

Petra Wandrey

Ehre über Gold

Die Meisterstiche
von Hendrick Goltzius

Bildtheorie und Ikonografie um 1600

Impressum

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungsfonds Wissenschaft der VG WORT

Zugl.: Berlin, Technische Universität, Diss., 2016 u. d. T. »Eer boven Golt.«

Untersuchungen zur Bildtheorie in den Meisterstichen von Hendrick Goltzius (1558–1617).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2018 Gebr. Mann Verlag • Berlin

www.gebrmannverlag.de

Bitte fordern Sie unsere Prospekte an.

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie, Mikrofilm, CD-ROM usw. ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert werden oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet oder verbreitet werden. Bezüglich Fotokopien verweisen wir nachdrücklich auf §§ 53 und 54 UrhG.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

Gestaltung: hawemannundmosch • Berlin

Coverabbildung (U1): Hendrick Goltzius, Die Anbetung der Hirten, 1594, Kupferstich, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam

U4: Hendrick Goltzius, Eer boven Goltzius (Imprese), um 1607, Federzeichnung, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag

Schrift: Univers 45 Light, Univers 55 Regular, Univers 65 Bold

Papier: 115 g/m² Magno Volume

Druck und Verarbeitung: Beltz Bad Langensalza GmbH • Bad Langensalza

Printed in Germany • ISBN 978-3-7861-2777-2

Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Dank	9
Einleitung	11
1. Hendrick Goltzius – Kurzbiografie, Charakterisierung, künstlerische Wirkung	19
2. Forschungsstand	23
I. Historisch-sozialer Kontext zur Entstehung der Meisterstiche	33
1. Goltzius im Kontext: Die politische und sozio-kulturelle Situation	33
1.1 Die Niederlande im ausgehenden 16. Jahrhundert	33
1.2 Druck- und Reproduktionsgrafik gegen Ende des 16. Jahrhunderts	35
1.2.1 Die Druckgrafik in Antwerpen und ihre Voraussetzungen für Goltzius	37
1.3 Haarlem und der Künstlerkreis um Goltzius	38
1.3.1 Dirck Volckertszoon Coornhert	40
1.3.2 Maarten van Heemskerck und das neue Selbstverständnis des Künstlers	44
1.3.3 Karel van Mander	46
1.3.4 Die Haarlemer Akademie	49
1.3.5 Cornelius Schonaeus und Franco Estius	53
1.4 Goltzius und die Hofkunst – München und Prag als künstlerische Zentren	54
1.4.1 Die Kunst am Münchener Hof	54
1.4.2 Die Wittelsbacher und die Religion – Reform und die Societas Jesu	58
1.4.3 Die Wittelsbacher und die Niederlande – Grafen von Holland	62
1.4.4 Goltzius und der kaiserliche Hof in Prag	64
2. Die Utopie einer christlichen Gesellschaft – Irenik, religiöse Toleranz und das konfessionelle Exil im Kreis um Goltzius im späten 16. Jahrhundert	66
2.1 Zur religiösen Situation in den Niederlanden, insbesondere in Haarlem	66
2.2 Spiritualismus und Humanismus	68
2.2.1 Spiritualistisch geprägte Strömungen innerhalb der katholischen Reform	69
2.3 Goltzius – Katholik, Familist, Rosenkreuzer?	70
2.3.1 Goltzius' Umfeld: Spiritualismus, Reform und Irenik	72
2.4 Goltzius' Meisterstiche – jesuitisch geprägte Bildwerke?	84
3. Das Marienbild	89
3.1 Lukas-Bilder – Rogier van der Weydens Mariendarstellung als Prototyp in der niederländischen Kunst	89
3.2 Das konfessionell geprägte Marienbild	94
3.3 Marienzyklen in der Druckgrafik	97
4. Dialektik, Rhetorik und Stil und deren Einfluss auf die Kunsttheorie des späten 16. Jahrhunderts	100

4.1 Goltzius und die <i>Rederijkerskamers</i>	100
4.2 Humanistische Dialektik und Rhetorik – Reformorientierte Bildungsansätze	104
4.3 Stiltheorien und das Maß der Mitte im 16. Jahrhundert	107
4.4 Rhetorik und Kunsttheorie	110
4.4.1 <i>inventio</i>	117
4.4.2 <i>imitatio</i> und <i>aemulatio</i>	118

II. Hendrick Goltzius: Die Meisterstiche **123**

1. <i>Die Verkündigung</i> (1594)	123
1.1 Schriftliche Überlieferungen zur Verkündigung	123
1.2 Kupferstich und Stichtechnik	125
1.2.1 Bildbeschreibung	125
1.2.2 Forschungsgeschichte	127
1.3 Analyse der Einflüsse – Das Leitbild Tizian	129
1.3.1 Die Tradition der Verkündigungsdarstellungen Jan van Eycks	133
1.3.2 Federico Barocci – <i>Verkündigung</i> in Loreto	137
1.3.3 Zum vermeintlichen Einfluss Raffaels, Federico Zuccaros und Peter Candids	139
1.4 Druckgrafische Traditionslinien	141
1.4.1 Martin Schongauer	142
1.4.2 Albrecht Dürer	144
1.5 <i>colorito</i>	146
1.6 Synthese	149
2. <i>Die Heimsuchung</i> (1593)	152
2.1 Schriftliche Überlieferungen zur Heimsuchung	152
2.2 Kupferstich und Stichtechnik	152
2.2.1 Bildbeschreibung	154
2.2.2 Forschungsgeschichte	155
2.3 Analyse der Einflüsse – Das Leitbild Florentinischer Heimsuchungsdarstellungen und Pontormo als ihr Hauptvertreter	157
2.3.1 Michelangelos <i>Moses</i>	162
2.3.2 Traditionslinien altniederländischer Heimsuchungsdarstellungen	163
2.4 Druckgrafische Traditionslinien	164
2.4.1 Albrecht Dürer – <i>Die Heimsuchung</i>	165
2.5 Zur Bedeutung der Architektur	167
2.5.1 Vertumnus und Pomona oder Goltzius als Proteus	170
2.6 <i>disegno</i>	171
2.7 Synthese	175
2.7.1 <i>colorito</i> versus <i>disegno</i> ? Zur Einheit der beiden Blätter	176
3. <i>Die Anbetung der Hirten</i> (1594)	179
3.1 Schriftliche Überlieferungen der Geburt Christi und der Anbetung der Hirten	179
3.2 Kupferstich und Stichtechnik	182
3.2.1 Bildbeschreibung	183
3.2.2 Forschungsgeschichte	184
3.3 Analyse der Einflüsse – Das Leitbild Jacopo Bassano	185
3.3.1 Correggio	189
3.3.2 Traditionslinien altniederländischer Werke – Die Entwicklung des niederländischen Nachtstücks	191
3.4 Druckgrafische Traditionslinien	197
3.4.1 Martin Schongauer	197
3.5 <i>chiaroscuro</i>	200
3.6 Synthese	208

4. <i>Die Beschneidung Christi</i> (1594)	217
4.1 Schriftliche Überlieferung der Beschneidung Christi	217
4.2 Kupferstich und Stichtechnik	219
4.2.1 Bildbeschreibung	219
4.2.2 Forschungsgeschichte	221
4.3 Analyse der Einflüsse – Das Leitbild Albrecht Dürer	225
4.3.1 Andrea Mantegna	229
4.3.2 Martin Schongauer	231
4.3.3 Traditionslinien der altniederländischen Malerei	232
4.4 <i>perspectiva</i>	236
4.5 Synthese	245
5. <i>Die Anbetung der Könige</i> (um 1594)	259
5.1 Schriftliche Überlieferungen zur Legende der Anbetung der Könige	259
5.2 Kupferstich und Stichtechnik	261
5.2.1 Bildbeschreibung	262
5.2.2 Forschungsgeschichte	265
5.3 Analyse der Einflüsse – Das Leitbild Lucas van Leyden und die altniederländische Tradition	266
5.3.1 Albrecht Dürer – Lucas van Leyden: Der Topos des Wettstreits	274
5.3.2 Leonardo da Vincis physiognomische Studien	276
5.4 Druckgrafische Traditionslinien	281
5.5. <i>Proporzione</i> , Physiognomik und <i>costume</i>	284
5.6 Synthese	291
5.6.1 Zur Einheit der Anbetungsdarstellungen und der <i>Beschneidung</i>	296
6. <i>Die Heilige Familie mit dem Johannesknaben</i> (1593)	299
6.1 Schriftliche Überlieferungen zur Historie der <i>Heiligen Familie</i> und der Bedeutung des Johannes	299
6.2 Kupferstich und Stichtechnik	301
6.2.1 Bildbeschreibung	301
6.2.2 Forschungsgeschichte	307
6.3 Analyse der Einflüsse – Das Leitbild Federico Barocci	308
6.3.1 Leonardo da Vinci	316
6.3.2 Raffael Sanzio	318
6.4 Nordalpine Traditionslinien aus Druckgrafik und Malerei	321
6.4.1 Zur Landschaftsdarstellung	327
6.5 <i>grazia</i>	331
6.6 Synthese	337
III. Schlussbetrachtung	347
IV. Anhang	357
1. Abbildungsverzeichnis	359
2. Literaturverzeichnis	365
2.1 Kataloge	427
2.2 Bibelausgaben und Apokryphen	427
2.3 Lexika und Nachschlagewerke	428
2.4 Internetressourcen	428
3. Abkürzungsverzeichnis	431
4. Register	433

Vorwort und Dank

Die vorliegende Arbeit ist die geringfügig überarbeitete Fassung meiner 2016 von der Fakultät I – Geistes- und Bildungswissenschaften der Technischen Universität Berlin im Fachbereich Kunstgeschichte am Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik angenommenen Dissertation.

