

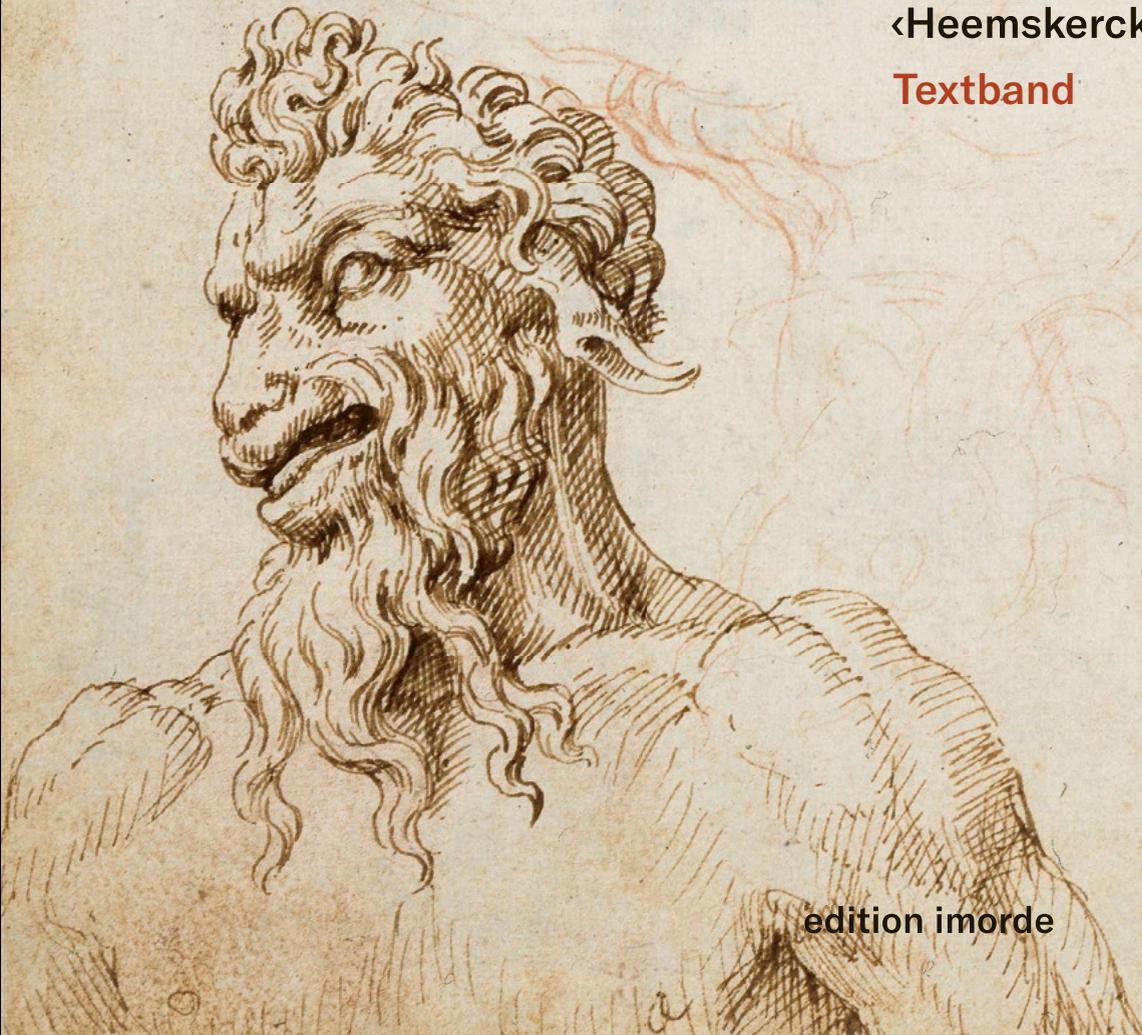


Felix Thürlemann

# DER BLICK DES PAN

Cornelis Floris und die  
«Heemskerck»-Skizzenbücher

Textband



edition imorde

Felix Thürlemann

**Der Blick des Pan**

Cornelis Floris und die «Heemskerck»-Skizzenbücher

Felix Thürlemann  
Der Blick des Pan  
Cornelis Floris und die «Heemskerck»-Skizzenbücher

Edition Imorde, Berlin 2024

Bibliografische Informationen der Deutschen Bibliothek  
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie: detaillierte  
bibliografische Daten sind im Internet über [dnb.de](http://dnb.de)  
abrufbar.

Gestaltung, Satz und Bildbearbeitung  
Troppo Design, Berlin

Gesamtherstellung  
Thomas Dehne, [dehne-druck.de](http://dehne-druck.de)

ISBN 978-3-942810-62-3

## INHALT

### Vorwort – Das Projekt

#### Einleitung

Nicht Maarten van Heemskerck, Cornelis Floris .....	13
Floris' Italienaufenthalt im Spiegel seiner Skizzenbücher .....	26
Pragmatik des Zeichnens .....	32

#### I. *outdoor* – Das Römische Skizzenbuch

1.1 Sehen und Zeichnen	
Sich den Objekten gegenüber positionieren – Der Blick des Pan .....	39
Im Kontext – Antike Skulpturen in Gärten und Innenhöfen .....	43
1.2 Im Detail	
Ein archäologischer Blick .....	58
Fragmente muskulöser Männerkörper .....	62
Michelangelo, die Sixtina-Decke und die Laokoongruppe .....	67
In mehr als einer Ansicht .....	76
1.3 Zeichnen im Stadtraum	
Vom Kapitol zum Janusbogen .....	83
1.4 Ruinen	
Gestürzte Kolosse .....	89
Rom als Ruinenlandschaft .....	98
1.5 Im Überblick und im Detail	
Die Rossebändiger auf dem Quirinal .....	113
Ein Besuch des Lateran .....	116
1.6 Im Überblick	
Der Petersplatz in drei Ansichten .....	126
Alt- und Neu-St. Peter .....	130
Der weite Blick .....	138
1.7 Ein visuelles Résumé	
Rom in sechs Veduten .....	151

## II. *indoor* – Das Mantuaner Skizzenbuch

II.1 Zwischenbilanz und Ausblick	
Nach Zeichnungen zeichnen .....	155
II.2 Floris erfindet einen neuen dekorativen Stil	
Erste Arbeiten nach der Rückkehr aus Italien .....	160
Entwurf für einen von Cornelis Bos signierten Groteskstich (1546) .....	166
Wappenteppiche und Teppich-Bordüren	
für den polnischen König (um 1546) .....	171
<i>Le Triumphe d'Anvers</i> (1549) .....	180
II.3 Die großen Kupferstichserien – Entwürfe für kunsthandwerkliche Objekte	
Die Serie mit Pokalen, Schalen und Krügen (1548) .....	187
Eine Kanne mit dem Raub der Helena (1559) .....	192
Kartuschenpaneele mit Sprüchen der Sieben Weisen (1554) .....	196
Der Ghisi-Schild (1554) .....	198
Die Maskenserie (spätestens 1555) .....	201
<i>Veelderleij ...</i> – Grotесken und Grabmäler (1556/1557) .....	206
II.4 Cornelis Floris als Bildhauer und Architekt	
Ein Bildhauer mit Italienerfahrung .....	219
Ein Architekt mit Italienerfahrung .....	224
<b>Zusammenfassung der kennerschaftlichen Argumentation .....</b>	<b>235</b>
<b>Anhang</b>	
Literaturverzeichnis .....	238
Abbildungsnachweise .....	247

*Kann man sagen: «Wo kein Zweifel, da auch kein Wissen»?*

L. W., Über Gewißheit

## Vorwort – Das Projekt

Wie ihr Gegenstand ist auch die kunsthistorische Forschung selbst dem Wandel unterworfen, und dies zweifach: Veränderlich ist das methodische Instrumentarium zusammen mit seinen jeweils aktuellen Fragestellungen; veränderlich ist aber auch das jeweils geteilte kunsthistorische Wissen, das die Grundlage für jede weiterführende Forschungstätigkeit abgibt. Die Kunstwerke sind in dem Augenblick, in dem man sich mit ihnen befasst, meist schon in eine diskursive Tradition eingebettet. Diese besteht aus sprachlich formulierten, in Monographien, Aufsätzen und Katalogen niedergelegten, mehr oder weniger gesicherten Annahmen betreffend Autorschaft, Entstehungszeit, Auftragssituation, Besitzgeschichte und so fort. Auch dieses Sachwissen ist nicht stabil und kann, ja muss der kritischen Befragung unterworfen werden.

Dieses Buch nimmt eine notwendige Korrektur an den derzeit allgemein akzeptierten Annahmen bezüglich der Autorschaft des bekannten Bestands an Zeichnungen vor, der im Berliner Kupferstichkabinett unter der traditionellen Bezeichnung «Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck» überliefert ist. So der Titel der bis heute maßgeblichen, 1913 und 1916 von Christian Hülsen und Hermann Egger in zwei Bänden publizierten Faksimile-Ausgabe. Im vorliegenden Buch wird nun die These vertreten, dass nicht der Maler Maarten van Heemskerck aus Haarlem, sondern der Bildhauer Cornelis Floris aus Antwerpen der Urheber der Zeichnungen war.<sup>1</sup>

Die hier vorgenommene Korrektur kommt mehr als einem bloßen Wechsel der Namensetikette gleich. Sie erlaubt es, den Forschungsgegenstand neu zu konfigurieren und mit einem neuen methodischen Instrumentarium und neuen Fragestellungen zu untersuchen. Die traditionelle Bindung an den Künstlernamen «Maarten van Heemskerck» hatte dazu geführt, dass nacheinander wichtige Teile aus dem Berliner Zeichnungsbestand als nicht zugehörig ausgesondert und zwei weiteren, vorerst mit Notnamen bezeichneten Künstlern zugeschrieben wurden. In Wirklichkeit stammen fast alle der in den beiden Berliner Klebebänden überlieferten mehr als 170, meist beidseitig bezeichneten Blätter vom gleichen Zeichner, nämlich Cornelis Floris II. (1514–1575), auch Cornelis Floris de Vriendt genannt. Dieser war nach dem Abschluss seiner Bildhauerlehre um 1535 nach Italien aufgebrochen. Nach einem wohl mehrwöchigen Aufenthalt in Mantua, wo er Zugang zur Zeichnungssammlung von Giulio Romano gehabt haben muss, aus der er zahlreiche Vorlagen in ein eigenes Skizzenbuch kopiert hatte, traf Floris spätestens Anfang 1536 in Rom, seinem eigentlichen Ziel, ein, wo er weiterhin fleißig zeichnete, jetzt aber hauptsächlich *in situ*, vor den antiken Ruinen und den Kunstwerken der Stadt. Der römische Aufenthalt fand vermutlich im Herbst 1538 ein abruptes Ende, als Floris vom Tod seines Vaters, des Steinmetzen Cornelis Floris I., erfahren hatte und in seine Heimatstadt Antwerpen zurückkehrte.

<sup>1</sup> Die beiden Bände tragen die Inventar-Nummern 79 D 2 und 79 D 2a. Der Autor hat die Gründe, die die Autorschaft Heemskercks in Frage stellen, bereits in einem Aufsatz dargelegt (Thürlemann 2021a). Der für die meisten Blätter verantwortliche Zeichner, der hier mit Cornelis Floris identifiziert wird, wird darin noch mit dem Notnamen «Meister der römischen Skizzenbücher» bezeichnet.

Bislang fand vor allem ein Teil des Berliner Bestandes das Interesse der Forschung: die traditionell Heemskerck zugeschriebenen Blätter des sogenannten ‚Römischen Skizzenbuchs‘ zusammen mit sachlich und stilistisch verwandten Einzelblättern. Die ältere Forschung betrachtete die in Rom entstandenen Zeichnungen als zuverlässige visuelle Dokumente, die Auskunft über die im frühen 16. Jahrhundert bekannten Antiken und über die Baugeschichte von Neu-St. Peter geben. Auch noch in den beiden jüngsten, 2019 erschienenen Buchpublikationen von Tatjana Bartsch und Arthur J. DiFuria steht das Römische Skizzenbuch im Zentrum des Interesses.<sup>2</sup> Bartsch hat viele der von Hülsen und Egger vorgelegten Kommentare zu einzelnen Zeichnungen korrigiert oder präzisiert und dabei auch ästhetische Gesichtspunkte ins Spiel gebracht. Vor allem aber hat die Autorin die komplexe Überlieferungsgeschichte des Berliner Zeichnungskonvoluts in wichtigen Teilen nachzeichnen können. DiFuria seinerseits hat sich ausschließlich den römischen Ruinenzeichnungen gewidmet und versucht, auf ihrer Grundlage eine Ruinenästhetik des Zeichners zu rekonstruieren, den er ebenfalls mit Heemskerck identifiziert.

Die im Berliner Kupferstichkabinett in zwei Bänden überlieferten Zeichnungen, die hier mit wenigen Ausnahmen Cornelis Floris zugeschrieben werden, sind in ihren Funktionen wesentlich vielfältiger, als es die bisherige Forschung erahnen lässt. Der Berliner Zeichnungsbestand umfasst neben zahlreichen Einzelblättern die Seiten von mindestens drei aufgelösten Skizzenbüchern. Diese werden im begleitenden Bildband – er ist ein wichtiger Teil dieser Studie – soweit möglich in der ursprünglichen Abfolge rekonstruiert. Die visuelle Rekonstruktion im originalen Format macht deutlich, dass die drei Skizzenbücher vom gleichen Autor stammen, aber unterschiedliche Aufgaben zu erfüllen hatten. Die funktionalen Differenzen erklären ihre je verschiedene Anmutung. Das *Römische Skizzenbuch* (R), ein Querformat von 13,5 × 21 cm, war ein *outdoor*-Skizzenbuch, das Floris während seinen Wanderungen durch die Stadt Rom und beim Besuch der dortigen Antikensammlungen sukzessive mit Feder- und Kreidezeichnungen füllte.<sup>3</sup> Auch das *Panorama-Skizzenbuch* (P) war wie das Römische Skizzenbuch ein Querformat, aber deutlich größer (mindestens 21 × 27,6 cm). Eine noch ungeteilt überlieferte Lage enthält – deshalb der hier vorgeschlagene Name – mehrere panoramische Darstellungen der Stadt Rom, darunter eine einzigartige, mit 1536 datierte Rundumsicht vom Monte Caprino beim Kapitol.

Einen in seiner Zusammensetzung komplexeren Charakter als die beiden in Rom gefüllten Skizzenbücher hat das sogenannte *Mantuaner Skizzenbuch* (M). Floris hat den hochformatigen Band von ursprünglich etwas mehr als 20 × 15 cm zuerst in Mantua für zahlreiche Kopien nach Zeichnungen aus der Sammlung von Giulio Romano benutzt. Die von Floris aus Giulios Sammlung vorgenommene Auswahl umfasst Architekturzeichnungen des Meisters, Skizzen für Innendekorationen und Entwürfe für besonders phantasievolle, für Mitglieder der Gonzaga-Familie bestimmte Tischgefäße. Dazu kommen Blätter von mit Giulio befreundeten Künstlern. Das in Mantua erst etwa zur Hälfte gefüllte *indoor*-Skizzenbuch hat Floris nachträglich durch eine Folge von Kopien nach eigenen, in Rom entstandenen Veduten ergänzt. Schließlich hat er zwischen etwa 1545 und 1549 in einzelne noch leer gebliebene Stellen eigene Entwürfe für Grottesken eingefügt. Diese Entwurfszeichnungen und Skizzen, von denen bislang die meisten als Kopien missverstanden worden sind, erlauben es, Floris die entscheidende Rolle bei der Erfindung der niederländischen Grotteske zuzuschreiben und den Anteil von Cornelis Bos auf den eines Stechers zu reduzieren. Schließlich hat Floris im Jahre 1549 Entwurfszeichnungen für Festarchitekturen eingetragen, die

<sup>2</sup> Bartsch 2019 und DiFuria 2019. Die beiden Publikationen werden im Folgenden abgekürzt mit den bloßen Namen der Autorin und des Autors zitiert.

<sup>3</sup> Die wenigen Kopien nach fremden zeichnerischen Vorlagen, die im Römischen Skizzenbuch enthalten sind, fanden vermutlich deshalb hier ihren Platz, weil die kostbaren Originale dem Kopisten nur in den Häusern der Sammler zur Verfügung standen.

beim Einzug von Philipp II. im Auftrag der Stadt Antwerpen realisiert worden sind. Die Entwürfe für die ephemeren Bauten, die bislang ebenfalls als Kopien missverstanden worden sind, belegen den besonderen Status, den Floris bereits zehn Jahre nach seiner Rückkehr aus Italien unter den bildenden Künstlern Antwerpens hatte.

Die hier vorgenommene Korrektur an der Autorschaft des Berliner Bestandes verändert die Aussage der einzelnen Zeichnungen und ihren dokumentarischen Wert für die archäologische Forschung und für die Baugeschichte von St. Peter nicht, außer dass die Zeichnungen gegenüber der bisherigen Annahme etwa drei Jahre später entstanden sein müssen als bislang angenommen. Was sich jedoch ändert, ist die Vorstellung von der Karriere der beiden betroffenen Künstler. Die in der bisherigen Forschung postulierten Bezüge zwischen einzelnen Zeichnungen des Berliner Bestandes und dem künstlerischen Werk von Maarten van Heemskerck erweisen sich bei näherer Betrachtung allesamt als nicht zwingend. Umgekehrt bekommt das bildhauerische, architektonische und graphische Werk von Cornelis Floris mit den Kunstwerken der Antike und der Renaissance, die er in seinen Skizzenbüchern direkt vor den Originalen oder über Giulio Romanos Zeichnungen vermittelt festgehalten hat, ein reiches Ensemble von möglichen künstlerischen Vorbildern. Mit ihnen wird sich Floris während seiner ganzen späteren Schaffenszeit auseinandersetzen.

Der wichtigste Gewinn der neuen Zuschreibung liegt in der Tatsache, dass der Berliner Zeichnungsbestand wieder als Einheit untersucht werden kann. Das Konvolut erweist sich, nicht nur was die dargestellten Gegenstände, sondern auch was Stil, Zeichnungsmaterialien und Techniken betrifft, als ein überraschend vielfältiges Ensemble. Diese Vielfalt stellt jedoch die gemeinsame Autorschaft nicht in Frage. Die Unterschiede im zeichnerischen Zugriff sind hauptsächlich pragmatisch begründet. Entsprechend dem jeweiligen Wahrnehmungsinteresse und der selbstgestellten Aufgabe hat Floris zu je besonderen Darstellungsformen gegriffen. So sind die gleichen oder vergleichbare Sachverhalte bisweilen ganz unterschiedlich erfasst, etwa in bildhaften, perspektivisch raffiniert inszenierten Veduten oder in sachbezogenen Einzeldarstellungen.

Der vorliegende Textband umfasst zwei Teile. Der erste Teil ist den in Rom entstandenen Skizzenbüchern, dem Römischen und dem Panorama-Skizzenbuch, gewidmet. Ziel ist es dabei, die formalen und stilistischen Charakteristika ausgewählter Zeichnungen aus ihrer jeweiligen Funktion heraus zu erklären und die dabei angewandten, zum Teil höchst originellen Seh- und Darstellungsformen zu analysieren. Im Mittelpunkt des zweiten Teils steht das Mantuaner Skizzenbuch. Hier liegt das Augenmerk auf der Frage, wie Floris das Italienerlebnis für seine nach 1538 in Antwerpen entstandenen graphischen, bildhauerischen und architektonischen Arbeiten fruchtbar gemacht hat. Dabei zeigt sich, dass Floris' bekanntes Werk durch Entwürfe für zahlreiche dekorative Arbeiten, für Goldschmiedegefäße und Tapisserien, erweitert werden kann.

Der begleitende Bildband enthält partielle Rekonstruktionen der drei Skizzenbücher, deren aufgelöste Seiten den Hauptteil der Berliner Bände ausmachen: des *Römischen Skizzenbuchs* (R), des *Mantuaner Skizzenbuchs* (M) und des *Panorama-Skizzenbuchs* (P). Reproduziert und kommentiert sind jene Seiten, die zu geschlossenen Folgen (Faszikeln) zusammengestellt werden können. Auf sie wird im Textteil mit den entsprechenden Lettern und Seitenzahlen abgekürzt verwiesen.

## Einleitung

### Nicht Maarten van Heemskerck, Cornelis Floris

Der Name Maarten van Heemskerck war mit einem Teil des Berliner Zeichnungsbestands schon früh verbunden. Der Haarlemer Maler 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. So tragen die zwölf von Comte Caylus zwischen etwa 1710 und 1730 als Radierungen geschaffenen Kopien nach Blättern aus dem ersten Berliner Band Bezeichnungen wie «Hemskerck del.» oder «Hemskerck daprés lantique a Rome» (Heemskerck nach der Antike in Rom).<sup>4</sup> Bereits zuvor, 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]» (Heemskerck nach einer antiken Marmorskulptur).<sup>5</sup> Ein früherer Beleg für die Zuschreibung an Heemskerck lässt sich aber nicht ausmachen. So findet sich in der um 1611 publizierten Stichsammlung von Jacob Matham, *Antiquae aliquot elegantiae Romanae urbis*, die zahlreiche Realien aus beiden heute in Berlin aufbewahrten Bänden wiedergibt, noch keine Autorenangabe.<sup>6</sup> Es scheint ein Zuwachs an «Wissen» um die Autorschaft der Berliner Zeichnungen zwischen etwa 1611 und 1671 stattgefunden zu haben. Da andererseits belegt ist, dass sich der Zeichnungsbestand zwischen 1639 und 1665 im Besitz des Malers und Sammlers Pieter Jansz. Saenredam befand, stellt sich die Frage: Könnte die Zuschreibung der Zeichnungen an Heemskerck von Saenredam stammen oder zumindest etwas mit ihm zu tun haben? Dies scheint tatsächlich der Fall zu sein. Doch dazu später.

### Schwierigkeiten mit dem Namen «Heemskerck»

Als es dem Berliner Kupferstichkabinett gelang, aus englischem Privatbesitz einen bis dahin unbekanntem 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 er schrieb deshalb auch diese Zeichnungen mit Ausnahme nur eines Blattes (fol. 11.70) Heemskerck zu.<sup>7</sup> Auch Adolf Michaelis schrieb im gleichen Jahr beide Bände, den ersten aus französischem und den zweiten aus englischem Besitz, Maarten van Heemskerck zu.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Siehe Bartsch: Abb. 112–123.

<sup>5</sup> Wie Christian Hülsen und Hermann Egger (Hülsen/Egger: Bd. 1, 45–48) gezeigt haben, sind drei der vier Figuren seitenverkehrte Kopien nach einem Blatt des Römischen Skizzenbuches (fol. 1.33r; Bartsch: Kat. 53). Die Angabe von Tatjana Bartsch, wonach die zweite Figur der unteren Reihe auf ein Blatt des Rijksmuseums zurückgehe (Bartsch: Kat. 1), kann hingegen nicht zutreffen. Während bei den drei Figuren in Jan de Bisschops Stich, die sich auf das Blatt des Römischen Skizzenbuches 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 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.

<sup>6</sup> Der Band wurde ohne Datum und ohne Ortsangabe publiziert. Die Kupferstiche sind vollständig reproduziert bei Fuhring 1992: 57–84. Fuhring hat den Bezug zum Berliner Zeichnungsbestand noch nicht erkannt.

<sup>7</sup> Springer 1891: 117–124, hier 117. Christian Hülsen und Hermann Egger (Hülsen/Egger: Bd. 2, IV) 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.

<sup>8</sup> Michaelis 1891: 126–129. Zweifel an der Autorschaft Heemskercks hat Michaelis nur in Bezug auf jeweils zwei Blätter in jedem der beiden Bände geäußert. Michaelis weist auf eine auffallende Ähnlichkeit der im ersten und zweiten Band aufgelösten Skizzenbücher hin (Michaelis 1891: 128): «bisweilen erstreckt sich die Zeichnung über zwei Blätter. Dies Skizzenbuch war also demjenigen in Bd. I ähnlich.»

<sup>9</sup> Preibisz 1911: 82: «[...] und dann entsprechen die Beschriften nicht den Schriftzügen Heemskercks, die wir aus den Verträgen der Jahre 1538–40 kennen.»

<sup>10</sup> Preibisz 1911: 81–82.

<sup>11</sup> Die knappen Beschriftungen finden sich auf den Seiten fol. 1.17v, 19v, 21r, 50r, 55v. Sie sind deshalb wenig charakteristisch, weil sie zumeist *in situ* 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: 46 («eigenhändige Beschriftung», wobei Maarten van Heemskerck gemeint ist.) Ein Vergleich mit der aus Dokumenten bekannten Schrift Heemskercks (Abb. o.1) stützt die Annahme der Autorin nicht.

