

Druckgraphik

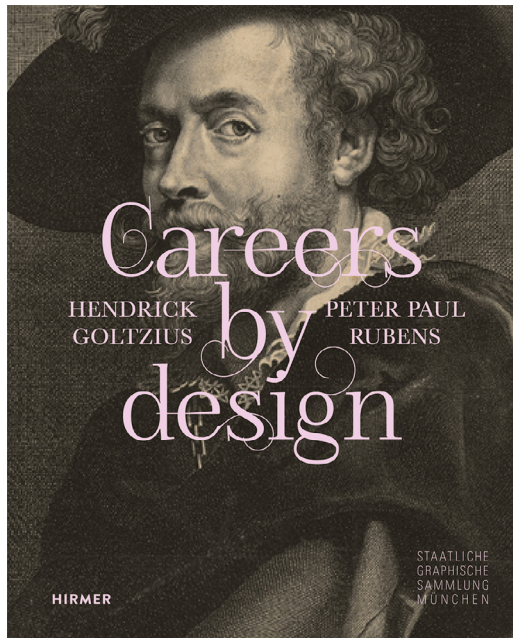
Druckgraphische Virtuosität als Medium der Karrierestrategie

**Hendrick Goltzius, Peter Paul Rubens –
Careers by Design.** Staatliche Graphische
Sammlung in der Pinakothek der Moderne,
München, 13.6.–15.9.2024.
Katalog hg. v. Nina Schleif. München,
Hirmer Verlag 2024. 304 S., zahlr. Abb.
ISBN 978-3-7774-4352-2. € 49,90

Prof. Dr. Ernst Osterkamp
Emeritus Humboldt-Universität zu Berlin
ernst.osterkamp@rz.hu-berlin.de

Druckgraphische Virtuosität als Medium der Karrierestrategie

Ernst Osterkamp



Das Erstaunlichste an dieser Ausstellung ist, dass es sie nicht schon längst gegeben hat. Denn graphik- und mediengeschichtlich stand jedem, der sie durchwanderte, klar vor Augen, wie eng die Verbindungen zwischen dem Haarlemer Virtuosen des Kupferstichs und dem Antwerpener Virtuosen der Malerei gewesen sein müssen. Es waren wohl die gängigen stilgeschichtlichen Sortierungen, die dafür gesorgt haben, dass man die künstlerischen Austauschverhältnisse zwischen Goltzius und dem fast eine Generation jüngeren Rubens nicht hinreichend hat sehen wollen oder können: hier der Meister des „Manierismus“ (ein Begriff, der auch in diesem Katalog noch undefiniert zur Anwendung kommt), dort der Großmeister des Barock, und da Epochenbegriffe nun einmal Wertungsbegriffe sind, waren beide Künstler schon mit diesen Kategorisierungen in der Rangordnung klar voneinan-

der geschieden. Die Manierismus-Schablone sorgt auch heute noch dafür, dass Hendrick Goltzius von manchen Kunsthistorikern ein wenig herablassend traktiert wird: als eine Art Walt Disney des Späthumanismus, ausgestattet mit einer unerschöpflichen Bildphantasie, künstlerisch aber nicht recht ernst zu nehmen. Es tut in diesem Zusammenhang gut, sich daran zu erinnern, dass sich große Graphiksammlungen schon immer darum bemüht haben, die Werke des Hendrick Goltzius in guten Abzügen so vollständig wie möglich zusammenzubekommen.

