

WESHALB DIE ‚RÖMISCHEN SKIZZENBÜCHER VON MARTEN VAN HEEMSKERCK‘ NICHT VON HEEMSKERCK STAMMEN KÖNNEN

QUELLENKRITISCHE,
ÜBERLIEFERUNGSGESCHICHTLICHE UND
KENNERSCHAFTLICHE ANMERKUNGEN ZU ZWEI
NEUERSCHEINUNGEN

Felix Thürlemann

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#1-2021, S. 47–76

<https://doi.org/10.11588/xxi.2021.1.79015>

ABSTRACT: WHY THE 'ROMAN SKETCHBOOKS BY MARTEN VAN HEEMSKERCK' CANNOT BE BY HEEMSKERCK. REMARKS ON TWO RECENT PUBLICATIONS IN THE LIGHT OF SOURCE CRITICISM, HISTORY OF TRADITION, AND CONNOISSEURSHIP

The well-known ensemble of drawings of Netherlandish origin, including a large number of Roman vedute from the 1530s, now divided into two volumes in the Berlin Kupferstichkabinett, has a quite complicated history of transmission. While the first volume, acquired in 1879, was early on associated with the name of Heemskerck, this was not the case for the second volume. Nevertheless, when Jaro Springer announced its acquisition in 1891, he recognised "the same hand and technique" as in the first volume. However, the attribution of both volumes to Maarten van Heemskerck soon caused problems. For external reasons, art historians had to discard as non-Heemskerckian first the sheets of the so-called "Mantuan sketchbook" including the 360-degree panorama of Rome, then a group of six roman vedute. This article argues that Pieter Jansz. Saenredam, who once possessed the drawings, no longer knew who the author was, but was himself responsible for the fact that the drawings would be auctioned off after his death in 1665 under the appealing name of "Heemskerck".

KEYWORDS

Maarten van Heemskerck; Renaissance; Zeichnungen; Skizzenbücher; Rom; Kennerschaft.

Die kennerschaftliche Praxis ist eine komplexe, vielschichtige Tätigkeit. Ihre Grundlagen und ihr Stellenwert innerhalb der Kunstgeschichte werden in den theoretischen Überlegungen der bekannten *connoisseurs* wie Morelli, Berenson und Friedländer kaum adäquat abgebildet.¹ Diese betreffen fast ausschließlich den Akt der Zuschreibung, den Versuch, um eines oder mehrere signierte und idealerweise auch datierte Werke herum stilistisch eng verwandte, anonym überlieferte Werke zu gruppieren, um so ein Corpus authentischer Arbeiten der entsprechenden Künstlerpersönlichkeit zu konstituieren. Auch ist der Stellenwert kennerschaftlicher Aussagen, je nach Fragestellung, nicht immer gleich. So führen Namensgebung und Datierung nicht *per se* zu einer Veränderung des ästhetischen Wertes der betroffenen Werke und sind deshalb aus dieser Perspektive wenig relevant. Erst im Zusammenspiel mit anderen, korrekt zugeschriebenen Werken bekommen sie einen kunsthistorischen Wert. Eine sichere Zuschreibung und vor allem die zweifelsfreie Datierung sind schließlich dann von besonderer Bedeutung, wenn die entsprechenden Werke als Dokumente bezüglich der dargestellten Sachverhalte dienen, wie dies bei den sogenannten ‚Römischen Skizzenbüchern von Marten van Heemskerck‘ der Fall ist, die der Gegenstand der nachfolgenden Überlegungen sind.² Vor allem für die klassische Archäologie und die Erforschung der Baugeschichte von St. Peter spielt der Berliner Zeichnungsbestand bis heute eine wichtige Rolle als zuverlässige dokumentarische Quelle.

In der Praxis ist die Situation auch deshalb meist komplexer als in der kennerschaftlichen Theorie dargestellt, weil Forscherinnen und Forscher häufig nicht mit Werken ohne Namen, sondern mit Werken konfrontiert sind, denen bereits ein – wenn auch dokumentarisch nicht gesicherter – Künstlername oder gar mehrere konfligierende Künstlernamen zugeordnet sind. Vor allem bekannte Kunstwerke sind eingebettet in einen Kontext von sprachlichen Dokumenten, Künstlerbiografien und älteren Publikationen, die man zusammengefasst ‚diskursive Tradition‘ nennen kann. Wie mächtig diese sprachlich fundierte Tradition ist, wird dann deutlich, wenn durch neue Funde oder Forschungsergebnisse aus anderen Feldern allgemein akzeptierte Zuschreibungen in Frage gestellt werden müssen.

Die Geschichte der Erforschung des Bestands von mehr als zweihundert meist beidseitig bezeichneten Blättern im Berliner Kupferstichkabinett, die der Archäologe Christian Hülsen und der Kunsthistoriker Hermann Egger 1913 und 1916 unter dem Titel *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck* in ausführlich

1

Für eine methodologisch reflektierte Theorie der Kennerschaft siehe neuerdings Frédéric Elsig, *‚Connoisseurship‘ et histoire de l’art. Considérations méthodologiques sur la peinture des XV^e et XVI^e siècles*, Genf 2019.

2

Im Folgenden wird die heutige übliche Schreibung von Heemskercks Vornamen, „Maarten“, verwendet.

kommentierten Faksimile-Bänden publiziert haben,³ ist ein aufschlussreiches Beispiel sowohl für die Langlebigkeit einmal vorgenommener kennerschaftlicher Entscheidungen wie für die Schwierigkeit, diese – wenn nötig – zu korrigieren. Im Folgenden wird die These vertreten, dass der Berliner Zeichnungsbestand, der heute auf zwei Bände aufgeteilt ist, aber noch bis ins 17. Jahrhundert gemeinsam überliefert war, nicht von Heemskerck stammen kann. Dies gilt auch für den bekanntesten Teil, die 67 erhaltenen Blätter des sogenannten ‚Römischen Skizzenbuchs‘, das der hauptsächliche Gegenstand zweier kürzlich erschienener Publikationen von Tatjana Bartsch und Arthur J. DiFuria ist und dort weiterhin Heemskerck zugeschrieben wird.⁴

Zwei Bände und ihre sukzessiven ‚Säuberungen‘

Der Name Maarten van Heemskerck war mit einem Teil des Berliner Zeichnungsbestandes schon früh verbunden. Der Haarlemer Maler (1498–1574) galt spätestens seit Anfang des 18. Jahrhunderts, als sich der erste der beiden Berliner Bände im Besitz französischer Sammler befand, als Autor der darin überlieferten Zeichnungen.⁵ Doch schon in der zweiten, postum in Amsterdam erschienenen Auflage der *Paradigmata graphices variorum artificium* mit Stichen des 1671 verstorbenen Jan de Bisschop trägt ein Blatt, das antike Skulpturen nach einer Zeichnung aus dem später von Pierre-Jean Mariette erworbenen Band zeigt, die Angabe „Heemskerck ex marmore antiq[uo]“.⁶ Hingegen findet sich in der um 1611 publizier-

3

Christian Hülsen und Hermann Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, 2 Bde., Berlin 1913 und 1916. Nachdruck hg. von M. H. L. Netto-Bol, 2 Bde., Soest 1975. Auf die Zeichnungen des Berliner Bestandes wird mit der entsprechenden Folio-Zahl, wie Fol. I.38r bzw. Fol. II.13v, verwiesen, wobei römisch I. den Klebeband Inv. 79 D 2, römisch II. den Klebeband Inv. 79 D 2a des Berliner Kupferstichkabinetts bezeichnet.

4

Tatjana Bartsch, *Maarten van Heemskerck. Römische Studien zwischen Sachlichkeit und Imagination*, München 2019; Arthur J. DiFuria, *Maarten van Heemskerck's Rome. Antiquity, Memory, and the Cult of Ruins*, Leiden/Boston 2019. Für eine ausführliche Besprechung der beiden Bände siehe Ilja Veldman, Review – Books by Tatjana Bartsch and Arthur DiFuria on Heemskerck's Roman drawings, in: *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* 41, 2019, 332–341.

5

So tragen einige der zwölf von Comte Caylus zwischen etwa 1710 und 1730 als Radierungen geschaffenen Kopien nach Blättern aus dem ersten Berliner Band Bezeichnungen wie „Heemskerck del.“ oder „Heemskerck d'après l'antique a Rome“. Siehe Bartsch, *Maarten van Heemskerck*, Abb. 112–123.

6

Wie Hülsen und Egger, *Die römischen Skizzenbücher*, Bd. 1, 45–48, gezeigt haben, sind drei der vier Figuren seitenverkehrte Kopien nach einem Blatt des römischen Skizzenbuchs (Fol. I.33r; Bartsch, *Maarten van Heemskerck*, Kat. 53). Die Angabe von Tatjana Bartsch, wonach die zweite Figur der unteren Reihe auf ein Blatt des Rijksmuseums zurückgehe (Bartsch, *Maarten van Heemskerck*, Kat. 1), kann hingegen nicht zutreffen. Während bei den drei Figuren in Jan de Bisschops Stich, die sich auf das Blatt des ‚Römischen Skizzenbuchs‘ beziehen, der Faltenwurf sehr genau wiedergegeben ist, ist der Faltenwurf in der Amsterdamer Zeichnung gegenüber dem Stich verschieden konzipiert. Hinzu kommt, dass der linke Fuß des Torsos auf der Amsterdamer Zeichnung nur flüchtig ausgeführt ist; auch der obere Abschluss des Torsos ist dort unterschiedlich gestaltet. Ich

ten Stichsammlung von Jacob Matham, *Antiquae aliquot elegantiae Romanae urbis*, die zahlreiche Realien aus beiden heute in Berlin aufbewahrten Bänden wiedergibt, noch keine Autorenangabe.⁷ Dieser Zuwachs an ‚Wissen‘ um die Autorschaft der Berliner Zeichnungen, der zwischen circa 1611 und 1671 beobachtet werden kann, hat, wie sich zeigen wird, seinen Grund.

