

ALESSA RATHER

Antikenkontext zur Memoriakonstruktion. Die Selbstportraits von Maarten van Heemskerck

Zusammenfassung

Im vorliegenden Aufsatz wird anhand von Maarten van Heemskercks gesicherten Selbstbildnissen, dem *Selbstportrait vor dem Kolosseum* von 1553 und seinem Selbstportrait auf dem Titelblatt zur sog. *Clades*-Serie von 1569 (Vorzeichnung 1568), untersucht, wie der Künstler die Darstellung seiner Person mit der antiken Überlieferung verknüpft und diese gezielt für die Konstruktion seiner Memoria nutzt. Über das Nachvollziehen bisher in der Forschung nicht beachteter, bildimmanenter Strategien wird gezeigt, wie Heemskerck sich als Künstler inszeniert, den Erinnerungswert seines Portraits steigert und im Vergleich mit zeitgenössischen Künstlerselbstportraits durchaus einen Sonderweg einschlägt.

<1>

Wie der niederländische Künstler und Kunsttheoretiker Karel van Mander in seinem 1604 erstmals publizierten *Schilder-Boek* berichtet, habe Maarten van Heemskerck in verschiedenen Jahrzehnten seines Lebens eine Reihe qualitätvoller Selbstportraits in Öl angefertigt.¹ Auch sei sein Bildnis, so van Mander, in mehreren der Altarwerke zu erkennen – angefangen bereits bei der Lukasmadonna von 1532, einem der frühesten erhaltenen Werke Heemskercks, das noch direkt vor dessen Abreise aus Haarlem nach Rom entstand.² Neben den umstrittenen, nicht gesicherten Selbstportraits im Kontext von Altarretabeln, die hier nicht diskutiert werden sollen, sind jedoch lediglich zwei zweifelsfrei aus der Hand von Maarten van Heemskerck stammende Selbstportraits überliefert und nur bei einem davon handelt es sich um ein Ölgemälde.

Die bildliche Überlieferung scheint van Manders Aussage somit zunächst nicht zu stützen. Ein wiederholtes, intensives Interesse am eigenen Bildnis beschreibt der Kunsthistoriograph allerdings bei keinem anderen niederländischen Künstler. Überhaupt spielt eine durch wiederholte Selbstbildnisse gesteuerte Künstlerselbstdarstellung und -selbstbefragung in der Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts keine Rolle.³ Es handelt sich also nicht um einen gängigen Topos der Vitenliteratur, so dass man der Bemerkung van Manders – selbst wenn das erhaltene Werk zunächst Anderes nahe legt – durchaus Glauben schenken darf.⁴ Van Manders Aussage gewinnt zusätzlich an Wahrscheinlichkeit durch eine auffällig intensive, systematische und fast schon obsessive Sorge um das eigene Nachleben, die sich bei Heemskerck in Leben und Werk beobachten lässt. In ihrem Kontext wäre eine ausgeprägte Auseinandersetzung mit dem eigenen

Bildnis keineswegs verwunderlich, sondern geradezu naheliegend. Die Bildsprache der erhaltenen Selbstportraits zeugt zumindest, wie im Folgenden darzulegen sein wird, von einer komplexen und höchst ungewöhnlichen Herangehensweise an die bildliche Inszenierung des eigenen künstlerischen Selbst.

<2>

Heemskercks Bemühen, seine Überlieferung gezielt zu steuern und längerfristig zu sichern, wurde bereits von Leon Preibisz, der 1911 die erste Monographie zu dem Künstler verfasste, bemerkt. Preibisz erwähnt jedoch lediglich Heemskercks »etwas kleinlichen Ehrgeiz, seinen Namen der Nachwelt zu überliefern«, ohne hier weitere Ausführungen anzuschließen.⁵ Auch findet sich bemerkenswerterweise weder in der direkt anschließenden noch in der aktuellen Forschungsliteratur zu Heemskerck ein Versuch, dieses so offensichtliche, »kleinliche Bestreben« genauer zu beleuchten und als das zu begreifen, was es eigentlich ist – als kunsttheoretisches Konzept und zeitgenössisches Phänomen. Heemskercks Maßnahmen zur Sicherung der eigenen Überlieferung, die sich über die Errichtung eines Grabmonumentes für seinen Vater, das zugleich seiner eigenen Memoria dienen sollte, über den auffällig häufigen Einsatz von (Mehrfach-)Signaturen, den Entwurf eines eigenen Wappens und über die Selbstportraits bis hin zu einer exzentrischen, eng mit seiner Person verbundenen Stiftung erstrecken,⁶ sind eindeutig in Zusammenhang mit einem ausgeprägten Statusbewusstsein und Selbstverständnis als Künstler zu sehen. Die weitreichende Antikenbegeisterung, die Wiederentdeckung antiker Texte und Monumente, die Vorbildfunktion und Instrumentalisierung des Überlieferten für politische, literarische oder künstlerische Zwecke, spielen in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle. Von der Annahme einer angeblich höheren Wertschätzung des Künstlers wie des Kunstwerkes in der Antike ausgehend, kann Heemskerck ebenso wie seine Zeitgenossen die Legitimation für seine Portraitwürdigkeit als Künstler ableiten.⁷ Antikenrezeption erfüllt bei ihm darüber hinaus jedoch vielfältige individuelle Zwecke, indem sie gleichermaßen Quelle für neuartiges Formenvokabular ist, Reibungsfläche für künstlerische Auseinandersetzung im Sinne eines Paragone bietet und Leitbildfunktion für Überlieferungsstrategien einnimmt. Im ‚Nachleben‘ der Antike in Literatur, Architektur und Bildwerken erkannte Heemskerck, so eine These, die hier mit Fokus auf die Selbstportraits des Künstlers Überprüfung erfährt, Möglichkeiten der Erinnerungssicherung, die er auch für die eigene Überlieferung zu nutzen suchte.⁸



1. Maarten van Heemskerck: *Selbstportrait vor dem Kolosseum*, 1553,
Öl auf Holz, 42,2 x 54 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum

<3>

Bereits auf seiner eingangs erwähnten, 1532 direkt vor der Abreise nach Rom entstandenen Lukasmadonna bittet Heemskerck auf einem in *trompe l'œil*-Manier angebrachten Cartellino seine Zunftgenossen, seiner zu gedenken. Noch zentraler ist die Memoriafunktion bei Heemskercks Selbstportraits, die, wie Chirico bereits 1982 schrieb, die ideale Quelle für die Entschlüsselung seines Selbstverständnisses als Künstler bilden.⁹ Es ist deshalb lohnend, anschließend an bisherige Forschungen einen näheren Blick auf die Selbstbildnisse zu werfen.

