

DIE MASKEN DER SCHÖNHEIT

Die Vita des Hendrick Goltzius im »Schilder-Boeck« Karel van Manders



Jürgen Müller

Um einen Künstler ganz verstehen zu können, muss man nach traditionell hermeneutischer Vorstellung nicht nur seine Werke, sondern auch sein Leben kennen. Bis in die heutige Zeit scheuen wir davor zurück, Person und Werk zu trennen, wird die Urheberschaft beharrlich gegen das Plagiat, die Künstlerpersönlichkeit gegen die anonyme Massenproduktion verteidigt. Dieses moderne, durch Originalität geprägte Künstlerbild entstand maßgeblich im 16. Jahrhundert. Giorgio Vasari (1511-1574) beschrieb in seinen *Vite* aus dem Jahre 1550 das Leben der berühmten italienischen Maler, Bildhauer und Architekten. Nicht nur der vielen Informationen, sondern auch des Versuchs wegen, das Werk eines Künstlers aus seinem Leben zu erklären, gilt Vasari als Vater der Kunstgeschichte.¹

Für den italienischen Kunsttheoretiker und Künstlerbiographen besitzt die bildende Kunst eine Qualität jenseits ihrer handwerklichen Grundlagen, verlangt sie doch von den Schaffenden alles und gelingt erst unter Einsatz des ganzen Lebens. Große Kunst gibt es nicht ohne das Opfer persönlichen Glücks, sie wird zur Konsequenz einer tragischen Existenz. So ist es kein Zufall, dass der dramatische Grundwortschatz der Künstlerviten bei Vasari seinen Ursprung genommen hat: Der an seinem Perfektionismus leidende, melancholische Künstler, der lauernde Wahnsinn, der Wunsch nach Vollkommenheit, der zum Scheitern führt, und natürlich der Neid der Kollegen. Alle diese Motive finden sich in den *Vite*. Heute mögen wir den sich hier äußernden Heroismus für kitschig halten, historisch betrachtet ist der Zuwachs an Attraktivität, der mit solchen literarischen Klischees für die Bildende Kunst einherging jedoch kaum zu überschätzen.²

Man kann sich den Sprung, der mit dieser »existenziellen Kunsttheorie« stattfand, nicht groß genug vorstellen. Denn um eine solchermaßen erlittene Kunst zu verstehen, bedarf es ja auch eines neuen Betrachters und Interpreten. Dieser hat nicht mehr bloß die Regeln der Gestaltung zu überprüfen, sondern ihm wird vielmehr eine neue Sensibilität aberlangt, rekonstruiert er doch nicht mehr nur eine im Kunstwerk angelegte Intention, sondern sucht nach den Spuren des Erlebten und Erfahrenen, die sich im Bild niedergeschlagen haben. So gesehen gibt es in der Kunsttheorie Vasaris eine bis dahin

unbekannte Entsprechung von Künstler und Betrachter im ästhetischen Erlebnis.

Damit also Kunst zum besonderen Erlebnis werden kann, bedarf es einer Theorie authentischer Produktion. Erst dann kann Interpretation mehr sein als die Rekonstruktion von Intention. So riskiert der Betrachter, in der Begegnung mit Werken der bildenden Kunst von nun an nicht nur mit Anleitungen zum guten Handeln, sondern auch mit den schrecklichen Wahrheiten seiner eigenen Existenz konfrontiert zu werden. Diese Qualität, den Betrachter erschüttern zu können, ist eine neue, bis heute anhaltende, gewöhnlich als »Größe« angesprochene Dimension der bildenden Kunst.

Es ist bekannt, dass in der Kunsttheorie Vasaris mit dieser *Stilisierung des Künstlers zum christusgleichen Individuum* eine Vorliebe für die Künstler aus Florenz einhergeht. Der toskanischen Stadt nämlich habe man es zu verdanken, dass die Malerei mit einem Künstler wie Giotto aus ihrem mittelalterlichen Schlaf geweckt worden sei. Florenz gebühre aber nicht nur der Siegeskranz für die Kunst der Vergangenheit, sondern auch für die Gegenwart, wenn der italienische Kunsttheoretiker in der ersten Ausgabe seiner *Vite* vermutet, dass nach Michelangelo nurmehr ein Abstieg zu erwarten sei. Dieses Urteil, das die kommende Kunstgeschichte dem Niedergang überantwortet, hat in der Kunsttheorie großen Widerspruch hervorgerufen. Besonders im Norden empfand man den Lokalpatriotismus Vasaris als ungerecht.

