

befassen. Besonders aufschlussreich sind die Ausführungen über Geschäfte, die sich im Ostteil Berlins befanden, deren Inhaber oder Eigentümer hingegen in Westberlin wohnten. Anhand von fünf Beispielen aus dem Bereich Kunsthandel werden die Voraussetzungen und Interaktionen der Geschäftsbeziehungen exemplifiziert.

Die vorliegende Publikation ist ein wichtiges wissenschaftliches Hilfsmittel für entsprechende Recherchen im Landesarchiv Berlin. Nicht viel mehr, aber auch nicht weniger.

ULRICH VAN DER HEYDEN  
Berlin



**Petra Wandrey; Ehre über Gold. Die Meisterstiche von Hendrick Goltzius. Bildtheorie und Ikonografie um 1600;** Berlin: Gebr. Mann Verlag 2018; 440 S., 20 farb. u. 139 s/w-Abb.; ISBN 978-3-7861-2777-2; € 89

Hendrick Goltzius (1558–1617), „einer der bedeutendsten niederländischen Künstler des 16. Jahrhunderts“ (11), gilt – galt nicht unangefochten – als maßgeblich für die Entwicklung des Kupferstiches und die „künstlerische Blütezeit“ des folgenden Jahrhunderts (40). Der Kupferstich, ein wichtiges Medium zur Verbreitung von Sujets und künstlerischen Auffassungen, wurde zuvor kaum – wenn auch umso mehr bei Martin Schongauer, Lucas van Leyden und Albrecht Dürer, Vorläufern Goltzius‘, die Petra Wandrey ausführlich in ihre Darlegungen einbezieht – als Mittel der Kunst geachtet.

Der hier zu besprechenden Publikation liegt die Dissertation der Autorin aus dem Jahr 2016 zugrunde. 2013 war der Catalogue Raisonné von Lawrence W. Nichols erschienen, die „letzte wichtige [...] Veröffentlichung“ zu Hendrick Goltzius (29). Petra Wandreys Dissertation wurde von Hartmut Krohm betreut, dem im Vorwort besonders ausdrücklich gedankt wird. (Die Rezensentin nimmt dies gern zur Kenntnis, da sie ihm vor etwa dreißig Jahren als Dozenten begegnen durfte.)

Petra Wandrey referiert systematisch ausgewählte Programmpunkte prominenter italienischer und niederländischer Kunsttheoretiker, vorrangig Leon Battista Alberti (um 1435), Paolo Pino (1548), Giorgio Vasari (1550, 1568), Lambert Lombard (1565) und Dominicus Lampsonius (um 1565), Giovanni Paolo Lomazzo (1590), Karel van Mander (1604) sowie Federico Zuccaro (1605), der unter anderem für „die kunsttheoretische Aufwertung der Zeichnung“ sorgte („idea“, 174), und Joachim von Sandrart (1675). Die kunsttheoretischen Begriffe – *colorito*, *disegno*, *chiaroscuro*, *perspectiva*, *proporzione* und *costume* sowie *grazia* – sind, eine didaktische Herausforderung, jeweils einem, in der Reihenfolge, der sechs Meisterstiche von 1593/94 zugeordnet.

Der mit Absätzen sparsam versehene Text wirkt etwas ausufernd – angesichts des sehr reichhaltigen Quellen- und Forschungsmaterials, zu dem zahlreiche bedeutende, im Buch ausgezeichnet abgebildete Werke des 15. und 16. Jahrhunderts gehören, nicht verwunderlich. (Im Unterschied zur Verlagsangabe zählt die Rezensentin 157 Abbildungen, davon 30 farbige und 119 s/w-Abbildungen sowie acht Kupferstiche auf tonig wirkender Unterlage.)