Auf Heemskercks berühmtem *Selbstportrait vor dem Kolosseum* von 1553 (Abb.1), heute in Cambridge befindlich, ist der Künstler gleich zweifach vertreten. Als Brustbild im Dreiviertelprofil dargestellt, den Kopf dem Betrachter zugewandt, nimmt er die komplette linke Bildhälfte ein, während er ein weiteres Mal als Ganzfigur in der rechten Bildhälfte zu finden ist, zeichnend vor dem Kolosseum sitzend.¹⁰ Bereits in dieser Grundstruktur ist das Selbstportrait höchst ungewöhnlich. Es findet sich zeitgenössisch kein vergleichbares Werk, bei dem ein Künstler sein eigenes Bildnis derart unmittelbar mit diesem antiken Bauwerk und dessen Studium verbindet.¹¹

Heemskercks Romreise fand in den 1530er Jahren, etwa zwischen 1532 und 1536, statt. Dies ist ebenso gesichert wie das Entstehungsjahr des Selbstportraits, das vom Künstler im Bild signiert und auf 1553 datiert wurde. Eine Zeitspanne von knapp 20 Jahren liegt somit zwischen dem Moment, als Heemskerck das Kolosseum in eigene Anschauung nehmen konnte und dem Anfertigen des Portraits. Die Funktion des Bildes als Beleg und Erinnerung an die Romreise, wie

auch der Aspekt der Authentizität, die Betonung des unmittelbaren Antikenstudiums vor Ort, wurden in der Forschung bereits erkannt.¹² In Verknüpfung zweier unterschiedlicher zeitlicher Ebenen verband Heemskerck eine frühere Episode aus seinem Leben mit seinem aktuellen Selbstbildnis. Er setzte jedoch darüber hinaus, was bisher deutlich zu wenig Beachtung fand, sein Bildnis und seine Person in direkte Beziehung zur Überlieferung der Antike.¹³

<4>

Maarten van Heemskerck dokumentierte sich. Und er dokumentierte sich wiederum beim Dokumentieren eines antiken Monuments. Das Gemälde leistet mehr als die bloße Überlieferung des Bildnisses, beziehungsweise des Status' und Selbstverständnisses eines Künstlers. Der Beitrag des Künstlers zur Sicherung des kollektiven Gedächtnisses vermittels der Überlieferung antiker Kunst- und Bauwerke, hier sogar eines Weltwunders, und die Sicherung der eigenen Überlieferung sind gleichermaßen als Aspekte in dem Bild vertreten – und eng miteinander verknüpft. Die *memoria*-Funktion betrifft Künstler und Bauwerk zugleich. Es lässt sich durchaus ein Bewusstsein für die Rolle der Künstler, die diese bei der Überlieferung antiker Relikte in Form von Zeichnungen, Gemälden und Druckgraphik einnehmen, voraussetzen, wenn Heemskerck das Kolosseum und sich selbst beim Zeichnen desselben, der Nachwelt überliefert.

<5>

Die Absicht, die *memoria* einer Person zu sichern, ist Ausgangspunkt jeder Portraitdarstellung. Begreift man hier, im Kontext von Heemskercks Selbstportrait vor dem Kolosseum, *memoria* jedoch nicht nur als Gedächtnis im Sinne der Überlieferung von Namen, Ereignissen und Objekten an die Nachwelt, sondern auch im Sinne des Erinnerungsvermögens und der Gedächtnisleistung – beides Themen in rhetorischen und theologisch-philosophischen Traktaten des 16. Jahrhunderts, die sich mit der Theorie einer Universalwissenschaft beschäftigten¹⁴ – so kann das Gemälde eine weitere Deutungsebene gewinnen. Ein für die Kunst der Rhetorik auch in der Frühen Neuzeit grundlegendes Werk ist, neben den von ihm abhängigen Schriften Quintilians, Ciceros *De Oratore*. Cicero empfiehlt hier zum besseren Memorieren einer Rede und zur Verbesserung des Erinnerungsvermögens die Verknüpfung von dem, was erinnert werden soll, mit bestimmten Plätzen, so dass schließlich »die Sachen selbst [...] durch Bilder bezeichnet« würden.¹⁵ Über Heemskercks Bildungshintergrund weiß man heute leider zu wenig, um sagen zu können, ob er mit Ciceros im 16. Jahrhundert in zahlreichen Auflagen erschienener Schrift vertraut war. Gut bekannt ist hingegen, dass er in engem Kontakt zu dem Haarlemer Rhetorikerverein *De Wijngaertrancken* stand und Austausch mit den führenden Haarlemer Humanisten wie etwa Dirck Volkertsz. Coornhert pflegte.¹⁶ Es ist deshalb zu vermuten, dass Heemskerck, der häufig Themen aufgriff, die in diesem Kreis verhandelt wurden, auch mit den rhetorischen Mitteln der Gedächtniskunst vertraut war. Bei seinem *Selbstportrait mit dem Kolosseum* wurde dem antiken

Bauwerk möglicherweise nicht nur zum Verweis auf die Romreise und zur Verbildlichung seiner künstlerischen Ideale, für die ein eifriges Studium nach der Antike grundlegende Bedeutung besaß, derart prominent Raum im Bildfeld eingeräumt, sondern auch zur besseren Memorierbarkeit seines Bildnisses. In Anlehnung an rhetorische Erinnerungsstrategien verknüpft Heemskerck seine Person mit einem Bau von hohem Wiedererkennungswert, der als Bild bereits Teil eines nahezu gesamteuropäischen kollektiven Gedächtnisses geworden war, und fügt beide »Portraits« in einer ungewöhnlichen Bildkomposition zusammen. Heemskerck hat seine Person hier vermittels eines beispielhaften Bauwerks untrennbar mit der Antike und deren Überlieferung verbunden.¹⁷