KAREL VAN MANDERS ANTWORT AUF VASARI

Im Vergleich zu seinem italienischen Vorläufer ist der flämische Kunsttheoretiker Karel van Mander (1548-1606) über die Grenzen der Kunstgeschichte hinaus wenig bekannt. Noch der Titel eines »flämischen Vasari« macht deutlich, wie wenig eigenständig sein kunsttheoretischer Entwurf lange Zeit erschien. Sein *Schilder-Boeck* ist ein umfangreiches Werk von ca. 500 dichtbedruckten Folia. Es erschien zuerst 1604 und wurde 1618 ein zweites Mal postum ediert.³ Der Text besteht aus verschiedenen Teilen: Einem theoretischen Lehrgedicht über die Malerei, dem *Grondt van de edel vry Schilderconst*, folgen die Vitenansammlungen der antiken, italienischen und nordeuropäischen Maler, welchen ein umfangreicher Ovidkommentar sowie eine »Ikonologie« à la Cesare Ripa angeschlossen ist, das heißt eine Beschreibung allegorischer Figuren. Wie anerkannt dieses Werk im Laufe des 17. Jahrhunderts war, zeigt Joachim von Sandrart, der für seine *Teutsche Akademie* von 1675 ganze Passagen wörtlich aus van Mander übernommen hat, ohne seine Quelle immer kenntlich zu machen.

Zweifelsohne kann man die Lebensbeschreibungen der nordeuropäischen Künstler als den wohl prominentesten und wirkungsgeschichtlich einflussreichsten Teil des Werkes betrachten. Wer über die nordeuropäische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts nachdenkt, kommt

jedenfalls nicht umhin, sich mit van Manders Texten auseinanderzusetzen. Aber nicht nur bei historischen Detailfragen, sondern auch allgemein ist die Gattung der Künstlerbiographik für die kunstgeschichtliche Forschung von Bedeutung. Deshalb gilt es, die Modernität der Künstlerbiographik zu betonen. Mit ihr beginnt ein kunsthistorischer Diskurs, der bis heute anhält. Wenn im folgenden van Manders Biographie des Haarlemer Künstlers Hendrick Goltzius interpretiert wird, so soll dabei auch die im Zusammenhang mit Vasari skizzierte Modernität frühneuzeitlicher Kunsttheorie beachtet werden.⁴ Denn auch in der Beschreibung des Lebens von Goltzius wird von Ereignissen und Erfahrungen berichtet, die deutlich machen, daß große Kunst weniger erdacht und entworfen, als vielmehr erlitten sein will.

Wie bereits gesagt, muss van Manders *Schilder-Boeck* zunächst als streitbare Antwort auf den durch Vasari formulierten florentinischen Führungsanspruch in der bildenden Kunst begriffen werden. Vasaris These vom »Ende der Kunst« nach Michelangelo wird durch den Flamen scharf kritisiert. Er antwortet damit implizit auf die Frage, wie sich die Kunst nach Michelangelo überhaupt noch entwickeln könne. Genau diesen kunsttheoretischen Kontext muss man für die Interpretation der Vita des Hendrick Goltzius im Auge behalten. Mit dessen Biographie konstruiert van Mander ein ideales Modell für eine künstlerische Entwicklung über Michelangelo hinaus.

Die Biographie des Haarlemer Künstlers war schon mehrfach Gegenstand der Forschung.⁵ Die damit einhergehende Kontroverse entzündet sich an der Frage nach van Manders Verhältnis zu Vasari. Hat man früher ausschließlich den Vorbildcharakter der *Vite* betont, so tendiert die neuere Forschung zur Akzentuierung der Unterschiede, wenn nicht gar des Konflikts beider Kunsttheoretiker. In einer Art »close reading« sollen kurze Passagen der Biographie genau dargestellt und interpretiert werden, um dadurch eine Vorstellung von der Komplexität des biographischen Textes zu vermitteln. Dabei wird die Biographie jedoch nicht in ihrem gesamten Umfang vorgestellt, sondern nur einige wichtige kunsttheoretische Motive.