An erster Stelle gilt mein größter Dank meinem Doktorvater Professor Hartmut Krohm, der die Arbeit durch Zuspruch, Anregungen und Kritik von Anfang an betreut hat. Seine Lehrveranstaltungen weckten meine Begeisterung für die niederländische Kunst des 16. Jahrhunderts und insbesondere für Hendrick Goltzius. Sein Enthusiasmus und sein Interesse an Goltzius motivierten und begleiteten meine Studien über die Jahre. Mit höchster Aufmerksamkeit und herzlicher Anteilnahme förderte er sie in zahlreichen Gesprächen voller wertvoller Anregungen. Seine Ermunterungen waren für mich überaus wertvoll und für das Zustandekommen der vorliegenden Ergebnisse von besonderer Bedeutung. Großer Dank geht ebenfalls an Professor Kerstin Englert-Wittmann für die Bereitschaft zur Übernahme des Zweitgutachtens und ihr engagiertes Interesse an den Fragestellungen meiner Arbeit. Und nicht zuletzt möchte ich mich für die zahlreichen wertvollen Anregungen bedanken, die ich von Freunden und Kommilitonen im Rahmen des Doktoranden-Colloquiums erhalten habe.

Bei folgenden Institutionen und ihren Mitarbeitern bedanke ich mich für gute Arbeitsmöglichkeiten und Unterstützung: der Staatsbibliothek Berlin, dem Kupferstichkabinett und der Kunstbibliothek Berlin – Staatliche Museen zu Berlin, der Bibliothek der Abteilung Architektur und Kunstgeschichte der TU Berlin, der Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin, dem Rijksmuseum Amsterdam, Patricia Buckingham – Bodleian Libraries, dem Teylers Museum, Haarlem. Zahlreichen weiteren Mitarbeitern von Museen, Bibliotheken und Archiven im In- und Ausland danke ich für ihre Mithilfe, Auskunftsbereitschaft und die Überlassung von Text- und Bildmaterial.

Dem Förderungsfonds Wissenschaft der VG Wort danke ich für die großzügige finanzielle Unterstützung, welche die Drucklegung in der vorliegenden Form ermöglicht hat.

Danken möchte ich auch Merle Ziegler vom Gebr. Mann Verlag für die freundliche und konstruktive Zusammenarbeit und Betreuung sowie Martin Mosch und Jan Hawemann für ihren kreativen und unermüdlichen Einsatz in der graphischen Gestaltung.

Unersetzliche Gesprächspartner sowie kritische Leser von Teilen des Textes waren insbesondere Burger Wanzek (†) und Anja Birkel (†), deren Anregungen ich sehr vermisse. Für ihr Interesse, wertvolle Ratschläge und Hinweise danke ich Sigrid Achenbach, Norbert Michels, Jasmin

Schäfer und Oliver Wenske. Darüber hinaus geht herzlichster Dank an meine Familie und Freunde, die mich bei der Arbeit an diesem Buch über die Jahre unterstützt haben. Hervorzuheben sind insbesondere Hanne Schatzer, Mirjam Lewandowsky und Cosima Kristahn.

Größter Dank für liebevolle Unterstützung gilt schließlich meiner Mutter, meinem Mann Patrick Strauch und meinen Kindern. Dieses Buch, dessen Entstehung sie mit stetem Interesse und geduldigem Engagement begleiteten, ist ihnen gewidmet.

Einleitung

Hendrick Goltzius war einer der bedeutendsten niederländischen Künstler des 16. Jahrhunderts und nach Lucas van Leyden der erste *peintre graveur* der Niederlande. Seine Kunst hat den Kupferstich als selbstständiges, künstlerisches Medium geprägt und die Grundlagen für zahlreiche Entwicklungen des *Gouden Eeuw* bereitet. Seine neue Auffassung von Bildlichkeit wirkte konstitutiv auf die Blütezeit der niederländischen Malerei im 17. Jahrhundert. Goltzius zählt zur letzten Generation manieristischer Künstler, die einen intensiven Diskurs über die Grundlagen ihrer Kunst bei den Hauptmeistern der Renaissance und den frühen Vertretern des Manierismus führte. Es überrascht, dass er lange Zeit in der kunsthistorischen Forschung wenig Beachtung fand und überwiegend negativ als ein Künstler beurteilt wurde, der sich der Werke anderer, größerer Meister bediente. Diese Ansicht ist in den letzten Jahren grundlegend revidiert worden. Das Interesse an den Kunstwerken und der Person Hendrick Goltzius ist spürbar gewachsen. Vermehrt erscheinen Ausstellungen und kunsthistorische Publikationen. Und der britische Filmemacher Peter Greenaway drehte vor kurzer Zeit sogar einen Film über den niederländischen Künstler.¹

Forschungsgegenstand der vorliegenden Untersuchung sind die als seine Meisterstiche bezeichneten, sechs Kupferstiche von Hendrick Goltzius mit Darstellungen der Geburt und frühen Kindheit Jesu und den einhergehenden Szenen aus dem Marienleben. Die 1593–94 ausgeführte Kupferstichfolge stand schon häufig im Focus des kunsthistorischen Interesses, wird aber in der vorliegenden Arbeit zum ersten Mal detailliert analysiert und in ihrem seriellen Charakter untersucht. Bislang richtete sich das Hauptinteresse zumeist auf die von Karel van Mander 1604 im *Schilder-Boeck* konstatierten Stilimitationen. Virtuosität und technische Ausführung der Werke sowie die Betonung wirtschaftlicher und unternehmerischer Aspekte standen häufig im Vordergrund. Weiterführende kunsttheoretische Ansprüche sind dagegen nur wenig wahrgenommen, zuweilen der Serie sogar gänzlich abgesprochen worden. Inhaltliche Deutungen griffen, sofern überhaupt vorhanden, häufig zu kurz oder verharrten auf dem Kenntnisstand der Neunzigerjahre.

Mit der vorliegenden Arbeit wird ein Beitrag geleistet, um diese Forschungslücke zu schließen. Sie widmet sich den in der Serie zum Ausdruck kommenden kunsttheoretischen und religiösen Inhalten mit dem Ziel, damit zu einer Neubewertung der Meisterstiche innerhalb des Werkes von Hendrick Goltzius zu gelangen. Dabei folgt die Untersuchung der klassischen ikonologischen

¹ *Goltzius and the Pelican Company* (Erstaufführung am 30.9.2012, Nederlands Film Festival Utrecht). Zur wechselvollen Bewertung der Kunst

Hendrick Goltzius' vgl. Filedt Kok 2004, S. 25–63.



1 **Hendrick Goltzius, Die Meisterstiche**, 1593–94, sechsteilige Kupferstichserie zur Geburt und Kindheit Christi, Leihgaben der Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam

Methode und interpretiert die Kunstwerke vor einem geistesgeschichtlichen und gesellschaftspolitischen Hintergrund. Bislang galten die Stiche zumeist als für den Manierismus durchaus charakteristische Übungsstücke, in denen der Künstler seine technische Virtuosität zeigte und seine Fähigkeit, die Stile anderer Künstler nachzuahmen, unter Beweis stellte. Angesichts der künstlerischen Bedeutung von Hendrick Goltzius blieb die Reduzierung der Serie auf ein reines Virtuositentum jedoch unbefriedigend. Es stellt sich vielmehr die Frage nach dem inhaltlichen Gehalt der von Goltzius' Zeitgenossen hoch gerühmten Blätter. Die reichen Bestände des Kupferstichkabinetts Berlin boten in dieser Hinsicht vielfältige Möglichkeiten für vergleichende Analysen, nicht nur innerhalb der zeitgenössischen Druckgrafik, sondern auch mit bedeutenden Vorgängern wie Albrecht Dürer und Martin Schongauer.

