

Sex um 1600:
Hendrick Goltzius'
graphische Folge
Wege und Mittel zum Glück
in neuer Deutung

Jürgen Müller

II

I. Als Leser von Platons Dialog *Das Trinkgelage* könnte man meinen, dass es allzu idealistisch zugeht, wenn Sokrates unter Berufung auf die Priesterin Diotima die Liebe als den Aufstieg der Seele zum Schönen deutet, sieht er darin doch das Verlangen des Menschen nach Unsterblichkeit zum Ausdruck gebracht.¹ Der Leser denkt noch über die Worte des Philosophen nach, wenn der Dialog eine unerwartete Wendung nimmt, denn Platon lässt darin zu später Stunde den Jüngling Alkibiades als ungebetenen Gast auftreten. Mit weiteren Zechgenossen ist er gekommen und hält unversehens eine Lobrede auf den hässlichen Sokrates, dessen moralische Integrität er hervorhebt. Dieser habe sich immer wieder seinen erotischen Annäherungen entzogen, weiß Alkibiades zu berichten.

Nach allen Anstrengungen der Redner, den erhabenen Charakter der Liebe hervorzuheben, erscheinen Alkibiades' Ausführungen als Absturz ins Profane. Für den Leser wird nämlich deutlich, dass der junge Mann in Wirklichkeit bloß erschienen ist, um einen Partner für die Nacht zu suchen, und so weiß man nicht recht, ob der schöne Jüngling die Wahrheit sagt oder verborgene Absichten verfolgt. Wer hier wen begehrt oder eifersüchtig machen will, bleibt am Ende offen, da keiner der Beteiligten ans Ziel seiner erotischen Wünsche gelangt, denn weitere „Nachtschwärmer“ treffen ein und unterbrechen die diversen Annäherungsversuche, sodass aus dem philosophischen Gastmahl vollends ein wüstes Gelage wird. Obwohl bis zum Krähen des Hahnes gezecht wird, bleibt Sokrates zugegen und ringt seinen Gesprächspartnern das Zugeständnis ab, dass „ein und derselbe Mann fähig sein müsse, Komödien und Tragödien zu schreiben“, ja dass der „kunstgerecht ausgebildete Tragödiendichter auch ein Komödiendichter“ sein müsse.

Platons Text ist oft interpretiert worden und bedarf keiner weiteren Deutung, aber hier soll er uns daran erinnern, dass Liebe der Verstellung bedarf.² Vielleicht darf man die zuletzt genannte Forderung der Notwendigkeit gleichzeitiger Tragödien und Komödiendichtung sogar als Beleg dafür nehmen, dass in Liebesdingen Scherz und Schmerz zusammengehören. Das Ende des berühmten Liebesdialogs macht vor allem eines deutlich: Wer begehrt, bedarf der List, um ans Ziel zu gelangen. Dass der Liebende in Bezug auf das Objekt seiner Begierde umsichtig

1 Plato, *Das Trinkgelage. Oder über den Eros*, ed. Ute Schmidt-Berger mit einer Wirkungsgeschichte von Jochen Schmidt, Frankfurt am Main 1985, 202 St–223 St.

2 Mit weiterführender Literatur vgl. Jürgen Müller, *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999, S. 90–125.

zu agieren habe, ist oft geschrieben worden. So folgt Ovid in seiner *Ars amatoria* diesem Topos, wenn er geradezu eine Kasuistik der Liebesdinge entwirft: Liebe ist ein Spiel, und nur wer mitspielt, geht nicht leer aus! Ausdrücklich rät er dem Liebenden seine Geliebte durch Komplimente wohlwollend zu stimmen, dabei aber das Lob kunstreich zu verbergen. Man dürfe es nicht übertreiben, um nicht für einen Heuchler gehalten zu werden.³ Erotisches Begehren bedarf der Dissimulatio.

Die Liebesdichtung in Antike, Mittelalter und Renaissance hat den Topos von List und Verführung in vielfältiger Weise zu nutzen gewusst. So wurde die Liebe mit Jagd oder Belagerung, dem Schach, Karten- oder Backgammonspiel verglichen, um nur wenige Varianten zu nennen. Dabei besteht das Faszinosum solcher Liebesmetaphern darin, dass man gleichzeitig mit und gegeneinander spielt, dass man „eins“ und „doppelt“ ist, wie ein Dichter es einmal ausgedrückt hat. In der Liebe werden Gegensätze zu einer höheren Einheit überwunden. Das, was als konträr erscheint, ist in Wirklichkeit komplementär.

Bekanntlich geht mit der Renaissance in der bildenden Kunst eine Explosion erotischer Themen einher. Und man ist immer noch von der Drastik überrascht, die einen hier erwartet.⁴ Besonders im Medium des Kupferstichs und der Kleinbronze gehen Satyrn und andere „Naturwesen“ schamlos ihren sexuellen Wünschen nach und werden in ihrer Triebhaftigkeit vorgestellt. Doch während sich Männer immerhin noch mit Hörnern und Bocksfüßen als Satyrn verkleidet sehen dürfen, werden Frauen im Hinblick auf ihre Sinnlichkeit ungeniert als Naturwesen kenntlich gemacht. Verführbarkeit erscheint als Teil ihrer weiblichen Natur. Als wichtigstes Thema des Sexus darf ohne Zweifel die Mythologie gelten, der in diesem Zusammenhang nicht selten eine Alibifunktion zukommt. Dabei versteht es sich von selbst, dass der sexuelle Akt in der Regel indirekt dargestellt werden kann. Dies betrifft vor allem

3 So heißt es in deutscher Übersetzung bei Ovid: „*Kunst, die versteckt ist, nützt; doch verrät sie sich, bringt sie dir Schande, / Und auf ewige Zeit raubt sie mit Recht das Vertrau'n*“, vgl. Ovid, *Liebeskunst. Ars amatoria libri tres*, nach der Übersetzung von Wilhelm Hertzberg, München 1950, II, 313.