Die Autorin erwägt, in sechs Kapiteln, Begriff um Begriff, Bild und Bild entlang der Forschungsgeschichte zu Hendrick Goltzius, Werke von Tizian, Federico Barocci, Jan van Eyck, Martin Schongauer; Parmigianino, Pontormo, Michelangelo, Albrecht Dürer; Jacopo Bassano, Correggio, des Meisters von Flémalle; von Andrea Mantegna, Rogier van der Weyden; Lucas van Leyden und Leonardo da Vinci; schließlich Raffael Sanzio, um nur einige zu nennen. Als ‚Leitbild‘ sind zur *Verkündigung* Tizian, zur *Heimsuchung* Pontormo, zur *Anbetung der Hirten* Bassano, zur *Beschneidung* Dürer, zur *Anbetung der Könige* Lucas van Leyden und zur *Heiligen Familie mit dem Johannesknaben* Federico Barocci hervorgehoben. Mit der akzentuierten und vorbehaltlosen Erörterung wissenschaftlicher Erträge aus mehreren Jahrzehnten Forschung und der grundsätzlichen Kenntnis jener Begriffe, deren Vertreter zum Teil auch schaffende Künstler waren, ist ein Gutteil des von ihr Geschriebenen bewältigt. Das Buch insgesamt ist sehr übersichtlich geordnet und mit einem sehr gut nutzbaren Anhang versehen (357–440). Dieser enthält ein ergiebiges Abbildungs- und Literaturverzeichnis; ein übertrieben hilfsbereites Abkürzungsverzeichnis („cm“) und ein detailliertes Sach- und Personen(und Orts-)register. Quellen und Forschungsliteratur – vor allem deutsch- und englischsprachige, einige niederländische, wenige französische und italienische sowie lateinische – sind lesefreundlich in 2485 Fußnoten den Textseiten durchgängig beigeordnet.

Eine dem ehrgeizigen Unternehmen angemessene Lakonie (dies wäre eine der „Stilqualitäten“, vgl. 107, 109, denen die Autorin sich ihrerseits aussetzt), gelegentlich sich übereinander schiebende Formulierungen, auch Wiederholungen, sind dem Text eigen. Wo begegnen sich „visueller Diskurs“, Rhetorik und „Reformdenken“ sowie „komplexe Bildsprache“? (13). *Imitatio*, ein Schlüsselbegriff künstlerischer Tätigkeit, wird mehrfach als „kreativ“ gerechtfertigt. Nicht Nachahmung als ‚Kopie‘ (was die Aufgabe eines Kupferstiches sein konnte), sondern ‚Korrektur und Vollendung‘ im Sinne von ‚Urteilkraft‘ und ‚Ausdrucksfähigkeit‘ sei gemeint und werde, nach Alberti, durch *aemulatio*, Wetteifer, bestärkt. Aus dieser „Synthese“ entstehe „etwas Neues“ (116–120). Anspruch darauf hatte bereits – von Lampsonius als „wissenschaftlich denkender Künstler“ (245) bezeichnet – Dürer erhoben.

Die Autorin liefert, wie zum Beweis, zu jeder Untersuchung eines Meisterstiches eine ‚Synthese‘. Im Verlauf der Arbeit, die, laut Einleitung, „zum ersten Mal detailliert analysiert“ (11), soll sich das *Bildtheoretische* am reifen Werk des zweifellos virtuosen Künstlers erweisen. Dabei ließe sich, so die Vorstellung der Rezensentin, ein Begriff des Meisterlichen verorten.

Ein etwas eigenwillig geratener Satz wie „Goltzius gab Hinweise auf Jan van Eyck, dessen Lichtführung auch auf Dürer einwirkte“ (233) ist dennoch etwas zu

griffig für die Veranschaulichung künstlerischer Tätigkeit, um die es gehen soll. Und dass er im Verständnis „der Hand als höchstem Werkzeug des vernunftbegabten Menschen“ (337) aristotelisches Gedankengut vertrete, ist zwar möglich, jedoch vorzulegender Bildung zu danken. Obgleich er seine Hand, ein reizvolles Studienobjekt, zeichnete (Abb. 121): Wie und was hätte er sonst kontinuierlich über seine Begabung *denken* können? Schriftliche Äußerungen von ihm scheint es nicht zu geben. Die Autorin weiß jedoch – vermittelt durch Alberti und Lomazzo – auch „thomasische Gedankengut“ und „theosophische Gedanken“ in seinem Werk zu bemerken (212).