Als es dem Berliner Kupferstichkabinett gelang, aus englischem Privatbesitz einen bis dahin unbekannten zweiten Klebeband mit rund einhundert Zeichnungen eines in Italien tätigen Niederländers zu erwerben, war der Zusammenhang mit dem Band, der einst Mariette gehörte, sofort klar. So erkannte Jaro Springer, als er 1891 den Erwerb des zweiten Bandes ankündigte, darin „die gleiche Hand und Technik, die mit den Zeichnungen des ersten Skizzenbuches genau übereinstimmen“, und schrieb deshalb auch diese Zeichnungen mit Ausnahme nur eines Blattes (Fol. II.70) Heemskerck zu.⁸ Die Situation änderte sich erst im Jahre 1911, als Leon Preibisz seine Dissertation zu Heemskerck publizierte.⁹ Der Autor sah sich gezwungen, die Einschätzung Springers in Bezug auf zwei wichtige Teile des zweiten Berliner Bandes zu revidieren. Preibisz, der handschriftliche Dokumente Heemskercks kannte, musste feststellen, dass die zahlreichen originalen Beschriftungen im großen Romanopanorama, einer Rundumsicht vom Monte Caprino (Fol. II.91v–92r), und jene in einem der aufgelösten Skizzenbücher, das seit der Ausgabe von Christian Hülsen und Hermann Egger ‚Mantuaner Skizzenbuch‘ genannt wird, nicht von der Hand Heemskercks stammen konnten [Abb. 1, Abb. 2].¹⁰ Preibisz sonderte deshalb die 43 doppelseitig bezeichneten Blätter zusammen mit dem 360°-Romanopanorama aus der von ihm zusammengestellten Liste der authentischen Zeichnungen Heemskercks aus und schrieb sie einem unbekannten Zeichner zu, dem Hülsen und Egger später den Namen

halte es für wahrscheinlich, dass Jan de Bisschop bei dieser Figur eine weitere, heute verlorene Zeichnung aus dem ‚Römischen Skizzenbuch‘ kopiert hat, die die gleiche antike Standfigur zeigte wie das Amsterdamer Blatt.

7

Der Band wurde ohne Datum und ohne Ortsangabe publiziert. Die Kupferstiche sind vollständig reproduziert bei Peter Fuhring, Jacob Matham's *Verscheijden cierage*. An Early Seventeenth-Century Model Book of Etchings after the Antique, in: *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* 21, 1992, 57–84. Fuhring hat den Bezug zum Berliner Zeichnungsbestand noch nicht erkannt.

8

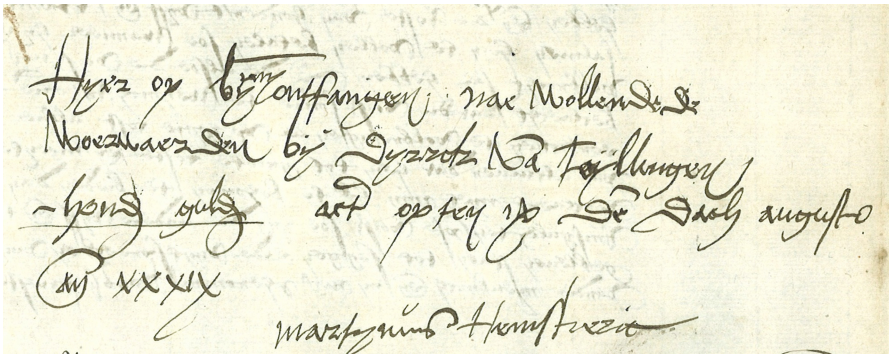
Jaro Springer, Ein zweites Skizzenbuch von Marten van Heemskerck, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 12, 1891, 117–124, hier 117. Hülsen und Egger erkannten im zweiten Berliner Band gegen Ende noch weitere Zeichnungen, die nicht zum ursprünglichen Bestand gehört haben können. Auch der erste Band enthält einige wenige Zeichnungen fremder Autorschaft.

9

Leon Preibisz, *Martin van Heemskerck. Ein Beitrag zur Geschichte des Romanismus in der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts*. Werkkatalog, Leipzig 1911.

10

Ebd., 82: „[...] und dann entsprechen die Beischriften nicht den Schriftzügen Heemskercks, die wir aus den Verträgen der Jahre 1538–40 kennen.“



Heer op te ontfangen: nae Mollende
Noordwaerden bij Dyckda Teyllingen
-hond guldert op te payen de Daech august-
an XXXIX
Maarten Heemskerck

[Abb. 1]

Schriftprobe von Maarten van Heemskerck, datiert 9. August 1539 (Vertrag für das Laurentius-Triptychon), Detail. Alkmaar, Gemeente-archief, Inventaris Stadsarchief nr. 1804.

Weshalb die ‚Römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck‘
nicht von Heemskerck stammen können



[Abb. 2]

Schriftprobe aus dem ‚Mantuaner Skizzenbuch‘. Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.
79 D 2a, fol. 9r, Detail © bpk / Kupferstichkabinett, SMB / Volker-H. Schneider.

„Anonymus A“ geben sollten.¹¹ Die Autorschaft Heemskercks für das „Römische Skizzenbuch“, das nur wenige und wenig prägnante Beschriftungen enthält, wurde von Preibisz hingegen weiterhin als unproblematisch akzeptiert.¹² Auch Hülsen und Egger sollten sich diesen Entscheidungen im Wesentlichen anschließen.

Eine zweite „Säuberung“ des in den Berliner Bänden überlieferten Zeichnungsbestandes fand im Jahre 1977 statt. In ihrer Rezension des Nachdrucks der Ausgabe von Hülsen und Egger wies Ilja Veldman darauf hin, dass mehrere Blätter mit römischen Veduten, die zuvor allgemein Heemskerck zugeschrieben worden waren, aufgrund der darin dargestellten Sachverhalte erst *nach* der Rückkehr des Malers nach Haarlem entstanden sein konnten.¹³ Unbestreitbar ist dies der Fall für Fol. I.15. Das Blatt zeigt den erst im Sommer 1538 nach Plänen von Antonio da Sangallo d. J. errichteten *muro divisorio*, die Trennwand zwischen dem noch nicht abgerissenen, hinteren Teil des Kirchenschiffes von Alt-St. Peter und dem unvollendeten Bramante-Neubau. Im Sommer 1538 jedoch hielt sich Heemskerck nachweislich nicht mehr in Rom auf. Das Blatt bildet zusammen mit fünf weiteren Blättern aufgrund ihrer materiellen und inhaltlichen Besonderheiten eine eigene Gruppe. Die sechs Zeichnungen – zwei von ihnen sind im ersten, zwei im zweiten Berliner Band, nochmals zwei in der Devonshire Collection überliefert¹⁴ – zeigen allesamt bekannte römische Gebäude und Baukomplexe: das Forum Romanum, den Petersplatz und je zweimal St. Peter und das Pantheon. Sie haben alle das gleiche Querformat (ca. 130×200 mm), weisen, soweit feststellbar, eine nicht bezeichnete Rückseite auf, sind besonders detailreich ausge-

¹¹

Ebd., 81–82.

¹²

Die knappen Beschriftungen finden sich auf den Seiten Fol. I.17v, 19v, 21r, 50r, 55v. Sie sind deshalb wenig charakteristisch, weil sie zumeist *in loco* auf die Blätter, d. h. ohne stabile Unterlage, mit der Zeichenfeder gesetzt wurden. Es gibt andererseits keinen Beleg, wonach die vier Beschriftungen „Jacques“, die sich auf der Rückseite von drei Blättern des zweiten Berliner Bandes und einem isolierten Blatt in der Sammlung Custodia befinden, vom Autor der entsprechenden Zeichnung stammen. Anders Bartsch, Maarten van Heemskerck, 46 („eigenhändige Beschriftung“, wobei Maarten van Heemskerck gemeint ist.) Ein Vergleich mit der aus Dokumenten bekannten Schrift Heemskercks (siehe hier Abb. 1) stützt die Annahme der Autorin nicht.

¹³

Ilja M. Veldman, Notes occasioned by the publication of the facsimile edition of Christian Hülsen & Hermann Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck* [...], in: *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* 9, 1977, 106–113. Die von Veldman referierten, Graf Wolff von Metternich zugeschriebenen Angaben treffen nach Christof Thoenes zwar so nicht zu. Siehe Franz Graf Wolff Metternich, *Die frühen St.-Peter-Entwürfe 1505–1514, aus dem Nachlass herausgegeben, bearbeitet u. ergänzt von Christof Thoenes*, Tübingen 1987, 358. Unzweifelhaft jedoch ist die Datierung des auf Fol. I.15 dargestellten *muro divisorio*. Dieser wurde im Sommer 1538 realisiert.

¹⁴

Neben Fol. I.15 sind es Fol. I.10, II.2, II.7, sowie zwei in Chatsworth, Duke of Devonshire Collection, Inv. 839A (Petersplatz) und 839B (Forum Romanum). Siehe Michael Jaffé, *The Devonshire Collection of Northern European Drawings*, London 2002, vol. II: Flemish Artists, Kat. 1188, 1189, mit der von Nicole Dacos übernommenen Zuschreibung an Michiel de Gast. Diese wird von Veldman, Review, 339, mit Recht zurückgewiesen.

führt und mit zahlreichen Staffage-Figuren bevölkert.¹⁵ Veldman hat alle sechs Zeichnungen als geschlossene Gruppe aus dem Bestand der Heemskerck zugeschriebenen Zeichnungen ausgesondert und einem dritten Zeichner, den sie ‚Anonymus B‘ nennt, zugeschrieben. Es ist festzuhalten, dass auch diese Maßnahme durch einen äußeren Grund veranlasst war, die Tatsache nämlich, dass zumindest *eine* Zeichnung innerhalb der Gruppe aufgrund eines dargestellten architektonischen Elements, des erst im Sommer 1538 errichteten *muro divisorio*, nicht von Heemskerck stammen konnte. Veldman begleitet ihre Entscheidung mit einer kennerschaftlichen Reflexion, die man durchaus auch als Ausdruck selbstkritischen Zweifels deuten kann: „Once one’s attention has been drawn to the fact that Heemskerck could not possibly have executed these drawings one begins to notice certain stylistic differences [...]“. Wir erinnern uns: Für Jaro Springer, der die Handschrift Heemskercks und die Datierung des *muro divisorio* nicht kannte, gab es keinen Zweifel an der gemeinsamen Autorschaft des in zwei Bänden überlieferten Berliner Zeichnungsbestandes. Auch Michaelis teilte 1891 in seiner umfassenden Untersuchung zu den römischen Skizzenbüchern nordischer Künstler des 16. Jahrhunderts die auf dem Augenschein beruhende Einschätzung von Jaro Springer.¹⁶

Im Folgenden wird erneut die These vertreten, dass der Berliner Zeichnungsbestand kohärent ist und mit einer beschränkten Anzahl von Ausnahmen von einem einzigen Zeichner stammt. Dieser kann jedoch – anders als dies Springer und Michaelis noch annahmen – nicht mit Heemskerck identisch sein. Wenn man auf die Zuschreibung der Blätter des ‚Römischen Skizzenbuches‘ und der stilistisch verwandten Einzelblätter an Heemskerck verzichtet, können die von Leon Preibisz und Ilja Veldman ausgeschiedenen Teile wieder problemlos in den Gesamtbestand integriert werden. Die beiden von den genannten Autoren nacheinander postulierten Künstlerfiguren ‚Anonymus A‘ und ‚Anonymus B‘ sind Hilfskonstruktionen, die nur deshalb notwendig waren, weil man an Heemskerck als dem Urheber des ‚Römischen Skizzenbuches‘ und stilistisch verwandter Blätter im zweiten Berliner Band festhalten wollte.¹⁷

15

Die sechs Blätter könnten aufgrund ihrer spezifischen Eigenschaften Entwürfe für eine Kupferstichfolge gewesen sein, die dann aber nicht realisiert worden wäre.

