

Ein letztes Kapitel schließlich behandelt die vom Typus des Whitehall-Bildes abgeleiteten späteren Bildnisse Heinrichs VIII., die alle aus Holbeins Werkstatt oder Nachfolge stammen.

Die Stärken des Buches liegen dort, wo es um die einzelnen Bilder geht. Hier bewährt sich die methodische Vielseitigkeit der Autorin, ihre Fähigkeit zu genauem Hinsehen, zu gründlichem Beschreiben und Analysieren und zu eingehendem Vergleichen mit z.T. vorher nicht berücksichtigten Werken, vor allem aus der zeitgenössischen franko-flämischen Buchmalerei. Läßt man die angemerkten gelegentlichen Abschweifungen beiseite, so erweist sich Stephanie Bucks Arbeit als eine sehr beachtenswerte Bereicherung der Holbein-Forschung.

JOHANN ECKHART VON BORRIES

Pullach

Doris Krystof: Werben für die Kunst. Bildliche Kunsttheorie und das Rhetorische in den Kupferstichen von Hendrick Goltzius (*Studien zur Kunstgeschichte*, Bd. 107). Hildesheim: Olms, 1997; 208 S., 61 Abb.; ISBN 3-487-10249-8; DM 78,-

In den letzten Jahren hat die kunsthistorische Forschung ihr Interesse verstärkt dem künstlerischen Selbstverständnis des Hendrick Goltzius und seines Haarlemer Kreises zugewandt. Doris Krystof, die bereits mit einem Aufsatz über das „Midasurteil“ des Hendrick Goltzius hervorgetreten ist¹, legt nun ihre Dissertation vor, die 1992 bei der Universität Köln eingereicht wurde. Offenbar konnte sie die seither erschienene Literatur nicht mehr einarbeiten, was zu bedauern ist, da auch zu ihrem Thema manches Lesenswerte geschrieben wurde².

Worum es geht, sagt der Titel nur andeutungsweise: Den Schwerpunkt bildet der zweite der im Untertitel genannten Themenkreise, die Verbildlichung von Begriffen der antiken Rhetorik, wie sie bei Cicero und Quintilian zu finden sind. Darin liegt für die Verfasserin zugleich Goltzius' Beitrag zur „bildlichen“ Kunsttheorie. Andere spezifisch kunsttheoretische Themen kommen nur am Rande zur Sprache, die allgegenwärtige *vanitas* ausgenommen.

¹ Krystof, Doris: „Die wahre Kunst ist bescheiden und schweigsam“: Zu Goltzius' Midasurteil von 1590, in: *Niederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 42-43, 1991-1992, S. 427-437.

² Z. B. Beth L. Holman: Goltzius' Great Hercules: Mythology, art and politics, in: *Niederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 42-43, 1991-1992, S. 397-412; Dorothy Limouze: Engraving as imitation: Goltzius and his contemporaries, in: *ibid.* S. 439-453; Eric Jan Sluijter: Venus, visus and pictura, in: *ibid.* S. 337-396; Ilja M. Veldman: Images of Labor and Diligence in sixteenth-century Netherlandish prints: The work ethic rooted in civic morality or Protestantism?, in: *Simiolus* 21, 1992, S. 227-264; Walter S. Melion: Memory and the kinship of writing and picturing in the early seventeenth century Netherlands, in: *Word and Image* 8, 1992, S. 48-70; ders.: Love and Artisanry in Goltzius' Venus, Bacchus and Ceres of 1606, in: *Art History* 16, 1993, S. 60-94; Lawrence Nichols: The 'Pen Works' of Hendrick Goltzius, in: *Bulletin of the Philadelphia Museum of Art* 88, 1992, 17-20, 37f.; Ausstellungskatalog: *Hendrick Goltzius and the classical tradition*; Los Angeles 1992; Ausstellungskatalog: *Dawn of the golden age*; Amsterdam 1993; *Truus van Bueren: 'de beste Schilders van het gantsche Nederland'*. Karel van Mander en de Haarlemse Schilderkunst; Den Haag/Utrecht 1994.