<6>

Einerseits wird über das Bild eine Erinnerungsleistung vom Betrachter erhofft, beziehungsweise erwartet. Andererseits aber war aufgrund der bereits erwähnten, langen Zeitspanne zwischen Romreise und Ausführung des Gemäldes auch eine Erinnerungsleistung seitens des Künstlers gefordert. Diese wiederum ist ein zentraler Aspekt dessen, was im zeitgenössischen Verständnis einen guten Künstler ausmachte. Lucas de Heere beispielsweise gibt 1565 in einem Lobgedicht auf den *Genter Altar* Geist, Gedächtnis und Geduld als die idealen künstlerischen Eigenschaften an.¹⁸ In Heemskercks Selbstportrait vor dem Kolosseum verbinden sich das Studium *naer het leven* (durch sein aktuelles Portrait) und *uyt den gheest* (durch die Wiedergabe seiner Erinnerung an das Zeichnen vor dem Kolosseum). Er präsentiert sich hier als Künstler, der beide Felder, die ein Künstler beherrschen sollte, auch souverän beherrschen kann. Durch die Darstellung des geduldigen Studierens vor dem Kolosseum und die damit verbundene Implikation von Kennerschaft der Antike, verfolgt er nicht nur humanistische Ideale, sondern er unterstreicht auch seine *virtus* als Künstler, aus der er eine Legitimation seiner Portraitwürdigkeit ableiten kann.¹⁹

Wenn im Vorhergehenden bereits auf die Verbindung verschiedener zeitlicher Ebenen in Heemskercks *Selbstportrait vor dem Kolosseum* eingegangen wurde, wurde eine weitere zeitliche Dimension noch ausgespart. Heemskercks Studium nach der Antike in den 1530ern war in dieser Form nur möglich durch die zeitliche Spanne, die die antiken Relikte wie das Kolosseum bereits überdauert hatten. Dessen ruinöser, überwucherter Zustand verweist im Bild einerseits auf ein vergangenes Ganzes als fixen Zeitpunkt weit in der Vergangenheit und schließt andererseits die Zeitspanne des Verfallsprozesses mit ein. Der Überlieferungsgedanke ist im Gemälde sowohl durch die Überlieferung, die bereits stattgefunden hat, wie auch durch die Überlieferung, die angestrebt wird, vertreten.

<7>

Zur Verschränkung zeitlicher Ebenen gesellt sich in Heemskercks Selbstportrait von 1553 eine Staffelung unterschiedlicher Realitätsebenen. Der Cartellino in der unteren Bildmitte, der die Signatur Heemskercks und das Datum trägt, wird an der linken unteren Ecke vom Brustbild des

Künstlers überschnitten.²⁰ Nur über diesen Hinweis erschließt sich, dass sich der Künstler im Bild vor einem Gemälde befindet, das die Hintergrundfolie bildet. Die Darstellung eines Bildes im Bild ist im Rahmen eines Künstlerportraits an sich nichts Ungewöhnliches. Es ließen sich hier eine Fülle beliebiger zeitgenössischer Beispiele heranziehen, bei denen entweder ein Bild auf einer Staffelei steht, vor der ein Künstler sitzt, oder ein Bild hinter diesem an einer Wand im Hintergrund angebracht ist.²¹ Doch die Einfügung eines Gemäldes oder einer Zeichnung in die Bildkomposition ist in der Regel deutlich als solche zu erkennen. Heemskerck hingegen nimmt eine Entgrenzung vor. Er gibt keinen Rahmen für das Hintergrundgemälde an, lässt es die gesamte Fläche des Bildes einnehmen, verschleift hierdurch die unterschiedlichen Realitätsebenen und stellt so eine unmittelbarere Verbindung zwischen Künstler und Werk her. Zugleich betont er mit diesem Kunstgriff noch zusätzlich die enge Verknüpfung mit dem antiken Bauwerk und dem Studium desselben.

<8>

Heemskerck verzichtet, anders als bei zeitgenössischen Künstlerportraits zunehmend üblich, zugunsten der Darstellung des Kolosseums auf die Wiedergabe einer Ateliersituation oder auf Attribute wie Pinsel und Palette. Als attributive Beigabe ist jedoch der das Kolosseum zeichnende Künstler im Bild zu begreifen, der sich als Form der im 16. Jahrhundert zunehmend gebräuchlich werdenden bildlichen Signatur interpretieren lässt und,²² wie bereits erwähnt, zugleich das humanistische Verständnis des an den Antiken geschulten, gebildeten und gereisten Künstlers, des *pictor doctus*, versinnbildlicht. Bemerkenswert ist hier jedoch die beschriebene enge Verbindung mit einem bestimmten Studienobjekt, dem Kolosseum, das von Heemskerck zudem aus seinem städtebaulichen Kontext gerissen wird. Er verzichtet auf die Wiedergabe umliegender Architekturen und hebt sich damit deutlich von gängigen Portraitdarstellungen vor einer Landschaft ab, bei denen zumeist ein Landschaftspanorama den Hintergrund bildet. Heemskercks Bildfindung geht über die von Michael Kemling beobachtete, biographische Identifikation mit der Landschaft, die einen bestimmten historischen Moment impliziert, hinaus.²³ Indem er das antike Werk ebenso isoliert darstellt wie er auch sich selbst nicht in den Kontext eines Ateliers setzt, präsentiert er Bauwerk und Selbst gleichermaßen solitär und gibt hiermit seinem künstlerischen Selbstbewusstsein Ausdruck.²⁴

<9>

Michael Kemling interpretiert in seinem 2006 erschienenen Aufsatz zu dem *Selbstportrait vor dem Kolosseum* Heemskercks Selbstinszenierung als Bestreben, sich als Michelangelo darzustellen. Insbesondere auf Jacobino del Contes Portrait von Michelangelo und Ascanio Condivis 1553 publizierte Beschreibung dieses gefeierten Künstlers zurückgreifend, erkennt Kemling Ähnlichkeiten zwischen der Physiognomie Michelangelos und der Heemskercks, »too great to be

mere coincidence«. Und er vermutet »that the Cambridge self-portrait is Heemskerck's interpretation of himself in the guise of Michelangelo«. ²⁵ Doch selbst wenn eine Ähnlichkeit angestrebt sein mag, so liegt hier deutlich nicht der Hauptaspekt des Bildes. Sollte eine Allusion auf die Gesichtszüge Michelangelos zum Zweck der Heraushebung der eigenen künstlerischen Bedeutung und der Inszenierung als nordischer Gegenpart zu Michelangelo intendiert sein, so kann man doch keinesfalls von einem Selbstbild Heemskercks »in the guise of Michelangelo« sprechen. Es geht um Heemskercks Studium der Antike, seine Romreise und – man muss davon ausgehen – auch um seine Physiognomie, die in den Grundzügen der Michelangelos ähneln mag. In Komposition und Figuren fehlt ansonsten jede Anspielung auf das Werk des Italieners. Deutlich prominenter als die zeitgenössische italienische Kunst sind antike Überlieferung, Antikenrezeption und die im Vorhergehenden beschriebenen kompositorischen Verflechtungen zwischen Kolosseum und Künstler.

