

## Ausstellung und Rezension

### Maarten van Heemskerck oder Cornelis Floris. Die Berliner Skizzenbücher neu gedacht

Felix Thürlemann

**Der Blick des Pan. Cornelis Floris und die  
,Heemskerck'-Skizzenbücher.** Berlin, Edition Imorde  
2024. 2 Bde. Textband: 248 S. mit 323 Farbabb.  
Bilddband: 218 S. mit 220 Farbabb., 2 Klapptafeln.  
ISBN 978-3-942810-62-3. € 320,00

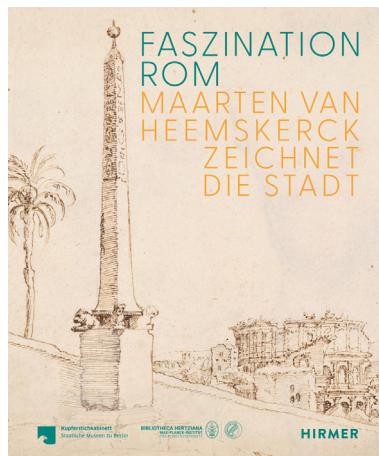
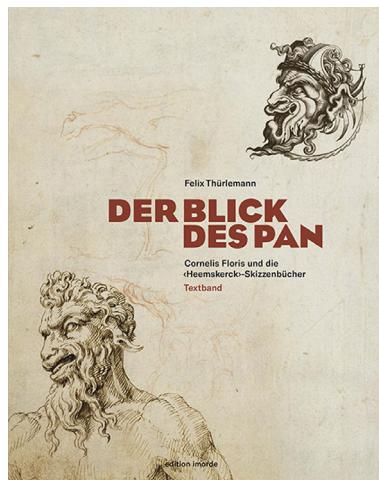
Tatjana Bartsch und Christien Melzer (Hg.)  
**Maarten van Heemskerck. Das römische  
Zeichnungsbuch.** Berlin, Hatje Cantz 2024. 184 S.,  
134 Abb. ISBN 978-3-7757-5788-1. € 28,00

Christien Melzer und Tatjana Bartsch (Hg.)  
**Faszination Rom. Maarten van Heemskerck  
zeichnet die Stadt.** Ausst.kat. Kupferstichkabinett  
Berlin 2024. München, Hirmer 2024. 352 S., 300  
Farbabb. ISBN 978-3-7774-4343-0. € 49,90

Prof. Dr. Caecilie Weissert  
Kunsthistorisches Institut  
Christian-Albrechts-Universität zu Kiel  
weissert@kunstgeschichte.uni-kiel.de

# Maarten van Heemskerck oder Cornelis Floris. Die Berliner Skizzenbücher neu gedacht

Caecilie Weissert



Im Zentrum der drei hier besprochenen Publikationen stehen zwei Konvolute an Zeichnungen, die 1879 und 1890 vom damals königlichen Kupferstichkabinett in Berlin erworben wurden. Sie versammeln 211 Blätter mit mehr als 300 Zeichnungen auf den Vorder- und Rückseiten. Diese zeigen Denkmäler Roms, antike Skulpturen, römische Ruinen und Landschaften, Stadtpanoramen, Platzansichten sowie Antikensammlungen. Ergänzt werden sie durch Zeichnungen nach Werken der italienischen Renaissance und Tierstudien. Diesem Konvolut kommt seit seiner Erwerbung eine besondere Aufmerksamkeit zu, da es die umfangreichste bekannte Sammlung von Bildquellen Roms während des frühen 16. Jahrhunderts bildet (zu dieser Bewertung vgl. Kathleen Wren Christian, *Empire without End. Antiquities Collections in Renaissance Rome, ca. 1350–1527*, New Haven/London 2010). Bis vor Kurzem waren alle Zeichnungen in den sog. *Römischen Skizzenbüchern*, *Album I* (Inv. 79 D 2) und *Album II* (Inv. 79 D 2 a) des Berliner Kupferstichkabinetts eingeklebt.

## Die Zeichnungen des antiken und modernen Roms in Berlin

Da kein Blatt signiert oder datiert ist, der ursprüngliche Bestand an Zeichnungen nicht vollständig überliefert und die originale Ordnung der Blätter durch mehrfaches Umbinden nicht bekannt ist, werfen die Zeichnungen und Skizzen Fragen zur Datierung und Autorschaft auf. Hinzu kommt die vielfältige Beschaffenheit des Materials, das von detaillierten Zeichnungen einzelner Skulpturen bis hin zu weiten Panoramansichten reicht, durch welche die damals neuesten Baumaßnahmen auf der Baustelle von Sankt Peter dokumentiert sind. | Abb. 1 | und | Abb. 2 | Auch die