4 Vgl. Paula Findlen, Humanismus, Politik und Pornographie im Italien der Renaissance, in: Lynn Hunt (ed.), *Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne*, Frankfurt am Main 1994, S. 44–114. Zu gleichzeitigen Entwicklungen in der norddeutschen Druckgraphik vgl. Janey L. Levy, The Erotic Engravings of Sebald and Barthel Beham. A German Interpretation of a Renaissance Subject, in: Stephen Goddard (ed.), *The World in Miniature. Engravings by the German Little Masters. 1500–1550* (Ausst.-Kat.), Lawrence, Kansas 1988, S. 40–53.

das Medium der Malerei. Geht es in Kupferstichen ungeniert „zur Sache“, begleiten im Gemälde Taube und Täuberich, Hund und Hündin die mythologischen Paare und befinden sich im Moment des Werbens. Sie stellen einen Ausdruck „natürlicher“ Sexualität dar. Entscheidend ist, dass solche indirekten Hinweise Hilfestellungen bieten, die sexuelle Handlung in der Phantasie des Betrachters stattfinden zu lassen oder doch immerhin zu forcieren.

Ohne Zweifel gibt es im 16. Jahrhundert noch eine weitere Zunahme erotischer Kunst. Dies betrifft zum einen die weite Verbreitung des Kupferstichs. Zum anderen gehen Galanterie und Erotik eine selbstverständliche Verbindung ein. Ausdrücklich wird in Castigliones berühmten Handbuch *Der Hofmann*, dessen Fähigkeit zu erotischen Anspielungen und Witzen gefordert.⁵ Die sexuelle Handlung an und für sich scheint bedeutungslos, sie an oder auszusprechen aber keineswegs.⁶ Mehr noch, solche Kompositionen leben von der Bereitschaft des Betrachters, eine Schamgrenze zu überschreiten. Die Vermutung liegt nahe zu vermuten, dass mythologische Kupferstiche eine erotisierende Wirkung haben sollten und für einen männlichen Betrachter gedacht waren.

In der Zeit des Manierismus wusste man erotische Metaphern, die das Concordia-Discors-Prinzip verkörpern, besonders zu schätzen. So sei im Folgenden eine graphische Serie von Hendrick Goltzius vorgestellt, in der dem Darstellungsprinzip sexueller Vereinigung gehuldigt wird.⁷ Gerade Künstler haben sich immer wieder über eine besonders ausgeprägte Sinnlichkeit definiert, wovon viele Darstellungen von Maler und die Malerei erzählen.⁸ Leonardo da Vinci fordert gar von der Malerei, dass sie den Betrachter verliebt machen soll und der Sehsinn durch diese erotische Dimension vor den anderen Sinnen ausgezeichnet ist.⁹ Es gibt einen

5 Baldesare Castiglione, *Das Buch vom Hofmann*. Übersetzt und erläutert von Fritz Baumgart. Mit einem Nachwort von Roger Willemsen, München 1986, S. 194–200.

6 Jürgen Müller, Vom lauten und vom leisen Betrachten. Ironische Bildstrukturen in der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts, in: Wilhelm Kühlmann – Wolfgang Neuber (edd.), *Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*, Frankfurt am Main 1994, S. 607–647.

7 Zur Goltziusvita bei Karel van Mander vgl. Jürgen Müller, *Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck* (Diss. Bochum 1991), München 1993 (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, Bd.77), S. 30–82.

8 Hans-Joachim Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim 1984 (Studien zur Kunstgeschichte, 25), S. 311–314.

9 Leonardo Da Vinci, *Traktat von der Malerei*. Nach der Übersetzung von Heinrich Ludwig. Neu herausgegeben von Marie Herzfeld, Jena 1925, S. 21–22.

Zusammenhang von Venus, Visus und Pictura, wie immer wieder festgestellt wurde.¹⁰

II. Mit diesen einleitenden Bemerkungen ist bereits das Schillernde des Eros angedeutet, der gleichermaßen auf den sexuellen Akt und das Begehren, aber auch auf die Liebe in einem höheren Sinne anspielt.¹¹ In der aus vier Blättern bestehenden Kupferstichfolge *Mittel zum Glück*, oder „Fortuna-Serie“, wie sie von der Forschung auch genannt wird, begegnet uns Hendrick Goltzius im Jahr 1582 erstmals als Verleger. Deutlich nennt das erste Blatt der vom Künstler nach eigenen Entwürfen gestochenen Serie *Impressum Harlemi* als Verlagsadresse.¹² Goltzius tritt als Inventor eines allegorischen Programms in Erscheinung, das seine künstlerischen Grundüberzeugungen artikuliert. Der Serie kommt mit-hin eine programmatische Aussage zu und der Künstler knüpft mit ihr an die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der niederländischen Graphik gepflegte Tradition der Allegorien und Begriffspersonifikationen an. Darüber hinaus ist Goltzius' Kupferstich-Folge eine der frühesten niederländischen Darstellungen einer idealen Künstlerlaufbahn, was sie einmal mehr für eine exemplarische Untersuchung prädestiniert.

In jedem der vier Blätter [1-4] werden zwei wesentliche Eigenschaften und Tugenden für den Künstler mit künstlerischen Mitteln wiedergegeben. Die eingeschriebenen abstrakten Begrifflichkeiten werden jeweils durch eine männliche und eine weibliche Personifikation repräsentiert. Labor und Diligentia, Ars und Usus, Honor und Opulentia bilden jene Begriffspaare, die jeweils einen praktischen und einen theoretisch-geistigen Aspekt beinhalten. So bilden die männliche und weibliche Figur sich ergänzende Gegensatzpaare, deren Spannungsverhältnis als Träger einer kunsttheoretischen Botschaft fungiert. Der Künstler hat die Personen an die vordere Bildgrenze gerückt, wodurch wir sie genau studieren können. Die Längung und ideale Durchbildung ihrer Körper sticht dabei besonders ins Auge. Zu dem erscheinen durch die luzide Stichtechnik die Oberflächen der Körper geradezu metallisch.

10 Eric Jan Sluyter, *Venus, visus en pictura*, *Nederlands kunsthistorisch Jaarboek* 92, 1992, S. 337–396.

11 Vgl. Edgar Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, mit einem Nachwort von Bernhard Buschendorf, Frankfurt am Main 1981, S. 165–176.

