

Ein Appendix zu einigen identifizierten Schreibern (S. 517–521), detaillierte Literaturangaben zu den einzelnen Exponaten und eine umfassende Bibliographie stehen am Ende dieser eindrucksvollen Publikation, deren Besprechung notwendigerweise bruchstückhaft und damit verfälschend sein muß. Mag nach ihrer Lektüre auch der Eindruck entstanden sein, es gäbe viel an diesem Katalog zu kritisieren, so ist in summa doch eindeutig das Gegenteil der Fall. In der Reichhaltigkeit der Forschungsergebnisse, der Fundiertheit der Expertenmeinungen und der Fülle an Informationen kann „*Illuminating the Renaissance*“ kaum überboten werden und ist zweifellos weit mehr als nur ein Ausstellungskatalog – es ist das Handbuch zur flämischen Buchmalerei des Spätmittelalters und der Renaissance schlechthin, und man kann schon jetzt prognostizieren, daß es dies für die nächsten Jahrzehnte bleiben wird. Man würde sich nur wünschen, daß alle Handbücher so gut wären wie dieses.

MICHAELA KRIEGER

*Institut für Kunstgeschichte  
Universität Wien*

**Martin Stritt: Die schöne Helena in den Romruinen.** Überlegungen zu einem Gemälde Maarten van Heemskercks; Frankfurt am Main und Basel: Stroemfeld/ Roter Stern 2004; Textband mit 146 S., Tafelband mit 175 Abb.; ISBN 3-87877-818-X; € 48,-

Maarten van Heemskerck scheint während seines Romaufenthaltes (1532-ca. 1536) in erster Linie zeichnerisch tätig gewesen zu sein. Nicht nur die vorhandenen Zeugnisse sprechen dafür: von keinem Nichtitaliener vor ihm ist eine so große Anzahl – etwa 110, meist beidseitig mit Zeichnungen versehene Blätter – bis heute erhalten geblieben, die auf seiner Italienreise entstanden sind. Auch Carel van Mander berichtet in seiner Heemskerckvita explizit, daß Maarten seine Zeit in Rom nicht verschlafen habe, sondern „eine große Menge von Dingen, sowohl antike Bildwerke als Schöpfungen von Michelangelo abgezeichnet [habe]. Auch zeichnete er viel Ruinen und sonstige zu Beiwerk verwendbare Dinge, sowie allerlei hübsche antike Einzelheiten ...“<sup>1</sup>. Doch noch in Rom habe er diese Studien auch für die Ausführung von Gemälden verwendet, denn van Mander berichtet u. a. von einem Diebstahl der Zeichnungen und auch zweier Leinwandbilder aus Heemskercks Unterkunft, die dieser aber glücklicherweise größtenteils zurückerhalten habe. Der Vorfall sei der Anlaß für seine eilige Abreise aus Rom gewesen. Das Verzeichnis der Heemskerck-Gemälde von Rainald Grosshans vermerkt insgesamt drei Bilder des Meisters aus seiner römischen Zeit: „Venus und Amor in der Schmiede Vulkans“ (datiert 1536; Prag, Národní galerie), „Venus und Mars“ (datiert 1536; Privatbesitz) und die „Landschaft mit dem Raub

1 CAREL VAN MANDER: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615). Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke; Wiesbaden 2000 (Neuausgabe der Originalausgabe von 1906), S. 199.

der Helena“ (datiert 1535 und 1536; Baltimore, The Walters Art Museum)<sup>2</sup>. Das letztgenannte Bild, dem das hier rezensierte Buch gewidmet ist, gilt als unbestrittenes Hauptwerk aus Heemskercks römischer Zeit; seine Thematik ist dabei so rätselhaft wie sein Format riesig (147,3 × 383,5 cm). Als es 1902 von Henry Walters mit der Römischen Sammlung Massarenti aufgekauft wurde, sprach es die Forschung zunächst als „Die sieben Wunder der antiken Welt“ an, obwohl sich auch nach gründlichem Absuchen des detailreichen Bildes nur der Koloß von Rhodos am Hafen in der rechten Bildhälfte sicher, das Artemision von Ephesos und die Pyramiden allenfalls unter Vorbehalt innerhalb der weitläufigen, von überwucherten Ruinen gekennzeichneten Stadtlandschaft ausmachen lassen. Vielmehr erkennt der kundige Betrachter eine Reihe seltsam verklausulierter Romreminiszenzen – antike Architekturmonumente wie auch antike Skulpturen, die jedoch sämtlich, verglichen mit ihren Vorbildern, sowohl selbst verändert sind als auch in einem neuen Kontext erscheinen.