16

Adolf Michaelis, Römische Skizzenbücher Marten van Heemskercks und anderer nordischer Künstler des XVI. Jahrhunderts, in: *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts* 6, 1891, I. Teil: 125–172, II. Teil: 218–238; hier, 127, zur Autorschaft des zweiten Berliner Bandes. Michaelis, Römische Skizzenbücher, 128, sieht die Autorschaft Heemskercks durch das Monogramm auf Fol. II.36r und Fol. II.91v bestätigt. Ein solches lässt sich jedoch auf Fol. II.91v nicht nachweisen. Wie Preibisz, Martin van Heemskerck, 81, feststellen wird, kann das Monogramm, das sich neben Fol. II.36r auch auf Fol. I.5 findet, nicht authentisch sein.

17

Nicole Dacos hat auch dem fiktiven ‚Anonymus A‘ einen bürgerlichen Namen gegeben. Dieser sei mit Hermannus Posthumus identisch. Siehe Nicole Dacos, L’anonyme A de Berlin. Hermannus Posthumus, in: Richard Harprath und Henning Wrede (Hg.), *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*, Mainz 1989, 61–79, sowie Nicole

Auch der Autor und die Autorin der beiden kürzlich erschienenen Publikationen zum Berliner Zeichnungsbestand, Arthur J. DiFuria und Tatjana Bartsch, sind sich, auch wenn sie in der Behandlung des weitgehend identischen Materials unterschiedliche Akzente setzen, einig im Festhalten an der Autorschaft Heemskercks für das sogenannte ‚Römische Skizzenbuch‘ und die hauptsächlich im zweiten Berliner Band überlieferten stilistisch verwandten Einzelblätter. Das sogenannte ‚Mantuaner Skizzenbuch‘ und das 360°-Rompanorama spielen in beiden Publikationen nur eine marginale Rolle.

Wie aus einem unbekannten Zeichner ‚Maarten van Heemskerck‘ wurde

Die von Tatjana Bartsch ausführlich rekonstruierte Überlieferungsgeschichte zeigt, dass die Verbindung der Berliner Zeichnungen mit Maarten van Heemskerck aus Haarlem erst etwa 130 Jahre nach ihrem Entstehen erstmals belegt ist. Sie geht – wie im Folgenden gezeigt wird – indirekt auf Pieter Jansz. Saenredam (1597–1665) zurück. Ausgangspunkt war eine konservatorische Geste des Malers und Sammlers, die – unterstützt durch spätere mutwillige Manipulationen – in der Folge falsch interpretiert wurde. Saenredam kannte den Autor des Zeichnungskonvoluts nicht mehr. Dies ergibt sich meiner Ansicht nach zweifelsfrei aus einer Liste der früheren Besitzer, die Saenredam verfasste, nachdem es ihm gelungen war, den heute in Berlin aufbewahrten Bestand zu erwerben. Obwohl die Liste heute separat überliefert ist, bezieht sie sich, wie bereits Gary Schwartz und Marten Jan Bok in ihrer Saenredam-Monografie vermutet haben und wie es Tatjana Bartsch mit weiteren Argumenten als gesichert darstellen konnte, auf die heute in Berlin auf zwei Bände aufgeteilte Zeichnungssammlung.¹⁸ Die von Saenredam verfasste Liste ist ein eigentliches *pedigree*, ein vollständiges Verzeichnis der sukzessiven Besitzer des Zeichnungskonvoluts, und wird im Titel ausdrücklich als solches bezeichnet:¹⁹ „Gedenkenisse. Bij wat voor personen, dit bouck, van hant, tot hant, Altoos is bewaert gewesen. eerst bij [...]“ (Andenken. Personen, die dieses Buch, das

Dacos, Michiel Gast, in: *Fiamminghi a Roma. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento* (Ausst.-Kat. Rom, Palazzo delle esposizioni und Ausst.-Kat. Brüssel, Palais des Beaux-Arts), Mailand 1995, 195. Ebenso spekulativ ist die Identifikation des Zeichners des Mantuaner Skizzenbuchs mit Jacopo Strada, die vorgeschlagen wird im Aufsatz von Beket Bukovinská, Eliska Fuciková und Lubomir Konecny, Zeichnungen von Giulio Romano und seiner Werkstatt in einem vergessenen Sammelband in Prag, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 80, 1984, 61–186, hier 73. Arthur J. DiFuria hat – diesmal aus ausschließlich stilistischen Erwägungen – noch eine weitere Künstlerfigur, einen ‚Anonymus C‘, als Urheber von zwei Blättern mit vier römischen Zeichnungen im Berliner Bestand postuliert, dieser aber keinen bürgerlichen Namen zugewiesen. Siehe DiFuria, Maarten van Heemskerck's Rome, Cat. 83–86.

¹⁸

Gary Schwartz und Marten Jan Bok, *Pieter Saenredam. The Painter and His Time*, Den Haag 1990, 185–186; Bartsch, Maarten van Heemskerck, 146–149.

¹⁹

Bartsch, ebd., 146–149, bezeichnet die Besitzerliste nicht zutreffend als „Exlibris“.

weitergereicht wurde, aufbewahrt haben. Zunächst gehörte es [...]).²⁰ Die Liste beginnt darauf mit dem Eintrag „1 Maerten Heems-kerck, selffs, die het in waerden gehouden heeft, tot sijnen sterffdach toe, welcke quam int Jaer 1574 [...]" (1. Maerten van Heemskerck selbst, der es in Ehren hielt bis zu seinem Tode im Jahr 1574 [...]).

Heemskerck wird hier zweifelsfrei als *erster Besitzer* des „Buches“, nicht aber als dessen Autor genannt: Ich halte es für ausgeschlossen, dass Saenredam, wenn er Heemskerck als den Autor der Zeichnungen angesehen hätte, mit Bezug auf den Haarlemer Maler die zitierten Formulierungen – „is bewaert gewesen“ (ist aufbewahrt worden); „in waerden gehouden heeft“ (in Ehren hielt) – gewählt hätte.²¹ Von wem die Zeichnungen stammten, wusste Saenredam offensichtlich nicht mehr. In den Fällen, in denen er den Autor der von ihm erworbenen Zeichnungen kennt, benutzt Saenredam die Formeln „Teeckeninghen van ..." (Zeichnungen von ...), beziehungsweise „gedhaen van ..." (gemacht von ...).²²

Man kann davon ausgehen, dass es Saenredam war, der, als er den Zeichnungsbestand ordnete, um ihn neu binden zu lassen („wederomme [...] inbinden laten“), wie es in der Liste bei seinem Namen heißt, das Titelblatt der Stichfolge *Inventiones Heemskerckianae* von 1569 und die entsprechende, von Heemskerck geschaffene Entwurfszeichnung, die ein Selbstporträt des Malers vor römischen Ruinen zeigen, an den Anfang der Sammlung stellte.²³ Dies geschah

20

Hier zitiert zusammen mit der deutschen Übersetzung von Tatjana Bartsch. Vgl. dies., Maarten van Heemskerck, 146.

21

Bartsch, ebd., 148–149, sieht das Problem, versucht es aber durch eine gewundene, wenig überzeugende Erklärung aus der Welt zu schaffen: „Wenn er [Saenredam] in diesem Kontext nicht explizit von Van Heemskerck als Urheber der Zeichnungen spricht, dann deshalb, weil er es hier mit einem homogenen Bestand aus einer Hand zu tun hatte, dessen Autor er dennoch implizit nennt, indem er betont, dass das Zeichnungsbuch erst Van Heemskerck ‚selbst‘ gehört habe, der es bis zu seinem Tod in Ehren gehalten habe.“ Im Nachlassinventar von Cornelis van Haarlem wird unter der Nummer 212 „Het treffelyck getekent boeckie van Mr. Maertyn Heemskerck nae alle de fraiste antique van Roma“ erwähnt. (Siehe Abraham Bredius, *Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVI^{ten}, XVII^{ten} und XVIII^{ten} Jahrhunderts*, Bd. 7, Den Haag 1921, 83). Ich halte es für unwahrscheinlich, dass sich dieser Eintrag, wie Bartsch annimmt, mit dem Diminutiv „boeckie“ (kleines Buch) auf den später von Saenredam erworbenen, heute in Berlin aufbewahrten umfassenden Zeichnungsbestand beziehen könnte. Anders Tatjana Bartsch, *Transformierte Transformationen. Zur fortuna der Antikenstudien Maarten van Heemskercks im 17. Jahrhundert*, in: Ernst Osterkamp (Hg.), *Wissensästhetik. Wissen über die Antike in ästhetischer Vermittlung*, Berlin 2008, 113–159, hier 140, Anm. 66.

22

Schwartz und Bok, Saenredam, 298, Kat.-Nr. 245A: „Dit Boeck met Teeckeninghen van Verscheijden Meesters [...] ghedaen van Heems-kerck, Davidt Joris [...] en andere [...]“. In einer weiteren Liste (ebd., 299, Kat.-Nr. 245C), in der es hingegen darum geht, die Besitzer zu benennen, verwendet Saenredam eine ganz ähnliche Formel wie in der den Berliner Zeichnungsbestand betreffenden Liste: „Bij welke persooenen deese Teekeningen als sijn berustende geweest, eerstelijcken bij den Hr. [...]“ (To which persons these drawings have already belonged, firstly Mr. [...]).