So auch die Münchner Sammlung. Seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert sind kapitale Blätter des Goltzius in der Münchner Kunstammer nachweisbar. Die Bestände der Kunstammer gingen aber verloren, so dass der Grundbestand der heutigen Graphischen Sammlung erst auf die in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts nach München gelangten Sammlungen des Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz zurückgeht. Heute verfügt die Graphische Sammlung München über einen Bestand von rund 600 Goltzius-Blättern (wobei es ein sammlungsgeschichtliches Kuriosum ist, dass just von den sechs berühmten „Meisterstichen“, die Goltzius dem bayerischen Herzog Wilhelm V. gewidmet hatte, heute zwei in der Sammlung fehlen – eine empfindliche Lücke, die ein Stifter rasch schließen sollte). Im Falle von Rubens sind es über 1200 Nummern, wobei eine hauseigene Erschließung in den Jahren 2021 bis 2023 die Konvolute auf wundersame Weise nahezu verdoppelte und zu spektakulären Neuentdeckungen führte. Einige davon konnten in der Ausstellung präsentiert werden und sind im Katalog dokumentiert. Es ist dieser in Deutschland wohl einzigartige Reichtum an Goltzius- und Rubens-Graphik, aus dem die Ausstellung schöpfte; sie brauchte um nur wenige Leihgaben ergänzt zu werden.



| Abb. 1 | Jacob Matham (Stecher), nach Rubens, *Samson und Delilah*, ca. 1613. Kupferstich. München, Staatl. Graphische Sammlung, Inv. 29987 D. Kat., S. 103

Werkstattsspionage in Haarlem

Ihren historischen Dreh- und Angelpunkt besitzt die Konzeption von Ausstellung und Katalog in der Reise, die Peter Paul Rubens im Jahre 1612 von Antwerpen nach Haarlem und damit in den kurzen Jahren des Waffenstillstands aus dem katholischen Flandern in die protestantischen Niederlande unternahm. Haarlem hatte durch die flämische Migration wirtschaftlich eminent profitiert und sich zu einer Kunstmetropole entwickelt, deren Zentrum die europaweit vernetzte Werkstatt von Hendrick Goltzius bildete. Nina Schleif und Filip Vermeulen/Karolien de Clippel machen in ihren Aufsätzen plausibel, dass der von weiteren Malern begleitete Rubens mit seiner Reise die Absicht verband, Goltzius' künstlerische Arbeitsmethoden sowie die Organisation seiner Werkstatt und seines Vertriebssystems, aber auch jüngere begabte Stecher kennenzulernen, die gegebenenfalls künftig für ihn zu arbeiten bereit waren: „Zu dieser Zeit hatte Goltzius in den Niederlanden ein Alleinstellungsmerkmal, da er alle Teile des Produktionsprozesses – vom Konzept über den Entwurf bis hin

zur Veröffentlichung – persönlich kontrollierte, wobei er sowohl technisch als auch künstlerisch die höchstmögliche Qualität anstrebte und sich an ein internationales Publikum wandte.“ (37)

Das war für den Künstler und Kunstunternehmer Rubens eine eminent attraktive Werkstattstrategie, denn es war ihm klar, dass die Kopien und Wiederholungen seiner Gemälde, die unter seiner sorgfältigen Aufsicht in der eigenen Werkstatt entstanden, nicht hinreichten, um seinen Ruhm und damit seinen internationalen Marktwert nachdrücklich zu steigern. So lag es für ihn nahe, die Bilderfabrik des Goltzius in all ihren Herstellungs- und Distributionsschritten vor Ort zu studieren. Dokumentarisch überliefert ist hierzu kaum etwas; führt man sich aber vor Augen, dass Goltzius' Stiefsohn Jacob Matham schon im Folgejahr 1613 einen eindrucksvollen Stich nach Rubens' Gemälde *Samson und Delilah* | Abb. 1 | anfertigte, sein Kollege Willem Buytewech I parallel dazu weitere Reproduktionen nach Werken von Rubens und dass Rubens im Jahre 1616 Pieter Soutman als Stecher von Haarlem in sein Atelier nach Antwerpen holte



Abb. 2a | Hendrick Goltzius, *Christus vor Pilatus*, ca. 1596. Vorzeichnung, Kreide, weiß gehöht. Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv. Nl. 442. Kat., S. 156

Abb. 2b | Hendrick Goltzius (Inventor, Stecher), *Christus vor Pilatus*, 1596. Aus der Serie: *Die Passion Christi*, 1596–98. Kupferstich. München, Staatl. Graphische Sammlung, Inv. 30910 D. Kat., S. 156

Abb. 2c | Peter Paul Rubens, Kopie nach Goltzius, *Pilatus*, 1596–1600. Federzeichnung. Frankfurt a. M., Städel Museum, Inv. 806 ↗

und bald darauf mit einer gezielten Druckproduktion begann, werden die Folgen von Rubens' Besuch bei Goltzius unmittelbar evident.

