

Zeitschrift: Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles
Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft
Band: 25 (1982)
Heft: 3

Artikel: Manieristische Kupferstiche aus den Niederlanden : Hendrik Goltzius und sein Kreis
Autor: Korazija, Eva
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-388387>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

EVA KORAZIJA (ZÜRICH)

MANIERISTISCHE KUPFERSTICHE
AUS DEN NIEDERLANDEN:
HENDRIK GOLTZIUS UND SEIN KREIS

Mit den Kunstkammern, wie sich Kaiser Rudolf II. in seiner Prager Residenz eine einrichten ließ, begann im 16. Jahrhundert neben dem Sammeln von naturkundlichen Raritäten auch das Sammeln von Stichen, aber nur als ein Bestandteil in den vielfältigen Kuriositätenkabinetten. Was Amateursammler an Stichen so schätzten, war das Beherrschende bei gleichzeitiger ästhetischer Erbauung. Die lehrhafte Funktion der Blätter zeigt sich schon darin, daß die Bilder fast immer von einer Textlegende begleitet sind, die sie erklärend unterstützt oder, wie wir sehen werden, einen Überhang an sinnenfreudiger Darstellung relativieren soll. Die graphischen Blätter waren ihrer leichteren Verfügbarkeit wegen das geeignetere Medium für dieses Aufklärungsbedürfnis bzw. für den Wunsch, sich Bildung auf zugänglichem Weg anzueignen, als die repräsentativen Gattungen der Kunst. Druckgraphik wurde im 16. Jahrhundert ein wesentliches Medium der Kunstvermittlung. Reproduktionsgraphik – das ist die Sammelbezeichnung für graphische Blätter, die der Wiedergabe von Zeichnungen und Gemälden, Plastik und Architektur dienen – war vor der Erfindung der photomechanischen Reproduktionsverfahren die einzige Möglichkeit, ein breiteres Publikum mit Bildern von entfernten oder nicht öffentlichen Kunstwerken bekanntzumachen. Der internationale Austausch graphischer Blätter sorgte dafür, daß in Antwerpen und Haarlem, in Rom, Venedig, Prag und München gleichzeitig aktuelle Kunst aufgenommen und die Kunst der Vergangenheit studiert werden konnte.

Seit der Jahrhundertmitte hatten die Verleger die Verbreitung von Graphikblättern

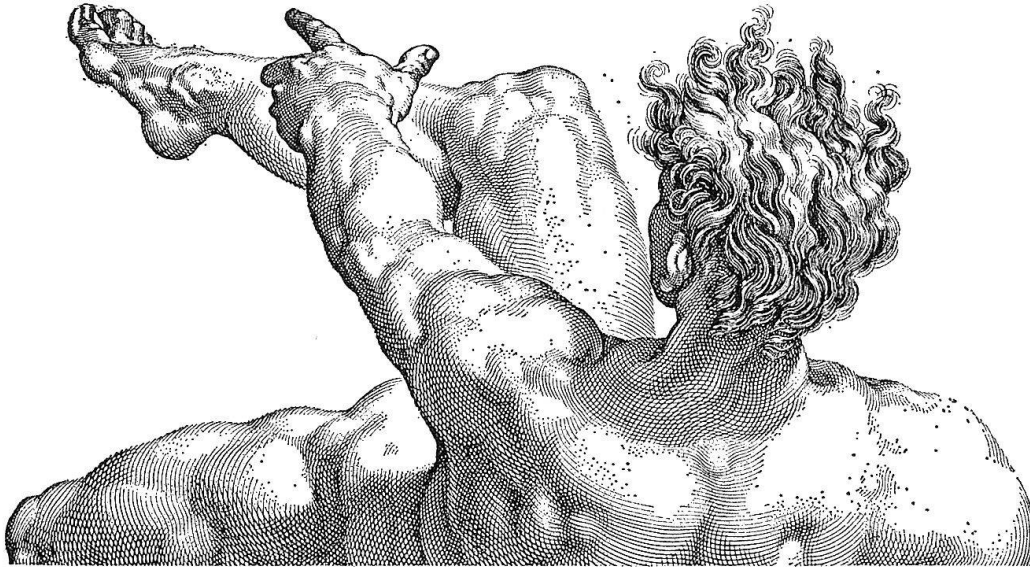
und -folgen zu einem breiten Spektrum von Sachbereichen übernommen. Der Verleger bestimmte das Programm des Angebots, vergab die Aufträge und investierte Kapital in Platten. Zeichnungen wurden eigens zu Reproduktionszwecken bei Künstlern bestellt und von berufsmäßigen Stechern auf die Kupferplatte übertragen. Hendrik Goltzius (Mühlebrecht bei Venlo 1558–1617 Haarlem) wurde bereits von seinen Zeitgenossen als einer der brilliantesten und fähigsten Stecher der Epoche geschätzt. Zwischen 1576/78, den ersten datierten Blättern, bis zu seinem radikalen Bruch mit der Graphikproduktion und zur Hinwendung zur Malerei im Jahr 1600 sind rund 350 Kupferstiche entstanden. Außer diesen eigenhändigen Werken sind etwa 500 seiner Zeichnungen von anderen Künstlern in seinem Stil auf Kupferplatten übertragen worden. Nachdem sich Goltzius 1576/77 in Haarlem niedergelassen und zunächst im Auftrag anderer Verleger – vor allem für Philip Galle in Antwerpen – gearbeitet hatte, etablierte er sich 1582 als selbständiger Peintre-Graveur. Die geschilderte Verlagsabhängigkeit eines Stechers muß für ihn unbefriedigend gewesen sein. Er verschmähte es zwar nicht einmal auf der Höhe seines Ruhmes, nach Vorlagen anderer Künstler zu arbeiten; die Auswahl der Vorlagen jedoch und der Künstler, mit denen ihn eine Zusammenarbeit reizte, das Programm, das ihn interessierte, lag als selbständiger Stecher-Verleger bei ihm. Er vertrieb hauptsächlich eigene Kompositionen, die er teilweise selber stach, teilweise dafür aber auch andere Künstler anstellte. Damit hatte er eine organisatorische Neuerung eingeführt, und seine Werkstatt wurde zur Ausbildungsstätte

einer Elite der damaligen Stecherkunst, denn Goltzius hat den Kupferstich auch technisch-künstlerisch reformiert. Er entwickelte nämlich die Stichführung der an- und abschwellenden Linie zu geradezu atemberaubender Virtuosität. Darüberhinaus arbeitete er mit Variationen der Abstände der Linien voneinander, ließ sie tiefer und immer länger werden, die alten Kreuzschraffuren traten zurück, die Linien trafen sich im spitzen Winkel. Dieses Strichlagen-System kreierte nicht nur eine stilistische Mode, sie hatte unmittelbar ökonomische Folgen, da die Kupferplatten, in denen die Taillen tiefer eingegraben waren und weiter auseinanderlagen, weniger schnell ausgedruckt waren und höhere Auflagen erlaubten. Die notwendige Arbeitsteilung in der Werkstatt erforderte eine solche Standardisierung der Linienführung in einem lernbaren Schema: Die Blätter, die dort produziert wurden, sollten einen einheitlichen Charakter haben, den «Goltzius-Stil». Sie waren begehrte Exportartikel, nicht nur in Europa, sondern bis an die Grenzen der damals bekannten Welt. Der Aufschwung, den die Druckgraphik im Goltzius-Kreis erfuhr, bereitete das Terrain für die Rubens-Stecherwerkstatt vor, die in ihrer Könnerschaft sonst kaum möglich gewesen wäre.