<10>

Bemerkenswert ist der Blickwinkel, den Heemskerck auf das Kolosseum gewählt hat. Er stellt die weniger gut erhaltene, dafür jedoch markantere Seite dar, betont hiermit den zeitlichen Verfall und verweist auf die lange Zeitspanne des Überdauerns und der Überlieferung. Daneben zeugt die Wahl des Blickwinkels von einem deutlichen Interesse für das Ruinöse und das Fragment. ²⁶ Heemskerck strebte in seinen Bildwelten nur in seltenen Fällen eine Konstruktion idealer, utopischer (antiker) Landschaften an. Das Interesse an der Antike ist bei ihm bestimmt von dem Zustand, in dem er sie vorfindet – dem überlieferten. ²⁷ 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«. ²⁸ Doch Heemskercks Verwendung antikischen Vokabulars scheint weniger von einer Analyse der Historizität bestimmt, als vielmehr vom Staunen über das Überlieferte und das Überdauern – verknüpft mit dem Wunsch, dieses Überdauern dem eigenen Namen und Werk zu sichern.



2. Philipp Galle nach Maarten van Heemskerck:

Titelblatt der *Clades*-Serie (*Inventiones Heemskerckianae*), Zustand I von V, ca. 14 x 20 cm.

<11>

Dementsprechend finden sich im weiteren Werk Heemskercks vielfach Versuche, seinen Namen und sein Selbst mit der Antike zu verbinden, beispielsweise über die Signatur – de facto, wenn er bei seinem Aufenthalt in Rom seinen Namen in die Wände der *domus aurea* ritzt, oder affirmativ, wenn er auf Zeichnungen nach Antiken seine Signatur in die dargestellten Gebäude oder Relikte einschreibt und sich durch ‚Einmeißeln‘ seines Namens in Bezug zu ihrer Überlieferung und einstigen Größe setzt.²⁹ So ist auch das zweite erhaltene Selbstportrait, das sich auf dem Titelblatt einer druckgraphischen Folge mit vorwiegend aus dem Alten Testament entnommenen Szenen befindet, nicht zufällig in einen Ruinenkontext eingebunden. Die Blätter dieser sogenannten *Clades*-Serie, die auch *Inventiones Heemskerckianae* genannt wird, sind Ende der 1560er entstanden. Das 16. Kupfer der Serie trägt die Jahreszahl 1569 und auf der Vorzeichnung zum Titelblatt, heute im Kupferstichkabinett Berlin aufbewahrt, findet sich die Jahreszahl 1568.³⁰ Das Titelblatt (Abb. 2) zeigt eine Landschaft mit Ruinen, und Relikten antiker Bauten, mit umgefallenen Obelisken und Statuen. Ein Podest, das fast die ganze Breite des unteren Bildbereiches einnimmt, ist in der Vorzeichnung frei belassen und bietet im Kupferstich Raum für einen kurzen, einführenden Text zur Serie. Auf und neben ihm befinden sich zwei Künstler, die mit dem Studium der Antiken beschäftigt sind. Das zentrale Bildfeld wird jedoch bestimmt von einem monumentalen Sockel, der mit der vorderen Kante die ästhetische Grenze zu durchstoßen droht, und auf dem sich Heemskercks Monogramm, sein selbst entworfenes Wappen und sein von einer Girlande aus Künstlerattributen umrahmtes Selbstportrait in Form einer Portraitbüste befinden. Heemskerck hat seine Person hier in den Bestand erhaltener Antiken eingebunden und sich somit selbst in das

Spannungsfeld zwischen graduelltem Zerfall und Überlieferung mit eingefügt. Der mit Bukranien versehene Sockel weist an den Kanten ausgeschlagene Stellen auf, er hat somit bereits den Zahn der Zeit zu spüren bekommen. Das Bildnis des Künstlers ist jedoch unversehrt, während die Antiken im Hintergrund deutlich in ruinösem Zustand sind. Von den beiden dargestellten Zeichnern, die hier – so könnte man es deuten – nicht nur antike Fragmente, sondern auch die in deren Kontext eingebettete Büste des Künstlers überliefern, ist einer eventuell wiederum als Heemskerck selbst zu identifizieren. Es besteht deutliche Ähnlichkeit in Kleidung, Haltung und Barttracht mit dem zeichnenden Künstler auf dem *Selbstportrait vor dem Kolosseum*. Mit seinem Fuß verweist er zudem auf die Signatur.³¹

<12>

In der Inschrift auf dem Sockel wird Heemskerck als neuer Apelles bezeichnet. Ein üblicher, im 16. Jahrhundert unglaublich beliebter panegyrischer Künstlervergleich,³² der sich hier jedoch gleichzeitig in Zusammenhang mit dem Überlieferungsgedanken bringen ließe. Apelles' Nachruhm ist etwas, das auch Heemskerck anstrebte. Es geht hier nicht nur um das vielzitierte künstlerische Wettstreiten mit dem antiken Vorbild, sondern auch um das Überdauern. Wie der begleitende, an den wohlmeinenden Leser (*benige lector*) dieser Serie gerichtete Text explizit nennt, dient die Wiedergabe der Schrecken, die über das Jüdische Volk kamen, als Exemplum für zukünftige Generationen. Ob damit auch eine Warnung vor den Bilderstürmen oder, ganz im Gegenteil, eine Aufforderung dazu intendiert war, soll hier nicht Thema sein.³³ In Zusammenhang mit der Analyse des Selbstportraits des Künstlers ist jedoch wichtig, dass auch im Text ein Überlieferungsgedanke aufgezeigt wird. Heemskercks eigene *memoria* und die angestrebte Überlieferung der Serie verbinden sich mit der bereits stattgefundenen Überlieferung von Ereignissen aus dem Leben untergegangener Generationen, die dank des Mediums der Schrift seiner Gegenwart bekannt waren und über den Druck Verbreitung fanden. Es ist nur konsequent, dass Heemskerck nun selbst diesen Weg für die Verbreitung des eigenen Bildnisses nutzt. Die Verbindung von Werk, Portrait und Namen sichert er hierbei gleich mehrfach ab. In der besagten Inschrift mit dem Apelles-Vergleich wird Heemskerck namentlich genannt, sein ligiertes Monogramm findet sich direkt darüber, links unten steht die Signatur mit dem Zusatz *inventor*, und, wenn man es auch als eine Form der Signatur begreifen will, so wäre noch das unterhalb der Portraitbüste dargestellte Wappen zu nennen. Die Wiedergabe des eigenen Portraits als fiktive Skulptur, in dem Medium also, das am stärksten für Dauerhaftigkeit steht, ist in diesem Bild ebenso programmatisch wie die Platzierung auf einem Sockel, der – wie sich jedoch nur dem mit den römischen Altertümern vertrauten Betrachter erschließen würde – stark an den Sockel der Trajanssäule erinnert und der auf den ersten Blick ebenso zu einem Obelisken gehören könnte, vergleichbar den im Hintergrund dargestellten. Die Konnotation des Obelisken, respektive der Pyramide, als scheinbar unvergängliche, bereits über langen Zeitraum überlieferte Grabmonumente und als Symbol für die