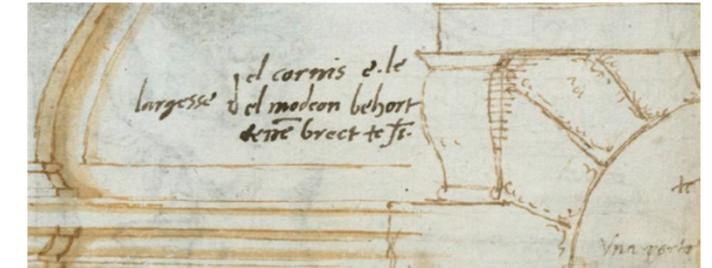
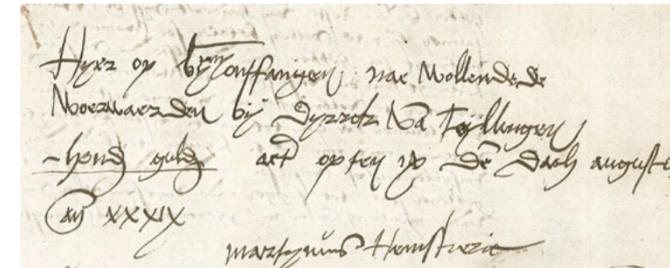
Die Situation änderte sich im Jahre 1911, als Leon Preibisz seine Dissertation zu Heemskerck publizierte. Der Autor sah sich gezwungen, die Einschätzung von Springer und Michaelis zu revidieren und zwei wichtige Teile des zweiten Berliner Bandes Heemskerck abzuschreiben. Preibisz, der autographe Dokumente von Maarten van Heemskercks kannte, musste feststellen, dass die zahlreichen originalen Beschriftungen im großen Rompanorama, einer Rundumsicht vom Monte Caprino (P7–10), sowie 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. 0.1, Abb. 0.2).<sup>9</sup> Preibisz sonderte deshalb die 43 doppelseitig bezeichneten Blätter zusammen mit dem 360°-Rompanorama aus der von ihm zusammengestellten Liste der authentischen Zeichnungen Heemskercks aus und schrieb sie einem unbekanntem Zeichner zu, dem Hülsen und Egger später den Namen ›Anonymus A‹ geben sollten.<sup>10</sup> Die Autorschaft Heemskercks für das Römische Skizzenbuch, das nur wenige und wenig prägnante Beschriftungen enthält, wurde von Preibisz hingegen weiterhin als unproblematisch akzeptiert.<sup>11</sup> Auch Hülsen und Egger sollten sich diesen Entscheidungen im Wesentlichen anschließen.

Doch damit nicht genug. Im Jahre 1977 fand eine zweite ›Säuberung‹ des in den Berliner Bänden überlieferten Zeichnungsbestandes 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.<sup>12</sup> Unbestreitbar ist dies der Fall für fol. I.15 (Abb. 0.3). Das Blatt zeigt den erst im Sommer 1538 nach Plänen von Antonio da Sangallo dem Jüngeren 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.<sup>13</sup> Veldman hat diese und weitere fünf 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: ›Wenn einmal das Augenmerk auf die Tatsache gerichtet ist, dass Heemskerck diese Zeichnungen unmöglich geschaffen haben kann, beginnt man gewisse stilistische Unterschiede festzustellen.‹<sup>14</sup> Wir erinnern uns: Für Jaro Springer und Adolf Michaelis, die die Handschrift Heemskercks und die Datierung des *muro divisorio* nicht kannten, gab es keinen Zweifel an der gemeinsamen Autorschaft des in zwei Bänden überlieferten Berliner Zeichnungsbestandes.<sup>15</sup>

#### Ein kohärenter Zeichnungsbestand, aber nicht von Heemskerck

Mit diesem Buch wird erneut die These vertreten, dass der Berliner Zeichnungsbestand im Wesentlichen kohärent ist und mit einer beschränkten Anzahl von Ausnahmen von einem einzigen Zeichner stammt. Dieser kann jedoch – anders

- 12 Veldman 1977: 106–113. Die von Veldman referierten, Wolff Metternich zugeschriebenen Angaben treffen nach Christof Thoenes so nicht zu. Siehe Wolff Metternich 1987: 358. Unzweifelhaft jedoch ist die Datierung des auf fol. I.15 dargestellten *muro divisorio*. Dieser wurde im Sommer 1538 realisiert.
- 13 Das Blatt bildet zusammen mit fünf weiteren Blättern aufgrund ihrer materiellen und inhaltlichen Besonderheiten eine eigene Gruppe. Siehe S. 151–153.
- 14 Veldman 1977: 113: ›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 [...].‹
- 15 Michaelis 1891: 127, zur Autorschaft des zweiten Berliner Bandes. Michaelis 1891: 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 1911: 81, feststellen wird, kann das Monogramm, das sich neben fol. II.36r auch auf fol. I.5 findet, nicht authentisch sein.
- 16 Schwartz/Bok 1990: 185–186; Bartsch: 146–149.
- 17 Bartsch: 146–149, bezeichnet die Besitzerliste nicht zutreffend als ›Exlibris‹. Man muss sich bewusst sein, dass es sich bei der Liste um ein von Saenredam rekonstruiertes *pedigree* handelt, das der kritischen Beurteilung bedarf. Es ist in meinen Augen unwahrscheinlich, dass Heemskerck den Zeichnungsbestand überhaupt je besessen hat.
- 18 Hier zitiert zusammen mit der deutschen Übersetzung von Tatjana Bartsch (Bartsch: 146).
- 19 Tatjana Bartsch (Bartsch: 148f) 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, einem Vorbesitzer des Berliner Zeichnungsbestandes, wird unter der Nummer 212 ein Büchlein (›boeckje‹) von Heemskerck mit Zeichnungen nach den schönsten römischen Antiken erwähnt: ›Het treffelyck getekent boeckje van Mr. Maertyn Heemskerck nae alle de fraiste antique van Roma.‹ (Siehe Bredius 1921: 83). Tatjana Bartsch (siehe Bartsch 2008: 140, Anm. 66, und Bartsch: 146–149), geht zum einen davon aus, dass dieser Eintrag sich spezifisch auf das sogenannte Römische Skizzenbuch bezogen habe und zum andern, dass die von Saenredam verfasste Liste mit dem Titel ›Gedenckenisse. Bij wat voor persoonen, dit bouck, van hant, tot hant, altoos is bewaert geweest [...], die heute in Hubert Goltz' Kupferstichpublikation *Les images de presque tous les empereurs* eingeklebt ist – hier wird der Begriff ›bouck‹ verwendet – sich auf die im Nachlassinventar von Cornelis van Haarlem mit ›boeckje‹ (Diminutiv) bezeichnete Sammlung mit Antiken-Zeichnungen von Heemskerck beziehe. Dies ist jedoch auszuschließen, weil die in Goltz' Stichsammlung überlieferte Liste mit dem Format 30,8×22,7 für das Römische Skizzenbuch mit dem Format 13,5×21 cm zu groß gewesen wäre. Andererseits ist die von Bredius' geäußerte Vermutung (Bredius 1921: 83, Anm. 1), der Eintrag im Nachlassinventar von Cornelis van Haarlem beziehe sich auf den Berliner Bestand, wegen des Gebrauchs des Diminutivs ›boeckje‹ auszuschließen. Man hat davon auszugehen, dass Saenredams Besitzerliste sich mit dem Begriff ›bouck‹ auf den Zeichnungsbestand als ganzen bezog, der heute in Berlin auf zwei Bände aufgeteilt ist, zu Anfang des 17. Jahrhunderts aber noch ungeteilt oder zumindest zusammen überliefert war. Dies belegt die Benutzung von Blättern aus beiden Berliner Bänden durch Jacob Matham. (Siehe Anm. 6). Es gibt kein Indiz, wonach Saenredam selbst den in Berlin erhaltenen Zeichnungsbestand, zu dem das Römische, aber auch das Mantuaner und das Panorama-Skizzenbuch als Teile gehörten, mit Heemskerck anders zusammengebracht hätte als in dessen vermeintlichen Rolle als ›ersten Besitzer‹.



0.1 Schriftprobe von Maarten van Heemskerck, datiert 9. August 1539 (Vertrag für das Laurentius-Triptychon). Alkmaar, Gemeentearchief, Detail

0.3 Seite aus dem ersten Berliner Band, Neu- und Alt-St. Peter mit dem muro divisorio, nach Sommer 1538, fol. I.15

0.2 Schriftprobe aus einer Seite des Mantuaner Skizzenbuchs, fol. II.30v/M27 (Detail)

als dies Springer und Michaelis noch annahmen – nicht mit Heemskerck identisch gewesen sein. 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 Saenredam zurück. Ausgangspunkt war in meinen Augen 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 1639 gelungen war, den heute in Berlin in zwei Bänden aufbewahrten Bestand vom Haarlemer Goldschmied und Bildhauer Pieter Janz. Begijn 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 Berliner Zeichnungssammlung.<sup>16</sup> Die von Saenredam verfasste Liste ist ein eigentliches *pedigree*, ein durchnummeriertes Verzeichnis der sukzessiven Besitzer des Zeichnungskonvoluts, und wird im Titel ausdrücklich als solches bezeichnet (Abb. 0.4):<sup>17</sup> «Gedenkenisse. Bij wat voor persoonen, dit bouck, van hant, tot hant, Altoos is bewaert gewesen. eerst bij [...]» (Andenken. Personen, die dieses Buch, das weitergereicht wurde, aufbewahrt haben. Zunächst gehörte es [...]).<sup>18</sup> Die Liste beginnt darauf mit dem Eintrag «1 Maerten Heemskerck, 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 Urheber 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.<sup>19</sup> 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 ...), bzw. «gedhaen van [...]» (gemacht von ...).<sup>20</sup>

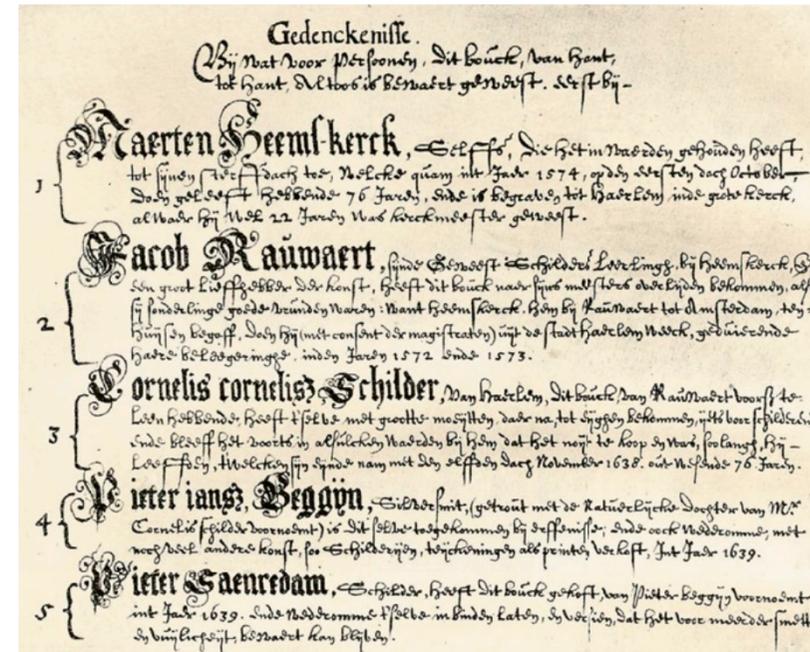
Man kann davon ausgehen, dass es Saenredam war, der, als er den Zeichnungsbestand ordnete, um ihn neu binden zu lassen («wederomme [...] inbinden laten»), wie es in der Liste bei seinem Namen heißt, das Titelblatt der Stichfolge *Inventiones Heemskerckianae* von 1569 und die entsprechende, von Heemskerck geschaffene Entwurfszeichnung, die zwei Selbstdarstellungen des Malers enthalten, an den Anfang der Sammlung stellte (Abb. 0.5).<sup>21</sup> Dies geschah 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.<sup>22</sup> Die Umdeutung des doppelten 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.<sup>23</sup>

20 Schwartz/Bok 1990: 298, Cat. Nr. 245A: «Dit Boeck met Teeckeninghen van Verscheijden Meesters [...] ghedaen van Heemskerck, 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 persoonen deese Teekeninghen als sijn berustende geweest, eerstelijcken bij den Hr. [...]» (To which persons these drawings have already belonged, firstly Mr. [...]).

21 Zum Entwurf für das Titelblatt siehe Bevers 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/Bok 1990: Kat. Nr. 245A), ursprünglich auch Blätter von Heemskerck enthalten. Der größte Teil der verbliebenen 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 Günther 1983: 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. 11.3r, zeigt jedoch, dass die Zuschreibung unhaltbar ist. Nesselrath 2014 hat 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. 11.11r des Berliner Bestandes; die Schrift ist ebenfalls verschieden. Auch Orietta Lanzarini spricht sich gegen die Zuschreibung aus. Siehe Lanzarini/Martinis 2015: 20f. Nesselrath glaubte von einem Blatt im zweiten Berliner Band (fol. 11.19) einen *terminus post quem* von 1542 für das Mantuaner Skizzenbuch ableiten zu können. Siehe Arnold Nesselrath 1993: 66, Anm. 77. Das entsprechende Blatt war jedoch nicht Teil des Mantuaner Skizzenbuchs.

22 So auch Bartsch: 148, Anm. 47. Die beiden Selbstportraits Heemskercks im gestochenen Titelblatt und seiner Vorzeichnung (Abb. 0.5) entstanden fünfzehn Jahre nach dem ersten, auf 1553 datierten, gemalten Selbstportrait, in dem sich der Maler mit dem Kolosseum im Hintergrund, das heißt als Künstler mit Romerfahrung, darstellt (Abb. 1.106).

23 Sie befindet sich heute in einem französischen Exemplar der Kaiserbildnisse von Hubert Goltz, *Les images presque de tous les empereurs [...]*, Antwerpen 1559, das, wie Tatjana Bartsch nachweisen kann (Bartsch: 149), sich einst im Besitz des Buchhändlers Isaac van der Vinne befand, der nachweislich Kontakt zu einem Erben von Saenredam hatte. 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 Tod Saenredams vorgenommen worden. Die Vorlagen der um 1610 publizierten Stichsammlung von Jacob Matham (vgl. Anm. 6, S. 113) stammen noch aus beiden Teilen. Ich halte es für nicht ausgeschlossen, 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. 15, S. 14). Die beiden Manipulationen könnten gleichzeitig mit dem Ziel erfolgt sein, den Wert des – vermutlich damals in zwei Teile aufgeteilten – 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, mindestens so lange kein Exemplar des Versteigerungskatalogs von Saenredams künstlerischen Nachlass bekannt ist.



0.4 Pieter Saenredam, Besitzerliste des «Heemskerck»-Bestandes, nach 1639. Privatsammlung (Regteren Altena 1931)

0.5 Maarten van Heemskerck, Vorzeichnung für das Titelblatt der Kupferstichserie «Clades Judaeae Gentis», 1569. Berlin, Kupferstichkabinett

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. Es ist die Frage, ob, wie es die Kenner ursprünglich angenommen haben, wirklich nur ein Zeichner (mit einigen wenigen Ausnahmen) für den Berliner Bestand verantwortlich war. Auch diese Frage lässt sich beantworten, und zwar positiv.

#### Stilistische Kohärenz, unterschiedliche Funktionen

Der Berliner Bestand enthält, wie bereits festgestellt, neben einer größeren Anzahl von Einzelblättern im Wesentlichen die Seiten dreier aufgelöster Skizzenbücher. Die gemeinsame Schrift zeigt, dass das Mantuaner Skizzenbuch und das Panorama-Skizzenbuch vom gleichen Zeichner stammen. Die wenigen Beschriftungen im Römischen Skizzenbuch erlauben diesbezüglich keine Aussage. Doch auch das Römische Skizzenbuch stammt vom gleichen Zeichner. Dies ergibt sich aus der synoptischen Gegenüberstellung von je einem Blatt aus dem Römischen Skizzenbuch (Abb. 0.6) und einem Blatt aus dem Mantuaner Skizzenbuch (Abb. 0.7). Wer die beiden Zeichnungen, die das gleiche Gebäude, den Palazzo Jacopo da Brescia, in zwei verschiedenen Perspektivierungen zeigen, nebeneinander betrachtet, wird auffallende Ähnlichkeiten in der zeichnerischen Manier feststellen.<sup>24</sup> Beide Blätter sind, auch wenn sie wegen der unterschiedlichen Papiere und Tinten vorerst eine je eigene Anmutung haben, charakterisiert durch die gleiche freihändige Strichführung und die gleiche lockere Laviertechnik. Dies ist besonders deutlich beim Löwen zu erkennen, 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 Grad 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 Mantuaner, in sein *indoor*-Skizzenbuch, kopiert, eine zweite ausnahmsweise in das Römische, das *outdoor*-Skizzenbuch.<sup>25</sup> Das Römische Skizzenbuch und das Mantuaner 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.<sup>26</sup>

Wenn man auf die bis heute gültige 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 wenigstens des Römischen Skizzenbuches und der stilistisch verwandten Blätter im zweiten Berliner Band festhalten wollte.<sup>27</sup>

24 Es gehört für mich zu den großen Rätseln der Forschungsgeschichte, dass Hermann Egger in der Faksimile-Ausgabe die beiden Zeichnungen zwar ausführlich kommentiert, sie aber unterschiedlichen Autoren, Maarten van Heemskerck (fol. 1.68r) einerseits und dem Autor des Mantuaner Skizzenbuches, d. h. dem sogenannten Anonymus A (fol. 11.3r) zuschreibt. Bartsch und DiFuria 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.

25 Die beiden Kopien in den beiden Skizzenbüchern entstanden vermutlich nicht gleichzeitig. Denn sie hatten unterschiedliche Vorlagen. So 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 Fassadendarstellungen im Römischen Skizzenbuch um Kopien handelt, da das Portal der Zecca hier anders gestaltet ist als in der Darstellung des Mantuaner Skizzenbuches. Freihändig gezeichnete und gleichzeitig lavierte Architekturentwürfe sind mir aus dem Kreis um Raffael und Antonio Sangallo dem Jüngeren nicht bekannt. In beiden Zeichnungen 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, der mit ihnen 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 in Bezug auf den Darstellungsgegenstand, sondern gleichzeitig auch in der Strichführung eine enge Verwandtschaft etwa zwischen den Blättern fol. 1.23r und fol. 11.24v, bzw. 11.26v (Sphingen; siehe Abb. 11.1 und 11.2), sowie den Blättern fol. 1.36r und fol. 11.81v/82r (Frontispizio di Nerone). Deutlich ist auch die Verwandtschaft von einzelnen dekorativen Elementen in den beiden Skizzenbüchern. Vgl. fol. 1.26v, 1.35v und 1.43v mit fol. 11.58r (obere Hälfte).

26 Niederländische Angaben finden sich auf folgenden Blättern: fol. 1.17v, 19v, 50r, fol. 11.28v, 30v, 31v.

27 Nicole Dacos hat auch dem fiktiven «Anonymus A» einen bürgerlichen Namen gegeben. Dieser sei mit Hermannus Posthumus identisch. Siehe Dacos 1989: 61–79, sowie Dacos 1995: 195. Ebenso spekulativ ist die Identifikation des Zeichners des Mantuaner Skizzenbuches mit Jacopo Strada, die vorgeschlagen wird im Aufsatz von Bukovinská et al. 1984: 61–186, hier 73. Arthur J. DiFuria (DiFuria: Cat. 83–86) 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.



0.6 Seite aus dem Römischen Skizzenbuch (traditionelle Zuschreibung: Maarten van Heemskerck), Kopien von Entwurfszeichnungen für den Palazzo del Banco di S. Spirito und den Palazzo Jacopo da Brescia, fol. 1.68r/R26



0.7 Seite aus dem Mantuaner Skizzenbuch (traditionelle Zuschreibung: zuerst Maarten van Heemskerck, dann Anonymus A), Kopie einer Entwurfszeichnung für den Palazzo Jacopo da Brescia, fol. 11.3r/M17

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) 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 1532 ein.<sup>28</sup> 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 bis ins Jahr 1537 ausgedehnt wurde.<sup>29</sup> Wenn man umgekehrt versucht, Elemente einer Datierung aus den in Berlin überlieferten Zeichnungen selbst zu gewinnen, so können die auf fol. I.6r–9r/R2–3 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 Autor des Berliner Zeichnungsbestands, die gegenüber dem von Karel van Mander bezeugten dreijährigen Aufenthalt Heemskercks (von Mitte Juli 1532 bis 1535) um etwa drei Jahre in die Zukunft, von spätestens Anfang 1535 bis mindestens in den Sommer 1538, verschoben werden muss.

#### Heemskerck vs. der Autor der römischen Skizzenbücher

Jene, die von der Autorschaft Heemskercks zumindest für einen Teil der Berliner Zeichnungen ausgegangen sind, haben immer wieder versucht, Bezüge zwischen dem malerischen Werk Heemskercks und einzelnen der in Berlin überlieferten Zeichnungen herzustellen. Keiner dieser postulierten Abhängigkeiten erweist sich, wie bereits gesagt, bei näherer Betrachtung als zwingend.<sup>30</sup> Unbestreitbar ist der Zusammenhang zwischen einer in Rom entstandenen Zeichnung aus dem Besitz des Amsterdamer Rijksmuseums – vermutlich Fragment eines Skizzenbuchs – und Heemskercks Tuchweberaltar (Abb. 0.8). Der dort im Profil dargestellte Widderkopf, der vermutlich nach einem der antiken Kandelaber aus S. Agnese fuori le mura gezeichnet ist,<sup>31</sup> hat im Gemälde eine sehr genaue Entsprechung (Abb. 0.9).<sup>32</sup> Tatjana Bartsch hat die Zeichnung, die 1920 als isoliertes Blatt in den Besitz des Amsterdamer Museums gelangte, dem Römischen Skizzenbuch zugeschlagen. Dies ist jedoch aufgrund der materiellen Gegebenheiten auszuschließen.<sup>33</sup> 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 (Abb. I.140) und die beiden ebenfalls sehr fein ausgeführten Federzeichnungen des Septizodiums, eine davon mit einer Heemskerck-Signatur in der Form einer Pseudo-Inschrift im Fries.<sup>34</sup> 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

28 Bartsch: 84f.

29 Für eine Zusammenfassung der Argumente siehe Bartsch: 84–87. In meinen Augen ist die Datierung auf 1536 der beiden Gemälde Heemskercks, die sich ursprünglich in römischem Privatbesitz befanden und deshalb höchstwahrscheinlich für italienische Auftraggeber gemalt waren (Bartsch: 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 aus 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.

30 So kann etwa die Zeichnung fol. I.34r im Römischen Skizzenbuch nach der sogenannten «Niobide» im Museo archeologico in Neapel (Inv. 6391) nicht, wie Lothar Sichel annimmt, die Vorlage für Heemskercks Kupferstich «Maria Mater Dei» gewesen sein, da Heemskercks zu postulierende Zeichnung gegenüber der Zeichnung im Römischen Skizzenbuch von einem etwas stärker nach links verschobenen Standpunkt aus aufgenommen worden sein muss. Siehe Sichel 1998: 40–54.

31 Seit dem 18. Jahrhundert in den Musei Vaticani, Galleria dei Candelabri, Inv. 2482, 2487 (vgl. auch fol. II.8r, nach dem Kandelaber Inv. 2482). Bartsch: Kat. 1 und Kat. 79, nimmt anders als Hülsen die ehemals im Palazzo Madama aufbewahrte Kandelaberbasis (heute Chantilly, Musée Condé) als Vorbild an.

32 Keiner der Bezüge, die in der bisherigen Literatur zwischen dem malerischen Werk und einzelnen Blättern des Berliner Zeichnungsbestandes postuliert worden sind, hat auch nur annähernd diese Qualitäten.

33 Bartsch: 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 Rötelseichnung 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.

34 Rom, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. FN 491 und 492.



0.8 Maarten van Heemskerck, Drei antike weibliche Gewandfiguren, Widderkopf in zwei Ansichten. Amsterdam, Rijksmuseum

0.9 Maarten van Heemskerck, Anbetung der Hirten aus dem Tuchweberaltar, 1546/47 (Detail). Haarlem, Frans Hals-Museum

0.10 Maarten van Heemskerck, Ansicht der Caracalla-Thermen, monogrammiert und datiert 1556. Paris, Bibliothèque nationale

0.11 Maarten van Heemskerck (zugeschrieben), Capriccio mit römischen Ruinen. Berlin, Kupferstichkabinett

0.12 Römisches Skizzenbuch, fol. I.7r

Dirck Cornheert diente (Abb. I.30, Abb. I.33).<sup>35</sup> 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 der tatsächlichen Situation vor allem im linken Bild Drittel einem Blick in das Tepidarium der Caracalla-Thermen entspricht (Abb. 0.10).<sup>36</sup>

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 im Berliner Bestand abzuheben. Auf den ersten Blick entsprechen die Darstellungskonventionen des Pariser Blattes jenen der Ruinenzeichnungen im Römischen Skizzenbuch weitgehend. 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,<sup>37</sup> 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, auf zwei Seiten bezeichnete Blatt mit den Ruinen des Palatin und dem Septizodium im Amsterdamer Rijksmuseum;<sup>38</sup> es findet sich sehr prägnant in der ungewöhnlich sorgfältig ausgeführten Kolosseumsdarstellung in der Sankt Petersburg-eremitage<sup>39</sup> und schließlich auf dem Einzelblatt mit dem Ruinen-capriccio im Besitz des Berliner Kupferstichkabinetts, wo die Pflanzentriebe sogar vom Innern des kassettierten Bogens herunterhängen (Abb. 0.11).<sup>40</sup> Das Berliner Blatt zeigt – wie auch die Pariser Zeichnung (Abb. 0.10) – oberhalb der krönenden Ruineteile einen ungewöhnlich reichen, regelmäßig verteilten Pflanzenbewuchs, der in dieser Dichte in keinem der Blätter der Saenredam-Sammlung nachgewiesen werden kann.<sup>41</sup> Die hier als repräsentatives Beispiel reproduzierte Ruinenzeichnung aus dem Römischen Skizzenbuch (Abb. 0.12) zeigt den für die Zeichnungen der Berliner Skizzenbücher charakteristischen, sehr viel gedrungener konzipierten und lockerer dargestellten Pflanzenbewuchs.

