



MAERTEN VAN HEEMSKERCK, HEEMSKERCK 1498 – 1574 HAARLEM

## I: Der hl. Hieronymus in der Wildnis

An einem Tag im Jahr 1534 stiegen die Maler Maerten van Heemskerck aus Nordholland, Herman Postma aus Friesland und der sehr junge Lambert d'Amsterdam, besser als Lambert Sustris bekannt, mit Fackeln bewehrt in die unterirdische Welt des gewaltigen Palastkomplexes des Kaisers Nero ab wie in ein Bergwerk, wo sie bislang nie Gesehenes entdecken konnten wie die dort noch bestens erhaltenen Wandmalereien und Stuckaturen. Im Rom der damaligen Zeit konnte man das grenzenlose antiquarische Interesse an der Kunst des römischen Imperiums zumeist nur befriedigen, wenn man wie in einem Steinbruch in die Tiefe grub und freipräparierte, was man da fand. Wenn antike Bildwerke bereits aus der Erde geholt waren – wie 1506 die berühmte Laokoon-Gruppe, für die der Cortile del Belvedere im Vatikan errichtet wurde – oder wenn sie vor dem Verbrennen in den Kalköfen Roms gerettet worden waren, so konnten die niederländischen Künstler diese in der päpstlichen Sammlung sowie in den großen Familienkollektionen der Cesi, della Valle, Sassi, Madama studieren (vgl. zu diesem Themenkomplex Dacos 1967, S. 145 f., Dacos 1969 und Dacos 1997).

signiert und datiert unten links:  
Martinus Heemskerck fecit 1547; Öl/  
Leinwand, 105 x 161 cm; 174,6 erstmals  
in der Sammlung Schönborn-Buch-  
heim erwähnt; 2006 von dort für die  
Fürstlichen Sammlungen erworben;  
Wien und Vaduz, Sammlungen des  
Fürsten von und zu Liechtenstein,  
Inv. GE 2404

Das Rom, dem die drei Künstler aus dem Norden begegneten, stellte sich ganz anders dar als das heutige Rom: Aus dem Caput Mundi, dem Machtzentrum des römischen Imperiums, war das Machtzentrum der christlichen Welt geworden, mit dem Papst im Vatikan an der Spitze, von einer Großstadt konnte aber keine Rede mehr sein. Der mächtige aurelianische Mauerring stand zwar noch und markierte das urbane Gebiet des antiken Rom; als Heemskerck 1532 dort ankam, befanden sich geschlossene Siedlungsgebiete allerdings nur auf dem ehemaligen Campo Martio, dem Marsfeld rund um das Pantheon, und in Trastevere. Das übrige Gebiet zwischen den sechs Hügeln der Stadt – Kapitol, Palatin, Aventin, Esquilin, Monte Viminale und Quirinale – war Brachland, eine zerklüftete und von üppiger Natur überwucherte Landschaft. Deren Hügelzüge und Täler, Felswände, Geländeabbrüche, Klippen und Höhlen waren jedoch nicht das Ergebnis der natürlichen Geologie der Gegend, sondern in ihrer Struktur von Menschenhand erschaffen: das Skelett der antiken Großstadt. Was wir heute als den Verfall Roms bezeichnen, stellte sich damals in den Augen eines Maerten van Heemskerck oder seiner Kollegen als eine gewaltige Metamorphose dar, in der das üppige Wachstum der Flora, Erosion und Ablagerungen die zu Ruinen gewordenen Architekturen der alten Römer zu einer neuartigen Symbiose aus Artefakt und Natur zusammenwachsen ließen (vgl. zum Erscheinungsbild Roms zur Zeit Heemskercks besonders anschaulich Stritt 2004, Bd. I, S. 62 f., hier auch eine Fülle von Abb. der in Rom entstandenen Zeichnungen Heemskercks aus dem Berliner Skizzenbuch mit weiterführender Literatur). Diese Ruinenlandschaft und die abenteuerlichen Wege, auf denen man diese *terra incognita* des verschütteten Rom erschließen konnte, macht die Quintessenz der Darstellung Roms in den Bildern und Zeichnungen von Maerten van Heemskerck aus.

So mutiert in Heemskercks 1547 entstandener Antikenlandschaft mit dem büßenden Hieronymus die von ruinösen Bauwerksresten durchsetzte Landschaft des Forum Romanum zur Wüste Chalcis, in die sich der Heilige zur Buße zurückgezogen hatte – das Forum Romanum wird zum Gleichnis für die Wildnis. Wir sehen den Heiligen links im Vordergrund, wo ihm der Künstler eine eigene kleine Bühne geschaffen hat inmitten von zerklüftetem Terrain. Sein Begleiter, der Löwe, ruht wie ein Bildwerk und leitet über zum kompositionellen Zentrum, dem hell im Licht erstrahlenden kolossalen Bildwerk der Personifikation des Flussgottes Tiber – in der kapitolinischen Variante. Heemskerck verändert die berühmte Brunnenskulptur in der ihm eigentümlichen Weise, wenn er das Bildwerk auf einer grob behauenen Steinplinthe stehen lässt, sodass der Eindruck entsteht, der lagernde Flussgott und die Gruppe der Lupa mit Romulus und Remus, die sich in die Armbeuge des Tiber kuscheln, seien aus einem gewaltigen Steinblock gehauen; letztere Gruppe hat Heemskerck im Übrigen der anderen, der vatikanischen Tibergruppe abgeschaut. Diese Brunnenskulptur ist in die Reste eines Amphitheaters hineingesetzt worden, Gewölbe in der antiken *opus reticulatum*-Technik und halbrunde Ränge sind eben noch sichtbar. Darüber ragt stark verfremdet eine Seitenansicht des Kolosseums auf, die Einblicke zwischen die Mauerschalen der Ränge gibt. Rechts und links des Kolosseums öffnet sich der Blick auf ein quasi intaktes Rom, wie es in der Vorstellung Heemskercks einmal gewesen sein könnte.

Buchstäblich auf dem Rücken des büßenden Heiligen lastet weitere antike Architektur und Skulptur, alles Stückwerk und ohne logischen Zusammenhang, aber zu einem Ensemble verflochten. Hervorzuheben sind hier ein Pfeilerbruchstück, das mit seinen vierseitig eingesetzten Nischenfiguren eine Idee Raffaels aus dessen Stanzen-Fresko der *Schule von Athen* ins Antikische übersetzt; im Bogendurchblick sieht man die Herkules und Anteus-Gruppe aus den Vatikanischen Gärten. Zwischen dem raffaelinischen Pfeiler und den Kolonnaden eines Tempelrestes vermittelt, wie eine Brücke, ein abgetreppert gemauerter Bogen, aus dessen düsterer Öffnung dem Betrachter plötzlich wieder die titelgebende Geschichte des heiligen Hieronymus entgegentritt: Dort meditiert der Kirchenvater im Kardinalgewand an einem Betpult und sein Löwe versetzt eine Gruppe von Packeseln in Panik und treibt ihre Führer in die Flucht. So dringt – wie in einer altniederländischen Bildtafel, die ihre sukzessiven Geschichten simultan über die Bildfläche verstreut – auch die Geschichte des büßenden Hieronymus in der Wüste in die statische Landschaft der Antike ein.