SCHÖNHEIT UND VERWANDLUNG

Das Leben von Hendrick Goltzius ist arm an bemerkenswerten historischen Ereignissen. Kein Hofdienst, der es van Mander erlaubte, Goltzius mit dem berühmten antiken Künstler Apelles zu vergleichen, der in geradezu freundschaftlichem Verhältnis mit Alexander dem Großen verkehrte. Noch viel weniger eine edle Abstammung, die man ausschmieken könnte. Im Gegenteil beginnt der mühsame Weg des jungen Mannes schon mit seinen familiären Umständen, wo eine kränkliche Mutter ihn davon abhält, sich mit der nötigen Hingabe um seine Kunst kümmern zu können. Doch es kommt noch schlimmer, denn die Schwierigkeiten erscheinen unüberwindbar, als

eine böse Verbrennung hinzukommt, deren unsachgemäße Behandlung dazu führt, dass Goltzius seine rechte Hand nicht mehr öffnen kann. Aber auch der berufliche Weg wird von van Mander als schwierig beschrieben, wenn es heißt, Goltzius hätte gerade noch einmal einem wahren Teufelspakt von Lehrvertrag mit seinem Lehrer Coornhert entgehen können, der ihn angeblich zwingen wollte, seine Ambitionen und sein Talent aufzugeben. Der einleitende Teil der Lebensbeschreibung ist abgeschlossen, als der Biograph berichtet, dass der junge Künstler noch in jungen Jahren eine viel ältere Frau geheiratet habe, was ihn in der Schilderung van Manders auch nicht gerade fröhlicher werden lässt. Beständige Krankheit in Form einer schlimmen Auszehrung schließlich scheint ihn sogar vorzeitig dem Tode zu weihen.

Den ganzen Jammer von Goltzius' bisherigem Leben kann man am besten mit den Worten van Manders zusammenfassen, der schreibt: »Also verheiratet und erst 21 Jahre alt, begann er über sein eigenes Leben nachz Grübeln und über seine und der Seinen Lage und verfiel in eine derartige Schwermut, dass er fast keinen gesunden Tag mehr hatte und schließlich von einer auszehrenden Krankheit erfasst wurde, infolgedessen er drei Jahre lang Blut spuckte.«⁶

Schon die Episode der »verkrüppelten rechten Hand« lässt die Frage entstehen, wie es mit einem solchen Handicap überhaupt möglich gewesen sein soll, die anstrengende Arbeit des Kupferstechens durchzuführen. Offensichtlich erfindet van Mander diese Episode, damit der Leser den Eindruck erhält, dass es Gott selbst ist, der die verkrüppelte Hand des Künstlers führt und das Unmögliche möglich macht.⁷ Dasgleiche gilt für den bösen Lehrvertrag mit Coornhert. Wahrscheinlich ist, dass hier eine kritische Position gegenüber den Gilden zum Ausdruck kommen sollte, die gemäß van Mander die Entwicklung der Malerei stärker behindern als fördern würden.

Mysteriös scheint auch die im Zitat erwähnte Krankheit zu sein, die nach speziellen Heilmethoden verlangt. Denn in dieser ausweglosen Lage verspricht einzig eine



Jan Saenredam nach Hendrick Goltzius, *Bildnis des Karel van Mander*, 1604, Kupferstich. Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

Reise nach Italien Hoffnung, die dann auch prompt durchgeführt wird. Kaum ist der niederländische Künstler in Rom angekommen, bricht die Pest aus. Doch trotz aller widrigen Umstände kehrt Goltzius geheilt nach Haarlem zurück, um sich noch intensiver seiner Arbeit widmen zu können. Scheinbar ist es die heilende Kraft der großen italienischen und antiken Kunst, so kann der Leser hier folgern, die den Künstler genesen lässt.

Das Leitmotiv der Biographie konnte van Mander einer der wohl bekanntesten von Goltzius entworfenen und gestochenen graphischen Serie, den sogenannten Meisterstichen entnehmen. Hierbei handelt es sich um eine Stichfolge, in welcher Goltzius die berühmten Künstler seiner Zeit imitiert. In der an Dürer orientierten Beschneidungsszene, die Goltzius' Selbstbildnis enthält, findet sich die von Cornelius Schonaeus entworfene Widmungsinschrift, die den Künstler mit Proteus, den Gott der Verwandlung, vergleicht.⁸ Auch für van Mander sind es Gottheiten der Verwandlung wie Proteus und Vertumnus, die den Haarlemer Stecher charakterisieren. Entsprechend heißt es an zentraler Stelle der Biographie in Anspielung auf die Meisterstiche: »All die hier angeführten Arbeiten beweisen, dass Goltzius ein seltsamer Proteus oder Vertumnus in der Kunst ist, fähig sich in jeden Stil hineinzufinden.«⁹