Die beiden jüngeren Buchpublikationen 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 zeichnerische Werk des Autors, der für den Berliner Zeichnungsbestand verantwortlich war, 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 auf engste verwandte Darstellung des Platzes innerhalb der Sechsergruppe der Veduten Maarten van Heemskerck ab- und dem hypothetischen «Anonymus B» (beziehungsweise Michiel Gast) zuschreiben (Abb. 0.13, Abb. 0.14). Die kleine, im Gegensatz zur großformatigen Darstellung freihändig gezeichnete Vedute ist später entstanden als die panoramische Darstellung. Sie 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, tieferen und weiter nach rechts ver-

35 Bartsch: Kat. 225, scheidet in der Tradition der bisherigen Forschung die in Turin aufbewahrte querformatige Fassung mit dem Innenhof der Casa Sassi, die 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. Die Darstellungen der Antikensammlung in der Casa Sassi, aber auch Coornherths Kupferstich mit dem Skulpturengarten von Kardinal della Valle (Bartsch: Kat. 203, DiFuria: Cat. 67) sind penibel genaue Inventare des jeweiligen Antikenbestandes aus frontaler Sicht. Die Darstellungen von Antikensammlungen im Römischen Skizzenbuch hingegen haben alle einen wesentlich spontaneren Charakter. Sie bevorzugen die Schrägansicht und betonen das Chaotische, Ungeordnete der jeweils dargestellten Sammlung. Siehe fol. I.3v, 23r, 24r, 25r, 27r, 29r, 47r, 53r, 72r. Hier Abb. I.6, I.8, I.11, I.13–16.

36 Nesselrath 1996: Abb. 13. Vgl. Bartsch: Kat. 200, DiFuria: Cat. 48. Die Zeichnung hat den Charakter eines Capriccios und unterscheidet sich dadurch von den Antikenzeichnungen von Cornelis Floris. 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. Es gibt in meinen Augen keinen Grund, an der Authentizität des Monogramms und des auffällig späten Datums «1556» zu zweifeln. Bei der geränderten Zeichnung könnte es sich um eine Vorzeichnung für einen Holzschnitt gehandelt haben, der dann freilich nicht realisiert worden wäre. Der von Hieronymus Cock 1562 publizierte Kupferstich mit dem gleichen Motiv (Bartsch: Abb. 92) geht vermutlich zusammen mit der Pariser Zeichnung auf eine heute verlorene Zeichnung zurück, die Heemskerck in Rom geschaffen hat.

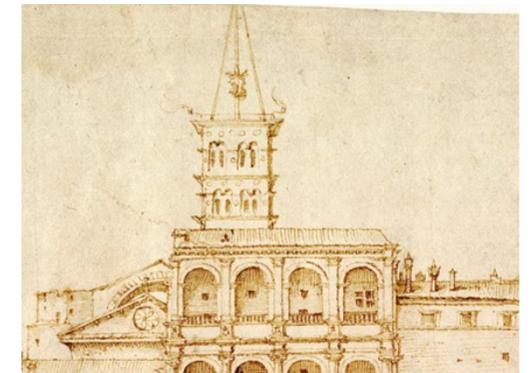
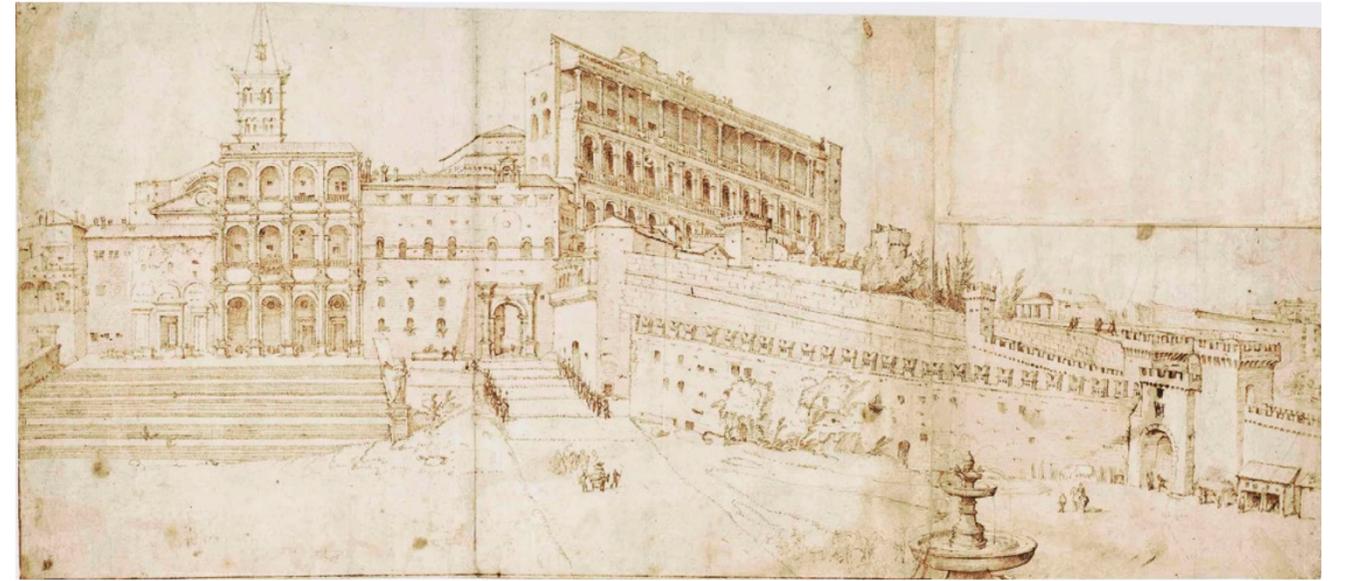
37 Siehe etwa Grosshans 1980: Kat. 19, 24, 55, 78.

38 Bartsch: Kat. 140, DiFuria: Cat. 10.

39 Bartsch: Kat. 209, DiFuria erwähnt das Blatt nicht.

40 Bartsch: Kat. 187, DiFuria: Cat. 73, beide mit der Zuschreibung an Heemskerck. Martin Stritt hat den imaginären Charakter des Berliner Einzelblattes unterstrichen (Stritt 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.»

41 Die Zuschreibung der anonym überlieferten Berliner Zeichnung (Abb. 0.11) an Maarten van Heemskerck kann als gesichert gelten. DiFuria: Cat. 73, weist darauf hin, dass Heemskerck sie in einem 1549 datierten Kupferstich im Bildgrund wieder verwendet hat.



0.13 Panorama des Petersplatzes, vor April 1536. Wien Albertina

0.14 Ansicht des Petersplatzes, nach April 1536. Chatsworth, Duke of Devonshire Collection

0.15 Detail aus Abb. 0.13

0.16 Detail aus Abb. 0.14

schobenen Position aus aufgenommen. Die beiden Zeichnungen haben jedoch – die stilistischen Übereinstimmungen sind deutlich – einen gemeinsamen Autor. 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 zu sehen sind, schließt jeden Zweifel an der gemeinsamen Autorschaft aus (Abb. 0.15, Abb. 0.16).<sup>42</sup>

#### Cornelis Floris als Autor des Berliner Bestandes

Das Ergebnis, wonach Maarten nach Heemskerck nicht der Zeichner des Römischen Skizzenbuchs gewesen sein kann, hat als negative Aussage, als Akt des Abschreibens, einen beschränkten Wert. Der Befund hat es immerhin erlaubt, das Berliner Konvolut wieder als kohärentes Ensemble von Zeichnungen eines einzigen, vorerst noch anonymen Autors zu betrachten und entsprechend zu untersuchen. Die Frage aber, wer dieser Autor gewesen sein könnte, war nicht einfach zu beantworten. Fest stand nur, dass er – wie Heemskerck – Niederländer war und sich von spätestens Anfang 1536 bis mindestens Sommer 1538, also etwa drei Jahre *nach* Heemskerck, in Rom aufgehalten hat. Manche Hypothesen zur Autorschaft wurden erwogen und mussten wieder verworfen werden. Schließlich führte ein Zufall zum entscheidenden Hinweis. Bei der Durchsicht eines Sammlungskatalogs mit Ornamentstichen verharrte mein Blick eines Tages etwas länger auf einer Zusammenstellung der von Frans Huys gestochenen, spätestens 1555 publizierten Serie *Pourtraicture ingenieuse de plusieurs façons de Masques [...]* (Abb. 11.67). Seit Hedickes Zuschreibung im Jahre 1913 gilt Cornelis Floris als Entwerfer der ohne *inventor*-Angabe publizierten Kupferstichpublikation.<sup>43</sup> Unter den siebzehn Blättern stach die Darstellung eines faun-artigen Wesens heraus, weil sie, anders als alle anderen, das Gesicht nicht *en face*, sondern im Profil zeigte (Abb. 0.18). Der Blick des grotesken Tiermenschen war dabei in Gegenrichtung zum Kopf nach rückwärts gewandt und zwar so stark, dass er meinen Blick traf. Mit diesem besonderen Blick aber, so erinnerte ich mich, war ich schon einmal konfrontiert. Es war der Blick der Büste eines Pan im Römischen Skizzenbuch, die ich kurz zuvor als Detailzeichnung nach einem römischen, heute im englischen Schloss Blenheim aufbewahrten Sarkophag hatte identifizieren können (Abb. 0.17). Die Zusammenstellung von Kupferstich und Zeichnung ließ keinen Zweifel zu: Der im Kupferstich dargestellte Kopf war die in den Modus der Groteske verwandelte Zeichnung mit der Pan-Büste.

Dies führte zur Frage: Könnte Cornelis Floris, der seit Hedickes Monographie allgemein als Entwerfer der Maskenserie gilt, auch der Autor des Berliner Zeichnungskonvoluts gewesen sein? Die Annahme war mit einem bereits bekannten Archivadokument vereinbar, das einen Romaufenthalt von Cornelis Floris um das Jahr 1538 belegte.<sup>44</sup> Grundsätzlich aber konnte nicht ausgeschlossen werden, dass Floris, als er die Maskenserie entwarf, auf ein Skizzenbuch zurückgriff, das nicht ihm, sondern jemandem anderen gehörte. Doch je weiter die Untersuchung des Berliner Bestandes fortschritt, als desto solider erwies sich die Floris-Hypothese. Wie im zweiten Teil des Buches gezeigt wird, hat Floris während seiner Antwerpener Schaffenszeit nicht nur auf das Blatt mit der Büste des Pan, sondern auch auf weitere Zeichnungen sowohl im Römischen als auch im Mantuaner Skizzenbuch als Quelle der Inspiration zurückgegriffen. Damit war auch die These von der auktorialen Einheit des Berliner Bestandes bestätigt. Hier die deutlichsten Beispiele für die Verwendung von in Italien entstandenen Zeichnungen im Werk von Floris: Der mit «N» bezeichnete Kupferstich aus der

42 Anders DiFuria: 438, Bartsch: 529, Legende zu Vgl.-Abb. 110.

43 Zweifel an der Autorschaft von Cornelis Floris haben bislang, soweit ich sehe, nur Domien Roggen und J. Withof angemeldet (Roggen/Withof 1942: 98). Allein die eng verwandte Gestaltung des Titelblattes der Maskenserie (Abb. 11.67) und des mit «CORNELIVS FLORIS» signierten Titelblattes der Gefäßserie (Abb. 11.42) lässt keinen Zweifel an der gemeinsamen Autorschaft von Cornelis Floris für beide Serien zu.

44 Vgl. S. 25.



0.17 Römisches Skizzenbuch, fol. 1.68v/R25 (Detail)



0.18 Frans Huys nach Cornelis Floris (Entwurf), Blatt aus der Serie «Pourtraicture ingenieuse de plusieurs façons de masques», Antwerpen, vor 1555

1566 publizierten Serie mit Groteskstichen erweist sich als eine Synthese aus zwei, vermutlich von Giovanni da Udine stammenden Entwürfen für Groteskdekorationen, die auf einem Blatt des Mantuaner Skizzenbuchs gemeinsam festgehalten sind (Abb. 11.79, Abb. 11.80); in der Basisleiste des Blattes «1» der gleichen Stichserie wird ein Element aus einem von Giovanni da Udine stammenden Wandentwurf für die erste vatikanische Loggia leicht variiert wieder aufgenommen (Abb. 11.76, M26); die Nischendekoration eines von Floris 1567 publizierten Grabmalstichs entspricht der Dekoration der westlichen Nische der großen Galerie der Villa Madama, wie sie im Mantuaner Skizzenbuch in einer Aufrisszeichnung festgehalten ist (Abb. 11.91, Abb. 11.93); die von Raffael entworfene Fassade des Palazzo dell'Aquila schließlich, die im Römischen Skizzenbuch in einer Rötelzeichnung dargestellt ist, hat Cornelis Floris als Referenz gedient, als er um 1562/63 die Fassade des Hauses seines Bruders Frans entwarf (Abb. 11.112, Abb. 11.114).

Von besonderem Interesse war die Floris-Hypothese im Bezug auf einige Zeichnungen mit Grotесken im Mantuaner Skizzenbuch, die in der Forschung bislang als Kopien nach graphischen Vorlagen eingeschätzt worden sind. Doch die Zeichnungen mit Grotесken der Festarchitekturen, die anlässlich des Einzugs von Philipp II. im April 1549 in Antwerpen realisiert wurden, erweisen sich bei näherer Betrachtung als originale Entwurfszeichnungen. Es sind nicht, wie man bisher annahm, Kopien nach den Holzschnitten in dem 1550 publizierten, von Cornelius Grapheus verfassten Festbericht (M34–37).<sup>45</sup> Als besonders aufschlussreich und weittragend hat sich schließlich das Blatt mit dem Entwurf für einen von Cornelis Bos 1546 publizierten Groteskstich herausgestellt, dessen Erfindung bislang dem Stecher, Cornelis Bos, zugeschrieben worden ist (Abb. 11.10, Abb. 11.11). Der im Mantuaner Skizzenbuch enthaltene Entwurf für den Kupferstich erlaubt es, die Rolle zu präzisieren, die der Zeichner, der jetzt mit Cornelis Floris identifiziert werden kann, bei der Entwicklung der niederländischen Grotесke gespielt hat. Cornelis Bos, der den entsprechenden Stich mit seinen Initialen «C-B» signierte, war kein *inventor*, sondern ein Stecher, der bei seinen zahlreichen Grotесkblättern vermutlich hauptsächlich oder gar ausschließlich Vorlagen von Cornelis Floris in die Kupferplatten übertragen hat. Schließlich belegt eine größere Anzahl von Zeichnungen im zweiten Berliner Band, dass Floris auch Entwürfe für einzelne Goldschmiedegefäße geschaffen hat. Auch für andere dekorative Objekte, allen voran für ornamentale Tapisserien und Teppichbordüren, muss Floris regelmäßig Vorlagen geliefert haben. Floris' Schaffen hatte in den ersten beiden Jahrzehnten nach seiner Rückkehr aus Italien, bevor die architektonischen Entwürfe und Grabmalschöpfungen ins Zentrum rückten, einen deutlichen Schwerpunkt im Bereich des Dekorativen.

### Floris' Italienaufenthalt im Spiegel seiner Skizzenbücher

Dass Cornelis Floris sich in Rom aufgehalten hat, belegt, wie bereits erwähnt, ein Dokument im Antwerpener Stadtarchiv. Es besagt, dass der «beeltnijder» im oder um das Jahr 1538 als einer von drei namentlich erwähnten Zeugen bei der Trauung eines Landmanns in der römischen Kirche S. Andrea anwesend war.<sup>46</sup> Wie lange Floris' Italienaufenthalt gedauert hat, ist unbekannt. Nur das Ende steht mit ziemlicher Sicherheit fest.<sup>47</sup> Am 17. September 1538 starb der Vater, der Bildhauer Cornelis Floris I., in Antwerpen. Man kann davon ausgehen, dass der Sohn, als ihn in Rom die Nachricht vom Tod seines Vaters erreichte, unverzüglich

nach Antwerpen zurückkehrte.<sup>48</sup> Bereits im darauffolgenden Jahr 1539 wird der erst 25-Jährige als Freimeister in die dortige Lukas-Gilde aufgenommen.

Unbekannt hingegen ist, *wann* Cornelis Floris nach Italien aufgebrochen ist. Es kann als gesichert gelten, dass er sich auf seinem Weg nach Rom eine gewisse Zeit in Mantua aufgehalten hat.<sup>49</sup> Dafür sprechen die zahlreichen Kopien nach architektonischen und dekorativen Entwürfen von Giulio Romano in Floris' sogenanntem Mantuaner Skizzenbuch. Wenn, wie anzunehmen ist, der junge Cornelis Floris Zugang zu Giulios Zeichnungssammlung hatte, so war dies wohl nur über die Vermittlung einer bekannten Persönlichkeit möglich, unter dessen Patronat er damals stand. Als spätester Termin für die Ankunft in Rom, als *terminus ante quem*, können die ersten Monate des Jahres 1536 gelten. In der auf eine Doppelseite des Römischen Skizzenbuchs gezeichneten panoramischen Vedute des Forums (R2–3) sind die dort dargestellten Arbeiter höchst wahrscheinlich damit beschäftigt, die *via triumphalis* für den Einzug von Kaiser Karl V. am 5. April 1536 freizulegen.<sup>50</sup> Auch das 360°-Rompanorama ist mit 1536 datiert (P7–10). Spätestens in den ersten drei Monaten desselben Jahres muss die in der Albertina aufbewahrte große Ansicht des Petersplatzes entstanden sein (Abb. 0.13). Denn diese zeigt noch nicht die Bekrönung des Eingangstors zum Papstpalast, die im Hinblick auf den Einzug des Kaisers angebracht wurde, während diese in anderen Darstellungen von Floris bereits festgehalten ist.<sup>51</sup>

Welche Ziele Cornelis Floris mit seinem Aufenthalt in Rom verfolgte, kann man nur indirekt, über die dort entstandenen Zeichnungen, erschließen. Es ist auch nicht klar, wie Floris seinen mehrjährigen Aufenthalt in Rom finanziert hat. Zwar enthält der zweite Berliner Band einen Entwurf für eine für den Palazzo Cesi bestimmte bildhauerische Arbeit, doch wurde diese nicht realisiert (Abb. I.17).<sup>52</sup>

### Sich in Rom orientieren

Man kann davon ausgehen, dass Floris sich meist nicht allein, sondern mit Künstlerkollegen zusammen in Rom bewegt hat, auch wenn er nicht zur berühmten Gruppe mit Maarten van Heemskerck, Hermannus Posthumus und Lambert Susstris gehörte, die um 1535 die Domus Aurea besuchten und dort ihre Namen in der Volta Nera hinterlassen haben.<sup>53</sup> Es war damals wohl nicht einfacher als heute, sich in Rom zu orientieren. Ohne die Hilfe von Führern oder Bekannten, die sich schon längere Zeit in Rom aufgehalten hatten, wäre es Floris nicht möglich gewesen, die privaten Skulpturensammlungen, für die er sich besonders interessierte, zu finden. Wie die oben zitierte Urkunde im Antwerpener Stadtarchiv zeigt, war Floris während seines Romaufenthalts in die Gesellschaft seiner Landsleute integriert. Auch mit Künstlern, die später eine bedeutende Karriere machten, hatte er in Rom engeren Kontakt. Die Bekanntschaft mit dem aus Mecheln stammenden Maler Michiel Coxcie (1499–1592), der sich von 1530/31–1539 in Rom aufhielt, kann als gesichert gelten.<sup>54</sup> Den Maler und Architekten Lambert Lombard (1505/6–1566), der 1537 im Gefolge des Fürstbischofs Erard de la Marck nach Rom kam, um für diesen Antiken zu erwerben, hat Floris wahrscheinlich ebenfalls bereits in Rom näher kennen gelernt.<sup>55</sup> Mit dem später berühmten Portraitmaler Anthonis Mor (1512/20–1576/77) hat er im Palazzo Medici gemeinsam Antiken gezeichnet.<sup>56</sup>

Wenn Fremde eine Vorstellung vom Stadtgebiet gewinnen wollten, konnten sie die Hügel und besondere Aussichtspunkte besteigen. So nennt der Frankfurter Jurist Johann Fichard, der im Jahr 1536 Rom besucht hatte, drei privilegierte Orte, die es erlaubten, «die Form und die Lage der ganzen Stadt im Überblick

<sup>45</sup> Siehe S. 180–183.

<sup>46</sup> Roggen/Withof 1942: Dok. IV. Aus dem mit 18. Juni 1544 datierten Dokument geht hervor, dass der damals dreißigjährige Cornelis Floris zusammen mit «Bartelmeeus Leytens, outeleercoper» und «Hubrige de Meyer, schilder» bezeugt hat, dass er etwa sechs Jahre zuvor, also um 1538, bei der Hochzeit von Weynaert Janssens van Blomweert und Katherine van Weerd in der Kirche S. Andrea in Rom anwesend war.

<sup>47</sup> Die ohne Verweis gemachte Angabe bei Dacos 1964: 95, wonach sich Cornelis Floris zwischen 1540 und 1544 ein zweites Mal in Rom aufgehalten habe, ist unzutreffend und beruht vermutlich auf einer Verwechslung mit Cornelis' Bruder Frans Floris.

<sup>48</sup> Im Sommer 1538 hielt sich Cornelis Floris, wie aus der Zeichnung der Peterskirche mit dem damals errichteten *muro divisorio* hervorgeht (fol. 1.15, Abb. 0.3), noch in Rom auf.

<sup>49</sup> Dass Floris bei der Hinreise das Schiff auf der Rhone benutzt hat, ist nicht ausgeschlossen. Es ist jedoch problematisch, wenn Adolf Michaelis (Michaelis 1891: 129) aus den Darstellungen des Mausoleums von Saint Rémy und des (von ihm falsch identifizierten) Amphitheaters von Nîmes (richtig: Verona) auf fol. 11.28v den genauen Verlauf der Hinreise des Zeichners ableiten will, da es sich bei dieser Zeichnung aus dem Mantuaner Skizzenbuch höchst wahrscheinlich um eine Kopie nach dem Blatt eines anderen Zeichners handelt.

<sup>50</sup> Christian Hülsen und Hermann Egger (Hülsen/Egger 1913: IX), welche das Römische Skizzenbuch Heemskerck zuschrieben und gleichzeitig van Manders Angabe, der Maler habe sich drei Jahre in Italien aufgehalten nicht in Frage stellen wollten, haben Adolf Michaelis (Michaelis 1891: 130), der in der Forumsdarstellung «eine Spur der Vorbereitungen zu Karls Einzug» erkannte, mit wenig stichhaltigen Gründen widersprochen.

<sup>51</sup> Fol. 11.53 und Chatsworth, inv. 1189–839B.

<sup>52</sup> Siehe S. 54f.

<sup>53</sup> Siehe Dacos 1967: planche XXXV, fig. 39, und Dacos 2001: fig. 8. Die mit dem Datum 1547 versehene Signatur «Cornelis Floris» bezieht sich laut Nicole Dacos (Dacos 1967: 169) auf Cornelis Floris III., Sohn und Schüler unseres Cornelis Floris II. mit den Lebensjahren um 1551–1591. Von Cornelis Floris II. ist in der Domus Aurea heute keine Signatur nachweisbar. Das Monogramm «FFF» ist vielleicht jenes des Bruders von Cornelis Floris II., Frans Floris, der Rom um 1541/42 besuchte (Dacos 1967: 169).

<sup>54</sup> Siehe S. 87f.

<sup>55</sup> Vermutlich kam der vor 1540 anzusetzende Aufenthalt von Frans Floris in der Lütticher Werkstadt von Lambert Lombard durch die Vermittlung seines Bruders Cornelis zustande. Dafür, dass sich Cornelis Floris und Lambert Lombard näher gekannt haben, spricht auch Lombards Zeichnung nach einer der von Cornelis Floris geschaffenen Prophetenfiguren am Sakramentshaus von Zoutleeuw, das von Lombards Wohnort Lüttich immerhin vierzig Kilometer entfernt lag. (Liège, Musée des Beaux-Arts, Cabinet des estampes, Album d'Arenberg, Nr. 258, reproduziert in Denhaene 1990: 173.) Das Sakramentshaus ist jedoch erst um 1550–52 entstanden.