Nachdem Edward S. King 1944 auf dem Flaggschiff im Vordergrund nicht nur den Namenszug Heemskercks und die Jahreszahl 1536 fand, sondern auf dessen Hauptsegel auch die Darstellung des Parisurteils, kombiniert mit Venus und Cupido auf dem Vorsegel, ließ die Identifizierung der Personengruppe am unteren Bildrand mit Paris und seinen trojanischen Kriegern, die die schöne Helena entführen, keine Zweifel mehr zu<sup>3</sup>. Doch vor dem Hintergrund der raumgreifenden Ruinenlandschaft unter dem Regenbogen am dramatisch bewölkten Himmel fallen der dem Meeresufer zustrebende goldgerüstete Reiter und seine Begleiterin kaum auf. Auch die Zusammenschau des mythologischen Geschehens vorn mit der – wo auch immer zu lokalisierenden – Stadt dahinter erscheint auf den ersten Blick nicht zwingend. Anlässlich der Ausstellung „Fiamminghi a Roma“ 1995 beschrieb Ilja M. Veldman, die derzeit wohl profundeste Kennerin des Heemskerckschen Werkes, das Bild als „evocazione volutamente fantastica del mondo antico“<sup>4</sup>.

Martin Stritt hat seine 1998 in Hamburg abgeschlossene Dissertation nun vollständig diesem Bild gewidmet und in seinen Überlegungen dabei nahezu kein darin enthaltenes Detail ausgelassen. Die im Verlag Stroemfeld/Roter Stern erschienene Publikation besticht hinsichtlich ihrer hochwertigen großformatigen Herstellung (Leinen im Schuber) und opulenten Ausstattung; die Lektüre erleichtern der großzügige Satzspiegel sowie die Trennung von Text und Bildern in zwei Einzelbände. Die Reihenfolge der Abbildungen orientiert sich an ihrer Erwähnung im Text, ihre Wiedergabequalität ist exquisit, vor allem die zahlreichen Detailaufnahmen des Ruinenpanoramas gestalten den Nachvollzug der Argumentation auf angenehme Weise.

Der Arbeit geht einleitend eine ausführliche Beschreibung des Gemäldes voran, die zunächst die formalen Eigenheiten der Komposition deutlich macht. Stritt bemerkt an den in einer in Intervallen gestaffelten und nach rechts zum Meer hin abfal-

2 RAINALD GROSSHANS: Maerten van Heemskerck. Die Gemälde; Berlin 1980, S. 22, 116–124, Kat. 19–22.

3 EDWARD S. KING: A new Heemskerck, in: *Journal of the Walters Art Gallery* 7–8, 1944–1945, S. 61–73.

4 Fiamminghi a Roma 1508 – 1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento; Ausstellungskatalog Brüssel und Rom 1995; Mailand 1995, S. 181, Kat. 112.

lenden Hügellandschaft zahlreich eingebetteten Ruinen und Gebäuden neben einer reichen Formenvielfalt ebenso eine „erstaunliche, metamorphe Formenwanderung“ (S. 8). Insbesondere die Ruinenarchitekturen variieren in vergleichbarer, wiedererkennbarer Gestalt: etwa das Pilastertor vorn und das Atlantentor im Mittelgrund, beide mit einem rudimentären Treppenannex links und einem rechts anschließenden Brückenbogen, oder die auffällige Doppelsilhouette zweier durch einen Bogen miteinander verbundener Architekturen, wie sie das zweitürmige Stadttor an der Küste, die Gebäude auf dem mittig gelegenen Tafelberg und die Ruinenstrukturen ganz links zeigen. Ähnlich abgewandelt erscheint die Reihung von überwölbten Substruktionen am Berghang ganz links: als Straßenviadukt in der Mitte sowie in der Staustufe des Flusses vor dem Hafenbecken. Diese rhythmischen Formenresonanzen, gepaart mit der intensiven Farbgebung, die die Stadtlandschaft in einem atmosphärischen Blau erscheinen und die Ruinen und Gebäude dagegen rosig hervorschimmern lassen, verleihen dem Bild eine heitere, lebendige Wirkung.