12 Siehe hierzu Jürgen Müller, *Terminus und Quies* 3.4, in: Jürgen Müller – Petra Roetting – Andreas Stolzenburg (edd.), *Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600* (Ausst.-Kat.), Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2002, Sp. 44–45.

Die nachfolgenden Analysen stützen sich in Teilen auf Ergebnisse, die von Doris Krystof in einer glänzenden, der Kupferstichfolge gewidmeten Studie herausgearbeitet worden sind.¹³ Goltzius' Orientierung an italienischen Vorbildern in Bezug auf die Gestaltungsweise seiner Werke deutet sie als ein avantgardistisches Bekenntnis zur Kunst seiner Zeit. Gleichzeitig würde er in dieser Kupferstichfolge ein ausgeklügeltes und anspruchsvolles kunsttheoretisches Programm entwerfen, welches sich jedoch erst durch intensivere Betrachtung der immanenten Bedeutungsebenen dem Betrachter vollends erschließen könne.¹⁴ Darüber hinaus ist Ulrich Pfisterer dem Phänomen künstlerischer Zeugungsmetaphern und dem erotischen Verhältnis von Künstler und Malerei nachgegangen, um die es auch mir gehen wird.¹⁵

Wenn trotz dieser Bemühungen im Folgenden eine neue Deutung angestrebt wird, so weil es im letzten Kupferstich einen Scherz zu entdecken gilt, der bisher übersehen wurde und der die Aussage der drei vorangehenden Werke relativiert. Legt die Serie dem Betrachter auf den ersten Blick auch nahe, dass es für den bildenden Künstler darum geht, die genannten Abstrakta miteinander zu verbinden, irritiert das Ende. Denn den Abschluss und eigentlichen Fluchtpunkt der Serie bildet das Blatt *Quies und Terminus*. Sind alle Paare zuvor wechselseitig und aktiv aufeinander bezogen, hat das letzte Blatt in dieser Hinsicht einen Außensitz. Ermattet oder doch zumindest müde liegt *Quies* vor *Terminus*. Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, enthält der letzte Kupferstich damit den Schlüssel zur gesamten Serie.

Schon auf einer anschaulichen Ebene sind alle Paare einander zärtlich zugetan. In den drei Anfangsstichen werden sie in inniger Umarmung dargestellt, deren erotische Komponente besonders im dritten Stich durch die deutliche Bildmetaphorik des ineinander gesteckten Zepfers und Lorbeerkranzes offenbar wird. Die Chronologie innerhalb der Serie baut eindeutig aufeinander auf. Arbeit und Fleiß bilden das stüt-

13 Doris Krystof, *Werben für die Kunst. Bildliche Kunsttheorie und das Rhetorische in den Kupferstichen von Hendrick Goltzius*, Hildesheim – Zürich – New York 1997, hier S. 32.

14 Zur hermaphroditischen Kunsttheorie vgl. Jürgen Müller – Bertram Kaschek, „Diese Gottheiten sind den Gelehrten heilig.“ – Hermes und Athena als Leitfiguren nachreformatorischer Kunsttheorie (Koautor: Bertram Kaschek), in: *Die Masken der Schönheit* (wie Anm. 12), S. 27–32.

15 Ulrich Pfisterer, *Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes. „Sexualisierte Theorien“ zur Werkgenese in der Frühen Neuzeit*, in: Ulrich Pfisterer – Anja Zimmermann (edd.), *Animation/Transgression. Das Kunstwerk als Lebewesen*, Berlin 2005 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte; 4), S. 41–72.



1. Hendrick Goltzius, Labor & Diligentia (Wege und Mittel zum Glücks 1), 1582, Kupferstich, London, British Museum, Department of Prints & Drawings



2. Hendrick Goltzius, *Ars & Usus* (Wege und Mittel zum Glück 2), 1582, Kupferstich, London, British Museum, Department of Prints & Drawings



3. Hendrick Goltzius, Honor & Opulentia (Wege und Mittel zum Glücks 3), 1582, Kupferstich, London, British Museum, Department of Prints & Drawings



4. Hendrick Goltzius, Quies & Terminus (Wege und Mittel zum Glück 4), 1582, Kupferstich, London, British Museum, Department of Prints & Drawings

zende Fundament, auf dem die Kunst und deren praktische Anwendung zu füßen kommen. Sobald sie sich die Kunst etabliert hat, erwachsen hieraus Ehre und Reichtum, die letztlich auf Ruhe und auf das durch Terminus verkörperte Ende zulaufen. Das auf antiken rhetorischen Vorbildern fußende Konzept von *Natura, Ars et Exercitatio* avancierte für diverse humanistische Erziehungslehren zum Vorbild.

Betrachtet man Ciceros *De Oratore*, so findet man dort jene Begriffe, die Goltzius auf den ersten drei Stichen seiner Kupferstichserie dargestellt hat. Cicero nennt in seinem Text die Arbeit und den Fleiß als Grundlage für die Ausbildung zum Redner. Auf diesem Fundament aufbauend kann der angehende Redner durch seine natürliche Begabung (*Ingenium*) und durch praktische Erfahrung (*Usus*) seine wahre Kunstfertigkeit entwickeln.¹⁶ Dieses rhetorische Ideal hat selbstverständlich die Kunsttheorie nicht unbeeinflusst gelassen. Die in den ersten drei Blättern geforderte Überwindung der Gegensätze spielt auf das dritte Buch von Albertis *Della Pittura* an. Hier führt der Kunsttheoretiker aus, dass es dem Künstler gelingen müsse, in vielfältiger Weise Gegensätze zu vermitteln. Er habe schnell, aber auch sorgfältig zu arbeiten. Er solle Ruhm, aber auch Reichtum erwerben, damit er an das gewünschte Ziel gelange.¹⁷

Betrachtet man in diesem Kontext die Bildunterschriften der vier Blätter, so wird diese immanente Verbindung von Gegensätzen offenkundig, denn schon in der Unterschrift zum Stich, welcher *Labor et Diligentia* zeigt, werden *Ars* und *Usus* als darauf folgendes Begriffspaar genannt, wodurch bereits auf die Darstellung des zweiten Blattes verwiesen wird. In der Bildunterschrift zu *Ars et Usus* wiederum werden Ruhm und Ehre als Konsequenz von Kunst und Praxis beschrieben, was den Betrachter weiter zum dritten Blatt geleitet. Die Bildunterschrift des dritten Blattes wiederum verspricht demjenigen ein unbeschwertes Leben (*vrijen van beswaren*) und Ruhe, der zu Ruhm und Reichtum gekommen ist, was mit dem Wort *Quietem* letztlich zum vierten und letzten Blatt der Serie überleitet. Somit wird die den Bildern eingeschriebene Chronologie durch die Textbeigaben verstärkt.