Die Graphische Sammlung der ETH Zürich besitzt allein von Hendrik Goltzius etwa 150 eigenhändige Stiche und Clair-obscuroholzschnitte. Dieser Bestand stammt zum größten Teil aus der Sammlung Heinrich Schultheß-von Meiß (1813–1898, Zürcher Bankier, Philantrop und Mäzen), die über 12000 wertvolle Blätter umfaßt und die im Jahr 1898 testamentarisch als Stiftung der Graphischen Sammlung der ETH vermacht worden ist. Mit dieser Schenkung war der der Sammlung ursprünglich zugedachte Rahmen eines kunsthistorischen Lehrapparates der Schule gesprengt. Sie rückte damit in den Rang eines auch im Ausland angesehenen Kunstinstitutes auf und nimmt seither unter den schweizerischen Graphiksammlungen die zweite Stelle ein.

Die Graphische Sammlung der ETH Zürich hat im vergangenen Herbst über achtzig Kupferstiche aus der Werkstatt von Hendrik Goltzius aus eigenen Beständen, ergänzt durch Leihgaben, ausgestellt. Über den engeren Mitarbeiterkreis hinaus waren ein paar Stecher vertreten, die den Goltzius-Stil außerhalb der Niederlande, in den gegenreformatorischen Kunstzentren Prag, München und Augsburg gepflegt haben, Exponenten der Künstler-Verleger-Familien Sadeler und Kilian. Die Auswahl der ausgestellten Werke war unter dem Gesichtspunkt «Eros und Gewalt» getroffen worden, weil er für eine Betrachtung des Menschenbildes, wie es sich in der Vorliebe für erotisierende Kompositionen und Stoffe in diesem Künstlerkreis des jüngeren Manierismus präsentiert, aufschlußreich schien.

Reformation, humanistische Aufklärung und beginnende Kennerschaft hatten seit der Renaissance verweltlichend auf den Kunstgeschmack eingewirkt und die religiöse Wirkung christlicher Darstellungen insgesamt desillusioniert. Kunst hatte nicht mehr die Aufgabe andächtig zu stimmen, sondern sollte gleichermaßen sinnliche und intellektuelle Anregung bieten. Eine gewisse sexuelle Liberalisierung hatte zum Geschmack an der erosfreudigen griechisch-römischen Götterwelt verholfen: Der Stoff war eine Fundgrube für zweideutige Liebesaffären, eifersüchtige, grausame Strafaktionen – pikante Geschichten, von denen viele nicht ohne libidinösen Sadismus sind. Die Szenen sind fast immer von unterschwellig oder offensichtlich erotischer Natur (Abb. 1 und 2). Ihr gewalttätiges Element wurde geschickt dazu benützt, die Darstellung in ein lehrhaftes oder abschreckendes Beispiel in moralisch akzeptablem Rahmen zu verwandeln. Gleichzeitig mit vordergründigen Freuden der Protagonisten können in unscheinbaren Hintergrundsszenen die Folgen, nämlich Qual und Tod vor Augen geführt werden. Nicht nur Mythologie und Allegorie, sondern auch die Bibel (Abb. 3) und die Geschichte der Antike (Abb. 4) bo-



Detail aus: Hendrik Goltzius nach Cornelis Cornelisz., Phaeton (Abb. 8). Technisch erreicht die Stichelführung ein kaum zu überbietendes Raffinement: Die langen Linien treffen systematisch in spitzem Winkel aufeinander, zur feineren Differenzierung der Schatten dient ein Punktesystem; die Schwellungen sind auf ein Maximum forciert, gegen das Ende werden die Linien verdickt und abrupt abgebrochen, wodurch eine Verdickung erreicht wird, die eine Konturlinie erübrigt.

ten Gelegenheit, Verabscheuungswürdiges als begehrenswerte Lustbarkeit zu schildern. Das Ganze wurde als Warnung kaschiert, mit aller Doppeldeutigkeit der Haltung gegenüber der Darstellung des Erotischen. Daß diese Praxis die Lust an den lockenden Bildern des Verbotenen steigerte, liegt auf der Hand. Wenn der lateinische Vers unter den Bildern auch die erzieherische Note, auf die es vordergründig ankam, um vor staatlicher oder kirchlicher Zensur sicher zu sein, unterstützte, so konkurrenziierte ihn die Sinnlichkeit der Bilder oft hoffnungslos. Aber ein anstößiges Sujet als solches hätte man nicht ohne Risiko verbreiten können. Man lebte zwar in einer Zeit humanistischer Aufklärung, aber auch fanatischer Religionskämpfe. Das asketische Arbeitsethos der calvinistischen Reformation, das dem niederländischen Bürgerfleiß besonders zu entsprechen schien, ließ nicht viel Zeit zu sinnenfreudiger Muße; sie blieb das Pläsier derer, die nicht unter strengem Erwerbszwang standen – der katholischen Höfe. Rudolf II. in Prag, ein so eifriger Gegenreformer, war gleichzeitig Liebhaber in-

timerotischer Bildwerke, mit denen er sich unter anderem von Bartholomäus Spranger seine Privatgalerie ausschmücken ließ. Der gebürtige Antwerpener mit Italienerfahrung wurde 1584 als Hofmaler nach Prag berufen. Was die letzte Entwicklung in Kunst und Kunsttheorie anging, war Italien im 16. Jahrhundert tonangebend. Goltzius' Bekanntschaft mit den gefeierten Vorbildern wurde von niederländischen Zeitgenossen einer konservativeren italianisierenden Richtung vermittelt – bis ihm Werke von Spranger vor die Augen kamen. Unter seinem Einfluß schloß sich der jüngere niederländische Manierismus den modernsten elegant-höfischen Vorbildern italienischer und französischer Herkunft an. Goltzius wurde damit zum führenden Exponenten dieser Kunst, deren erklärtes Ziel Stilisierung im Sinn antinaturalistischer Perfektion und Verfeinerung war. Durch seine Kupferstiche gelangten die Sujets der Schöpfungen im Spranger-Stil, die auf den Geschmack eines intimen Connaisseur-Kreises abgestimmt waren, an ein breiteres Publikum und wurden allerorten mit gesteigertem erotischen