Ausgehend von der Auffassung, „daß der Kupferstich ein Kunstwerk ist, das sich aus einer kunstvollen Verbindung von Wort und Bild zusammensetzt“ (S. 13; von einer „Tatsache“ kann man wohl nicht sprechen), untersucht die Verfasserin das Verhältnis zwischen der Bildunterschrift und den dargestellten Figuren, genauer: Sie zieht die Unterschriften zur inhaltlichen Deutung der Stiche heran. Dem Leser müßte allerdings bewußt gemacht werden, daß diese Methode nur mit Vorsicht angewandt werden kann: Es ist ja für die Interpretation nicht unerheblich, ob zuerst der Text entstand, oder ob Bild und Unterschrift als Einheit erdacht wurden! Soweit mir bekannt, ist dies bisher für Goltzius' Stiche nicht geklärt. Wenn der Dichter seine Verse erst nach Anfertigung der Graphik schmiedete, darf man zwar annehmen, daß Goltzius nichts gegen den Inhalt einzuwenden hatte – aber daß er ihn gestaltend berücksichtigt hätte, müßte der Interpret in jedem Fall nachweisen. Im Fall der „Allegorie der Malerei“ (Jan Saenredam nach Goltzius, 1616; S. 119-128, Abb. 35) z. B. ist Goltzius gar nicht selbst der Verleger, und die eigentümliche Beschriftung ist so unbeholfen in dem viel zu großen Textfeld plaziert, daß zu prüfen wäre, ob sie überhaupt ursprünglich vorgesehen war.

Wie ist die Arbeit aufgebaut? Die kompositionelle Struktur ist leicht zu überblicken, der zugrundeliegende Gedankengang weniger. Die Verfasserin überschreibt vier Kapitel mit Schlagworten aus der humanistischen Kunstlehre: *ars* und *virtus, eloquentia* und *sapientia, varietas* und *vanitas, imitatio* und *aemulatio*, ein Kapitel über „Goltzius' Hand“ bildet den Schluß. Man kann sich des Eindrucks nicht ganz erwehren, daß der Aufbau durch manieristische Stichserien angeregt und die klangliche Ähnlichkeit den Anlaß zur Paarung der lateinischen Begriffe gab; nur im letzten Fall ist die Kombination der klassischen Rhetorik entlehnt (S. 133).

Die Kapitel behandeln verschiedene Aspekte von Goltzius' Kunst, die in den Untertiteln angesprochen werden: „Bildpublizistik zur Nobilitierung der Kunst“ (gedacht ist wohl an *publicity* = Werbung, denn mit dem Zeitungswesen hatte Goltzius nichts zu tun), das „akademisch-rhetorische Ideal“, der „bildliche Ornatus“ und „Haarlem als Ort der Renovatio der Kunst“. Die Prinzipien, nach denen die Verfasserin dazu die Beispiele aus dem Œuvre des Künstlers auswählt, bleiben dem Leser verborgen. Anscheinend folgt die Arbeit keiner chronologischen oder ikonographischen Systematik; geeignet erscheinende Stiche und Stichserien werden in den Kapiteln versammelt und in einer Reihe von kurzen, oft isolierten Abschnitten besprochen. In dieser „eklektischen“ Vorgehensweise liegt der Reiz, aber auch das Problematische der Arbeit.

Beachtenswerte Ergebnisse erzielt die Verfasserin vor allem, wenn sie einzelne Stichserien bzw. Werke vertieft behandelt und unter verschiedenen Aspekten untersucht. Das gilt besonders für die Kapitel I und II und den Anfang von Kapitel III (S. 88-103). Im weiteren Verlauf sollen, so hat man den Eindruck, noch wichtige Hauptwerke untergebracht werden, die sich aber dem Gerüst der Arbeit nur gezwungenermaßen fügen; die Überlegungen fallen einfach zu knapp aus, man wünschte sich eine stärkere Beschränkung und Konzentration.