23

Zum Entwurf für das Titelblatt siehe Holm Bevers, Selbstbildnis mit römischen Ruinen, in: Hein-Th. Schulze-Altappenberg und Michael Thimann (Hg.), *Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit*, Berlin 2007, Kat. 40, 150. Saenredam besaß weitere Zeichnungen des von ihm verehrten Haarlemer Meisters. Der sog. Kasseler Kodex mit Architektur- und Antikennachzeichnungen hat nach dem von Saenredam verfassten Verzeichnis, das sich noch immer im Band befindet (Schwartz und Bok, Saenredam, 298, Kat.-Nr. 245A) ursprünglich auch Blätter von Heemskerck enthalten. Der größte Teil der verbliebenen

meiner Ansicht nach deshalb, weil Saenredam wusste oder zu wissen glaubte, dass der von ihm verehrte Heemskerck der erste Besitzer der Zeichnungssammlung war. Die beiden Blätter waren, so meine These, von Saenredam gleichsam als *nachträgliches Exlibris*, als Besitzerangabe, nicht aber, so wie sie später verstanden wurden, als Autorenangabe gedacht.²⁴ Die Umdeutung des Exlibris in eine Autorenangabe war freilich nur deshalb möglich, weil die von Saenredam verfasste Besitzerliste ab einer gewissen Zeit nicht mehr am Anfang der Zeichnungssammlung stand.²⁵

Drei Skizzenbücher mit unterschiedlichen Funktionen

Halten wir fest: Aus der zuvor zitierten Besitzerliste aus der Hand Pieter Saenredams geht hervor, dass dieser den Zeichnungsbestand mit keinem Autorennamen mehr verbinden konnte. Eine andere Frage aber ist jene nach der *Kohärenz* der Sammlung, die Frage, ob wirklich nur *ein* Zeichner (mit einigen wenigen Ausnahmen) für den

Zeichnungen des Kasseler Kodex wurde von Hubertus Günther meines Erachtens ohne ausreichende Begründung dem vermeintlichen Autor des ‚Mantuaner Skizzenbuchs‘, dem sog. ‚Anonymus A‘, zugeschrieben. Siehe Hubertus Günther, Der Kodex Fol. 145 der Staatlichen Kunstsammlungen in Kassel, in: *Kunstchronik* 36, 1983, 47–50, hier 48. Der Vergleich der Wiedergabe der Fassade des Palazzo Jacopo da Brescia im Kasseler Codex, Fol. 59, mit der Darstellung der gleichen Fassade im ‚Mantuaner Skizzenbuch‘, Fol. II.3r, zeigt, dass die Zuschreibung unhaltbar ist. Arnold Nesselrath hat in *Der Zeichner und sein Buch. Die Darstellung der antiken Architektur im 15. und 16. Jahrhundert*, Mainz 2014, 133–141, dem Zeichner des ‚Mantuaner Skizzenbuchs‘ noch zwei weitere Bände mit Architekturzeichnungen zugeschrieben. Auch diese Zuschreibungen überzeugen nicht. So ist die Konsole der Casa di Rienzo im Codex Destailleur B, Nesselrath 2014, Abb. 199, anders gezeichnet als auf Fol. II.11r des Berliner Bestandes; die Schrift ist ebenfalls verschieden. Auch Orietta Lanzarini spricht sich gegen die Zuschreibung aus. Siehe Orietta Lanzarini und Roberta Martinis, „Questo Libro fu d’Andrea Palladio“. *Il codice Destailleur B dell’Ermitage*, Rom 2015, 20–21. Nesselrath glaubte von einem Blatt im zweiten Berliner Band (Fol. II.19) einen *terminus post quem* von 1542 für das Mantuaner Skizzenbuch ableiten zu können. Siehe Arnold Nesselrath, *Das Fossombroner Skizzenbuch*, London 1993, 66, Anm. 77. Das entsprechende Blatt war jedoch nicht Teil des Mantuaner Skizzenbuchs.

24

So auch Bartsch, Maarten van Heemskerck, 148, Anm. 47. Es ist das zweite Selbstporträt Heemskercks. Es entstand fünfzehn Jahre nach dem ersten, 1553 datierten, gemalten Selbstporträt, in dem sich der Maler mit dem Kolosseum im Hintergrund, das heißt als Künstler mit Romerfahrung, darstellt (Fitzwilliam Museum, Cambridge). Siehe Rainald Grosshans, *Maarten van Heemskerck. Die Gemälde*, Berlin 1980, Kat. 79.

25

Sie befindet sich heute in einem französischen Exemplar der Kaiserbildnisse von Hubert Goltz, *Les images presque de tous les empereurs* [...], Antwerpen 1559, das sich, wie Tatjana Bartsch nachweisen kann, einst im Besitz des Buchhändlers Isaac van der Vinne befand, der nachweislich Kontakt zu einem Erben von Saenredam hatte (dies., Maarten van Heemskerck, 149). Dies schließt die Möglichkeit einer böswilligen Manipulation – bewusstes Entfernen der Besitzerliste aus Saenredams Zeichnungssammlung – nicht aus. Auch die Aufteilung des Zeichnungsbestandes in zwei Teile ist zweifellos erst nach dem am 31. Mai 1665 erfolgten Tode Saenredams vorgenommen worden. Die Vorlagen der um 1610 publizierten Stichsammlung von Jacob Matham (vgl. Anm. 7) stammen noch aus beiden Teilen. Ich halte es für möglich, dass die Liste bewusst entfernt wurde, um eben dies, die Zuschreibung der Zeichnungen an Heemskerck, zu ermöglichen. In die gleiche Richtung weist die Tatsache, dass sowohl der erste als auch der zweite Berliner Band je eine Zeichnung mit einem falschen Heemskerck-Monogramm enthalten (siehe Anm. 16). Die beiden Manipulationen könnten gleichzeitig mit dem Ziel erfolgt sein, den Wert des Zeichnungskonvoluts im Hinblick auf die Anfang April 1667, zwei Jahre nach Saenredams Tod, angesetzte Versteigerung seines künstlerischen Besitzes zu erhöhen. Dies muss freilich Spekulation bleiben, solange kein Exemplar des Versteigerungskatalogs von Saenredams künstlerischem Nachlass bekannt ist.

Berliner Bestand verantwortlich war. Auch diese Frage lässt sich beantworten, und zwar positiv.

Der Berliner Bestand enthält neben einer gewissen Anzahl von Einzelblättern im Wesentlichen die Seiten dreier aufgelöster Skizzenbücher. Die Tatsache, dass die drei Bücher verschiedene Funktionen hatten, erklärt – bei gemeinsamer Autorschaft – ihre unterschiedliche Form und Anmutung. Das ‚Römische Skizzenbuch‘ war ein *outdoor*-Skizzenbuch im Querformat von 135×210 mm, das der Zeichner während seiner Wanderungen durch Rom mit sich führte und sukzessive mit Zeichnungen nach dem Objekt, vor allem mit Stadtveduten, Ruinenzeichnungen und Darstellungen antiker Skulpturen, füllte. Das ‚Mantuaner Skizzenbuch‘, ein Hochformat von ursprünglich mindestens 198×148 mm, hatte eine komplementäre Funktion.²⁶ Es war ein *indoor*-Skizzenbuch, das fast ausschließlich Kopien nach fremden, aber teilweise auch nach eigenen Vorlagen enthält. Es wurde in der Unterkunft, zuerst in Mantua, dann während des Romaufenthalts und danach meist auf einer soliden Unterlage verwendet, was den häufigen Gebrauch von Zirkel und Lineal und die regelmäßige Schrift der eingefügten Notate erklärt [vgl. Abb. 2]. Die gleiche Schrift erscheint im 360°-Rompanorama. Dieses war ursprünglich Teil eines dritten Skizzenbuches, eines Querformats von ca. 215×290 mm. Ich nenne es, da es weitere panoramische Zeichnungen enthält, ‚Panorama-Skizzenbuch‘.²⁷ Diesem können aufgrund des Formats und zum Teil auch der Wasserzeichen mit einiger Sicherheit eine Anzahl zusätzlicher Zeichnungen aus dem zweiten Berliner Band, hauptsächlich Ruinendarstellungen und Stadtveduten, zugewiesen werden, die bei Hülsen und Egger noch als Einzelblätter beschrieben sind.²⁸

Dass das ‚Mantuaner Skizzenbuch‘ und das ‚Römische Skizzenbuch‘ vom selben Zeichner stammen müssen, ergibt sich aus der synoptischen Gegenüberstellung von je einem Blatt aus dem

26

Wie Bartsch, Maarten van Heemskerck, 39, bemerkt, ist der Begriff ‚Skizzenbuch‘ aufgrund des teilweise sehr gepflegten Charakters nicht für alle Zeichnungen des sogenannten ‚Römischen Skizzenbuchs‘ adäquat. Ich verwende im Folgenden der Einfachheit halber weiterhin die von Hülsen und Egger geprägten Bezeichnungen für die beiden Zeichnungsbücher. Die Bezeichnung ‚Römisches Skizzenbuch‘ ist insofern zutreffend, als der Band ausschließlich Zeichnungen umfasste, die in Rom entstanden sind. Die Bezeichnung ‚Mantuaner Skizzenbuch‘ rührt von der Tatsache her, dass der Band eine große Zahl von Kopien nach Entwürfen von Giulio Romano, darunter zahlreiche für den Palazzo del Te, enthielt, zu denen der Autor zweifellos nur in Mantua Zugang haben konnte. In den Band wurden später auch zahlreiche römische Veduten eingefügt, bei denen es sich meiner Ansicht nach um Kopien des Zeichners nach Vorlagen aus einem eigenen, heute verschollenen querformatigen Skizzenbuch handelt. Weitere Skizzen sind nach der Zeit des Aufenthalts in Rom hinzugekommen.

27

Ein vollständiges Quaternio aus dem ‚Panorama-Skizzenbuch‘ ist am Ende des 2. Berliner Bandes im ursprünglichen Zusammenhang erhalten (Fol. II.91–94). Für die Aufnahme der Panoramen wurden einzelne Seiten des Skizzenbuches vom Zeichner vorbereitend seitlich angestückt.

28

Zum ‚Panorama-Skizzenbuch‘ gehörten aufgrund des ähnlichen Formats (189–212×266–287 mm) und des gemeinsamen Wasserzeichens (Stern über Anker im Kreis, ähnlich Briquet 586–589) vermutlich die Blätter Fol. II.56, II.59, sowie das Blatt Fol. II.40, dessen recto-Seite zusammen mit Fol. II.49v eine doppelseitige panoramische Ansicht bildete.



