

Felix Thürlemann: Der Blick des Pan: Cornelis Floris und die „Heemskerck“- Skizzenbücher

Rezension

Martin Raspe

Publiziert auf ART-Dok. Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften
Volltextserver von arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst, Fotografie und Design,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2024.

Diese Publikation ist auf der Webseite von ART-Dok <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/>
dauerhaft frei verfügbar (Open Access)

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009101>

Felix Thürlemann: *Der Blick des Pan: Cornelis Floris und die „Heemskerck“-Skizzenbücher*, Edition Imorde, Emsdetten 2024. Hardcover, 466 S., ISBN 978-3942810623

Buchbesprechung von Martin Raspe

Eines vorweg: Es ist ein ansehnliches Buch, das hier in die Welt gesetzt wurde. Etwas größer als das A4-Format, besteht es aus zwei Bänden. Der eine enthält den Text und ist im Hochformat gedruckt, der andere öffnet sich quer und enthält die Tafeln mit farbigen Abbildungen. Diese sind, ihrem Gegenstand angemessen – Zeichnungen niederländischer Künstler des 16. Jahrhunderts aus Rom – von hoher Qualität. Dank der bündig geschnittenen Pappdeckel erregt das Werk Aufsehen im Regal, wie wir es von den Erzeugnissen der Edition Imorde gewohnt sind: Wie man die Bände auch aufstellt, einer steht quer.

Leider ist das Buch teuer: 320 Euro muss man auf den Ladentisch legen. Wenn es dort überhaupt ankommt, denn es wird gemunkelt, die Auflage betrage kaum mehr als 50 Exemplare. Trifft dies zu, dann könnte es bald zu einer Rarität werden. Interessierte sollten es also erwerben und im Tresor einschließen. Kauft schnell! Sonst profitieren andere von der Blase.

Quer wie der Tafelteil legt sich auch der Inhalt des wissenschaftlichen Textes. Schon vor einiger Zeit hat sich der Verfasser davon überzeugt, dass viele Zeichnungen, die seit Jahrhunderten als „Maarten van Heemskerck“ angesprochen werden, umbenannt werden müssen. Wie aber der neue Name lautet, damit wollte er lange nicht heraus.¹ Nun verrät er es uns: Der Antwerpener Bildhauer und Baumeister Cornelis Floris sei der Künstler, der die aus Haarlem stammenden und heute im Berliner Kupferstichkabinett liegenden Skizzenbücher mit Ansichten römischer Ruinen und antiker Statuen² gezeichnet habe.

Eins muss man dem Autor zugutehalten: Er ist ein fleißiger Verfasser wissenschaftlicher Bücher und in zahlreichen Gassen der Forschung unter-

¹ Thürlemann, Felix: Weshalb die ›Römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck‹ nicht von Heemskerck stammen können. Quellenkritische, überlieferungsgeschichtliche und kennerschaftliche Anmerkungen zu zwei Neuerscheinungen, in: 21: Inquiries into Art, History, and the Visual – Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur 2021, 1, 47-76 <<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/xxi/article/view/79015>>.

² Sie sind in zwei Sammelalben aus dem 18. und 19. Jahrhundert überliefert: Inv. 79D2 und 79D2a.

wegs. Zu den Gernsheim-Studientagen „Exploring Rome through Drawing in the 16th Century“ an der Bibliotheca Hertziana in Rom,³ die großenteils um die fraglichen Blätter kreisten, hatte er sich zwar nicht angemeldet, aber immerhin den Teilnehmenden ohne weiteren Kommentar ein Probekapitel als PDF übersandt, in dem er die Notwendigkeit zur Umbenennung darlegt und mit Bildvergleichen zu untermauern sucht. Nun liegt also der komplette Text vor.



