

Tatjana Bartsch

# Maarten van Heemskerck

Römische Studien  
zwischen Sachlichkeit  
und Imagination

**HIRMER**

# Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte

Herausgegeben von Tanja Michalsky  
und Tristan Weddigen

Redaktion: Marieke von Bernstorff



Umschlagabbildung:  
Maarten van Heemskerck, Palatinruinen und  
Septizodium (Ausschnitt), nach Dezember  
1535 – vor 30. November 1537, Feder in Braun,  
187 × 282 mm, Amsterdam, Rijksmuseum,  
Rijksprentenkabinet, Inv. RP-T-2008-93(R)  
(Kat. 140, Foto Rijksmuseum Amsterdam)

Autoren und Herausgeber haben sich  
bis Redaktionsschluss intensiv bemüht,  
alle Inhaber von Abbildungs- und  
Urheberrechten ausfindig zu machen.  
Personen und Institutionen, die  
möglicherweise nicht erreicht wurden  
und Rechte beanspruchen, werden  
gebeten, sich nachträglich mit dem  
Verlag in Verbindung zu setzen.

Bibliographische Informationen  
der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek  
verzeichnet diese Publikation in  
der Deutschen Nationalbiblio-  
graphie; detaillierte bibliographi-  
sche Daten sind im Internet über  
»http://dnb.d-nb.de« abrufbar.

Lektorat: Uta Barbara Ullrich, Berlin  
Bezuschusst von der  
Franz-und-Eva-Rutzen-Stiftung

Gestaltung und Satz:  
Tanja Bokelmann, München

Lithographie:  
ReproLine Genceller, München

Druck und Bindung:

© 2018 Hirmer Verlag GmbH,  
München

Printed in Germany

ISBN 978-3-7774-####-#

## Inhalt

Dank 7

Einleitung 9

### I Vor Rom. Antike in Haarlem 16

Niederländer reisen nach Rom 16

Jan van Scorel 19

Van Heemskercks Haarlemer *Lukasmadonna* 32

### II Das römische Werk. Faktizität 38

Das Zeichnungsbuch 39

Einzelblätter 44

Gemälde 49

### III Die Studienobjekte. Der Blick des Malers 50

Antike Skulptur 50

Antike Architektur und Romveduten 61

Moderne Kunst und Naturstudien 74

Sachlichkeit und Imagination 80

### IV Der römische Kontext.

#### Orte, Personen und Guiden 83

Zur Dauer des römischen Aufenthaltes 84

Orte und Bewegungsräume 89

Romguiden als Orientierungshilfen 96

Niederländer in Rom 101

Italienische Künstler 104

Auftraggeber, Sammler und Antikenkenner 110

### V Die Funktion der römischen Studien 115

Motiv- und Formensammlung 115

Stilübungen und Schulung der *memoria* 125

Vorlagen für die Druckgrafik 127

VI Resümee. Antikenstudium und  
künstlerisches Selbstverständnis 137

VII Exkurs. Die *fortuna* der römischen Zeichnungen 141

Tafelteil I – Katalog 159

### VIII Katalog 313

1. Das römische Zeichnungsbuch  
Kat. 1–135

2. In Rom gezeichnete lose Blätter  
Kat. 136–212

3. Die römischen Gemälde  
Kat. 136–212

4. Kopien nach bekannten römischen Zeichnungen  
Van Heemskercks  
Kat. 136–212

5. Kopien nach unbekanntem römischen Zeichnungen  
Van Heemskercks  
Kat. 136–212

Tafelteil II – Vergleichsabbildungen 497

### Anhang 537

1. Ausgewählte schriftliche Quellen zu Van Heemskerck  
und seinem römischen Werk

2. Teilrekonstruktion des kleinen Zeichnungsbuches

3. Katalogkonkordanz

Abkürzungen

Literatur

Register

Orte, Personen, Werke

# Dank

Für Helena und Larissa

Die vorliegende Arbeit wurde im Wintersemester 2010/11 von der Philosophischen Fakultät III der Humboldt-Universität zu Berlin als Dissertation angenommen und anschließend für die Drucklegung überarbeitet und aktualisiert. Sie entstand auf Anregung meines Doktorvaters Peter Seiler, der mich ermutigte, knapp 100 Jahre nach der von Hülsen und Egger vorgelegten grundlegenden Publikation der sogenannten Römischen Skizzenbücher Maarten van Heemskercks eine Neubearbeitung zu wagen und eine Gesamtdarstellung von dessen in Rom entstandenem zeichnerischen und malerischen Werk anzugehen. Für sein Vertrauen, seine konstruktive Kritik und beständige Unterstützung bin ich ihm außerordentlich dankbar. Ebenso herzlich danke ich meiner Zweitgutachterin Ilja Veldman, die jederzeit ihr großes Wissen zu Van Heemskerck mit mir teilte und vielfache Anregungen gab.

Die Mithilfe einer Reihe von Institutionen sowie von Freund\*innen und Kolleg\*innen haben das Entstehen der Arbeit ermöglicht und befördert. Ein besonderer Dank gilt den Mitarbeiter\*innen des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin und namentlich seinem Hauptkustos, kommissarischen Direktor und Hüter der niederländischen Zeichnungen Holm Bevers, der mich über Jahre hinweg stets freundschaftlich willkommen hieß, sodass ich die Bestände des Kabinetts und vor allem die beiden Heemskerck-Alben unter idealen Gegebenheiten studieren konnte.

Ohne das an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Humboldt-Universität angesiedelte Forschungsprojekt *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance*, an dem ich acht Jahre als wissenschaftliche Mitarbeiterin tätig war, und seine uner-schöpfliche Datenbank hätte die Arbeit nicht in dieser Form durchgeführt werden können. Den wertvollen Informationen der *Census*-Datenbank und darüber hinaus dem kritischen inhaltlichen Austausch mit den am Projekt forschenden Kolleg\*innen, insbesondere seinem Direktor Arnold Nesselrath, verdanke ich viel. Gleichmaßen gilt mein Dank dem ehemaligen Sonderforschungsbereich 644 der DFG *Transformatio-*

*nen der Antike* und seinen Sprechern Hartmut Böhme und Johannes Helmuth, die meine Forschungen in einem Unterprojekt förderten und die Organisation und Publikation eines internationalen Kolloquiums zu den römischen Studien Van Heemskercks sowie eine Fotokampagne zu den beiden Berliner Heemskerck-Alben finanzierten. Weitere Mittel dafür stellte das Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität im Rahmen seines Frauenförderprogramms zur Verfügung.

