



# DAS SKULPTURALE IM WERK VON HENDRICK GOLTZIUS

Martin Kirves

## Die monumentale Schönheit des ‚Knollenmanns‘

Nicht allein dem heutigen Betrachter erscheint der 1589 von Hendrick Goltzius geschaffene *Große Herkules* (Kat. Nr. VI.11) hypertrophiert. Bereits zeitgenössisch kam die Bezeichnung ‚Knollenmann‘ auf, die in Anlehnung an Leonardo da Vinci um die Metapher ‚Sack voller Nüsse‘ ergänzt worden ist.<sup>1</sup> Beide Benennungen zielen darauf, dass sich die exzessiv ausgebildete Muskulatur – wie in unserer Zeit bei Bodybuildern – förmlich verselbstständigt hat. Die Person entschwindet gleichsam in ihrer Körperlichkeit, die – derart eigenständig geworden – monströs ist und ins Lächerliche umschlägt.

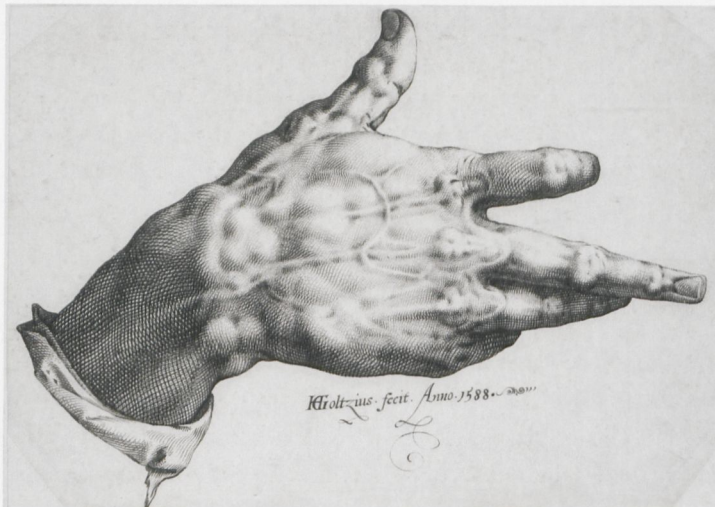
Freilich ging es Goltzius keineswegs um die Herbeiführung eines solchen Effektes. Ein Blick in sein Oeuvre zeigt, dass er konsequent die Körperlichkeit der 1586 entstandenen *Römischen Helden* weiterentwickelt, welche der Herkules sowohl mit seinem immensen Format von 55,5 x 40,4 cm als auch im Grad der Ausarbeitung übertrifft. Die acht für Rudolf II. geschaffenen *Römischen Helden* sind mitunter stark bewegt, wobei der Schwerpunkt selbst bei *Horatius Cocles* (Kat. Nr. VI.3), der mit seiner ausgreifenden Bewegung den gesamten Bildraum durchmisst, stets im Zentrum des Körpers ruht, was den Heldenfiguren eine schier unantastbare innere Statik verleiht und Horatius Cocles Sturmangriff wie ein schwebendes Heraneilen anmuten lässt. Andere Helden wiederum, wie der in Rückenansicht gezeigte *Marcus Valerius Corvus* (Kat. Nr. VI.6), sind als eher unbewegte Standfiguren dargestellt. Die Körperlichkeit der *Römischen Helden* weist somit gleichermaßen einen Aspekt der Bewegung wie der Ruhe auf. Mit den 1588 nach Zeichnungen von Cornelis Cornelisz van Haarlem angefertigten *Vier Stürzenden* (Kat. Nr. VI.7–10) erhebt Goltzius die Bewegtheit zum eigenen Darstellungsgegenstand, indem er den Figuren den Boden entzieht und sie dadurch ganz der sie zu Tode bringenden Schwerkraft ausliefert. Die innere Statik der Stürzenden und der Sog der herabziehenden Schwerkraft stehen in einem zuvor nie gesehenen Spannungsverhältnis, das einen vom runden Bildformat hervorgehobenen Zustand der Schwerelosigkeit erzeugt und artistisch-akro-

batische Verkürzungen erlaubt, anhand deren Goltzius seine Virtuosität vorführt kann.