Der Autor leitet ihn mit einer Frage Ludwig Wittgensteins ein: „Kann man sagen: ‚Wo kein Zweifel, da auch kein Wissen‘?“ (S. 5). Nicht ganz ungefährlich, dieses Zitat. Macht man sich die Mühe und durchforstet das Buch, so finden sich an die vierzig Stellen, an denen „zweifellos“, „unzweifelhaft“ u. ä. steht, wo „meiner Meinung nach“ gemeint ist. Sollen wir dort wirklich auf fehlendes Wissen schließen?

„Braucht man zum Zweifel nicht Gründe?“, fährt Wittgenstein fort. Den Kernzweifel des Buchs, nämlich den an der Urheberschaft Maarten van Heemskercks für das Römische Skizzenbuch, möchte der Verfasser nicht als „bloßen Wechsel der Namensetikette“ verstanden wissen (S. 9). Vielmehr beruft er sich auf ein „neues methodisches Instrumentarium und neue Fragestellungen“. Nähere Erläuterungen zu diesen Neuerungen sucht man jedoch im weiteren Verlauf des Textes vergebens.

Man möchte es kaum glauben, aber die tollkühne Umbenennung hängt an einem einzigen Bildvergleich. „Kennerschaftliche“ Argumente wie Zeichenweise oder „Stil“ werden dafür jedoch nicht zu Rate gezogen, sondern nur ein Einzelmotiv: Der „Blick des Pan“. Dieser findet sich in einer anonymen Kupferstichserie, als deren Erfinder Cornelis Floris gilt, in Gestalt einer ornamentalen Maske, die im Profil dargestellt ist (Abb. 0.18). Das grotesk verzerrte Gesicht fixiert den Betrachter aus dem Augenwinkel. Den gleichen starren Augenwinkelblick meint der Verfasser auf einem Blatt des Römischen Skizzenbuchs wiederentdeckt zu haben (Abb. 0.17). Die dort wiedergegebene antike Skulptur, anhand der platten Nase und der deformierten Ohren als Satyr oder Pan ausgewiesen, lasse „keinen Zweifel zu“ (S. 24): Sie blicke auf so ähnliche Weise aus dem Blatt heraus, dass uns nichts anderes übrigbleibe, als die Zuschreibung des Skizzenbuchs an Heemskerck aufzugeben.

³ URL: <https://arthist.net/archive/40269>.



Frans Huys nach Cornelis Floris (?),
Blatt aus der Serie «Pourtraicture
ingenieuse de plusieurs facons de
masques»

Antwerpen, vor 1555
(Abb. o.18)



Römisches Skizzenbuch, fol. I.68v
(Abb. o.17)

Betrachtet man jedoch die besagte Federzeichnung näher, so verliert sich rasch die behauptete Ähnlichkeit: Der Zeichner hat zwar durch Schattierung die Rundung des Augapfels hervorgehoben, Iris und Pupille sind jedoch nicht dargestellt. Wir können also gar nicht feststellen, wohin der Blick dieses Pan gerichtet ist! Im Augenwinkel ist lediglich der Schatten etwas dunkler ausgefallen. Die optische Täuschung, der der Autor erlegen ist, wird besonders deutlich, wenn man das Blatt, wie es das Skizzenbuch vorgibt, im Querformat betrachtet.

Auch der antike Sarkophag in Blenheim Palace, dem, wie der Verfasser meint, die Figur entnommen ist, hilft nicht weiter: Heutzutage fehlt dort der Kopf des Pan, so dass nicht mehr feststellbar ist, wohin sein Auge einmal geblickt hat. Eine Zeichnung des 17. Jahrhunderts (Abb. I.1) erweist lediglich, dass hier klassische Versatzstücke friesartig aneinandergereiht sind: Von „einer einzigartigen Raffinesse“ der Komposition kann kaum die Rede sein. Der Oberkörper des Pan ist nach rechts, sein Kopf aber nach links gewendet.

Im Römischen Skizzenbuch dreht Pan den Kopf jedoch gar nicht: Kopf und Oberkörper weisen in die gleiche Richtung, und zwar nach links. Es muss also offen bleiben, ob der Zeichner wirklich vor diesem Sarkophag gesessen hat.