1 Hendrik Goltzius: Mars und Venus von Vulkan überrascht. 1585. Kupferstich. Graphische Sammlung der ETH Zürich.

Der Inhalt der Darstellung ist der Odyssee (7, 306-67) entnommen. Venus, die Gattin Vulkans, wird von ihrem Ehemann bei einem Schäferstündchen mit dem Kriegsgott Mars überrascht. Der Herrenclub der Olympier – Neptun, Merkur, Jupiter, Apoll und hinter ihm Herkules – rauscht im Gleichschritt aus seinem Wolkenhimmel hernieder, um sich den Spaß der peinlichen Überraschung nicht entgehen zu lassen und um in das vielzitierte homerische Gelächter auszubrechen. Es handelt sich um die erste von sechs mythologischen und biblischen Darstellungen, die Goltzius in den Jahren 1585-1588 nach Vorlagen – oder wie hier – im Stil Bartholomäus Sprangers gestochen hat. Technisch bildete er an diesen Vorlagen den «Goltzius-Stil» aus: Ein Schema aus geschmeidigen, schwellenden Taillen, die sich in immer längern und großzügigeren Schwüngen in spitzem Winkel schneiden. Der Hang zum eingreifenden Verzeichnen der natürlichen Proportionen und Haltungen, zu verwirrenden Verkürzungen zeichnet sich ab – mit einem Wort zur Versachlichung des menschlichen Körpers. Anatomische Richtigkeit war nicht gefragt. Aus Gründen einer reizvollen Demonstration des kleinen Unterschieds sind der weibliche und der männliche Körper so akkurat und ein wenig strapaziert nebeneinander zurechtgelegt: Die überschmiessame Venus gibt sich kokett als schönes Schauobjekt; der Blamierte ist eher der aufgeschreckte Mars.

2 Jacques de Gheyn nach Cornelis Cornelisz.: Acis und Galathea mit Polyphem. Kupferstich. Kupferstichkabinett Basel.

Die Geschichte der Galathea wird unter anderem in den Metamorphosen des Ovid erzählt. Der einäugige, häßliche Riese Polyphem warb um die Gunst der schönen Seenymphe Galathea. Sie aber liebte Acis, einen jungen sizilianischen Hirten. In eifersüchtiger Wut schmettete Polyphem einen Felsblock auf seinen Rivalen. Galathea verwandelte Acis' Blut, das unter dem Stein hervorfloß, in einen Fluß und Acis selbst in einen Flußgott. Hier haben die Komplikationen noch nicht begonnen, liegen aber in der Luft: Polyphem sitzt noch harmlos musizierend im Hintergrund am Steilufer. Das Paar ist sich der gefährlichen Anwesenheit des Eifersüchtigen bewußt und hat versucht, sein Liebeslager im Verborgenen aufzuschlagen. Die Szene ist allerdings hellstem Schlaglicht ausgesetzt. Die Komposition wird von der Diagonale des wächsernen Leibes Galatheas dominiert. Ihre Künstlichkeit ist evident. Auch hier ist in der Komposition (wie in den «Himmelsstürmern», die ebenfalls nach Vorlagen von Cornelis Cornelisz. gestochen sind) die bevorstehende Dekomposition des Männerkörpers enthalten: als wäre er schon von der überlagernden Frau zerschmettert, nicht

erst vom Felsblock, den Polyphem auf ihn schleudern wird.

3 Jan Saenredam nach Hendrik Goltzius: Judith mit dem Haupt des Holofernes. Kupferstich. Graphische Sammlung der ETH Zürich.

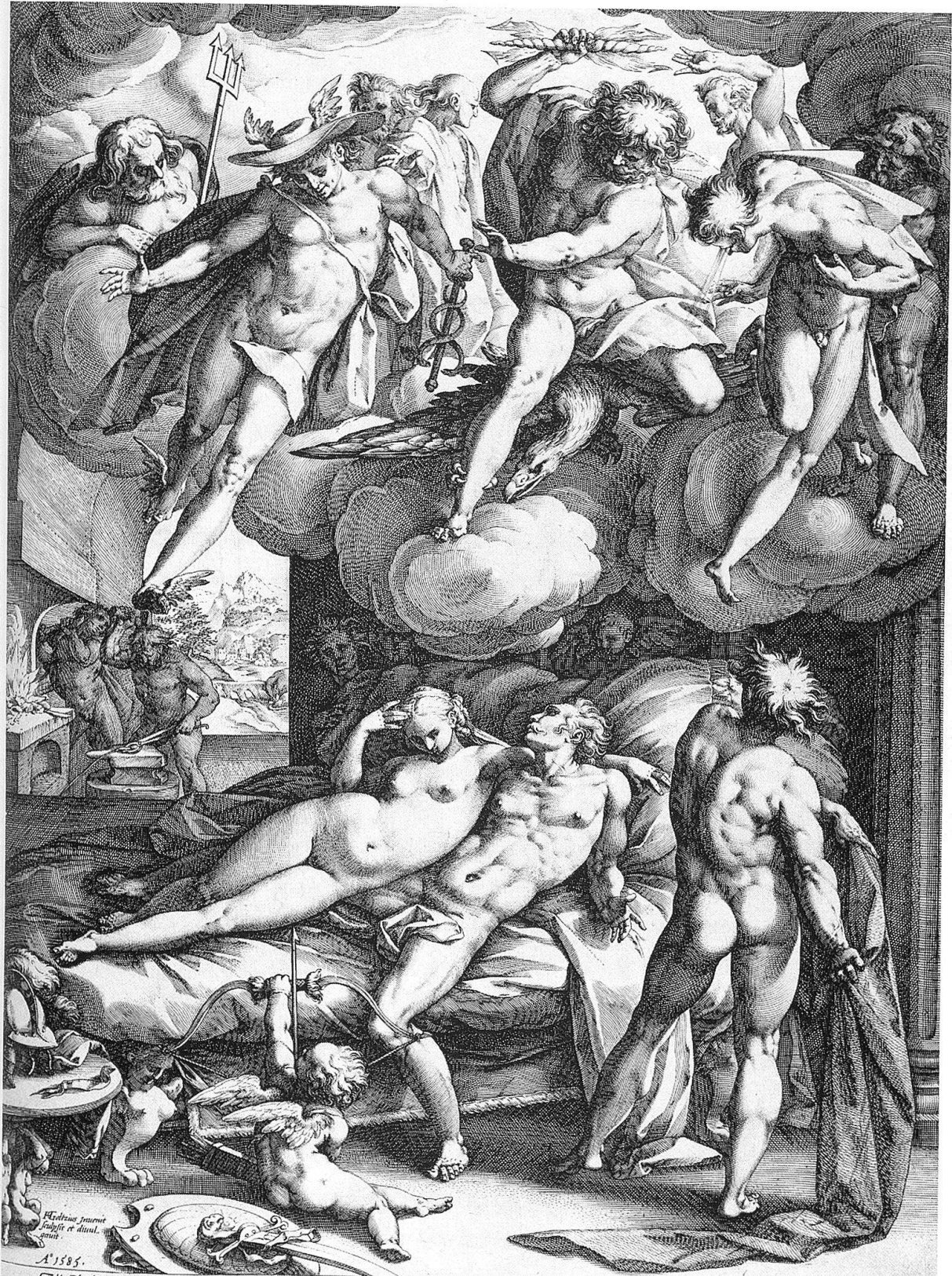
Judith ist eine Figur von doppeltem Charakter. Sie gehört mit Jael, mit David und Samson in die Reihe der alttestamentlichen Helden, die zum Wohle Israels ein heroisches Exempel erbrachten. Gleichzeitig ist sie eine der Frauen, die ihre «Weibermacht» auf unfaire Weise, durch Verstellung, beweisen, deren verderbbringende Verführungskunst zum Verhängnis der stärksten und klügsten Männer wird.