Das erste Kapitel (S. 23-50) ist fast ganz der bisher kaum behandelten vierteiligen Folge „Mittel zum Glück“ von 1582 gewidmet (treffender wäre vielleicht die

Bezeichnung „Allegorie des werktätigen Lebens“). Vollkommen zu Recht sieht die Verfasserin in der Serie einen programmatischen Auftakt zu Goltzius' selbständiger Tätigkeit als Verleger. Gezeigt sind jeweils eine männliche und eine weibliche Personifikation in erotischer Umarmung. Ausführlich werden die Einzelblätter als Reflektion des Künstlers über seinen Beruf gedeutet; richtig gesehen ist auch, daß die vier Blätter eine Stufenleiter bilden.

Es ist schade, daß die Verfasserin die Folge als Ganzes nicht intensiver untersucht. So kommt nicht deutlich heraus, daß hier offenbar die *Stufen künstlerischer Ausbildung* gemeint sind (die männliche Figur erscheint von Blatt zu Blatt älter). Erst durch die Vermählung des menschlichen, „männlichen“ Wirkens mit einem überhöhenden, „weiblichen“ Prinzip wird aus bloßem Handwerk die *freie Kunst*: Zu *labor* (Mühe) muß sich die vom Verstand gelenkte *diligentia* (Sorgfalt) gesellen, sonst wird *usus* (Fertigkeit) nicht erreicht. Der wiederum fruchtet nichts ohne die kenntnisreiche *ars* (Kunst), dann stellt sich *honor* (Ruhm) ein. Doch nur im Verein mit *opulentia* (Reichtum, sicherlich auch geistiger Art) wird das Ziel (*terminus*) erreicht, die *quies animi* der Philosophie, die der Betrachter aber auch als Grabesruhe nach einem erfüllten Leben verstehen kann. Zugleich deutet Goltzius an, daß der Künstler wie in einem Liebesakt fruchtbar und schöpferisch wird.

Kapitel II behandelt das „Midasurteil“ von 1590, dem schon wegen seines Formates überragende Bedeutung zukommt (es ist die größte einzelne Kupferplatte, die Goltzius je gravierte). Anhand der Bildunterschrift wird es gedeutet als stumme, aber dennoch rhetorisch prunkende Huldigung an das Urteilsvermögen des Widmungadressaten³.

Kapitel III untersucht eine ebenfalls noch kaum behandelte Serie, die 1588 von Jacob Matham nach Goltzius gestochen wurde und acht Gruppen von Personifikationen vereinigt. Die Verfasserin betont den Aspekt der *varietas*, der ihrer Ansicht nach auf den rhetorischen *ornatus* anspielt; in den „Römischen Helden“ von 1586, dem „Fahnen-schwinger“, dem „Herkules als Muskelmann“, die sie im Anschluß bespricht, komme die „Schein-Sein-Problematik“ der Rhetorik, also der *vanitas*-Gedanke zum Ausdruck.

In Kapitel IV geben die bekannten „Meisterstiche“, in denen Goltzius die Stile berühmter Vorgänger imitiert, den Anlaß zu (von den Forschungen Walter Melions angeregten) Überlegungen zu Goltzius' künstlerischer und persönlicher Freude an der „Verkleidung“. Daran schließen sich die „Sieben Planeten“ (1596) und die Antikenstiche an, die durch ihre die Nachahmung von Vorbildern das Prinzip der *aemulatio* und durch ihre kosmische Dimension den neuen Anspruch der holländischen Kunst demonstrieren sollen.