Ewigkeit ist hinreichend bekannt.³⁴ Heemskerck hat auch hier wieder zur gezielten Konstruktion seiner *memoria* sein Bildnis mit Antike, der antiken Überlieferung und dem Antikenstudium verbunden.

<13>

Die *Clades*-Serie macht nur einen kleinen Teil der regen und in diesem Umfang zeitgenössisch vollkommen solitären Kupferstichproduktion Heemskercks aus, die insgesamt über 600 Werke umfasst. Im ausgesprochenen Gegensatz zur bisherigen Druckgraphik in den Niederlanden erfolgt die Umsetzung seiner Entwürfe ausschließlich durch professionelle Stecher.³⁵ Heemskerck beschränkt sich auf die Rolle des *inventors*, gibt über die Fülle an Werken Ausdruck seines lebhaften künstlerischen Ingeniums.³⁶ Er kann durch die ökonomischere Vorgehensweise eine größere Menge an Kupfern auf den Markt bringen und über die Masse an Drucken und deren große räumliche Streuung sein angestrebtes Überdauern von Name und Werk noch verlässlicher sichern.³⁷ Die medialen Möglichkeiten der druckgraphischen Vielfältigkeit nutzend, inszeniert Heemskerck sich im Kontext der Antike, unterstreicht durch die Verbildlichung des Antikenstudiums seine Erfüllung zeitgenössischer, künstlerischer Ideale und setzt bewusst bildstrategische Konzepte ein, um die eigene *memoria* zu konstruieren. Heemskerck verbindet seine Überlieferung in beiden Selbstportraits untrennbar mit der Überlieferung der Antike. Das Bemühen um die Verbreitung und die Steigerung des Erinnerungswerts seiner Werke sind Konzepte, die zumindest zeitgenössisch aufgingen. Wie van Mander, der über sein Schilder-Boeck schließlich selbst einen entscheidenden Beitrag zu Heemskercks *memoria* leistete, schreibt: »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.«³⁸

Bildnachweis

Abb. 1: Bildzitat nach Zevenhuizen 1998 (wie Anm. 6), S. 6, Abb. 1.

Abb. 2: Bildzitat nach The New Hollstein, Heemskerck, Bd. I, 237.

Zur Autorin

Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Alten Geschichte in Salzburg, Mailand und an der Freien Universität Berlin; Abschluss 2009 mit einer Masterarbeit zu Giambattista Tiepolos Radierung *Anbetung der Könige*, ausgezeichnet mit dem Wolfgang-Ratjen-Preis 2009; seit 2010 Dissertationsvorhaben zu Maarten van Heemskerck, Arbeitstitel: Maarten van Heemskerck, die antike Überlieferung und die eigene. Kunstproduktion als Erinnerungswerk.

E-Mail: alessa.rather@gmail.com

1 »Tot Alckmaer zijn van hem zijn eyghen Conterfeytselen van Oly-verwe, van verscheyden ouderdommen,