Judith kommt uns hier als Verkörperung aphrodisischer Absicht entgegen: Mit schimmernden Stoffen effektiv halb verhüllt, halb entblößt und mit kostbaren Preziosen geschmückt. In der Rechten hält sie noch das Schwert, in der linken das abgeschlagene Haupt des Holofernes. Sie läßt es in den Sack gleiten, den die alte Magd mit dem wissenden Lächeln der Kupplerin bereithält. Judiths Ernsthaftigkeit als Heroine, die die lateinische Bildunterschrift suggeriert, ist in Frage gestellt, denn bei so raffinierter Koppelung von aufreizender Weiblichkeit und männlicher Tatkraft, Erotik und Grausamkeit, wird in erster Linie dem kulinarisch-erotischen Geschmack an der schönen Mörderin Vorschub geleistet.

4 Jan Muller nach Adrian de Vries: Raub einer Sabinerin. Kupferstich. Graphische Sammlung der ETH Zürich.

Blatt 1 aus einer Folge von drei Blättern, die das Wachsmo- dell einer Plastik von Adrian de Vries von drei verschiedenen Schauseiten wiedergeben. Die Sage vom Raub der Sabinerinnen entstammt der Vorzeit Roms. In dem von Romulus gegründeten Dorf hatte Frauenmangel geherrscht. Die Römer halfen sich, indem sie die Bewohner der Nachbardörfer zu einem Fest luden und die Gelegenheit nutzten, um die anwesenden Frauen und Mädchen zu rauben. Von allen nahmen diese List die Sabiner übel und antworteten mit einer Kriegserklärung. Als sie bereits das Kapitol besetzt hatten, warfen sich die Sabinerinnen zwischen die Kämpfenden, einerseits ihre Brüder und Väter, ihre Männer andererseits. Römer und Sabiner einigten sich befriedet, womit der erste Schritt zum späteren römischen Reich getan war.

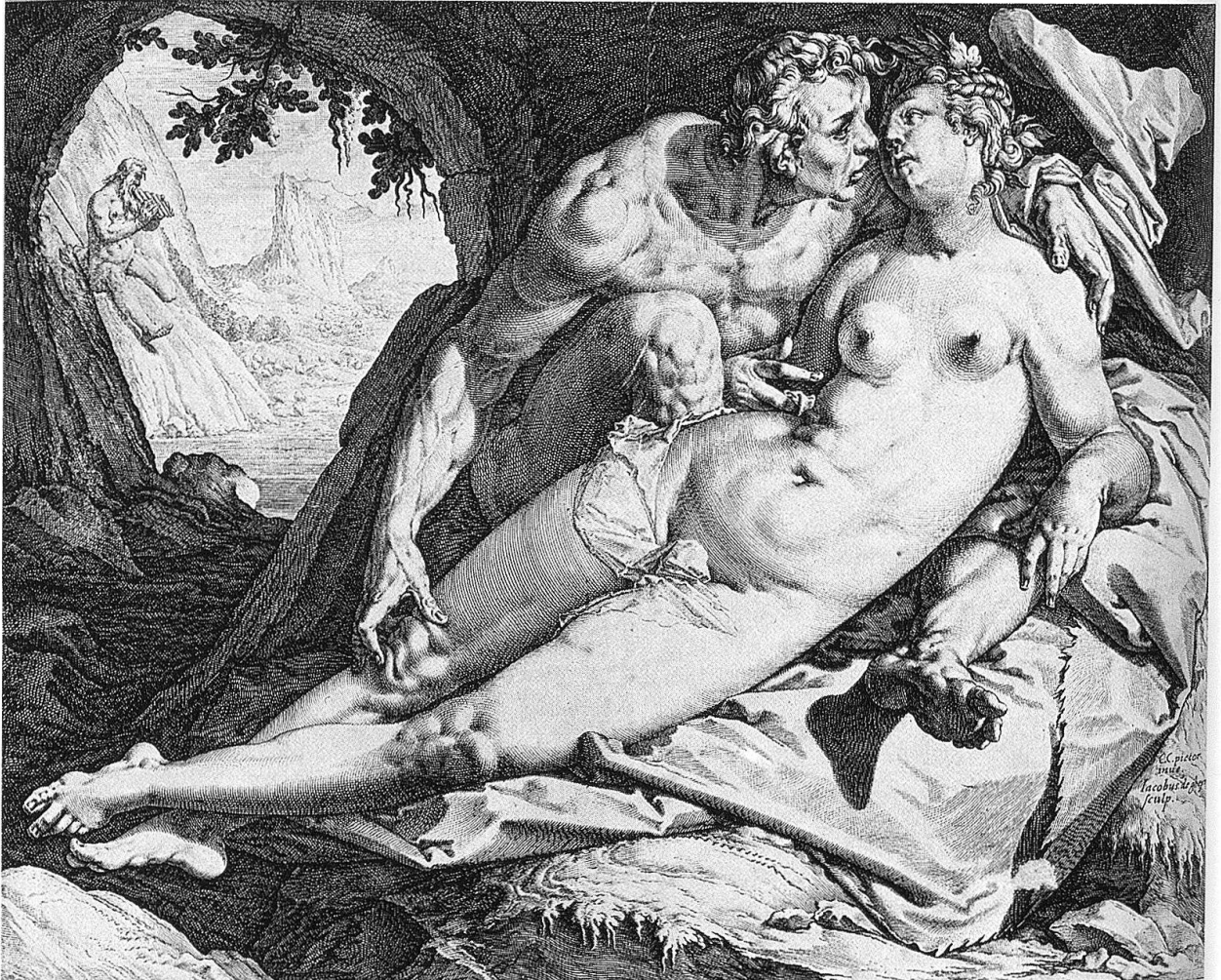
Das Motiv des Frauenraubes bot Gelegenheit zur Bestätigung der dauerhaften männlich-erotischen Phantasie, daß Frauen brutal genommen werden wollten. Im Fall der Sabinerinnen wird der Gewalttat ein politischer Zweck unterlegt, der das Unternehmen sanktioniert. Die Übersetzung der lateinischen Bildunterschrift lautet: Aus dir wird die römische Nachkommenschaft erwachsen, sabinische Jungfrau, die dereinst die ganze Welt beherrschen wird.