Greift Goltzius mit den *Stürzenden* den Aspekt der Bewegtheit der *Römischen Helden* auf, konzentriert er sich mit dem *Herkules* ganz auf die in sich ruhende Standfigur. Unserem heutigen Blick erscheinen die *Vier Stürzenden* weitaus interessanter, schließlich muten sie wie Vorgriffe auf die Moderne an. Bei Goltzius ist der Sturz aber keine generelle Metapher der menschlichen Existenz, sondern Folge des anmaßenden Himmelssturms der Stürzenden, während Herkules – wie die römischen Feldherren – einen Tugendhelden verkörpert. Auch wenn wir versucht sind, in den *Stürzenden* Goltzius Modernität zu erkennen, während wir in seinem Herkules einen ‚Knollenmann‘ oder ‚Sack voller Nüsse‘ sehen und ihn damit als historische Kuriosität betrachten, können diese Werke doch nicht gegeneinander ausgespielt werden, weil sie *einen* Gedankenkreis bilden. Und da Herkules den Menschen im Vollbesitz seiner Handlungsfähigkeit veranschaulicht, während die Stürzenden metaphorisch ihren Missbrauch vor Augen führen, ist der bezeichnenderweise unmittelbar nach den ‚artistisch-experimentellen‘ *Stürzenden* entstandene Herkules als Schlüsselwerk aus Goltzius’ voritalienischer Zeit anzusehen, zumal es Goltzius’ eigene Hand ist, mit der Herkules die Keule hält (Abb. 30).

Denn Herkules Hand weist dieselbe Fingerhaltung und dasselbe Adergeflecht auf wie Goltziusim Jahr zuvor als ein den Kupferstich imitierendes Federkunststück gezeichnete eigene rechte Hand. Auch bei Herkules ist der Daumen weit nach oben abgespreizt, der Zeigefinger in einer wie versteift wirkenden Weise übermäßig angewinkelt, der ausgestreckte Mittelfinger verkrümmt nach unten weggebogen, der Ringfinger hingegen anatomisch weitgehend normal ausgebildet, während der kleine Finger direkt am Gelenk des Handtellers nach innen weggeknickt. Entgegen dieser unnatürlichen Haltung umfasst Herkules mit der anderen Hand das Horn des Aeolus, der er im Hintergrund niederringt, mit fest geschlossenem Griff. Da auf der Vorzeichnung zum Kupferstich Herkules’ linke die rechte Hand darstellt, ist dort das Seitenverhältnis zu Goltzius eigener rechten Hand gewahrt. Auf der Druckgraphik hingegen wird Goltzius rechte zu Herkules’ linker Hand, was eben jenem von Karel van Mander hervorgehobenen Umstand entspricht, dass Goltzius durch den von heißen Kohlen verursachten entstellenden Unfall die rech-

29. Willem van Tetrode, *Herkules pomarius*, 1547-65, Bronze, Rijksmuseum Amsterdam, Inv.Nr. BK-1954-43-1



30. Hendrick Goltzius, *Goltzius' rechte Hand*, 1588, Tinte, 23,0 x 32,20 cm, Teylers Museum Haarlem, Inv.Nr. N 058

te Hand „sein ganzes Leben lang nichtrecht öffnen konnte“ und sie damit nur wie eine linke Hand zu gebrauchen war.<sup>2</sup> Und dennoch hält Herkules die Keule, so wie Goltzius die Werkzeuge seiner Taten – Zeichenstift und Grabstichel –, mit größter Sicherheit und einer ihm eigenen Eleganz. Van Mander spricht von der „Heldenkraft seiner Zeichenkunst“.<sup>3</sup> Beim *Großen Herkules* handelt es sich folglich um ein programmatisches Werk, das neben der moralischen Dimension auch dezidiert auf die Kunst als solche gerichtet ist.