An das literarische Motiv der Verwandlungsfähigkeit des Künstlers sind unterschiedliche Erkenntnisse für den Leser geknüpft. Zunächst einmal sei auf die kunsttheoretische Dimension verwiesen. Denn das Motiv der perfekten Nachahmung ist ein bekanntes Versatzstück der Künstlerbiographik. Man denke nur an Vasaris *Vite*, wo berichtet wird, Michelangelo hätte eine Skulptur aus dem Geist der Antike geschaffen, die ohne sein Wissen von einem befreundeten Edelmann vergraben wurde, um die dazugehörige Patina entstehen zu lassen, die zu einem antiken Bildwerk gehört. Glaubt man Vasari, so gelingt die Täuschung vollkommen, denn alle Kunstkenner halten Michelangelos Arbeit für eine authentische antike Skulptur.¹⁰

Offensichtlich handelt es sich um einen Topos, der die Funktion hat zu zeigen, dass es einen Fortschritt über das vermeintlich Unüberbietbare geben kann. Denkt man noch einmal an das von Vasari behauptete Ende der Kunst in Michelangelo, so wird die Stoßrichtung von van Manders Anekdote deutlich. So wie Michelangelo bei Vasari die Antike überwindet, überwindet Goltzius in der im *Schilder-Boeck* überlieferten Episode die berühmten Stecher von Leyden und Dürer. Eigentlich wiederholt van Mander damit lediglich die Episode aus der Michelangelo-Vita in leicht veränderter Form. Zunächst entsteht ein Werk in der Art Albrecht Dürers, wobei es sich natürlich nicht um eine identische Kopie handelt. Dann wird der Stich aus dem Geist des großen Nürnbergers mit Rauch behandelt, um den Eindruck entsprechenden Alters entstehen zu lassen. Schließlich wird das Monogramm von Goltzius herausgebrannt und der Stich auf die Messe

nach Frankfurt gesandt. Alle Kenner glauben, es mit der besten druckgraphischen Arbeit Albrecht Dürers zu tun zu haben.

Auf diese Weise macht van Mander deutlich, wie sehr Künstler dem Neid ihrer Zeitgenossen ausgeliefert sind, welche die große Kunst immer nur in der Vergangenheit finden wollen. Wenn die neidischen Zeitgenossen die »Goltzius-Kopien« nach Dürer loben, heben sie, ohne es zu merken, den Haarlemer Stecher über sein Vorbild. Deutlich wird dieser Gedanke ausgesprochen, wenn es heißt: »Hieraus kann man abnehmen, was Gunst und Missgunst oder auch das Vorurteil bei den Menschen vermögen; denn Manche, welche die Kunst von Goltzius verkleinern wollten, haben ihn unbewusst über die besten alten Meister [...] gestellt.«¹¹

Neben der Funktion zu zeigen, dass zeitgenössische Kunst ebenso gut sein kann wie die ihr vorausgehende, hat das Rollenspiel im Leben des Goltzius aber auch einen theologischen Hintergrund. Denn so wie es ihm in seiner Kunst gelingt, alle Stile nachzuahmen, gelingt es ihm auch häufig in seinem Leben, seine Mitmenschen über seine wahre Identität im Unklaren zu lassen. Während seiner schon erwähnten Reise durch Italien kann er seine Mitreisenden auf aufschlussreiche Weise täuschen. Dabei wird deutlich auf die Emmaus-Episode des Lukas-Evangeliums angespielt und der Künstler dadurch indirekt zur Christusgestalt nobilitiert. So heißt es in der Biographie, Goltzius sei unerkannt mit dem Silberschmied Jan Matthysz und dem Antiquar Philips van Winghen durch Italien gereist, wobei van Winghen behauptet habe, den Künstler Goltzius erkennen zu können, ohne ihn je zuvor persönlich getroffen zu haben. Interessant ist nun, auf welche Weise sich Goltzius ihm offenbart: »Da streckte nun Goltzius, der sah, dass van Winghen nicht daran glauben wollte, in der Erwägung, dass er ein guter Kamerad und Ehrenmann war und ein Recht darauf hatte aufgeklärt zu werden, diesem seine verkrümmte rechte Hand hin und zeigte zugleich sein Schnupftuch, das mit dem Monogramm gezeichnet war, das auf seinen Gravüren angebracht ist, nämlich einem verschlungenen H. und G.«¹²