[Abb. 3]
Meister der römischen Skizzenbücher (traditionelle Zuschreibung: Maarten van Heemskerck), Kopien von Entwurfszeichnungen für den Palazzo del Banco di S. Spirito und den Palazzo Jacopo da Brescia, 210 × 135 mm. Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.79 D 2, fol. 68r
(Blatt aus dem „Römischen Skizzenbuch“) © bpk / Kupferstichkabinett, SMB / Jörg P. Anders.

Weshalb die ‚Römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck‘
nicht von Heemskerck stammen können



[Abb. 4]

Meister der römischen Skizzenbücher (traditionelle Zuschreibung: Anonymus A), Kopie einer Entwurfszeichnung für den Palazzo Jacopo da Brescia, 194 × 148 mm. Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. 79 D 2a, fol. 3r (Blatt aus dem ‚Mantuaner Skizzenbuch‘) © bpk / Kupferstichkabinett, SMB / Volker-H. Schneider.

‚Mantuaner Skizzenbuch‘ (Fol. II.3r) und einem Blatt aus dem ‚Römischen Skizzenbuch‘ (Fol. I.68r) [Abb. 3, Abb. 4].²⁹ Wer die beiden Zeichnungen, die dasselbe Gebäude, den Palazzo Jacopo da Brescia, in zwei unterschiedlichen Perspektivierungen zeigen, nebeneinander betrachtet, wird auffallende Ähnlichkeiten in der zeichnerischen Manier feststellen.³⁰ Beide Blätter sind, auch wenn sie wegen der unterschiedlichen Papiere und Tinten vorerst eine unterschiedliche Anmutung haben, charakterisiert durch die gleiche freihändige Strichführung und die gleiche lockere Laviertechnik, was besonders deutlich beim Löwen zu erkennen ist, der in beiden Blättern das an der seitlichen Fassade des Palazzo Jacopo da Brescia angebrachte Mediciwappen von Papst Leo X. krönt. Nun ist jeder visuelle Vergleich immer bis zu einem gewissen Grade subjektiv geprägt. Im vorliegenden Falle aber wird die Annahme einer gemeinsamen ‚Hand‘ durch die Beobachtung gestützt, dass bei beiden Zeichnungen die gleichen Darstellungskonventionen zur Anwendung gelangen: dunkel lavierte Fenster- und Türöffnungen, separate Darstellung von Architekturdetails, Zusammenfallen der Gesimskante mit dem oberen Blattrand. Der Schluss ist unausweichlich: Beide Zeichnungen stammen von ein und demselben Zeichner. Dieser hat eine erste fremde Vorlage in das *indoor*-Skizzenbuch kopiert, eine zweite ausnahmsweise in das *outdoor*-Skizzenbuch.³¹ Das ‚Römische Skizzenbuch‘ und das ‚Mantuaner

29

Folgende Blätter im ‚Römischen Skizzenbuch‘ sind wohl ebenfalls Kopien nach fremden zeichnerischen Vorlagen oder enthalten solche: Fol. I.22v (nach einer verlorenen Zeichnung Michelangelos), Fol. I.30r und Fol. I.51r, sowie Fol. I.55v (möglicherweise Kopie nach einem verlorenen eigenhändigen Entwurf Raffaels für die Fassade des Palazzo Brancionio dell’Aquila). Die Verwendung von schwarzer Kreide (bei Fol. I.22v, nach Michelangelo) und von Rötel (bei Fol. I.55v, nach Raffael) könnte sich aus dem Versuch des Kopisten erklären, eine Art zeichnerisches Faksimile der in der jeweiligen Technik gehaltenen Vorlage herzustellen.

30

Es gehört für mich zu den großen Rätseln der Forschungsgeschichte, dass Hermann Egger in der von ihm zusammen mit Christian Hülsen herausgegebenen Faksimile-Ausgabe die beiden Zeichnungen zwar ausführlich kommentiert, sie aber unterschiedlichen Autoren, Maarten van Heemskerck (Fol. I.68r) einerseits und dem Autor des ‚Mantuaner Skizzenbuches‘, d. h. dem ‚Anonymus A‘ (Fol. II.3r), zuschreibt. Die Autorin und der Autor der beiden Neuerscheinungen reproduzieren nur die Zeichnung aus dem ersten Berliner Band. Die Zeichnung aus dem ‚Mantuaner Skizzenbuch‘ wird von Bartsch gar nicht, von DiFuria nur in Fußnoten knapp erwähnt, wobei DiFuria zudem bezüglich der Identifikation des gemeinsam dargestellten Palastes als Palazzo da Costa (ursprünglich Palazzo Jacopo da Brescia) grundlos Zweifel anmeldet.

31

Die beiden Kopien in den beiden Skizzenbüchern entstanden vermutlich nicht gleichzeitig, da sie unterschiedliche Tinten aufweisen (schwarze beim ‚Mantuaner‘, braune beim ‚Römischen Skizzenbuch‘). Zudem ist das Erdgeschoß der Seitenfassade des Palazzo Jacopo da Brescia in den beiden Zeichnungen nicht identisch. Es besteht jedoch kein Zweifel, dass es sich auch bei den beiden Fassadendarstellungen im ‚Römischen Skizzenbuch‘ um Kopien handelt, da das Portal der Zecca in anderer Form realisiert worden ist. Freihändig gezeichnete und gleichzeitig lavierte Architekturentwürfe sind mir aus dem Kreis um Raffael und Antonio Sangallo d. J. nicht bekannt. Bei den erwähnten Zeichnungen in den beiden Skizzenbüchern scheint der Zeichner klassische, mit Lineal und Zirkel ausgeführte Architekturzeichnungen freihändig kopiert zu haben, wie es die separat gezeichneten Details (Gesimsprofile) verraten. Vermutlich gehen auch die nicht konsequent durchgeführten perspektivischen Elemente auf den Kopisten zurück, mit denen er eine anschauliche Vorstellung vom jeweiligen Bau gewinnen wollte. Für eine gemeinsame Autorschaft der beiden Skizzenbücher sprechen auch zahlreiche weitere, beiden Berliner Bänden gemeinsame stilistische Idiosynkrasien. So besteht nicht nur im Bezug auf den Darstellungsgegenstand, sondern gleichzeitig auch in der Strichführung eine enge Verwandtschaft etwa zwischen

Skizzenbuch‘, dem aufgrund der gemeinsamen Schrift das ‚Panorama-Skizzenbuch‘ mit dem 360°-Rompanorama zugesellt werden kann, stammen alle vom selben Autor. Wie es gewisse Textelemente im ‚Mantuaner‘ und ‚Römischen Skizzenbuch‘ verraten, kam der Zeichner wie Maarten van Heemskerck aus den Niederlanden.³² Ich schlage vor, diesen Zeichner, den Saenredam nicht mehr kannte und der noch auf eine Identifizierung wartet, ‚Meister der römischen Skizzenbücher‘ zu nennen, weil alle drei der im Berliner Bestand aufgelösten Skizzenbücher, für die er sämtlich alleinverantwortlich war, zumindest teilweise Darstellungen von römischen Monumenten und Veduten enthalten.³³

Maarten van Heemskerck vs. der Meister der römischen Skizzenbücher

Die Annahme, wonach Maarten van Heemskerck der Autor des Berliner Zeichnungsbestandes (beziehungsweise seit Preibisz der Blätter des ‚Römischen Skizzenbuches‘ und der stilistisch eng verwandten Einzelblätter aus dem ersten und zweiten Band) gewesen sei, hatte implizit eine Datierung der entsprechenden Zeichnungen in die Zeit des Romaufenthalts des Haarlemer Malers zur Folge. Heemskerck ist vermutlich unmittelbar nach der Vollendung der ersten Lukas-Madonna, die er mit 23. Mai 1532 datiert hatte, nach Rom aufgebrochen und traf dort spätestens Mitte Juli ein.³⁴ Die ausdrückliche Angabe des gerade in Bezug auf Heemskerck auffallend gut unterrichteten Karel van Mander, wonach sich der Maler drei Jahre, also bis 1535, in Rom aufgehalten habe, ist – da sich diese Angabe mit dem Berliner Zeichnungsbestand in Teilen nicht vereinbaren ließ – von den Forschern immer wieder korrigiert worden, wobei die Dauer von Heemskercks Romaufenthalt bisweilen

den Blättern Fol. I.23r und Fol. II.24v, bzw. II.26v (Sphingen), sowie den Blättern Fol. I.36r und Fol. II.81v/82r (Frontispizio di Nerone). Deutlich ist auch die Verwandtschaft von einzelnen dekorativen Elementen in den beiden Skizzenbüchern. Vgl. Fol. I.26v, I.35v, I.43v mit Fol. II.58r (obere Hälfte).

³²

Niederländische Angaben finden sich auf folgenden Blättern: Fol. I.17v, 19v, 50r; Fol. II.28v, 30v, 31v.

³³

Die Auflösung der drei Skizzenbücher fand erst *nach* der Aufteilung des Zeichnungsbestandes in zwei Teile statt. Die Blätter des ‚Römischen Skizzenbuches‘ sind ausschließlich im ersten Berliner Band, die Blätter des ‚Mantuaner‘ und des ‚Panorama-Skizzenbuches‘ ausschließlich im zweiten Berliner Band enthalten. Nur die Blätter des ‚Römischen Skizzenbuches‘ haben sich unbeschnitten erhalten. Bei der späteren Auflösung der Skizzenbücher wurden mit einigen Ausnahmen beim ‚Mantuaner‘ und beim ‚Panorama-Skizzenbuch‘ alle Zeichnungen, die über zwei Blätter der geöffneten Bände geführt waren – dieses Vorgehen war eine Eigenheit des Meisters der römischen Skizzenbücher –, willkürlich auseinandergerissen. Tatjana Bartsch kann die Rekonstruktion der Blattfolgen des ‚Römischen Skizzenbuches‘, die Hülsen und Egger vorgeschlagen hatten, ergänzen (dies., Maarten van Heemskerck, 538–545). Auch die Rekonstruktion der Lagen des ‚Mantuaner Skizzenbuches‘ durch die Herausgeber des Faksimiles (Hülsen und Egger, Die römischen Skizzenbücher, Bd. 2, IX) kann komplettiert werden.

