

Anverwandelt.

Die Antike in den römischen Zeichnungen und der Druckgraphik Maarten van Heemskercks

Christien Melzer

Die berühmten römischen Studien des holländischen Malers Maarten van Heemskerck (1498–1574) im Kupferstichkabinett Berlin gelten als wichtige bildliche Quellen in der Beschäftigung nicht nur mit antiker Skulptur und Architektur, sondern auch mit zeitgenössischen Bauvorhaben wie der Erneuerung der Petersbasilika ab 1504 oder der Entstehung privater Antikensammlungen.¹ Sind es doch diese Zeichnungen, die Neu-St. Peter in unvollständigem, ruinenhaftem Zustand in einer Phase der Stagnation oder die Monumente des Forum Romanum noch in verschüttetem Zustand zeigen, die die provisorischen oder erstmalig inszenierten Standorte von Skulpturen dokumentieren oder deren Versehrungen vor späteren Ergänzungen abbilden und damit einen Schwellenmoment festhalten.

Maarten van Heemskerck hatte in Haarlem und Delft gelernt. Er trat 1527 als Mitarbeiter und ausgebildeter Maler in die Werkstatt Jan van Scorels ein und kam spätestens dort mit antiken Motiven in Berührung.² Van Scorel hatte 1520

1 Der Vortrag, der die Grundlage dieses Textes bildete, beruht auf meinen Recherchen zu Maarten van Heemskercks Druckgraphik im Verhältnis zu den römischen und nachrömischen Zeichnungen. Eine ausführlichere, anders gewichtete Fassung ist erschienen im Ausstellungskatalog *Faszination Rom. Maarten van Heemskerck zeichnet die Stadt*, hg. v. Tatjana Bartsch und Christien Melzer, München 2024, S. 177–193.

Es handelt sich um 70 bzw. 21 Blätter Maarten van Heemskercks, die 1886 und 1892, zusammen mit Werken anderer Künstler eingeklebt in zwei Alben (Inv. Nr. 79.D.2 und 79.D.2.a), in den Bestand des Berliner Kupferstichkabinetts gelangten. 66 beidseitig bezeichnete Blätter aus dem sogenannten Album I, das aus verschiedenen Gründen im Januar 2023 aufgebunden wurde, lassen sich auf ein einzelnes querformatiges Skizzenbuch italienischer Fabrikation zurückführen, andere entstanden als Einzelblätter. Im Kupferstichkabinett befinden sich zudem zwei weitere römische Einzelblätter (KdZ 12306, KdZ 6696) und 15 nachrömische Zeichnungen. Insgesamt sind heute rund 200 Zeichnungen auf 116 Blättern aus Van Heemskercks römischer Werkphase bekannt sowie über 260 Stichvorzeichnungen, die ab 1537 entstanden.

2 Vgl. zur Beziehung Van Heemskercks zu Van Scorel Ilja M. Veldman: *Adaptation, Emulation and Innovation. Scorel, Gossaert and Other Artists as a Source of Inspiration for the Young Heemskerck*, in: *Oud Holland* 132/4 (2019), S. 171–208, bes. S. 176–183 sowie Tatjana Bartsch: *Maarten van Heemskerck. Römische Studien zwischen Sachlichkeit und Imagination*, München 2019, hier S. 19–32.

selbst eine Pilgerreise ins Heilige Land unternommen und war 1522 von dem aus Utrecht stammenden Papst Hadrian IV. zum Oberaufseher über die päpstlichen Sammlungen ernannt worden, bevor er nach dessen Tod 1524 nach Holland zurückkehrte. Aufgrund politischer Unruhen hatte Van Scorel seine Heimat Utrecht zwischen 1527 und 1530 verlassen und war in Haarlem ansässig, wo Van Heemskerck in seine Werkstatt eintrat. Nur zwei Jahre nach Van Scorels Rückkehr nach Utrecht machte sich Van Heemskerck auf den Weg nach Rom, wo er zügig und offenbar ohne Umwege anlangte, wenngleich seine genaue Reiseroute nicht bekannt ist. Van Heemskerck weilte für vier oder fünf Jahre in der Stadt und ist 1537 wieder in Haarlem nachweisbar, wo er zeitlebens bleiben sollte. In Rom hielt er sich laut van Mander von Vergnügungen fern³, um stattdessen fleißig zu zeichnen, immer ein Skizzenbuch und lose Blätter sowie Feder, Tinte und Bleigrieffel zur Hand. Er zeichnete jedoch weder zeitgenössisches Leben noch die bevölkerte Stadt, sondern antike Skulpturen und Ruinen, Antikengärten, Pilgerstätten, Veduten, Fresken und Statuen der Renaissance. Sein Entschluss, nach Rom zu reisen, um dort die vorbildlichen Werke der Antike und der zeitgenössischen Malerei, etwa von Michelangelo oder Raffael, zu studieren, ist in der Kunstgeschichte ohne Vorläufer. Sein Aufenthalt kann als eine der ersten reinen Künstlerreisen angesehen werden, die es ihm erlaubte, Motive für sein späteres Schaffen zu sammeln, neue Techniken wie das Zeichnen mit Rötel zu erproben und den Stil bewunderter Vorbilder nachzuahmen.⁴ Dabei erwies er sich als ästhetisch anspruchsvoller Zeichner mit Blick für Kompositionen und Perspektiven, sodass seinen Zeichnungen neben dem quellenkundlichen, archäologisch-dokumentarischen Wert zudem eine außerordentliche künstlerische Qualität zukommt, die das Berliner Kupferstichkabinett 2024 in einer großen Sonderausstellung würdigte.⁵

Nach seiner Rückkehr dienten Van Heemskerck seine aus Rom mitgeführten Zeichnungen und Skizzen als Arbeitsvorrat, aus dem er sich für Einzelmotive

3 Karel van Mander: *Het Schilder-Boeck, waerin Voor eerst de leerlustighe lueght den grondt der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden deelen Wort voorgedraghen [...]*, Haarlem 1604, fol. 245v; Karel van Mander: *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler / Het leven der doorluchtighe nederlandsche en hooghduytsche schilders*, Textabdruck nach der Ausgabe v. 1617, übers. u. annot. v. Hanns Floerke, 2 Bde., München 1906, hier Bd. 1, S. 345.