Nun darf sich der »ungläubige« van Winghen, nachdem ihm Goltzius sozusagen seine »Wunden« gezeigt hat, in der Schilderung van Manders herzlich freuen, um sich dann wegen seiner Ungläubigkeit zu schämen (Lukas 24, 13-29). Die Biographie enthält eine Vielzahl solcher Motive, die nur über den »Umweg« biblisch-theologischer Kontexte zu verstehen sind.

DER GÖTTLICHE URSPRUNG DER SCHÖNHEIT

Auch vor theologisch-historischem Hintergrund lässt sich das Proteus-Motiv deuten. Denn hat man einmal die theologischen Implikationen der Biographie erkannt, fallen die vielen Anspielungen auf biblische Motive auf. Und damit dies auch wirklich passiert, erhält der Leser schon

im Exordium, dem Einleitungsteil des Textes, eine Anleitung, den religiösen Kontext zu aktualisieren. Van Mander berichtet nämlich, Goltzius sei »[...] im Februar des Jahres 1558 geboren, einige Tage vor dem Tag Pauli Bekehrung.«¹³

Der mit dem christlichen Kalender vertraute Leser weiß, dass Pauli Bekehrung immer auf den 25. Januar fällt. Mit anderen Worten: Van Mander inszeniert hier bewusst einen Lapsus, der für den Leser allerdings zur Frage nach dem Zusammenhang zwischen der biblischen Paulusgestalt und dem Haarlemer Stecher führt. Was hat der Haarlemer Kupferstecher Goltzius mit Paulus zu tun, und welche zusätzlichen Erkenntnisse lassen sich durch diese Frage gewinnen?

Dem Leser wird in diesem Zusammenhang zunächst einmal die ausgesprochene Zweiteilung der Vita auffallen, die aus dem zeichnenden Saulus einen malenden Paulus werden lässt. Aber auch die Verwandlung vom Stecher zum Maler gibt Fragen auf, wenn es heißt: »(...) so machte er sich denn endlich an das Malen mit Pinseln und Ölfarbe, nachdem er erst zwei Jahre von der Brust entwöhnt war, im 42. Jahre seines Lebens, Anno 1600.«¹⁴

Die auf den ersten Blick erotische Obsession des Künstlers, sich bis zum 40. Lebensjahr an den Brüsten von Frauen zu ernähren, ist wiederum in paulinisch-theologischem Kontext lesbar. Denkt man auch zunächst an die »caritas romana«, entspricht der hier für Goltzius genannte Beginn der Ölmalerei dem Wechsel vom irdischen ins geistige Dasein. Ein Zusammenhang, der sich wiederum mit der Paulusgestalt in Verbindung bringen lässt. So stellt das Motiv der Milch das Tertium comparationis zur paulinischen Theologie dar, wo es im 1. Korintherbrief (3, 1.3) heißt: »Vor euch, Brüder, konnte ich aber nicht wie vor Geisterfüllten reden; ihr wart noch irdisch eingestellt, unmündige Kinder in Christus. Milch gab ich euch zu trinken statt fester Speise; denn diese konntet ihr noch nicht vertragen.« Bezogen auf die Biographie kann dies so gedeutet werden, dass der Wechsel von den graphischen Medien zur Malerei, also von der Zeichnung zur Malerei als Aufstieg zum Geistigen verstanden werden muss.

Selbst die permanenten Stilübernahmen ließen sich auf Paulus übertragen, der wiederum im 1. Korintherbrief (9, 20-23) über sich sagt: »Den Juden wurde ich wie ein Jude, um Juden zu gewinnen. [...] Den Gesetzlosen wurde ich wie ein Gesetzloser – obwohl ich nicht gesetzlos bin vor Gott [...]. Den Schwachen wurde ich wie ein Schwacher, um die Schwachen zu gewinnen. Allen bin ich alles geworden, um auf jede Weise einige zu retten.« Für einen heutigen Leser mutet dieser Vergleich kurios an, aber so wie sich Paulus immer verwandelt, um alle zu Gott zu führen, so verändert sich Goltzius in alle Stile, um auf den unverfügbaren Ursprung absoluter Schönheit hinzuweisen. Mit anderen Worten: Wenn sich die göttlich zu denkende absolute Schönheit als Stil entäußert, nimmt sie notwendig eine Maske an, um für den Men-

schen erfahrbar zu werden. So wenig sich die absolute Schönheit in der Summe ihrer Erscheinungen verrechnen lässt, so wenig ist die ästhetische Mimikry ein Selbstzweck.