| Abb. 1 | Römisches Zeichnungsbuch, Verschiedene Studien, ca. 1532–1537. Rötel in verschiedenen Farbnuancen, Feder, ca. 135 × 210 mm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Dietmar Katz; Public Domain Mark 1.0 ↗

technische Ausführung der Werke, von sorgfältigen Zeichnungen in Rötel und schwarzer Kreide bis hin zu Skizzen mit Feder und Eisengallustinte, teilweise mit Pinsel laviert, stellen Fragen an die Einheitlichkeit des Konvoluts und dessen Urheber. | Abb. 3 | und | Abb. 4 | Eng damit verbunden sind Überlegungen zur Funktion dieser Skizzen und Zeichnungen. Konsens ist, dass sie, ergänzt durch weitere lose Zeichnungen, aus zwei aufgelösten und nicht vollständig überlieferten Skizzenbüchern stammen. Aufgrund stilistischer, quellenbasierter und motivhistorischer Überlegungen wurden drei Hände geschieden und die Zeichnungen dem Haarlemer Maler Maarten van Heemskerck (1498–1574) und zwei weiteren bisher namentlich nicht bekannten Meistern, dem Anonymus A und B, zugeordnet.

## Faszination Rom

Diese Aspekte stehen auch im Mittelpunkt der neuesten Publikationen, wobei die jeweiligen Autorinnen und Autoren unterschiedliche Ansätze verfolgen und zu divergierenden Ergebnissen der Datierung und Zuschreibung gelangen. Diese Besprechung kann angesichts der Vielzahl an Argumenten nur Teilespekte aufgreifen und konzentriert sich auf die wichtigsten Unterschiede und neuen Thesen.

Der Katalog *Faszination Rom. Maarten van Heemskerck zeichnet die Stadt* zur gleichnamigen Ausstellung des Berliner Kupferstichkabinetts baut auf dem Stand der Forschung zu den Berliner Zeichnungen auf. Der Katalog verbindet zwei unterschiedliche For-

schungsanliegen: Die Beiträge und Ergebnisse der Untersuchung und Analyse des Berliner Konvoluts an Romzeichnungen sind eingebettet in Aufsätze, die sich mit Maarten van Heemskerck und seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit Rom beschäftigen, wodurch der Eindruck der engen Verwobenheit der Zeichnungen mit dem Œuvre van Heemskercks bekräftigt wird.

Tatjana Bartsch und Christien Melzer stellen in ihrem Beitrag zur künstlerischen Rezeption und dem sammlungshistorischen Nachleben der römischen Zeichnungen auch die Forschungsgeschichte zu dem Zeichnungskonvolut in Berlin vor (195–213). Als Urheber eines Großteils der Zeichnungen wird spätestens seit dem frühen 18. Jahrhundert Maarten van Heemskerck genannt (vgl. dazu Tatjana Bartsch, *Maarten van Heemskerck. Römische Studien zwischen Sachlichkeit und Imagination*, München 2019; Rez. in: *Kunstchronik* 73/2, 2020, 58ff.) Neben weiteren Zeichnungen aus dem Berliner Konvolut werden ihm 66 Blätter mit Feder- und Rötelzeichnungen auf den Vorder- und Rückseiten zugeordnet, die zu einem kleinen Zeichnungs- oder Skizzenbuch von queroblongem Oktavformat (13,5 × 21 cm) gehören. Von 1532 bis 1536, so die Annahme, habe van



| Abb. 2 | Römisches Zeichnungsbuch, Nördliches Querhaus und Vierung von Neu-St. Peter, ca. 1532–1537. Feder, Pinsel braun und grau laviert, ca. 135 × 210 mm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Dietmar Katz; Public Domain Mark 1.0 ↗



| Abb. 3 | Römisches Zeichnungsbuch, Drei Ansichten einer Venus-Statuette, ca. 1532–1537. Vorzeichnung in Bleistiftgriffel, Feder, ca. 135 × 210 mm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Dietmar Katz; Public Domain Mark 1.0 ↗

Heemskerck darin seine Romeindrücke festgehalten. Ergänzt wird das Berliner Zeichnungsbuch durch ein weiteres Blatt, das heute im Rijksprentenkabinet in Amsterdam aufbewahrt wird. Andere sind wohl im Laufe der Zeit verloren gegangen.