<sup>56</sup> Siehe S. 79–82.

<sup>57</sup> Fichard 1815 [1536]: 24: «totius urbis formam situmque videri [sic; für videre]».

zu erfassen»<sup>57</sup>. Es sind dies die Kuppel des Pantheon, die Engelsburg, sowie der kapitolinische Hügel (gemeint ist der sich anschließende Monte Caprino). Dennoch habe er, bekennt Fichard, «weder durch den Augenschein noch mit Hilfe der Vorstellungskraft ein klares Bild davon gewinnen können, wie sich die den verschiedenen Kulturen geweihten Gebäude auf die bekannten Hügel, die Gärten und einzelne Orte der Stadt verteilen.»<sup>58</sup> Karten als Orientierungshilfe erwähnt Fichard nicht. Doch selbst wenn der Frankfurter Italienreisende den Vogelschauplan von Francesco Rosselli, der schon vor 1490 als großformatiger Kupferstich erschienen war, gekannt haben sollte, hätte er zwar eine gute Vorstellung von der Ausdehnung der bebauten Gebiete innerhalb der antiken Stadtmauern gewinnen können, als praktische Orientierungshilfe im Stadtraum aber war Rossellis Romplan nicht zu gebrauchen.<sup>59</sup> Das im Original nur noch fragmentarisch erhaltene, über Jahrzehnte kopierte und paraphrasierte visuelle Dokument war mehr Bild als Karte. Es diente noch um 1538 als Vorlage für eine in Mantua aufbewahrte gemalte Kopie (Abb. 0.19). Rossellis Romplan vermittelt eine Gesamtchau der Stadt mit ihrer horizontalen Trennung in die dicht besiedelten Quartiere am Tiberknie in der rechten (nördlichen) und dem *disabitato* in der linken (südlichen) Hälfte, sowie ihrer, ebenfalls durch den Tiberlauf markierten vertikalen Trennung, oberhalb dessen sich der Trastevere und der Vatikan mit dem Borgo erstrecken. Die Mantuaner Umsetzung der Kupferstichvorlage ist durch einen differentiellen Einsatz der Farbigkeit mehr als eine bloße Kopie. Im Tempera-Gemälde sind mit Ausnahme der Stadtmauern und Aquädukte alle antiken Monumente, die Ruinen der Tempel und öffentlichen Bauten, sowie einzelne Skulpturen wie die Rossebändigergruppe auf dem Quirinal und das bronzene Reiterstandbild beim Lateran, konsequent, wenn auch etwas willkürlich, in weißer Marmorfarbe dargestellt, die nachantiken Bauten hingegen in rötlichen Ziegeltönen. Diese farbliche Differenzierung entspricht den besonderen Interessen, mit denen sich die Antiquare und Künstler damals der Stadt genähert haben. Es waren, wie sich zeigen wird, auch die Interessen von Cornelis Floris.

Doch wie weit gingen Floris' Kenntnisse der römischen Geschichte und der griechisch-römischen Mythologie, und welches Verständnis hatte er von der ursprünglichen Bestimmung der nur noch fragmentarisch erhaltenen antiken Bauten? Es ist kaum möglich, sichere Antworten auf diese Fragen zu geben. So weiß man zum Beispiel nicht, ob Floris genügend Lateinkenntnisse besaß, um einen der damals gedruckt vorliegenden Romführer, etwa das 1510 erstmals erschienene *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae* von Francesco Albertini oder die 1534, vermutlich kurz vor seiner Abreise nach Rom publizierte *Antiquae Romae topographia* von Bartolomeo Marliani mit Gewinn konsultieren zu können.<sup>60</sup> Einen lateinischen Satz freilich muss Floris dem Sinn nach verstanden haben. Nach seiner Rückkehr nach Antwerpen setzte er auf die letzte Doppelseite des Mantuaner Skizzenbuchs mit der Darstellung des Septizodiums die berühmte Sentenz aus dem Titelblatt des 1540 publizierten *Terzo libro* von Sebastiano Serlio: «ROMA QVANTA FVIT IPSA RVINA DOCET» (Wie groß Rom einst war, lehrt nur noch die Ruine). Mit diesem Satz formulierte Floris die Quintessenz seiner Romerfahrung (M54–55).<sup>61</sup>

#### Einheit und zeichnerische Vielfalt

Die in den beiden Berliner Bänden überlieferten Zeichnungen stellen einen einzigartigen Schatz dar. Wenn man den Berliner Bestand, was die Zuschreibungsprobleme seit 1911 verhindert haben, wieder als geschlossenes Ganzes

58 Ebd.: 24: «Ego tamen certam aliquam [imaginem] concipere vel oculis vel mente non potui, ita montibus ipsis, hortis, et locis in urbe cultis aedificia passim dividuntur.»

59 Bogen/Thürlemann 2009: Kat. 11 (mit großformatiger farbiger Abbildung), sowie Maier 2012.

60 Für Johannes Fichard war, wie sein Reisebericht verrät, Marlianis Schrift die einzige Quelle, die er systematisch benutzte. Die *Topographia* von Bartolomeo Marliani war Fichards Baedeker, aber einer, der noch keine Pläne und keine Grundrisse enthielt.

61 Floris kannte zweifellos die von Coecke van Aelst 1546 herausgegebene niederländische Übersetzung des *Terzo libro*, dessen Titelblatt ebenfalls die lateinische Sentenz trägt. Siehe Serlio 1546. Die Mantuaner Kopie von Rossellis Romplan enthält in einem Spruchband über dem rechten Tondo eine, ebenfalls als Hexameter formulierte, von der Stadt Roma selbst geäußerte Variante des gleichen Spruchs: «QVANTA EGO IAM FVERIM SOLA RVINA DOCET.»



0.19 Francesco Rosselli (Kopie nach), Romplan, farbige Kopie nach der um 1485–87 entstandenen Kupferstichvorlage, um 1538. Mantua, Palazzo ducale

(unter Absehung von einigen wenigen, später hinzugefügten fremden Blättern) betrachtet, ergibt sich ein ungewöhnlich vielfältiges Bild von der Auseinandersetzung eines niederländischen Künstlers mit den antiken Bauten und Skulpturen, aber auch mit den Arbeiten von Zeitgenossen und einiger der bekanntesten, vor dem Sacco di Roma von 1527 tätigen Bildhauern, Architekten und Malern. Auch wenn man davon ausgehen muss, dass die heute auf zwei Bände aufgeteilten Skizzenbücher und Einzelblätter nur einen Teil der von Floris aus Italien zurückgebrachten Zeichnungen ausmachen – zahlreiche weitere sind im Maarten de Vos-Skizzenbuch indirekt bezeugt –,<sup>62</sup> erweist sich das Ensemble als reicher und vielfältiger als alle vergleichbaren Zeichnungskonvolute des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts.<sup>63</sup> Es genügt, in den im Begleitband partiell rekonstruierten Skizzenbüchern zu blättern, um die ungewöhnliche Spannweite von Floris' Interessen zu erkennen, die alle künstlerischen Gattungen gleichermaßen berücksichtigen. Nur die Figurenmalerei ist im Vergleich zu den übrigen Gattungen unter den Kopien nur knapp vertreten.

Vor allem das sukzessiv gefüllte Römische Skizzenbuch überrascht durch den raschen Wechsel von einem Gegenstand zum andern, von einer Darstellungsform zur nächsten: Auf die in drei komplementären Ansichten gezeichnete kauernde Venus aus der damaligen Sammlung Medici (R1) folgt das Doppelblatt mit der panoramisch weit gefassten Vedute des Forum romanum (R2–3), darauf eine wohl unvollendete, skizzenhafte Aufnahme der Südloggia der nach Plänen Raffaels erbauten Villa Madama (R4). Die zweite Blattfolge zeigt zuerst in einer spannungsvollen Gegenüberstellung einen geflügelten Greifen aus einem antiken Relieffries und den Schädel eines Widders mit mächtigen gedrehten Hörnern, vermutlich ein Fundstück (R5); auf den nächsten beiden Seiten folgen die in Röteln ausgeführte Darstellung eines Männerrückens, vermutlich die Teilkopie nach einem unbekanntem Gemälde (R7), und auf der gegenüberliegenden verso-Seite die nachträglich hinzugesetzte, in Feder gezeichnete Vedute mit einem Abschnitt der Kaiserpaläste auf dem Palatin (R6). Das anschließende Doppelblatt (R8–9) zeigt, erneut in Tinte ausgeführt, acht Detailstudien nach den Hinterbeinen des Pferdes der Mark Aurel-Statue und zwei Umrisszeichnungen nach dem Standbild des Aristogeiton, das damals – wie die kauernde Venus – im Palazzo Medici aufbewahrt wurde, und so fort. Eine ähnliche thematische Vielfalt als Zeichen von weitgespannten künstlerischen Interessen charakterisiert auch das Mantuaner Skizzenbuch.

Die beiden Skizzenbücher, das Römische, das den Hauptteil des ersten Berliner Bandes, und das Mantuaner Skizzenbuch, das zusammen mit den Resten des Panorama-Skizzenbuchs den Hauptteil des zweiten Bandes ausmacht, stellen die zwei Seiten der künstlerischen Auseinandersetzung des jungen Bildhauers aus Antwerpen mit dem in Italien Entdeckten dar. Die zeichnerische Darstellung der dreidimensionalen Wirklichkeit im Römischen Skizzenbuch, die hier zuerst untersucht wird, ist trotz der grundsätzlich «realistischen» Einstellung des Zeichners in einem starken Ausmaß eine kreative Tätigkeit, wohingegen die Kopien im Mantuaner Skizzenbuch nach Blättern fremder (und teilweise eigener) Provenienz ihr Interesse ausschließlich vom jeweils Dargestellten her gewinnen. Durch die spezifische Auswahl der kopierten Werke geben aber auch sie einen Einblick in Floris' ästhetische Sensibilität.

Inhaltlich gehören die drei Skizzenbücher trotz ihrer unterschiedlichen Funktionen zusammen. Man kann annehmen, dass der ehrgeizige junge Bildhauer die Werke der Antike und der an ihnen sich orientierenden italienischen Künstler zumindest teilweise mit einem kalkulierenden prospektiven Blick, das

<sup>62</sup> Zum Maarten de Vos-Skizzenbuch siehe Netto-Bol 1976. Anders als allgemein angenommen wird, kann das Skizzenbuch, wie es auf dem nachträglich beschrifteten Titelblatt heißt, sehr wohl vom jungen Maarten de Vos stammen. Zugang zu den Vorlagen von Cornelis Floris mag Maarten de Vos über Frans Floris, dessen Schüler er wahrscheinlich war, bekommen haben.

<sup>63</sup> Für einen reich illustrierten Überblick über die wichtigsten erhaltenen Skizzenbücher mit Antikenzeichnungen siehe Neselrath 1986.

heißt im Hinblick auf eine mögliche spätere Verwendung, in das transportable Medium seiner privaten Skizzenbücher überführt hat. Wie Floris den zeichnerischen Fundus seiner frühen Italienjahre fruchtbar gemacht hat, kann man seinen späteren Arbeiten im Bereich der Grabmalkunst, der Architektur und der grotesken Vorlageblätter entnehmen, die er im Anschluss an seinen Romaufenthalt, zwischen 1539 und dem Todesjahr 1575, geschaffen hat. Dieser Aspekt wird im zweiten Teil dieser Studie behandelt.

Für die Kunstgeschichte stellt das Berliner Zeichnungskonvolut insofern eine Herausforderung dar, als die im Fach heute gültigen Ordnungskategorien sich ihm gegenüber als wenig operationell herausstellen. Es ist unmöglich, Floris' Verhältnis zur Antike auf eine einfache Formel zu bringen. Für seine Rezeption der antiken Bauwerke während des Romaufenthalts spielt der durch die aufkommende Vitruv-Rezeption angestoßene, auf der Analyse der architektonischen Ordnungen beruhende systematische Zugriff noch kaum eine Rolle. Floris' Interesse ist noch stark auf die einzelnen dekorativen Elemente, auf isolierte Kapitelle, Schmuckleisten und Profile hin ausgerichtet. Gleichzeitig aber besitzt Floris einen ausgeprägten Sinn für das, was an den überlieferten Bauten und Skulpturen «original» ist. Dies führt ihn zu einer quasi-archäologischen Haltung dem Gesehenen gegenüber. So abstrahiert er bei der Wiedergabe des sichtbaren Sachverhalts regelmäßig von nachantiken Elementen (Abb. I.22, Abb. I.26). Floris' Blick auf die Stadt als ganzer aber ist jener des Melancholikers, der im Anblick der Ruinenfelder den Verlust der antiken Größe betrauert und dabei auch, anders als Heemskerck, nie den Versuch unternimmt, diese rekonstruierend wieder herzustellen. Rom *war* einmal groß und bedeutend: «Roma quanta fuit ...» Die Wiedererweckung der Antike erfolgte bei Floris – dies wird sein eigenes architektonisches, bildhauerisches und graphisches Werk zeigen – in neu konzipierten Werken, die auf die spezifischen Bedürfnisse seiner Zeit und den Wünschen seiner Auftraggeber antworteten.

Auch Floris' Haltung den figürlichen Antiken gegenüber erweist sich als komplex. In den meisten Zeichnungen dienen ihm die Skulpturen – unabhängig von ihrer Bedeutung – dazu, in einer Art Ersatz für das Aktstudium die Anatomie des nackten männlichen Körpers zu studieren (siehe etwa R63, R65, R67, R69).<sup>64</sup> Doch es gibt auch Blätter, in denen Floris gut erhaltene Standbilder gleichsam verleiht und ihrer vermuteten ursprünglichen Bedeutung entsprechend deutet. Dies ist der Fall beim vergoldeten Bronze-Herkules auf dem Kapitol, den Floris in einer raffinierten szenischen Darstellung als *hercules victor*, als Besieger von Kaiser Commodus, dem Usurpator seines Namens, darstellt (R34).<sup>65</sup> Dieser inhaltliche Zugriff verhinderte jedoch nicht, dass Floris die Herkules-Figur auch in einer Rötelnzeichnung auf die Muskelbildungen hin untersucht hat (R67). Floris verfügt gegenüber den Antiken über mehr als eine Blickeinstellung. Entsprechend verschiedenartig erscheinen die zeichnerischen Protokolle.

Komplex ist auch Floris' Verhältnis den nachantiken Werken gegenüber, die er in Italien kennen lernt. Beachtet und geschätzt werden von ihm jene Arbeiten, die sich an der Antike orientieren, von den römischen Grabmälern von Antonio Pollaiuolo und Mino da Fiesole bis zu den Werken seiner älteren Zeitgenossen Michelangelo und Giulio Romano, kurz alles, was heute im weitesten Sinne unter dem Begriff «Renaissance»-Kunst zusammengefasst wird. Giulios architektonische Extravaganzen werden von Floris genauso eifrig protokolliert wie die strengeren Formen der Palastarchitekturen eines Raffael oder Antonio da Sangallo des Jüngeren.

<sup>64</sup> Siehe S. 63–65.

<sup>65</sup> Siehe S. 92–94.

Einen besonderen Stellenwert haben die zahlreichen Zeichnungen nach dem ins Stocken geratenen Riesenbau von Bramantes Petersbasilika, den Floris wohl weniger wegen seiner architektonischen Modellhaftigkeit denn als Beispiel der Hybris und eines überzogenen Machtanspruchs der römischen Kirche von wechselnden Standpunkten aus immer wieder neu gezeichnet hat (Abb. I.130–136).

Bei seiner Auseinandersetzung mit den Werken der Antike und jener der italienischen Künstler, die sich für ihre Schöpfungen besonders deutlich an der Antike orientiert haben, leitet Floris ein Bewusstsein für die künstlerische Qualität, die wir noch heute teilen. So zeichnet er auf einer Doppelseite des Römischen Skizzenbuchs zuerst den antiken Kopf der Liegefigur des Tiber und dann, ihm gegenüber, den von einem Renaissance-Künstler (vermutlich Baccio Bandinelli) neu geschaffenen Kopf des Arno, eines anderen Flussgottes (R78, R79). Es scheint, dass Floris mit dieser Gegenüberstellung einen Paragone über die Epochengrenzen hinaus inszenieren wollte, um die Schöpfung seines Zeitgenossen als mindestens ebenso wertvoll darzustellen wie jene der Römer und Griechen, an denen er sich orientiert hatte.<sup>66</sup>

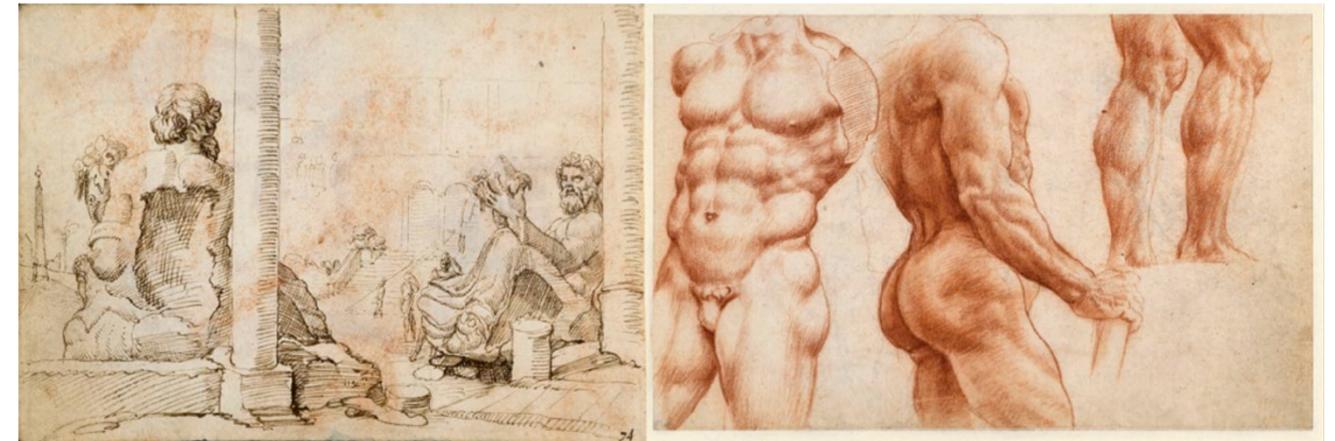
Als sich Floris nach dem Abschluss seiner Bildhauerlehre nach Italien aufmachte, begab er sich zur Quelle des Stils *all'antica*, den er in seiner Heimat vor allem über die Arbeiten des Bildhauers Jean Mone kennen gelernt hatte. Aus Italien zurückgekehrt wird Floris dann selbst als Vertreter und Verfechter der antiken Manier auftreten, so wenn er im Titel der Stichserie von 1557 «niewe inuentien van antijksche sepultueren» (neue Erfindungen von Grabmälern im antiken Stil) versprach.<sup>67</sup>

### Pragmatik des Zeichnens

Die Vielfalt des Berliner Zeichnungsbestands manifestiert sich, wie bemerkt, nicht nur in den dargestellten Sachverhalten, sondern auch in den gewählten Techniken und Bildkonzepten. Der junge Bildhauer aus Antwerpen hält das von ihm in Italien Gesehene nicht nach immer gleichen, einmal festgelegten Regeln und fixen technischen Verfahren fest, wie dies bei den meisten etwa zeitgleich entstandenen Skizzenbüchern der Fall ist. Die zeichnerische Praxis ist für Floris ein Lern- und Experimentierfeld, bei dem er die eingesetzten Techniken sukzessive bereichert und seine Blickeinstellung immer wieder neu justiert. Dies zeigt sich bereits bei der Kopierarbeit. Floris ist nicht nur bestrebt, den reproduzierten Gegenstand festzuhalten, er versucht gleichzeitig, in einer Art von technischer Mimikry die Darstellungsform der jeweiligen Vorlage, ihre spezifische Faktur und den Grad der Durcharbeitung, zu imitieren. Gerade die Blätter, die eindeutig fremde Zeichnungen wiedergeben, haben aufgrund eines kalkulierten Einsatzes des gewählten Zeicheninstrumentariums häufig eine ganz eigene Anmutung. Dies ist etwa der Fall, um nur drei besonders spektakuläre Beispiele zu nennen, bei der in Rötel freihändig gezeichneten Kopie der Fassade des von Raffael entworfenen Palazzo Branconio dell'Aquila (R18), bei der in schwarzer Kreide ausgeführten Kopie einer Michelangelo-Zeichnung nach der Laokoongruppe (R73) oder bei der mit Aquarellfarben gehöhten Kopie nach einem Entwurf von Giovanni da Udine für eine Grotteskenwand in der ersten Loggia des vatikanischen Palastes (M26). Diese und zahlreiche weitere Beispiele sind Zeugnisse für eine einzigartige Neugier gegenüber den zeichnerischen Verfahren anderer und den Willen, sich diese ebenfalls anzueignen. Ebenso beweglich aber wie bei der

66 Auch der Darstellung von Michelangelos Skulptur mit dem Trunkenen Bacchus im Kontext der Antikensammlung Galli liegt diese Haltung zugrunde. Siehe S. 46f.

67 Zur Verbreitung der «antiken Manier» in der niederländischen Bildhauerkunst des 16. Jahrhunderts und die entscheidende Rolle, die Jean Mone dabei spielte, siehe Kavalier 2018.



o.20 CF, Doppelseite aus dem Römischen Skizzenbuch, fol. I.61r[verso]/R66 und fol. I.60v[recto]/R67

o.21 CF, Ansicht der Sammlung Santacroce, fol. I.29v

Kopierarbeit zeigt sich Floris bei der Wiedergabe der künstlerischen Objekte und der sichtbaren Welt.

### Szenen oder Dinge – zwei Grundformen des mimetischen Zeichnens

Die originalen Zeichnungen des Römischen Skizzenbuchs können – wie grundsätzlich die eines jeden Skizzenbuchs – in zwei Typen aufgeteilt werden, in *szenische* und *objektbezogene* Zeichnungen. Auf einer geöffneten Doppelseite des noch unaufgelösten Römischen Skizzenbuchs standen die beiden Typen in exemplarischer Klarheit einander gegenüber (Abb. 0.20). Die linke, die verso-Seite mit den beiden Flussgöttern auf dem Kapitol ist eine szenische, bildhafte Darstellung, bei der das rechteckige Blatt Papier dem Blickfeld gleichgesetzt ist. Die Zeichnung kommt so einem Ausschnitt aus der sichtbaren Welt gleich, seit der Renaissance meist mit der zusätzlichen Vorgabe, dass alle im Rechteck dargestellten beweglichen Objekte sich gleichzeitig manifestiert haben oder manifestiert haben könnten. Einen radikal anderen Darstellungstypus vertritt die recto-Seite gegenüber. Die Fragmente von Standbildern wurden sukzessive mit Hilfe der Rötelkreide auf das Blatt gesetzt und unterhalten zueinander keinen in der Wirklichkeit existierenden räumlichen Bezug, auch wenn das rechts oben gezeichnete Beinpaar von der gleichen Statue, dem Bronzeherkules auf dem Kapitol, stammt wie der Rumpf daneben.<sup>68</sup> Das rechteckige Blatt ist hier nicht dem Blickfeld gleichgesetzt; es ist bloßer materieller Träger für die darauf willkürlich angeordneten Objekte.

Als Zeichner, der anders als die meisten Zeitgenossen beide Darstellungstypen, den szenischen und den objektbezogenen, je nach Bedarf parallel nebeneinander einsetzt, ist Floris sehr beweglich. So kann bei ihm die gleiche Skulptur einmal in einer aufwändigen Rötelzeichnung isoliert oder in einer Federzeichnung im Sammelkontext mit anderen Antiken zusammen dargestellt sein. So zeigt die Szene mit dem Innenhof des Palazzo Santacroce (Abb. 0.21) an der rechten Wand im Vordergrund den Torso, den Floris als erstes Objekt auf die Rötelzeichnung mit den Fragmenten der Herkulesstatue gesetzt hat (Abb. 0.20).<sup>69</sup>

Bei den bildhaften Darstellungen setzt Floris fast ausschließlich die Federzeichnung (Kielfeder mit braunem oder braunschwarzem Bister) ein, die bisweilen mit dem Metallstift oder mit schwarzer Kreide vorbereitet worden ist.<sup>70</sup> Dabei kommen zwei verschiedene Verfahren der Raumbildung zum Einsatz: Meist ist es die Schraffur, seltener die aufwendigere, mit einem Wechsel der Zeicheninstrumente einhergehende Schattierung mit dem lavierenden Pinsel (R28–29, R45).<sup>71</sup> Bei den objekthaften Darstellungen verwendet Floris alternativ zwei unterschiedliche Techniken: die Feder oder die rote, bisweilen auch schwarze Kreide.<sup>72</sup> Die Rötel-Zeichnungen standen im römischen Skizzenbuch ursprünglich – anders als in der späteren Montage der Blätter im ersten Berliner Klebeband – fast immer auf einer recto-Seite, die jeweils zuerst bearbeitet wurde. Floris hat demnach die Rötelzeichnungen als besonders wichtig erachtet. Ihr hauptsächlichster Zweck war, wie die Auswahl der dargestellten Sachverhalte zeigt, das Studium und die Fixierung der Muskelbildung antiker männlicher Skulpturen. In einigen Fällen stehen schraffierte Federzeichnungen und verriebene Rötelzeichnungen von Fragmenten der gleichen Figur nebeneinander und erscheinen aufgrund ihrer vergleichbaren plastischen Wirkung als wechselseitig ersetzbar (R43, R50–R51). Die zeitaufwendigere Arbeit mit der roten oder schwarzen Kreide hatte aber in Bezug auf die in Marmor oder Bronze gearbeiteten Oberflächen einen stärkeren mimetischen Effekt und somit auch für den Zeichner einen höheren Stellenwert.<sup>73</sup> Vor allem die Rötelzeichnungen mit den

<sup>68</sup> Winner 1993. Die damals im Hof des Konservatorenpalastes aufgestellte vergoldete Herkules-Statue vom Forum Boarium ist im Römischen Skizzenbuch zusätzlich in einem szenisch konzipierten Blatt wiedergegeben (R34).