Um unseren Blick auf den Körper des ‚Knollenmanns‘ diesem Gehalt entsprechend neu zu justieren, sei die Feststellung von Peter Paul Rubens herangezogen, die menschlichen Körper seien derart degeneriert, „[...] daß die jetzigen Körper den vorigen nicht mehr gleich zu seyn scheinen. Man könnte solches auch aus den Schriften [der Antike] mutmaßen [...]. Wenn diese von der ehemaligen Größe der Menschen sprechen, so reden sie von Helden, Riesen und Cyklopen. Haben sie nun gleich hierinnen viel Erdichtetes vorgebracht, so haben sie doch ohne Zweifel auch einige Wahrheiten mit einfließen lassen.“ Auch formten, fährt Rubens fort, die Menschen der Antike durch ausdauernde Leibesübungen ihre Körper, so dass die Glieder wuchsen und außerordentlich zunahmen.<sup>4</sup>

Mit Rubens auf Goltzius geblickt, haben wir folglich keinen Knollenmann vor Augen, sondern einen Heldenkörper, der vor dem Hintergrund einer restituierten mächtigen Körperlichkeit ausgebildet worden ist, wie sie lebensweltlich nicht mehr angetroffen werden kann. Eine solche Körperlichkeit verstellt nicht die Person oder verschüttet gar ihren Geist, was Herkules zu einem unberechenbaren Monstrum machen würde, vielmehr entspricht ihr – wie Rubens hervorhebt – ein ebenso machtvoller Geist.<sup>5</sup> Insistieren wir aber dennoch darauf, dass die Bezeichnung ‚Knollenmann‘, respektive ‚Sack voller Nüsse‘ in gewisser Weise treffend ist und fragen danach, was

Leonardo da Vinci mir ihr gemeint hat: „Wolle an deinen Figuren nicht alle Muskeln deutlich machen, denn wennschon dieselben an ihrem Platze vorhanden sind, so werden sie doch nicht sehr deutlich sichtbar, wenn die Gliedmaassen, an denen sie sich befinden, nicht in grosser Kraftanspannung oder Arbeit sind. Und die Gliedmaassen, die unbeschäftigt bleiben, seien ohne Hervorhebung der Muskulatur. Thust du nicht so, wirst du statt einer Figur eher einen Sack voller Nüsse nachgeahmt haben.“<sup>6</sup>

Nach Leonardo dürfen Muskeln nur plastisch herausgearbeitet werden, wenn diese auch tatsächlich angespannt sind, da die Muskeln – wie jeder beobachten kann – nur in angespannten Zustand hervortreten. Aber genau das ist beim Heldenkörper des Herkules auch im Ruhezustand der Fall, der – genau besehen – gar kein Ruhezustand im Sinne einer gänzlichen Erschlaffung der Muskulatur ist. Um dies zu verdeutlichen, werfen wir einen Blick auf den für Goltzius vorbildlichen *Herkules Pomarius* von Willem van Tetrode (um 1525–1580, Abb. 29).<sup>7</sup> Die am antiken *Herkules Farnese* inspirierte, gegen 1565 geschaffene Bronze zeigt Herkules nicht im Kontrapost auf seine Keule gestützt, sondern breitbeinig stehend, wobei das Stehen zugleich ein Ausschreiten ist: Die Beine sind zueinander versetzt und der hintere Fuß vom Boden gelöst, ein Bewegungsimpuls, der auch den leicht gedrehten Oberkörper und den deutlich gewendeten Kopf bestimmt. Herkules scheint bereits die nächste Gefahr im Blick zu haben, darum erhebt er die mächtige Keule. Durch das auf ein mögliches Handeln gerichtete Bewegungsmoment wird die von Herkules' Körperstellung gebildete, in sich ruhende Dreiecksform in äußerste Spannung versetzt. Allein das leichte Anheben der Verse scheint die gesamte Muskulatur zu aktivieren. Der klassische Kontrapost des antiken Vorbildes wird in die Darstellung des heldischen Handlungspotenzials überführt, das jederzeit realisiert zu werden vermag und auch im Ruhezustand gegeben ist.

Eben diese Disposition greift Goltzius auf und überträgt sie in den Kupferstich. Das raumgreifende Ausschreiten der Skulptur, welches im Umgehen der Figur vom Betrachter aktiviert wird, ist auf der Druckgraphik weit mehr ein Standmotiv, das dennoch den Aspekt der Herantretens und Weiterschreitens beinhaltet: Herkules' rechter Fuß verweist auf den zurückgelegten Weg und die auf ihm vollbrachten Heldentaten, während der linke Fuß die nach rechts aus dem Bild führende Bewegung vorwegnimmt. Im Gegensatz zu Tetrodes Darstellung blickt Herkules jedoch in die entgegengesetzte Richtung der vom wehenden Gewand unterstrichenen Körperbewegung, wodurch einerseits das Standmotiv fixiert wird, andererseits aber Herkules' Wirkradius eine Erweiterung auf das gesamte vor ihm liegende Terrain erfährt.