Für die seit 2021 geplante und vom Berliner Kupferstichkabinett durchgeführte phänomenologische Untersuchung dieses Zeichnungsbuchs wurde das *Album I* aufgelöst und die darin erhaltenen Blätter kunsttechnologisch untersucht. Sichtbar wurden dadurch die zuvor teilweise verdeckten Rückseiten. Sowohl die verwendeten Zeichenmaterialien und -mittel konnten genau bestimmt als auch der ehemalige Buchaufbau erforscht werden. Anhand der nun sichtbaren Gebrauchsspuren und der Unregelmäßigkeiten des indigoblauen Farbschnitts lassen sich insbesondere die Ausrichtung der Blätter im Buch und teilweise auch ihre Reihenfolge bestimmen. Der jetzt vorliegende Vorschlag zur Neuordnung des kleinen römischen Zeichnungsbuchs ist in dem sorgfältig edierten Faksimile *Maarten van Heemskerck. Das römische Zeichnungsbuch* umgesetzt. Der Weg und die Argumente für die Neuordnung werden im Katalog vorgestellt. Der Katalogbeitrag zu Material, Technik und Erhaltungszustand des kleinen Zeichnungsbuchs von der Restauratorin Antje Penz und den Restauratoren Georg Josef Dietz und Carsten Wintermann bildet das Herzstück der Publikation.

Mit dem Berliner Corpus an Zeichnungen beschäftigt sich auch der Beitrag von Francesca Mattei. Weitere

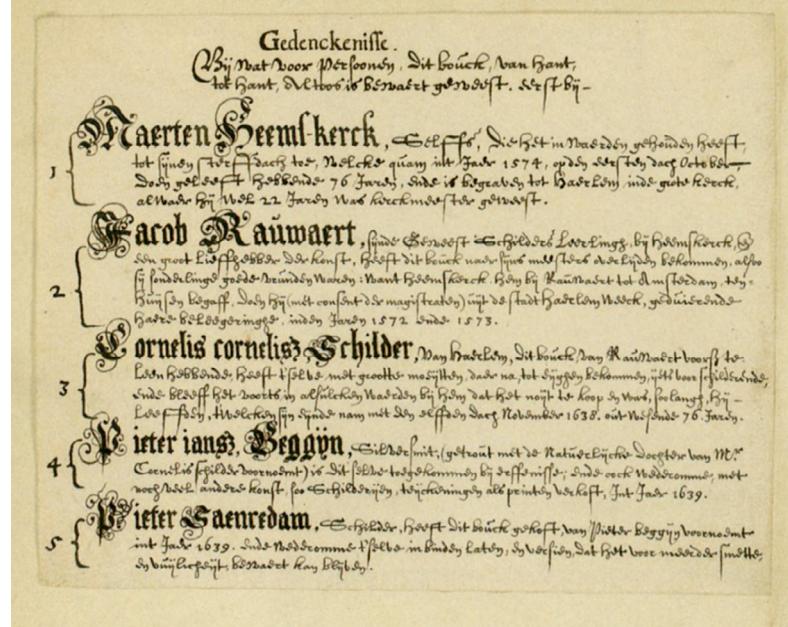


| Abb. 4 | Römisches Zeichnungsbuch, Studien nach dem Santacroce-Hercules und dem kapitolinischen Bronze-Hercules, ca. 1532–1537. Rötel in verschiedenen Farbnuancen, ca. 135 × 210 mm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Dietmar Katz; Public Domain Mark 1.0 ↗

37 hochformatige Blätter im *Album II* haben identische Maße (mindestens 198 × 148 mm) und konnten daher einem zweiten Skizzenbuch zugeordnet werden, dem sogenannten *Mantuaner Skizzenbuch*. Dieses versammelt überwiegend Zeichnungen von Ruinen und Veduten Roms, von dessen antiken und modernen Monumenten, Palästen, Reliefs und antikem Schuhwerk. Hinzu kommen Kopien von Werken Giulio Romanos und dessen Bauten in Mantua. Außerdem enthält es ephemere Apparate und Entwürfe für Silberarbeiten. Im Besonderen widmet die Autorin sich dem zeichnerischen Corpus des mit dem Notnamen *Anonymous A* bezeichneten Künstlers.

Die ergänzenden Aufsätze setzen ihren Schwerpunkt auf Maarten van Heemskerck. Sie stellen dessen Verankerung in der Haarlemer Malerei des 15. Jahrhunderts (Erik Eising) dar, seine Zeit vor Rom (Nine Miedema) sowie die Reisewege der niederländischen Künstler nach Rom (Nils Büttner). Van Heemskercks römische Werke stehen im Zentrum der Beiträge von Tatjana Bartsch, Vitale Zanchettin und Cecilia Mazzetti di Pietralata. Die nachrömischen Werke beleuchten Hans-Ulrich Kessler und Christien Melzer. Sie spüren van Heemskercks Romerfahrung in seinen Gemälden und Graphiken nach.

