschlich Martinus genannt) und mit Hieronymus Froben. Siehe Miert 2011, S.9.

⁵²⁵ Er widmete seine Bücher jedoch auch Freunden, wie etwa dem Gelehrten Joannes Sambucus, siehe Heesakker 2011, S.31.

⁵²⁶ Miert 2011, Einleitung S.7. Zu den antiken Schriftstellern gehörten u.a. Plutarch, Seneca, Horaz, Juvenal oder Martial. Siehe Veldman 1977a, S.98. Es gibt lediglich eine einzige medizinische Schrift von ihm, die zugleich seine erste Publikation darstellt: Eine lateinische Edition von Cassius Iatrosophistas Traktat über Tierkrankheiten (*Cassius Medicus: De animalibus medicae quaestiones et problemata, quae hactenus lucem non videre*, Paris 1541), siehe Miert 2011, Einleitung S.8. Hinzu kommt eine mykologische Studie. Der beschriebene Pilz ist heute als Phallus Hadriani bekannt, siehe ebd. 2011, Einleitung S.7; S.9.

⁵²⁷ Miert 2011, Epilog S.305.

⁵²⁸ *Animadversorum libri sex, omnigenae lectionis thesaurus, in quibus infiniti pene auctorum loci corriguntur et declarantur, nunc primum et nati et in lucem aediti. Eiusdem De coma commentarium*, Basel 1556, siehe hierzu Miert 2011a, S.96–135. Die *Emblemata* von Junius sind eindeutig beeinflusst von den *Emblemata* des Andrea Alciati, den Junius 1539 in Italien getroffen hatte. Siehe Wesseling 2011, S.258. Das Werk erschien allein zwischen 1565 und 1570 in mindestens sieben Nachdrucken. Siehe Enenkel 2011, S.260.

⁵²⁹ *Nomenclator, omnium rerum propria nomina variis linguis explicata [...]*, Antwerpen 1567. „With such a book, Junius breaks up the monopoly of Latin.“ Heesakker 2011, S.31. Ein weiteres wichtiges Werk stellt eine Bearbeitung von Erasmus *Adagia* dar: *Adagiorum ab Erasmo omissorum centuria octo [...]*, Basel 1558.

⁵³⁰ Siehe Wesseling 2011, S.253; Miert 2011, Epilog S.303. Die Gründe für die Zurückhaltung des Gelehrten in diesen Fragen sind unbekannt.

⁵³¹ Siehe Glas 2011a, S.69. Heesakker 2011, S.32. Bei der *Batavia* handelte es sich um ein größeres publizistisches Unterfangen, das ursprünglich in drei Teilen geplant war, jedoch wurde nur der erste umgesetzt, siehe Heesakker 2011, S.32.

⁵³² „Chorographies are an expression of the humanists' interest in ‚historical topography‘ and are closely linked to the rise of nationalism in Early Modern Europe. Towns, rivers and boundaries became places of memory.“ Glas 2011a, S.78. Die *Batavia* ist Ausdruck einer protonationalen Identitätskonstruktion und wie eine ‚Werbeschrift für die Niederlande‘ zu verstehen. Antike Überlieferung sowie zeitgenössische Anekdoten werden mit der Absicht kolportiert, die kulturelle und wirtschaftliche Stellung der Niederlande herauszustreichen.

Coster in den Niederlanden der eigentliche Erfinder des Buchdrucks gewesen sei und nicht Gutenberg in Mainz,⁵³³ sind hier zur Propagierung einer kulturellen, politischen und historischen Bedeutung der Staaten von Holland verflochten. Bereits der Titel der Schrift ist – in Analogie zu Tacitus' *Germania* – Ausdruck aufkommenden protonationalen Selbstbewusstseins.⁵³⁴

Hadrianus Junius' religiöse Haltung ist nicht ganz eindeutig. Er selbst war kein Calvinist, auch wenn er freundschaftliche Beziehungen zu dem Calvinisten Aedituus pflegte.⁵³⁵ Seinen Briefen und Schriften ist zu entnehmen, dass er Luther, Melanchthon und Calvin nicht hoch achtete und die Anabaptisten sogar vehement ablehnte.⁵³⁶ Er präsentiert sich in seiner *Batavia* als loyaler Anhänger des katholischen Königs Philipps II.⁵³⁷ Doch auf der anderen Seite sympathisierte er mit dem niederländischen Aufstand gegen die spanischen Besetzer, stand hier auf der Seite Wilhelm von Oraniens, dessen Arzt er 1574 war, und widmete diesem die *Batavia*.

Die Entwürfe Heemskercks, für die Junius Textzeilen beisteuerte, decken ein breites Themenspektrum ab, das Szenen aus dem Alten und Neuen Testament ebenso umfasst wie allegorische, mythologische oder kosmisch-astrologische Themen.⁵³⁸ Veldman stellt sich die Frage, welche Rolle der Humanist für Heemskercks künstlerische Produktion spielt, ob das Bild die Beischrift illustriert oder ob die bildliche Umsetzung Versen von Junius folgt.⁵³⁹ In der thematischen Breite behandelte Bildgegenstände ist die gemeinsame Produktion von Heemskerck und Junius durchaus mit Junius' Form der Gelehrsamkeit in Verbindung zu bringen. „His scholarship did not concern philosophy, theology or narrative history, but he chose types of works which allowed him to rearrange the classical warehouses of fragments of knowledge“ – bei gleichzeitig starkem Interesse für etymologische Fragen und lexikographische Arbeit.⁵⁴⁰ Es lässt sich in vielen Fällen nicht feststellen, ob erst die Bildfindung oder erst die literarische Quelle entstand. Ein Beispiel hierfür ist die enge Verbindung zwischen

⁵³³ Siehe Miert 2011, S.12. Diese Anekdote stellt die bekannteste Passage des Buches dar, da Junius der erste war, der die Geschichte öffentlich publizierte. Siehe Heesakker 2011, S.33; *Batavia* 1588, S.253–258.

⁵³⁴ Die Bataver waren nach niederländischem humanistischen Verständnis der einzige Stamm, der im Römischen Reich rechtlich als Bündnispartner behandelt wurde und nicht den Römern unterworfen war. In ihnen sah Junius die Urahnen der Niederländer. Siehe Heesakker 2011, S.32; S.56. Zur Relevanz des antiken Kontextes für die Konstruktion einer nationalen Identität siehe auch Kapitel VII.1 Hadrianus Junius war nicht der erste, der sich auf die Bataver berief. Dieses genealogische Konstrukt ist auch bereits belegt bei den Goudaer Historikern Hermansz., Snoy und Cornelius Aurelius, es wurde von Erasmus erwähnt und ebenso von Geldenhauer verbreitet. Siehe Glas 2011a, S.80–81. Da Holland zeitgenössisch in der europäischen Wahrnehmung als Teil Belgiens oder Deutschlands gesehen wurde und Niederländer in Rom pauschal als *fiamminghi* (Flamen) bezeichnet wurden, erklärt sich die Absicht von Junius' Auftraggebern, auf literarischem Weg eine unabhängige, regionale, kulturelle Identität zu prägen. Siehe Glas 2011a, S.78.

⁵³⁵ Diese Freundschaft verhinderte schließlich seine Ernennung zum Historiker der Staaten von Holland. Siehe Heesakker 2011, Anm.40.

⁵³⁶ Siehe Wesseling 2011, S.257. Ausführlicher siehe Miert 2003.

⁵³⁷ Siehe Glas 2011a, S.75.

⁵³⁸ Siehe Veldman 1977a, S.104.

⁵³⁹ Siehe Veldman 1977a, S.105.

⁵⁴⁰ Miert 2011, Epilog S.305.

Heemskercks' *Momus tadelt die Werke der Götter* (Abb. 32) in Berlin und Junius' *Emblemata* (Abb. 54).⁵⁴¹

Die beiden für Heemskerck wichtigsten Humanisten, Dirck Volkertsz. Coornhert und Hadrianus Junius, waren, wie anhand ihrer Biographien nachzuvollziehen ist, sehr gegensätzlich in Interessen und Lebensweg. Ebenso unterschiedlich sind die Schwerpunkte der Themenkomplexe, denen sie sich widmeten und die Heemskercks Interesse weckten. Veldman attestiert Heemskerck: „Never before was such an interest in humanism, evidenced both by the choice and handling of certain subjects, so clearly presented in the work of an artist of the Northern Netherlands.“⁵⁴² Dennoch wird der Künstler in der kunsthistorischen Forschung zum Teil als ausführendes Organ der intellektuellen Kreationen seiner humanistisch gebildeten Freunde betrachtet.⁵⁴³ Über Heemskercks Bildungshintergrund ist nichts bekannt, wenn man von der umfassenden künstlerischen Ausbildung in verschiedenen Ateliers absieht.⁵⁴⁴ Anhand der *Lukasmadonna* von 1532 konnte jedoch die intensive theoretische Durchdringung eines Themas zu einem Zeitpunkt nachgewiesen werden, für den noch kein Kontakt mit Humanisten belegt ist. Dies und die individuelle Form seiner Antikenrezeption wie auch die *memoria*-Sicherung sprechen für Heemskercks eigenes Interesse an humanistischen Themen.

Veldman beobachtet, dass die „didactic-moralistic allegory, which can be regarded as a guide to living the good life from day to day, ceased to form part of Heemskerck's print *œuvre* after Coornhert stopped working as his engraver“, und sie weist darauf hin, dass vor der Zusammenarbeit der beiden 1547 in Heemskercks Drucken keine moralisierende Absicht zu erkennen sei.⁵⁴⁵ Gleichzeitig merkt sie an, dass bei der Zusammenarbeit mit Hadrianus Junius Szenen aus der Bibel sowie Serien zu Jahreszeiten, Temperamenten, Planeten oder Weltwundern einen breiteren Raum einnehmen.⁵⁴⁶ Der Austausch mit den Humanisten hat definitiv zu einer Verlagerung von Heemskercks Interessenschwerpunkten und Themenwahl geführt.

Ebenso wie Heemskerck auf verschiedenen Wegen an der Konstruktion seines Status' als Künstler arbeitete, waren die Rederijker damit befasst, über Legitimationsstrategien ihren sozialen Status zu konsolidieren. Das grundlegende Werk zur Frage des Selbstverständnisses der Rederijker ist Nelleke Mosers Studie *Strijd voor rhetorica*, in der eine umfassende Analyse der unterschiedlichen Argumentationsstränge, die diese Humanisten zu ihrer Selbstbehauptung

⁵⁴¹ Die Verwendung des Emblems wurde zeitgleich entdeckt von Cast 1974 und Veldman 1974a. Siehe Veldman 1986a, S.15, sowie ausführlicher dies. 1977a, S.101–103. Junius' Emblem und Heemskercks Bildfindung hängen sowohl bildlich wie auch textlich zusammen.

⁵⁴² Siehe Veldman 1977a, S.97. Auch zitiert bei Chirico 1982, S.9.

⁵⁴³ Diese Einschätzung basiert wesentlich auf der viel zitierten Angabe van Manders, Heemskerck habe die von Coornhert erdachten Allegorien bildlich umgesetzt. Siehe Mander 1604, fol.246v.

⁵⁴⁴ Van Mander gibt an, dass Heemskerck aus einer bäuerlichen Familie stammte und gegen den Wunsch seines Vaters Künstler wurde, siehe Mander 1604, fol.245v–245r.

⁵⁴⁵ Veldman 1977a, S. 92. Allerdings ist zu beachten, dass es vor der Zusammenarbeit mit Coornhert auch noch kein nennenswertes druckgraphisches Werk Heemskercks gab.

⁵⁴⁶ Veldman 1977a, S.93.

verfolgten, vorgenommen wird.⁵⁴⁷ Ein „nieuw dichterlijk zelfbesitzijn“ ist es, das den Rederijkern attestiert wird.⁵⁴⁸

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts schreibt Anthonis de Roovere, Rederijker aus Brügge, ein Lob auf die Rhetorik. Diese wird von ihm als ‚Gottes Werk‘ bezeichnet und sei schon aus diesem Grund zu ehren. De Roovere steht mit seiner Auffassung in einer Tradition, die ihren Ursprung in Boccaccios *Genealogia deorum gentilium* hat und die von einem Tenor geprägt ist, wie er in der Folge zumeist die Rederijkersliteratur über ihre eigene Kunst bestimmt. Wie Moser 2001 schreibt: „De militante toon van veel apologieën voor de rederijkerskunst is opvallend.“⁵⁴⁹

Die Vertreter der Rhetorik gaben sich christlich-kämpferisch. In diesem Sinne wurde die Personifikation der Rhetorik, die sogenannte Frau Rhetorica, von einem Rederijker aus Gouda Anfang des 17. Jahrhunderts in christlich motivierter Deutung der traditionellen Darstellung der Rhetorik mit Schwert und Lilie als gewappneter, christlicher Ritter verstanden.⁵⁵⁰ Matthijs de Casteleins *Const van Rhetoriken* von 1555 sollte als Handbuch für die *milites Rhetoricae* dienen.⁵⁵¹ Argumentativ propagieren die Rederijker ein Lob der Rhetorik, aber sie verteidigen hierdurch auch ihren eigenen Status, wie bereits Moser anmerkt.⁵⁵² Ebenso wie der Künstler sich vom Handwerker zum freien Künstler emanzipierte, verfolgten die Rederijker die Absicht, ihre gesellschaftliche Stellung zu verbessern. Es soll im Folgenden gezeigt werden, dass nicht nur die Anliegen im Kern vergleichbar sind, sondern auch die rhetorischen Legitimationsstrategien. Ihre Argumente sind oft denen ähnlich, die von bildenden Künstlern ins Feld geführt werden.⁵⁵³ Zum Teil ist dies darin begründet, dass Künstler wie Heemskerck wohl selbst auch Mitglied in Rhetorikergilden waren.

Ein zentraler Gedanke des von Moser benannten, neuen Selbstverständnisses der Rederijker ist die Betrachtung ihrer Disziplin als eine Gabe des Heiligen Geistes. Sie begriffen hiermit ihre Kunst als den anderen Künsten übergeordnet.⁵⁵⁴ In

⁵⁴⁷ Moser 2001.

⁵⁴⁸ Siehe Moser 2001, S.12.

⁵⁴⁹ Siehe Moser 2001, S.9.

⁵⁵⁰ Die Personifikation der Rhetorik wird hier mit einem Element aus der Marienikonographie dargestellt, der Lilie. Da Maria durch den Heiligen Geist das ‚lebende Wort‘ hervorgebracht habe, wurde zur Beschreibung der Personifikation der Rhetorik zum Teil mariologisches Vokabular verwendet. Siehe Moser 2001, S.192.

⁵⁵¹ Siehe Moser 2001, S.9–10.

⁵⁵² Siehe Moser 2001, S.10.

⁵⁵³ Auf eine Ausführung zur Nähe der Rhetorik zu anderen Künsten, insbesondere zu der Musik, soll hier zugunsten einer Fokussierung auf die Rederijker und Maler verzichtet werden. Zum Austausch zwischen Rederijkern und Musikern siehe Moser 2001, S.98–130. Zur Rolle von naturgegebenen *ingenium* als wichtige Argumentationsstrategie für Künstler wie auch für Rederijker in der Musiktheorie der Frühen Neuzeit, siehe Frings 2000, insbesondere S.323–325.

⁵⁵⁴ Moser 2001, S.69–73: Jan van Stijevoort, ein Utrechter Kanoniker, hatte 1524 ein Lobgedicht auf *Rhetorica* verfasst, in dem er ausführte, dass alle anderen Künste erlernt werden müssten, die Rhetorik jedoch gottgegeben sei. Er folgt hier der allgemeinen zeitgenössischen Auffassung. „Daß Talent vor allem dem Poeten vonnöten sei – nur etwas reduzierter dem Rhetor –, ist im Grunde ebenso repetierter Konsenspunkt wie die Überzeugung, daß es nicht lehrbar sei, also von Poetik und Rhetorik auch nicht gelehrt wird.“ Barner 2000, S.54–55. Zudem wurde bei den Rederijkern üblicherweise auch eine Baum- und Wachstumsmetaphorik gebraucht, die ihnen von religiösen Predigten vertraut war. Die Rhetorik würde „rancken“ und „blommen“, siehe Moser 2001, S.21–54. Sie wurde mit dem ‚fleischgewordenen Wort‘ assoziiert, und als „kunst van ‚het levende

Abgrenzung von Dichtung und Musik ebenso wie von klassischer Rhetorik wurde – den Künstlern, die sich auf den Hl. Lukas berufen, vergleichbar – eine christliche Argumentationsstrategie zur Behauptung der eigenen Relevanz gewählt. Ein zweiter Argumentationsstrang war die im Zuge aufkommenden niederländischen Kulturbewusstseins zunehmend in den Fokus rückende Aufwertung der niederländischen Sprache.⁵⁵⁵

Regional variierte das Verständnis, wie die von Rederijkern praktizierte Kunst der Rhetorik auszusehen habe. In Leiden standen Allegorien, Reim und Rhythmik im Mittelpunkt (*muzisch-fictioneel*), in Amsterdam konzentrierte man sich in schlichterer Form auf die Vermittlung von Inhalten (*argumenteel-rhetorisch*).⁵⁵⁶

Die Renaissance-Dichtung hat ein Bild „van rederijkers als rijmelende dronkelappen“⁵⁵⁷ kreiert, von dem sich diese verständlicherweise distanzieren wollten. Sie strebten danach, sich der klassischen Rhetorik gegenüber als wahre Dichter und literarische Elite zu etablieren.⁵⁵⁸

Rechtfertigungsdruck ging auch von Seiten der katholischen Kirche aus. Viele Rederijker zeigten sich aufgeschlossen für reformatorisches Gedankengut, setzten sich mit biblischen Texten auseinander und griffen in Diskurse zu deren Exegese ein. Dies machte sie tendenziell der Ketzerei verdächtig.⁵⁵⁹

Ebenso weckten sie jedoch das Misstrauen der reformierten Kirche, die die Ansicht vertrat, die Vermittlung biblischer Inhalte sei allein Klerikern vorbehalten. Zudem lehnte die reformierte Kirche die von den Rederijkern gepflegte Kunst des Schauspiels deutlich ab.

Argumentativer Ausweg der Rhetoriker aus diesem Dilemma war die Berufung auf eine höhere Instanz als die Kirchen über die bereits erwähnte „göttliche Legitimation“ ihrer Kunst als Gabe des Heiligen Geistes. So „dat rederijkers zichzelf in hun pleidooien voor rhetorica presenteerden als gelegitimeerde vertolkers van religieuze stof om te strijden voor hun functie als woordvoerders van de kerk, of die nu rooms-katholiek was of gereformeerd.“⁵⁶⁰ In diesem Sinne war auch der Name der Haarlemer Rederijkerskamer De Wijngaardranken gewählt: Die Rhetorik

woordt“ etwa bei Matthijs de Castelein in seiner *Const van Rhetoriken* 1555 allen anderen „stommen“ Künsten, wie „tapijten maken, schilderen, beeldhouwen en schrijnwerken“ übergeordnet. Siehe Moser 2001, S.181–182.

⁵⁵⁵ Bezeichnungen wie „onse Nederlantsche Rhetorijcke“, „onse dytsce Retorijcke“ oder auch „onse Poësie ende Retorijcke in dese nederlanden“ sind etwa für das Antwerpener Landjuweel von 1561 belegt, siehe Meadows 1996, S.187.

⁵⁵⁶ Siehe Moser 2001, S.12. Ein Indiz, wie stark die Unterschiede zwischen den einzelnen Rederijker-Stilen verstanden wurden, findet sich bei Coornhert, der zwar selbst kein Rederijker war, jedoch zwischen „gedeformeerde“ und „ware, gereformeerde“ Rederijkern unterscheidet. Siehe Fleurkens 1994, S.39–43; Moser 2001, S.13.

⁵⁵⁷ Moser 2001, S.13.

⁵⁵⁸ Dass die Rhetorik als Disziplin in den Niederlanden eine besondere Blüte trieb, ist etwa an dem Kompendium des niederländischen Professors für Rhetorik, Gerhard Johannes Vossius, abzulesen. Sein *Commentariorum rhetoricorum sive oratoriarum institutionum libri sex*, Leiden 1606 war „für die protestantischen Territorien des Kontinents über mehr als ein Jahrtausend verbindlich.“ Siehe Barner 2000, S.36.

⁵⁵⁹ Zu Hinrichtungen von Rederijkern als Ketzer, siehe Anm.489. Zu dem Verhältnis von Rederijkern zu der katholischen Kirche, siehe Moser 2001, S.19; S.178. Zunächst hatten die Rederijker die Unterstützung der katholischen Kirche, da sie durch das „op het toneel brengen von Bijbelverhalen tijdens processies, zowel in spelen als in tableaux vivants“ die Vermittlung der Glaubensinhalte förderten. Kirchliche Würdenträger waren zum Teil sogar im Vorstand von Rederijkerskammern. Die Empfänglichkeit der Rederijker für reformiertes Gedankengut belastete jedoch zunehmend diese Verbindung. Siehe Moser 2001, S.195.

⁵⁶⁰ Moser 2001, S.19.

wurde in den Schriften der Zeit mit dem süßen Wein der Eucharistie verglichen, „als (eveneens zoete) wijn kann rhetorica mensen in hogere sferen brengen“.⁵⁶¹ Rederijker inszenierten sich als Wortführer christlicher Inhalte, indem sie die Vermittlung moralisch-ethischer Thesen, die Anleitung zu korrektem Verhalten und die Deutung christlicher Sachverhalte in den Mittelpunkt ihrer Abhandlungen stellten. Rhetorik „maakt de mensheid op figuurlijke wijze duidelijk wat er in de bijbel staat“.⁵⁶² Die Bibel, exegetische Texte und Schriften der Kirchenväter sind dementsprechend die zentralen Quellen, aus denen Rederijker für ihre Schriften schöpften. Rederijkerstexte, die argumentativ versuchen, den *artes praedicandi* zu folgen, orientieren sich an den Begriffen „nature“ (wahrnehmbare Natur/Bibel), „figuere“ (allegorische Auslegung), „schriftuere“ (Texte der Autoritäten).⁵⁶³ Dem Verständnis ihrer Kunst als „religiöswelsprekendheid“ entsprechend, setzten Rederijker den Effekt, den ihre Worte auf die Gesellschaft haben sollten, nahezu mit dem Wort der Bibel gleich.⁵⁶⁴ Wie Jan van Stijevoort 1524 schreibt, sorgt die Rhetorik für geistige Erleuchtung, ist Mittel gegen Melancholie, unterscheidet den Mensch von Tieren, ist Gabe Gottes und habe ermöglicht, dass Maria Jesus über Gottes Wort empfangen konnte.⁵⁶⁵

Unter den moralischen Themen, die die Rederijker aufgriffen, nimmt die Kritik am Streben nach Reichtum und weltlichen Gütern, wie sie auch in Heemskercks Werk zu fassen ist, eine zentrale Rolle ein. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts wurde es in Rederijkerskreisen noch als verwerflich angesehen, Geld für gedruckte literarische Produkte zu verlangen. Bereits das Drucken der Texte selbst galt als unschicklich.⁵⁶⁶ Gleichmaßen stand das mit der Publikation von Werken verbundene Streben nach Ruhm in der Kritik. In der Rederijkerspropaganda Anfang des 16. Jahrhunderts wurde gefordert, Rederijker sollten sich bescheiden zeigen, da sie ihre Gabe – gleich den Aposteln – von Gott erhalten hätten.⁵⁶⁷ Rederijker distanzieren sich vom Markt und versuchten über diese Haltung „an der consecratie van hun kunst“ zu arbeiten.⁵⁶⁸ Es war ihr Anliegen, die Rhetorik als eine das göttliche Wort vermittelnde Kunst zu inszenieren.⁵⁶⁹ Vor dem Hintergrund

⁵⁶¹ Moser 2001, S.184. Die Argumentation fußt zum Teil auf Joh. 15, 1–8 (Christus als Weinstock, sein Vater als Weingärtner). Eine etwas abweichende Deutung der Rhetorik, jedoch ebenso mit deutlichem Bezug zur Eucharistie, findet sich bei Castelein, der die Rederijkerskunst als Brot bezeichnete und die klassische Rhetorik als Wein. Siehe Moser 2001, S.186. Zum Teil wurden selbst biblische Figuren, wie Christus, die Apostel und auch Maria als Rederijker beschrieben. Siehe Moser 2001, S.191.

⁵⁶² Moser 2001, S.65.

⁵⁶³ Siehe Moser 2001, S.132. Die Begriffe kommen gleichmaßen im Kontext mittelalterlicher theologischer Diskurse vor. Siehe Moser 2001, S.167.

⁵⁶⁴ Siehe Moser 2001, S.168.

⁵⁶⁵ Siehe Moser 2001, S.169–172.

⁵⁶⁶ Schon im 14.Jh. betonte Jan van Boendale, dass die biblischen und klassischen Autoren aus natürlichem Bedürfnis und nicht aus Profitgier geschrieben hätten. Siehe Moser 2001, S.14. Zu der Anfang des 16.Jh.s noch eingeschränkten Publikation von Rederijkersschriften siehe etwa Pleij 1995.

⁵⁶⁷ Siehe Moser 2001, S.85. Im Laufe des Jahrhunderts wird zunehmend auch auf antike Quellen rekurriert. Insbesondere auf Cicero wird Bezug genommen, der in einem Plädoyer für den Dichter Archias anmerkt, „dass die Beschäftigung mit den anderen Dingen zwar auf Wissenschaft, Unterricht und Kunst beruht, der Dichter aber schon in seinem Talent seine Stärke habe und durch die Kraft seines Geistes belebt und wie von göttlichem Geist beseelt werde.“ Siehe Cicero, *Pro Archia poeta*, VIII, 18, Übersetzung von C.N. von Osiander, ebenso zitiert bei Moser 2001, S.92.

⁵⁶⁸ Siehe Moser 2001, S.16.

⁵⁶⁹ Siehe Moser 2001, S.194–195.

von Heemskercks umfangreicher Produktion an Druckgraphiken zu christlichen Inhalten und biblischen Themen, die zum Teil noch keine derart differenzierte, auf viele Bildfelder aufgeteilte Vermittlung erfahren hatten, ist zu vermuten, dass er ‚seine Kunst‘ vergleichbar auffasste.

Die Frage nach der Deutungs- und Vermittlungshoheit christlicher Inhalte ist im 16. Jahrhundert ein aktuelles Thema und die *inventio* in diesem Zusammenhang für Künstler wie für Rhetoriker ein zentraler Aspekt künstlerischer Produktion.⁵⁷⁰

Verbindungen zwischen Künstlern und Rederijkern waren zahlreich. Konkret greifbar werden sie, wenn Aufführungen von Texten mit Bildern in Form von *tableaux vivants* versehen werden⁵⁷¹ oder wenn Illustrationen zu Gedichten und Schriften die Vermittlung des Inhaltes unterstützen.⁵⁷² Zwar waren die Rederijkerskammern – wie eingangs erwähnt – elitäre Zirkel, deren Mitglieder sich in erster Linie aus der humanistisch gebildeten, bürgerlichen Elite rekrutierten.⁵⁷³ Doch zunehmend waren ihnen auch Künstler zuzuordnen. Die Antwerpener Kammer Violieren beispielsweise war schon seit 1480 mit der dortigen Lukasgilde aufs engste verbunden.⁵⁷⁴ In Rederijkerskreisen entstanden Texte über Kunst und Künstler. Lucas de Heere, der das berühmte Gedicht über den Genter Altar 1559 verfasste, war Mitglied der Rederijkerskamer Jesus metter blasembloeme in Gent und von den Violieren in Antwerpen,⁵⁷⁵ begriff sich selbst jedoch in erster Linie als Künstler und erst in zweiter als Rederijker.⁵⁷⁶

Es wurde im Vorhergehenden gezeigt, dass bei Heemskerck wie auch bei den Rederijkern das Statusbemühen auf ähnlichen Argumentationsstrategien fußt. Als humanistisch gebildete Vertreter ethisch-moralischer Werte, die von einer göttlichen Legitimation der eigenen Kunst ausgehen, stehen Rederijker den Künstlern unter mehreren Aspekten nahe. Heemskercks enge Zusammenarbeit mit seinen gebildeten Freunden, die thematischen Überschneidungen und das starke Interesse an der Antike überraschen vor diesem Hintergrund nicht und sprechen gleichzeitig für die intellektuellen Fähigkeiten des Künstlers.

⁵⁷⁰ Siehe Ausst. Kat. Münster 1976, S.80; S.84.

⁵⁷¹ Siehe Moser 2001, S.132–146. Ein Sonderfall, bei dem ein gemaltes Werk in ein *tableau vivant* übertragen wurde, ist die Nachstellung des Genter Altars 1458 beim Einzug Philipps des Guten. Siehe Mensger 2000, S.45.

⁵⁷² Wie etwa sechs von Jan Ewoutsz. in Amsterdam herausgegebene, wohl von Cornelis Anthonisz. ausgeführte Holzschnitte, die das *Sorgheloos*-Gedicht des Rederijkers Jacob Jacobsz. Jonck illustrieren. Siehe Renger 1984, S.152.

⁵⁷³ Die enigmatischen Wappen der Rederijkerskammern waren denen der italienischen Akademien des 16.Jh. und der späteren „Sprachgesellschaften“ im 17. Jh. in Deutschland vergleichbar. Siehe Moser 2001, S.14.

⁵⁷⁴ Siehe Becker 1972/1973, S.115. Guicciardini bezeichnet die Violieren als vornehmste der drei Rhetorikerbruderschaften in Antwerpen: „Dies fürnemst unnd eltest unter diesen dreien Bruderschafften ist die Violiere, in welcher fast alles Maler seind, die in allen iren wercken ihren scharpffsinnigen verstande wol erweisen.“ Guicciardini 1580, S.cxvii.

⁵⁷⁵ Siehe Becker 1972/1973, S.114. Van Mander betont in seinem *Schilder-Boeck*, dass de Heere in höfischen Kreisen auch geschätzt wurde, insbesondere aufgrund seiner Fertigkeiten in Malerei und Dichtung. Siehe Mander 1604, fol.225v; Becker 1972/1973, S.114.

⁵⁷⁶ Siehe Waterschoot 1969, S.XXVII. *Pictura* wird von ihm als „constichste conste der consten“ bezeichnet, siehe Waterschoot, 1969, S.LXXVIII. Siehe hierzu auch Becker 1972/73, S.115, Anm.13.

IV.2 Antikenrezeption und –kennerschaft als Instrument sozialer Mobilität

Renaissancekultur und Antikenkennerschaft gingen in den Niederlanden zunächst von einem höfischen Umfeld aus. Insbesondere der Hof von Savoyen und Margarete von Österreich spielten eine zentrale Rolle.⁵⁷⁷ Hessel Miedema hält zwar die Frage nach einer niederländischen Renaissancebewegung an sich für methodisch falsch gestellt und erachtet den Begriff ‚Renaissance‘ in diesem Zusammenhang nicht für passend. Er analysiert jedoch, dass die von Italien kommende Verbreitung der neuen, antikisierenden Formensprache unmittelbar mit dem Einflussgebiet der Habsburger verknüpft war.⁵⁷⁸

Humanistische Bildung wie auch die Möglichkeit eines Zugangs zu Wissen über die Antike stellten soziale Distinktionsmerkmale dar. Gleichzeitig funktionierten sie als Vehikel sozialer Mobilität.⁵⁷⁹ Über die Rezeption der überlieferten antiken Texte boten sich die rhetorischen Argumentationsstrukturen zur Legitimation des aufkommendem Bewusstseins um eine niederländische Identität, sowie des gesellschaftlichen Status einzelner Personen oder Personengruppen. Die erhaltenen antiken Bildwerke lieferten im gleichen Zuge die bildnerischen Ausdrucksmittel zur Propagierung ebendieses neuen Selbstbewusstseins.

Das aus burgundisch-habsburgischen Adelskreisen kommende Interesse an der Antike wurde vom niederländischen Bürgertum mit der Absicht, sich höfischen Idealen anzunähern, adaptiert.⁵⁸⁰ Diese Entwicklung war Teil eines nahezu gesamteuropäischen Phänomens von „non-hereditary elites“, die durch ihre Orientierung an christlichen wie paganen antiken Quellen ein Wertesystem von Verhaltenscodices und Tugendkonzeptionen prägten.⁵⁸¹ Konkret schlägt sich diese Entwicklung in Schriften wie Baldassare Castigliones *Il libro del Cortegiano* nieder.⁵⁸² Es ist zudem nachgewiesen worden, dass in einigen Versen der (bürgerlichen) Rederijker „die Topoi der höfischen Dichtung“ nachklingen. „Durch die Aneignung von traditionellem Kulturgut wurde [...] das Selbstbewusstsein dieser

⁵⁷⁷ Siehe Eichberger 2002, S.277. Es bestand ein höfisches Interesse an der Gegenüberstellung von der Kunst der Antike mit der zeitgenössischen Kunst. Gleichzeitig wurden nordalpine Künstler bewusst italienischen gegenübergestellt. Siehe Eichberger 2002, S.350–351.

⁵⁷⁸ Siehe Miedema 1991, insbes. S.414; Eichberger 2002, S.348. Bei Mensger 2002, S.95, findet sich ebenso der Hinweis, dass der neue Stil aus Italien nur zögerlich adaptiert wurde und zunächst auf burgundisch-habsburgische Adelskreise beschränkt blieb. Sie verweist auf die ephemere Festarchitektur für Karl V. in Brügge 1515, die von italienischen Kaufleuten in Auftrag gegeben wurde und als „Initialzündung für die Aufnahme des antiken Formenguts in die niederländische Kunst“ gilt. Mensger 2002, S.67.

⁵⁷⁹ Im Zuge der Reformation trat der ‚Unterhaltungswert‘ der Kunst neben die Andachtsfunktion, was sich wiederum in Anforderungen an die Themenwahl widerspiegelte. Siehe North 1998, insbes. S.40; S.42–43.

⁵⁸⁰ Dieses Nacheifern des Bürgerlichen nach dem Höfischen ist auch in anderen Bereichen belegbar, etwa in der Graphik und Druckgraphik. Spätest seit dem 15./frühen 16.Jh. fanden zudem popularisierte Ausgaben höfischer Epen aus dem 12. und 13.Jh. als Drucke Verbreitung. Siehe Vignau-Wilberg 1984, S.43–44. Antikenrezeption und Kennerschaft stellten nur einen Teilaspekt hierarchischer Machtverschiebungen in der „facettenreichen Kultursemiotik der frühneuzeitlichen Gesellschaft“ dar, die durch diverse „Normen des sozialen decorum – verbale, gestische und mimische Interaktion“ gesteuert wurde. Siehe Bauer 2000, S.78.

⁵⁸¹ Siehe Woodhall 2004, S.10.

⁵⁸² Castigliones *Il Cortegiano* erschien von 1528 bis ins frühe 17. Jh. in mehr als 110 Ausgaben und zahlreichen Auflagen. Siehe Burke 1991, S.2/3.

neuen „upperclass“ gesteigert.“⁵⁸³ Hadrianus Junius vergleicht beispielsweise in seiner 1588 publizierten *Batavia* Männer, die sich durch militärische Leistungen politische Meriten erwerben, mit Gelehrten und Künstlern, die mit ihrer Leistung dem Wohl der Allgemeinheit dienen.⁵⁸⁴

Humanisten wie Künstler, die über ihre Bildung und Antikenkenntnisse soziale Anerkennung erlangten, nahmen eine Steigbügelfunktion für andere soziale Aufsteiger ein. In diesem Zusammenhang wurde das „self-fashioning der lebenden Künstler seiner Zeit“ von Vasari „auf eine neue Stufe gestellt“, der „Zwang aufzufallen“, als „Teil des höfischen Spiels“ brachte schließlich extravagante Bildfindungen und exzentrische Künstlertypen wie beispielsweise Benvenuto Cellini hervor.⁵⁸⁵

Ein wachsendes Interesse an antiken Texten auf Seiten der Künstler und jener die künstlerischen Prozesse begleitenden Personen ist an unzähligen Drucken ablesbar, die mit Übersetzungen und Transskriptionen von und nach antiken Texten versehen sind.⁵⁸⁶ Die Bemühungen, der Antike nachzueifern, kulminieren gar in dem Versuch antike Gemälde zu rekonstruieren. Auf Basis einer Ekphrasis, die irrtümlicherweise Kebes von Theben zugeschrieben wurde, entsteht der Bildtypus der sogenannten *Tabula Cebetis*, der in den Niederlanden zum Beispiel auch von Frans Floris und Hendrick Goltzius aufgegriffen wurde.⁵⁸⁷ Kennerschaft – insbesondere der antiken Autoritäten – nahm für Künstler eine zunehmend wichtige Rolle ein, wenn es darum ging, ihre Kunst als geistige Tätigkeit vom Handwerk zu lösen.⁵⁸⁸

Die Rezeption der Antike und der italienischen Kunst erfolgte in den Niederlanden jedoch nicht unter Ausblendung der lokalen Tradition. Künstler wie Barend van Orley, Joos van Cleve und Jan Gossaert „setzten [...] sich seit Beginn des 16. Jahrhunderts mit den Ideen der italienischen Renaissance auseinander und trugen durch ihre Werke zur internationalen Verbreitung neuer Formen und Motive bei“, fühlten sich dabei jedoch ebenso „ihrem künstlerischen Erbe verpflichtet“.⁵⁸⁹ Die Vermischung von spezifisch niederländischer Formensprache mit Renaissance-Bildvokabular ist im Werk van Orleys, van Cleves und insbesondere Gossaerts evident und von der kunsthistorischen Forschung wiederholt untersucht worden. Auf subtile Weise zeigt sich die Durchkreuzung der beiden Einflusssphären auch in den Arbeiten Heemskercks, wie exemplarisch anhand der Lukasmadonnen gezeigt werden konnte.

⁵⁸³ Siehe Vignau-Wilberg 1984, S.44; Mak 1944, S.32.

⁵⁸⁴ Siehe Woodhall 2004, S.13, unter Verweis auf Junius 1588, S.318–319; S.320.

⁵⁸⁵ Thimann 2008, S.27. Ähnlich gibt auch Conti 1998, S.94, den Hinweis, dass (insbesondere an den Höfen im nördlichen Italien) der Künstler des beginnenden Quattrocento sich durch höfische Verhaltensweisen und die Zurschaustellung von Luxus auszeichne.

⁵⁸⁶ Allgemein wurden lateinische Texte früher übersetzt und verbreitet als griechische. Die *Odyssee* beispielsweise erschien erst 1537 auf Deutsch, 1545 auf Französisch und wurde 1561 von Coornhert ins Niederländische übersetzt. Siehe Veldman 1977a, S.40. Insbesondere in Italien waren im 15. Jh. Humanisten bemüht, antike Texte in Bibliotheken wiederaufzufinden und zu verlegen. Siehe Gülpen 2002, S.18–20, die hier auch diverse Beispiele nennt.

⁵⁸⁷ Siehe etwa Weissert 2004, S.42; Weddigen 2004.

⁵⁸⁸ Siehe Weissert 2004, S.33–34; S. 37–38.

⁵⁸⁹ Eichberger 2002, S.277.

Nicht eindeutig nachzuvollziehen ist, auf welchen Wegen Heemskerck erstmals mit der italienischen Renaissanceformensprache in Kontakt kam und mittels welcher Medien er Kenntnisse über die Antike erwarb. Spätestens während seines Aufenthaltes im Atelier Jan van Scorels in den späten 1520ern wird er erste Eindrücke vermittelt bekommen haben. Scorel war, wie bereits ausgeführt, selbst kurz zuvor aus Rom zurückgekehrt, wo er unter anderem in Nachfolge Raffaels Aufseher über die Antiken des Belvedere gewesen war.

Für Heemskerck wird die Möglichkeit des Zugangs zu antiken Bildfindungen und neuem italienischen Formenvokabular vor allem in der Rezeption von Stichen zeitgenössischer italienischer wie nordalpiner Künstler bestanden haben. Die Verbreitung von Renaissancethemen und -formen über Stiche ersetzte jedoch zumindest für ihn nicht das Studium vor Ort. Italienreisen, die im Laufe des 16. Jahrhunderts nahezu obligatorischer Teil der Künstlerausbildung wurden,⁵⁹⁰ dienten nicht nur Studienzwecken, sondern zugleich der Aufwertung des sozialen Status' eines Künstlers. Die bereits erwähnte Kennerschaft, die eine grundlegende Basis für dessen gesellschaftliche Wertschätzung bildete, konnte durch die Schulung am (antiken) Original eine Aufwertung erfahren. Maarten van Heemskercks Reise nach Rom ist auch in diesem Sinne zu werten.

Als solches ist die Rezeption der Antike in der Frühen Neuzeit zumeist zielgerichtet. „Die Wiederentdeckung und Aneignung antiken Gedankenguts, der Humaniora, wurde zur vornehmsten Aufgabe der Humanisten“, notiert Gülpen in Hinblick auf Italien und weist darauf hin, dass dahinter der Wunsch stand, eine vermeintliche Vollkommenheit der Künste und Wissenschaften wiederzuerlangen.⁵⁹¹ Während humanistische Studien jedoch südalpin durchaus als Selbstzweck erfolgten, waren sie in den Niederlanden auffällig häufig theologisch-moralisch motiviert. Ijsewijn hat bereits in den 1970er Jahren auf grundlegende Unterschiede zwischen den italienischen humanistischen Studien und der niederländischen Rezeption der Antike hingewiesen. Die in erster Linie moralisierend-religiöse Natur des niederländischen Humanismus ist ihm zufolge darin begründet, dass die niederländischen Gelehrten zumeist aus einem geistlichen oder lehrenden Umfeld stammten. Er schlägt deshalb für die Niederlande den Begriff des „humanistischen Christentums“ vor.⁵⁹² Ilya Veldman folgt grundsätzlich der von Ijsewijn vorgenommenen Unterscheidung, legt jedoch überzeugend dar, dass die Kluft zwischen italienischen und niederländischen Humanisten nicht so tief sei, wie sie auf den ersten Blick scheinen mag.⁵⁹³ Insbesondere verweist sie in diesem Zusammenhang auf die Rolle der Gelehrsamkeit, die als nord- wie südalpin gebräuchliches soziales Distinktionsmerkmal funktioniert. Panegyrische

⁵⁹⁰ Siehe Ausst. Kat. Münster 1976, S.2.

⁵⁹¹ Gülpen 2002, S.17–18. Wie Panofsky bereits betonte, war es keinesfalls so, dass im Mittelalter antike Themen oder antike Literatur unbekannt waren. „Bedeutsam ist jedoch, daß gerade auf dem Höhepunkt der mittelalterlichen Epoche (im 13. und 14. Jahrhundert) antike *Motive* nicht zur Darstellung antiker *Themen* verwendet und daß umgekehrt antike *Themen* nicht durch antike *Motive* ausgedrückt wurden.“ Panofsky 1939/1980, S.42.

⁵⁹² Siehe Ijsewijn 1975, S.223–224; S.273–275; S.281–282; Veldman 1991, S.381.

⁵⁹³ Siehe Veldman 1991.

Künstlervergleiche mit Apelles beispielsweise, wie sie für Heemskerck bereits anhand der *Clades-Serie* belegt wurden, sind ein Aspekt einer ähnlichen Instrumentalisierung der Antike in den Niederlanden wie in Italien.⁵⁹⁴

Heemskercks Austausch mit Humanisten und Rederijkern, für die – wie im vorhergehenden Kapitel nachvollzogen werden konnte – Selbstinszenierung und Statuskonstruktion im 16. Jahrhundert zentrale Themen darstellten, bildete eine wesentliche Grundlage seines Antikenverständnisses. Auch wenn es das vorrangige Ziel des niederländischen Humanismus war, wie Ilja Veldman schreibt, „not to accumulate encyclopaedic knowledge of ancient culture but to weld the antique and the contemporaneous into a single edifying lesson for the moral welfare of mankind“,⁵⁹⁵ so wurde die antike Überlieferung doch zunehmend Projektionsfläche auf ganz unterschiedlichen Ebenen. Antikenrezeption wurde für religiöse Fragestellungen ebenso in Anspruch genommen wie für historische Interessen, für künstlerische Belange und nicht zuletzt für die Statuspropagierung diverser gesellschaftlicher Gruppen.⁵⁹⁶ Über die Beschäftigung mit der Antike konnten verschiedene „Referenzebenen kultureller Selbstkonstruktion“ bedient werden.⁵⁹⁷

Unmittelbaren Zugang zur ‚Antike selbst‘ gibt und gab es in der Rezeption nicht. Die bruchstückhafte Adaptionen des (zufällig) Überlieferten unterliegt stets von verschiedenen Faktoren bestimmten Transformationsprozessen.⁵⁹⁸ Als solches ist auch der frühneuzeitliche Ansatz der *imitatio* der antiken Kunst weniger ein Nacheifern der Antike, als vielmehr eine Kombination von zufällig Überliefertem mit der Imagination des rezipierenden Künstlers.⁵⁹⁹

Antikenrezeption ist unweigerlich stets von verschiedenen, durch den Kenntnisstand von ‚der Antike‘ sowie durch den zeitlichen und kulturellen Hintergrund der jeweiligen Gegenwart definierten Bedingungen bestimmt,⁶⁰⁰ wobei „die Rezeptionskulturen in ihrem Antikenverständnis stets ein Selbstverhältnis miterzeugen, wodurch kulturelle Identitätsprofile und Reflexivitätspotentiale ausdifferenziert werden.“⁶⁰¹

Zu einer Zeit, in der die Rezeption der Antike zum Instrument sozialer Mobilität wird, ist dementsprechend bezeichnenderweise ein neuer Umgang mit antiken religiösen und profanen Texten zu beobachten. Insbesondere profane Schriften, die „Jahrhunderte-, Jahrtausende lang [...] behandelt [wurden] wie Steinbrüche, aus denen sich Material für eigene Gebäude heraushauen ließ“,⁶⁰² erfuhren nun zahlreiche neue Übersetzungen und Editionen, bei denen auf Authentizität und

⁵⁹⁴ Siehe Kapitel II.2.

⁵⁹⁵ Veldman 1977a, S.7.

⁵⁹⁶ Allgemein zur Instrumentalisierung der Antike siehe Reichert 2007.

⁵⁹⁷ Siehe Böhme u.a. 2007, S.VI.

⁵⁹⁸ Siehe Böhme u.a. 2007, S.VI.

⁵⁹⁹ Siehe Michalsky 2000, S.387.

⁶⁰⁰ Sie ist „als ein konstruktives Handeln zu verstehen [...], das eigenen, zeit- und kulturtypischen Regeln und Antrieben folgt.“ Böhme u.a. 2007, S.IV–VII.

⁶⁰¹ Siehe Böhme u.a. 2007, S.IV–VII.

⁶⁰² Siehe Reichert 2007, S.7.

Vollständigkeit Wert gelegt wurde. Es kristallisiert sich ein Spannungsfeld zwischen „stilistische[r] Brillanz und ethische[r] Exemplarität der Antike einerseits“ und der „letztgültige[n] Wahrheit des Christentums andererseits“ heraus, „ein doppeltes Perfektionsideal [...], dessen einer Pol dem anderen untergeordnet ist“.⁶⁰³

Diese Dualität spiegelt sich beispielsweise in Erasmus' Dialog *Ciceronianus* wider. Erasmus erfindet hier die Gestalt des Nosoponus, der sich den Titel eines *Ciceronianus* verdienen möchte, und dies unter anderem zu erreichen gedenkt, indem er ausschließlich Worte und Redewendungen nutzt, die von Cicero verwendet wurden. Erasmus konstruiert damit eine „Allegorie des Scheiterns totaler Übersetzbarkeit der eigenen Lebenswelt in die fremde, und dies auf der Basis einer einzigen Sprache.“ Ausgerechnet der Versuch größtmöglicher Anpassung an die antike Autorität ist es hier, der „das Bewusstsein kultureller Differenz“ offenbar macht.⁶⁰⁴

Die Inanspruchnahme der Antike für eigene politische oder gesellschaftliche Ziele prägte die Auswahl der Texte, die übersetzt, zitiert und adaptiert wurden. Vergil, der über seine *Aeneis* vermeintlich für die *translatio imperii* von Troja nach Rom Zeugnis gibt, stieß dementsprechend auf mehr Interesse als beispielsweise Homer. Einer Chronologie der Frühdrucke, die Reichert 2007 aufgestellt hat, folgend, ist die erste gedruckte Edition von Cicero bereits 1465 belegt, gefolgt von Tacitus, Caesar, Livius und anderen lateinischen Autoren. Griechische Texte folgten erst 1478 mit Aesop, 1488 Homer und Platon, der 1513 bei Aldus Manutius in Venedig eine frühneuzeitliche Edition erfuhr.⁶⁰⁵

Latein war die vorrangige Publikationssprache. Selbst zentrale griechische Schriften wie beispielsweise die Werke von Aristoteles wurden in erster Linie in lateinischer Übersetzung rezipiert. Dies ist in einer mangelnden Sensibilität der frühen Humanisten für die Verschiedenartigkeit von griechischer und römischer Antike begründet, basierend auf der „Idee einer einheitlichen, antik-christlichen Bildwelt, die jede Art von Übersetzung überflüssig macht,“⁶⁰⁶ und die beispielsweise das Gedankengut von Erasmus bestimmt. Dieses wenig ausgeprägte Bewusstsein für historische Distanz und Unterschiede innerhalb der antiken Kulturen führte zur „umstandslosen Übertragungen klassischer Zitate auf zeitgenössische Sachverhalte“ und begünstigte „die sprachliche Konstruktion der eigenen Realität aus Versatzstücken antiker Schriften und sogar die alltagsweltliche Ausbeutung der antiken Literatur, indem man z.B. klassische Epigramme oder Prosazitate einsetzte, um eine Einladung zum Abendessen auszusprechen.“⁶⁰⁷

⁶⁰³ Müller 2007, S.95. Diese Haltung spiegelt sich beispielsweise in Erasmus' *Ciceronianus* wider: Qui sic est Ciceronianus, ut parum sit Christianus, is ne Ciceronianus quidem est, quod non dicit apte, non penitus intelligit ea de quibus loquitur, non afficitur his ex animo de quibus verba facit. (Wer Ciceronianer auf Kosten seines Christseins ist, der ist auch kein Ciceronianer, weil er sich nicht in angemessener Weise ausdrückt, weil er das, worüber er spricht, nicht durch und durch kennt, weil er von dem, was er sagt, innerlich nicht überzeugt ist.“ Erasmus 1528/1972, S.352–353. Ein Auszug des Zitates auch bei Müller 2007, S.95, der darauf hinweist, dass Cicero durch Erasmus „eine Heiligspredung unter Vorbehalt“ ob seiner moralischen Gehalte erfahre. Siehe Müller 2007, S.95, Anm.56, der hiermit vermutlich insbes. auf Erasmus 1528/1972, S.346–347, rekurriert.

⁶⁰⁴ Müller 2007, S.93.

⁶⁰⁵ Reichert 2007, S.8–9.

⁶⁰⁶ Müller 2007, S.95.

⁶⁰⁷ Müller 2007, S.85–86; S.93.

In expliziter Abgrenzung von klassischen Humanisten bedienten sich Rederijker auffällig oft der Volkssprache – wenn auch dem klassischen Versmaß folgend. Dirck Volkertsz. Coornhert beispielsweise publizierte ausschließlich in seiner Muttersprache.⁶⁰⁸ Für ihn wie auch für die meisten niederländischen Rhetoriker, die auf die Antike rekurrierten, stand die Vermittlung moralischer Inhalte im Mittelpunkt. Über diese Aufgabe der gesellschaftlichen Gewissensbildung legitimierte sich ihr sozialer Status, während gleichzeitig über die Inanspruchnahme für christliche Inhalte die Verbreitung antiken Gedankengutes ihre Berechtigung fand.

In diesem Zusammenhang ist es wenig verwunderlich, dass auch Heemskercks profane Bilder zumeist christlich-allegorisch zu deuten sind. Zum Teil, wie bei dem bereits erwähnten Gemälde von *Venus und Vulkan* in Prag, basiert die moralische Deutung auf allgemein verbreiteter christlicher Allegorese profaner antiker Schriftquellen.⁶⁰⁹ In anderen Fällen, wie beispielsweise bei dem *Raub der Helena* in Baltimore oder dem *Triumph des Bacchus* in Wien, erschließt sich ein christlicher Gehalt erst nach näherer Bildanalyse der vordergründig rein profanen antiken Historie.⁶¹⁰ Die christlich-moralische Aufladung paganer Erzählungen geht zeitlich einher mit einem zunehmenden Interesse am Bibeltext selbst. Grosshans sieht hierin den Grund, weshalb Heemskerck in seinem Werk eine bemerkenswert hohe Anzahl von Szenen aus dem Alten Testament aufgegriffen.⁶¹¹

Während christliche Moral die künstlerische Ausführung heidnischer Themen bestimmt, durchdringt gleichzeitig antikes Formenvokabular Bildfindungen christlicher Thematik. In Heemskercks Œuvre ist die Antike nahezu allgegenwärtig. Es sei hier exemplarisch auf die Ausschmückung der Szenen des Tuchhändleraltars verwiesen oder auf den Laurentiusaltar, der sich heute in Alkmaar befindet.⁶¹² Ebenso wie Frans Floris nutzte Heemskerck „a formal language derived from Italy and inspired by classical antiquity to cloak a content which struck a highly responsive chord in the moralistically-inclined Netherlands of the sixteenth century“.⁶¹³

Die Inanspruchnahme der Antike diene jedoch nicht nur dazu, bestimmte Inhalte zu ‚ummanteln‘. Der Subtext, der über die Antikenrezeption mittransportiert wurde, nämlich die Implikationen von Kennerschaft und Gelehrsamkeit, war von ebenso zentraler Bedeutung für den Künstler und seine Statuskonstruktion, wie die Absicht, dem dargestellten Geschehen über eine vermeintliche Authentizität von Topographie und Details eine historische Dimension zu geben:

„[...] we see the increased attention to topographical identifiability which characterizes sixteenth-century devotional practice, when people tried to imagine themselves really present at holy events on which they were meditating. Imaginary participation must have been an

⁶⁰⁸ Siehe Gerrit Voogt, Vorwort zu Bonger 2004, S.6. Coornherts Entscheidung, in seiner Volkssprache zu publizieren begründet auch heute noch die relativ geringe Bekanntheit seines Werkes und seiner Person außerhalb der Niederlande.

⁶⁰⁹ Siehe Kapitel II.2.

⁶¹⁰ Siehe Grosshans 1980, Kat. Nr. 19 u. Kat. Nr. 24.

⁶¹¹ Siehe Grosshans 1980, S.51.

⁶¹² Siehe etwa Bangs 1997, S.115; S.117.

⁶¹³ Veldman 1977a, S.42.

important factor in the rise of geographical accuracy and believability in sixteenth-century landscape painting.⁶¹⁴

Laut van Mander entstammte Maarten van Heemskerck eher einfachen Verhältnissen. Diese Aussage wird, wie Harris analysiert, durch das *Bildnis des Jacob Willemsz. van Veen* von 1532, das den Vater Heemskercks in der Kleidung eines wohlhabenden Bauern wiedergebe, gestützt.⁶¹⁵ Wenn man die Richtigkeit dieser Überlieferung zu Heemskercks sozialer Ausgangssituation annimmt, verwundert es wenig, dass die Argumentationswege, die der Künstler nutzt, um seinen künstlerischen Status und seine kunsttheoretischen Thesen ins Bild zu setzen, vollkommen dem zeitgenössischen Muster sozialen Aufstiegs über angeeignete Fähigkeiten und insbesondere über die Kenntnis der Antike folgen. Gleichzeitig stellt Heemskerck seine individuelle Form der Antikenrezeption speziell in den Dienst seines Künstlernachruhs. Er reflektiert in seinen Werken und durch die von ihm getroffenen Maßnahmen historische Distanzen sowie Wege und Zustände des Überdauerns der Dinge. Durch die Sorge um seine eigene Überlieferung im Gedächtnis der Nachwelt knüpft er enge Verbindungen zu dem Begriff *memoria* – sowohl im Sinne des Gedenkens einer Person und ihrer Leistungen, als auch im Sinne einer geschulten, wissensbasierten und erlernten Erinnerung.

IV.3 *ars memorativa* – Gedächtnis und *memoria*

Erinnerung, Erinnerungsvermögen und Gedächtnisleistung stellen Themenkomplexe dar, die sich in rhetorischen und theologisch-philosophischen Traktaten der Frühen Neuzeit großer Beliebtheit erfreuten, wenn es um den Versuch der Theorie einer Universalwissenschaft ging. Die antike *ars memorativa* – die Gedächtniskunst – erlebte nach ihrer scholastischen Umdeutung im Mittelalter eine Renaissance, die von neoplatonischen Schriftstellern des 15. Jahrhunderts, wie beispielsweise Nicolaus Cusanus oder Marsilio Ficino, ausging.⁶¹⁶ Unter den zahlreichen publizierten Werken des 16. Jahrhunderts sind neben den Neuauflagen der antiken Klassiker, in denen diese Thematik verhandelt wird, beispielsweise Johannes Rombergs 1520 vollendete *Congestorium artificiose memorie* zu erwähnen, die 1533 in Venedig publiziert wurden, oder Cosmas Rossellius' *Thesaurus artificiosae memoriae*, 1575 ebendort veröffentlicht. Als *Büchle Memorial* erhielt die Kunst der Schulung des Gedächtnisses parallel auch Einzug in die eher volkstümliche, populäre Kultur.⁶¹⁷

Grundlegend zu *ars memorativa* und der Wandlung ihrer Funktion sowie des Verständnisses dieser Kunst von der Antike bis in die Neuzeit sei auf Frances A.

⁶¹⁴ Bangs 1997, S.121. Dies ist auch zu bedenken bei der Interpretation von Heemskercks *Landschaft mit dem barmherzigen Samariter*, siehe Kapitel VII.3.

⁶¹⁵ Siehe Harrison 1987, S.3.

⁶¹⁶ Siehe Leinkauf 1993, S.11.

⁶¹⁷ Siehe Uhle-Wettler 1994, S.45–46.

Yates 1966 erstmals publizierte Studie *The art of memory* verwiesen.⁶¹⁸ Auch wenn, wie Leinkauf ausführt, Yates die „Restitution und Transformation der Tradition der rhetorisch-technischen Gedächtniskunst durch den Neoplatonismus der Renaissance ausschließlich in den Horizont hermetisch-okkultur Vorstellungen“ setze und hiermit „den Blick auf eine zureichende Analyse der philosophischen Rationalität“⁶¹⁹ verstelle, so ist ihre Studie dennoch als wegweisend für die Forschungsgeschichte zur *ars memorativa* anzuerkennen und heute noch ein Standardwerk.

Im Kern handelt es sich bei der Gedächtniskunst um bestimmte, oft nicht näher ausgeführte Techniken der Schulung des Erinnerungsvermögens, somit um mnemotechnische Verfahren, die oft auf der Verknüpfung der zu memorierenden Dinge mit bestimmten (imaginären) Orten beruhen. Cicero, Quintilian und die anonyme, im Mittelalter lange Cicero zugeschriebene *Rhetorica ad Herennium* stellen die wesentlichen antiken Quellen für sie dar. Doch lediglich von einer mnemotischen ‚Technik zu sprechen, würde der Komplexität der *ars memorativa* nicht gerecht werden. „The word ‚mnemotechnics‘, though not actually wrong as a description of the classical art of memory, makes this very mysterious subject seem simpler than it is.“⁶²⁰

Das wiedererwachende Interesse an der ursprünglichen *ars memorativa* in der Renaissance ist im Kontext des bereits ausführlich behandelten, veränderten Interesses an profanen Texten der Antike zu sehen. Es steht im Zusammenhang mit der Arbeit an einem kollektiven kulturellen Gedächtnis und den von Humanisten führend mit vorangetriebenen, von einer gezielten Instrumentalisierung der Erinnerungskultur bestimmten, kulturellen Identitätsprozessen.⁶²¹ Gleichmaßen ist es untrennbar mit den Versuchen verbunden, die Welt als Ganzes zu entschlüsseln und zu memorieren. Die hiermit einhergehende intensivierete Sammlungstätigkeit und die veränderte Sicht auf die Welt, suchte man nun unter dem berühmt gewordenen Begriff des *theatrum mundi*, aber auch des *theatrum memoriae*, zu erfassen.⁶²² Bereits im 16. und 17. Jahrhundert festigte sich eine „communis opinio über diesen instrumentellen Umgang mit dem Potential des menschlichen Gedächtnisses“, die im Wesentlichen bereits unserem heutigen Verständnis der Gedächtniskunst entspricht und sich deutlich von der mittelalterlichen Interpretation der *ars memorativa* unterscheidet.⁶²³

⁶¹⁸ Yates 1966/2014.

⁶¹⁹ Leinkauf 1993, S.1; S.2 Anm.3.

⁶²⁰ Yates 1966/2014, S.20.

⁶²¹ Siehe auch Kapitel III.2 sowie VII.1.

⁶²² Siehe etwa Eichberger 2002, S.432; Leinkauf 1993, S.3. Zum Verhältnis von Wissenskodifikation und Gedächtnis in der frühen Neuzeit siehe Müller 1998.

⁶²³ Siehe Leinkauf 1993, S.1. Wie Volmert 2013 schreibt, habe die seit der Antike diskutierte „Auslagerung des Gedächtnisses in die Schriftform“ durch den Buchdruck in der frühen Neuzeit eine grundlegende Verschiebung erfahren, die sie – in Anlehnung an Aleida Assmann – als eine langsame Umwertung der *memoria* als *ars* hin zur *memoria* als *vis* charakterisiert.

Die kulturellen Wurzeln der *ars memorativa* liegen vermutlich in der griechischen Antike. Entsprechende Quellen sind jedoch nicht erhalten.⁶²⁴ Wie bereits erwähnt, stellt die anonyme, im 1. Jh. v. Chr. entstandene *Rhetorica ad Herennium* eine zentrale Überlieferung zur *ars memorativa* dar. Sie bildete das ganze Mittelalter hindurch die wesentliche Basis für die Rezeption der Gedächtniskunst und ist auch für das frühneuzeitliche Verständnis der *ars memorativa* maßgeblich. „Practically all memory treatises, whether manuscript or printed, followed the ‚Ad Herennian‘ plan, rules for places, rules for images, and so on. The problem is to decide how rules are being interpreted.“⁶²⁵ Eine voll ausgeprägte, antike Kunst des Gedächtnisses findet sich jedoch, Yates sowie auch McGowan folgend, nicht in dieser antiken Schrift, sondern erst bei Quintilian, der vermutlich auf dieser Schrift und auf den Gedanken Ciceros zu dem Thema aufbaut.⁶²⁶

In *De Oratore* führt Cicero anhand der Geschichte von Simonides, den er hier zum ‚Erfinder‘ der Gedächtniskunst macht, aus, dass der Leser zu erinnernde Dinge mit bestimmten Orten verknüpfen solle, um durch diese Sortierung eine bessere Memorierbarkeit zu erreichen.⁶²⁷ Die Strategie der Wahl mnemonischer *loci* zur Schulung des Gedächtnisses, die hier nur umrissen wird, findet in der *Rhetorica ad Herennium* eine ausführlichere Beschreibung.⁶²⁸ Das der suggestiven Kraft von Orten innewohnende Potential wird allerdings schon bei Cicero mit der „discovery that the sense of sight is the strongest of all the senses“ verbunden.⁶²⁹ Wie McGowan schreibt, habe Cicero

„die spezifische Verbindung zwischen der Macht des Ortes und der Kunst des Gedächtnisses [...] nicht in *De Oratore*, sondern in den ersten beiden Kapiteln des V. Buches in *De Finibus* gezogen, wo er die Macht der Suggestion von Orten anerkannte und hinzufügte: *tanta vis admonitionis inest in locis; ut non sine cause ex iis memoriae ducta sit disciplina* (V, I, 2).“⁶³⁰

Die geistige Verknüpfung von zu memorierenden Dingen und Orten ist eine Konstante, die sich durch die Jahrhunderte der *ars memorativa*-Rezeption zieht.⁶³¹ Während das mittelalterliche Verständnis jedoch als zentralen Aspekt eine Tugendkonzeption umfasst, welche die *ars memorativa* als Gedächtniskunst in moralischen Kontext setzt und von dem Bereich der Rhetorik in den Bereich der

⁶²⁴ Siehe Yates 2014, S. 21 und S. 55.

⁶²⁵ Yates 2014, S.114.

⁶²⁶ Siehe Yates 1966/2014, S. 37/38, McGowan 2002, S. 17.

⁶²⁷ Cicero, *De oratore*, II, 350–360, besonders 354: *Itaque eis, qui hanc partem ingeni exercebant, locos esse capiendos et ea, quae memoria tenere vellent effingenda animo atque in eis locis conlocanda; sic fore, ut ordinem rerum locorum ordo conservaret, res autem ipsas rerum effigies notaret atque ut locis pro cera, simulacris pro litteris uteretur.* („Es müssten daher die, die dieses Geistesvermögen üben wollten, gewisse Plätze auswählen, das, was man im Gedächtnis behalten wollte, sich unter einem Bild vorstellen und in diese Plätze einreihen. So würde die Ordnung der Plätze die Ordnung der Sachen bewahren; die Sachen selbst aber würden durch Bilder bezeichnet, und so könnten wir uns der Plätze statt der Wachstafeln und der Bilder statt der Buchstaben bedienen.“, übers. nach Kühner 1873.)

⁶²⁸ Siehe Gormans 1999, S.2 –22; S.27; S.99.

⁶²⁹ Yates 1966/2014, S.19.

⁶³⁰ Siehe McGowan 2002, S. 29: „Diese, die Erinnerung anregende Kraft solcher Orte ist so groß, dass man nicht ohne Grund die Gedächtniskunst von ihr abgeleitet hat.“ Wie McGowan weiter anmerkt, trifft Cicero auch in *De Legibus* (2,4) eine ähnliche Aussage: *movemur enim nescio quo pacto locis ipsis, in quibus eorum, quos diligimus aut admiramur, adsunt vestigia*, „weil wir auf geheimnisvolle Weise von Orten geleitet werden, die die Spuren derer, die wir lieben und bewundern, mit sich tragen.“ Ebd.

⁶³¹ Siehe McGowan 2002, S.18.