4 Grundlegend für die Beschäftigung mit Van Heemskercks römischen Studien ist Bartsch 2019 (wie Anm. 2).

5 *Faszination Rom. Maarten van Heemskerck zeichnet die Stadt*, 26.4.–4.8.2024, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Sonderausstellungshalle am Kulturforum, in Kooperation mit der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom.

ebenso bediente wie für die Anlage ganzer Kompositionen, aus dem er Ideen schöpfte und Anregungen sowohl für seine Gemälde als auch für druckgraphische Entwürfe erhielt.⁶ Dieser römische Zeichnungsvorrat, von dem heute weltweit noch 116 teils beidseitig verwendete Blätter erhalten sind, war Zeit seines Lebens nur einem ausgewählten Kreis an Rezipienten zugänglich, etwa Gesellen und Mitarbeitern in der Werkstatt, befreundeten Künstlern oder Auftraggebern. Dies legen zumindest einige Kopien im sogenannten Maarten-de-Vos-Skizzenbuch nahe, die, den Wasserzeichen nach zu urteilen, zwischen 1550 und 1570 und damit noch zu Lebzeiten Van Heemskercks entstanden sein können.⁷ Auch nach seinem Tod dürften die römischen Studien nur einem kleinen Zirkel zur Verfügung gestanden haben, darunter vor allem Künstlern wie Jacob Rauwart, Cornelis van Haarlem, Hendrick Goltzius, Jacob Matham, später Pieter Saenredam, Jan de Bisschop, Matthias Withoos und im 18. Jahrhundert Connaissseuren und Zeichnungssammlern wie Pierre Crozat und Pierre-Jean Mariette, beide im Besitz der römischen Skizzen.⁸

Anders verhält es sich jedoch mit den Stichen und Radierungen, die nach Van Heemskercks Entwürfen von Philips Galle, Dirck Volckertsz. Coornhert, Cornelis Bos oder Herman Jansz. Muller gestochen, gedruckt und verlegt wurden und deren Potential er unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Rom für sich entdeckte. Bis an sein Lebensende entstanden rund 600 Drucke⁹; viele davon bedienten sich bis in die 1700er-Jahre verschiedenster Motive aus seinem römischen Skizzenfundus, ein Reservoir für schier endlose Re-Kombinationen und Variationen.

6 Insbesondere für die Gemälde nachgewiesen von Bartsch 2019 (wie Anm. 2), S. 115–125, zur Druckgraphik ebenda S. 127–136; exemplarisch seien hier zudem zwei Forschungsarbeiten genannt, die sich mit der Weiterverwendung römischer Motive in der Graphik beschäftigen: Walter S. Melion: *Exegetical Duality as a Meditative Crux in Maarten van Heemskerck's Balaam and the Angel in a Panoramic Landscape of 1554*, in: Walter S. Melion und Karl Enekel (Hgg.): *Meditatio – Refashioning the Self. Theory and Practice in Late Medieval and Early Modern Intellectual Culture*, Leiden u. a. 2011, S. 391–433; Arthur J. DiFuria: *The Timeless Space of Maerten van Heemskerck's Panoramas. Viewing Ruth and Boaz (1550)*, in: Debra Taylor Cashion, Henry Luttikhuisen und Ashley West (Hgg.): *The Primacy of the Image in Northern European Art, 1400–1700. Essays in Honor of Larry Silver*, Leiden u. a. 2017, S. 405–418.

7 Vgl. dazu Bartsch 2019 (wie Anm. 2), S. 141 f. und M. M. L. Netto-Bol: *The So-called Maarten de Vos Sketchbook of Drawings after the Antique*, Den Haag 1976. Zur Rezeption nach Van Heemskercks Tod s. auch Tatjana Bartsch: *Transformierte Transformation. Zur Fortuna der Antikenstudien van Heemskercks im 17. Jahrhundert*, in: Ernst Osterkamp (Hg.): *Wissensästhetik. Wissen über die Antike in ästhetischer Vermittlung*, Berlin 2008, S. 113–159.

8 Bartsch 2008 (wie Anm. 7).

9 *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts: Maarten van Heemskerck*, bearb. von Ilja M. Veldman, hg. v. Ger Luijten, 2 Bde., Rosendaal 1993/1994.

Zunächst schien es redundant, den äußerst umfangreichen jüngeren Forschungen im Kontext des Kolloquiums noch etwas hinzufügen zu wollen.¹⁰ Dennoch sind dessen spezifische Fragestellungen ein lohnenswerter Ansatz, um sich nicht nur den Zeichnungen noch einmal anders zu nähern, sondern auch die graphischen Blätter, die Van Heemskerck ab 1537 bis zu seinem Tod 1574 nach eigenen Entwürfen anfertigen ließ, auf das *Undarstellbare* hin zu befragen. Zweifellos erfuhr die Druckgraphik eine rasche, europaweite Verbreitung und trug damit zur jahrzehntelangen Rezeption antiker Motive viel mehr bei als Van Heemskercks Skizzen selbst¹¹ – nicht zuletzt listet Vasari bereits 1568 etliche druckgraphische Einzelblätter Van Heemskercks auf.¹²

Für die Zeichnungen lässt sich zunächst festhalten, dass sich Van Heemskerck mit den vermeintlich undarstellbaren Qualitäten seiner Motive durchaus und sehr bewusst auseinandersetzte. Zum Einen stellte die Dreidimensionalität von Skulpturen einen wichtigen Aspekt für Van Heemskerck dar, hielt er sie doch wiederholt aus verschiedenen Perspektiven, quasi umlaufend, auf der Fläche einer Skizzenbuchseite fest (**Abb. 1**).¹³ Dazu bedurfte es einer gewissen Fähigkeit zur Abstraktion und der Bewegung durch den Raum. Er nahm ungewöhnliche Perspektiven ein, indem er sich etwa auf den Boden kniete, um ein Motiv zu erfassen.¹⁴ Ebenso war die Gegenüberstellung von Größenverhältnissen innerhalb von Architekturen und Landschaften, hin und wieder bezogen auf Skulpturen,

10 Neben Bartsch 2019 (wie Anm. 2) seien hier stellvertretend genannt Ilja M. Veldman: *Images for the Eye and Soul. Function and Meaning in Netherlandish Prints (1450–1650)*, Leiden 2006; Arthur J. DiFuria: *Maarten van Heemskerck's Rome. Antiquity, Memory, and the Cult of Ruins*, Leiden u. a. 2019; Marco Folin und Monica Preti: *Da Anversa a Roma e ritorno. Le Meraviglie del mondo di Maarten van Heemskerck e di Antonio Tempesta*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 64 (2022), S. 30–67.