Empfindsame Bereiche menschlichen Seins, die „nur über das Sehen“ eine Verbindung zum Göttlichen zu fassen fähig seien (nach Nikolaus von Kues, 214), sind einerseits Seele genannt. Ihr werde mit dem „Ziel der Erkenntnis das Licht der Vernunft gegeben“ (297). Weil sie in diesen Dingen irren kann, sei sie dem gläubigen Geist untergeordnet. Dieses Verhältnis ist der *Beschneidung* und damit der *perspectiva* zugeordnet. Die Überlegungen zu dem Stich, der die jüdische Tradition abbildet, machen deutlich, dass es sich um eine innere, unsichtbare Ausrichtung handelt. Diese Perspektive (allein zu dem Begriff in kunsttheoretischer Hinsicht: 236–245) diene der „Korrektur der unvollkommenen Optik“. Sie schließe die (paulinische!) Anrede an Heiden und Juden nicht aus, verstanden aber als religiöse Toleranz (246). Andererseits geht es um den Leib, „der ausführt, was der Geist glaubt und die Seele erkennt.“ (297) Dies wird an der *Anbetung der Könige* mittels *proporzione* und *costume* sowie physiognomischen Beobachtungen plausibel beschrieben. Der Stich befasse sich mit der „Erkenntnis des Sittlichen“ (297). (Das ‚Symbolische‘ kommt in den Differenzierungen des Buches kaum vor.)

Angenehm leicht einsichtige Lektüren zur konflikträchtigen Geschichte der Niederlande sind der visuellen Erprobung jener Terminologie damals führender Meinungsmacher der Kunstszene vorangestellt. (Im Register fehlen die Societas Jesu und ihr Gründer, ebenso die Irenik. Die Rosenkreuzer sind erwähnt.) Die Autorin wechselt zwischen einfachen und nicht voraussetzungslosen, knappen Informationen (Hendrik Jansen van Barrefelt), erwähnt die Beziehungen der Künstler, Grafiker und Verleger, auch Kartografen (245) untereinander, schreibt eine kurze Biografie der Familie Goltzius und über den Hof in München und Prag. Dem in München regierenden, katholischen Herzog Wilhelm V. (54–65) sind die Meisterstiche gewidmet. In der Entstehungsphase akademischer Künstlerausbildung hing die Wertschätzung professioneller, reflektierter Kunst in den Ländern freilich von den Theoretikern ab. Dass das tatsächlich so war, die beabsichtigte „Neubewertung der Meisterstiche“ (11) in einer „kunsttheoretischen“ und „religiös-philosophischen Interpretation der Serie“ (13) sinnhaft vollzogen werden kann, dass also die im Untertitel des Buches genannte *Bildtheorie* ihre Übersetzung in Bildwerke fand, und zwar in die *Ikonomie* derselben, will man gern glauben.

Zumindest sind, im Rahmen einer so umfassenden Präsentation, die gewissermaßen Vollkommenheit beansprucht, Ambivalenzen zu gewärtigen. Petra Wandrey stellt geduldig ihre Leistungsfähigkeit unter Beweis, ohne Anschauungen zu fixieren.