³⁴

Bartsch, Maarten van Heemskerck, 84–85.

bis ins Jahr 1537 ausgedehnt wurde.³⁵ Wenn man umgekehrt versucht, Elemente einer Datierung aus den in Berlin überlieferten Zeichnungen selbst zu gewinnen, so können die auf Fol. I.6r/9r dargestellten Vorbereitungen zum Einzug von Karl V. am 6. April 1536 in Rom, die bereits im Dezember des Vorjahres begannen, als frühester gesicherter Zeitpunkt für die Entstehung des ‚Römischen Skizzenbuches‘ gelten. Wenn, wie ich annehme, die Gruppe der sechs Romveduten, die eine Darstellung der Peterskirche mit dem *muro divisorio* enthält, ebenfalls vom Zeichner des ‚Römischen Skizzenbuches‘ stammt, so ergibt sich eine Aufenthaltsdauer in Rom für den Meister der römischen Skizzenbücher, die gegenüber dem von Karel van Mander bezeugten dreijährigen Aufenthalt Heemskercks (von Mitte Juli 1532 bis 1535) um drei Jahre in die Zukunft, von spätestens Anfang 1535 bis mindestens in den Sommer 1538, verschoben werden muss.

In der bisherigen Forschung wurde immer wieder versucht, einzelne Zeichnungen aus den beiden Berliner Alben auf das spätere künstlerische Werk Heemskercks im Sinne von Vorstudien zu beziehen. Keiner der bislang postulierten Bezüge erweist sich bei näherer Betrachtung als zwingend.³⁶ Wenn Heemskerck sich in seinen Gemälden auf Antiken bezieht, die auch im Berliner Zeichnungsbestand dargestellt sind, so sind diese, soweit ich sehe, mit einer Ausnahme immer aus unterschiedlicher Perspektive wiedergegeben.³⁷ Unbestreitbar hingegen ist der Bezug zwischen einer in Rom entstandenen Zeichnung aus dem Besitz des Amsterdamer Rijksmuseums und Heemskercks Tuchweberaltar [Abb. 5]. Der dort im Profil dargestellte Widderkopf, der vermutlich nach einem der

35

Für eine Zusammenfassung der Argumente siehe Bartsch ebd., 84–87. In meinen Augen ist die Datierung auf 1536 der beiden Gemälde Heemskercks, die sich ursprünglich in römischem Privatbesitz befanden und deshalb für römische Auftraggeber gemalt waren (Bartsch, Maarten van Heemskerck, Kat. 213, 214) kein zwingendes Argument für eine Verlängerung von Heemskercks Romaufenthalt bis in das Jahr 1536. Beide Gemälde sind, was für Heemskerck unüblich ist, auf Leinwand gemalt und könnten nach ihrer Vollendung auch von Haarlem nach Rom verschickt worden sein. Die doppelte Datierung der großen „Ruinenlandschaft mit dem Raub der Helena“ mit den beiden Jahreszahlen 1535 und 1536 kann vielleicht dahingehend verstanden werden, dass das Werk noch in Rom begonnen und erst nach Heemskercks Rückkehr nach Haarlem vollendet worden ist.

36

Siehe Anm. 5. Besonders ausführlich haben dies Leon Preibisz, Martin van Heemskerck, passim, Rainald Grosshans, Maarten van Heemskerck, passim, Tatjana Bartsch, Maarten van Heemskerck, 115–126, und Arthur DiFuria, Maarten van Heemskerck's Rome, 163–215 getan. So hat etwa Bartsch die im Tuchweberaltar dargestellten Elefanten auf die Zeichnungen nach dem Elefantenbrunnen in der Villa Madama (Fol. I.19r, I.40r) bezogen. Für Heemskerck diente aber mit großer Wahrscheinlichkeit ein Kupferstich von Battista Franco als Vorlage für die exotischen Tiere. Siehe John Spike (Hg.), *The Illustrated Bartsch. Italian Masters of the Sixteenth Century*, vol. 30, New York 1985, Nr. 145/80.

37

So kann die Zeichnung im ‚Römischen Skizzenbuch‘, Fol. I.34, nach der sogenannten „Niobide“ im Museo archeologico in Neapel (Inv. 6391) nicht die Vorlage für Heemskercks Kupferstich „Maria Mater Dei“ gewesen sein, da Heemskercks Vorlage gegenüber der Zeichnung im ‚Römischen Skizzenbuch‘ von einem etwas stärker nach links verschobenen Standpunkt aus aufgenommen worden sein muss. Anders Lothar Sickel, *Maria Mater Dei* und die Antiken Roms. Anmerkungen zu einem Kupferstich nach Maarten van Heemskerck, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 61, 1998, 40–54.

Weshalb die ‚Römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck‘
nicht von Heemskerck stammen können



[Abb. 5]
Maarten van Heemskerck, Drei antike weibliche Gewandfiguren, zwei
Widderköpfe, 129 × 206 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. 20 : 60
(Geschenk von J.H.J. Mellaart und E. Innes) © Public domain.



[Abb. 6]
Maarten van Heemskerck, Ansicht der Caracalla-Thermen, monogrammiert
und datiert 1556, 172×325 mm. Paris, Bibliothèque Nationale de France,
Inv. Réserve B12(4) boîte écu. Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Kandelaber aus S. Agnese fuori le mura gezeichnet ist,³⁸ hat im Gemälde eine sehr genaue Entsprechung. Tatjana Bartsch hat die Zeichnung, die 1920 als isoliertes Blatt in den Besitz des Museums gelangte, dem ‚Römischen Skizzenbuch‘ zugeschlagen. Dies ist jedoch aufgrund der materiellen Gegebenheiten auszuschließen.³⁹ Um hingegen das authentische zeichnerische Werk Heemskercks aus seiner römischen Zeit zu rekonstruieren, ist das Blatt mit den Widderköpfen einer der wenigen gesicherten Anhaltspunkte. Hinzu kommen fünf Blätter mit römischen Motiven, die eine authentische Signatur Heemskercks tragen: die große, sorgfältig lavierte, 1535 datierte Forumsvedute und die beiden ebenfalls sehr fein ausgeführten Federzeichnungen des Septizodiums, eine davon mit einer Heemskerck-Signatur in der Form einer Pseudo-Inschrift im Fries. Eine authentische Signatur trägt – neben einem nachträglich hinzugesetzten falschen Datum – auch die lavierte Zeichnung mit dem Statuenhof der Casa Sassi, die als Vorzeichnung für den auf 1553 datierten Kupferstich von Dirck Volckertsz. Coornhert diente.⁴⁰ Ein römisches Motiv zeigt schließlich die von Arnold Nesselrath in der Pariser Bibliothèque nationale entdeckte, auf 1556 datierte panoramische Zeichnung, die mit deutlichen Veränderungen gegenüber dem Bestand vor allem im linken Bilddrittel einem Blick in das Tepidarium der Caracalla-Thermen entspricht [Abb. 6].⁴¹

38

Seit dem 18. Jahrhundert in den Musei Vaticani, Galleria dei Candelabri, Inv. 2482, 2487 (vgl. auch Fol. II.8r, nach dem Kandelaber mit der Inv.-Nr. 2482). Bartsch, Maarten van Heemskerck, Kat. 1 und Kat. 79, nimmt wie Hülsen und Egger die ehemals im Palazzo Madama aufbewahrte Kandelaberbasis (heute Chantilly, Musée Condé) als Vorbild an.

39

Bartsch, Maarten van Heemskerck, Kat. 1/2. Bartschs Argumentation für die Zuordnung dieses Blattes zum ‚Römischen Skizzenbuch‘ kann ich nicht nachvollziehen. Bei den Verfärbungen auf der verso-Seite des Blattes kann es sich unmöglich um einen Abklatsch der Rötelfarbe von Fol. I.46v handeln. Auch die Schnittkanten des Blattes im Rijksmuseum können bei der Argumentation keine Rolle spielen, da dieses mit seinen 129×206 mm gegenüber dem Normmaß der unbeschnittenen Blätter des ‚Römischen Skizzenbuches‘ (135×210 mm) beschnitten wäre. Schließlich kann der auf der recto-Seite links dargestellte weibliche Torso nicht zusammen mit den Figuren aus Fol. I.33r als Vorlage für den von Jan de Bisschop mit „Heemskerck ex marmore antiq.“ bezeichneten Kupferstich gewesen sein. Siehe dazu Anm. 6.

40

Bartsch, Maarten van Heemskerck, Kat. 184; DiFuria, Maarten van Heemskerck's Rome, Cat. 68. Das Blatt ist nicht unbedingt während Heemskercks Aufenthalt in Rom entstanden, sondern könnte eine nachträgliche Synthese von dort entstandenen Zeichnungen sein. Bartsch, ebd., Kat. 225, scheidet in der Tradition der bisherigen Forschung die in Turin aufbewahrte querformatige Fassung mit der Darstellung des Innenhofs der Casa Sassi, das die gleichen hohen zeichnerischen Qualitäten wie die von Coornhert für seinen Stich verwendete hochformatige Fassung aufweist, meines Erachtens zu Unrecht als Kopie aus dem Werk Heemskercks aus. DiFuria erwähnt die Turiner Zeichnung nicht. Die Darstellungen der Antikensammlung in der Casa Sassi, aber auch die unsignierte, jedoch mit ihrer dreifachen Rahmung ähnlich konzipierte Vorzeichnung der Bibliothèque nationale für Coornherts Kupferstich mit dem Skulpturengarten von Kardinal della Valle (Bartsch, ebd., Kat. 203, DiFuria, ebd., Cat. 67) sind penibel genaue Inventare des jeweiligen Antikenbestandes aus frontaler Sicht. Die zahlreichen Darstellungen von Antiken-Sammlungen im ‚Römischen Skizzenbuch‘ hingegen haben alle einen wesentlich spontaneren Charakter. Sie sind häufig von Witz geprägt, bevorzugen die Schrägansicht und betonen das Chaotische, Ungeordnete der jeweils dargestellten Sammlung. Siehe Fol. I.3v, 23r, 24r, 25r, 27r, 29r, 47r, 53r, 72r.