11 Vgl. z. B. Bart Rosier: *The Victories of Charles V: A Series of Prints by Maarten van Heemskerck, 1555–56*, in: *Simiolus. Netherlandish Quarterly for the History of Art* 20 (1990/1991), S. 24–38, hier S. 37; zu italienischen Nachstichen nach Cocks Ruinenserie, die teilweise auf Vorlagen Van Heemskercks beruht, Barbara Maria Savy: *‘Cinquanta carte di paesi varij, e belli’*. Battista Pittoni, Battista del Moro e le antichità di Roma di Hieronymus Cock, in: Andrea Caracausi, Marsel Grosso und Vittoria Romani (Hgg.): *Il paesaggio veneto nel Rinascimento europeo. Linguaggi, rappresentazioni, scambi*, Mailand 2019, S. 151–174, 288–313 mit Dank an Tatjana Bartsch für den Hinweis.

12 Vgl. Bartsch 2019 (wie Anm. 2), S. 532.

13 Deutlich etwa an zwei Zeichnungen aus dem Album I mit einer kauern Venus und drei Ansichten einer Venusstatuette, je Vorzeichnung in Bleigriffel, Feder in Eisengallustinte, 134×209 mm bzw. 133×208 mm, Staatliche Museen zu Berlin (SMB), Kupferstichkabinett, Inv. 79 D 2, fol. 6v, 25v, Bartsch 2019 (wie Anm. 2), S. 318, 341–342, Kat. 6, 38.

14 *Portikus und Gebäckteile vom Antoninus- und Faustina-Tempel*, Vorzeichnung in Bleigriffel, Feder in Eisengallustinte, 134×211 mm, SMB, Kupferstichkabinett, Inv. 79 D 2, fol. 22r, Bartsch 2019 (wie Anm. 2), S. 336, Kat. 32.

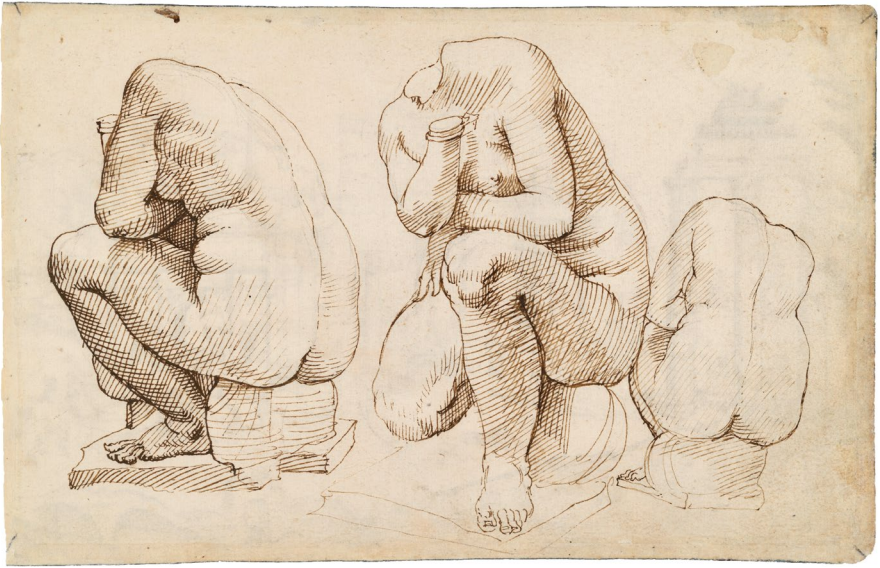


Abb. 1 Maarten van Heemskerck: Drei Ansichten einer Kauernden Venus, 1532–1536/37, Vorzeichnung in Bleigrieffel, Feder in Eisengallustinte, 134×209 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

von großem ästhetischen Interesse für den Zeichner (**Abb. 2**).¹⁵ Üblicherweise markierte er architektonische Größe oder Höhe durch Staffagefiguren oder bewusste Kontrastierung, etwa in der Zeichnung *Minerva-Tempel und Colonnacce* (**Abb. 3**) oder in seiner großen Forumsvedute.¹⁶ In anderen Fällen werden etwa Skulpturen oder Architekturfragmente ohne umgebenden Kontext dargestellt, sodass die Größenverhältnisse ungeklärt bleiben.

Gleiches gilt in viel stärkerem Maße für Materialeigenschaften. Diese verunklärte Van Heemskerck in seinen Zeichnungen eher als dass er sie hervorhob oder zu übernehmen versuchte: Für die Wiedergabe glatt polierter Marmor- oder

¹⁵ *Kompositkapitell und Kolosseum*, Vorzeichnung in Bleigrieffel, Feder in Eisengallustinte, 136×211 mm oder auch *Antiken aus dem Konservatorenpalast*, Feder in Eisengallustinte, 135×212 mm, SMB, Kupferstichkabinett, Inv. 79 D 2, fol. 28r, 53r, Bartsch 2019 (wie Anm. 2), S. 345–346, 377–378, Kat. 43, 93.

¹⁶ Feder in Eisengallustinte, 211×289 mm, SMB, Kupferstichkabinett, Inv. 79 D 2 a, fol. 37r; *Blick auf das Forum Romanum, vom Tabularium aus*, Vorzeichnung in Bleigrieffel, Feder in Eisengallustinte, braungrau laviert, 216×555 mm, SMB, Kupferstichkabinett, KdZ. 6696, Bartsch 2019 (wie Anm. 2), S. 419–420, 440–442, Kat. 158, 185.

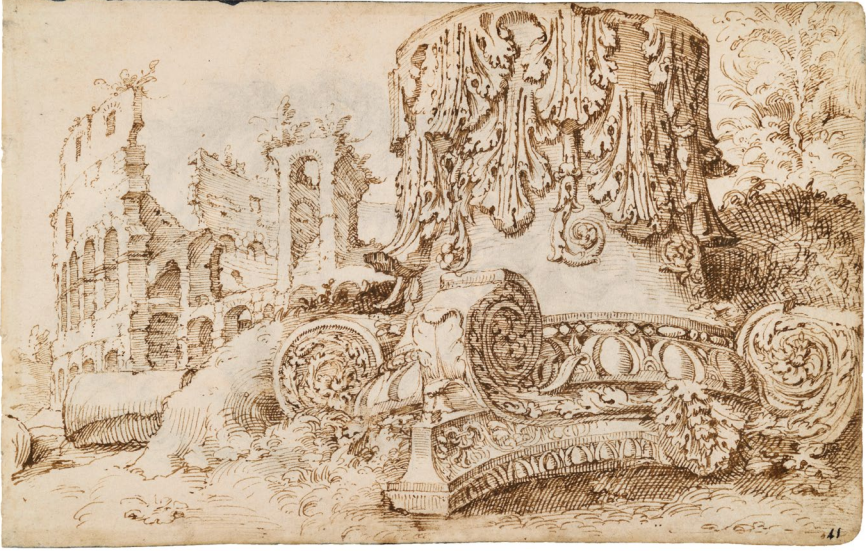


Abb. 2 Maarten van Heemskerck: Kompositkapitell und Kolosseum, 1532–1536/37, Vorzeichnung in Bleigriffel, Feder in Eisengallustinte, 136×211 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett



Abb. 3 Maarten van Heemskerck: Minerva-Tempel und Colonnacce, 1532–1536/37, Feder in Eisengallustinte, 211×288 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

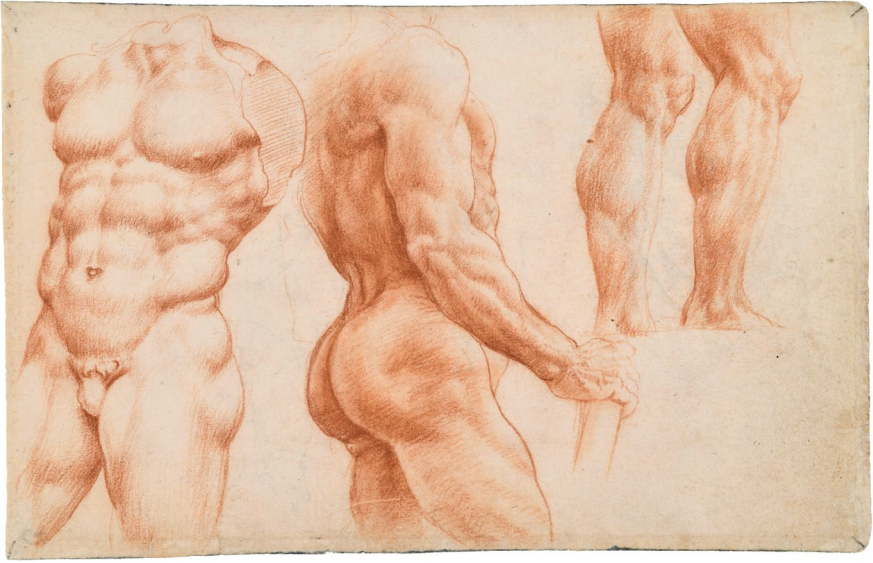


Abb. 4 Maarten van Heemskerck: Verschiedene Antikenstudien, 1532–1536/37, Rötel, 134×212 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

Bronzeskulpturen wählte er meistens den Rötel und verlieh ihnen damit eine Anmutung, als habe er »nach dem Leben« gezeichnet anstatt nach Stein oder Metall (**Abb. 4**).¹⁷ Nur Bruchkanten und Fehlstellen verraten, dass als Vorlage eine antike Skulptur gedient hat. Gerade solche Schäden entgingen Van Heemskercks Auge nicht, im Gegenteil scheint er sich für die Vergänglichkeit der antiken Architektur und Skulptur im Besonderen interessiert zu haben (**Abb. 5**).¹⁸ So spielen Bruchkanten, fehlender Putz, bröckelndes Mauerwerk und fragmentierte Objekte in seiner Druckgraphik immer wieder eine Rolle.

Van Heemskerck erkannte die Strahlkraft und die Möglichkeiten der Druckgraphik zur Verbreitung seiner Inventionen, die er mit dem allegorischen Entwurf

¹⁷ *Hercules Santacroce und Kapitolinischer Bronze-Herkules*, Rötel, 134×212 mm, *Stiefel des Genius Farnese*, Rötel, 133×207 mm, SMB, Kupferstichkabinett, Inv. 79 D 2, fol. 60v, 65v, Bartsch 2019 (wie Anm. 2), S. 387, 392, Kat. 108, 116.

¹⁸ *Torso Belvedere und Fragment eines Obeliskens*, 134×211 mm, *Blick aus dem Portikus des Konservatorienpalastes auf den Kapitolsplatz*, 134×210 mm, *Hermen- und Architekturfragmente*, 135×215 mm, alle drei Vorzeichnung in Bleigrieffel, Feder in Eisengallustinte, SMB, Kupferstichkabinett, Inv. 79 D 2, fol. 63r, 61r, 30v, Bartsch 2019 (wie Anm. 2), S. 389, 388, 349, Kat. 111, 109, 48.



Abb. 5 Maarten van Heemskerck: Hermen- und Architekturfragmente, 1532–1536/37, teilweise Vorzeichnung in Bleigrieffel, Feder in Eisengallustinte, 135×215 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

der *Klugheit und Gerechtigkeit*¹⁹ kurz nach seiner Rückkehr aus Rom auszuschöpfen begann. Die – oder besser *eine* Form der – »Bildwerdung der Antike«²⁰ lässt sich anhand der Genese von Van Heemskercks druckgraphischem Œuvre zwischen 1537 und 1574 nachvollziehen. Bereits Karel van Mander stellte fest, Van Heemskerck habe nicht selbst in Kupfer gestochen oder radiert.²¹ Er arbeitete hingegen mit 13 Stechern zusammen, darunter waren die besten seiner Zeit, etwa Dirck Volckertsz. Coornhert, Herman Jansz. Muller und Philips Galle.²² Seine Stiche und Radierungen erschienen in Antwerpen, Amsterdam, Groningen und Haarlem und erreichten fast noch im Moment des Erscheinens auch Italien.²³ Neben kapitalen Einzelblättern entstanden umfangreiche, ikonographisch komplexe Folgen. Die Zusammenarbeit mit dem Haarlemer Stecher, Theologen,

19 Cornelis Bos nach Maarten van Heemskerck, *Klugheit und Gerechtigkeit*, 1537, Kupferstich, 260×211 mm, New Hollstein Dutch (Heemskerck) 1993/1994 (wie Anm. 9), 2.141.453.

20 So der Titel der vierteiligen Kolloquiumsreihe 2023–2025 an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Berlin, und am Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München.

21 Van Mander 1604 (wie Anm. 3), fol. 246v; Van Mander/Floerke 1906 (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 353.