Tatsächlich zeigt sich die sechsteilige Kupferstichfolge mit den Darstellungen der *Verkündigung*, der *Heimsuchung*, der *Anbetung der Hirten*, der *Beschneidung*, der *Anbetung der Könige* und der *Heiligen Familie mit dem Johannesknaben* als bildlicher Ausdruck eines übergreifenden Reformdenkens. Sie bildet einen unbestreitbaren Höhepunkt innerhalb des grafischen Werkes von Hendrick Goltzius und vermittelt einen wesentlichen Einblick in sein kunsttheoretisches Verständnis.

Goltzius verarbeitete in der Serie Eindrücke, die er während seines Italienaufenthaltes 1590–91 gewonnen hatte. Dementsprechend ist sie Ausdruck seiner Auseinandersetzung mit kunsttheoretischen Topoi innerhalb der Kunst Italiens und der Niederlande – einer Auseinandersetzung, der für Goltzius' Kunstverständnis fundamentale Bedeutung zukommt. Ein erklärtes Ziel dieser Studie ist daher die Erläuterung des fundierten kunsttheoretischen und kunsthistorischen Konzeptes, auf dem die Serie basiert und dessen Visualisierung eines ihrer Hauptthemen ist. Für die entsprechende Analyse sind daher hauptsächlich italienische Schriften maßgeblich, die in Goltzius' Umfeld kursierten oder über die zumindest Kenntnis vorhanden war. Außerdem kann aufgrund seiner Kontakte davon ausgegangen werden, dass er während seiner Italienreise Informationen über die neuesten Entwicklungen erlangte. Auch haben Mitglieder seines niederländischen Umfeldes selbst entsprechende literarische Werke verfasst. Grundlegend für den Aufbau der Serie wirkte die kunsttheoretische Verbindung formaler Qualitäten mit verschiedenen, als vorbildlich vorgestellten Künstlern. Jedes der Blätter stellt ein Grundprinzip der Malerei heraus, das in der Arbeit vorgestellt, analysiert und in einen zeitgenössischen Kontext eingebettet wird. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei Goltzius' eigenen, bislang zumeist wenig beachteten Inventionen, die sich als geeignet erweisen, daraus Hinweise auf seine Intention abzuleiten. Goltzius' schöpferischer Umgang mit seinen Vorbildern lässt die Überzeugung eines künstlerischen Fortschritts deutlich werden, den bereits van Mander mit der Betonung der *inventio* seines Freundes hervorgehoben hat.² Goltzius präsentiert in den Meisterstichen seinen überragenden Erfindungsgeist. Im Sinne eines visuellen Diskurses setzt er sich mit der Kunsttheorie und Kunstgeschichte sowie den konfessionellen Konflikten seiner Zeit auseinander, entwickelt eine differenzierte, auf Mehrdeutigkeit ausgerichtete Bildsprache und demonstriert dabei auch seine hohe technische Brillanz in der Ausführung.³

Eine andere Fragestellung betrifft in der Folge den zwingenden seriellen Zusammenhang der Kupferstiche – die Analyse erbringt weitere Hinweise zur Intention des Künstlers. Bislang waren die Blätter stets wie jeweils einzelne, für sich stehende Kunstwerke betrachtet worden; die Frage nach einer systematischen Anordnung durch den Künstler wurde kaum gestellt – auch ein Desiderat, dem sich diese Arbeit widmet. Sowohl die kunsttheoretische als auch die religiös-philosophische Interpretation der Serie ergeben eine deutliche Struktur und Systematisierung.⁴ Sie anzuerkennen führt zur Aufdeckung einer komplexen Bildsprache innerhalb des Mediums des Kupfer-

² »Ich habe ihn auch wohl verschiedenemale sagen hören, daß er noch niemals etwas gemacht habe, was ihm voll und ganz genügt oder gefallen hätte, er sei immer der Meinung gewesen, es hätte besser oder anders sein müssen. Und das ist keine schlechte Gepflogenheit; denn wer ihr folgt, dürfte in der Kunst nicht leicht zurückgehen [...]«; van Mander – *Leben* (Ed. Floerke 1906), II, S. 259.

³ Vgl. dazu Zeki 2006, S. 243–270, bes. 262–266.

⁴ »Druckgraphische Serien erzeugen Zusammenhänge, die in einem einzelnen Bild gar nicht darstellbar wären. Das eigentliche Thema entwickelt sich erst beim Betrachten aller Bilder und erfordert die Bereitschaft und die Fähigkeit, die Beziehungen zwischen ihnen nachzuvollziehen. Entscheidend dafür ist die Ordnung der Blätter innerhalb einer Serie«; Kaulbach 1997, S. 13.

stiches – eines künstlerischen Mediums, das aufgrund seiner kommunikativen Eigenschaften schon früh dazu genutzt wurde, Ideen und Gedanken mit moralischen und didaktischen Werten zum Ausdruck zu bringen. Goltzius hat sich in der Serie mit den medialen Möglichkeiten der Druckgrafik – auch ihnen wird in der Arbeit nachgegangen – auseinandergesetzt und sie dem Betrachter als konstitutiven Ausdruck eines reflexiven Wirklichkeitsverständnisses vor Augen gestellt.⁵

Eine wesentliche Fragestellung betrifft die bisher ebenfalls wenig beachtete Widmung der Serie an Herzog Wilhelm V. von Bayern. Bisher war sich die Forschung einig, sie als eine Art künstlerischer Empfehlung im Sinne einer Bewerbung an dessen Münchener Residenz anzusehen, einem bedeutenden nordalpinen Zentrum spätmanieristischer Kunst. Goltzius konkurriert damit selbstbewusst mit einer internationalen Hofkünstlerschaft, mit der er sich, was die kunsttheoretische Fundierung und die virtuose Ausführung seiner Werke anging, auf Augenhöhe wusste, und zeigte sich als ein wesentlicher Vertreter des internationalen Manierismus. Erneut erscheint die Reduzierung der Widmungsfrage auf künstlerische Aspekte aber zu einseitig. Warum widmete Goltzius, der aus den reformierten Niederlanden heraus tätig war, seine Serie dem bayerischen Herzog, einem der wichtigsten katholischen Fürsten und strikten Befürworter der katholischen Konfessionalisierung? Und dies insbesondere zu einer Zeit, in der sich die politischen Fronten bereits verhärteten und die konfessionellen Konflikte auf den Beginn des Dreißigjährigen Krieges zu steuerten.⁶ Analysen zur Person des Herzogs und des sozialen Umfeldes von Hendrick Goltzius haben sich hierbei als zielführend erwiesen und reformorientierte, religiös-philosophische Überzeugungen zutage treten lassen, die ebenfalls in den Meisterstichen aufscheinen und die es zu verdeutlichen gilt. Eine dualistische Analyse der kunstrelevanten und der religiösen Aspekte der Serie erwies sich daher als notwendig.⁷ Die im 16. Jahrhundert bestehende Pluralität religiöser Traditionen machte dabei eine umfangreiche Berücksichtigung literarischer Quellen – sowohl zeitgenössischer offiziell-theologischer, als auch alternativer, nonkonformistischer und hermetischer Positionen – notwendig. Schwerpunkte bildeten die Schriften von Dirck Volckertsz. Coornhert, Sebastian Franck, aber auch von Theophrast von Hohenheim, genannt Paracelsus. Manfred Sellink kritisierte, Goltzius würden häufig Kenntnisse humanistischer, gelehrter Schriften unterstellt. Dass der Künstler des Lateinischen nicht mächtig war, ist seit langem bekannt.⁸ Maßgebliche Anregungen aus ihm nicht direkt zugänglichen Schriften werden ihm aber innerhalb seines hochgebildeten sozialen Umfeldes nahe gebracht worden sein.

Im Zusammenhang mit der religiösen Bedeutung der Kupferstiche ergibt sich die zentrale Frage nach Goltzius' Marienbild. Der für eine in den reformierten Niederlanden entstandene Kupferstichfolge ungewöhnliche Schwerpunkt, den die Mariendarstellung einnimmt, spricht für eine bewusst kalkulierte Intention des Künstlers. Ist sie tatsächlich Ausdruck seines Bekenntnisses zum katholischen Glauben, wie zumeist angenommen wird?⁹

Es wird zu zeigen sein, dass die lange Zeit gültige Bezeichnung der Serie als Marienleben – als solches wurde sie erstmals in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts benannt¹⁰ – ungenau ist, da die Serie einen christozentrischen Charakter besitzt. Sie transportiert eine explizit religiöse Aussage und verweist zudem auf grundlegende Gemeinsamkeiten der damals zerstrittenen Konfessionen. Entsprechend bezeichnete Constantijn Huygens sie auch nicht als Marienleben, sondern er bezog sich auf sie als *De geboorte des Heren* – eine Bezeichnung, mit der auch ein reformiertes Publikum

⁵ Er folgte damit einem Paradigmenwechsel, der auf künstlerischer Seite von Leon Battista Alberti und Jan van Eyck und auf theologischer Seite maßgeblich von Nikolaus von Kues vorbereitet worden war. Vgl. Bocken, Borsche 2010, S. 7–8.