Ethik überführt, indem sie sie der Kardinaltugend *Prudentia* zuordnet,⁶³² ist das Renaissance-Verständnis der *ars memorativa* im Wesentlichen neoplatonisch geprägt, zum Teil sogar in den Bereich des Okkulten gerückt.⁶³³

Auch bei der Auswahl der mnemotischen *loci* ist eine Verschiebung zu beobachten. So verlagert sich „in späteren Diskussion [...] die Betonung von den allgemeinen und ein wenig abstrakten Beobachtungen Ciceros konkret zur Architektur und dem Einsatz von Gebäuden (Palast, Kirche, Theater) oder den Straßen einer Stadt als Mittel, Gedankenmuster zu organisieren und Dinge in Erinnerung zu halten“.⁶³⁴ Yates weist zwar darauf hin, dass konkrete Bildwerke und die imaginäre Bildwelt der *ars memorativa* zwei grundverschiedene Dinge sind. Doch, so Yates, „[t]he art of memory was a creator of imagery which must surely have flowed out into creative works of art and literature.“⁶³⁵

In Zusammenhang mit der Analyse von Heemskercks *Selbstportrait vor dem Kolosseum* wurde bereits kurz auf den möglichen Einfluss der *ars memorativa* eingegangen. Die unmittelbare und ungewöhnliche Gegenüberstellung des Portraits des Künstlers mit dem ‚Portrait‘ des Kolosseums schafft eine Verknüpfung zwischen Ort und dargestellter Person, wie sie für ein Künstlerportrait der Zeit vollkommen ungewöhnlich ist. Entsprechend der bereits in der *Rhetorica Ad Herennium* getroffenen Feststellung, dass sich das Außergewöhnliche leichter memorieren lasse als das Banale oder Alltägliche, hat Heemskerck durch Bildkomposition wie auch Bildgegenstand eine einfache Memorierbarkeit kalkuliert. Das Kolosseum, bereits damals Teil eines nahezu paneuropäischen kollektiven Gedächtnisses, wird bei ihm zum mnemotischen *locus*, den er mit seiner eigenen Überlieferung als an der Antike geschultem Künstler verknüpft. Übereinstimmend mit einer weiteren schon in der *Rhetorica Ad Herennium* getroffenen Feststellung, nämlich, dass alltägliche Dinge vergessen werden, während sich Außergewöhnliches leichter einprägt,⁶³⁶ instrumentalisiert Heemskerck den ikonischen Wiedererkennungswert des Kolosseums. Ob diese Strategie vom ihm bewusst in Kenntnis der *ars memorativa* gewählt wurde, oder ob hier eine zufällige Übereinstimmung besteht, wird sich nicht endgültig klären lassen. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass Heemskerck, der in so außergewöhnlicher Weise um die Sicherung seines Gedächtnisses bemüht war, mit der Gedächtniskunst vertraut war.

Auf eine Verbindung der Arbeiten Maarten van Heemskercks zu rhetorischen Strategien der Erinnerungssicherung hat bereits Arthur DiFuria mit Fokus auf die

⁶³² So etwa bei Albertus Magnus oder Thomas von Aquin, siehe Yates 1966/2014, S.76–81; S.93.

⁶³³ Siehe Yates 1966/2014, S.36.

⁶³⁴ Siehe McGowan 2002, S.18.

⁶³⁵ Yates 1966/2014, S.100. Sie verweist in diesem Zusammenhang auf Werke des 14.Jh.s, bei denen sich Bezüge zur *ars memorativa* finden lassen, und nennt als Beispiel eine mögliche Verbindung der Arena Kapelle von Giotto zur *Rhetorica Ad Herennium*. Siehe auch DiFuria 2010, S.38–39.

⁶³⁶ *Rhetorica Ad Herennium* III, 35–37. Siehe auch Yates 2014, S.25–26.

Zeichnungen des Künstlers hingewiesen.⁶³⁷ Laut DiFuria funktionieren die Zeichnungen, die Heemskerck in mehr als 13 verschiedenen Sammlungen in Rom anfertigte, ebenso wie die Sammlungen selbst: „discursively and mnemonically, as prompts for the perpetuation and memory of the art and ideas of antiquity“.⁶³⁸ Das wachsende antiquarische Interesse und die Sorge um die Überlieferung von Kulturgut nach den Erfahrungen des Sacco di Roma von 1527 bilden den kulturellen Hintergrund, vor dem Heemskercks Skizzen nach Antiken entstanden. Dementsprechend unterscheiden sich diese deutlich von denen seiner niederländischen Landsmänner, wie etwa Gossaert oder Scorel, die Anfang des 16. Jahrhunderts bzw. nur wenige Jahre zuvor ebenso in den Antikensammlungen studierten. Der Fokus von Heemskercks Zeichnungen liegt nicht nur auf dem antiken Formenvokabular.⁶³⁹ Über das ästhetische Interesse an Objekten und deren Zusammenstellung in Sammlungen hinaus funktionieren die Zeichnungen als ein Überlieferungsweg gegen das Vergessen.⁶⁴⁰ Zwar gibt DiFuria zu bedenken, dass es zu eng gefasst wäre, Heemskercks zeichnerisches Interesse an der Antike ausschließlich als Reaktion auf *memoria*-Strategien zu begreifen, doch er hält es für möglich, dass „rhetorical systems of artificial memory could have been topics of conversation in van Heemskerck’s intellectual life“.⁶⁴¹ Er verweist in diesem Zusammenhang auch auf die bereits von Yates attestierte komplexe Beziehung zwischen bildender Kunst und Gedächtniskunst.

Heemskercks künstlerisches Werk greift Themen auf, die sowohl vom Umfang der Ausführung wie auch von der Breite des behandelten Spektrums her durchaus den Bereich der Universalwissenschaft tangieren. Zusammengenommen mit der Gelehrsamkeit des Künstlers, die sich unter anderem in der ingeniosen Ausschmückung seiner Bildgegenstände zeigt, sowie der beobachteten, zentralen Rolle der Erinnerungssicherung erscheint es wahrscheinlich, dass Heemskerck mit der neoplatonischen Auffassung der *ars memorativa* vertraut war. Als solches war diese neuzeitliche *ars memorativa*-Konzeption Teil des Versuchs der Welterfassung im Sinne eines *Theatrum mundi* und, laut Leinkauf, stets mittelbar oder unmittelbar mit ihr verbunden.⁶⁴²

In jedem Fall sind Heemskercks Arbeiten von einem außergewöhnlichen Bewusstsein für das Potential der Kunst charakterisiert, zeitliche Dimension zu

⁶³⁷ Siehe DiFuria 2010, S.38.

⁶³⁸ DiFuria 2010, S.30. DiFuria 2012, S.158, führt aus, dass Heemskerck, den Verfall der Ruinen über die Jahrhunderte explizit mit dem Umstand verbindet, sich selbst unter diesen portraitierten Ruinen zu befinden. „By deliberately highlighting these themes and bringing them into conversation with one another, van Heemskerck endows his ruin drawings with a powerful multivalent mnemonic charge.“ Er betont den Aspekt der Arbeiten des Künstlers, insbesondere der Veduten, das Gedächtnis des Betrachters zu animieren und sich zur Reflexion über Geschichte, Literatur und Kunst zu animieren. Siehe ebd. S.167.

⁶³⁹ „They could serve his antiquarian compatriots as an important form of visual information about Italian antiquarianism [...]“, DiFuria 2010, S.30. Siehe auch ebd. S.37.

⁶⁴⁰ „We cannot overestimate the broad discursive category of memory when considering van Heemskerck’s collection drawings as a response to his pre-Roman Netherlandish antiquarian training, his roman phase or his long post-Roman period. His travel in rigorous intellectual circles during all phases of his career suggests that even before leaving for Rome, he possessed a nuanced consciousness of memory as a crucial factor in artistic production, one that continued to evolve and gain in compass.“ DiFuria 2010, S.38, der hier weiterführend auch auf Veldman 1977a verweist.

⁶⁴¹ DiFuria 2010, S.38.

⁶⁴² Siehe Leinkauf 1993, S.4–5.

überwinden, historische Ebenen miteinander zu verknüpfen und selbst Vergessenes wieder zu vergegenwärtigen.⁶⁴³ Die Rolle der Kunst als Vehikel der Überlieferung stellt einen grundlegenden Fokus seiner künstlerischen Produktion dar. Mnemotische Techniken werden hierbei nicht lediglich zur Sicherung seiner eigenen *memoria* angewendet, sondern ebenso als künstlerischer Beitrag zur Konstruktion und Sicherung eines kollektiven visuellen Gedächtnisses. Dies ist etwa der Fall, wenn er Ereignisse, die nur in Schriften überliefert sind, wieder in Bildern verlebendigt.⁶⁴⁴

Das Zusammenspiel aus sprachlicher und visueller Vermittlung von Inhalten nimmt insbesondere in Heemskercks graphischem Werk einen wichtigen Stellenwert ein. Sein Wunsch, seinen Namen der Nachwelt zu überliefern, sein Interesse für (antike) Texte und ein ausgesprochen auffälliger Einsatz seiner Künstlersignatur greifen ineinander.

⁶⁴³ Es geht in diesem Zusammenhang um *memoria* im Sinne von Erinnerung, Gedächtnisleistung und der aus dieser Fähigkeit zu entwickelnden *inventio*. Zu den zwei grundlegenden Bedeutungsebenen von *memoria* siehe Volmert 2013, S.140–141 sowie Anm.4.

⁶⁴⁴ Malerei funktioniert hier – im zeitgenössischen Verständnis, wie es bereits bei Flavio Biondo artikuliert wurde – als „eine erinnernde Vergegenwärtigung, die nicht nur Sichtbares wiederholt, sondern gleichermaßen Gesehenes, durch seine Zeitlichkeit dem Blick Entzogenes wieder vor Augen ruft [...]“ und so „zeitlich Vergangenes wieder lebendig“ macht“. Sie „besitzt hiernach ein poetisches Vermögen, die Fähigkeit einer Verlebendigung.“ Eusterschulte 2000, S.793–794.

V. Signatur, Schrift und die Rolle der Druckgraphik

V.1 Heemskercks Signaturen

Die prominent im Bildfeld platzierte, oft latinisierte Künstlersignatur geht bei Heemskerck vielfältige Wechselwirkungen mit den Bildgegenständen seiner Werke ein. Über die Latinisierung wie auch über die Orte, an denen er seinen Namen unterbringt, ist Heemskerck auffällig um eine Verbindung mit der Antike und antiker Formensprache bemüht. Dementsprechend ist es gleichermaßen als affirmativer Akt der Bestätigung eines zeitgenössischen ästhetischen Ideals zu verstehen wie auch als Teil seines Selbstverständnisses als Künstler, wenn er seinen Namen in Zeichnungen nach den Antiken direkt in den Bestand der erhaltenen Monumente einschreibt.⁶⁴⁵

Den wohl unmittelbarsten Bezug zur einstigen Größe und Überlieferung der Antike stellte Heemskerck her, als er seinen Namen in die Wände der *Domus Aurea* ritzte. Sein Graffito, das er dort während des Romaufenthaltes in den 1530er Jahren hinterließ, scheint auf den ersten Blick nichts anderes als eine gewöhnliche Kritzelei im Sinne von „ich war hier“ zu sein – ebenso wie es Graffiti dieser Art über die Jahrhunderte signalisierten und es bis heute tun. Die Inschrift, die er gemeinsam mit Herman Posthumus und wahrscheinlich Lambert Sustris hinterließ, liest sich „[...]AERT VYT HEMSKERC“, [...] „HER. POSTMA; LAM AMSTE[...]“.⁶⁴⁶ Im Kontext von Heemskercks außergewöhnlich intensiven Bemühungen um seine *memoria*-Sicherung und seiner Instrumentalisierung der Antike zu diesem Zweck, ist im Akt des Einschreibens jedoch mehr zu sehen als nur eine beiläufige Schmiererei.

Indem Heemskerck seinen Namen in diesem Gebäude für die Nachwelt hinterlässt, verknüpft er seine Überlieferungsgeschichte mit der des antiken Baus. Dem Bestand des Überlieferten, das bereits die Jahrhunderte überdauerte, fügt er eine neue Information hinzu und verbindet sich und seinen Namens so konkreter und auf andere Art und Weise mit der Überlieferung eines antiken Monumentes, als er es beispielsweise malerisch beim Selbstportrait mit dem Kolosseum tat.⁶⁴⁷ Es scheint nicht zufällig, dass sich sein Graffito an einem Ort befindet, der von anderen zeitgenössischen Künstlern studiert und bewundert wurde und dementsprechend eine gute Sichtbarkeit versprach.

⁶⁴⁵ Gleichzeitig steht der häufige und auffällige Einsatz seiner Signatur insbesondere deutlich in Zusammenhang mit der Sorge um die eigene Überlieferung. Ist es doch die der Signatur eigene Qualität, „den Autor nachhaltig zu ‚reanimieren‘“. Siehe Gludovatz 2011, S.11. Auch wenn, in der ambivalenten Natur der Sache bedingt, „in der Sichtbarkeit des Schriftzugs [...] zwar eine ehemalige Anwesenheit, aber im Gegenzug um nichts weniger die nunmehrige Abwesenheit sichtbar“ wird. Ebd. S.13.

⁶⁴⁶ Siehe Dacos 1985, S.434, Dacos 1967, Fig.39; Stritt 2004, S.75; Bartsch 2012, S.31; Abb.1.

⁶⁴⁷ Siehe Kapitel II.1.

Seit 1532 signierte Heemskerck seine Werke regelmäßig, teils auch mehrfach, wie bereits Harrison anmerkt.⁶⁴⁸ Heemskercks Signaturform lautet oft „Hemskeric“, „Hemskerkius“ oder „Heemskeric“.⁶⁴⁹ Die häufig verwendete Latinisierung seines Namens und Vornamens (Martinus) ist nicht ungewöhnlich, sondern zeittypischer Ausdruck eines humanistischen Selbstverständnisses,⁶⁵⁰ das als solches in den Niederlanden bereits von Jan van Eyck ausgeht. Für Jan Gossaert ist belegt, dass er in seinem Frühwerk die Arbeiten auf flämisch signierte, aber ab 1516 nur noch latinisiert „Joannes Malbodius“ schrieb.⁶⁵¹ Ein anderes Beispiel ist Jan van Scorel, der sein Triptychon von Obervellach mit *Ioannes scorelius hollandus pictori e artis amator pingebat anno a vergineo partu 1519* signierte.⁶⁵²

Karin Gludovatz hat 2006 bereits anhand von Maarten van Heemskercks Kölner Gemälde *Venus und Amor* von 1545 das Verhältnis von Schrift und Bild bei Heemskerck exemplarisch analysiert und hierbei insbesondere der Signatur des Künstlers Aufmerksamkeit geschenkt. (Abb. 55)⁶⁵³

Das Gemälde zeigt eine lagernde Venus, die als nur partiell von Tüchern verhüllte Aktdarstellung die gesamte Breite des querformatigen Bildes einnimmt. Sie reicht dem neben ihr stehenden Amor einen Bogen oder bekommt diesen von ihm gereicht.⁶⁵⁴ Im Hintergrund ist mittig im Bildfeld unterhalb von einigen Ruinen, die an römische antike Monumente erinnern – ohne dass hier jedoch ein konkretes Vorbild herangezogen werden könnte – die Schmiede des Vulkan zu sehen.⁶⁵⁵ Im rechten Teil des Gemäldes eröffnet sich dem Betrachter der Ausblick in eine bergige Landschaft. Der Blick bleibt jedoch zunächst an der Darstellung eines bärtigen Mannes hängen, Vulkan selbst oder einer der Mitarbeiter seiner Schmiede, der gemeinsam mit einem Zyklopen ein goldenes Netz trägt. Die Szene funktioniert als Verweis auf die Enttarnung des Ehebruchs von Venus und Mars und indiziert, dass es hier um die Liebesgeschichte zwischen den beiden geht, die jedoch selbst nicht explizit dargestellt ist.⁶⁵⁶ Der Name Heemskercks, der sich hier als „MARTINVS | HEEMSKERCK | IN VENTOR“ bezeichnet, befindet sich auf der

⁶⁴⁸ Harrison 1987, S.2.

⁶⁴⁹ Siehe 1977a, S.26. Teilweise beschränkt er sich auch auf das Monogramm MH. Hinzu kommen häufig eine Datierung sowie der Zusatz *inventor, invenit* oder *fecit*. Das bescheidenere *faciebat* (siehe hierzu Busch 2009, S.69–73) ist nicht belegt. Lediglich auf dem Triumphzug des Bacchus in Wien – Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 990 – findet sich die Imperfektform *pingebat*. Zu dem Gemälde siehe etwa Grosshans 1980, Kat. Nr. 24; Weissert 2011b.

⁶⁵⁰ Zu der Mode des Latinisierens von Namen merkt Gülden 2002, S.29, an, sie sei Ausdruck des „weltfremden und hochfliegenden Idealismus vor allem der deutschen Humanisten, ihrem Glauben an die Veredlungsfähigkeit der menschlichen Natur und dem Traum von einer Universalmonarchie des Geistes, deren unsichtbarem Hofzeremoniell sie mit gräzisierten und latinisierten Namen ihre Referenz erwiesen.“

⁶⁵¹ Lediglich bei offiziellen Dokumenten griff er auf die flämische Schreibweise seines Namens weiterhin zurück. Siehe Mensger 2002a, S.17.

⁶⁵² Siehe Weissert 2004, S.33.

⁶⁵³ Siehe Gludovatz 2006. Maarten van Heemskerck, *Venus und Amor*, Öl/Eichenholz, 108 x 157 cm (inkl. etwa 7 cm übermalte Anfügung am unteren Bildrand), signiert und datiert 1545, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Inv. Nr. WRM 875.

⁶⁵⁴ Die Szene wird in der Forschung unterschiedlich gedeutet. Stopp 1960, S.145, geht davon aus, dass Venus den Bogen übergibt. Veldman 1977a, S.40, und zuletzt Heinze 2016, S.157, gehen davon aus, dass Venus den Bogen hält.

⁶⁵⁵ Blisniewski bringt die Ruinen mit verschiedenen Skizzen Heemskercks in Verbindung. Siehe Blisniewski 2003, S.9.

⁶⁵⁶ Diese Geschichte wird überliefert bei Homer *Odyssee* VIII, 266–334 und Ovid, *Metamorphosen* IV, 170–189. Siehe Blisniewski 2003, S.6.

Oberseite eines Steinblocks in der linken unteren Ecke des Bildfeldes. An dem Steinblock ist in Trompe-l'œil-Manier ein *cartellino* mit einer heute nur noch partiell erhaltenen lateinischen Inschrift angebracht.

Durch die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Szenen – die Arbeit in der Schmiede des Vulkan, das Herbeitragen des goldenen Netzes und die Übergabe des Bogens im Vordergrund – steht das Bild in der Tradition mittelalterlicher Simultandarstellungen.⁶⁵⁷ Blisniewski hat bezugnehmend auf die fast verlorene Inschrift auf dem *cartellino* den adhortativen Charakter des Bildes benannt. Der erhaltene Text lautet in der Übersetzung: „Die Mutter tadelte Amor mit folgenden Worten | es rasten (jetzt) der Bogen und deine frechen Pfeile | da du manchmal verspottetest | diesen (meinen) Leib und Jupiter mit deinem Pfeil | du versündigst dich, weil du den frevelhaften (Pfeil) so oft abschießt | [...]“⁶⁵⁸ Durch den Blickkontakt, den Amor zum Betrachter aufnimmt, und die malerisch von Heemskerck ins Bild gesetzten körperlichen Reize der Venus wird die moralische Warnung, die sich vordergründig an Amor richtet, unmittelbar an den Rezipienten des Gemäldes zur Reflektion weitergegeben.⁶⁵⁹

Heemskercks Ikonographie ist zwar antikisierend und in der Bildtradition klar venezianischen Vorbildern folgend,⁶⁶⁰ sie stellt jedoch eine eigene Invention des Künstlers dar, die vom Betrachter entschlüsselt werden muss. Neben dem Text des *cartellino* leistet auch die Signatur Heemskercks einen wesentlichen Beitrag zur Komplexität des Bildsinnes. Einerseits dient sie dazu, „Innerhalb des Bildgefüges eine Position [zu] bestimmen, von der aus das auktoriale Subjekt sein Selbstverständnis als Künstler, die Darstellung und den Prozess des Darstellens kommentieren kann.“⁶⁶¹ Andererseits verknüpft sie, über ihre gewöhnliche ‚Störung‘ der Bildzeitlichkeit hinaus,⁶⁶² bei Heemskercks Gemälde von Venus und Amor verschiedene zeitliche Komponenten.

Während sich der lateinische, an Amor adressierte Text auf dem vergänglichen Material eines papiernen, der Witterung ausgesetzten *cartellino* befindet, ist die Signatur des Künstlers als fingierte Inschrift in einer antikisierenden Szenerie in Stein gemeißelt. Heemskerck erreicht damit, wie Gludovatz schreibt, die „Vorrangigkeit als einer, der bereits da war, bevor die biologische Person Heemskerck oder ihre Zeitgenossen da gewesen sein werden“.⁶⁶³ Die Signatur wird

⁶⁵⁷ Siehe Blisniewski 2003, S.4. Auch Gludovatz 2006 weist darauf hin, dass hier eine „Narrationsstruktur“ verfolgt wurde, „die im 16. Jahrhundert nicht mehr obligatorisch war“, und sieht zu Recht einen „bewussten Anachronismus“. Gludovatz 2006, S. 62. Dieses Aufgreifen traditioneller Motivik ist strategisch vergleichbar mit der bereits erwähnten Pseudomorphose des Raubes der Europa bei der Lukasmadonna von 1532 (siehe Kapitel I.1) und ein weiteres Beispiel für die bisher noch wenig untersuchte Vermengung zweier künstlerischer Traditionen im Werk Heemskercks.

⁶⁵⁸ Zitiert nach Gludovatz 2006, S.65. Der lateinische Text lautet: *DE VENERE ET CUPIDINE Mater sic compellavit Amorem / cessant arcus et tua tela ferrea / quondam com deridere solebas / arcam ea(m) Jovemque tuo (telo) / peccas qu(od) si(c) improb(um) iactas / (cu)pidi(nem) [...] neris esse [...] dem*. Die Inschrift ist gegen Ende stark fragmentiert.

⁶⁵⁹ Siehe Blisniewski 2003, S.7.

⁶⁶⁰ Siehe Gludovatz 2006, S.63, sowie Veldman 1991, S.384.

⁶⁶¹ Gludovatz 2006, S.59.

⁶⁶² Siehe Gludovatz 2011, S.13.

⁶⁶³ Gludovatz 2006, S.65.

auf diese Weise Teil der bildnerischen Ausschmückung des Bildgegenstandes selbst. Sie stellt ein anderes, entsprechend unmittelbareres Verhältnis zwischen Künstlertext und Motiv her, als es eine gängige Signatur in Schreibrchrift vermöchte, die als klar vom Dargestellten zu separierender Fremdkörper vor das Bild gelegt ist. Es wird in dem Akt des Einschreibens in das antike Bildgeschehen wiederum Heemskercks zentraler ‚Ewigkeitsanspruch‘ greifbar, den er sich und seinem Namen über eine Verknüpfung mit der Antike auf vielerlei Wegen zu sichern versucht.

Heemskercks Name ist fest im Bildfeld eingemeißelt. Er war vor dem zeitgenössischen Betrachter hier, er ist nach dem Betrachter hier und noch für kommende Generationen ebendort lesbar. Gleichzeitig bricht Heemskerck jedoch mit dieser überzeitlichen Präsenz sowie der Zeitebene des dargestellten, antiken Geschehens, indem er die Jahreszahl 1545 als Entstehungszeitpunkt angibt und das Werk somit fest im 16. Jahrhundert verortet.⁶⁶⁴

Wie Gludovatz bereits anmerkt, ist es im Bereich der Malerei ungewöhnlich, dass im Zusammenhang mit der Signatur der Zusatz *Inventor* getätigt wird.⁶⁶⁵ Heemskercks Erweiterung seiner Unterschrift lässt auf den zentralen Stellenwert rückschließen, den er folglich dem Bildung und Kennerschaft implizierenden Schöpferischen bei der Ausführung eines Werkes beimisst. Die Inventionsgabe ist, wie bereits im Vorhergehenden ausgeführt, von zentraler Rolle für den Künstler.⁶⁶⁶ Durch diesen Zusatz präsentiert sich Heemskerck selbst dem nicht mit seiner Person oder seinem Werk vertrauten Betrachter wieder einmal als *pictor doctus*. Der selbstbewusste Stolz, mittels der eigenen Inventionsgabe in Verknüpfung nordischer und italienischer Darstellungstradition eine neue ikonographische Lösung für die Szene von Venus und Amor kreiert zu haben, wird sicherlich ausschlaggebend für die Signatur des Gemäldes als *Inventor* gewesen sein. Karin Gludovatz vermutet ergänzend, dass der Verweis in Hinblick auf mögliche Nachstiche des Gemäldes gewählt wurde.⁶⁶⁷

Indem Heemskerck seinen Namen auf einem Sockel als in Stein gemeißelte Inschrift ins Bild einfügte, setzte er dort gewissermaßen einen Gedenkstein für sich selbst.⁶⁶⁸ Dies kann als weiterer Teil seines Bestrebens verstanden werden, seine *memoria* in Verknüpfung mit antiker Thematik zu sichern und seinem Namen sowie Werk Überdauern zu garantieren. Gleichzeitig funktioniert die fingiert in Stein gehauene Signatur als Referenz auf die Überlieferung der Namen antiker Künstler, die – wenn sie nicht in literarischen Texten Erwähnung fanden – zumeist nur durch

⁶⁶⁴ Siehe auch Gludovatz 2006, S.65.

⁶⁶⁵ Siehe Gludovatz 2006, S.66. Heemskerck nutzt diesen Zusatz jedoch auffällig häufig bei Gemälden und Zeichnungen. Etwa bei dem heute verschollenen Gemälde *Juda und Thamar*, 1532, ehem. Staatliche Schlösser und Gärten, Jagdschloss Grunewald, Berlin, Inv. Nr. G.K.I.2008, siehe Grosshans 1980, Kat. Nr. 14.

⁶⁶⁶ Siehe Kapitel I.1 sowie insbes. Kapitel III.1.

⁶⁶⁷ Siehe Gludovatz 2006, S.66.

⁶⁶⁸ Auch auf diese Qualität hat Gludovatz 2006, S.66, bereits verwiesen: „der Quader erinnert an Gedenksteine oder Epitaphien und den damit verbundenen Nachruhm – zahlreiche (Künstlerselbst)Portraits rezipieren solche kulturelle Praxis, indem sie ganz ähnliche Inschriften auf Sockeln mit Bildnisbüsten oder auf Brüstungen, an denen der Portraitierte lehnt, anbringen.“

Nennung auf skulpturalen Werken bekannt sind. Heemskerck wird während seines Romaufenthaltes beispielsweise die (falschen) Signaturen auf den berühmten Skulpturen der von ihm intensiv studierten Rossebändiger zur Kenntnis genommen haben.⁶⁶⁹

Die antikisierenden Ruinen im Hintergrund des Gemäldes stellen laut Gludovatz durch ihren Zustand des Verfalls den ‚Ewigkeitsanspruch‘ von Heemskercks Signatur in Stein in Frage.⁶⁷⁰ Dieser Vanitas-Gedanke ist sicherlich ein zentraler Aspekt, der bei dem Bild mitschwingt. Ebenso wie bei seinem Selbstportrait auf dem Titelblatt der *Clades-Serie* hat sich der Künstler explizit in ein Spannungsfeld aus Überlieferung und Zerfall eingebunden.⁶⁷¹ Dadurch, dass Heemskerck sich hier wie dort jedoch mit einem Objekt verknüpft, an dem der sprichwörtliche Zahn der Zeit noch nicht genagt hat, eröffnet er innerhalb des Bildgefüges einen außerordentlich breiten Rahmen zeitlicher Dimension. Er schafft ein Bewusstsein für die historische Distanz, die die Überlieferung des antiken Themas bereits überwunden hat, und markiert über die klar angezeigte Ebene der Gegenwart des 16. Jahrhunderts wiederum den Beginn einer neuen Überlieferung.

Die Signatur des Künstlers als fingierte steinerne Inschrift findet sich in ähnlicher Form auch auf weiteren Arbeiten Heemskercks. Besondere Intensität erhält sie auf einer Zeichnung, die in Rom aufbewahrt wird, und die das bereits in den 1580ern abgerissene Septizonium des Septimius Severus aus einer Ansicht von Südosten zeigt (Abb. 56).⁶⁷² Mittig im Bildfeld platziert liest sich auf dem Architrav der Ruine anstelle der originalen Inschrift „COS. FORTVNATISSIMVS.NoBILISSIMVSQUE“ in großen lateinischen Majuskeln der Text „MARTIN.HEMSKERCK DEH“. DEH wird hier als „de Haarlem“ aufgelöst. Bei der Inschrift ist nicht gesichert, ob sie von Heemskercks Hand stammt oder später hinzugefügt wurde. Es wird jedoch davon ausgegangen, dass sie dem Künstler selbst zuzurechnen ist.⁶⁷³ Naheliegender erscheint die Eigenhändigkeit der Signatur, wenn man ihre Form und Verortung betrachtet. Sie funktioniert durch die direkte Verbindung mit der Ruine als eine Art zeichnerisches Pendant zum realen Einschreiben des Namens des Künstlers in die Wände der *Domus Aurea*. Durch sie werden wiederum verschiedene zeitliche Ebenen der Überlieferung verknüpft und sie stellt als weitere Aneignung der Antike eine Reflektion über die erinnerungssichernde Funktion von Schrift und Kunst dar⁶⁷⁴ – eine Funktion, die heute anhand dieses Monumentes, das nurmehr durch künstlerische Werke und Texte überliefert ist, konkret fassbar wird.

⁶⁶⁹ Zeichnungen von ihm zeigen diese Skulpturen in Nahaufnahme, „was bedeutet, dass er ihre Sockel bestiegen haben und zwischen den Skulpturen herumgeklettert sein muss.“ Bartsch 2008, S.114.

⁶⁷⁰ Siehe Gludovatz 2006, S.71.

⁶⁷¹ Siehe Kapitel II.2.

⁶⁷² Maarten van Heemskerck, *Settizonio di Settimio Severo*, Feder und braune Tusche auf weißem Papier, 29,3 x 17 cm, Gabinetto Nazionale dei Disegni e delle Stampe, Rom, Inv. Nr. FN 491r. Siehe Ausst. Kat. Brüssel/Mailand 1995, Kat. Nr. 115.

⁶⁷³ Siehe Ausst. Kat. Brüssel/Mailand 1995, Kat. Nr. 115.

⁶⁷⁴ Zu dem zeitgenössischen Verständnis dieser Funktion der Schrift siehe Kapitel V.3 sowie insbes. Assmann 2002.

Die Verbindung von Mensch und antikem Bauwerk ist ein rhetorisches Mittel der Selbstinszenierung, das Heemskerck nicht nur durch die Antikenrezeption anderer zeitgenössischer Künstler, sondern insbesondere über die Machtdemonstration und legitimatorische Herleitung des Adels bekannt gewesen sein durfte. Während seiner Zeit in Rom konnte er mit großer Wahrscheinlichkeit den Einzug Karls V. am 5. April 1536 in der Stadt erleben. Heemskerck selbst war eventuell an der Ausschmückung einer anlässlich dieses Ereignisses in Auftrag gegebenen Triumphbogen-Dekoration beteiligt.⁶⁷⁵

Zusätzlich zu der ephemeren Architektur wurden für den Triumphzug des Kaisers auch städtebauliche Eingriffe vorgenommen, die selbst antike Monumente Roms nicht unberührt ließen. So wurden beispielsweise die Triumphbögen des Konstantin, Titus und Septimius Severus im Vorfeld gereinigt und teilweise von Schutt befreit, ehe Karl V., der Route der historischen *Via triumphalis* folgend, alle drei passierte.⁶⁷⁶ Diese kaum zu überbietende Verknüpfung von antiker Macht und Größe mit den Taten und der auratischen Präsenz einer zeitgenössischen Person wird auf den Augenzeugen Heemskerck einigen Eindruck gemacht haben.⁶⁷⁷

Wie Veldman bereits beobachtet, hat Maarten van Heemskerck außergewöhnlich häufig die Vorzeichnungen seiner Entwürfe für Stiche signiert. Sie deutet dies so, dass „deze tekeningen al in de tijd van ontstaan als een essentieel onderdeel van Heemskercks oeuvre beschouwd werden en al in een vroeg stadium in kunstverzamelingen zijn terecht gekomen.“⁶⁷⁸ Sicherlich spricht Veldman hiermit einen wichtigen Aspekt von Heemskercks Umgang mit seinen zeichnerischen Arbeiten an und verweist implizit zugleich auf die zeitgenössisch hohe Wertschätzung dieser Blätter. Nicht zu vernachlässigen ist in diesem Zusammenhang jedoch auch die Sicherung der Rolle des Inventors, die Heemskerck hierdurch vornimmt. Die Zuschreibung der schöpferisch-kreativen Urheberschaft des Werkes und die Überlieferung seines Namens sind so in beiden Medien – Zeichnung wie auch Druck – gesichert.

⁶⁷⁵ Vasari nennt in der *Vita* des Battista Franco unter den Künstlern, die unter der Leitung von Antonio da Sangallo an den Triumphbögen arbeiten, einen „Martino“, der möglicherweise als Maarten van Heemskerck zu identifizieren ist. Siehe Anm.69. Siehe Grosshans 1980, S.75, Anm.121; Rosier 1990/1991, S.35.

⁶⁷⁶ Siehe Harrison 1987, S.37.

⁶⁷⁷ Zu einer anderen Ansicht kommt Stritt 2004, S.94. Da Heemskerck sich, seiner Meinung nach, nie der Reformation anschloss und „ebensowenig ein Parteigänger der römischen Kurie gewesen“ sei, sei es „durchaus möglich, dass er sich insgeheim gegen die Triumphal-Amnesie der päpstlich-kaiserlichen Konkordanz von 1536 sträubte und von dem antikisierenden Siegeszug durch die Monumente nicht nur ästhetisch beeindruckt, sondern von diesem prachtvollen Schauspiel als einem Triumphzug aktueller Unglaubwürdigkeit geistlicher und weltlicher Autorität auch tief befremdet war.“ Es gibt jedoch keine Fakten, die in diese Richtung weisen, so dass die Deutung komplett haltlos erscheint. Ganz im Gegenteil, wird das Motiv des Triumphzugs von Heemskerck insbesondere in seiner Druckgraphik gern aufgegriffen und sogar explizit moralisierend genutzt. Von der Richtigkeit seiner Deutung ausgehend, führt Stritt in Hinblick auf Heemskercks *Landschaft mit dem Raub der Helena* (siehe Anm. 36) weiter aus: „Die erfundenen Romruinen seines Gemäldes wären in diesem Fall nicht nur artistische Capricci und ingeniose Früchte seiner Trümmerlandschaftsstudien, sondern Incognito-Monumente, Deserteure aus der zeremonialen Monumentalpropaganda von 1536. Sie verweigern sich jeder Veranstaltung, die in einer Mischung aus feierlicher Prozession und glänzender Militärparade durch die realen Monumente Roms über die Schändung der Stadt hinweg schritt.“ Er blendet hier jedoch aus, dass das Gemälde die Datierung 1535 im Bildfeld trägt, somit im Jahr vor dem Einzug Karls V. vollendet wurde.

⁶⁷⁸ Veldman 1986a, S.13.

Heemskerck hat seine Signaturen in den Vorzeichnungen zumeist dort gesetzt, wo sie später in der druckgraphischen Umsetzung auch wiederzufinden sind. Diese Kontrolle über die Platzierung der Signatur in den Nachstichen ist wiederum als Indiz für die Bedeutung zu sehen, die der Künstler dem Akt des Signierens, der Form der Signatur sowie der Verortung der Signatur innerhalb des Bildgefüges beimaß.

Eine besondere Form der Signatur, die vom 16. Jahrhundert ausgehend zunehmend Verbreitung findet, ist die motivische Erweiterung des Bildgegenstandes um die Staffagefigur eines Zeichners, der als Künstler selbst zu deuten ist. Der Künstler bindet sich hiermit als dokumentierender Augenzeuge in das Geschehen ein und er bezieht sich „selbstreflektiv auf die Entstehung eines Werkes, dessen Teil er ist“.⁶⁷⁹ Diese Art der Präsenz im Bild ist insbesondere vergleichbar mit Kartographenselbstbildnissen, die über das bildrhetorische Mittel die Authentizität der topographischen Angaben in ihrem Werk bezeugen möchten.⁶⁸⁰

Abgesehen von einer berühmten Ausnahme, die 1495 während Dürers Rückreise aus Venedig entstanden sein soll und einen Zeichner vor einer Wassermühle im Gebirge zeigt,⁶⁸¹ ist das früheste bekannte Beispiel eines Zeichners in einer Landschaft der Anfang des 16. Jahrhunderts entstandene *Kettenplan von Florenz*. Er zeigt aus Vogelschauerspektive eine Ansicht der Stadt Florenz und rechts unten in der Ecke einen Mann, der die Stadt von einer Anhöhe aus studiert.⁶⁸²

Die erste Darstellung eines zeichnenden Künstlers vor römischen Ruinen ist jedoch eine Federzeichnung von Maarten van Heemskerck von 1535 (Abb. 57).⁶⁸³ Zu sehen ist das vom Kapitol aus betrachtete Forum Romanum. Der Zeichner befindet sich hier nicht isoliert vom Bildgeschehen an exponierter Stelle, sondern er sitzt als ein kleines Figürchen unter vielen vor dem Bogen des Septimius Severus. Verso zeigt das Blatt Skizzen eben dieses Triumphbogens, weshalb anzunehmen ist, dass sich der Zeichner auf der Vorderseite des Blattes als Selbstdarstellung Maarten van Heemskercks beim Studium des antiken Monumentes deuten lässt.⁶⁸⁴

„Der Zeichner hat Verweischarakter und soll bezeugen, dass auch Heemskerck die antiken Monumente in aller Genauigkeit direkt an Ort und Stelle aufgenommen hat.“⁶⁸⁵ Zusätzlich zu dieser bildlichen Signatur in Form eines Zeichners hat Heemskerck auch seinen Namen – gleichsam als Schlüssel zur Identifikation des Künstlers, der die Antiken studiert, – und das Entstehungsdatum der Skizze

⁶⁷⁹ Bartilla 2005, S.170. Zu diesen bildlichen Signaturen siehe auch Marschke 1998, S.86–86.

⁶⁸⁰ In Zeichnungen ist diese spezielle Form der Signatur etwas früher zu finden als auf Karten. In der Landschaftsmalerei ist der Zeichner erst während des 16.Jh.s belegbar und auch hier als Hinweis zu verstehen, dass die „wiedergegebene Landschaft von einem Künstler ‚nach dem Leben‘ gezeichnet wurde“, Bartilla 2005, S.170; Ausst. Kat. Berlin 2007.

⁶⁸¹ Albrecht Dürer, *Wassermühle mit einem Zeichner*, Aquarell, 13,3 x 13,2 cm, Kupferstichkabinett Berlin, KdZ 3369. Siehe Bartilla 2005, S.170.

⁶⁸² Zum *Kettenplan* und seiner Deutung siehe beispielsweise Schulze Altcappenberg 2007, S.10–13.

⁶⁸³ Maarten van Heemskerck, *Forum Romanum vom Kapitol aus gesehen*, Federzeichnung in Braun laviert mit Bister, 21,6 x 55,5 cm, sig. u dat. unten Mitte Martijn hemskerick 1535, Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 6696. Siehe Bartilla 2005, S.173; Ausst. Kat. Berlin 1967, S.31.

⁶⁸⁴ Siehe Bartilla 2005, S.170–173.

⁶⁸⁵ Ausst. Kat. Berlin 2007, Katalogteil, S.148.

prominent mittig ins Bildfeld gesetzt. „Die Signatur des Künstlers erscheint wohl nicht zufällig zwischen den hoch aufragenden Säulen des Vespasiantempels, gleichsam seinen Ehrensäulen.“⁶⁸⁶ Maarten van Heemskerck hat in diesem Blatt wiederum seine Signatur in den Bestand der Antiken eingebunden und durch die Schrift wie auch durch das Motiv des Zeichners mit diesem verknüpft.

Die Hinzufügung eines Zeichners im Bild, der wiederum die dargestellte Szene künstlerisch festhält, erfüllt die Funktion, Authentizität zu bezeugen. Gleichzeitig kann der ausführende Künstler hiermit auf sein eigenes Studium der originalen Monumente und seine Kenntnisse aus erster Hand verweisen. Es ist, Bartilla folgend, kein Zufall, dass zeichnende Personen vor römischen Ruinen besonders oft in der niederländischen Kunst zu finden sind, als Form der „künstlerische[n] Selbstbestätigung.“⁶⁸⁷

Die Staffagefigur eines Zeichners, der als Zeuge für den Wahrheitsgehalt der Darstellung steht, wurde in diesem Zusammenhang insbesondere bei Ansichten von Ruinen eingesetzt.⁶⁸⁸ So findet sich das Motiv beispielsweise auf drei Blättern einer Serie von 25 Radierungen mit römischen Ruinen, die 1551 in Antwerpen von Hieronymus Cock herausgegeben wurde. Cock, der 1546–1548 selbst in Italien gewesen war, betonte hierdurch wie durch den Titel der Serie und durch die beigefügten Benennungen der dargestellten Monumente den dokumentarischen Charakter der *PRAECIPVA ALIQVOT ROMANAE / ANTIQVITATIS RVINARVM / MONIMENTA, VIVIS PROSPECTI = / BVS, AD VERI IMITATIONEM / AFFABRE DESIGNATA.*⁶⁸⁹

Als Zeichner vor südlicher Landschaft mit Palmen ist auch Jan Cornelisz. Vermeyen auf seinem Portrait aus der Serie des Hondius zu sehen, während die anderen Bildnisse der Serie zumeist Ateliersituationen schildern und die Künstler mit Palette und nicht mit Skizzenbuch zeigen (Abb. 58). Hier geht es ebenso um die tatsächliche Augenzeugenschaft und das Anfertigen von Skizzen vor Ort. Vermeyen war im Gefolge Karls V. durch Italien und Tunis gereist.⁶⁹⁰

Bei Maarten van Heemskerck erfüllt die Erweiterung des Motivbestandes um einen Zeichner den Zweck, auf das eigene Studium vor Ort zu verweisen, Authentizität zu bezeugen und auf einen bestimmten biographischen Moment seines Lebens zu rekurrieren. Gleichzeitig nimmt die Figur des Zeichners die Rolle einer bildlichen Signatur ein, von der Heemskerck sicherstellte, dass sie auch als solche erkannt wurde, indem er bei der Skizze des *Forum Romanum vom Kapitol aus gesehen* seinen Namen auffällig ins Bildfeld setzte oder, wie bereits in einem

⁶⁸⁶ Ausst. Kat. Berlin 2007, Katalogteil, S.148.

⁶⁸⁷ Bartilla 2005, S.174.

⁶⁸⁸ Siehe Ausst. Kat. Braunschweig 2002, S.58.

⁶⁸⁹ Von den drei Zeichnern, die dargestellt sind, finden sich zwei auf Ansichten mit dem Kolosseum, sowie einer vor der Maxentiusbasilika. Siehe Ausst. Kat. Münster 1976, S.2.

⁶⁹⁰ Siehe Ausst. Kat. Braunschweig 2002, S.56. Preibisz bemerkte, dass das Selbstportrait Heemskercks an die Beschreibung eines verschollenen Selbstportraits Jan Vermeyens bei van Mander erinnert. Siehe Preibisz 1911, S.50.

vorhergehenden Kapitel ausgeführt, das Zeichnen antiker Monumente mit signierten Selbstportraits verknüpfte.⁶⁹¹

Zusammengenommen funktionieren Heemskercks vielfältige, teils mehrfach ins Bildfeld gesetzte, oft latinisierte Signaturen als eine weitere, zentrale Maßnahme zur Sicherung der Überlieferung seines Namens und seiner Person in enger und unmittelbarer Vernetzung mit der Überlieferung der Antike.

V.2 Text und Bild – zur Lesbarkeit mythologischer Allegorien

Inschriften, Bibelzitate sowie Beischriften – oft in Form von lateinischen Distichen – sowie namentliche Bezeichnungen der dargestellten Personen sind neben Heemskercks zahlreichen Signaturen charakteristische Textelemente, die insbesondere auf einem Großteil seiner druckgraphischen Arbeiten zu finden sind. Doch auch in seinem malerischen Werk geht die Schrift in unterschiedlichem Zusammenhang vielschichtige Wechselwirkungen mit dem eigentlichen Bildgegenstand ein.⁶⁹² Trotz der zahlreichen grundlegenden Studien zum Text-Bild-Verhältnis in Malerei und Graphik der Frühen Neuzeit, die insbesondere auf die zeitgenössischen *ut pictura poesis*-Debatten Bezug nehmen,⁶⁹³ ist es durchaus lohnenswert die Relation von Schrift und Bild im Werk Maarten van Heemskercks exemplarisch anhand einiger Arbeiten genauer zu beleuchten.

Für die inklusive Titelseite 22 Blätter umfassende *Clades-Serie* wurde bereits ausgeführt, dass die bildlichen Darstellungen der vorwiegend alttestamentlichen Szenen ‚zu lesen‘ seien. Die Serie richtet sich an einen „benigne lector“, einen wohlmeinenden Leser.⁶⁹⁴ Das dahinterstehende Verständnis von bildender Kunst als Vermittlungsmedium kulturellen Wissens ist „belegt durch die schrittweise, aber irreversible Bestimmung der Malerei als Sprache“.⁶⁹⁵ Das didaktische Potential des Bildes steht, diesem Verständnis folgend, nicht hinter der Vermittlungsleistung des Wortes zurück. Entsprechend wurden auch ‚handwerkliche‘ Parallelen in der Schöpfung von Kunstwerken und rhetorischen Werken gezogen. *Ut enim pictura imitatur corpus, ita oratio pingit ac reddit animi sententias*, besagt beispielsweise eine im Umkreis von Melanchthon vertretene Position zur Vergleichbarkeit von Malerei und Redekunst.⁶⁹⁶

⁶⁹¹ Siehe Kapitel II.

⁶⁹² Wie im vorhergehenden Unterkapitel insbesondere auf der Studie von Gludovatz 2006 aufbauend, anhand Heemskercks Gemäldes von *Venus und Amor* nachvollzogen werden konnte. Siehe Kapitel V.1.

⁶⁹³ Etwa Warncke 1987.

⁶⁹⁴ Siehe Kapitel II.2.

⁶⁹⁵ Conti 1998, S.76. Im 11. Gesang des *Purgatorio* der *Göttlichen Komödie* stellt Dante diese Verbindung her: Zwar habe Malerei nicht die „oratorische Würde der lateinischen Redekunst, jedoch [sei sie] zweifelsfrei eine intellektuelle Tätigkeit und etwas anderes als eine mechanische Kunst.“ Conti 1998, S.77.

⁶⁹⁶ „Denn wie ein Bild eine Gestalt nachahmt, so malt und bildet ein Text die Gedanken ab“. Diese Aussage wurde ursprünglich Melanchthon zugeschrieben, nun aber einem seiner Schüler. Zitat sowie Übersetzung nach Knappe 1994, S.514, der wiederum Melanchthon, *Ad Picum*, in: Philipp Melanchthon. *Opera Omnia*, hrsg. von

Die fruchtbare Verbindung zwischen Kunst und Rhetorik, respektive Rederijkerskunst in den Niederlanden, und speziell der Austausch zwischen Heemskerck und seinen humanistisch gebildeten Freunden wurden im vorhergehenden Kapitel bereits angesprochen, ohne dass hier jedoch näher auf die Relation von Wort und Bild eingegangen wurde. Es ging zunächst um die gemeinsamen Strategien zur Statussicherung und zur Legitimation als Vermittler insbesondere christlicher Inhalte sowie die gegenseitige Beeinflussung bei der Themenwahl. Nicht minder aufschlussreich ist jedoch das Ineinandergreifen von text- und bildrhetorischen Mitteln zur Vermittlung dieser Themen. Das Wissen um die „affectieve functie“ des Bildes, die einen anderen Zugang zum Rezipienten ermöglicht, als es nur das Wort vermöge,⁶⁹⁷ bestimmte einen wesentlichen Teil der Rederijkerskultur.

So erfreuten sich beispielsweise Aufführungen, in denen gesprochene und geschriebene Texte mit Bildern in Form von *tableaux vivants* verbunden wurden, außerordentlicher Beliebtheit.⁶⁹⁸ Festumzüge mit Wagen, auf denen als Allegorien verkleidete Personen saßen, die Texte und Schriftbänder mit sich führten, fanden statt. Die dargestellten Allegorien wurden von Rederijkern gedeutet und sogenannte Ordonancies, kleine schriftliche Erläuterungen, an die Zuschauer ausgegeben.⁶⁹⁹

Eine formal vergleichbare Interaktion von Schrift und Bild findet auf Maarten van Heemskercks druckgraphischen Serien von Triumphzügen statt.⁷⁰⁰ Ebenso wie die Allegorien der Festumzüge in ihren Wagen in einzelnen *tableaux vivants* aufeinander folgen, schließen auch die Triumphwagenszenen auf den einzelnen Blättern der Serien aneinander an. Ein Sieger überbietet den nächsten, bis sich am Schluss Gott in der Person von Christus als der eigentliche Sieger erweist.⁷⁰¹ Die dargestellten biblischen, historischen oder allegorischen Figuren sind – analog zu den Allegorien der Festumzüge – mit Beschriften zu ihrer Identifikation versehen und ein begleitender Text hilft bei der Deutung des dargestellten Themas. Heemskerck selbst, der wohl als Mitglied einer Rederijkerskamer mit der visuell-didaktischen Vermittlung christlicher und moralisierender Inhalte durch Festumzüge vertraut war,⁷⁰² ist von diesen gleichermaßen inspiriert worden, wie von der durch

Karl Gottlieb Bretschneider u.a., Bd. IX, Halle 1842, Sp.687–703, hier Sp.693, zitiert und noch weitere Beispiele für Vergleiche zwischen Malerei und Rhetorik bei Melanchthon und dessen Umfeld gibt.

⁶⁹⁷ Siehe hierzu auch Moser 2001, S.146–165.

⁶⁹⁸ Siehe Moser 2001, S.132–146; siehe Hummelen 1992.

⁶⁹⁹ Siehe Puhmann 2007, S.194.

⁷⁰⁰ Ein kurzer Überblick zu Heemskercks Triumph-Folgen und den erhaltenen Vorzeichnungen findet sich bei Hoetink 1961, S.16.

⁷⁰¹ Die Serie mit dem *Triumph der Geduld* beispielsweise, New Hollstein II, 436–443, leitet über verschiedene biblische Gestalten (wie Davio oder Hiob) zum Triumph Christi. Selbst die Serie der *Triumphe des Petrarca*, New Hollstein II, 491–496, schließt mit einer Art Jüngstem Gericht ab. Der einzige von Heemskerck dargestellte Triumph, der nicht in dieses Muster passt, ist ein *Triumph des Bacchus*, New Hollstein II, 507. Hierbei handelt es sich allerdings auch nicht um eine Serie, sondern um einen einzelnen Druck von drei Platten.

⁷⁰² Heemskercks enger Kontakt mit Coornhert ist in diesem Zusammenhang auch zu bedenken. Coornherths Theaterstücke wurden charakterisiert „von Allegorien, die auf Basis einer linearen rhetorischen Argumentation von Gut und Böse“ basierten. Siehe Puhmann 2007, S.186, und sind damit in ihrem formalen Aufbau der visuellen Verbildlichung moralischer Werte bei Heemskerck vergleichbar.

Petrarca angestoßenen italienischen Mode der Triumphzüge sowie dem Aufgreifen der antiken Tradition als Machtdemonstration von Herrschern.⁷⁰³ Es ist belegt, dass Heemskercks Serie *Die Wechselfälle des menschlichen Lebens* eine genaue Wiedergabe der „allegorical section“ einer Prozession zu Ehren der Reliquie der Vorhaut Christi darstellt, die am 1. Juni 1561 in Antwerpen stattfand.⁷⁰⁴

Wie Veldman schreibt, ist das Triumphzugmotiv ein Stilmittel, das Heemskerck nach 1554 gern als „an ideal compositional device for portraying a particular idea in a dramatic and explanatory way“ aufgriff. Er wählte hiermit eine argumentative Form, die bei Rhetorikern allgemein weit verbreitet war.⁷⁰⁵ Die Übertragung des pagenen Triumphzugmotives auf christliche Inhalte stellte, Veldman folgend, dementsprechend kein neues Konzept dar. Das Besondere an Heemskercks Serien ist ihr zeit- und regionaltypischer, didaktischer, moralisierender Anspruch. In dem Zusammenspiel von Text und Bild ist nicht ein additives Nebeneinander zu sehen, sondern ein wechselseitiges Zusammenspiel von Schrift und Motiv zur besseren Vermittlung moralischer Inhalte, das eng mit der Kultur der Rederijker in Verbindung steht.⁷⁰⁶

In welchem zeitlichen Verhältnis Text und Wort bei Heemskerck zueinander stehen, ist eine grundlegende Frage, die sich bei der Betrachtung der gewählten Themen und Inhalte stellt. Es steht zur Debatte, ob die Bilder in erster Linie bereits existente Texte illustrieren, ob die Texte eigens für die Bilder geschaffen wurden, oder ob hier eine gegenseitige Beeinflussung von Autoren und Künstler stattfand. Für Druckgraphiken des 16. Jahrhunderts gilt allgemein, wie Renger 1984 anhand einiger Stiche, bei denen Text und Bild unabhängig voneinander entstanden, nachweist, dass alle drei Varianten denkbar sind.⁷⁰⁷ Diese drei Möglichkeiten scheinen auch in Heemskercks Werk zu bestehen.

Während der Zusammenarbeit mit Coornhert ist nur in einem Fall sicher belegbar, dass die Beischrift eines Druckes aus der Feder des Humanisten stammt.⁷⁰⁸ Hingegen konnte Veldman für Heemskercks Kooperation mit Hadrianus Junius nachweisen, dass sich viele Verse der *Pinaces* aus Junius' erst posthum publiziertem *Poematum liber primus* (Leiden 1598) bereits wörtlich auf – von

⁷⁰³ Siehe Kapitel V.1.

⁷⁰⁴ Diese Prozession wurde jährlich durchgeführt, wie dank einer erhaltenen Kopie der Ordinancie (*Ordinancie, inhouden de pincten vanden Heylighen Besnijdenis ommeganck der stadt van Antwerpen, gheschiet inden iare M.D.LXI*, Antwerpen) bekannt ist. Zweifellos orientierte sich Heemskerck eng an dieser Prozessionsordnung. Er veränderte jedoch einige Attribute der dargestellten Personifikationen. Veldman hält es für wahrscheinlich, dass Heemskerck bei der Prozession selbst anwesend war, da das zeitgleich stattfindende Landjuweel von Antwerpen mehr als 1000 Rederijker aus den ganzen Niederlanden in die Stadt lockte. Siehe Veldman 1977a, S.134–35, sowie insbes. Anm.36 und Anm.38. Siehe auch Ausst. Kat. Kopenhagen 1971, Nr.63–70.

⁷⁰⁵ Siehe Veldman 1977a, S.132.

⁷⁰⁶ Siehe auch Veldman 1977a, S.106: „[...] I feel that the writings of the rhetoricians and the scenes depicted by Heemskerck in his prints must be regarded as inter-related, since both ultimately served the same end – to express certain ideas and thoughts with the emphasis on moral and educative values. Both are excellent examples of the sixteenth-century north European tradition, in which the dividing line between word and image cannot be clearly drawn. The primary concern was didactic, not aesthetic, and it made little difference which medium was used to express those ideas. Content and meaning ruled supreme.“

⁷⁰⁷ Siehe Renger 1984.

⁷⁰⁸ Siehe Veldman 1977a, S.90–91. Ebenfalls nur für eine Serie belegbar ist die Autorschaft von Hieronymus Varlenius, auch Verlenius genannt, der die Zeilen für die *Geschichte des Königs Josia* beisteuerte. Die Entwürfe für die Drucke sind auf 1569 datiert. Siehe Veldman 1977a, S.108.

verschiedenen Kupferstechern umgesetzt – Entwürfen Heemskercks finden.⁷⁰⁹ In Hinblick auf das inhaltliche Verhältnis zwischen Text und Bild und die Frage, ob die Verse unabhängig von den Entwürfen Heemskercks oder explizit für diese Szenen entstanden, kommt Veldman zu dem Schluss, dass

„The nature of the verses and their titles makes it more likely that they were in fact composed about specific, extant works of art. A comparison of the verses reproduced on the prints and the associated representation shows that the poems do nothing more than give a faithful description of what can be seen in the prints, with a distinct emphasis on the visual rather than the more contentual aspect of the theme“.⁷¹⁰

Entsprechend geht sie davon aus, dass es eine übliche Betätigung für humanistische Gelehrte war, Beischriften für (bereits vollendete) Bildfindungen zu erdichten.⁷¹¹

Drucke nach Heemskercks Entwürfen aus den 1550er Jahren sind häufig von Bibelzitate begleitet, bei denen die Vorzeitigkeit des Textes folglich unstrittig ist.⁷¹² Allgemein trägt der größte Teil der Drucke lateinische und/oder niederländische Inschriften. Hinzu kommen einige, vermutlich für einen bestimmten Markt gedachte Blätter mit ergänzenden Beischriften auf Deutsch, Französisch oder Spanisch, bei denen anzunehmen ist, dass die Übersetzungen eigens für die Drucke angefertigt wurden.⁷¹³ Schriftsprache ist bei den frühen Arbeiten in Zusammenarbeit mit Coornhert ausschließlich Niederländisch und später ausschließlich Latein.⁷¹⁴ Beischriften sowohl in lateinischer als auch in niederländischer Sprache sind ebenso auf Heemskercks Gemälden zu finden, allerdings deutlich weniger häufig als auf seinen Drucken.⁷¹⁵

Maarten van Heemskerck griff insbesondere in seinem graphischen Werk viele selten dargestellte, biblische Themen des Alten Testaments in zuvor nicht gekannter Detailausschmückung auf, die ohne erläuternde Texte für den Betrachter nicht unbedingt nachvollziehbar waren. Auch einige seiner mythologischen Themen bedurften durch die ungewöhnlichen Sujets einer erläuternden Beischrift. Andererseits war es gerade die Existenz der Themen in christlicher und paganer Literatur, die – oft in Austausch mit seinen humanistischen Freunden – Ursache für Heemskercks Wahl der selten aufgegriffenen Bildgegenstände war.⁷¹⁶

⁷⁰⁹ Dies trifft auf wenigstens 27 der 89 Gedichte zu. Siehe Veldman 1977a, S.104.

⁷¹⁰ Veldman 1977a, S.105. Diese Beobachtung sowie die Tatsache, dass zwischen Heemskercks datierten Entwürfen und deren Umsetzung als Druckgraphiken zum Teil einige Jahre lagen – eine Zeit, in der Junius Texte zu den Illustrationen entwickeln konnte –, lassen Veldman zu diesem Schluss kommen. Sie weist zudem darauf hin, dass die Verse erst 1598 als Sammlung publiziert wurden und somit bereits vorher für Heemskerck und andere Künstler hätten zugänglich sein müssen. Siehe Veldman 1977a, S.105–106. Veldman vermutet, dass Heemskerck die Verse bei Junius in Auftrag gab. Dies wäre zeitgenössisch durchaus üblich gewesen: Hans Sachs lieferte bei verschiedener Gelegenheit Verse für Holzschnitte und Lucas Cranach bat Martin Luther zum Teil um Texte für seine Bilder. Siehe Veldman 1977a, S.107–08.

⁷¹¹ Siehe Veldman 1977a, S.108.

⁷¹² Siehe Veldman 1977a, S.105.

⁷¹³ Siehe Veldman 1977a, S.90.

⁷¹⁴ Dieser Umstand ist der bereits erwähnten Tatsache geschuldet, dass Coornhert erst spät Latein lernte. Siehe Kapitel IV.1, Anm.501.

⁷¹⁵ Siehe Eichberger 2002, S.300.

⁷¹⁶ Als einen möglichen Grund für die zunehmende Beliebtheit von Szenen aus dem Alten Testament in moralisierend-allegorischer Ausdeutung betrachtet Veldman die Aktivitäten der Rederijker. Auf deren Aufführungspraxis von *tableaux vivants* einzelner Szenen in fantasievoller Kostümierung (zum Teil aus Papier

Eine inhaltliche Nähe von Religiösem und Paganem, die vorrangig in einer christlich-allegorischen Ausdeutung profaner Themen begründet war, führte zu einem ähnlichen Vorgehen bei der Gestaltung der Bilder beider Themenkreise. Entsprechend charakterisieren eine vergleichbare Verwendung der antiken Versatzstücke, ein ähnliches Verhältnis von Text und Bild und vor allem auch ein ähnlicher Umgang mit den schriftlichen Quellen Heemskercks säkulare wie christliche Werke.

Exemplarisch lässt sich dies anhand eines bereits erwähnten Tryptichons nachvollziehen, dessen zentrales Gemälde *Venus und Cupido in der Schmiede des Vulkan* sich in Prag befindet (siehe Abb. 59).⁷¹⁷ Das lateinische Distychon, das auf diesem Segment besagten Werkes in der rechten unteren Ecke zu lesen ist, bezieht sich auf eine Textpassage aus der *Aeneis* zur dargestellten Szene.⁷¹⁸ Auf die in Wien befindliche – heute leider um knapp ein Drittel beschnittene – Rückseite des linken Seitenflügels desselben Tryptichons hat Heemskerck neben Personifikationen der Tugenden *Prudentia* und *Justitia* ein *cartellino* mit einem Bibelzitat aus den Sprüchen XI ins Bild gesetzt, das auf die Gottgefälligkeit der Gerechtigkeit verweist (Abb. 36).⁷¹⁹

Das Tryptychon zeichnet sich durch ein sich ergänzendes Nebeneinander von antikem und christlichem Inhalt aus, von Latein und der niederländischen Volkssprache, sowie von Inschrift und Motiv. Der lateinische Text gibt einen inhaltlichen Hinweis zur dargestellten Szene, während der niederländische Text eine christliche Deutung der dargestellten Personifikationen fordert. Setzt man die Flügelaußenseite und die dortige, biblische Aufforderung zu korrektem Verhalten mit der Flügelinnenseite in Verbindung, die den Ehebruch von Venus und Mars zeigt, entpuppt sich das Tryptychon als Ganzes als ein moralisierend zu deutendes Werk. Die Wahl der Volkssprache für die biblische und somit moralische Botschaft des Werkes wurde womöglich aufgrund der größeren Nähe zur Lebenswelt des zeitgenössischen Betrachters gewählt, während der lateinische Vers zwar von Gelehrsamkeit zeugt, gleichermaßen aber eine Distanz markiert. Der zeitliche Bruch zwischen Innenseite und Außenseite, zwischen Gegenwart des Betrachters und innerbildlicher ‚Gegenwart‘, wird unterstrichen durch die Darstellung des antikisierend-paganen Textes als Inschrift in Stein und der biblischen Textstelle auf einem Stück Papier.⁷²⁰ Schließlich tragen jedoch der profane wie auch der

gebastelt) führt Veldman auch das Aufteilen dieser Geschichten in einzelne Bildfelder, sowie die dargestellten exzentrischen Kostüme zurück. Siehe Veldman 1977a, S.131.

⁷¹⁷ Zur Diskussion, ob die drei Bilder ursprünglich eine Einheit bildeten, siehe Anm.389.

⁷¹⁸ *FVLMINIS HIC / MASSAM / VVLCANO / PRESIDE CVDVNT / CYCLOPES / VALIDI SPECTAT / OPVSQUE / VENUS.* („Hier schmieden die starken Zyklopen unter der Leitung Vulkans aus der Masse den Blitz, und Venus betrachtet die Arbeit.“) Grosshans 1980, S.119, Kat. Nr. 21, siehe auch Veldman 1977a, S.24–25, die hier auf die *Aeneis* VIII, 385–453 verweist.

⁷¹⁹ „EEN VALSCE WAGHE IS DE(N) HEERE EEN / AGRICELIKHEIT MAER EE(N) VOLLE GEWICHTE / IS SYN WEL BEHAGE(N), PROV XI“ (Sprüche 11.1: „Eine falsche Waage ist ein Greuel vor dem Herrn, aber ein volles Gewicht gefällt ihm wohl.“) Grosshans 1980, S.124; Veldman 1977a, S.24.

⁷²⁰ Die Bibelzitate funktionieren als vom Künstler konstruierte, christliche Ausdeutung der per se paganen Personifikationen der Kardinaltugenden *Prudentia* und *Justitia*. Auf der nicht erhaltenen Außenseite des anderen Flügels waren laut der Antwerpener Kunsthandelsfirma Forchoudt *Temperantia* und *Veritas* dargestellt, Grosshans vermutet, dass es wohl eher *Temperantia* und *Caritas* waren, siehe Grosshans 1980, S.125. Der fingiert in Stein gemeißelte, lateinische Text beschreibt lediglich die dargestellte Szene. Für den

christliche Text dazu bei, die vom Künstler gewünschte Botschaft zu vermitteln. Wie so oft bei Heemskerck, stellen die begleitenden Texte die eigentlichen „Schlüssel der erzählenden Bilder“ dar.⁷²¹

Erstmals finden sich Beischriften in der Druckgraphik von Maarten van Heemskerck auf den frühen, nach seinen Entwürfen von Coornhert umgesetzten Blättern, die eng mit dessen Gedankenwelt zusammenhängen.⁷²² Die Drucke sind „fairly distinctive, for example in the ‚literal‘ visual rendering of verbal imagery“ und bilden, Veldman zufolge, in dieser Hinsicht in Heemskercks Werk eine eigene Gruppe.⁷²³ Sie markieren gemeinsam mit den anderen Stichen, die etwa zeitgleich im Umkreis Coornherts entstanden, den Ausgangspunkt einer niederländischen Sonderform moralisierender Druckgraphik, die in enger Synthese von Literatur und Graphik, von Text und Bild, sowohl allegorische als auch emblematische und genrehafte Momente miteinander verknüpft. In der Folge griffen andere Künstler, wie beispielsweise Philips Galle, der bei Coornhert gelernt hatte, diese Bildstrategie auf.⁷²⁴

Die dahinterstehende Überzeugung, dass sich Botschaften und textliche Inhalte visualisiert einfacher und eindringlicher vermitteln lassen, wird ebenso in der Verzahnung von Text und Bild bei den zunehmend aufwändig illustrierten Bibelausgaben des 16. Jahrhunderts greifbar. Als Beispiel sei hier etwa die *Vorstermansbijbel* von 1528 mit Holzschnitten von Jan Swart und Lucas van Leyden genannt.⁷²⁵

In Anlehnung an die Forschungen von Hellmut Rosenfeld attestiert Veldman für den Bereich der Dichtung, dass es im Zuge der veränderten Nutzung der Druckgraphik im 16. Jahrhundert auch eine Verschiebung des Verhältnisses von Dichtung und Illustration gab. Während das Mittelalter hindurch die Illustrationen zu an Sprichwörtern orientierter Dichtung in erster Linie darauf ausgelegt waren, illustrativ den Sinn eines Gedichtes zu erhellen, rückten in der frühen Neuzeit die ästhetischen Qualitäten der Bildfindungen mehr in den Fokus. Allerdings sind diese Bilder nicht losgelöst von ihren Texten zu denken.⁷²⁶ Dies ist eine Beobachtung, die

Bibeltext hingegen soll vermutlich die zeitgenössische Gültigkeit des Inhaltes gegenüber dem Aspekt der Dauer einer Überlieferung hervorgehoben werden, weshalb er auf einem in Trompe-l'œil-Manier vor das Hauptmotiv gesetzten *cartellino* zu lesen ist. Veldman 1973a, S.101, sieht in dem Wechsel zwischen Latein und Niederländisch allerdings ein Argument, weshalb die drei Gemälde ursprünglich kein Triptychon bildeten. Ein bewusster Wechsel zwischen den beiden Sprachen ist jedoch ebenso denkbar wie möglicherweise aufgrund der Verkleinerung des Bildträgers heute nicht mehr erhaltene lateinische Inschriften auf den beiden anderen Szenen der Geschichte von Venus und Vulkan.

