

## Hubertus Günther

### Herman Postma und die Antike

In einem Nachruf auf Raffael beklagt Francesco Maria Molza die Zerstörung des antiken Rom und preist den Maler, weil er die alte Herrlichkeit in seinen Bauaufnahmen wiederhergestellt habe<sup>1</sup>: So würden die Ruinen wiedererstehen in einem Medium, das sie den Wechselfällen von Zeit und Schicksal entrücke. Eine ähnliche humanistische Konzeption vom Antikenzeichner reflektiert das neuerdings von Ruth Rubinstein, Nicole Dacos und anderen publizierte Bild, das Herman Postma mit einer lateinischen Version seines Namens, Posthumus, signierte und 1536 datierte<sup>2</sup>. Das Bild, das sich jetzt in der Sammlung der Fürsten von Liechtenstein in Vaduz befindet, zeigt, wie Rubinstein darlegt, eine phantastische Ruinenlandschaft mit zahlreichen identifizierbaren Spolien, darunter das einst berühmte *Menologium rusticum* in der Sammlung Della Valle, das hier auch auf die Flüchtigkeit der Zeit hinweist. Als Motto des Bildes steht groß im Vordergrund ein Vers Ovids: »TEMPUS EDAX RERUM TUQUE INVIDIOSA VETUSTAS OMNIA DESTRUITIS«<sup>3</sup>. Direkt vor der Inschrift erscheint ein Künstler mit Winkelmaß und Stechzirkel, der eine umgestürzte Säulenbasis vermisst und mit Hilfe einer geometrischen Konstruktion zeichnet. In der Landschaft gehen Leute mit Fackeln, um die Ruinen bis auf den Grund zu erforschen. Man hat den Eindruck,

hier wollte ein Künstler, der sich als Posthumus, als Nachgeborener der Lateiner, verstand, ein Sinnbild seines Berufes schaffen.

Über Herman Postma war bisher wenig mehr bekannt als dies: daß er aus Italien, vermutlich Mantua, nach Landshut kam, um dort 1540–42 an der Ausmalung der Residenz des Herzogs Ludwigs X. von Bayern in führender Stellung mitzuarbeiten. Seit der Entdeckung des Liechtensteiner Bildes brachten neue Forschungen, die von verschiedenen Seiten ausgingen, eine ganze Reihe weiterer Werke und Lebensdaten zum Vorschein<sup>4</sup>. Aus den Daten, die hier im Anhang gebündelt sind, ergibt sich folgendes Bild von der künstlerischen Formung Postmas: Wohl in der Werkstatt des Jan van Scorel in Utrecht wurde Postmas Interesse an der Antike fundiert. Nachdem seine Lehrzeit abgeschlossen war, besuchte Postma Rom, und er hielt sich dort lange genug auf, um das breite Studienmaterial zu sammeln, das in seine Bilder einging, und um eine einigermaßen arrivierte Stellung zu erreichen. In Rom traf er Marten van Heemskerck, der aus der gleichen Schule stammte wie er selbst, und andere junge Klassizisten aus den Niederlanden. Heemskerck prägte anscheinend seine Neigung zu Ruinenlandschaften als Hintergründe von Bildern oder als eigenständiges Sujet. Im übrigen zeigt Postmas Malstil aber auch oberitalienische



1. Herman Postma, Anbetung der Könige. Predella des Retabels der Kapelle in der Stadtresidenz, Landshut.

bzw. emilianische Einflüsse<sup>5</sup>. Der Stil der Landshuter Malereien und die ganze Entstehungsgeschichte der Residenz Ludwigs X., der 1536 am Hof der Gonzaga weilte und dort offenbar seine Baupläne konkretisierte, weist darauf, daß Postma nach Mantua kam, um die Werke Giulio Romanos zu studieren, vielleicht sogar, um als Gehilfe daran mitzuwirken. Als Postma in den Dienst des Herzogs von Bayern trat, war er schon so an Italien assimiliert, daß er unter die welschen Künstler gezählt wurde.

Postmas Malereien in der Landshuter Residenz und ebenso seine Ölbilder, die Dacos neuerdings zusammengestellt hat<sup>6</sup>, stellen Szenen aus der antiken Mythologie dar. Ein 1985 im Londoner Kunsthandel angebotenes und jetzt für die Landshuter Residenz erworbenes Bild, das vermutlich während der Ausmalung der Residenz entstand, zeigt Temperantia, die Amor und Bacchus zügelt. Das Retabel der Landshuter Schloßkapelle bildet das einzige bekannte Bild von Postmas Hand, das ein religiöses Sujet darstellt. Die Predella zeigt aber antike Spolien und eine phantastische Ruinenlandschaft nach dem

Muster des Liechtensteiner Bildes (Abb. 1 u. 2). Postma signierte stets mit der lateinischen Namensversion Posthumus. Auf einem weiteren Bild brachte er eine lateinische Inschrift an.