Hatte Tetrode den Kontrapost des *Herkules Farnese* in eine ‚handelnde Ruhe‘ überführt und der Herkulesfigur damit eine ganz neue Ausdrucksdimension verliehen, übernimmt Goltzius diese motivi-

sche Ausprägung, um sie seinerseits zu modifizieren. Die in angespannter Bereitschaft stehende Muskulatur ist bei seinem *Herkules* noch weit ausgeprägter, wodurch sich Ruhe und Handlung bis zur Ununterscheidbarkeit annähern: In derselben nun als Rückenansicht gegebenen Haltung ‚handelnder Ruhe‘ ringt Herkules im Bildmittelgrund mit Antäus, während die durch Keule und Hauer ausgestellte Beidhändigkeit zusätzlich Herkules’ ‚Ruhe‘ als Handlungsmacht ausstellt.

Die übersteigerte Muskulatur erfüllt zudem eine diesen Gehalt noch steigernde Funktion. Ist Tetrodes Herkules auf leichte Untersicht angelegt, wodurch die Skulptur monumentalisiert wird, auch wenn es sich – ihrer realen Größe nach besehen – um eine Kleinplastik handelt, wird die Monumentalität von Goltzius’ *Herkules* zunächst durch die schiere Größe erzeugt, indem Herkules zum Himmel aufragt und auch der Breite nach beinahe den ganzen Bildraum dieses äußerst großformatigen Blattes durchmisst, so dass Herkules zugleich in Auf- und Untersicht erscheint. Das Großformat präsentiert Herkules aber nicht allein in seiner Gesamtheit, es erzwingt ebenso eine nahsichtige Betrachtung, bei der die Einzelheiten den Blick an sich binden. Angefangen von den Adern der Füße und Hände bis hin zu den einzeln ausgearbeiteten Haarsträhnen der Löwenmähne bietet die nahsichtige Betrachtung eine Fülle von Phänomenen, zu denen auch die sich einzeln anbietenden Muskeln gehören. Demgegenüber sind die bei Tetrode ebenfalls markant ausgebildeten Muskeln von innen her organisch vermittelt, so dass der Eindruck einer fließenden, sich zu den jeweiligen Muskeln verfestigenden Bewegung entsteht, die den Körper innerlich belebt. Ist dieses harmonische Teil-Ganze-Verhältnis antik-italienischer Provenienz – Tetrode war Schüler Benvenuto Cellinis (1500–1571) – vom Ganzen her gedacht, kommt dem Teil bei Goltzius eine weit größere Eigenständigkeit zu. Geht das Einzelne bei Tetrode im Ganzen auf, baut sich das Ganze bei Goltzius für den nahsichtigen Blick aus dem Einzelnen auf, was zweierlei bewirkt: Zum einen gewinnt der Körper durch die ausgeprägte Eigenständigkeit der detailzentrierten Einzelformen einen ornamentalen Zug, der Herkules eine freilich ganz anders konzipierte, spezifisch nordalpine Schönheit verleiht, bei der auch die für sich betrachtet eher unansehnlichen Einzelheiten – wie Goltzius’ Hand – als etwas Kostbares und in sich Kraftvolles erscheinen.<sup>8</sup> Zum anderen erfolgt durch die vom Format forcierte Wahrnehmung von Herkules’ Körper vom ausgearbeiteten Einzelnen her die eigentliche Monumentalisierung der Figur, die Herkules ins Kolossale wachsen lässt. Durch die Fülle den Blick an sich bindender, bereits für sich mächtig erscheinender Einzelheiten bietet sich dem Betrachter eine regelrechte Körperlandschaft dar, welche die tatsächliche Landschaft förmlich in den Schatten stellt. Die durch scharfe Kontraste herausmodellierten Muskeln weisen weit mächtigere Formationen auf als die raue Berglandschaft, was Herkules monumentalem Körper zusätzlich Härte verleiht und ihn als Verkörperung der *fortitudo* erscheinen lässt. Eine übermenschliche Stärke, die er – wie die Ruhehaltung zeigt – aber auch zu mä-

ßigen weiß, um Dank der *temperantia* weitsichtig und gerecht zu handeln, wodurch Herkules zugleich die Tugenden der *sapientia* und *iustitia* verkörpert, die von dem überlegenden Geist zeugen, der den machtvollen Körper regiert. Damit bildet Herkules gleichsam die Summe der *Römischen Helden*.