- seer heerlijk, aerdich, en wel gedaen, ten huysen van *laques* van der Heck, die zijn Neef is.«, Karel van Mander: Het schilder-boeck, Haarlem 1604, fol. 247r.
- 2 Lukasmadonna, Frans Hals Museum Haarlem, 1532, grundlegend hierzu Emil K. J. Reznicek: De reconstructie van »t'Altaer van S. Lucas« van Maerten van Heemskerck, in: Oud Holland 70, 1955, S.233–246. Eine mögliche Interpretation der hinter dem Hl. Lukas stehenden Figur als Heemskerck selbst wurde von van Mander 1604 (wie Anm. 1), fol. 245r., vorgeschlagen.
 - 3 Ein wiederholtes Studium des eigenen Bildnisses ist von verschiedenen Künstlern, wie beispielsweise Sofonisba Anguissola oder Dürer, bekannt und wird von Vasari für Andrea del Sarto überliefert. Laut Marschke, die van Manders diesbezüglichen Hinweis zu Heemskerck übersehen hat, gibt es jedoch abgesehen von der Passage bei Vasari zu del Sarto keine weitere derartige Notiz in kunsttheoretischen Traktaten der Zeit. Siehe Stefanie Marschke: Künstlerbildnisse und Selbstportraits. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance, Diss. Bonn, Weimar 1998, S. 298/299.
 - 4 Van Mander hatte über Heemskercks Schüler Jakob Rauwaert Informationen aus erster Hand. Er kannte Jacques van der Heck sowie viele Werke Heemskercks aus eigener Anschauung und zeigt sich allgemein, was die Beschreibung von Bildwerken des Künstlers angeht, recht verlässlich. Siehe Ilja M. Veldman: Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century, Maarssen 1977, S.11. Auch sollte man die möglichen Verluste von Bildwerken im Zuge der spanischen Besetzung Haarlems in den 1570ern und während des großen Stadtbrandes 1578, wie auch die allgemeine Überlieferungsproblematik bei der Frage nach möglichen weiteren Selbstportraits Heemskercks nicht außer Acht lassen.
 - 5 Siehe Leon Preibisz: Martin van Heemskerck. Ein Beitrag zur Geschichte des Romanismus in der niederländischen Malerei des XVI. Jahrhunderts, Leipzig 1911, S. 7.
 - 6 Zur Stiftung von Maarten van Heemskerck siehe Erik Zevenhuisen/Pieter de Boer: Maerten van Heemskerck.1498–1574. »Constigh vermaert schilder«, Heemskerck/Amsterdam 1998, S. 61–69. Zum Grabmonument ebd., S.71–74.
 - 7 Für das Portraitverständnis der Renaissance war besonders Plinius, Buch XXXIV und XXXV, einflussreich. Zentrale Kriterien waren Exempelcharakter, Gedächtnisfunktion (*memoria*) und Angemessenheit (*decorum*). Zur Portraitwürdigkeit allgemein und der von Künstlern siehe Marschke, 1998 (wie Anm. 3), S.18–25, 33–37 u. S.43–60. »Die Wahrheit verzerrend argumentierten die Renaissance-Künstler, dass in der Antike die bildenden Künstler viel höher geachtet gewesen seien als zu ihrer Zeit«, ebd., S. 95.
 - 8 Weshalb es bisher keine Versuche gab, die untrennbar mit der antiken Überlieferung als Vorbild und der Adaption und Instrumentalisierung antiken Formenvokabulars verknüpften Maßnahmen Heemskercks zur Sicherung seiner *memoria* in den Fokus kunsthistorischer Forschungen zu stellen, hat verschiedene Gründe und ist nicht zuletzt in seiner pejorativen Etikettierung als Romanist begründet, die lange einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Schaffen im Wege stand. Falls diese dennoch stattfand, so überschattete der dokumentarische Wert seiner in Rom entstandenen Zeichnungen häufig das weitere Werk des Künstlers. Ilja Veldmans umfassenden und grundlegenden Studien sind seit den 1970ern Einsichten in Heemskercks Beziehungen zu den Haarlemer Humanisten zu verdanken. Siehe besonders Ilja Veldman 1977 (wie Anm. 4).
 - 9 Vgl. Robert F. Chirico: Maerten van Heemskerck and Creative Genius, in: Marsyas. Studies in the History

- of Art, Bd. 31, 1982, S. 7–12, hier S. 7. Eine sehr knappe Analyse des Portraits liefert er in: Ders.: A Note on Heemskerck's Self-Portrait with the Colosseum, in: *Marsyas XVIII*, 1975/76, S.21.
- 10 Die Identifizierung des sitzenden Zeichners als zweites Portrait von Heemskerck wurde nicht erst, wie Michael P. Kemling: Portrait of the Artist as Michelangelo: Maarten van Heemskerck's Self-Portrait with the Colosseum, in: *Athanas XXIV* (2006), S.1522, schreibt, von Chirico 1982 (wie Anm. 9) vorgenommen, sondern bereits von Preibisz 1911 (wie Anm. 5), S. 50.
- 11 Wie Kemling schreibt, scheint das Selbstportrait zu einer Tradition zu gehören, die sich nördlich wie südlich der Alpen findet und den Portraitierten vor einen architektonischen Hintergrund setzt. Er zieht als Vergleich ein Portrait von Luca Signorelli in den Staatlichen Museen Berlin und Francesco Salviatis Bildnis des Giovanni Rucellai heran. Das Verhältnis von Person und Landschaft, die bei beiden Bildnissen eindeutig die Hintergrundfolie bildet, ist jedoch ein anderes als bei Heemskercks Selbstportrait. Auch der mögliche Vorläufer den Kemling nennt, Jan van Scorels Jerusalemfahrer, zu denen der Künstler selbst auch zählt, verfolgt dennoch andere Ziele. Eine Figur links außen im Bild hält dort ein Zeichnung eines Grabes Christi in der Hand, die »as a visual representation of the destination for each member's pilgrimage« dient. Siehe Kemling 2006 (wie Anm. 10), S. 16. Heemskerck verknüpft jedoch nur seine Person mit dem Kolosseum und Antikenstudium. Ein Vergleich, den Kemling nicht tätigt, der jedoch bereits von Preibisz 1911 (wie Anm. 5), S. 50, gezogen wurde, wäre van Manders Beschreibung eines Selbstbildnisses des Jan Cornelisz Vermeyen, »seer constigh en wel gedaen: waer achter is een verschietende Lantschap, met de stad Thunis nae t'leven, alwaer hy bewaert wesende van een deel Soldaten, sit en conterfeyt.« *Mander 1604* (wie Anm. 1), fol. 224v.
- 12 Siehe bereits Preibisz 1911 (wie Anm. 5), S. 68. Ebenso Kemling 2006 (wie Anm. 10), S. 15/16: »It is a contemplative image, evoking not only the artist's visit to Rome, but also his personal development and artistic heritage«. Die These, dass hier emblematisch eine bestimmte Zeit seines Lebens dargestellt ist und weitere nicht erhaltene Selbstportraits gleichermaßen bestimmte Episoden abbilden, wird von Chirico 1975/76 (wie Anm. 9), S. 21, vertreten.
- 13 Lediglich Kemling betont das Vorkommen eines weiteren »Portraits«, nämlich dem des Kolosseums, in diesem Gemälde und streicht die besondere bauliche und historische Bedeutung des Weltwunders heraus. Vgl. Kemling 2006 (wie Anm. 10), S. 17. Er schließt hier jedoch keine Überlegung zur Verknüpfung der Darstellung von Künstler und Bauwerk an.
- 14 Die Grundlage hierfür wurde bereits im 15. Jahrhundert durch neoplatonische Autoren geschaffen, insbesondere durch Nicolaus Cusanus und Marsilio Ficino. Siehe Thomas Leinkauf: *Scientia universalis, memoria und status corruptionis*. Überlegungen zu philosophischen und theologischen Implikationen der Universalwissenschaft sowie zum Verhältnis der Universalwissenschaft und Theorien des Gedächtnisses, in: Jörg J. Berns/Wolfgang Neuber (Hrsg.): *Ars memorativa*. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750, [Frühe Neuzeit, Bd.15], Tübingen 1993, S. 1–35, hier S. 11. Grundlegend zur Gedächtniskunst siehe Frances A. Yates: *Gedächtnis und Erinnern, Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Weinheim 1990.
- 15 Cicero, *De oratore*, II, 350–360, besonders 354: »Itaque eis, qui hanc partem ingeni exercerent, 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 uteremur.« (»Es müssten daher die, die dieses Geistesvermögen üben

wollten, gewissen 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, *Drei Bücher vom Redner*, Berlin o.J.). Mnemonische *loci* werden auch in der einflussreichen *Rhetorica ad Herennium* beschrieben, die lange Zeit Cicero zugeschrieben wurde, siehe Andreas Gormans: *Geometria et Ars Memorativa. Studien zur Bedeutung von Kreis und Quadrat als Bestandteile mittelalterlicher Mnemonik und ihre Wirkungsgeschichte an ausgewählten Beispielen*, Diss. Aachen 1999, S. 21/22 u. 27.