Dacos hat zudem versucht, ein grafisches Oeuvre für Postma zusammenzustellen. Besonders schlägt sie vor, ihm die Zeichnungen des sogenannten »Anonymus A« zuzuschreiben, die in den zweiten der Berliner Heemskerck-Bände eingebunden sind<sup>7</sup>. Als Begründung führt sie an, daß die Veduten der Ruinen in den Zeichnungen des »Anonymus A« und in Postmas Ölbildern – ihre Maltechnik wie die Art der Darstellung – von einer gleich spontanen und lyrischen Reaktion auf die Monumente zeugen. Natürlich bleibt eine Zuschreibung von Zeichnungen an einen Maler hypothetisch, solange die Möglichkeit fehlt, sie mit gesicherten Grafiken der gleichen Hand zu vergleichen. Aber die Hypothese von Dacos erscheint sinnvoll, denn es sprechen auch viele sachliche Gründe für sie (vgl. im folgenden die Edition der Zeichnungen des »Anonymus A« von Huelsen und Egger und die Vita Postmas im Anhang).

Der »Anonymus A« zeichnet ähnliche Motive, wie sie Postma darstellt: antike Ruinen und Spolien. In Notizen gebraucht er ein niederländisches Idiom und die italienische Sprache, wie es bei einem Friesen, der in Utrecht ausgebildet wurde und lange Zeit in Italien lebte, plausibel

wäre. Er war wie Postma 1536 in Rom. Zudem stellt er eines der Dekorationselemente für den Einzug Karls V. in Rom dar, an dessen Gestaltung Postma mitwirkte. Der »Anonymus A« stand wie Postma Heemskerck nahe und kopierte sogar zwei von dessen Romveduten.



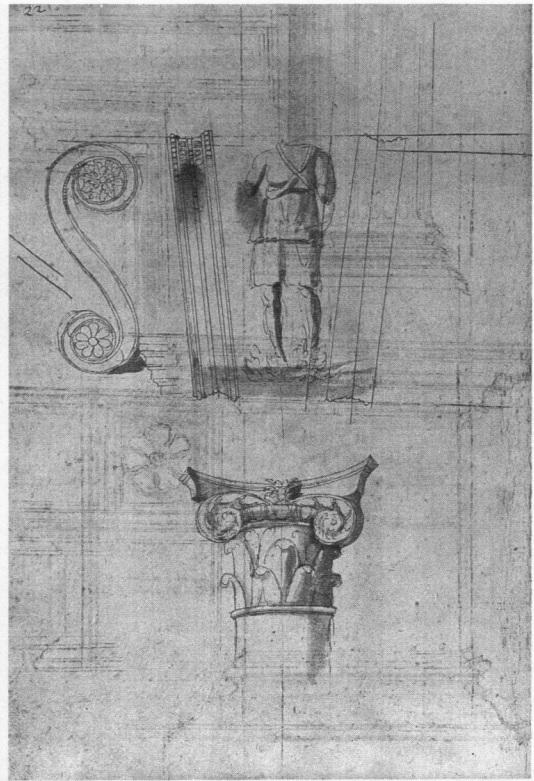
2. Herman Postma, Anbetung der Könige, Ausschnitt. Predella des Retabels der Kapelle in der Stadtresidenz, Landshut.

Ebenso stark wie Postma wurde er auch von Giulio Romano in Mantua beeinflusst: Er kopierte viele Motive, die Giulio im Palazzo del Tè und im Herzogspalast malte. Schließlich zeichnet der »Anonymus A« Elemente vom Dekor für den Einzug Karls V. und Phillips in Antwerpen. Dieser ereignete sich einen Monat vor dem Einzug der Herrscher in Amsterdam, an dessen Gestaltung Postma wieder in leitender Stellung teilnahm, und der Gedanke liegt nahe, daß er sich darüber informierte, was man in Antwerpen arrangierte. Geradezu als Gegenstück zum Motto des Liechtensteiner Bildes schreibt der »Anonymus A« zu einer Romvedute feierlich in Majuskeln das berühmte Wort des Hildebert von Lavardin: »ROMA QUANTA FUIT IPSA RUINA DOCET« (fol. 89v). In zeitgenössischen Antikenzeichnungen erscheint, soweit ich sehe, sonst keine derartige Notiz. Serlio stellt sein drittes Buch über die antiken Bauten (1540) allerdings unter dieses Motto.

Schließlich lassen sich die Notizen des »Anonymus A« mit der ausnahmsweise kursiv abgefaßten Signatur des Liechtensteiner Bildes vergleichen (Abb. 3). Sie sind beide in dem italienischen Schrifttyp all'Antica abgefaßt, den die Humanisten in Anlehnung an karolingische Minuskeln erneuert hatten – im Unterschied zur gotischen Schrift, die beispielsweise noch Heemskerck gebrauchte. Trotz aller Differenzen, die zwischen Mal- und Zeichentechnik bestehen, kommen sich die Schriftzüge Postmas und des »Anonymus A« auch in den Einzelheiten sehr nahe.