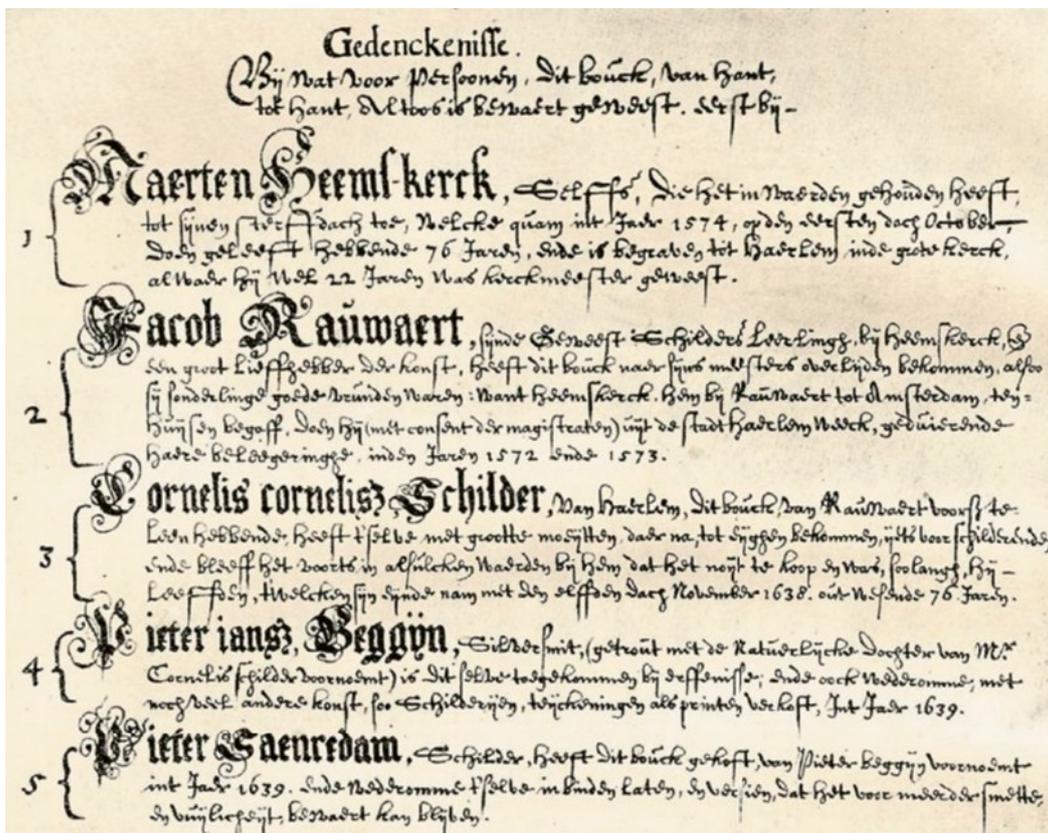
Anonym, 17. Jh., Zeichnung nach einem Sarkophag mit der Auffindung der Ariadne (heute in Blenheim Palace), London, Society of Antiquaries, Carpio Album, Ms. 879, fol. 102 (Abb. I.1)

Das „Instrumentarium“, das der Verfasser für seine Neuzuschreibung benutzt, ist denkbar schwach, und die angewandte Methode, die Feststellung vermeintlich gleicher Bildmotive, ist weder neu noch tauglich. Um zu überzeugen, hätte zumindest gezeigt werden müssen, dass die für Heemskerck (etwa aufgrund seiner Signatur) gesicherten Zeichnungen hinsichtlich Zeichenweise, Formgebung und künstlerischer Bildauffassung so deutlich von der Machart der Blätter des Skizzenbuchs abweichen, dass man von unterschiedlichen Händen ausgehen muss.