⁷²¹ Siehe Veldman 1986a, S.17.

⁷²² Siehe auch Puhlmann 2007, insbes. S.187–188; Veldman 1977a, S.105; Kapitel IV.1. Komplexe Allegorien dieser Art wandten sich an einen eher überschaubaren Adressatenkreis. Siehe Veldman 1977a, S.93.

⁷²³ Siehe Veldman 1977a, S.56–57. Sie vermutet zudem, dass van Mander bei seiner Angabe, Heemskerck habe von Coornhert erdachte Themen umgesetzt, explizit auf diese Drucke rekurrieren könnte. Daneben existieren jedoch auch Drucke, die von Coornhert umgesetzt wurden und in keiner Beziehung zu seiner Moralphilosophie stehen, weder inhaltlich noch formal. Siehe etwa die Serie der *Ringer*, New Hollstein II, 573–576, oder die *Fechter*, New Hollstein II, 577–584.

⁷²⁴ Siehe Puhlmann 2007, S.189–190; S.194–195.

⁷²⁵ Siehe Veldman 1986a, S.13, die auch auf *Dat levens ons Heeren Christi* von 1537 von Willem van Branteghem verweist – ein reich illustriertes Buch, das Heemskerck lange als Inspirationsquelle genutzt hat.

⁷²⁶ Siehe Veldman 1977a, S.108, die hier insbesondere auf Rosenfeld 1935, S.22–26, verweist.

sich durchaus auf einige druckgraphische Serien Maarten van Heemskercks übertragen lässt. Die ikonographisch ungewöhnlichen und sehr detailreichen Drucke selbst eigentlich bekannter Thematik bedurften in vielen Fällen eines erklärenden Textes zur Interpretation des Bildes – wobei eine gewisse Verschlüsselung, laut Veldman, in einigen Fällen sogar gewollt gewesen sein mag.⁷²⁷

Die sich wandelnde Verbindung von Text und Bild im 16. Jahrhundert, die für das Werk Maarten van Heemskercks so charakteristisch ist, muss vor dem Hintergrund der zu Beginn des Kapitels bereits kurz erwähnten, neu verstandenen Analogie von Malerei und Dichtkunst betrachtet werden. Entsprechend dem aus der *ars poetica* des Horaz wie auch aus verschiedenen Passagen des aristotelischen Werkes abgeleiteten *ut pictura poesis*-Verständnis,⁷²⁸ wurde von Malerei wie Dichtung gleichermaßen erwartet, eine nützliche, günstig auf den Charakter des Rezipienten einwirkende Funktion zu erfüllen.⁷²⁹ Die beiden Künsten zugesprochene Fähigkeit, durch Erzählung und Belehrung Botschaften zu transportieren, stellt einen Kernaspekt ihrer argumentativen Parallelsetzung dar.⁷³⁰

Für Maler bot die Analogie die Möglichkeit, das soziale Prestige ihrer Profession zu heben.⁷³¹ So ist bei van Mander beispielsweise im Sinne einer rhetorischen Aufwertung der Malerei zu lesen, dass diese die Zeichnung, die Skulptur, aber auch die Poesie in sich vereine.⁷³² Das Verhältnis zwischen Dichtung und bildender Kunst war „durch Analogiedenken einerseits und durch hierarchisches Konkurrenzdenken andererseits“ geprägt.⁷³³

Heemskercks narrative, eng mit der Poesie und der Rhetorik verbundene Szenen sind somit nicht nur eine fruchtbare Verbindung der Künste zur besseren didaktischen Vermittlung der tugendhaften Inhalte, die – wie bereits ausgeführt – auf einen tugendhaften Künstler rückschließen lassen sollten. Gleichzeitig bedeutet die Nähe von Bild und Dichtung in seinen Werken eine Aufwertung seines Status' als Künstler und kann als Teil der Inszenierung seiner Künstlervirtus begriffen werden.

Die ungewöhnlichen Themen, die sich angeregt von der Rederijker- und Humanistendichtung ergaben, boten Spielraum für neue ikonographische Lösungen, die sein Werk von dem anderer Künstler abhoben, und ihm ermöglichten, sein künstlerisches Ingenium unter Verwendung zahlreicher,

⁷²⁷ Siehe Veldman 1977a, S.90.

⁷²⁸ Siehe Hess 2000, S.1047.

⁷²⁹ Siehe Puhlmann 2007, S.163.

⁷³⁰ „Die von den Humanisten entwickelte und herausgearbeitete Vorstellung von der Malerei (vielleicht besser gesagt: von der Darstellung in der Fläche) als eine Sprache – und nicht etwa als Ideogramm – führt hingegen zu dem Missverständnis, eine einzige normative Ästhetik suchen zu wollen, die für die Literatur wie für die verschiedenen Bereiche der Künste gelte und diese in wechselseitige Annäherung bringen könnte – also zu dem Problem des *ut pictura poesis* (Dichtung, die wie Malerei ist).“ Conti 1998, S.82.

⁷³¹ Siehe hierzu auch Kapitel III.1.

⁷³² Becker 1972/1973, S.116. Mander bezeichnet *Pictura* und *Poësie* auch als „goede susters oft vriendinnen.“, Mander 1604, fol.296v. Überhaupt beginnt Manders *Schilder-Boeck* mit einer Lobrede auf die „edel vry Schilder-const“, „[...] een edel uytnemende heerlijkcke deughtsaem oeffeninghe, die voor geen ander Natuerlijckke, oft vry Consten te wijcken heeft.“ Mander 1604, S.*4v.

⁷³³ Siehe Hess 2000, S.1047. Zur Debatte siehe auch Clements 1960, S.26–27; S.173–178.

insbesondere antiker Referenzen abermals als *pictor doctus* unter Beweis zu stellen.

Exemplarisch ist dies gut nachvollziehbar anhand von Heemskercks 1561 entstandenem Gemälde *Momus tadelt die Werke der Götter*, das sich heute in der Gemäldegalerie in Berlin befindet (Abb. 32).⁷³⁴ Die Eichenholztafel zeigt Momus, den bei Lukian unter anderem im *Heromotimus* erwähnten Kritiker, der als Schiedsrichter bei einem Wettstreit zwischen Minerva, Neptun und Vulkan über die Werke der Götter urteilt.

„Minerva, Neptun und Vulkan, so erzählt der Mythos, stritten einst mit einander, wer von ihnen das vollkommenste Kunstwerk hervorbringen könnte. Da bildete Neptun einen Stier; Minerva entwarf den sinnreichen Plan eines Wohnhauses; Vulkan schuf einen Menschen. Wie sie nun mit ihren Kunstwerken vor den Momus kamen, den sie zum Schiedsrichter erwählt hatten, betrachtete er jedes derselben sehr sorgfältig. Was er hierauf an den beiden erstern aussetzte, gehört nicht hieher; den Vulkan aber tadelte er, daß er der Brust seines Menschen keine Thürchen eingesetzt hatte, die man nur öffnen dürfte, um sogleich zu wissen, was er denkt und will, und ob er lügt oder die Wahrheit spricht. Indem also Momus so urtheilte, gestand er, daß auch er nicht scharfsichtig genug sey, den Menschen zu durchschauen.“⁷³⁵

Heemskercks Darstellung des Themas folgt in weiten Teilen der antiken Quelle, doch anders als in ihr beschrieben, präsentiert Neptun Momus auf dem Gemälde keinen Stier, sondern ein Pferd. Cast und Veldman haben diese Beobachtung bereits 1974 mit Hadrianus Junius' *Emblemata* in Verbindung gebracht.⁷³⁶ Das erste Emblem, dessen *subscriptio* sich zudem, abgesehen von einer Zeile, identisch auf Heemskercks Gemälde findet, zeigt im Bildfeld gleichermaßen ein Pferd anstelle des Stieres (Abb. 54).⁷³⁷

Die früheste Ausgabe der *Emblemata* erfolgte 1565, also einige Jahre nach Heemskercks Gemälde. Es ist jedoch belegt, dass Junius zumindest seit 1561 an der Publikation arbeitete.⁷³⁸ Entsprechend wird in der Forschung überzeugend davon ausgegangen, es sei Hadrianus Junius „geweest, die Heemskerck heeft aangezet tot de uitbeelding van dit uitzonderlijke onderwerp“.⁷³⁹ Seine Verse geben auf dem Gemälde *Momus tadelt die Werke der Götter* entscheidende Hinweise zur Entschlüsselung des dargestellten Themas.

Momus wird auf dem *cartellino* in der unteren Bildmitte als vaterloser Sohn der Nacht bezeichnet, dessen Gefährte der Neid sei, und der – entsprechend der Erzählung der Geschichte bei Lukian – sogar fordert, dass man dem Menschen durch ein Gitter direkt ins Herz schauen können solle:

⁷³⁴ Maarten van Heemskerck, *Momus tadelt die Werke der Götter*, Öl/Eichenholz, 120 x 174 cm, datiert 1561, Gemäldegalerie Berlin, Inv. Nr. 644. Siehe Cast 1974; Grosshans 1980, Kat. Nr. 93.

⁷³⁵ Lukian 1827, S.533–534.

⁷³⁶ Siehe Cast 1974; Veldman 1974a. Ausführlich auch Grosshans 1980, S.231–235.

⁷³⁷ Diese Holzschnitte wurden von Gerard van Kampen und Arnold Nicolai nach Entwürfen von Geoffroy Ballain und Pieter Huys umgesetzt. Siehe Veldman 1977a, S.102. Ein Unterschied ist, dass der von Vulkan geschaffene Mensch bei Junius ein Mann und bei Heemskerck eine Frau ist.

⁷³⁸ Siehe Veldman 1977a, S.103.

⁷³⁹ Siehe Ausst. Kat. Amsterdam 1986, S.112. Für den intellektuellen Austausch spricht auch die Darstellung des Momus: Bei Junius wird beschrieben, dass Momus glatzköpfig darzustellen sei und mit der rechten Hand auf ein Bildnis mit vergitterter Brust verweisen solle. Siehe Junius 1565, S.69.

*Nocte satus, genitore orbis, sum nomine Momus, | Invidiaque comes, singula carpo iubens. | Fingi hominem causor clathrato pectore apertis | Sensibus occultum ut nil specus ille tegat.*⁷⁴⁰

Die ungewöhnliche Themenwahl und deren Ausschmückung durch zahlreiche antike Versatzstücke zeichnen das Gemälde Heemskercks als Werk eines gelehrten Künstlers aus, der hiermit wieder einmal seine Kenntnis der Antike und der antiken Überlieferung zur Schau stellt.⁷⁴¹ Gleichzeitig ist das Bild auf einen Adressatenkreis ausgerichtet, der Interesse an der Deutung und Enträtselung komplexer Themen hatte.⁷⁴²

Cast hat sich ausführlich der Frage gewidmet, weshalb Maarten van Heemskerck ein Thema, für das keine Vorbilder in der Tafelmalerei bekannt sind, in einem großformatigen Gemälde aufgriff. Er bezieht das Motiv einerseits auf die (unfaire) Kritik, der künstlerische Schöpfungen ausgesetzt sind, verweist auf Momus als das Paradebeispiel des übelwollenden, stets wachsamem Kritikers, den sämtliche Renaissanceautoren fürchteten⁷⁴³ und verfolgt damit indirekt auch die später von Grosshans geäußerte Meinung, dass „das klassische Thema vom Neid als dem Widersacher der Kunst den gedanklichen Mittelpunkt“ des Bildes darstelle.⁷⁴⁴ Andererseits geht er jedoch von einer positiven Deutung des Momus aus, entsprechend der Interpretation Lukians bei Alberti und Erasmus von Rotterdam, die die Geschichte jeweils in christlichem Sinne als Forderung deuteten, dass Menschen einander mit offenem Herzen begegnen sollen.⁷⁴⁵ Cast glaubt, in Heemskercks Gemälde eine „neo-Erasmian interpretation“ des Themas und einen Aufruf zu spiritueller wie intellektueller Aufrichtigkeit, erkennen zu können.⁷⁴⁶

⁷⁴⁰ Cast übersetzt dies als: „My name is Momus, born of Night, without a father, the comrade of Envy. I enjoy criticizing each individual thing. I caused a man to be made with a grating across his heart, so that he could hide nothing in this hollow from the open senses.“ Cast 1974, S.22. In den *Emblemata* lautet die Zeile, die mit *invidiaeque comes* beginnt, Dente *Theonino singula rodo iubens*.. Henkel/Schöne 1996, Sp.1575 übersetzen die *subscriptio* des Emblems als: „Von der Nacht geboren, vaterlos bin ich, mein Name ist Momus. Mit dem Zahn des Theon nage ich gern an Einzelheiten herum. Ich plädiere dafür, dass der Mensch mit einem Gitter auf der Brust geschaffen werde, damit jene Höhle nichts den äußeren Sinnen Verborgenes einschließe.“; Grosshans 1980, S.234, Anm.14. Theon ist ein bei Horaz *epist.* I 18,82 erwähnter Freigelassener.

⁷⁴¹ Veldman 1977a, S.103. Preibisz hat bereits den Sockel vorne rechts mit dem der Trajans-Säule verglichen, den Obelisken links hinten mit dem Obelisken von S. Maria della Febbre, die Sphingen mit einer Skulptur im Innenhof der Casa Galli, den Elefanten-Brunnen mit einem Brunnen in der Villa Madama und die janusköpfige Statue eines lagernden Mannes mit einem Tiber-Gott im Belvedere. Zu all diesen Skulpturen sind Zeichnungen von Heemskerck erhalten. Siehe Preibisz 1911, S.38/39; Veldman 1977a, S.103. Cast charakterisiert die Architektur der Villa im Hintergrund als eine Mischung aus der Villa Innozenz' VIII. und Bramantes Entwürfen für St. Peter. Er vermutet hier jedoch keine direkte Anspielung auf Rom, sondern nimmt an, dass die Architektur in erster Linie einer allgemeinen atmosphärischen Charakterisierung der Landschaft als altherwürdig diene. Cast 1974, Anm.39.

⁷⁴² „Tiefsinnige Allegorien dieser Art haben im 16. Jahrhundert einen ungeahnten Aufschwung erfahren, sie sind Ausdruck der damaligen geistigen Einstellung. Der humanistisch gebildete Betrachter hatte zweifellos Vergnügen daran, solche Allegorien zu erkennen, zu deuten und praktischen Gebrauch davon zu machen.“ Grosshans 1980, S.45.

⁷⁴³ Cast 1974, S.27.

⁷⁴⁴ Grosshans 1980, S.45.

⁷⁴⁵ Siehe Cast 1974, S.23.

⁷⁴⁶ Siehe Cast 1974, S. 29–30. An der Verunklärung dieser Botschaft stört er sich nicht, sondern begründet sie mit der gesellschaftlichen Situation Haarlems: „[...] when thinking of the particular situation in Haarlem at that time we might say that such obscurity of meaning was necessary.“ Cast 1974, S.33.

Gegen diese christlich aufgeladene, positive Deutung der dargestellten Szene spricht jedoch die eindeutig negative Charakterisierung der Person des Momus in der Inschrift als Begleiter des Neides und als vaterloser Sohn der Nacht.⁷⁴⁷ Heemskerck hat in seinem Werk explizit keine wörtliche Passage von Lukian zitiert und ebensowenig ein Zitat aus biblischem oder bibelexegetischem Kontext entnommen. Junius' zeitgenössische Verse lassen keinen Spielraum für eine wertschätzende Wahrnehmung des ‚Nörglers‘ Momus oder seiner Kritik an den von den Göttern geschaffenen Werken.

Der negativen Bedeutung entsprechend ist auch die Positionierung des Momus verhältnismäßig eng am rechten Rand des Bildfeldes auf einem kargen steinigen Untergrund zu verstehen, während die Götter und ihre Werke sich auf einer blühenden Wiese befinden.

Einen Ansatz für eine weitere Deutungsebene des Bildes, die bisher in der Forschung keine Beachtung fand, bietet jedoch Casts kurzer Vermerk, dass Momus für einen Renaissanceschriftsteller als das Feindbild schlechthin verstanden worden sei. Der Neid als „Widersacher der Kunst“, wie Grosshans es charakterisiert, ist nicht nur auf die bildende Kunst zu beziehen, sondern er zeichnet sich folglich durch eine ausgesprochen enge Verbindung zur Dichtung und somit auch zur Rhetorik aus. Momus galt, neben Midas oder Zoilos, dem griechischen Redner, der die Dichtung Homers kritisierte, als personifizierter Gegner der Rhetoriker. In Schriften, in denen diese ihre Kunst reflektierten und hiermit für die Aufwertung ihres gesellschaftlichen Status argumentierten, wurde Momus entsprechend negativ dargestellt.⁷⁴⁸ Hinter Maarten van Heemskercks Wahl des Themas ist mit einiger Berechtigung erneut das den Künstlern wie Rederijkern gemeinsame und für Heemskercks Werk so zentrale Bestreben um soziale Anerkennung und Wertschätzung des künstlerischen Schaffens zu erkennen. Es sollte in diesem Zusammenhang noch einmal bedacht werden, dass Heemskerck mit großer Sicherheit selbst Rederijker war, es also in doppelter Hinsicht um seine Statuslegitimation ging.⁷⁴⁹

In gleichem Maße wie das Gemälde durch den Bildgegenstand um das Thema des Neides kreist, impliziert es auch dessen Gegenpart, nämlich die Bewunderung künstlerischer Leistung.

Auf Heemskercks Tafelbild kritisiert Momus die von Minerva präsentierten, durch den Künstler virtuos auf Basis seiner Antikenstudien erdachten Monumente und Skulpturen. Anstelle eines einfachen, bei Lukian als Werk der Minerva genannten Gebäudes tut sich dem Betrachter eine ganze antikisierende, durchaus beeindruckende Landschaftsszenerie auf, die weniger Kritik als vielmehr

⁷⁴⁷ Cast argumentiert, dass nur die erste Hälfte der Inschrift auf dem Bild negativ zu lesen sei, während die zweite Hälfte Momus als weisen Mann charakterisiere. Siehe Cast 1974, S.31–32. Aus der Forderung, den Menschen mit offenem Herz wiederzugeben, lässt sich jedoch keine Relativierung der negativen Charakterisierung des Momus ablesen.

⁷⁴⁸ Zu ‚Gegnern‘ der Rhetorik, siehe Moser 2001, S.11–12. Zur Verbindung zwischen Künstlern und Rederijkern, siehe Kapitel IV.1.

⁷⁴⁹ Siehe auch Kapitel IV.2.

Bewunderung fordert. Entsprechend äußert sich Heemskercks selbstbewusster Stolz auf seine vollbrachte künstlerische Leistung, indem er auch bei diesem Gemälde seine Signatur mit dem für die Gattung Malerei ungewöhnlichen Zusatz *Inventor* versah.⁷⁵⁰

Das Gemälde ist ein weiteres Beispiel für die wesentliche Rolle, welche die vom Künstler hinzugefügten Texte, Signaturen und Inschriften bei der Entschlüsselung eines sonst schwer zugänglich oder ambivalent deutbaren Bildsinns spielen.

Maarten van Heemskerck greift das Thema der Kunstbeurteilung und des Kritikers zu einer Zeit auf, in der Kunsttheorie, Künstlernamen und Kunstwerke verstärkt in der zeitgenössischen Literatur aufzutauchen beginnen. Seine Kunstproduktion um 1560 entsteht möglicherweise bereits im Bewusstsein, dass über sie geschrieben wird oder werden könnte, so dass die Beschäftigung mit dem Thema des Momus nicht ganz unabhängig von dem aufkommenden Usus der schriftlichen Äußerungen zu Kunst zu sehen ist.⁷⁵¹ Anekdoten zu Künstlern sowie Erwähnungen bestimmter Werke fanden sich gleichermaßen nord- wie südalpin in Reise- und Stadtführern, historischen Abhandlungen sowie in der Dichtung der Rederijker und Rhetoriker. Die früheste bekannte Erwähnung Heemskercks in der Literatur der Niederlande erfolgte in Hadrianus Junius' *Batavia*, die jedoch erst 1588 publiziert wurde.⁷⁵² Noch deutlich zu Lebzeiten des Künstlers erschienen hingegen die beiden Ausgaben von Vasaris *Viten*. Der Kunsthistoriograph, der Heemskerck auch persönlich in Rom getroffen hatte, erwähnt den Niederländer in der 1568er Edition seiner *Viten* an verschiedener Stelle, lobt die Orientierung seiner Kunst an der „maniera italiana“ und zählt einige, aufgrund der Beschreibungen zu identifizierende Stiche nach Heemskercks Entwürfen auf.⁷⁵³ Die Heemskerck zugeschriebenen Werke aus Arnoldus Buchelius' *Rex pictoriae* hingegen, können nicht mit erhaltenen Arbeiten des Künstlers in Verbindung gebracht werden.⁷⁵⁴

⁷⁵⁰ Siehe Kapitel V.I, insbes. Anm.665.

⁷⁵¹ Der Kritiker wird mit der Person des Momus in Verbindung gebracht. In dieser Rolle ist er auch bei Lucas de Heere in seinem *De hof en Boomgaard der Poësie* von 1565 erwähnt. De Heere verteidigt hier seinen Lehrer Frans Floris gegen einen Unbekannten, der nur als *Quidam* bezeichnet wird, und in dem man zum Teil versucht, Pieter Bruegel zu erkennen. Der *Quidam* sei noch schlimmer als Momus, da Momus nur den Pantoffel der Venus kritisiert habe, der *Quidam* jedoch ein allgemein für schön befundenes und gelobtes Bild. Siehe Heere 1565/1969, Nr.LXVI, S.80–82; Becker 1972/73, S.126; Meadow 1996, S.181–182.

⁷⁵² Siehe Veldman 1977a, S.99.

⁷⁵³ Vasari 1568, Bd. V, S.460, nennt in der Vita des Battista Franco einen gewissen „Martino“, der vielleicht als Heemskerck zu identifizieren ist. Ganz sicher ist Heemskerck mit Bezug auf die Druckgraphik aber in dem Unterkapitel „Di diversi artefici italiani e fiamminghi“ im VI. Band erwähnt: „Studiò poco dopo in Roma Martino Emskerck, buon maestro de' figure e paesi, il quale ha fatto in Fiandra molte pitture e molti disegni di stampe di rame, che sono state, come s'è detto altrove, intagliate da Ieronimo Cocca, il quale conobbi in Roma mentre io serviva il cardinale Ipolito de' Medici. E questi tutti [im Vorhergehenden wurden weitere nordalpine Künstler aufgeführt, Anm. d. Verf.] sono stati bellissimi inventori di storie e molto osservatori della maniera italiana.“ Vasari 1568, Bd. VI, S.224. An anderer Stelle, in der Vita des Marcantonio Raimondi, heißt es: „Ieronimo Cocca, similmente fiamingo, ha intagliato col disegno et invenzione di Martino Ems Kycr, in una carta grande, Dalida che, tagliando i capegli a Sansone, ha non lontano il tempio de' Filistei, nel quale, rovinatè le torri, si vede la strage e rovina de' morti, e la paura de' vivi che fuggono. Il medesimo, in tre carte minori, ha fatto la creazione d'Adamo et Eva, il mangiar del pomo, e quando l'Angelo gli caccia di Paradiso; et in quattro altre carte della medesima grandezza, il Diavolo che nel cuore dell'uomo dipigne l'avarizia e l'ambizione, e nell'altre tutti gl'affetti che i sopradetti seguono. Si veggiono anco di sua mano 27 storie della medesima grandezza di cose del Testamento dopo la cacciata d'Adamo del Paradiso, disegnate da Martino con fiera e pratica molto risoluta, e molto simile alla maniera italiana.“ Vasari 1568, Bd.V, S.22.

⁷⁵⁴ Siehe Veldman 1977a, S.16.

Gleiches gilt für die panegyrische Beschreibung eines Werkes in Hadrianus Junius' posthum publiziertem, bereits erwähntem *Poematum liber primus*, Leiden 1598.⁷⁵⁵ Das Gedicht *In Occasionem à Martino Heemskerckio nobili pictore expressam* ist das einzige dieser Art in Junius' Publikation, in der ein Künstler namentlich genannt wird.⁷⁵⁶ Junius räumte Heemskerck eine exponierte Position gegenüber seinen Künstlerkollegen ein, beschrieb eine höchst ungewöhnliche, somit ingeniose Darstellung der *Occasio*, Personifikation der günstigen Gelegenheit, in Begleitung von *Metanoëia* (*Metanoia*), Personifikation des Bedauerns, und wählte hierfür eine antike literarische Form, die Heemskerck indirekt mit dem berühmten antiken Künstler Phidias vergleicht.⁷⁵⁷ Der topische Charakter von Junius' Gedicht orientiert sich, wie Veldman nachvollziehbar darlegt, ausgesprochen eng an dem Vorbild antiker Poeten.⁷⁵⁸ Es ist unklar, ob Heemskerck das Gedicht bekannt war. Hadrianus Junius starb bereits etwa neun Monate nach Maarten van Heemskerck. Dieser Umstand und die Tatsache, dass das Gedicht keinen Hinweis auf den Tod Heemskercks gibt, somit nicht den Charakter eines Nachrufs hat, machen es recht wahrscheinlich, dass die Panegyrik – ebenso wie die im *Poemata liber primus* erstmals publizierten Beischriften für Drucke – bereits zu Lebzeiten des Künstlers entstand.

In deutlicher Referenz auf die Vorbildhaftigkeit der überlieferten Antike für Texte, die wiederum der Überlieferung eines zeitgenössischen Künstlers dienen, funktioniert das Text-Bild-Verhältnis des Gedichtes von Hadrianus Junius ganz im Sinne der von Heemskerck angestrebten Überlieferung seines Namens und seines Werkes in Anlehnung an und in unmittelbarer Verknüpfung mit der Antike.

V.3 Heemskercks druckgraphische Produktion

„Die Überzeugung, daß Geschriebenes den Zusammenbruch menschlicher Gesellschaften zu überdauern vermag, ist sehr viel älter als die Renaissance“, so Aleida Assmann,⁷⁵⁹ die erste Hinweise eines Bewusstseins für die zentrale

⁷⁵⁵ Das Buch wurde von Junius' Enkel Albert Verlaan laut dessen eigener Angabe auf Wunsch seines Onkels Petrus Junius herausgegeben. Siehe Veldman 1977a, S.103–104. Wie aus verschiedenen Briefen bekannt ist, hatte Hadrianus Junius gegen Ende seines Lebens auch vor, diese Sammlung zu publizieren. Siehe ebd.

⁷⁵⁶ Das Gedicht *In Occasionem à Martino Heemskerckio nobili pictore expressam* lautet:

Qua pictor patria? Heemskerco. quo nomine? nomen | Martino. Quae tu? Occasio, fluxa Dea. | Quid rotulae insistis, volvor: Talaria plantis. | Cur subsunt? celeri turbine rapta feror. | Cur dextra obmunit tibi saeva novacula? signum hoc | Quad quavis acie sim mage acuta, monet. | Quid coma frontem operit? prensu facilem offero memet. | Occiput ast turpat cursu semel alite, frustra | Me petatis, frustra prendere me satagat. | Quae comes est? Metanoëa. Quid huic commune tibi que? | Mordicus hanc retinent quos Vaga praeterii. Junius 1598, S.160; Veldman 1977a, S.109, bietet folgende Übersetzung an: „From whence does the painter hal? Heemskerck. What is his name? Martinus. And who art thou? Opportunity, an inconstant goddess. Why dost thou stand on a wheel? I roll onwards. Why wearest thou winged sandals on thy feet? Rapidly turning I fly on in haste. Why is thy right hand armed with a terrible razor? That sign warns that I am sharper than any sharpness. Why dost hair cover thy forehead? To allow myself to be easily seized. But why, I ask thee, is the back of thy head so hideously bald? So that those whom I have passed in winged flight shall try to seize me in vain and make fruitless efforts to lay hold of me. Who is thy companion? Regret. What is she to thee Those whom I have flown past retain her with might and main.“

⁷⁵⁷ Siehe Veldman 1977a, S.109–110.

⁷⁵⁸ Siehe Veldman 1977a, S.110.

⁷⁵⁹ Assmann 2002, S.151.

Überlieferungsfunktion von schriftlichen Quellen schon für das 13. Jahrhundert v. Chr. im Alten Ägypten belegt und mit dem Selbstbewusstsein einer alphabetisierten Elite verbindet. „Bei späteren Literaten“, so Assmann weiter, „gerann die Vorstellung, daß Schrift vom Zerstörungswerk der Zeit unberührt bleibt und ein einmaliges Medium der Unsterblichkeit darstellt, zu einem festen Topos.“⁷⁶⁰

Signaturen, Dokumente und Texte bilden häufig die einzige Grundlage für eine Überlieferung von Künstlernamen und Werken, ebenso wie schriftliche Zeugnisse oft die einzige Quelle für eine Kenntnis antiker Historien, Personen oder Monumente darstellen. Maarten van Heemskerck war sich dieser Bedeutung, die die schriftliche Überlieferung im Zusammenhang der *memoria* einer Person einnimmt, mit Sicherheit bewusst.

Insbesondere vor dem Hintergrund der zeitgenössisch regen Publikation wiederentdeckter, antiker Texte, die wiederum einen wesentlichen Faktor für die Rezeption der Antike in Heemskercks humanistischem Umfeld spielten, ist es nur konsequent, dass der in so besonderer Weise um die Sicherung seines Gedächtnisses bemühte Künstler Schrift extensiv in seinem Werk einsetzte und das Medium der Druckgraphik zur Vervielfältigung seiner Ideen in bis dahin nicht gekannter Professionalität nutzte.

Die Erfindung des Buchdrucks in der Renaissance wurde als „ein neuartiges Dispositiv der Dauer in einer sich immer stärker auf Wandel und Innovation einstellenden Kultur“ verstanden.⁷⁶¹ In diesem Sinne äußerte sich beispielsweise Plantin in seinem an Christophe d’Assonville gerichteten Vorwort von *DE RERVVM VSV ET ABVSV*. Die Poesie sei „jene Kunst nämlich, welche den ihren Denkmäler setzt, die mit Lettern gedruckt, durch immerwährende Jahre bestehen bleiben [...]“.⁷⁶²

Diese Erkenntnis ist nicht zuletzt aus der Erfahrung einer Überlieferung der antiken Kultur in Form von deren Literatur erwachsen. Während Monumente verwitterten, zerstört oder verschüttet wurden, erhielten sich Texte in vergleichsweise großem Umfang, wurden wiederentdeckt, abgeschrieben, übersetzt und schließlich im Druck weiterverbreitet. „Durch ihre schriftliche Fixierung konnten Texte politische Umbrüche überdauern und in einem Zustand kultureller Latenz auch Epochen überleben, in denen sie keine Wertschätzung und aktive Tradierung erfuhren.“⁷⁶³

Texte sind konstitutiver Teil eines gesellschaftlichen, kollektiven Gedächtnisses, indem sie als Rezeptionsmedium und Projektionsfläche gleichermaßen in Anspruch genommen werden und den in ihnen festgehaltenen Informationen ein Überdauern zu versprechen scheinen.

„Obgleich nicht das einzige Medium des kulturellen Gedächtnisses, teilt die Schrift dennoch die Geschichte der ‚konnektiven Struktur‘ in die Phasen der textuellen

⁷⁶⁰ Assmann 2002, S.151.

⁷⁶¹ Assmann 2002, S.152.

⁷⁶² *Ars etenim illa suis quae dat monumenta, per annos / Perpetuos mansura, typis excusa, sorori / Huic vni, fugiens aliarum faedera, iungi / Exoptavit, et (ligiert) hanc propriam sibi iure locavit: [...]*, Furmerius 1575, Vorwort von Christopher Platin, fol.1r (n.p.); Übersetzung nach Puhlmann 2007, S.163, Anm.368.

⁷⁶³ Assmann 2002, S.152.

Kohärenz oraler Kulturen und der textuellen Kohärenz skripturaler Kulturen“, stellt Sandra Beck in einem Aufsatz von 2011 über Jan Assmann und seine vieldiskutierten, grundlegenden Forschungen zum kulturellen Gedächtnis fest.⁷⁶⁴ Sie fährt fort: „Mit der Einführung der Schrift bzw. präziser mit dem Schriftlichwerden der kulturellen Überlieferung [...] vollzieht sich ein fundamentaler Wandel in der Vergegenwärtigung der kulturellen Vergangenheit [...].“⁷⁶⁵ Entsprechend ist, Assmann folgend, eine klare Unterscheidung zwischen dem „kommunikativen Gedächtnis“ der mündlichen Überlieferung und dem „kulturellen Gedächtnis“, das sich an Texte, Riten und Denkmäler knüpft, zu treffen.⁷⁶⁶ Das *kommunikative Gedächtnis* wird als „biographische Erinnerung“ charakterisiert, verfügt „nur über einen beschränkten, ‚mitwandernden‘ Zeithorizont von ca. 80 bis 100 Jahren“ und endet mit dem zeitlichen Ende seiner „spezifische[n] soziale[n] Trägergruppe“. ⁷⁶⁷ Es stellt einen „allein durch persönlich verbürgte und kommunizierte Erfahrung gebildete[n] Erinnerungsraum“ dar.⁷⁶⁸ Als „fundierte Erinnerung“ hingegen, hält das *kulturelle Gedächtnis* „nicht biographisch gelebtes Vergangenheitswissen präsent, sondern bezieht sich auf zu schicksalhaften Fixpunkten semiotisierte Ereignisse der fernen Vergangenheit, die als fundierende Erinnerung der kollektiven Identität vergegenwärtigt werden.“⁷⁶⁹

Die selektive Inanspruchnahme der Antike in der Renaissance durch die im Vorhergehenden bereits ausgeführte, umfangreiche Publikationstätigkeit im Buchdruck ist ein eindrückliches Beispiel für diese Semiotisierung weit zurückliegender Begebenheiten mit dem Zweck der Prägung und Fundierung einer kollektiven Identität. In Form der für den Buchdruck aufbereiteten, oft kommentierten antiken Schriften findet über das Medium des gedruckten Buches ein wesentlicher Teil einer zu diesem Zweck stattfindenden „Transformation der Vergangenheit in Mythos“⁷⁷⁰ statt. Die Formung eines kulturellen Gedächtnisses ist Ausdruck und gleichzeitig Vorrecht „einer eigens ausgebildeten ‚wissenssoziologischen Elite‘ [...], die das identitätsstabilisierende Wissen für die Allgemeinheit der Gruppe regelmäßig im zeremoniellen Rahmen aktualisiert.“⁷⁷¹ Somit erweist sich das kulturelle Gedächtnis, Beck zufolge, „als intentional gestifteter, institutionell abgesicherter und artifiziell implementierter Erinnerungsraum, der durch die Speicherung der Gedächtnisinhalte in durativen Medien über einen potenziell unendlichen Zeithorizont verfügt“.⁷⁷² Der zeitlichen Unbeständigkeit der Gegenwart werden „alltagstranzendierende und verpflichtende Erinnerungen entgegengesetzt“, ⁷⁷³ die von einem „engen Konnex

⁷⁶⁴ Beck 2011, S.262. „In der Nachfolge der Assmann’schen Studien entfaltet sich gegenwärtig eine kaum mehr zu überblickende Forschungslandschaft [...]“, ebd., S.265.

⁷⁶⁵ Beck 2011, S.262.

⁷⁶⁶ Siehe Assmann 1988, S.10–16; Beck 2011, S.260.

⁷⁶⁷ Beck 2011, S.260; Assmann 1988, S.11.

⁷⁶⁸ Assmann 2005, S.50.

⁷⁶⁹ Beck 2011, S.261.

⁷⁷⁰ Ebd.

⁷⁷¹ Ebd. Der Begriff „wissenssoziologische Elite“ ist Assmann 2005, S.55, entnommen. Siehe Beck 2011, S.263.

⁷⁷² Beck 2011, S.261.

⁷⁷³ Ebd.

von kultureller Erinnerung, kollektiver Identität und politischer Legitimierung“ geprägt sind.⁷⁷⁴

Entsprechend der Leistung des „durativen Mediums“ des Buchdrucks für die Vervielfältigung und somit zweckgebundene Überlieferung von antiken wie zeitgenössischen Texten sowie deren Autorennamen ist auch die gleichermaßen Beständigkeit verheißende Druckgraphik in diesem Zusammenhang zu betrachten. Die bei Heemskerck in großem Umfang behandelten, moralischen antiken sowie antiken Bildgegenstände sind als weiterer Ausdruck „der Wertperspektive ihrer identifikatorischen Aneignung“⁷⁷⁵ zu verstehen. Sie sind Teil der Propagierung einer mittels selektiver Rezeption einzelner Ereignisse konstruierten Vergangenheit zur Fundierung der eigenen kulturellen Identität. Druckgraphik, die ebenso wie der Buchdruck als ein „Dispositiv der Dauer“ verstanden werden kann, verspricht nicht nur eine Überlieferung der auf ihr fixierten Bildfindungen, Texte und Botschaften, sondern insbesondere die Überlieferung der Künstlersignatur.

Entsprechend überrascht es nicht, dass Heemskerck die Verbreitung seiner künstlerischen Ideen und seines Namens durch das bedruckte Papier als einen zentralen Überlieferungsweg für seine Werke, für sich und für seinen Namen entdeckte. Die Vervielfältigung der Blätter in hoher Stückzahl versprach eine größere Wahrscheinlichkeit des Überdauerns von Namen und Œuvre für zukünftige Generationen, als es die unikatären Einzelwerke wie Altar- und Portraitgemälde vermöchten.

Als erster niederländischer Künstler widmete sich Maarten van Heemskerck einer derart umfangreichen, professionalisierten druckgraphischen Produktion. Keiner vor ihm ließ so viele verschiedene Stecher für sich arbeiten – zu nennen sind unter anderem Coornhert, Philips Galle, Harmen Jansz. Muller, Cornelis Cort und Cornelis Bos –⁷⁷⁶ und bei so vielen verschiedenen Verlegern publizieren.⁷⁷⁷ DiFuria fasst zusammen: „By the time of van Heemskerck’s death, at least fourteen different engravers and twenty-three publishers sought to profit from prints after his designs and in his manner, which continued to enjoy circulation after he died.“⁷⁷⁸

Es ist strittig, ob Heemskerck auch selbst Entwürfe in Druckgraphiken umsetzte. Für einige wenige Blätter wird seine Autorschaft diskutiert.⁷⁷⁹ Sollte er die Technik der Radierung für sich selbst erprobt haben, so wählte er in jedem Fall schnell einen ökonomischeren Produktionsprozess, indem er nur noch die Rolle des Inventors einnahm und Entwürfe anfertigte, deren handwerkliche Umsetzung von ihm beauftragte Künstler vornahmen.

⁷⁷⁴ Beck 2011, S.263.

⁷⁷⁵ Assmann 1988, S.16; Beck 2011, S.262.

⁷⁷⁶ Siehe Veldman 1977a, S.16.

⁷⁷⁷ Ilja Veldman hat beobachtet, dass die Signatur von Hieronymus Cock auf Heemskercks Drucken ab 1553 erscheint. Auf der anderen Seite trägt keiner der Drucke mit Texten von Hadrianus Junius die Signatur Cocks oder die eines anderen Verlegers. Es ist unbekannt, wer Heemskercks Drucke vor 1553 herausgab. Doch es scheint nicht unwahrscheinlich, dass Coornhert die Drucke nach Heemskerck nicht nur stach, sondern auch herausgab. Siehe Veldman 1977a, S.106–107.

⁷⁷⁸ DiFuria 2010, S.49.

⁷⁷⁹ Dies betrifft die Blätter: New Hollstein, 35–38; 199–206; 304; 349 u. 392.

Heemskercks Umgang mit der Druckgraphik stand zunächst in ausgesprochenem Gegensatz zu der bis dahin üblichen druckgraphischen Produktion in den Niederlanden.⁷⁸⁰ Er erweist sich als Vorreiter eines Phänomens, das in der Folge besonders die Arbeiten charakterisiert, die im Umkreis von Reform- und Bildungsbewegungen entstanden.⁷⁸¹ Seine Entwürfe für Drucke sind zumeist detailreich und exakt in Feder ausgeführt, so dass sie nahezu identisch umgesetzt werden konnten und in Konsequenz ermöglichten, das von ihm konzipierte Bild genau widerzuspiegeln.

Die intensive Beschäftigung Maarten van Heemskercks mit der Druckgraphik wurde schon zeitgenössisch als wichtiges Feld seines Werkes verstanden, wie etwa die Erwähnungen seiner Druckgraphiken bei Vasari belegen. Überhaupt wurden Heemskercks Verdienste im Bereich der bildenden Kunst sehr geschätzt. Er erhielt 1570 als einziger Künstler, dem in diesem Jahr in Haarlem die Gunst zuteil wurde, einen Steuererlass.⁷⁸² Veldman geht davon aus, dass auch dem Künstler selbst das Medium der Druckgraphik zunehmend wichtiger geworden sei, da das letzte datierte Gemälde von 1567 stammt, während datierte Entwürfe für Drucke bis in die 1570er Jahre hinein erhalten sind.⁷⁸³ Vor dem Hintergrund der Erfahrungen der Bilderstürme von 1566 und dem damit einhergehenden Wegfallen prestigeträchtiger Aufträge insbesondere von kirchlicher Seite kann Heemskercks Konzentration auf die Druckgraphik sowohl finanziell motiviert gewesen als auch aus dem Bewusstsein heraus erwachsen sein, dass die Installation von Einzelwerken nicht mehr dasselbe Überdauern versprach, wie noch vor den ikonoklastischen Ausschreitungen.

Nicht zuletzt war es auch Heemskercks umfangreiche druckgraphische Produktion, die sich schnell weit über Europa verbreitete und hierdurch einen wesentlichen Faktor für seinen zeitgenössisch bereits hohen Bekanntheitsgrad darstellte. Der niederländische Künstler wird in bemerkenswert vielen Werken der Kunstliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts sowohl im niederländischen und deutschen als auch

⁷⁸⁰ Es war bis dahin lediglich im Holzschnitt Usus, auf professionelle Schneider zurückzugreifen. Heemskercks Professionalisierung seiner druckgraphischen Produktion ist sehr wahrscheinlich beeinflusst durch seinen Aufenthalt in Italien und folgt dem Vorbild Raimondis. Siehe Veldman 1986a, S.13.

⁷⁸¹ Veldman 1986a, S.13.

⁷⁸² Schrevelius 1647 gibt diesen Beleg in der nicht paginierten Widmung: *Et Anno 1570 propter artem graphicam in qua excelluit, Martino Heemskerckio immunitas data*. Verweis auf diese Stelle bereits bei Preibisz 1911, S.6. Veldman 1977a, S.16, Anm.44, bezieht die Passage fälschlich auf die Druckgraphik Heemskercks: „We know from the dedication in Theodorus Schrevelius' *Harlemum* (1647) that Heemskerck's gifts in the field of printmaking were also recognized in the Netherlands. In a list of municipal privileges awarded to deserving citizens Maarten van Heemskerck is the only artist mentioned, being excused payment of the municipal tax in 1570.“ Grosshans 1980, S.14, übernimmt dies als „Verdienste um die Graphik“. *ars graphica* bezeichnet bei Schrevelius jedoch nicht speziell Graphik oder Druckgraphik, sondern die malerischen/zeichnerischen Künste allgemein. Siehe etwa seine Aussage zu Heemskercks ersten Ausbildungsschritten: *Ac prima artis graphicae tirocinia Harlemi didicit, sub Cornelio Gulielmi & Florentii, qui Pictores plusquam(m) mediocres fuere [...]*. Schrevelius 1647, S.278. Ebenso ist die spätere Stelle *sed nominis ejus* [Heemskercks, Anm. d. Verf.] *fama nunquam intermoritura, quam diu ars graphica perennabit*, Schrevelius 1647, S.281, nicht auf die Druckgraphik zu beziehen. Eine Steuerbefreiung als Privileg für Verdienste im Bereich der Kunst ist 1566 auch für Tizian belegt. Siehe Conti 1998, S.121.

⁷⁸³ Veldman 1986a, S.13.

im italienischen und sogar spanischen Raum genannt.⁷⁸⁴ Die Erwähnung mehrerer Blätter aus Heemskercks druckgraphischer Produktion in der 1568er Ausgabe der *Viten* Giorgio Vasaris belegt, dass diese Arbeiten schon früh auch in Italien zirkulierten. Van Manders später in seinem *Schilder-Boeck* gestellte, rhetorische Frage, in welchem Winkel der Erde Heemskerck nicht bekannt sei,⁷⁸⁵ erklärt sich vor dem Hintergrund der weiten Verbreitung der druckgraphischen Werke des Künstlers über ein reges Handelsnetzwerk.⁷⁸⁶

Der Vertrieb der Blätter geschah auf unterschiedlichem Wege, wie sich den verschiedenen, als *excudit*-Vermerk im Bildfeld platzierten Verlagsangaben auf den Blättern entnehmen lässt. Ein eigentlicher Verkauf der Druckgraphiken nach Heemskercks Entwürfen wird jedoch zum größten Teil über die Stadt Antwerpen gelaufen sein, die damals ein äußerst wichtiges Zentrum der europäischen Graphikproduktion war. Es muss eine große Nachfrage nach der Druckgraphik Heemskercks bestanden haben, wie regelmäßige Nachdrucke bis ins 17. Jahrhundert hinein belegen.⁷⁸⁷ Gleichzeitig werden auch die Auflagen der Blätter hoch gewesen sein, da sie selbst heute noch in frühen Zuständen oftmals recht günstig auf dem Graphikmarkt zu erwerben sind. Die Druckgraphik Heemskercks ist es bezeichnenderweise auch, die den Ausgangspunkt für eine erste systematische Auseinandersetzung mit dem Künstler und seinem Werk darstellt. Thomas Kerrichs von großer Kennerschaft des Œuvres Heemskercks zeugender Katalog der Drucke erschien 1828.⁷⁸⁸

„In einer Zeit, in der man die akute Erfahrung von zeitlichem Wandel gemacht hatte und in der das Vertrauen in die Beständigkeit von Traditionen und Institutionen gewichen war, entdeckten sie [d.i. die Renaissancehumanisten] die Permanenz der [Dicht-]Kunst.“⁷⁸⁹ Diese dem Renaissanceverständnis folgende, ‚überzeitliche‘ Beständigkeit der Dichtung machte sich Heemskerck für seine druckgraphischen Werke zu eigen. Durch die enge Verbindung seiner visuellen Bildfindungen mit Dichtung fügte er dem per se Konstanz verheißenden Medium der Druckgraphik einen weiteren Aspekt der Dauer hinzu.

Gleichzeitig stellte er hiermit dem Betrachter einen Schlüssel zur Dechiffrierung der dargestellten Bildgegenstände zur Seite. Er sicherte so eine Möglichkeit der Deutung seiner Werke auch durch kommende Generationen. Die allgemeingültige Moral vieler seiner Arbeiten richtete sich nicht nur an seine Zeitgenossen, sondern

⁷⁸⁴ Siehe hierzu Kapitel III.1.

⁷⁸⁵ Siehe Anm.28.

⁷⁸⁶ Siehe Veldman 1977a, S.16.

⁷⁸⁷ Die intensive druckgraphische Produktion des 16.Jh.s, die bereits von unterschiedlichen Verlegern vorgenommen wurde, wurde fortgeführt. 1553 erscheint auf den Drucken von Heemskerck oft die Verlagsangabe von Hieronymus Cock. Vor 1553 ist kein Herausgebervermerk bekannt, weshalb vermutet wird, Heemskerck und Coornhert haben die Drucke im Eigenverlag herausgegeben. Für die Drucke ohne Verlagsangabe nach 1553 nimmt man an, dass Philips Galle sie herausgegeben hat, der auch ab 1570, nach Cocks Tod, dessen Editionstätigkeit fortsetzte. Im Archiv des Druckers Christoph Plantin findet man ab 1556 verschiedene Drucke von Heemskerck, die er bei Hieronymus Cock kaufte und nach Paris weitervermittelte. Siehe Veldman 1986a, S.14.

⁷⁸⁸ Siehe Kerrich 1828. Stanley 1855, S.370: „It is not, however, to painting that Martin Heemskerck owes his reputation, but to the numerous compositions and designs made for illustrations of history, sacred and profane, mythology and allegory, and for emblematic devices.“

⁷⁸⁹ Assmann 2002, S.152.

ebenso an einen zukünftigen Rezipientenkreis und sollte für diesen gleichermaßen von gesellschaftlicher Relevanz bleiben.⁷⁹⁰ Auch dies ist wiederum als ein Teilaspekt von Heemskercks Bemühen um die eigene Überlieferung zu verstehen, denn Teil eines kollektiven kulturellen Gedächtnisses kann nur etwas werden, zu dem die jeweilige Gegenwart eine Beziehung herstellen kann und was sich für sie mit Bedeutung füllen lässt.

Maarten van Heemskercks Druckgraphik steht thematisch in ausgesprochen enger Verbindungen zu den Publikationen seines humanistischen Freundeskreises und ist, wie bereits wiederholt betont, in unmittelbarem Austausch und in Zusammenarbeit mit diesen entstanden. Das rege Interesse an Buchdruck und druckgraphischer Produktion mag jedoch nicht nur in den Möglichkeiten begründet sein, die diese Medien zur Verbreitung von Ideen boten, sondern ebenso in einem damals aufkommenden, gewissen niederländischen Selbstbewusstsein. Dirck Volkertsz. Coornhert war der Überzeugung, dass die Druckkunst in Haarlem erfunden wurde. In der Widmung einer seiner Cicero-Übersetzungen berichtet er, von älteren Mitbürgern gehört zu haben, dass der Druck mit beweglichen Lettern ursprünglich aus Haarlem stamme und keineswegs eine Erfindung aus Mainz sei. Dort habe lediglich eine Verbesserung der Technik stattgefunden, nachdem ein illoyaler Angestellter das Wissen von Haarlem nach Mainz gebracht hätte.⁷⁹¹ Die rege Publikationstätigkeit und die in dieser Form in den Niederlanden noch nicht vorgekommene Professionalisierung insbesondere der druckgraphischen Produktion mögen durchaus in Zusammenhang mit Bemühungen Heemskercks wie auch Coornherts gestanden haben, ihrer Stadt Haarlem eine international führende Rolle bei publizistischen Aktivitäten zu sichern.

Coornhert, der vermutlich nur als Kupferstecher arbeitete, wenn er auf das Geld angewiesen war,⁷⁹² erhielt 1561 die Erlaubnis, gemeinsam mit Jan van Zuren, Willem Adriaensz. und Pieter Jansz. eine Druckerei in Haarlem zu gründen. Noch im selben Jahr erschien die erste Publikation.⁷⁹³ Zielgruppe für Bücher wie Drucke war in erster Linie das gehobene (Haarlemer) Bürgertum, aus dem sich gleichzeitig auch das soziale Umfeld konstituierte, in dem Heemskerck sich bewegte.⁷⁹⁴ Die ungewöhnliche Allegorik der oft mit lateinischen Versen versehenen Druckgraphiken nach Entwürfen Heemskercks wurde, so Veldman, ebenso wie die narrative Darstellung der didaktisch-moralischen Themen durch die explizite Nachfrage der Kunden nach derartigen Arbeiten mitbestimmt.⁷⁹⁵

⁷⁹⁰ Siehe Inschrift auf dem Titelblatt der *Clades-Serie*, siehe Kapitel II.2.

⁷⁹¹ Siehe Bongers 2004, S.24.

⁷⁹² Dies hat bereits Johannes Isaak Pontanus in seiner *Historische beschrijvinghe der seer wijt beroemde coopstadt Amsterdam*, Amsterdam 1614, berichtet. Siehe Veldman 1977a, S.55–56.

⁷⁹³ Siehe Becker 1923. Wie Veldman 1977a, S.56 schreibt, wurde 1560 um die Genehmigung gebeten, eine Druckerei einzurichten. Am 31. Juli erschien die erste Publikation. Coornhert steuerte Kommentare zu wenigstens fünf der zehn Bücher bei.

⁷⁹⁴ Siehe Veldman 1986a, S.16: „de kring van gegoede en ontwikkelde burgers als magistraten, kooplieden, de betere ambachtslieden, rederijkers en collega-kunstenaars“.

⁷⁹⁵ Siehe Veldman 1986a, S.14. Für die Verschmelzung von profanen Themen und moralischem Gehalt war das Medium der Graphik besonders geeignet, da dessen Zielgruppe in erster Linie eine gebildete, bürgerliche Bevölkerung war. Siehe auch Veldman 1991, S.392.

Die Möglichkeit der Nachruhsicherung, die sich durch die Vervielfältigung mittels des Mediums der Druckkunst ergab, wurde zeitgenössisch auch von anderen Künstlern erkannt. So nimmt beispielsweise Lampsonius, dessen ab 1572 in mehreren Auflagen publizierte Sammlung von Kupferstichen mit Künstlerportraits bereits erwähnt wurde,⁷⁹⁶ in einem Brief von 1570 an Giulio Clovio explizit Bezug auf die zentrale Rolle, die die Druckgraphik für die *Fama* eines Künstlers leisten kann:

„il qual libro [i.e. eine Sammlung seiner Künstlerportraits] potesse correr per tutto il mondo, et esser goduto da qualsivoglia amatore dell'arte et della gloriosa et immortale memoria et fama delli detti artefici, le opere delli quali essendo in un sol luogo et individue et perciò guastandosi di più in più col tempo, alla cui voracità ogni cosa di qua giù è sottoposta, si manterrebbono, et in certo modo si farebbono immortali et eterne, non solamente rinascendo, ma etiandio in infinito moltiplicandosi per quella veramente divina invention et via della stampa.“⁷⁹⁷

Die „wahrhaft göttliche Erfindung des Druckes“ sei es also, die die dargestellten Künstler in gewisser Hinsicht unsterblich machen könne. Sie ermögliche – ganz im Sinne Heemskercks und seiner druckgraphischen Produktion – eine Verbreitung der „gloriosa et immortale memoria“ eines Künstlers in der ganzen Welt.

Auch wenn es in der jüngeren Kunstgeschichte insbesondere die römischen Skizzen waren, die das Interesse der Forschung auf sich lenkten, ist Heemskercks Strategie, über das Medium der Druckgraphik seinen Namen zu sichern und zu verbreiten, durchaus aufgegangen.

⁷⁹⁶ Siehe insbes. Kapitel II.2.

⁷⁹⁷ Brief vom 9. Dezember 1570. Zitiert nach Marschke 1998, S.167: „[...] jenes Buch könnte sich über die ganze Welt verbreiten, sowohl zum Genuß jeden beliebigen Kunstliebhabers als auch zum glanzvollen und unsterblichen Gedächtnis und Ruhm der genannten Künstler. Weil deren Werke, die mit der Zeit – deren Gefräßigkeit hier unten jede Sache ausgeliefert ist – immer mehr verderben, und Individuen an einem einzigen Ort (aufgereiht) sind, würden sie sich erhalten und wären in gewisser Weise unsterblich und verewigt, nicht nur weil sie wiederauferstehen, sondern auch weil sie sich durch diese wirklich göttliche Erfindung und durch den Druck ins Unendliche vervielfältigen.“

VI. Maßnahmen der Erinnerungssicherung abseits der künstlerischen Produktion

VI.1 Ein Obelisk für Heemskercks Vater

Nicht minder aufschlussreich als sein künstlerisches Werk sind für Heemskercks Bemühungen zur Konstruktion seiner *memoria* die konkret von ihm ergriffenen weiteren Maßnahmen. Einerseits lässt bereits der außergewöhnlich große Umfang erhaltener Zeichnungen, sowohl aus seiner Studienzeit in Rom als auch für seine druckgraphische Produktion, auf eine sorgfältige Aufbewahrung und Weitergabe dieser rückschließen. Andererseits gibt es tatsächlich eindeutige Verfügungen des Künstlers, die mit Bemühungen um die Sicherung seines Nachlebens in Verbindung stehen: die bereits in der Einleitung erwähnte testamentarisch festgelegte Stiftung zu seinem Gedächtnis, den Entwurf eines eigenen Wappens und die Errichtung eines Obeliskens zum Andenken an seinen Vater.

1570 ließ Maarten van Heemskerck zum Gedenken an seinen bereits 35 Jahre zuvor verstorbenen Vater Jacob Willemsz. van Veen in seinem Heimatort Heemskerck unmittelbar neben der Dorfkirche einen Obeliskens aufstellen. Dieser ist, ohne den Backstein-Sockel, auf dem er platziert wurde, etwa 2,20 m hoch, hat an der Basis eine Breite von nahezu 61 cm und verjüngt sich nach oben auf etwa 24 cm. Bekrönt wird der Kalkstein-Monolith von einem schmalen Eisenkreuz, dessen Arme in einer stilisierten Lilienform enden (Abb. 60 u. Abb. 61).⁷⁹⁸

Das Originalmonument wird heute im Inneren der Dorfkirche von Heemskerck verwahrt, auf dem Kirchhof ist jedoch am ehemaligen Aufstellungsort eine Kopie errichtet worden.⁷⁹⁹ Eine Zeichnung von Pieter Saenredam, die sich im Berliner Kupferstichkabinett befindet, zeigt den Kirchhof von Heemskerck mit dem Obeliskens und der Dorfkirche von Süden und gibt das ursprüngliche ästhetische und proportionale Verhältnis von Obeliskens und später umgebautem Kirchengebäude wieder.⁸⁰⁰ Als weitere wichtige zeitgenössische Quelle ist eine auffällig ausführliche Beschreibung des Obeliskens durch Karel van Mander zu nennen, die gegen Ende der Vita Maarten van Heemskercks in seinem *Schilder-Boeck* von 1604 zu lesen ist.⁸⁰¹

⁷⁹⁸ Siehe Veldman 1977a, S.103; S.145, Anm.1.

⁷⁹⁹ Die Maßnahme zum Schutz des Originals wurde 1990 durchgeführt. Siehe Zevenhuizen 1998, S.74.

⁸⁰⁰ Siehe Swillens 1935, S.136; Veldman 1977a, S.145, Anm.1. Pieter Saenredam besaß ein Skizzenbuch Maarten van Heemskercks. Siehe Regteren Altena 1931, S.7. Vermutlich hatte er es von Cornelis Cornelisz. übernommen. Siehe Swillens 1935, S.26–27. Siehe auch Taverne 1972, Anm.76. Zur Provenienz der Skizzenbücher siehe auch Veldman 2015b, S.90: Nach Heemskercks Tod gingen die römischen Zeichnungen Heemskercks erst in den Besitz von Jacob Rauwaert über, dann besaß sie Cornelis Cornelisz. von Haarlem, nach dessen Tod gelangten sie in den Besitz von Pieter Saenredam.

⁸⁰¹ Die ganze Passage liest sich: „Te Hemskerck op t'Kerckhof, liet hy op zijn Vaders graf richten een blauw steenen Piramide, oft Graf-spits: boven al staet zijn Vaders conterfeytsel gehouwen, en t'Graf-schrift in Latijn en Duytsch, met oock een kindeken staende op doots-beeenderen, daer het t'vyer in steeckt, rustende op den fackel, en met den rechter voet op een doots-hoof: dit schijnt voor d'onsterflijckheyt gemaect: onder staet, Cogita mori. Onder aen comt zijn wapen, in welke comen boven op de rechte sijde een half dobbel Arent, op de slincker een Leeuw: onder dese over dweers gedeelt wesende, comt eenen naeckten arem, hebbende in de

Auf der Schauseite des Grabmonumentes ist kurz unterhalb der Spitze des Obeliskens die Portraitbüste Jacob Willemsz. van Veens zu sehen. Die Reliefdarstellung zeigt das Profil eines älteren, bartlosen Mannes mit schlichter Kopfbedeckung und sehr markanter Nase. Ilja Veldman erkennt hier durchaus Ähnlichkeit zu einem Dreiviertelprofil Jacob Willemsz. van Veens, das Heemskerck bereits 1532 gemalt hatte und das sich heute im Metropolitan Museum in New York befindet (siehe Abb. 62).⁸⁰²

Unmittelbar unterhalb dieses Reliefbildnisses folgt in erhabenen Lettern die Inschrift:

*D[eo]. O[ptimo].M[aximo].
IACOBO.VENIO.
GVILELMI.F[ILIO].PA.
RENTI.CARISS[IMO].
MARTINVS.HEMS.
KERK.PIETATIS.
ERGO.i[n]scripsit].
VIX[IT].AN[NOS].LXXIX.*⁸⁰³

In Aufbau, Inhalt und Verwendung bekannter, somit für den Betrachter leicht zu entschlüsselnder Abkürzungen entspricht diese Inschrift im Wesentlichen den gängigen rhetorischen Formeln auf Grabinschriften der Zeit. Zusätzlich zu einer lobenden Widmung an Gott und den Verstorbenen wird eine Angabe zu dessen Alter gemacht, sowie – unter Verweis auf die Art des Verwandtschaftsverhältnisses zu dem Toten – auch der Stifter des Monumentes namentlich bezeichnet. Hervorzuheben ist jedoch, dass weder Todesjahr noch Todestag Jacob van Veens auf dieser Seite des Obeliskens erwähnt werden, sondern lediglich das Alter, das er erreichte. Maarten van Heemskerck war 1570, als er das Grabmonument zu Ehren seines Vaters errichten ließ, bereits 72 Jahre alt und somit kaum jünger als sein Vater es zum Zeitpunkt seines Todes war. Das Bewusstsein der eigenen Vergänglichkeit wird einen wesentlichen Anstoß zu Heemskercks Entschluss gegeben haben, diesen Obeliskens so lange nach dem Todeszeitpunkt seines Vaters errichten zu lassen.

Unterhalb der Inschrift ist als ein weiteres Relief ein auf einem Totenkopf und gekreuzten Knochen stehender Putto zu sehen. *COGITA MORI* mahnt die zu

handt een Pen oft Pinceel, boven is den arem gevleugelt, den elleboogh rustende op een Schiltpadde, wesende (als ick acht) t'advijs van Apelles, van niet te traegh in arbeyt te wesen, noch den geest met al te veel wercken niet t'overladen, ghelijck Protogeni voor ghehouden wiert, als elder verhaelt is.“ Siehe Mander 1604, fol.247r.

⁸⁰²Die Inschrift auf diesem Bild lautet: „Mijn.soen.heft.mij.hier.gheconterfeit | doe.ic.gheleeft.had.LXXV.jairen.somen.seijt.“ Siehe auch Veldman 1977a, S.145–146; Preibisz 1911, S.8. Die Kleidung des Vaters von Heemskerck weist diesen laut Zevenhuizen als wohlhabenden Bauern aus. Siehe Zevenhuizen 1998, S.14; Ausst. Kat. Amsterdam 1986, S.34.

⁸⁰³„Dem gnädigsten und erhabenen Gott. Seinem teuersten Vater Jacob Veen, Sohn des Willem, schrieb Martinus Heemskerck dies aus Frömmigkeit. Er lebte 79 Jahre.“ Veldman 1973b.

diesem Bildfeld gehörende Beischrift. An den Knochen hängt ein Wappenschild, unter dem schließlich, unmittelbar am Übergang zum Sockelbereich des Obelisken, die Jahreszahl 1570 folgt.

Der nackte, nur von einer lose drapierten, schmalen Stoffbahn umhüllte Putto stützt sich auf einer umgekehrt gehaltenen Fackel auf. Sein Kopf ruht, einem verbreiteten Melancholiegustus folgend, auf seiner linken Hand, die das obere Ende der Fackel umfasst. Während der rechte Fuß auf den Totenschädel gesetzt ist, steht er mit dem linken auf einem der beiden gekreuzten Knochen.

Einer bereits auf die Antike zurückgehenden Bildtradition folgend, ist die umgekehrte, häufig auch erloschene Fackel als Attribut für die Darstellung von Hypnos, dem Gott des Schlafes, und ebenso von seinem Bruder Thanatos, dem Gott des Todes, zu verstehen. Als eingängige visuelle Formel wurde das Motiv von der christlichen Sepulkralkultur adaptiert und fand süd- wie nordalpin weite Verbreitung. Zum Teil wurden die als Personifikationen von Schlaf und Tod zu deutenden Putti geflügelt dargestellt, als festes Bildrepertoire hielt sich jedoch immer die umgekehrte, brennende oder verglühte Fackel.

Van Mander, der in seinem *Schilder-Boeck* die von Maarten van Heemskerck auf dem Kirchhof in Heemskerck errichtete „blauw steene piramide, oft graf-spits“ beschreibt, missdeutet die Darstellung des Puttos als Sinnbild der Unsterblichkeit.⁸⁰⁴ Zwar zitiert er die unmittelbar unterhalb der Knochen zu lesenden, mahnenden Worte *COGITA MORI*. Er sieht hierin jedoch keine Diskrepanz zu seiner Lesart und nimmt an, dass die Totenknochen mit der Fackel in Brand gesetzt werden würden. Offenbar war er nicht mit der Entschlüsselung der Ikonographie eines Knaben mit umgekehrter Fackel als Sinnbild des Todes vertraut. Nicht Unsterblichkeit, sondern, ganz im Gegenteil, Sterblichkeit ist das Thema dieses Teils der Darstellung. Die Mahnung an das eigene Ende im Sinne eines *memento mori* richtet sich an den zukünftigen Betrachter des Obelisken und ist gleichermaßen Ausdruck von Heemskercks Bewusstsein seiner fleischlichen Vergänglichkeit, der er mit der Sicherung der Unsterblichkeit seines Künstlerruhms – vorangetrieben durch Maßnahmen wie etwa diese Errichtung des Obelisken – zu begegnen suchte.

Ilja Veldman weist bereits darauf hin, dass Hypnos und Thanatos nicht nur als Motiv häufig auf den Reliefs römischer Sarkophage zu finden sind, sondern dass Maarten van Heemskerck selbst in seinem Römischen Skizzenbuch sogar einen ebensolchen Sarkophag mit einem Putto und umgekehrt gehaltener Fackel in der Casa Maffei gezeichnet habe.⁸⁰⁵ Bei der Auswahl des Motives für das Grabmonument zu Ehren seines Vaters wird der Künstler dementsprechend mit großer Wahrscheinlichkeit nicht in erster Linie von der zeitgenössischen Grabkultur beeinflusst gewesen sein. Er konnte, ebenso wie bei seiner Entscheidung, die

⁸⁰⁴ Siehe Mander 1604, fol.247r: „[...] met oock een kindeken staende op doots-beenderen, daer het t'vyer in steeckt, rustende op den Fackel, en met den rechter voet op een doots-hoof: dit schijnt voor d'onsterflijckhey gemaect: onder staet, Cogita mori.“

⁸⁰⁵ Siehe Veldman 1977a, S.146 und insbes. Anm.8 u. 9.