*Hermān<sup>o</sup> posthum<sup>o</sup> pinget  
quamp<sup>e</sup> doglie uero Campidoglio*

3. Signatur des Herman Postma auf dem Liechtensteiner Bild und Notiz im Kasseler Kodex, Umschriften.



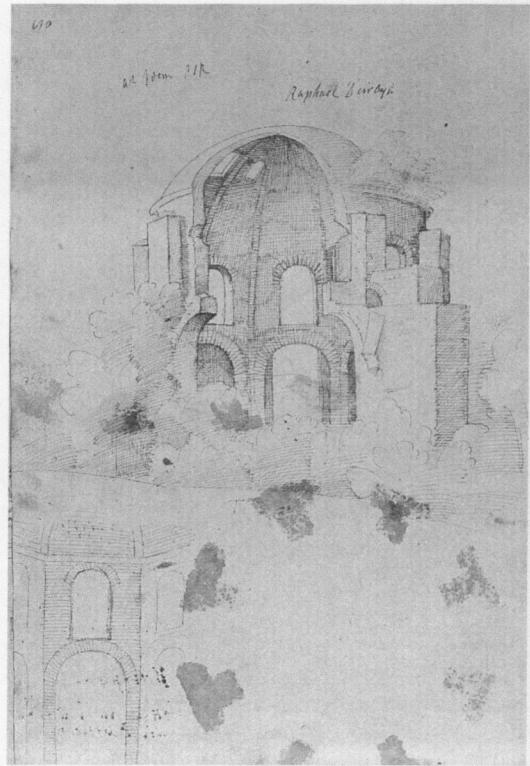
4. Herman Postma zugeschr., Konsole im Scheitel der Arkade des Titusbogens.  
Kodex Fol. A 45, Staatl. Kunstsammlungen, Kassel.

Wenn die Identifizierung des »Anonymus A« mit Postma zutrifft, so läßt sich das grafische Oeuvre des Malers noch beträchtlich erweitern. Dem »Anonymus A« wurde nämlich inzwischen ein umfangreicher Sammelband mit Zeichnungen zugeschrieben, den die Staatlichen Kunstsammlungen in Kassel unter der Signatur Fol. A 45 aufbewahren<sup>8</sup>. Der Kodex stammt aus der Sammlung des Pieter Saenredam und war dort mit zahlreichen Zeichnungen von Heemskerck



kerck vereint<sup>9</sup>. Er enthält in überwiegender Anzahl mit dem Reißbrett gezeichnete und sorgfältig kotierte Aufnahmen römischer Bauten der Antike und Bramantes<sup>10</sup>. Diese Zeichnungen sind zumeist nach den Vorlagen kopiert, die Serlio benutzte, um die Illustrationen für sein drittes Buch anzufertigen (Abb. 4). Hinzu kommt die wortwörtliche Kopie eines gesamten französischen Traktates über die Säulenordnungen, das in die Nachfolge vor allem des Diego de Sagredo gehört<sup>11</sup>. Das Original entstand wohl zwischen 1527 und 1537. Es bildet ein wahres Gegenstück zu dem Büchlein über »Die Inventie der Colummen«, das Pieter Coecke van Aelst 1539 in Antwerpen publizierte<sup>12</sup>. Schließlich enthält der Kasseler Sammelband noch diverse Kopien nach Dekorationen, hauptsächlich von Raffaels Ausmalung der Vatikanischen Loggien, und Veduten einiger antiker Ruinen<sup>13</sup> (Abb. 5 u. 6). In den Kodex sind auch einige Zeichnungen fremder Hände eingestreut. Der Inhalt des Kasseler Sammelbandes spricht dafür, daß der »Anonymus A« nicht nur mit Heemskerck und Giulio Romano, sondern auch mit Serlio in Kontakt war.

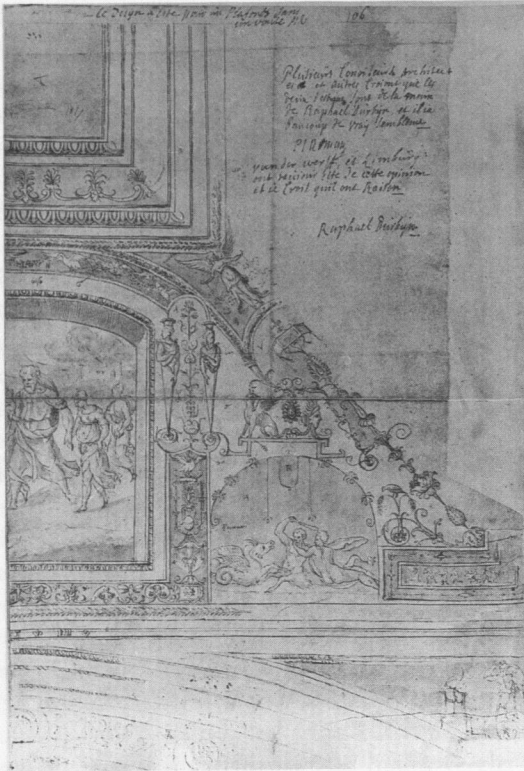
Die Zuschreibung des Kasseler Kodex an den »Anonymus A« stützt sich in erster Linie auf den Vergleich mit der Handschrift in den zahlreichen Notizen und in der Kotierung, die eindeutig sowohl zu den Berliner als auch zu den Kasseler Zeichnungen von vornherein dazugehörten (Abb. 3 u. 7). Auch die Notizen im Kasseler Sammelband verraten den Niederländer, der sich lange in Italien aufhielt. Es gibt auch Möglichkeiten, die Zeichentechnik zu vergleichen, selbst wenn die Sujets sehr unterschiedlich sind (vgl. etwa Strichführung und Lavierung in der Darstellung der Konsole des Titusbogens auf fol. 19v des Kasseler Sammelbandes [Abb. 4] mit derjenigen der Karyatide auf fol. 35r des zweiten der



5. Herman Postma zugeschr., Pavillon in den Licinischen Gärten (ob. spätere Beischriften). Kodex Fol. A 45, Staatl. Kunstsammlungen, Kassel.