Doch nicht ausschließlich der Bezug zur biblischen Paulusgestalt ist hier von Bedeutung, nutzt van Mander doch außerdem die typologischen Bezüge, die sich für einen gebildeten Leser zwischen Paulus, Proteus und Sokrates herstellen lassen. Goltzius' Verstellungskunst läßt sich hierbei durchaus als Anspielung auf die sokratische Ironie begreifen. Diese ist kein Selbstzweck, sondern zunächst einmal didaktisch motiviert: So wie Sokrates die Ironie, die Verstellungskunst einsetzt, um die Sophisten zu widerlegen, so gebraucht Goltzius seine ironische Verstellungskunst, um die moralische Verfassung und geistige Beschränktheit seiner Zeitgenossen zu offenbaren.

STIL UND ROLLE

Welche Absichten verfolgt van Mander mit seinem literarischen Verwirrspiel? In der konkreten Abfolge der Biographie geht dem malenden Proteus der Komödiant voraus, der es liebt, schon im Alltag seine Mitmenschen über seine wahre Identität zu täuschen. Dem Leser wird dadurch nahegelegt, die künstlerischen Individualstile mit Verkleidungen oder Masken in Verbindung zu bringen. Zunächst einmal könnte man glauben, dass Goltzius Lomazzos Ideal des »synthetischen Bildes« folgt, bei dem es darum geht, die Zeichnung von Michelangelo, die Proportion der Figuren von Raffael und die Farbgebung von Tizian zu vereinen.¹⁵

Doch mit größerer Wahrscheinlichkeit orientiert sich van Mander in seiner Verwendung des Proteus-Motivs an Erasmus, der sowohl die bildreiche Sprache der Bibel als auch die Natur des Göttlichen als »proteisch« bezeichnet hatte. Der Philosoph erklärt diesen Sachverhalt in seiner theoretischen Einleitung zur Bibelübersetzung zunächst durch eine spezifisch christliche Adressatenproblematik: »Wiederum spricht er anders zu seinen Jüngern, anders zur breiten Masse. Schließlich zeigte er sich den Seinen von seiner Auferstehung an einmal in dieser, dann wieder in jener Gestalt. So ist folglich nichts einfacher als unser Christus, und doch stellt er nach einem verborgenen Ratschluss in seiner Vielfalt des Lebens und der Lehre einen gewissen Proteus dar.«¹⁶

In Analogie kann der Leser schließen, dass so wie sich Gott für den Menschen in »Masken« entäußert, sich dadurch aber in seiner Göttlichkeit zurückhält, so zeigt Goltzius die relative Schönheit der von ihm imitierten Stile auf, die absolute Ursache aller Schönheit hingegen bleibt dem Menschen immer unzugänglich. Einige Menschen werden Dürer lieben, andere Lukas Van Leyden, noch andere die italienische oder antike Kunst. Goltzius verwandelt sich in all diese Stile, um den Menschen die unverfügbare Schönheit Gottes vor Augen zu führen.

Was kann man über die jeweiligen Einzelerkenntnisse, die bestimmte Motive betreffen, hinaus lernen? Spätestens mit der Untersuchung von Ernst Kris und Otto Kurz ist der topische Anteil der Gattung Künstlerbiographie bekannt.¹⁷ Aber die weiterführende Erkenntnis für ein besseres Verständnis von Manders besteht meines Erachtens in der zentralen Rolle der Kombinatorik für das Textverständnis: Topoi interagieren, leiten an, bestimmte Erkenntnisse zu finden. Der Text setzt einen aktiven Leser voraus, der imstande ist, die typologischen Inszenierungen von Manders zu erkennen. Einen Leser, der an allegorische Lesarten gewöhnt ist, dessen Hermeneutik der Bibelexegese entstammt und der gewohnt ist, dem Text selbst Anleitungen zur Interpretation zu entnehmen.