- 16 Van Mander berichtet, dass die Rederijker bei Heemskercks erster Hochzeit eine Komödie aufführten, siehe Mander 1604 (wie Anm. 1), fol. 246v. Vermutlich war Heemskerck selbst Mitglied, siehe Veldman 1977 (wie Anm. 4), S. 97–99 u. S. 128. Zum Verhältnis von Künstlern und Rhetorikerkammern siehe Walter S. Gibson: *Artists and Rederijkers in the Age of Bruegel*, in: *The Art Bulletin*, 63, 1981, S. 426–446; Ilya M. Veldman: *Maarten van Heemskerck and the Rhetoricians of Haarlem*, in: *Hafnia*, 1976, S. 96–112 oder Arjan van Dixhoorn: *Lustige geesten: rederijkers in de Noordelijke Nederlanden (1480–1650)*, Amsterdam 2009, S. 198. Heemskerck war vermutlich auch *inventor* der bildlichen Umsetzung des Mottos der Haarlemer Rederijker, siehe *The New Hollstein, Heemskerck*, Bd. II, 585.
- 17 Es ist durchaus programmatisch zu begreifen, dass Heemskerck aus dem möglichen Fundus antiker Werke ausgerechnet das Kolosseum herausgreift. Die Idee des Kolosseums als Zentrum Roms, beziehungsweise gar der Welt, wird auf zeitgenössischen Karten deutlich, siehe Kemling 2006 (wie Anm. 10), S.17. Laut Zevenhuisen sei das Kolosseum für Heemskerck das Symbol des antiken Roms schlechthin gewesen, siehe Zevenhuisen 1998 (wie Anm. 6), S. 43. Auch die ungewöhnliche Bildkomposition könnte im Dienste besserer Memorierbarkeit stehen. Dass Ungewöhnliches sich besser erinnern lässt als Alltägliches, wurde auch bereits in der *Rhetorica ad Herennium* angesprochen, siehe Gormans 1999 (wie Anm. 15), S.99.
- 18 Vgl. Lucas d'Heere: *Den Hof en Boomaerd der Poesien. Met inleiding en aantekeningen door W. Waterschoot*, Zwolle 1969, S. 29–32, insbes. S. 31, zitiert nach Caecilie Weissert: *Malerei und Künstler-virtus in den Niederlanden des 16. Jahrhunderts*, in Jan de Jong u.a. (Hrsg.): *Virtus, Virtuosität en kunstliefhebbers in de Nederlanden 1500–1700*, [Niederlands Kunsthistorisch Jaarboek 2003, Bd. 54], Zwolle 2004, S. 27–60, hier S. 46.
- 19 Der Status des Kenners wurde vom Künstler des 16. Jahrhunderts angestrebt, wie Caecilie Weissert am Beispiel von Heemskercks Lehrer Jan van Scorel und anhand eines Lobgedichts auf die Malerei von Gerardus Geldenhouwer (1515) zeigt. Die *virtus* der Malerei begründet sich in dem Gedicht in der Fähigkeit zum Urteilen und Unterscheiden. »Über die geistige Tätigkeit der Wahl steigt der Maler also in den Rang des Gelehrten auf, der urteilt und auswählt und dies gleichzeitig durch sein Handwerk sichtbar macht.« Weissert 2004 (wie Anm. 18), S. 33/34 u. S. 37/38. »Never before was such an interest in humanism [...] so clearly presented in the work of an artist from the North Netherlands«, stellt Veldman 1977 (wie Anm. 4), S. 97, für Heemskerck fest; siehe auch Chirico 1982 (wie Anm. 9). Bereits van Mander erwähnt in einer Textpassage, die viel mit der Beschreibung Heemskercks in Hadrianus Junius' *Batavia* (zwischen 1565/70 verfasst, 1588 publiziert) zu tun hat, dass Heemskerck seine Zeit in Rom nicht mit Müßiggang verbrachte, siehe Veldman 1977 (wie Anm. 4), S. 11. Zur Portraitwürdigkeit von Künstlern siehe Anm. 6.