Berliner Heemskerck-Bände). Im übrigen ist allerdings auffällig, wie stark der Zeichenstil schwankt und sich jeweils den Vorlagen anpaßt, die im Kasseler Sammelband kopiert sind.

Der Übergang von den lyrisch gestimmten Veduten in Bildern Postmas und in Zeichnungen des »Anonymus A« zu den präzisen Bauaufnahmen und schließlich sogar dem Architekturtraktat in Kassel mag auf Anhieb etwas abrupt wirken. Aber unvermittelt ist er durchaus nicht. Die Berliner Zeichnungen sind nämlich ebenso wenig kohärent wie die Kasseler. Hermann Egger<sup>14</sup>



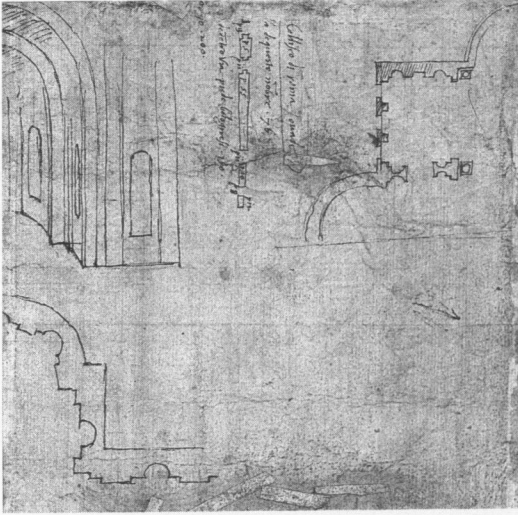
6. Herman Postma zugeschr., Dekor der Vatikanischen Loggien (ob. spätere Beischriften).  
Kodex Fol. A 45, Staatl. Kunstsammlungen, Kassel.

bemerkte dazu: »Auf den ersten Blick scheint es zunächst höchst unwahrscheinlich, daß diese voneinander so abweichenden Zeichnungen von einer und derselben Hand stammen sollten, so grundverschieden nehmen sich die einzelnen Skizzen aus, sowohl was die Auffassung, als auch die technische Durchführung anbelangt«. Und auch Egger erklärt die Unterschiede aus der Anpassung an die jeweiligen Vorlagen. Die Berliner Blätter von der Hand des »Anonymus A« zeigen auch eine ganze Reihe von Bauaufnahmen, sowohl antiker als auch moderner

Werke, von Bramante, von Raffael, von Giulio Romano<sup>15</sup>. Vom Palazzo del Te erscheint nicht nur die malerische Dekoration, sondern auch ein Grundriß. Verschiedene Zeichnungen sind auch kotiert. Schließlich sind sogar die gleichen Bauaufnahmen wie im Kasseler Sammelband kopiert<sup>16</sup> (Abb. 7).

Sicher sind die Akzente in den Berliner respektive in den Kasseler Zeichnungen sehr verschieden gesetzt. Aber daß das lyrische Element auch in den Berliner Zeichnungen des »Anonymus A« keineswegs alles überstrahlt, zeigt der Vergleich mit den Zeichnungen von Heemskercks Hand. Heemskerck<sup>17</sup> hat insgesamt nur vier Aufrisse von Bauten gezeichnet und alle bleiben skizzenhaft. Kotierung gibt es nie.

Nun erhebt sich vielleicht die Frage, ob mit dieser Betrachtung nicht die ganze Zuschreibung der Zeichnungen des »Anonymus A« an Postma trotz der schönen sonstigen Übereinstimmungen in den Bereich des Unwahrscheinlichen rückt. Aber die Zeichnungen des »Anonymus A« zeigen, daß sich romantisch gestimmte Ruinenveduten und präzise Bauaufnahmen durchaus nicht unbedingt als unversöhnliche Gegensätze gegenüberstehen und einander ausschließen müssen. Sie bilden gewissermaßen zwei Seiten einer Medaille, und zwar der Bewunderung für die alte Herrlichkeit Roms: einerseits die Kontemplation über deren Untergang, andererseits die tätige Anstrengung, sich eine Vorstellung von ihr zu verschaffen. Aufnahmen antiker Bauten wurden in der Renaissance angefertigt, weniger um für die Baupraxis zu dienen als um der humanistisch inspirierten Bewunderung für die Größe Roms willen, von der, wie das Memorandum für den Romplan Leos X. anführt, vor allem die Monumente zeugen: Sie bestätigen die Berichte der alten Schriften, die sonst unglaublich klingen würden<sup>18</sup>.