⁶ Der Begriff der Gegenreformation wird vermieden, da er zumeist negativ konnotiert als bloße Reaktion auf den Protestantismus verstanden wird. An seiner Stelle wird der von Wolfgang Reinhard und Heinz Schilling entwickelte Begriff der katholischen Konfessionalisierung favorisiert, der eine gezielte Festigung und Erneuerung der katholischen Kirche sowie das Zurückführen der durch die Reformation in ihrem Glau-

ben beeinflussten Menschen beinhaltet; vgl. Schilling 1988, S. 1–45; Reinhard, Schilling (Hg.) 1995.

⁷ Zum konfessionellen Zeitalter vgl. Schilling 1999, S. 13–62; Reinhard 2004. Zu den Referenzbegriffen Transkonfessionalität und Interkonfessionalität vgl. Greyerz, Jakubowski-Tiessen, Kaufmann et al. (Hg.) 2003.

⁸ Sellink 2003. Von Goltzius' Unkenntnis des Lateins berichtete Jan van Hout 1592 in einem Brief an Gerardus Tuningius; vgl. in dieser Arbeit Teil I, Kap. 4.3, Anm. 797, S. 109.

⁹ Vgl. dazu zuletzt Melion 2010.

¹⁰ Vgl. Coelen 2006, S. 54–55.

angesprochen wurde und die sich in der jüngsten Forschung durchgesetzt hat.¹¹ Ganz im Sinne der Zeit um 1600 zeigt sich jedoch in der Serie der Anspruch, Tradition und Innovation miteinander zu verbinden. Goltzius hat sich offenbar bewusst in eine Reihe mit international berühmten grafischen Künstlern wie Martin Schongauer und Albrecht Dürer gestellt, die jeweils eine eigene, wegweisende Auffassung des Marienbildes entwickelt haben. Mit der Widmung der Meisterstiche an den bayerischen Herzog Wilhelm V. – einen der maßgeblichsten Kunstsammler nördlich der Alpen, überzeugten Katholiken und großen Marienverehrer –, aber eben auch mit der Schöpfung einer anspruchsvollen Kupferstichserie für andere Sammler und den internationalen Kunstmarkt, musste Goltzius zu einer überkonfessionell gültigen und zugleich inhaltlich relevanten Mariendarstellung gelangen.

Anhand des religiösen Gewichtes der Serie – insbesondere auch in der Auseinandersetzung mit einem innovativen Marienbild – zeigt sich Goltzius' Beschäftigung mit der wegweisenden italienischen und vor allem altniederländischen Tradition. Es bestand im 16. Jahrhundert ein wechselseitiger ästhetischer Diskurs zwischen der nordalpinen und der italienischen Kunst, der damals bereits auf eine lange Tradition zurückblickte.¹² In Haarlem hatten Jan van Scorel und sein Schüler Maarten van Heemskerck Neuerungen der italienischen Kunst eingeführt. Raffaels Zeichnungen zu Darstellungen der Apostelgeschichte wurden 1515 bis 1519 in Brüssel als Vorlagen für Wandteppiche genutzt, sie leisteten einen elementaren Beitrag zur Verbreitung italienischer Kunst nördlich der Alpen.¹³ Schon im 15. Jahrhundert bestand aber gerade hinsichtlich ihres religiösen Aspektes ebenso großes Interesse an der altniederländischen Kunst, die schon früh in Italien bewundert, in zahlreichen Schriften italienischer Autoren enthusiastisch gelobt und von einflussreichen Fürsten gesammelt wurde. Italienische Hofkünstler wurden in den Norden geschickt, um sich dort in der *ars nova* weiterzubilden.¹⁴ In Italien lösten insbesondere Jan van Eycks Mariendarstellungen enorme Bewunderung aus, die theologischen Implikationen stießen europaweit auf Interesse.¹⁵ Bartolomeo Fazio betonte die fromme Empfindung und Wirklichkeitstreue niederländischer Kunstwerke.¹⁶ Francisco da Hollanda schrieb Michelangelo die Äußerung zu: »Die vlämische Malerei [...] wird [...] jedem Frommen mehr zusagen als irgendein Bild der italienischen Schule [...]«¹⁷, was durchaus als Kritik gemeint war, da es seiner Meinung nach der niederländischen Kunst an den spezifischen Erzungenschaften der italienischen Renaissancekunst, Maß und Verhältnis, Auswahl und klare Raumgliederungen, ja gar an Kraft und Substanz, fehle.¹⁸ In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts fand die niederländische Kunst aufgrund der großen Migrationswelle, deren Ursachen in den politischen und konfessionellen Konflikten in den Niederlanden sowie in wirtschaftlichen Aspekten lagen, europaweite Verbreitung und wirkte in den jeweiligen Gastländern kulturprägend. Die Hofkunst in München und Prag wurde maßgeblich durch niederländische Künstler bestimmt. Das Medium der Druckgrafik erleichterte und beschleunigte den künstlerischen Austausch noch. Reproduktionsgrafiken dienten zur Unterstützung des visuellen Gedächtnisses. Es entwickelte sich eine gattungsübergreifende Form der Bildsprache. Trotz dieser Entwicklung marginalisierte Giorgio Vasari in seinen Lebensbeschreibungen italienischer Künstler die niederländische Malerei zugunsten der italie-

¹¹ Huygens – Mijn Jeugd (Ed. Heesakkers 1987), S. 78. Vgl. Coelen 2006, Kat. Nr. 1a–f, S. 50–55, dort als Geburt und Kindheit Christi; NHD 2012 – Goltzius, I, II, 8–13: Geburt und frühe Kindheit Christi.

¹² Vgl. Thürlemann 2002, S. 87–88, 177–180; Evans 1993, S. 75–77, 81–110; Castelfranchi Vegas 1984, S. 66–67.

¹³ Sciolla, Volpi (Hg.) 2001, S. 12. Zu den Wandteppichen vgl. Weddigen 1999, S. 268–284. Die Teppiche wurden in der Werkstatt Pieter van Edinghens, gen. Pieter van Aelst, nicht zu verwechseln mit Pieter Coecke van Aelst, gefertigt. Pieter Coecke van Aelst fertigte in Brüssel zwischen 1530 und 1540 Teppichentwürfe, darunter Szenen aus dem Leben des Apostels Paulus, die den Einfluss von Raffaels Kartons erkennen lassen; vgl. Marlier 1966, S. 309–352; Bauer 1981; Cleeland (Hg.) 2014; Delmarcel 2014, S. 124–135, 125.

¹⁴ Vgl. Borchert (Hg.) 2002, S. 44; Nuttall 2004, S. 4–6. Italienische und niederländische Kaufleute in den Handelsstädten trugen maßgeblich

zum Kunsttransfer bei. Zu künstlerischen Wechselwirkungen zwischen Italien und den Niederlanden vgl. Sander 1995, S. 182–192.

¹⁵ Vgl. Koster 2002, S. 85.

¹⁶ Fazio 1456 – De viris illustribus, Rogerius Gallicus, in: Baxandall 1971, S. 167.

¹⁷ Hollanda – De pintura antiga (Ed. Vasconcellos 1899), S. 29. Alle in der vorliegenden Arbeit in Zitaten in eckige Klammern gesetzten Textzügen oder Auslassungen sind Anmerkungen der Verfasserin.

Während einige Äußerungen Hollandas auf Michelangelo zurückgeführt werden können, vermutete Joaquim Oliveira Caetano, der Portugiese richtete sich in dieser berühmten Attacke auf die flämische Kunst direkt an sein portugiesisches Publikum; Oliveira Caetano 2013, S. 7–44, 27. Charles Hope erschien es unwahrscheinlich, dass sich Michelangelo in diesem Sinne äußerte; vgl. Hope 2013, S. 45–64, 58, 61–62.