Allerdings entspricht der letzte Kupferstich schon auf den ersten Blick nicht wirklich der Vorstellung unbeschwertes Lebens. Denn zu-

16 Vgl. Krystof (wie Anm. 13), S. 28–30.

17 Leone Battista Alberti, *Della Pittura di Leon Battista Alberti libri tre*, in: *Leone Battista Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften*, ed. Hubert Janitschek, Wien 1877, S. 142–144.

nächst einmal muss offen bleiben, ob der ikonographische Gestus der Quies auf eine produktive Melancholie oder die Trägheit Acedia verweist. Lassen sich die Gegensätze der ersten drei Blätter noch einer höheren Ebene zur Einheit führen, stehen die Figuren des letzten Blattes scheinbar unverbunden nebeneinander.

III. Der wohl berühmteste Stich der hier vorzustellenden Folge ist der zweite, denn er widmet sich im Wesentlichen den theoretischen und den praktischen Anteilen der Kunst. Der graphischen Serie scheint folglich in Bezug auf die künstlerische oder vielmehr verlegerische Tätigkeit ein programmatischer Charakter zugrunde zu liegen. Aufgabe des bildenden Künstlers ist es nun, diese Abstrakta so miteinander zu verbinden, dass dieses Moment zum Tragen kommt. Die Personifikationen von Labor und Diligentia, also Arbeit und Fleiß, werden in inniger Umarmung und leidenschaftlich küssend dargestellt, wobei Diligentia vollends auf dem Schoße Labors ruht.¹⁸ Ihre Zusammengehörigkeit der beiden Figuren wird durch ein gebauschtes, die beiden Personen umfangendes Tuch betont.¹⁹ Das Paar nimmt durch die gestreckte Haltung die gesamte Breite des Bildformats ein und fokussiert den Blick des Betrachters auf diese Darstellung erotischer Zweisamkeit.

Diligentia hält in ihrer linken Hand Sporen und Peitsche, welche auf Zucht und Disziplin hindeuten – zwei Merkmale, die dem Fleiß eigen sind. Labor stützt sein ausgestrecktes rechtes Bein auf einen Amboss, während das angezogenes linkes Bein als Stütze für seine Partnerin dient. Seine rechte Hand umfasst mit starkem Griff einen Dreschflegel, während Spaten und Hammer scheinbar achtlos hingeworfen vor ihm auf dem Boden liegen. Trotz der beinahe graziös anmutenden Körperhaltung des Paares wirkt dessen Haltung äußerst angespannt, was eine deutliche Anstrengung beider Personen nahelegt. Umarmung und Kuss scheinen in einem äußerst schwierigen Balanceakt vollzogen zu werden, womit einmal mehr ihre allegorische Bedeutung zum Ausdruck gebracht wird.

Die Anstrengung des Mannes, welche durch den innigen Kuss der Diligentia zusätzlich beflügelt wird, gibt Goltzius durch die hervortre-

18 Die Bildunterschrift lautet wie folgt: *Labor et Diligentia Cum Labor & socias iungunt Industria palmas/ Ars quoque Palladium meditatur pectore curam* [Wenn Arbeit und Fleiß ihre Hand zum Bund vereinen, dann sind auch die Kunstfertigkeit eine Beschäftigung aus, die der Pallas würdig ist]. *Daermen geen Arbeit spaert noch gheen Diligenite / Sietmen dat Conste baert diversche Inventie.*

19 Vgl. Krystof (wie Anm. 13), S. 24.

tende unter extremer Anspannung stehende Muskulatur wieder. Der lateinische Begriff des Fleißes wird in seinem sprachlichen Ursprung zusätzlich durch den Aspekt der Sorgfalt, Umsicht und Geschicklichkeit angereichert, was der dargestellten geradezu akrobatischen Fähigkeit des Mannes, die Figur der Diligentia in seiner eigenen Körperhaltung noch auf dem Schoß zu halten, eingeschrieben zu sein scheint.²⁰ Die Bildunterschrift unterstreicht das im Bild Dargestellte, indem sie verkündet, dass aus der Verbindung von Arbeit und Fleiß etwas Kunstvolles hervorgehen kann. Mit dem Hinweis auf Ars wird gleichsam der Übergang zu dem nächsten Bild der Serie formuliert.²¹

Im zweiten Blatt der Folge, betitelt mit *Ars et Usus*, sehen wir Ars, mit Lorbeerkranz und Flügeln ausgestattet.²² Auf einer Weltkugel sitzend hat sie ihren linken Arm um die Schulter des Usus gelegt. Die beiden Figuren werden, wie wir es bereits bei Labor und Diligentia gesehen haben, durch eine über ihre Schultern beider Figuren gelegte Draperie zusätzlich miteinander verbunden. Usus – die Übung und Praxis – hält mit seiner linken Hand ein auf seinem angezogenen rechten Oberschenkel abgestütztes Zeichenbrett. Gleichzeitig umfassen Daumen und Zeigefinger derselben Hand ein Tintenfass. Ars hindert mit dem vorsichtigen Griff ihrer Rechten das Zeichenbrett daran, von Usus' Schoß zu rutschen, während sie mit dem Zeigefinger der linken Hand, die auf der Schulter von Usus ruht, auf die Zeichnung deutet, in deren Anfertigung Usus derart vertieft ist, dass er alles um sich herum vergessen hat.