Sehr herzlich bedanke ich mich bei den amtierenden und ehemaligen Direktor\*innen der Bibliotheca Hertziana, Sybille Ebert-Schifferer, Elisabeth Kieven, Tanja Michalsky und Tristan Weddigen, für die Aufnahme der Arbeit in die Reihe *Römische Studien der Bibliotheca Hertziana*, bei Marieke von Bernstorff, Mirjam Neusius und Caterina Scholl für die umsichtige redaktionelle Betreuung, bei Uta Barbara Ullrich für das überaus gründliche Fachlektorat und nicht zuletzt bei Tanja Bokelmann, Tuncay Genceller und den Mitarbeiter\*innen des Hirmer-Verlages für die professionelle Gestaltung und Herstellung des Buches. Die Redaktionsarbeiten wurden in großzügiger Weise durch die Franz-und-Eva-Rutzen-Stiftung gefördert. Bei Franz Rutzen persönlich möchte ich mich für sein großes Entgegenkommen und Interesse bedanken.

Dem Team der Fotothek der Bibliotheca Hertziana, namentlich Johannes Röhl und Marga Sanchez sowie dem Institutsfotografen Enrico Fontolan, danke ich für die umfangreiche Hilfe bei der Beschaffung von Bildvorlagen, dem Team der Bibliothek um Golo Maurer und Beate Thomas für die Erfüllung meiner Bücherwünsche. Auf diese Weise konnte die Druckvorbereitung unter optimalen Bedingungen erfolgen.

Ein ganz herzlicher persönlicher Dank geht an Lisa Roemer, Charlotte Schreiter, Martin Raspe und besonders Johannes Röhl, auf deren freundschaftlichen Beistand und fachliche Expertise ich immer zählen konnte. Darüber hinaus bin ich Peter Cornelius Claussen sehr verbunden, der eine kritische Lektüre des gesamten Manuskriptes auf sich nahm und nahezu jede Katalognummer ausführlich mit mir diskutierte.

Weiterhin danke ich all jenen, die auf vielfältige Weise hilfreiche Anregungen, wissenschaftlichen Rat und praktische Unterstützung gaben: Kathrin Bahle, Horst Bredekamp, Barbara Brejon de Lavergnée, Karen Buttler, Alice Cazzola, Michail Chatzidakis, Kathleen Christian, Peter van der Coelen, Georg Josef Dietz, Arthur J. DiFuria, Claudia Echinger-Maurach, Sylvia Ferino, Hedda Finke, Peter Fuhring, Agostino, Gerolamo und Bianca Gavazzi, Christina Hasselmann, Anna Heinze, Nicole Hegener, Philine Helas, Christopher Heuer, Fritz-Eugen Keller (†), Hans-Ulrich Kessler, Hanne Kolind Poulsen, Brigitte Kuhn, Anne Leicht, Manfred Luchterhandt, Barbara Lück, Francesca Mambelli, Monika Mantel, Eva Maurer, Gudula Metze, Myron Miller,

Daniela Mondini, Christine Müller, Jonathan den Otter, Christine Pappelau, Tobias Pfeifer-Helke, Ada und Boris Raev, Ursula Rombach, Birte Rubach, Georg Satzinger, Maximilian Schich, Joaneath Spicer, Frederike Steinhoff, Marijn Schapelhouman, Martin Stritt, Christof Thoenes, Marina Unger, Alessandro Viscogliosi, Clemens Voigts, Monrow Warshaw, Matthias Winner, Henning Wrede, Elise Zadek, Anka Ziefer und Philipp Zitzlsperger.

Der Dank an meine Mutter Traude Bartsch sowie den Vater meiner Töchter Lars Kerwer, die das Entstehen der Arbeit über viele Jahre geduldig begleitet und gefördert haben, ist nicht mit Worten auszudrücken. Unseren Kindern Helena und Larissa ist das Buch gewidmet.

Rom, im April 2018

## Einleitung

»Questi è Martino Hamskerck Olandese. Egli disegnò quasi tutte le sculture antiche di Roma, e molte belle vedute, e un libro, che possiede il sig. Mariette. È stimabile questo libro sì per esser disegnato bravamente, e sì per vedere come stava allora s. Gio. Laterano, s. Pietro, s. Lorenzo fuor delle mura, e simili edifizj.«  
Giovanni Gaetano Bottari, 1760

In Forscherkreisen zur Antikenrezeption sowie zur Topografie der Stadt Rom in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind die Zeichnungen des nordholländischen Künstlers Maarten van Heemskerck (1498–1.10.1574),<sup>1</sup> die in die sogenannten Römischen Skizzenbücher (Album I und II) des Berliner Kupferstichkabinetts eingeklebt sind, allgegenwärtig: »The best known drawings after antique and Renaissance sculpture and architecture made by Northern artists in Rome are those in two albums in Berlin, the majority of which are attributed to Maarten van Heemskerck.«<sup>2</sup>

### Erstpublikationen

In den Jahren 1879 und 1890, in einer ersten Konjunkturphase der modernen Antikenrezeptionsforschung, wurden die beiden Bände vom Berliner Kupferstichkabinett angekauft und ihr Inhalt noch vor der Jahrhundertwende in mehreren Aufsätzen, unter anderem durch Jaro Springer und Adolf Michaelis, der Fachwelt zugänglich gemacht.<sup>3</sup>

Die vollständige Publikation der Alben in den Jahren 1913 und 1916 durch den Archäologen Christian Hülsen und den Kunsthistoriker Hermann Egger als zweibändige Faksimileausgabe mit Lichtdruckreproduktionen prägte die Zeichnungen selbst unwiderruflich ins öffentliche Bildgedächtnis ein.<sup>4</sup> Dies gilt insbesondere für die mehrheitlich querformatigen

und in Originalgröße gedruckten Ansichten aus dem kleinen Zeichnungsbuch Van Heemskercks, das er in Rom bei sich führte und von dem sich 66 Blätter im Album I befinden. Für jedes Album verfassten die Autoren einen einleitenden Text und einen kritischen Apparat, in dem die einzelnen Zeichnungen kurz beschrieben und die abgebildeten Motive so weit wie möglich identifiziert wurden.