Das dürfte schwierig werden, und dementsprechend versucht es der Verfasser erst gar nicht. Stattdessen deutet er die Übersicht über die Vorbesitzer neu, die Pieter Saenredam dem Skizzenbuch voranstellte, nachdem er es 1639 erworben und neu gebunden hatte (Abb. 0.4). Die Liste beginnt mit „Maerten Heems-kerck, selffs“, wobei das durch die breite Schreibweise besonders hervorgehobene Wort „selffs“ kaum anders verstanden werden kann, als dass das Buch zuerst dem Verfertiger der Zeichnungen selbst gehört hat. Heemskerck habe es bis zu seinem Tod behalten und wertgeschätzt, sagt Saenredams Text weiter, also niemals aus der Hand gegeben und verkauft.

Über den auffällig gemachten Zusatz „selffs“ geht der Autor wortlos hinweg. Stattdessen unterstellt er, Saenredam habe zwar die vollständige Provenienz des Skizzenbuchs gekannt, aber nicht mehr gewusst, wer es gezeichnet hat (S. 10-11). Das erscheint abwegig: Saenredam legte sichtlich Wert darauf, zu betonen, dass das Buch immer in Haarlem blieb, und nur in

Händen kunstverständiger Menschen, darunter Cornelis van Haarlem, einem Mitglied der „Haarlemer Akademie“. Das Buch war für Saenredam offenbar eine Art Gründungsurkunde Haarlems als Kunststadt und der Beleg dafür, dass hier die Kunst seit Maarten van Heemskerck fest auf dem Boden der Antike und der italienischen Vorbilder stand. Auch Karel van Mander, der längere Zeit in Haarlem wohnte, berichtet in der Vita Heemskercks von zahlreichen Zeichnungen nach Antiken, Werken Michelangelos und den Ruinen der Stadt Rom, „die einer Mal-Akademie gleicht“. Auf Van Manders Wissen beruht die Kunstgeschichte der Niederlande, aber ausgerechnet vom Ursprung der eigenen, lokalen Tradition hätten er und sein Haarlemer Freundeskreis nichts gewusst?



Pieter Saenredam, Liste der Besitzer des Römischen Skizzenbuchs, zwischen 1639 und 1665, in: Hubert Goltz, *Imagines de tous les empereurs*, Antwerpen 1557/1559, Vorsatz. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. BI-2008-4132 (Abb. o.4)

Wann und wie Heemskerck sich die Zeichnungen von Cornelis Floris angeeignet haben soll, wieso er seinen Kollegen und Schülern den wahren Antwerpener Urheber verschwieg, und was dieser kuriose Sachverhalt für die Kunstgeschichte Haarlems zu bedeuten hätte, dafür bietet der Verfasser keine Erklärung an, geschweige denn eine begründete Hypothese.

Um das Römische Skizzenbuch trotz dieser schwachen Argumente für Floris in Anspruch nehmen zu können, bringt der Verfasser zwei weitere Zeichnungskonvolute ins Spiel, das von ihm so genannte „Panorama-Skizzenbuch“ sowie das „Mantuaner Skizzenbuch“ in Berlin. Beide hatte die Forschung noch im 19. Jahrhundert ebenfalls Heemskerck zugeschrieben, später aber näher unter die Lupe genommen und inzwischen anderen Zeichnern gegeben, ohne jeweils konkrete Namen nennen zu können. Nun soll wieder nur ein einziger Künstler der Urheber sämtlicher Zeichnungen sein, nämlich Cornelis Floris.



Römisches Skizzenbuch, fol. I.68r
Halbkopie einer Aufrisszeichnung des
Palazzo di Jacopo da Brescia (rechts)
(Abb. o.6)