Das durch die gründliche Beschreibung nachhaltig geweckte Interesse an der Identifizierung und Deutung der vielen Einzelheiten befriedigt Stritt jedoch nicht gleich im Anschluß, vielmehr nimmt er den Leser mit auf einen Exkurs zum „Angesicht der Erde“, so der Titel des 1. Kapitels. Ausgehend von der Feststellung, daß in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts insbesondere Stadtansichten, aber auch Landschaftsdarstellungen durchgehend die Bezeichnung „gezicht“, was er mit „Angesicht“ übersetzt, tragen, stellt er die Frage, ob auch Heemskercks Bild, obgleich ein Jahrhundert früher entstanden, als ein solches angesprochen werden kann. Er beschreibt die vielfältige Verwendung des Begriffes „Angesicht“ für die Erde und die verschiedenen Bestandteile der Natur in der Schöpfungsgeschichte der hebräischen Thora und der lateinischen Vulgata und weist nach, daß diese lebendige, leibhaftige Vorstellung von der Erde als Gesicht in den deutschen reformatorischen Bibelausgaben vollständig verschwindet: „Natur wird ihres Gesichtes beraubt“ (S. 20). Die beschriebene leibmetaphorische Natursicht äußert sich natürlich nicht nur in den Genesistexten, sondern auch ausführlich in den Schriften antiker und christlicher Gelehrter (wie Lukrez und Augustinus) über die Erde als Mutter allen Lebens, die gleich einem Menschen wachsen, altern und sterben könne<sup>5</sup>. Der Bruch mit ihr sei Ausdruck der natur- und leibesfeindlichen Haltung der lutherisch reformierten Kirche, die ihre Wurzeln in der neuplatonischen Philosophie fand und eine „Vorwegnahme der Aufteilung der Welt in wesenslos mechanische Materie und einen von dieser vollkommen unabhängigen, souverän kontemplierenden und operierenden Geist“ (S. 22) bedeute. Zur selben Zeit setzte aber in den Weltlandschaften Patiniers die verstärkte Thematisierung des „Angesichts der Erde“ ein; es entstand die neue Bildgattung der Landschaftsdarstellung. Diese Koinzidenz wäre gerade in Bezug auf den vielgestaltigen Diskurs interessant, der die Anlässe und Gründe zu beschreiben sucht, warum Landschaft plötzlich aus dem Hintergrund zum Hauptgegenstand

5 Vgl. HORST BREDEKAMP: Die Erde als Lebewesen, in: *Kritische Berichte* 9, 1981, H. 4/5, S. 5–37.

eines Bildes aufrückt<sup>6</sup>. Stritt verfolgt diese Frage nicht weiter, im weiteren Verlauf des Buches zeigt sich aber, daß er der Ruinenlandschaft auf Heemskercks Bild sehr wohl einen anthropomorphen Charakter zuspricht und sie als „Gesicht des Altertums“ (S. 36) bezeichnet, das „tellurische Physiognomien“ trägt, wie der Titel des folgenden Kapitels verrät.

Hier wird dem auffälligsten Geländemerkmale des Bildes nachgegangen, den Berg- und Hügelketten, die das gesamte Terrain besetzen und sich bis ans Meeresufer ausbreiten. Signifikant sei, so der Autor, daß auch Heemskerck von den in der niederländischen Malerei so verbreiteten Präsentationsplateaus Gebrauch macht, für die Millard Meiss den Begriff „Highlands in the Lowlands“ geprägt hatte und die er entwicklungsgeschichtlich auf die Bildfindungen Jan van Eycks zurückführt<sup>7</sup>. Die Gegenüberstellung mit anderen imaginären Landschaften – denn um eine solche handelt es sich ja auch bei unserem Bild – von Joachim Patinier, Jan Mostaert und Hieronymus Bosch soll zeigen, daß hier wie dort der Natur ein Eigenleben zugestanden wird, das in einem eigenständigen Gebärdendialog Teil des Handlungsgeschehens wird.