Betrachtet man die zwei Figuren genauer, so scheinen sie beide keinen ausreichenden Bodenkontakt zu haben. Während Ars geradezu auf der Weltkugel reitet und dabei lediglich die Fußspitze des rechten Beines leicht den Boden berührt, hat die Allegorie des Usus dank ihrer undefinierten Sitzgelegenheit und der umständlich angewinkelten Beine eine noch instabilere Haltung. Durch Posen, die einen wahren Balanceakt darstellen, wird die schwierige Aufgabe, der sich das Paar zu stellen hat, dem Betrachter sinnfällig vor Augen geführt. In ihrem Zusammenspiel wird die entstehende Inspiration in praktisches Wirken umgesetzt, wodurch die künstlerische Idee sichtbar zu Tage treten

20 Vgl. Krystof (wie Anm. 13), S. 35.

21 Vgl. Krystof (wie Anm. 13), S. 27.

22 Die Bildunterschrift lautet wie folgt: *Ars et Usus Qiusqius amore bonas exercet sedulus artei / Congeret obbryzum multa cum laude metallum.* [Wer immer mit Liebe die edlen Künste pflegt, der häuft sich mit vielem Lobe geläutertes Gold auf.] *Diemet staden bemind Consten d'Exerceren/Hem beladen bevint met veel Ryckdom in Eeren.*

kann. Dieses Zusammenwirken wird als ein Balanceakt dargestellt, der einen Ausgleich zwischen Mobilität und Stabilität auf geistiger Ebene herzustellen hat.

Doris Krystof hat in ihrer Dissertation auf den „Habitus der Inspiration“ hingewiesen, den Goltzius diesem Paar verleiht, denn betrachtet man die Gesamthaltung der Ars, wie sie Usus von hinten umarmend dicht an seinem Ohr verweilt und ihm so die Inspiration einhaucht, fühlt man sich an Darstellungen des Evangelisten Lukas erinnert, der, während er das Bildnis der Mutter Gottes anfertigt, von einem beige-stellten Engel beraten wird.²³

Für den Betrachter wird deutlich, dass der Gegensatz von Theorie und Praxis keine apriorischen Lösungen ermöglicht, sondern vom Künstler die Tugend des Maßhaltens, das vernünftige Abwägen erfordert, weshalb Ars und Usus – und dies gilt für die ersten drei Paare insgesamt – in einem sehr labilen Gleichgewicht dargestellt sind.²⁴ Grundsätzlich werden die ersten drei Blätter dadurch bestimmt, dass „[...] zwei gegensätzliche Aspekte, ein theoretischer und ein praktischer, [...] durch ihre Verbindung für Produktivität [sorgen].“²⁵

Die Weltkugel, auf der Ars „reitet“, findet sich als Attribut bereits auf einem Kupferstich des Hieronymus Wierix nach einer Zeichnung von Marten van Cleve. Zwischen einem faulen und einem fleißigen Paar steht die Allegorie der Solertia, also des Fleißes. Das fleißige Paar wird durch einen Zeichner und einen Geometer repräsentiert.²⁶ Die Weltkugel wird in Darstellungen der sieben freien Künste gewöhnlich als Attribut der Geometrie verwendet, der zusätzlich die herkömmlichen Instrumente zur Vermessung oder Messung, also Winkelmaß, Zirkel, Lineal und Stundenglas, beigegeben sind. Neben der Weltkugel finden sich die genannten Instrumente auch in Goltzius' Stich von Ars und Usus, liegen sie doch im Bildvordergrund scheinbar unbedacht auf dem Boden verstreut.

Indem der Künstler der ikonographischen Darstellung göttlicher Inspiration die Attribute der Geometrie beigibt, offenbart er an dieser

23 Krystof (wie Anm. 13), S. 36f.

24 Man denke an die Nikomachische Ethik als prominentestes Modell des „Maßhaltens“: „Da wir früher gesagt haben, man müsse die Mitte wählen und nicht das Übermaß und den Mangel, und da die Mitte durch die rechte Einsicht bestimmt ist, [...]“ Vgl. Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, übersetzt und ed. von Olaf Gigon, München 1986⁶, S. 181.

25 Krystof (wie Anm. 13), S. 30.

26 Krystof (wie Anm. 13), S. 37.

Stelle sein ganz persönliches Konzept der bildenden Kunst. Er verweist einerseits auf die exakte Wissenschaft der Geometrie und indem er deren Attribute im Bildvordergrund zusammen mit einem Bücherstapel zeigt, der ein Hinweis auf die für den Künstler unabdingbare Gelehrtheit ist, andererseits auf das Zusammenspiel von exakter Wissenschaft und eben besagter Gelehrtheit. Damit wird die bildende Kunst in den Stand einer exakten Wissenschaft erhoben, die den Anspruch geltend machen kann, der Wahrheit zu dienen. In diesem Zusammenhang sei Albertis Forderung aus dem dritten Buch von *Della Pittura* nicht vergessen, der schreibt, dass man schon in der Antike der Meinung gewesen sei, dass kein Maler richtig malen könne, wenn er nicht in der Geometrie wohl bewandert sei.²⁷

Diese programmatische Aussage über die bildende Kunst kann hier als Werbung für Goltzius' neugegründeten Kunstverlag gedeutet werden. Nicht zum handwerklichen Nutzen werden Theorie und Praxis vereint, sondern um der Wahrheit zu dienen. Ende des 16. Jahrhunderts galt dies als typisches Kennzeichen akademischer Kunst.²⁸

Wenden wir uns nun dem dritten Blatt der Stichfolge zu, welches die Personifikationen des Honor und der Opulentia zeigt.²⁹ Das Paar lagert an einen Abhang gelehnt unter einer Palme und hält sich, leidenschaftlich küssend, eng umschlungen. Die männliche Gestalt des Honor ist als muskulöser Rückenakt dargestellt, der sich aufrecht sitzend auf seinen linken Arm stützt, um sich der etwas oberhalb ruhenden Opulentia zuwenden zu können. Mit einer kraftvollen Geste seiner rechten Hand hält er den kunstvoll frisierten Kopf der Frau, scheint ihn gleichsam in seine Richtung und seinem Mund entgegen zu ziehen. Der rechte Arm der Opulentia ruht auf den muskulösen Schultern des Honor, während ihre Hand zwischen seine Schulterblätter gelegt ist. Mit ihrem rechten Fuß berührt sie zärtlich und graziös die Fesseln seines ausgestreckten rechten Beines. Unter der linken Hand, auf die sich Honor stützt, liegen Krone, Zepter und Lorbeerkranz. In ihrer ausgestreckten Linken hält Opulentia eine mit Münzen angefüllte Schale, während

27 Alberti (wie Anm. 17), S. 144.

28 Krystof (wie Anm. 13), S. 38f.

29 Die Bildunterschrift lautet wie folgt: *Honor et Opulentia Mutua Divitiae et Laus si modo foedera nectunt, / Optatam parient homini sine lite Qietem.* [Wenn das Reichtum und Lob ein Bündnis miteinander schließen, erfüllen sie den Menschen den Wunsch nach Ruhe ohne Streit.] *Als Ryckdom ende Eer haer in liefden vergaren, / Ons leven naer t'begheer zy vrijen van beswaren.*

von ihrem linken Unterarm eine Kette und ein Schmuckreif lasziv herabhängen.