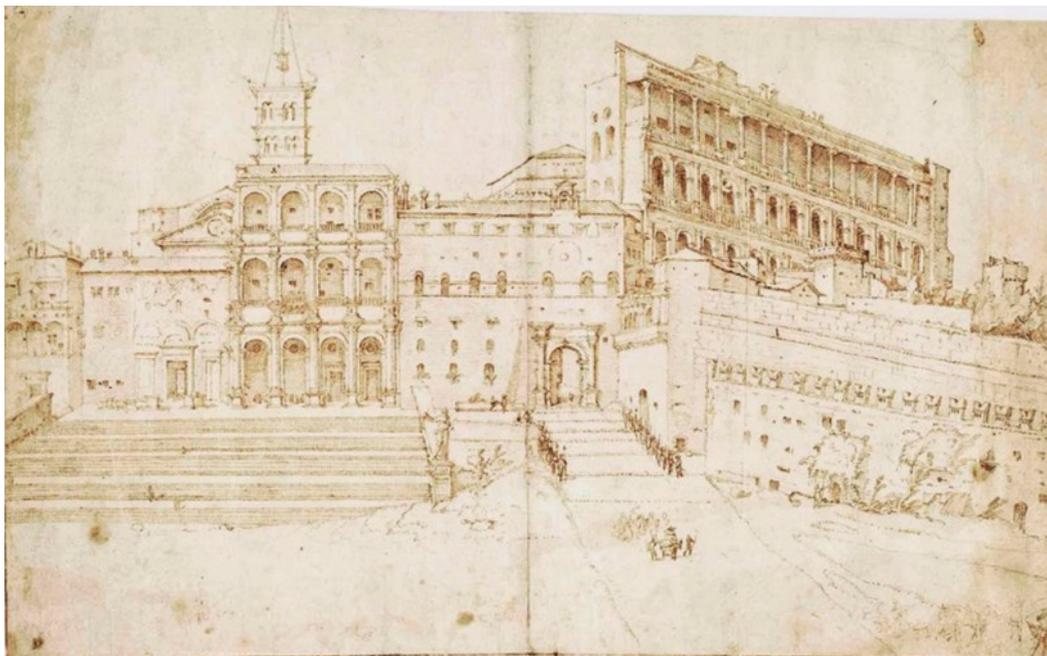


Mantuaner Skizzenbuch, fol. II.3r
Bemaßte Kopie einer perspektivischen
Ansicht des Palazzo di Jacopo da Brescia
(Abb. o.7)

Auch bei dieser revisionistischen Annahme schließt der Autor „jeden Zweifel an der gemeinsamen Autorschaft aus“ (S. 24). Erneut stützt er sich allein auf motivische Übereinstimmungen, ohne dabei zeichnerische und künstlerische Unterschiede wahrzunehmen. Die Halffassade des Palazzo di Jacopo da Brescia im Römischen Skizzenbuch (Abb. o.6) und eine Seitenansicht im Mantuaner Skizzenbuch (Abb. o.7) sollen von derselben Hand sein. Warum? Weil sie dasselbe Bauwerk zeigen, beide in laviert Feder angelegt sind, und einer ähnlichen Darstellungskonvention für Fensteröffnungen folgen. Reicht das aus? Schaut man genau hin, insbesondere auf die künstlerischen Fähigkeiten, die sich in den Blättern manifestieren, so

überwiegen die Unterschiede: Der Zeichner des Römischen Skizzenbuchs erfasst die Proportionen adäquat und gibt den Aufbau der komplex geschichteten Gliederung bis ins Detail korrekt wieder. Er setzt die Architektur trotz der geringen Blattgröße souverän und monumental ins Bild. Genau dies gelingt dem Zeichner des anderen Blattes nicht. Der unbeholfen verkürzte und verflachte Segmentgiebel, die inkonsistenten Fluchtlinien der Fassadenperspektive und die geschrumpften Proportionen des klassischen Gebälks führen dazu, dass der Palazzo nicht wie ein repräsentatives Bauwerk, sondern wie eine Pappschachtel wirkt.