¹⁸ Vgl. Alpers 1998, S. 31.

nischen. Diese Sichtweise wurde populär und bestimmte bis in das 20. Jahrhundert hinein das Verhältnis zwischen nordalpiner und italienischer Kunst. Karel van Mander, Cornelis van Haarlem und Hendrick Goltzius reagierten auf diese negative Wahrnehmung. In ihrem Kreis hat eine intensive Auseinandersetzung mit altniederländischen Kunstwerken stattgefunden. Vor diesem Hintergrund erweist sich die doppelte Bedeutung der Meisterstiche einerseits als eine Kupferstichserie spezifisch religiöser Aussage, andererseits als ästhetische Darstellung künstlerischer Prinzipien. Goltzius' Motto, das er in dem Stammbuch (*Album Amicorum*) von Ernst Brinck auch bildlich zur Darstellung gebracht hat, lautete *Eer boven Golt. ius* (Ehre über Gold/Goltzius). Ein Seraph über einem Merkurstab erhebt sich dort über irdischen Reichtum und wendet den Blick zur strahlenden Sonne empor. Die Imprese verdeutlicht eindrücklich, welche Bedeutung Hendrick Goltzius dem geistigen Anspruch seiner Werke zumaß, der ihm weit mehr bedeutete als irdischer Reichtum.¹⁹

Mehrere theoretische und kunsthistorische Ansätze erwiesen sich bei dieser Untersuchung als fruchtbar. Ernst H. Gombrich betonte die Eigenständigkeit des Bildes und bezog den Anteil des Betrachters und dessen Rolle bei der Deutung von Bildsystemen maßgeblich mit ein.²⁰ Eine Bildwissenschaft, die den Bildakt als Sprechakt definiert und von der Funktion des Bildes als einem zum Betrachter sprechenden Akteur ausgeht, wie sie auch Horst Bredekamp vertritt, erscheint geeignet, kommunikative Aspekte des Bildes aufzudecken. Das Bild reflektiert demnach nicht nur die Vorstellungen des Betrachters, sondern besitzt Möglichkeiten, ihn mit einem Gegenüber zu konfrontieren.²¹ Goltzius' Anliegen, mit seiner Serie die Wissenschaftlichkeit der Kunst zu begründen und zu legitimieren, erfordert eine Beschäftigung mit Formen des Wissenserwerbs in den Grundbegriffen von Dialektik und Rhetorik sowie eine Auseinandersetzung mit Grundlagen des Stils, die geeignet erscheinen, zu einer Analyse seines Kunstverständnisses und der Möglichkeit künstlerischer Sprachfähigkeit zu gelangen.

Die vorliegende Untersuchung ist in zwei Hauptteile gegliedert. Im ersten Teil erfolgt eine Untersuchung der politischen, religiösen, sozialen und künstlerischen Situation, aus der heraus Goltzius' Werke entstanden sind. Im Sinne des *Spatial Turn*-Ansatzes²² werden der sozio-kulturelle Raum und die zeitlichen Umstände betrachtet, in denen Hendrick Goltzius sich bewegte, woraus er maßgebliche Ideen und Ansätze bezog und die er zugleich mitgestaltete. Neben dem sozialen Umfeld werden auch die politische und religiöse Situation der nördlichen Niederlande, künstlerische Beziehungen zwischen den Städten Haarlem und Antwerpen sowie nach Deutschland und Italien untersucht. Die weitere Analyse gilt dem zumeist als erzkatholisch bezeichneten Empfänger der Serie, Herzog Wilhelm V., sowie dem künstlerischen Anspruch an seinem Hof, mit dem Goltzius sich maß. Es ergeben sich weitaus vielfältigere Verbindungen zwischen den Niederlanden sowie Goltzius' näherem Umfeld und dem Wittelsbacher Fürsten als zuvor vermutet. In diesem Zusammenhang ist eine Auseinandersetzung mit Walter S. Melions These notwendig, die Meisterstiche beruhten auf jesuitischem Schriftgut, woran sich eine Analyse des jesuitischen Bildverständnisses anschließt. Da Goltzius mit seinem Verlag in Haarlem an die große druckgrafische Tradition Antwerpens anknüpfte, werden die Geschichte der Druckgrafik und vorbildhafte druckgrafische Marienzyklen in die Untersuchung miteinbezogen, die dem Künstler vor Augen standen. Dabei gilt es das konfessionell geprägte Marienbild zu berücksichtigen, da mariologische Bildwerke in den nördlichen Niederlanden zu der Zeit äußerst selten waren. Sie kamen aufgrund der religiösen wie politischen Situation nach 1600 in der holländischen Kunst kaum noch vor; eine Ausnahme bildeten die Werke Rembrandts. Goltzius' Entscheidung, Szenen des Marienlebens in logischer Kombination mit Bildern der Kindheit Christi zur Darstellung zu bringen, um damit zur christlichen *meditatio*, zur Sammlung des Geistes über dem einen Urgrund, in diesem Fall, so die These, der Bedeutung einer universalen Form des Glaubens – Maria als Verkörperung der universalen *Ecclesia* – und der Nachfolge Christi, anzuregen und gleichzeitig kunsttheoretische Überzeugungen zu dokumentieren,

¹⁹ Vgl. van Mander – *Leben* (Ed. Floerke 1906), II, S.257; Leeflang 2003, Kat. Nr. 4, S.26–27; Reitz 2015, S.465–466.

²⁰ Vgl. allgemein Gombrich 2004, zum Anteil des Betrachters,

S.153–244.

²¹ Vgl. Bredekamp 2010, S.21, 51–55.

²² Vgl. Tiller 2011, S.9–24; Wovinkel 2011; Rau 2013.



2 **Hendrick Goltzius, Eer boven Goltzius (Imprese)**, um 1607,
Federzeichnung, 15,3×10,1 cm, Album Amicorum von Ernst Brinck,
fol. 245r, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag

stand an der Schwelle eines tiefgreifenden Umbruchs religiöser Darstellungen und verdient eine genaue Betrachtung.

Der zweite Teil der Untersuchung widmet sich den ikonografischen und ikonologischen Einzelanalysen der Blätter und ihrer Kontextualisierung mit einem kunsttheoretischen und religionsgeschichtlichen Hintergrund. Dabei fällt auf, dass die szenische Auswahl durch biblische und apokryphe Schriften legitimiert und legendäre Szenen vermieden wurden.

Die Verbindung der Meisterstiche mit Kunstwerken vorbildhafter Meister wurde in der Forschung früh erkannt und seitdem galt das Hauptinteresse der Suche nach den einzelnen Vorbildern. Übersehen wurde dabei aber die kunsttheoretische Verbindung formaler Qualitäten mit den vorbildhaften Künstlern, die eine Voraussetzung für den Aufbau der Serie bildete. Zudem hat sich Goltzius auch nicht auf jeweils nur einen Künstler beschränkt, sondern er zeigt kunstgeschichtliche Entwicklungsstränge auf, die sowohl italienische als auch nordalpine Stilformen und auch Werke der Druckgrafik umfassen. Diese Zusammenhänge anhand der relevanten Werke sichtbar zu machen – wobei die Möglichkeit ihrer Kenntnisnahme durch den Künstler beachtet und die Ubiquität von druckgrafischen Werken vorausgesetzt wird – ist die Hauptaufgabe der vorliegenden Arbeit.