So folgt man gern auch den Beschreibungen der Stiche. An Goltzius' „konfessionsübergreifender Bildersprache“ (38), einer Notwendigkeit der Zeit, sei der „inhaltliche Gehalt“ seiner Werke aufzuzeigen (13). Die Erschließung spekulativer oder wissenschaftlicher Gedanken, einer zugleich vielleicht persönlichen Ikonografie oder Spiritualität (68) – der *Heimsuchung* zugeordnet ist der *disegno*, den Francesco Bocchi (nach 1567) als „Seele der Malerei“ bezeichnete (173) – bleibt zunächst etwas hinter den Erwartungen zurück, die mit Andeutungen zur „Alchemie“ (20) geweckt wurden. Ob der Gedankengang zu bleibenden Ergebnissen führt oder ausbreitet, was gewusst werden kann, scheint, und das ist hier kein Mangel, weitgehend offen. Der Künstler habe, auf hohem technischen Niveau, eine „auf Mehrdeutigkeit ausgerichtete Bildsprache“ entwickelt (13). In der Konzeption scheinen, so die Autorin, Analogien zu Cesare Ripa und Giovanni Battista Agucchi auf („Das ganze Bild als Wissensträger“, 338). Der gelehrte Status erblickt auch „Landschaftsdarstellung als Bedeutungsträger“ (340; ohne Hinweis auf Günter Bandmann). Dass allerdings die Meisterstiche, so ein Fazit, „ein damals allgemeingültiges, humanistisches Reformverständnis“ vertraten, orientiert an Nikolaus von Kues, Erasmus von Rotterdam und den *Spirituali* (353), außerdem in „enger gedanklicher Übereinstimmung“ mit der (wenn die Aufmerksamkeit der Rezensentin nicht trügt: hier erst erwähnten) zwölfteiligen Serie *Salus Generis Humani* des Joris Hoefnagel von 1590 (354), ist – nach dem Aufwand an Kunsttheorie, religiöser Philosophie und Betrachtung – ernüchternd.

Hendrick Goltzius lernte bei Dirck Volckertsz. Coornhert (40–44, 67), folgte diesem 1577 nach Haarlem, gründete dort 1582 seinen eigenen Verlag und war bereits vorher mit führenden Grafikern bekannt. Maarten van Heemskerck und Karel van Mander werden vorgestellt, ebenso die Haarlemer Akademie und die beiden Verfasser der Bildunterschriften der Serie.

Er reiste 1590/91 nach Italien und über den Münchner Hof. Wenig später entstanden die Meisterstiche. Der Ruhm seiner Persönlichkeit und seines Künstlertums wird der innovativen Kupferstichtechnik zugeschrieben, vor allem der *taille* und unbearbeiteten, weiß erscheinenden Flächen, die Lichteindrücke modulieren. Im Vergleich zu Vorläufern, so dem als Maler und im Kupferstich tätigen Martin Schongauer, zu dessen *Anbetung der Hirten* Bemerkungen zum Raumeindruck und zum Licht erfolgen (197–199), stellte Goltzius lebendig wirkende Körper in Mimik und Gewändern, in Architektur und Landschaft dar. Besonders die offenen Gesichtszüge der *Heiligen Familie mit dem Johannesknaben* (Abb. 119) entfalten außerordentliche Freundlichkeit und Liebreiz. Diesem Stich ist *grazia* zugeordnet, eine Wahrnehmung, die gerade nicht auf erlernbarem Regelwerk beruhe und der in der Ausführung die an- und abschwellende Linie entspreche (337).

Das Motto des Künstlers, „Ehre über Golt(ius)“ (Abb. 2), ein Wortspiel mit dem Namen, muss nicht ausschließlich als erhaben über – in diesem Buch nicht thematisierte – finanzielle Interessen gesehen werden. Es meine den „geistigen Anspruch“ des Künstlers (16). Albrecht Dürer gab die Mühe des Handwerklichen – in seinen Schriften, die sich an den Adepten richten – und seelische Zustände, letzte Dinge und individuelle

Grenzerfahrung in den drei Meisterstichen preis. Der rhetorisch gewandte Goltzius wirkte, der Autorin zufolge, mit „Intention“, die von der Überlieferung profitierte. Durch seine bisher „wenig beachteten Inventionen“ entstehe das neue Werk (13).<sup>1</sup>