Darüber hinaus waren die Untersuchungen Hülsens und Eggers richtungsweisend für die bis heute nicht endgültig geklärte Problematik der Händescheidung und der Rekonstruktion der eingebundenen Skizzenbücher und Einzelblätter. Gingen Springer und Michaelis noch davon aus, dass Van Heemskerck der Autor fast aller Zeichnungen der Alben sei, so nahm Leon Preibisz im Anhang seiner Monografie dieses Künstlers von 1911 eine Revision des Albums II vor, als deren Ergebnis er nur noch 27 der insgesamt 93 darin enthaltenen Zeichnungen als eigenhändig anerkannte.<sup>5</sup> Hülsen und Egger vertieften die Beobachtungen von Preibisz und wiesen im Album II die Blätter eines weiteren Skizzenbuches nach. In diesem ist neben einigen römischen Motiven eine größere Zahl von Studien nach ausgeführten Werken sowie Entwürfen Giulio Romanos enthalten, die wahrscheinlich in Mantua entstanden sind.<sup>6</sup> Aus der Feder des anonymen niederländischen Autors dieses sogenannten Mantuaner Skizzenbuches, dem Hülsen und Egger den Notnamen Anonymus A gaben, stam-

**1** Der Namensvariante »Maarten van Heemskerck« wird gemäß der Ansetzung des Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie der Vorkzug gegeben; vgl. <https://rkd.nl/explore/artists/36851> (Stand 15.5.2017).

**2** Meijer 1999, S. 8.

**3** Berlin, SMB, Kupferstichkabinett, Inv. 79 D 2 (Heemskerck-Album I) und 79 D 2 a (Heemskerck-Album II); Springer 1884; Springer 1885;

Hülsen 1888; Geffroy 1890, S. 153f.; Michaelis 1890, S. 3–6; De Rossi 1891; Michaelis 1891a, S. 184–189; Michaelis 1891b; Springer 1891; Hülsen 1899, S. 9–13.

**4** Hülsen/Egger 1913–1916.

**5** Preibisz 1911, S. 81f.

**6** Hülsen/Egger 1913–1916, Bd. 2, 1916, S. VII–XV.

men noch andere Zeichnungen im Album II, darunter wohl auch eine Kopie nach einer eigenhändigen Zeichnung Van Heemskercks (Kat. 220).

Da die in nur 250 Exemplaren gedruckte Faksimileausgabe schon bald nicht einmal mehr in Antiquariaten erhältlich war, entschloss sich der holländische Verlag Davaco Publishers im Jahr 1975, einen 1:1-Reprint des Faksimiles mit einer kurzen Einleitung von M. H. L. Netto-Bol herauszugeben.<sup>7</sup> Aus diesem Anlass setzten sich Emil Reznicek und Ilja Veldman 1977 in zwei Rezensionen erneut kritisch mit dem Inhalt der Berliner Alben auseinander.<sup>8</sup> Veldman ermittelte darüber hinaus auf zwei Blättern im Album I und zwei weiteren im Album II eine weitere anonyme Hand, die sie Anonymus B nannte (Vgl.-Abb. 9, 77, 81, 82).<sup>9</sup> Diese vier Blätter gehörten mit zwei anderen in Chatsworth befindlichen (Vgl.-Abb. 2, 110) einst ebenfalls zu einem später aufgelösten Zeichnungsbuch.<sup>10</sup>

Seitdem ist der verbliebene Anteil der eigenhändigen Heemskerck-Zeichnungen in den beiden Berliner Alben keiner Revision mehr unterzogen worden. Nach der Studie *Maarten van Heemskerck. Inventio Urbis* von Elena Filippi, die sich auf Beschreibungen und einige Präzisierungen beschränkt,<sup>11</sup> gab es in jüngerer Zeit keine Publikation, in der die römischen Werke Van Heemskercks zusammenfassend untersucht worden sind. Die 2008 von Arthur DiFuria an der University of Delaware eingereichte Dissertation *Heemskerck's Rome. Antiquity, Memory, and the Berlin Sketchbooks* ist auf die Ruinen- und Landschaftszeichnungen fokussiert und klammert die weiteren Bestandteile des römischen Œuvres – den umfangreichen Befund an Studien nach antiker Skulptur und seinerzeit moderner Kunst sowie die Gemälde – aus.<sup>12</sup> Ferner hat Veldman mehrere Aufsätze mit Überblickscharakter zu den Berliner Heemskerck-Alben publiziert.<sup>13</sup>

2012 erschienen die Akten eines von der Verfasserin organisierten Kolloquiums, das im Dezember 2008 im Berliner Kupferstichkabinett vor den Originalen stattgefunden hatte.<sup>14</sup> Der Band widmete sich erstmals ausschließlich den zwischen 1532 und 1536/1537 in Rom entstandenen Studien Van Heemskercks und thematisierte in sechs Beiträgen unter anderem Konzepte künstlerischer Aneignung und Transformation sowie Fragen nach Entstehungskontexten und Funktionen, Werkzusammenhängen und Rezeption.<sup>15</sup>

<sup>7</sup> Hülsen/Egger 1975.

<sup>8</sup> Reznicek 1977; Veldman 1977 d.

<sup>9</sup> Heemskerck-Album I, fol. 10 r, 15 r; Heemskerck-Album II, fol. 2 r, 7 r; Veldman 1977 d; Veldman 1987 a.

<sup>10</sup> Duke of Devonshire Collection, Chatsworth House, Trustees of the Chatsworth Settlement, Inv. 1188 (839 A) und 1189 (839 B); Egger 1911–1931, Bd. 1, 1911, S. 25, Taf. 18, Bd. 2, 1931, S. 12, Taf. 9; Byam Shaw 1973, S. 40 f., Kat. 87 a, 87 b; *Fiamminghi a Roma* 1995, S. 424 f., Kat. 249, 250; Dacos 2001, S. 45, Abb. 47; Jaffé 2002, Bd. 2, S. 199 f., Nr. 1188, 1189 (als Michiel de Gast).

<sup>11</sup> Filippi 1990.

<sup>12</sup> DiFuria 2008. Sein Katalog berücksichtigt 78 topografische Zeichnungen und ist systematisch nach Monumenten gegliedert.