7. Herman Postma zugeschr., Nymphäum im Cortile del Belvedere, Teile von Grundrissen des Kolosseums und der Maxentiusbasilika.

»Mantuaner Skizzenbuch«, Kupferstichkabinett, Berlin.

So interessierten die Bauaufnahmen auch andere antiquarisch ambitionierte Künstler als Architekten. Es ist doch bezeichnend, daß Alberti seine Lehre von den Säulenordnungen ausdrücklich an die Maler richtet: Ihnen würde sie besonders gefallen, kündigt er im Voraus an<sup>19</sup>. Das Säulenbüchlein des Pieter Coecke ist, wie der Titel anzeigt, in erster Linie »voor Scilders« gedacht. Sie gelten anscheinend als diejenigen, die am meisten »ghenuecte hebben in edificien der Antiquen«. Praktisch gebrauchen konnten die Maler solche Schriften kaum. Die Holzschnitte Coeckes sind viel zu grob und die Illustrationen im Traktat des »Anonymus A« viel zu abstrakt, um etwa als Vorlagen für Darstellungen in Bildern dienen zu können. Alberti und Coecke rechneten offenbar damit, daß sich gerade die Maler für die theoretische Auseinandersetzung mit der Antike interessieren.

Daß Postma zu jenen antiquarisch ambitionierten Künstlern gehörte, bestätigt das Liechtensteiner Bild. Und wie stark seine Neigungen in dieser Richtung geprägt waren, lehrt ein Vergleich mit dem Selbstportrait, das Marten van Heemskerck 1553 malte und 1569 als Titel einer Folge von Stichen nach eigenen Zeichnungen vervielfältigen ließ<sup>20</sup>. Heemskerck setzt sein Gesicht vor eine weite Ruinenlandschaft. In der Landschaft steht ein Maler und zeichnet sie. Er fertigt eine Vedute an. Der Maler, den sich Heemskerck hier wie ein Markenzeichen zuordnet, mag schärfer beobachten und besser zeichnen können als der Künstler, den Postma auf dem Liechtensteiner Bild zeigt. Aber jener hält nicht einfach fest, was er sieht. Er forscht, er vermißt, er konstruiert mit geometrischen Mitteln eine Bauaufnahme. Hermann Postma alias Posthumus stellt sich als zeichnender Archäologe vor. Kein anderer Künstler seiner Epoche hat ein derartiges Sujet wie im Liechtensteiner Bild gemalt, und dabei waren manche von ihnen, besonders Heemskerck, auch schon von humanistischem Gedankengut berührt. Nach allem, was sonst über niederländische Maler bekannt ist, die in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts Italien besuchten, kommt Postma am ehesten in Betracht als Autor der Zeichnungen im Kasseler Sammelband.

## Vita des Herman Postma

- |                     |  |                 |  |
|---------------------|--|-----------------|--|
| 1513/14             | <p>geboren<sup>21</sup>; stammend aus »Holczke«<sup>22</sup> (unauffindbar; vielleicht identisch mit dem alten Kirchspiel Holte bei Aurich in Ost-Friesland? In Aurich lebten wohl Verwandte Postmas<sup>23</sup>).</p> <p>Ausbildung anscheinend in der Werkstatt des Utrechter Malers Jan van Scorel (1495–1562)<sup>24</sup>.</p> | 4. I. 1539      | <p>im sog. »Mantuaner Skizzenbuch« dar<sup>29</sup>.</p> <p>Von den Augsburger Fugern wird Geld für Postma angewiesen<sup>30</sup>.</p>  |
| 1535                | <p>So ist eine Romvedute des Marten van Heemskerck datiert, die der »Anonymus A« kopiert hat<sup>25</sup>.</p>   | wohl um 1537/38 | <p>kopiert der »Anonymus A« im »Mantuaner Skizzenbuch« den Grundriß des Palazzo del Tè und Motive aus den Dekorationen, die Giulio Romano 1527/29 im Palazzo del Tè und 1536–40 im Palazzo Ducale in Mantua schuf, sowie ähnliche Motive, die aus zerstörten Werken Giulios stammen könnten (wie dem Erweiterungsbau von Marmirolo)<sup>31</sup>. Die Mantuaner Werke Giulianos beeinflussen die Dekoration der Landshuter Residenz.</p> |
| 1536                | <p>So datiert der »Anonymus A« ein großes Panorama der Stadt Rom<sup>26</sup>.</p> <p>»Herm. Postma« ritzt seinen Namen zwischen diejenigen des Marten van Heemskerck (1532–36 in Rom) und des Lambert Sustris in der Grotta Nera der Domus Aurea ein<sup>27</sup>.</p>  | wohl um 1530/40 | <p>kopiert der »Anonymus A« im Kodex Fol. A 45 der Staatlichen Kunstsammlungen in Kassel Vorlagen für Serlios drittes Buch, auch einige für das vierte Buch, und ein Architekturtraktat, das wohl zwischen 1527 und 1537 entstand.</p>   |
| 5. und 20. IV. 1536 | <p>»Maestro Ermanno e compagni fiamminghi« werden entlohnt für Arbeiten zur Gestaltung des Einzugs Karls V. im April 1536 in Rom und für Arbeiten im Vatikanspalast<sup>28</sup>. Ein oder mehrere Ehrenbögen, die beim Einzug Karls V. in Rom errichtet wurden, stellt der »Anonymus A«</p>   | 1538            | <p>datiert Postma das Bild »Byblis schreibt Caunus« in Glasgow, The Glasgow Art Gallery and Museum.</p>  |