Die überlieferte und im Berliner Katalog nicht infrage stehende Zuschreibung der Zeichnungen an Maarten van Heemskerck wird durch die zeitgleich erschienene Publikation *Der Blick des Pan. Cornelis Floris und die „Heemskerck“-Skizzenbücher* von Felix Thürle-



| Abb. 5 | Pieter Saenredam, Exlibris für Maarten van Heemskercks römisches Zeichnungsbuch, zwischen 1639 und 1665. Feder in Braun, 151–155 × 195 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Bl-2008-4132

mann hinterfragt und mit einem Gegenvorschlag gekontert (vgl. die polemischen Rezensionen von Martin Raspe bei [arthistoricum.net](http://arthistoricum.net) und Peter Seiler im *Journal für Kunstgeschichte* 28/3, 2024, 213–242). Die ansprechend, sorgfältig und vorzüglich ausgestattete zweibändige Publikation besteht aus einem Text- und einem Abbildungsband. In Letzterem präsentiert Thürlemann alle Berliner Zeichnungen und ordnet sie überwiegend drei von ihm „teilrekonstruierten“ Skizzenbüchern zu: dem *Römischen Skizzenbuch*, dem *Mantuaner Skizzenbuch* und einem neu von ihm zusammengestellten *Panoramaskizzenbuch*. Dazu nimmt er den gesamten Bestand in den Blick und erkennt nicht Maarten van Heemskerck und die beiden Anonymi, sondern den aus Antwerpen stammenden Cornelis Floris (1514–1575) als Autor aller in Berlin bewahrten Zeichnungen. Wie ist das möglich?

Der dokumentierte Nachweis der Provenienz der Zeichnungen und ihre Zuschreibung an Maarten van Heemskerck beginnt, wie Tatjana Bartsch 2019 dargelegt hat, im Jahr 1639, als die Zeichnungen des römischen Zeichnungsbuchs in den Besitz des niederländischen Malers und Sammlers Pieter Jansz. Saenredam gelangten (Bartsch 2019, 146–149). Dadurch klaffen in der dokumentierten Provenienz der Zeichnungen über 100 Jahre. Bartsch und Melzer legen im erwähnten Beitrag überzeugend dar, dass die van Heemskerck zugeschriebenen Zeichnungen vor allem im nördlichen Raum der Niederlande, in erster

Linie in Haarlem, intensiv rezipiert wurden. Seit circa 1611 können sie auf eine gemeinsame Rezeption des *Römischen* und des *Mantuaner Skizzenbuchs* verweisen. Offen bleibt, ob auch das *Mantuaner Skizzenbuch* damals im Besitz von Saenredam war. Dieser verfasste für das *Römische Skizzenbuch* eine Namensliste, zum Andenken an die Personen, die dieses Buch weitergereicht und aufbewahrt haben.

| Abb. 5 |

## Zeichnungen Roms. Eine Frage der Provenienz

Auf dieser Liste, die Bartsch als *Exlibris*, Thürlemann hingegen als *Pedigree*, „ein durchnummeriertes Verzeichnis der sukzessiven Besitzer des Zeichnungskonvoluts“ (16) versteht, wird Maarten van Heemskerck als erster Name genannt: „1. Maerten van Heemskerck selbst, der es in Ehren hielt bis zu seinem Tod im Jahr 1574“. Je nachdem, wie die Autoren das Dokument verstehen, argumentieren sie für eine geschlossene Provenienz wie Bartsch und Melzer oder betrachten, wie Thürlemann, van Heemskerck nicht als Urheber, sondern lediglich als ersten Besitzer der Romzeichnungen. Unabhängig davon, ob das „selbst“ hinter dem Namen von van Heemskerck tatsächlich zu „selbst gezeichnet“ und damit als Signaturtopos, wie Bartsch und Melzer vorschlagen (205), verstanden werden darf, stellt sich doch bei einer Zuschreibung an Cornelis Floris die Frage, aus welchem Grund ein Zeichnungskonvolut eines Antwerpener

Künstlers ausgerechnet nach Haarlem gelangen sollte, zumal Floris ein Jahr nach van Heemskerck starb? Angesichts der unterschiedlichen künstlerischen Milieus scheint es nur schwer vorstellbar, dass Floris seine Zeichnungen zu Lebzeiten an van Heemskerck verschenkt oder verkauft haben könnte.

## Cornelis Floris als Urheber

Bereits 2021 formulierte Thürlemann Zweifel an der Aufteilung des Konvoluts und an den Zuschreibungen der Skizzenbücher an Maarten van Heemskerck, den Anonymus A und den Anonymus B. Er argumentierte, dass der Berliner Zeichnungsbestand im Wesentlichen kohärent sei und, abgesehen von wenigen Ausnahmen, von einem einzigen Zeichner stamme. In seiner umfangreichen Untersuchung, die nun vorliegt, identifiziert Thürlemann den Antwerpener Künstler Cornelis Floris als den Schöpfer aller in *Album I* und *Album II* versammelten Zeichnungen. Thürlemann strebt eine umfassende Neubewertung des gesamten Berliner Zeichnungsbestands an und nimmt daher auch eine Korrektur der Datierung vor. Die von der Forschung zu van Heemskerck von 1531 bis 1536 angesetzte Reise verschiebt Thürlemann nach hinten und vermutet, dass sich Cornelis Floris von 1535 bis Sommer 1538 in Italien aufgehalten habe. Dadurch können die Zeichnungen, die bauli-