M. Falco fecit
 Engravit et sculpsit
 A. 1585.

Ut Phœbus micido lascivum lumine Martem,
 Et Paphia prodit turpia furta Dæi:

Sic fucata Deus scelerate crimina vitæ
 (ernit et occultum non sinit esse nefas.



Incola dum rupis ludat POLYPHEMVS amores
 O Galathea tuos, quò potiretur ijs.
 Interea Acys amans GALATHEAM, ludit uterq.
 Hic veneris ludum, fistula at ille canit. RR. *Boscher fecit*

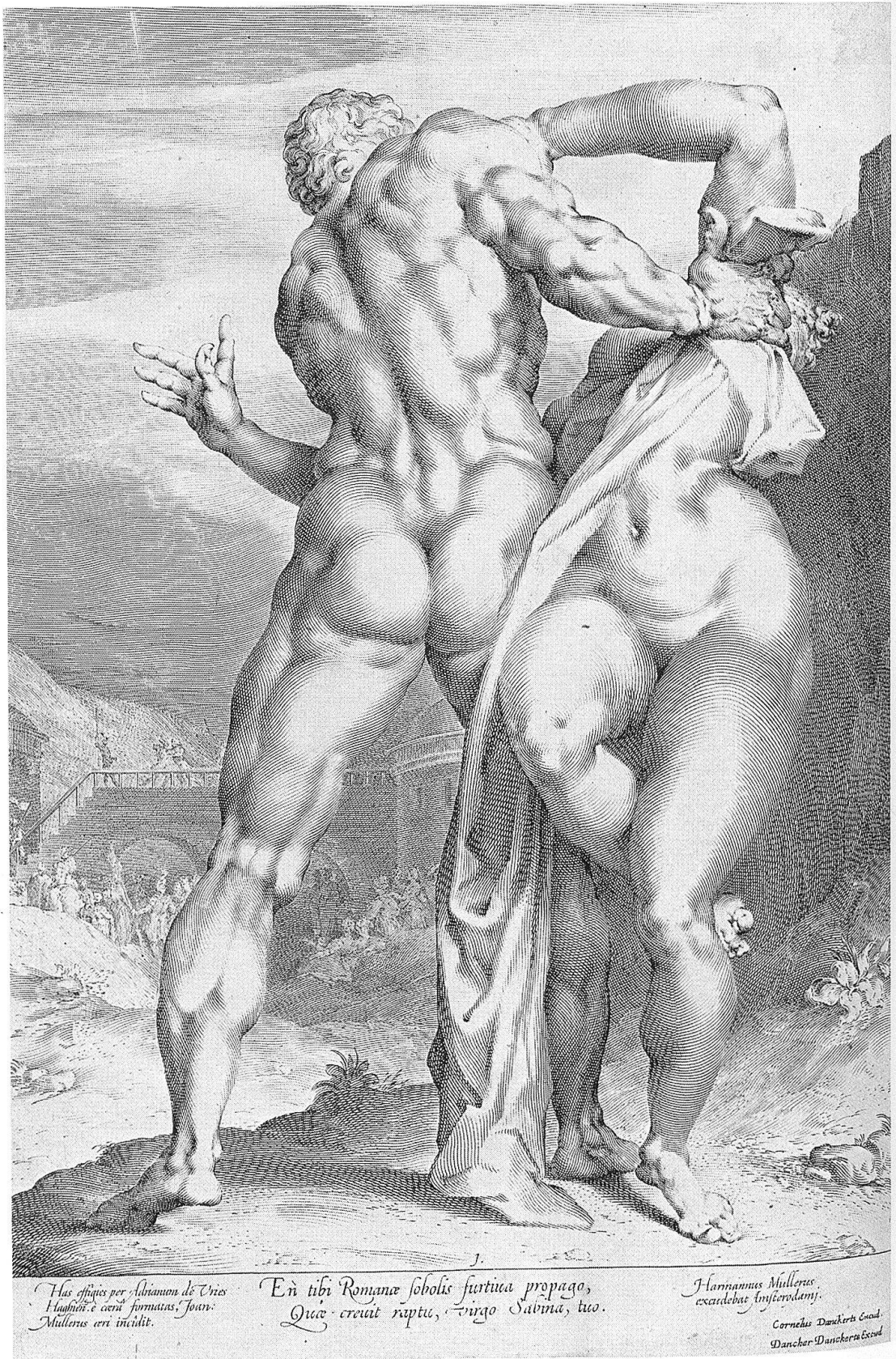


Cum ymit. Sa. Co. M.

Milites. Jwent.

I. Sacredan. S.

Divinâ mulier tollit virtute tyrannum, . . . C. Schœnus.
 Summi illi feram, contemptoremq; Tenantis.





Moltan fuit et fulg. A. 1112

*Uphitronide vultus terrarq; maris
Quem late et tanti sua uerera mali?*

*Ille tot expostis montibus, Hydrosq; truncos
Geryon atq; tibi, stamnuuonq; cauo.*

*Ille hic Antyrum, et superat te, Abete, bicromi:
Vaudes at truncum fruge ferace beant.*



*Signifer ingentes animos, et corda ministro,
Me stat stante phalanx, me fugiente fugit.*



Immensò nostrum spectatur numen in orbe,
Et magnam passim vim meus ignis habet. Non Di, non homines ulli mea spicula vitant,
His volucres figo, squamigerunq; genus



C.C. Picot. inv. H. Sculp.