Darüber hinaus stelle Heemskercks Gemälde aber auch eine historische Stadtlandschaft dar, deren Ruinen Spuren menschlichen Geschicks aufweisen. In diesem offenen Raum-Zeit-Gefüge, das Stritt mit Lévi-Strauss als „Naturobjekt“ und „Kultursubjekt“<sup>8</sup> gleichzeitig anspricht, könne dem Standbild des Kolosses im Hafen leicht eine Stellvertreterrolle für alle die sagenhaften sieben Weltwunder zugestanden werden, ohne daß sie vollständig im Bild versammelt wären. Dies ist die These des 3. Kapitels „Weltwunder“, das sich ausführlich mit der schriftlichen antiken und mittelalterlichen Überlieferungstradition des Kolosses von Rhodos auseinandersetzt, dessen erste bildliche Darstellung tatsächlich auf unserem Bild vorzukommen scheint. Stritt zieht hier die 1572 von Philips Galle gestochene Weltwunderfolge Heemskercks vergleichend hinzu, für die es ebenfalls keine Vorläufer gibt. Im Gemälde wie in der Graphik sind die Einbindung des Monumentes in eine Stadtlandschaft sowie die Betonung seiner Hinfalligkeit und Zerstörung augenfällige Merkmale, die erneut auf die zeit-/räumliche Dimension der Darstellung verweisen. Auf die chronographische wie die topographische Komponente der Stadtdarstellung geht das nächste Kapitel „Topographische Identität“ genauer ein.

Heemskercks Bild zeige die „leibhafte Gegenwart einer urbanen Vergangenheit durch ein Zeitalter der Versunkenheit hindurch“ (S. 46), indem es den Prozeß der wechselseitigen Inbesitznahme von Landschaft und Stadt, Natur und Kunstwerk veranschauliche. In einem Streifzug durch die Geschichte der Städtedarstellungen

6 Vgl. zuletzt ALEXANDER WIED: Die Geschichte der europäischen Landschaftsmalerei, in: Die Flämische Landschaft, Ausstellungskatalog Essen 2003 und Wien 2003/2004; Lingen 2003, S. 12–21.

7 MILLARD MEISS: „Highlands“ in the Lowlands. Jan van Eyck, the Master of Flémalle and the Franco-Italian Tradition, in: *Gazette des Beaux-Arts* 57, 1961, S. 273–314. Wiederabgedruckt in: DERS.: *The Painter's Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art*; New York 1976, S. 36–59.

8 CLAUDE LÉVI STRAUSS: *Traurige Tropen*; 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1989, S. 114.

seit dem Ausgang des 15. Jahrhunderts, der insbesondere auf das „Liber Chronicarum“ Hartmann Schedels eingeht, erinnert Stritt an die fehlende topographische Genauigkeit vieler der frühen Stadtansichten, die vielmehr als „eine Art universaler und variabler Stadt- und Landschaftsbild-Metaphern“ (S. 49) verstanden werden müssen, und zieht Vergleiche zwischen Heemskercks Panorama und verschiedenen Romansichten von der Miniatur der Gebrüder Limburg aus den „Très Riches Heures“ des Duc de Berry (1411–1416) bis zur „Cosmographia universalis“ von Sebastian Münster (1550). In einzelnen Details lassen sich hier Übereinstimmungen finden, jedoch fehlen auf dem Gemälde die Hauptmonumente Roms wie das Colosseum oder das Pantheon, auf den Holzschnitten wiederum das, was das Gemälde unverwechselbar macht: die Ruinen. Die Darstellung des Regenbogens über dem Meer, dem alttestamentlichen Zeichen für den Bund zwischen Gott und den Menschen am Ende der Sintflut, veranlaßt den Autor zu einer Hinwendung nach Nordholland, der Heimat des Künstlers. Er verweist auf die dortigen Dünenlandschaften und auf mindestens sieben Sturmfluten, die Heemskerck vor seiner Abreise nach Italien erlebt haben müsse, und erinnert an das zweitägige Auftauchen der Fundamente einer provinzialrömischen Hafenuine nach einer dieser Sturmfluten im Jahre 1520 in Südholland, von der der damals 23jährige erfahren haben könnte. Dieses durch die Naturgewalten verursachte plötzliche Erscheinen der Überreste der antiken Welt aus den Fluten des Meeres, von dem Stritt vermutet, daß es den jungen Heemskerck nachhaltig beeindruckt habe, zeigt deutliche Parallelen zum Geschehen auf unserem Bild.