che Veränderungen Roms nach van Heemskercks Abreise 1536 dokumentieren, wieder einbezogen werden. | Abb. 6 | Da über Cornelis Floris' Jugend, Ausbildung und seinen Aufenthalt in Rom so gut wie nichts bekannt ist, bietet sich hier ein Freiraum, der eine solche Zuschreibung möglich macht und ein bisher unbekanntes Frühwerk kreiert. Thürlemann stellt dem Haarlemer Maler Maarten van Heemskerck, der als etablierter und renommierter Künstler seiner Heimat nach Rom reiste, den jungen und unerfahrenen Antwerpener Künstler gegenüber, der später als bedeutender Ornamentefinder, Bildhauer und Architekt berühmt werden sollte. Die auffälligen stilistischen Unterschiede innerhalb des Zeichnungskonvoluts führt Thürlemann nicht auf verschiedene Künstler zurück, sondern auf die unterschiedlichen Interessen und Aufgaben, die ein einziger Künstler – in diesem Fall Floris – verfolgte.

So erkennt Thürlemann in der Überzahl der überlieferten Zeichnungen drei aufgelöste Skizzenbücher mit unterschiedlichen Funktionen: Das *Römische Skizzenbuch* (weitgehend identisch mit dem oben besprochenen *Römischen Zeichnungsbuch*) trug der Zeichner während seiner Streifzüge durch Rom, *outdoor*, bei sich. Es wurde schrittweise vor Ort mit Zeichnungen gefüllt, darunter Stadtansichten, Skizzen von Ruinen sowie Darstellungen antiker Skulptu-



| Abb. 6 | Anonymus B, Das nördliche Querhaus und die Vierung von Neu-Sankt Peter, um 1538–1540. Feder in Braun, 129 × 201 mm. SMB, Kupferstichkabinett, Inv. 79 D 2, fol. 15 r. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Jörg P. Anders; Public Domain Mark 1.0 ↗

ren. Thürlemann nimmt in seine Rekonstruktion des Skizzenbuchs nur 42 Blätter auf. 23 doppelseitig bezeichnete Blätter sieht er als nicht integrierbar. Damit liegt ein zweiter Vorschlag der Rekonstruktion vor. Durch die Konzentration auf die Funktion der Skizzenbücher ist auch die Integration des *Mantuaner Skizzenbuchs* in das Œuvre möglich. Das *Mantuaner Skizzenbuch* hat für Thürlemann eine ergänzende Funktion. Es diente als *indoor*-Skizzenbuch und enthalte fast ausschließlich Kopien von fremden oder eigenen Vorlagen. Es wurde hauptsächlich in der Unterkunft genutzt – zunächst in Mantua, später in Rom – oft auf einer stabilen Unterlage, was den Einsatz von Zirkel, Lineal und die gleichmäßige Schrift der beigefügten Notizen erklärt. Das hier rekonstru-

ierte *Mantuaner Skizzenbuch* ist nach Thürlemann in erster Linie ein Kopierbuch, in dem vor allem dekorative und ornamentale Vorlagen von Giulio Romano nachgezeichnet wurden, die später von Floris durch eigene Erfindungen teils überzeichnet worden seien.

### | Abb. 7 |

Ergänzt werden diese beiden Skizzenbücher durch ein drittes im Querformat von etwa 215 × 290 mm, zu dem auch das 360°-Panorama von Rom gehörte. Da diesem Buch weitere Panoramazeichnungen zugeordnet werden, wird es von Thürlemann *Panorama-Skizzenbuch* genannt. | Abb. 8 | Deutlich wird, dass Thürlemann die Ergebnisse der Berliner Restaurierung wohl nicht vollumfänglich kannte und hier das eine oder andere Argument seiner Rekonstruktionen überdacht werden wird. Es wäre umso wünschenswerter, wenn auch das *Album II* aufgelöst und die darin enthaltenen Blätter einer phänomenologischen und kunsttechnologischen Untersuchung unterzogen werden könnten.