Form eines freistehenden, monolithischen Obeliskens für das Grabmal zu wählen, unmittelbar auf die aus eigener Anschauung bekannte Antike zurückgreifen.

Das Wappenschild schließlich, das an den gekreuzten Knochen hängend dargestellt ist, wurde sehr wahrscheinlich von Heemskerck selbst erdacht. Nur kurze Zeit vor der Errichtung des Obeliskens hatte er es bereits auf dem Titelblatt der *Clades-Serie* direkt unterhalb seines Selbstportraits verwendet.⁸⁰⁶ Halbgespalten und geteilt zeigt das Wappen heraldisch rechts den Rumpf eines Vogels, auf den ersten Blick eine Art Halbadler, links einen springenden Löwen und im unteren Feld einen geflügelten Arm, der – wie auch bereits van Mander schreibt – einen Pinsel oder Stift hält, und auf einer Schildkröte ruht.⁸⁰⁷ Van Mander deutet dieses ungewöhnliche Motiv als „t'advijs van Apelles, van niet te traegh in arbeyt te wesen, noch den geest met al te veel wercken niet t'overladen, ghelijck Protogeni voor ghehouden wiert, als elder verhaelt is.“⁸⁰⁸ In Referenz auf den antiken Malerwettbewerb zwischen Apelles und Protogenes sowie durch den eindeutigen Verweis auf Heemskercks Handwerk mittels der Darstellung eines Pinsels oder Stiftes, ist dieses Wappen in erster Linie auf den Künstler und nicht auf seinen Vater zu beziehen, von dem van Mander berichtet, dass er „en Huysman oft bouwer“ war.⁸⁰⁹ An dieser Stelle des Monumentes zeigt sich wohl am deutlichsten, dass der viele Jahre nach dem Tod Jacob Willemsz. van Veens errichtete Obelisk in gleichem Maße, wie er das Andenken des Verstorbenen ehrt, auch der *memoria* Maarten van Heemskercks selbst dienen soll.⁸¹⁰

Während die beiden an die Schauseite des Obeliskens angrenzenden Seiten glatt belassen sind, findet sich gegenüberliegend lediglich eine schlichte Inschrift in niederländischer Sprache, die vollkommen einer konventionellen zeitgenössischen Grabinschrift entspricht:

„hier.
leijt begraven
Jacob willemsz.
van veen ende
starf den XVI
dach september.
A° XV^cXXXV.
ende heeft geleeft
LXXIX Jaer.

⁸⁰⁶ Siehe Kapitel II.2

⁸⁰⁷ Siehe Mander 1604, fol.247r. Zur Bedeutung dieses Wappens siehe das folgende Kapitel VI.2. sowie Veldman 1977a, S.146.

⁸⁰⁸ Van Mander 1604, fol.247r. Detaillierter führt Mander diesen Spruch des Apelles noch in dem Kapitel *Het leven der oude antijcke schilder* aus. Siehe Mander 1604, fol.77v, der sich hier auf Plinius, *Nat. Hist.*, 35, 80, bezieht. Siehe Veldman 1977a, S.148.

⁸⁰⁹ Siehe Mander 1604, fol.244v.

⁸¹⁰ Siehe Veldman 1977a, S.152. Bereits Preibisz 1911, S.7, deutet den Obeliskens entsprechend als Teil von Heemskercks Maßnahmen zur Sicherung seines Nachruhms. Ähnlich Grosshans 1980, S.27.

Trotz der üblichen Rhetorik der Inschriften stellt der Obelisk, den Heemskerck seinem Vater errichten ließ, als solches ein höchst ungewöhnliches Beispiel für die Sepulkralkultur der nordalpinen Renaissance dar. Der Umstand, dass van Mander ihm eine so ausführliche Beschreibung widmet, dürfte nicht nur der Tatsache geschuldet sein, dass er die verschiedensten Aspekte aus dem Leben des niederländischen Künstlers in dessen Vita zu verarbeiten suchte. Das Monument selbst hat – berechtigterweise – seine besondere Aufmerksamkeit auf sich gezogen.

Maarten van Heemskercks Obelisk auf dem Kirchhof von Heemskerck ist das früheste belegte Grabmal in dieser Form in den Niederlanden und er bleibt noch für die darauffolgenden Jahrhunderte das einzige Beispiel eines, für den kleinen Ort Heemskerck durchaus monumentalen, freistehenden Obelisken, der nicht in den Kontext einer größeren Grabanlage oder eines Epitaphes gehört.⁸¹¹

Wie Stritt 2004 in seiner Dissertation ausführt, sei dieser Obelisk „den Bauern der Gegend“ kein „allzugroßer Dorn im Auge“ gewesen, „denn in seiner notorischen Monumentalschüchternheit bemaß Heemskerck das Denkmal so, dass es wie ein bescheidener Zwerg neben dem vergleichsweise gigantischen gotischen Turm der Dorfkirche steht.“⁸¹² Unter verschiedenen Blickwinkeln ist diese Interpretation höchst fragwürdig. Es ist zunächst wenig zielführend, die Dimensionen des Grabmals in Relation zum Kirchturm zu setzen. Der Obelisk muss vielmehr in seinem Verhältnis zu den anderen lokalen Grabmonumenten der Zeit betrachtet werden. Zieht man die bereits erwähnte Zeichnung von Saenredam heran, auf der eine zeitgenössische Ansicht des Kirchhofes von Heemskerck festgehalten ist, so zeigt sich deutlich, dass der Obelisk für den Vater Maarten van Heemskercks mit Abstand das auffälligste und größte Grabmal auf diesem Friedhof ist. Von einer „Monumentalschüchternheit“ kann bereits in unmittelbarem Vergleich zu den übrigen Grabstellen nicht die Rede sein.

Zudem erklärt sich eigentlich von selbst, dass Heemskerck als bürgerliche Privatperson schon aus finanziellen Gründen und ebenso aufgrund der gesellschaftlichen Normen keinen kirchturm hohen Monolithen in den Niederlanden errichten lassen konnte.

Ohne jede Quellenbasis auf eine Haltung der damaligen Bevölkerung gegenüber dem exzentrischen, von Heemskerck in Auftrag gegebenen Monument rückschließen zu wollen, ist zudem nicht nur höchst spekulativ, sondern geradezu komplett abwegig. Schließlich stellt sich auch ganz grundlegend die Frage, wie Stritt überhaupt zu der Deutung einer „notorischen Monumentalschüchternheit“ Heemskercks kommt. Das Gemälde mit dem Raub der Helena, zu dem er seine Dissertation verfasste, nimmt immerhin eine Breite von nahezu 4 m ein.⁸¹³ Weder zeichnen sich die Arbeiten des Niederländers durch ein ungewöhnlich kleines

⁸¹¹ Siehe Veldman 1977a, S. 152.

⁸¹² Siehe Stritt 2004, S. 56.

⁸¹³ Siehe Stritt 2004, S. 56. Siehe Anm. 36. Auch die Altargemälde Heemskercks sind in ihren Dimensionen nicht kleiner als die vergleichbaren Werke anderer zeitgenössischer Künstler.

Format noch durch eine besondere Kleinteiligkeit in der Darstellung aus, die zu dieser Schlussfolgerung Anlass gäben.

Karel van Mander erwähnt, dass Heemskerck ein guter Architekt gewesen sei,⁸¹⁴ was Ilya Veldman für durchaus glaubhaft hält. Es sei ihrer Meinung nach anzunehmen, dass der Künstler kleinere Monumente wie beispielsweise diesen Obelisken, den er 1570 errichten ließ, selbst entwarf.⁸¹⁵ Es gibt allerdings keine weiteren Quellen neben van Mander, die Hinweise geben oder dessen Aussage stützen könnten. Mehr als über den Entwurf und über Heemskercks mögliche Tätigkeit als Architekt ist über die Bemühungen des Künstlers bekannt, den Erhalt des Obelisken zu sichern.

Maarten van Heemskerck hatte keine Kinder, die sich nach seinem Tod um das Grabmal seines Vaters hätten kümmern können.⁸¹⁶ Um die Instandhaltung des Monumentes zu gewährleisten, hinterließ er – wie van Mander ebenfalls kurz berichtet – der Kirche ein Stück Land, auf das seine Verwandten jedoch Anspruch erheben könnten, so für den Obelisken nicht entsprechend gesorgt werden würde.⁸¹⁷ Wie aus zeitgenössischen Dokumenten hervorgeht, handelte es sich bei diesem von van Mander erwähnten Stück Land um ein Grundstück hinter Heemskercks Wohnhaus, das als „Gootshuys bos“ bekannt war und auf dem zum Zeitpunkt, als Heemskerck die entsprechende Verfügung aufsetzen ließ, jährlich sechs Gulden erwirtschaftet werden konnten.⁸¹⁸

Durch die Vorsorge für den Unterhalt des Grabmals bemühte sich der Künstler rein vordergründig um den Erhalt der physischen Substanz der Grablege seines Vaters.⁸¹⁹ Gleichzeitig gewährleistete die langfristige Konservierung des Monumentes, die in diesem Fall durch die Erträge eines an die katholische Kirche übertragenen Grundstückes finanziert werden konnte, auch die dauerhafte Lesbarkeit der Inschriften. Somit stellt selbst diese Maßnahme einen weiteren Aspekt von Heemskercks Bemühungen dar, für die Überlieferung seines Namens und hiermit für seine *memoria* zu sorgen.

Die Entscheidung Heemskercks, für das Grabmal die Form eines Obelisken zu wählen, ist gleichermaßen einem zeitgenössisch starken Interesse an diesen in der Rezeption mystisch-historisch aufgeladenen, antiken Monumenten erwachsen, wie auch Nachhall seiner zu diesem Zeitpunkt bereits mehr als drei Jahrzehnte zurückliegenden Studien in Rom. Wie alle Rombesucher der Zeit hatte er die Möglichkeit, den heutigen Vatikanischen Obelisken an seinem ursprünglichen römischen Aufstellungsort bei Santa Maria della Febbre zu studieren. Seine

⁸¹⁴ Mander 1604, fol.246v.

⁸¹⁵ Siehe Veldman 1977a, S.16.

⁸¹⁶ Seine erste Frau, Marie Jacobs Coningsdochter, starb im Kindsbett und das Kind vermutlich zur gleichen Zeit. Seine zweite Ehe mit Marytgen Gerritsdochter blieb kinderlos. Siehe Veldman 1977a, S.13.

⁸¹⁷ Siehe Mander 1604, fol.247r.

⁸¹⁸ Siehe Gonnet 1896 und Veldman 1977a, S.146.

⁸¹⁹ Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass Heemskercks Mutter bereits 1537 verstorben und in Haarlem „unter Geläut aller Glocken“ begraben wurde. Siehe Willigen 1870, S.56; Preibisz 1911, S.5. Es ist nicht bekannt, dass Heemskerck der *memoria* seiner Mutter, deren Name nicht einmal überliefert ist, ein Monument gesetzt hätte. Stritt 2004, S.56, deutet den fehlenden Verweis auf die Mutter vollkommen haltlos: „Möglicherweise wollte er seinem Vater ein Zeichen geben, musste aber seiner Mutter nichts beweisen“.

Zeichnungen (etwa Abb. 63 u. Abb. 64) und die Verwendung von Obelisken als Versatzstücke im Kontext zahlreicher seiner Gemälde sowie Druckgraphiken belegen eine intensive Beschäftigung des Künstlers mit dieser Gattung erhaltener Antiken.⁸²⁰

Als auffällige Attraktion im römischen Stadtbild war der Vatikanische Obelisk schon lange vor Heemskercks Reise Gegenstand von Spekulationen und künstlerischem Interesse. So äußerte beispielsweise der Mailänder Humanist Angelo Decembrio im 15. Jahrhundert bei einer Beschreibung des Obelisken seinen Unmut darüber, dass eine große, von Architekten wie Laien gleichermaßen intensiv diskutierte Unklarheit über die antike Funktion des Obelisken bestünde. Aus volkstümlichem Aberglauben über einen magischen Ursprung des Monumentes heraus hätten einige Amateurforscher sogar Stücke herausgehackt, um die Zusammensetzung zu analysieren.⁸²¹ Insbesondere in den Jahrzehnten vor dem Sacco di Roma ist das Interesse an Obelisken noch deutlich angewachsen,⁸²² wie diverse erhaltene Zeichnungen von diesen Monumenten und ihren Hieroglyphen, etwa von Guiliano da Sangallo, bezeugen.⁸²³ Von Alberti ist bekannt, dass er den 1471 von ihm wiederentdeckten Flaminischen Obelisken im Circus Maximus – der in der Folge jedoch zunächst wieder vergessen wurde – gern Florentiner Besuchern zeigte.⁸²⁴ Einen Höhepunkt fand die Auseinandersetzung mit den antiken Monolithen in Rom schließlich Ende des 16. Jahrhunderts unter Papst Sixtus V. Er ließ 1585–1590 nicht nur verschiedene Obelisken – darunter den eben erwähnten Flaminischen – wieder aufrichten, sondern auch den Vatikanischen Obelisken von seinem Platz bei Santa Maria della Febbre an seinen heutigen Ort auf dem Petersplatz versetzen.⁸²⁵ Die Wiedererrichtung dieser antiken Monumente unter Sixtus V. war Teil von umfassenden, christlich motivierten städtebaulichen Maßnahmen, die unter anderem die Haupt-Pilgerkirchen sowie die päpstlichen Residenzen im Stadtbild akzentuieren sollten.⁸²⁶ Zwar wurden die Obelisken zur Zeit Sixtus' V. unter anderem mit „Egyptian sun-worship“ in Verbindung gebracht,⁸²⁷ doch durch den Akt der päpstlich verfügten Wiedererrichtung, verbunden mit einer Segnung, erfolgte – dem zeitgenössischen Verständnis zufolge – eine Loslösung von ihrer antiken Rolle und eine ‚Reinigung‘ von ihrer paganen symbolischen Aufladung. Für den Vatikanischen Obelisken war seine Niederlegung vor der Wiedererrichtung an neuem Ort in diesem Zusammenhang ein wichtiger symbolischer Akt.

Entgegen der heutigen klaren Unterscheidung zwischen Obelisken und Pyramiden zeichnet sich die Begrifflichkeit in der Renaissance durch eine deutliche Unschärfe

⁸²⁰ Siehe Ausst. Kat. Berlin 1967, Einleitung n.p. und S.14; Zevenhuizen 1998, S.73.

⁸²¹ Curran u.a. 1995, S.235. Zu den Editionen, der Überlieferung sowie der Rezeption von Angelo Decembrios Mitte des 15.Jh.s verfasster Beschreibung des Obelisken, siehe Curran u.a. 1995, insbes. S.235, Anm.3 u. Anm.4. Der lateinische Originaltext ebd. S.246–248.

⁸²² Siehe Curran u.a. 1995, S.234.

⁸²³ Curran 1998/1999, S.146.

⁸²⁴ Curran u.a. 1995, S.239; Giehlow 1915, S.30.

⁸²⁵ Sixtus V. und später Pius VII. sind die einzigen beiden Päpste, die mehrere Obelisken errichten ließen.

Siehe Collins 1997, S.187, insbes. Anm.1. Zu Obelisken, die Sixtus V. errichten ließ, siehe Dannenfeldt 1959, S.25–26; Collins 1997, S.190.

⁸²⁶ Drei von vier Obelisken waren mit päpstlichen Residenzen verknüpft. Siehe Collins 1997, S.196.

⁸²⁷ Siehe Collins 1997, S.222.

in der Definition aus, die sich bereits durch die Jahrhunderte zuvor gezogen hatte.⁸²⁸ So beginnt etwa die erwähnte Beschreibung des Vatikanischen Obeliskens bei Angelo Decembrio mit den Worten *De memorabili lapide pyramidis quadrangularis [...]*.⁸²⁹ Wie bereits erwähnt, bezeichnete auch van Mander Heemskercks Obeliskens, den dieser seinem Vater auf dem Kirchhof in Heemskerck setzen ließ, als eine „piramide, oft graf-spits“.⁸³⁰ Obeliskens wurden, ausgehend von der mittelalterlichen Legende, dass sie die Ruhestätten der römischen Caesaren seien, ebenso wie die ägyptischen Pyramiden in erster Linie als Grabmonumente betrachtet. Der Vatikanische Obelisk galt nicht nur als der Ort, an dem die Tiburtinische Sibylle dem Kaiser Augustus erschienen sei,⁸³¹ sondern man vermutete auch die Asche Caesars oder die Asche Augustus' in der vergoldeten Metallkugel auf seiner Spitze.⁸³² Eine entsprechende Gleichsetzung von Obeliskens und Pyramiden findet sich in Hadrianus Junius' *Emblemata* (Abb. 65)⁸³³ und ist auch für Maarten van Heemskerck eindeutig zu belegen.

Heemskercks Verständnis der Obeliskens folgt vollkommen dem zeitgenössischen Usus der Deutung, wie anhand seines druckgraphischen Blattes zu den *Piramides Aegypti* aus seiner Serie der acht (sic!) Weltwunder nachvollziehbar ist (Abb. 66).⁸³⁴ Das Blatt zeigt, begleitet von einer Inschrift, in der von Grabmonumenten die Rede ist, eine Reihe verschiedenartiger Obeliskens, deren vom Künstler fingierter Hieroglyphenschmuck in expliziter Vergänglichkeitssymbolik als Verweis auf einen sepulkralen Kontext auch Totenschädel als Motiv einbezieht. Vor dem Hintergrund, dass Obeliskens nicht als gewöhnliche Grabmäler, sondern als Grabmonumente der Caesaren und ägyptischer Herrscher verstanden wurden, erweist sich Heemskercks Entscheidung, für das von ihm in Auftrag gegebene Grabmonument zu Ehren seines Vaters ausgerechnet die Form eines Obeliskens zu wählen, als alles andere als bescheiden. Von der von Stritt angesprochenen „Monumentalschüchternheit“ kann in diesem Zusammenhang folglich noch weniger die Rede sein. Vielmehr äußert sich in der Entscheidung für einen Obeliskens das an Hybris grenzende Selbstbewusstsein des bürgerlichen Künstlers Heemskerck, der vorgibt, in scheinbarer Demut als liebender Sohn dem Vater ein Denkmal zu errichten, während er gleichzeitig ein Monument für sich selbst setzt und über das auf diesem angebrachte Wappen auf seine eigene Profession als Maler verweist.

⁸²⁸ Siehe etwa Curran 1995, S.240, Anm.28.

⁸²⁹ „On the remarkable stone in the form of a four-sided pyramid [...]“, siehe Curran 1995, S.240.

⁸³⁰ Siehe Mander 1604, fol.247r.

⁸³¹ Siehe Bangs 1997, S.116; Anm.12; Ausst. Kat. Berlin 1967, S.14.

⁸³² Laut Ausst. Kat. Berlin 1967, S.14, wurde bis ins Mittelalter vermutet, dass sich dort die Asche des Kaisers Augustus befände. Decembrio gibt in seiner Beschreibung des Obeliskens an, er habe bereits vor seinem Aufenthalt in Rom gehört, dass die Asche Caesars auf der Spitze des Obeliskens aufbewahrt werde. Ausgehend von der Inschrift auf der Basis des Obeliskens startet er allerdings die Diskussion, ob hier nicht die Asche Caesars, sondern die von Augustus oder Tiberius zu vermuten sei. Siehe Curran u.a. 1995, S.214; S.245.

⁸³³ Siehe Junius 1565, Nr.14. Siehe auch Henkel/Schöne 1996, Sp.1222.

⁸³⁴ Siehe New Hollstein, II, 513/l.

VI.2 Hieroglyphen, Embleme und Heemskercks Wappen

Curran konnte, ausgehend von Karl Giehlow's grundlegender Studie von 1915 zu der Rezeption altägyptischer Hieroglyphen durch die Humanisten,⁸³⁵ differenziert nachweisen, dass deren Interesse an antiken Bildzeichen elementar war für das "development of Renaissance symbolic culture, which found its classic expression in the sixteenth-century fashion for emblems and *imprese*".⁸³⁶ Es bildete die Grundlage für die Emblemkultur des 16. und frühen 17. Jahrhunderts und leitete in der Nachfolge von italienischen Impresentraktaten und deren Hieroglyphen-Interpretation unter anderem bis hin zur Kultur der niederländischen Rederijker.⁸³⁷ „So unzureichend das wissenschaftliche Ergebnis der humanistischen Entzifferungsversuche genannt werden muss, so fruchtbar und erfolgreich war dieses Missverständnis ‚für den Bereich der Literatur- und Kunstgeschichte‘, charakterisiert van der Sluijs 1984 den Gebrauch von Hieroglyphen vor ihrer Entschlüsselung.“⁸³⁸

Hieroglyphen wurden in ihrer frühneuzeitlichen Rezeption nicht lediglich als eine semantisch aufgeladene, überlieferte Bilderschrift einer ausgestorbenen, antiken Sprache begriffen, sondern als Träger einer hinter den Bildern verborgenen, tieferen Weisheit. „The revival of neo-Platonism that started in Italy in the fifteenth century developed into a search for direct, non-biblical revelation for divine wisdom. Hieroglyphs (literally ‚holy inscriptions‘) were considered direct and immediate revelations from God, bypassing and complementing biblical revelations [...], containing extrabiblical revelation that could be apprehended directly through contemplation.“⁸³⁹ Entsprechend ist der Einsatz von Hieroglyphen und Bildzeichen bei Heemskerck – wie auch sonst in der Kunst der Renaissance – nicht als rein ästhetische Schmuckformel und formale Auseinandersetzung mit der überlieferten antiken Zeichenwelt zu verstehen, sondern als Verweis auf etwas Universelles, Mystisches, auf eine vermutete altägyptische Weisheit als Teil einer „divinely inspired ‚ancient theology‘ that descended from the Egyptians to the Greeks and found its fulfillment in Christian revelation“.⁸⁴⁰

⁸³⁵ Giehlow 1915.

⁸³⁶ Curran 1998/1999, S.139.

⁸³⁷ Siehe Porteman 1984, S.1.

⁸³⁸ „Zo ontoereikend het wetenschappelijk resultaat van de humanistische ontzifferingsspeculaties genoemd moet worden, zo vruchtbaar en zo succesvol was dit misverstand op het terrein van e literatuur- en kunstgeschiedenis“, Sluijs 1984, S.65.

⁸³⁹ Siehe Bangs 1997, S.116.

⁸⁴⁰ Als „[...] a pagan prophet who stood at the forefront“ dieses Verständnisses, gilt die Gestalt des Hermes Trismegistos. Ihm zugeschriebene Texte, die in lateinischer Übersetzung aus dem Griechischen von Marsilio Ficino publiziert wurden, hielt man für altägyptische Weisheiten. Siehe Curran 1998/1999, S.165. Dannenfeld führt dies aus: „Hermes Trismegistos was considered by Ficino and others as an ancient Egyptian sage, the first philosopher who raised himself to the contemplation of the divine and who must therefore be regarded as the founder of theology.“ Dannenfeld 1959, S.10. Hieroglyphen wurden als „Urbilder der primordialen göttlichen Weisheit, die Gott den Menschen als Ersatz für den Verlust der adamischen Sprache mitgeteilt“ habe, verstanden. Siehe Schmidt-Biggemann 2000, S.153. Ihre Verwendung in der Kunst der Renaissance ist somit nicht lediglich als Einsatz eines dekorativen Elementes zu verstehen, sondern Hieroglyphen „represented the highest and most sublime manifestation of that divine thought or that divine principle to which it was the creative artist's final aim and purpose to give form.“ Iversen 1958, S.16.

Wesentlich geprägt ist dieses Hieroglyphen-Verständnis durch die Rezeption des spätantiken Philosophen Plotin, der, wie Iversen ausführlich berichtet, dass die Schriftsprache der alten Ägypter nicht aus gewöhnlichen Buchstaben bestünde, sondern aus semantisch aufgeladenen Bildzeichen, die über einen Namen oder den Namen eines Dinges hinaus auf das wahre Wesen der Dinge verweisen würden.⁸⁴¹ Hier findet sich der Ausgangspunkt für die in der Renaissance gattungs- und medienübergreifend nachweisbare, mystisch-(christlich)-religiöse Aufladung der altägyptischen Bilderschrift.⁸⁴² „Hieroglyphs and obelisks were important aspects of the incorporation of pagan tradition into the church's accepted and thereby supposedly traditional teaching.“⁸⁴³

Den Beginn einer intensiven Beschäftigung mit Hieroglyphen in der Renaissance markiert die Publikation des Horapollon, der 1505 erstmals bei Aldus Manutius in Venedig gedruckt wurde.⁸⁴⁴ Neben Pierio Valerianos *Hieroglyphica* von 1556, die ebenfalls in zahlreichen Auflagen erschien, stellte er das einschlägige Referenzwerk zur vermeintlich gelungenen Entschlüsselung der Hieroglyphen als „funktionsfähige Schrift aus Piktogramm- und Ideogrammen“ dar und funktionierte schließlich im 17. Jahrhundert als „Muster für die zu konzipierende allgemeinverständliche Ideensprache“.⁸⁴⁵ Der ursprünglich nicht bebilderte Horapollon wurde in seinen Nachdrucken in Latein, Französisch, Italienisch und Deutsch mit Illustrationen versehen, die wiederum großen Einfluss auf die Gestaltung von Renaissance-Hieroglyphen und deren Weiterentwicklungen in Form von Emblemen, Impresen, Rätselbildern oder zeitgenössischen Wappen nahmen.⁸⁴⁶

Als elaboriertes Bild-Phänomen, das sich im Kontext der Hieroglyphen-Rezeption großer Beliebtheit erfreute, aber keineswegs mit dieser synonym zu setzen ist,⁸⁴⁷ ist beispielsweise die Kulturform der Rebus-Rätsel zu nennen. Sie erfreute sich in Rederijker-Kreisen einiger Beliebtheit. Auch Marten van Heemskerck selbst war nachweislich mit ihr vertraut. So findet sich unterhalb des Wappens der Rederijkerkammer De Wijngaardranken, das 1551 von Heemskerck entworfen und von Dirck Volkertsz. Coornhert umgesetzt wurde (Abb. 53),⁸⁴⁸ ein durch Bildzeichen

⁸⁴¹ Siehe Iversen 1958, S.16.

⁸⁴² „The Renaissance considered these symbolical qualities of the phenomena as the final manifestation of ever active and all-pervading mystico-religious forces, and the symbols and the allegorical properties acquired therefore a special significance wherever they occurred, in religion as well as in philosophy, in art as well as in literature, a significance which is most easily understood and illustrated in its artistic development.“ Iversen 1958, S.16.

⁸⁴³ Streng bibeltreue Protestanten lehnten dies jedoch ab, siehe Bangs 1997, S.116.

⁸⁴⁴ 1517 folgte eine lateinische Übersetzung, die ebenso bei Manutius erschien. In den folgenden 100 Jahren sind 30 verschiedene, italienische, französische, deutsche und lateinische Ausgaben des Werkes belegt. Siehe Sluijs 1984, S.64–65. Auch die *Hypnerotomachia Poliphili*, die zumeist Francesco Colonna zugeschrieben wird und 1499 erstmalig erschien, darf in diesem Zusammenhang und aufgrund ihres Einflusses für das 16. Jh. nicht ungenannt bleiben. Siehe Sluijs 1984, S.65–66.

⁸⁴⁵ Bauer 2000, S.84. Zur fehlerhaften Entschlüsselung von Hieroglyphen im *Horapollon* in Übereinstimmung mit ihrer Physiologus-Deutung, siehe bspw. Iversen 1958, S.16; Curran 1998/1999, S.140; Iversen 1958, S.20.

⁸⁴⁶ Siehe Iversen 1958, S.19–20. Hier wird auch die künstlerische Rezeption des *Horapollon* kurz gewürdigt.

⁸⁴⁷ Wie Gombrich unter Verweis auf Giehlow angibt, ist eine Verwechslung mit Hieroglyphen durchaus naheliegend: „There would indeed have been grounds for this confusion, for Giehlow has shown how much the hieroglyphic fashion drew on the heritage of mediaeval symbolism.“ Siehe Gombrich 1951, S.120, der hier auch ein eindrückliches Beispiel dafür aus der *Hypnerotomachia Poliphili* anführt.

⁸⁴⁸ Siehe Veldman 1986a, S.11, sowie Veldman 1977a, S.125.

verklusulierter Sinnspruch, dessen einzelne Wörter über die intelligente Entschlüsselung der Bilder erraten werden müssen.⁸⁴⁹ In erster Linie geht es bei diesem wie ähnlichen Rätseln jedoch um ein intellektuelles Spiel und nicht um eine hinter den verwendeten Symbolen und hieroglyphenartigen Zeichen zu vermutende Weisheit. Die Rebus-Rätsel waren Teil der identitätsstiftenden Aktivitäten einer sozialen Gruppe und gebildeten gesellschaftlichen Schicht, als deren Mitglied sich Heemskerck durch seine Partizipation an dem Spiel erweist.

Maarten van Heemskercks intensivste und unmittelbarste Auseinandersetzung mit den durch humanistisches Interesse an Hieroglyphen konstituierten, spezifisch frühneuzeitlichen Bildkulturformen fand über die den Hieroglyphen nahestehenden Embleme statt. In ihrer ‚klassischen‘ Form erfreute sich diese neue Kunstform in dem Zusammenspiel der drei Teile Überschrift, Bildfeld und begleitendem Text seit der Publikation von Andrea Alciatis *Emblematum liber* 1531 in Augsburg großer Beliebtheit.⁸⁵⁰ Mehr als 150 Nachdrucke erschienen⁸⁵¹ und bereits im 16. Jahrhundert entstanden nordalpin erste bedeutsame, theoretische Reflektionen über die Gattung, wobei insbesondere die Schriften von Sambucus und Mignault hervorzuheben sind.⁸⁵²

Wie Veldman schreibt, seien allegorische Handbücher zu Emblemen und Hieroglyphen im 16. Jahrhundert in erster Linie ziemlich unerträgliche, meist in Latein geschriebene Zusammenstellungen gewesen. Sie geht deshalb davon aus, dass „the entire allegorical canon must have been largely characterized by a mixture of verbal tradition, a fairly arbitrary collection of literary material, one’s own imagination and that of others.“⁸⁵³ Diese freie Vermischung von literarischer Vorlage und eigener Invention charakterisiert auch Heemskercks Umgang mit Emblemen im Kontext seiner allegorischen, christlichen wie auch paganen Bildfindungen. Es ist eindeutig belegt, dass er mit Alciatis *Emblemata* vertraut war und diese Kenntnis in seine Werke einfließen ließ.⁸⁵⁴ Ebenso kannte er, wie bereits in einem vorhergehenden Kapitel ausgeführt wurde, die 1565 erstmals erschienenen *Emblemata* seines Zeigenossen und Freundes Hadrianus Junius, die er jedoch nachweislich bereits vor der Drucklegung des Buches rezipierte.⁸⁵⁵

⁸⁴⁹ Zum Teil wurden recht gängige ‚Piktogramme‘ verwendet. Zur Entschlüsselung des Sinnspruchs und den verwendeten Rätselbildern, siehe Wesseling 2011, S.246–247.

⁸⁵⁰ „In its later stages it was propagated mainly through the emblematic literature introduced by Alciati, which continued to explore the hieroglyphic material.“ Iversen 1958, S.20. Die grundlegende Entwicklung, die das Hieroglyphenverständnis der Renaissance vom Barock trennt, sieht er darin, dass „what in the neo-platonic conceptions of the Renaissance had been a metaphysical process, a sublime manifestation of something divine, and an almost sacred medium, through which the philosopher and the artist alike could manifest the quintessence of their work, its true ‘ideal meaning’, became in subsequent periods a play with literary and artistic possibilities; it became literary genre, and ornamental decoration.“, ebd. S.20–21.

⁸⁵¹ Siehe Sluijs 1984, S.53–54, der hier eine Reihe von verschiedenen Alciati-Ausgaben zwischen 1522 und 1580 aufzählt sowie die wichtigsten niederländischen Emblembücher nennt.

⁸⁵² Johannes Sambucus: *Emblemata*, Antwerpen 1564; Claude Mignault: Kommentar und Einleitung zu Alciati, Andrea: *OMNIA ANDREAE ALCIATI V.C. EMBLEMATA Adiectis commentariis [...]*, Amsterdam 1573. Siehe Porteman 1984, S.1. Die Pariser Ausgabe des Kommentars von Mignault erschien bereits 1571, siehe Sluijs 1984, S.55.

⁸⁵³ Veldman 1977a, S.132.

⁸⁵⁴ Siehe Veldman 1977a, S.45, siehe auch Kapitel VII.2.

⁸⁵⁵ Siehe Kapitel V.2, insbes. Anm.736 u. 739.

Es wurde bereits aufgezeigt, dass die Möglichkeit, über künstlerische Produktion in einem christlichen Sinne auf die Moral des Betrachters belehrend einwirken zu können, ein zentraler Baustein der künstlerischen Selbstinszenierung Maarten van Heemskercks war – als vorgeblich tugendhafter Künstler, der tugendhafte Werke schafft.⁸⁵⁶ Es wird entsprechend insbesondere das didaktische Potential von Emblemen gewesen sein, das sein Interesse an dieser Kunstform geweckt hat. Die über deren rätselhaften Charakter transportierte Implikation von Transzendenz sowie die eingängige, memorierbare Verknüpfung von Bild und Wort zur Vermittlung vielschichtiger, über die Darstellung hinausweisender Inhalte dürften einen wesentlichen Aspekt für Heemskercks Adaption von emblematischen Motiven in seinen Werken dargestellt haben.⁸⁵⁷ Übereinstimmend ist eine Betonung der moralisch-ethischen Funktion von Emblemen zeitgenössisch beispielsweise im Vorwort von Marcus Antonius Gillis zu der 1566er Ausgabe von Sambucus überliefert.⁸⁵⁸

Einerseits ist somit recht wahrscheinlich die Nähe vieler Bildfindungen Heemskercks zur Emblemkultur mehr als nur Ausdruck einer Modeerscheinung. Andererseits macht es der Umstand, dass der Begriff Emblem im 16. Jahrhundert weit gefasst wurde,⁸⁵⁹ durchaus möglich, dass die allegorischen Drucke nach Entwürfen Heemskercks zeitgenössisch sogar selbst als Embleme verstanden werden konnten. Ilja Veldman argumentiert anhand eines überlieferten Briefes von Hadrianus Junius an Johannes Sambucus überzeugend, dass sich Junius bei der Verwendung des Wortes Emblem tatsächlich unmittelbar auf Drucke nach Heemskerck beziehen könnte.⁸⁶⁰

Ein emblem- und rätselbildhaftes ‚Bildverständnis ist in Heemskercks Werk zum Teil selbst in per Definition des dargestellten Bildgegenstandes nicht-emblematischen Arbeiten nachweisbar. In seiner Serie der *Jakobsleiter* beispielsweise, deren 14 Radierungen 1550 von Coornhert umgesetzt wurden, lässt sich bei den einzelnen Stufen hin zur göttlichen Gnade beobachten, dass „cause and effect are always ingeniously worked into the same scene by means of attributes, thus providing a rebus-like translation of Latin inscriptions.“⁸⁶¹ Eine emblematische Aufladung bildhafter Zeichen stellt somit einen wesentlichen Aspekt von Heemskercks künstlerischem Werk dar.

⁸⁵⁶ Siehe Kapitel III.2 und III.3.

⁸⁵⁷ Zur eingängigen Verknüpfung von Bild und Text bei Emblemen und ihrer hieraus resultierenden Rolle als „mnemonische Topoi in der Gedächtniskunst“, siehe Bauer 2000, S.82 u. S.84.

⁸⁵⁸ Siehe Porteman 1984, S.2. Ähnlich äußert sich auch Plantin im Vorwort zur französischen Übersetzung des Sambucus, die ebenfalls 1566 erschien. Es gäbe neben den heiligen Schriften keine Bücher, die dem Menschen so nützlich seien, wie die Emblembücher, da sie gleichzeitig die Gelehrten, wie auch die Ungebildeten ansprechen. Siehe Porteman 1984, S.2.

⁸⁵⁹ Siehe Veldman 1977a, S.106.

⁸⁶⁰ Junius schreibt an Sambucus: *Emblemata aliquot, isthic Harlemi typis expressa, ac à me versibus illustrata levidense munus accipite*. Er kann sich nicht auf seine eigenen Emblemata bezogen haben, da diese in Antwerpen bei Plantin publiziert wurden. Siehe Veldman 1977a, S.106.

⁸⁶¹ Veldman 1977a, S.59. Hiermit unterscheidet sich Heemskercks Serie beispielsweise von der knapp vier Jahre zuvor entstandenen Serie von sieben Holzschnitten des Cornelis Anthonisz., die die Stufen zur Glückseligkeit illustrierte, denn hier liegt die Betonung „on the accompanying text, of which the personifications are merely an illustration.“

Ein stark ausgeprägtes Interesse an Emblemen ist ebenso wie für Heemskerck und Hadrianus Junius auch für Dirck Volkertsz. Coornhert belegt. Dieser entwarf nicht nur das von Arnold Nicolai gestochene Emblem der Druckerei van Zuren, sondern auch das erwähnte Notarsemblem für sich selbst (Abb. 67 u. Abb. 50).⁸⁶²

Das Emblem der Druckerei von Zuren, eine Biene und eine Spinne, die auf einer Rose sitzen, lässt sich unmittelbar mit Hadrianus Junius' *Emblemata* in Verbindung bringen.⁸⁶³ Es ist jedoch heute nicht nachweisbar, ob es von Coornhert, von Hadrianus Junius oder von beiden gemeinsam entworfen wurde. Die Widmung *Ad Ioannem Zurenum Harlem* unterhalb des Mottos *Boni adulterium* von Junius' Emblem 33, das einen blühenden Rosenstrauch mit Bienen und Spinnen zeigt, legt nahe, dass er in diesem Fall der geistige Urheber des Ausgangsgedankens war. Die Erstausgabe der Embleme erfolgte jedoch erst 1565, während das Emblem der Druckerei bereits in deren erster Veröffentlichung 1561 Verwendung fand.⁸⁶⁴ Die begleitenden Zeilen des Emblems der Druckerei entstammen dem *Spiegel der minnen* von Colijn van Rijssle⁸⁶⁵ und helfen bei der Entschlüsselung der Kernaussage: Derselbe Gegenstand, hier die Blume – im Kontext des Emblems einer Druckerei stellvertretend für ein Buch zu verstehen – möge nur dem Guten, versinnbildlicht durch die fleißige Biene, und nicht dem Bösen, versinnbildlicht durch die giftige Spinne, nützlich sein. Allein die Biene empfängt den süßen Nektar der Blume, den sie zu Honig verarbeiten kann.⁸⁶⁶

Gleichfalls moralisierend erweist sich auch Coornherts eigenes Notarsemblem von 1565. Neben einer direkten, bildlichen Übersetzung seines Nachnamens in ein Herz mit zwei davon abstehenden Kornähren zeigt es, verbunden mit dem Motto „Gelycheijt bevredicht.“, eine ausgeglichene Waage. Dieses Sinnbild für Gerechtigkeit wird zudem verbunden mit dem alles sehenden, göttlichen Auge, einer brennenden Lampe, die auf das Leben verweist, und Knochen, die an den Tod gemahnen. Coornherts in seinem Emblem verbildlichtes Verständnis von Gleichheit als Grundlage des Rechtes und des Lebens entspricht, wie Bongers ausführte, einem aristotelischen Gedankengut, das auch bereits von Cicero adaptiert wurde.⁸⁶⁷

Im Gegensatz zu Coornherts Emblem transportiert das Wappen, das Heemskerck für sich selbst entwarf und das lediglich auf Vorzeichnung und druckgraphischer

⁸⁶² Siehe auch Veldman 1977a, S.153.

⁸⁶³ Junius 1565, Nr. 33, S.39.

⁸⁶⁴ Es ist zu vermuten, dass Junius 1561 auch die *Emblemata* im Wesentlichen bereits vollendet hatte. Siehe Veldman 1977a, S.155.

⁸⁶⁵ Siehe Bongers 2004, S.23. Zum Druckerwappen siehe auch Veldman 1973b, S.36–37.

⁸⁶⁶ Siehe Bongers 2004, S.23, der darauf verweist, dass in der 1561er Ausgabe von Ciceros *Officia Ciceronis*, *leerende wat yeghelijck in allen staten behoort te doen*, Haarlem 1561, n.p. S.8 des Vorwortes, das Emblem von Spinne und Blume wohl durch Coornhert selbst ganz ähnlich ausgedeutet wird. Siehe auch Veldman 1973b, S.36; Veldman 1977a, S.153. Veldman geht zudem der Frage nach, wer der eigentliche Inventor der Embleme war, kommt jedoch zu dem Schluss: „it would be a fruitless task to try and determine which of these Haarlem scholars dreamed up these particular compositions. One gets the decided impression that the inventions and use of such symbolic devices, in both art and literature, was a sort of round game in certain humanist circles, with each scholar making his own contributions, as well as adopting or modifying both existing devices and those invented on the spot by his colleagues.“ Veldman 1977a, S.155.

⁸⁶⁷ Siehe Bongers 2004, S.28. Zum Emblem siehe auch Hooff-Gualthérie van Weezel 1927, Warmelink 1940, S.524. Zudem Veldman 1973b, S.37–39.

Umsetzung des Titelblattes der *Clades-Serie* sowie auf dem Obelisk für seinen Vater überliefert ist, keine moralische Aussage. Halbgespalten und geteilt zeigt es einen ‚Viertelvogel‘, einen Löwen und einen geflügelten Arm, der einen Pinsel oder Stift hält, und auf einer Schildkröte ruht (Abb. 68 u. Abb. 69).⁸⁶⁸ Van Mander entschlüsselte bereits in dem Motiv von Schildkröte und geflügeltem Arm den hier versinnbildlichten Rat des Apelles, dass ein Künstler weder zu schnell noch zu langsam arbeiten solle.⁸⁶⁹ Unter Verwendung von Motiven aus der klassischen Heraldik – wie der Aufteilung des Wappenfeldes in Segmente oder dem Löwen –, die wiederum mit emblematischen Motiven verbunden werden, hat Heemskerck ein Wappen geschaffen, das auf den ersten Blick authentisch erscheint, jedoch zugleich auf seine künstlerische Profession verweist.⁸⁷⁰

Kerrich vermutete aufgrund der Wiedergabe des Wappens auf dem Grabmonument für Heemskercks Vater, dass der Künstler nicht, wie bei van Mander beschrieben, einfachen Verhältnissen entstammte.⁸⁷¹ Das Wappen erweist sich durch die Referenz auf den Ausspruch des Apelles jedoch eindeutig als künstlerische Schöpfung, die nicht dem üblichen heraldischen Regelwerk folgt. Es handelt sich folglich keineswegs um ein ererbtes Familienwappen, sondern um eine konstruierte Neuschöpfung mit klarer Referenz auf Maarten van Heemskercks Beruf. Auf einen ererbten Status lässt sich nicht rückschließen. Heemskercks Wappen ist vielmehr Indikator eines sozialen Aufstieges und deutlicher Ausdruck eines klaren künstlerischen Statusbewusstseins, das durch die öffentliche Anbringung dieses fingierten Wappens auf einem Monument noch deutlich unterstrichen wird.

Im Unterschied zu beispielsweise seinem Zeitgenossen Baccio Bandinelli, der als Künstler auf seine Erhebung in den Ritterstand selbstbewusst mit dem Entwurf eines Wappens reagierte,⁸⁷² ist für Heemskerck nicht bekannt, dass er einen offiziellen Titel verliehen bekam. Dementsprechend bestand für ihn nicht die Notwendigkeit, sich mit dem Entwurf seines inoffiziellen Wappens innerhalb der Rahmenbedingungen der offiziellen Heraldik zu bewegen.

In den Niederlanden ist Marten van Heemskerck jedoch nicht der erste Künstler, der sich mit einem fiktiven Wappen selbst ‚adelt‘. Auch sein Lehrer Jan van Scorel fügte seinem Selbstportrait auf dem Gemälde der *Jerusalemfahrer*, das sich heute in Utrecht befindet, ein eindeutig auf seinen Beruf zu beziehendes, fingiertes und

⁸⁶⁸ Siehe Veldman 1977a, S.103.

⁸⁶⁹ Siehe Mander 1604, fol.247r. Hierauf verweist bereits Kerrich 1829, S.15; Veldman 1977a, S.103. Siehe auch Anm.808. Auch Sandrart nimmt in Anlehnung der Beschreibung bei Mander an, dass es sich bei dem Motiv in der unteren Hälfte von Heemskercks Wappen um das Wappen des Apelles handelte. Siehe Sandrart 1675, II, Buch 3, S.275; Eickelkamp 2016, S.88. Für Apelles ist von Plutarch (*Moralia* 7A) überliefert, dass er eine schnelle Malweise ebenso kritisierte wie den übermäßigen Arbeitseifer des Protogenes (Plinius, *Hist. nat.*, XXXV, 80). Gleichzeitig legte er Künstlern laut Plinius jedoch nahe, keinen Tag untätig zu verbringen, was später zu dem berühmten Diktum *nulla dies sine linea* verkürzt wurde. Siehe Eickelkamp 2016, S.88–90; Nikitinski 1999, S.430.

⁸⁷⁰ Die Verwendung traditioneller heraldischer Motive wird auch bei Veldman als Versuch gedeutet, dem Wappen Authentizität zu geben. Siehe Veldman 1977a, S.151.

⁸⁷¹ Siehe Kerrich 1829, S.17.

⁸⁷² Siehe Hegener 2006, S.162–163. Auch Dürer entwarf ein Wappen für sich selbst. Siehe Hegener 2008, S.197. Zu Bandinellis Wappen und seinen Veränderungen sowie der Verwendung und Bedeutung dieses Wappens siehe Hegener 2008, S.195–220.

dementsprechend als Ausdruck künstlerischer Selbstinszenierung zu interpretierendes Wappen bei.⁸⁷³

Für das Motiv von Schildkröte und geflügeltem Arm mit Zeichenutensil im unteren Feld von Heemskercks Wappen lässt sich, wie Veldman feststellte, eine Anleihe bei Hadrianus Junius Emblem Nr. 32 seiner *Emblemata* belegen:⁸⁷⁴ *Celeritatem mora, & haec illam vicissim te[m]peret* (Abb. 70).⁸⁷⁵ Der Holzschnitt zeigt eine sitzende Frau, die ein Bein vom Boden erhoben hat, ein paar Flügel in der rechten Hand hält und eine Schildkröte in der anderen. Als Symbol steht sie für die *mediocritas aurea*, das goldene Mittelmaß, wie Junius in seinem beigefügten Kommentar erläutert.⁸⁷⁶ Entlehnt hat Junius seinerseits dieses Motiv, wie Veldman ebenfalls belegt, aus der französischen Ausgabe der *Hypnerotomachia Poliphili* von 1546.⁸⁷⁷ Es erscheint ihr wahrscheinlich, dass Heemskerck nicht dieses Werk direkt konsultierte, sondern Inspiration für die Motivwahl durch Junius erhielt.⁸⁷⁸

Während dieses ungewöhnliche Wappenbild, das sich auf den bekannten Ausspruch des Apelles bezieht und Heemskerck in eine (in gewisser Weise sogar wetteifernde) Beziehung zu dem berühmten antiken Künstler setzt, nicht der gängigen Heraldik entstammt, erscheinen die beiden Figuren in den oberen Wappenfeldern auf den ersten Blick als übliche heraldische Motive, die nicht unmittelbar mit dem Künstler in Verbindung zu setzen sind.

Das weit verbreitete heraldische Motiv des steigenden Löwen oben links findet sich jedoch, worauf Veldman hinweist, auch auf dem Wappen der Stadt Heemskerck.⁸⁷⁹ Der Künstler verleiht seinem eigenen Wappen durch die Motivwahl somit nicht nur vermeintliche Authentizität, sondern er flicht zugleich eine biographische Information ein und bringt den von ihm als Künstler verwendeten Namenszusatz mit ins Wappenfeld.

Der Vogel im rechten oberen Feld des Wappens wiederum erscheint nur auf den ersten Blick wie ein gängiges heraldisches Bild. Üblich sind Adler, Halbadler oder Doppeladler, nicht jedoch ein ‚Viertelvogel‘ wie auf Heemskercks Wappen zu sehen ist. Durch den gewählten Ausschnitt weicht der Künstler bereits von der traditionellen Heraldik ab. Bei der Darstellung des Wappens auf dem Titelblatt der *Clades-Serie* ebenso deutlich erkennbar wie auf dem leicht verwitterten Grabstein ist zudem, dass der Rumpf dieses Vogels nicht sauber durch den unteren Bildrand

⁸⁷³ Jan van Scorel, *Portrait von zwölf Mitgliedern der Jerusalembrüderschaft*, ca. 1525, Öl/Holz, 48 x 275,8 cm, Centraal Museum Utrecht, Inv. Nr. 2379. Seinem Wappen hat er in der Mitte ein kleineres Wappenschild hinzugefügt, auf dem drei silberne Schilde auf blauem Grund zu sehen sind: Das Wappen der St. Lukas-Gilde. Siehe Veldman 1973b, S.34.

⁸⁷⁴ Siehe Veldman 1977a, S.150.

⁸⁷⁵ Veldman übersetzt dies als „Slowness should temper speed and speed, in its turn, temper slowness“, siehe Veldman 1977a, S.150.

⁸⁷⁶ *Quid scamno reses, obtendis testudine[m] & alas? | Humu[m] hinc premis vestigio, calce hinc caelum appetis? | Temperiem cunctis adhibe, remoram iniice, si sis | Celer nimis, velocitate tempera moram.*

Übersetzung nach Veldman: „Why are you seated on a stool holding up a tortoise and wings? Does one foot rest upon the earth and the other strive towards the sky? Be moderate in all things, proceed more slowly if you are too swift, and moderate slowness with speed.“, Veldman 1977a, S.150–151.

⁸⁷⁷ *Hypnerotomachie ou discours du songe de Poliphile déduisant comme Amour le combat à l'occasion de Polia*, Paris 1546, S.79. Siehe Veldman 1977a, S.103.

⁸⁷⁸ Siehe Veldman 1977a, S.103.

⁸⁷⁹ „It can hardly be a coincidence that the official coat of arms of the town of Heemskerck consists of a similar lion rampant.“ Veldman 1977a, S.151.

beschnitten wird, sondern ungewöhnlich ‚federnd‘ ausläuft, ebenso wie die Federn der Flügel nicht der Darstellung eines Adlers auf anderen Wappen der Zeit in den Niederlanden oder im deutschen und italienischen Raum entsprechen. Ein Vergleich mit dem Wappen des niederländischen Kardinals Enckevoirt beispielsweise, auf dem sich drei Adler finden, zeigt sehr deutlich, dass das Federkleid von Heemskercks Vogels nicht die charakteristisch dargestellten, vereinzelt Adlerfedern aufweist (Abb. 71).⁸⁸⁰ Für die eher ‚buschigen‘ Federn seines Wappenvogels und dessen eigenartig auslaufenden Rumpf findet sich eine Erklärung in der vergleichbaren Darstellung eines Vogels auf dem ersten Blatt der *Labor et Diligentia*-Serie mit der *Ars Natura* (Abb. 49). Der hier dargestellte Vogel mit ungewöhnlichem Gefieder und Rumpf ist als Phoenix zu deuten.⁸⁸¹ Entsprechend handelt es sich – so die hier vertretene These –, anders als in der Literatur bisher beschrieben,⁸⁸² bei dem Vogel auf Heemskercks Wappen nicht um einen Adler, sondern um einen Phoenix.

Für diese Deutung des Vogelmotivs spricht auch der Kontext, in dem das Wappen jeweils auftaucht. Erinnerung, Überlieferung im Verfall und Vorbildhaftigkeit für kommende Generationen sind das zentrale Thema des Titelblattes der *Clades-Serie*. Überlieferung, *memoria* und der Wunsch nach unsterblichem Ruhm sind nicht zu leugnende Aspekte, die hinter der Errichtung des Grabmonuments in Form eines Obelisken stehen. Der Phönix, der stets aus der Asche wieder neu entsteht, stellt in diesem Zusammenhang eine symbolträchtige, inhaltlich schlüssige motivische Ergänzung dar.

Ebenso wie das bereits beschriebene Emblem von Coornhert aus vielen einzelnen Symbolen ein organisches Ganzes ergibt, in dem sich der Name des Humanisten gleichermaßen wiederfindet wie Aussagen zu seiner moralischen Grundhaltung, ist auch Heemskercks Wappen in seiner Gesamtheit beziehungsreich auf den Künstler und dessen künstlerische Praxis verweisend. Nicht lediglich der Löwe sowie die Schildkröte, auf der ein geflügelter Arm mit Zeichenutensil ruht, sollten, wie bisher geschehen, in Hinblick auf den Künstler gedeutet werden, sondern ebenso der Vogel im rechten oberen Feld. Der aus der Asche wieder aufsteigende Phönix ist im Kontext von Heemskercks Wappens als sinnbildhaft für den (ewigen) Künstlerruhm zu verstehen.

Somit umfasst Marten van Heemskercks Wappen neben verklausulierten Informationen zu Name und Herkunft auch Angaben zu seinen Idealen künstlerischer Praxis sowie zu seinem Wunsch, seinen Nachruhm zu sichern. Emblematik erweist sich hier als Teil von Heemskercks Erinnerungskonstruktion.

⁸⁸⁰ Das Wappen wurde 1530 durch Kaiser Maximilian dem Kardinal Wilhelm von Enckevoirt bestätigt, allerdings vorher bereits von der Familie geführt. Enckevoirt 1908, S.43.

⁸⁸¹ Siehe Kapitel III.2, inbes. Anm.433.

⁸⁸² Etwa Veldman 1977a, S.151: „The lion and the eagle, both of which are extremely common heraldic devices, were probably added by the painter to lend a touch of authenticity to his fabrication.“; Veldman 2012, S.12.

VI.3 Heemskercks Testament und Stiftung

Bei einer Person, die sich so intensiv auf verschiedensten Wegen und in unterschiedlichen Medien mit ihrer *memoria* beschäftigte, wie es für Heemskerck im Vorhergehenden nachvollzogen wurde, ist es wenig verwunderlich, dass auch der zu Lebzeiten testamentarisch geregelte Nachlass insbesondere auf die Sicherung des Gedenkens der Nachwelt ausgerichtet war.

Bereits im April 1558 hatte Marten van Heemskerck ein erstes notarielles Dokument für eine Stiftung aufsetzen lassen.⁸⁸³ In Anbetracht der Tatsache, dass „des menschen leven korthelijt op der aarde ende dat sterven ons allen sekerlijk [is] en wij niet en hebben uer noch stont“,⁸⁸⁴ beschloss er 1572, unter Bezug auf das Dokument von 1558, noch weitere Verfügungen für den Umgang mit seinen Besitztümern nach seinem Tod zu regeln.⁸⁸⁵ Testamentsvollstrecker für Heemskercks letztes Testament waren der Anwalt Jan van Zuren, der ab 1561 unter anderem mit Dirck Volkertsz. Coornhert eine Druckerei betrieben hatte,⁸⁸⁶ und Hendrick van Wamelen, damaliger Bürgermeister der Stadt Haarlem, denen für die Vollstreckung des Testaments wahlweise je ein Bild oder zehn Burgundische Taler zugesprochen wurden.⁸⁸⁷

Da der Künstler keine Kinder hatte, nachdem seine erste Ehefrau im Kindsbett gestorben war und die zweite Ehe kinderlos blieb, ging sein Besitz in erster Linie an die Kinder seiner Geschwister, wie etwa an seinen Neffen Jacques van der Heck, den Sohn seiner Schwester Neeltgen,⁸⁸⁸ sowie an sein Patenkind Jan Albertsz. Raat.⁸⁸⁹ Ferner wurde testamentarisch für die Erhaltung des Grabsteins seines Vaters vorgesorgt – ein Grabmal, für das bereits ausgeführt wurde, dass es ebenso der *memoria* von Heemskerck selbst dient – und bestimmt, dass der Künstler in St. Bavo in Haarlem „in de nieuwe kape aan de noordsijde“ beerdigt werden sollte, mit allen „behoorlijken, eerlijke ende gewoonlijke exequien“. ⁸⁹⁰ Auch die Grabgestaltung selbst wird von Heemskerck in seinem Testament thematisiert. Er

⁸⁸³ Siehe Veldman 1977a, S.152. Der Originaltext von 1558 ist in notarieller Kopie von 1591 überliefert, die wiederum als Abschrift bei Klönne 1893, S.322–328, publiziert wurde.

⁸⁸⁴ Testament vom 18. Oktober 1572, Klönne 1893, S.328.

⁸⁸⁵ In dem Dokument findet sich zudem der Verweis, dass er diese selbstverfasste Erklärung bereits am 31. Mai 1572 aufgesetzt habe, als „sijn testament en uytterste wille“. Dieses zweite Testament ist ebenso wie die erste Version als notarielle Kopie von 1591 erhalten und bei Klönne 1893, S.328–333, publiziert.

⁸⁸⁶ Siehe Veldman 1986a, S.12. Marten van Heemskerck war familiär mit der Familie van Zuren verbunden: Jans Bruder Cornelis van Zuren war mit der Schwester von Heemskercks erster Frau verheiratet. Ein anderer seiner Brüder, Thomas, der „Regent des weeshuis, des Heilig Gasthuis und des St. Elisabeth-Hospitals“, heiratete nach Heemskercks Tod dessen Witwe Marytgen. Siehe Veldman 1986a, S.12.

⁸⁸⁷ Siehe Klönne 1893, S.333. Als Bilder genannt sind ein *Christus am Kreuz* und ein *Jüngstes Gericht*. Es ist unbekannt, welche Option die Testamentsvollstrecker wählten. Siehe Preibisz 1911, S.6-7.

⁸⁸⁸ Grosshans 1980, S.18.

⁸⁸⁹ Siehe Zevenhuizen 1998, S.62.

⁸⁹⁰ Klönne 1893, S.329. Den Erhalt des Obeliskens „ten eeuwigen dage“ sicherte er über ein Stück Land, mit dessen Erträgen jährlich 6 Caroli Gulden erwirtschaftet werden konnten. Für Grabmal und Epitaph kalkulierte er aus seinem Nachlass etwa 100 Caroli Gulden „meer of min na goetdunken en discretie van myne executeurs.“, Klönne 1893, S.329.

trägt den Testamentsvollstreckern auf „een eerlijk, proper en konstigh epitaphium aan te brengen, 'gwroght in steen van de barmhertigheyt Godts“.⁸⁹¹

In der Summe der bisher genannten Aspekte handelt es sich bei Maarten van Heemskercks letztem Willen um ein durchaus gewöhnliches Testament, das von der Sorge um die Verteilung weltlicher Güter bestimmt ist, Anordnungen zur Beerdigung umfasst und durch die Erwähnung einzelner Werke ein typisches Künstlertestament nach Herzog/Hollberg darstellt.⁸⁹² Ungewöhnlich und höchst aufschlussreich in Zusammenhang mit Heemskercks Bemühen, seinen Künstlerruhm für die Nachwelt zu sichern, ist jedoch die von ihm ins Leben gerufene Stiftung.

Bereits am 16. April 1558 verfügte Maarten van Heemskerck gemeinsam mit seiner zweiten Frau, dass nach dem Tod des länger lebenden Ehepartners zwei Grundstücke an das Heilig Geesthuis in Haarlem⁸⁹³ übergehen würden, verbunden mit der Auflage, dass dieser Grundbesitz weder verkauft noch belastet werden dürfe.⁸⁹⁴ Der Ertrag, der auf den Grundstücken erwirtschaftet werden konnte, sollte jedes Jahr als Beitrag für die Aussteuer an zwei bedürftige, heiratsfähige junge Frauen ausgeschüttet werden. Von den Ehemännern in spe wurde erwartet, dass sie tugendhafte junge Männer seien, „goede ende deugtsame jonge gesellen“, und keine Trunkenbolde.⁸⁹⁵ „Deugd“, *virtus*, ist, wie im Vorhergehenden bereits ausgeführt,⁸⁹⁶ in Heemskercks Werk ein zentraler Aspekt seiner Selbstlegitimation als Künstler – als gleichermaßen künstlerisches Qualitätskriterium wie auch Argument für seine eigene Bild- und Erinnerungswürdigkeit. Die Erwähnung von Tugend in Zusammenhang mit Personen, die in den Genuss der von ihm verfügten, caritativen Stiftung kommen sollten, lässt vor diesem Hintergrund vermuten, dass sich hier Heemskercks persönliches Verständnis von verdienter Belohnung für tugendhaftes Handeln widerspiegelt.⁸⁹⁷ 1572 wurde in Heemskercks Testament ergänzend eine Erweiterung der Stiftung um eine Anlage von 200 Gulden festgehalten, die jedes Jahr 12 Gulden abwarf. Auch die Verwaltung und Ausschüttung dieses Geldes wurde dem Heilig Geesthuis übertragen.⁸⁹⁸

Noch in weiterer Hinsicht ist der Wortlaut der Stiftung mit Heemskercks Person in Verbindung zu bringen. Die heiratsfähigen Mädchen sollten „binnen der stede voors. [gemeint sind die Vorstädte von Haarlem, Anm. d. Verf.] ofte in den banne

⁸⁹¹ Grab und Epitaph sind nicht mehr erhalten. Sie befanden sich wohl in der Noorder- bzw. Kerstkapel von St. Bavo in Haarlem. Siehe etwa Preibisz 1911, S.5–6, Zevenhuizen 1998, S.62. Bartsch 2008, S.144, verweist auf einen Grundriss von St. Bavo, der sich in der Stiftungslade der Lukasgilde aus dem 17.Jh. befand. Heemskercks Grab ist hier in dieser an das nördliche Querhaus angrenzenden Kapelle vermerkt. Siehe auch Miedema 1980, Bd.1, S.186–189, Nr. A 82.

⁸⁹² Siehe Herzog/Hollberg 2007. Grundlegend zu Heemskercks testamentarischen Verfügung siehe Klönne 1893; Gonnet 1896; Grosshans 1980, S.24.

⁸⁹³ Das Heilig Geesthuis widmete sich seit 1394 der Pflege von Armen und Alten, seit 1425 diente es auch als Waisenhaus. Siehe Zevenhuizen 1998, S.61.

⁸⁹⁴ Klönne 1893, S.325.

⁸⁹⁵ Klönne 1893, S.323; Veldman 1977a, S.152; Gonnet 1896.

⁸⁹⁶ Siehe Kapitel III.2.

⁸⁹⁷ Siehe ebenso Kapitel III.2.

⁸⁹⁸ Klönne 1893, S.329. Siehe auch Zevenhuizen 1998, S.62.

van Heemskercke“ geboren sein,⁸⁹⁹ somit aus Heemskercks Heimat- und Wirkungsort stammen. Die Ausschüttung der Stiftung sollte „tussen de Lucas marckt ende onse Lieve Vrouwe Lightmisse,“⁹⁰⁰ umgesetzt werden, also zwischen dem 18. Oktober und dem 2. Februar. Diese von der Forschung bisher nicht weiter kommentierte, terminliche Verknüpfung mit dem Festtag des Hl. Lukas am 18. Oktober lässt sich als eine Anspielung Heemskercks auf seinen Beruf deuten. Er erweist hier als Künstler seinem Schutzheiligen Referenz und impliziert über das gewählte Enddatum des Zeitraums, Maria Lichtmess, zugleich die besondere Verbindung zwischen dem Hl. Lukas und der Madonna, somit zwischen Malern und der Jungfrau Maria, deren besonderem Schutz sich die Künstler unterstellten.

Heemskercks Witwe unternahm später einen Versuch, das Testament wieder rückgängig zu machen.⁹⁰¹ Hieraus, wie auch aus den Verbindungen von Testament und Stiftung mit der Person Heemskercks, ist zu schlussfolgern, dass die Dokumente zwar im Namen von ihm und seiner Frau verfasst wurden, in erster Linie aber die Absichten des Künstlers widerspiegeln.

Es ist insbesondere ein höchst ungewöhnlicher Passus von Heemskercks Stiftung, der in der Folge einige Aufmerksamkeit sowohl von Geschichtsschreibern, die sich mit der Stadt Haarlem befassten, als auch von Seiten der kunsthistorischen Forschung auf sich gezogen hat: die Verfügung, dass die Hochzeit der durch die Stiftung begünstigten jungen Frauen auf dem Grab des Künstlers stattfinden solle.⁹⁰²

Heemskerck hatte in seinem Testament vorgesehen, dass seine Stiftung in „alleen na volgende den jaaren ten eeuwigen dage toe“⁹⁰³ fortbestehen sollte. Von 1583 bis ins späte 18. Jahrhundert wurde tatsächlich das Trauen auf Heemskercks Grab durchgeführt. Die letzte Hochzeit fand am 19. November 1787 statt.⁹⁰⁴ Wie einem Register der *Bräute von Maerten van Heemskerck* zu entnehmen ist, wurden in dem Zeitraum insgesamt 106 Hochzeiten in dieser Form veranstaltet. Einer Beschreibung des frühen 19. Jahrhunderts ist zu entnehmen, dass der Vorsteher des Hl. Geesthuis' als Zeuge der Trauung mit einem Fuß auf dem Grab stand, während die Zeremonie durchgeführt wurde.⁹⁰⁵ Ende des 19. Jahrhunderts gab es

⁸⁹⁹ Klönne 1893, S.326.

⁹⁰⁰ Zevenhuizen 1998, S.61.

⁹⁰¹ Siehe Veldman 1977a, S.152, Anm.28, sowie Lacculle-van de Kerk 1951, S.31–32. Heemskercks Witwe wird auch bei van Mander in kein günstiges Licht gestellt. Er beschreibt sie als alt, hässlich, nicht klug und diebisch, aber wohlhabend. Siehe Mander 1604, fol.246r. Nach Heemskercks Tod heiratete sie Thomas van Zuren. Sie ist sehr wahrscheinlich zwischen 1578 und 1580 verstorben. 1583 konnten erstmals die von Heemskerck verfügte Stütung umgesetzt werden.

⁹⁰² Siehe Zevenhuizen 1998, S.62–63. Der Haarlemer Stadtchronist Cornelis de Koning beschreibt in seiner *Tafereel der stad Haarlem*, wie das Trauen auf dem Grab stattfand, siehe Koning 1808, 4.Teil, S.139–140. 1602 legte das Heilige Geesthuis das *Register der Bräute von Marten van Heemskerck* an. Siehe Zevenhuizen 1998, S.64.

⁹⁰³ Klönne 1893, S.325, siehe auch Zevenhuizen 1998, S.61.

⁹⁰⁴ Siehe Grosshans 1980, S.24.