Wie sehr schon der junge Rubens Goltzius als Künstler geschätzt haben muss, erweisen seine in der zweiten Hälfte der Neunziger Jahre entstandenen Teilkopien nach Goltzius' Kupferstichserie *Die Passion Christi*, von deren Hell-Dunkel-Effekten er sich faszinieren ließ (35f.); einen Höhepunkt von Ausstellung und Katalog bildet die Abfolge von Goltzius' Vorzeichnung zum Stich *Christus vor Pilatus* aus dieser Serie (Leipzig) **Abb. 2a** |, dem Stich selbst (München) **Abb. 2b** | und Rubens' Federzeichnung des Pilatus nach Goltzius mit assistierenden Figuren (Frankfurt a. M.) **Abb. 2c** |, von denen Rubens einige frei hinzuerfunden hat (156f.): *aemulatio* als Huldigung an einen bewunderten Künstler. Wird man deshalb Hendrick Goltzius „als eine Art Lehrer für den jungen Künstler“ (39) ansprechen dürfen? Und lässt sich wirklich begründet sagen, Rubens sei nach Haarlem gereist, um dort „sein großes Vorbild“ zu treffen? (36)

Es sind dies doch wohl eher gut gemeinte Übertreibungen, wie sie sich bei der Fokussierung auf derartige Künstler-Konstellationen leicht einstellen mögen; ein Genie transformierender Aneignung wie Rubens hatte nun einmal zahllose Lehrer in der Kunstgeschichte. Es genügt also, auf die hohe Wertschätzung hinzuweisen, die Goltzius schon beim jungen Rubens besaß, um plausibel zu machen, weshalb dieser, der nie im Ernst daran dachte, selbst zum Kupferstecher zu werden, sich nach Haarlem wandte, um Anregungen für die Graphikproduktion seines eigenen Ateliers zu sammeln.

Komplexe Rezeptionsprozesse

Im Übrigen könnte man umgekehrt mit gleichem Recht Goltzius einen Schüler von Rubens nennen. Denn als Rubens 1612 Goltzius besuchte, lief zwar die Graphikproduktion von dessen Werkstatt unter Mathams Leitung ungebrochen weiter, der Meister selbst aber hatte sich schon seit zwölf Jahren vom Stecherhandwerk zurückgezogen und sich der noblen Kunst



| Abb. 3 | Hendrick Goltzius (Inventor, Verleger), Jacob Matham (zugeschr. Stecher), *Die sieben Tugenden*, 1588. Kupferstich. München, Staatl. Graphische Sammlung, Inv. 31183 D. Kat., S. 159