Zwei technisch und motivisch ähnliche Ansichten des Petersplatzes in Wien (Abb. 0.13) und Chatsworth (Abb. 0.14) sollen die einheitliche Urheberschaft des gesamten Materials unterstützen. Zwingend vom selben Zeichner seien die auf beiden Blättern dargestellten, von den Ecken des Campanile flatternden Kirchenfahnen, die der Autor merkwürdigerweise zu Fackeln umdeutet, die am helllichten Tag Rauch produzieren. Vergleicht man allerdings, wie die weitläufige Anlage künstlerisch wiedergegeben ist, so stellt man fest: Wo der Zeichner des Wiener Blattes die räumliche Anordnung der Bauten sinnfällig macht, indem er hinter der Atriumsfassade den Fassadengiebel und die Vierung der Peterskirche sowie die Cappella Sistina hervorschauen lässt und die Schrägstellung der Loggien Raffaels eindrucksvoll zur Geltung bringt, gibt das Blatt in Chatsworth kaum mehr als bildflächenparallele Kulissen mit vertikal gestauchten Proportionen. Wie wäre eine derartige Degeneration des Augenmaßes und des zeichnerischen Könnens innerhalb weniger Monate zu erklären?



Petersplatz, vor April 1536 (Ausschnitt). Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 3168

(Abb. o.13)



Petersplatz, nach April 1536. Chatsworth, Duke of Devonshire Collection, Inv. 1189 / 839 B
(Abb. o.14)

Von „Kennerschaft“ zu sprechen, wenn nur Einzelmotive verglichen werden, zeigt den fehlenden Willen des Autors, den methodischen Apparat der Disziplin sachgerecht anzuwenden und die darauf gestützten Argumente anderer Forscherinnen und Forscher anzuerkennen. Aufgrund dieser wissenschaftlichen Schwächen sind die Ergebnisse des Buches kaum aufrecht zu erhalten. Wir dürfen daher mit einiger Gewissheit sagen: Cornelis Floris war aller Wahrscheinlichkeit nach nicht der Schöpfer des Römischen Skizzenbuches. Fürs Erste bleibt es, mit guten Gründen, bei Maarten van Heemskerck.

Auch des Autors Einschätzung der Motivation des Zeichners erscheint wenig stichhaltig: „Floris' Blick auf die Stadt als ganzer [sic] aber ist jener des Melancholikers, der im Anblick der Ruinenfelder den Verlust der antiken Größe betrauert“ (S. 31). Auf welchem der Blätter wäre diesem Gefühl Ausdruck verliehen? Ganz im Gegenteil: Was alle Zeichnungen des Römischen Skizzenbuchs durchwaltet, ist ein ausgeprägter, bejahender Sinn für die Größe, das Volumen, die Monumentalität all dessen, was sich in Rom damals vorfand – seien es die steilen Wölbungen des Kolosseums, die ungeheure Weite der offenen Vierung von Sankt Peter, die plastisch gebildeten Marmorleiber antiker Skulpturenfragmente. Der Künstler setzt alles daran, diese Größe zu ergreifen und erlebbar zu machen, etwa indem er

enorme Maßstabssprünge anwendet und dadurch atemberaubende Repoussoir-Effekte erzielt. Wie mit dem Stichel des Kupferstechers trachtet er danach, Umrisskurven, Muskelpartien und Wölbungen in ein graphisches Liniennetz zu übertragen, so dass die dreidimensionale Wirkung auf dem Papier erhalten bleibt. Nicht die Wiedergabe individueller Oberflächenstrukturen interessiert ihn, sondern ihr räumlicher Zusammenhang. Es ist diese Begeisterung für das Körperhafte, das Gewaltige, ja zuweilen Übertriebene, das das Skizzenbuch gemeinsam hat mit den in der Folge entstandenen Werken der Haarlemer Kunst – den Altarbildern Heemskercks, den mythologischen Historien von Cornelis van Haarlem, Goltzius' mit schwellenden Tailen gestochenen römischen Heroen und den kolossal leeren, weiträumigen Kircheninterieurs von Pieter Saenredam.

„Floris erfindet einen neuen dekorativen Stil“, so überschreibt der Verfasser ein Kapitel des Buches (S. 82). Damit trifft er nicht nur das eigentliche Talent des Antwerpener Künstlers, sondern auch seine Bedeutung für die Geschichte der Kunst. Im Römischen Skizzenbuch hingegen haben nur die allerwenigsten Gegenstände primär dekorativen Charakter.