5 Hendrik Goltzius: *Der große Herkules*. 1589, Kupferstich. Albertina Wien.

Herkules galt als Sohn Alkmenes und des Amphytrion, doch sein Vater war in Wirklichkeit Zeus. Eifersüchtig hatte ihn Hera deshalb mit ihrem Haß verfolgt: Er bekam zwölf unlösbare Aufgaben gestellt, die er aber alle mit Geduld und Kraft meisterte. Deswegen galt er in der Renaissance als der Inbegriff der Tüchtigkeit. Die Ideale der Renaissance wurden von manieristischen Künstlern oft bewußt parodiert und ironisiert. Angesichts der Erscheinung des derart von Manneskraft strotzenden Supermannes kann auch hier kein Zweifel daran bestehen, daß der Heros zur Farce wurde, auch wenn die lateinische Bildunterschrift seine heldische Tüchtigkeit preist. Bild- und Textbotschaften widersprechen einander in vielen Blättern. Proben seiner Tapferkeit sind im Mittelgrund in viel kleinerer Darstellung vorgeführt: Rechts ist Herkules im Kampf mit Antäus zu sehen, links bezwingt er den Flußgott Ancheleos, der sich in einen Stier verwandelt hatte. Es ging um die von beiden geliebte Deianeira. Herkules riß dem Stier ein Horn aus. Daß Ancheleos schon deswegen als Konkurrent ausgeschaltet war, läßt an symbolische Kastration denken. Tatsächlich wird das ausgerissene Horn als Füllhorn zum Fruchtbarkeitssymbol. So produziert sich der Koloß im wilden Löwenfell breitspurig am vordersten Bühnenrand als Sexualprotz: Zum eigenen, freilich winzigen Penis kommen die um so monumentaleren Phallussymbole der geschulterten Keule und des mächtigen Stierhorns. Bei aller übertriebenen Muskelbepackung, die ein total verselbständigtes Ornament bildet – er wurde deswegen auch «Knollenmann» genannt –, sind doch Haltung und Proportionen vergleichsweise natürlicher als beim «Fahnenträger». Tatsächlich soll der «Knollenmann» als Anschauungsobjekt im Vorlesungsraum des im selben Jahr seiner Entstehung (1589) gegründeten Lehrstuhls für Anatomie an der Universität Leiden gehangen haben.

6 Hendrik Goltzius: *Der große Fahnenträger*. 1587. Kupferstich. Graphische Sammlung der ETH Zürich. Ist die Anatomie des «Großen Herkules» überdeutlich skulptiert, so wird sie hier total kaschiert durch die steife, bauschige Kleidung. Hier wie dort zeigt sich das distanzierte Verhältnis zum menschlichen Körper. Der Offizier posiert im komplizierten Kontrapost. Er ist wie eine Puppe anorganisch zusammengesetzt: Auf der Halskrause sitzt ein ausgesprochen weiblicher Kopf, der ebensowenig zum Rumpf gehört, wie – betont durch den «Gänsebauch» – dieser zum Unterkörper. Unübersichtbar ist die manieristische Neigung zu Doppeldeutigkeit in der provozierend weiblichen Jünglingsfigur. Allerdings muß bedacht werden, daß für die exponierte Aufgabe des Fahnenträgers vorzugsweise vornehme, unverheiratete Jünglinge gewählt wurden. In seinen

prächtigen farbenfrohen Kleidern war der Fahnenträger das Identitätszeichen seiner Truppe, von der er gut gesehen werden mußte. Gleichzeitig gab er für den Feind eine wandelnde Zielscheibe ab. Die Prachtentfaltung um seine Person kann so auch als Entschädigung für seine kurze Lebenserwartung verstanden werden. Das Blatt ist ein brillantes Beispiel, wie mit dem Stichel Farbe und Materialbeschaffenheit vorgestellt werden können. Ist der «Herkules» ausschließlich auf plastische Werte hin angelegt, der «Fahnenträger» ist gerade das Gegenteil, wo es besonders auf die Wiedergabe der verschiedenen glänzenden Stoffe ankam.

7 Hendrik Goltzius: *Venus*. 1596. Kupferstich. Graphische Sammlung der ETH Zürich.

Blatt 2 aus einer Folge von vier Gottheiten. Venus räkelt sich auf einem Tuch in den Wolken – eine äußerst anziehende junge Frau mit blendend weißem Körper, hübsch frisierendem und blumengeschmücktem Köpfchen. Den Arm hat sie lässig um den Amor-Knaben gelegt und läßt es geschehen, daß der Kleine mit seinem Pfeil fast schon ihre Haut ritzt: Die Wunden seiner Pfeile bedeuten den Liebenden nichts anderes als die wollüstige Qual der Sehnsucht nach Vereinigung mit der oder dem Geliebten. Das vorgestellte linke Knie – Zentrum der Komposition – bot die Möglichkeit zu gekonnter Verkürzung von Ober- und Unterschenkel. Venus' superber Akt ist zum schönen Schaustück für die gepflegte Stimulierung erotischer Phantasien stilisiert.

8 Hendrik Goltzius nach Cornelis Cornelisz.: *Phaeton*. 1588. Kupferstich. Graphische Sammlung der ETH Zürich.

Blatt 3 aus einer Folge von vier Blättern: Die Himmelsstürmer. Alle vier – außer Phaeton noch Tantalus, Ikarus und Ixion – wurden für ihre Unbotmäßigkeit gegenüber den Göttern bestraft, und ihre Darstellung war eine gängige Allegorie zur Warnung vor Überheblichkeit und Aufforderung zu maßvollem Handeln. Phaeton, der Sohn des Sonnengottes, hatte dem Vater die Erlaubnis abgetrotzt, einen Tag an dessen Stelle die Quadriga des Sonnenwagens zu lenken. Der Jüngling war zu schwach, um die feurigen Rosse zu zügeln; sie kamen von ihrer vorgeschriebenen Bahn ab, der Erde zu nahe, so daß diese stellenweise schon in Brand geriet. Auf einer sausen Talfahrt stürzte Phaeton mit dem ganzen Gespann ab. In den Figuren der stürzenden Himmelsstürmer ist die Sinnlosigkeit vergeblicher körperlicher Anstrengung, das Thema des verzweifelt mit unerbittlichen Mächten ringenden Menschen, der Gipfel existenzieller Verlassenheit markiert. Ihre Körper tragen in ihrer gewalttätigen Komposition die kommende Zerstörung schon in sich, einzelne Körperteile lassen anatomische Kenntnis beobachten.

Sensorium aufgenommen, das sich bekanntlich mit Prüderie ganz gut vereinbaren läßt, besonders, wenn das Laszive unter dem Mäntelchen moralischer Entrüstung dargeboten wird.