<sup>69</sup> Den in der szenischen Ansicht der Santacroce-Sammlung in der Raumecke platzierten männlichen Torso mit dem originalen Kopf hat Floris in zwei Rötelzeichnungen, einmal von hinten, einmal von vorne einzeln dargestellt (R55, R65).

<sup>70</sup> Tatjana Bartsch hat bei manchen Federzeichnungen eine Vorzeichnung mit einem «dunklen Stift» (Metallstift) festgestellt (Bartsch: Kat. 6, 28, 38 und weitere).

<sup>71</sup> Die auf fester Unterlage entstandenen zeichnerischen Kopien des Mantuaner Skizzenbuchs sind besonders häufig laviert.

<sup>72</sup> Die beiden Kreiden hat Floris vermutlich erst in Rom als Zeichenmaterialien kennen gelernt. Daraufhin deutet die Tatsache, dass im Mantuaner Skizzenbuch die rote und schwarze Kreide nicht belegt sind. Im Norden waren diese damals noch nicht gebräuchlich.

<sup>73</sup> Auf Blatt R43 wurden zuerst zwei angewinkelte Kinderbeine in Rötel gezeichnet, darauf die übrigen zwecks Zeitersparnis in Tinte. Einen besonderen Status haben die Zeichnungen, bei denen antike Realien, Dekorelemente und Skulpturen mit nur wenig verriebener roter Kreide detailliert gezeichnet sind, um deren materielle Struktur genau zu erfassen. Siehe R31 (Kapitell und Dekor einer Säulenbasis vom Augustus-Forum), R71 (Elefantenbrunnen der Villa Madama), fol. 1.48v (drei Beispiele von antikem Schuhwerk), sowie fol. 1.31r und 1.65v (beschuhter rechter Fuß des sog. Genius aus der Villa Madama in zwei Ansichten). Eine Sonderstellung als Naturwiedergaben haben die beiden in Rötel gezeichneten Büffel (R25 und R46).

<sup>74</sup> Im gesicherten zeichnerischen Schaffen von Maarten van Heemskerck ist die Röteltechnik bislang nicht nachgewiesen. Die Zuschreibung an Heemskerck eines zweiseitig bezeichneten Blattes nach Skulpturen aus der Sammlung Sassi (British Museum, inv. 2003.0629.18) ist umstritten.

<sup>75</sup> Siehe auch Michaelis 1892: 132: «Nicht minder bedeutend für die Geschichte der Wanderungen und Wandelungen der Antike sind die namentlich im ersten Bande sehr zahlreichen Zeichnungen nach antiken Bildwerken, die, meistens noch unergänzt, mit großer Treue und Genauigkeit wiedergegeben werden.» Oder Hülsen/Egger 1913: 12: «Heemskercks Veduten der antiken und modernen Stadt werden an künstlerischer Auffassung und gewissenhafter Treue im Detail von wenigen Zeichnern des 16. Jahrhunderts erreicht, schwerlich aber übertroffen.»

<sup>76</sup> Winkler 1966: 27, zitiert bei Bartsch 2012: 27. Es ist interessant festzustellen, dass Winkler offenbar doch einen stilistischen Unterschied zwischen dem Berliner Bestand und dem nach 1536 entstandenen zeichnerischen Werk von Heemskerck gesehen hat: «Nach der italienischen Reise (1532–36) sind die Arbeiten Heemskercks graphisch ziseliert, präzise Feinkunst, gleichviel ob in großem oder kleinem Maßstab.» Graphisch ziseliert sind aber bereits auch die authentischen, von Heemskerck signierten in Rom entstandenen Zeichnungen: die große Forumsvedute (Abb. 1.140) und die beiden Ansichten des Septizodiums.

<sup>77</sup> Siehe S. 61–63.

nackten Körperteilen antiker Skulpturen scheinen vom ausgebildeten Bildhauer als mögliche Vorlagen für eigene spätere Arbeiten geschaffen worden zu sein.<sup>74</sup>

### Eine prä-fotografische Ästhetik

Die Archäologen und Kunsthistoriker, die sich mit dem Berliner Zeichnungsbestand näher befassten, haben immer wieder die ungewöhnliche Treue, den unverfälschten Realismus in der zeichnerischen Wiedergabe des Vorgefundenen beim Autor des Römischen Skizzenbuchs, den sie mit Heemskerck identifizierten, hervorgehoben und gerühmt.<sup>75</sup> Friedrich Winkler hat sogar zu einem Vergleich mit dem mechanischen Medium der Fotografie gegriffen: «Das handwerkliche, exakte Können triumphiert über die Kunst. Was seine [für Winkler: Heemskercks] Nachzeichnungen nach der Antike den Archäologen so schätzenswert macht, ist seine photographische Treue.»<sup>76</sup>

Tatsächlich gibt es kein Anzeichen, dass Cornelis Floris – im Unterschied zu Maarten van Heemskerck – in seinen zahlreichen Zeichnungen mit römischen Motiven vom Gesehenen mit willkürlichen Veränderungen oder freien Ergänzungen abgewichen wäre. Von der einzigen mir bekannten Ausnahme, einer Veränderung des Blicks, wird im nächsten Kapitel die Rede sein. Als Regel gilt: *Das, was die Berliner Blätter zeigen, hat es so auch gegeben.* Manche der im Römischen Skizzenbuch überlieferten bildhaften Darstellungen sind zwar, wie dies bereits Hülsen und Egger für einzelne Blätter gezeigt haben, das Resultat einer zeichnerischen Montage, doch die darin zusammengeführten Teile sind jeweils unverändert wiedergegeben.<sup>77</sup> Wenn Floris umgekehrt in seinen Zeichnungen in der Wirklichkeit vorhandene Elemente weglässt, was bisweilen vorkommt, geschieht dies gleichsam aus archäologischen Erwägungen heraus: Er lässt sie weg, weil er sie als nachantike Hinzufügungen erkannt hat.

Bei der bildhaften Verarbeitung der sichtbaren Welt in den Veduten und den Zeichnungen nach Skulpturen oder Bauwerken kommen vier Parameter ins Spiel, die von Floris in ein immer wieder neu ausgehandeltes Verhältnis zueinander gebracht werden. Es sind dies:

- die *Bestimmung des visuellen Sachverhalts* (durch Fokalisierung und – mit Bezug auf die gerahmte Bildfläche – als *framing*),
- die *Perspektivierung* (die Standortwahl des Zeichners gegenüber den gewählten architektonischen und skulpturalen Objekten und die daraus resultierende Distanz und die Blickrichtung),
- die *Kompetenz des Zeichners* (sein von besonderen Interessen bzw. von der künstlerischen Vorbildung gelenkte «Auge» und seine spezifisch trainierte «Hand»),
- das *zur Verfügung stehende Zeichenmaterial* (die benutzten Bildträger in der Form von Einzelblättern und Skizzenbüchern in unterschiedlichen Formaten und Dimensionen, die gewählten Zeicheninstrumente wie Metallstift, mit Kielfeder und bisweilen mit Pinsel lavierend aufgetragener Bister, sowie rote und schwarze Kreiden, schließlich technische Hilfsmittel wie Zirkel und Lineal).

Schon bei der Wahrnehmung der Welt treten zwei Parameter, der vorgefundene *visuelle Sachverhalt* und die *Kompetenz des Zeichners*, in Interaktion. Der Zeichner bestimmt, welche Weltfragmente, Kunstwerke und Bauten für ihn genügend interessant oder für einen möglichen späteren Gebrauch als so nützlich erscheinen, dass er sie in mehr oder weniger aufwendiger Arbeit festhalten will. Dabei ist durch bestehende Gattungskonventionen in einem gewissen Maße vorgän-

gig festgelegt, was überhaupt Bild werden kann und nach welchen kompositorischen Gesetzen dieses gestaltet sein will. Die künstlerische Verarbeitung der sichtbaren Welt ist nie voraussetzungslos, auch dann nicht, wenn der Autor sich in der Fremde, in einer ihm nicht vertrauten Umgebung bewegt. Die Gattung der römischen Vedute etwa, die in der Form der Ruinenlandschaft in Floris' zeichnerischem Nachlass einen so bedeutenden Stellenwert einnimmt, war um 1535 in den Umrissen bereits festgelegt.<sup>78</sup>

Floris hatte ein besonderes Verständnis für die Leistungen dessen, was man in der fotografischen Sprache Kadrierung oder *framing* nennt. Seine szenenhaften Blätter geben sich als Ausschnitte aus der sichtbaren Welt zu erkennen. Die Ausschnitte sind jedoch so gewählt, dass das im Rechteck des Bildträgers Festgehaltene kompositorisch ausgewogen wirkt und trotz, bisweilen sogar *dank* der Beschneidungen klar lesbar ist. Bei zwei wie zufällig wirkenden fragmentarischen Darstellungen des Kolosseums wird deutlich, wie Floris über ein kalkuliertes *framing* die Struktur des Riesenbaus analytisch erfasst und so verständlich macht. Bei der mit schwarzer Kreide schattierten Federzeichnung (Abb. 0.22) hat sich Floris auf der Westseite frontal vor die abgetragenen Enden des äußeren und des mittleren Mauerrings gestellt und diese so gerahmt, dass die bauliche Struktur wie in einem architektonischen Schnitt einsichtig wird.<sup>79</sup> Eine zweite Vedute, diesmal eine querformatige Federzeichnung, ist ganz in der Nähe, erneut mit Blick gegen Norden, jetzt aber von einer Position außerhalb des Bauwerks aus aufgenommen (Abb. 0.24). Die Ansicht ist enger gerahmt und gibt nur das unterste Stockwerk des Kolosseums mit seinen dorischen Dreiviertelsäulen unter dem reich profilierten, gebogenen Gebälk wieder. Auch hier ist der Ausschnitt so gewählt, dass der letzte, halb abgetragene Bogen einen Blick auf den mittleren Mauerring mit den dorischen Pilastern erlaubt. In diesen beiden eng gefassten, fragmentarischen Veduten manifestiert sich der für das Konstruktive besonders empfängliche Blick des späteren Architekten.

Eine wichtige Rolle spielt bei Floris' zeichnerischer Verarbeitung der sichtbaren Welt die *Perspektivierung*. Floris hatte einen außerordentlichen Sinn für das Zusammenspiel von Betrachterposition, Lage der Gegenstände im Raum und Kadrierung, drei Parameter, die seit 1839 für die fotografische Bildproduktion konstitutiv sind. So überrascht es immer wieder, wie Floris in seinen bildhaften Zeichnungen zu ganz ähnlichen Lösungen gelangt, wie sie später im Medium der Fotografie belegt sind (Abb. 0.23, Abb. 0.25). Tatjana Bartsch verweist zu Recht auf die in den Zeichnungen zum Ausdruck gelangende «subjektive Wahrnehmungsperspektive»: «Durch den Einsatz ungewöhnlicher Blickrichtungen und Sichtachsen wie Ein-, Aus- oder Durchblicke [...] oder die Auswahl unkanonischer Ansichten etwa von Skulpturen von hinten oder schräg unten [...] wird der Akt des Betrachtens als kognitiver Zugang zu den Objekten selbst thematisiert und zugleich auf den Standort des Zeichners zurückverwiesen.»<sup>80</sup>

Der Typus der szenischen Zeichnung manifestiert sich bei Floris überraschend häufig in einer besonderen Variante, der *panoramischen* Darstellung. In allen drei Skizzenbüchern hat Floris regelmäßig entweder eine recto-Seite in einer Art nachträglicher Korrektur räumlich über die links gegenüber liegende, noch leere verso-Seite weitergeführt oder einen *spread*, zwei einander gegenüberliegende Seiten, bereits vorgängig zu einem gemeinsamen Bildfeld zusammengefasst. Es handelt sich bei der *panoramischen* Zeichnung um eine künstliche Darstellungsform, die sowohl bei der Produktion als auch bei der Rezeption ein Wenden des Kopfes verlangt. Den Höhepunkt findet die raumgreifende Form der Welterfassung und Weltendarstellung in dem vom höchsten Punkt des Monte

78 Zur Tradition der römischen Ruinenvedute siehe Bartsch: 61–74, wo neben niederländischen Vorbildern auch der Italiener Polidoro da Caravaggio als wichtiger Pionier mit zwei um 1520 entstandenen Zeichnungen mit Phantasieruinen in Anschlag gebracht wird. DiFuria: 67–70, verweist vor allem auf Werke von Jan van Scorel, als mögliche Vorbilder, nämlich die gezeichnete Vedute der Stadt Bethlehem (um 1525) und die mit Ruinen bestückten Landschaftsgründe seiner Gemälde.

79 Hermann Egger hat im Kommentar zu fol. 1.70r darauf hingewiesen, dass der Standpunkt östlich der Meta Sudans «von Künstlern des XV. und XVI. Jhdts. mit Vorliebe» gewählt wurde. Es ist jedoch festzuhalten, dass die von Egger in seiner Einleitung zum Codex Escorialensis aufgeführten Beispiele nicht den von Floris gewählten fragmentierenden Darstellungsmodus zeigen und deshalb auch nicht die gleiche analytische Leistung in Bezug auf die Baustruktur haben (siehe Egger 1906: 44).

80 Bartsch 2012: 27.



0.22 CF, Kolosseum, Westseite, fol. 1.70r

0.23 CF, Blick in die Gartenhalle des Palazzo Medici, fol. 1.5r

0.24 CF, Kolosseum, Westseite, Ansicht von außen, fol. 1.69v

0.25 Giacomo Caneva, Villa Medici, Albuminabzug, 1855–60 (nach Mina 2015)

Caprino aus gezeichneten 360°-Panorama (P7–10), das zu seiner Hervorbringung eine vollständige Drehung des Körpers um die eigene Achse voraussetzte.

Durch die spezifische Ausformung der genannten Parameter, vor allem aber durch die Art und Weise, wie Floris zwischen ihnen in seinem zeichnerischen Werk vermittelt, hat die in Berlin überlieferte Sammlung einen besonders kreativen Charakter. Dies wird dann deutlich, wenn man die einzelnen Blätter – dies ist das Programm des ersten Teils dieses Buches – auf die ihnen eingeschriebenen Seh- und Gestaltungsformen hin untersucht. Der Berliner Zeichnungsbestand ist nicht nur ein – freilich sehr partieller, weil fast ausschließlich auf die antiken Überreste hin ausgerichteter – Spiegel der Stadt Rom zwischen den Jahren 1535/6 und 1538; er ist auch ein Spiegel seines Schöpfers. Durch die besondere Auswahl der sichtbaren Phänomene und der künstlerischen Objekte, aber auch durch die Art ihrer Wiedergabe definiert sich Cornelis Floris in den Zeichnungen – trotz des von ihm befolgten Prinzips der mimetischen Treue – gleichzeitig selbst als ein künstlerisches Individuum mit einer besonderen Sensibilität, aber auch mit ehrgeizigen Plänen, was die von ihm angestrebte berufliche Karriere betrifft.

Wenn Floris etwas zeichnerisch festhält, so tut er dies, weil er sich später an das Gesehene erinnern oder weil er einmal über das von andern Künstlern Gezeichnete bei der Produktion eigener Werke verfügen will. Dadurch bekommen die Zeichnungen eine zeitüberbrückende zirkuläre Funktion. Floris zeichnet in Italien für den Floris, den er, nach Antwerpen zurückgekehrt, sein wird oder genauer sein möchte: ein Künstler als Vertreter des für die Niederlande neuen «antiken» Stils. Die in den beiden Berliner Bänden versammelten Zeichnungen mit römischen Motiven sind mit einem Zeitindex angereichert. «Das habe ich damals in Rom gesehen», ist die Aussage, die ihnen allen eingeschrieben ist. Gerade aufgrund ihrer realistischen Treue dem Wahrgenommenen gegenüber sind Floris' Zeichnungen fähig, die Zeit- und Ortsdifferenz zu überbrücken. Von dieser Erinnerungsfunktion können vor allem drei Forschungszweige noch heute profitieren: die klassische Archäologie, wenn sie die Sammlungsgeschichte der antiken Skulpturen rekonstruieren will, die historische Urbanistik, wenn sie die Stadtentwicklung Roms erforscht, die Architekturgeschichte schließlich, wenn sie sich dem Studium der Baugeschichte von St. Peter widmet.

## I. *outdoor* – Das Römische Skizzenbuch

### I.1 SEHEN UND ZEICHNEN

#### Sich den Objekten gegenüber positionieren – Der Blick des Pan

Er muss einst zu den schönsten Sarkophagen Roms gezählt haben. Heute steht er, nachdem er Jahrzehnte als Blumentrog gedient hatte, als Ruine halb zerstört in einem Nebenraum des Blenheim Palace im englischen Oxfordshire. Glücklicherweise haben zahlreiche Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts, als der Sarkophag noch in Rom war, die Vorderseite mit der Dionysus-Szene in ihrer Antikenbegeisterung zeichnerisch festgehalten. So können wir uns noch immer eine gute Vorstellung von seinem ursprünglichen Aussehen machen (Abb. I.1).<sup>1</sup> Auch Cornelis Floris hat den Sarkophag studiert. Möglicherweise hat auch er seine Vorderseite als ganze festgehalten, wie er es vermutlich für zahlreiche weitere Sarkophage der Sammlung della Valle getan hat.<sup>2</sup> Erhalten aber hat sich im Römischen Skizzenbuch nur die partielle Kopie nach einer einzigen Figur, der des Pan (Abb. I.2). Die ungewöhnlich expressive Skizze findet sich auf einem Blatt, auf dem Floris zuerst mit roter Kreide einen Büffel, ein Tier, das er in seiner Heimat nicht kannte, in Umrissen festgehalten hatte, dann aber nicht mehr ausführen konnte.<sup>3</sup> Beim Sarkophag konnte sich der Zeichner Zeit lassen. Die Büste des Hirtengottes ist zusammen mit den nackten Oberarmen unterhalb der Büffelzeichnung so auf das jetzt vertikal ausgerichtete Blatt gesetzt, dass das umgehängte Ziegenfell mit seinen herabhängenden Hufen nicht mehr dargestellt ist.<sup>4</sup>

Das Relief der Sarkophagvorderseite zeigt, im Überblick betrachtet, ein klassisches Motiv: die Auffindung der Königstochter Ariadne durch den Gott Dionysus am Strand der Insel Naxos. Die antike Komposition ist von einer einzigartigen Raffinesse. Die von zwei riesigen Löwenköpfen eingefasste figurenreiche Szene ist perfekt axialsymmetrisch aufgebaut. Mit Ausnahme von Dionysus, der als Hauptakteur allein die Mitte besetzt, haben alle handelnden Figuren ein Pendant auf der jeweils entgegengesetzten Seite. Der Gott des Rausches wird von zwei Satyrn gerahmt, dann von zwei Mänaden. Links steht die Kymbalistris mit ihrem Schlaginstrument, rechts die bereits kopflose Aulistris, die ursprünglich eine Doppelflöte in der Hand hielt. Es folgen rechts der Pan und links ein Mundschenk, der dem liegenden Herakles Wein eingießt. Herakles hat seine Gegenfigur in Ariadne rechts außen, die im Schoss des Schlafgottes Hypnos – auch er schon früh ohne Kopf – friedlich ruht.

Die Akteure des bacchischen Zuges sind in der rechten Hälfte durch zunehmendes Ankippen in eine taumelnde Bewegung gebracht. Die domino-artige Kippbewegung wird durch den lässig an einen Satyr sich anlehnenen, berauschten Dionysus angestoßen, gewinnt zunehmend an Dynamik, um schließlich rechts unten in der schlafend ausgebreiteten Ariadne ihren Abschluss zu finden. Der bocksbeinige Pan spielt bei der Entdeckung der schönen Königstochter eine wichtige Rolle. Während er über die Schlafende zu steigen scheint, schaut er zu

- <sup>1</sup> Zum Sarkophag siehe Matz 1968: Kat. 45; vgl. auch Dagmar Grassinger in Scholl 1995: Kat. B 5. Bevor der Sarkophag in die Massimi-Sammlung gelangte, war er im Besitz der Familie della Valle, in deren Sammlung Floris ihn auch gesehen haben muss. Siehe Beatrice Cacciotti in Buonocore 1996: 234, Anm. 30.
- <sup>2</sup> Das Maarten de Vos-Skizzenbuch enthält zahlreiche Zeichnungen nach Sarkophagreliefs, von denen die meisten in den 1530er-Jahren in der Sammlung della Valle aufbewahrt wurden. Es ist anzunehmen, dass es sich dabei um Kopien nach verlorenen Originalzeichnungen von Cornelis Floris handelt. Siehe Netto-Bol 1976: fol. IV, IIR, IIV, VIIIV, XIIIR, XIIIV.
- <sup>3</sup> Das römische Skizzenbuch zeigt auf fol.17v/R46 die ebenfalls in roter Kreide bis auf den Kopf und die Hinterbeine vollständig ausgeführte Darstellung eines Wasserbüffels (*bos bubalus*), der in Italien als Zugtier eingesetzt wurde.
- <sup>4</sup> Im Berliner Sammelband ist die ursprüngliche recto-Seite als verso-Seite so an den Rändern des ausgeschnittenen Fensters montiert, dass rundum etwa 5 mm der Zeichnung abgedeckt sind.

Dionysus zurück und führt mit seinen Händen ein Doppelspiel von Aktion und Reaktion auf: Mit der offenen rechten Hand signalisiert er Überraschung und Staunen, während er mit der linken Hand Ariadne, deren Oberkörper bereits nackt ist, noch weiter entblößen will. Doch daran hindert ihn der Gott des Schlafes, der die zukünftige Braut des Dionysus in einer Gegenbewegung mit dem Mantel zu bedecken versucht.

#### Akteur im Spiel um Sehen und Begehren

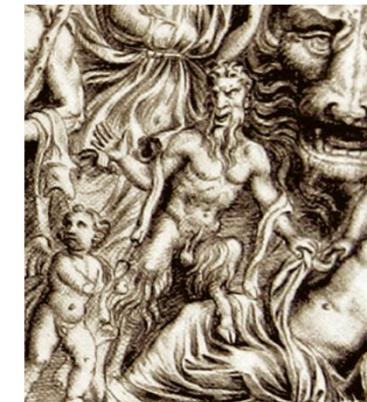
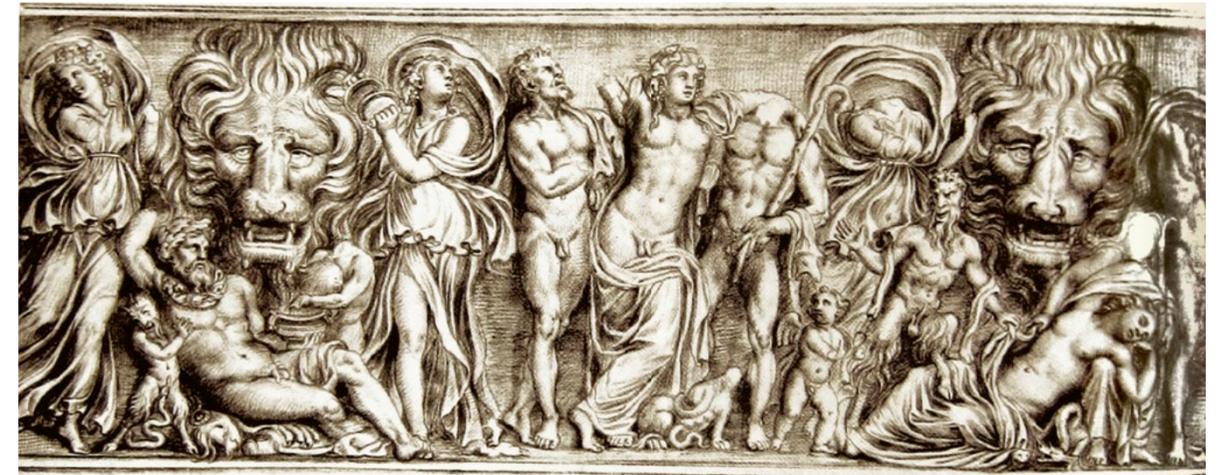
Ob Cornelis Floris die mythologische Erzählung von der Auffindung der schlafenden Ariadne durch Dionysus und ihrer anschließenden Erhebung zu seiner himmlischen Gattin gekannt und im Relief wieder erkannt hat, ist nicht gesichert, aber den eigentlichen Sinn der Szene mit ihrer raffinierten Inszenierung des erotischen Blicks im Rahmen eines Wettstreits zwischen Verhüllen und Enthüllen hat er sehr wohl verstanden. Er hat sich, wie es seine besondere zeichnerische Wiedergabe des Pan verrät, selbst als einen weiteren Akteur in das Spiel um Sehen und Begehren eingebracht. Denn Floris zeigt die Büste des Pan nicht frontal, sondern seitlich, von rechts. Das heißt, er saß, während er Pan in seinem Skizzenbuch festhielt, vor der halb entblößten, schlafenden Ariadne und wandte seinen Blick auf den Hirtengott, nach links zurück – jedenfalls solange er diesen zeichnete und nicht geradeaus auf die Relieffläche schaute. Dann nämlich sah auch er die halbnackte Frau, die Pan noch ganz zu entblößen trachtete.