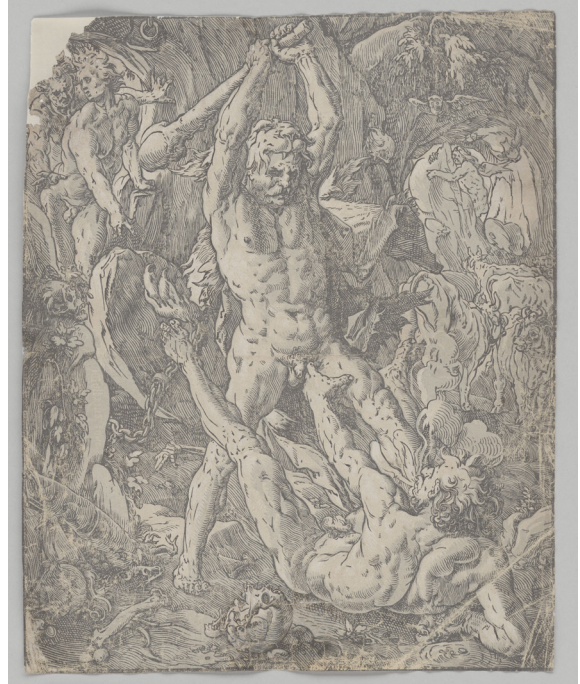
der Malerei zugewandt. Dabei konnte, wie Vermeulen und de Clippel an aussagekräftigen Beispielen zeigen (42ff.), Rubens mit seinen Bilderfindungen tatsächlich „eine Art“ Lehrer für den alten Künstler werden. Begabte Künstler lernen eben gern hinzu, am liebsten von anderen Hochbegabten; mit Lehrer-Schüler-Relationen hat das wenig zu tun. Zu warnen ist auch vor gefühlsemphatischen Unterstellungen wie derjenigen, Rubens habe in Goltzius „eine verwandte Seele gefunden“ (Vermeulen/de Clippel, 41), ja, es habe sich hier, wie Nadine M. Orenstein am Ende ihres informativen Überblicks über die Entwicklung des Druckgraphikers Goltzius sagt, um ein „Gespräch“ zwischen zwei „Gleichgesinnten“ (65) gehandelt. Dass es sich um zwei künstlerisch „Gleichgesinnte“ gehandelt habe, lässt ihre Werkästhetik jedenfalls kaum erkennen.

Fruchtbar hätte es allerdings sein können, der wechselseitigen Rezeption der beiden anhand ihrer Aktaufassung genauer nachzugehen. Vermeulen/de Clippel belassen es hier bei dem Hinweis, dass Goltzius sich von der Bearbeitung mythologischer Themen immer wieder die Lizenz zur „Darstellung aufreizender Akte“ habe erteilen lassen und dass dies „eine besondere Faszination auf Rubens“ ausgeübt habe (36). Wir glauben dies gern, hätten uns aber gewünscht, dass dies wichtige und für das Verständnis beider Künstler und ihrer Austauschverhältnisse essentielle Thema im Katalog eine exemplarische Untersuchung erfahren hätte und damit mehr als nur ein Aperçu geblieben wäre. Dass Goltzius bei der Inszenierung üppiger weiblicher Körper (und nicht nur dort) beherzt nach der Maxime „sex sells“ verfuhr und seine moralisierenden *subscriptiones* oft nur dazu nutzte, dies umso beherzter tun zu können **| Abb. 3 |**, liegt für jeden Betrachter seiner Blätter auf der Hand, und Rubens dürfte daraus seine Konsequenzen gezogen haben.

Das weite Feld der Rubens-Graphik einhegen

Nils Büttner geht in seinem Aufsatz über „Rubens-Graphik“ zunächst dem „Einfluss“ von Druckgraphik auf Rubens' künstlerische Entwicklung und die Ausbildung seiner Bildsprache nach und analysiert danach die Schritte, die den Künstler von den im Atelier unter seiner Aufsicht gemalten Reproduktionen eigener Gemälde zur Entwicklung und Organisation einer qualitativ hochrangigen „Rubens-Graphik“ führten; ein Begriff, bei dem es sich empfiehlt, ihn auf die „unmittelbar unter seiner Aufsicht“ und unter seiner „strengen Kontrolle“ (77) entstandenen Reproduktionen zu beschränken. Zwar entstanden im 17. Jahrhundert „mehr als 800 druckgraphische Reproduktionen von Rubens-Werken“ (76); davon sind aber nur knapp 100 Blätter „in seinem Auftrag und unter seiner Kontrolle produziert und vertrieben“ worden (90; auf S. 81 schränkt Büttner den „Kern des Rubens-Œuvres“ auf 56 Stiche ein).