Allem Anschein nach ist das Skizzenbuch zuvörderst eine Sammlung von Kunst. Kein Musterbuch, aus dem man später kopieren möchte, sondern eine lebendige Erinnerung daran, mit welchen künstlerischen Mitteln die Antike und die großen Meister Italiens ihre beeindruckenden Wirkungen erzielen.

Es ist sehr fraglich, ob es sich – wie der Verfasser meint – um ein „outdoor“-Heft gehandelt hat, das der Künstler auf seinen Erkundungsgängen bei sich trug, und in das er spontan hineinskizzierte. Fast nirgends findet man *pentimenti* oder andere Spuren einer raschen Entstehung, wie Knicke, Kleckse, Verschmutzungen. Die meisten Zeichnungen machen vielmehr den Eindruck, als seien sie mit Sorgfalt und Überlegung ins Reine übertragen worden.



Römisches Skizzenbuch, fol. I.5r
Torre dei Crescenzi und Gartenloggia des
Palazzo Medici (Abb. o.23)



Giacomo Caneva, Villa Medici, 1855-60
(Abb. o.25)

Auch eine „prä-fotografische Ästhetik“, die der Verfasser konstatiert (S. 35), ist nicht wirklich zu erkennen. Die Ansicht des an den Palazzo Medici grenzenden Gartens (Abb. 0.23) zeigt die Loggia im spitzen Winkel zur mittelalterlichen Torre dei Crescenzi, während in Wirklichkeit beide Gebäude parallel stehen. Das im Hintergrund erscheinende Pantheon ist von dieser Stelle des Gartens aus nicht sichtbar. Der Zeichner schaut also gerade nicht mit dem Auge einer Kamera, sondern stellt die Bildbestandteile nach Gutdünken zusammen. Die postulierte Ähnlichkeit mit der historischen Fotografie (Abb. 0.25) basiert wieder einmal nur auf gemeinsamen Bildmotiven: Eine Brunnenschale links wird mit einer hohen Säulenhalle im rechten Vordergrund kombiniert. Abgesehen davon ist der visuelle Aufbau der beiden Kompositionen grundverschieden.

So bleibt das neue Buch ohne festzuhaltende Ergebnisse. Die Neuzuschreibung an Floris ist wissenschaftlich nicht haltbar. Die Kommentare zu den Zeichnungen im Römischen Skizzenbuch sind zum allergrößten Teil dem Buch von Tatjana Bartsch entnommen.⁴ Die Rekonstruktion der ursprünglichen Abfolge der Blätter ist schon jetzt überholt durch die technischen Untersuchungen, die anlässlich der Heemskerck-Ausstellung im Berliner Kupferstichkabinett vorgenommen worden sind, und zwar erstmals an den aus ihrer bisherigen Montierung herausgelösten Blättern.⁵

Mit dem „Blick des Pan“ an die Zu- oder Abschreibung von Handzeichnungen zu gehen, ist riskant: Er geht verquer, scheint das Urteilsvermögen zu beeinträchtigen und ist kein Ersatz für Kennerschaft, geschweige denn für belastbare Analysen. In der Kunstgeschichte einen veritablen „Heemskerck-Streit“ anzuzetteln – falls dies die Absicht des Autors gewesen sein sollte –, bedürfte es genauerer Beobachtung und besserer Argumente. Neue Ideen sind immer willkommen, aber um ernsthaft in Erwägung gezogen zu werden, müssen sie einen höheren Grad an Wahrscheinlichkeit haben als die in diesem Buch vorgebrachten Überzeugungen.



Die Abbildungen und ihre Nummern sind dem besprochenen Buch entnommen.

⁴ Tatjana Bartsch, *Maarten van Heemskerck. Römische Studien zwischen Sachlichkeit und Imagination*, München 2019.

⁵ *Faszination Rom. Maarten van Heemskerck zeichnet die Stadt*, Ausstellungskatalog Berlin, Kupferstichkabinett, hg. von Christien Melzer und Tatjana Bartsch, München 2024.