1. Hendrick Goltzius – Kurzbiografie, Charakterisierung, künstlerische Wirkung

Hendrick Goltzius wurde im Februar 1558 als Sohn des Glasmalers Jan Goltz II. und seiner Frau Anna Fullings in Mühlbracht, dem heutigen Bracht, im vereinigten Herzogtum Jülich-Kleve-Berg in eine Künstlerfamilie hineingeboren. Bereits sein Urgroßvater Hubrecht Goltz und sein Großvater Jan Goltz I., der auch Bürgermeister von Kaiserswerth war, arbeiteten als Maler in Venlo. Der berühmte Antiquar Hubert Goltzius war ein Cousin seines Vaters und Goltzius stand lange in Kontakt mit diesem Zweig der Familie.²³ 1562 erwarb der Vater das Bürgerrecht in Duisburg. Obwohl Goltzius' Hand seit einer Verbrennung in der Kindheit deformiert blieb, erkannte sein Vater früh das zeichnerische Talent seines Sohnes und übernahm zunächst dessen Ausbildung zum Glasmaler, bevor er ihn zu Dirck Volkertsz. Coornhert in die Lehre gab.²⁴ Ihm folgte Goltzius 1577 nach Haarlem, wo er zwei Jahre später die Witwe Grietgen (Margaretha) Jansdochter, Tochter des Haarlemer Schiffbaumeisters Jan Baertsen und Mutter des achtjährigen Jacob Matham, heiratete. 1582 gründete Goltzius seinen eigenen Verlag. Er fertigte sowohl Reproduktionsgrafiken wie Werke eigener Invention und setzte sich konsequent mit kunsttheoretischen Inhalten sowie Fragen zum künstlerischen Selbstverständnis auseinander. Seine Reproduktionen des Prager Hofmalers Bartholomäus Spranger waren maßgeblich an der Verbreitung von dessen höfisch-elegantem Stil in den Niederlanden beteiligt.²⁵ Um 1585 begann er Angestellte und Schüler, darunter seinen Stiefsohn Jacob Matham, Jacques de Gheyn II, Jan Muller, Pieter de Jode d. Ä. und Jan Saenredam, mit der Herstellung von Stichen nach seinen Entwürfen zu beschäftigen.²⁶ Ende Oktober 1590 brach Goltzius aus gesundheitlichen Gründen, wie van Mander berichtete, zu einer Reise nach Italien auf.²⁷ Seine erste Etappe führte ihn von Amsterdam mit dem Schiff nach Hamburg, wo sich zu dieser Zeit auch Hans Vredeman de Vries aufhielt. Von dort ging es weiter nach München. In Augsburg traf er mit einem bisher nicht identifizierten Abel zusammen. Sie überquerten die Alpen und hielten sich eine Zeit lang gemeinsam in Venedig auf.²⁸ Goltzius reiste anschließend weiter über Bologna und Florenz nach Rom, wo er am 10. Januar 1591 eintraf. Im Anschluss an eine kurze Reise nach Neapel im April 1591 kehrte er nach Rom zurück. Am 3. August trat er die Rückreise an, die ihn erneut über Florenz, Bologna, Venedig und Trient nach München führte. In Bologna werden ihm sicher die kunstreformatorischen Bestrebungen von Annibale, Lodovico und Agostino Carracci nicht unbekannt geblieben sein, ein Zusammentreffen ist indes nicht überliefert. Ein Aufenthalt in Nürnberg, wo Goltzius die Werke Albrecht Dürers sehen konnte, wird als wahrscheinlich angenommen.²⁹ Ob er die Rückreise erneut über Hamburg vornahm, ist nicht bekannt. Van Mander schrieb: »Auf der Weiterreise von dort [München] suchte er überall alle Freunde und Künstler auf und kehrte schliesslich blühend und gesund nach Hause zurück.«³⁰ Gegen Ende des Jahres 1591 traf er wieder in Haarlem ein. Seine Reise brachte ihm die wichtigsten künstlerischen Zentren Italiens nahe und vermittelte ihm wichtige künstlerische Kontakte.³¹ Die Aufenthalte waren gekennzeichnet vom intensiven Studium der Antiken und vieler jüngerer Kunstwerke sowie dem Zusammentreffen mit berühmten Künstlern, darunter Niederländer wie Jan van der Straet (Johannes Stradanus), Giambologna, Pietro Francavilla, Paul Bril und Jan Sadeler, aber auch bedeutenden italienischen Künstlern

23 Yvonne Bleyerveld veröffentlichte einen Brief von Theodor Schrevelius an Petrus Scriverius (um 1604), der das belegt; Bleyerveld 2014, S. 160–161. Zur Familiengeschichte vgl. Hendrix 2005: »Der niederländische Künstler Hendrick Goltzius und seine Hinsbecker Ahnen«. In: Overkwartier van Gelre Heft 1 (2005). Online verfügbar unter <http://typo.j-cleven.de/index.php/kuenstlerfamilie-goltz.html?PHPSESSID=3afb8c199e2a9e1bd8835c6ebe2be8f6> (Zugriff 19.1.2015).

24 Zu Goltzius' Vita vgl. van Mander – Leben (Ed. Floerke 1906), II, S. 222–261; Meyers 1982, S. 13–26; Leefflang 2003, S. 13–21.

25 Vgl. Acton 1994; Krystof 1997, Anm. 9, S. 9.

26 Filedt Kok 1993, S. 159.

27 Van Mander – Leben (Ed. Floerke 1906), II, S. 228–241. Claudia Swan vermutete, dass Goltzius an Depressionen litt; Swan 2005,

S. 189. Insgesamt führten Flucht und Verfolgung, Armut, Hungerkrisen und Seuchen, die sogenannte Kleine Eiszeit und konfessionelle Konflikte zu einer pessimistischen Grundeinstellung gegen Ende des Jahrhunderts; vgl. Roeck 2007, S. 87.

28 Vgl. den Brief von Jacob Coels d. J. an Abraham Ortelius, 25.1.1591, in: Hessels (Hg.) 1887, Nr. 192, S. 458–462.

29 Zu den Stationen der Italienreise vgl. Reznicek 1961, I, S. 83–84 und Anm. 8, S. 84. Goltzius dürfte schon in Antwerpen mit der bedeutenden Dürer-Sammlung von Abraham Ortelius Kenntnis der Werke des deutschen Meisters erlangt haben; vgl. in dieser Arbeit Teil II, Kap. 4.5, S. 245–246.

30 Van Mander – Leben (Ed. Floerke 1906), II, S. 241.

31 Vgl. Luijten 2003, S. 125; Schapelhouman 2003a, S. 148–149.

wie Federico Zuccaro, Jacopo Palma d.J. und Girolamo Muziano,³² von denen er beeindruckende Porträts fertigte.³³ Aufgrund seines Bekanntheitsgrades in Italien reiste er überwiegend inkognito.³⁴ Die Reise brachte große Gefahren mit sich. Wie van Mander berichtete, wütete in Rom die Pest.³⁵ Bewaffnete Banden dominierten zahlreiche Landstriche Nord- und Mittelitaliens, insbesondere die Toskana, wo zudem eine Typhusepidemie wütete. Infolge von Hunger und Armut waren Überfälle an der Tagesordnung.³⁶ Andererseits war die Situation in seiner Heimat nicht viel besser.³⁷ Bald nach seiner Rückkehr überließ Goltzius die Verlagsarbeit zunehmend seinem Stiefsohn Jacob Matham und seinen Angestellten. Er selbst fertigte in dieser Zeit seine innovativsten Werke, darunter die berühmten Federkunstwerke, bevor er sich ab 1600 der Ölmalerei zuwandte.³⁸ Er starb am 1. Januar 1617 und wurde in der Grote of St.-Bavokerk in Haarlem beerdigt. In relativ kurzer Zeit war Goltzius zum bedeutendsten Kupferstecher der nördlichen Niederlande avanciert. Seine Werke waren im 17. Jahrhundert hoch geschätzt und seine Gemälde zählten zu den wertvollsten Bildern in den Inventarlisten reicher Haarlemer Bürger.³⁹ Seine große zeichnerische Begabung ermöglichte es ihm, dem Kupferstich neue Impulse zu verleihen. Gleichzeitig experimentierte er mit verschiedenen Techniken, die seinerzeit in Holland noch nicht gebräuchlich waren.⁴⁰

Goltzius zeigte, ebenso wie viele andere Künstler, darunter Bartholomäus Spranger und Parmigianino, Interesse an der Alchemie, was bereits zu seinen Lebzeiten bekannt war.⁴¹ Die Alchemie wird noch immer häufig negativ betrachtet, sie war auch im 16. Jahrhundert nicht unumstritten, jedoch findet gegenwärtig ein Verständniswandel statt, der sie als »Ferment einer eigenständigen Naturerforschung« erkennbar werden lässt.⁴² Die frühneuzeitliche Alchemie stand in einem unlösbaren Zusammenhang mit der zeitgenössischen »Wissenschaft, Kosmologie und Anthropologie, Theologie und Naturphilosophie und insbesondere mit der konfessionsübergreifenden Idee einer Menschen- und Weltverbesserung im Sinne einer Generalreformation.«⁴³ Nach seinem Tod wurde Goltzius in einem Klagegedicht wie folgt charakterisiert: »ein Sucher nach dem Stein der Weisen, wurde er höher angesehen als viele Alchemisten.«⁴⁴ In der spirituellen Alchemie galt der Stein der Weisen als Gleichnis Jesu.⁴⁵ Albertus Magnus verglich die Alchemie als Imitation der Natur mit den Künsten. Dieses Verständnis als Modell für das Handwerk bestimmte die vorherrschende Sichtwei-

32 Vgl. Reznicek 1961, I, S.6–7, 84–89; Luijten 2003, S.117–144; Schapelhouman 2003, S.147–158.

33 Vgl. Kettering 2012, S.75–80.

34 Leeflang 2003, S.17–19.

35 Van Mander – Leben (Ed. Floerke 1906), II, S.235.

36 Vgl. Davidson 1985, S.157–176; Burke 1985, S.177–190; Souden 1985, S.233.

37 Vgl. Noordegraaf 1985, S.67–85.

38 Vgl. dazu Nichols 2013.

39 Bisboer 2001, S.32, 40, 261–263.

40 Farbholzschnitte: *Hercules und Cacus* (1588) und die Serie der Gottheiten (1588–90). In seinen berühmten Federkunstwerken ahmte er Kupfersticheffekte nach; vgl. Leeflang 2003c, S.235–263.