Wie streng diese Kontrolle beim Entstehungs- und Druckprozess war, erweisen eigenhändige Korrektu-



| Abb. 4a | Hendrick Goltzius (Inventor, Holzschnneider, Verleger), *Herkules erschlägt Cacus*, 1588. Chiaroscuro-Holzschnitt. München, Staatl. Graphische Sammlung, Inv. 30975 D. Kat., S. 180

| Abb. 4b | Hendrick Goltzius (Inventor, Holzschnneider, Verleger), *Herkules erschlägt Cacus*, 1588. Chiaroscuro-Holzschnitt. München, Staatl. Graphische Sammlung, Inv. 2021:1. Kat., S. 181

ren auf den Entwurfszeichnungen und auf Probedrucken. Dabei strebte Rubens immer eine malerische Wirkung des graphischen Erscheinungsbilds an; von Goltzius ausgebildete Stecher, die sich wie ihr Meister jeden graphischen Stil mühelos zu eigen zu machen vermochten, folgten wie auch bei der Intensivierung der Hell-Dunkel-Effekte mit selbstverständlicher Virtuosität den künstlerischen Intentionen des Meisters. Gezielt setzte Rubens wie vor ihm schon Goltzius Privilegien und Widmungen zum Schutz und zur Verbreitung der Rubens-Graphiken ein; dass sie dennoch vielfach kopiert und nachgestochen wurden, konnte er schon deshalb hinnehmen, weil es der Steigerung seines Ruhmes nur dienen konnte. Büttner kann resümieren: „Vor allem dank der druckgraphischen Reproduktionen wurde Rubens zum ersten globalen Künstler.“ (90)

Mediengeschichtliche Akzente

Das Herzstück des Bandes bildet der von Nina Schleif mit souveräner Kennerschaft bearbeitete Katalog der ausgestellten 140 Werke. Er folgt einer Systematik, die sich primär an mediengeschichtlichen Aspekten und an der Organisation der Herstellungsprozesse und Vertriebssysteme orientiert: an Faktoren also

von herausragender graphikgeschichtlicher Bedeutung, die in Graphikausstellungen oft nur am Rande beachtet werden und nicht zuletzt deshalb diesem Katalog seine bleibende Bedeutung über die Konstellation Goltzius – Rubens hinaus sichern: die Organisation des Werkstattbetriebs und die Stellung der Stecher; die werk- und absatzstrategische Bedeutung von Widmungen und Privilegien; die für die Entstehung und Verbreitung von Stichen zentrale Bedeutung der Verleger – der Zeichner und Stecher Goltzius als sein eigener Verleger mit einem Sortiment von über 400 Stichen, während Rubens nur selten als Verleger nach seinen Werken entstandener Graphik fungierte – ; das Verhältnis von Zeichnung und Druckgraphik; schließlich die technischen Experimente mit spektakulären Großformaten, bei denen mehrere Platten zum Einsatz gelangten, mit der Technik der Radierung, die für beide Künstler trotz ihrer künstlerischen Vorzüge letztlich keine große Attraktivität besaß, weil sie nur vergleichsweise geringe Auflagen ermöglichte, und mit dem Holzschnitt. Der gewaltverliebten Überwältigungsästhetik von Goltzius' Chiaroscuro-Holzschnitt *Herkules erschlägt Cacus* (in Ausstellung und Katalog in zwei Farbvarianten vertreten | Abb. 4a | und | Abb. 4b | und der Brillanz

von Christoffel Jeghers Holzschnitt nach Rubens' Zeichnung *Herkules erschlägt die Missgunst* (hier in einem prachtvollen Holzschnitt | Abb. 5a | und in einem bisher unbekannten Umdruck | Abb. 5b |) wird sich kein Betrachter entziehen können.