Goltzius' Meisterstiche waren seit dem 17. Jahrhundert, wahrscheinlich in Anlehnung an Dürers Serie von 1511, zunächst als „Marienleben“ bekannt (14). Petra Wandrey betont die Wandlung des Marienbildes nach 1600. Die Darstellung – nach Schönen Madonnen, Israel van Meckenem, dem Meister E. S. und Martin Schongauer, nach Rogier van der Weyden und Albrecht Dürer – sei selten geworden. Maria bedeute das Menschsein Jesu. Goltzius' Werk sei „als überkonfessionell gültig“ zu verstehen (89–99; 299 erwähnt sind zwei Koransuren). Man ahnt die problematische Dimension, die sich in den *Rederijkerskamers*, in Sprach- und Nationalbewusstsein sowie im Streben zur Besserung der Sitten äußerte (104). Im Zusammenhang mit einer harmonischen Ordnung von weltlicher Seite her sind die Bestrebungen Heinrichs Graf von Rantzau, des Statthalters des dänischen Königs in Schleswig und Holstein, erwähnenswert (80f., Abb. 10).

Als überlieferte Schriftquellen für ein Verstehen (der Darstellungen) Marias und der Meisterstiche, die inzwischen als Kindheitsgeschichte Jesu verstanden werden, bezieht sich die Autorin auf die Evangelien, Apokryphen, das Protoevangelium des Jakobus, Pseudo-Matthäusevangelium und Kindheitsevangelium Jesu (181), Ambrosius und Augustinus, Johannes de Caulibus, der Pseudo-Bonaventura, Ludolf von Sachsen, die *Legenda aurea*, Johannes Molanus sowie altniederländische Maler. Auch hierin kommt Vieles nebeneinander zu stehen, nämlich beeindruckende Detailkenntnisse. Was als Wissen versammelt ist, soll dazu dienen, „den Meisterstichen zugrundeliegende Strukturen herauszustellen“ (100).

Ein guter Einfall sind daher kurze Kapitel, in denen die Stationen der Serie durch die Quellenschriften erläutert werden, getrennt von der Beschreibung zur Technik und Bildbeschreibung in ebenfalls kurzen Kapiteln. Was dem Künstler vorgelegen hat, mag sein Werk zeigen. Goltzius habe, mittels „Dialektik und Rhetorik“, in der Serie die „Wissenschaftlichkeit der Kunst zu begründen und zu legitimieren“ versucht (16; vgl. 104).<sup>2</sup> So „demonstriere“ die *Verkiündigung* „eine der wichtigsten

1 Dass Hendrick Goltzius als Dürer-Fälscher bezeichnet wurde, bleibt unerwähnt. Vgl. Laurens van Roijen, Rezension zu: Henry Keazor, *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt 2015, in: *Journal für Kunstgeschichte* 23 (1/2019), S. 5–14, darin S. 9 und 10, Abb. 3a. Bei dieser Abbildung handelt es sich um die „Bescheidung Christi (im Stil Dürers) [...]“, einem der Meisterstiche, dessen Pendant von Dürer (1504) ebd. zu sehen ist (S. 11). Die Beschreibung bei Petra Wandrey, ebenfalls im Vergleich mit Dürer, macht keinen, wohl aber die Wertung einen Unterschied. (218f.) – Rembrandt soll die Darstellung aufliegender Engel mit ‚menschlichen‘ Beinen von Goltzius abgesehen haben. Vgl. Anna Simon, Rezension zu: *Larry Silver, Rembrandt and the Divine*, Leuven 2018, in: *Journal für Kunstgeschichte* 23 (1/2019), S. 35–43, bes. S. 37–39. (Larry Silver sehe besonders das Buch Exodus als alttestamentarische Quelle niederländischer Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts.) Auch dieses ‚Abschauen‘ wäre im Rahmen einer Kunstentwicklung zu werten, die publikumswirksame Phänomene, gegebenenfalls epigonal, erzielen musste.