## Motivanalyse

Nicht zuletzt aufgrund der Fülle der insgesamt vorhandenen Ansichten antiker Monumente – allein die eigenhändigen Blätter der beiden Berliner Alben zeigen etwa 300 antike Bildwerke und etwa 70 antike Bauwerke Roms – zielte die wissenschaftliche Beschäftigung mit Van Heemskercks Zeichnungen in der Vergangenheit vordergründig auf die Identifizierung und Analyse des Dargestellten. In einer großen Zahl an Publikationen, die sich zumeist Problemen der Erhaltungszustände antiker Monumente in der Renaissance widmeten, wurden seine römischen Studien als visuelle Belege herangezogen und dabei in erster Linie hinsichtlich ihres formalen Objektbezuges ausgewertet.<sup>16</sup> Aufgrund ihres hohen dokumentarischen Gehaltes fanden sie überdies als Zeugnisse der Topografie Roms Beachtung, so wie sie auch als Nachweis für einstige Sammlungszusammenhänge verwendet wurden.<sup>17</sup> Zu den Schwierigkeiten bei der Erforschung der frühen Antikensammlungen schreibt beispielsweise Inga Gesche: »Die [literarische] Überlieferung erlaubt es auch nur in Einzelfällen, architektonische Konzeptionen, und sei es nur zur Verwirklichung ikonografischer Vorstellungen geschaffene, sichtbar werden zu lassen. Erschwert wird eine Auswertung zudem dadurch, daß in den Fällen, wo die Beschreibungen ein festes Programm zu fordern scheinen, die bildliche Überlieferung dazu fehlt, während die große Anzahl der ungeordneten Sammlungen in den Zeichnungen Marten van Heemskercks, unserer wichtigsten Quelle, festgehalten ist.«<sup>18</sup> Deutlich wird aus dieser Äußerung, welch hoher Authentizitätsgrad Van Heemskercks Zeichnungen zugebilligt wird. Zeitgenössischen Beschreibungen oder Inventaren vergleichbar, würden sie die Situation festhalten, »wie sie war«, und ihre Hauptaufgabe bestehe darin, die schriftlichen Quellen zu bestätigen oder zu ergänzen.<sup>19</sup>

Das motivkundliche Interesse konzentrierte sich bislang sowohl in archäologischen als auch in kunsthistorischen Publikationen primär auf die von Van Heemskerck gezeichneten antiken Skulpturen oder Gebäude. Die – wenn auch nur in geringer Zahl vorhandenen – Zeichnungen mit nichtantidem Sujet, das heißt solche nach zeitgenössischer Malerei, Skulptur oder Architektur, sowie Landschaftsskizzen oder Naturstudien, wurden in der Forschung nur selten erwähnt. Eine Aus-

<sup>13</sup> Veldman 1993; Veldman 1998; Veldman 2008; Veldman 2012; Veldman 2015 b. Siehe auch Bevers 1998 b; Bloemsma 1998.

<sup>14</sup> Bartsch/Seiler 2012.

<sup>15</sup> Bartsch 2012; Christian 2012; DiFuria 2012; Keller 2012; Stritt 2012; Veldman 2012.

<sup>16</sup> Die relevanten Literaturverweise sind dem Katalogteil zu entnehmen.

<sup>17</sup> Auch hier sei für die Nachweise der Sekundärliteratur auf die einzelnen Katalognummern verwiesen.

<sup>18</sup> Gesche 1971, S. 23 f.

<sup>19</sup> Springer merkte in der Erstpublikation des Albums I an: »Seine künstlerische Bedeutung [...] ist nur eine äusserst geringwertige; umso wichtiger ist es als antiquarische Quelle.« Springer 1884, S. 329.

nahme bilden Van Heemskercks auf der Baustelle von Sankt Peter entstandene Veduten, die in den entsprechenden architekturhistorischen Veröffentlichungen stets als unverzichtbare Quellen zum Zustand der Arbeiten in den 1530er Jahren behandelt und abgebildet werden. Bezeichnenderweise waren es auch zwei der Sankt-Peter-Zeichnungen (Kat. 9, 17), durch die über Heinrich von Geymüller das Album I überhaupt erstmals im Jahre 1875 in die Fachliteratur eingeführt wurde.<sup>20</sup>

## Werkkontext

Auch in den Forschungen zur niederländischen Kunst des 16. Jahrhunderts nimmt das malerische, druckgrafische und zeichnerische Werk Van Heemskercks einen prominenten Platz ein, was nicht zuletzt der enormen künstlerischen Produktivität nach der Rückkehr aus Italien und generell seiner langen Schaffenszeit von über 40 Jahren geschuldet ist. Auf das römische Werk wird aus der Perspektive der niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte in der Regel eingegangen, wenn es darum geht, Motivübernahmen aus den Zeichnungen aufzuspüren und aufzulösen. So analysierte Rainald Grosshans in seiner Gemälde-monografie des Künstlers ausführlich die »kompilierende Arbeitsweise« Van Heemskercks.<sup>21</sup>

Gemeinhin wird auf die Jahre in Rom verwiesen, um Facetten des Stilpluralismus zu beschreiben, der Van Heemskercks Werk in allen Schaffensphasen kennzeichnet. Speziell die Gemälde offenbaren deutliche stilistische Einflüsse Dritter. Das Frühwerk etwa wird auf markante Weise von den Gemälden Jan van Scorels bestimmt – der Bewertung der Zusammenarbeit beider Künstler in den Jahren 1527 bis 1530 und Fragen der Händescheidung zwischen ihnen wurde vonseiten der Forschung in den letzten 80 Jahren große Aufmerksamkeit gewidmet.<sup>22</sup> Im nachrömischen Werk sind es insbesondere die Formensprachen Michelangelos, der Raffael-Nachfolge und der Florentiner Künstler der *maniera* um Vasari und Salviati, die Van Heemskercks Ausdrucksweise beeinflussten und einen Stilwandel herbeiführten, der in der Beschreibung seines Lebens im *Schilder-Boeck* von Karel van Mander nicht als Verbesserung bewertet wird.<sup>23</sup> Seine nachrömischen Gemälde sind in der Folgezeit bis ins 20. Jahrhundert hinein mit Kritik

<sup>20</sup> Geymüller 1875, S. 327 f., Bl. 52, Abb. 1, 2. Zu diesem Zeitpunkt war das Album noch in der Sammlung des französischen Architekten Hippolyte Destailleur; siehe Exkurs, S.

<sup>21</sup> Grosshans 1980, S. 37–40.

<sup>22</sup> Wescher 1938; Hoogewerff 1955; Meijer 1955; Bruyn 1983–1984; Bruyn 1988; Faries u. a. 1995; Faries 1998 b. Siehe S. 10–11, Kap. II].

<sup>23</sup> Mander 1604, fol. 246 r, siehe Anhang 1, Nr. 9, S. 10–11. dt. Übersetzung in Floerke 2000, S. 200.