Insgesamt hätte das „Bild“, die anschauliche Evidenz, mehr Aufmerksamkeit verdient, da das „Wort“, die Bildunterschrift, sich bisweilen als recht redundant erweist. Mitunter verstellen die hehren lateinischen Termini den Blick auf das Individuelle, Originelle von Goltzius' Bilderfindungen. Außerdem müßte die Untersu-

³ Hierzu möchte ich bei anderer Gelegenheit ausführlich Stellung nehmen.

chung der Wort-Bild-Beziehungen stärker die niederländische Sprache berücksichtigen. Ein Beispiel: Auf Blatt 3 der „Großen Planetenfolge“ ist der Kriegsgott dargestellt (Abb. 47), der dem Betrachter den Rücken zukehrt, und in ähnlicher Weise zielt der imposante Hintern eines trommelnden Landsknechtes den Vordergrund. Derb hat Goltzius hier die Bedeutung des niederländischen Wortes *maars* ins Bild gesetzt, und auch der Dichter Schonaeus war sich nicht zu schade, in seinem Vers mit der Vokabel *mors* auf dieses Wortspiel zu alludieren⁴.

Abschließend sei noch auf das Schlußkapitel „Goltzius' Hand“ (S. 177-186) eingegangen. Wie die Verfasserin betont, ist das „Federkunststück“ von 1588 (Abb. 59), das höchstwahrscheinlich die eigene, in der Kindheit durch eine Verbrennung am Kohlenbecken verkrüppelte Hand des Künstlers⁵ darstellt, ein wichtiger Schlüssel zu seinem Selbstverständnis. Die frappierende Imitation eines Stiches, mit der quasi eine neue Gattung ins Leben gerufen wird, und die Identität von Person und Stil, wie sie bei Van Mander in dem Begriff *handelinghe* anklingt, werden mit Recht herausgestellt.

Doch damit ist das Thema, wie ich meine, längst nicht erschöpft. Mit seiner Hand und mit seinem Monogramm gab sich Goltzius auf seiner Italienreise zu erkennen⁶, beide waren so bekannt, daß sie zur Identifizierung seiner Person hinreichten. Tatsächlich findet sich Goltzius' Hand nicht nur in der Apostelserie von 1589; eine große Anzahl seiner Stiche zeigen Figuren mit vergleichbar gespreizten Händen, bei denen zwei Finger zusammengewachsen erscheinen.

Denkt man an Albrecht Dürer, dessen Monogramm eine Tür nachbildet, oder an Paul Brill, der gerne mit einer Brille signierte, so fragt man sich, ob man in den Händen nicht ein dem Monogramm adäquates Erkennungszeichen, die Signatur des *hend-ryck*, des „händereichen“ Goltzius erblicken darf⁷. So gelesen, läßt sich der Name *Hendrick Goltzius* in vielfacher Weise „etymologisch“ allegorisieren: Goltzius arbeitet mit kunst-reicher Hand, er ist erfindungs-reich in der Darstellung von Händen, er beherrscht eine reiche Vielfalt an Händen (= Stilen), durch seiner Hände Werk erwirbt er Reichtum. Zugleich ist sein Streben auf Höheres gerichtet als auf Gold allein, getreu dem Motto „*eer boven golt*“: Dies beinhaltet, wenn man so will, die Nachsilbe *-ius* des latinisierten Namens „Goltz“, die der lateinischen Steigerungsform (z. B. *altius* = höher) gleicht⁸.

Ein zweiter Aspekt könnte ebenso wichtig sein: Die Hand, das bekannte Zeichen der Stadt Antwerpen (ebenfalls volksetymologisch, vom *Hand-werfen*, abgeleitet), diente den dortigen Zünften als Beschauemarke. Sie bewies die Aufsicht durch

⁴ Die Form *mars* oder *mors* ist im gesamten niederdeutschen Raum verbreitet, in den Niederlanden besonders im Gelderland (Goltzius stammte aus dem rheinisch-niederländischen Grenzgebiet), im 17. Jh. aber auch in Amsterdam nachweisbar; vgl. *M. De Vries/L.A. Te Winkel: Woordenboek der Nederlandsche Taal*. I, 575, s. v. *aars*. – Auch bei Merkur (Blatt 6, Abb. 50), der dem Betrachter gleichfalls seinen Posterior zuwendet, ist leicht vorstellbar, was ein Niederländer aus den Schlußworten *monstro mortalibus artes* heraushören konnte.