Ferner verfolgt Thürlemann das Ziel, Cornelis Floris als einen der innovativsten Künstler unter den zahlreichen Romreisenden aus dem Norden hervorzuheben. Floris habe nicht nur ein neues Bild von Rom in den Norden gebracht, sondern sei auch der Begründer der Gattung der römischen Ruinenvedute, einen Ruhm, der bisher auf mehrere Schultern verteilt wurde. Der zweite Teil der Untersuchung widmet sich daher seiner nachrömischen Karriere. Thürlemanns Argumentation ist zu komplex und vielschichtig, um hier im Detail erörtert zu werden. Als Ergebnis versucht er plausibel zu machen, dass Floris nicht nur als Schöpfer der niederländischen Groteske, die sich eindeutig als seine exklusive Erfindung erweise, sondern auch als *Inventor* aller Initialen für das Mitgliederzeichen der Gilde (die sogenannten *Liggeren*), der Bordüren für die großen Teppichserien des polnischen Königs Sigismund, von dessen Groteskentapisserien sowie als Urheber der temporären Bauten in Antwerpen anlässlich des Einzugs von Karl V. und Philipp II. im Jahr 1549 anzusehen sei – Letzteres eine Aufgabe, die bisher Pieter Coecke von Alst zugeschrieben wurde. In Bezug auf die Frage nach der



| Abb. 7 | Mantuaner Skizzenbuch, Kamin; Groteske.

Feder in Braun, laviert, 197 × 148 mm. SMB,  
Kupferstichkabinett, Inv. D 2 a, fol. 30r.

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett /  
Volker-H. Schneider; Public Domain Mark 1.0 ↗



| Abb. 8 | Unbekannt, Panorama vom Monte Caprino. Feder in Braun, laviert. SMB, Kupferstichkabinett, Inv. fol. II 91v–92r/P7-10. Felix Thürlemann, *Der Blick des Pan*, Berlin 2024, Abb. I.145

Nachhaltigkeit der Romerfahrung im Werk von Cornelis Floris ist es bemerkenswert, dass die von ihm aufgegriffenen Anregungen nach seiner Rückkehr größtenteils aus Frankreich oder Italien stammten und über Druckgraphiken vermittelt wurden. Bei keinem der untersuchten Beispiele greift Floris auf das *Römische Skizzenbuch* zurück. Hier zeigt sich eine ähnliche Gemengelage wie in der von Thürlemann scharf kritisierten Forschung zu van Heemskerck, denn auch im gesicherten Werk von Floris spielen die römischen Zeichnungen nicht die erwartete Rolle.

## Der Blick des Pan

Für die Zuschreibung der Zeichnungen an Maarten van Heemskerck oder Cornelis Floris ist neben deren Provenienz der Nachweis von deren Rezeption im späteren Werk von großer Bedeutung. Und hier tun sich beide Seiten schwer. Nicht ganz von der Hand zu weisen ist Thürlemanns Beobachtung, dass sich nur wenige direkte Rückgriffe auf das *Römische Skizzenbuch* in van Heemskercks malerischem und graphischem Werk erkennen lassen. Die Frage, ob die ihm zugeschriebenen römischen Zeichnungen zwingend von ihm stammen müssen, scheint daher durchaus berechtigt. Thürlemanns Feststellung, dass die von der Forschung aufgerufenen Bezüge zu den Zeichnungen in van Heemskercks Werk so gut wie nie zwingend seien (z. B. 10, 20), steht jedoch das Faktum gegenüber, dass Rom, seine antiken Ruinen und die dort versammelten Kunstwerke – seien sie antik oder damals modern – eine entscheidende und stilprägende Rolle im Werk von van Heemskerck gespielt haben. Zudem ließe sich sein nachrömischer Umgang mit der Antike als kreative Aneignung beschreiben, eine Verarbeitung der Romerfahrung, die nicht sklavisch einer Vorlage folgen muss. Van Heemskercks Romrezeption steht auch insofern überhaupt nicht in Frage,

als es ausreichend von ihm signierte und damit zweifelsfrei von ihm stammende Zeichnungen gibt.

Fordert man als Nachweis der Eigenhändigkeit das wörtliche Zitat, dann sollte dieser Anspruch für beide Künstler gelten. Thürlemann sieht einen Beweis dafür, dass Cornelis Floris der Urheber der römischen Zeichnungen sei, in einer Darstellung des Kopfes eines lachenden Pans. | Abb. 9 | Dieser Kopf, der im Profil wiedergegeben wird und einen rückwärtsgewandten Blick zeigt, taucht in grotesker Übersteigerung in einem von Floris' Ornamentstichen auf. | Abb. 10 | Für Thürlemann ist dies der entscheidende Hinweis, Cornelis Floris als Urheber aller Zeichnungen anzunehmen und sein Œuvre dahingehend einer umfassenden Revision zu unterziehen. Im aktuellen Stand der Argumentation werfen die wenigen wörtlichen Zitate aus dem in Berlin aufbewahrten Zeichnungsbestand sowie die fehlende stilistische Übereinstimmung mit späteren Zeichnungen sowohl für die Zuschreibung an Maarten van Heemskerck als auch für die an Cornelis Floris Fragen und Zweifel auf.