Doch damit nicht genug. In einem seltenen Widerspruch zu seinem Realitätsprinzip korrigiert Floris den Blick des Pan. Während Pans Blick im antiken Relief, wie es die erhaltenen zeichnerischen Kopien belegen, mit dem Kopf zusammen nach links, auf Dionysus zurück gerichtet war, wendet dieser das Auge in Floris' Darstellung in die Gegenrichtung, nach rechts. Damit aber bekommt er das Ziel, das auch dem Zeichner direkt vor Augen steht: die schlafende Ariadne. Indem Floris das Augenspiel des Pan korrigiert, macht er diesen zu seinem Rivalen. Wenn er den Bocksfüßigen mit seinem auf die Nackte gerichteten geilen Blick zeichnet, protokolliert er gleichzeitig auch seinen eigenen Blick auf die marmorne Schöne.

Dadurch, dass Floris in seiner erotischen Dreiecksgeschichte die Figur des Pan aus dem bacchischen Zug herauslöst und dessen Blick als mit seinem eigenen Blick konkurrierend neu fasst, fügt er sich, zumindest momentan, in den Figurenreigen des Mythos ein. Floris ebnet dabei die Differenz zwischen seinem eigenen Körper und den im Relief dargestellten Körpern ein. So hat der niederländische Künstler im frühen 16. Jahrhundert dem antiken Kunstwerk gegenüber eine Haltung eingenommen, die dem Phänomen der Verlebendigung vergleichbar ist, das Aby Warburg in seiner Studie zu Sandro Botticelli dem Künstler der italienischen Frührenaissance und dessen Zeitgenossen zugeschrieben hat. Für diese war die Antike, wie Warburg sich – übrigens mit Verweis auf einen italienischen Kupferstich mit Bacchus und Ariadne – ausdrückt, «nicht der Gipsabguss, wohl aber der festliche Aufzug, in dem heidnische Lebensfreude eine Freistätte volkstümlichen Fortlebens sich bewahrt hatte.»<sup>5</sup>

Doch war Cornelis Floris wirklich fähig, «den Gott des irdischen Frohsinns [...] im rauschenden Chor der Bacchanten» mit der gleichen, von moralischer Zensur unbelasteten Sinnesfreude wahrzunehmen wie die Italiener es schon eine Generation vor ihm taten? Zweifel sind angebracht. Über den vom Zeichner fokussierten, am rechten Ende des Reliefs dargestellten beiden Figuren, dem

<sup>5</sup> Warburg 2010: 172.



I.1 Anonym, 17. Jhd., Zeichnung nach dem Dionysus-Sarkophag mit der Auffindung der Ariadne (heute Blenheim Palace, ehem. Sammlung della Valle), Carpio Album, Ms. 879, f. 102. London, Society of Antiquaries

I.2 CF, Pan nach dem Dionysus-Sarkophag der Sammlung della Valle, fol. I. 68v/R25

I.3 Detail aus Abb. I.1

I.4 Michiel Coxie (nach), Jupiter (als Satyr) und Antiope, aus der Kupferstich-Serie der Liebschaften des Jupiter, vermutlich vor 1539

lüsternen Pan und der freizügig dargestellten Ariadne, stand riesengroß der Kopf eines Löwen, der ihm mit flammender Mähne, fletschenden Zähnen und einer grimmig gerunzelten Stirn direkt in die Augen schaute.

### Zeichnen im freundschaftlichen Wettstreit

In ihrer Monografie zum Römischen Skizzenbuch hat Tatjana Bartsch die von Christian Hülsen geäußerte Annahme übernommen, wonach die Zeichnung mit der Panbüste wohl nicht auf ein antikes skulpturales Werk direkt zurückgehe.<sup>6</sup> Als Vorlage hat sie den nach einem Entwurf von Michiel Coxcie ausgeführten Kupferstich mit Jupiter und Antiope aus der Serie mit den Liebschaften des Zeus ins Spiel gebracht (Abb. I.4).<sup>7</sup> Bei der Federzeichnung mit der Büste eines «bärtigen Satyr» im Römischen Skizzenbuch handle es sich um eine freie Nachzeichnung nach der von Michiel Coxcie noch in Rom geschaffenen Komposition.

Ein Zusammenhang zwischen den beiden Darstellungen besteht tatsächlich, doch liegt bei Floris keine Abhängigkeit von der von Coxcie konzipierten Szene vor. Es wäre ja auch schwer verständlich, weshalb Floris den Kopf des Satyrs beim Kopieren seitlich gedreht und zudem dessen Hörner weggelassen haben sollte. Beide, Floris' Zeichnung im Römischen Skizzenbuch und eine zu postulierende Zeichnung, die Coxcie später für seinen Kupferstichentwurf verwendet hat, müssen vor dem Sarkophag in einem Antikengarten des Kardinals Andrea della Valle entstanden sein. Der in einen Satyr verwandelte Jupiter Coxcies entspricht, mit zusätzlich aufgesetzten Hörnern, in Körperhaltung, Schrittstellung und dem umgehängten Ziegenfell exakt der Figur des Pan in den erhaltenen Kopien nach der Vorderseite des Dionysussarkophags (Abb. I.3). Doch, anders als der Pan des Sarkophags, der Ariadne mit der Linken enthüllen will, ergreift bei Coxcie Jupiter als Satyr mit der Rechten einen Vorhang, um ihn zu schließen. Sein Opfer, Antiope, ist ja bereits nackt.

Coxcie stand oder saß, als er die Figur des Pan zeichnete, gegenüber dem Sarkophag etwas stärker links als Floris, direkt vor der Figur des Pan. Eine Spekulation sei hier erlaubt: Könnte es sein, dass die beiden Niederländer, Cornelis Floris und Michiel Coxcie, der zwischen 1530/31 und 1539 in Rom weilte, die Figur am gleichen Tag nebeneinander vor dem Sarkophag gezeichnet haben, und könnte es vielleicht sogar sein, dass Floris die laterale Stellung vor dem Sarkophag deshalb gewählt hat, weil die Stelle vor dem Satyr bereits von seinem Künstlerkollegen besetzt war? Die Spekulation ist nicht abwegig. Tatjana Bartsch hat ein solches gleichzeitiges Zeichnen von Floris und Coxcie an einem anderen Beispiel wahrscheinlich gemacht. Das von Coxcie entworfene 22. Blatt aus der Kupferstichfolge mit Amor und Psyche zeigt als architektonischen Rahmen die Vorhalle der Kirche S. Giorgio mit einem Blick auf den Janus-Bogen (Abb. I.74). Die gleiche Durchblicksituation findet sich – mit einer leichten perspektivischen Verschiebung – aber auch auf einer Zeichnung von Cornelis Floris in der Hamburger Kunsthalle (Abb. I.73).<sup>8</sup> So ist es mehr als wahrscheinlich, dass Coxcie und Floris sich eines Tages gemeinsam auf das Velabrum begeben haben, um dort zu zeichnen. Die Vermutung, dass auch der Dionysus-Sarkophag der Sammlung della Valle Gegenstand des gemeinsamen Zeichnens von Coxcie und Floris gewesen sein könnte, liegt auch deshalb nahe, weil bei beiden Künstlern die Figur des Pan im Zentrum des Interesses stand.<sup>9</sup> Coxcie wird den Pan zu einem Jupiter-Satyr umwandeln, und Floris wird die Figur ebenfalls nicht vergessen. Fast zwanzig Jahre nach seinem Romaufenthalt wird er, wie wir gesehen haben, die Kopie des Pan im Römischen Skizzenbuch als Vorlage

<sup>6</sup> Bartsch: Kat. 120.

<sup>7</sup> Für die zehnteilige Serie der Liebschaften des Jupiter haben sich im British Museum die im Verhältnis zu den Stichen seitenverkehrten, teilweise mit Monogramm versehenen autographen Vorzeichnungen Coxcies erhalten. Der Name des Stechers und das Publikationsdatum sind hingegen unbekannt. Bei Schéle 1965: Kat. 225–234, wird die Serie dem Stecher Cornelis Bos als «doubtful» zugeschrieben.

<sup>8</sup> Bartsch: 102f. Vgl. S. 86f.

<sup>9</sup> In ihrer Dissertation zu den Zeichnungen von Lambert Lombard hat Ellen Hühn eine Teilkopie des Dionysus-Sarkophags in ihren Katalog aufgenommen (Hühn 1970: Kat. 4; Lüttich, Musée de l'art wallon, Album Arenberg, inv. 482; <http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=KM015866&objnr=10051021&nr=509>). Im Werkkatalog von Godelieve Denhaene hingegen fehlt das Blatt – in meinen Augen ohne ausreichenden Grund – in der Liste der Zeichnungen (Denhaene 1990). Der Bildträger, 13,3×12,1 cm, ist allseitig beschnitten. Es ist jedoch fraglich, ob die Zeichnung ursprünglich den ganzen Sarkophag darstellte. Im Mittelpunkt des Lütticher Blattes steht die Figur des Pan, der Ariadne ganz zu entblößen versucht, genauso wie bei Cornelis Floris (R25). Floris' Zeichnung ist aufgrund ihrer Stellung – sie ist gefolgt von der Lateranvedute R28/29 mit der Marc Aurel-Staue – vor 1538 datierbar. Da mehrere Indizien darauf hinweisen, dass Cornelis Floris Lambert Lombard während seines Romaufenthalts 1537/38 kennen gelernt hat (vgl. Anm. 55, S. 26), ist es durchaus möglich, dass auch Lambert Lombard neben Floris und Coxcie zu einer gemeinsamen Gruppe von Künstlern gehörte, die die Sammlung della Valle besuchten und dort den Sarkophag, bzw. Partien davon, zeichneten.

für ein Blatt der Kupferstichserie *Pourtraicture ingenieuse de plusieurs façons de Masques* verwenden (Abb. 0.18).<sup>10</sup>

Der Kontakt mit Michiel Coxcie, der 1539, ein Jahr *nach* Floris, in seine Heimatstadt Mecheln zurückkehrte, um später als Hofmaler von Maria von Ungarn in Brüssel zu wirken, scheint auch nach der gemeinsam verbrachten römischen Zeit weiter bestanden zu haben. Um das Jahr 1546 konnte Floris die Entwürfe für die Groteskbordüren liefern, die die Tapisserienfolge mit den Szenen aus der Genesis rahmen sollten, die Coxcie im Auftrag des polnischen Königs Sigismund II. August entworfen hatte (Abb. II.24–26).<sup>11</sup> So war vielleicht Floris' grotesk überhöhter Kopf des Pan in der vor 1555 entstandenen Maskenserie auch ein Gruß an einen alten Freund aus römischen Zeiten.

### Im Kontext – Antike Skulpturen in Gärten und Innenhöfen

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts begannen einzelne Mitglieder einflussreicher römischer Familien zuerst die auf ihren Besitztümern entdeckten, bald auch die aus Prestigegründen erworbenen antiken Inschriften, Reliefs und Skulpturen in ihren Gärten und Palästen zu horten. Immer häufiger wurden dabei die Sammelstücke in kalkulierten Anordnungen im eigentlichen Sinne «ausgestellt», wobei nach dem Vorbild der päpstlichen Sammlung im Belvedere bisweilen auch eigens geschaffene Sockel und Wandnischen zum Einsatz kamen. Die Sammlungen waren meist für interessierte Besucher auf Wunsch zugänglich. So konnten ausgewählte Objekte auch früh von Bildhauern und Malern zu Studienzwecken gezeichnet werden.<sup>12</sup> Die Skizzenbücher des 15. und 16. Jahrhunderts zeigen die Antiken jedoch fast ausnahmslos isoliert, ohne Bezug zum Sammlungskontext.<sup>13</sup> Die so konzipierten Alben sind mit den Listen der in römischen Sammlungen bewahrten Antiken vergleichbar, wie sie 1510 von Francesco Albertini und ausführlicher im Jahre 1556 von Ulisse Aldrovandi publiziert worden sind. Beide, die traditionell konzipierten Skizzenbücher und die Werklisten geben Auskunft darüber, welche Antiken gesammelt wurden und häufig auch, in wessen Besitz sie sich befanden. Wenn wir uns jedoch heute zusätzlich eine Vorstellung davon machen können, wie die Antiken in einigen der wichtigsten römischen Sammlungen des frühen 16. Jahrhunderts präsentiert waren, so verdanken wir dies zwei Zeichnern aus den Niederlanden, Maarten van Heemskerck und Cornelis Floris.

Die Überblicksdarstellungen der beiden Zeichner sind in ihrer Konzeption und Anmutung sehr verschieden voneinander und ergänzen sich, was die gewählten Sammlungen betrifft, perfekt. Heemskerck hat die beiden neben dem Belvedere prominentesten, für die Fundstücke eigens eingerichteten Skulpturenhöfe, den der Casa Sassi und den des Palazzo della Valle-Capranica, in ungewöhnlich präzisen Zeichnungen, die 1553 als Vorlagen für zwei Stiche dienten, eingefangen (Abb. I.30, Abb. I.31). Sie sind gleichzeitig Architekturdarstellungen und gezeichnete Inventare. Die zahlreicheren Veduten hingegen, in denen Cornelis Floris römische Antikensammlungen darstellte, wirken – auch aufgrund ihrer schnelleren Produktion – wesentlich spontaner und geben insgesamt ein vielfältigeres Bild, da sie auch provisorische und weniger gepflegte Sammlungen festhalten. Zusätzlich zur Gartenloggia des Palazzo Medici<sup>14</sup> zeigen Floris' Veduten die Innenhöfe des alten Palazzo della Valle, des Palazzo Santacroce und der Casa Maffei, den Garten der Villa Madama, sowie jene der Familien Cesi und Galli. Floris hatte einen ungewöhnlich stark entwickelten Sinn für das je Besondere

<sup>10</sup> Zur Stichserie siehe S. 201–206.

<sup>11</sup> Siehe S. 174–179.

<sup>12</sup> Zur Sammlungspraxis der römischen Familien siehe Cavallaro 2007 und Wren Christian 2010. Der Frankfurter Jurist Johann Fichard hat während seines Aufenthalts im September und Oktober 1536 in Rom, als auch Cornelis Floris in der Stadt weilte, neben dem vatikanischen Belvedere folgende Familiensammlungen besucht und in seinem Reisebericht teilweise beschrieben: Palazzo della Valle-Capranica (Fichard 1815 [1536]: 68: «Domus Cardinalis de la Valle»), Casa Sassi (69f: «quaedam ciusdam civis»), ältester Palazzo della Valle (70: «altera domus»); Casa Maffei (70: «quaedam domus»), Palast des Kardinals Riario – Cancelleria (70: «palatium Sancti Georgii»), Gärten des Angelo Colocci (70: «horti Angeli Colotii»). Cornelis Floris hat nicht in allen von Fichard besuchten Sammlungen gezeichnet.

<sup>13</sup> Für einen Überblick über die wichtigsten erhaltenen Skizzenbücher des 16. Jahrhunderts mit Antikenzeichnungen siehe Wren Christian 2010: 253–255.

<sup>14</sup> Auf die beiden Zeichnungen mit der Antikensammlung im Palazzo Medici wird in einem separaten Kapitel eingegangen. Siehe S. 79–82.

der jeweiligen Sammlung, für die Räume, in denen sie präsentiert waren und vor allem auch für die Art und Weise, wie die Antiken dort zu größeren Gruppen arrangiert waren. Seine Überblicksveduten haben häufig einen witzigen, gar ironischen Klang. Dieser Eindruck ergibt sich daraus, dass der Zeichner die antiken Skulpturen, selbst wenn sie fragmentarisch überliefert waren, gerne mit einem verlebendigen Blick, als körperlich aufgefasste Gegenüber, darstellt.

Es fällt auf, dass Floris die Sammlungsveduten ausnahmslos auf eine rechte, «starke» Seite seines *outdoor*-Skizzenbuches gesetzt hat.<sup>15</sup> Eine von ihnen, die Vedute mit dem Belvedere-Hof, hat zudem den Charakter einer Ouvertüre, da ihr mehrere Seiten mit Detailzeichnungen von dort aufgestellten Skulpturen folgten (R40–R43). Die von Floris gezeichneten Einblicke in die von ihm besuchten Sammlungen erschienen bereits Comte Caylus im frühen 18. Jahrhundert unter den im ersten Berliner Band überlieferten Zeichnungen als besonders attraktiv. Die Hälfte der zwölf von ihm in Radierungen reproduzierten Seiten geben römische Sammlungen wieder.<sup>16</sup> Mit zwei Ausnahmen hat Caylus alle erhaltenen Sammlungsveduten von Floris berücksichtigt. Es fehlen bei ihm die Casa Maffei und überraschenderweise auch der Belvedere-Hof.

### Zwei komplementäre Ansichten des Belvedere-Hofes

Beginnen wir mit der Gegenüberstellung von zwei Blättern, die beide vermutlich um 1536 im Skulpturenhof des vatikanischen Belvedere entstanden sind (Abb. I.5, Abb. I.6). Matthias Winner hat 1987 eine zuvor als anonym klassifizierte Zeichnung des British Museum Maarten van Heemskerck zugeschrieben und auf 1533/34 datiert.<sup>17</sup> Die Zeichnung enthält jedoch auf der Rückseite, wie sich erst nachträglich herausstellte, eine Aktstudie im charakteristischen Stil von Baccio Bandinelli, sodass eine Zuschreibung auch der recto-Seite an Bandinelli nahe liegt.<sup>18</sup> Unabhängig von der Frage der Zuschreibung und der exakten Datierung handelt es sich bei dieser Vedute und Floris' Zeichnung um die ältesten bekannten Darstellungen des Belvedere-Hofes zusammen mit seinen Skulpturen.

Wenn Floris aus geringer Distanz die Ecke mit dem Standbild des Apollo und dem Maskenbrunnen zeigt, so zielt Bandinelli mit seiner Zeichnung darauf ab, einen möglichst großen Bereich des Innenhofs mit einigen seiner wichtigsten Antiken gleichzeitig einzufangen (Abb. I.7). Bandinellis weit gefasste Ansicht entspricht in etwa dem ersten Eindruck, den die Gäste hatten, wenn sie, nachdem sie die Wendeltreppe hochgestiegen waren, den Hof des Belvedere betraten. Den Vordergrund nimmt die Rückansicht des Tiber auf dem ausladenden Sockel mit dem Wappen von Papst Leo X. ein. Dem Tiber antwortet als Gegenfigur der analog aufgestellten Nil, den wir von vorne sehen. Hinter dem Nil erkennt man die Nische mit der Laokoon-Gruppe und rechts von ihr, im Vergleich mit der wirklichen Situation etwas zu nahe herangezogen, die Nische mit dem Standbild der Venus Felix. Die ganze Anlage wirkt in Bandinellis Darstellung sehr ordentlich und aufgeräumt. Nur die beiden Skulpturen, die rechts außen an die Wand gelehnt am Boden lagern, die noch kopflose Sitzfigur der Zitella und die Maske des Attis mit phrygischer Mütze, zeigen, dass die Einrichtung des Hofes damals noch nicht abgeschlossen war.<sup>19</sup> Auch die Wände, in die im Jahre 1536 die Theatermasken eingefügt werden sollten, sind noch nicht vollständig hochgezogen.

Einen ganz anderen, das Pittoreske betonenden Eindruck vermittelt Floris' Vedute aus dem römischen Skizzenbuch (Abb. I.6). Der Zeichner hat als Standort eine Stelle zwischen der Laokoon-Gruppe und dem Tiber in der Südseite des Hofes gewählt. Dabei hat er den Blick so auf die Apollo-Statue gerichtet, dass die

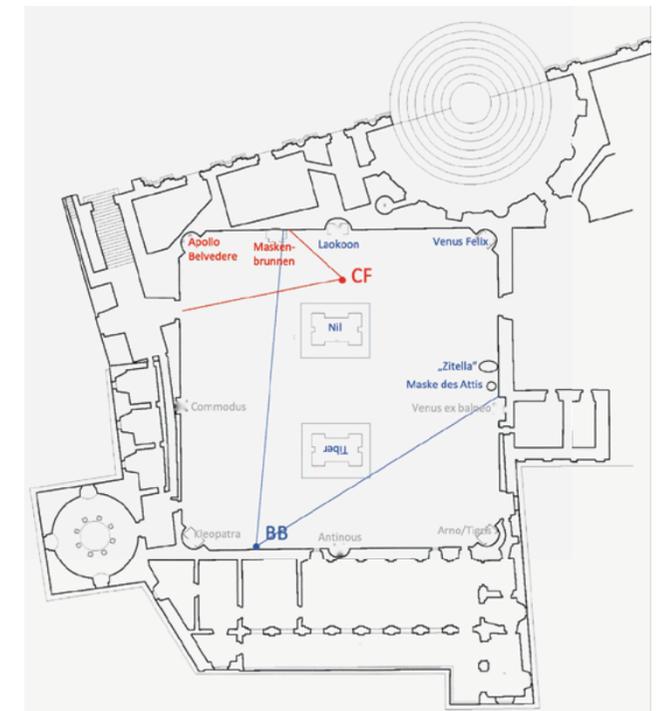
<sup>15</sup> Es handelt sich um folgende acht Seiten: fol. 1.3v[recto], 23r, 24r, 25r, 27r, 29v[recto], 47r, 72r. Zwei Veduten des Hofes des Palazzo Medici sind als Einzelblätter überliefert: fol. 1.5, fol. 11.48r.

<sup>16</sup> Alle zwölf Radierungen sind abgebildet bei Bartsch: Abb. 112–123. Die Sammlungsveduten entsprechen folgenden Seiten aus dem Römischen Skizzenbuch: fol. 1.24r (Abb. 115), fol. 1.25r (Abb. 117), fol. 1.27r (Abb. 121), fol. 1.29v (Abb. 118), fol. 1.72r (Abb. 116), sowie dem Einzelblatt fol. 1.5 (Abb. 123).

<sup>17</sup> London, British Museum, inv. 1946.0713.639. Siehe Winner/Nesselrath 1987: 867. Die Beschriftung «bernini F.» wurde vom Amsterdamer Kunsthändler Jan Pietersz Zomers um 1700 angebracht.

<sup>18</sup> Die Rückseite ist publiziert bei Koshikawa 2005. Bandinelli hat die Aktfigur als Vorlage für seine Zeichnung des Bacchus mit dem Leoparden im Victoria & Albert-Museum verwendet (inv. Dyce 158). Koshikawa hält an der von Winner vorgeschlagenen Zuschreibung der Vorderseite an Heemskerck fest und ist deshalb zu der umständlichen, wenig überzeugenden Annahme gezwungen, dass die Aktfigur der verso-Seite eine 1:1-Kopie einer Zeichnung Bandinellis durch Heemskerck darstelle. Auch Bartsch: Kat. 196, vertritt die Zuschreibung an Heemskerck. Die Laokoongruppe auf der recto-Seite des Londoner Blattes ist noch ohne den von Bandinelli ergänzten rechten Arm dargestellt, sodass die Zeichnung meist in die Zeit vor 1533 datiert wird. Dieses Datum für die Ergänzung von Laokoons rechten Arms durch Bandinelli ist jedoch nicht gesichert. (Siehe S. 72f). Die Arbeit an den Wänden, welche die Rundnischen für die antiken Masken noch nicht zeigen, weist darauf hin, dass die Zeichnung mit einiger Sicherheit auf das Jahr 1536 datiert werden kann, somit etwa gleichzeitig mit Floris' Vedute (Abb. I.6) entstanden ist.