All diese Aspekte werden mit vorzüglichen Exemplaren aus der Münchner Sammlung illustriert. Nina Schleifs konzise Einführungen sind sehr erhellend, und dass sie die Möglichkeit nutzt, einzelne Stecher wie Jacob Matham auf Seiten von Goltzius und den für Rubens arbeitenden Lucas Vorsterman I etwas genauer zu konturieren, ist dankenswert – dies umso mehr, als sie einleitend nüchtern feststellen muss, wie gering letztlich die irdischen Spuren sind, die diese auf europaweiten Absatz ausgerichteten graphischen Werkstätten hinterlassen haben: „Wo Goltzius seine Werkstatt hatte und wie groß sie war, wissen wir nicht. Im Fall von Rubens gibt es nur den Hinweis,

dass seine Stecher Korrekturen in seiner Gegenwart vornehmen mussten. Doch wo diese Spezialisten ihrer Arbeit nachgingen und die übrigen Mitarbeiter anleiteten, während sie für Rubens arbeiteten, liegt im Dunkeln.“ (96) Umso wichtiger ist es, dass Ausstellung und Katalog den Schwerpunkt auf die medien-geschichtlichen Dimensionen der Graphikproduktion legen.

Augenfreude

Ausstellung und Katalog setzen daneben noch fünf weitere thematische Akzente, die ein wenig aus der systematischen Anlage des Ganzen herausfallen (und deshalb auch mühelos durch weitere Aspekte hätten ergänzt werden können), der Graphischen Sammlung aber die Gelegenheit boten, weitere Hauptstücke aus dem Reichtum ihrer Bestände präsentieren zu können. Das gilt insbesondere für die



| Abb. 5a | Peter Paul Rubens (Inventor, Verleger), Christoffel Jegher (Holzschnitzer), *Herkules erschlägt die Missgunst*, 1633–35. Holzschnitt. München, Staatl. Graphische Sammlung, Inv. 148971 D. Kat., S. 182

| Abb. 5b | Peter Paul Rubens (Inventor, Verleger), Christoffel Jegher (Holzschnitzer), *Herkules erschlägt die Missgunst*, 1633–35. Umdruck. München, Staatl. Graphische Sammlung, Inv. 2021:494 D. Kat., S. 183

Auswahl der „Meisterdrucke“, also der von Goltzius und Rubens mit marktstrategischem Blick konzipierten graphischen Virtuosenstücke, die den Künstlern einen „großen Wiedererkennungswert“ sicherten und bis heute „als Marken für die beiden Künstler stehen“ (186): ein Faktor der Sicherung des Marktwerts, um die sich Hendrick Goltzius, wie die schon 1588 nach Cornelis van Haarlem entstandene berühmte Folge der *Vier Himmelsstürmer* zeigt | **Abb. 6a–d** |, von Anbeginn bemüht hat. Dass Rubens keinen geringeren Ehrgeiz darauf verwandte, auf dem umkämpften Graphikmarkt die Augenlust der Käufer durch aufsehenerregende Bildthemen, die Ausreizung malerischer Effekte und spektakulärer Hell-Dunkel-Kontraste auf sein Werk zu ziehen, zeigen herausragende Graphiken wie Lucas Vorstermans Stich der *Kreuzabnahme* und die von Schelte à Bolswert gestochene und radierte *Flusslandschaft im Mondschein*. | **Abb. 7** | Weitere Sequenzen in Ausstellung und Katalog führen vor Augen, wie der Wettstreit mit dem Vorbild der Antike und mit großen Künstlern der Renaissance, aber auch ihre Portraitekunst zum Ruhm und damit zum Marktwert beider Künstler beitrug. Dass sich der

so gewonnene Ruf auch darin bewährte, dass weit über den Tod beider Künstler hinaus zahlreiche Nachstecher an ihm zu partizipieren suchten, illustrierte an aussagekräftigen Beispielen ein letztes Segment der Ausstellung.