Goltzius war von Sprangers Zeichnungen tief beeindruckt und hatte seinen Stil nach diesen ausgerichtet. Dabei stand Spranger in Diensten eines Monarchen, der in Spanien von den Jesuiten erzogen worden und der zusammen mit Philipp II. aufgewachsen war, mit dem die Niederlande damals im Krieg standen. Umgekehrt delectierten sich höfische Mäzenatenkreise an den feinen Bespöttelungen des eigenen Geschmacks und fanden etwa Gefallen an derben Muskelpaketen im «Knollenstil», die wohl als niederländische Antwort verstanden werden durften auf den überkultivierten höfischen Akt: Der «Große Herkules» (anno 1589) ist das prominenteste Beispiel für solche Übertreibungen (Abb. 5). Die Künstler und ihr Publikum waren eine kosmopolitische Gesellschaft; in ihrer humanistisch gebildeten Elite vertrat man in Religionsfragen Toleranz. Der Niederschlag davon ist im gleichzeitig höfischen und antihöfischen Charakter der Stiche aus dem Goltzius-Kreis spürbar. Goltzius widmete seine Blätter bürgerlichen Kunstsammlern ebenso wie hohen Militärs der Befreiungsbewegung, Persönlichkeiten bei Hof, Monarchen selber und Würdenträgern der katholischen Kirche. In den Befreiungskriegen, die die Niederländer gegen die spanischen Habsburger führten, ging es nicht eigentlich um Glaubensfragen. Als sich die nördlichen Provinzen um 1580 vom spanisch beherrschten Süden endgültig (wenn auch einseitig) los sagten, lebten im republikanischen Holland zunächst ebenso viele Katholiken wie Protestanten. Erst als das Land durch die systematischen Protestantenverfolgungen im übrigen Europa zum Refugium für Reformierte wurde, kam es zur reformierten Mehrheit. Die niederländische Bürgerschaft stieß sich vielmehr an den Zentralisierungsabsichten Philipps II., der eine einheitliche

Reichsorganisation und vor allem die allgemeine Steuerpflicht einführen wollte. Die mächtigen Patrizierfamilien verteidigten ihre bedrohten Privilegien und trachteten danach, sich im Partikularismus der autonomen Städte ihre lokalen Machtpositionen zu erhalten. Der Geschäftsgang und die Geldwirtschaft waren vom Krieg nicht beeinträchtigt – im Gegenteil. In den neunziger Jahren rückte Amsterdam zum internationalen Börsenzentrum auf, nachdem die ungeheure Kriegverschuldung der feindlichen Spanier den florentinischen Bankenkraich herbeigeführt hatte. Das Handelsbürgertum war notabene internationalistisch orientiert. Und da diese wohlhabenden Kreise doch auch bis zu einem gewissen Grad aristokratische Lebensführung nachzuzahlen suchten, konnte es kommen, daß ihnen die sophistische Kunst des Manierismus, die höfischer Mentalität entsprungen war, ebenfalls zu gefallen vermochte.

Der historische Manierismus ist wesentlich ein anticlassischer, antinaturalistischer Stil, der auf Überwindung der Renaissance-Gestaltungen abzielte, und der in Ansätzen schon vor dem Tod Raphaels (1525) bemerkbar ist. Die Renaissance hatte eine grundsätzlich naturalistische Kunst hervorgebracht. Selbstverständlich ging es nicht einfach um Naturnachahmung; aber das Naturvorbild wurde anerkannt, wenn auch im Interesse künstlerischer Bedeutungssteigerung mit viel Überlegung korrigiert. Das Schönheitsideal blieb dabei immer innerhalb der Grenzen des Wahrscheinlichen und Natürlichen. Für die manieristischen Künstlergenerationen wurde die Spannung zwischen konkreten Tatsachen und abstrakten Beziehungen, zwischen Materie und Geist, zum darstellerischen Problem. Man begann sich der grundsätzlichen Verschiedenheit von Wirklichkeit und Kunst bewußt zu werden. Die Grenzen zwischen Sein und Schein, zwischen Erfahrung und Illusion waren schwankend geworden. Aus dieser Skepsis über die Grenzen der Objektivität entstand insgesamt das Mißtrauen gegen

die fertige Form: Abweichung von der Natur wurde zum künstlerischen Programm. Nach der extremsten manieristischen Kunsttheorie sollte ein Kunstwerk so künstlich wie möglich sein. Naturbeobachtung galt als Hemmung der freien Entfaltung der erfinderischen Phantasie. Das hieß nicht, daß naturalistische Elemente aus dieser Kunst ausgeschlossen waren. Künstlichkeit und Verfremdung eines Gegenstandes konnten unter Umständen gesteigert werden, wenn sich Naturbeobachtung und Stilisierung in ein und demselben Werk mischten, wie beispielsweise im «Großen Herkules».

Um ein kennerisches Publikum anzuregen, scheuten die Künstler keine Willkür im Umgang mit Raum- und Proportionsverhältnissen. Für einen verblüffenden Effekt waren die gesuchtesten Posen und menschenunmögliche Torsionen der Figuren gerade recht. Hauptsache war, die äußere Gebärde kündete von der inneren Verfassung, die Form vom Geist. Auf anatomisch richtige Proportionen und Bewegungen kam es nicht an. Gewisse gesuchte Attitüden schienen in ihrer Neuheit verführerisch und aufregend. Manierismus wirkt zuweilen wie eine Schaubühne der Verwandlung. Seine formalen Mittel, Perspektive- und Proportionsbrüche, die Vorliebe für Verunklärung und Umkehrung ergeben im inhaltlichen Zusammenhang einer Darstellung Verunsicherungen und Ironisierungen. So kommt es, daß das klassische Tugend- und Schönheitsideal des Personals der antiken – aber auch der christlichen – Mythologie zuweilen eine bemerkenswerte Demontage erfuhr. An der übertriebenen Betonung der unterschiedlichen Anatomie der Geschlechter fand man ebensoviel Geschmack wie an ihrer Verwischung ins Hermaphrodisische (Abb. 6) und im Rollentausch. Und das Interesse für Darstellungen aus dem Liebesleben galt heterosexuellen ebenso wie gleichgeschlechtlichen Beziehungen. Nicht nur besonders männliche Männer wurden mit ausnehmend weiblichen Frauen kontrastiert, auch provozierend fe-

minine Jünglinge und männlich-kräftige Frauentorsi mußten zum Entzücken des Kunstkenners beigetragen haben. Die angebeteten Schönheiten – Göttinnen, Nymphen, Prinzessinnen – wirken einmal wie Luxusgegenstände zu herabgesetzten Preisen, das andere Mal wie präziöse Schaustücke zur Anregung kulinarisch-erotischer Phantasien (Abb. 7). Die Blüte männlicher Heldenzucht – allen voran Herkules – wird zu lächerlichen Muskel- und Sexualprotzen stilisiert und in peinlichen Schwächesituationen überrascht. Ihre Kraft, ihr Imponiergehabe wird derart übertrieben, daß sie sich paradoxerweise in leere Schaumschlägerei und operettenhaftes Getue verkehrt.