41

Arnold Nesselrath, Drei Zeichnungen von Marten van Heemskerck, in: Victoria von Flemming und Sebastian Schütze (Hg.), *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*, Mainz 1996, 252–271, hier Abb. 13. Vgl. Bartsch, Maarten van Heemskerck, Kat. 200, DiFu-

Charakteristische Unterschiede

Die großformatige Pariser Zeichnung ist zwar erst *nach* Heemskercks Romaufenthalt entstanden. Sie erlaubt es jedoch, seine spezifische Auffassung der römischen Ruinenlandschaft zu charakterisieren und diese von den Ruinenzeichnungen des Meisters der römischen Skizzenbücher abzuheben. Auf den ersten Blick entsprechen die Darstellungskonventionen des Pariser Blattes jenen der Ruinenzeichnungen im ‚Römischen Skizzenbuch‘ weitgehend [Abb. 6, Abb. 8]. Es gibt jedoch in der von Heemskerck signierten Zeichnung ein für ihn typisches Element, das so im Berliner Bestand nicht belegt ist. Es sind die traubenförmigen, aus feinen Parallelstrichen gebildeten, am Ende eines vorkragenden Ruinentails vertikal herabhängenden Pflanzen. Heemskerck verwendet dieses vegetabile Motiv in seinem malerischen Werk regelmäßig,⁴² und es findet sich auch auf einigen Ruinenzeichnungen, die unabhängig von dem von Saenredam erworbenen Zeichnungsbestand überliefert sind. So charakterisiert das Motiv der hängenden Pflanze auch das große, von zwei Seiten bezeichnete Blatt mit den Ruinen des Palatin und dem Septizodium im Amsterdamer Rijksmuseum;⁴³ es findet sich sehr prägnant in der ungewöhnlich sorgfältig ausgeführten Kolosseumsdarstellung in der Sankt Petersburger Eremitage⁴⁴ und schließlich auf dem Einzelblatt mit dem Ruinencapriccio im Besitz des Berliner Kupferstichkabinetts, wo die Pflanzentriebe sogar vom Innern des kassettierten Bogens herunterhängen [Abb. 7].⁴⁵ Das Berliner Blatt zeigt – wie auch die Pariser Zeichnung [Abb. 6] – oberhalb der krönenden Ruineteile einen ungewöhnlich reichen, regelmäßig verteilten Pflanzenbewuchs, der

ria, Maarten van Heemskerck's Rome, Cat. 48. Die Zeichnung hat eher den Charakter eines Capriccios als den einer Vedute. So sind die im linken Drittel im Bildgrund dargestellten Ruinen an Ort nicht zu sehen, die Wand mit dem Rundbogen auf der Mittelvertikalen ist gegenüber dem Bestand stark verändert, und die panoramische Darstellung der rechten Bildhälfte mit den beiden kolossalen Bogenstellungen konnte vom Zeichner nur dank einer Körperdrehung nach rechts realisiert werden. Es gibt in meinen Augen keinen Grund, an der Authentizität des Monogramms und des auffällig späten Datums „1556“ zu zweifeln. Bei der großformatigen, geränderten Zeichnung könnte es sich um eine Vorzeichnung Heemskercks für einen Holzschnitt gehandelt haben, der dann freilich nicht realisiert worden wäre. Der von Hieronymus Cock 1562 publizierte Kupferstich mit dem gleichen Motiv (Bartsch, Maarten van Heemskerck, Abb. 92) geht vermutlich zusammen mit der großformatigen Pariser Zeichnung auf eine gemeinsame, heute verlorene Zeichnung zurück.

⁴²

Siehe etwa Grosshans, Maarten van Heemskerck, Kat. 19, 24, 55, 78.

⁴³

Bartsch, Maarten van Heemskerck, Kat. 140, DiFuria, Maarten van Heemskerck's Rome, Cat. 10.

⁴⁴

Bartsch, ebd., Kat. 209. DiFuria erwähnt das Blatt nicht.

⁴⁵

Bartsch, ebd., Kat. 187, DiFuria, Maarten van Heemskerck's Rome, Cat. 73, beide mit der Zuschreibung an Heemskerck. Martin Stritt hat den imaginären Charakter des Berliner Einzelblattes, der sich so bei keiner Zeichnung des von Hülsen und Egger herausgegebenen Bestandes findet, unterstrichen. Siehe ders., *Die schöne Helena in den Romruinen. Überlegungen zu einem Gemälde von Maarten van Heemskerck*, Frankfurt a. M./Basel 2004, 72f.: „Eine nicht zu den Skizzenbüchern gehörende, aber ebenfalls im Berliner Kupferstichkabinett befindliche Ruinenlandschaft zeigt kein in der Wirklichkeit anzutreffendes römisches Monument, sondern imaginäre Ruinen.“

in dieser Dichte in keinem der Blätter der Saenredam-Sammlung nachgewiesen werden kann.⁴⁶ Die hier als repräsentatives Beispiel reproduzierte Ruinenzeichnung aus dem ‚Römischen Skizzenbuch‘ [Abb. 8] zeigt den für die Zeichnungen des Meisters der römischen Skizzenbücher charakteristischen, sehr viel gedrungener konzipierten und lockerer dargestellten Pflanzenbewuchs.

Fazit

Die beiden Neuerscheinungen von Tatjana Bartsch und Arthur J. DiFuria stellen sich ganz in die von Leon Preibisz begründete, von Christian Hülsen und Hermann Egger konsolidierte und von Ilya Veldman ein letztes Mal korrigierte kennerschaftliche Tradition. Sie amputieren das Werk des Meisters der römischen Skizzenbücher um wesentliche Bestandteile. Gleichzeitig bilden sie dadurch, dass sie das ‚Römische Skizzenbuch‘ dem Haarlemer Maler zuschlagen, zusammen mit Blättern, die sicher auf Heemskerck zurückgehen, ein Ensemble von Zeichnungen, dem die für eine gemeinsame Autorschaft notwendige stilistische Kohärenz fehlt.

Umgekehrt hat das Festhalten am Namen Heemskerck zu einzelnen Ausdifferenzierungen geführt, die kaum nachvollziehbar sind. So schreiben beide, Bartsch und DiFuria, die panoramische Vedute des Petersplatzes aus der Albertina Maarten van Heemskerck zu, während sie die stilistisch aufs Engste verwandte Darstellung des Platzes innerhalb der Sechsergruppe der Veduten Maarten van Heemskerck ab- und dem hypothetischen ‚Anonymus B‘ (beziehungsweise Michiel Gast) zuschreiben [Abb. 9, Abb. 10]. Die kleine Vedute ist später entstanden als die panoramische Darstellung und zeigt bereits die für den Einzug von Karl V. geschaffene Bekrönung des Portals zum Papstpalast und die Fassade der Vorhalle der Basilika; zudem ist sie aus einer anderen Position aufgenommen. Die beiden Zeichnungen hatten jedoch – die stilistischen Übereinstimmungen sind deutlich – einen gemeinsamen Autor: den Meister der römischen Skizzenbücher.⁴⁷

⁴⁶

Die Zuschreibung der anonym überlieferten Berliner Zeichnung an Maarten van Heemskerck kann als gesichert gelten. DiFuria, Maarten van Heemskerck's Rome, Cat. 73, weist darauf hin, dass Heemskerck sie in einem 1549 datierten Kupferstich im Bildgrund wieder verwendet hat.

⁴⁷

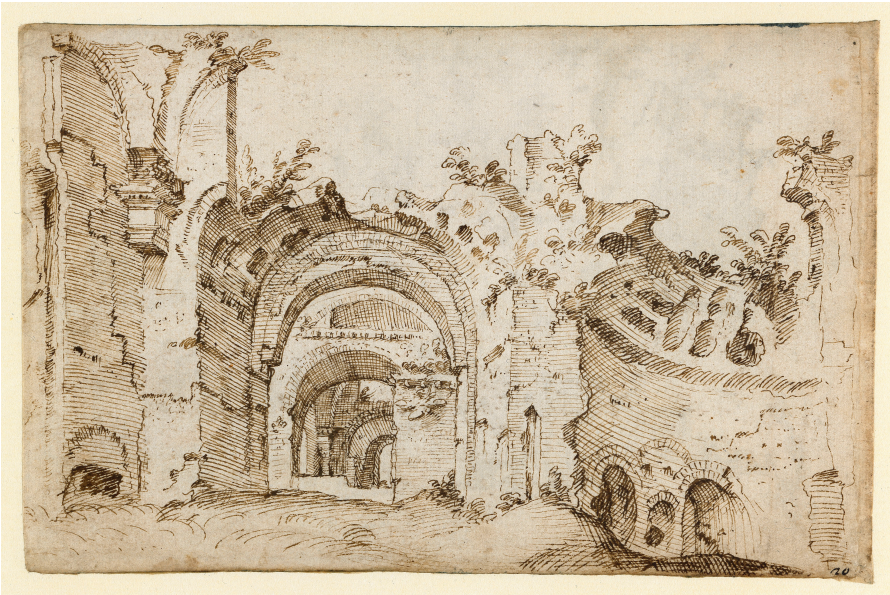
Allein die identische Art, wie in beiden Fällen die Flammen der Fackelbeleuchtung am Turm wiedergegeben sind, ja die Tatsache, dass überhaupt in beiden Veduten am helllichten Tag rauchende Fackeln dargestellt sind, verweist auf einen gemeinsamen Autor. Anders DiFuria, Maarten van Heemskerck's Rome, 438; Bartsch, Maarten van Heemskerck, 529, vgl. Legende zu Abb. 110. Für die zuerst entstandene, panoramische Zeichnung der Albertina hat der Zeichner eine ziemlich hohe Position eingenommen. Er muss sich, wie bereits Hermann Egger, der Entdecker der Zeichnung, festgestellt hat, im ersten Stockwerk des gegenüberliegenden Palazzo del Priorato di Rodi, befunden haben. Es handelte sich vermutlich um die Loggia mit den vier Bogenstellungen, die auf der heute verlorenen, um 1561/64 entstandenen Vedute von Giovanni Antonio Dosio mit dem Blick auf den Borgo zu erkennen ist (Bartsch, ebd., vgl. Abb. 54). Für das spätere, nach dem Einzug von Karl V. entstandene Blatt aus der Sechsergruppe der römischen Veduten hatte der Zeichner vor der mittlerweile ebenfalls abgerissenen Kirche S. Caterina alle Cavallerotte gegenüber dem großen Brunnen und der Pferdetränke, diesmal auf Platzniveau, Position bezogen.