22 New Hollstein Dutch (Heemskerck) 1993/94 (wie Anm. 9), Bd. 2, S. 268–270.

23 Siehe Anm. 11.

Autor und humanistischen Philosophen Coornhert ab 1547, aus der über 200 Drucke hervorgingen, sowie mit dem Antwerpener Verleger Hieronymus Cock ab 1553 hatte eine enorme Produktionssteigerung zur Folge.²⁴

Die umfangreiche Forschungsliteratur zu Van Heemskercks druckgraphischem Werk legt den Fokus zumeist auf die komplexen Ikonographien. Die 600 bekannten Radierungen und Kupferstiche lassen sich indes auch daraufhin befragen, welches Bild der Antike Van Heemskerck der Öffentlichkeit vermittelte und wie er mit dem ›Appelles-Problem‹ umging, also darzustellen versuchte, »was außerhalb des Bereichs der Malerei liegt« (Plinius, Nat. hist. 35, 96). Dies weicht von den oben in Bezug auf die Zeichnungen genannten Aspekten ab, wurde die Graphik mit ausgefeilten Ikonographien doch für ein anderes, breites Publikum statt für den kreativen Eigengebrauch konzipiert und musste demnach anderen Anforderungen genügen. Zunächst ist festzuhalten, dass es für die Herstellung einer Druckgraphik einer mehrfachen Vermittlung bedurfte: Die aus Rom mitgebrachten Skizzen dienten auch Jahre später noch als Motivfundus, aus dem Van Heemskerck für die im Zusammenspiel mit den befreundeten Humanisten Hadrianus Junius oder Dirck Volkertzs. Coornhert entstehenden komplexen religiösen, moralischen oder humanistisch-allegorischen Bildfolgen schöpfte. Van Heemskerck entwarf und führte die seitenverkehrten Vorzeichnungen aus, die an einen professionellen Stecher geschickt wurden, der diese auf die Kupferplatte übertrug, mit dem Grabstichel aushob oder mit der Nadel radierte. Entweder der Stecher selbst oder ein Drucker zog die Platten anschließend in einer bestimmten Auflagenhöhe ab; Vertrieb und Verkauf übernahm der Verleger.

Van Heemskercks druckgraphische Ambitionen laufen parallel mit der Professionalisierung der Druckwerkstätten und der Entstehung großer Verlage sowohl in Italien als auch in Holland, etwa von Antonio Salamanca und Antonio Lafreri in Rom sowie Hieronymus Cocks Verlag in Antwerpen. In der Folge weiteten sich Absatzmärkte und Käuferschichten aus.²⁵ Gleichzeitig fand eine technische und inhaltliche Ausdifferenzierung der Druckgraphik statt; die als Reproduktionsgraphik bezeichnete Gattung nach Vorlagen anderer Künstler

24 Grundlegend zum Verlagshaus *Aux Quatre Vents*: Joris van Grieken, Ger Luijten und Jan van der Stock (Hgg.): *Hieronymus Cock. The Renaissance in Print* (Ausstellungskatalog Leuven/Paris), Brüssel 2013.

25 Zu Salamanca und Lafreri vgl. Birte Rubach: *Ant. Lafreri Formis Romae. Der Verleger Antonio Lafreri und seine Druckgraphikproduktion*, Berlin 2016; zu Cock vgl. van Grieken/Luijten/van der Stock 2013 (wie Anm. 24).



Abb. 6 Maarten van Heemskerck: Anbetung der Hirten in antiker Ruinenarchitektur, Vorzeichnung zu Blatt 19 der *Unglücke des jüdischen Volkes*, 1568, Vorzeichnung in schwarzer Kreide, Feder in Braun, gegriffelt, 138×203 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

bildete sich heraus, die sich Van Heemskerck ebenfalls zunutze machte.²⁶ Unter den Stichen und Radierungen finden sich indes nur eine Handvoll nach eigenen Gemälden, alle anderen entstanden nach gezeichneten Entwürfen.

Diese wiederum sind äußerst detailliert und sorgfältig mit dicht schraffierenden Liniensystemen in Feder ausgeführt, wodurch sie sich hervorragend zur Umsetzung in den Stich eigneten (**Abb. 6, 7**).²⁷ Trotz der scheinbar strengen Vorgaben der Kompositionen ist einigen Radierungen ein auffälliger Freiheitsgrad in der Ausführung eigen, die sich auch stilistisch Van Heemskercks Zeichenweise annähern. Zu den überaus zeichnerisch angelegten Blättern zählen zum Beispiel die

²⁶ Nadine Orenstein: The Professionalization of Etching. The Netherlands in the 1550s, in: Catherine Jenkins, Nadine M. Orenstein und Freyda Spira (Hgg.): *The Renaissance of Etching* (Ausstellungskatalog New York/Wien), New Haven/London 2019, S. 241–265, hier S. 241–243.

²⁷ Vgl. etwa die Stichvorzeichnungen im Kupferstichkabinett Berlin, *Anbetung der Hirten in antiker Ruinenarchitektur*, 1568, Vorzeichnung zu Blatt 19 der *Clades Judaeae Gentis*-Folge, Vorzeichnung in schwarzer Kreide, Feder in Eisengallustinte, gegriffelt, 138×203 mm, KdZ.2778; *Die Befreiung von Wien 1529* und *Die Eroberung von Tunis 1535*, 1555/56, Blatt 5 bzw. 7 der *Triumphe Kaiser Karls V.*, Feder in Eisengallustinte, gegriffelt, 147×236 bzw. 153×237 mm, KdZ.12500, KdZ.12501.



Abb. 7 Maarten van Heemskerck: Die Eroberung von Tunis, Vorzeichnung zu Blatt 7 der *Triumphe Kaiser Karls V.*, 1535, Feder in Braun, gegriffelt, 153×237 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

von Coornhert ausgeführte *Flucht nach Ägypten* und *Bileam und der Engel*.²⁸ Eine Vorzeichnung ist für keines der beiden Blätter bekannt, die Inschriften verraten jedoch Van Heemskerck als den Erfinder. Die Linienführung beider Radierungen ist frei skizzierend, die Landschaften im dunstigen Hintergrund lösen sich in punktierten Linien auf, ein Phänomen, das sich in einigen gezeichneten römischen Veduten wiederfindet.²⁹ Der wuchernde Bewuchs der Ruinen ist mit spitz zulaufenden Schraffuren, ornamentalen Linien und aneinander gesetzten Punkten kürzelhaft angegeben. Einige der Motive bauen sich aus parallelen, ausfransenden Schraffen auf, ohne dass eine Kontur sie begrenzen würde, etwa an Steinkanten

²⁸ Dirck Volckertsz Coornhert nach Maarten van Heemskerck, *Die Flucht nach Ägypten*, um 1549, Radierung, *Bileam und der Engel*, 1554, Radierung, Kupferstich von zwei Platten, New Hollstein Dutch (Heemskerck) 1993/94 (wie Anm. 9), 2.15.304 und 2.76.77.