Wie schon zu Beginn der Abhandlung, wird auch jetzt eine als Frage formulierte Vermutung im darauffolgenden Kapitel zur Gewißheit. Es trägt den Titel „Rom“ und widmet sich endlich – als umfangreichstes des gesamten Buches – der Fülle von Ruinen und Gebäuden auf Heemskercks Bild. Dabei schöpft Stritt aus dem zuvor beschriebenen reichen Fundus von Heemskercks zeichnerischer Hinterlassenschaft, dem er eine bislang unbekannte Zeichnung des Velabrum in der Hamburger Kunsthalle hinzufügt (Abb. 111).

Der Eindruck, den die Stadt Rom bis weit ins 16. Jahrhundert hinein auf ihre Besucher machte, sei der einer überwiegend unbewohnten Wildnis gewesen, deren Geländere relief durch die überall aus der Vegetation herausragenden Trümmer und Ruinen geprägt wurde. Wie keiner vor ihm hat Heemskerck diesen Anblick der ewigen Stadt in seinen Zeichnungen thematisiert, wie vor allem panoramatische Aufnahmen der weiten Ausblicke vom Gianicolo oder vom Aventin und die von Stritt überzeugend zu einer Gesamtansicht zusammengeführten Aufnahmen der Minerva Medica und der Porta Maggiore (Abb. 87) zeigen. Aber auch Detailansichten solcher ruinöser Strukturen, wie die vorgestellten Beispiele aus dem Colosseum, den Kaiserpalästen des Palatin und aus den Thermen, würden erkennen lassen, daß die fragmentierten, überwucherten Ruinenreste ihn in Rom weitaus mehr interessierten als intakte antike oder moderne Gebäude. Er betrachtete sie nicht allein mit antiquarischem Interesse, sondern „als Formen einer Metamorphose zwischen Architektur und Landschaft [...] von eigentümlicher Fruchtbarkeit“ (S. 72), die den Weg bereite-

ten zur Erfindung eigener Phantasieruinen, wie sie auf Zeichnungen und druckgraphischen Blättern, aber gerade auch auf unserem Gemälde so reichhaltig vorhanden sind. Gemeinsam mit den vielen, allesamt sorgfältig belegten konkreten Romreminiszenzen in der sich im Hintergrund ausbreitenden Stadt bilden sie die „allgemein bekannte topographische und historische Realität“, die „natürlich-architektonische Ruinenlandschaft Roms“ (S. 86).

Hier weitet Stritt den Blickwinkel und bringt ein zweites Ruinengemälde („Tempus Edax Rerum“; Wien, Liechtenstein Museum; 96 × 144,5 cm) in die Diskussion ein, ohne das die Betrachtung des Heemskerckschen Bildes unvollständig wäre. Beide Bilder stehen in mehrfach engem Zusammenhang: das Wiener Bild ist ebenfalls 1536 datiert, signiert hat es der Friese Herman Postma, mit dem Heemskerck gemeinsam in die Domus Aurea hinabstieg, wo sie ihre Namenszüge an der Wand hinterlassen haben. Postmas Bild zeigt die antike Stadt am Fluß nur in begrenztem Ausschnitt in der Ferne, vorn türmen sich auf mehreren Niveaus vielfach eindeutig identifizierbare antike Monumente aller Gattungen, zwischen denen eine Reihe kleiner Gestalten bemüht ist, diese Überreste zu vermessen und zu dokumentieren. Der Verfall und die Zerstörung der antiken Kunst ist auch das Thema von Postma, der es aber in anderer Weise als Heemskerck umsetzt. Seine römischen Antiken sind teilweise in viel stärkerem Grad beschädigt, als sie es in Wirklichkeit waren, den Schritt hin zur vollständigen Verfremdung der Monumente in einen Zustand der Wiederauflösung in der Natur vollzieht er jedoch nicht. Der Text der Inschrift „TEMPUS EDAX RERUM TUQUE INVIDIOSA VETUSTAS O[MN]IA DESTRUITIS“ aber führt konkret zu Heemskercks Gemälde zurück, denn über den konkreten Verweis auf die Vergänglichkeit alles Irdischen hinaus, der das Bild zu einer Hommage an die Größe des alten Rom macht, ist er ein Zitat aus den Metamorphosen Ovids, das die Klage der zweimal geraubten Helena über ihr gealtertes Gesicht zum Ausdruck bringt. Ohne Inschrift, jedoch mit dem eindeutigen Geschehen am unteren Bildrand, thematisiert auch unser Bild die Geschichte der schönen Helena. Ihrem Schicksal, das sich inmitten römischer Ruinen abspielt, widmet Stritt das abschließende Kapitel.