<sup>24</sup> Friedländer 1924–1937, Bd. 13, 1936, S. 73.

<sup>25</sup> Friedländer 1911, S. 269.

<sup>26</sup> Stopp 1960, S. 144.

<sup>27</sup> Harrison 1987. Er gliederte sie in: 1. Jugend und frühe künstlerische Ausbildung; 2. Die Verbindung mit Scorel und die folgende Tätigkeit in Haarlem; 3. Der Romaufenthalt; 4. Die erste nachitalienische Periode

bedacht worden. Max J. Friedländer etwa bescheinigte ihm eine »aggressive Artistik«,<sup>24</sup> die »Mischung nationaler Eigenart und römischer Schulung« sei ästhetisch wenig ansprechend und könne »schwerlich mit Nutzen betrachtet werden.«<sup>25</sup> Hans Werner Stopp bezeichnete Van Heemskercks Stil, der »spätgotische Figurentypen und Gruppierungen mit Motiven aus der Antike und Bewegungsformeln aus der gleichzeitigen italienischen Kunst spolienhaft durchsetzt«, hingegen als ausgesprochen intellektualistisch.<sup>26</sup> Jefferson Cabell Harrison begnügte sich in seiner Monografie mit der sachlichen Beschreibung von fünf Stilphasen im malerischen Werk.<sup>27</sup> In der Analyse des druckgrafischen Œuvres, die in den vergangenen 40 Jahren von den Forschungen Veldmans bestimmt wurde, betonte man vor allem Van Heemskercks Ideenreichtum im Entwerfen neuer Ikonografien und seine Zusammenarbeit mit den humanistischen Eliten Haarlems.<sup>28</sup>

Abgesehen davon, dass es der Forschung offenbar Schwierigkeiten bereitet, adäquate und wohlwollende Worte für die Beschreibung von Van Heemskercks nachrömischer Manier zu finden, fällt auf, dass das in seiner Entstehungszeit eng bemessene römische Werk, das neben der großen Menge an Zeichnungen noch drei Gemälde umfasst, in diesen Untersuchungen nur eine marginale Rolle spielt. Vor allem hat es außer dem genannten Tagungsband von 2012 noch keinen Versuch gegeben, die außerordentliche ästhetische Qualität insbesondere der Zeichnungen angemessen zu würdigen und zu begründen.<sup>29</sup> Eine Ausnahme bildet Martin Stritts monografische Studie *Die schöne Helena in den Romruinen*, in der Van Heemskercks großes Ruinenpanorama von 1535/1536 (Kat. 213) im Zentrum der Aufmerksamkeit steht und ausgewählte Zeichnungen vergleichend hinzugezogen werden.<sup>30</sup> Auch hier werden diese jedoch in der Regel wie oben beschrieben, unter motivkundlichen Aspekten analysiert und ihre antiken oder modernen Vorlagen identifiziert.

## Folgen der Faksimileausgabe

Ein Umstand, der die Beschäftigung mit der zeichnerischen Qualität der römischen Studien in der Vergangenheit erschwerte, stellte paradoxerweise ihre breite Verfügbarkeit über die

(*maniera*-Phase); 5. Die zweite nachitalienische Periode (Triumph der druckgrafischen Entwürfe und Beruhigung des *maniera*-Stils).

<sup>28</sup> Als Auswahl seien genannt: Veldman 1976; Veldman 1977 a; Veldman 1985; Veldman 1986; Veldman 1987 b; die von Veldmann herausgegebenen *NHD (Van Heemskerck)* 1993–1994; Ribemont 2010; Tuinen 2012; Folin/Preti 2015.

<sup>29</sup> Holm Bevers (Bevers 1998 b, S. 80 f.) wies anlässlich des 500. Geburtstages des Künstlers bereits auf dieses Desiderat hin: »Heemskercks Zeichnungen in den Berliner Skizzenbüchern gehören zum Besten, was wir ihm verdanken, nicht nur wegen ihres unschätzbaren Wertes für die Archäologie, sondern aufgrund ihres überzeugenden flüssigen Vortrages.«

<sup>30</sup> Stritt 2004; dazu Bartsch 2005.





Abb. 1 Aus Hülsen/Egger 1975, Bd. 2, S. 32, Abb. 1, fol. 31r (hier Kat. 49)

Faksimileausgabe dar. Kaum eine Abhandlung zu den antiken Skulpturen und Ruinen Roms in der Renaissance kommt inzwischen mehr ohne Bildzitate aus den Berliner Heemskerck-Alben aus. Die Mehrzahl der Kunsthistoriker, Archäologen und Romforscher kennt die Zeichnungen jedoch nur vordergründig aus der Publikation von Hülsen und Egger und reproduziert sie der Einfachheit halber oftmals auch nach dieser Ausgabe.<sup>31</sup> Trotz der für die damaligen Verhältnisse ungewöhnlichen Druckqualität treten bei dem direkten Vergleich mit den Originalen die Schwächen der Reproduktionen deutlich zutage. Die Lichtdrucke können die Feinheiten der Federzeichnungen, speziell der zusätzlich mit dem Pinsel lavierten, einschließlich der unterschiedlichen Strichstärke und der Farbwerte nicht in ausreichendem Maße wiedergeben. Die Hintergründe wurden retuschiert, sodass die teils durch das Papier hindurchschimmernden Linien der Rückseiten, aber auch Stiftvorzeichnungen nicht mit abgebildet wurden.<sup>32</sup> Insbesondere die zarten Rötelzeichnungen wurden zu hart und zu dunkel reproduziert.

<sup>31</sup> Die vorliegende Arbeit verwendet sprachlich das generische Maskulinum, impliziert aber gleichermaßen die weibliche Form.

<sup>32</sup> Hülsen/Egger 1913–1916, Bd. 1, 1913, S. V, sprechen gar davon, Vorzeichnungen seien von Van Heemskerck selbst, »wo sie je vorhanden gewesen [seien], sorgfältig getilgt« worden.

Im Reprint durch Davaco Publishers von 1975 ist die Abbildungsqualität abermals merklich vermindert.<sup>33</sup> Der spezifische Charakter der Feder- und Rötelzeichnungen ist im Nachdruck völlig verloren gegangen; sie erwecken vielmehr den Eindruck von Strichgrafiken. Leider entstammen die Reproduktionen in vielen jüngeren Publikationen inzwischen oft auch dem Reprint.<sup>34</sup> Der damit verbundene massive Verlust nicht nur an Bildqualität, sondern meist auch an Information in Form von diversen zeichnerischen Details wird dabei allenfalls billigend, vermutlich aber einfach in Unkenntnis des originalen Befunds der Blätter in Kauf genommen (Abb. 1).