41 Vgl. Dokumente bei Nichols 2013, 15. Sept. 1605, 3. Okt. 1605, 20. Okt. 1605, S.296–297; 18. Feb. 1606, S.298–300; 1. Aug. 1608, S.302–303. Möglicherweise spielte seine Herkunft aus der Glasmalerei dabei eine Rolle; vgl. Kerksenbrock-Krosigk 2008 (Hg.), Introduction, S.12–21. Tristan Weddigen vermutete, Cornelis Drebbel habe Goltzius zu alchemistischen Studien angeregt; Weddigen 2004, S.123. Zu Goltzius und der Alchemie vgl. Buchelius – *Res Pictoriae* (Ed. Hoogewerff, van Regteren Altena 1928), S.79; Bredius 1914, S.139–141; Nichols 2013, 1617, 1648, S.311–316, 337–338; Snoek 2006, S.371–372; Leeflang 2003, S.20, Kat. Nr. 4, S.26–27. Einige Quellen berichteten, Goltzius habe dadurch ein Auge verloren, Huygens – *Mijn Jeugd* (Ed. Heesakkers 1987), S.78, Online verfügbar unter http://www.dbnl.org/tekst/huyg001mijn01_01/huyg001mijn01_01_0030.php; (Zugriff 5.5.2014); Peacham's *Compleat Gentleman* 1634, vgl. Tico Seifert 2013 - [Rezension von:] Lawrence W. Nichols: *The Paintings of Hendrick Goltzius (1558-1617). A Monograph and Catalogue Raisonné* (= *Aetas Aurea*, vol. XXII), Doornspijk 2013, Anm. 10. In: *H-ArtHist*, 19.12.2013;

<<http://arthist.net/reviews/6661>> (Zugriff 26.01.2015).

42 Vgl. van Dülmen 2004, S.131–150.

43 Schrott 2014, S.110.

44 *Elegia ofte Klagh-Dichtse* [...], in: Nichols 2013, 1617, S.311–316, Zitat 315; Leeflang 2003, S.20, Anm. 60, S.309.

45 Nach dem *Rosarium Philosophorum* stand der Stein der Weisen in Verbindung mit dem auferstandenen Christus. Eine seiner Kräfte lag darin, auf mikrokosmischer Ebene das Licht der Natur im menschlichen Geist zu entfachen. Heinrich Khunrath, Arzt, Alchemist und ein Zeitgenosse Goltzius', thematisierte in seinem *Amphitheatrum sapientiae aeternae* die Verbindung zwischen Jesus Christus und dem Stein der Weisen. »Ich sage mit gutem Bedacht, u. ohne Gotteslästerung, daß der Lapis Philosophorum, als der Erhalter der großen Welt, ein Typus u. Abbild, u. gleichsam ein Spiegel im Buche der Natur ist von Jesu Christo dem Gekreuzigten, als dem Erlöser des ganzen menschlichen Geschlechts, der kleinen Welt. Derowegen, mein Freund, lerne Christum aus dem Steine der Weisen erkennen natürlicher Weise; u. den Stein aus Christo theosophischer Weise. Dem Buch der H. Schrift will ich hie mit nichts benommen haben. [...] Jch lasse dieses der christlichen Bruderschaft zu beurtheilen über: Jch aber bin auch ein Christ, u. will es durch die Gnade Gottes auch noch ferner seyn und bleiben.« Khunrath, *Amphitheatrum Sapientiae Aeternae*, Hanau 1609, 197; zit. nach einer deutschen Übersetzung aus dem 18. Jahrhundert, in: Khunrath – *Amphitheatrum* (Ed. Gilly et al. 2014), S.515. Khunrath befand sich in Prag im Umkreis des kaiserlichen Hofes und stand mit Johann Arndt in Kontakt. Später ließ er sich in Hamburg nieder. Zu Khunrath vgl. Humberg 2006, S.16; Forshaw 2007, S.255–275; Irmischer 2009, S.91–92. Zur Alchemie am Prager Hof Rudolfs II. vgl. Karpenko, Purš 2014, S.129–138.

se in Europa bis zum Ende des 17. Jahrhunderts.⁴⁶ Martin Luther lobte ihre allegorischen Fähigkeiten und geheimen Zeichen.⁴⁷ Alchemistische Texte verrieten häufig das Interesse an der Erkenntnis göttlichen Wissens oder einer seelischen Reformierung des Ausübenden, wobei vorausgesetzt wurde, dass das notwendige Arkanwissen nur tugendhaften Menschen zugänglich sei.⁴⁸ In der Kunsttheorie des 16. und 17. Jahrhunderts erschien oft eine Verknüpfung zwischen Alchemie und Malerei, insbesondere für die norditalienische und niederländische Kunst, deren Fokus auf dem *colorito* lag. Im Mittelpunkt stand dabei die Verwandlungsfähigkeit der Malerei, die aus leblosen Farbpigmenten etwas Neues, lebendig Erscheinendes erschaffen konnte.⁴⁹ Sven Dupré wies auf den Wissenstransfer hin, der innerhalb von Künstlerwerkstätten stattfand, wo neben handwerklichem Wissen auch neue Erkenntnisse etwa auf dem Gebiet der Optik und Alchemie ausgetauscht wurden. Alchemistische Interessen von Künstlern, die weit über die praktisch-chemischen Methoden hinausgingen, die zur Herstellung von Pigmenten notwendig waren, zeigten sich im frühen 17. Jahrhundert in Antwerpen.⁵⁰

Künstler wie Peter Paul Rubens und Rembrandt Harmensz. van Rijn schätzten die Werke von Goltzius.⁵¹ Goltzius' Darstellungen antiker Skulpturen lassen das Wesen der Bildhauerkunst aufscheinen. Sein Verständnis der Lichtführung ermöglichte einen zuvor in der Druckgrafik unerreichten Blick auf die Skulptur und vermittelt ihre unterschiedlichen Qualitäten. Seine seit den 1590er Jahren zunehmend eigenständig erscheinenden, einflussreichen Porträt- und Landschaftsdarstellungen legten Grundlagen für nachfolgende Künstlergenerationen.⁵² Die Porträts erreichen eine psychologische Tiefe, die Persönlichkeit des Dargestellten wird greifbar. Sie sind unmittelbare Höhepunkte der holländischen Porträtkunst vor Rembrandt. Seine Landschaftsdarstellungen, insbesondere die Dünenzeichnungen, markieren den Beginn einer Haarlemer Landschaftsschule, die nach 1610 fortgeführt wurde.⁵³ Bereits in den 1580er Jahren fügte Goltzius kleine panoramahaft, wirklichkeitsnahe Ansichten von Haarlem und Umgebung in die Hintergründe seiner Kupferstiche ein, die als frühe Wiedergaben spezifisch holländischer Landschaft gelten.⁵⁴ Auch in der Entwicklung vieler Varianten und Themen der Genremalerei, deren flämische Tradition mit den Werken Pieter Bruegels d.Ä. in Haarlem aufgegriffen und dort von Karel van Mander zu einer ersten Blütezeit geführt wurde, lassen sich wichtige Einflüsse in Goltzius' Kupferstichen finden.⁵⁵ Er gilt als ein

46 Vgl. Smith 2008, S. 23–33.

47 »Die rechte Kunst der Alchimie ist wahrhaftig die Philosophia der alten Weisen, die mir sehr wol gefällt, nicht alleine um ihres vielen Nutzes willen, den sie mitbringet, [...], sondern auch um der Allegorien und heimlichen Deutung willen, die uberaus schön ist, nemlich die Auferstehung der Todten am jüngsten Tage.« Luther – WA TR 1 (1912), Nr. 1149, S. 566–567.

48 Smith 2008, S. 29–30. Die Alchemisten waren auf der Suche nach einem Allheilmittel, der *Panacea*, Thema einer der frühesten Zeichnungen von Goltzius. Hendrick Goltzius, *Panacea*, um 1577, Pinsel in Blau über Feder mit brauner Tinte, weiss gehöht auf hell grau-blauem Papier, 49,9×34,3 cm, Inv. Nr. K III 038, Teylers Museum, Haarlem. Vgl. Reznicek 1961, I, Nr. 162, S. 303–304; Veldman 2014, S. 100–117, 107–108; Bleyerveld, Veldman 2016, Nr. 54, S. 71–73.

49 Vgl. Weststeijn 2008, S. 147–153.

50 »Rubens bezog sich auf die *tria prima*, die drei Prinzipien des Paracelsismus – Schwefel, Salz und Quecksilber als Grundelemente des Universums und des Menschen –, um die dreifaltige Kraft der Natur und die Göttlichkeit des Menschen zu beweisen. Mit dieser Vorstellung war Rubens nicht allein: Gleiche Gedanken finden sich im rätselvollen Werk *Physicae et theologiae Conclusiones* (1621) seines Lehrers Otto van Veen. Der große Anteil spiritueller und kabbalistischer Elemente in Rubens' Schriften über Alchemie belegt den Ehrgeiz des Künstlers, als *pic-tor doctus* (gelehrter Künstler) gesehen zu werden.« Dupré 2012 – Wissen in der Werkstatt des Künstlers, Forschungsbericht – Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, http://www.mpg.de/4727300/Wissen_Kuenstlerwerkstatt?c=5732389 (Zugriff 29.4.2014).