⁹⁰⁵ „Op den dag tot het huwelijk bepaald, wordt het graf van Heemskerck, door den koster der Groote Kerk, met en kleed of met matten overdekt, [...] hierna komt de binnenvader van het Burgerweeshuis, en plaatst zich met zijn eenen voet op het graf [...]“ Koning 1808, 4.Teil, S.139–140; Klönne 1893, S.335; Veldman 1977a, S.152.

Bestrebungen, die aus ungeklärten Gründen eingestellte Stiftung wieder aufleben zu lassen.⁹⁰⁶ Heute sind Grab und Steinepithon des Künstlers, die sich ursprünglich an der Nordseite der neuen Kapelle in St. Bavo befanden, nicht mehr erhalten.⁹⁰⁷

Grosshans unternahm bereits den Versuch, Heemskercks Beweggründe für die Einsetzung dieser ungewöhnlichen Handlungsanweisung innerhalb des Stiftungskontextes zu deuten. Er vermutete, dass die große Pestepidemie in Delft von 1557, bei der über 5.000 Menschen starben und zum Teil in Massengräbern beerdigt werden mussten, einigen Eindruck auf den Künstler gemacht habe und ihn zu der Verfügung von 1558 motivierte.⁹⁰⁸ Heemskerck stand über Aufträge und Bekanntschaften in enger Beziehung zu der Stadt.⁹⁰⁹ Die Ereignisse in Delft könnten, Grosshans zufolge, möglicherweise Anstoß gegeben haben, stärker über die eigene Vergänglichkeit zu reflektieren. Gleichzeitig wurde durch den eigenwilligen Stiftungspassus sichergestellt, dass die Bestattung nicht in einem Massengrab, sondern in einem Einzelgrab stattfinden würde.

Laut Stritt hingegen spiegelt sich in der Stiftung Heemskercks „unheilsskeptische, lebensabenteuerliche Weltsicht“ wider, die sich als Thema, so Stritt, bereits in seinem Gemälde der *Entführung der Helena* geäußert habe und dem Heemskerck „bis über sein Lebensende treu geblieben sei“.⁹¹⁰ Es ist unklar, woran Stritt jene „liebesabenteuerlicher Weltsicht“ festmachen möchte, die insbesondere auch in Anbetracht der zahlreichen Serien zu korrektem ethisch-moralischem Verhalten und biblischen Narrationen eher als eine romantisierende Verklärung des Künstlers und seines Werkes erscheint. Entsprechend lässt sich auch in den Verfügungen der Stiftung weniger das Thema ‚Liebe‘ als vielmehr die Themen ‚Tugend‘ und ‚*memoria*‘ greifen.

Ein wichtiger Aspekt für die Motivation, eine Ausschüttung der Stiftungserträge an die Bedingung einer Trauung auf dem Grab zu stellen, mag insbesondere die hierdurch gewährleistete, unmittelbare Verknüpfung mit dem Wohltäter und seinem Namen sein. Heemskerck stellt sicher, dass er als Stifter aktiver Teil des Stiftungskontextes ist und bleibt, dass sein Name wie auch seine Person nicht in Vergessenheit geraten. Als solches reiht sich die Verfügung in die Summe von Maarten van Heemskercks zahlreichen Maßnahmen zur Erinnerungssicherung in Malerei, Druckgraphik, Zeichnung und Grabarchitektur ein und ist Teil der mit beispielhafter Intensität betriebenen *memoria*-Sicherung des Künstlers.⁹¹¹

⁹⁰⁶ Dies versuchte um 1870 der damalige Bürgermeister Herman Zaalberg. Siehe Zevenhuizen 1998, S.10; S.69.

⁹⁰⁷ Siehe Anm.891.

⁹⁰⁸ Siehe Grosshans 1980, S.24–26.

⁹⁰⁹ Siehe hierzu etwa Harrison 1987, S.7.

⁹¹⁰ Stritt 2004, S.119.

⁹¹¹ Es ist nordalpin zeitgleich kein Vergleich bekannt. In Italien wäre Baccio Bandinelli anzuführen, siehe Conti 1998, S.149–50. Zu Bandinellis Selbstinszenierung siehe Hegener 2006 oder Hegener 2008. Doch bei Bandinelli ist – nicht nur, jedoch vorrangig – ein direkter Wettstreit mit dem unmittelbaren Vorbild Michelangelo angestrebt, während Heemskerck anscheinend an seiner Überlieferung arbeitet, ohne sich hier an einem konkreten Künstlervorbild zu orientieren. Zu Bandinellis „Rolle als ewiger Zeiter“, siehe Hegener 2008, S.33–54.

Vor dem Hintergrund der religiösen Umwälzungen der Zeit ist die Frage nach Heemskercks konfessioneller Zugehörigkeit und somit auch zu seiner Position gegenüber den Bilderstürmen, sowie zu seinem eigentlichen Antiken- und Romverständnis wiederholt gestellt worden. Was bei den argumentativen Überlegungen, die im folgenden, abschließenden Kapitel näher betrachtet werden sollen, bisher jedoch nicht mit in die Diskussion einbezogen wurde, sind Heemskercks Testament und Stiftung. Landbesitz wurde einer katholischen, caritativen Einrichtung überschrieben, die Ausschüttung an die von der Stiftung Begünstigten erfolgte in einem von katholischen Feiertagen fixierten Zeitrahmen und die Stiftung an sich, die sich durchaus auch als Maßnahme für das Seelenheil des Künstlers lesen lässt, ist an die Durchführung eines kirchlichen Sakramentes in der Haarlemer Basilika St. Bavo gebunden.⁹¹² Gleichwohl ist es interessant, dass es in Heemskercks Testament und Stiftung keinen expliziten Verweis auf das Jenseits und Seelenheil gibt. „Für die Testierenden [...] betrafen Testamente die Zukunft. Für sie bedeutete das Testieren eine Verlängerung des Eigentumsrechts, die es möglich machte, Einfluss auf die Welt nach ihrem Tod auszuüben.“⁹¹³ Ganz in diesem Sinne ist Heemskercks Testament in Hinblick auf zukünftige Generationen verfasst und hat, neben den Verfügungen zur Verteilung weltlicher Güter, insbesondere das Ziel, das Überdauern seines Namens und ganz profane, weltliche *memoria* zu sichern.

⁹¹² „In jenen Teilen Europas, die sich der Reformation anschlossen, verloren Legate zum Seelenheil ihre frühere Bedeutung, weil die katholische Auffassung des Fegefeuers aufgegeben wurde.“ Siehe Guzzetti 2007, S.19.

⁹¹³ Siehe Guzzetti 2007, S.32.

VII. Heemskercks Ruinenverständnis, Rom und die ‚eigene‘ Antike

VII.1 Die römische Antike zwischen Bewunderung und Kritik – protonationale Identitätskonstruktion

Die Niederlande umfassten zu Heemskercks Zeit ein Gebiet, das Teile von Frankreich (um Arras, Lille und Valenciennes), Belgien, das Erzherzogtum Luxemburg sowie die heutigen Niederlande einschloss. Sie stellten einen ‚Flickenteppich‘ dar, dessen Einzelteile „non si consideravano affatto un’entità nazionale“ – unter anderem, da es keine verbindliche gemeinsame Sprache gab.⁹¹⁴ Vielmehr handelte es sich bei ‚den Niederlanden‘ um ein heterogenes Geflecht, das zeitgenössisch unter verschiedenen Namen, wie Flandern, Paesi Bassi (Guicciardini) oder auch *Germania inferiore* subsumiert wurde.⁹¹⁵

Nichtsdestoweniger ist eine Art protonationalistische, spezifisch niederländische kulturelle Identität in der Frühen Neuzeit deutlich belegbar, ebenso wie zeitgenössische Anstrengungen zur Konstruktion derselben.⁹¹⁶ Mensger hebt hervor, dass ein Zusammenwachsen der einzelnen Provinzen ursächlich Grund für Phänomene wie beispielsweise ein gesteigertes Interesse an älterer, heimischer künstlerischer Produktion gewesen sein mag.⁹¹⁷ Auch lokale Geschichtsschreibung und die niederländische Muttersprache wurden als Distinktionsmerkmale zu anderen Kulturen erkannt.

Das wesentliche Werkzeug und den zentralen „Faktor von Identitäts- und Transformationsprozessen späterer Kulturen“ stellte jedoch – im 16. Jahrhundert Nord- wie Südalpin – eine Inanspruchnahme der Antike dar.⁹¹⁸ Die Antike bildete den grundlegenden Referenzpunkt für die Behauptung politischer wie dynastischer Machtverhältnisse.⁹¹⁹ Sie diente gleichermaßen als Legitimationselement für gesellschaftliche wie für kulturelle Belange und ist als solches, wie im Vorhergehenden ausgeführt, auch von Rederijkern und Künstlern intensiv bemüht worden.⁹²⁰

⁹¹⁴ Billen 1995, S.56 u. S.60.

⁹¹⁵ Siehe Billen 1995, S.56–57, die ausführt, dass über den Namen Flandern die reichste und mächtigste Region als *pars pro toto* für das Gebiet der Niederlande funktionierte.

⁹¹⁶ Siehe Eichberger 2002, S.277.

⁹¹⁷ Siehe Mensger 2000, S.52. Sie weist darauf hin, dass Frankreich seit den 20er Jahren des 16.Jh.s keinen Anspruch mehr auf ein Lehensverhältnis hatte, hinzu kamen die Ablösung vom Heiligen Römischen Reich, der „Burgundische Kreis“ und eine zunehmend synonyme Nutzung der Begriffe „Niederlanden“ und „t’Nederlandt“. „Das seit Generationen währende Bestreben zur Zentralisierung und Vereinheitlichung der burgundisch-niederländischen Provinzen auf Seiten der Burgunderherzöge und ihrer Habsburger Nachfolger hatte um die Mitte des 16. Jahrhunderts endlich zu einer Art Gefühl der nationalen Identität geführt.“ Ebd. S.52.

⁹¹⁸ Siehe Böhme u.a. 2007, S.IX.

⁹¹⁹ Beispielsweise wurden dynastische Verbindungen mit Protagonisten aus dem Troja-Mythos konstruiert oder – wie im Falle der Familie Karls des Kühnen – Sagen und Mythen, die sich um das Goldene Vlies ranken, in Anspruch genommen. Siehe Eichberger 2002, S.324–326.

⁹²⁰ Siehe Kapitel IV.2.

Nördlich der Alpen fand sich in der *Germania* des Tacitus die literarisch fixierte, antike Vergangenheit, auf die man sich berufen konnte.⁹²¹ Die Niederländer betrachteten den hier erwähnten Stamm der Bataver als ihre Urahnen. Entsprechend trägt auch das im Auftrag der Staaten von Holland von Hadrianus Junius verfasste, erste umfassende niederländische Geschichtswerk über die Niederlande den Titel *Batavia*.⁹²² Die Bataver waren – so die Interpretation der Humanisten – der einzig freie, bei Tacitus, Plinius und Caesar erwähnte, nicht den Römern unterworfenen Stamm, sondern ihr gleichwertiger Bündnispartner.⁹²³

In Zusammenhang mit dieser Berufung auf ruhmreiche antike Wurzeln wurde versucht argumentativ nachzuweisen, dass die niederländische Sprache ebenso eine weit zurückreichende Historie habe. So führte Johannes Goropius Becanus, der ein Freund von Hadrianus Junius war, 1569 an, dass Duyts (deutsch, was damals aber auch Niederländisch oder Dutch meinte) etymologisch auf das Wort „Douts“ zurückzuführen sei, was „das Älteste“ heiße und somit die älteste Sprache („de oudste taal“) bezeichne. Niederländisch sei mithin älter als Latein, Griechisch und Hebräisch und sei schon von Adam im Paradies gesprochen worden.⁹²⁴ Diese Deutung wurde auch von den Rederijkern als Argument ins Feld geführt, um zunehmend in Volkssprache zu schreiben statt auf Latein.⁹²⁵

Auch die Wiederentdeckung der Antike selbst wurde als nordalpine Errungenschaft propagiert. Dies betont Junius etwa an verschiedener Stelle seiner *Batavia*.⁹²⁶ Wenn auch der Wahrheitsgehalt dieser Annahme mehr als fragwürdig ist, so lässt sich doch attestieren, dass zeitgenössisch ein außerordentlich großes Interesse an den Relikten der Vergangenheit im Gebiet der damaligen Niederlande erwuchs – stets mit der Absicht verbunden, einstige Größe und ruhmreiche Vergangenheit lokal nachzuweisen und in die niederländische Geschichte zu inkorporieren.

Margarete von Österreich beispielsweise ließ sich 1521, als sie bereits Statthalterin der Niederlande war, von Jean Lemaire de Belges über die Ausgrabung einer antiken Grabstätte in der Nähe von Brüssel unterrichten und Zeichnungen von Fundstücken senden.⁹²⁷ Von Künstlern wie Lambert Lombard sind Studien nordalpiner Antiken belegt⁹²⁸ und Berichte von Phänomenen wie etwa einer antiken

⁹²¹ Siehe Gülpen 2002, S.23–24.

⁹²² Zu Junius und seiner *Batavia* siehe Kapitel IV.1.

⁹²³ Siehe Heesakker 2011, S.32–33. Siehe auch Glas 2011a, S.70. Diese Idee wurde unter anderem von verschiedenen Humanisten aus Gouda vertreten (Glas führt hier Willem Hermansz., Reinier Snoy und Cornelius Aurelius auf) sowie selbst von Erasmus. Siehe Glas 2011a, S.80–81.

⁹²⁴ Dies wurde von Johannes Becanus in seinen *Origines Antverpianae*, 1569, ausgeführt. Siehe Overdiep 1944, S.108; Meadow 1996, S.198–199.

⁹²⁵ Siehe Meadow 1996, S.198–199. In Abgrenzung zur klassischen Rhetorik sprachen die Rederijker von sich als „onse Nederlantsche Rhetorijcke“, „onse dytsce Retorijcke“ oder auch „onse Poësie ende Retorijcke in dese nederlanden“, wie für das Antwerpener Landjuweel von 1561 belegt ist und in der Folge auch in anderen Beispielen. Siehe Moser 2001, S.187. Die Anmerkung von Hadrianus Junius, dass Niederländisch mehr Wurzeln mit dem Griechischen teile als Französisch, ist in diesem Kontext ebenso als Versuch der Aufwertung der niederländischen Sprache zu verstehen. Siehe Miert 2011, Epilog S.301.

⁹²⁶ Heesakker 2011, S.56. Siehe hierzu auch Kapitel IV.1 Das Propagieren einer nordalpinen Leistung in Bezug auf die Wiederentdeckung der Antike ist mit großer Wahrscheinlichkeit auch als eine Gegenreaktion auf italienische Humanisten zu sehen, die auf die niederländischen Gelehrten herabblickten und sich als einzige Nachfolger der Antike inszenierten. Hierüber hatte sich schon Erasmus von Rotterdam geärgert. Siehe Erasmus 1528/1972, Vorwort von Theresia Payr, S.XL.

⁹²⁷ Siehe Eichberger 2002, S.349.

⁹²⁸ Etwa seine Zeichnung des *Reliefs der Iglers Säule*, wohl um 1533. Siehe Dacos 1964, S.35. Lambert Lombard hat sich auch mit Ottonischer Kunst auseinandergesetzt und Vasari darüber berichtet. Siehe Meadow

Ruine, die angeblich vor der niederländischen Küste bei Katwijk op Zee immer wieder auftauchte, fanden vergleichsweise große Aufmerksamkeit.⁹²⁹ Dabei war gleichzeitig ein übersteigertes und idealisiertes Bild der Vergangenheit „allgemein gebräuchliches Kennzeichen der Literatur und sogar der Geschichtsschreibung“.⁹³⁰

Hinter all diesen humanistischen sowie archäologischen Bemühungen und lokalen Mythen stand der Wunsch zu zeigen, dass auch im Norden auf eine der südalpinen Antike mindestens gleichwertige, antike Kultur zurückgeblickt werden konnte.

„In a society in which claims of religious and political legitimacy were based almost exclusively on proving continuity with the past, historians and antiquaries were actively involved in shaping national and cultural identities.“⁹³¹ Ebenso waren Künstler aktiver Teil dieses Prozesses. Sie erfüllten nicht nur die Aufgabe der Vermittlung von Wissen um Antiken und übernahmen deren Dokumentation,⁹³² sondern durch die Durchdringung von Zeitebenen und über eine Synthese aus antiken Einflüssen und lokaler Tradition prägten sie ein neues, identitätsstiftendes Bildvokabular. Sie hatten so aktiven Anteil an der Formung eines kollektiven Gedächtnisses und mithin an der Ausbildung eines als für die niederländischen Regionen allgemeingültig empfundenen und diese folglich einenden kulturellen Bewusstseins. Ein Wissen um die einflussreiche Rolle der Künstler im Rahmen dieser Identitätsfindungsprozesse mag möglicherweise mit ein Grund für den zunehmenden, sie betreffenden Patriotismus sein, der sich schließlich in Stichserien mit Künstlerportraits, wie denen von Lampsonius und Hondius, in Künstlerpanegyrik und in einem gehobenen gesellschaftlichen Status der Künstler widerspiegelt.

Der Versuch, an eine (vermeintliche) einstige antike Größe anzuknüpfen ist unter vielerlei Aspekten von einer Bewunderung des Römischen Reiches motiviert. Hadrianus Junius lässt in seiner *Animadversa* von 1556 ein Kapitel mit den Worten beginnen *Incredibilis illa & extra controversiam potentissima Romani Imperii majestas compellit meminisse me [...]*.⁹³³ Da Latein intensiver rezipiert wurde als Griechisch, wurden die Antike und die antike Mythologie vorwiegend mit Italien und

1996, S.196. Er erwähnt diesem gegenüber auch Antikenfunde in den Niederlanden. Siehe Dacos 1964, S.34–35.

⁹²⁹ Bei Ebbe sollen im 16.Jh. angeblich mehrfach die Fundamente einer großen Architekturuine gesichtet worden sein, und zwar der eines römischen Hafens, von dem aus nach Britannien übergesetzt worden sei. Aus diesem Grund sprach man hier von der „Brittenburg“. Anfang des 20.Jh.s wurde erneut eine Sichtung gemeldet. Nachforschungen verliefen allerdings ergebnislos. Siehe Stritt 2004, S. 58–60. Die Brittenburg findet sowohl bei Lodovico Guicciardini als auch bei Hadrianus Junius Erwähnung, siehe Glas 2011a, S.77.

⁹³⁰ So merkte beispielsweise der Künstler Étienne Dupérac Ende des 16.Jh.s in Hinblick auf die künstlerischen Leistungen der antiken Römer an: „nous ne soyons que leur ombre“, siehe McGowan 2002, S.26.

⁹³¹ Siehe Pollmann 1999, S.119, zitiert auch bei Levesque 2005, S.59.

⁹³² So spiegelt sich ein nahezu wissenschaftliches Interesse an den antiken Objekten auch im ‚Ruinengenre‘ wider, etwa in der 1551 von Hieronymus Cock publizierten Serie *Praecipua aliquot Romanae antiquitatis ruinarum Monimenta, vivis prospectibus, ad veri imitationem affabra designata* (25 Blätter, dem bedeutenden Mäzen Antoine Perrenot Granvelle gewidmet). Siehe Ausst. Kat. Münster 1976, S.6. Dieses neue Genre „befriedigte nicht nur das antiquarische Interesse der Humanisten, sondern kündete auch von der Vergänglichkeit irdischer Macht und Größe durch Barbarei und die Zeit“, Bartilla 2005, S.173–174.

⁹³³ Junius 1708, Kap.4, S.219. Miert 2011a, S.101, übersetzt dies mit: „The majesty of the Roman Empire, which is incredible and above dispute, reminds me of [...]“

insbesondere mit der Hauptstadt Rom verbunden.⁹³⁴ Jedoch war die Wahrnehmung der Stadt – und damit verbunden auch ihre Rezeption als Machtzentrum der katholischen Kirche – durchaus ambivalent. Wie Büttner für das 16. Jahrhundert attestiert: Es ist „mehr als erstaunlich, mit welcher Mischung aus Abschätzigkeit und grenzenloser Bewunderung sich gerade seine nordalpinen Besucher über Rom äußerten.“⁹³⁵

Während der Künstler Philips van Winghe 1589 in einem Brief an Abraham Ortelius lediglich Enttäuschung äußert,⁹³⁶ findet sich bei dem Humanisten Ulrich von Hutten Anfang des 16. Jahrhunderts eine gänzlich ablehnende Haltung: *hic, ubi com sacris venditur ipse deus.*⁹³⁷ Beide stellen mit ihren Äußerungen keinen Einzelfall dar. Dennoch ist, wie Büttner zu Recht betont, Rom das eigentliche Ziel nahezu jeder Italienfahrt dieser Zeit – nicht nur mit dem Zweck der Antikenrezeption oder künstlerischen Bildung, sondern insbesondere nach wie vor als Endpunkt einer religiös motivierten Pilgerfahrt.⁹³⁸

Montaigne merkte zu Rom an: *id quidem infinitum est in hac urbe; quacumque enim ingredimur, in aliqua historia vestigium ponimus.*⁹³⁹ Durch die unglaubliche Dichte überlieferter Antiken stellt Rom einen Ort dar, der sich als Ganzes wie eine Art Erinnerungsraum deuten lässt.

„Rom-Reisende im 16. Jahrhundert waren beim Anblick der Stadt in ähnliche Prozesse verwickelt, wie sie von Cicero und anderen antiken Autoren zur Vervollkommnung der Gedächtniskunst entwickelt wurden. Obwohl sich die Rom-Besucher des 16. Jahrhunderts dieser Tatsache nicht bewusst waren, werden ihre Reaktionen besser verständlich, wenn man sich vorstellt, dass sie sich in einer Art künstlichem Gedächtnis übten.“⁹⁴⁰

So funktionieren auch Heemskercks Zeichnungen, insbesondere die der römischen Sammlungen antiker Skulpturen, die in Rom entstanden, selbst wie eine Art Gedächtnis, eine Sammlung – „discursively and mnemonically, as prompts for the perpetuation and memory of the art and ideas of antiquity“.⁹⁴¹ Sie sind ebenso als Beitrag zum kollektiven Gedächtnis wie zur Überlieferung von Roms einstiger Größe zu verstehen.⁹⁴² Zwar studierte Heemskerck auch die zeitgenössische

⁹³⁴ Siehe Eichberger 2002, S.367.

⁹³⁵ Büttner 2000, S.216; Pabst 1973.

⁹³⁶ Büttner 2000, S.217.

⁹³⁷ Gombrich verweist darauf, dass von Hutten zudem in dem Epigramm, dem diese Zeile entnommen ist, in Anlehnung an Juvenals Satiren die Orgien in Rom beschreibt. Siehe Gombrich 1991, S.255. Zu dem gesamten Epigramm von Hutten siehe Böcking 1862, Bd.3, S.278. Von Kritikern Roms wurde auch der Sacco di Roma 1527 als Strafe für die Ausschweifungen und Idolatrie in der Stadt interpretiert. Siehe Forero Mendoza 2015, insbes. S.200; S.207.

⁹³⁸ Büttner weist darauf hin, dass in der Regel selbst Protestanten die Patriarchalbasiliken besichtigten. Siehe Büttner 2000, S.217.

⁹³⁹ Zitiert nach McGowan 2002, S.29, die übersetzt: „unendlich groß aber ist diese Stadt, denn wohin immer wir uns wenden, setzen wir den Fuß auf ein Stück Geschichte.“

⁹⁴⁰ McGowan 2002, S.17.

⁹⁴¹ DiFuria 2010, S.30.

⁹⁴² Dass so auffällig viele Skizzen heute noch erhalten sind, ist zum guten Teil dem Zufall zu verdanken. Siehe Dacos 1995b, S.25. Heemskerck selbst hat sich jedoch möglicherweise auch um ihre sorgfältige Weitergabe bemüht. So scheint die Zusammenstellung der Blätter des Römischen Skizzenbuches bereits zu seinen Lebzeiten geschehen zu sein – wenn auch in anderer Reihenfolge. Siehe Filippi 1990, S.9–14, siehe auch Bartsch 2012. Die Transskription eines *Ex Libris* des 17. Jh.s, das die vorherigen Besitzer der Sammlung auflistet, findet sich bei Bartsch 2008, S.120–121, einen kurzen Überblick über die Besitzer nach Heemskercks Tod gibt auch Veldman 2015, S.90.

italienische Kunst,⁹⁴³ doch in erster Linie galt seine Aufmerksamkeit den Antiken. Von keinem anderen Künstler seiner Zeit sind derart umfangreiche Skizzen zu den römischen Antiken überliefert. Gleichzeitig führte er diese Arbeiten zu einer Zeit aus, „just after Netherlandish artists had commenced building a vocabulary of motifs all’antica for themselves, each other and their patrons“⁹⁴⁴, so dass sein intensives Studium in eine Phase der regionalspezifischen Inanspruchnahme neuen Formenvokabulars und der Adaption weniger bekannter Themen fällt. Neben der Absicht der Überlieferung der Relikte einer ruhmreichen römischen Vergangenheit ist sein umfangreiches Studium mithin bereits in Hinblick auf eine eigene spätere Umsetzung in den Niederlanden und vor allem in Hinblick auf eine Weiterentwicklung in Verschleifung mit der niederländischen Bildtradition zu sehen.⁹⁴⁵ Es lässt sich aus Heemskercks umfangreichem Skizzenkonvolut, das während seines Romaufenthaltes entstand, keine ablehnende Haltung gegenüber Rom oder der römischen Antike ablesen, sondern lediglich Faszination für die zahlreichen Überreste einer untergegangenen Kultur, die man sich bemühte, sukzessive wiederzuentdecken.

Das Erscheinungsbild der Stadt Rom war im 16. Jahrhundert durch „weite zerstörte Gebiete“ und eine regelrechte Omnipräsenz von ruinösen Architekturen gekennzeichnet. „Das Kolosseum und die Triumphbögen, die überlebt hatten, und das Forum mit seinen aus der Ordnung geratenen Säulen und zerbrochenen Marmorstücken zeigten deutliche Spuren von Vernachlässigung und standen in dramatischem Kontrast zu den prächtigen Kirchenzeremonien, Ritualen und religiösen Prozessionen, die regelmäßig große Menschenmengen anzogen.“⁹⁴⁶ Noch unter Paul III. (1534–1550) musste das Forum Romanum als Steinbruch dienen und signifikante Substanzverluste verbuchen.⁹⁴⁷ Da die antiken Ruinen für „die endgültige Niederlage des Heidentums“⁹⁴⁸ standen, erklärt sich der eher pragmatische Umgang mit den historischen Architekturen. Es ist jedoch ein sukzessive wachsendes Interesse an den Ruinen und ein aufkeimendes Bewusstsein für die Notwendigkeit des Erhalts dieser kulturellen Schätze zu attestieren. Deutlich ablesbar ist es an den zahlreichen Sammlungen, die entstanden,⁹⁴⁹ an Räumarbeiten, die auf dem Forum vorgenommen wurden, und

⁹⁴³ Etwa Baldassare Peruzzis Fresko mit der *Schmiede des Vulkan* in der *Sala delle Prospettive* der Farnesina in Rom. Siehe Veldman 1977a, S.28 (diese Zeichnung wird jedoch zum Teil auch Primaticcio zugeschrieben), verschiedene Arbeiten von Michelangelo, siehe Stopp 1960, S.141; Veldman 1977, S.32–34; Harrison 1987, S.39, oder Stiche von Marcantonio Raimondi, siehe Veldman 1977a, S.31.

⁹⁴⁴ DiFuria 2010, S.30.

⁹⁴⁵ Die deutliche Veränderung seines Stils nach dem Aufenthalt in Rom hat zeitgenössisch jedoch nicht nur Wertschätzung erfahren. Siehe Mander 1604, fol.246r. Siehe auch Veldman 1977a, S.15–16.

⁹⁴⁶ McGowan 2002, S.21.

⁹⁴⁷ Siehe Ausst. Kat. Berlin Antike 1967, S.31.

⁹⁴⁸ Stadler 2002, S.273. Hier wird etwa die auch in den Niederlanden verbreitete Ikonographie der Geburtsruine bei der Darstellung einer Szene der Geburt Christi angeführt. Zwar konnte diese Ruine für die „Welt des alten Adam“ stehen, doch laut Prophezeiung der Apostelgeschichte 15,16 sowie Amos 9,11 (Gott richtet die zerfallene Hütte Davids wieder auf) „kann das Sinnbild der Vergänglichkeit zum Heilszeichen werden“, siehe Stadler 2002, S.273.

⁹⁴⁹ Während man über die Sammlungstätigkeit des 14.Jh.s in Italien nur spärliche Informationen hat, ist das 16.Jh. – nicht zuletzt wegen Quellen wie Heemskercks Skizzen – recht gut dokumentiert. Siehe Ausst. Kat. Berlin 1967, Einleitung, n.p. Auch im Ausst. Kat. Paris 2000, S.356, wird darauf verwiesen, wie wichtig Heemskercks Skizzen für eine Überlieferung der römischen Sammlungen Mitte des 16.Jh. sind.

nicht zuletzt an einer administrativen Ordnung, die einen Aufseher über die Antiken umfasste – eine Position, die von Raffael⁹⁵⁰ besetzt wurde und in dessen Nachfolge von Jan van Scorel.

Gleichzeitig entstanden Reiseführer in großer Menge, wie etwa Aldrovandis Beschreibung der Kunstsammlungen Roms oder die zahlreichen überarbeiteten Neuauflagen *Mirabilia Urbis Romae*.⁹⁵¹ Alberti und Filarete widmeten sich einer theoretischen Beschäftigung mit der antiken Baukunst, doch, wie Stadler schreibt, „das Interesse galt den antiken Zeugnissen nicht weil, sondern obwohl sie Ruinen waren.“⁹⁵² Ruinen wurden insbesondere in der italienischen Rezeption der Frühen Neuzeit verstanden als etwas, das „imaginativ vervollständigt und praktisch nachgebaut werden“ muss.⁹⁵³ Diese Ansicht spiegelt sich ebenso bei Serlio wider, der auf dem Frontispiz seines dritten Buches das Motto *Roma quanta fuit* festhält.⁹⁵⁴ Entsprechend wurden Ruinen und Berichte über antike Bauwerke auch von Künstlern rezipiert. „Während Moralisten dazu tendierten, Ruinen als eine Art Omen, ein Zeichen von Verfall und Dekadenz zu sehen, regten sie Künstler und Schriftsteller zu kreativer Rekonstruktion an.“⁹⁵⁵

Der niederländische Blick auf die römischen Antiken folgte oft nicht dieser Absicht einer Vervollständigung oder Rekonstruktion. Die Ruinen wurden studiert – jedoch nicht obwohl, sondern weil sie Ruinen waren. „Ruinen bedeuten Ruhm und Größe“. ⁹⁵⁶ Entsprechend sind sogar die Antiken auf Heemskercks bei Hieronymus Cock herausgegebener Weltwunderserie explizit weder ergänzt noch imaginativ wiederhergestellt worden. Sie bedürfen hier nicht der Vervollständigung, um nach Heemskercks Definition den Status eines Weltwunders zu rechtfertigen.⁹⁵⁷ Selbst auf seinem *Selbstportrait mit dem Kolosseum* hat der Künstler bewusst die stärker verfallene Seite des Bauwerks ins Bild gesetzt, gleichermaßen, wie dies bereits Jan Gossaert auf seiner berühmten Zeichnung des Kolosseums tat.⁹⁵⁸

⁹⁵⁰ Siehe beispielsweise Ausst. Kat. Berlin 1967, Einleitung, n.p.

⁹⁵¹ Siehe hierzu Büttner 2000, S.217. Antiquarische Texte von Poggio Bracciolini, Flavio Biondo oder Pomponio Leto „survey Rome’s ruins vividly, if rapidly. Epigraphic notebooks and the fantastic woodcuts of the *Hypnerotomachia Polifili* mingle meticulous observation of fallen columns and broken temples with nostalgic evocations of a lost world. But few detailed records of the investigation of individual sites have come to light.“ Curran 1995, S.234. Zu den *Mirabilia Romae* siehe auch Worstbrock 1998, S.218–221.

⁹⁵² Stadler 2002, S.272.

⁹⁵³ Siehe Müller 2007, S.84.

⁹⁵⁴ Siehe Filippi 1990, Anm.90. Der ruinöse Zustand konnte jedoch dennoch Wertschätzung erfahren, wie eine Elegie von Hildebert von Lavardin belegt. Siehe Filippi 1990, S.22. Die entsprechende Passage ist im Original zitiert bei Worstbrock 1998, S.215. Der berühmte Ausspruch *Roma quanta fuit, ipsa ruina docet* ist laut Netto-Bol 1913–1916/1975, n.p., Anm.4, erstmals 1510 in Albertinis *Opusculum novae et veteris Romae* überliefert. Lynn Federle Orr weist jedoch darauf hin, dass er in besagter Schrift von Lavardin aus dem 12.Jh. seinen Ursprung hat. Siehe Orr 2005, S.83, die wiederum auf Krautheimer 1980, S.200–201, verweist.

⁹⁵⁵ McGowan 2002, S.22. Zum Verhältnis von Renaissancearchitektur und antiken Romruinen, siehe etwa Aurenhammer 1994 oder Settis 1986. Grundlegend zur ästhetischen Rezeption von Ruinen in der frühen Neuzeit, siehe auch Heckscher 1936.

⁹⁵⁶ McGowan 2002, S.30.

⁹⁵⁷ Ein ähnliches Antikenverständnis findet sich später bei Hendrick Goltzius, der sich nachweislich mit Heemskercks Werken auseinandersetzte. Seine Zeichnungen nach antiken Fragmenten in Rom sind auch nicht mit Ergänzungen versehen. Siehe Stolzenburg 2002, S.20. Die hier, ebd. S.21, geäußerte These, diese Zeichnungen von Goltzius „haben die gesamte nordeuropäische Kunst mit Blick auf die moderne Antikenrezeption nachhaltig beeinflusst“, ist durchaus auf Heemskercks Stiche und Zeichnungen auszuweiten.

⁹⁵⁸ Dacos merkt zu Recht an, dass er sich dem Bauwerk mit einem Blick, der „d’jà sensible au goût des ruines“ sei, näherte. Siehe Dacos 1964, S.18. Zu Gossaerts Zeichnung (*Das Kolosseum in Rom, von der Seite des*

Auch Heemskercks *Landschaft mit dem Raub der Helena*, ein nahezu 4 m langes Gemälde, das den antiken Mythos in einer Fülle antikisierender, zumeist von den antiken Roms beeinflussten Bauten und Ruinen zeigt (Abb. 72),⁹⁵⁹ ist „eine Auseinandersetzung mit den Denkmälern als Trägern der *magnificentia Romae*.⁹⁶⁰ Demus-Quatember merkt zu diesem Gemälde an: „Rom ist kaum verwirrender und mit größerem Aufwand an antiken Monumenten in verfallenem Zustand dargestellt worden.“⁹⁶¹

Ein ähnliches Antikenverständnis ist im Werk von Michiel Coxie und Herman Posthumus fassbar, die sich nahezu zeitgleich zu Heemskerck um 1530 in Rom aufhielten. Laut Dacos ist Coxies historisierender Blick auf die antiken Relikte mit einer deutlichen Wertschätzung für eine Ruinenästhetik verbunden.⁹⁶² Posthumus arbeitete ebenso wie Heemskerck bei Jan van Scorel im Atelier, hat Heemskerck allerdings vermutlich erst in Rom kennengelernt und ist, laut Filippi, in einen intensiven künstlerischen Austausch mit diesem getreten.⁹⁶³

Ein Ruinenbild, das seit einigen Jahren verstärkt Gegenstand der Forschung ist, ist Herman Posthumus' *Tempus edax rerum* von 1536 (Abb. 73).⁹⁶⁴

Der Titel des Gemäldes leitet sich von einer auf diesem befindlichen Inschrift ab: *TEMPUS EDAX RERUM, TUQUE, INVIDIOSA VETUSTAS, O(MN)IA DESTRUITIS | CONSUMITIS*.⁹⁶⁵ Während diese Inschrift, ein Ovid Zitat, die zerstörerische Kraft der Zeit und des Alters beklagt, sind die im Bild dargestellten Personen in einer Landschaft antiker Ruinen und Relikte mit dem Vermessen der Objekte beschäftigt. Posthumus versinnbildlicht hier einerseits das Thema der Vergänglichkeit. Die Ruine funktioniert, wie bereits im Vorhergehenden zitiert, schon bei Cesare Ripa als eingängiges Sinnbild für die Vergänglichkeit⁹⁶⁶ und ist, wie Assmann ausführt, „auch etymologisch immer schon Zerfall von Einheit und

Palatin gesehen, Feder in Braun, 20,1 x 26,4 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 12918), siehe etwa Bass 2016, S.48.

⁹⁵⁹ Siehe Anm.36.

⁹⁶⁰ Demus-Quatember 1983, S.203; S.217–219, nimmt eine Identifizierung einzelner Gebäude vor, die in Rom stehen.

⁹⁶¹ Demus-Quatember 1983, S.203.

⁹⁶² Siehe Dacos 1964, S.28. Dennoch unterscheidet sich diese Form der Rezeption von Ruinen deutlich von der späteren ‚Ruinenromantik‘. Müller 2007, S.85, Anm.12: „Erst die Vorromantik entdeckt die Schönheit und Bedeutung der Ruine als Ruine, die gerade nicht ergänzt und wieder aufgebaut werden darf; dies geschieht in zeitlicher Nähe zur Entdeckung der Übersetzungsproblematik“. Dieses „sentimentalische Antikenverständnis“ des 18.Jh.s erhielt im Zuge der Industriellen Revolution und um 1900 noch einmal eine graduell andere Wertung. Siehe Assmann 2002, S.8–9.

⁹⁶³ Filippi 1990, S.19. Wie Filippi anmerkt, handelt es sich bei den antiken Elementen, die Posthumus interessieren, um Dekoratives, wie etwa Vasen, Helme, Masken, Grottesken und Ruinen im allgemeinen, während Heemskerck in erster Linie von architektonischen und landschaftlichen Motiven angezogen ist. In Heemskercks Skizzenbüchern überwiegen jedoch die Zeichnungen nach Skulpturen, dann erst folgen Gebäude. Gleichzeitig ist auch für ihn ein deutliches Interesse an grotteskenverzierten Helmen, Schuhwerk u.ä. zu belegen.

⁹⁶⁴ Herman Posthumus, *Tempus edax rerum*, signiert und datiert 1536, Öl/Lw., 96 x 141,5 cm, Vaduz, Sammlung des Prinzen von Liechtenstein, Inv. GE740. Siehe Ausst. Kat. Paris 2000, S.377, Kat. Nr. 183. Grundlegend zu dem Bild siehe auch Rubinstein 1985.

⁹⁶⁵ „Zeit, jegliches Fressende, und du, neidisches Alter, alles zerstört ihr“, Übersetzung nach Stritt 2004, S.81. Der Text entstammt Ovid, *Metamorphosen*, XV, 234–235. Wobei das Wort *consumitis* dem direkt folgenden Vers entnommen ist. Siehe Ausst. Kat. Paris 2000, S.377, Kat. Nr. 183.

⁹⁶⁶ Siehe Anm.281.

Ganzheit und Rückfall in Vielheit.“⁹⁶⁷ „This association is intensified by the realization that there are certain analogies between buildings and bodies: both structures of containment in which life is lived and both subject to metamorphosis.“⁹⁶⁸ Andererseits zeigt Posthumus in seinem Gemälde das Bemühen der Künstler, gegen das Wirken der Zeit zu arbeiten und auf ihre Weise zur Dokumentation und Überlieferung beizutragen. Die Antiken werden hierbei in ihrem verfallenen Zustand vermessen und dokumentiert. Auch Posthumus unternimmt keinen Versuch, die dargestellten Gegenstände und Bauwerke immaginativ zu rekonstruieren. Ganz im Gegenteil, teilweise hat er sogar besser erhaltene Gebäude absichtlich ruinöser dargestellt als sie es damals waren.⁹⁶⁹ Ein Vanitasgedanke, der über die untergegangene Kultur auf die menschliche Sterblichkeit verweist, ist bei Posthumus zwar verbildlicht, doch die Antiken stellen ebenso den Referenzrahmen für kreative künstlerische Auseinandersetzung und die Zurschaustellung von Gelehrsamkeit dar. Es ist mithin ein tendenziell positives Ruinenverständnis, das diesem Bild zugrunde liegt.⁹⁷⁰ Hier ist Posthumus Umgang mit den Antiken durchaus vergleichbar dem Antikenverständnis bei Heemskerck. Das Bemühen, über künstlerisches Studium im Sinne von *imitatio* und *superatio* an die Antiken anzuknüpfen, zu adaptieren, weiterzuentwickeln und zu überbieten, ist verbunden mit der positiven Grundüberzeugung, dass etwas, was die Jahrhunderte überdauert hat, auf verschiedenen Wegen weiter überdauern wird, und dass die Künstler explizit ihren Teil dazu beitragen. Nicht zufällig hat Posthumus, ebenso wie Heemskerck und Lambert Sustris, auch seinen Namen in die Wände der *Domus Aurea* geritzt.⁹⁷¹

Die wachsende Begeisterung für die Antike und insbesondere für antike Bildgegenstände wurde zeitgenössisch jedoch keinesfalls nur positiv wahrgenommen. Die Beliebtheit weltlicher, von der Antike beeinflusster, mythologischer Themen im Laufe des 16. Jahrhunderts verlief parallel zu einer „gewandelten Funktion des Bildes als autonomes Sammlungs- und Dekorationsobjekt“ sowie seiner Rezeption durch ein auch bürgerliches Publikum.⁹⁷² Großformatige Akte, wie sie etwa Jan Gossaert gern ausführte, sog. „*historie e poesie con figure nude*“,⁹⁷³ stellten Gratwanderungen zwischen moralisierender Aussage und voyeuristischer Verführung dar und reizten über die bildfüllend inszenierte, idealisierte Nacktheit und die hiermit verbundene Schaulust

⁹⁶⁷ Assmann 2002, S.9.

⁹⁶⁸ Donahue Kuretsky 2005, S.35. Siehe hierzu etwa eine Arbeit von Jan Wierix von 1577, die den Titel *Theatrum vitae humanae* trägt, und die die verschiedenen Phasen des menschlichen Lebens darstellt. Das Endblatt trägt den Titel *Ruyne* und zeigt eine Landschaft mit Fragmenten von Architekturen und Statuen. Siehe Donahue Kuretsky 2005, S.35.

⁹⁶⁹ Dies haben Rubinstein und Dacos festgestellt. Siehe Rubinstein 1985, S.426, sowie Dacos 1985, S.434. Eine Vase beispielsweise, die Heemskerck im Garten des Palazzo Cesi zeichnete, die sog. *Torlonia Vase*, ist bei Posthumus als Fragment dargestellt.

⁹⁷⁰ Siehe Ausst. Kat. Paris 2000, S.377, Kat. Nr. 183.

⁹⁷¹ Siehe Kapitel V.I, Dacos 1985, S.434, sowie bereits Dacos 1967, Fig.39.

⁹⁷² Siehe North 1998.

⁹⁷³ Guicciardini 1567, S.98: „Giovanni di Mabuge, il quale fu il primo cher portò d'Italia in questi paesi, l'arte del dipingere *Historie, & poesie con figure nude*“.

des Betrachters zu Kritik an einer Kunst, die ganz offensichtlich nicht mehr vorrangig der Vermittlung christlicher Werte diene.⁹⁷⁴

Es ist durch van Mander belegt, dass auch Heemskerck großformatige Aktbilder malte.⁹⁷⁵ Grundsätzlich schien er dieser künstlerischen Entwicklung somit nicht kritisch gegenüberzustehen. Zugleich stellte das neue Themengebiet jedoch keinen Schwerpunkt seiner Adaption antiken Materials dar.⁹⁷⁶ Maarten van Heemskerck konzentrierte sich in erster Linie, wie im Vorhergehenden wiederholt ausgeführt, auf überlieferte Architekturen und Ruinenlandschaften,⁹⁷⁷ erhaltene Kunstwerke sowie (moralisch ausgedeutete) mythologische Narrative.

Wie Lothar Sickel 1998 schreibt, sei Heemskerck als Antikenforscher offenbar vor allem daran interessiert gewesen, „einen historischen Prozess zu beschreiben, den er in den überkommenen Relikten der Vergangenheit widergespiegelt fand“.⁹⁷⁸ Neben dieses Bewusstsein einer Historizität tritt bei Heemskerck jedoch ein Staunen über das Überlieferte und den Fakt des Überdauerns.⁹⁷⁹ Das Begreifen der historischen Dimension spielt eine zentrale Rolle – nicht im Sinne einer eigentlichen Historisierung der Kunstbetrachtung, die so erst im 18. Jahrhundert tatsächlich greifbar ist, sondern im Sinne des Erfassens der zeitlichen Distanz. Dabei gilt das Hauptinteresse weniger dem Prozess der Überlieferung, der stattgefunden hat, sondern vielmehr dem Fakt der Erhaltung der römischen Antiken – ein Überdauern, das Heemskerck auch seinen Werken und seinem Namen sichern wollte. Die römische Antike und ihre Überlieferung sind das bewunderte Vorbild.

VII.2 Heemskerck und die Bilderstürme

Heemskercks umfassendes, nahezu dokumentarisches Studium in Rom und insbesondere der römischen Antikensammlungen deutet Artur DiFuria als indirekte Folge der Plünderungen und Zerstörungen von Kulturgütern durch marodierende Söldnertruppen und Landsknechte während des *Sacco di Roma* 1527. Als Maarten van Heemskerck sich in den 1530er Jahren in Rom aufhielt, lagen diese desaströsen Ereignisse, von denen Erasmus von Rotterdam sagte, dass sie nicht

⁹⁷⁴ Zum ambigen Charakter der Darstellungen weiblicher liegender Akte in der Renaissance, siehe Heinze 2016, passim.

⁹⁷⁵ Siehe Mander 1604, fol.245r. Heute ist nur noch das Gemälde *Venus und Amor* in Köln erhalten. Siehe Anm.653.

⁹⁷⁶ Wie Blisniewski für Heemskercks Gemälde von *Venus und Amor* in Köln anmerkt, folgt der Künstler in der Darstellung von Körperlichkeit eher Michelangelo als antiken Skulpturen. Siehe Blisniewski 2003, S.9.

⁹⁷⁷ Laut Stritt war Heemskerck der erste, der Ruinenlandschaften malte. Siehe Stritt 2004, S.64. Er schließt, von dieser Beobachtung ausgehend, dass Heemskerck weniger an Rekonstruktion und Isolierung der Monumente aus ihrem Umfeld interessiert war, sondern „augenscheinlich von ihrer ihm gegenwärtigen, gleichermaßen natürlichen wie geschichtlichen Erscheinungsweise, ihrer Verwandlung durch Verfall und Vegetation und ihrer Anverwandlung an das Terrain fasziniert“ wurde. Ruinen sind für Heemskerck laut Stritt „sowohl menschliche Bauwerke als auch Landschaftsformen“. Siehe ebd. Ebenso Bartsch 2014, S.255: „Die ursprüngliche Gestalt der Bauten interessierte ihn ebenso wenig wie er das Bedürfnis hatte, fragmentierte Statuen zeichnerisch zu rekonstruieren.“

⁹⁷⁸ Sickel 1998, S.48.

⁹⁷⁹ Ein „Staunen vor den Ruinen“ nimmt auch Bartsch 2014, S.250; S.255, an.

nur den Untergang der Stadt, sondern den der Welt dargestellt hätten,⁹⁸⁰ erst wenige Jahre zurück. Die Erinnerungen an erlittene Verluste und unwiederbringlich verlorene Bildwerke waren noch frisch und führten unter anderem zu einem gesteigerten Bewusstsein für die Aufgabe des Erhaltens und Konservierens von Kunstschätzen. Insbesondere private Antikensammlungen gewannen eine stärkere Bedeutung.⁹⁸¹ Heemskerck, der in wenigstens 13 dieser Sammlungen Studien ausführte und sich entsprechend im antiquarisch interessierten Umfeld Roms bewegte, prägte mit seinen Sammlungsdokumentationen nicht lediglich eine neue Bildtradition für die Niederlande, sondern er widmete sich zugleich der Aufgabe, einen künstlerischen Beitrag zur Überlieferung der erhaltenen Objekte zu leisten. So ist bereits für die belegbaren Anfänge von Heemskercks Schaffen eine positive Grundhaltung gegenüber dem Erhalt von (heidnischen) Bildwerken zu attestieren.⁹⁸² Das Überdauern ist hier, wie auch immer wieder in seinem späteren Werk, ein Kernthema. Die Frage jedoch, wie der Künstler sich vor dem Hintergrund der konfessionellen Spaltungen und den Bilderstürmen überall in Europa zu der Zerstörung von christlichen Kunstwerken positionierte, ist in der kunsthistorischen Forschung wiederholt Diskussionsgegenstand.⁹⁸³

Als die Bilderstürme im Spätsommer und Herbst 1566 schließlich spät, jedoch besonders heftig die Niederlande ergriffen,⁹⁸⁴ geschah dies vermutlich einerseits in Reaktion auf religiöse Diskurse, in denen vor der „Gefährdung durch ikonoklastische Häresien“⁹⁸⁵ gewarnt wurde, und andererseits, laut David Freedberg, aufgrund einer vermuteten „Beseelung“ (inherence) der Bilder, die nicht allein Kultbildern, sondern grundsätzlich Bildwerken zugesprochen wurde.⁹⁸⁶ Wie Karel van Mander, der eine dezidiert anti-ikonoklastische Haltung vertritt,⁹⁸⁷ überliefert, wurden verschiedene Gemälde Heemskercks Opfer dieser Bilderstürme.⁹⁸⁸ Heemskerck musste folglich miterleben, wie einige seiner Werke in verschiedenen niederländischen Städten zerstört wurden.

Die Stadt Haarlem allerdings blieb von den Bilderstürmen weitestgehend verschont. Nachdem bekannt wurde, dass am 18. August 1566 Ausschreitungen in Antwerpen stattgefunden hatten, bei denen, wie Hooft schreibt, in nur drei Tagen über 400 Kirchen geplündert wurden, traf die städtische Regierung Haarlems Ende August Vorkehrungen zur Sicherung der Stadt. Die Hauptkirche St. Bavo wurde mit

⁹⁸⁰ Siehe Philipp 2008, S.14.

⁹⁸¹ „Rome’s sculpture collections came to be viewed as strong-holds for antiquity’s preservation and regeneration, places of antiquarian discourse where artists working in the ancient manner could refine their craft through observation and study.“, DiFuria 2010, S.30.

⁹⁸² Sowie eine Faszination für das Überdauern über die Jahrhunderte, das vorbildhaft für Heemskercks Sicherung des eigenen Ruhms und Nachlebens wird. Christian 2012, S.144–145, beleuchtet die Frage, ob in Heemskercks Zeichnungen in römischen Sammlungen eine Kritik an paganen Bildwerken oder an der Sammeltätigkeit an sich festzustellen wäre. Sie kommt zu dem Schluss „even if van Heemskerck maintained a personal distance on collecting, the sensitivity with which he depicts Roman statue gardens and the sheer number of collections he drew in the Berlin sheets confirm his status as an insider in Rome’s collecting culture.“

⁹⁸³ Siehe Grosshans 1980, S.53–54, Bredekamp 1990 oder Bangs 1977.

⁹⁸⁴ Siehe etwa Bangs 1997 oder Freedberg 1986.

⁹⁸⁵ Siehe Schnitzler 1996, S.13.

⁹⁸⁶ Siehe Freedberg 1989; Schnitzler 1996.

⁹⁸⁷ Siehe Conti 1998, S.162.

⁹⁸⁸ Siehe Veldman 1977a, S.15, und van Mander 1604 fol.247r. Van Mander berichtet ebd. auch von Verschleppungen von Werken durch die Spanier während der Belagerung von Haarlem.

Einverständnis der Kleriker geschlossen, ebenso wie andere Kirchen gesichert wurden und man bemühte sich, potentielle Bilderstürmer unter Kontrolle zu halten. Eine zentrale Rolle spielte hierbei Maarten van Heemskercks Freund, der Humanist Dirck Volkertsz. Coornhert.⁹⁸⁹ Er soll maßgeblich dazu beigetragen haben, ikonoklastische Handlungen in Haarlem zu verhindern.⁹⁹⁰ Coornhert widmete sich auch später in einer Kooperation mit Adriaan de Weerdt dem Thema Ikonoklasmus. Zwischen 1572 und 1576 führten sie eine zwölftellige Serie über Aufstand und Bildersturm in den Niederlanden aus.⁹⁹¹ Über seine *Verschooninghe van den Roomsche afgoderije* machte Coornhert sich sogar Calvin zum Gegner.⁹⁹²

Nicht bekannt ist hingegen, wie Heemskerck selbst sich positionierte. Ohne dass er explizit die zeitgenössisch stattfindenden Bilderstürme verbildlichte, sind Idolatrie, Zerstörung von paganen Symbolen und Warnung vor Irrglauben jedoch wiederholt Gegenstand seiner Arbeiten, insbesondere in seinem Spätwerk. Aus den werkimmanenten Hinweisen soll deshalb im Folgenden versucht werden, seine Haltung gegenüber der Bilderfrage zu erschließen.

Erstmals sind Idolatrie beziehungsweise fehlgeleitete Verehrung bei Heemskerck 1548 in einer für den Druck bestimmten Zeichnung, die sich heute in der Albertina befindet, explizit ein Thema (Abb. 74).⁹⁹³ Sie zeigt vor dem Hintergrund einer Landschaft aus Ruinen und antikisierenden Architekturen einen Esel, der auf seinem Rücken ein Bildnis der Isis trägt, und Menschen, die sich davor verneigen. Der Esel bezieht diesen Ausdruck der Verehrung jedoch, wie die später im 1549 ausgeführten Druck von Dirck Volkertsz. Coornhert hinzugefügte Bildunterschrift auflöst, fälschlicherweise auf sich und nicht auf das Bildnis der Gottheit (Abb. 75).⁹⁹⁴

Benesch nennt das Blatt eine „Satire auf zeitgenössische religiöse Verhältnisse, in antikes Gewand gekleidet.“⁹⁹⁵ Die allgemeine Moral ist als Warnung davor zu verstehen, sich mit fremden Federn zu schmücken. Möglicherweise besteht ein

⁹⁸⁹ Siehe Bonger 2004, S.33–34.

⁹⁹⁰ Siehe auch Grosshans 1980, S.54.

⁹⁹¹ Siehe Bartsch 55, Nr. 71.112, sowie Ausst. Kat. Gouda 1990, Kat. Nr. 6, S.69–85. Allgemein gibt es zeitgenössisch kaum eine künstlerische Auseinandersetzungen mit den in den 1560er Jahren stattfindenden Bilderzerstörungen in den Niederlanden.

⁹⁹² Diese Schrift Coornherts „deals with the significance of ceremonies and breathes the spirit of Sebastian Franck“, siehe Bonger 2004, S.22. Siehe auch Eire 1986.

⁹⁹³ Wien, Albertina, Inv. Nr. 7831. Siehe Ausst. Kat. Rennes 2010, S.110, Kat. Nr. 33, sowie Benesch 1928, Nr. 100.

⁹⁹⁴ Siehe New Hollstein II, 454. Die Beischrift, die von Emblem Nr. 35 der 1547er Lyoner Ausgabe der *Emblemata* des Andrea Alciati entnommen ist, liest sich:

*Isidis effigiem tardus gestabat asellus,
Pando uerenda dorso habens misteria.
Obuius erga deam quisquis reuerenter adorat,
Piasque genibus concipit flexis preces.*

*Ast asinus tantum praestari credit honori
Sibi, et intumescit admodum superbiens,
Donec eum flagris compescens dixit Agaso
Non es deus tu aselle, sed deum uehis.*

Siehe Veldman 1977a, S.45. Siehe auch Alciati 1573, Emblem Nr. 7, S.59. Zu dem Blatt siehe insbes. auch Veldman 1972/1973.

⁹⁹⁵ Benesch 1928, S.16. Ebenso zitiert bei Veldman 1977a, S.45.

Bezug auf Apuleius; sicher geht das Motiv aber auf ein antikes Sprichwort, das von Erasmus von Rotterdam in einer erweiterten Ausgabe seiner *Adagia* publiziert wurde,⁹⁹⁶ und von Alciati in seinen *Emblemata* rezipiert wurde, zurück. Der Entwurf Heemskercks basiert, wie Veldman nachweist, auf dem Emblem *non tibi, sed religioni* der Lyoner Ausgabe von 1547, dessen *subscriptio* direkte Vorlage für die Beischrift auf Coornherts Druck nach Heemskerck ist.⁹⁹⁷

Heemskercks Darstellung der Gottheit Isis ist nicht ägyptisierend. Sie ähnelt mit der Schlange, die sich um ihren Arm räkelt, vielmehr römischen und griechischen Isis-Bildnissen. In ihrer rechten Hand hält sie eine auf einer Kugel balancierende, geflügelte Statue mit Trompete (*Fama*) und die Trophäen aus Rüstungsteilen, die ihren Sitz bilden, sind Attribute einer *Roma Triumphans* – ebenso, wie auch ihre Sitzhaltung Darstellungen der *Roma Triumphans* entspricht.⁹⁹⁸

Das Blatt lässt sich als allgemeine Warnung vor dem Hochmut verstehen, jedoch insbesondere als Kritik an einem Klerus, der zu Demut ermahnt werden muss. In diesem Sinne entschlüsselt der begleitende Text das Emblem in der 1573er Antwerpener Ausgabe der *Emblemata*. Gleichmaßen, wie dem Esel gesagt werden müsse, dass er nicht Gott ist, sondern die Gottheit trägt, müssten die Kleriker ermahnt werden, dass nicht Ihnen, sondern allein Gott die Ehre gebühre: *Non vobis haec, sed Deo soli gloria debetur.*⁹⁹⁹ Entsprechend kann in Heemskercks Entwurf der Tadel von falsch geleitetem Glauben sowohl auf geistliche Würdenträger als auch auf die Verehrung von Bildwerken anstelle des eigentlichen Gottes bezogen werden. Eine explizite Kritik an der römisch-katholischen Kirche oder eine pro-ikonoklastische Haltung ist in dem Blatt jedoch nicht zu finden. Insbesondere dann nicht, wenn man bedenkt, dass der korrekte Gegenstand der Verehrung in diesem Sprichwort bei Heemskerck in das antikisierende Gewand einer *Roma Triumphans* gekleidet wurde.¹⁰⁰⁰

Bangs nimmt die vergleichsweise selten bildlich dargestellte Geschichte von Daniel, Bel und dem Drachen als Ausgangspunkt für Betrachtungen über Maarten van Heemskercks Haltung zum Ikonoklasmus.¹⁰⁰¹ Die biblische Geschichte aus Daniel 14,2–21, ist von Heemskerck in einer Serie von zehn Blättern umgesetzt worden. Hierbei folgt Heemskerck streng dem biblischen Narrativ, ausgehend von der Szene in der Daniel vom König befragt wird, weshalb er nicht die Statue Bels verehere, über die Aufdeckung des Betrugers, den die Bel-Priester verüben, und die anschließende Zerstörung der Statuen, die Tötung des Drachens durch Daniel

⁹⁹⁶ *Asinus portans mysteria* von Erasmus, *Adagia* II, 2,4; Veldman 1977a, S.46–47; Ausst. Kat. Rennes 2010, S.111, Kat. Nr. 33.

⁹⁹⁷ Alciati 1547, Nr.35. Nur bei Alciati und bei Heemskerck ist ein Idol der Isis zu sehen, siehe Veldman 1977a, S.45. Siehe auch Ausst. Kat. Rennes 2010, S.112.

⁹⁹⁸ Siehe Veldman 1972/1973, S.24, sowie Ausst. Kat. Rennes 2010, S.111, Kat. Nr. 33.

⁹⁹⁹ Alciati 1573, Emblem Nr.7, S.60. Ferner wird in der *subscriptio* erläutert, wer die Göttin Isis in der ägyptischen Mythologie sei und dass der Esel aufgrund seiner Weisheit, Stärke und Arbeitssamkeit bei den alten Ägyptern hoch angesehen gewesen sein solle, weshalb er bei den Mysterien eingesetzt worden sei.

¹⁰⁰⁰ In den Illustrationen bei Alciati trägt der Esel keine Statuette, sondern einen Votivstein mit figürlichem Relief. Siehe Alciati 1547, Nr. 35, oder Alciati 1573, Nr.7. Eine Abbildung des Emblems findest sich auch bei Veldman 1972/1973, S.21.

¹⁰⁰¹ Bangs 1977. Beispiele für weitere bildliche Umsetzungen neben Heemskercks Serie finden sich ebd. S.11.

sowie die anschließende Gefangenschaft in der Löwengrube, in der ihm der Prophet Habakus getragen von einem Engel Essen bringt, bis hin zu Daniels Rettung aus der Grube und der anschließenden Hinrichtung seiner Gegner durch Wurf in eben dieselbe Löwengrube. Die erhaltenen Vorzeichnungen von Heemskerck entstanden 1564, die auf diesen basierenden Kupferstiche von Philips Galle 1565 (Abb. 76–Abb. 85).¹⁰⁰²

Bangs ist der Ansicht, „van Heemskerck’s drawings evidently show Protestant sympathies, because the priests of Bel wear monk’s clothing and are tonsured“,¹⁰⁰³ und meint zudem, dass Veldman diese Serie übersehen habe, da sie keine protestantischen Tendenzen in Heemskercks Werk sieht.¹⁰⁰⁴ Bangs Beobachtung ist so jedoch nicht korrekt. Lediglich auf dem ersten Blatt, das Daniel am Hof des Königs zeigt, wie er dem König erläutert, weshalb er keine Statuen anbetet, ist eine Person mit Tonsur in einem Zadelgewand, das einer Mönchskutte ähnlich sieht, dargestellt (Abb. 76). Auf den Szenen jedoch, die im Tempel stattfinden und bei denen laut *subscriptio* eindeutig Priester anwesend sein sollen – wie etwa beim Stehlen der Opfertiere (Abb. 79) – ist dies nicht der Fall. Die Personen, die sich als Priester identifizieren lassen würden, sind hier bärtig, mit Kopfbedeckungen und in phantasievolle Gewänder gekleidet. Wenn eine Kritik am katholischen Klerus in dieser Serie intendiert ist, so ist sie wesentlich subtiler und weniger scharf, als es Bangs behauptet. Eine Gleichsetzung zwischen Mönchen und Bel-Priestern findet nicht statt.¹⁰⁰⁵

Bredenkamp deutet die Bel-Statue als Jupiter¹⁰⁰⁶ und bringt sie mit Pollaiuolos Grabfigur für Innozenz VIII. in Verbindung (Abb. 86).¹⁰⁰⁷ Wahrscheinlicher ist es jedoch, dass die Figur dieselbe Porphyрstatue zum Vorbild hat wie die Madonna auf Heemskercks *Lukasmadonna* in Rennes, in deren Bildhintergrund die antike Statue zudem zu sehen ist.¹⁰⁰⁸ Das Sitzmotiv mit den überschränkten Beinen und den nackten Füßen ist bei der Madonna wie auch bei dem Bel auf dem zweiten Blatt

¹⁰⁰² Siehe New Hollstein I, 226–235, S.191–198. Siehe auch Schneider 1954, S.93–98.

¹⁰⁰³ Bangs 1977, S.9. Dieser Deutung folgt Bredenkamp 1990, S.207.

¹⁰⁰⁴ Er bezieht sich hier insbes. auf Veldman 1974a, S.35, siehe Bangs 1977, S.9, Anm.8.

¹⁰⁰⁵ Bangs nimmt zudem an, dass Heemskerck in der Serie eine Parallele zwischen der Antike und zeitgenössischen Ereignissen zieht. Er vermutet in den dargestellten Antiken einen versteckten Verweis auf die Zerstörung des Idols im Kolosseum durch den Hl. Silvester und merkt an, dass die erhaltene Hand einer Kolossalstatue zu Heemskercks Zeit für eine Hand der Statue eines Apoll gehalten wurde, den man damals im Kolosseum situierte. Bangs 1977, S.10. Der Identifikation der visuellen Vorbilder folgt auch Bredenkamp 1990, S.210–211. Heemskerck hat bei der Darstellung des Kolosseums in seiner Serie der *Acht Weltwunder* allerdings keine Statue eines Apolls sondern einen Jupiter in der Mitte des Bauwerks dargestellt. Siehe New Hollstein II, 520, S.197. Es kann mit Recht angezweifelt werden, ob der Künstler mit dem vermeintlichen Ursprung der von ihm gezeichneten Hand einer Kolossalstatue vertraut war. Ein Bezug zur Legende des Hl. Silvester erscheint unwahrscheinlich.

¹⁰⁰⁶ Durch den beigegebenen Adler an der Seite und eine Weltkugel, auf der sich ein weiterer Adler findet, erscheint diese Deutung zunächst vielleicht naheliegend. Zudem sind aber noch Schlangen dargestellt, die sich um den Thron winden, und eine Art Äskulap-Stab ist anstelle eines Blitzbündels oder schlichten Stabes als weiteres Attribut beigegeben. Die Hinzufügung des Symboltiers Jupiters scheint hier somit in erster Linie dazu zu dienen, auf die Stellung Baals zu verweisen. Heemskerck Rückgriff auf das übliche Attribut des ihm bekannten, höchsten Gottes der römischen Antike dient der Charakterisierung Baals als oberste Gottheit eines ihm ikonographisch nicht geläufigen Pantheons.

¹⁰⁰⁷ Siehe Bredenkamp 1990, S.207.

¹⁰⁰⁸ Siehe Kapitel I.2.

sehr ähnlich dargestellt (Abb. 11 u. Abb. 77), während die Grabfigur Innozenz' VIII. die Beine nicht überkreuzt hat. Auch bestehen zwischen Heemserck Bel und dem Bildnis Innozenz' VIII. keinerlei Parallelen, was die Gestaltung des Gewandes oder des Kopfes betrifft. Es steht zu vermuten, dass hier keine direkte Verbindung besteht, sondern beide vielmehr einem allgemeinen Vorbild antiker Sitzstatuen folgen.