Die manieristische Vision galt dem Menschen – nicht in seinem natürlichen Sein, sondern zu extremen Existenzformen gesteigert. Die Figur dominiert die Bilder, die Umwelt spielt eine untergeordnete Rolle. In isolierter Betrachtung wird der menschliche Körper versachlicht, als Konglomerat seiner Teile behandelt, die man fast nach Belieben in einer Tour de force zu Ornamenten komponieren konnte. Die Isolation der menschlichen Figur aus ihrem Lebenszusammenhang ist im Unglück des einsamen Stürzens der vier Himmelsstürmer, die Hendrik Goltzius nach Vorlagen von Cornelis Cornelisz. stach, besonders deutlich. Verirrte zwischen himmlischer und irdischer Sphäre, wurden sie für ihre Auflehnung gegen die Götter durch den Tod im Sturz auf die Erde oder in die Unterwelt bestraft. Phaeton ist einer von ihnen: Schönheit des menschlichen Körpers ist im Augenblick ihrer Zerstörung dargestellt; ohne vordergründige Anspielung ist das Erotische dabei subtil eine Sache der Form, und ohne sichtbar dramatische Aktion ist Gewalttätigkeit nur mittelbar in die Komposition des Körpers im freien Fall eingegangen (Abb. 8). Mit dieser Metapher von Verirrten zwischen irdischer und himmlischer Sphäre können die stürzenden Himmelsstürmer geradezu sinnbildlich für das Bewußtsein der manieristischen Künstler vom Dualismus

der Existenz und der Problematik seiner Überwindung stehen. Sie verweigerten Harmoniestreben und ganzheitliche Gestaltung, die mit ihrer Erfahrung der außerkünstlerischen Wirklichkeit nicht übereinstimmten. Goltzius und die Künstler seines Kreises lebten und arbeiteten in einer Zeit wachsender Verunsicherung. Das wechselnde Glück im Unabhängigkeitskampf der Niederlande gegen die absolutistischen Reformen der spanischen Habsburger und die fanatischen Glaubensstreitigkeiten waren

nur eine Quelle permanenter Erschütterung des Individuums und seines Ausgeliefertseins an undurchschaubare Machtverhältnisse. Im Fragmenthaften, in der Metamorphose haben die Manieristen nach adäquaten Ausdrucksmitteln für ihr Menschenbild gesucht. Von dieser Neigung zum Transitorischen, teilweise Surrealen aus gesehen, vom gleichzeitig intellektuellen und emotionalen ihres Weltbildes scheint ihre Kunst unserer eigenen Erfahrung verwandt, berührend und aktuell.

FRANCINE DE NAVE (ANTWERPEN)

ANATOMIE EINER OFFIZIN

Zur Bibliographie «The Plantin Press (1555–1589)» von Leon Voet

Es gibt Museen, denen man in Variationen immer wieder begegnet, und solche, die einzigartig sind. Zu dieser Kategorie gehört das Museum Plantin-Moretus in Antwerpen, das die Einrichtungen, das Archiv, die Bibliothek und Sammlungen jener Buchdruckerei enthält, die unter ihrem Begründer – dem Franzosen Christophe Plantin (um 1520–1589) – eine Produktion nicht nur von internationalem Format, sondern auch von industriellem Ausmaß herausbrachte. Über diesen «Erzdrucker» und seine Moretus-Nachkommen bis 1876 hat der belgische Historiker (und Direktor des Museums) Leon Voet unter dem Titel «The Golden Compasses. A History and Evaluation of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana at Antwerp» 1969/1972 eine zweibändige Monographie veröffentlicht (bei Vangendt, Amsterdam; Routledge & Kegan Paul, London; Abner Schram, New York). Der erste Band ist biographisch angelegt («Christopher Plantin and the Moretuses: their Lives and their World»), der zweite wirtschaftlich-technisch («The Management of a Printing and Publishing House in Renaissance and Baroque»).

Im Mittelpunkt des Interesses steht Plantin, der 1548 oder 1549 als Buchbinder nach Antwerpen kommt, 1550 das Bürgerrecht erwirbt, fünf Jahre später die ersten Bücher druckt und in den ersten acht Jahren mehr Werke herausbringt als der nächstgrößte Drucker in Antwerpen im Dreifachen dieser Zeit. 1574 stehen 16 Pressen, bedient von 32 Druckern, 20 Setzern und drei Korrektoren; das gesamte Personal zählt um die 150 Köpfe. Antwerpen ist ein Berührungspunkt verschiedener Nationen, Handelszentrum des kontinentalen Westeuropa mit Staat, Kirche, Wissenschaft, Adel und Bürgertum als potenten Auftraggebern und Kunden und leicht zu beschaffendem Kapital, Personal und Material. Was Plantin menschlich interessant, ja fesselnd macht, ist die enge und das Abenteuerliche oft streifende Verflechtung seines Lebens und seines Werks mit den konfessionellen Auseinandersetzungen und den politischen Wechselfällen seiner Zeit. Von 1557 an stellt Plantin sein Unternehmen unter die Devise «Labore et Constantia». Im innersten Kern gehört Plantin zu der als Ganzes schwer faßbaren inter- und transkonfessionellen Dissidenz des 16. Jahrhunderts; diese Zugehörigkeit erscheint als der geheime Grund seiner Constantia wie seiner überlegenen und nervenstarken Anpassung an Umstände und Gelegenheiten im tätigen Arbeits- und Geschäftsleben. Seine ersten Drucke sind für Heinrich Niclaes und dessen Gemeinschaft «Familie der Liebe» bestimmt (der er offenbar selbst angehört), seine Leute drucken später subversiv calvinistische und anti-spanische Literatur, und seine Geschäftspartner in den 1560er Jahren sind calvinistisch oder heterodox. Das hindert ihn nicht, als Architypographus Regis (Philipps II. von Spanien) riesige Mengen von geistlicher Literatur für den spanischen Markt zu drucken, und das wiederum nicht, 1578 offizieller Drucker der Generalstaaten zu werden, dabei aber bis 1581 die alte Titulatur beizubehalten. Wenn es gar zu brenzlich wird, verzieht sich Plantin, das eine Mal nach Paris, das andere Mal nach Leiden. Die letzten Jahre in Antwerpen, vom Herbst 1585 bis zum Tod am 1. Juli 1589, stehen tief im Schatten des Ringens zwischen Spanien und den Niederlanden.