Der Leser legt deren zweisprachigen Katalog belehrt und überdies erfreut über die Qualität der ganzseitigen Abbildungen aller Ausstellungsstücke aus den Händen. Er öffnet vielen Graphikfreunden den Blick für kunsthistorische Zusammenhänge, die sie bisher übersehen haben mögen, indem er die Verbindung zwischen Goltzius und Rubens in voller Evidenz entfaltet. Dass er die druckgraphische Produktion beider Künstler in werkstrategischer und mediengeschichtlicher Perspektive präsentiert, verleiht ihm eine exemplarische Bedeutung weit über die thematisierte Konstellation zweier Künstler hinaus. Dass den Betrachter auf dem vorderen Einband das Portrait des Rubens anblickt, während dasjenige des Goltzius auf die Rückseite des Bandes verbannt ist, muss man wohl im Sinne der Öffentlichkeitswirksamkeit hinnehmen, obgleich es der Ausstellungsthese nicht ganz gemäß ist.



| **Abb. 7** | Schelte à Bolswert (Stecher, Radierer), nach Rubens, Gilles Hendricx (Verleger), *Eine Flusslandschaft im Mondschein*, ca. 1638. Kupferstich, Radierung. München, Staatl. Graphische Sammlung, Inv. 30521 D. Kat., S. 216/217



| Abb. 6a-d | Hendrick Goltzius (Inventor, Stecher, Verleger), nach Cornelis Cornelisz. van Haarlem, Ikarus. Tantalus. Ixion. Phaeton. Aus der Serie: Die vier Himmelsstürmer, 1588. Kupferstiche. München, Staatl. Graphische Sammlung, Inv. 31006 D, Inv. 31005 D, Inv. 31008 D, Inv. 31007 D. Kat., S. 190/191

Doch leider: Ikonographische Abstinenz

Und damit komme ich auf das einzige kritische Bedenken, das ich gegenüber Ausstellung und Katalog habe. Der Titel *Careers by design* und die Ausstattung des Katalogs lassen die lobenswerte Absicht erkennen, auch breitere Publikumskreise ansprechen zu wollen, die bisher kaum oder nur geringes Interesse für Druckgraphik aufbringen, und wenn sich diese Intention dadurch realisieren lässt, dass die verlockende Vorstellung, mit den Möglichkeiten des Design (ein Begriff, der ja nicht jeden Leser sofort an *disegno* denken lässt) Karriere machen zu können, mit einer eleganten Katalogästhetik beglaubigt wird, bei der sich mir das Wort „posh“ aufdrängt, dann soll mir dies recht sein. Ich bin allerdings selbst im Falle dieser sinnesfrohen Künstler sehr im Zweifel, ob dies gelingen kann, wenn man allein auf die künstlerische Kraft oder „Wucht“ (15) der gezeigten Blätter vertraut (wozu man in München freilich allen Grund hat) und den Besuchern nicht doch ein wenig erklärt, was sie da eigentlich sehen. Das verweist auf eine fundamentale Leerstelle von Ausstellung und Katalog: ihre ikonographische Abstinenz. Was man weiß, sieht man erst; das ist eine Goethe'sche Maxime, die sich gerade im Falle der humanistisch gelehrten Kunst von Goltzius und Rubens bewährt. Ich habe die Ausstellung des Öfteren besucht und musste dabei feststellen, dass ich meine Einsamkeit nur mit wenigen anderen Kunstfreunden zu teilen hatte und die Zahl derjenigen unter ihnen, die länger in der Betrachtung der Blätter verweilten, verstörend gering blieb. Das kann auch nicht anders sein, wenn man die Besucher mit den intellektuell voraussetzungsreichen Graphiken allein lässt.

Wie die Ausstellung so verzichtet auch der Katalog auf Erläuterungen zu den Bildthemen und zur ikonographischen Tradition sowie auf den Abdruck der kunstvollen lateinischen Bildunterschriften, die in ihrer moralisierenden Tendenz nicht selten in spannungsvollem Kontrast zu den Darstellungen selbst stehen. Deren Übersetzung unterbleibt ganz. Wie aber können sich auf diese Weise der Ideenreich-

tum, der oft subtile, manchmal auch weniger subtile Witz und der ästhetisch spielerische Charakter dieser Blätter einem nicht einschlägig vorgebildeten Betrachter erschließen? Wie kann er ein Verständnis für das Ineinander von Intellektualität und Sinnlichkeit entwickeln, das die Kunst des Goltzius und die Rubens-Graphik auszeichnet?