## Einzigartige Modernität

Wenn es um Objekte, Zeichnungen, Skizzen und Kunstwerke geht, sind die beiden Bände von Felix Thürlemann mit ihren herausragenden Beobachtungen, eindrucksvollen Beschreibungen und fundierten Analysen, die fachkundig in den historischen Kontext eingeordnet werden, eine spannende und lehrreiche Lektüre. Besonders erhellt und bereichernd sind Thürlemanns Analysen der einzelnen Blätter. Mit präzisen und exemplarischen Beobachtungen zeigt er nachvollziehbar, wie phantasievoll, kreativ und innovativ die Generation der im frühen 16. Jahrhundert nach Italien reisenden Niederländer war.

Thürlemann identifiziert vier zentrale Parameter für die bildhafte Verarbeitung der sichtbaren Welt im



**Abb. 9** | Römisches Zeichnungsbuch, Angeschirrtes Rindbärtiger Satyr, ca. 1532–1537. Rötel, Vorzeichnung in Bleigriffel, Feder, ca. 135 × 210 mm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Dietmar Katz; Public Domain Mark 1.0 ↗

Zeichnungsbestand: die Fokussierung des visuellen Sachverhalts in Bezug auf die gerahmte Bildfläche, als „Framing“ bezeichnet; die Perspektivierung durch die Wahl des Standorts und der Blickrichtung; die zeichnerische Kompetenz, die sich in einem geschulten Auge und einer geübten Hand zeigt; sowie das zur Verfügung stehende Zeichnungsmaterial, bestehend aus dem Bildträger und dem Zeichenwerkzeug.

Die Unterschiede im zeichnerischen Stil erklärt er vorwiegend durch pragmatische Gründe und, wie bereits erwähnt, mit ihrer Funktion. So kommt der Rötel, seltener die schwarze Kreide, zur Anwendung, wenn es um ein objektbezogenes Erfassen geht, um Stand-

bilder und Fragmente, um Muskelbildungen und körperliche Qualitäten. Mit Rötel und Kreide lässt sich die Oberflächenwirkung des polierten Steins simulieren, weshalb sich deren Anwendung auf die Wiedergabe der nackten Körperteile beschränkt. Geht es um die szenische Erfassung, kommt verstärkt die Federzeichnung, die manchmal mit dem Metallstift oder mit schwarzer Kreide vorbereitet wurde, zum Einsatz. Überdies erkennt Thürlemann, nicht immer neu, in dem Zeichnungsbestand unterschiedliche Bildkonzepte. Neben dem melancholischen Blick auf Rom (hier wäre ein Verweis auf Joachim Du Bellays dichterische Verarbeitung Roms interessant gewesen, vgl. Barbara Vinken, *Du Bellay und Petrarca. Das Rom der Renaissance*, Tübingen 2001) attestiert Thürlemann dem Zeichner einen archäologischen Blick *avant la lettre*. Diesen kritisch-analytischen Blick wertet er als



**Abb. 10** | Frans Huys nach Cornelis Floris (?), Blatt aus der Serie „Pourtraicture ingenieuse de plusieurs façons de masques“, Antwerpen, vor 1555. Felix Thürlemann, *Der Blick des Pan*, Berlin 2024, Abb. 0.18

einzigartig und modern. Die quasi-archäologische Haltung mache den Zeichner zu einem Kenner, der in der Lage gewesen sei, beispielsweise zwischen der Antike und der Nachahmung der Antike durch Michelangelo zu unterscheiden. Sein Zugriff auf die antike Skulptur sei ein formaler gewesen, dem Interesse an der Anatomie geschuldet, und verdichte sich zu einem Verfahren der visuellen Subtraktion. Daneben suche er durch besondere Blickwinkel eine Verlebendigung der Skulptur und einen Dialog zwischen dieser und den Betrachtenden zu suggerieren. Seine Kennerschaft der antiken Architektur gehe so weit, dass er „artifizielle, ahistorische Darstellungen“ (142) zeichnen könne, die weder den ursprünglich antiken noch den vom Zeichner gesehenen Zustand wiedergeben.

## Modernität, Autorschaft und Kennerschaft

Es ist nicht die Suche nach dem *period eye*, die in der Untersuchung von Thürlemann den Blick auf das Material leitet, sondern die Moderne, Kriterien der beginnenden archäologischen Wissenschaft, der Erfindung der Fotografie und des Films. Thürlemann erkennt in dem Material deren kritisch-analytischen Blick, unterschiedliche Blickeinstellungen, die Suche nach originellen Seh- und Darstellungsformen, den fotografischen Schnappschuss sowie das filmische Prinzip von Schuss und Gegenschuss (84). Gar als einen prä-kinematischen Zugriff beschreibt Thürlemann die „koordinierte Mehransichtigkeit“ der gezeichneten Antiken (76). So spricht er auch von einer Elastizität des Blicks (138). All dies seien Zeichen der Originalität des zeichnenden Künstlers.