Heutige Vorstellungen von Kunst werden in erheblichem Maße von Reproduktionen geprägt. Der Umgang mit Letzteren übertrifft rein quantitativ den Kontakt mit den Originalen bei Weitem. Im besten Falle vermitteln Reproduktionen dem Betrachter eine genauere Idee von den Kunstwerken als die Originale selbst, etwa durch Detailvergrößerungen oder Mög-

<sup>33</sup> Dies wurde bereits von Veldman 1977d und Reznicek 1977 bemängelt.

<sup>34</sup> Jüngst etwa Schieffer 2017, S. 73, Abb. 19.

<sup>35</sup> Ullrich 2009.

<sup>36</sup> Garff 1971, o.S. [S. 13]; Kolind Paulsen 2008, S. 7, 85.

lichkeiten des Bildvergleichs.<sup>35</sup> Die Abbildungen der beiden Faksimileausgaben haben die Analyse der zeichentechnischen und stilistischen Qualitäten der römischen Zeichnungen Van Heemskercks in der Vergangenheit allerdings wenn nicht verhindert, so doch zumindest signifikant schwieriger gemacht. Das Sichbegnügen mit Abbildungen aus dritter Hand kann als Indiz für ein oftmals spezifisches, ja einseitiges Interesse gewertet werden, das von der Forschung an die Werke herangetragen wird. Alle diese Fragenstellungen basieren auf derselben Interpretationsgrundlage: Den Zeichnungen wird die Funktion einer historischen Quelle zugewiesen. Ihr Charakter, ihre Technik und ihre Komposition sowie der Grad ihrer Ausführung spielen dabei eine eher untergeordnete Rolle.

#### Sonderstellung der römischen Zeichnungen

Die zeichentechnische Analyse der römischen Studien Van Heemskercks wird zusätzlich dadurch erschwert, dass diese mit seinen erhaltenen nachrömischen Zeichnungen kaum zu vergleichen sind. Jene stellen fast ausschließlich präzise Entwurfszeichnungen für druckgrafische Blätter dar,<sup>36</sup> deren konkrete Funktion als Vorlagen für Radierer, Stecher oder (seltener) Holzschneider sich unmittelbar auf ihr Erscheinungsbild auswirkt.<sup>37</sup> Hinzu kommen die unterschiedlichen Sujets: Während die römischen Zeichnungen hauptsächlich mimetischen Charakter haben, gab das im Falle der Vorlagen in der Regel von Van Heemskerck selbst entworfene Bildthema – zumeist eine Komposition von hoher Motividichte – diesen eine völlig andere Anmutung.

Eigenhändige Zeichnungen, die nicht in Rom entstanden sind und keine druckgrafischen Entwürfe darstellen, gibt es nur wenige. Dazu zählen einige Entwürfe für Altarbilder,<sup>38</sup> wenige Skizzen<sup>39</sup> sowie Einzelblätter, deren Funktion nicht eindeutig bestimmbar ist und deren aufwendige Komposition und Gestaltung sie am ehesten als autonome Präsentationszeichnungen charakterisieren (Abb. 79, 80, 94). So kristallisiert sich die Sonderstellung der römischen Zeichnungen sowohl stilistisch als auch hinsichtlich ihrer Thematik heraus. Entsprechend isoliert und punktuell wurden sie in den kunsthistorischen Untersuchungen abgehandelt.

Versuche, Van Heemskercks römisches Werk im Zusammenhang mit dem Haarlemer Frühwerk zu analysieren, um

<sup>37</sup> So verzichtete Van Heemskerck bei den druckgrafischen Entwurfszeichnungen auf Lavierungen und erzielte die Hell-Dunkel-Werte und Kontraste allein mit dichten und weniger dichten Parallel- oder Kreuzschraffuren. Hierfür arbeitete er mit einer besonders feinen Feder sowie sehr glattem weißem Papier. Die meisten heute noch erhaltenen Entwurfszeichnungen werden im Kupferstichkabinett des Statens Museum for Kunst in Kopenhagen aufbewahrt; vgl. Garff 1971. Zum Genre der Vorzeichnung für Druckgrafik vgl. Griffiths 2016, S. 255–257.

<sup>38</sup> Veldman 2015a.

<sup>39</sup> Ein Blatt in München zeigt z. B. einen Mann mit Schaufel, der, wenngleich er eine Figurenstudie und keine vollständige Stichvorlage darstellt, doch sicher in die Nähe einer solchen zu rücken ist und als

die Grundlagen für das außergewöhnliche Interesse des nord-europäischen Künstlers an den antiken Hinterlassenschaften Roms zu erschließen, sind, abgesehen von Nicole Dacos' teilweise problematischer Studie *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*,<sup>40</sup> ebenfalls nicht zu verzeichnen. Daher stellt sich in der bisherigen Forschung die Künstlerpersönlichkeit Maarten van Heemskerck gleichsam mit zwei Identitäten dar, zwischen denen es selten Berührungspunkte gibt, da er entweder als unermüdlich zeichnender Künstlerantiquar mit unbestechlichem Blick gewürdigt oder aber als der oftmals grell übertreibende und waghalsig komponierende Maler und Entwerfer angesehen wird.

Die ersten Schritte der Annäherung an eine Zeichnung – die Beschreibung der künstlerischen Technik, die Identifizierung der abgebildeten Motive oder der Ikonografie, die Ermittlung von Autor und Datierung – sind zweifelsohne grundlegend für ihre Bestimmung und Verortung in einem größeren Kontext. Diese Arbeit, die für die Berliner Heemskerck-Zeichnungen vor etwa 100 Jahren von Hülsen und Egger geleistet wurde – auch wenn inzwischen in manchen Fällen Zuschreibung und Identifizierung korrigiert worden sind oder noch korrigiert werden müssen –, steht für viele Blätter des Holländers aus anderen Sammlungen noch aus. So schrieb Burton L. Dunbar 1992: »Since Hülsen and Egger's study of van Heemskerck's Berlin sketchbooks more than sixty years ago, there has been no comprehensive monograph on van Heemskerck's drawings. [...] In general, the methodology of van Heemskerck scholars on his drawings has been to discuss single, newly discovered works by the artist. This trend began with Hülsen himself [...]«<sup>41</sup>

#### Ziele

Die vorliegende Arbeit hat das Ziel, dieses Desiderat einzulösen und den Blick auf das gesamte erhaltene sowie indirekt zu erschließende römische Œuvre Van Heemskercks zu öffnen. Im Katalog sind alle seine heute bekannten Studien aus seiner Zeit in der Ewigen Stadt zusammengestellt, die sich in Berlin und an anderen Orten befinden, insgesamt handelt es sich um 212 Zeichnungen und drei Gemälde.<sup>42</sup> Er beinhaltet darüber hinaus 32 heute bekannte gezeichnete Kopien nach römischen Werken Van Heemskercks.