Die Art und Weise, wie Goltzius die *Opulentia* in diesem Blatt präsentiert, erinnert an den ikonographischen Typus der *Luxuria*, wie er sich in Lasterdarstellungen findet. Traditionell wird nur die Ehre als Antrieb künstlerischen Schaffens gesehen, nicht jedoch der Reichtum. Doch bereits in Goltzius' persönlichem Emblem steht unter dem Motto *Eer boven golt* eine Schale mit Münzen, die durch einen Caduceus mit einem Seraphenkopf verbunden ist.³⁰ Goltzius, der sowohl Kaufmann als auch Künstler war, teilte nicht die Auffassung, dass es unehrenhaft sei, wenn man durch die Kunst auch zu materiellem Reichtum gelange.

Schon Alberti weist darauf hin, dass es einem Künstler gelingen könnte, sowohl Ruhm als auch Geld zu erwerben und stellt dies nicht im Sinne eines Widerspruchs dar. Allerdings sieht er dafür die Tugend als Voraussetzung an.³¹ In diesem Kontext könnte man indes aber auch auf Erasmus von Rotterdam verweisen, der in seinem *Adagium Eile mit Weile* schreibt, dass es dem venezianischen Verleger Aldus Manutius gelungen sei, nicht weniger Geld als Ruhm – *opulentia et honor* – zu erwerben.³² Damit würde der Haarlemer Stecher folglich für sich in Anspruch nehmen, in Zukunft für die bildende Kunst das leisten zu können, was Aldus bereits für die Literatur geschaffen hatte. Ein ambitioniertes Programm, welches durch die von Goltzius betriebene Antikenrezeption durchaus belegt werden kann.³³

Betrachtet man das innig vereinte Paar auf seinem Stich genauer und liest aufmerksam den dazugehörigen Text, so wird nahegelegt, dass nur aus der Verbindung von Reichtum und Ehre der Mensch zur Ruhe gelangen kann, womit bereits auf das letzte Blatt der Stichfolge verwiesen wird.

IV. Das Blatt mit *Quies* und *Terminus* bildet den Abschluss und eigentlichen Fluchtpunkt der Serie.³⁴ Doris Krystof hat in ihrer Arbeit auf die Hindernisse hingewiesen, vor die sich der Interpret im letzten Blatt

30 Krystof (wie Anm. 13), S. 39–41.

31 Alberti (wie Anm. 17), S. 142.

32 Erasmus von Rotterdam, *Adagia*. Lateinisch/Deutsch. Auswahl, Übersetzung und Anmerkungen von Anton J. Gail, Stuttgart 1983, S. 165–211, hier 205.

33 Vgl. Andreas Stolzenburg, Goltzius und die Antike, in: *Die Masken der Schönheit* (wie Anm. 12), S. 17–21.

34 Die Bildunterschrift lautet wie folgt: *Quies et Terminus Mens quoq' Terrigenum curis distentitur aegra, / Certior aeternam quo posset adire quietam*. [Und doch ist der menschliche

der Serie gestellt sieht: „*Kompliziert ist es wegen seiner außergewöhnlichen Ikonographie, für die sich kein Vorbild finden lassen konnte [...]*.“ Doch damit nicht genug, auch was die Verbindung von Bild und Text anbetrifft, geriert sich der letzte Stich viel unklarer als seine drei Vorgänger. So kommt Terminus in dem lateinischen Text überhaupt nicht vor und im niederländischen Text kann dank der Worte *daert nu geduldich waect* nur vermutet werden, dass hier Terminus gemeint ist.³⁵

Die vorhergehenden Blätter haben die Paare jeweils in aktiver und wechselseitiger Beziehung zueinander gezeigt, das jedoch finden wir bei der Darstellung der Quies nicht. Sie liegt ermattet vor Terminus und nicht in dessen Armen. Auch finden wir bei dieser Darstellung eine im Vergleich zu den Vorgängern vollkommen konträr verlaufende Blickrichtung, denn Quies lehnt mit ihrem Rücken am Terminus und ist nach links gedreht und so von ihm abgewandt. Die vorhergehenden Paare waren generell eher einander zugewandt und mit ihren Körpern nach rechts gedreht. Durch die besondere Blickrichtung der Quies, wird auch der Blick des Betrachters nach links gerichtet und damit zurückgelenkt auf die vorangegangenen Stiche, womit auf die Argumentationsabsicht der Bildchronologie aufmerksam gemacht werden soll.³⁶

Das Gesicht der Quies drückt Müdigkeit aus, vor allem die Augen, deren Pupillen in die Augenwinkel geglitten sind, machen deutlich, dass sie bald der Schlaf übermannen wird. Ihre ganze Körperhaltung spiegelt ihre Müdigkeit und Erschöpfung wider. Ihr Kopf ruht in einem melancholischen Gestus in der Höhlung der rechten Hand des angewinkelten Armes. Unterhalb des Ellenbogens finden wir die Attribute Honors, den Lorbeerkranz, die Krone und das Zepter wieder. Die linke Hand ruht auf einem prall gefüllten Geldsack, während sie das linke Bein weg von ihrem erschlafften Körper streckt und sich mit dem Rücken gegen den Sockel des als Herme dargestellten Terminus lehnt. Der melancholische Gestus und der ermüdete und geradezu unglücklich wirkende Gesichtsausdruck, mit den herabgezogenen Mundwinkeln und dem stieren Blick stehen der Vorstellung der *Quies aeterna* diametral entgegen, jedoch korrespondieren sie mit der kummervollen

Verstand ganz angefüllt von kummervoller Besorgnis, wie er mit größerer Gewissheit ewige Ruhe erreichen kann.] *Dat menschlijk verstand altijd sorchvuldig haect / Nae rust aen elcken cant, daert naer geduldich waect.* [Dass menschlicher Verstand immer und überall sorgfältig nach Ruhe strebt, darüber wacht er geduldig.]