Immer wieder greift Thürlemann auf den Begriff der Anmutung zurück. So gründe die unterschiedliche Anmutung der drei Skizzenbücher keineswegs auf unterschiedlichen Händen, sondern auf deren funktionaler Differenz (10). Insbesondere die Zeichnungen nach fremden Vorlagen hätten auf Grund des Zeicheninstrumentariums „eine ganz eigene Anmutung“ (32), die es ermögliche, Zeichnungen des *Römischen* und des *Mantuaner Skizzenbuchs* ein und demsel-

ben Autor zuzuschreiben (so z. B. die Zeichnungen 18 und 72 des *Römischen* und die Zeichnung 26 des *Mantuaner Skizzenbuchs* in der Rekonstruktion von Thürlemann). Die in ihrer Anmutung an „moderne fotografische Schnappschüsse“ (83) erinnernden, mit Feder und Tinte gezeichneten, spontanen, experimentellen und witzigen Veduten lassen für Thürlemann den Künstler klar erkennen.

Mit Anmutung wird ein Begriff der Ganzheitspsychologie und Gestalttheorie aufgerufen. Der Gestaltpsychologe Wolfgang Metzger spricht von Anmutungseigenschaften immer dann, wenn die Wirkung betroffen ist, also das Verhältnis zwischen dem Wahrgekommenen und dem Wahrnehmenden (*Psychologie. Die Entwicklung ihrer Grundannahmen seit der Einführung des Experiments*, Wien 1940 [62001], 64). Ihren Ort hat die Anmutung im endothymen Grund. Dem Anspruch, die Anmutung als methodisches Instrumentarium für kunstwissenschaftliche Kennerschaft bei Zuschreibungsfragen mit weitreichenden Folgen aufzurufen, darf daher mit großem Zweifel begegnet werden.

Bei den Fragen der Kennerschaft, auf die sich Thürlemann methodologisch beruft, hat sich seit Roger de Piles kaum etwas verändert, denn noch immer geht es um Fragen der Qualität und Ergebnis einer kunsttechnologisch nicht gestützten kennerschaftlichen Analyse. Thürlemann betont, dass die Kriterien der Zuschreibung die „ästhetische Qualität“ und die „Originalität“ (171) seien. So erstrahlt nach der Lektüre der Studie Cornelis Floris als ein kluger, raffinierter, komplex denkender, kreativer, ästhetisch sensibler, mit Witz, ja Ironie begabter, einzigartiger Künstler, gegen den u. a. Maarten van Heemskerck tief abfällt, denn dieser arbeite formelhaft, zeige Tendenzen zum Bühnenhaften, und die ihm zugeschlagenen Zeichnungen seien ein „charakteristisches Produkt der heemskerckschen Phantasie“ (102). | Abb. 11 | Die Hervorhebung von Cornelis Floris auf Kosten seiner Zeitgenossen und die damit verbundene Abwertung derselben ist für die Leserin unerfreulich und unwissenschaftlich, zumal die vorgeschlagene Zuschreibung an den jungen Cornelis Floris und die darauf

basierende Neubewertung von Floris' Œuvre keineswegs unwidersprochen bleiben dürfte.

Die geäußerten Zweifel an der Datierung und an der Zuschreibung der Berliner Zeichnungen an Maarten van Heemskerck, an den Anonymus A wie auch an den Anonymus B – und hier lässt sich Cornelis Floris mühelos anfügen – regen dazu an, den Bestand und die wechselseitigen Abhängigkeiten kritisch zu hinterfragen. Möglicherweise sollte die Suche nach dem einen genialen Künstler fallen gelassen und die Überlegung einbezogen werden, ob es sich bei den

in Rom entstandenen Zeichnungen um ein kooperativ geschaffenes Konvolut handeln könnte. Wieso stellt dies für die Verfasser der auf den Zeichnungen angebrachten Beschriftungen und Annotationen eine Option dar (Mattei, 220), nicht aber für die Autoren der Zeichnungen?

Eine weiterführende Untersuchung des Bestands und der komplexen Zusammenhänge dürfte für zukünftige Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker zweifellos eine ebenso anspruchsvolle wie faszinierende Aufgabe darstellen.



| Abb. 11 | Maarten van Heemskerck oder Cornelis van Poelenburch, Fantasielandschaft mit Ruinen. Feder in vitriolfreier Eisengallustinte, Einfassungslinie in Grafit, 173 x 269 mm. Berlin, SMB, Kupferstichkabinett, KdZ 12306. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Jörg P. Anders; Public Domain Mark 1.0 ↗