Personifikation des *Labor*, der Arbeit, angesprochen wird; Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 10387 r; Bevers 1989, S. 42 f., 160, Kat. 35. Im Berliner Kupferstichkabinett werden zwei Porträtstudien verwahrt: Inv. KdZ 8485 r und KdZ 13146 r; Bock/Rosenberg 1930, S. 37, Taf. 29; Filedt Kok u. a. 1986, Bd. 2, S. 325 f., Kat. 205.

<sup>40</sup> Dacos 2001.

<sup>41</sup> Dunbar 1992, S. 197.

<sup>42</sup> Zu der in der vorliegenden Arbeit gewählten Form der Zusammenstellung von Van Heemskercks römischen Arbeiten als Katalognummern und insbesondere zur Notation von ehemaligen Doppelseiten sowie von vorder- und rückseitig bezeichneten Blättern siehe die entsprechenden Erläuterungen zu Beginn des Katalogteils, S.

Zugleich ist eine kritische Revision der Arbeit von Hülsen und Egger angestrebt: Jede Zeichnung wurde eingehend auf ihre physischen Merkmale hin untersucht und beschrieben sowie die Identifizierung der abgebildeten Motive geprüft und gegebenenfalls die Ergebnisse der älteren Forschung modifiziert. Dabei ergab sich eine Vielzahl von Neu-Identifikationen bzw. Korrekturen oder Präzisierungen. Im Laufe der Arbeit konnten drei weitere, nicht in Berlin aufbewahrte eigenhändige Blätter des kleinen Zeichnungsbuches,<sup>43</sup> sechs bislang unpublizierte eigenhändige Zeichnungen<sup>44</sup> sowie zwei ebenfalls noch nicht veröffentlichte Kopien (Kat. 221, 222) erschlossen werden. Das vor 30 Jahren in Vergessenheit geratene Gemälde *Venus und Mars in der Schmiede des Vulkan* aus Privatbesitz (Kat. 214) wurde wiederaufgefunden und ist hier erstmals farbig reproduziert.

Nach den eigenhändigen römischen Zeichnungen und Gemälden enthält der Katalog Zusammenstellungen zu Kopien, die von anderen Künstlern nach erhaltenen sowie heute unbekanntem römischen Zeichnungen Van Heemskercks gefertigt wurden. Auch in den Zuordnungen zu diesen Abschnitten erfolgte eine Revision der älteren Forschung, die mit Korrekturen in Zuschreibungs- und Datierungsfragen einherging. Ferner wurde ein aktuelles Verzeichnis der weiterführenden Sekundärliteratur erstellt.

Auf diesen Grundinformationen baut eine Reihe von Fragen auf, die im Hauptteil der Arbeit verfolgt werden. So enthält Kapitel II eine umfassende Faktizitätsanalyse des römischen Werkes, bei der unter anderem auf die Trägermaterialien und -formate, die eingesetzten künstlerischen Techniken und die Zuordnung konkreter Zeichenmittel zu bestimmten Motiven eingegangen wird. Deutlich wurde dabei, dass Van Heemskerck nahezu simultan mit verschiedenen Materialien, Techniken und Formaten arbeitete, da er nicht nur in einem gebundenen kleinen Skizzenbuch zeichnete, sondern auch große Blätter als Zeichengrund verwendete, die er lose in Mappen aufbewahrte. Zugleich benutzte er parallel sowohl Feder und Tinte als auch Rötel und schwarze Kreide. In Kapitel II wird überdies eine Teilrekonstruktion des Zeichnungsbuches durchgeführt, welche die von Hülsen und Egger erstellte um fünf neue Faszikel bzw. 15 Seiten des kleinen Buches erweitert.<sup>45</sup>

Kapitel III nimmt die Motive der Zeichnungen und Gemälde selbst in den Blick und untersucht die für Van Heemskerck relevanten Studienobjekte – antike Skulptur und Architektur in engerem und weiterem Fokus, Ruinen- und Stadtlandschaften, zeitgenössische Malerei und Skulptur sowie Kopien nach fremden Zeichnungen und Naturstudien – gemeinsam mit den sich daraus auf den Zeichenblättern ergebenden Formationen und Kompositionen. An einzelnen Beispielen wird gezeigt, dass im Detail oft akkurat wiedergege-

bene Studienobjekte bisweilen in einem abgewandelten oder gänzlich neuen Kontext anzutreffen sind.<sup>46</sup> Die künstlerische Transformation insbesondere der antiken Monumente beginnt somit bereits auf den römischen Zeichnungen selbst, die damit über ihren reproduktiven Charakter hinaus eigenes Imaginationspotenzial entwickeln und gewissermaßen in bifokaler Perspektive, zwischen Sachlichkeit und Imagination, als Werke von außerordentlicher Qualität anzusprechen sind. Die Skizzen und Studien dienten Van Heemskerck als visuelle Wissensspeicher von Formen und Motiven, als Medium der künstlerischen Schulung und Vervollkommnung wie zugleich als Instrument der ästhetischen Verwirklichung eigener künstlerischer Entwürfe. Einige Zeichnungen stellen reflektierte autonome Werke mit dezidierter Bildaussage dar, die vorangegangene Skizzen kombinieren und weiterverarbeiten.<sup>47</sup>