⁵ *Karel van Mander: Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604, fol. 282 r.

⁶ *Ibid.*, fol. 283 v.

⁷ Der Ablaut *händ-/hend-* kommt nicht nur im Deutschen, sondern auch im Niederländischen vor, z.B. in dem Wort *behendig* = geschickt; vgl. *Woordenboek* (wie Anm. 4) II.1, 1492.

⁸ Diese Interpretation des Nachnamens Goltzius verdanke ich Matthias Winner.

die Gildevorsteher und garantierte Herkunft und Qualitätskontrolle der oft in ferne Lande gelieferten Kunstprodukte⁹. Wenn nun Goltzius die eigene, individuell gebildete Hand als „Markenzeichen“ dem heraldischen Symbol der flandrischen Metropole entgegensetzte, so liegt darin zunächst eine Absage an das Gildewesen im allgemeinen; darüberhinaus beantwortete er den Korporationszwang im spanischen Antwerpen mit der persönlichen Freiheit und Verantwortung des in den *Zeven Provincien* lebenden Künstlers. Die unnachahmlich gezeichnete und dann auf drucktechnischem Wege perfekt vervielfältigte „Hand des Goltzius“ bürgte für die Herkunft aus Haarlem, aus seiner Offizin, von seiner Hand, wie ein *manu propria* ausgefertigtes Zertifikat¹⁰. Mit seiner eigenen Hand stand Goltzius ein nicht nur für die technische, sondern vor allem für die künstlerische Qualität seiner Drucke, die er in ferne Lande hinausgehen ließ. Im wahrsten Sinne des Wortes legte er für seine Werke „seine Hand ins Feuer“¹¹.

Was es mit dem im Titel genannten „Werben für die Kunst“ auf sich hat, bleibt bis zum Schluß verschwommen: Wirbt Goltzius mit rhetorischen Mitteln für seine Produkte? Erzeugt die Rhetorik jenen „Verkündigungscharakter, den Van Mander in Bezug auf Goltzius' Werk literarisch entwirft“ (S. 18)? Gelegentlich verwirren gedankliche oder sprachliche Unschärfen den Leser: „Das Subjekt des Künstlers tritt hervor, um gleichzeitig [sic!] in seinem Werk zu verschwinden“, heißt es im letzten Satz der Arbeit (S. 186).

Obwohl ihre Ergebnisse nicht immer vollkommen überzeugen, bahnt Doris Krystof der Interpretation von Goltzius' druckgraphischem Oeuvre neue Pfade, indem sie das humanistisch geprägte intellektuelle Klima in Haarlem zum Ausgangspunkt ihrer Überlegungen macht. Manche der von ihr beschrittenen Wege lohnen ohne Zweifel das Weitergehen.

MARTIN RASPE

Bibliotheca Hertziana

Rom

⁹ Vgl. Ausstellungskatalog: *Merken opmerken. Merk- en meestertekens op kunstwerk en in de Zuidelijke Nederlanden en het Prinsbisdom Luik. Typologie en methode* (hrsg. C. van Vlierde); Leuven 1990.

¹⁰ Vgl. auch *handje* = schriftliche Verpflichtung: *Woordenboek* (wie Anm. 4) V, 1770.

¹¹ Ob die entsprechende niederländische Redewendung *ergens zijn hand voor in het vuur durven steken* (= sich für etwas verbürgen) bereits um 1600 gebräuchlich (und Van Mander vielleicht bewußt) war, konnte ich nicht eruieren.