²⁹ Etwa im *Blick auf Rom vom Gianicolo aus*, Feder in Eisengallustinte, 136×213 mm, SMB, Kupferstichkabinett, Inv. 79 D 2, fol. 18r; vgl. Vitale Zanchettin: Weitblicke auf eine Großstadt, in: Christien Melzer und Tatjana Bartsch (Hgg.): *Faszination Rom. Maarten van Heemskerck zeichnet die Stadt* (Ausstellungskatalog Berlin), München 2024, S. 129–139, hier S. 134, Bartsch 2019 (wie Anm. 2), S. 329–330, Kat. 23



Abb. 8 Dirck Volkertsz. Coornhert nach Maarten van Heemskerck: Die Flucht nach Ägypten, um 1549, Radierung, 208×361 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet

und brüchigem Mauerwerk (**Abb. 8**). Eine ähnliche Linienführung lässt sich zudem für andere Radierungen feststellen, etwa für das programmatische Blatt *Ruth und Boas* oder für *Samuel salbt Saul zum König*.³⁰ Besonders Coornhert entwickelte in der Radierung ein Formenrepertoire, das es ihm ermöglichte, gerade das Fragmentarische, Bruchstückhafte hervorragend zu erfassen. Dabei kam ihm der zeichnerische Ansatz der noch relativ jungen Drucktechnik, die in den 1550er Jahren in Holland einen ersten Höhepunkt erfuhr, sehr gelegen.

Neben der technischen Virtuosität und der Anpassung der Linienführung an den darzustellenden Gegenstand lassen sich auch auf der Motivebene verschiedene Modi der Wieder- und Weiterverwendung römischer Sujets in der Druckgraphik nachweisen. Nicht alle Druckgraphiken greifen auf den römischen Skizzenfundus zurück. Für die, die es tun, lassen sich diverse Formen der Übernahme unterscheiden, die Tatjana Bartsch für die Gemälde bereits herausgearbeitet hat: direkte Zitate (nicht nur nach Antiken), Motivübernahmen und Mikroübernahmen von Details.³¹

³⁰ Dirck Volckertsz Coornhert nach Maarten van Heemskerck, *Ruth und Boas*, 1550, Radierung von zwei Platten, ders., *Samuel salbt Saul zum König*, 1549, Radierung, New Hollstein Dutch (Heemskerck) 1993/94 (wie Anm. 9), 1.90.91, 1.90.92.

³¹ Bartsch 2019 (wie Anm. 2), S. 117–125.

Van Heemskerck setzte ganze Panoramen wie den *Blick auf Rom vom Aventin* als Hintergrund für *Ruth und Boas* ein (Abb. 9).³² Jedoch geben die Ruinen hier nicht das antike Rom wieder, sondern stehen für Bethlehem. Es findet eine Re-Konfigurierung und Verallgemeinerung der Landschaft statt. Die Engelsburg, die Pantheon-Vorhalle, aber auch das Kolosseum als sein am häufigsten gezeichnetes Gebäude werden einerseits als historisch verortbare, römische Monumente topographisch korrekt in die Druckgraphik integriert – etwa in den *Triumphen Kaiser Karls V.*³³, in denen sogar der unvollendete Petersdom erscheint, oder der *Weltwunder-Folge*³⁴. Andererseits werden sie jedoch so abgewandelt, dass sie eine antike, teils durch Verfall geprägte Anmutung erzeugen, wie im *Stierkampf in den Ruinen eines Amphitheaters*³⁵, in *Elisa erhält den Mantel des Elia*³⁶ oder in den *Gefahren des menschlichen Ehrgeizes*³⁷. Hier bilden sie eine Folie für allgemeingültige, moralisch-allegorische Aussagen, wobei sich diese oftmals gerade mit dem Ruinencharakter der Monumente im Sinne eines *memento mori* oder »Roma quanta fuit, ipsa ruina docet«³⁸ verschränken lassen (Abb. 10).

Dieses im wahrsten Wortsinn Schöpfen aus dem Zeichnungsvorrat, auf das Van Heemskerck mit seiner Nennung als *Inventor* immer wieder verweist, ist

32 Doppelblatt, Vorzeichnung in Bleigrieffel, Feder in Eisengallustinte, 136×213 mm und 135×211 mm, Inv. Nr. 79 D 2, fol. 18v, 55r; vgl. DiFuria 2017 (wie Anm. 6), S. 405, 411.

33 Dirck Volckertsz. Coornhert nach Maarten van Heemskerck, *Die Triumphe Kaiser Karls V.*, 1555, 12 Kupferstiche/Radierungen, New Hollstein Dutch (Heemskerck) 1993/94, 2.200.524–535; vgl. Arthur J. DiFuria: The »Concettismo« of Triumph. Maerten van Heemskerck's *Victories of Charles V* and Remembering Spanish Omnipotence in a Late Sixteenth-Century Writing Cabinet, in: Suzanne K. Karr Schmidt und Edward H. Wouk (Hgg.): *Prints in Translation 1450–1750. Image, Materiality, Space*, London u. a. 2017, S. 158–182.

34 Philips Galle nach Maarten van Heemskerck, *Die acht Weltwunder*, 1572, acht Kupferstiche, New Hollstein Dutch (Heemskerck) 1993/94 (wie Anm. 9), 2.192.513–520; vgl. zu dieser Folge Marco Folin und Monica Preti: The Wonders of the Ancient World. Western Imagery in Translation, in: Marzia Faietti und Gerhard Wolf (Hgg.): *International Committee on the History of Art: Motion: Transformation, Part 1*, Florenz 2021, S. 99–106; Folin/Preti 2022 (wie Anm. 10); Ilja M. Veldman: *Leerrijke reeksen van Maarten van Heemskerck*, Den Haag 1986, S. 94–107, Nr. 12.1–12.8.

35 Johannes van Doetecum nach Maarten van Heemskerck, *Stierkampf in den Ruinen eines Amphitheaters*, 1554–1575, Radierung, New Hollstein Dutch (Heemskerck) 1993/94 (wie Anm. 9), 2.252.590.

36 Philips Galle nach Maarten van Heemskerck, *Elisa erhält den Mantel des Elia*, 1571, Kupferstich, New Hollstein Dutch (Heemskerck) 1993/94 (wie Anm. 9), 1.122.138.

37 Dirck Volckertsz. Coornhert nach Maarten van Heemskerck, *Die Gefahren des menschlichen Ehrgeizes*, 1549, Radierung von zwei Platten, New Hollstein Dutch (Heemskerck) 1993/94 (wie Anm. 9), 2.143.455; Orenstein in: Orenstein/Spira 2019 (wie Anm. 26), S. 250f., Kat. 117.

38 Erstmals verwendet von Francesco Albertini, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*, Rom 1510, Liber tertius, Kapitel »De nova urbe«.