<sup>19</sup> Die so genannte Zitella, die Sitzfigur einer Vesta, sollte später, in restaurierter Form, die Fontana della Zitella in den vatikanischen Gärten schmücken (Mangiafesta 2006/7: Kat. 85). Zu den Masken, die im Verlauf des Jahres 1536 im Belvedere-Hof über den Skulpturennischen angebracht wurden, siehe Keller 2010.



I.5 Baccio Bandinelli, Ansicht des Belvedere-Hofes, um 1536. London, British Museum

I.6 CF, Apollo-Statue und Brunnen im Belvedere-Hof, fol. 1.23r/R39

I.7 Grundriss des Cortile del Belvedere (nach Wren Christian 2010); mit Angaben zu den von Cornelis Floris (CF) und Baccio Bandinelli (BB) wiedergegebenen Skulpturen (vgl. Abb. I.5 und I.6)

rechte Blatthälfte von dem aus antiken Stücken collagierten Brunnen dominiert ist. Trotz – oder gerade wegen – der Verkürzung ist der Aufbau des Brunnens klar ersichtlich. In der linken Blatthälfte antwortet ihm in einiger Entfernung ein zweiter, ebenfalls aus Antiken zusammengesetzter, kleinerer Brunnen.

Während Apollos Rechte auf den kleinen Brunnen weist, ist der Blick des Gottes zusammen mit dem ausgestreckten Arm, der einst den Bogen hielt, auf den Brunnen in der rechten Blatthälfte gerichtet. Eine in schnellen Strichen ausdrucksvoll gezeichnete, übergroße antike Theatermaske mit weit aufgerissenen Augen unter wulstigen Brauen gießt aus ihrem Mund Wasser in einen zum Brunnentrog umfunktionierten römischen Sarkophag, der von zwei ägyptischen Sphingen auf ihren Rücken getragen wird. Alle genannten Elemente – die Sphingen, der Sarkophag und die Maske – haben sich, mittlerweile wieder voneinander getrennt, im Vatikan erhalten: Die Maske wurde in den vatikanischen Gärten erneut als Wasserspender für einen Brunnen verwendet,<sup>20</sup> der Sarkophag und die beiden Sphingen werden heute in den vatikanischen Museen aufbewahrt.<sup>21</sup>

Der im Mittelgrund kleiner dargestellte Brunnen und die rechts davor platzierte Stele sind in keiner anderen, weder schriftlichen noch bildlichen, Quelle bezeugt. Zudem kann keines der Stücke, aus denen er zusammengebaut ist, heute noch nachgewiesen werden. Zuerst, auf einem ebenfalls mit einer Maske verzierten Block, aus dessen Mund etwas Wasser fließt, liegt ausgestreckt der eigentliche Wasserspender, ein spitzmäuliges Tier, das einen etwas stärkeren Strahl auf den dicht mit Gras bewachsenen Boden wirft. Tatjana Bartsch nimmt an, dass dieser zweite Brunnen nicht im Belvedere-Hof stand und der Seite nach einem auch sonst von Floris geübten Verfahren der zeichnerischen Collage nachträglich hinzugefügt worden ist. Darauf weist auch der mächtige Pflanzenbewuchs, der den kleinen Brunnen umgibt und der im Belvedere-Hof so wohl kaum anzutreffen war. Der kleine Tierbrunnen wirkt in Floris' Zeichnung wie eine humoristische Parodie auf den im Vordergrund rechts übergroß dargestellten Maskenbrunnen, der seine Entstehung seinerseits einem collagierenden Umgang mit den antiken Fundstücken verdankt.

#### Michelangelos Bacchus unter den Antiken

Eine der bekanntesten, immer wieder reproduzierten Zeichnungen des römischen Skizzenbuchs ist die Ansicht des unteren Teils des Gartens der Casa Galli (Abb. I.8).<sup>22</sup> Erneut nimmt die Figur eines antiken Gottes die Mittelvertikale ein. Diesmal ist es ein im Wettbewerb mit der Antike geschaffenes Jugendwerk Michelangelos mit antiker Thematik: der von einem Satyrknaben begleitete trunkene Bacchus.<sup>23</sup> Die Gruppe ist von Floris in einer klug gewählten Ansicht so dargestellt, dass die beiden kontrastierend gestalteten Figuren, Bacchus und der Satyr, fast ohne Überschneidungen klar lesbar sind.<sup>24</sup> Michelangelos Skulpturengruppe ist auch in einem von Cornelis Bos gestochenen Blatt überliefert, das vermutlich auf eine Zeichnung von Heemskerck zurückgeht (Abb. I.9). Der Stich zeigt die seitenverkehrt wiedergegebene Gruppe allein, wobei sie verglichen mit Floris' Zeichnung in einer leicht zum Rücken des Bacchus hin verschobenen Ansicht wiedergegeben ist. Dadurch wird – dies war wohl das eigentliche Ziel des gewählten Blickwinkels – Bacchus' abgebrochene rechte Hand verdeckt, jedoch mit dem gleichzeitigen Ergebnis, dass auch das Verhältnis zwischen ihm und dem Satyrjungen durch Überschneidungen verunklärt wird.<sup>25</sup>

In Floris' Vedute ist Michelangelos trunkener Weingott von zahlreichen, mehr oder weniger stark fragmentierten Antiken unterschiedlichster Art umge-

<sup>20</sup> Siehe Liverani 1998: Abb. 5.

<sup>21</sup> Der Sarkophag mit der Beschriftung «M. Sulpicius Pylades» steht in der Galleria lapidaria (inv. 9243); die beiden Sphingen gehören zum Bestand des Museo gregoriano egizio.

<sup>22</sup> Zur Zeichnung mit dem oberen Teil des Gartens, fol. I.27, siehe S. 94–96.

<sup>23</sup> Heute Florenz, Museo del Bargello.

<sup>24</sup> Michelangelo hatte den Auftrag für die Skulpturengruppe von Kardinal Raffaele Riario erhalten. Man nimmt heute an, dass Michelangelo das Werk 1496/97 im Haus des mit dem Kardinal befreundeten Bankiers Jacopo Galli schuf, dass diese, nachdem sie vom eigentlichen Auftraggeber zurückgewiesen worden war, dort verblieb und schließlich in Gallis Antikensammlung integriert worden ist.

<sup>25</sup> Schéle 1965: Nr. 49a. Auch im Codex Cantabrigiensis, Trinity College, MS R. 17.3, ist der Bacchus auf zwei Zeichnungen, fol. 13 (hier Abb. I.10) und fol. 54, ohne die rechte Hand dargestellt.



I.8 CF, Garten der Casa Galli mit Michelangelos Bacchus, fol. I.72r/R13

I.9 Cornelis Bos (vermutlich nach Maarten van Heemskerck), Bacchus des Michelangelo, Kupferstich

I.10 Anthonis Mor (hier zugeschrieben), Michelangelos Bacchus, Codex Cantabrigiensis, fol. 13. Cambridge, Trinity College

ben. Mit Ausnahme der in die fluchtende, ruinöse Mauer eingelassenen Vorderseite eines Persephone-Sarkophags aus ss. Cosma e Damiano, die heute im Louvre aufbewahrt wird, kann kein weiteres Objekt identifiziert werden.<sup>26</sup> Die Präsentation der Fundstücke betont das Zufällige der Nachbarschaften. Rund um Michelangelos Bacchus liegen verteilt am Boden, teilweise angelehnt an die alte Mauer, drei Männertorsi, das Relief einer geflügelten Sphinx und, links im Vordergrund, die kleine Liegefigur eines Flussgottes, sowie schließlich, etwas weiter hinten, ein Girlandensarkophag. Das, was die Skulpturen verbindet, ist allein ihre Unterordnung unter die zentrale, isoliert platzierte Bacchusgruppe, die alle anderen Werke dominiert. Michelangelos Neuschöpfung aus dem Geiste der Antike erweist sich, so wie Floris sie im Kontext darstellt, den antiken Werken gegenüber im Sinne einer summierenden Synthese als überlegen.

Der Vergleich von Michelangelos Bacchusgruppe mit antiken Bildhauerarbeiten liegt auch einer in fehlerhaftem Englisch formulierten Beschriftung zugrunde, die der Wiedergabe der Gruppe im Codex Cantabrigiensis beigegeben ist (Abb. I.10). Der Text gibt eine Legende wieder, die in der frühen Michelangelo-Literatur, bei Paolo Giovio (um 1527) und dann bei Ascanio Condivi (1553), auf Michelangelos verschollenen *Cupido dormiente* bezogen ist. Die Beschriftung im Codex Cantabrigiensis lautet (fol. 27): «Scoltur de michelangeli the which was buried in the grownd & fond for antick» (Skulptur des Michelangelo, die in der Erde vergraben und als antik entdeckt wurde).<sup>27</sup> Der Paragone zwischen Michelangelos Bacchus-Gruppe und antiken Bildhauerwerken, den diese Legende mit sprachlichen Mitteln formuliert, liegt auch Floris' Sammlungsvedute zugrunde, wird hier aber nicht als Gleichwertigkeit mit der Antike, sondern als Sieg über die Antike dargestellt.

### Im Reich der Giganten

Entsprechend dem von Floris besonders geschätzten kompositorischen Schema mit einer Schrägansicht, bei der eine Skulptur oder Skulpturengruppe den Vordergrund dominierend besetzt, sind im Römischen Skizzenbuch auch die Loggia und der Garten der Villa Madama gezeichnet (Abb. I.11). In der vermutlich von Giulio Romano entworfenen und von Giovanni da Udine mit Stuckornamenten reich ausgestatteten Gartennische sitzt Jupiter auf einem hohen Thronessel. Obwohl der Göttervater die linke Hand und den rechten Arm mit den Blitzen verloren hat, dominiert er die Szene. Durch einen neu geschaffenen, reich profilierten Sockel wird er zusätzlich in die Höhe gehoben.<sup>28</sup> Auf gleich gearbeiteten Sockeln stehen auch die beiden von Baccio Bandinelli in Stuck geschaffenen Giganten beim Tor am Gartenende. Unterstrichen wird die Zusammengehörigkeit der drei Kolossalfiguren durch die perspektivische Inszenierung. Der Fluchtpunkt ist stark nach rechts, zur Öffnung des Gartentores hin verschoben, das von den beiden Giganten gerahmt wird.

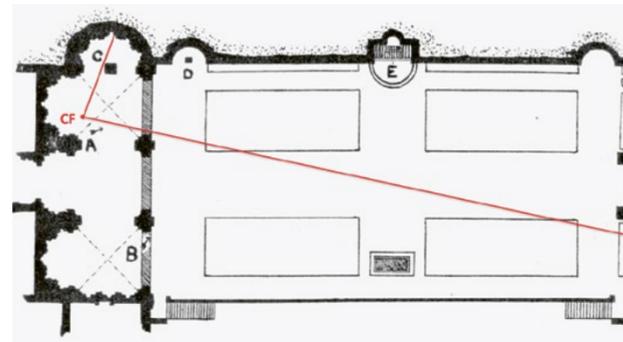
Paul Gustav Hübner hat den Standort des Zeichners in seinem Grundriss der Loggia und des anschließenden Gartens etwas ungenau mit dem Buchstaben A bezeichnet (Abb. I.12). Von einem nahen Standort in der angrenzenden Nische aus konnte Floris durch die erste Bogenöffnung der Loggia zusätzlich zur Zeus-Statue die linke, nicht mehr ganz hochgezogene, aber bereits bewachsene Mauer mit dem Genius populi romani (D) und der Nische mit dem Elefantenbrunnen (E) vollständig erfassen, schließlich das von den Kolossalfiguren Bandinellis gerahmte Tor am Gartenende.<sup>29</sup> Bei Floris sind die damals noch offene Loggia und der Garten, das Innen und das Außen, miteinander verschliffen. Jupi-

26 Paris, Musée du Louvre, département des antiquités grecques, étrusques et romaines, inv. Ma 409.

27 Siehe dazu Wind 1960: 148f. Vgl. Thürlemann 2020, wo die Zeichnungen des Codex Cantabrigiensis Anthonis Mor zugeschrieben und auf die Zeitspanne zwischen spätestens 1536 und 1544 datiert werden. Mor hat mehrfach mit Floris zusammen in Rom gezeichnet. Siehe S. 79–82. Es ist deshalb nicht ausgeschlossen, dass auch Floris die Künstlerlegende in der auf die Bacchus-Gruppe bezogenen Version kannte.

28 Für eine Kopie nach einer vermutlich von Giulio Romano stammenden Entwurfszeichnung für die ornamentale Ausgestaltung der Nische siehe fol. 11.73r/M2–3. Zur Geschichte der kolossalen Zeus-Statue siehe Bober/Rubinstein 2010: Kat. 1. Heute ist im Museo archeologico in Neapel nur der untere Teil der Sitzfigur erhalten. Der obere Teil scheint verloren. Die von Hübner 1910: 290–297, vertretene Ansicht, wonach der obere Teil sich im Jupiter von Versailles (Bober/Rubinstein 2010: Kat. 2) erhalten habe, kann aufgrund der unterschiedlichen Maße nicht zutreffen.

29 Cornelis Floris hat den Genius populi romani und den Elefantenbrunnen von Giovanni da Udine in mehreren Gesamtaufnahmen und Details festgehalten. (Siehe für den Genius neben fol. 1.24r auch 1.31r, 1.58r/R57, 1.65v; für den Elefantenbrunnen fol. 1.19r/R71, 1.40r). Wie aus dem Skizzenbuch des Maarten de Vos hervorgeht (Netto-Bol 1976: fol. viiiv), hat Floris die Figur des Zeus auch separat, in frontaler Ansicht, gezeichnet.



I.11 CF, Loggia und Garten der Villa Madama, fol. 1.24r  
I.12 Grundriss von Loggia und Garten der Villa Madama mit Einzeichnung des Standorts des Zeichners (nach Hübner 1910)

I.13 CF, Hof des alten Palazzo della Valle, fol. 11.20  
I.14 CF, Hof der Casa Maffei, fol. 1.3v

ters Reich umfasst beide. Es ist ein Reich von Giganten. Die Menschen hingegen, die sich im Garten bewegen, die beiden beim Tor und jener, der zum Elefantenbrunnen in der mittleren Nische hochsteigt, sind im Kontrast zu den Skulpturen der mächtigen Götter und Helden verschwindend klein dargestellt. Die Tatsache, dass durch die Standortwahl der Koloss mit der abgelegten Rüstung links von einem hochgewachsenen Baum fast ganz verdeckt wird, wird von Floris nicht korrigiert. Er zeichnet, was er vom gewählten Standort aus sieht. Durch die perspektivische Inszenierung aber ist die von Raffael entworfene Villa am Fuß des Monte Mario für Floris, der dort vermutlich mehr als einmal gezeichnet hat, eine von Riesen bevölkerte Architektur des Übermaßes und der Einschüchterung.<sup>30</sup>

#### Innenhöfe im Halbdunkel

Die beiden Sammlungsveduten mit Innenhöfen – sie fanden sich im ältesten Palazzo della Valle und in der Casa Maffei – sind die einzigen, die Floris nachträglich laviert und dabei mit delikater verteilten Schatten und Halbschatten versehen hat (Abb. I.13, Abb. I.14). Dies ist ein Indiz dafür, dass die Veduten hauptsächlich darauf abzielten, den besonderen, beim Besuch an Ort erfahrenen Raumeindruck einzufangen. Die meisten der in den beiden Höfen aufgestellten Antiken sind entsprechend nur summarisch wiedergegeben.

Die Vedute mit dem Hof des alten Palazzo della Valle (Abb. I.13) zeigt die Vorhalle mit ihren drei Bogenöffnungen in frontaler, symmetrischer Ansicht, wobei die Mittelachse der Vorhalle und die in den Boden davor eingelassene große Maske gegenüber der Mittelvertikalen des Blattes leicht nach links verschoben ist.<sup>31</sup> Der Zeichner spielt in dieser rasch gezeichneten Vedute erneut das von ihm geliebte Spiel der Verlebendigung und setzt es im Dienst einer komplexen Szenerie ein. Die beiden berühmten antiken Panfiguren, die den mittleren beiden Pfeilern der ins Halbdunkel getauchten Vorhalle vorgesetzt sind, richten ihre Blicke gegeneinander und nach unten zum Fluchtpunkt hin.<sup>32</sup> Dort steht wie eine Gegenfigur des betrachtenden Subjekts eine winzig klein gezeichnete Figur im Rahmen einer geöffneten Tür im Gegenlicht. Die Bodenfläche vor dem Atrium zeigt eine vermutlich antike Reliefmaske des gehörnten, von zwei Pferden begleiteten Oceanus, die im Hof wohl als Wasserabfluss diente.<sup>33</sup> Der Blick des Meergottes scheint zu dem als Kopf gestalteten Schlussstein über dem mittleren Bogen hoch gerichtet. Im Vergleich zu dieser über das multiple Blickspiel inszenierten Mitte spielen die drei auf der rechten Seite dargestellten Sarkophage – sie können infolge der flüchtigen Wiedergabe nicht identifiziert werden – eine Nebenrolle, genauso wie das Weinfass ihnen gegenüber.

Auch bei der Vedute mit dem Innenhof der Casa Maffei, eines charakteristischen reichen Wohnhauses des 15. Jahrhunderts (Abb. I.14), ging es Floris offensichtlich mehr darum, einen Eindruck vom Sammlungsambiente zu vermitteln als die dort aufgestellten Antiken in erkennbarer Form wiederzugeben. Die einzelnen Skulpturen scheinen für den Zeichner in diesem Blatt nicht wichtiger gewesen zu sein als der kleine Vogelbauer und das Kleid, die rechts oben über die Brüstung des Treppenaufes hängen. Wenn einige wenige der im Hof aufgestellten Werke trotz der summarischen Wiedergabe identifiziert werden konnten – etwa der tote Niobide unter dem Treppenlauf links neben der Säule<sup>34</sup> oder das neben ihm in die Brüstung eingefügte Relief mit dem Besuch des Bacchus im Hause eines Sterblichen –,<sup>35</sup> so war dies nur indirekt, mit Hilfe weiterer Quellen, möglich.<sup>36</sup>

30 Zusätzlich zu den bereits erwähnten Wiedergaben der Skulpturen siehe fol. I.9v/R4, I.16r/R2o, I.5or/R38, I.17v/R46, I.46r.

31 Möglicherweise ist das Blatt links um etwa eineinhalb Zentimeter beschnitten. Auch am unteren Rand scheint ein etwa gleich breiter Streifen zu fehlen.

32 Die beiden Figuren rahmen heute, mit ergänzten Armen, die Figur des Flussgottes Marforio im Hof der kapitulinischen Museen (Bober/Rubinstein 2010: Kat. 75).

33 Barry 2011.

34 Heute München, Glyptothek; Furtwängler 1910: Kat. 269.

35 Heute London, British Museum, inv. 1805,0703.123.

36 Floris hat, wie aus dem Maarten de Vos-Skizzenbuch hervorgeht, den Innenhof der Casa Maffei später ein weiteres Mal, aber aus einer anderen Perspektive gezeichnet (Netto-Bol 1976: fol. 1xv). Die Vorlage für die Skizze im Maarten de Vos-Skizzenbuch muss später entstanden sein als die Zeichnung fol. I.3v im Römischen Skizzenbuch, da hier der heute in der Münchner Glyptothek aufbewahrte Niobide bereits fehlt. Nach Carl Robert kam dieser vor 1540 in den Palazzo Bevilacqua nach Verona (Robert 1901: 231).



I.15 CF, Skulpturen im Hof des Palazzo Santacroce, fol. I.29v



I.16 CF, Garten des Palazzo Cesi, fol. I.25r/R83

## Von Menschen und Tieren

Das wohl überraschendste Blatt unter Floris' Sammlungsveduten zeigt die damals im Palazzo Santacroce aufbewahrten Antiken (Abb. I.15). Die dichte Menge der eng aufeinander und nebeneinander stehenden, an eine Wand angelehnten und am Boden ausgebreiteten Skulpturen und Skulpturenfragmente wirkt auf den ersten Blick weniger als Sammlung denn als profanes Warenlager ohne erkennbare Ordnung. Doch der rasch gewonnene Eindruck trügt. Die Antiken scheinen zumindest anfänglich nach einem klaren Schema aufgestellt worden zu sein. Die ohne Kopf und Unterarme erhaltene, mit einem Ziegenfell bekleidete bacchische Standfigur, die Floris auf die Mittelvertikale seines Blattes gesetzt hat, wird in der Sammlung durch zwei in der hinteren Raumschicht aufgestellte Skulpturengruppen gerahmt, die sich als perfekte Gegenstücke mit mehrfacher formaler und inhaltlicher Inversion über die vom Bacchus markierte Mitte hin antworten. Dem in der rechten Hälfte aufgestellten, verwundet zusammenbrechenden Pferd, von dem die Amazone steigt, antwortet in der linken Hälfte mit einer Gegenbewegung der sich aufbäumende Stier, den Mitras bestiegen hat, um ihn zu töten. Die Amazone hat ihrem Pferd als Sattel das Fell eines Panthers übergelegt, dessen herunterhängende Kopf neben dem linken Vorderbein klar zu erkennen ist; am Opferstier des Mithras hingegen springt ein Hund mit heraushängender Zunge hoch, um sich an seinem Blut zu laben.<sup>37</sup> Dies sind einige Analogien und Umkehrungen, die erst durch die axialsymmetrische Präsentation und durch die entsprechende zeichnerische Wiedergabe der beiden Stücke überhaupt erst wahrnehmbar werden.<sup>38</sup>

Als die drei Skulpturen platziert waren und immer weitere Antiken angeliefert wurden, haben die Besitzer des Palastes anscheinend jeden weiteren Ordnungsversuch aufgegeben. Die meist kleinformatigen Fundstücke wurden ohne klare Regel vor den drei großen Skulpturen ausgelegt. An die noch leere rechte Wand wurden zwei Männertorsi gelehnt, erst ein kleiner, der noch seinen Kopf trug, dann ein kolossaler, kopfloser. Zu den beiden Torsi kam schließlich vorne rechts noch ein figürlich geschmücktes Cinerar hinzu.

Die Wahl der bildparallelen Darstellung mit betonter Mitte spricht dafür, dass Floris das Analogie-/Gegensatz-Spiel zwischen den beiden Hauptstücken, der Midas- und der Amazonengruppe, erkannt hat, wobei er die unterschiedlichen Formen der Interaktion von Mensch und Tier als ihr zentrales Thema verstand. Diesen Aspekt unterstreicht der Zeichner dadurch, dass er die vier Köpfe wilder Tiere, die anscheinend zu einem späteren Zeitpunkt in die Sammlung gelangten, die beiden Löwenköpfe links und die beiden Bärenköpfe rechts, besonders hervorhebt, indem er vor allem bei Letzteren die fletschenden, spitzen Zähne und die wild rollenden Augen beinahe karikaturhaft betont.<sup>39</sup>

Die Vedute scheint bei einem Besuch entstanden zu sein, bei dem Floris später einzelne Stücke auch separat zeichnete. Dabei wurde ihm offenbar erlaubt, die Skulpturen zu bewegen. So konnte er den mit Kopf versehenen Torso, der in der Sammlungsvedute noch mit der Brust gegen die Wand gelehnt ist, erneut in einer besonders gepflegten Rötelseichnung auch von vorne wiedergeben (R65, vgl. R55 für die Rückansicht). Auch den in der Überblicksvedute rechts dargestellten großen Torso hat Floris in Bezug auf die Muskelstruktur in zwei Rötelseichnungen genau studiert (R67, R69).<sup>40</sup>

<sup>37</sup> Von den in der Zeichnung wiedergegebenen Antiken können nur noch zwei sicher nachgewiesen werden: Die bacchische Figur in der Mitte gehört heute, ergänzt, zur Sammlung der Ny Carlsberg-Glyptothek in Kopenhagen (Bober/Rubinstein 2010: Kat. 71); die Amazonengruppe, befindet sich, ebenfalls restauriert, im Palazzo Patrizi in Rom (Bober/Rubinstein 2010: Kat. 141).

<sup>38</sup> Zum Phänomen der grundsätzlich offenen Semiose bei *hyperimage*-Zusammenstellungen von Bildwerken siehe Thürlmann 2013: 57f.

<sup>39</sup> Laut Pirro Ligorio stammen die Tierköpfe («Testi di feroci animali») in der Sammlung Santacroce von der antiken Meta sudans. Siehe Schreurs 2000: 102, sowie Text Nr. 568 im Anhang.

<sup>40</sup> Beide Male in einer ähnlichen Ansicht wie auf der Überblicksvedute.