Auf dem sechsten Blatt der Serie, das die Zerstörung des heidnischen Götzenbildes zeigt (Abb. 81), folgt, wie Bredekamp anmerkt, der abgeschlagene Statuenkopf im Vordergrund der Szene dem Vorbild des Kopfes Laokoons von der berühmten antiken Laokoon-Gruppe. Ein Hoffnarr streckt dem Betrachter sein blankes Hinterteil entgegen und ist im Begriff auf diesen Kopf zu schießen, während ein anderer in den Mund urinert. „Laokoon spielte in der herrschenden Geschichtstheorie die Rolle eines mythischen Stammvaters, und wer Rom erniedrigen wollte, hätte kein treffenderes Objekt wählen können.“, so Bredekamp¹⁰⁰⁹ „Rom steht“, seiner Ansicht nach, „für die zwischen Antike und christlicher Zeit ungebrochene Geltung des Götzendienstes.“¹⁰¹⁰ Es ist jedoch der Tod Laokoons, der Rom erst möglich macht, indem in der allgemeinen Aufregung Äneas aus Troja fliehen und zur italischen Halbinsel reisen kann. Hinzu kommt, dass es ausgerechnet die die Szene begleitenden Narren sind, welche das Bildwerk besudeln. Einerseits wird so die Szene in ihrer Drastik entschärft, andererseits werden ikonoklastische Handlungen in die Nähe von Narrentum und Ignoranz gesetzt.¹⁰¹¹ Es stellt sich die Frage, ob keine Erniedrigung Roms, sondern vielmehr genau das Gegenteil von Heemskerck intendiert ist.¹⁰¹²

Auch ein von Bredekamp attestiertes „römisch niederländisches Kontinuum“ des Götzendienstes, hier seiner Meinung nach verbildlicht durch ein Nebeneinander von nordischer und antiker Hintergrundarchitektur,¹⁰¹³ wäre als These nur dann haltbar, wenn dieser Wechsel der Architekturformensprache ausschließlich Charakteristikum von druckgraphischen Serien wäre, in denen Ikonoklasmus ein Thema ist. Heemskerck vermischt die beiden Stil- und Zeitebenen jedoch in den unterschiedlichsten Zusammenhängen.¹⁰¹⁴ Aus dem Nebeneinander antiker und nordischer Architekturen eine Kritik an Idolatrie und eine „zwischen Antike und christlicher Zeit ungebrochene Geltung des Götzendienstes“¹⁰¹⁵ ableiten zu wollen, ist nicht möglich.

¹⁰⁰⁹ Bredekamp 1990, S.211.

¹⁰¹⁰ Bredekamp 1990, S.210.

¹⁰¹¹ Bei urinierenden oder sich erbrechenden Personen auf Druckgraphiken des 16.Jh.s handelt es sich in der Regel um Darstellungen betrunkenen Bauern. Die Hofnarren sind nicht als Identifikationsfiguren zu verstehen, deren Handlungen den Betrachter zur Nachahmung anregen sollten oder könnten.

¹⁰¹² Als weiteren Beleg für seine These führt Bredekamp an, dass auf Blatt 1 der Serie ein Baldachin zu sehen sei, dessen gedrehte Säulen auf die 12 Spiralsäulen vor dem Grab Petri in St. Peter in Rom anspielen. Siehe Bredekamp 1990, S.208.

¹⁰¹³ Siehe Bredekamp 1990, S.210.

¹⁰¹⁴ Etwa bei der von Philips Galle umgesetzten *Acta Apostolorum* von 1575, New Hollstein I, 395–410. In paganem Zusammenhang auf dem ebenfalls von Galle umgesetzten Druck *Cephalus und Procris*, ca. 1569, New Hollstein I, 510, S.188–189.

¹⁰¹⁵ Bredekamp 1990, S.210.

Ebensowenig kann eine befürwortende Haltung gegenüber den zeitgenössischen Bilderstürmen aus dem Umstand abgelesen werden, dass es sich bei den Zerstörungen von Idolen auf Heemskercks Entwürfen um von göttlicher Seite sanktionierte Ereignisse handelt.¹⁰¹⁶ Einerseits darf man nicht vergessen, dass hier die Verehrung antiker Götterbilder kritisiert wird. Andererseits löst Heemskerck die betreffenden Szenen nicht aus dem Kontext des biblischen Narrativs. Sie stellen lediglich einige von vielen alttestamentlichen Erzählungen dar, die Heemskerck in ingeniose Bildfindungen umsetzt. Als Einzelblatt zur Geschichte von Daniel existiert hingegen die 1556 nach einem Entwurf Heemskercks als Radierung umgesetzte Szene, wie ein Engel den Propheten Habakuk zu Daniel in die Löwenhöhle trägt, so dass er den dort Gefangenen mit Nahrung versorgen kann.¹⁰¹⁷ Nicht die Zerstörung des Götzenbildes Bels ist als Schlüsselszene der biblischen Historie isoliert dargestellt, sondern die Szene des Heils und göttlicher Gnade. Hätte Heemskerck einige Jahre später über die künstlerische Umsetzung der Geschichte Daniels eine eindeutig pro-ikonoklastische Haltung und Befürwortung der zeitgenössischen Bilderstürme vertreten wollen, so stellt sich die Frage, weshalb er nicht die Szene der Zerstörung der Idole als Einzelblatt isoliert hat, anstatt sie ausschließlich als Teil einer Folge von zehn Blättern zu publizieren.¹⁰¹⁸ Es existieren von Heemskerck keine Graphiken, Zeichnungen oder Gemälde, die zeitgenössische ikonoklastische Handlungen zum Gegenstand haben. Bilderzerstörung wird ausnahmslos im Kontext narrativer Folgen, die biblische Historien schildern, verhandelt.

Bei einem Vergleich der Darstellung von Ikonoklasmen auf Drucken nach Heemskerck mit einem Blatt Hogenbergs, das explizit die zeitgenössischen Bilderstürme darstellt (Abb. 87), zeigt sich, dass die einzelnen ikonoklastischen Handlungen im Detail sehr ähnlich dargestellt sind. Auf Heemskercks Blatt mit der *Zerstörung des Baal-Tempels* aus der Serie der Geschichte von *Joas und der Königin Atalja* (Abb. 88)¹⁰¹⁹ werden ebenso wie auf dem Blatt mit der *Zerstörung der Tempel von Astarte, Kamos und Milkom* aus der Serie zur *Geschichte von König Josia* (Abb. 89)¹⁰²⁰ Statuen mit Hilfe von Seilen von ihren Sockeln gezogen. Am Boden liegende Skulpturen werden zerschlagen beziehungsweise sind bereits zerstört worden. Identische Aktionen sind auf der Radierung Hogenbergs zu sehen. Horst Bredekamp ist der Ansicht, dass die Ähnlichkeit in den einzelnen Handlungen auch auf den Bildgehalt als Ganzes zu übertragen sei. Die Aktionen gegen den antiken Götzendienst seien mithin in bewusster Parallelität zu den Zerstörungen,

¹⁰¹⁶ Bredekamp hält dies für möglich. Siehe Bredekamp 1990, S.206. Ein anderes Beispiel für göttlich sanktionierten Ikonoklasmus findet sich etwa in der Serie zur *Geschichte von Gideon* von 1561 (New Hollstein I, 78–83). Zu der Serie siehe Eichberger 2014, S.696–704.

¹⁰¹⁷ New Hollstein I, 225.

¹⁰¹⁸ Die Serie ist eine von vielen mehrteiligen Serien zu biblischen Historien, die Heemskerck vor allem in den 1550ern und 1560ern umsetzen lässt. Weitere Beispiele sind die *Geschichte von Susanna*, vier Platten, 1551 (New Hollstein I, 215–218), eine weitere *Geschichte von Susanna*, sechs Platten, 1563 (New Hollstein I, 219–224) oder die *Geschichte von Dinah und Shechem* (New Hollstein I, 31–34).

¹⁰¹⁹ New Hollstein I, 142, Radierung von Harmen Jansz. Muller, 1567.

¹⁰²⁰ New Hollstein I, 147, Vorzeichnung datiert auf 1569.

die sich gegen den ‚modernen‘ Götzendienst der katholischen Kirche richten,¹⁰²¹ und Heemskercks Haltung gegenüber den Bilderstürmen eindeutig eine befürwortende.¹⁰²² Problematisch bei dieser Deutung ist jedoch, dass Hogenberg keinesfalls eine eindeutig positive Haltung gegenüber den Bilderstürmen vertritt. Überzeugend wird seine Radierung auch als anti-ikonoklastisch gedeutet.¹⁰²³ Hierfür sprechen sowohl die Bildunterschrift, in der ohne positive Bewertung erwähnt wird, wie in kurzer Zeit alles zerstört wurde, als auch der Kontext, in dem das Blatt erschien, nämlich als Illustration zu Michael Altsingers Geschichtswerk *De Leone Belgico* von 1588. Bredekamp selbst muss einräumen, dass der Zusammenhang, in dem der Stich Hogenbergs publiziert wurde eher für eine Warnung vor ikonoklastischen Ausschreitungen spricht, dennoch deutet er das Blatt als eine mögliche Stellungnahme für die Bilderstürme.¹⁰²⁴ Ähnlich wie Bredekamp ist auch Scheick der Meinung, „Heemskerck [...] appears to practice a decorum of imperfection that situates himself between Reformed iconoclastic prohibition and Roman Catholic iconographic expression“.¹⁰²⁵ Zu vollkommen anderem Ergebnis kommt Eleanor Saunders, die argumentiert, dass Heemskerck bilderstürmerische Handlungen grundsätzlich ablehnte. Als Beleg hierfür verweist sie unter anderem auf die Gegenwart von Würdenträgern und weltlicher Obrigkeit bei den Darstellungen aller Szenen, in denen es um Ikonoklasmus geht. Dies sei als Aussage des Künstlers zu lesen, dass Ordnung und hierarchische Strukturen auch in der Bilderfrage unverzichtbar seien und die Autorität der katholischen Kirche somit nicht in Frage gestellt werde.¹⁰²⁶ Da die

¹⁰²¹ Wie Bredekamp anmerkt, setze Heemskerck „den alttestamentlichen Stoff so furios in Szene, dass sie [die Szene der *Zerstörung des Tempels von Astarte, Kemosch und Milkom*, Anm. d. Verf.] neben ihrem topischen Charakter auch als Reportage des niederländischen Bildersturms vom August des Jahres 1566 gedeutet werden konnte“, beziehungsweise Dank der „aufwendigen Dramatik“ als eine Art „Bildbericht eines Augenzeugen“. Bredekamp 1990, S.203–204. Furiose Inszenierung als Kriterium für den Reportagecharakter einer Bildfindung heranzuziehen, ist reichlich gewagt. Auch der Entstehungszusammenhang stützt die Deutung nicht, da die formale Gestaltung der Darstellungen von Zerstörungen bei Heemskerck vor und nach den Ereignissen von 1566 keinen Unterschied aufweist, wie Bredekamp sogar selbst einräumt. Er argumentiert hier wenig überzeugend, dass Heemskerck schon lange eine festgelegte Haltung zu dem Thema hatte und „auf Ikonoklasmus fixiert war, bevor dieser in den Niederlanden offen ausbrach.“ Bredekamp 1990, S.205.

¹⁰²² Auch Grieken 2015, S.100, weist auf die formalen Ähnlichkeiten in der Darstellung ikonoklastischer Handlungen bei Heemskerck und bei Hogenberg hin.

¹⁰²³ Peter-Klaus Schuster deutet das Blatt in *Ausst. Kat. Hamburg* 1983, S.146, als anti-ikonoklastisch.

Saunders 1978/1979, S.59, bezeichnet es als „stiff reportage“.

¹⁰²⁴ Siehe Bredekamp 1990, S.204, der es für möglich hält, dass der Künstler in dem Buch „einen eigenwilligen Standpunkt [...] unterbrachte.“

¹⁰²⁵ Scheick 2003, S.293.

¹⁰²⁶ Wie sie angibt sei Heemskercks subtile Bildargumentation eindeutig auf gebildete Betrachter ausgerichtet gewesen. „Anyone who overlooked the subtleties of pictorial organization might in fact turn their message inside out and read these pleas for order and legality as arguments favoring the very kind of destruction which they condemn.“ Saunders 1978, S.83. Bredekamp zitiert diese Beobachtung Saunders’ zur Untermauerung seiner pro-ikonoklastischen Deutung. Siehe Bredekamp 1990, S.207. Die Blätter mit ihren vorwiegend lateinischen Inschriften und den differenzierten narrativen Szenen richteten sich jedoch eindeutig an ein gelehrtes Publikum. Es ist hier keine Problematik zu sehen. Als Entgegnung auf Saunders’ Beobachtung der in den Bildern inszenierten, hierarchischen gesellschaftlichen Ordnung führt Bredekamp aus, dass für Heemskerck nicht weltliche Obrigkeit, sondern Gott selbst die höchste Autorität darstellte und dass dieser „in der Form der natürlichen Zerstörung der höchste, legitime Ikonoklast“ sei. Bredekamp 1990, S.216. Bredekamp blendet hier jedoch aus, dass es in den Historien an keiner Stelle um natürlichen Verfall geht. Abgesehen davon, dass die Vergänglichkeit von Dingen in Heemskercks Werk vielmehr von einem Staunen über die überlieferten Antiken und von einer Bewunderung für die Vergangenheit geprägt ist. Auch Grieken 2015, S.101, hält es vor dem humanistischen Hintergrund Heemskercks für unwahrscheinlich, dass er die Bilderstürme befürwortet haben könnte. Vielmehr geht er davon aus, dass es Heemskerck um eine Warnung für den falschen Umgang mit Bildern ging.

dargestellten Herrscher im Bildfeld die jeweiligen Protagonisten der Serien beziehungsweise deren Hauptfiguren sind, ist ihre Gegenwart für den Erzählstrang wesentlich. Ihre Anwesenheit ergibt sich somit aus der Erzähllogik und sollte somit eher als Hinweis darauf gelesen werden, dass nicht Ikonoklasmus für Heemskerck das Hauptthema war, sondern die verfolgte Narration.

Die größte Anzahl an Szenen von Zerstörungen im druckgraphischen Werk Heemskercks finden sich in der bereits erwähnten, sogenannten *Clades-Serie*, den *INVENTIONES HEEMSKERCKIANAE*.¹⁰²⁷ Die 21 Blatt und ein Titelbild umfassende Folge zeigt die Schrecken, die über das Jüdische Volk kamen, und soll laut Beischrift des Titels als Exemplum für zukünftige Generationen dienen. Heemskerck selbst hat sein Selbstportrait auf dem Titelblatt der Serie festgehalten.¹⁰²⁸ Mit ihrem klaren didaktischen Anspruch verweist die Serie laut Filippi bereits auf den „spirito ‚barocco‘ della vanitas e dei capricci“, den Heemskerck gegen Ende seines Lebens entwickelt, als er in seinen Bildthemen zunehmend moralisierend wird.¹⁰²⁹

Die *Clades-Serie* ist kurz nach den Bilderstürmen in den Niederlanden entstanden und es steht zu vermuten, dass Heemskercks Interesse an Zerstörungen nicht ganz außerhalb dieses Kontextes zu suchen ist.¹⁰³⁰ Entsprechend der zeitgenössischen Virulenz und Aktualität des Themas treten die Szenen mit zunehmendem Alter des Künstlers häufiger in seinem Werk auf. Auf die ikonoklastischen Ausschreitungen vom August, September und Oktober 1566 folgten in den anschließenden Jahren noch sporadische Ausbrüche.¹⁰³¹ Es ist jedoch auch zu beobachten, dass Heemskercks Darstellungen ikonoklastischer Themen vor den Bilderstürmen im Oktober 1566 und danach keine Unterschiede im Darstellungsmodus aufweisen.¹⁰³²

Die Blätter der Serie zeigen sowohl Zerstörungen durch göttliches Eingreifen als Strafe für menschliches Fehlverhalten, als auch ikonoklastische Handlungen, die von Menschen ausgehen. Auffällig ist die Drastik, mit der die Ereignisse inszeniert werden. Bis auf wenige Ausnahmen sind diese ikonoklastischen Szenen, ebenso wie die im vorhergehenden behandelten Beispiele druckgraphischer Serien, dem Alten Testament entnommen.

Das vorletzte Blatt der *Clades-Serie* zeigt jedoch eine Anbetung der Könige, somit eine Szene aus dem Neuen Testament (Abb. 90). Heemskerck hat diese nicht, wie sonst üblich, vor oder in einer Kirchenruine oder in einem verfallenen Stall situiert, sondern in Bramantes ab 1512 errichteter Wendeltreppe des Vatikans. Dabei behandelt er das zeitgenössische Bauwerk jedoch so, als habe es bereits eine

¹⁰²⁷ New Hollstein I, 237–258.

¹⁰²⁸ Siehe Kapitel II.2.

¹⁰²⁹ Siehe Filippi 1990, Kat. Nr. 1.

¹⁰³⁰ Diese Verbindung wurde bereits von Saunders 1978/79 gezogen. Einen neuen Blickwinkel auf diese druckgraphische Folge ermöglichten zuletzt Groentjes 2014 und Folin/Preti 2015.

¹⁰³¹ Siehe Freedberg 1986, S.69. Zum Verlauf der Bilderstürme in den Niederlanden, ebd. S.72–76.

¹⁰³² Dies stellte auch bereits Bredekamp 1990, S.205, fest, der dennoch an seiner pro-ikonoklastischen Deutung festhält. Siehe Anm.1021.

längere Überlieferungsgeschichte hinter sich: Das Mauerwerk ist zum Teil ausgeschlagen und von Pflanzen bewachsen, im Gewölbe befindet sich ein Loch. Bredekamp sieht in diesem Blatt der Serie ein weiteres Indiz für die ‚deutliche‘ Romkritik Heemskercks und einen Verweis auf die mögliche Überwindung der katholischen Kirche. „Christus wird nicht in einem Stall geboren, sondern inmitten einer Prachtarchitektur, deren Ruinierung vom Eingreifen Gottes und von der Hoffnung auf eine neue Epoche zeugt.“¹⁰³³ Es soll hier zu Bedenken gegeben werden, dass diese „Ruinierung der Prachtarchitektur“ als kompositorisches Mittel unabdingbar ist, um den Stern, der die Weisen laut Matthäus 2.1-11 leitet, sein Licht auf den Ort des Heilsgeschehens werfen zu lassen.¹⁰³⁴

Wie im Vorhergehenden wiederholt aufgezeigt, nimmt Heemskerck zudem semantische Umwertungen tradierter Bildformeln vor und dabei durchaus ikonographische Brüche in Kauf. Es ist angebracht, die Szene nicht nur ausgehend von der Darstellungstradition zu betrachten, sondern im Zusammenhang der Blätter der Serie und im Kontext von Heemskercks weiterem Werk. So ergibt sich für den ruinösen Zustand von Bramantes Bauwerk durchaus noch eine ganz andere Lesart.

Anhand von Heemskercks *Serie der Weltwunder* konnte bereits festgehalten werden, dass Heemskerck nicht um die Rekonstruktion der erhaltenen Antiken bemüht ist, sondern sie auch als Ruine für bewunderungswürdig genug hält, um sie in der Reihe der Weltwunder aufzunehmen.¹⁰³⁵ Der Aspekt des Überdauerns über die Jahrhunderte ist wesentlicher Teil seiner Antikenfaszination. Es ist durchaus möglich, dass der Ruinencharakter der Bramante-Treppe hier als ein bildstrategisches Mittel gewählt wurde, um einerseits zeitliche Distanz zu vergegenwärtigen, und andererseits eine fingierte Tradition und ein potentielles Überdauern dieses Bauwerks zu implizieren.

Kritik an Rom oder an der katholischen Kirche ist weder impliziert noch beabsichtigt. Ebenso wie Ruinen ingenios von anderen Künstlern zu intakten Bauwerken ergänzt werden, wird hier der umgekehrte Weg gegangen: Heemskerck zerstört partiell ein zeitgenössisches Gebäude und setzt es damit auf die gleiche Stufe wie die von ihm bewunderten Antiken. Indem er die Treppe wie eine antike Ruine behandelt, postuliert er eine Gleichrangigkeit der zeitgenössischen Architektur mit der antiken. Dies impliziert keine Kritik an dem Bau Bramantes, sondern ist Ausdruck höchster Bewunderung.

Heemskerck ist mit diesem Verständnis der Architektur Donato Bramantes nicht allein. Im 1570 erschienenen letzten Buch der *Quattro Libri dell'Architettura* von Andrea Palladio, widmet sich dieser den „Tempij Antichi, che sono in Roma, et

¹⁰³³ Bredekamp 1990, S.212; S.215. Bei Matthäus 2,11 ist jedoch lediglich von einem *domus*, nicht von einem Stall die Rede. Zuletzt folgten Folin/Preti 2015 der Lesart Bredekamps und brachten das drittletzte und vorletzte Blatt der *Clades-Serie* (die *Anbetung der Hirten* und besagte *Anbetung der Könige* in Bramantes Treppe) in Verbindung mit lutherischer Propaganda und dem Anprangern päpstlich-katholischer Korruption. Siehe Folin/Preti 2015, insbes. S.51.

¹⁰³⁴ Dies merkt auch Groentjes 2014, S.537, an. Sie verweist zudem darauf, dass die Aufwärtsbewegung der Spiralform der Wendeltreppe als ein neuer Weg zu Gott verstanden werden kann.

¹⁰³⁵ Siehe Kapitel II.1.

alcuni altri, che sono in Italia, e fuori d'Italia“. Zwischen dem Marstempel¹⁰³⁶ und dem Jupiter-Stator-Tempel¹⁰³⁷ nennt er den kurz nach 1500 errichteten Tempio di Bramante, der das erste korrekte dorische Gebälk in der Frühen Neuzeit aufweist.¹⁰³⁸ Als Begründung für die Aufnahme eines modernen Bauwerks gibt Palladio an, Bramante sei „stato il primo à metter in luce la buona, e bella Architettura, che da gli Antichi fin'à quel tempo era stata nascos(t)a“. Bramante hätte diese Architektur somit wiedergeboren.¹⁰³⁹ Wie Aurenhammer ausführt, haben jedoch auch Zeitgenossen Bramantes diese Qualität des Architekten erkannt. Eine um 1513/1515 entstandene Sammlung von Bauzeichnungen, die sich im Sir John Soane's Museum in London befindet – Bernardo della Volpaitas sog. *Codex Coner* – beinhaltet neben antiken Entwürfen ebenso zeitgenössische, darunter den Neubau von St. Peter und den Cortile des Belvedere.¹⁰⁴⁰ Die Gleichsetzung von Neuem mit Altem wurde in der Architekturkritik und ebenso im Bereich der Skulptur als große Auszeichnung verstanden.¹⁰⁴¹ Entsprechend ist die Ruine von Bramantes Architektur bei Heemskerck nicht als etwas zu deuten, das überwunden wird, sondern, ganz im Gegenteil, vielleicht sogar als ‚Heilszeichen‘ zu verstehen.¹⁰⁴²

Bei der Deutung der *Clades-Serie* als Ganzes sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass das Titelkupfer der Folge das einzige Selbstportrait Heemskercks im Medium der Druckgraphik trägt. Die Blätter entstanden gegen Ende seines Lebens, als der Künstler, kinderlos und sich des eigenen Endes bewusst, verstärkt Maßnahmen zur Überlieferung und zum Überdauern des eigenen Namens ergriff.¹⁰⁴³ Es erscheint unwahrscheinlich, dass er sein Bildnis und hiermit dessen Überlieferung ausgerechnet in den Kontext von etwas setzte, das er grundlegend kritisierte und überwunden wissen wollte.

Bredenkamps Ansicht, Heemskerck habe „in Abweichung zur Einschätzung van Manders, der ihm einen eher vorsichtigen Charakter attestierte, weit über die reformerischen Bestrebungen seiner humanistischen Freunde“ hinaus eine anti-römische Haltung vertreten und keinen Unterschied zwischen antikem und

¹⁰³⁶ Siehe Palladio 1570, Quarto Libro, Kap.XV.

¹⁰³⁷ Siehe Palladio 1570, Quarto Libro, Kap.XVIII.

¹⁰³⁸ Palladio 1570, Quarto Libro, Kap.XVII. Hierauf verweist auch Aurenhammer 1994, S.533. Das Kapitel folgt im Anschluss an den einzigen anderen christlichen Bau, der erwähnt wird: das Lateransbaptisterium. Palladio hält es für eine moderne Zusammenstellung antiker Architekturen, jedoch „da tutti è tenuto per antico.“ Palladio 1570, Quarto Libro, Kap.XVI.

¹⁰³⁹ Palladio 1570, Quarto Libro, Kap.XVII. Siehe Aurenhammer 1994, S.534.

¹⁰⁴⁰ Siehe Aurenhammer 1994, S.534; Günther 1988, S.165–202.

¹⁰⁴¹ Der Moses Michelangelos wurde spätestens seit Vasaris Kommentar hierzu den Antiken gleichgestellt.

Siehe Stolzenburg 2002, S.19.

¹⁰⁴² Die Ruine ließe sich zwar einerseits als Überwindung des Heidentums deuten. Doch gemäß der Apostelgeschichte 15,16 und der Prophezeiung von Amos 9,11 werde die „zerfallene Hütte Davids“ durch Gott wieder aufgerichtet und erneuert. Das Sinnbild der Vergänglichkeit könne somit entsprechend gegenteilig gedeutet werden. Siehe Stadler 2002, S.273. Groentjes 2014 führt aus, wie Heemskerck in der *Clades-Serie* Architektur, deren Zerstörung und Rekonstruktion als Mittel nutzt, um die (auf den meisten Blättern gescheiterte) Kommunikation zwischen Gott und den Menschen zu verbildlichen. Heemskerck präsentiere sich in dieser Serie somit nicht nur als eine Autorität in Fragen der künstlerischen Rezeption der Antike, sondern ebeno in Fragen der Biblexegese. Siehe Groentjes 2014, insbes. S.541.

¹⁰⁴³ Siehe Kapitel VI.

zeitgenössischem Bilderkult gesehen,¹⁰⁴⁴ kann nicht gefolgt werden. Treffender bringt es Ija Veldman auf den Punkt: „As every artist from the North, he had been overwhelmed by the greatness and age of the impressive building, just as the new St. Peter’s under construction and the Pantheon were a revelation to him.“¹⁰⁴⁵

Für die *Clades-Serie* stellt sich die Frage, ob hier nicht nur, wie Saunders annimmt, Warnung vor falschem Götzendienst impliziert ist, sondern sogar eine Warnung vor bilderstürmerischen Handlungen. Die Serie soll, wie die Beischrift des Titelblattes erläutert, als mahnendes Exemplum verstanden werden. Durch richtiges Verhalten können die Katastrophen, und damit auch die Gewalt gegenüber Bildwerken, die ein Teil der Katastrophen sind, vermieden werden.

Im Bilderstreitkontext lässt sich Heemskercks *Clades-Serie* sogar so deuten, dass trotz der stattgefundenen Zerstörungen, Katastrophen, Kriege und Ikonoklasmen eine Überlieferung stattgefunden hat und stattfindet: im Medium der Schrift, im Medium der Malerei und im 16. Jahrhundert geradezu inflationär im nun etablierten Medium des Kupferstichs. Durch ihre hohe Auflage und weite Verbreitung bietet die Druckgraphik Bildfindungen und Künstlernamen eine Möglichkeit zu überdauern. Bei Heemskercks umfangreicher druckgraphischer Produktion handelt es sich gewissermaßen um ein künstlerisches ‚Überlisten‘ derjenigen, die in den Kirchen die Bildwerke vernichten. Für diese Absicht spricht auch der Umstand, dass Heemskerck in den letzten Lebensjahren deutlich weniger Gemälde ausführte, aber eine sehr aktive druckgraphische Produktion betrieb.

Abschließend soll an dieser Stelle noch einmal in Erinnerung gerufen werden, dass Coornhert, der mit Heemskerck in regem Austausch stand und dessen Gedankengut sich in zahlreichen von Heemskercks Kupferstichen wiederfindet, mit dazu beigetragen hatte, dass gravierende Bilderstürme in Haarlem verhindert werden konnten.¹⁰⁴⁶ Es gibt kein Indiz, dass die beiden in diesem Punkt grundsätzlich verschiedener Meinung waren. Auch die allgemeine Stimmung in Haarlem war eher gemäßigt, wie der Umstand belegt, dass dort bereits 1567 alte Altäre repariert und sogar neue gebaut wurden.¹⁰⁴⁷ Erst 1577, als in Haarlem der Wechsel von einer katholischen zu einer protestantischen Regierung standfand, gab es nennenswerte Aufstände.¹⁰⁴⁸

Für einen Künstler wie Maarten van Heemskerck, der in derart außergewöhnlich intensiver Weise darum bemüht war, seinen Nachruhm und seine *memoria* zu

¹⁰⁴⁴ „[...] in der Frage des Bilderkultes lebt in Rom die Antike, als hätte sie nie geendet.“ Bredekamp 1990, S.212–213.

¹⁰⁴⁵ Siehe Veldman 2012, S.13.

¹⁰⁴⁶ Siehe Anm.1004.

¹⁰⁴⁷ Siehe Bangs 1997, S.11. Haarlem stellte hiermit keinen Einzelfall dar. Gleiches geschah ebenso in Delft und Leiden. Siehe Bangs 1997, S.104. Insofern ist Contis Behauptung, „[i]n Ländern, in denen die Reformation und mit ihr das Bekenntnis zum Ikonoklasmus triumphieren, gibt es keine Möglichkeit mehr, weiterhin für die Kirchen zu malen [...]. Den Malern verbleiben mithin nur Portraits und Bilder zur Ausschmückung von Privaträumen.“, Conti 1998, S. 182, so nicht ganz korrekt. 1581 – im Zuge weiterer ikonoklastischer Handlungen, die von Antwerpen ausgingen –, wurde in Haarlem das Retabel des Hochaltars geweißt. Siehe Bangs 1997, S.12; S.104.

¹⁰⁴⁸ Siehe Rosenthal 2004, S.183.

sichern, wie in den vorhergehenden Kapiteln ausführlich dargelegt wurde, erscheint es zudem bereits vor diesem Hintergrund unwahrscheinlich, er könne die Zerstörung von Bildwerken gutgeheißen haben. Vielmehr ist anzunehmen, dass er in den Bilderstürmen grundsätzlich eine Bedrohung der eigenen Überlieferung sah und dementsprechend eine dezidiert ablehnende Haltung ihnen gegenüber einnahm.

VII.3 Der gute Samariter rettet die Antiken

Während seines Aufenthaltes in Rom in den 1530er Jahren hatte Maarten van Heemskerck in zahlreichen Sammlungen und auf dem Forum Romanum die Antiken in Detailansichten sowie Panoramen studiert, sich hierüber einen breiten Motivfundus geschaffen, auf den er in den folgenden Jahrzehnten wiederholt zurückgreifen konnte, und mit Sicherheit auch die Aufregung und Begeisterung über spektakuläre Antikentunde miterlebt.¹⁰⁴⁹ Die Auffindung einer herausragenden antiken Skulptur hat er schließlich sogar bemerkenswert prominent in einem profanen Gemälde und in einem Gemälde biblischer Thematik inszeniert.

Die *Landschaft mit dem barmherzigen Samariter*, heute im Frans Hals Museum in Haarlem befindlich (Abb. 91),¹⁰⁵⁰ zeigt in der rechten unteren Ecke im Vordergrund die Szene nach Lukas 10, 30–37, wie der gute Samariter das Opfer eines Überfalls rettet und seine Wunden versorgt, nachdem zuvor ein Priester und ein Levit untätig vorübergegangen waren. Zur Linken dieser Szene ist als Simultandarstellung bereits zu sehen, wie der Samariter den Versehrten auf seinem Pferd in Richtung Stadt bringt. Weiter wird das biblische Narrativ jedoch nicht verfolgt. Stattdessen ist zentral im Bildfeld die Auffindung und Ausgrabung einer monumentalen antiken Jupiter-Statue in Anwesenheit eines Papstes,¹⁰⁵¹ weiterer Kleriker sowie Soldaten dargestellt, während der obere Bereich des Bildes komplett von einer Stadtvedute eingenommen wird. Verschiedene römische Bauten lassen sich hier erkennen. Betrachtet von einem Standpunkt im Nordwesten der Stadt, der sich, wie Brown schreibt, direkt unterhalb der Villa Madama befindet,¹⁰⁵² sind etwa die Basilika von St. Peter zu sehen oder auch die Engelsburg und die Brücke mit den Statuen von Petrus und Paulus.¹⁰⁵³

¹⁰⁴⁹ Einige der heute berühmtesten Antiken wurden Anfang des 16. Jh. aufgefunden und haben damals bereits große Begeisterung geweckt (u.a. *Laokoon-Gruppe* 1506, *Herkules und Telephos* 1511, *Tiber Flussgötter* 1512). Siehe Brown 1979, S.58. Siehe hierzu auch das CENSUS-Projekt, www.census.de, letzter Zugriff am 03.02.2017. Vor 1500 waren bereits der *Apoll von Belvedere* und der bronzene *Herkules* vom Kapitol bekannt. Siehe Büttner 2000, S.217.

¹⁰⁵⁰ Siehe Grosshans 1980, Kat. Nr. 58 (hier datiert um 1550); Gombrich 1991; Brown 1979.

¹⁰⁵¹ Grosshans 1980, S.178, spricht von dem Papst und Kardinälen. Ebenso u.a. Gombrich 1991. Die rote Kopfbedeckung der Hauptfigur der Gruppe könnte auch als Kardinalshut verstanden werden. Folin/Preti 2015, S.68. Denkbar ist jedoch auch, dass es sich um eine nicht-liturgische Kopfbedeckung des Papstes handelt, ähnlich einem Cappello Romano. Für eine Deutung der Hauptfigur der Gruppe als Papst spricht die Präsenz der Schweizergarde zum Schutz der Gruppe. Siehe Bredekamp 1990, S.212. Preti 2015, S.223, spricht erst von einem Kardinal mit weiteren Geistlichen und später von einem Papst mit einer Gruppe Kardinäle.

¹⁰⁵² Siehe Brown 1979, S.55.

¹⁰⁵³ Die beiden Statuen wurden 1534 dort errichtet. Siehe Grosshans 1980, S.178.

Die Verbindung einer biblischen Historie mit einem topographisch eindeutig identifizierbaren Ort ist Bangs zufolge grundsätzlich Ausdruck einer religiösen Praxis. Gläubige „imagined themselves really present at holy events on which they were meditating“.¹⁰⁵⁴ In Heemskercks Gemälde steht die Stadtkulisse zugleich in Bezug zu der Auffindung der antiken Statue in Gegenwart von Klerikern, was wiederum in der Forschung zu der Frage geführt hat, ob hier ein konkretes Ereignis verbildlicht wurde, dem Heemskerck vielleicht sogar selbst beigewohnt haben könnte.

Diese Szene des Auffindens der Jupiter-Statue wurde erstmals 1911 von Hübner näher behandelt. Er hat das Bild als präzise Dokumentation zu Skulptur und Fundort verstanden und eine Augenzeugenschaft Heemskercks vermutet.¹⁰⁵⁵ Erst Brown hat 1979 nachweisen können, dass keine Verbindung zwischen der genauen Verortung des Fundes innerhalb der römischen Landschaft auf Heemskercks Gemälde und dem historischen Ereignis zu finden sei.¹⁰⁵⁶ Er belegt, dass der Jupiter bereits 1525 gefunden wurde, somit knapp zehn Jahre vor Heemskercks Aufenthalt in Rom, und zudem an anderer Stelle, nämlich auf der anderen Seite des Tiber, in der Nähe der Porta del Popolo.¹⁰⁵⁷ Die von Heemskerck dargestellte Szene ist somit kein authentischer Augenzeugenbericht. Maarten van Heemskerck hat die Jupiter-Statue in Rom in den 1530ern bereits in einer Sammlung studieren können. Zerbrochen am Boden liegend ist sie auf einer seiner Zeichnungen, die im Garten der Villa Madama entstanden ist, zu sehen.¹⁰⁵⁸ Der Jupiter kam 1546 nach Besançon, als Besitz des Nicolas Perrenot de Granvelles und befindet sich heute im Louvre.¹⁰⁵⁹ Brown verweist darauf, dass die Statue ab den 1550er Jahren, somit nach ihrem Transfer in den Norden, vermehrt in Heemskercks Werk zu identifizieren sei.¹⁰⁶⁰ So ist sie unter anderem auf einem 1552 datierten Gemälde zu sehen, das sich in der Sammlung Granvelles befand und vielleicht sogar von Nicolaus Perrenot oder seinem Sohn Antonio in Auftrag gegeben wurde.¹⁰⁶¹ Die Verbindung zwischen der Darstellung der Skulptur in Heemskercks Werk und deren Verbleib in einer nordalpinen Sammlung scheint somit nicht rein zufälliger Natur zu sein. Es steht zu vermuten, dass Heemskerck über den Transfer der Statue in die Sammlung Granvelles unterrichtet war.

¹⁰⁵⁴ Siehe Bangs 1997, S.121.

¹⁰⁵⁵ Aufgrund der Darstellung der erwähnten Statuen von Peter und Paul auf der Engelsbrücke, die zwei während des Sacco di Roma beschädigte, oktogonale Kapellen ersetzten, datiert Hübner 1534/35. Siehe Hübner 1911.

¹⁰⁵⁶ Siehe Brown 1979, S.56.

¹⁰⁵⁷ Siehe Brown 1979, S.57, der auf drei Briefe in dem staatlichen Archiv in Mantua verweist, in denen Federico Gonzaga von seinen römischen Agenten über die Datierung und Verortung des Fundes unterrichtet wurde. Siehe auch Grosshans 1980, S.179.

¹⁰⁵⁸ Bereits 1911 wurde diese Zeichnung auf KdZ 79 D2, fol.46 r. entsprechend identifiziert. Siehe Hübner 1911. Siehe auch Brown 1979, S.54.

¹⁰⁵⁹ Dies ist bekannt dank Francesco de Marchis *Trattato d'architettura*. Vasari berichtet fälschlich, dass Franz I. die Statue zum Geschenk erhielt. Siehe Brown 1979, S.50. Der Jupiter gelangte von Besançon aus in die königliche Sammlung in Versailles und von dort in den Louvre (Musée de Louvre, Paris, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Inv. Nr., MR 251). Es ist unklar, wann der Jupiter in eine Herme umgewandelt wurde. Siehe ebd.

¹⁰⁶⁰ Zu Gemälden und Graphiken, auf denen diese Skulptur zu sehen ist, siehe Anm.175.

¹⁰⁶¹ Maarten van Heemskerck, *Stierkämpfe in antiker Arena*, 1552, Öl/Holz, 73,5 x 121 cm, Lille, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. P.819. Siehe Brown 1979, S.51; Grosshans 1980, Kat. Nr. 78.

Ernst Gombrich unterzog Heemskercks um 1550 datierte *Landschaft mit dem barmherzigen Samariter* unter der Fragestellung „Archäologen oder Pharisäer“ erstmals einem grundlegenden Deutungsversuch.¹⁰⁶² Ihm zufolge sei die Parallelsetzung von biblischer Historie und zeitgenössischer Ausgrabung in Anwesenheit des Papstes als eine grundlegende Kritik an der katholischen Kirche zu verstehen. Der Papst Sorge sich um die Antiken und vergesse darüber seine seelsorgerischen und pastoralen Pflichten – er verfehle damit ebenso das Ideal christlicher Nächstenliebe und Barmherzigkeit, wie die Männer, die in der neutestamentlichen Geschichte am Samariter vorbeigehen, ohne diesem zu helfen. Als Basis für seine Argumentation greift Gombrich auf den Aufsatz von Eleonor Saunders zurück, in dem darauf verwiesen wird, dass viele von Heemskerck aufgegriffene, biblische Themen in seinem Spätwerk um den Themenkreis Bilderverehrung und Idolatrie kreisen.¹⁰⁶³ Auf Basis dieser Beobachtung vermutet Gombrich, Heemskerck habe eine „certain ambivalence towards the cult of ancient statues“ gehabt.¹⁰⁶⁴ Jeder Betrachter, der mit der Darstellungstradition des barmherzigen Samariters vertraut sei, müsse sich wundern, dass der Papst sich einer anderen Sache als dem Hilfsbedürftigen selbst widme. Bredekamp folgt dieser Lesart Gombrichs und versteht das Gemälde ebenso als eine deutliche Verurteilung des amtierenden Papstes.¹⁰⁶⁵ Ihm zufolge sei Heemskercks Antikenverständnis hier zudem in Einklang mit der Haltung des Niederländers Adriaan Florisz. Boeyens, der als Hadrian VI. von 1522–1523 Papst war. Dieser sah, laut Bredekamp, „in der Antikenbegeisterung seiner Vorgänger ein Fortwirken des heidnischen Götzendienstes und in den antiken Statuen noch immer die götzendienerische Wurzel der Antike.“¹⁰⁶⁶

Auch wenn Hadrian VI. sich unter anderem durch das Versiegeln von Türen zu der Sammlung des Belvedere den Ruf erworben hatte, der Antikenbegeisterung der Zeit kritisch gegenüber zu stehen, so war doch bereits – wie DiFuria argumentiert – Heemskercks Lehrmeister Jan van Scorel, der von Hadrian VI. zum Aufseher über die Antiken ernannt wurde, in Rom explizit „in an antiquarian circle surrounding the ‚Dutch Pope‘“ zu lokalisieren.¹⁰⁶⁷ Zu den herausragenden Persönlichkeiten in diesem Umfeld gehörte der bereits erwähnte niederländische Kardinal Willem van Enckevoirt, der möglicherweise knapp zehn Jahre später auch Heemskerck in die Kreise von Antikensammlern in Rom einführte – und selbst ein wichtiger

¹⁰⁶² In einem Vortrag anlässlich des Kolloquiums der Bibliotheca Hertziana *Roma quanta fuit ipsa ruina docet*, April 1986, siehe Bredekamp 1990, S.213. Publikation des Vortrags Gombrich 1991.

¹⁰⁶³ Siehe Gombrich 1991, S.254; Saunders 1978/1979.

¹⁰⁶⁴ Siehe hierzu Kapitel VII.1.

¹⁰⁶⁵ Siehe Bredekamp 1990, S.213. Ebenso Folin/Preti 2015, insbes. S.69, sowie Preti 2015, S.223–224.

¹⁰⁶⁶ Bredekamp 1990, S.213.

¹⁰⁶⁷ Siehe DiFuria 2010, S.36. DiFuria verweist darauf, dass das Versiegeln der Türen zwar limitierten Zugang für die Allgemeinheit bedeutete, dem Papst aber Exklusivität verschaffte und nicht daran hinderte, die Sammlung seinen Gästen zu zeigen. Siehe DiFuria 2010, S.36. Es ist jedoch nicht zu leugnen, dass der Papst gegenüber den Antiken, bzw. den bildenden Künsten im Allgemeinen ein gewisses Desinteresse zeigte. „Commissions for painters and sculptors in Rome were canceled or refused, the collection of antiquities in the Belvedere was closed, and Adrian even went so far as to snub Italian artists by having his portrait painted by the Dutchman Jan van Scorel.“ Stone 2006, S.270. Der „barbaric pope“ wurde entsprechend in Schmähchriften verspottet.

Kunstförderer und Befürworter des neuen, an der Antike orientierten Stils war.¹⁰⁶⁸ Aus einer gemeinsamen ‚niederländischen Identität‘ eine vergleichbar ablehnende Haltung gegenüber den Antiken ableiten zu wollen, ist argumentativ nicht haltbar.

Gombrich merkt bereits an, dass durchaus noch eine andere, komplett gegensätzliche Lesart für Heemskercks *Landschaft mit dem Barmherzigen Samariter* denkbar sei.¹⁰⁶⁹ Dem Prinzip einer typologischen Simultandarstellung folgend, rettet der Papst die beschädigte Statue Jupiters, gleichermaßen wie sich der Samariter um den Überfallenen sorgt. In diesem Zusammenhang attestiert Gombrich dem Werk eine tendenzielle Doppeldeutigkeit, aus der nicht hervorgehe, ob die beiden Szenen im Bild als Kontrast oder als Parallele zu verstehen seien.¹⁰⁷⁰ Betrachtet man das Gemälde jedoch vor dem Hintergrund von Heemskercks weiterem Werk und Leben, seinem intensiven Einsatz antiker Versatzstücke in Bildern jedweder Thematik, der Verknüpfung seines Portraits und seiner Signatur mit antiken Architekturen, der Errichtung eines Obeliskens für seinen Vater, dem außergewöhnlich umfangreichen Bestand an Zeichnungen nach Antiken aus den verschiedensten römischen Sammlungen und nicht zuletzt seiner nahezu obsessiven Sorge um seine eigene Überlieferung, für die die antike Überlieferung das Vorbild liefert, so erscheint es unwahrscheinlich, dass hier eine Doppeldeutigkeit intendiert ist.

Aufschlussreich in Hinblick auf eine Interpretation des Werkes ist der Vergleich mit einem zweitem Gemälde Heemskercks, auf dem ebenso die Auffindung der antiken Jupiterstatue im Beisein eines Papstes samt Gefolge dargestellt wird. Der heutige Verbleib dieser Malerei ist seit 1914 unbekannt, lediglich eine Fotografie ist erhalten (Abb. 92).¹⁰⁷¹ Die Landschaftskulisse bildet hier wiederum eine Ansicht Roms, sogar von vergleichbarem Standpunkt aus betrachtet. Anstelle einer Verknüpfung mit biblischer Historie, wird die Szene der Auffindung der Jupiterstatue jedoch in rein säkularen Kontext eingebunden. Im Vordergrund des Gemäldes sind „Menschen und Götter beim Bad, bei Musik und Liebesspiel miteinander vereint. Es ist das freie Leben der Antike, des goldenen Zeitalters, das nach den Schilderungen Hesiods und anderer Autoren weder Schuld noch Sorgen kannte und in dem die Menschen ohne Krankheit und ohne zu altern friedlich von den reichen Gaben lebten, die ihnen die Erde freiwillig spendete“, so Gombrich.¹⁰⁷²

¹⁰⁶⁸ Siehe DiFuria 2010, S.36. Es sollte nicht vergessen werden, dass Heemskerck sich zehn Jahre nach dem Pontifikat in Rom aufhielt und nach den Ereignissen des Sacco di Roma. Es wird ein anderes geistiges Klima in der Stadt gewesen sein, das er vorgefunden hat. Vor dem Hintergrund seiner Antikenbegeisterung und der fehlenden zeitlichen Korrelation, gibt es keinen Anlass eine explizite Verbindung zu oder besondere Verehrung für Papst Hadrian VI. zu vermuten.

¹⁰⁶⁹ Siehe Gombrich 1991, S.254.

¹⁰⁷⁰ Siehe Gombrich 1991, S.254.

¹⁰⁷¹ Siehe Planiscig 1914, Fig.46; Grosshans 1980, Kat. Nr. 59, Abb.89; Gombrich 1991, S.254.

¹⁰⁷² Gombrich 1980, S.180, der zudem auf die Anwesenheit von Amor und Venus verweist und auf Heemskercks Umdeutung der Jungbrunnenszene. Ders. 1991, S.255, merkt an, ein Jungbrunnen sei bei einer Darstellung des goldenen Zeitalters unsinnig, da es in diesem mythischen Zeitalter kein Alter gäbe. Ihm zufolge sei Heemskercks Darstellung somit kritisch zu deuten. Da das Wiederauffinden und somit die Erneuerung der Antike zentrales Thema sind, erscheint die Übertragung des Jungbrunnenmotivs in den Kontext des goldenen Zeitalters jedoch legitim. Gombrichs Deutung der Brunnenstatue als Hermaphrodit muss aufgrund der

In der rechten oberen Ecke ist in einer Wolke Jupiter mit einem Blitzbündel in der Hand zu sehen, in Begleitung seiner Gattin Juno sowie des Zwillingspaars Romulus und Remus, den mythischen Gründern Roms. Jupiter wohnt somit als Augenzeuge der Auffindung seines eigenen Standbildes bei, ebenso wie Romulus und Remus die Wiederentdeckung des antiken Roms beobachten. Planiscig schreibt, „Man könnte das Bild ‚die humanistische Wiedererweckung des alten Rom‘ bezeichnen.“¹⁰⁷³ Die Wiederentdeckung der Antike und ihre Adaption und formale wie inhaltliche Verjüngung in der Renaissance sind hier als Beginn eines neuen, glücklichen Zeitalters zu deuten, das an die einstige antike Größe anknüpft.

Nicht irrelevant für Heemskercks Einstellung gegenüber der Konservierung antiker Bildwerke werden auch die in Rom nach den Erfahrungen des Sacco di Roma intensivierten Bemühungen um den Erhalt und die Sammlung der Altertümer gewesen sein.¹⁰⁷⁴ Waren gerade auch die Antiken Ziel der Zerstörungen im April 1527,¹⁰⁷⁵ so erlebte die Sammlungstätigkeit insbesondere in den anschließenden Jahren eine regelrechte Blüte.

Die Vielzahl der Sammlungen, die Heemskerck besichtigte, und die Intensität, mit der er die schützens-, bergens- und erhaltenswerten antiken Bildwerke studierte, lassen nichts abwegiger erscheinen, als eine negative Haltung gegenüber paganen Bildwerken. Heemskercks *Landschaft mit dem barmherzigen Samariter* steht kompositorisch in der mittelalterlichen Tradition des Simultanbildes. Ebenso wie der Samariter im Bild dem Verwundeten hilft, rettet der Papst die beschädigte Statue Jupiters. Die parallele Darstellung dieser zwei unterschiedlichen Narrative wird in ihrer Analogie verständlicher, wenn man bedenkt, dass zeitgenössisch Bildwerken allgemein eine Beseelung zugesprochen wurde. Auch der Papst ist folglich mit einer tatsächlichen ‚Rettungsaktion‘ betraut. Es ist in Heemskercks Gemälde keine Romkritik intendiert, sondern genau das Gegenteil.

Der Priester, der laut biblischer Erzählung an dem Verwundeten vorbeiging, ohne ihm zu helfen, ist bei Heemskerck nicht in ein katholisches Gewand gekleidet. Hätte der Künstler eine explizite Kritik am Papst oder an der katholischen Kirche vornehmen wollen, so wäre dies die naheliegende Gelegenheit gewesen.¹⁰⁷⁶ Auf einem heute im Rijksmuseum befindlichen Gemälde des sog. Meisters des Barmherzigen Samariters von 1537 beispielsweise (Abb. 93), wird der vorübergehende Priester explizit als Mönch mit Tonsur dargestellt. Bei Heemskerck hingegen ist er in ein Phantasiegewand gekleidet und trägt eine exzentrische Kopfbedeckung, wie sie der Künstler oft für die Charakterisierung heidnischer oder jüdisch-antiker Priester verwendete.

ungenügenden Qualität der erhaltenen Abbildung des Bildes ungeklärt bleiben. Es scheint jedoch so, als würde die Figur ein Gefäß halten.

¹⁰⁷³ Planiscig 1914, S.84; Gombrich 1980, S.180.

¹⁰⁷⁴ DiFuria 2010, S.37.

¹⁰⁷⁵ Siehe DiFuria 2010, S.37.

¹⁰⁷⁶ Gombrich 1991, S.253, weist darauf hin, dass vom Mittelalter bis ins 16.Jh. durchaus wiederholt die Gelegenheit genutzt wurde, den in der Bibel genannten Priester in das Gewand eines Klerikers zu kleiden und dass manche Künstler „obviously enjoyed giving a satirical edge to the portrayal of the heartless passers-by [...]“. Heemskerck nutzt diese Möglichkeit explizit nicht.

Ein Vergleich von Maarten van Heemskercks *Landschaft mit dem barmherzigen Samariter* mit einem Bild des sog. Meisters des Barmherzigen Samariters lässt auffällige Parallelen in der Figurengruppe von Samariter und Verwundetem erkennen (Abb. 91 u. Abb. 93). Die Figurentypen und die Haltung der Figuren – der Verwundete vom Knie des Samariters gestützt, mit nach hinten gelehntem Kopf, die Armhaltung des Samariters – sind ebenso vergleichbar wie Stiefel und Gewand des Samariters. Es ist davon auszugehen, dass Heemskerck dieses Gemälde, das vermutlich im Umkreis Jan van Scorels entstand, kannte. Umso bemerkenswerter ist die Tatsache, dass er sich entschied, dem Priester ausdrücklich nicht die zeitgenössische Erscheinung eines Mönches oder katholischen Klerikers zu geben.

Es sei in diesem Zusammenhang auch kurz auf Heemskercks 1565 datierte, druckgraphische Folge *Christus als barmherziger Samariter* verwiesen.¹⁰⁷⁷ In Analogie zur Geschichte des Barmherzigen Samariters wird geschildert, wie der von seinen Lastern malträtierte Mensch, den Moses und Aaron als Vertreter des Alten Bundes am Wegesrand liegen lassen, durch den Opfertod und das Blut Christi, somit durch das christliche Heilsversprechen des Neuen Testaments, errettet wird. Die letzte der vier Platten zeigt den Menschen, wie er sein Heil in der Kirche findet (Abb. 94). Am rechten Bildrand ist bloss eine mittelalterlich erscheinende, nordalpine Architektur mit Lanzetttürmen zu sehen, während der Großteil der Szene von einer antikisierenden Renaissance-Architektur mit Obelisk, Triglyphenfries, Halbsäulen und Pilastern hinterfangen wird. Christus und der Heilige Petrus sind bei der Übergabe eines Buches zu sehen, das in dem Kontext der Darstellung vermutlich als das Neue Testament zu identifizieren ist und symbolisch für die Übertragung der Stellvertreterschaft Christi auf den Heiligen Petrus und seine Nachfolger, die römisch-katholischen Päpste, steht. Begleitet werden sie von dem in Anbetung verharrenden Menschen.

Das Blatt schließt zum einen jede negative Konnotation antiken Formenvokabulars Heemskercks im Kontext der Geschichte des Guten Samariters aus und erweist sich zum anderen durch die prominente Darstellung des Heiligen Petrus als eindeutig pro-katholisches und das Papsttum befürwortendes Blatt.¹⁰⁷⁸

Maarten van Heemskerck war, wie im Vorhergehenden ausführlich argumentativ dargelegt, keinesfalls ein Ikonoklast oder Gegner paganer Bildwerke. Auch eine

¹⁰⁷⁷ Maarten van Heemskerck, *Christus als barmherziger Samariter*, 1565, gestochen von Harmen Jansz. Muller, vier nummerierte Platten, New Hollstein II, 445–448.

¹⁰⁷⁸ Veldman 1987b zieht interessanterweise ausgerechnet dieses Blatt heran, um reformatorisches Gedankengut bei Heemskerck nachzuweisen. Von einer erasmianischen Lesweise der Bibelpassage Matth. 16 ausgehend (als Sinnbild für die Gesamtheit der christlichen Kirche), führt sie aus: „Vanuit een dergelijk standpunt zou het aan de mens overhandigen van een bijbel door Petrus geïnterpreteerd kunnen worden als een aanwijzing dat de bijbel het belangrijkste hulpmiddel voor de christen is.“ Ebd., S.202. Die Übergabe der Schrift findet jedoch zwischen Christus und Petrus dar. Nicht zwischen Petrus und dem Menschen. Der im Bild gesetzte Akzent ist somit ein deutlich anderer. Veldman bringt die druckgraphische Folge zudem, um ihre These zu untermauern, mit dem vermeintlich genuin protestantischen, von ihr als „het reformatorische leerstuk“ bezeichneten Bildthema von Gesetz und Gnade, in Verbindung. Auch im Ausst. Kat. Paris 2015 bezeichnet sie das Thema von Gesetz und Gnade als lutherisch. Siehe Veldman 2015a, S.18. Bereits Busch 1982 hat jedoch auf den wahrscheinlichen katholischen Ursprung dieser Bildfindung in einem Holzschnitt Geoffroy Torys hingewiesen. Siehe Busch 1982, insbes. S.15–18. Um Heemskercks Offenheit für reformatorische Ideen nachzuweisen, wären andere Beispiele besser geeignet.

deutliche Kritik an der römisch-katholischen Kirche ist in seinen Arbeiten nicht festzustellen.¹⁰⁷⁹ Sein druckgraphisches Werk umfasst weder deutlich satirische noch polemische Blätter. Ebenso wenig lässt seine Biographie auf eine Distanzierung vom Katholizismus rückschließen. Zu den verschiedenen Ämtern, die Heemskerck im Laufe seines Lebens bekleidete, gehörte etwa die Funktion eines „Keurmester“ der Lukasgilde (1550–1552), ein „door het stedelijk bestuur aangestelde ambtenaar die samen met de deken het gilde bestuurde“.¹⁰⁸⁰ 1553–1534 war er dann selbst Dekan der Lukasgilde und, wie van Mander überliefert, die letzten 22 Jahre seines Lebens zudem „Kerck-meester“ von St. Bavo.¹⁰⁸¹ Auch die von ihm verfügte testamentarische Stiftung, seine Entscheidung, sie von dem katholischen Heilig Gheest-Spital verwalten zu lassen, und sein Wunsch in der katholischen Hauptkirche Haarlems, St. Bavo, beerdigt zu werden, lassen trotz liberaler Tendenzen insbesondere in der druckgraphischen Produktion Heemskercks nicht auf ein gespaltenes Verhältnis zur katholischen Kirche rückschließen.

Vielmehr ist Maarten van Heemskerck eindeutig als „Anhänger der katholischen Kirche“¹⁰⁸² zu identifizieren, der auch als überzeugter Katholik stirbt.¹⁰⁸³ Wenn Bredekamp davon spricht, dass zwar die „Rohdaten“ von Heemskercks Biographie für ein Bekenntnis zum katholischen Glauben sprechen würden, aber meint, die Tatsache, dass der Künstler ab 1553 „Kirchenvorsteher seiner Gemeinde“ war, würde für sich wenig aussagen, man müsse allein die Bilder befragen,¹⁰⁸⁴ unterschlägt er sowohl Testament, Stiftung als auch den zeitgenössischen Bericht zu Heemskercks Überzeugung bei seinem Tod. Die Verknüpfungen Heemskercks mit der katholischen Kirche sind vielfältig und nicht als Marginalie in seinem Lebenslauf zu betrachten. Der Umstand, dass die religiöse Zugehörigkeit des Künstlers bei dieser eindeutigen Quellenlage in der kunsthistorischen Forschung kontrovers diskutiert wird, ist sicherlich zum Teil in seiner Verbindung zu den Rederijkern mitbegründet, in deren Umfeld reformatorisches Gedankengut dankbar aufgegriffen wurde,¹⁰⁸⁵ sowie mit der Kompatibilität der meisten von Heemskercks Bildwerken für katholische wie protestantische Rezipienten.¹⁰⁸⁶

Brekamp übersieht bei seiner Argumentation jedoch, dass Künstler schon damals parallel eine Klientel unterschiedlicher konfessioneller Zugehörigkeit bedienten. Die bildliche Auseinandersetzung mit aufgeklärtem, humanistischem

¹⁰⁷⁹ Wenn Eichberger 2014, S.703, von „a time of heightened tensions between Catholics and their critics, among whom were Maarten van Heemskerck and his humanist friends“ spricht, stellt sie Heemskercks Verhältnis zur katholischen Kirche entgegen der Quellenlage als angespannt dar.

¹⁰⁸⁰ Veldman 1986a, S.11.

¹⁰⁸¹ Mander 1604, fol.247r.; Veldman 1986a, S.11; Zevenhuizen 1998, S.38.

¹⁰⁸² Grosshans 1980, S.53.

¹⁰⁸³ Willigen 1866, S.129; Veldman 1977a, S.14, verweisen darauf, dass Heemskercks Freund Simon Alewijns, der ihn am Krankenbett betreut hatte, dies bezeugte.

¹⁰⁸⁴ Siehe Bredekamp 1990, S.206.

¹⁰⁸⁵ Eine starke Sympathie für den Protestantismus attestiert ihm in diesem Zusammenhang etwa Bangs 1977, S.9; Grosshans 1980, S.53. Zu reformatorischem Gedankengut bei den Rederijkern, siehe etwa Moser 2001, S.19.

¹⁰⁸⁶ Veldman weist darauf hin, wie mit wenigen Eingriffen Heemskercks Blatt *Unser täglich Brot gib uns heute* aus der Folge des *Vaterunser* von einer katholischen Bildfindung in eine protestantische Auffassung umgewandelt wurde. Siehe Veldman 1978b, S.207.

Gedankengut gibt nicht per se Anlass, Heemskercks Verhältnis zur katholischen Kirche zu hinterfragen. Man vergleiche Heemskerck in diesem Zusammenhang etwa mit Lucas Cranach d. Ä., der sowohl protestantische wie auch katholische Auftraggeber belieferte.¹⁰⁸⁷

Maarten van Heemskerck hatte einerseits einen gewissen Markt und eine Nachfrage bedient, und andererseits in seinen Werken moralische Werte von allgemeiner Gültigkeit vertreten, die zugleich wesentlichen Teil seines Statusverständnisses, seiner *virtus* und seines Künstlerelbstbildes bildeten. Wie Veldman zu Recht anmerkt, behandelte Heemskerck religiöse Themen unberührt von der Reformation.¹⁰⁸⁸ Es „scheint, als habe Heemskerck ungeachtet seiner Zugehörigkeit zur katholischen Kirche eine außerordentlich liberale, vom Intellekt bestimmte Position vertreten“ und sich damit gewissermaßen „zwischen den Fronten“ bewegt.¹⁰⁸⁹ Diese schon von Grosshans geäußerte Auffassung stellt nach wie vor die überzeugendste Deutung von Heemskercks Relation zu den konfessionellen Umbrüchen der Zeit dar.

Ohne den Fehler machen zu wollen, von Dirck Volkertsz. Coornherts Geisteshaltung unmittelbar auf Heemskerck rückschließen zu wollen, so sei doch aufgrund des jahrelangen intellektuellen Austausches der beiden und aufgrund der Übereinstimmung von Bildthemen Heemskercks mit Texten von Coornhert darauf verwiesen, dass der Humanist eine ausgesprochen liberale, gegenüber der Institution Kirche gleich welcher konfessionellen Ausrichtung durchaus auch kritische Position einnahm, die den Menschen und die Befähigung des Menschen, tugendhaft zu Handeln in den Fokus stellte. „Dese [Coornhert] spottede met alle de Religien die in dese Landen zijn, met de Paepsche, Lutersche, Gereformeerde, die hy Calvinische noemde, [...] daer van hy oock openbare geprinte figuren uytgaf, die inde tijt van onse jonckheyt seer veel inder luyden huysen gevonden wierden.“¹⁰⁹⁰ merkte 1601 der Theologe Jacobus Trigland an. Coornherts Schriften wie auch Heemskercks druckgraphische Serien appellieren an die Fähigkeit des Menschen, zwischen Gut und Böse aktiv wählen zu können, die richtige Entscheidung für ‚gottgefälliges‘ Handeln zu erkennen und zu treffen. Sie folgen damit einem humanistischen Ideal, das ebenso in dem neoplatonischen Zirkel um Marsilio Ficino in Careggi entwickelt worden war und auch bei Pico della Mirandola eine wichtige Rolle spielte.¹⁰⁹¹

Heemskercks Studium der Antiken erfolgte nicht im Sinne Raffaels, „ponendosi idealmente di fronte alla statua, alla stessa altezza“, sondern er wählte

¹⁰⁸⁷ In diesem Sinne wurde jüngst auch die *Clades-Serie* gedeutet: „Peu d'œuvres semblent autant que les *Clades* tendre vers un art « œcuménique » - pour reprendre les termes de Konrad Jockherre -, capable de s'adresser à chacun au-delà des fractures confessionnelles en esquivant la violence des différends religieux“, Folin/Prete 2015, S.78.

¹⁰⁸⁸ Siehe Veldman 1977a, S.97.

¹⁰⁸⁹ Grosshans 1980, S.53.

¹⁰⁹⁰ Trigland 1650, 4. Teil, S.714; Veldman 1977a, S.55. Die Drucke, von denen hier die Rede ist, bezeichnen vermutlich die Drucke nach Entwürfen Heemskercks. Siehe Veldman 1977a, S.55, Anm.6.

¹⁰⁹¹ In Ficanos Landhaus in Careggi hielten sich auch nordalpine Humanisten auf. Siehe Gülpen 2002, S.25–27.

unterschiedliche und ungewöhnliche Ansichten, studierte Details ebenso wie ganze Zusammenhänge von Sammlungspräsentationen.¹⁰⁹² Dieses auf den ersten Blick nahezu dokumentarisch erscheinende Studium ist Resultat seines künstlerischen Wissensdrangs, impliziert jedoch keine systematisch-dokumentarische Herangehensweise. Heemskercks Art der Antikenrezeption ist höchst selektiv. Was Eichberger für die Antikenrezeption am Hof Margaretes von Österreich attestiert, gilt ebenso für den niederländischen Künstler:

„Wir haben es weniger mit einer humanistisch-archäologischen Auseinandersetzung mit der Antike zu tun, als mit einer zeitgenössischen Interpretation antiker Ideen, die neben den ehrwürdigen Heroen auch dem neuen Formenschatz besondere Beachtung schenkte.“¹⁰⁹³

Dieser Stil ‚à l’antique‘ stellte Anfang des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden etwas vergleichsweise Neues dar¹⁰⁹⁴ und das wachsende Interesse an der klassischen Antike mündete bald in dem bereits erwähnten Bestreben, eine eigene, vermeintlich ruhmreiche niederländische Antike durch Ausgrabungen, Literatur und Kunst wahrscheinlich zu machen und zu propagieren. Wie bereits van den Waal in den 1950er Jahren ausführlich argumentiert hat, erfolgten protonationale Identifikationsprozesse zugleich über Parallelsetzungen mit biblischen und klassischen Überlieferungen.¹⁰⁹⁵ Heemskercks affirmativer Umgang mit dem vorgefundenen antiken Vokabular sowie seine Auseinandersetzung mit biblischen Themen und profaner antiker Literatur erklärt sich auch in diesem Kontext. Statt in authentischer Wiedergabe des vorgefundenen Materials, schlägt sich sein intensives Antikenstudium jedoch zumeist in ingeniösen Veränderungen der in Rom getätigten Studien nieder.¹⁰⁹⁶ „Gerade in der Auseinandersetzung mit der Antike sollten Heemskercks Bilder, vor allem aber seine römischen Zeichnungen, für mehrere Generationen Haarlemer Künstler vorbildlich werden.“¹⁰⁹⁷

Hervorzuheben ist Maarten van Heemskercks außergewöhnliche Texttreue bei Bildwerken biblischer Thematik.¹⁰⁹⁸ Sie ist in zeitgenössischem Zusammenhang zu sehen mit einem veränderten Zugang zu den antiken Schriften, der einerseits durch das Bewusstsein für die historische Dimension geprägt ist, und andererseits von einer wissenschaftlichen, erkenntnisorientierten Annäherung an die Quellen. Es sei etwa an Pirro Ligorios Mitte des 16. Jahrhunderts gefasstes Vorhaben erinnert, eine alphabetische „Fachzyklopädie des gesamten Wissens über das Altertum unter besonderer Berücksichtigung der bildlichen Überlieferung zu verfassen und zum Druck zu bringen“, oder an die Büchersammlung des Johann Jakob Fugger, die neben Kostümdarstellungen, Wappenbüchern und Kartenwerken unter anderem auch Handschriften mit biblischen und historischen Illustrationen

¹⁰⁹² Dacos 1995b, S.25–26. So sind etwa elf verschiedene Studien nach den Rossbändigern vom Monte Cavallo erhalten. Siehe Bartsch 2012, S.33; Bartsch 2008, S.114, gibt sieben an.

¹⁰⁹³ Eichberger 2002, S.343.

¹⁰⁹⁴ Siehe Weissert 2004, S.28; Eichberger 2002, S.337.