Abb. 9 Dirck Volkertsz Coornhert nach Maarten van Heemskerck: Die Geschichte von Ruth und Boas, 1550, Radierung von zwei Platten, 571×859 mm, London, The British Museum





Abb. 10 Dirck Volkertsz Coornhert nach Maarten van Heemskerck: Die Gefahren des menschlichen Ehrgeizes, 1549, Radierung, 433×507 mm, Rotterdam, Museum Boimans van Beuningen

auch für Details nachweisbar. Der gezeichnete *Widderkopf*³⁹ von einer Kandelaberbasis aus der Villa Madama wird in der *Flucht nach Ägypten* am Postament der Skulptur wiederverwendet. Der sogenannte Frontespizio di Nerone dient als Hintergrund für *Hiob auf dem Misthaufen*⁴⁰, das *Septizodium Severis*⁴¹ findet sich in *Ruth und Boas* und in *Bileam und der Engel* wieder. Die New Yorker

39 *Drei Skulpturen und zwei Studien eines Widderkopfes*, Feder in Braun, 129×206 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-T-1920-60(R), Bartsch 2019 (wie Anm. 2), S. 314, Kat. 1.

40 *Cantharus von Santa Cecilia in Trastevere und Frontespizio di Nerone*, teilw. Vorzeichnung in Bleigriffel, Feder in Eisengallustinte, 135×211 mm, SMB, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 79 D 2, fol. 36r; Bartsch 2019, S. 355–356, Kat. 59, S. 119, Abb. 81, S. 120; Anonym nach Maarten van Heemskerck, *Hiob auf dem Misthaufen mit seiner Frau und drei Freunden*, 1556, Kupferstich, New Hollstein Dutch (Heemskerck) 1993/94 (wie Anm. 9), 1.139.160; s. auch DiFuria 2019 (wie Anm. 10), S. 195–196, 341.

41 *Circus Maximus und Septizodium*, Vorzeichnung in brauner Kreide, Feder in Eisengallustinte, 205×246 mm, SMB, Kupferstichkabinett, Inv. 79 D 2 a, fol. 14r, Bartsch 2019 (wie Anm. 2), S. 411–412, Kat. 148; *Septizodium Severis von Nordosten*, Feder in Braun, 293×170 mm, Rom, Istituto Centrale per la Grafica, Inv. FN 491 (3381), Bartsch 2019 (wie Anm. 2), S. 462, Kat. 206.

Wendeltreppe⁴² findet man auf dem ersten Blatt der Folge *Die Unglücke des jüdischen Volkes*⁴³, hier jedoch nicht als interessante Perspektivstudie, sondern als dreifaches Sinnbild der beginnenden Zerstörung, da die umgekippte Säule den Blick auf ihr Inneres und den im Boden verbliebenen Stumpf freigibt. Merel Groentjes hat die fortschreitende Zerstörung von Architektur auf den 22 Blättern dieser Folge als Analogie zur zunehmenden Entfremdung zwischen jüdischem Volk und Gott gedeutet und die Eingliederung von »Hintergrundarchitektur« als Träger (typologischer) Bedeutung.⁴⁴ Ebenso zahlreich sind Zitate antiker Skulpturen aus dem römischen Skizzenbuch, die hier nicht im Einzelnen aufgeführt werden müssen.

In seinen Stichen und Radierungen wiederholte Van Heemskerck Landschaften, Architekturen und Skulpturen aus dem Skizzenfundus, er variierte sie, stellte sie in neue Kontexte oder kombinierte sie zu völlig neuen Inventionen, dabei immer mehr oder auch weniger auf den römischen Ursprung verweisend.⁴⁵ Damit einher geht die Möglichkeit, die antiken Monumente mit ungewöhnlichen, neuen Bedeutungen aufzuladen, ihnen eine semantische Ambiguität zuzugestehen⁴⁶ oder sie bewusst zur Unterstreichungen einer Bildaussage einzusetzen⁴⁷ und somit Diskursräume zu öffnen. Dies hat etwa Lothar Sickel anhand einer Mariendarstellung nachgewiesen, die verschiedene Motive kombiniert und neue

42 *Studie einer Wendeltreppe*, Feder in Braun, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. 2003.158v; Bartsch 2019 (wie Anm. 2), S. 453–454, Kat. 199.

43 Philips Galle nach Maarten van Heemskerck, *Noahs Opfer*, Blatt 1 der Folge *Die Unglücke des jüdischen Volkes* (*Clades Judaeae Gentis*), 1569, Kupferstich, New Hollstein Dutch (Heemskerck) 1993/94 (wie Anm. 9), 1.200.238.

44 Merel Groentjes: *Clades Judaeae Gentis*. Patterns of Destruction, in: Walter S. Melion, James Clifton und Michel Weemans (Hgg.): *Imago exegetica. Visual Images as Exegetical Instruments 1400–1700*, Leiden u.a. 2014, S. 509–544, hier S. 511, 516, 523–524.

45 Vgl. dazu DiFuria 2019 (wie Anm. 10), S. 200. Vgl. außerdem Lothar Sickel: *Maria Mater Dei* und die Antiken Roms. Anmerkungen zu einem Kupferstich nach Maarten van Heemskerck, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 61 (1998), S. 40–54; Dagmar Eichberger: Framing Warfare and Destruction in Sixteenth-Century Netherlandish Prints. The *Clades Judaeae Gentis* Series by Maarten van Heemskerck, in: Jennifer Spinks und Charles Spika (Hgg.): *Disaster, Death and the Emotions in the Shadow of the Apocalypse 1400–1700*, London 2016, S. 225–245, hier S. 236; Sophie Rüth: Zwischen Triumph und Hochmut. Formen der Antikenrezeption in Maarten van Heemskercks Graphikserie *Der Kreislauf des menschlichen Daseins*, in: Johannes Lipps und Anna Pawlak (Hgg.): *Antike im Druck. Zwischen Imagination und Empirie*, Begleitband zur Ausstellung im Museum der Universität Tübingen, Tübingen 2018, S. 30–37.

46 Vgl. Franciszek Skibiński: Sculpture's Narrativity in Northern Renaissance Prints, in: Anne Bloemacher, Mandy Richter und Marzia Faietti (Hgg.): *Sculpture in Print 1480–1600*, Leiden u.a. 2021, S. 320–336, hier S. 329, 333.

47 Vgl. dazu erneut Groentjes 2014 (wie Anm. 44).

Zusammenhänge stiftet: Die stehende Marienfigur basiert auf einer Antike im Garten der Villa Madama, die ruinöse Architektur auf der Maxentius-Basilika, dem Templum Pacis, der Bestand haben sollte, bis eine Jungfrau niederkäme. Dem Volksglauben nach sei die Basilika zur Geburt Christi eingestürzt und galt damit als historisches Dokument für die Jungfräulichkeit Mariens. Maria steht auf dem Stich zentral, die Basilika wird links kompositorisch durch den Berg ergänzt und die Muttergottes dadurch quasi in die Westapsis der Basilika versetzt, den ehemaligen Standort des antiken Standbildes. Mit einer Geste der Hand scheint sie die – in der architekturtheoretischen Literatur erwähnte, aber zu Van Heemskercks Zeiten schon nicht mehr vorhandene – Säule aufheben zu wollen. Heemskerck geht es hier nicht um die Überwindung der Antike, sondern um ihre Erneuerung in christlichem Verständnis, sie wird mariologisch umgeprägt.