Kapitel IV wiederum verhandelt die lokalen und sozialen Kontexte des Romaufenthaltes von Van Heemskerck und fragt nach Verweildauer, Bewegungsräumen und Orientierungshilfen in der Ewigen Stadt. Es wird den Kontakten zu Künstlern, Antiquaren, Auftraggebern, Landsleuten und Italienern nachgespürt und versucht, Rückschlüsse in Bezug auf besondere Präferenzen und Zugangsmöglichkeiten zu ziehen. Da der Befund an schriftlichen Informationen zu Van Heemskerck schmal ist, musste in erster Linie sein römisches Werk selbst auf diese Fragen hin untersucht werden. Es wird gezeigt, dass er sich nahezu ohne Ausnahme innerhalb des Stadtgebietes von Rom aufgehalten hat und sich vor allem im öffentlich zugänglichen urbanen Raum bewegte, womöglich unter Zuhilfenahme von Guidenliteratur. In privaten Sammlungen besichtigte er ebenfalls vorrangig die unter freiem Himmel in Höfen oder Gärten aufgestellten Stücke. Kontakte pflegte er zu italienischen wie niederländischen Künstlern, die zeitgleich in Rom arbeiteten. Zu ihnen sind vermutlich Giorgio Vasari und Francesco Salviati, Fra Giovan Angelo da Montorsoli, Herman Posthumus, Lambert Sustris und Michiel Coxie zu zählen. Zudem kann mit Rodolfo Pio da Carpi, in dessen Nachlass sich Van Heemskercks römisches Hauptwerk, die *Ruinenlandschaft mit dem Raub der Helena* (Kat. 213), befand, auch der Auftraggeber dieses Bildes bestimmt werden.

Die den zentralen Teil einrahmenden Kapitel weisen über den Zeitraum des Romaufenthaltes hinaus. Kapitel I beleuchtet die Voraussetzungen für das intensive Interesse des Holländers an Rom und würdigt den Utrechter Kanoniker Van Scorel als Vermittler der antiken und zeitgenössischen italienischen Kunst. Zugleich stellt es das Abschiedsbild Van Heemskercks an die Haarlemer Lukasgilde, die *Lukasmadonna* von 1532, als eine bereits stark von antiken und italienischen Vorbildern geprägte Komposition vor (**Abb. 21**).

Kapitel V widmet sich schließlich der Funktion der römischen Zeichnungen im nachfolgenden, insbesondere maleri-

schen Œuvre. Sind die Studien im Zeichnungsbuch und auf den losen Blättern im Charakter und Ausführungsgrad an sich schon unterschiedlich, hat sie Van Heemskerck in Rom selbst, aber auch in den Folgejahren nach seiner Rückkehr bei der Realisierung von Gemälden und druckgrafischen Entwürfen auf verschiedenen Stufen und mit wechselnder Funktion in den künstlerischen Schaffensprozess eingebunden. Zu beobachten ist einerseits die für ihn typische Motivkombinatorik, über die einzelne Formen, manchmal auch nur Details in seine späteren Werke Eingang finden. Vollständige 1:1-Übernahmen von Figuren oder komplexeren topografischen Ansichten sind auf den Gemälden oder druckgrafischen Entwürfen nur selten, zum Beispiel bei Ein- und Ausblicken in Antikenhöfe oder bei Ruinenlandschaften, zu konstatieren. Darüber hinaus kamen auch allgemeine bildkompositorische Prinzipien, die der Künstler in den römischen Studien erprobte, in seinem nachfolgenden Schaffen zur Anwendung, und es wird deutlich, dass das intensive Zeichnen nach Vorlagen aller Art als Schulung der *memoria* und als Grundlage für seinen späteren Einfallsreichtum und seine Schöpferkraft anzusehen ist. Darüber hinaus kann nachgewiesen werden, dass Van Heemskerck stärker als bislang angenommen in die Entwurfsprozesse der drei Ruinenserien involviert war, die der Antwerpener Verleger Hieronymus Cock in den 1550er Jahren herausgab. Daraus ergibt sich die Frage, ob die römischen Zeichnungen nicht auch unter dem Aspekt einer späteren Verwendung als Vorlagen für Druckgrafik entstanden sind.

Bei kaum einem anderen frühneuzeitlichen Künstler spielen selbstreflektive Elemente eine so prägnante Rolle wie bei Van Heemskerck. Im Resümee werden zwei seiner markantesten Selbstzeugnisse verhandelt: das eigene Porträt in Cambridge von 1553 vor der Ruine des Kolosseums in Rom

(**Abb. 100**) und der Obelisk, den Van Heemskerck 1570 auf dem Grab seines Vaters in seinem Heimatdorf errichten ließ (**Abb. 102**). Diesen künstlerischen Selbstinszenierungen ist ein enger Antikenbezug eigen, stets operierte Van Heemskerck mit Rückverweisen auf die in Rom gemachten Erfahrungen. Sie bezeugen, dass die Überreste der antiken Bau- und Bildwerke für ihn nicht zuletzt auch Anlass zur Meditation über Vergänglichkeit und Zerbrechlichkeit der menschlichen Unterfangen boten und als Zeugnisse der kulturellen *memoria* schlechthin für den Künstler zugleich die Chance bargen, auf sinnfällige Weise die eigene *memoria* und *fama* zu lenken und zu sichern.

Ein Exkurs verfolgt am Ende das weitere Schicksal der römischen Zeichnungen bis in die Gegenwart. Zunächst kann die Provenienzgeschichte des kleinen Zeichnungsbuches, dem einst die meisten der heute noch bekannten Blätter angehörten, in einem größeren Rahmen als bisher bekannt nachvollzogen werden. Dabei werden auch seine Verflechtungen mit dem sogenannten Mantuaner Skizzenbuch des Anonymus A sichtbar, die wiederum weiterführende Thesen zu dessen Entstehungsgeschichte erlauben. Schließlich belegt die nachfolgende künstlerische Rezeption der römischen Zeichnungen im 17. und 18. Jahrhundert, dass das Interesse an ihnen zu keiner Zeit abgeebbt ist. Aufgrund ihrer thematischen, stilistischen wie auch zeichentechnischen Vielseitigkeit eröffneten sie nachfolgenden Künstlern stets eigene Möglichkeiten der Inspiration.

Drei Anhänge beschließen den Textteil der Arbeit. Anhang 1 versammelt ausgewählte schriftliche Quellen, die konkret Van Heemskercks römischen Aufenthalt bzw. die dort entstandenen Studien betreffen. Anhang 2 beinhaltet die Teilrekonstruktion der Blattfolge in seinem ehemaligen kleinen Zeichnungsbuch. Anhang 3 gibt eine Katalogkonkordanz.

<sup>43</sup> Kat. 1/2, 134, 135.

<sup>44</sup> Kat. 42, 195, 199, 202, 209, 211.

<sup>45</sup> Siehe Anhang 2, S. .

<sup>46</sup> U. a. Kat. 33, 41, 43, 51, 59, 81, 93.

<sup>47</sup> U. a. Kat. 43, 59, 185, 212.