51 Einflüsse zeigten sich insbesondere in den Porträt- und Landschaftsdarstellungen. Vgl. Rembrandt van Rijn, *Ansicht von den Dünen nahe Bloemendaal mit Saxenburg im Vordergrund und Haarlem im Hintergrund*, um 1651, Federzeichnung, 8,8×15,3 cm, Museum Boymans Van Beuningen, Rotterdam und *Die Landschaft mit dem Gut des Goldwägers*, 1651, Radierung, 12,1×32,2 cm, H. 234, Kupferstichkabinett – Staatliche Museen zu Berlin. Vgl. Leeflang 1998, S. 77–78; Mayor 1972, Abb. 420, 468; Bevers 1991, S. 161. Zu Goltzius' Vorbildhaftigkeit in religiösen Darstellungen vgl. Coelen 2006, S. 35–37, passim; Perlove, Silver 2009, passim.

52 Zu den Landschaftszeichnungen von Goltzius vgl. Reznicek 1986, S. 57–62; Plomp 2003, S. 172–173.

53 Leeflang 1998, S. 71. Die Haarlemer Landschaft wurde zunächst in der Druckgrafik und erst später in der Malerei dargestellt, vgl. ebd., S. 69–75. Zu Goltzius' Dünenzeichnungen vgl. ebd., S. 67; Volmert 2013, S. 129–138. Zur Haarlemer Landschaftsmalerei im 17. Jh. vgl. Bisboer 2008, S. 21–25.

54 Zum Beispiel in Hendrick Goltzius, *Der große Fahnen-träger*, 1587, Kupferstich, 28,5×19,4 cm, B. 127, H. 255, NHD 2012 – Goltzius II, 288; vgl. Leeflang 1998, S. 63–64. Das Thema der Landschaft besaß in seinem Umfeld große Bedeutung. Coornhert übersetzte als erster die Ode *Beatus Ille* von Horaz, van Mander übertrug Vergils *Bucolica* und *Georgica*, die Goltzius mit Holzschnitten illustrierte, ins Holländische. Coornhert – *Lied-Boeck*. Van Mander (Hg.) 1597 – *Bucolica en Georgica*, mit Widmung an Goltzius. Zu Goltzius' Holzschnitten vgl. Bialler 1992, S. 156–172.

55 Vgl. Valentiner 1930, S. 67–77; Wieseman 1993, S. 403–405.

unmittelbarer Vorläufer der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts.⁵⁶ Als ein Erneuerer der Landschaftsmalerei und Vermittler einer neuen figuralen Art der Darstellung am Ende des 16. Jahrhunderts eröffnete er die Reihe der großen niederländischen Malerstecher.

Der berühmte Goltzius-Stil wirkte sich grundlegend auf die weitere Entwicklung der Kupferstechkunst in den Niederlanden aus.⁵⁷ Eine intensive und bedeutsame künstlerische Interaktion bestand zwischen Goltzius und Peter Paul Rubens.⁵⁸ Als Rubens 1612 auf der Suche nach Kupferstechern für die Reproduktion seiner Werke nach Haarlem reiste, suchte er Goltzius dort auf.⁵⁹ Als Folge dieses Treffens waren zahlreiche bei Goltzius ausgebildete Kupferstecher, wie Jan Muller, Goltzius' Stiefsohn Jacob Matham⁶⁰ und dessen Schüler Pieter Claesz. Soutman für Rubens tätig.⁶¹ Otto Hirschmann konstatierte, das Werk der Rubensstecher baue auf dem von Goltzius gelegten Fundament auf. 1919 zog er das Fazit: »Insofern nun alle Voraussetzungen für die weitere Entwicklung der Stichelkunst bei den Rubensstechern liegen, kann man das Werk von Goltzius als die eigentliche Grundlage des gesamten neuern Kupferstichs betrachten.«⁶² Es fand zudem ein kunsttheoretischer Diskurs zwischen beiden Künstlern statt, auf den Eveliina Juntunen hingewiesen hat.⁶³ Rubens bemerkte in seiner Antwort auf Franciscus Junius d. J. *De pictura veterum*, die Maler sollten sich den Gemälden der Italiener zuwenden, die als Beispiele zugänglich seien, da Werke der antiken Maler nur noch als *exempla* in der Vorstellung existierten. Die italienischen Bilder stellten eine reichere Ausbeute zur Verbesserung künstlerischer Fähigkeiten zur Verfügung. Philipp Fehl interpretierte diese Worte im Zusammenhang mit Rubens' Idee eines Kompendiums italienischer Kunst in Werken der Reproduktionsgrafik. Darin sollten Bilder von Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffael, Correggio und vor allem Tizian, vielleicht auch der Carracci und von Caravaggio erfasst werden, aus denen die antike Tradition aufscheine und anhand derer das Wesen der Kunst erkenntlich werde.⁶⁴ In diesem Sinne vorgebildete, qualitätvolle Kupferstecher hat Rubens bei Goltzius gefunden.

Hendrick Goltzius steht mit seinem Verständnis des Kupferstiches in der Tradition von Martin Schongauer und Albrecht Dürer. Der Kupferstich besitzt für ihn die Möglichkeit, alle Eigenschaften eines Gemäldes oder einer Skulptur zu erfassen, das Wesen eines Kunstwerkes greifbar werden zu lassen. Er entwickelte damit ein eigenständiges Verständnis von Reproduktionsgrafik, das weit über die reine Wiedergabe hinausgeht. Seine Meisterstiche bilden den Höhepunkt dieses Verständnisses.

56 In den Serien *Vier Jahreszeiten* (NHD 2012 – Goltzius IV, 672–683), *Vier Elemente* (NHD 649–656), *Sieben Planeten* (NHD 657–671), *Tageszeiten* (NHD 684–687) stellte er bürgerliche Alltagsszenen der Mittelschicht dar; vgl. Veldman 2006 – From Allegory to Genre, S.193–222; van Thiel 2006, S. 27.

57 Kristeller 1922, S. 327; Pohlen 1985, S. 24.

58 Vgl. Vermeylen, De Clippel 2012, S. 138–160.

59 Reznicek 1961, 1, S. 184. Zum Treffen in Haarlem vgl. van Gelder 1950–51, S. 103–150, bes. 119–121, 125–128; Smet 1977, S. 199–220; Sutton (Hg.) 1993, S. 208, 209, 244; Vermeylen, De Clippel 2012, S. 146–151. Rubens reiste gemeinsam mit Pieter Bruegels Sohn Jan und Hendrick van Balen nach Haarlem. Huigen Leeftang berichtete, Goltzius und andere hätten den berühmten Künstlern bei ihrem Empfang in Haarlem einen Streich gespielt; Leeftang 2003, S. 21. In dem nach Goltzius' Tod erschienenen Klagegedicht (1620) von Balthasar Gerbier ließ dieser das Trauergefolge von Rubens anführen; vgl. Reznicek 1961, I, S. 28–31.

60 Matham übertrug nur ein Gemälde von Rubens, *Samson und Delilah*, das sich in der Sammlung von Nicolas Rockox d. J. befand, in den

Kupferstich. Vgl. Léna Widerkehr in: NHD 2007 – Matham, S. Ivi; Vermeylen, De Clippel 2012, S. 149. Zum Eintrag (1567) seines gleichnamigen Onkels Nicolaas Rockox d. Ä. im Album Amicorum von Abraham Ortelius; vgl. Puraye 1967 und 1968, S. 30. Er wurde auf der Antwerpener Liste vom Februar 1567 gemeinsam mit Christophe Plantin und Jan Rubens, dem Vater des Malers als von der »evangelischen Ketzerei infiziert« bezeichnet; vgl. Sillem 1883, S. 485; Gilly 2001, S. 312–313.

61 Kristeller 1922, S. 352–353, 362; Mayor 1972, Abb. 427.

62 Hirschmann 1919, S. 158–159.

63 Juntunen 2006, S. 245–269.

64 Peter Paul Rubens, Brief an Franciscus Junius, 1. 8. 1637, Harley MSS 4935, British Library, London; deutsche Übersetzung bei Guhl, Rosenberg 1880, S. 186–187. »[...] deren Vorbilder [...] auf] die man mit den Fingern weisen und von denen man sagen kann: Das sind sie«; Rosenberg, Guhl 1880, S. 186. Vgl. Fehl 1998, S. 35–70, bes. 44–51; Büttner (Niels) 2011, S. 319–367. Rubens bezog sich dabei teilweise auf van Mander, der ebenfalls geäußert hatte, antike Autoren würden zwar die Vorstellung, italienische Maler jedoch die Anschauung anregen; vgl. Heinen 1996, Anm. 123, S. 201–202, 202.