Für die *Wechselfälle des menschlichen Lebens*⁴⁸ baut Van Heemskerck einen Hintergrund aus römischen Versatzstücken auf: Titusbogen, Trajanssäule, Cestius-Pyramide, die Bogengänge des Kolosseums, außerdem antik anmutende, aber nicht zu identifizierende Architekturen, die eine Projektionsfläche öffnen. Sophie Rüth zieht Parallelen zum Turm von Babel als Archetyp des menschlichen Hochmuts und zur Kolossalstatue Neros (hier als behelmter Krieger), nach dem das Theatrum Flavium im Mittelalter die Bezeichnung Kolosseum erhielt. Das antike Rom steht hier als historischer Ort des Strebens nach Ruhm und zugleich als allgemein gültiges Exemplum für den menschlichen Hochmut.⁴⁹ Van Heemskercks Antikenrezeption ist hier als moralisch ambivalent aufgefasst.

Zugleich gelingt es Van Heemskerck, mit der semantischen Offenheit und der Vielfalt in der Verwendung römischer Motive den eigenen Erfindungsreichtum hervorzuheben. Mehr als drei Viertel der graphischen Blätter sind mit seinem Inventormonogramm oder dem vollständigen Namen signiert. Dazu bemerkte Arthur DiFuria, dass die wiederholte Betonung der Urhebererschaft die vor Ort erworbenen Kenntnisse römischer Topographie und antiker Ruinen herausstellt. Sie verleiht seinen Landschaften folglich eine beglaubigte Authentizität und belegt zugleich seine Fähigkeit, aus dem Gesesehenen, dessen Interpretation und Weiterentwicklung eine eigene Bildsprache zu schaffen.⁵⁰ Angesichts der enormen Anzahl signierter Drucke dürften diese mindestens ebenso viel zur

48 Cornelis Cort nach Maarten van Heemskerck, *Die Wechselfälle des menschlichen Lebens*, 1564, neun Kupferstiche, New Hollstein Dutch (Heemskerck) 1993/94 (wie Anm. 9), 1.166.482–490.

49 Rüth 2018 (wie Anm. 45), S. 35.

50 DiFuria 2019 (wie Anm. 10), S. 183, 200, v. a. S. 277.



Abb. 11 Philipp Galle nach Maarten van Heemskerck, Lot und seine Töchter, Blatt 6 aus der Folge *Die Unglücke des jüdischen Volkes*, 1569, Kupferstich, 141×198 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

»nachhaltigen künstlerischen Identitätssicherung und Selbstrepräsentation« wie zur Durchsetzung seines Geltungsanspruches als »Antikenexperte« beigetragen haben wie seine Gemälde.⁵¹

Der Namenszug wird in vielen Radierungen und Stichen Teil des dargestellten Bildraumes, etwa in einer Steinplatte oder einem Sockel, auf einer Brüstung oder einem Mauervorsprung – er verweist einerseits auf den zeitlich begrenzten Schaffensakt und bekräftigt andererseits die Authentizität und den überzeitlichen Anspruch des Werks (**Abb. 11**).⁵² Man gewinnt den Eindruck, Van Heemskerck beanspruche mit der herausgehobenen Positionierung der Signaturen nicht nur die Autorschaft der Stiche für sich, sondern die (Neu-)Erfindung der antiken

⁵¹ Zit. nach Tatjana Bartsch: Brautstiftung mit Obelisk. Maarten van Heemskercks Vermächtnisse tot eewiger memorie, in: Wolfgang Augustyn und Ulrich Söding (Hgg.): *Bildnis – Memoria – Repräsentation. Beiträge zur Erinnerungskultur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Passau 2021, S. 311–353, hier S. 311.

⁵² Karin Gludovatz: Im Zwischenraum. Faktizität und Fiktionalität der Künstlersignatur, in: Ulrich Rehm und Linda Simonis (Hgg.): *Poetik der Inschrift*, Heidelberg 2019, S. 159–176, hier S. 166–169.

und antikisierenden Architektur als Thema selbst, indem er seinen Namen in architektonische Details einschreibt.⁵³

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Die Verbreitung der Graphik war, anders als die der Zeichnungen, deutlich größer, ebenso stand sie einem breiten und diversen Publikum zur Verfügung. Sie bediente Aspekte des Gedenkens und rief bei den Betrachtenden konkrete oder vage Erinnerungen an römische Monumente und Landschaften hervor. Dabei weckte sie historische und literarische Assoziationen und regte den gelehrten Diskurs an.⁵⁴ In den ikonographisch oftmals hoch komplexen Graphiken nach Van Heemskerck ging es indes nicht (nur) um die topographisch und archäologisch korrekte Abbildung antiker Monumente. Vielmehr lassen sich verschiedene Modi der Wieder- und Weiterverwendung von Motiven unterscheiden und, damit einhergehend, wechselnde Funktionalitäten in den Zugriffsweisen veranschaulichen. In den Drucken kulminierte der Weg von der sorgfältig-vertieften Beobachtung des faktisch Vorhandenen in den römischen Skizzen, das um einfallsreiche Details ergänzt oder um tatsächliche Details bereinigt wird, hin zu einer neu erschaffenen, von Rom inspirierten, allgemeingültigen – entzeitlichten – Vorstellung von Antike, die je nach gewünschter Bildaussage verschiedene Deutungsmuster zuließ.⁵⁵

Abbildungsnachweis

Amsterdam, Rijksmuseum: **Abb. 8**

Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett (Dietmar Katz): **Abb. 1, Abb. 2, Abb. 4, Abb. 5, Abb. 6, Abb. 7, Abb. 11**; (Jörg P. Anders): **Abb. 3**

London, The Trustees of the British Museum: **Abb. 9**

Rotterdam, Collection Museum Boijmans Van Beuningen (Purchased with the support of Lucas van Leyden Foundation / Photography: Studio Buitenhof): **Abb. 10**

⁵³ Bartsch 2021 (wie Anm. 51), S. 312, 318 spricht von »persönlicher Einschreibung in die Bauten selbst« in Bezug auf die Forumsvedute und die römischen Skizzen.

⁵⁴ DiFuria 2019 (wie Anm. 10), S. 183.

⁵⁵ DiFuria 2019 (wie Anm. 10), S. 186, spricht von Entzeitlichung der Antike.