- 20 Diese Überschneidung wurde bereits häufiger thematisiert. Chirico 1975/76 (wie Anm. 9), S. 21, deutet sie als Heemskercks »awareness of the juxtaposition of art and reality; imitation and representation of nature«.
- 21 Es sei hier exemplarisch auf das Selbstportrait von Anthonis Mor in den Uffizien verwiesen oder auf die Kupferstiche mit Künstlerportraits bei Lampsonius und Hondius.
- 22 Bildliche Signaturen finden sich etwa bei Architektenportraits, die als Plaketten Bauten zieren, oder bei Kartographen, die ihr Selbstbildnis in topographische Werke mit einfügen, siehe Marschke 1998 (wie Anm. 3), S. 85/86. Mit den Kartographen-Selbstbildnissen hat Heemskercks *Selbstportrait vor dem Kolosseum* gemein, dass die Wiedergabe des eigenen Portraits Augenzeugenschaft bedeutet und somit einen Authentizitätsanspruch impliziert.
- 23 Vgl. Kemling 2006 (wie Anm. 10), S. 16.
- 24 Dieses Selbst- und Statusbewusstsein konnte Heemskerck von seinem künstlerischen Erfolg ableiten. Nach seiner Rückkehr aus Rom etablierte er sich äußerst erfolgreich wieder in Haarlem und er bestimmte das dortige Kunstschaffen für mehrere Jahrzehnte. Im Gildebuch der Haarlemer St. Lukas Gilde aus dem 16. Jahrhundert ist er der einzige, der als »meester« bezeichnet wird. 1570 wurde er wegen seiner Verdienste um die graphischen Künste von einer Steuerabgabe entoben. Vgl. Veldmann 1977 (wie Anm. 4), S. 14–16.
- 25 Kemling 2006 (wie Anm. 10), S. 19. Condivis Beschreibung Michelangelos, in der Kemling »striking facial features« zu erkennen meint, ebd., ließe sich durchaus auch auf Portraits anderer bärtiger, dunkelhaariger Männer übertragen. Die Kopfwendung hin zum Betrachter, die Heemskercks Selbstportrait mit Contes Portrait von Michelangelo gemeinsam hat, verbindet die beiden Bilder mit diversen anderen zeitgenössischen Künstler(selbst)portraits. Siehe Hans-Joachim Raupp: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, (=Studien zur Kunstgeschichte Bd. 25), Hildesheim/Zürich/New York 1984, S. 182–185. Es lässt sich auch hieraus kein Abhängigkeitsverhältnis ableiten.
- 26 Preibisz 1911 (wie Anm. 5), S. 68, konstatiert eine »elegische Grundstimmung« des Bildes und verbindet mit der Darstellung der Ruine einen *memeto mori*-Gedanken. Ähnlich Zevenhuisen 1998 (wie Anm. 6), S. 43.
- 27 Es ist in diesem Zusammenhang nicht uninteressant, dass Heemskerck sich bei seiner Stichserie zu den Weltwundern die nicht überlieferten in einem intakten Zustand vorstellte und das Kolosseum hingegen im Zustand antiker Nutzung als Ruine. Siehe The Illustrated Bartsch, Heemskerck, Bd. II, 512–520. Er hat folglich den ruinösen und imperfekten Zustand als vollkommen ausreichend für einen Weltwunderstatus begriffen.
- 28 Lothar Sichel: Maria Mater Dei und die Antiken Roms. Anmerkungen zu einem Kupferstich nach Maerten van Heemskerck, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 68/1, 1998, S. 40–54, hier S. 48.
- 29 Zu Heemskercks Verwendung der Signatur als fingierte Inschrift in Stein siehe Karin Gludovatz: 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.59–74, insbes. S. 66.
- 30 Römisches Skizzenbuch, Album I, fol. 2r. Siehe Veldmann 1977 (wie Anm. 4), S. 149–150. Auch zu anderen Blättern der Serie sind datierte Vorzeichnungen erhalten, siehe The Illustrated Bartsch,

Heemskerck, Bd. I, 237–258.

31 Ich danke Karin Gludovatz für diese Beobachtung.

32 Es findet sich beispielsweise auf dem Selbstbildnis des Anthonis Mor in den Uffizien (1558) ein Lobgedicht von Domenicus Lampsonius, in dem ebendieser Vergleich vorgenommen wird. Siehe Karla Langedijk: Die Selbstbildnisse der holländischen und flämischen Künstler in der Galleria degli Autoritratti der Uffizien, Florenz 1992, S.105–110. Von wem die Zeilen auf Heemskercks Titelkupfer stammen, ist nicht belegt. Möglicherweise wurden Sie von Hadrianus Junius verfasst, der in seiner *Batavia* schreibt, Heemskerck verdiene den Namen eines zweiten Apelles. Siehe Zevenhuisen 1998 (wie Anm. 6), S. 73.

33 Zu diesem Aspekt siehe beispielsweise Sickel (wie Anm. 28) oder Horst Bredekamp: Maarten van Heemskercks Bildersturmzyklen als Angriffe auf Rom, in: Bob Scribner/Martin Warnke (Hrsg.): Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit, (Wolfenbütteler Forschungen Bd. 46), Wiesbaden 1990, S. 203–248. Zum moralischen Aspekt der Serie siehe Ilja M. Veldman: 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, hier S. 236.

34 Auf der Vorzeichnung zum Kupfer ähnelt der Sockel dem der Trajanssäule noch stärker. Zur Deutung des Obeliskens/der Pyramide (die Begriffe wurden im 16. Jahrhundert durchaus synonym verwendet) als »unvergänglichen Grabmäler der ägyptischen Könige«, siehe Hadrianus Junius, *Emblemata*, 1565, Nr. 14, zitiert nach Arthur Henkel/Albrecht Schöne (Hrsg.): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar 1996, Sp. 1222. Heemskerck lässt seinem Vater viele Jahre nach dessen Tod auf dem Kirchhof von Heemskerck ein Grabmal in Form eines Obeliskens errichten, siehe Anm. 6.

35 Es ist umstritten, ob Heemskerck selbst als Stecher aktiv wurde. Falls ja, so stammen nur einige wenige Blätter aus seiner Hand. Sieh hierzu *The New Hollstein, Heemskerck*, 35–38, 199–206; 304; 349 u. 392.

36 Das künstlerische Ingenium spielte eventuell schon bei Heemskercks Lukasmadonna von 1532 (siehe Anm. 2) eine Rolle. In der Personifikation des ‚furor poeticus‘, der hinter dem Heiligen steht und in gewisser Weise die Aufgabe der göttlichen Inspiration zu übernehmen scheint, vermutete bereits van Mander ein Selbstportrait Heemskercks. Ihm folgend wird diese These beispielsweise von Chirico 1982 (wie Anm. 9), S. 9, vertreten. Im Ausst. Kat. *Le Dossier d'un Tableau. Saint Luc peignant la Vierge de Martin van Heemskerck*, [Musée de Rennes, 12.Okt.–20.Dez. 1974], Rennes 1974, S. 48, wird der ‚furor‘ als bacchantische Figur, die den Maler von der Arbeit ablenkt, missinterpretiert.

37 Die Möglichkeiten der Nachruhsicherung, die eine Vervielfältigung mit Hilfe des Druckes bietet, waren auch Lampsonius bewusst, als er seine Sammlung von Künstlerportraits in Kupferstich verfertigte. In einem Brief von 1570 an Giulio Clovio äußert er sich hierzu: »il qual libro 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,..., si manterrebbero, 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.«, zitiert nach Marschke 1998 (wie Anm. 3), S. 167.

38 »In wat hoeck van der Weerelt en is schier t'Dorp Hemskerck in Hollandt niet vermaert: Om dat daer zijnen oorspronck hadde den Constrijcken Schilder *Marten Hemskerck*, alwaer hy is gheboren gheweest. A°. 1498.«, Mander 1604 (wie Anm. 1), fol. 244v.