¹⁰⁹⁵ Siehe Waal 1952.

¹⁰⁹⁶ Die „Weiterverarbeitung erfolgte selten 1:1, sondern in Einzelmotiven, Detailzitate oder –adaptionen, Modifikationen und Montagen“. Bartsch 2008, S.117; Bartsch 2007b, S.33.

¹⁰⁹⁷ Bartsch 2008, S.119. Sie verweist u.a. auf Cornelis van Haarlem, Hendrick Goltzius, Jacob Matham und Pieter Saenredam.

¹⁰⁹⁸ Siehe Hoetink 1961.

umfasste.¹⁰⁹⁹ Dirck Volkertsz. Coornhert versuchte sich ab 1558 an einer thematischen Sortierung der Bibel nach Stichworten und fasste Themenkomplexe wie Glaube, Wahrheit, Liebe, aber auch Gott, Christus, Hl. Geist in sogenannten *loci communes* zusammen.¹¹⁰⁰

Zugleich ist eine Verschränkung von christlichem und allgeorisch-antiksierendem Gehalt insbesondere charakteristisch für die wiederholt angesprochene Zusammenarbeit von Coornhert und Heemskerck. Unter einer übergeordneten, allgemeingültigen Moral bringen sie per se nicht direkt miteinander Verbundenes, Paganes und Christliches zusammen. Hierin liegt auch der wesentliche innovative Aspekt ihrer Zusammenarbeit.¹¹⁰¹ Bei aller Texttreue, was die Details der überlieferten Geschichten betrifft, erfolgt die Adaption somit auf neuartige Art und Weise. Die antike Formensprache und literarischen Quellen werden einer gemeinsamen Leitidee untergeordnet und erfahren in neuem Kontext eine Umwertung.¹¹⁰²

Diese Verbindung von antiker Form und christlichem Inhalt entspricht einem Trend, der ebenso in der Literatur dieser Zeit greifbar ist, und der durch den Umstand, dass die klassisch-antike Form per se etwas Paganes darstellt, nicht unumstritten war. Rhetoriker verfassten Stücke über klassische Götter und Helden, insbesondere in Form moralisierender Liebesgeschichten, übersetzten antike Stücke und führten diese auf, während gleichzeitig harsche Kritik an dieser Kulturpraxis geübt wurde.¹¹⁰³ Die Bildwerke von Coornhert, die gemeinsam mit Heemskerck entstanden, sind interessanterweise jedoch gerade von dem Nebeneinander christlicher Themen und paganer Motive gekennzeichnet.¹¹⁰⁴

Und eben dieses Konzept wendet Heemskerck in seiner *Landschaft mit dem guten Samariter* an. Unterschiedliche Kulturräume und Zeitebenen, Christliches und Heidnisches werden nebeneinander gestellt und mit einer gemeinsamen Moral, beziehungsweise Handlungsaufforderung verbunden. Sein Bild ist in dem Kontext der Diskussion um die Angemessenheit antiker Formensprache zur Verbidlichung christlich-moralischer Werke zu sehen.

Ebenso wie der Papst in der *Landschaft mit dem guten Samariter* das antike Bildnis rettet, und damit einen Teil kultureller Identität, so tragen Künstler wie Maarten van Heemskerck selbst zum Erhalt der bewunderten Formen und Ideen bei, indem sie

¹⁰⁹⁹ Thimann 2007, S.17; S.21. Zu Ligorios ‚Fachenzyklopädie‘ siehe Schreurs 2000, insbes. S.36–44.

¹¹⁰⁰ Coornhert berichtet seinem Freund Aggaeus van Albada in einem Brief über dieses Projekt, das er jedoch nie abschloss. Siehe Coornhert 1630, Bd.3, fol.109r.–109v.: „Dit sijn Bybelsche Loci communes niet alleen van dinghen, als van Gode, van den Duyvele, van den mensche, van waerheydt, [...]. Maer oock van de werckingen der dinghen, als te weten wat Godt werckt, wat de Mensche werckt, wat waerheydt werckt [...].“; Bongers 2004, S.21–22.

¹¹⁰¹ „The innovative feature of the series by Heemskerck and Coornhert lies in the fact that allegorical and biblical figures, who are not directly related to each other, have been brought together with Christ to point a moral which applies to all mankind.“ Veldman 1977a, S.67–68.

¹¹⁰² Siehe Veldman 1977a, S.68–70.

¹¹⁰³ Siehe Bloemendal 2009, S.338–339. „In the Netherlands there had been [...] debates on the use of classical mythology in poetry; especially Dirck Volkertsz. Coornhert (1522–1590) attacked it on moral or religious grounds, rejecting every allegorical or symbolic interpretation of the pagan gods [...]“; ebd. S.335.

¹¹⁰⁴ Ungewöhnlich und auffällig ist die Verknüpfung von Christlichem und Antikem etwa bei Heemskercks *Serie der zwölf Patriarchen*, 1550, Stiche von Coornhert (New Hollstein I, 52–63); Siehe Healy 2009, S.368–369; Veldman/Jonge 1985; Brugerolles 2015.

diese im Medium der Malerei und der Druckgraphik verbreiten und weiterentwickeln. Die *Landschaft mit dem guten Samariter* ist in gewisser Weise als Apologetik einer künstlerischen Praxis zu verstehen, die antikes Vokabular – und hier insbesondere die Relikte der römischen Antike – als eine angemessene Form begreift, um christliche Inhalte zu verbildlichen.

Fazit

Anhand von Maarten van Heemskercks bisher von der Forschung nicht in ihrer Gesamtheit betrachteten, zahlreichen Maßnahmen, das Überdauern seines Namens und seines künstlerischen Werkes zu sichern, lässt sich ein neuer Blickwinkel auf seine Antikenrezeption und sein künstlerisches Selbstverständnis aufzeigen. Die antike Überlieferung, ihre ‚Dokumentation‘ und zeitgenössische Rezeption erweisen sich so als vorbildhaft für die *memoria*-Strategie und Selbstinszenierung dieses niederländischen Künstlers des 16. Jahrhunderts. Im Nachleben der Antike in Literatur, Architektur und Bildwerken fand Heemskerck zentrale Möglichkeiten der Erinnerungssicherung, die er entsprechend für die eigene, individuelle Überlieferung zu nutzen suchte.

In der vorliegenden Studie werden die vielfältigen erinnerungsstiftenden Aspekte, die Heemskerck in seinem künstlerischen Werk unterbrachte, herangezogen, die Art und Weise, wie er antikes Formenvokabular und antike Themen einsetzt, exemplarisch untersucht und analysiert, welches Künstlerselbstbild seinem *memoria*-Streben zugrunde liegt. Zudem finden auch die konkreten Verfügungen, auf welche Heemskerck abseits der künstlerischen Produktion zur Sicherung seines Nachruhms zurückgreift, Berücksichtigung. Erstmals werden diese hier nicht als anekdotische Randnotiz zu Heemskercks Biographie verstanden, sondern als Teil einer umfassenden, kunsttheoretisch unterfütterten Überlieferungsstrategie.

Maarten van Heemskercks Sorge um seine *memoria* ist in ihrer Ausformulierung und Intensität zu seiner Zeit in den Niederlanden zwar vollkommen singulär, jedoch nicht losgelöst von Referenzen zu denken wie seinem humanistisch gebildeten Umfeld, der Antikenrezeption des 16. Jahrhunderts oder frühneuzeitlichen Idealen künstlerischer Praxis, wie durch die Kontextualisierung der getroffenen Beobachtungen gezeigt werden konnte. Heemskercks eigenwillige Adaption der Antike erweist sich als Ausdruck eines ihr zugrunde liegenden Antikenverständnisses, das von einem besonderen Interesse für den Umstand des Überdauerns charakterisiert ist. Dieses hat sich vor dem Hintergrund der Bildkritik reformatorischer Bewegungen, einer zeitgenössisch virulenten Diskussion um die Angemessenheit antiker Formensprache für christliche Inhalte sowie einer Instrumentalisierung antiker Narrative zur Konstruktion genealogischer Abfolgen und kultureller Identität entwickelt.

Wesentlichen Ausgangspunkt für die Untersuchung von Heemskercks an der antiken Überlieferung orientierten Sorge um die eigene Überlieferung stellen neben den zeitgenössischen Zeugnissen, van Manders *Schilder-Boeck* und dem grundlegenden Werk von Grosshans die Studien Ilya Veldmans dar. Sie hat durch ihre umfassenden Forschungen zu Heemskerck und seinem intellektuellen Austausch mit den Haarlemer Humanisten die Rahmenbedingungen geschaffen, dass sich dieser Teilaspekt von Heemskercks künstlerischem Leben und Werk differenziert betrachten lässt. Parallel zur Arbeit an der vorliegenden Studie

erschieden verschiedene Aufsätze DiFurias, die Heemskercks Werk explizit mit den Themen *memoria* und kulturelles Gedächtnis in Verbindung bringen. Sein Fokus liegt jedoch auf der verbildlichten Kontinuität der Antike, der mnemotischen Qualität von Heemskercks Zeichnungen, somit auf Heemskercks Studiengegenstand und nicht auf dem Künstler und seiner individuellen *memoria*.

Bereits in der *Lukasmadonna* von 1532 bezieht Heemskerck noch vor seinem Romaufenthalt in den 1530er Jahren – der als wesentlicher Einschnitt seiner künstlerischen Laufbahn betrachtet wird – über eine Inszenierung antikisch-paganer Inspiration kunsttheoretisch Position. Gleichzeitig sorgt er sich schon hier explizit um seine Überlieferung. Über das bisher kaum beachtete Bilddetail der Pseudomorphose eines Raubes der Europa zum Heiligen Lukas mit dem Stier, zeigt sich Heemskercks exzentrischer Umgang sowohl mit tradierter Bildmotivik als auch mit antikem Formenvokabular. In einem Vergleich mit der späteren *Lukasmadonna* aus den 1550er Jahren wird deutlich, wie die stärkere Konzentration auf den *lucas medicus* als Verweis auf den *pictor doctus* zu lesen ist und Gelehrsamkeit, aber insbesondere das Studium der Antike nun das wesentliche Referenzmodell darstellen.

Entsprechend prominent findet das Antikenstudium in Heemskercks Selbstbildnissen ihren Platz. Für das berühmte *Selbstportrait vor dem Kolosseum* wird hier ein Deutungsansatz vorgeschlagen, der die ungewöhnliche Bildfindung mit Überlegungen zu *ars memorativa* verbindet, auf deren mögliche Relevanz auch für Heemskercks zeichnerisches Werk eingegangen wird.

Auf dem Titelblatt der *Clades-Serie* bindet Heemskerck sein Selbstportrait in den bildlichen Kontext ruinöser Architekturen ein. Dennoch erweist sich bei näherer Betrachtung, dass bei dem Blatt weniger der Verfall im Sinne eines *mememto mori*, im Vordergrund steht, sondern vielmehr das Überdauern. Die Verortung des Portraits im Kontext der Serie und die Rezeption der Antiken sind Teil eines künstlerischen *virtus*-Konzeptes. Heemskercks Selbstportrait kann als eigentlicher Ausgangspunkt einer Reihe von Selbstportraits identifiziert werden, die Ende des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden entstanden und der Aufwertung des Status von Kunst und Künstler dienen.

Zu Heemskercks Antikenrezeption und Ruinenverständnis wird eine komplett gegensätzliche Deutung zu der von Bredekamp in den letzten Jahren vertretenen präsentiert. Im Anschluss an die Forschungen von Sickel und Bartsch wird argumentiert, dass Heemskerck in den Ruinen nicht nur Relikte vergangener Größe und bewundertes Vorbild sah, dem er eigenen ästhetischen Wert zusprach. Sondern das Staunen über das Überlieferte war bei ihm gleichzeitig verbunden mit Maßnahmen zur Sicherung des eigenen Nachlebens. Dass Heemskerck sich selbst für erinnerungswert hielt, ist wiederum eng verbunden mit einer *virtus*-Konzeption vom ‚tugendhaften Künstler‘, der unter Adaption antiker Vorbilder ‚tugendhafte Themen‘ verbildlicht. Die Fülle an moralisierenden Themen in Heemskercks Werk sind nicht allein aus moralisch-didaktischer Absicht oder der zeitgenössischen Nachfrage heraus zu erklären, sondern mit der Absicht des Künstlers verbunden,

seine eigene Künstlervirtus als Garant für das Überdauern zu propagieren. Dahinter steht das ebenso in den *Emblemata* von Hadrianus Junius verbildlichte Verständnis einer Unsterblichkeit der Tugend.

Unsterblichkeit ist, wie hier in einem neuen Deutungsversuch argumentiert wurde, auch ein Aspekt in Heemskercks selbst kreiertem Wappen. Der Obelisk, den Heemskerck für seinen Vater errichtete, sein Testament und sein Wappen erweisen sich im Kontext von Heemskercks anderen, in seinen Werken festzumachenden Maßnahmen zur Sicherung seiner Überlieferung, als Teil eines umfassenden *memoria*-Bestrebens, das der Künstler Zeit seines Lebens verfolgte. Eine weiterführende Untersuchung, die diese Aspekte ins Verhältnis zu zeitgenössischer Memorial- und Stiftungskultur in den Niederlanden setzt, wäre hier noch ein Desiderat.

Maarten van Heemskercks zeitgenössisch in den Niederlanden beispiellos professionalisierte und intensive Nutzung des Mediums der Druckgraphik ist ebenso wahrscheinlicher Teil seines Bemühens um die eigene *memoria*. Die in Austausch und enger Zusammenarbeit mit seinen humanistisch gebildeten Freunden – darunter insbesondere Dirck Volkertsz. Coornhert und Hadrianus Junius – entstandenen Drucke, geben Zeugnis von Heemskercks Verständnis von Schrift als einem für die Kenntnis der Antike wie auch für den eigenen Nachruhm relevanten Überlieferungsmittel. Besondere Signifikanz kommt der Künstlersignatur zu, die Heemskerck hier wie auch in seinem malerischen Werk prominent einsetzt. Über die Signatur werden, wie im Anschluss an die Studien von Karin Gludovatz nachvollzogen wird, bildimmanent zeitliche Ebenen geschaffen. Die Platzierung seiner oft latinisierten und mit antiker Motive verflochtenen (auch bildlichen) Signatur ist Teil von Heemskercks unmittelbarer Verknüpfung mit der Antike. In diesem Kontext wird wahrscheinlich gemacht, dass selbst das Einritzen seines Namens in die Wände der *Domus Aurea* kein beiläufiges Graffito darstellt, sondern den bewussten Akt eines sich Einschreibens in das auch zukünftige Überdauern der Antike.

Die Begeisterung für die Relikte, Themen und Bildsprache einer paganen Antike ist in Heemskercks künstlerischem Werk nicht zu übersehen. Vor dem Hintergrund einer ambivalenten Wahrnehmung Roms im 16. Jahrhundert, der ikonoklastischen Ausschreitungen einerseits, sowie der protonationalen, identitätskonstruierenden Inanspruchnahme antiker Mythen und Monumente andererseits, wurde Heemskercks Adaption der Antike jedoch in der jüngeren Forschung kontrovers diskutiert. In dichter Analyse der ungewöhnlichen Bildfindung von Heemskercks *Landschaft mit dem barmherzigen Samariter* sowie unter Hinzuziehung von Arbeiten, in deren Motive oder Narration Bilderzerstörungen und Idolatrie eine wesentliche Rolle spielen, wird klar dargelegt, weshalb eine befürwortende Haltung Heemskercks gegenüber ikonoklastischen Handlungen, wie insbesondere von Bredekamp vertreten, keinesfalls haltbar ist. Es erscheint lohnenswert, hier eine eigene, umfassendere Studie anzuschließen, die unter Berücksichtigung weiterer

Beispiele dieses Themenkreises sowohl bei Heemskerck als auch bei seinen Zeitgenossen die getroffenen Beobachtungen vertieft und weiter kontextualisiert.

Die Bilderstürme in den Niederlanden und konfessionelle Spaltungen sowie Heemskercks enge Verflechtungen mit den für reformatorisches Gedankengut aufgeschlossenen Haarlemer Rederijkern werfen die Frage auf, ob Heemskerck Zeit seines Lebens katholisch blieb oder ob er sich insgeheim einem eher protestantischen Glauben zuwandte. Die Untersuchung ausgewählter, für diese Fragestellung relevanter Werke Heemskercks sowie die Quellen zu seinem Leben weisen eindeutig auf einen in der älteren Forschung bereits beschriebenen, humanistischen Katholizismus hin, der sich zwar durchaus offen zeigt für einige Aspekte reformatorischen Gedankengutes, jedoch keiner reformatorischen Bewegung folgt.

Zeitgenössisch und im darauffolgenden Jahrhundert ging Heemskercks Ambition, seinen Nachruhm durch eine konstante Verknüpfung mit dem Überdauern der Antike, eine beispielhafte Produktivität und eine Betonung seiner *virtus* als Künstler zu sichern, durchaus auf. Erst eine nationalistisch orientierte Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts, die den antikisierenden italienischen Einfluss monierte und das niederländische Element in seinem Werk vermisste, führte zu Heemskercks – außerhalb von Fachkreisen – vergleichsweise geringen Bekanntheitsgrad. Die vorliegende Studie trägt im Anschluss an die in den letzten Jahrzehnten intensiver gewordene Forschungs- und Publikationstätigkeit zu Heemskerck dazu bei, dem Künstler in seiner Funktion als vermittelnder Interpret antiker Relikte und Urheber elaborierter, ungewöhnlicher Bildfindungen zu würdigen sowie seiner Bedeutung als einem der wichtigsten niederländischen Künstler des 16. Jahrhunderts gerecht zu werden.

Abbildungen



Abb. 1: Maarten van Heemskerck, *Der Hl. Lukas malt die Madonna*, 1532, Öl/Lw., 168 x 235 cm (oben beschnitten), Frans Hals Museum, Haarlem, Inv. Nr. os I-134



Abb. 2: Jan Gossaert, *Der Hl. Lukas malt die Madonna*, um 1520, Öl/Holz, 109,5 x 82 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. GG 894



Abb. 3: Federico Zuccari (zugeschr.), *Der Hl. Lukas malt die Madonna*, um 1593, Öl/Lw., 220 x 160 cm, Accademia di San Luca, Rom, Inv. Nr. 283



Abb. 4: Detail zu Abb. 1



Abb. 5: Lucas van Leyden, *Der Hl. Lukas*, 1506–1510, Kupferstich, 11,8 x 8,8 cm, Rijksmuseum Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-OB-1684



Abb. 6: *Raub der Europa*, Illustration aus: Ovid 1497, libr. II., fol.XVIII v.



Abb. 7: Michiel Coxie, *Der Raub der Europa*, Vorzeichnung für 1537–1555 datierten Kupferstich von Cornelis Bos, Federzeichnung mit brauner Tinte, 17,7 x 13,2 cm, British Museum, London, Inv. Nr. 1861,0112.5



Abb. 8: Giovanni Battista Palumba, *Der Raub der Europa*, 1500–1510, Kupferstich, 17,2 x 14,4 cm, British Museum, London, Inv. Nr. 1869,0410.2556



Abb. 9: Maarten van Heemskerck, *Die Anbetung der Hirten*, ca. 1545, Öl/Eichenholz, 57 x 174,5 cm, Frans Hals Museum, Haarlem, Inv. Nr. os I-135



Abb. 10: Detail zu Abb. 1



Abb. 11: Maarten van Heemskerck, *Der HI. Lukas malt die Madonna*, um 1550, Öl/Holz, 205,5 x 143,5 cm, Musée des Beaux-Arts, Rennes, Inv. Nr. 1801.1.6

Abb. 12: Michelangelo Fiorentino, Illustration aus: Sigismondo Fanti, *Triumpho di Fortuna*, Venedig 1527, fol.38 (Detail)



Abb. 13: Maarten van Heemskerck, *Garten der Casa Galli*, 1532–1535, Federzeichnung in Braun laviert, 13 x 20,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 79 D 2, fol.72 r.



Abb. 14: Rogier van der Weyden, *Der Hl. Lukas malt die Madonna*, um 1435, Öl u. Tempera/Holz, 137,7 x 110,8 cm, Museum of Fine Arts, William A. Coolidge Gallery, Boston, Inv. Nr. 93.153



Abb. 15: Jan Gossaert, *Der Hl. Lukas malt die Madonna*, um 1515, Öl/Holz, 230 x 205 cm, Národní Galerie, Prag, Inv. Nr. VO 1261

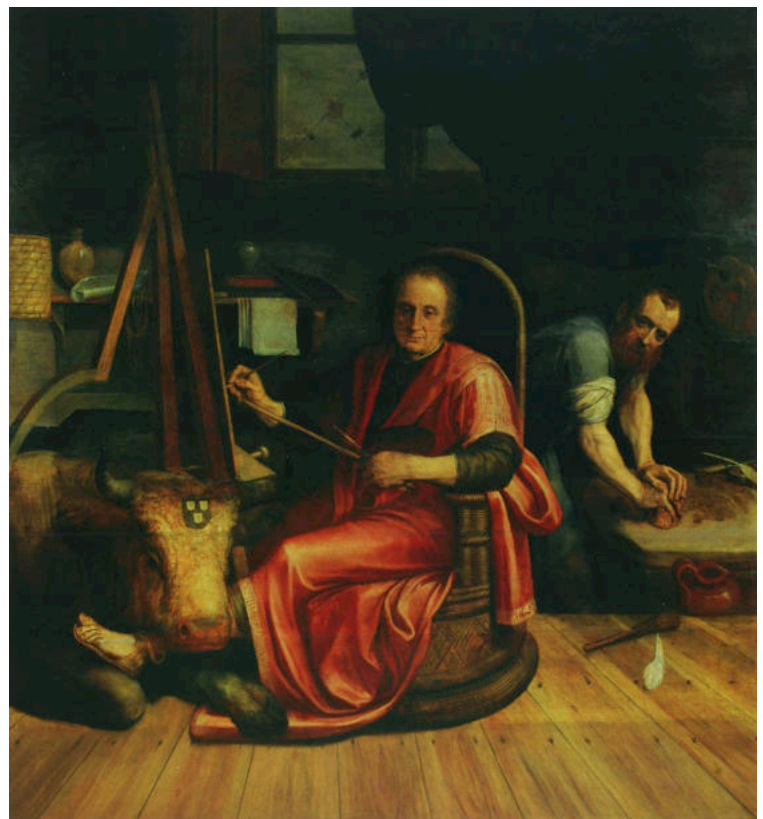


Abb. 16: Frans Floris, *Der Hl. Lukas*, 1556, Öl/Holz, 214 x 197 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, Inv. Nr. 114



Abb. 17: Maarten van Heemskerck, *Selbstbildnis vor dem Kolosseum*, 1553, Öl/Holz, 42,2 x 54 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge, Inv. Nr. 103



Abb. 18: Dirck Jacobsz., *Bildnis seines Vaters, Jacob Cornelisz. van Oostsanen, der seine Frau malt*, 1550, Öl/Holz, 62,1 x 49,4 cm, The Toledo Museum of Art, Toledo (Ohio), Inv. Nr. 1960.7



Abb. 19: Jacob Willemsz. Delff, *Selbstbildnis mit seiner Familie*, 1594, Öl/Holz, 83,5 x 109 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. Nr. SK-A-1460

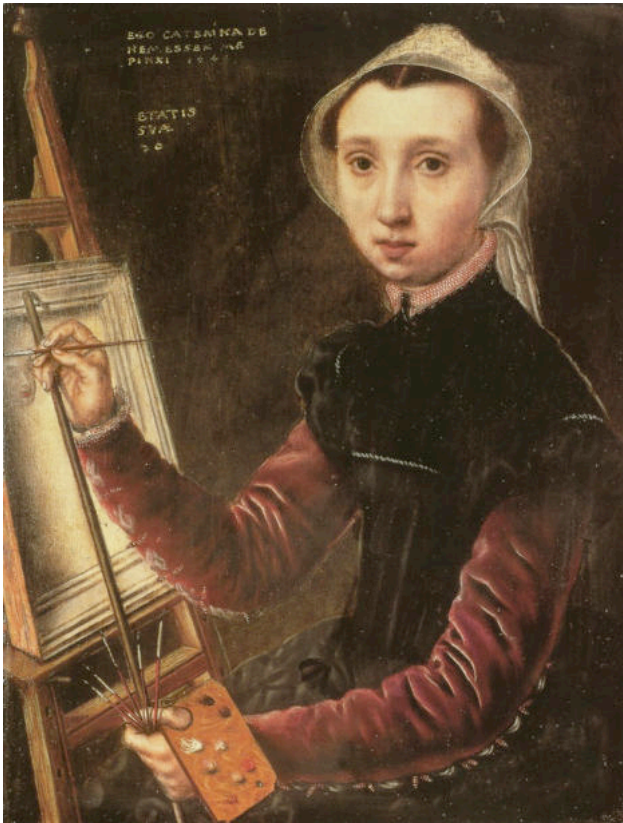


Abb. 20: Catharina van Hemessen, *Selbstbildnis an der Staffelei*, 1548, Tempera/Holz, 32 x 25 cm, Kunstmuseum Basel, Inv. Nr. 1361



Abb. 21: Luca Signorelli, *Bildnis eines älteren Mannes*, um 1492, Tempera/Holz, 50 x 32 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 79C



Abb. 22: Francesco Salviati, *Portrait des Giovanni Paolo Rucellai*, um 1540, Tempera/Holz, 119 x 96 cm, Collezione Rucellai, Florenz



Abb. 23: Jan van Scorel, *Zwölf Mitglieder der Haarlemer Jerusalemfahrer*, 1523–1533, Öl/Holz, 114 x 275,7 cm, Frans Hals Museum, Haarlem, Inv. Nr. os I-130



Abb. 24: Tizian, *Portrait des Giulio Romano*, um 1536, Öl/Lw., 101 x 86 cm, Palazzo della Provincia, Mantua



Abb. 25: Daniele da Volterra, *Portrait Michelangelos*, um 1540, Öl/Holz, 88 x 64 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. Nr. 1977.384.1



Abb. 26: Philips Galle nach Maarten van Heemskerck, *Das Kolosseum in Rom*, aus der Folge: *Die acht Weltwunder*, Folge von acht Platten, 1572, Kupferstich, 21,5 x 26,4 cm, Zustand I/II, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-1891-A-16456



Abb. 27: Philips Galle nach Maarten van Heemskerck, *Selbstportrait*, Titelblatt zur sog. *Clades-Serie*, Folge von 22 Platten, 1569, Kupferstich, 14 x 19,8 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 79D 2, fol. 1r



Abb. 28: Maarten van Heemskerck, Vorzeichnung zu Abb. 27, 1568, Federzeichnung mit brauner Tinte, 15 x 20 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 79D 2, fol.2r



Abb. 29: Anthonis Mor, *Selbstportrait*, 1558, Öl/Holz, 113 x 84 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz, Inv.. Nr. 1890, Nr. 1637

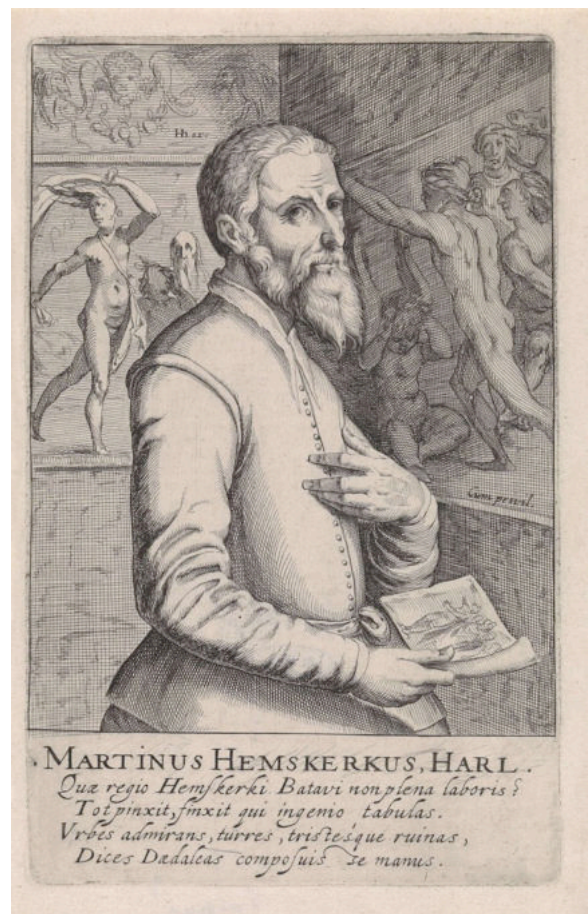


Abb. 30: Simon Frisius (zugeschr.), *Portrait Maarten van Heemskercks*, aus: Hendrick Hondius, *Pictorum Aliquot Celebrium Praecipuae Germaniae Inferioris Effigies*, 1610, Radierung, 19,9 x 12,4 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-1907-367.



Abb. 31: Hendrick Goltzius, *Bildnis des Philips Galle*, 1582, Kupferstich, 22,2 x 14,5 cm, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4414



Abb. 32: Maarten van Heemskerck, *Momus tadelt die Werke der Götter*, 1561, Öl/Eichenholz, 120 x 174 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 655



Abb. 33: Maarten van Heemskerck, *Laurentiusaltar*, rechter Flügel, außen: *Der Hl. Laurentius verteilt den Kirchenschatz an die Armen*, 1538–1542, Öl/Holz, 360 x 190 cm, Linköping, Domkyrka



oben: Abb. 33a: Detail zu Abb. 33
rechts: Abb.34a: Detail zu Abb. 34



Abb. 34: Maarten van Heemskerck, *Altar der Tuchweber*, rechter Flügel, innen: *Anbetung der Könige*, 1546, Öl/Eichenholz, 260 x 122,5 cm, Frans Hals Museum, Haarlem, Inv. Nr. os I-136b

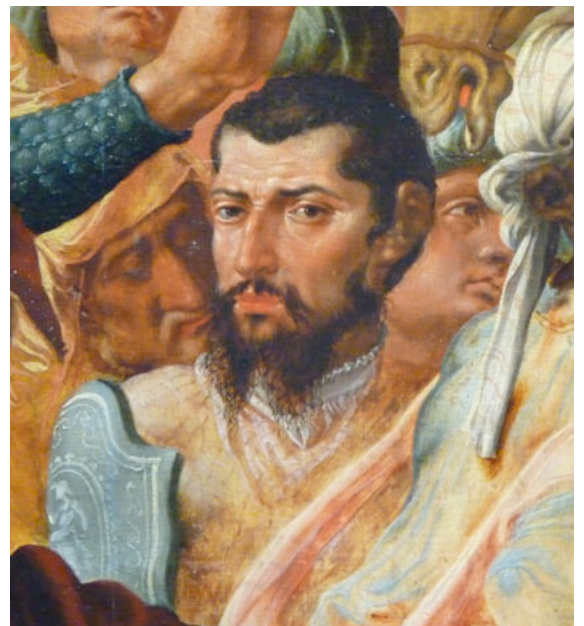




Abb. 35: Maarten van Heemskerck, *Vulkan zeigt Mars und Venus im Netz den Göttern*, um 1540, Öl/Eichenholz, 96 x 99 cm (beschnitten), Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv. Nr. 6395



Abb. 36: Maarten van Heemskerck, *Prudentia und Justitia*, Verso zu Abb. 35

Abb. 37-40: Dirck Volkertsz. Coornhert nach Maarten van Heemskerck, *Die vergebliche Hoffnung auf weltlichen Gewinn*, Folge von vier Platten, 1550, Kupferstich und Radierung, je ca. 27,4 x 19,5 cm



Abb. 37: *Der Teufel füllt das Herz des Menschen mit weltlichen Dingen*, Zustand II/II, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-BI-6572



Abb. 38: *Die Versuchung des Geldes*, Rijksmuseum Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-1984-7



Abb. 39: *Der Mensch setzt seine Hoffnung aufs Geld*, Zustand II/II, Rijksmuseum Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-1984-8



Abb. 40: *Im Angesicht des Todes nutzt Geld nichts*, Zustand II/II, Rijksmuseum Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-1984-8



Abb. 41: Cornelis Bos nach Maarten van Heemskerck, *Lazarus auf Abrahams Schoß und der reiche Mann in der Hölle*, 1547, Kupferstich und Radierung auf zwei Platten, 48,5 x 34 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-1890-A-15896

Abb. 42–47: Philips Galle nach Maarten van Heemskerck, *Das Elend des Reichtums*, 1563, druckgraphische Folge von sechs Blättern, Kupferstiche, je ca. 17,4 x 23 cm



Abb. 42: *Eher geht ein Kamel durch ein Nadelöhr, als dass ein Reicher in den Himmel kommt*, Zustand I/III, Rijksmuseum Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-OB-6635



Abb. 43: Die Möglichkeit auf ehrliche oder unehrliche Weise reich zu werden, Zustand I/II, Rijksmuseum Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-1891-A-16458



Abb. 44: Reiche Persönlichkeiten der Antike, Zustand II/III, Rijksmuseum Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-1891-A-16459



Abb. 45: Regina Pecunia (Gefahren und Laster begleiten den Reichtum), Zustand II/III; Rijksmuseum Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-1891-A-16460



Abb. 46: Die trügerischen Auswirkungen des Reichtums, Zustand II/IV, Rijksmuseum Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-1891-A-16461



Abb. 47: *In der Stunde des Todes nützt Geld nichts*, Zustand II/III, Rijksmuseum Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-1891-A-16462



Abb. 48: Dirck Volkertsz. Coornhert nach Maarten van Heemskerck, *Fortuin en Waecht niet voor alle slapers* (*Fortuna wacht nicht für alle Schlafenden*), um 1550, Radierung, 20,5 x 24,7 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-1996-339



Abb. 49: Philips Galle nach Maarten van Heemskerck, *Der Mensch wird zur Arbeit geboren*, aus der Folge: *Labor und Diligentia (Der Lohn von Arbeit und Fleiß)*, Folge von sechs Platten, 1572, Kupferstich, Zustand IV/IV, 21 x 24,7 cm, Rijksmuseum Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-1951-339A

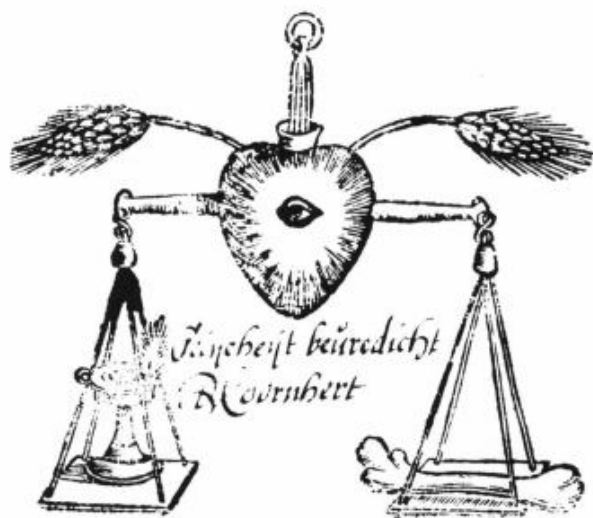


Abb. 50: Dirck Volkertsz. Coornhert, Notar emblem von Dirk Volkertsz. Coornhert, *Gelyckheijt bevredicht* (Quelle: Gemeentearchief Haarlem, Veldman 1973b)



Abb. 51: Hendrick Goltzius, *Christus als Vorbild der Tugendhaftigkeit*, aus der Folge: *Allegorische Szenen aus dem Leben Christi*, 1578, Kupferstich, 26,4 x 18,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-1885-A-9314

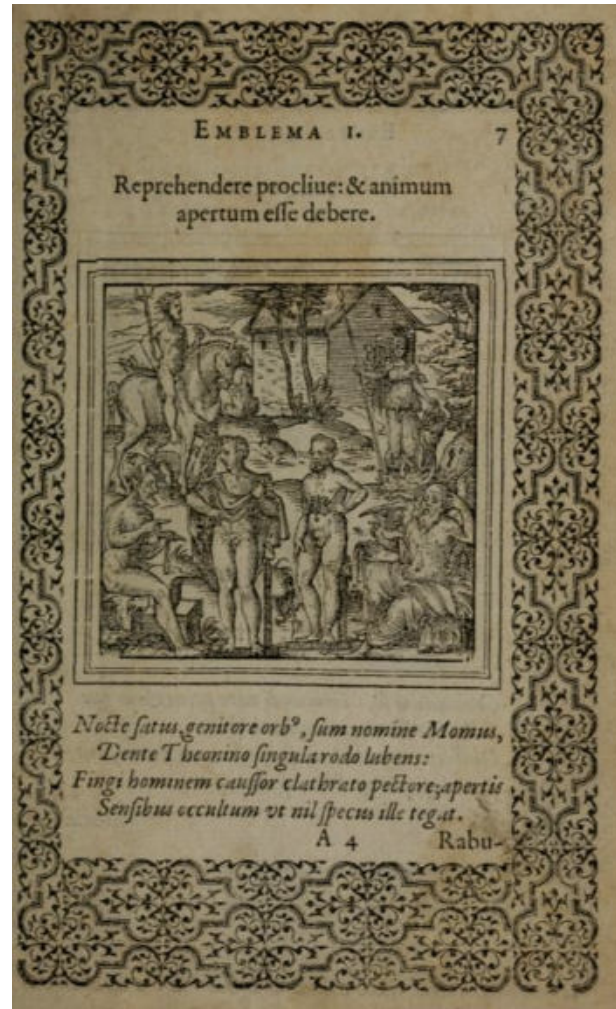


Abb. 52: Giovanni Battista Pittoni, *Imprese Tizians, Natura Potentior Ars* (Detail), in: *Imprese di diversi principi, duchi, signori, e d'altri personaggi et huomini illustri di Battista Pittoni pittore vicentino. Con alcune stanze, sonetti di Lodovico Dolce*, Venedig 1602

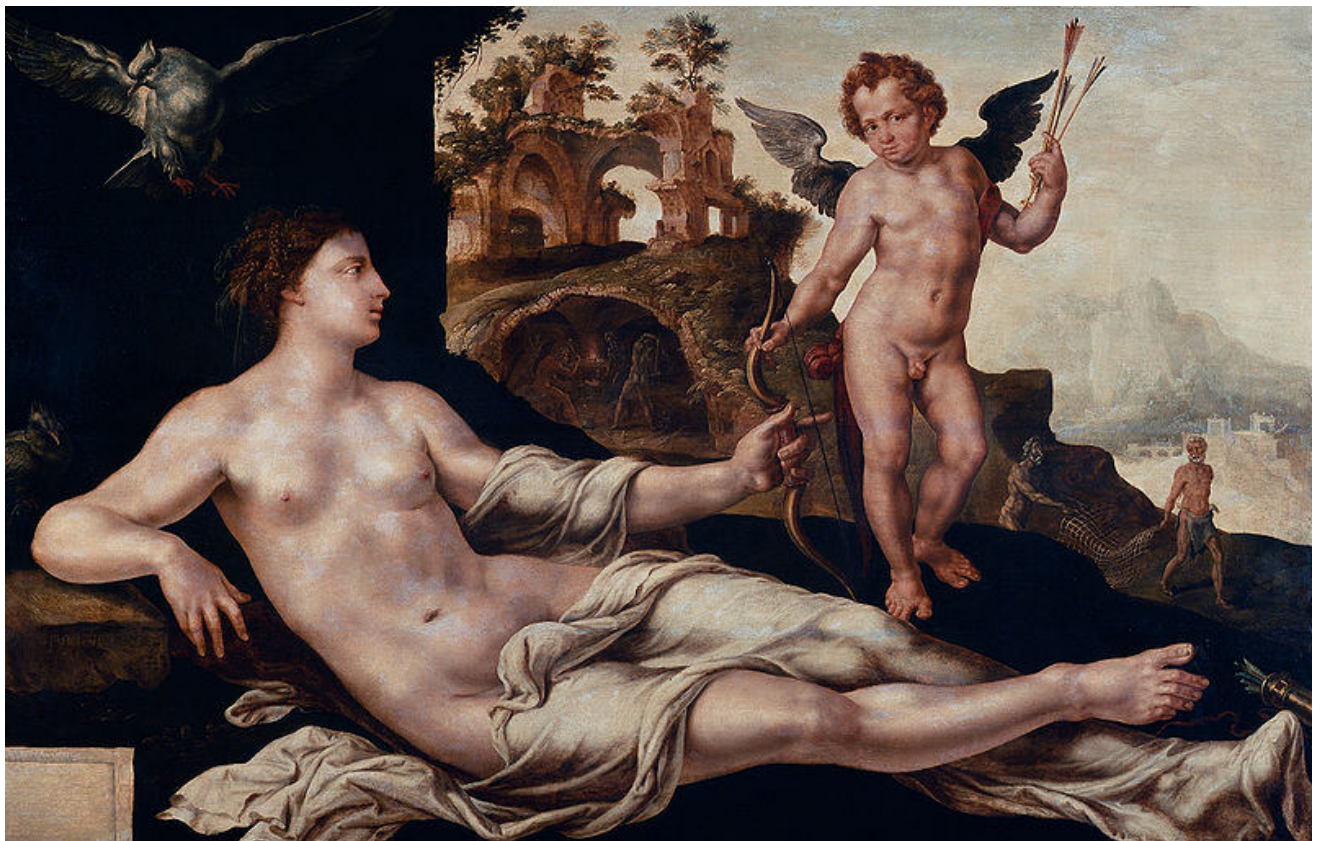


Abb. 53: Dirck Volkertsz. Coornhert (zugeschr.) nach Maarten van Heemskerck (zugeschr.), *Wappen der Haarlemer Rederijkerkamer De Wijngaartrancken*, 1550, Radierung, 29 x 18,4 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-OB-7342

rechts: Abb. 54:
Emblem I, aus: Junius 1565, fol. 7



unten: Abb. 55: Maarten van Heemskerck, *Venus und Amor*, 1545, Öl/Eichenholz, 108 x 157,5 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Inv. Nr. WRM 0875



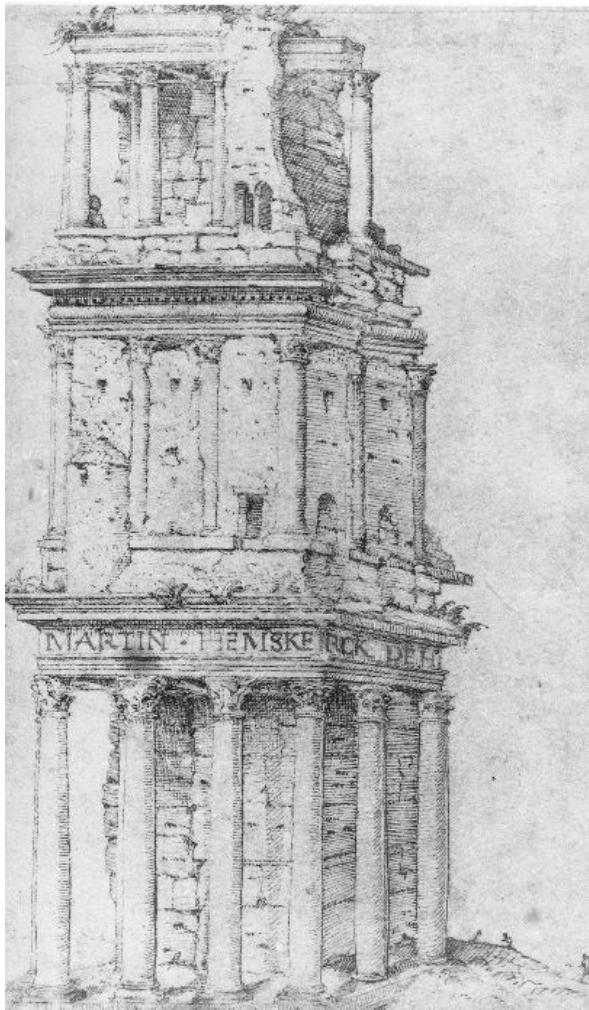


Abb. 56: Maarten van Heemskerck (zugeschr.), *Septizonium des Septimius Severus*, 1532–1535, Feder und braune Tusche/Papier, 29,3 x 17 cm, Gabinetto Nazionale dei Disegni e delle Stampe, Rom, Inv. Nr. FN 491r



Abb. 58: Hendrick Hondius, *Portrait von Jan Cornelisz. Vermeyen*, aus: *Pictorum Aliquot Celebrium Praecipuae Germaniae Inferioris Effigies*, 1610, Kupferstich, 20,7 x 12 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-H-H-1157



Abb. 57: Maarten van Heemskerck, *Blick auf das Forum Romanum*, 1535, Federzeichnung in Braun, laviert, grauer Stift/Papier, 21,6 x 55,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 6696

Abb. 59: Maarten van Heemskerck, *Venus und Amor in der Schmiede des Vulkan*, 1536, Öl/Holz, 166,5 x 207 cm, Národní Galerie, Prag, Inv. Nr. DO 4290



links: Abb. 60: Maarten van Heemskerck, *Grabmal für den Vater des Künstlers*, 1570, Sandstein, Heemskerck, Kirchhof der Dorfkirche (Kopie)

oben: Abb. 61: Rückseite zu Abb. 61 (Detail)

Abb. 62: Maarten van Heemskerck, *Bildnis des Jacob Willemsz. van Veen*, 1532, Öl/Holz, 52 x 34,9 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. Nr. 71.36



Abb. 63: Maarten van Heemskerck, *Südensicht von Neu St. Peter*, Federzeichnung in Braun/Papier, 13,5 x 21 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 79 D 2, fol.13r



Abb. 64: Maarten van Heemskerck, *Blick vom Kapitol nach dem Kolosseum*, 1532–1534, Federzeichnung in Braun/Papier, 13,4 x 21,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 79 D 2, fol.11r



Abb. 65: *Emblem XIV*, in: Junius 1565, fol. 20



Abb. 67: Druckermarke der Jan van Zuren Druckerei, in: *Officia Ciceronis*, Haarlem 1561 (Quelle: Veldman 1973b)



Abb. 66: Philips Galle nach Maarten van Heemskerck, *Die Pyramiden von Ägypten*, aus der Folge: *Die acht Weltwunder*, Folge von acht Platten, 1572, Zustand II/III, Kupferstich, 21,2 x 25,9 cm, British Museum, London, Inv. Nr. 1948,0410.4.71



Abb. 68: Heemskercks Wappen auf dem Titelblatt der *Clades-Serie*, Detail zu Abb. 27



Abb. 69: Heemskercks Wappen auf dem Grabmal seines Vaters, Detail zu Abb. 61



Abb. 70: *Emblem XXXII*, aus: Junius 1565, fol. 38



Abb. 71: Familienwappen derer von Enckenvoirt, Mitte 16. Jh., aus: Enckenvoirt 1908.



Abb. 72: Maarten van Heemskerck, *Landschaft mit dem Raub der Helena*, 1535/36, Öl/Lw., 147,3 x 383,5 cm, Walters Art Museum, Baltimore, Inv. Nr. 37.656



Abb. 73: Herman Posthumus, *Landschaft mit römischen Ruinen (Tempus edax rerum)*, 1536, Öl/Holz, 96 x 141 cm, Fürstliche Sammlungen Liechtenstein, Inv. Nr. GE740



Abb. 74: Maarten van Heemskerck, *Der Isiskult*, 1548, braune Feder/Papier, 27,3 x 40,8 cm, Albertina, Wien, Inv. Nr. 7831



Abb. 75: Dirck Volkertsz Coornhert nach Maarten van Heemskerck, *Non tibi sed religioni (Die Anbetung des Idols der Isis)*, 1549, Kupferstich, 30,1 x 41 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-BI-6590

Abb. 76–85: Philips Galle nach Maarten van Heemskerck, *Die Geschichte von Daniel, Bel und dem Drachen*, 1565, Folge von zehn Platten, Kupferstiche, je ca. 20 x 24,8 cm



Abb. 76: Daniel weigert sich, Bel anzubeten, Zustand II/IV, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-1904-3454



Abb. 77: Daniel und Cyrus vor dem Götzenbild des Bel, Zustand II/III, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-1904-3455



Abb. 78: Daniel streut Asche im Tempel, Zustand II/III, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-1904-3456

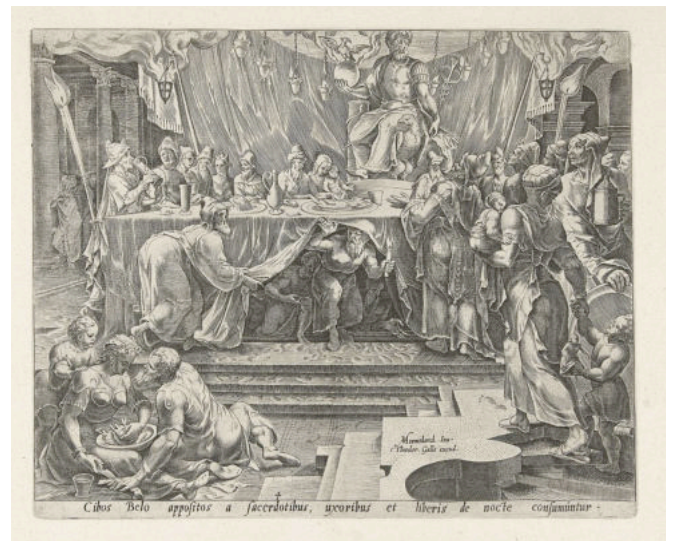


Abb. 79: Die Priester essen und trinken im Tempel, Zustand II/III, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-1904-3457



Abb. 80: Daniel entlarvt den Betrug der Priester, Zustand II/III, Rijksmuseum, Amsterdam Inv. Nr. RP-P-1904-3458

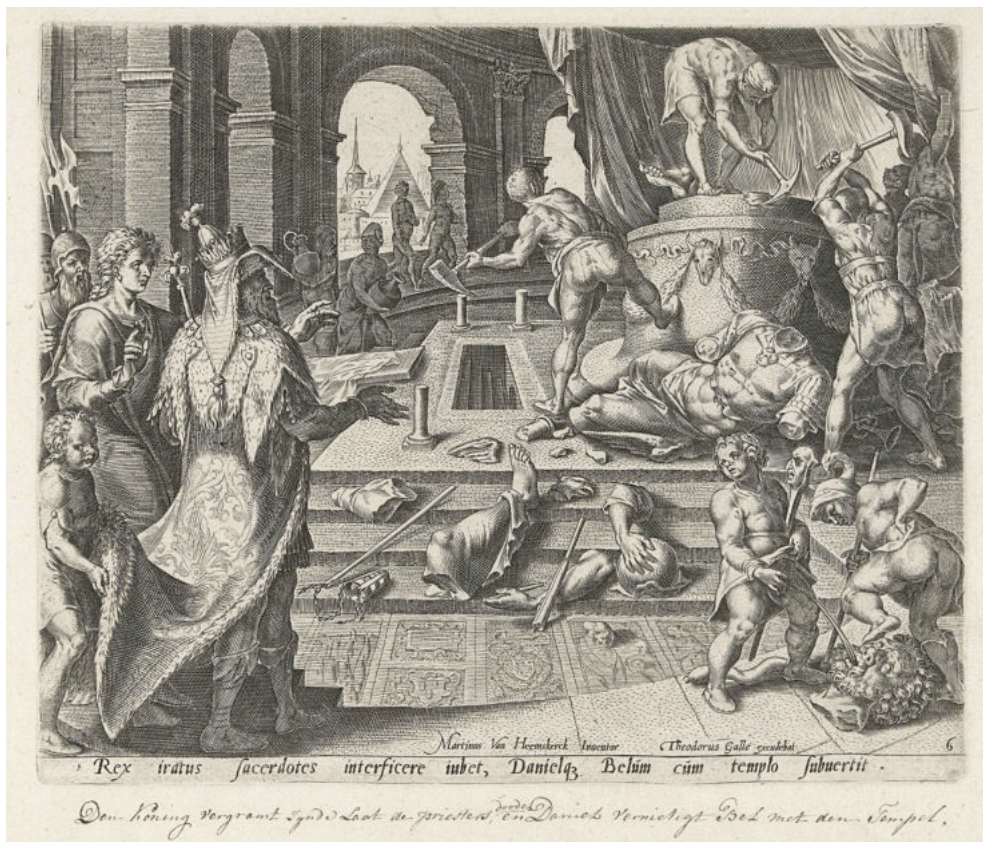


Abb. 81: Daniel zerstört das Götzenbild des Bel, Zustand I/III, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-1908-2162



Abb. 82: Daniel füttert den Drachen, Zustand II/III, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-1904-3460



Abb. 83: Habakuk versorgt Daniel in der Löwengrube, Zustand I/II, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-1904-3461



Abb. 84: Daniel wird aus der Löwengrube befreit, Zustand I/II, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-1904-3462



Abb. 85: Daniels Ankläger werden in die Löwengrube geworfen, Zustand I/III, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-1904-3453



Abb. 86: Antonio del Pollaiuolo, *Grabmal Innozenz' VIII*, (Detail), 1492–1498, Bronze und Marmor, Petersdom, Rom



Abb. 87: Frans Hogenberg, *Der Bildersturm 1566*, 1566–1570, Radierung, 21 x 28 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-OB-78.784-90



Abb. 88: Harmen Jansz. Muller nach Maarten van Heemkerck, *Die Zerstörung des Baal-Tempels*, aus der Folge: *Joas und die Königin Atalja*, Folge von vier Platten, Zustand I/II, Kupferstich, 1567, 18,9 x 24,7 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-1904-3360



Abb. 89: Philips Galle nach Maarten van Heemkerck, *Die Zerstörung der Tempel von Astarte, Kamos und Milkorn*, aus der Folge: *Geschichte von König Josia*, Folge von acht Platten, Zustand I/II, Kupferstich, 1569, 21,5 x 25,8 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-5941



Abb. 90: Philips Galle nach Maarten van Heemkerck, *Die Anbetung der Könige*, aus der sog. *Clades-Serie*, Folge von 22 Platten, 1569, Zustand I/III, Kupferstich, 14,1 x 20,3 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-1880-A-4128



Abb. 91: Maarten van Heemskerck, *Landschaft mit dem barmherzigen Samariter*, 1545–1555, Öl/Holz, 71,5 x 97 cm, Frans Hals Museum, Haarlem Inv. Nr. os I-142



Abb. 92: Maarten van Heemkerck, *Landschaft mit der Ansicht Roms*, Öl von Holz auf Leinwand übertragen, 125 x 190 cm, ehem. Sammlung O. Fischel, Wien, seit 1914 Verbleib unbekannt



Abb. 93: Meister des barmherzigen Samariters, *Der barmherzige Samariter*, 1537, Öl/Holz, 74,7 × 86 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. Nr. SK-A-3468



Abb. 94: Harmen Jansz. Muller nach Maarten van Heemskerck, *Der Mensch findet sein Heil in der Kirche*, aus der Folge: *Christus als barmherziger Samariter*, Folge von vier Platten, 1565, Kupferstich, 20,4 x 25,1 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-1961-431

Abbildungsverzeichnis

Abb.1, 18, 20: commons.wikimedia.org, Abb.2, 3, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 33a, 34, 35, 36, 52, 55, 56, 57, 59, 61, 63, 64, 68, 72, 73, 74, 86: prometheus-Bildarchiv, Abb.4, 10, 34a, 60, 62, 69: privat, Abb.5, 19, 26, 30, 37–40, 41, 42–47, 48, 49, 51, 53, 58, 75, 76–85, 87, 88, 89, 90, 93, 94: Rijksmuseum, Amsterdam, Abb.6, 54, 65, 70: google books, Abb.7, 8, 66: British Museum, London; Abb.9, 91: Frans Hals Museum, Haarlem, Abb.12, 25: Metropolitan Museum of Art, New York, Abb.50, 67: Veldman 1973b, Abb.71: Enckevort 1908, Abb.92: Planiscig 1914.

Literaturverzeichnis

Alberti 1485/1966

Alberti, Leon Battista: L'architettura [De re aedificatoria], hrsg. v. Giovanni Orlandi, Paolo Portoghesi, 2 Bde., Mailand 1966.

Alciati 1547

Alciato, Andrea: Clarissimi Viri D. Andreae Alciati Emblematum libri duo, Lyon, 1547.

Alciati 1573

Alciato, Andrea: Omnia Andreae Alciati V.C. Emblemata. Adiectis Commentariis & scholiis, in quibus Emblematum fermè omnium aperta origine, mens auctoris explicatur, [...], Antwerpen 1573.

Allan 1883

Allan, F.: Geschiedenis en beschrijving van Haarlem van de vroegste tijden tot op onze dagen, Bd. 3, Haarlem 1883.

Alpers 1989/2003

Alpers, Svetlana: Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt, Köln 1989. [Neuaufgabe 2003]

Ames-Lewis/Bednarek 1992

Ames-Lewis, Francis/Bednarek, Anka (Hrsg.): Decorum in Renaissance narrative art: papers delivered at the Annual Convergence of the Association of Art Historians, London 1992.

Ampzing 1628/1974

Ampzing, Samuel: Beschryvinge ende lof der Stad Haerlem in Holland: In Rijm bearbeyd: ende met veele oude ende nieuwe stucken buyten Dicht uyt verscheyde Kronijken/Handvesten/Brieven/Memorien ofte Geheugeniszen ende diergelijke Schriften verklaerd / ende bevestigd. Door Samuel Ampzing, van Haerlem, [...], Haarlem 1628. [Nachdruck Amsterdam 1974]

Andratschke 2010

Andratschke, Claudia: Vom Lukasbild zur Pictura-Allegorie. Die Ikonografie und Theorie der Malerei in der niederländischen Kunst der frühen Neuzeit, Diss. Eberhard-Karls-Universität Tübingen, 2010.

Antal 1928/1966

Antal, Frederick: The Problem of Mannerism in the Netherlands, in: Classicism and Romanticism: with other studies in art history, London, 1966, S.47–106. [ursprünglich erschienen als: Zum Problem des niederländischen Manierismus, in: Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur 2 (1928/29), S.207–256]

Assmann 2002

Assmann, Aleida: Text und Ruine, in: Assmann u.a. 2002, S.151–164.

Assmann u.a. 2002

Assmann, Aleida/Gomille, Monika/Rippl, Gabriele (Hrsg.): Ruinenbilder, München 2002.

Assmann 1988

Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Assmann/Hölscher 1988, S.9–19.

Assmann/Hölscher 1988

Assmann, Jan/Hölscher, Tonio (Hrsg.): Kultur und Gedächtnis, Frankfurt 1988.

Assmann 2005

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 2005. [Nachdruck der Erstausgabe 1992]

Aurenhammer 1994

Aurenhammer, Hans H.: „Multa aedium exempla variarum imaginum atque operum“. Das Problem der Imitatio in der italienischen Architektur des frühen 16. Jahrhunderts, in: Kühlmann/Neuber 1994, S.533–605.

Ausst. Kat. Amsterdam 1986

Ausst. Kat. Kunst voor de Beeldenstorm. Noordnederlandse kunst.1525–1580, hrsg. von J.P. Filedt Kok u.a., Amsterdam 1986.

Ausst. Kat. Berlin 1967

Ausst. Kat. Zeichner sehen die Antike. Europäische Handzeichnungen 1450–1800, Katalog von Matthias Winner, Berlin 1967.

Ausst. Kat. Berlin 1988

Ausst. Kat. Die Verführung der Europa, [Kunstgewerbemuseum Berlin, 2. Aug.–30. Okt. 1988], Berlin 1988.

Ausst. Kat. Berlin 2007

Ausst. Kat. Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit, hrsg. von Schulze Altcapenberg, Heinrich-Theodor/Thimann, Michael, [Kupferstichkabinett Berlin, 23.11.2007–24.02.2008], Berlin 2007.

Ausst. Kat. Braunschweig 2002

Ausst. Kat. Künstlerbilder-Künstlermythen. Graphik und Zeichnung des 16. bis 18. Jahrhunderts, hrsg. von Mila Horký, [17. Jan.–1. April 2002, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen], Braunschweig 2002.

Ausst. Kat. Brüssel/Mailand 1995

Ausst. Kat. Fiamminghi a Roma. 1508–1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento, [Palais des Beaux-Arts, Brüssel, 24.02.1995–21.05.1995, Palazzo delle Esposizioni, Rom, 16.06.–10.09.1995], Brüssel/Mailand 1995.

Ausst. Kat. Gouda 1990

Ausst. Kat. „De Wereld tussen Goed en Kwaad“. Late prenten van Coornhert, bearb. v. Ilya Veldman, Stedelijk Museum het Catharina Gasthuis Gouda 1990, 's-Gravenhage 1990.

Ausst. Kat. Hamburg 1983

Ausst. Kat. Luther und die Folgen für die Kunst, [Hamburger Kunsthalle 10.11.1983 – 8.1.1984], München 1983.

Ausst. Kat Hamburg 2002

Ausst. Kat. Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600, [Hamburger Kunsthalle 19.Juli–29.September 2002], Hamburg 2002.

Ausst. Kat. Kopenhagen 1971

Ausst. Kat. Tegninger af Maerten van Heemskerck, hrsg. v. Jan Garff, Kopenhagen 1971.

Ausst. Kat. London 1990

Ausst. Kat. Netherlandish Mannerism in British Collections, Anne W. Lowenthal, [7.06.–10.07.1990], London 1990.

Ausst. Kat. München 2008

Ausst. Kat. Sturz in die Welt. Die Kunst des Manierismus in Europa, [Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 15.11.2008–11.01.2009], München 2008.

Ausst. Kat. Münster 1976

Ausst. Kat. Bilder nach Bildern. Druckgraphik und die Vermittlung von Kunst [21.03.–2.05.1976, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster], Münster 1976.

Ausst. Kat. New York 2005

Ausst. Kat. Time and Transformation in Seventeenth-Century Dutch Art, hrsg. v. Susan Donahue Kuretsky, [Frances Lehman Loeb Art Center (Vassar College), 08.04. – 19.06.2005], New York 2005.

Ausst. Kat. Paris 2000

Ausst. Kat. D'après l'antique, [Paris, Musée du Louvre, 16. Okt. 2000–15. Jan. 2001], Paris 2000.

Ausst. Kat. Paris 2015

Ausst. Kat. Les Villes Détruites de Maarten van Heemskerck. Images de ruines et conflits religieux dans les Pays-Bas au XVIe siècle, [Paris, Musée du Louvre, 13.Nov.2015 – 23.Jan. 2016], Paris 2015.

Ausst. Kat. Rennes 1974

Ausst. Kat. Le Dossier d'un Tableau, Saint Luc peignant la Vierge de Martin van Heemskerck, [Musée de Rennes, 12.10.–20.12.1974], Rennes 1974.

Ausst. Kat. Rennes 2010

Ausst. Kat. Heemskerck & l'humanisme. Une œuvre à penser [1498 – 1576 (sic!)], Rennes 2010.

Baader 2006

Baader, Hannah: Freundschaft *versus* Automimesis. Frühneuzeitliche Paradigmen künstlerischer *virtus*, in: Poeschke u.a. 2006, S.109–129.

Baldass 1930

Baldass, Ludwig: Bildnisse des niederländischen Romanismus, in: Städel Jahrbuch 6 (1930), S.82–95.

Bangs 1977

Bangs, Jeremy Dupertuis: Maerten van Heemskerck's Bel and the Dragon and iconoclasm, in: Renaissance Quarterly 30,1 (1977), S.8–11.

Bangs 1997

Bangs, Jeremy Dupertuis: Church Art and Architecture in the Low Countries before 1566, [Sixteenth Century Essays & Studies, Bd. 37], Missouri 1997.

Barbieri 2007

Barbieri, Costanza: "Chompare e amicho karissimo": A "Portrait of Michelangelo" by His Friend Sebastiano, in: Artibus et Historiae, Bd. 28, Nr. 56, 2 (2007), S.107–120.

Barner 2000

Barner, Wilfried: Spielräume. Was Poetik und Rhetorik nicht lehren, in: Laufhütte 2000, S. 33–68.

Bartilla 2005

Bartilla, Stefan: Die Wildnis: Visuelle Neugier in der Landschaftsmalerei. Eine ikonologische Untersuchung der niederländischen Berg- und Waldlandschaften und ihres Naturbegriffs um 1600, [Freiburger Dissertationsreihe, Bd. 6], Freiburg i.Br. 2005.

Bartsch 55

The Illustrated Bartsch, Bd. 55 (Supplement), Dirck Volkertsz. Coornhert, hrsg. von Ilya Veldman, New York 1991.

Bartsch 2007a

Bartsch, Tatjana: Bildbesprechung: Maerten van Heemskerck. Natura (Der Mensch ist zur Arbeit geboren), 1572, in: Brons 2007, S.60–64.

Bartsch 2007b

Bartsch, Tatjana: *Kapitell. Colosseum*. Überlegungen zu Heemskercks Bildfindungen am Beispiel von fol. 28 r des römischen Zeichnungsbuches, Sonderdruck aus: Zentren und Wirkungsräume der Antikenrezeption. Zur Bedeutung von Raum und Kommunikation für die neuzeitliche Transformation der griechisch-römischen Antike, hrsg. Von Kathrin Schade, Detlef Rößler, Alfred Schäfer, Scriptorium 2007, S.27–38.

Bartsch 2008

Bartsch, Tatjana: Transformierte Transformation. Zur *fortuna* der Antikenstudien Maarten van Heemskercks im 17. Jahrhundert, in: Osterkamp, Ernst (Hrsg.): Wissensästhetik. Wissen über die Antike in ästhetischer Vermittlung, Berlin 2008, S.113–160.

Bartsch 2012

Bartsch, Tatjana: Praktiken des Zeichnens „drinnen“ und „draußen“: Zu van Heemskercks römischem Itinerar, in Bartsch/Seiler 2012, S.25–48.

Bartsch 2014

Bartsch, Tatjana: Romruinen als Gegenwelten, in: Gegenwelten, hrsg. v. Christoph Bertsch und Viola Vahrson, Innsbruck/Wien 2014.

Bartsch/Seiler 2012

Bartsch, Tatjana/Seiler, Peter (Hrsg.): Rom zeichnen. Maarten van Heemskerck 1532–1536/37, [humboldt-schriften zur kunst- und bildgeschichte VIII], Berlin 2012.

Bass 2016

Bass, Marisa Anne: Jan Gossaert and the invention of Netherlandish antiquity, Princeton and Oxford 2016.

Bauer 2000

Bauer, Barbara: Naturverständnis und Subjektkonstitution aus der Perspektive der frühneuzeitlichen Rhetorik und Poetik, in: Laufhütte 2000, S.69–132.

Baumgart 1944

Baumgart, F.: Zusammenhänge der niederländischen mit der italienischen Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 13 (1944), S.187–250.

Beck 2011

Beck, Sandra: Jan Assman (*1938), Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen (1992), in: KulturPoetik, Bd. 11, 2011, S.258–267.

Becker 1923

Becker, Bruno: Iets over Jan van Zuren, zijn drukkerij en zijn „medeghesellen“, in: Het Boeck 12 (1923), S.313–317.

Becker 1926/1987

Becker, Bruno: Coornhert, de 16e eeuwse apostel der volmaakbaarheid, in: Nederlandsch Archief voor Kerkgeschiedenis 19 (1926), S. 59–84, Nachdruck in Bongers 1987, S.133–159.