35 Krystof (wie Anm. 13), S. 42.

36 Krystof (wie Anm. 13), S. 28.

Besorgnis des menschlichen Verstandes, auf die die lateinische Bildunterschrift hinweist. Die apathische Haltung der Quies erinnert sowohl an die Darstellung des Lasters Acedia (Trägheit), als auch an die Personifikation der Melancholie.³⁷ Die Attribute von Zepter und Krone, wie auch des prall gefüllten Geldsackes zeigen an, dass die junge Frau all das besitzt, worauf Ars und Usus hingearbeitet und an dem sich Honor und Opulentia ergötzt haben. Quies hingegen scheint diese Gaben gering zu schätzen und ergeht sich in lähmender Trübsal.

Doris Krystof deutet den melancholischen Ausdruck der Quies als Hinweis auf ein für die Renaissance typisches Bild des Künstlers: Das Streben nach ewiger glücklich machender Ruhe kann für ihn weder Erfüllung finden noch Erlösung bedeuten und muss in Melancholie enden.³⁸ Doch betrachtet man die Figur des Terminus genauer, so eröffnet sich noch ein ganz anderer Bildsinn. Der Terminus als Symbol der Standhaftigkeit (und der Abwehr des wankelmütigen Glücks) sowie als Gott der Grenzsteine war das Siegelbild des Erasmus von Rotterdam. Krystof deutet nachvollziehbar, dass der Begriff „geduldich“, welcher in der niederländischen Bildunterschrift des Blattes vorkommt, auf den Terminus „*daert naer geduldich waect*“ [worüber er geduldig wacht] als Subjekt des Satzes hinweist. Auch im Siegel des niederländischen Humanisten wird das Motiv der Standhaftigkeit heraufbeschworen, denn in seiner Inschrift heißt es „*cedo nulli*“ [Ich weiche keinem]. Nichtsdestotrotz wollte Erasmus sein Siegel aber vor allem als Sinnbild des unausweichlichen Todes verstanden wissen.³⁹

Pathetisch heißt es im Dystichon des letzten Kupferstichs: „*Und doch ist der menschliche Verstand ganz angefüllt von kummervoller Besorgnis, wie er mit größerer Gewissheit ewige Ruhe erreichen könne.*“ Der Terminus des letzten Blattes markiert gleichsam die Endstation, den unausweichlichen Tod, von dem aus wir uns zurückwenden und nochmals auf die künstlerischen Tugenden und Bestrebungen zurückzublicken beginnen.

Zwar zeigt das letzte Blatt an, dass Arbeit und Sorgfalt, Ingenium und übende Praxis ihren Lohn in Ruhm und Reichtum erfahren, doch haben diese Attribute von Ehre und Reichtum im Angesicht des unausweichlichen Todes ihren Wert verloren, was in dem melancholischen Blick der Quies beredeten Widerhall findet. Es irrt sich jener, der glaubt

37 Krystof (wie Anm. 13), S. 42f.

38 Krystof (wie Anm. 13), S. 44.

39 Wind (wie Anm. 11), S. 190–191.

durch Ehre und Reichtum zur *Quies aeterna*, zur ewigen Ruhe zu finden. Die abgestumpfte Trauer und vollständige Ermattung der Figur auf Goltzius' Blatt führt dem Betrachter deutlich die Ausweglosigkeit der Situation vor Augen.

Jedoch hat Goltzius seiner Darstellung einen Bildwitz eingeschrieben, der eine gar zu moralische Lesart des Blattes relativiert. Ganz im Sinne des geflügelten Wortes, in dem es heißt, dass wer den Schaden hat, für den Spott nicht zu sorgen brauche, ist die *Quies*, obwohl sie so passiv daliegt, in eine Art erotische Handlung verwickelt. Betrachtet man die formale Gestaltung des Blattes findet sich ein wichtiger Anhaltspunkt zur weiteren Deutung. Denn in formaler Hinsicht weist die nach links gerichtete Gruppe zurück auf den Anfang oder das erste Blatt und begünstigt dadurch eine zirkuläre Struktur für die gesamte Folge. Goltzius gestaltet den letzten Kupferstich auf zwei Ebenen, denn im Gegensatz zum Wortgelehrten sieht der „Bildgelehrte“ hier einen obszönen Witz.

Ausgangspunkt dieses Bildwitzes ist die Gestalt der Herme, deren Glied erigiert ist.⁴⁰ Die linke Hand der *Quies*, die auf der Geldkatze ruht, weist eindeutig auf diesen Sachverhalt hin. Zudem wirkt der Gesichtsausdruck des Terminus mit den nach oben verdrehten Augen irgendwie leidend, was wiederum auf ein Vorbild hindeutet, welches Goltzius bei der Anfertigung dieses Blattes vor Augen gehabt haben dürfte. Es handelt sich dabei um das in der Renaissance berühmte Relief eines dionysischen Sarkophags, welches sich derart großer Beliebtheit erfreute, dass es von Marcantonio Raimondi [5] gestochen wurde. Besagte Relief zeigt auch eine Sartyressa, die sich an einer Herme sexuell befriedigt.

Wenn man diese Beobachtung nun auf Goltzius' Kupferstich überträgt, eröffnen sich zwei neue Deutungsmöglichkeiten. Zum einen scheint die *Quies* nicht zu bedenken, woran sie sich gerade angelehnt hat und welches „Unbehagen“, um nicht zu sagen, welchen „Schmerz“ sie dem Terminus damit bereitet. Ihr einfältiges Gesicht scheint diese Deutung zu unterstreichen, spiegelt es doch die besagte Naivität augenfällig wider. Zum anderen liegt der Schluss nahe, dass sich *Quies* die be-

40 Zum Typus der Schulterherme vgl. Reinhard Lullies, Die Typen der griechischen Herme, in: *Königsberger Kunstgeschichtliche Forschungen*, Heft 3, Königsberg 1931, S. 50–53. Die rezenteste Arbeit ist Henning Wrede, Die antike Herme, *Trier Beiträge zur Altertumskunde* 1, 1985, Mainz am Rhein 1986.