4. I. 1539	befindet sich Postma im Dienst des Herzogs Ludwigs X. von Bayern <sup>32</sup> .		gestorben ... Jene lebte 30 Jahre, dieser 18 Tage« (deutsche Übersetzung der lateinischen Grabschrift) <sup>37</sup> .
um 1539/40	hält sich Postma in Holland auf <sup>33</sup> .		
24. IV. 1540 bis 21. V. 1542	wird »Meister Herman«, der in den Rechnungsbüchern unter den italienischen Künstlern geführt wird, für malerische Arbeiten in der Landshuter Residenz entlohnt. Er ist der Künstler, der den höchsten Lohn für die Ausmalung erhält <sup>34</sup> . Ihm werden zugeschrieben die Ausmalung von Kapelle, Zimmer der Venus, der Arachne, der Latona, der Diana und die Lunetten im Götterzimmer <sup>35</sup> . Das Altarbild der Kapelle ist auf der Predella signiert »HERMAN POSTHUMUS PINX.« (vgl. Abb. 1 u. 2). 1541 wird Hermans Bruder für die Anfertigung eines Holzrahmens entlohnt <sup>36</sup> .	1542	datiert Postma das Bild »Mars und Venus« in Stockholm, Nationalmuseum.
		nach 1542	hält sich Postma vielleicht erneut in Italien auf, denn er läßt sich in Landshut mit italienischer Währung honorieren <sup>38</sup> .
		1548/49	arbeitet »mr. Harmen« zusammen mit Cornelis Anthonisz an der Dekoration für den Einzug Karls V. und Philipps im Oktober 1549 in Amsterdam <sup>39</sup> . Vgl. die Zeichnungen des »Anonymus A« nach dem Dekor für den Einzug Karls V. und Philipps im September 1549 in Antwerpen <sup>40</sup> .
1540	stirbt Postmas holländische Gattin Petronella in Landshut: »Als sie ihre Heimat verließ und als Schwangere in gegenseitiger, einzigartiger Liebe mir folgte, ist sie bald nach ihrer Niederkunft mit ihrem lieblichen, unschuldigen Kind Hercules	1553	erwirbt Postma in Amsterdam für sich selbst und die Kinder Harmen Aertsz. und Emerentina Aertsdr. Leibrenten; er ist damals 40 Jahre alt <sup>41</sup> .
		20. VIII. 1566	Die Leibrente Postmas wird in Amsterdam bestätigt.
		7. XI. 1588	Die Leibrente wird nach dem Tod Postmas ausbezahlt an Helmich van Lacher in Aurich <sup>43</sup> .