Becker 1972/73

Becker, Jochen: Zur niederländischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts: Lucas de Heere, in: Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, Bd.6, Nr. 2 (1972–1973), S.113–127.

Benesch 1928

Benesch, Otto: Die Zeichnungen der niederländischen Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts, Wien 1928.

Berns/Neuber 1993

Berns, Jörg Jochen/Neuber, Wolfgang (Hrsg.): Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750, [= Frühe Neuzeit Bd.15], Tübingen 1993.

Billen 1995

Billen, Claire: Le Fiandre. Storia e geografia di un paese che non esiste, in: Ausst. Kat. Brüssel/Mailand 1995, S.56–60.

Biondo 1549

Biondo, Michelangelo: Della nobilissima Pittura, et della sua Arte, del Modo, et della dottrina, di conseguirla [...], Venedig 1549.

Bleyerveld 2000

Bleyerveld, Yvonne: Chaste, Obedient and Devout: Biblical Women as Patterns of Female Virtue in Netherlandish and German Graphic Art, ca. 1500–1750, in: Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, 28,4 (2000-2001), S.219–250.

Blisniewski 2003

Blisniewski, Thomas: *Mutter tadelte Amor*, Maerten van Heemskercks: *Venus und Amor und die Schaulust des Betrachters*, in: Kölner Museums-Bulletin 3 (2003), S.4–16.

Bloemendal 2009

Bloemendal, Jan: Mythology on the Early Modern Humanist's and Rhetoricians' Stage in the Netherlands: The Case of Heinsius' Herodes Infanticida (1632), in: Velde 2009, S.333–350.

Böcking 1862

Böcking, Eduard (Hrsg.): Ulrich von Hutten. Schriften, Bd. 3, (Poetische Schriften), Leipzig 1862.

Böhme u.a. 2007

Böhme, Hartmut u.a. (Hrsg.): Übersetzung und Transformation [=Transformation der Antike, hrsg. v. Hartmut Böhme u.a., Bd. 1], Berlin/New York 2007.

Bonger 1987

Bonger, Henk (Hrsg.): Dirck Volckertsz. Coornhert. Op zoek naar het hoogste goed, Baarn 1987.

Bonger u.a. 1989

Bonger, Henk u.a. (Hrsg.): Dirck Volckertszoon Coornhert. Dwars maar recht, Zutphen 1989.

Bonger 2004

Bonger, Henk: The life and work of Dirck Volkertszoon Coornhert, Amsterdam 2004.

Boon 1955

Boon, K.G.: Tekeningen van en naar Scorel, in: Oud Holland 70,4 (1955), S.207–218.

Bredenkamp 1990

Bredenkamp, Horst: Maerten van Heemskercks Bildersturmzyklen als Angriffe auf Rom, in: Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit, hrsg. von Scribner, Bob, [= Wolfenbütteler Forschungen 46], Wiesbaden 1990, S.203–248.

Bredenkamp 2000

Bredenkamp, Horst: Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung. Bau und Abbau von Bramante bis Bernini, Berlin 2000.

Brink Goldsmith 1992

Brink Goldsmith, Jane ten: Pieter Bruegel the Elder and the Matter of Italy, in: The Sixteenth Century Journal, 23,2 (1992), S.205–234.

Brons 2007

Brons, Franzika (Hrsg.): Imagination des Himmels, [= Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Band 5,2], Berlin 2007.

Brown 1979

Brown, Clifford Malcolm: Martin van Heemskerck, the Villa Madama Jupiter and the Gonzaga Correspondence Files, in: Gazette des Beaux-Arts 94 (1979), S.49–60.

Brugerolles 2015

Brugerolles, Emanuelle: Maerten van Heemskerck: les patriarches *Juda et Aser*, in: Ausst. Kat. Paris 2015, S.95–97.

Bruyn/Thierry de Bye Dölleman 1983

Bruyn, J./Thierry de Bye Dölleman, M.: Maerten van Heemskercks Familiengroep te Kassel: Pieter Jan Foppesz. en zijn gezin., in: Oud Holland 97, (1983), S.13–24.

Bruyn 1983

Bruyn, J.: Aanvullingen op: Maerten van Heemskercks Familiengroep te Kassel, in: Oud Holland 97 (1983), S.284–285.

Büttner 2000

Büttner, Nils: „Quid Siculas sequeris per mille pericula terras?“. Ein Beitrag zur Biographie Pieter Bruegels d.Ä. und zur Kulturgeschichte der niederländischen Italienreise, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 27 (2000), S.209–242.

Burke 1984

Burke, Peter: Die Renaissance in Italien, Berlin 1984.

Burke 1991

Burke, Peter: The courtier abroad: or, the uses of Italy, in: Kauffmann 1991, S.1–16.

Busch 1982

Busch, Werner: Lucas van Leydens „Große Hagar“ und die augustinische Typologieauffassung der Vorreformation, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 45,2 (1982), S.97–129.

Busch 2009

Busch, Werner: Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner, München 2009.

Busch 2015

Busch, Werner: „Vergangenheit wird nie wieder Gegenwart“. Zum Fremdwerden zitierter Kunst, in: Kernbauer, Eva (Hrsg.): Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst, Paderborn 2015, S.145–168.

Canter 1930

Canter, Howard Vernon: The Venerable Bede and the Colosseum, in: Transactions and Proceedings of the American Philological Association, Bd. 61, 1930, S.150–164.

Cast 1974

Cast, David: Marten van Heemskerck's „Momus Criticizing the Works of the Gods“: A Problem of Erasmian Iconography, in: Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, 7/1 (1974), S.22–34.

Chirico 1975/76

Chirico, Robert F.: A Note on Heemskerck's *Self-Portrait with the Colosseum*, in: Marsyas XVIII (1975–76), S.21.

Chirico 1982

Chirico, Robert F.: Maerten van Heemskerck and Creative Genius, in: Marsyas, 21 (1982), S.7–11.

Christian 2012

Christian, Kathleen Wren: For the Delight of Friends, Citizens, and Strangers: Maarten van Heemskerck's Drawings of Antiquities Collections in Rome, in: Bartsch/Seiler 2012, S.129–156.

Clements 1960

Clements, Robert J.: *Picta Poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Rom 1960.

Cnattingius 1973

Cnattingius, Bengt: Maerten van Heemskerck's St. Lawrence Altar-Piece in Linköping Cathedral. *Studies in Its Manneristic Style*, Stockholm 1973.

Collins 1997

Collins, Jeffrey: „NON TENUIS GLORIA“: The Quirinal Obelisk from Theory to Practice, in: *Memoirs of the American Academy in Rome*, 42 (1997), S.187–245.

Condivi/Davis 1553/2009

Condivi, Ascanio: *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi de la Ripa Transone, Rom 1553, Teil 1: Volltext mit einem Vorwort und Bibliographien, herausgegeben und kommentiert von Charles Davis, Fontes 34, Heidelberg 2009.*

Conti 1998

Conti, Alessandro: Der Weg des Künstlers. Vom Handwerk zum Virtuosen, aus dem Italienischen von Heinz-Georg Held, Berlin 1998.

Coornhert 1630

Coornhert, D.V.: WERCKEN. Dirck Volckertsz. Coornhert 1522–1590, 3 Bände, Amsterdam 1630.

Curran 1998/1999

Curran, Brian: "De Sacrarum Litterarum Aegyptiorum Interpretatione." Reticence and Hubris in Hieroglyphic Studies of the Renaissance: Pierio Valeriano and Annius of Viterbo, in: *Memoirs of the American Academy in Rome*, 43/44 (1998/1999), S.139–182.

Curran u.a. 1995

Curran, Brian/Grafton, Anthony/Decembrio, Angelo: A Fifteenth-Century Site Report on the Vatican Obelisk, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 58 (1995), S.234–248.

Dacos 1964

Dacos, Nicole: Les Peintres Belges à Rome au XVIe Siècle. [Études d'Histoire de l'Art, publiées par l'Institut Historique Belge de Rome, Bd.1], Brüssel/Rom 1964.

Dacos 1967

Dacos, Nicole: Graffiti de la Domus Aurea, in: *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome* 38 (1967), S.145–175.

Dacos 1985

Dacos, Nicole: Hermannus Posthumus. Rome, Mantua, Landshut, in: *Burlington Magazine* 127 (1985), S.433–438.

Dacos 1995a

Dacos, Nicole: Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea, übers. v. Maria Baiocchi, Rom 1995.

Dacos 1995b

Dacos, Nicole: Per vedere, per imparare, in: *Ausst. Kat. Brüssel/Mailand 1995*, S.17–34.

Dacos 2012

Dacos, Nicole: Voyage à Rome: Les artistes européens au XVIe siècle, Brüssel 2012.

Dannenfeldt 1959

Dannenfeldt, Karl H.: Egypt and Egyptian Antiquities in the Renaissance, in: *Studies in the Renaissance*, 6 (1959), S.7–27.

Demus-Quatember 1983

Demus-Quatember, Margarete: Ricordo di roma. Mirabilia Urbis Romae und Miracula Mundi auf einem Gemälde von Martin van Heemskerck, in: *Römische Historische Mitteilungen* 25 (1983), S.203–223.

Didi-Huberman 2010

Didi-Huberman, Georges: Das Nachleben der Bilder: Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg, Berlin 2010.

DiFuria 2008

DiFuria, Arthur J.: Self-Fashioning and Ruination in a Print Series by Maerten van Heemskerck, in: Galassi, M./De Floriani, A. (Hrsg.): *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo. Atti del convegno internazionale Nord/Sud [...]*, Cinisello Balsamo 2008, S.117–125.

DiFuria 2009

DiFuria, Arthur J.: Remembering the Eternal in 1553 Maerten van Heemskerck's „Self-Portrait before the Colosseum“, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 59 (2009), S.90–109.

DiFuria 2010

DiFuria, Arthur J.: Maerten van Heemskerck's Collection Imagery in the Netherlandish Pictorial Memory, online Publikation 2010, in: *Intellectual History Review*, 20,1, S.27–51.

DiFuria 2012

DiFuria, Arthur J.: The Eternal Eye: Memory, Vision and Topography in Maerten van Heemskerck's Roman Ruin „Vedute“, in: *Bartsch/Seiler 2012*, S.157–170.

DiFuria 2014

DiFuria, Arthur J.: Maerten van Heemskerck's *Heliodorus Driven from the Temple: Translatio* and the Interrogative Print, in: *Melion u.a. 2014*, S.711–736.

DiFuria 2017

DiFuria, Arthur J.: The „conzettismo“ of triumph. Maerten van Heemskerck's „Victories of Charles V“ and remembering Spanish omnipotence in a late sixteenth-century writing cabinet, in: *Karr Schmidt, Suzanne/Wouk, Edward H. (Hrsg.), Prints in translation, 1450–1750, London/New York, 2017* S.158–182.

Dixhoorn 2009

Dixhoorn, Arjan van: *Lustige geesten: rederijkers in de Noordelijke Nederlanden (1480–1650)*, Amsterdam 2009.

Donahue Kuretsky 2005

Donahue Kuretsky, Susan: *Dutch Ruins: Time and Transformation*, in: *Ausst. Kat. New York 2005*, S.17–48.

Dubbe/Vroom 1986

Dubbe, Berend/Vroom, W.H.: *Mecenaat en kunstmarkt in de Nederlanden gedurende de zestiende eeuw*, in: *Ausst. Kat. Amsterdam 1986*, S.13–28.

Egger 1925

Egger, Hermann: Zur Dauer von Martens van Heemskerck Aufenthalt in Rom (1532–1535), in: *Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome, 'S-Gravenhage, 5 (1925)*, S.119–127.

Eichberger 2002

Eichberger, Dagmar: *Leben mit Kunst. Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande*, Turnhout 2002.

Eichberger 2014

Eichberger, Dagmar: *Gideon, an Old Testament Hero in Action: Burgundian Symbolism and the Visual Language of Protestant Flanders*, in: *Melion u.a. 2014*, S.683–710.

Eickelkamp 2016

Eickelkamp, Magdalena: *Apelles an der Kunstakademie. Studien zur Bedeutung des antiken „Malerfürsten“ für die akademische Kunst und Kunsttheorie vom 16.–19. Jahrhundert*, Diss. Uni Bonn, Bonn 2016. [online Publikaton unter <http://hss.ulb.uni-bonn.de/2016/4528/4528.pdf>, letzter Zugriff am 10.03.2017.

Eire 1986

Eire, Carlos: *War against the Idols: The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*, Cambridge 1986.

Eisler 1959

Eisler, Colin: *Portrait of the Artist as St. Luke*, in: *Art-News*, 58 (1959), S.26–31; S.55–56.

Enckevort 1908

Enckevort, Rudolf von: *Geschichtliche Nachrichten über die Familie v. Enckevort, [...]*, Görlitz 1908.

Enenkel 2011

Enenkel, Karl: *Emblematic Autorization – Lusus Emblematum: The Function of Junius' Emblem Commentary and early Commentaries on Alciato's Emblematum Libellus*, in: *Miert 2011*, S.260–289.

Enenkel/Melion 2011

Enenkel, Karl/Melion, Walter: *Meditatio – Refashioning the Self. Theory and Practice in Late Medieval and Early Modern Intellectual Culture*, Leiden/Boston 2011.

Erasmus 1528/1972

Erasmus von Rotterdam: *DIALOGUS CUI TITULUS CICERONIANUS SIVE DE OPTIMO DICENDI GENERE*. Der Ciceronianer oder der beste Stil [...], hrsg. v. Werner Welzig, [Erasmus von Rotterdam. Ausgewählte Schriften, Bd. 7], Darmstadt 1972.

Eusterschulte 2000

Eusterschulte, Anne: *Imitatio naturae*. Naturverständnis und Nachahmungslehre in Malereitraktaten der frühen Neuzeit, in: *Laufhütte 2000*, S.791–808.

Falkenburg u.a. 1995

Falkenburg, Reindert/Jan de Jong/Herman Roodenburg/Frits Scholten: *Beeld en zelfbeeld in de Nederlandse kunst, 1550–1750*, [Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 46], Zwolle 1995.

Filipczak 1987

Filipczak, Zirka Zaremba: *Picturing art in Antwerp. 1550–1700*, Princeton 1987.

Filippi 1990

Filippi, Elena: *Maarten van Heemskerck. Inventio urbis*, [Le grandi Raccolte dei Disegni di Architettura. Collana diretta da Lionello Puppi], Mailand 1990.

Filippi 1991

Filippi, Elena: *San Luca dipinge la Vergine (1532): lo specchio della “maniera” in Maarten van Heemskerck*, in: *Il Veltro 35*, 1991, S.267–283.

Fleurkens 1994

Fleurkens, Anneke C.G.: *Stichtelijke lust. De toneelspelen van D.V. Coornhert (1522–1590) als middelen tot het geven van morele instructie*, Hilversum 1994.

Förster 1853

Förster, Ernst: *Geschichte der deutschen Kunst. Das deutsche Volk dargestellt in Vergangenheit und Gegenwart zur Begründung der Zukunft*, IX. Band, II. Theil, Leipzig 1853.

Folin/Preti 2015

Folin, Marco/Preti, Monica: *Les désastres du peuple juif de Maarten van Heemskerck: une œuvre polysémique*, in: *Ausst. Kat. Paris 2015*, S.20–84.

Forero Mendoza 2015

Forero Mendoza, Sabine: *Le sac de Rome de 1527: l’élaboration d’une rhétorique justificative par les mots et les images*, in: *Preti/Settis 2015*, S.198–209.

Freedberg 1986

Freedberg, David: *Art and iconoclasm, 1525–1580. The case of the Northern Netherlands*, in: *Ausst. Kat. Amsterdam 1986*, Bd. 2, S.69–84.

Freedberg 1989

Freedberg, David: *The power of images: studies in the history and theory of response*, Chicago 1989.

Frings 2000

Frings, Gabriele: *„Ars et nature in musica“*. Zur Beziehung zwischen musiktheoretischer Diskussion und musikalischer Ikonographie der frühen Neuzeit, in: *Laufhütte 2000*, S.321–334.

Frühwald u.a. 1998

Frühwald, Wolfgang/Peil, Dietmar/Schilling, Michael/Strohschneider, Peter (Hrsg.): *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur. Kolloquium Regensburg, 4.–7. Januar 1996*, Tübingen 1998.

Furmerius 1575

Furmerius, Bernardus: *DE RERVM VSV ET ABVSV*, [...], Antwerpen 1575.

Gibson 1981

Gibson, Walter S.: Artists and Rederijkers in the Age of Bruegel, in: *The Art Bulletin*, 63 (1981), S.426–446.

Giehlow 1915

Giehlow, Karl: Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I., [Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXXII, Heft 1], Wien/Leipzig 1915.

Glas 2011a

Glas, Nico de: Context, Conception and Content of Hadrianus Junius' *BATAVIA*, in: *Miert* 2011, S.69–95.

Glas 2011b

Glas, Nico de (Hrsg.): *Holland is een eiland. De Batavia von Hadrianus Junius (1511–1575)*, Hilversum 2011.

Gludovatz 2006

Gludovatz, Karin: Auf, in, vor und hinter dem Bild. Zu den Sichtbarkeitsordnungen gemalter Schrift in Maerten van Heemskercks *Venus und Amor* (1545), in: Susanne Strätling/Georg Witte (Hrsg.): *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München 2006, S.59–72.

Gludovatz 2011

Gludovatz, Karin: *Fährten legen – Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz*, München 2011.

Gombrich 1951

Gombrich, Ernst H: *Hypnerotomachiana*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 14,1/2, (1951), S.119–125.

Gombrich 1991

Gombrich, Ernst H.: *Archaeologists or Pharisees? Reflections on a Painting by Maarten van Heemskerck*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 54 (1991), S.253–256.

Gonnet 1896

Gonnet, C.J.: *Mr. Maerten van Heemskerck*, in: *Bijdragen voor de Geschiedenis van het Bisdom Haarlem*, 21 (1896), S.282–303.

Gormans 1999

Gormans, Andreas: *Geometria et Ars Memorativa. Studien zur Bedeutung von Kreis und Quadrat als Bestandteile mittelalterlicher Mnemonik und ihrer Wirkungsgeschichte an ausgewählten Beispielen*, Diss. Aachen 1999.

Grieken 2015

Grieken, Joris van: *Maarten van Heemskerck: L'Histoire de Josias*, in: *Ausst. Kat. Paris 2015*, S.98–101.

Groentjes 2014

Groentjes, Merel: *Clades Judaeae Gentis: Patterns of Destruction*, in: *Melion u.a. 2014*, S.509–544.

Grosshans 1980

Grosshans, Rainald: *Maerten van Heemskerck. Die Gemälde*, Berlin 1980.

Guicciardini 1567

Guicciardini, Lodovico: *Descrittione [...] di tutti i paesi bassi, altrimenti detti germania inferiore. [...]*, Antwerpen 1567.

Guicciardini 1580

Guicciardini, Lodovico: *Niderlands Beschreibung. In welcher aller darinn begriffnen Landtschafften/Fürstenthumben/Graveschafften/Herrschafften/Bisthumben/Abteyen/Stetten/Schlösser n/Vestungen/Flecken und namhafftigsten Oertern Ursprung und Auffgang eigentlich erklärt wird: [...]*,

Erstlich durch den Edlen und Hochgelehrten Herren Ludwig Guicciardin von Florenz, alles mit Fleiß erkundiget und biß auff das M.D.LXVI Jar zusammen getragen [...], Basel 1580.

Gülpen 2002

Gülpen, Ilonka van: Der deutsche Humanismus und die frühe Reformations-Propaganda 1520–1526. Das Lutherportrait im Dienst der Bildpublizistik, Hildesheim/Zürich/New York 2002.

Günther 1988

Günther, Hubertus: Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance, [= Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 24], Tübingen 1988.

Guzetti 2007

Guzetti, Linda: Testamentsforschung in Europa seit den 1970er Jahren: Bibliographischer Überblick, in: Herzog/Hollberg 2007, S.17–32.

Harrison 1987

Harrison, Jefferson C., The Paintings of Maerten van Heemskerck. A Catalogue Raisonné, [Diss., Microfiche], University of Virginia 1987.

Healy 2009

Healy, Fiona: In Unusual Company: Allegorical Adaptions of the Judgement of Paris, in: Velde 2009, S.351–394.

Healy 2011

Healy, Fiona: Terminus: Crossing Boundaries in Maerten van Heemskerck's Saint Luke Painting the Madonna in Haarlem, in: Boschloo, Anton W.A., Coutré, Jacquelyn N. u.a.: Aemulatio. Imitation, emulation and invention in Netherlandish art from 1500 to 1800. Essays in honor of Eric Jan Sluiter, Zwolle 2011, S.10–24.

Heckscher 1936

Heckscher, Wilhelm Sebastian: Die Romruinen. Die geistigen Voraussetzungen ihrer Wertung im Mittelalter und in der Renaissance, Würzburg 1936.

Heere 1565/1969

Heere, Lucas de: Den Hof en Boomgaerd der Poësie, inhoudende meingherley soorten van Poëtijckelicke bloemen [...] Gent 1565. [Kommentierter Neuruck in: Lucas de Heere, Den hof en boomgaerd der poësie, hrsg. v. W. Waterschoot, Zwolle 1969].

Heesakker 2011

Heesakker, Chris: From Erasmus to Leiden: Hadrianus Junius and his Significance for the Development of Humanism in Holland in the Sixteenth Century, in: Miert 2011, S.16–37.

Hegener 2006

Hegener, Nicole: „SANCTI IACOBI EQVES FACIEBAT“. Signiersucht und Selbsterhebung im Werk Baccio Bandinellis, in: Poeschke u.a. 2006, S.143–172.

Hegener 2008

Hegener, Nicole: DIVI IACOBI EQVES: Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli, Berlin 2008.

Heinze 2016

Heinze, Anna: Der liegende weibliche Akt in Malerei und Graphik der Renaissance, Petersberg 2016.

Hellwig 2000

Hellwig, Katrin: Reformgedanken in der spanischen Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts, in : Laufhütte 2000, S.831–842.

Henkel/Schöne 1996

Henkel, Arthur/Schöne, Albrecht: Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart/Weimar 1996.

Herzog/Hollberg 2007

Herzog, Markwart/Hollberg, Cecilie (Hrsg.): Seelenheil und irdischer Besitz. Testamente als Quellen für den Umgang mit den „letzten Dingen“, Konstanz 2007.

Hess 2000

Hess, Peter: „Nachäffin der Natur“ oder „aller Völker Sprachen“? Zur Rolle visueller Bildlichkeit in Poetik und Rhetorik der Barockzeit, in: Laufhütte 2000, S.1047–1062.

Hoetink 1961

Hoetink, Hendrik Richard: Heemskerck en het zestiende eeuwse spiritualisme, in: Bulletin Museum Boymans-van Beuningen 12 (1961), S.12–15.

Homer,

Homer: Odyssee, Griech./Dt., hrsg. und übers. v. Anton Weiher, Düsseldorf 2003.

Hooff-Gualthérie van Weezel 1927

Hooff-Gualthérie van Weezel, W. van: Coornherts notarismark, in: Het Boek, 1927, S.122.

Hoogewerff/Regteren Altena 1928

Hoogewerff, Godefridus J./Regteren Altena, J.Q. van (Hrsg.): Buchelius, Arnoldus, Res Pictoriae: aanteekeningen over kunstenaars en kunstwerken voorkomende in zijn Diarium, Res Pictoriae, notae quotidianae en Descriptio urbis ultrajectinae (1583–1639), Den Haag 1928.

Hoogewerff 1963

Hoogewerff, Godefridus: L'ispirazione romana di Martino van Heemskerck, in: Scritti di Storia dell'Arte in Onore di Mario Salmi, Bd. 3, Rom 1963, S.163–167.

Hübner 1911

Hübner, P.G.: Detailstudien zur Geschichte der Antiken Roms in der Renaissance – I: der Jupiter von Versailles und andere Statuen der Villa Madama, in: Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, XXVI (1911), S.289–301.

Hülsen/Egger 1913–16/1975

Hülsen, Christian/Egger, Hermann (Hrsg.): Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck, 2 Bde, Berlin 1913–16 [Nachdruck Soest 1975].

Hummelen 1992

Hummelen, Wim M.H.: Het tableau vivant, de „toog“, in de toneelspelen van de rederijkers, in: Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 108 (1992), S.193–222.

Ijsewijn 1975

Ijsewijn, Jozef: The Coming of Humanism to the Low Countries, in: Itinerarium Italicum. The profile of the Italian Renaissance in the Mirror of its European Transformations. [Dedicated to Paul Oskar Kristeller on the occasion of his 70th birthday], hrsg. von Obermann, Heiko A./Brady, Thomas A., Leiden 1975, S.193–301.

Iversen 1958

Iversen, Erik: Hieroglyphic Studies of the Renaissance, in: The Burlington Magazine, 100, (1958), S.15–21.

Jong u.a. 2004

Jong, Jan de/Dulcia Mijers/Mariët Westermann/Joanna Woodhall (Hrsg.): Virtus. Virtuositeit en kunstliefhebbers in de Nederlanden 1500–1700, [Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 54], Zwolle 2004.

Junius 1565

Junius, Hadrianus: Emblemata: eiusdem aenigmatum libellus, Antwerpen 1565.

Junius 1588

Junius, Hadrianus: Hadriani Iunii hornani, medici, Batavia, in qua praeter gentis & insulae antiquitatem originem, decora, mores, aliaque ad eam historiam pertinentia, declaratur quae fuerit vetus Batavia,

quae Plinio, Tacito, & Ptolemaeo cogita: quae item genuina inclytae Francorum nationis fuerit sedes., Leiden 1588.

Junius 1598

Junius, Hadrianus: Poëmatum Hadriani Iunii Nornani Medici Liber Primus [...], Leiden 1598.

Junius 1708

Junius, Hadrianus: Hadriani Junii Hornani, Medici Animadversa, ejusdemque de coma Commentarium, Ab autore innumeris in locis emendata, & insignibus supplementis locupletata, [...], Rotterdam 1708.

Kat. Wien 1972

Katalog der Gemäldegalerie: Holländische Meister des 15., 16. und 17. Jahrhunderts, bearb. von Klaus Demus, Wien 1972.

Kauffmann 1991

Kauffmann, Georg (Hrsg.): Die Renaissance im Blick der Nationen Europas, [= Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Bd.9], Wiesbaden 1991.

Keersmaekers 1984

Keersmaekers, A.: Rederijkers-Rebusblazoenen in de zestiende-zeventiende eeuw, in: Vekeman/Müller-Hofstede 1984, S.217–219.

Keller 2012

Keller, Fritz-Eugen: Das rechte Bein des Commodus: Van Heemskercks Skulpturenstudium im Statuengarten des vatikanischen Belvedere, in: Bartsch/Seiler 2012, S.49–68.

Kemling 2006

Kemling, Michael P.: Portrait of the Artist as Michelangelo: Maarten van Heemskerck's Self-Portrait with the Colosseum, in: Athanor XXIV (2006), S.15–22.

Kemp 1992

Kemp, Martin: Virtuous artists and virtuous art: Alberti and Leonardo on Decorum in Life and Art, in: Ames-Lewis/Bednarek 1992, S.15–23.

Kerrich 1829

Kerrich, Thomas: A catalogue of the prints which have been engraved after Martin Heemskerck, Cambridge 1829.

King 1944/45

King, Edward S.: A New Heemskerck, in: Journal of the Walters Art Gallery 7-8, 1944-45, S.61–73.

Klein 1933

Klein, Dorothee: St. Lukas als Maler der Maria. Ikonographie der Lukas-Madonna, Berlin 1933.

Kleiner 1949

Kleiner, Gerhard: Die Inspiration des Dichters, [Kunstwerk und Deutung Heft 5], Berlin 1949.

Kliemann 2006

Kliemann, Julian: Die *virtus* des Zeuxis, in: Poeschke u.a. 2006, S.197–230.

Klönne 1893

Klönne, B.H.: Het trouwen op het graf van Martinus van Heemskerck, in: Bijdragen tot de Geschiednis van het Bisdom Haarlem 8 (1893), S.321–335.

Knape 1994

Knape, Joachim: Rhetorizität und Semiotik. Kategorientransfer zwischen Rhetorik und Kunsttheorie in der Frühen Neuzeit, in: Kühlmann/Neuber 1994, S.507–532

Köhler u.a. 2006

Köhler, Neeltje/Koos Levy-van Halm/Epo Runia (Hrsg.): *Painting in Haarlem 1500–1850. The Collection of the Frans Hals Museum, Ghent 2006.*

Köstler 1998

Köstler, Andreas: *Das Portrait: Individuum und Image*, in: Ders. und Ernst Seidl (Hrsg.): *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption*, Köln u.a. 1998, S.9–14.

Koning 1808

Koning, Cornelis de: *Tafereel der Stad Haarlem en derzelve Geschiedenis van de vroegste Tijden af tot op den tegenwoordigen toe [...]*, Haarlem, 4. Teil, 1808.

Kraut 1986

Kraut, Gisela: *Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*, Worms 1986.

Kühlmann/Neuber 1994

Kühlmann, Wilhelm/Neuber, Wolfgang (Hrsg.): *Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*, Frankfurt a.M./Bern 1994.

Kühner 1873

Kühner, Raphael: *Drei Bücher vom Redner*, Stuttgart 1873.

Kusch-Arnold 2006

Kusch-Arnold, Britta: *Zur Bedeutung der Praxis für die künstlerische Virtus*, in: Poeschke u.a. 2006, S.173–196.

Laan 1952

Laan, Kornelis ter: *Letterkundig woordenboek voor Noord en Zuid*. G.B. van Goor Zonen's Uitgeversmaatschappij, Den Haag u.a. 1952.

Laceulle-van de Kerk 1951

Laceulle-van de Kerk, Hendrikje Jacoba: *De Haarlemse drukkers en boekverkopers van 1540 tot 1600*, s'Gravenhage 1951.

Lademacher u.a. 2004

Lademacher, Horst/Loos, Renate/Groenveld, Simon (Hrsg.): *Ablehnung – Duldung – Anerkennung. Toleranz in den Niederlanden und in Deutschland. Ein historischer und aktueller Vergleich*, [Studien zur Geschichte und Kultur Nordwesteuropas, Bd.9], Münster/New York u.a. 2004.

Langedijk 1992

Langedijk, Karla: *Die Selbstbildnisse der Holländischen und Flämischen Künstler in der Galleria degli Autoritratti der Uffizien in Florenz*, Florenz 1992.

Laufhütte 2000

Laufhütte, Hartmut (Hrsg.): *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, [= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 35], 2 Bde, Wiesbaden 2000.

Lee 1967

Lee, Rensselaer Wright: *Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting*, New York 1967.

Leinkauf 1993

Leinkauf, Thomas: *Scientia universalis, memoria und status corruptionis. Überlegungen zu philosophischen und theologischen Implikationen der Universalwissenschaft sowie zum Verhältnis der Universalwissenschaft und Theorien des Gedächtnisses*, in: Berns/Neuber 1993, S.1–35.

Levesque 2005

Levesque, Catherine: *Haarlem Landscapes and Ruins: Nature Transformed*, in: *Ausst. Kat. New York 2005*, S.49–62.

Lingohr 2006

Lingohr, Michael: Architectus – Ein Virtus-Begriff der Frühen Neuzeit?, in: Poeschke u.a. 2006, S.13–30.

Lomazzo 1584

Lomazzo, Paolo: Trattato dell'Arte della Pittura, [...] di Gio. Paolo Lomazzo Milanese Pittore [...], Mailand 1584.

Lukian

Lukian von Samosata: Hermotimus oder von den philosophischen Sekten, in: Lucian's Werke, übersetzt von August Friedrich Pauly, 5. Bd, Stuttgart 1827.

Mak 1944

Mak, Jacobus Johannes: De rederijkers, Amsterdam 1944.

Mander 1604

Mander, Karel van: Het schilder-boeck, Haarlem 1604.

Mander 1643

Mander, Karel van: Uitlegging over de Metamorphosis, of Herschepping van P. Ovidius Nazo, Amsterdam 1643.

Mander/Floerke 1906/1991

Mander, Karel van: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615), Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 mit Anmerkungen von Hans Floerke, Worms 1906 [Neuaufgabe 1991].

Mander 1604/1973

Mander, Karel van: Grondt der edel vry schilder-const, hrsg. von Miedema, Hessel, Utrecht 1604/1973.

Marlier 1954

Marlier, Georges: Erasme et la peinture flamande de son temps, Damme 1954.

Marschke 1998

Marschke, Stefanie: Künstlerbildnisse und Selbstportraits. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance, Diss. Bonn, Weimar 1998.

McGowan 2002

McGowan, Margaret M.: Unwillkürliches Gedächtnis – Rom-Erfahrungen in der Spät-Renaissance, in: Assmann u.a. 2002, S.17–30.

Meadow 1996

Meadow, Mark A.: Bruegel's Procession to Calvary, Aemulatio and the Space of Vernacular Style, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 47 (1996), S.180–205.

Melion 1995

Melion, Walter: Self-Imaging and the engraver's virtù: Hendrick Goltzius's Pietà of 1598, in: Falkenburg u.a. 1995, S. 104–143.

Melion 2011

Melion, Walter: Exegetical Duality as a Meditative Crux in Maarten van Heemskerck's *Balaam and the Angel in a Panoramic Landscape* of 1554, in: Enenkel/Melion 2011, S. 391–431.

Melion u.a. 2014

Melion, Walter S./Clifton, James/Weemans, Michel (Hrsg.): Imago Exegetica. Visual Images as Exegetical Instruments, 1400–1700, [Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture, hrsg. v. Karl Enenkel, Bd. 33], Leiden/Boston 2014.

Mensger 1999

Mensger, Ariane: Blick zurück nach vorn. Gossaert kopiert van Eyck, in: Christiane Kruse/Thürmann, Felix: Landschaft-Portrait-Interieur: Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext, Tübingen 1999, S.273–290.

Mensger 2000

Mensger, Ariane: Jan van Eyck „Belgarum Splendor“ und der Anfang einer niederländischen Geschichte der Kunst, in: Pantheon 58 (2000), S.44–53.

Mensger 2002

Mensger, Ariane: Jan Gossaert. Die niederländische Kunst zu Beginn der Neuzeit, Diss. Heidelberg 2000, Berlin 2002.

Michaelis 1891

Michaelis, Adolf: Römische Skizzenbücher Marten van Heemskercks und anderer nordischer Künstler des XVI. Jahrhunderts, in: Jahrbuch des Kaiserlichen deutschen Archäologischen Instituts 6 (1891), S.125–172; S.218–238.

Michalsky 2000

Michalsky, Tanja: Imitation und Imagination. Die Landschaft Pieter Bruegels d.Ä. im Blick der Humanisten, in: Laufhütte 2000, Bd.1, S.383–406.

Michalsky 2011

Michalsky, Tanja: Projektion und Imagination. Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei, München 2011.

Miedema 1980

Miedema, Hessel (Hrsg.): De archiefbescheiden van het St. Lukasgilde te Haarlem 1497–1798, 2 Bde, Alphen aan den Rijn 1980.

Miedema 1991

Miedema, Hessel: Die Niederlande: Wieso Renaissance?, in: Kauffmann 1991, S. 405–428.

Miert 2003

Miert, Dirk van: The Religious Beliefs of Hadrianus Junius (1511-1575), in: ACTA CONVENTUS NEO-LATINI CANTABRIGIENSIS. Proceedings of the Eleventh International Congress of Neo-Latin Studies, [Cambridge, 30.7-5.8.2000], Tempe, Arizona 2003, S.583–594.

Miert 2011

Miert, Dirk van (Hrsg.): The Kaleidoscopic Scholarship of Hadrianus Junius (1511–1575). Northern Humanism at the Dawn of the Dutch Golden Age, [Brill's Studies in Intellectual History 199], Leiden/Boston 2011.

Miert 2011a

Dirk van Miert: Hadrianus Junius' *Animadversa* and his Methods of Scholarship, in: Miert 2011, S.96–135.

Möseneder 2000

Möseneder, Karl: Ars docta – Joachim von Sandrarts Teutsche Academie, in: Laufhütte 2000, S.157–214.

Moser 2001

Moser, Nelleke: De strijd voor rhetorica. Poëtica en positie van rederijkers in Vlaanderen, Brabant, Zeeland en Holland tussen 1450 en 1620, Amsterdam 2001.

Müller 1998

Müller, Jan-Dirk: Universalbibliothek und Gedächtnis. Aporien frühneuzeitlicher Wissenskodifikation bei Conrad Gessner (Mit einem Ausblick auf Antonio Possevino, Theodor Zwinger und Johann Fischart), in: Frühwald u.a. 1998, S.285–310.

Müller 2007

Müller, Jan-Dirk: Übersetzung in der Frühen Neuzeit. Zwischen Perfektionsideal und einzelsprachlicher Differenzierung, in: Böhme u.a. 2007, S.81–104.

Müller-Hofstede 1969

Müller Hofstede, Cornelius: Bemerkungen zur Lukas-Madonna von Jan Gossaert in Prag, in: Miscellanea J.Q. Regteren Altena, Amsterdam 1969, S.39–43.

Müller Hofstede 1984

Müller Hofstede, Justus: „Non Saturatur Oculus Visu“ – Zur „Allegorie des Gesichts“ von Peter Paul Rubens und Jan Bruegel d.Ä., in: Vekeman/Müller Hofstede 1984, S.234–290.

Nagler 1838

Nagler, Georg Kaspar: Neues allgemeines Künstler-Lexicon, oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc., Bd. 6, München 1838.

Netto-Bol 1913–1916/1975

Netto-Bol, M.H.L.: Vorwort zu Hülsen/Egger 1913–1916/1975, n.p.

Netto-Bol 1976

Netto-Bol, M.M.L., The so-called Maarten de Vos sketchbook of drawings after the antique, Den Haag 1976.

Nikitinski 1999

Nikitinski, Oleg: Zum Ursprung des Spruches Nulla dies sine linea, in: Rheinisches Museum, 142 (1999), Miscellen, S. 430/431.

North 1998

North, Michael: Kunst und bürgerliche Repräsentation in der Frühen Neuzeit, in: Historische Zeitschrift, 267 (1998), S. 29–56.

Opmeer 1611/1625

Opmeer, Petrus: Opus Chronographicum Orbis universi a mundi exordio usque ad annum M.DC.XI, Antwerpen 1611 [Erweiterte Neuauflage: Chronographia Petri Opmeeri a mundi exordio ad sua usque tempora historias continens et elogia Summorum Pontificum [...], Köln 1625].

Orr 2005

Orr, Lynn Federle: Embracing Antiquity: The Dutch Response to Rome, in: Ausst. Kat. New York 2005, S. 83–95.

Os u.a. 2000

Henk van Os u.a.: Netherlandish Art in the Rijksmuseum 1400–1600, Amsterdam 2000.

Overdiep 1944

Overdiep, G.S.: Geschiedenis van de letterkunde der Nederlanden, 3. Teil, Antwerpen/Brüssel u.a. 1944.

Ovid 1497

Ovidius Naso, Publius: Ovidio metamorphoseos vulgare, Venedig 1497.

Pabst 1973

Pabst, Walter: Ehrfurcht und Grauen vor Rom. Zur Stilisierung des *caput mundi* in *Les antiquitez de Rome*, in: Romanistisches Jahrbuch, 24 (1973), S.77–91.

Palladio 1570

Palladio, Andrea: I quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio. [...], Venedig 1570.

Panofsky 1939/1980

Panofsky, Erwin: Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance, Köln 1980. [Dt. Übersetzung der Erstausgabe von 1939]

Panofsky 1960

Panofsky, Erwin: Renaissance and Renaissances in Western Art, Stockholm 1960.

Philipp 2008

Philipp, Michael: Sturz in die Welt. Die Kunst des Manierismus in Europa, in: Ausst. Kat. München 2008, S.12–25.

Planiscig 1914

Planiscig, Leo: Die Sammlung Fischel, Wien, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K.K. Zentral-Kommission für Denkmalpflege 8, 1914, S.63–94.

Plinius Nat. Hist.

Caius Plinius Secundus d.Ä.: Naturkunde/Naturalis historiae, Lat./Dt., hrsg. v. Roderich König und Joachim Hopp, München 1991.

Poeschke 1993

Poeschke, Joachim (Hrsg.): Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter. Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang, München 1993.

Poeschke 2006

Poeschke, Joachim: Virtus und Status des Bildhauers in der Renaissance, in: Poeschke u.a. 2006, S.73–82.

Poeschke u.a. 2006

Poeschke, Joachim/Weigel, Thomas/ Kusch-Arnhold, Britta (Hrsg.): Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance, Münster 2006.

Pollmann 1999

Pollmann, Judith: Religious Choice in the Dutch Republic: The Reformation for Arnoldus Buchelius, Manchester 1999.

Porteman 1984

Porteman, Karel: Nederlandse embleemtheorie. Van Marcus Antonius Gillis (1566) tot Jacob Cats (1618), in: Vekeman/Müller Hofstede 1984, S.1–6.

Preibisz 1911

Preibisz, Leon: Martin van Heemskerck: ein Beitrag zur Geschichte des Romanismus in der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts, Leipzig 1911.

Preti 2015

Preti, Monica: La polysémie des ruines: Maarten van Heemserck et les *Clades Judææ Gentis* (1569), in: Preti/Settis 2015, S.210–233.

Preti/Settis 2015

Preti, Monica/Settis, Salvatore (Hrsg.): Villes en ruine. Images, mémoires, métamorphoses, [Kolloquium 18.–20. Oktober 2013, Musée du Louvre], Paris 2015.

Prochno 2006

Prochno, Renate: Konkurrenz und ihre Gesichter. Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen, Berlin 2006.

Puhlmann 2007

Puhlmann, Helga: Ethik in Wort und Bild. Dirck Volckertszoon Coornhert und das moralisierende Emblembuch DE RERVM VSV ET ABVSV (Antwerpen 1575), München 2007.

Rather 2011

Rather, Alessa: Antikenkontext zur Memoriakonstruktion. Die Selbstportraits von Maarten van Heemskerck, online-Publikation, unter: Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal, http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/177/1/20110615_Aufsatz_mit_Bildern.pdf, Zugriff am 21.03.2014.

Raupp 1984

Raupp, Hans-Joachim: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, (=Studien zur Kunstgeschichte Bd. 25), Hildesheim/Zürich/New York 1984.

Raupp 1998

Raupp, Hans-Joachim: Allegorische Selbstportraits und Selbstdarstellungen in der Graphik um 1600, in: Schweikhart, Gunter (Hrsg.): Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance, (ATLAS. Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung Bd.2), Köln 1998, S.177–190.

Regteren Altena 1931

Regteren Altena, J.Q.v.: Saenredam archeoloog, in: Oud Holland 48 (1931), S.1–13.

Reichert 2007

Reichert, Klaus: Das Fremde als das Eigene. Übersetzung als Transformation und Selbstsetzung, in: Böhme u.a. 2007, S.1–18.

Renger 1984

Renger, Konrad: Verhältnis von Text und Bild in der Graphik (Beobachtungen zu Mißverhältnissen), in: Vekeman/Müller Hofstede 1984, S.151–161.

Reznicek 1955

Reznicek, Emil K.J.: De reconstructie van „t'Altaer van S. Lukas“ van Maerten van Heemskerck, in: Oud Holland 70 (1955), S.233–246.

Reznicek 1977

Reznicek, Emil K.J.: Rezension zu: Christian Hülsen and Hermann Egger: Die Römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck [...], in: Master Drawings 15, 1977, S.51–54.

Rhetorica Ad Herennium

Rhetorica Ad Herennium: incerti auctoris libri IV de arte dicendi = Rhetorik an Herennius, Lat./Dt., hrsg. v. Friedhelm L. Müller, Aachen 1994.

Riedel 1972

Riedel, Manfred: Bürger/Staatsbürger/Bürgertum, in: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hrsg.): Geschichtliche Grundbegriffe, Bd. 1, Stuttgart 1972.

Roettig 2002

Roettig, Petra: „Oh gelehrter Stichel, oh kunstfertige Hand“. Über Schrift und Bild in den Kupferstichen von Hendrick Goltzius, in: Ausst. Kat. Hamburg 2002, S.22–26.

Rosenfeld 1935

Rosenfeld, Hellmut: Das deutsche Bildgedicht: seine antiken Vorbilder und seine Entwicklung bis zur Gegenwart. Seine antiken Vorbilder und seine Entwicklung bis zur Gegenwart. Aus dem Grenzgebiet zwischen bildender Kunst und Dichtung, Leipzig 1935.

Rosenthal 2004

Rosenthal, Lisa: Political and Painterly Virtue in Cornelis Cornelisz. Van Haarlem's *Wedding of Peleus and Thetis* for the Haarlem Prinsenhof, in: Jong u.a. 2004, S.173–202.

Rosier 1990/1991

Rosier, Bart: The Victories of Charles V: A Series of Prints by Maarten van Heemskerck, 1555–56, in: Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, 20, 1 (1990–1991), S.24–38.

Rubinstein 1985

Rubinstein, Ruth Olitsky: „Tempus edax rerum“: A Newly Discovered Painting by Hermannus Posthumus, in: The Burlington Magazine, 127, 1985, S.425–436.

Rüegg/Wuttke 1979

Rüegg, Walter/Wuttke, Dieter (Hrsg.): Ethik im Humanismus, Boppard 1979.

Rylant/Casteels 1940

Rylant, J./M. Casteels: De metsers van Antwerpen tegen Paludanus, Floris, de Nole en andere beeldhouwers, in: *Bijdragen tot de Geschiedenis*, 31 (1940), S.185–203.

Sandrart 1675

Sandrart, Joachim von: *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste: [...] Nürnberg 1675.*

Saunders 1978/1979

Saunders, Eleanor A.: A Commentary on Iconoclasm in Several Print Series by Maarten van Heemskerck, in *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 10, 2 (1978–79), S.59–83.

Scheick 2003

Scheick, William: Glorious Imperfection in Heemskercks Lukean Portrait of the Virgin, in: *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 72,4, 2003, S.287–297.

Scheller 1972

Scheller, Robert W.: Nieuwe gegevens over het St. Lukasgilde te Delft in de XVIe eeuw, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 23 (1972), S.41–48.

Schlink 2008

Schlink, Wilhelm: *Tizian: Leben und Werk*, München 2008.

Schmidt-Biggemann 2000

Schmidt-Biggemann, Wilhelm: Welche Natur wird nachgeahmt? Beobachtungen zur Erscheinung der Natur in der barocken Literatur, in: *Laufhütte* 2000, S.133–156.

Schneider 1954

Schneider, Jenny: Daniel und der Bel zu Babylon, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 15 (1954), S.93–98.

Schneider 2015

Schneider, Norbert: *Von Bosch zu Bruegel. Niederländische Malerei im Zeitalter von Humanismus und Reformation*, [Karlsruher Schriften zur Kunstgeschichte, 10], Berlin 2015.

Schnitzler 1996

Schnitzler, Norbert: *Ikonoklasmus – Bildersturm: theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*, München 1996.

Schreurs 2000

Schreurs, Anna: *Antikenbild und Kunstanschauungen des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (1513–1583)*, Köln 2000.

Schrevelius 1647

Schrevelius, Theodorus: *Harlemum, sive urbis Harlemensis incunabula, incrementa, fortuna varia, in pace, in bello, Hamorum et Aselorum factio, obsidiones, reformationis cruda initia [...]*, Leiden 1647.

Schulze Altcappenberg 2007

Schulze Altcappenberg, Heinrich: *Disegno | Ich zeichne. Zur Großen Ansicht von Florenz*, zum Bild des Zeichners, in: *Ausst. Kat. Berlin 2007*, S.7–14.

Schuster 1983

Schuster, Peter-Klaus: *Überleben im Bild. Bemerkungen zum humanistischen Bildnis der Lutherzeit*, in: *Ausst. Kat. Köpfe der Lutherzeit*, München 1983.

Schweikhart 1993

Schweikhart, Günter: *Das Selbstbildnis im 15. Jahrhundert*, in: *Poeschke 1993*, S.11–40.

Scillia 1978

Scillia, Diane: *Van Mander on Ouwater and Geertgen*, in: *The Art Bulletin*, 60 (1978), S.217–273.

Settis 1986

Settis, Salvatore: Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico, in: Memoria dell'antico, III (1986), S.375–486.

Shearman 1965

Shearman, John: Titian's portrait of Giulio Romano, in: The Burlington Magazine 107 (1965), S.172–177.

Sickel 1998

Sickel, Lothar: Maria Mater Dei und die Antiken Roms. Anmerkungen zu einem Kupferstich nach Maarten van Heemskerck, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 61 (1998), S.40–54.

Sluijs 1984

Sluijs, P.W.M. van der: Invloed van emblematiek, hiërogliefiek en deviezenkunst in het werk van jonker Jan van der Noot, in: Vekeman/Müller Hofstede 1984, S.53–72.

Sluijter 1986

Sluijter, Eric Jan: De „heydensche fabulen“ in de Noordnederlandse schilderkunst, circa 1590–1670. Een proeve van beschrijving en interpretatie van schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie, (Diss. Harlem), Den Haag 1986.

Sluijter 2000

Sluijter, Eric Jan: Seductress of Sight: studies in Dutch art of the Golden Age, Zwolle 2000.

Stadler 2002

Stadler, Ulrich: Bedeutend in jedem Fall: Ein Panorama-Blick auf die Ruinen, in: Assmann u.a. 2002, S.271–288.

Stanley 1855

Stanley, George: A classified Synopsis of the principal Painters of the Dutch and Flemish Schools, their Scholars, Imitators, and Analogists, including an account of some of the early German Masters, connected with those of Flanders and Holland, London 1855.

Steinmann 1913

Steinmann, Ernst (Hrsg.): Die Portraitdarstellungen des Michelangelo, [Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana No. 3], Leipzig 1913.

Stolzenburg 2002

Stolzenburg, Andreas: Goltzius und die Antike, in: Ausst. Kat. Hamburg 2002, S.17–21.

Stone 2006

Stone, M.W.F.: Adrian of Utrecht and the University of Louvain: Theology and the discussion of moral problems in the late fifteenth century, in: Traditio, 61 (2006), S.247–287.

Stopp 1960

Stopp, Hans Werner: Venus und Amor. Ein Beitrag zum nachitalienischen Stil des Maerten van Heemskerck, in: Museion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster, Köln 1960, S.140–147.

Stritt 2004

Stritt, Martin: Die schöne Helena in den Romruinen. Überlegungen zu einem Gemälde Maerten van Heemskercks, Frankfurt a.M./Basel 2004.

Swillens 1935

Swillens, P.T.A.: Pieter Jansz. Saenredam, Schilder van Haarlem, 1597–1665, Amsterdam 1935.

Taverne 1972

Taverne, E.: Salomon de Bray and the Reorganization of the Haarlem Guild of St. Luke in 1631, in: Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, 6, 1 (1972), S.50–69.

Thiel-Stroman 2006

Thiel-Stroman, Irene van: Maerten Jacobsz van Heemskerck, in: Köhler u.a. 2006, S. 197– 201.

Thimann 2007

Thimann, Michael: „Idea“ und „Conterfei“. Künstlerisches und wissenschaftliches Zeichnen in der frühen Neuzeit, in: Ausst. Kat. Berlin 2007, S.15–30.

Thimann 2008

Thimann, Michael: Ein Denkraum der Unbesonnenheit? Zur jüngeren Debatte um den Manierismus in der Kunstgeschichte, in: Ausst. Kat. München 2008, S.26–35.

Thoenes 1986

Thoenes, Christof: St. Peter als Ruine: Zu einigen Veduten Heemskercks, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 49 (1986), S.481–501.

Thormod 2011

Thormod, Kaspar: Memory in Ruins: Maarten van Heemskerck's Self-Portrait with the Colosseum, in: Immediations, II,2 (2011), S.58–72.

Trigland 1650

Trigland, Jacobus: Kerkelycke Geschiedenissen, begrypende de swaere en bekommerlycke Geschillen in de Vereenigde Nederlande voorgevallen, [...], Leiden 1650.

Tümpel 1984

Tümpel, Christian: Die Rezeption der Jüdischen Altertümer des Flavius Josephus in den holländischen Historiendarstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts, in: Vekeman/Müller Hofstede 1984, S.173–204.

Tuinen 2012

Tuinen, Ilona van: The struggle for salvation: a reconstruction and interpretation of Maarten van Heemskerck's „Strong men“, in: Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, 36, 3/4 (2012), S.142–162.

Uhle-Wettler 1994

Uhle-Wettler, Sigrid: Kunsttheorie und Fassadenmalerei (1450-1750), [Diss. Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn], 1994.

Vaernewyck 1574/1829 [dbnl PDF]

Vaernewyck, Marcus van: Die historie van Belgis, diemen anders namen nach: den spiegel der Nederlantscher audtheyt, Gent 1574, Nachdruck Gent 1829;
http://www.dbnl.org/tekst/vaer003dieh01_01/vaer003dieh01_01.pdf, letzter Zugriff am 16.10.2016.

Valeriano 1556/1575

Valeriano, Giovanni Pierio: Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum alaiarumque gentium litteris commentariorum libri LVIII, Basel 1575 [Erstausgabe 1556].

Vasari 1568

Vasari, Giorgio: LE VITE DE'PIV ECCELENTI PITTORI, Scultori, e Architettori, Scritte Da M. Giorgio Vasari Pittore et Architetto Aretino [...], Florenz 1568.

Vekeman/Müller Hofstede 1984

Vekeman, H.W.J./Müller Hofstede, Justus: Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts, Ertstadt 1984.

Velde 2009

Velde, Carl van de (Hrsg.): Classical Mythology in the Netherlands in the Age of Renaissance and Baroque, [Proceedings of the International Conference, 19.–21. Mai 2005, Antwerpen], Leuven/Paris/Walpole, MA 2009.

Veldman 1971

Veldman, Ijja M.: Een serie allegorische prenten van Coornhert met een ontwerpkening van Maarten van Heemskerck, in: Bulltin van het Rijksmuseum 19 (1971), S.70–76.

Veldman 1972/1973

Veldman, Ijla M.: The idol on the ass: Fortune and the sleeper: Maarten van Heemskerck's use of emblem and proverb books in two prints, in: *Simiolus* 6 (1972–73), S.20–28.

Veldman 1973a

Veldman, Ijla M.: Het „Vulcanus-triptiek“ van Maarten van Heemskerck, in: *Oud Holland* 87 (1973), S.95–123.

Veldman 1973b

Veldman, Ijla M.: Het grafmonument te Heemskerck en het gebruik van hiërogliefen in de kring rondom Maarten van Heemskerck, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 24 (1973), S.27–44.

Veldman 1974a

Veldman, Ijla M.: Maarten van Heemskerck and Hadrianus Junius: The Relationship between a Painter and a Humanist, in: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 7,1 (1974), S.35–54.

Veldman 1974b

Veldman, Ijla M.: Maarten van Heemskerck and St. Luke's Medical Books, in: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 7,2 (1974), S. 91–100.

Veldman 1974c

Veldman, Ijla M.: Enkele aanvullende gegevens omtrent de biografie van Hadrianus Junius, in: *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlande* 89 (1974), S.375–384.

Veldman 1976

Veldman, Ijla M.: Maarten van Heemskerck and the Rhetoricians of Haarlem, in: *Hafnia*, 1976, 96–112.

Veldman 1977a

Veldman, Ijla M.: Maarten van Heemskerck and Dutch humanism in the sixteenth century, [engl. Übersetzung der niederl. Originalausgabe], Maarsse 1977.

Veldman 1977b

Veldman, Ijla M.: Review. Notes occasioned by the publication of the facsimile edition of Christian Hülsen & Hermann Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck*, [...], in: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 9 (1977), S.106–113.

Veldman 1986a

Veldman, Ijla M.: Leerrijke reeksen van Maarten van Heemskerck, 's-Gravenhage/Haarlem 1986.

Veldman 1986b

Veldman, Ijla M.: Lessons for Ladies: A Selection of Sixteenth and Seventeenth-Century Dutch Prints, in: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Bd. 16 (1986), S.113–127.

Veldman 1987a

Veldman, Ijla M.: Heemskerck's Romeinse tekeningen en „Anonymus B“, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 38 (1987), S.369–382.

Veldman 1987b

Veldman, Ijla M.: Maarten van Heemskercks visie op het geloof, in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 35, Nr. 3 (1987), S.193–210.

Veldman 1989

Veldman, Ijla M.: Coornhert en de prentkunst, in: *Bonger u.a.* 1989, S.115–143 und S.178–179.

Veldman 1991

Veldman, Ijla M.: Die moralische Funktion von Renaissance-Themen in der Bildenden Kunst der Niederlande, in: *Kauffmann* (1991), S.381–404.

Veldman 1992

Veldman, Ilja: Images of Labor and Diligence in Sixteenth-Century Netherlandish Prints: The Work Ethic rooted in Civic Morality or Protestantism?, in: Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, 21,4 (1992), S.227–264.

Veldman 1993a

Veldman, Ilja M.: Maarten van Heemskerck en Italië, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 44 (1993), S. 125–142.

Veldman 1993b

Veldman, Ilja M.: Keulen als toevluchtsoord voor Nederlandse kunstenaars (1567–1612), in: Oud Holland 107 (1993), S.34–57.

Veldman 1995

Veldman, Ilja M.: The Old Testament as a Moral Code: Old Testament Stories as Exempla of the Ten Commandments, in: Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art 23,4 (1995), S.215–239.

Veldman 2012

Veldman, Ilja M.: The „Roman Sketchbooks“ in Berlin and Maarten van Heemskerck’s travel sketchbook, in: Bartsch/Seiler 2012, S.11–23.

Veldman 2015a

Veldman, Ilja: Maarten van Heemskerck: vivre à Haarlem sans jamais oublier Rome, in: Ausst. Kat. Paris 2015, S.7–19.

Veldman 2015b

Veldman, Ilja: Les dessins d’antiquités de Maarten van Heemskerck, in: Ausst. Kat. Paris 2015, S.85–90.

Veldman/Jonge 1985

Veldman, Ilja M./Jonge, Henk J. de: The sons of Jacob: the twelve patriarchs in sixteenth-century Netherlandish prints and popular literature, in: Simiolus 15 (1985), S.176–196.

Vignau-Wilberg 1984

Vignau-Wilberg, Thea: Höfische Minne und Bürgermoral in der Graphik um 1500, in: Vekeman/Müller Hofstede 1984, S.45–52.

Volmert 2013

Volmert, Miriam: *memorie, gedachtenis, geheugen*. Kunsttheoretische, historiografische und künstlerische „memoria“-Konzepte in den Niederlanden der Frühen Neuzeit, in: Fritsche, Claudia/Leonhard, Karin/Weber, Gregor J.M. (Hrsg.): AD FONTES! Niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts in Quellen, Petersberg 2013, S.137–165.

Waal 1952

Waal, Henri van de: Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding. 1500–1800. Een iconologische studie, Den Haag 1952.

Warmelink 1940

Warmelink, H.A.: D.L.Vz. Coornhert, notaris en zijn signet, in: Weekblad voor privaatrecht, notarisambt en registratie, 71 (1940), S.524.

Warncke 1987

Warncke, Carsten-Peter: Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit, (= Wolfenbütteler Forschungen 33), Wiesbaden 1987.

Warnke 1985

Warnke, Martin: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985.

Waterschoot 1969

Waterschoot, Werner: Lucas de Heere. Den hof en boomgaard der poësie, Zwolle 1969.

Ważbiński 1985

Ważbiński, Zygmunt: „San Luca che dipinge la Madonna“ all'Accademia di Roma: un „pastiche“ zuccariano nella maniera di Raffaello?, in: *Artibus et Historiae*, 6,12 (1985), S.27–37.

Weddigen 2004

Weddigen, Tristan: Italienreise als Tugendweg. Hendrick Goltzius' *Tabula Cebetis*, in: Jong u.a. 2004, S.91–140.

Wegerhoff 2012

Wegerhoff, Erik: *Das Kolosseum. Bewundert, bewohnt, ramponiert*, Berlin 2012.

Weissert 2004

Weissert, Caecilie: Malerei und Künstler-virtus in den Niederlanden des 16. Jahrhunderts, in: Jong u.a. 2004, S.27–60.

Weissert 2011a

Weissert, Caecilie: *Die kunstreichste Kunst der Künste. Niederländische Malerei im 16. Jahrhundert*, München 2011.

Weissert 2011b

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

Wesseling 2011

Wesseling, Ari: Devices, Proverbs, Emblems: Hadrianus Junius' *Emblemata* in the Light of Erasmus' *Adagia*, in: *Miert* 2011, S.214–259.

Willigen 1866

Willigen, Adriaan van der: *Geschiedkundige aanteekeningen over Haarlemsche schilders: en andere beoefenaren van de beeldende kunsten, voorafgegaan door eene korte geschiedenis van het schilders-of St. Lucas Gild Aldaar, Haarlem 1866.*

Willigen 1870

Willigen, Adriaan van der: *Les Artistes de Harlem. Notices Historiques avec un Précis sur la Gilde de St. Luc, Haarlem/Den Haag 1870.*

Winner 1959

Winner, Matthias: *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen, Köln 1959.*

Wittkower 1938/39/2002

Wittkower, Rudolf: Der Wandel des Minerva-Bildes in der Renaissance, in: *Journal of the Warburg Institute*, II,3 (1938/39), Dt. Übersetzung in: Wittkower 1977/2002, S.246–270.

Wittkower 1977/2002

Wittkower, Rudolf: *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, [Originalausgabe: „*Allegory and the Migration of Symbols*“, London 1977], Köln 2002.

Woodhall 2004

Woodhall, Joanne: *In Pursuit of Virtue*, in: Jong u.a. 2004, S.7–26.

Worstbrock 1998

Worstbrock, Franz Josef: *Hartmann Schedels Liber antiquitatum cum epitaphiis et epigrammatibus. Zur Begründung und Erschließung des historischen Gedächtnisses im Humanismus*, in: Frühwald u.a. 1998, S.215–244.

Yates 1966/2014

Yates, Frances A.: *The art of memory*, London 1966 [Nachdruck 2014].

Zadek 2005

Zadek, Elise: Der Palatin in den Publikationen Hieronymus Cocks. Ruinen und ihre frühneuzeitliche Darstellung im Bild, Magisterarbeit HU Berlin, 2005, online publiziert unter <http://edoc.hu-berlin.de/master/zadek-elise-2005-05-13/PDF/zadek.pdf>, Zugriff am 05.09.2016

Zevenhuizen 1998

Zevenhuizen, Erik/Pieter de Boer (Red.), Maerten van Heemskerck. 1498-1574. „constigh vermaert schilder“, Heemskerck/Amsterdam 1998.

Zöllner 1992

Zöllner, Frank: „Ogni Pittore Dipinge Sè“. Leonardo da Vinci and „Automimesis“, in: Winner 1992, S.137–160.

Zusammenfassung / Abstract

Die vorliegende Dissertation widmet sich der Gesamtheit von Maarten van Heemskercks vielfältigen Strategien zur Sicherung seiner Überlieferung. Durch genaue Autopsie der Werke wie über Exkurse zu Heemskercks humanistisch gebildetem Umfeld, der *ars memorativa*, zu Bildersturm und Idolatrie haben sich neue Deutungsansätze ergeben. Heemskercks subjektiv-vereinnahmender, ingeniöser Umgang mit vorgefundenem antiken Vokabular bezieht die Historizität und den graduellen Verfall mit ein. Doch vor allem die Tatsache des bemerkenswerten Überdauerns rückt in den Fokus und wird vorbildhaft für Heemskercks eigene *memoria*. Es wird deutlich, dass der Künstler im Nachleben der Antike in Literatur, Architektur und Bildwerken Möglichkeiten der Erinnerungssicherung erkannte, die er auch für die eigene Überlieferung zu nutzen suchte.

The thesis discusses the whole scope of Maarten van Heemskerck's diverse strategies to secure his name in history. Through careful observation of his works as well as using excursions on his humanist friends, on *ars memorativa*, as well as on iconoclasm and idolatry, we gain new insight into Heemskerck's oeuvre. In the ingenious and idiosyncratic ways Heemskerck deals with the visual vocabulary of antiquity he reflects on historicity and decay. Foremost, though, is preservation which interests Heemskerck and which becomes exemplary for Heemskerck's own *memoria*. It becomes clear that he recognized through the afterlife of antiquity which remains in literature, architecture and artworks, a way to ensure his legacy.

Danksagung

An erster Stelle gilt mein Dank Prof. Dr. Werner Busch und Prof. Dr. Karin Gludovatz. Ganz herzlich danke ich ihnen dafür, dass sie mich in der Wahl meines Themas bestärkt haben, für ihre Betreuung, den anregenden Austausch und vor allem für Ihre Geduld. Ohne die von Karin Gludovatz vorausgesetzte Teilnahme an ihrem Kolloquium hätte ich die zumeist nebenberuflich geschriebene Arbeit vermutlich als unfertiges Projekt beiseitegelegt.

Henry Kaap gab den nötigen Impuls für den Endspurt und hat in kritischer Korrektur meine langatmigsten Lieblingspassagen gestrichen. Diesen Gefallen hoffe ich, in Kürze erwidern zu können.

Bei Maria Caridia fand ich jederzeit herzliche Aufnahme, wenn ich an meinem Schreibtisch nicht weiterkam. Fabian Rather setzte humorvoll Incentives, während Till Casper in konstantem *ceterum censeo* zu Weiterarbeit ermahnte. Ein Dank gilt außerdem Dr. Fiona Healy, die mir ihre erhellende Studie zu Heemskercks Haarlemer Lukasmadonna zuschickte, Juri Westermann für die Unterstützung bei der Bildrecherche, Marlin Brown von der Domkirche zu Linköping für die Zusendung von Bildmaterial, sowie Nadine Keul, Dr. Anna Augustin, Mario Alich, Dr. Thomas Blisniewski, Prof. Dr. Iris Lauterbach, Dr. Susanna Partsch und Dr. Ruthard Schmidt für inspirierende Gespräche insbesondere zu Beginn der Doktorarbeit.

Ein besonderer Dank gilt dem Verein CONIVNCTA FLORESCIT, der mir über den Wolfgang-Ratjen-Preis für meine Magisterarbeit drei Monate intensiver Forschung am Zentralinstitut für Kunstgeschichte ermöglichte, wo ich auch das Thema der Doktorarbeit fand.

Ihnen allen mein allerherzlichster Dank!

Nicht zuletzt danken möchte ich aber meinen Eltern Angelika und Norbert Rather, die mich jederzeit gefördert, aber nichts gefordert haben. Von ihnen habe ich eine unglaubliche Unterstützung erfahren, für die ich ihnen nicht genug danken kann. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, die vorliegende Dissertation selbstständig und ohne unerlaubte Hilfe angefertigt zu haben.

Bei der Verfassung der Dissertation wurden keine anderen als die im Text angeführten Hilfsmittel verwendet.

Ein Promotionsverfahren wurde zu keinem früheren Zeitpunkt an einer anderen Hochschule oder bei einem anderen Fachbereich beantragt.

Berlin, den 26.03.2017
Alessa Rather