## Eine besonders reiche Sammlung

Eine der damals bedeutendsten Antikensammlungen Roms hatte Kardinal Paolo Emilio Cesi (1481–1537) zusammengetragen und in seinem im Borgo gelegenen Palast und dem weitläufigen Garten eingerichtet (Abb. I.16). Die Sammlung von Paolo Emilio wurde nach seinem Tod von dessen Bruder Federico weiter ausgebaut. Cornelis Floris hat viele der dort aufgestellten Antiken gezeichnet. Einem im zweiten Berliner Band überlieferten Einzelblatt lässt sich überdies entnehmen, dass er für ein Mitglied der Cesi-Familie auch als entwerfender Bildhauer tätig war (Abb. I.17).<sup>41</sup>

Den Grundstock der Sammlung von Kardinal Paolo Emilio bildeten Inschriften, in denen Mitglieder der römischen *gens Caesia*, der vermeintlichen Vorfahren seiner Familie, erwähnt waren. Dieser Teil der Sammlung ist von Floris im Römischen Skizzenbuch erwartungsgemäß nicht dargestellt. Der einflussreiche Kardinal hatte aber früh auch zahlreiche kostbare figürliche Objekte erworben, die er mit Vorliebe in skulpturalen Collagen, eigentlichen dreidimensionalen *hyperimages* anordnen ließ.<sup>42</sup> Die erworbenen Fundstücke erhielten so eine neue Bedeutung oder wurden ihrem ursprünglichen Gebrauch entsprechend revitalisiert. Es ist das gleiche collagierende Verfahren, das auch der ersten Einrichtung der Belvedere-Sammlung im nahe gelegenen Vatikanpalast zugrunde lag, wie es Floris' Zeichnung mit dem Maskenbrunnen belegt (Abb. I.6). Als Cornelis Floris seinen Standpunkt für die Überblicksvedute des Cesi-Gartens festlegte, räumte auch er den Skulpturencollagen und -gruppierungen, die ihn offensichtlich faszinierten, eine wichtige Rolle ein (Abb. I.16).

Die Schrägansicht, wohl noch zu Lebzeiten von Kardinal Paolo Emilio gezeichnet, zeigt die besonders attraktive südwestliche Ecke des Gartens. Eine nach rechts fluchtende, teilweise eingestürzte alte Mauer, die von einer Rundnische unterbrochen wird, endet an einer Quermauer. Zwei Brunnen, ein hoch gewachsener schlanker Baum und reiches Buschwerk verleihen dem Ort zusammen mit dem ruinösen Mauerwerk den Charakter eines Nymphenhains, wie er damals für die Aufstellung von Antiken als besonders geeignet betrachtet wurde. Im linken Drittel rahmen zwei kopflose Figuren von Barbarenkönigen ein wesentlich kleineres Standbild. Dieses ist jedoch so auf eine mit Masken und Girlanden geschmückte Rund-Ara gestellt, dass sie den mächtigen, sie rahmenden kopflosen Figuren an Größe gleichkommt. Es handelt sich um die Portraitstatue eines Schreibers, wie es das beigegebene Attribut eines *Scriniums*, eines Behälters für Schriftrollen, verrät. Im subtil arrangierten Kontext erscheint das fast intakte zentrale Standbild des Römers trotz seiner bescheidenen Körpergröße gegenüber den Barbaren als die überlegene Figur.<sup>43</sup>

In der anschließenden Rundnische steht ein von Löwenfüßen getragenes, rundum mit einer bacchischen Szene geschmücktes großes Marmorbecken, die sogenannte Torlonia-Vase.<sup>44</sup> Dahinter erkennt man auf einem einfachen Sockel einen Silen, der aus seinem Schlauch Wasser in das Becken gießt.<sup>45</sup> Unmittelbar darauf folgt ein zweiter Brunnen. Dieser wird sogar von zwei Wasserspendern gespeist: von einem nackten, in einer kleinen Nische platzierten Jungen, der Wasser aus einem Krug gießt, und von einer die Wand hochkriechenden Riesenschnecke, unter der ein zweiter Wasserstrahl in den in ein rechteckiges Bassin gestellten Sarkophag strömt.<sup>46</sup> An der im rechten Winkel angesetzten Abschlussmauer erkennt man schließlich, neben den zu einem Pfeiler aufgetürmten Fundstücken die Figur eines heute nicht mehr identifizierbaren, ruhenden Flussgottes.

<sup>41</sup> Siehe dazu den nachfolgenden Exkurs S. 54–56.

<sup>42</sup> Zur Rolle der *hyperimages* in der westlichen Sammelpraxis siehe Thürlmann 2013, wo das Phänomen hauptsächlich am Beispiel von zwei-dimensionalen Bildwerken, Gemälden und Fotografien, dargestellt ist.

<sup>43</sup> Die Skulptur des Schreibers ist verloren. Der Schreiber wurde in den 1540er Jahren in einem neuen Triptychon durch eine weibliche Sitzfigur ersetzt, die zur *Roma victrix* ergänzt worden war. Die beiden Barbarenkönige, die damals Köpfe erhielten, stehen heute in der Vorhalle des Konservatorenpalastes. Siehe Leibundgut 1999: 365.

<sup>44</sup> Das Marmorbecken hat sich in der Sammlung Torlonia in Rom erhalten. (Bober/Rubinstein 2010: Kat. 92).

<sup>45</sup> Der Silen ist in der Villa Albani erhalten (inv. 924).

<sup>46</sup> Zu dieser Brunnencollage siehe den anschließenden Exkurs.

**Exkurs: Ein Brunnenprojekt für Federico Cesi und ein Grabmal für einen jung verstorbenen Freund**

Die Überblicksvedute aus dem Römischen Skizzenbuch, die der Sammlung Cesi gewidmet ist (Abb. 1.16), ist nicht das einzige Dokument im Berliner Konvolut, das den Brunnen mit den beiden Wasserspendern, der Schnecke und dem Knaben mit dem Krug, zeigt.<sup>47</sup> Der zweite Berliner Band enthält ein beidseitig bezeichnetes Einzelblatt im Format von 27,5 × 19,0 cm, das auf der verso-Seite den gleichen Brunnen, aber mit einer reich profilierten Wanne anstelle des antiken Sarkophags zusammen wiedergibt (Abb. I.17). Das Blatt ist deshalb besonders wertvoll, weil es einen doppelten Hinweis darauf enthält, dass Cornelis Floris während seines Romaufenthalts vermutlich auch als Bildhauer praktisch tätig war.

Bearbeitet wurde zuerst die heutige verso-Seite des Blattes. Das Blatt war ursprünglich kleiner und zeigte, einseitig bezeichnet, nur das Brunnenensemble und wurde erst nachträglich am unteren Rand mit dem Fragment einer älteren Zeichnung angestückt, das die Fragmente von zwei in Rötel ausgeführten antiken Porträtköpfen zeigt. Das so vergrößerte Blatt wurde anschließend auf der leeren Gegenseite mit lavierten Zeichnungen von vier römischen Grabaltären gefüllt (Abb. I.18). Heute ist das nachträglich vergrößerte Blatt rundum um etwa einen Zentimeter beschnitten.

Christian Hülsen hat das Blatt aus dem Bestand der von ihm Heemskerck zugeschriebenen Zeichnungen als nicht zugehörig ausgesondert. Dies überzeugt insofern nicht, als die mit Hilfe eines Lineals sorgfältig ausgeführten Federzeichnungen auf der heutigen recto-Seite (Abb. I.18) den in dieser Technik gearbeiteten Blättern in den Berliner Skizzenbüchern (vgl. etwa fol. II.22r) stilistisch genau entsprechen. Zudem werden von Hülsen die materiellen Besonderheiten des Blattes mit der nachträglichen Anstückung nicht berücksichtigt.<sup>48</sup> Für seine Entscheidung, das Blatt auszusondern, führt Hülsen hauptsächlich äußere Gründe an: Die auf der verso-Seite dargestellte Brunnenanlage entspreche nicht mehr dem ursprünglichen, auf der Zeichnung des Römischen Skizzenbuchs (Abb. I.16) gezeigten Zustand, bei welchem ein antiker Sarkophag als Wanne dient. Dieser sei erst später durch den auf fol. II.62v (Abb. I.17) dargestellten profilierten Brunnentrog, den Hülsen für eine moderne Arbeit hält, ersetzt worden.<sup>49</sup>

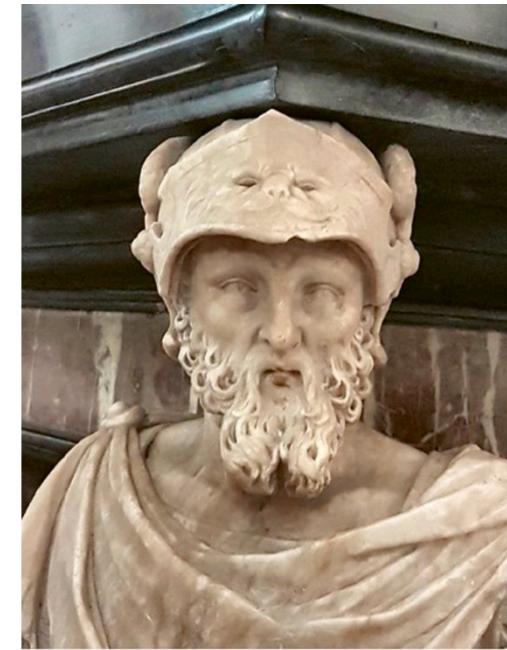
Hülsens Argumentation beruht auf der Annahme, dass es sich bei der Zeichnung mit der Brunnenanlage um eine Vedute, um die Darstellung einer wirklich vorgefundenen Situation, handelt. Die Zeichnung hatte jedoch, wie man ihrem Charakter entnehmen kann, eine andere Funktion. Der Brunnentrog und sein Sockel sind mit ihrer reichen Profilierung penibel genau mit dem Lineal gezeichnet und delikats laviert.<sup>50</sup> Der Augenpunkt ist so gewählt, dass die Gestalt der Wanne zusammen mit dem Sockel in allen Teilen genau ersichtlich ist. Meine These lautet, dass es sich beim Blatt, das vor der Anstückung nur einseitig bezeichnet war, um eine Präsentationszeichnung gehandelt hat, die als Vorstellungshilfe für den Auftraggeber bestimmt war und nicht den Ist-Zustand, sondern einen neuen, geplanten Zustand zeigt. Das Blatt passt, wenn man von dieser Gattungsbestimmung ausgeht, zur Tatsache, dass Federico Cesi, nachdem sein Bruder, Paolo Emilio Cesi, im August 1537 gestorben war, «einen großen Teil seiner bedeutenden Reichtümer auf Erweiterung und Verschönerung von Palast und Garten im Borgo» verwendet hat.<sup>51</sup> Die Vermutung liegt deshalb nahe, dass das Mitglied der Kurie und spätere Kardinal Federico Cesi der Adressat der Zeichnung war und dass diese gegen Ende von Floris' Romaufenthalt entstanden ist.

47 Die Figur des nackten Knaben mit dem Krug auf der linken Schulter, noch 1905 im Cesi-Garten dokumentiert, ist heute verloren. Siehe Fiorenza Rausa in Cavallaro 2007: 216, Anm. 90. Das Gleiche gilt für die Schnecke.  
48 Der Kopf rechts entspricht jenem von Herodot in der Doppelherme mit Thukydides, die Teil der Cesi-Sammlung war. Siehe Hülsen 1917: Nr. 50 (heute Neapel, Museo Nazionale, inv. 6239). Der Sokrates-Kopf links wird von Hülsen mit der Sokrates-Büste der kapitolinischen Museen identifiziert (Hülsen 1917: Nr. 52). Er entspricht jedoch (mit etwas veränderter Haartracht) genauer dem Kopf der Sokrates-Herme aus der Farnese-Sammlung im Museo Nazionale, inv. 6129, die vermutlich ebenfalls aus der Sammlung Cesi stammt. Die beiden Rötelzeichnungen finden sich auf einem Papierfragment, mit dem das Blatt mit der Brunnensituation nachträglich ergänzt wurde. Die stilistische Behandlung der Röteltechnik mit den scharfen Konturlinien und deutlich sichtbaren Schraffuren scheint verschieden von derjenigen von Cornelis Floris. Sie entspricht, auch in der Wiedergabe der Haare, stärker jener des Meisters des Codex Cantabrigiensis, den ich mit Anthonis Mor identifiziere (Thürlemann 2020). Der Zeichner des Codex Cantabrigiensis hat in mehreren Fällen in römischen Sammlungen parallel zu Cornelis Floris gearbeitet. Siehe S. 79–82.

49 Die Situation entspreche jener, wie sie Aldrovandi 1550 beschrieben hat. Hülsens Argumentation ist im wesentlichen identisch mit jener von Hübner 1911: 303f. Auch Fiorenza Rausa in Cavallaro 2007: 215f, sieht in der Wanne eine moderne Arbeit. Das Blatt aus dem Berliner Band schreibt sie Heemskerck zu.

50 Die Art der Darstellung des Brunnenentwurfs ist, auch wenn nicht farbig gehalten, verwandt mit Floris' späteren Präsentationszeichnungen für Grabmäler, von denen sich drei in Paris und Kopenhagen erhalten haben. Siehe Huysmans et al. 1996: T. 44–46. Gemeinsam sind ihnen die perspektivische Darstellungsform, der mit Lavierungen simulierte Schattenwurf und die mit einem Lineal sorgfältig gezeichneten Profile.

51 Hülsen 1917f: 2. Zur Geschichte der Cesi-Sammlung siehe Bentz 2013.



I.17 CF, Entwurf für eine Brunneninstallation im Garten des Palazzo Cesi, fol. II.62v  
I.18 CF, Vier Grabaltäre aus dem Hof des Palazzo Cesi, fol. II.62r

I.19 CF (zugeschrieben), Grabmal für den Bildhauer Paulus Albus, 1538. Rom, S. Croce in Gerusalemme  
I.20 CF, Grabmal für Jan van Merode und Anna van Gistel, 1553/54. Geel, Sint-Dimfna (Detail)

Der von Füßen getragene, reich profilierte Brunnentrog ist – anders als dies Hülsen annahm – keine moderne Arbeit, sondern gibt die antike Granitwanne wieder, die seit etwa 1500 auf dem nahen Petersplatz aufgestellt war (vgl. Abb. 0.14). Die Wanne, die als Pferdetränke diente, hatte dort keinen Sockel. Federico Cesi, der den Wert der Granitwanne offenbar erkannt hatte, trug sich mit dem Gedanken, sie zu erwerben und in seinen nahe gelegenen Skulpturengarten überführen zu lassen. Bei der Zeichnung handelt es sich, wenn meine Überlegungen zutreffen, um eine Visualisierung der neu konzipierten Brunnenanlage, für die Floris als Ergänzung einen zur Größe und zum Profil der antiken Wanne passenden Sockel entworfen hatte. Da das einst auf dem Petersplatz aufgestellte Becken unter Clemens XIII. (1572–1585) für die Fontana del Babuino verwendet wurde, ist es nicht wahrscheinlich, dass die Anlage im Garten des Palazzo Cesi tatsächlich entsprechend der Zeichnung im zweiten Berliner Zeichnungsband je realisiert worden ist.<sup>52</sup>

Floris hat das rückseitig leer gebliebene Blatt, nachdem es seinen – offenbar nicht von Erfolg gekrönten – Dienst getan hatte, vergrößert, um es für einen neuen Zweck zu verwenden. Dabei stellte er überraschenderweise eine thematische Verbindung zur Vorderseite mit dem Entwurf für die Brunnengestaltung im Cesi-Garten her. Er füllte die vergrößerte Gegenseite mit vier antiken Grabaltären, die damals allesamt im Hof des Palazzo Cesi aufgestellt waren (Abb. I.18).<sup>53</sup>

Das spezielle Interesse des Bildhauers Cornelis Floris gerade für Grabmonumente wird bei dieser Zeichnung besonders deutlich. Einen der vier Grabaltäre scheint er denn auch als Vorbild für eine eigene Grabmalschöpfung verwendet zu haben.<sup>54</sup> Im Jahre 2009 hat Nicole Dacos ein aufgrund seiner Form, aber auch wegen seines Anlasses und Aufstellungsortes ganz ungewöhnliches, im Jahre 1538 in Rom geschaffenes Grabmal näher vorgestellt (Abb. I.19). Es ist eine von einer Portraitbüste des Verstorbenen bekrönte, leicht geäderte, mit einer lateinischen Inschrift versehene weiße Marmorplatte, die ursprünglich am vordersten Pfeiler der Epistelseite in der römischen Basilika S. Croce in Gerusalemme angebracht war und später, nach einer Zwischenstation im Garten des benachbarten Klosters, an der Innenwand der im 18. Jahrhundert errichteten Vorhalle der Kirche neu montiert worden ist.<sup>55</sup> Das Grabmal erinnert an einen mit knapp dreißig Jahren in Rom verstorbenen ›belgischen‹ Bildhauer, der in der Inschrift Paulus Albus, Sohn von Paulus genannt wird. Man kann mit Nicole Dacos davon ausgehen, dass dem lateinischen «Albus» ein in den Niederlanden gebräuchlicher Familienname wie Blanc, Leblanc, De Wit oder De Witte entsprochen hat. Dem Inschriftentext ist zu entnehmen, dass drei nicht näher bezeichnete Freunde des Verstorbenen («amici tres») für die Setzung des Grabmals verantwortlich waren. Die in elegantem Latein formulierte Grabschrift spricht davon, dass der jung verstorbene Künstler aufgrund seiner Begabung den Alten gleichgekommen wäre, wenn das Schicksal es zugelassen hätte: «veteres illos si fata sinerent aequatur[us]». Der Bildhauer, der das Grabmal für Paulus Albus ausgeführt hat – er war wohl einer der drei in der Grabschrift genannten Freunde – hatte offensichtlich die gleiche künstlerische Einstellung wie der Verstorbene und wetteiferte wie dieser im Geiste der Renaissance mit den Werken der Antike. Denn die in ungewöhnlich gepflegter, vorbildhaft reiner Capitalis monumentalibus beschriebene Textfläche ist von einem profilierten Rahmen im antiken Stil eingefasst, und tragische Masken rahmen die bekrönende Lünette, in die eine als Halbr relief gearbeitete Portraitbüste des Verstorbenen eingelassen ist.

Wie die Kunsthistoriker vor ihr kennt Nicole Dacos kein Dokument und kein Werk, das auf den im Epitaph genannten Bildhauer bezogen werden kann, was

jedoch angesichts des jugendlichen Alters des Verstorbenen nicht weiter verwundert.<sup>56</sup> Die Autorin interessiert sich jedoch in ihrem Beitrag vor allem für den, der das Grabmal geschaffen haben könnte. Sie lässt zuerst die Namen von niederländischen Bildhauern Revue passieren, die sich nachweislich um 1538 in Rom aufgehalten haben und stellt dann die Hypothese auf, dass der damals 24-jährige Cornelis Floris als wahrscheinlichster Kandidat das Grabmal entworfen und ausgeführt habe. Das Hauptargument der Autorin ist stilistischer Natur. Sie stellt bei der Büste des Verstorbenen aufgrund der delikaten Oberflächenbehandlung und dem besonderen Ausdruck eine auffallende Nähe zu den vier antikisch gekleideten Trägerfiguren am Grabmal für Jan van Merode und Anna van Gistel in der Kirche Sint-Dimpna in Geel fest. Dieses hat Cornelis Floris freilich erst wesentlich später, im Jahre 1554, vollendet (Abb. I.20). Doch die von Nicole Dacos entwickelte Hypothese hat durchaus Gewicht, weil die Kunsthistorikerin den antiken Grabaltar aus der Sammlung Cesi, an dem sich der Schöpfer des Grabmals für Paulus Albus orientiert hat, nicht kannte und offenbar auch nicht die entsprechende Zeichnung im Berliner Konvolut (Abb. I.18). Als Vorbild diente dem Bildhauer nämlich der auf der Zeichnung rechts oben wiedergegebene Grabaltar des Lucius Stadius Asclepiades.<sup>57</sup> Die Szene mit Ganymed und Zeus ist im Grabmal durch die Portraitbüste des Toten ersetzt.<sup>58</sup> Beibehalten aber sind die beiden mit Stirnreif und Korkenzieherlocken geschmückten tragischen Masken, die auch im Paulus Albus-Grabmal den halbrunden Abschluss rahmen.

Die von Nicole Dacos vorgelegte Hypothese wird durch die Zeichnung im zweiten Berliner Band zusätzlich gestützt. Der Bildhauer, der das Grabmal in der Basilica S. Croce in Gerusalemme mit Bezug auf den Grabaltar von Lucius Stadius Asclepiades in der Sammlung Cesi schuf, und der Zeichner/Bildhauer, der den gleichen Grabaltar auf einem Blatt zusammen mit einem Brunnen-Entwurf für den Cesi-Garten festhielt, können identisch gewesen sein. Denn auch der Schöpfer des Grabmals stammte wie der Zeichner der Blattes im zweiten Berliner Band aus den Niederlanden und beide haben sich um 1538 in Rom aufgehalten. Beide waren – unter dem Namen Cornelis Floris – vermutlich eins.

<sup>52</sup> Die Wanne ist auch noch auf der um 1560 datierten Zeichnung des Borgo von Giovanni Antonio Dosio (Abb. I.127) dargestellt. Die unter dem Pontifikat von Alexander VI. auf dem Petersplatz aufgestellte Wanne hat Cornelis Floris auch in einem Blatt der Devonshire-Collection gezeichnet (Abb. I.153). Das Fossombroner Skizzenbuch zeigt auf fol. 21v einen Fuß der antiken Wanne, aber auf einen einfachen Sockel gestellt. Nesselraths Ansicht, wonach sich diese Skizze auf den Brunnen im Cesi-Garten beziehe, trifft wohl nicht zu. (Siehe Nesselrath 1993: 56f). Die Wanne wurde vor 1585 für die Fontana del Babuino verwendet. Sie wurde, nachdem der Babuino-Brunnen 1877 abgebaut worden war, an die Via Flaminia transferiert. Heute steht sie an der Kreuzung der Via Flaminia und der Via di Villa Giulia. Zur antiken Wanne und ihrer wechselvollen Geschichte siehe D'Onofrio 1977: 116–121, sowie Ambrogi 1995: 97f, Kat.-Nr. A. II. 14. Das hier besprochene Blatt (fol. II.62r/v) ist im Aufbau vergleichbar mit fol. II.46, das einen modernen Brunnen mit Wappenschild zusammen mit zwei Antiken aus dem Skulpturengarten del Bufalo zeigt. Ob es sich bei der Federskizze des Brunnens um die Wiedergabe eines damals existierenden Brunnens oder ebenfalls um einen Entwurf von Cornelis Floris handelt, ist nicht auszumachen.

<sup>53</sup> Hülsen 1917: Nr. 9–11.

<sup>54</sup> Auch den auf dem Blatt links oben dargestellten antiken Grabaltar des Caecilius Ferox hat Floris als Vorlage gedient. Nach seinem Romaufenthalt muss er eine gesonderte, nach diesem Altar geschaffene Zeichnung mit der Figur des *somnus* als Modell für die Trauerputti am Grabmal von König Friedrich I. im Dom von Schleswig verwendet haben. Siehe S. 224f. mit Abb. II.106–108.

<sup>55</sup> Die Tatsache, dass einem jungen, zu Beginn seiner Karriere stehenden Bildhauer ein figürliches Grabmal gestiftet wurde und dass dieses ursprünglich an so prominenter Stelle, gegenüber dem Hochaltar der berühmten römischen Pilgerkirche, aufgestellt war, ist überraschend und deshalb erklärungsbedürftig. Eine Spekulation sei hier erlaubt: Könnte es sein, dass Paulus Albus bei der Realisierung des neuen, vom Venezianer Jacopo Sansovino entworfenen, in den Hochaltar integrierten Grabmonuments für den Kardinal Francisco Quiñones beteiligt gewesen war und dass deshalb seine Portraitbüste so platziert wurde, dass das Gesicht des verstorbenen Bildhauers – es ist, was ungewöhnlich ist, schräg in die Nische eingelassen – auf «sein» Werk hin ausgerichtet war? Der Bildhauer des Grabmals von Paulus Albus hat auch formal einen Bezug zum Quiñones-Grabmonument hergestellt. Er hat über das Halbrund mit dem Portraitrelief des Verstorbenen zwei – heute beschädigte – gegenläufige Doppelvoluten angebracht, die auch bei Sansovinos Grabmonument verwendet sind. Zu dem auf 1536 datierten Werk von Jacopo Sansovino siehe Blaauw 2004 und Accorsi 2012.

<sup>56</sup> Das Grabmal wird in der älteren Literatur häufig erwähnt. Zu den von Nicole Dacos zitierten Quellen können folgende hinzugefügt werden: Schrader 1592: 128; Jacopssen 2008 [1821/23]: 207; Bertolotti 1880: 189f.

<sup>57</sup> Zum Grabaltar des L. Stadius Asclepiades siehe Altmann 1905: Kat.-Nr. 217, und Bol/Allroggen-Bedel 1989: Kat. Nr. 35, Taf. 62, 63. Zu Grabsteinen von italienischen Humanisten des späten 15. Jahrhunderts, die nach ähnlichen antiken Vorbildern gestaltet sind, siehe Wren Christian 2010: 144–146.

<sup>58</sup> Floris hat das Ganymed-Relief, wie aus einer Kopie im Maarten de Vos Skizzenbuch hervorgeht, auch im Detail gezeichnet. Siehe Netto-Bol 1976: fol. IIIv.