Bereits Edward S. King wies 1944 darauf hin, daß Heemskerck seine Geschichte wohl nicht nach der „Ilias“, sondern nach der populären „Historia destructionis Troiae“ (1270–1287) des Guido delle Colonne gestaltet habe, der zufolge sich die beiden Helden in einem Venustempel ineinander verlieben und anschließend gemeinsam mit einem Schiff nach Troja fliehen<sup>9</sup>. Stritt zeichnet abschließend eine erstaunliche Analogie zwischen dem Geschehen auf dem Gemälde und der Liebesgeschichte von Poliphilus und Polia aus der „Hypnerotomachia Poliphili“ nach, dem 1499 bei Aldo Manuzio in Venedig erschienenen Traumroman. Nicht nur, daß auch diese beiden in einen Venustempel gelangen, der, dem idealen Rundbau auf dem Gemälde vergleichbar, im Holzschnitt des Buches als Zentralbau dargestellt wird – auch sie fahren mit einem Schiff (Cupidos Schiff) zur Insel der Venus Physioza. Zuvor absol-

9 KING (wie Anm. 1), S. 63.

vieren sie eine lange Reise, die sie durch zahlreiche Ruinenlandschaften führt; Poliphilus durchsteigt sogar eine riesige gestürzte Kolossalstatue. Beide Werke kennzeichne somit „die wie ein Traum aus der Phantasie aufsteigende Ruinenwelt Roms“ (S. 128). Da nun aber, wie Stritt dargelegt hat, Vielschichtigkeit und Mehrdeutigkeit bei unserem Bild Programm sind, weil schon die vielen einzelnen Monumente höchstens Allusionen real existierender römischer Antiken sind und demnach die gesamte Stadtlandschaft nicht als Abbild, sondern eher als Evokation des antiken Roms (oder mit Stritt als „Angesicht des Altertums“) zu verstehen ist, so muß letztlich auch das Liebespaar nicht zwingend nur als Helena und Paris angesprochen werden. Es könnten auch Polia und Poliphilus sein, die zu Pferd statt zu Fuß zu Cupidos Schiff unterwegs sind.

Martin Stritt hat ein eindrucksvolles, gelehrtes Buch verfaßt, das sich zunächst einmal in seiner lebendigen Sprache, aber auch hinsichtlich seiner Gliederung, Argumentation und Methodik von den meisten kunstgeschichtlichen Dissertationsschriften abhebt. Er pflegt einen sprachvirtuosen, metaphernreichen Stil, der sich in manchen Passagen zu einer Art Paralleltext zum Bild entwickelt, mit mal expressiver, mal manierierter, oft imaginativer Wortwahl. Es gibt nach den genannten Kapiteln keine weiteren Unterkapitel, Anmerkungsapparat und Literaturverzeichnis fallen sparsam aus. Er nimmt Abschweifungen vor, die für die Argumentation nicht immer dienlich, manchmal gar überflüssig sind. Der sechsseitige Abriß über die fortgesetzte Zerstörung der Ruinenlandschaft Roms bis in die Gegenwart (S. 96–102), der mit einer ausführlichen Diskussion des Projektes für einen archäologischen Park des französischen Architekten Antoine Grumbach aus dem Jahre 1979 endet, gehört dazu. So interessant diese Ausführungen für sich betrachtet sein mögen – zum tieferen Verständnis der motivischen Verknüpfung von Ruinen und Vegetation bei Heemskerck tragen sie nicht bei. Ähnlich verhält es sich mit der oben beschriebenen Etymologie des „Angesichts der Erde“. Abgesehen von dem Zweifel, ob mit „gezicht“ im Niederländischen nicht in erster Linie ganz einfach das Gesehene, die „Ansicht“ gemeint ist, und nicht das Antlitz („gelaat“), stellt sich beim Nachvollzug des an sich einleuchtenden Sachverhaltes, daß auf Heemskercks Bild der Natur ein Eigenleben zugestanden wird, doch die Frage nach dem Sinn seiner komplizierten philologischen und religionshistorischen Herleitung.