- <sup>1</sup> Günther 1988, S. 319, Anm. 317(e).
- <sup>2</sup> Olitzky Rubinstein; Dacos 1985; zudem Baumann und Kloek.
- <sup>3</sup> Metamorphosen, XV 234f. Zur Ikonographie des Bildes vgl. Rubinstein und Baumann.
- <sup>4</sup> Vgl. neben den bereits zitierten Arbeiten speziell noch van Eeghen, S. 127f., Anm. 73, und Kronthaler, S. 81–84.
- <sup>5</sup> Dacos 1985, S. 433, Anm. 1; Kronthaler, S. 84.
- <sup>6</sup> Dacos 1985, Anm. 1, 14.
- <sup>7</sup> Dacos 1985, S. 437f. Zum »Anon. A« vgl. Huelsen/Egger, II, S. VII–XIII; J. M. Veldmann, Besprechung von Huelsen/Egger in *Simiolus*, IX, 1977, S. 112f.; Bukovinská/Fučíková/Konečný, S. 71–73. – Letztere erwägen, den »Anon. A« mit Jacopo da Strada zu identifizieren. Diese Hypothese bestätigt sich zwar nicht, aber sie beleuchtet ganz zutreffend das antiquarische Interesse, das die Berliner Zeichnungen widerspiegeln.
- <sup>8</sup> Günther 1983, S. 48; ders. 1988, S. 364.
- <sup>9</sup> Günther 1977; ders. 1988, S. 360.
- <sup>10</sup> Günther 1988, S. 354–373, Anh. VI.
- <sup>11</sup> Thoenes/Günther, S. 272ff. Günther 1988, S. 358f. Eine Publikation des Traktats ist in Vorbereitung.
- <sup>12</sup> Fontaine Verwey; Rolf.
- <sup>13</sup> Günther 1988, S. 359f., Taf. 84f., 91.
- <sup>14</sup> Huelsen/Egger, II, S. XIII.
- <sup>15</sup> Fol. 3r-v, 6v, 9r-v, 13r-v, 23v, 28r-v, 29v, 73v, 88r.
- <sup>16</sup> Teile von Grundrissen der Maxentiusbasilika, des Kolosseums und von Bramantes S. Celso; vgl. Berliner Heemskerck-Bd. II, 6v, 13v, mit Kasseler Sammelbd., 49v, 17r, 18r. Günther 1988, S. 206, 364; Abb. VI 1; Taf. 87b, 114a, 115a.
- <sup>17</sup> Berliner Heemskerck-Bd. I, 55v, 68r; II, 36v.
- <sup>18</sup> Camesasca, S. 51.
- <sup>19</sup> De re aedificatoria, VI 13 (Schlußsatz).
- <sup>20</sup> Grosshans, S. 207f.; Abb. 112, 161; Veldman, S. 149, Abb. 98f.
- <sup>21</sup> Vgl. Anm. 41.
- <sup>22</sup> Vgl. Anm. 30.
- <sup>23</sup> Vgl. Anm. 41.
- <sup>24</sup> Baumann, S. 252; Dacos 1985, S. 434.
- <sup>25</sup> Huelsen/Egger, II, S. 54 zu fol. 79v–80r.
- <sup>26</sup> Huelsen/Egger, II, S. XVI zu fol. 91v–92r; Frutaz, 103 (dort fälschl. 1634 gelesen).
- <sup>27</sup> Dacos 1967, S. 164, Abb. 39; dies. 1985, S. 434.
- <sup>28</sup> Michaelis, S. 130; Dacos 1985, S. 434; Olitzky Rubinstein, S. 426.
- <sup>29</sup> Egger 1902, S. 7ff.; dagegen Huelsen/Egger, II, S. X zu fol. 13v. Für eine Identifizierung des Aufrisses auf fol. 13v mit dem Triumphtor, das 1536 an der Porta Alessandrina für den Einzug Karls V. in Rom errichtet wurde, sprechen: Die Darstellung des gleichen Aufrisses erscheint zusammen mit einem Triumphtor, das von einem päpstlichen Wappen gekrönt ist, im Berliner Cod. Destailleur, 35v (3277). – Der Aufriß stimmt zusammen mit einem Grundriß im Sieneser Kod. S IV 7, 29r, der als »porta di Castello di Roma in Borgo« bezeichnet ist. – Die hohe Quaderböschung gehört offenbar zur Uferbefestigung des Tibers, wie der Vergleich mit einer entsprechenden Vedute bestätigt. – Diese Argumente sind bei Huelsen/Egger nicht entkräftet. Dort werden der Ehrenbogen und mit ihm weitere, die im »Mantuaner Skb.« dargestellt sind, auf den Einzug Karls V. in Mantua (1530) bezogen. Über den Festschmuck dort ist, soweit Huelsen/Egger berichten, nur die Gestalt von drei Ehrenbögen bekannt. Davon kommt wegen der Böschung von vornherein nur derjenige für eine Identifizierung mit dem fraglichen Aufriß auf fol. 13v in Betracht, der am Stadtgraben stand. Aber dieser war mit »verdura e festoni« statt mit Säulen geschmückt. Die spätere Identifizierung des Aufrisses auf fol. 13v als einen der Ehrenbögen, die 1530 beim Einzug Karls V. in Mantua aufgerichtet wurden, ist offenbar von der vorgefaßten Konzeption geleitet, die Zeichnungen des »Anonymus A« in den Umkreis Giulio Romanos zu rücken.
- <sup>30</sup> Eintrag unter »Ausgaben per Rom« der Augsburger Fugger: »197 fl. zahlten wir auf Herrn Quirino Gallers Schreiben, ist um soviel zahlt er M. Hermann Posthans von Holzke, dieser Zeit meines Gnädigen Herrn Herzog Ludwigs von Bayern Maler, gegen seiner Quittung« (Lieb, S. 151). Ich danke dem Familien- und Stiftungsarchiv der Fürsten und Grafen Fugger, Augsburg, und dessen Kustodin, Dr. Gräfin von Preysing, für die kollegiale Unterstützung meiner Arbeit.
- <sup>31</sup> Huelsen/Egger, II, S. X zu fol. 23r, 29r, 6r, 10r, 18r, 63r-v; Hartt, S. 111, 112, 115, 123, 126, 182 zu fol. 23v, 5r, 18v, 27r, 33v, 33r, 30r, 33v, 23r, 29r. Ähnliche kunstgewerbliche Motive, wie sie der »Anon. A« dargestellt hat, finden sich mehrfach in Zeichnungen aus dem Umkreis oder aus der Nachfolge des Giulio Romano, wie etwa im Cod. Chlumczansky, den V. Jufen neuerdings edierte, oder im Strahover Collectaneum, das sich einst im Besitz des Jacopo da Strada befand; vgl. Bukovinská/Fučíková/Konečný.
- <sup>32</sup> Vgl. Anm. 30.
- <sup>33</sup> Mitterwieser, S. 131; Kronthaler, S. 81f.
- <sup>34</sup> Kronthaler, S. 83f.
- <sup>35</sup> Kronthaler, S. 81, Anm. 364.
- <sup>36</sup> Kronthaler, S. 81.
- <sup>37</sup> Beckenbauer, S. 18.
- <sup>38</sup> Mitterwieser, S. 131, Kronthaler, S. 83.
- <sup>39</sup> Ter Gouw, IV, S. 334; Van Eeghen, S. 127f., Anm. 73.
- <sup>40</sup> Fol. 31r, 32r-v, 83r; Huelsen/Egger, II, S. X.
- <sup>41</sup> Van Eeghen, S. 128, Anm. 73.
- <sup>42</sup> Loc. cit.
- <sup>43</sup> Loc. cit.; vgl. Kloek.