Van Manders vermeintliche Objektivität, seine Zeugenschaft erschwert es, die aufgezeigte literarische Durchbildung des Textes zu erkennen. So sehr sich auch die Fragerichtungen der bisherigen Untersuchungen zu van Mander unterscheiden mögen, so stimmen doch alle Forscher darin überein, dass van Manders Freundschaft mit Goltzius eine genaue Berichterstattung garantiert, die sich aus seinem Text direkt herleiten lässt. Am Ende der Biographie spricht der Flame dies scheinbar deutlich aus, wenn es heißt: »Und wie Plato, der, als seine Sterbestunde nahte, dem Genius, der über seiner Geburt gewaltet und dem Glücke dankte, dass er als Mensch und Grieche und nicht als Barbar oder unvernünftiges Tier geboren sei, und endlich dass er zur Zeit des Sokrates gelebt habe, – so freue auch ich mich, dass ich mehr als zwanzig Jahre mit meinem Freunde, dem großen Künstler Goltzius, habe freundschaftlichen Verkehr pflegen können.«¹⁸

Trotz aller literarischen Inszenierung, die im Zitat – wenn aus Goltzius Sokrates und aus van Mander Platon wird – zum Ausdruck kommt, ist diese Stelle zumeist als Beleg für die Zeugenschaft des Kunsttheoretikers genommen worden. Aus van Mander wird geradezu ein Chro-

nist mit bürgerlichen Tugenden. Wie wir gesehen haben, ist das Spiel mit dem Vorwissen des Lesers ein Faktor der Textorganisation. Denn die Biographien im *Schilder-Boeck* sind auf verschiedenen Niveaus lesbar. Nur auf der ersten und simpelsten Ebene ist der Text eine Wiedergabe von historisch möglichen Episoden.

Der Topos der Übereinstimmung von Leben und Werk kennzeichnet nicht nur klischeehaft das typische Leben eines Künstlers, sondern beschreibt ziemlich genau die Aufgabe des frühneuzeitlichen Biographen. Wenn man so will, hat van Mander das Werk eines Künstlers zum Anlass genommen, ein passendes Leben zu erfinden. Wir Kunsthistoriker hingegen nehmen das von ihm erzählte Leben zum Anlass, das malerische Werk daraus abzuleiten. In dieser Hinsicht geht es uns wie den Vögeln in der Zeuxis-Anekdote, welche die gemalten mit den wirklichen Früchten verwechseln. Will man nicht endlose Ehrenrunden im positivistischen Forschungskarussell drehen, ist man zunächst auf die literarische Gattung verwiesen, auf das System Kunst und nicht das kontingente Leben.

1 Vgl. mit ausführlicher Bibliographie LeMollé 1983.

2 Vgl. hierzu Müller 1993, S. 23-44.

3 Zur Editionsgeschichte vgl. Miedema 1972.

4 Eine vollständige Übersicht der Literatur bis 1983 findet sich bei Waterschoot 1983.

5 Vgl. Miedema 1993, S. 13-76.

6 Van Mander-Floerke 1906, II, S. 229.

7 Ohne den literarischen Zusammenhang erkannt zu haben, hat schon Wurzbach auf diesen erklärungsbedürftigen Sachverhalt hingewiesen. Vgl. Wurzbach 1906, Bd. 1, S. 598.

8 »Wie sich der Gott Proteus aus leidenschaftlicher Liebe zur schönen Pomona in Wasser verwandelt, so verwandelt sich nun bewundernswert der Stecher und

Erfinder Goltzius für Dich, Fürst, durch seine vielfältige Kunst.«

Zit. n. Krystof 1997, S. 127.

9 Van Mander-Floerke 1906, II, S. 247.

10 Einführend zur »querelle des Anciens et des Modernes« vgl. Curtius 1948, S. 256-261.

11 Van Mander-Floerke, Bd. 2, S. 245-247.

12 Van Mander-Floerke 1906, II, S. 237.

13 Van Mander-Floerke 1906, II, S. 251.

14 Van Mander-Floerke 1906, II, S. 194.

15 Vgl. Lomazzo-Idea, S. 60.

16 Erasmus-Methodenlehre, S. 231 und 233.

17 Vgl. Kris/Kurz 1934.

18 Van Mander-Floerke 1906, II, S. 261.