Stritt umkreist auf diese Weise seinen Gegenstand aus theologischer, philosophischer, psychologischer, botanischer, urbanistischer Perspektive, so daß die immanente kunsthistorischen Fragestellungen teilweise eher knapp abgehandelt erscheinen. Die ältere Forschung wird, obgleich in vielen Positionen mit denen Stritts übereinstimmend, meist in die Anmerkungen verbannt, bei manchen gegenläufigen Thesen, z. B. der Lokalisierung des Hafens im Hintergrund durch Margarete Demus-Quatember (Portovenere) oder Paolo Giannattasio (Campi Phlegraei)<sup>10</sup>, auch dort

10 MARGARETE DEMUS-QUATEMBER: *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. – PAOLO GIANNATTASIO: Rezension von Nicole Dacos: *Roma quanta fuit. Tre fiamminghi nella Domus Aurea*; Roma 1995, in: *Dialoghi di storia dell'arte*, 1997, H. 4/5, S. 282–293.

nicht erwähnt. Völlig unberücksichtigt bleibt außerdem die wichtige Frage nach den Umständen der Entstehung dieses außergewöhnlichen Bildes; die in Anm. 75 kurz referierten Vorschläge (ein Auftragswerk anlässlich einer Hochzeit zwischen den Häusern Habsburg und Medici bzw. Valois<sup>11</sup>) zu potentiellen Auftraggeberschaften hätten gut eine ausführlichere Darlegung vertragen.

Der Vergleich mit weiteren Ruinenlandschaften zeitgenössischer Künstler – Italiener wie Niederländer – findet, vom Exkurs zu Herman Postmas „Tempus Edax Rerum“ abgesehen, nicht statt. Die Einbettung antiker Monumente und Ruinen in die gemalte (Hintergrund-)Landschaft findet sich seit dem beginnenden 16. Jahrhundert, ausgehend von Werken Baldassare Peruzzis (Sala delle Prospettive, 1508–1511, Farnesina, Rom), Raffaels („Madonna della Quercia“, ca. 1517, Madrid, Prado) und seiner Schüler – zu nennen sind hier in erster Linie Polidoro da Caravaggios römische Ideallandschaften aus San Silvestro al Quirinale (ca. 1525). Mit der Rückkehr Jan van Scorels aus Italien 1524 hat sich die gemalte Ruinenlandschaft aber auch in den Niederlanden schnell verbreitet. In dieser noch jungen Tradition steht auch Heemskercks Bild, ungeachtet seiner Singularität aufgrund des riesigen Formates. Ein genauerer Blick auf die imaginierten Ruinenansichten auf Gemälden van Scorels („Maria mit Kind“, ca. 1530, Kartinaja Galeria Tambov), seines Schülers Lambert Sustris („Heilige Familie mit Papagei“, ca. 1532, Privatbesitz) und von Heemskerck selbst aus seiner Zeit in Scorels Atelier („Maria mit Kind“, 1529–1530, Washington, National Gallery)<sup>12</sup> hätte gezeigt, daß die künstlerischen Voraussetzungen für eine solche phantastische Komposition bei Heemskerck bereits vor seiner persönlichen Romerfahrung gegeben waren.

Die Weitung des Fokus auf das spätere künstlerische Schaffen Heemskercks schließlich hätte deutlich machen können, daß die formalen Kompositionsprinzipien, dann aber auch eine Reihe konkreter Details des Ruinenpanoramas in mehreren seiner späteren Gemälde und vor allem in einer Vielzahl von Kupferstichen mit ähnlicher Thematik erneut zum Einsatz kamen, welche somit immer wieder auf dieses wohl auch von Heemskerck selbst als sein Meisterwerk angesehenes Bild zurückweisen, ohne jedoch auch nur ansatzweise dessen Wirkungskraft zu entfalten.

TATJANA BARTSCH

Berlin

11 Vgl. MARY SMITH-PODLES: Undercover Stories, in: *The Walters Art Gallery Bulletin* 32, 1980, Nr. 7. – DEMUS-QUATEMBER 1983 (Anm. 9).

12 Vgl. Kunst voor de beeldenstorm: noordnederlandse kunst 1525 – 1580. Ausstellungskatalog Amsterdam 1986; 's Gravenhage 1986 (De eeuw van de beeldenstorm), S. 188–189, Kat. 67. – NICOLE DACOS: Lambert Sustris e Jan van Scorel, in: *Arte veneta* 56, 2000 (2002), S. 38–51. – GROSSHANS 1980 (Anm. 2), S. 96–97, Kat. 8.