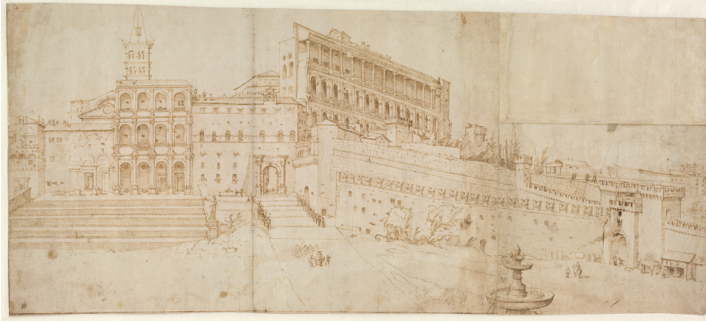
[Abb. 7]

Maarten van Heemskerck, Ruinenfantasie nach römischen Motiven, 173 × 218 mm. Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. 12306 (Einzelblatt) © bpk / Kupferstichkabinett, SMB / Volker-H. Schneider.

Weshalb die ‚Römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck‘
nicht von Heemskerck stammen können



[Abb. 8]
Meister der römischen Skizzenbücher (traditionelle Zuschreibung: Maarten van Heemskerck), Ansicht der Diokletiansthermen, 134 × 207 mm. Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. 79 D 2, fol. 7r (Blatt aus dem ‚Römischen Skizzenbuch‘) © bpk / Kupferstichkabinett, SMB / Jörg P. Anders.



[Abb. 9]
Meister der römischen Skizzenbücher (traditionelle Zuschreibung: Maarten van Heemskerck), Panoramische Ansicht des Petersplatzes, vor Ende April 1535, Höhe: 276–262 × 620 mm. Wien, Graphische Sammlung, Albertina, Inv. 3168 © Albertina, Wien.



[Abb. 10]

Meister der römischen Skizzenbücher (traditionelle Zuschreibung: Anonymus B,
bzw. Michiel Gast), Ansicht des Petersplatzes, nach Ende April 1535, 130 ×
203 mm. Chatsworth, The Devonshire Collections © The Devonshire Collec-
tions, Chatsworth. Reproduced by permission of Chatsworth Settlement Trustees.

Ziel dieses Beitrages war es, die Rezeptionsgeschichte des in den beiden Berliner Bänden überlieferten, in Teilen bis heute Heemskerck zugeschriebenen zeichnerischen Werks einer Revision zu unterziehen, um die ihm eigene Kohärenz wiederherzustellen. Es konnte hier noch nicht darum gehen, den Autor des Berliner Zeichnungsbestandes, der bereits Saenredam nicht mehr bekannt war, zu identifizieren, das heißt den Notnamen ‚Meister der römischen Skizzenbücher‘ durch den bürgerlichen Namen eines niederländischen Künstlers zu ersetzen.⁴⁸ Einige Elemente für einen Steckbrief dieses Künstlers können jedoch bereits formuliert werden:

- Der Meister der römischen Skizzenbücher hielt sich mindestens zwischen Anfang 1535 (frühestes gesichertes Datum seiner Ankunft) und Sommer 1538 (frühestes Datum seiner Abreise) in Rom auf. Ausgehend von diesen Eckdaten zeichnet sich ein künstlerisch-politisches Umfeld ab, das sich gegenüber jenem, in dem sich Heemskerck bei seinem Rom-Aufenthalt etwa drei Jahre früher bewegte, verändert hatte. Die zeitliche Differenz mag unter anderem erklären, weshalb der Berliner Bestand keine einzige Zeichnung enthält, die ohne Zweifel direkt nach der sixtinischen Decke geschaffen worden wäre, obwohl Karel van Mander ausdrücklich festhält, dass Heemskerck in Rom fleißig nach Michelangelo gezeichnet habe.⁴⁹ Es fällt auch auf, dass im ‚Römischen Skizzenbuch‘ keine der mehr als hundert Skulpturen berücksichtigt ist, die im Hof des Palazzo della Valle-Capranica, dem sogenannten Hängenden Garten, laut Egger damals dort aufgestellt waren.⁵⁰ Anders als Maarten van Heemskerck, dem die zeichnerische Vorlage für Coornherts Kupfer-

48

Dieser Schritt soll in einer späteren Publikation unternommen werden.

49

Siehe Bartsch, Maarten van Heemskerck, 533, Anhang Nr. 9: „[...] veel dinghen geconterfeyt, soo nae d'Antijcken, als nae Michiel Agnolen wercken.“ In meinen Augen hat sich eine originale Zeichnung Heemskercks nach der sixtinischen Decke erhalten. Sie stellt die Lünetten-Figur des Mathan dar und zeigt insbesondere bei der Muskelbildung und der ‚flammenden‘ Darstellung der Haare die gleichen Idiosynkrasien wie die Stichfolge der zwanzig Ignudi, die Dirck Coornhert 1551 publizierte. Siehe Ilya M. Veldman (Hg.), *The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700. Maarten van Heemskerck*, Bd. 2, Amsterdam 1994, Nr. 553–572. Tatjana Bartsch, ebd., Kat. 136, schreibt das Blatt Heemskerck zu, geht aber davon aus, dass es sich um eine indirekte Kopie nach Michelangelo handle. Hingegen kann es sich bei den beiden Zeichnungen mit den Lünetten-Figuren von Abias und Aminabad auf der Rückseite des berühmten Stockholmer Blattes mit dem Blick auf das Tegurium (Bartsch, ebd., Kat. 211) höchstens um Kopien nach Zeichnungen Heemskercks handeln, da die Geste der sich kämmenden Aminabad falsch interpretiert ist.

50

Nach der Zählung von Hülsen und Egger. Im Bd. II der Faksimileausgabe, 64, Nr. 94, identifizieren die Autoren die weibliche Gewandfigur vor der linken, freistehenden Säule am Ende des Giardino pensile mit der sog. Ariadne in den Uffizien (Inv. 82), einer Figur, die auf Fol. I.42 des ‚Römischen Skizzenbuchs‘ an zweiter Stelle von links wiedergegeben ist. So auch Bartsch, Maarten van Heemskerck, Kat. 71. Die im Skizzenbuch wiedergegebene Skulptur, die von Enea Vico mit der Beschriftung „IN AED. CAR. DE VALLE“ im Stich reproduziert wurde, ist jedoch kaum identisch mit jener auf Heemskercks Überblicksvedute. Die Abbruchstelle beim rechten Oberarm und der untere Teil des Gewandes sind verschieden dargestellt. Auch Guido A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le Sculture*, vol. I, Rom 1985, Kat. 66, 98–99, hält es nicht für gesichert, dass die Statue der Uffizien je Teil der Sammlung Della Valle-Capranica war.

stich-Vedute des Innenhofs zweifellos mit Recht zugeschrieben wird,⁵¹ hatte der Meister der römischen Skizzenbücher offenbar keinen Zutritt mehr zur berühmten Antikensammlung des am 3. August 1534 verstorbenen Kardinals Andrea della Valle, die eine der umfangreichsten und bedeutendsten im damaligen Rom war.⁵²

- Dem Romaufenthalt des Meisters der römischen Skizzenbücher ging ein Aufenthalt in Mantua voraus, während dessen der Künstler – wie es die im ‚Mantuaner Skizzenbuch‘ überlieferten zahlreichen Kopien nach Entwürfen von Giulio Romano zeigen – Zugang zu dessen Werkstatt, beziehungsweise zu seiner Zeichnungssammlung gehabt haben muss.
- In den beiden Neuerscheinungen ist aufgrund der Zuschreibung eines fiktiven Kerns des Berliner Zeichnungsbestandes an Heemskerck das ‚Mantuaner Skizzenbuch‘ als notwendige Ergänzung zum ‚Römischen Skizzenbuch‘ nicht berücksichtigt. Die darin überlieferten Zeichnungskopien zeigen, dass der Meister der römischen Skizzenbücher breit gestreute Interessen hatte, die über das Studium der antiken Monumente und Skulpturen, die im ‚Römischen Skizzenbuch‘, dem *outdoor*-Skizzenbuch, im Zentrum stehen, hinausging. Wenn der Zeichner in seinem *indoor*-Skizzenbuch auf vierzig Blättern die zeichnerischen Entwürfe von Giulio Romano kopiert, finden alle künstlerischen Gattungen, die Giulio praktizierte, gleichermaßen Berücksichtigung: die Architektur, die Bauskulptur, die dekorative Malerei, die Entwürfe für Goldschmiedearbeiten und – jedoch mit überraschend wenigen Beispielen – die erzählende Malerei. Der aus den Niederlanden stammende Meister der römischen Skizzenbücher orientiert sich am neuen Künstlerbild, das Vasari in seinen *Viten* bald offensiv vertreten wird. Es ist jenes des *disegno*-Künstlers, der nach dem Beispiel Giulio Romanos die verschiedenen handwerklichen Praktiken dem Primat der Erfindung unterordnet.

Felix Thürlemann (felix.thuerlemann@uni-konstanz.de) war von 1987 bis 2014 Professor für Kunstwissenschaft / Kunstgeschichte an der Universität Konstanz. Seine Forschungsinteressen gelten der visuellen Semiotik, der frühniederländischen Malerei und der Geschichte der Fotografie. Publikationen u. a.: *Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog*, München 2002; (zusammen mit Stef-

⁵¹

Siehe Bartsch, Maarten van Heemskerck, Kat. 203; DiFuria, Maarten van Heemskerck's Rome, Cat. 67. Die Zweifel, die Arthur J. DiFuria an der Zuschreibung des Pariser Blattes an Heemskerck hegt (ebd., 457, Anm. 36), sind unbegründet. Der Autor hat jedoch Recht, wenn er die stilistischen Unterschiede zwischen dem Pariser Blatt und den Sammlungsveduten im ‚Römischen Skizzenbuch‘ hervorhebt.

⁵²

Wenn Johann Fichard den Hof noch im Herbst 1536 besuchen konnte, mag dies seinen besonderen Beziehungen zu den römischen Humanistenkreisen geschuldet gewesen sein. Siehe Johannes Fichard, Italia, in: *Frankfurtisches Archiv fuer ältere deutsche Literatur und Geschichte* 3, 1815, 68.

fen Bogen) *Rom. Eine Stadt in Karten von der Antike bis heute*, Darmstadt 2009; *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage*, München 2013 (engl. Übersetzung: *More than one picture. An art history of the hyperimage*, Los Angeles 2019); (zusammen mit Bernd Stiegler) *Wozu Bilder? Gebrauchsweisen der Fotografie*, Köln 2013; *Das Haremsfenster. Zur fotografischen Eroberung Ägyptens im 19. Jahrhundert*, München 2016.