5. Marcantonio Raimondi, Bacchanal, 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts, Kupferstich, London, British Museum, Department of Prints & Drawings

sagte Sartyressa des dionysischen Sarkophags zum Vorbild genommen und ihre sexuelle Lust an jener Herme befriedigt hat, an die sie sich nun voller Erschöpfung schmiegt.

Somit wäre die Melancholie der Quies, also die Ruhe nach der Bewegung, für den informierten Betrachter das nachvollziehbare Zeichen für die natürliche Trauer jeder Kreatur, welche diese nach dem erfolgten Koitus empfindet. In diesem letzten Blatt, dessen Protagonisten den Blick resümierend zurückgewandt haben, wird folglich auf den Ursprung aller Erotik angespielt, wie sie in den vorangehenden Stichen latent, weil metaphorisch getarnt, vorhanden ist. Es ist nämlich die Geburt des Eros als Verbindung von „Penia“, dem Mangel, und „Poros“, dem Überfluss, die hier thematisiert wurde. So erfährt der Leser des Platonischen Gastmahls über Eros, *„an demselben Tage ist er bald obenauf, solange ihm die Mittel zufließen, bald sinkt er wie tot dahin, lebt aber immer wieder auf vermöge der Natur seines Vaters, doch, was er gewonnen, zerrinnt immer wieder“*. Der Eros ist der Mittler, der kein endgültiges Ziel hat.

Von dieser Warte aus betrachtet markiert jedes Ende im Terminus auch ein erneutes Begehren, und jede Erfüllung bezeichnet zugleich ihr Gegenteil, nämlich den Beginn des erneuten Mangels. Hierdurch beginnt der Regress, der den Eros zum – wie Ficino es nennt – Allerhalter werden lässt.⁴¹ Allerdings besteht der besondere Witz der Stichfolge darin, dass man diese Deutung nicht artikulieren kann, ohne selbst der Anschuldigung erotischer Obsessionen anheim zu fallen. Die Bedeutung ist zwar sichtbar unsichtbar, doch darf man dieses Wissen nicht aussprechen.

41 Marsilio Ficino, *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*, hrsg. und eingeleitet von Paul Richard Blum. Übersetzt von Karl Paul Hasse, Hamburg 1984, S. 307–317.

Der Kunst ergeht es nicht anders als der frustrierten Quies. So sehr sie auch der Erfüllung ihrer Befriedigung zustrebt, so wenig wird sie diese endgültig erlangen, denn jeder künstlerischen Klimax muss gleichsam die Frustration innewohnen, die nach dem erreichten Höhepunkt empfunden wird. Das Streben nach Perfektion innerhalb der bildenden Kunst gleicht einem Perpetuum mobile, ein sich immer wieder erneuernder Prozess, der die produzierte Energie für den eigenen Antrieb und die Produktion neuer Energie verwenden kann, ohne jedoch dessen immanente technische Perfektion zu besitzen. Gerade im Moment der nicht zu erreichenden Perfektion liegt die Triebkraft, welche die Künstler beflügelt nach noch Höherem zu streben. Gleichsam ist die Gewissheit, nie den Höhepunkt zu erreichen, ohne nicht erneut vor die Aufgabe gestellt zu werden, diesen Klimax von Neuem begehren zu wollen, die Triebfeder jeglicher Form künstlerischer Ausdruckskraft. Damit wird der ironische Sinn der Serie deutlich. Zunächst ist man durch das Pathos beeindruckt, mit dem hier nach Vollkommenheit gestrebt wird. Jeder Kupferstich führt uns aufs Neue den immensen Anspruch des Verlegers Goltzius vor Augen. Doch am Ende muss man feststellen, dass die Vollkommenheit der Kunst ein Widerspruch in sich wäre. Jede Erfüllung ist gleichbedeutend mit einer weiteren Höchstleistung. In diesem Programm mag auch ein wenig Spott über hypertrophe Ansprüche und Ideale der Kunsttheorie stecken, aber es wird vor allem deutlich, dass die Entwicklung der Kunst nach vorne hin offen ist. Sie gelangt nie an ein Ende, dem nicht selbst ein neuer Anfang innewohnen würde.

Sex kolem 1600: Nová interpretace grafické série Hendricka Goltzia *Prostředky a cesty ke štěstí*

V roce 1582 zřídil Hendrick Goltzius v Haarlemu své vlastní nakladatelství a ve stejné době vytvořil řadu čtyř mědirytin, které jsou známy jako *Prostředky a cesty ke štěstí*. [1–4] Zde předložená interpretace se pokusí ukázat, že tyto čtyři listy mají vlastní programový charakter. Ve smyslu principu *Concordia-Discors* představují na nich muž a žena ctnosti a vlastnosti ideálního umělce. Skrze erotický motiv sexuálního spojení je ukázáno, že píle a práce, řemeslná dovednost a zkušenost, sláva a bohatství musí být v jeho osobnosti vzájemně propojeny. Výchozí bod série a tudíž *clavis interpretandi* jednotlivých rytin tvoří list, který znázorňuje perzonalizovaný klid či pokoj (*Quies*) a římského boha mezníků a hranic *Termina*. Není však zde zobrazeno žádné erotické laškování, nýbrž to, jak se vyčerpaná *Quies* se opírá o hermu *Termina*. Tomuto listu Goltzius připsal hlubší ironický smysl, když odkazuje na slavný antický sarkofág zobrazující satyrku, která se uspokojuje na hermě. Goltzius tak ukázal, že každé naplnění touhy současně představuje její nový začátek. Tak jako nemůže být sexuální uspokojení trvalé, právě tak neznamená úspěšné umělecké dílo konec umění. Touha po umělecké dokonalosti se podobá perpetu mobile: každému předpokládanému vrcholu odpovídá nový začátek.