2 Das Anliegen der im Buch gelegentlich erwähnten „Legitimation“ erinnert unausgesprochen an die „Rechtfertigung der Kunst“, wie sie Hans-Georg Gadamer behandelte; ders., *Die Aktualität des Schönen*, Stuttgart 1977, S. 3. – Gottfried Boehm hielt die „Legitimität des Bildes“ – seine mögliche

Qualitäten der Malerei, das *colorito*.“ (149; Hervorhebung im Orig.). Die religiöse Überzeugung des Künstlers kann erwartungsgemäß auch gegen Ende des Buches nicht sicher bestimmt werden. Das ist auch nicht notwendig; die Glaubensvorstellungen von mehr als der Hälfte der Haarlemer Bevölkerung seien unbekannt (66).

Auf diese Weise erlaubt gedanklicher Vergleich die Kunstgeschichtsschreibung. Doch hat Petra Wandrey nicht innegehalten, sondern folgt der These, der Künstler habe mit seiner Stichtechnik, der eindrucksvollen Auseinandersetzung mit dem Licht – das scheint nicht metaphorisch gemeint –, *farbige* Wirkungen erzielen wollen. In der Kunsttheorie, abzüglich zeitgenössischer Lobrede in rhetorischer Absicht dann auch in der praktischen Ausübung der Künste in Norditalien und den Niederlanden, habe das *colorito* Alchemie und Malerei verknüpft, das Farbpigment nämlich scheinbar Lebendiges hervorgebracht (21, 146f.). Ob dieses staunenswerte Phänomen einem – recht sensiblen – Wahrnehmen am Kupferstich entsprach, zu verstehen in schattiger Luftsphäre, ist, trotz Nicholas Hilliard (149), nicht unbedingt nachzuvollziehen. Wie an Schongauers *Verkündigung* als „bedeutender Abstraktionsleistung“ (142) zu sehen, könnte die Darstellung Marias in ihrer gleichförmigen Physiognomie eine Rolle spielen (93).

Die Geburt Christi um Mitternacht wurde zur Begründung der Nachtstücke. Das Licht selbst sei „Ursymbol aller Religionen und Mythologien“ (200). Alberti erkannte zwischen Hell und Dunkel eine feine Linie, die vom Künstler sorgfältige Grauwerte verlangte. Leonardo fand an dieser Grenze *sfumato* und *rilievo* (203f.). Mit dem übernatürlichen Licht und Wolkengebilden mit Putten wird Goltzius' *Anbetung der Hirten* dem *chiaroscuro* zugeordnet (212). Die Glaubwürdigkeit der Darstellung – oder wunderbare Erscheinung des Ereignisses – tritt mit der künstlerischen Ausführung in ein direktes Verhältnis, vergleichbar der *Verkündigung*.

Goltzius habe sich in einem sehr unmittelbaren Wettbewerb mit den berühmtesten Künstlern, auch Malern seiner Zeit befunden. Seine Kupferstiche fassten Eigenschaften von Gemälden ebenso wie von Skulptur (Abb. 43, 44 zur Auseinandersetzung mit Michelangelo). Der „Goltzius-Stil“ wirkte bis zu den Rubensstechern (22). Die Wertschätzung des Künstlers ist dem Motiv und seiner Ausführung verbunden, die christliche Auslegung der Heilsgeschichte – das wäre eine bereits moderne Auffassung – ihm zugemutet.

HEIKE WETZIG  
Braunschweig

---

Versprachlichung – für grundlegend „in der Begriffsgeschichte Europas“; ders., „Zu einer Hermeneutik des Bildes“, in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Charles Harrison und Paul Wood, Ostfildern-Ruit 2003, S. 973. – Michael Hampe wies darauf hin, dass „Rechtfertigungsprojekte“ nicht durch „Erklärungsprojekte“ zu ersetzen seien (kursiv im Original); ders., *Tunguska oder Das Ende der Natur*, München 2011, S. 249. – Petra Wandrey erwähnt eine „Legitimationskrise“ der Kunst um 1500 (nach Bernhard Decker 1985; 353) und die „Rechtfertigungsgnade“, eine im Konzil von Trient bestimmte katholische Neuformulierung der protestantischen Gnadenlehre (332).