## Literaturverzeichnis

- G. C. Baumann, »Herman Posthumus«, in *Liechtenstein. The Princely Collections*. Ausst.-Kat. New York 1985/86, S. 250–252.
- A. Beckenbauer, »Ein welscher Maler in Landshut und sein persönliches Leid. Notizen zu einer neu entdeckten Grabinschrift in St. Martin«, in *Verhandlungen des Historischen Vereins für Niederbayern*, CV, 1979, S. 15–19.
- B. Bukovinská/E. Fučíková/L. Konečný, »Zeichnungen von Giulio Romano und seiner Werkstatt in einem vergessenen Sammelband in Prag«, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien LXXX*, 1984, S. 61–190.
- E. Camesasca, *Raffaello Sanzio. Tutti gli scritti*. Mailand 1956.
- N. Dacos, »Graffiti de la Domus Aurea«, in *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, XXXVIII, 1967, 1967, S. 145–175.
- N. Dacos, »Hermannus Posthumus. Rome, Mantua, Landshut«, in *Burlington Magazine* CXXVII, 1985, S. 433–438.
- I. H. van Eeghen, »Jacob Cornelisz, Cornelis Anthonisz en hum familierelaties«, in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XXXVII, 1986, S. 95–132.
- H. Egger, »Entwürfe Baldassare Peruzzis für den Einzug Karls V. in Rom. Eine Studie zur Frage über die Echtheit des sienesischen Skizzenbuches«, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des AH. Kaiserhauses*, XXIII, 1902, S. 1–44.
- H. De La Fontaine Verwey, »Pieter Coecke van Aelst and the publication of Serlio's book on architecture«, in *Quaerendo*, VI, 1976, S. 166–194.
- P. A. Frutaz, *Le piante di Roma*. Rom 1962.
- J. Ter Gouw, *Geschiedenis van Amsterdam*. Amsterdam 1879–93.
- R. Grosshans, *Maerten van Heemskerck. Die Gemälde*. Berlin 1980.
- H. Günther, »Pieter Saenredam als Sammler«, in *Weltkunst*, XLVII, 1977, S. 2242–2245.
- H. Günther, »Der Kodex Fol. A 45 der Staatlichen Kunstsammlungen in Kassel«, in *Kunstchronik*, XXXVI, 1983, S. 47–50.
- H. Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*. Tübingen 1988.
- F. Hart, *Giulio Romano*. New York 1981.
- C. Huelsen/H. Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck*. Berlin 1913–16.
- V. Juřen, »Le Codex Chlumczansky. Un recueil d'inscriptions et de dessins du XVI<sup>e</sup> siècle«, in *Monuments et Mémoires. L'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, LXVIII, 1986, S. 105–205.
- W. T. Kloock, »Herman Posthumus«, in *De eeuw van de beeldenstorm*. Ausst.-Kat. Amsterdam u.a.a.O. 1986, VII, S. 226.
- H. Kronthaler, *Die Ausstattung der Landshuter Stadtresidenz unter Herzog Ludwig X. (1536–1543)*. München 1987.
- N. Lieb, *Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der hohen Renaissance*. München 1958.
- A. Michaelis, »Römische Skizzenbücher Marten van Heemskercks und anderer nordischer Künstler des 16. Jahrhunderts«, in *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. Röm. Abt.*, VI, 1891, S. 125–172, S. 218–238; VII, 1892, S. 83–105.
- A. Mitterwieser, »Die Baurechnungen der Renaissance-Stadt-Residenz in Landshut (1536–1543)«, in *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, XV, 1922, S. 122–136.
- R. Olitzky Rubinstein, »Tempus edax rerum: A newly discovered painting by Hermannus Posthumus«, in *Burlington Magazine*, CXXVII, 1985, S. 425–433.
- R. Rolf, *Pieter Coecke van Aelst en zijn architectuuruitgaves van 1539*. Amsterdam 1978.
- C. Thoenes/H. Günther, »Gli ordini architetonici: rinascita o invenzione?« in *Roma e l'Antico nell'Arte e nella Cultura del Cinquecento*. Rom 1985, S. 261–310.
- I. M. Veldman, *Maarten van Heemskerck and dutch humanism in the sixteenth century*. Maarsen 1977.

Gern statt ich den vielen Kollegen in München, die meine Arbeit bereitwillig mit Rat oder Tat unterstützt haben, meinen Dank ab. Besonders danke ich Friedrich Kobler, der das Ms. dieser Arbeit kritisch las, Thea Vignau-Wilberg und Herman van Bergeijk für intensive Gespräche sowie Horst Stierhof, Bayerische Verwaltung der Staatl. Schlösser, Gärten und Seen, für Fotografien vom Retabel der Landshuter Schloßkapelle.