Wie voraussetzungsreich dies alles ist, möge der einzige Ausflug in die Regionen der Ikonographie belegen, den sich der Katalog gestattet. Zu den beliebtesten Bildthemen in der Kunst des ausgehenden 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts gehört die auf Terenz zurückgehende Sentenz „Sine Cerere et Baccho friget Venus“: Ohne Speise (Ceres) und Trank (Bacchus) friert Venus, erlischt also das erotische Begehren. Nina Schleif macht zu Recht auf die diäte-



Abb. 8 | Hendrick Goltzius (Inventor), Jan Saenredam (Stecker), Bacchus, ca. 1595. Aus der Serie: Ceres, Bacchus, Venus, ca. 1595. Kupferstich. München, Staatl. Graphische Sammlung, Inv. 31074 D. Kat., S. 230

tische Bedeutung aufmerksam, die dieser Sentenz im „neostoischen Gedankengut“ zukommt, „weil es die Mäßigung der Affekte anmahnte“. (220) Erklärt diese Verbindung der Sentenz mit dem Neostoizismus aber tatsächlich ihre Prominenz in der Bildwelt des Goltzius und seines Kreises? Schleif setzt dies jedenfalls voraus, wenn sie zu den drei von Jan Saenredam in den 90er Jahren nach Zeichnungen von Goltzius geschaffenen Kupferstichen mit Darstellungen des Bacchus, der Ceres und von Amor und Venus bemerkt: „Alle drei Götter strahlen eine innere Ruhe aus, die aus ihrem Dreiklang erwächst und die für jeden Neostoiker erstrebenswert ist.“ (220) Wirklich? Das verkennt doch wohl, dass die Beliebtheit der Sentenz als Bildthema vor allem daraus resultierte, dass sie unter dem Deckmantel der Moralistik die darstellerisch reizvolle Kombination verlockender nackter Körper erlaubte, aus deren Betrachtung erst jene innere Unruhe erwachsen mochte, gegen die dann der Neostoizismus zur Hilfe gerufen werden musste. Mit anderen Worten: Der intellektuelle wie der visuelle Reiz seiner Blätter resultiert nicht zuletzt daraus, dass Goltzius ein ironisches Verhältnis zum Mythos hatte, das ihn alle moralisierende Eindeutigkeit überlieferter Sentenzen mit den Mitteln bildlicher Darstellung

subversiv unterlaufen lassen konnte. Man kann dies an den von Saenredam gestochenen Blättern (230f.) leicht überprüfen | **Abb. 8**: an dem triumphierend seine prächtige Trinkschale präsentierenden Bacchus, dem ein gierig Trauben fressender kleiner Faun assistiert; an der ein überquellendes Füllhorn, dessen Inhalt reizvoll mit ihren Brüsten kommuniziert, darbietenden Ceres; an der ein brennendes Herz tragenden Venus, die sich lächelnd von Amor eine Pfeilspitze auf ihr Herz richten lässt. Und wer erst einmal auf die üppig vorgewölbten Bäuche der beiden Göttinnen aufmerksam geworden ist, dem wird es ohnehin schwerfallen, noch an das neostoische Ideal der Mäßigung zu glauben.

Goltzius' Bildphantasie treibt ein intellektuell und piktoral ausgesprochen reizvolles Spiel mit den mythologischen Themen und der Tradition ihrer emblematischen Ausdeutung, und dies Spiel kann sich nur einem Betrachter erschließen, der mit der ikonographischen Tradition vertraut gemacht wird. Ausstellung und Katalog, die ein anderes Ziel hatten, verzichteten darauf, und wenn ich dies bedauere, dann nur deshalb, weil damit eine Möglichkeit vergeben wurde, der Graphik beider Künstler, wie sie in München glanzvoll präsentiert wurden, neue Freunde zu gewinnen.