## Der skulpturale Raum der Kunst

Lenken wir die Aufmerksamkeit auf die mit dem Titel des Beitrags angekündigte übergeordnete Fragestellung nach Goltzius’ Verhältnis zur Skulptur, kann festgehalten werden, dass uns die Skulptur – wie selbstverständlich – auf Schritt und Tritt begegnet ist. Ganz offensichtlich in Tetrodes *Herkules Pomarius*, weit unauffälliger mit Rubens Ausführung zur antiken Körperlichkeit, die dem vom künstlerischen Umgang mit der Skulptur handelnden, um 1610 verfassten Fragment *De imitatione statuarum* entnommen ist, und nicht zuletzt in der mit Rubens hergeleiteten Kategorie der zum Kolossalen wachsenden Monumentalität.<sup>9</sup> In welch außerordentlichem Maße die Skulptur als Ausgangs- und Zielpunkt der Kunst galt, führt eindringlich die von Cornelis Cort (1533 (?)–1578) 1578 nach Jan van der Straet (gen. Johannes Stradanus) gestochene Darstellung *Die schönen Künste* (Abb. 31) vor Augen. Goltzius hatte das Werk seines Landsmannes Cort äußerst genau studiert – wie die Entsprechungen der noch zu betrachtenden Stichtechnik zeigen –, daher wird gerade das manifestartige kunsttheoretische Bild Goltzius besonders interessiert haben, zumal er einige Jahre später zusammen mit Karel van Mander und Cornelis van Haarlem die Haarlemer Akademie gründen wird.<sup>10</sup>

Begeben wir uns auf die Suche nach den einzelnen Künsten im dargestellten Atelier, entdecken wir die Malerei rechts im Bild. Auch wenn die *Pictura* ein monumentales Wandgemälde schafft, ist sie dennoch in den Hintergrund gerückt und versinkt beinahe gänzlich im Schatten. Und doch ist der *Paragone*, welcher von den Künsten der Vorrang gebühre, nicht das vorrangige Thema des Bildes. Dem akademisch ausgerichteten, die Ausbildung zum Künstler mit umfassenden Ateliersujet gemäß geht es vielmehr um die Genese der Künste, die sich – Rubens weiteren Ausführungen in seinem Traktatfragment entsprechend – aus zweierlei Quellen speist: aus der im linken Bildvordergrund gezeigten *Natura* in Form der *Anatomia*, anhand derer akribisch der Knochen- und Muskelaufbau, also das physische Innenleben der menschlichen Gestalt studiert wird, während auf der gegenüberliegenden Seite die Antike in Form einer an der *Venus Pudica* orientierten Statuette als Studienobjekt der vollkommenen äußeren Form der menschlichen Gestalt dient. Dass das Studium der Statuette eben nicht allein für die Skulptur, sondern für alle Künste maßgeblich ist, wird verdeutlicht, indem genau vor ihr die *Architectura* als abstrakteste aller Künste platziert ist. Auch die Architektur ist, oder, aus unserer heutigen Perspekti-



*Al. a Ex. Dno Iacobo Boncompagno Arcis Prefecto, ingenio, ac industriae fautori, Artium nobilium praxium, et B. Stradani Belgae artificiosae operum, Laurentii Vaccarij D-D. Romae Anno 1578*

31. Cornelis Cort nach Johannes Stradanus, Die schönen Künste, 1578, Kupferstich, Rijksmuseum Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-P-BI-6381

ve gesprochen – sie war an der menschlichen Gestalt orientiert – sowohl was die Proportionen als auch die Ausformung betrifft. Für die zur Architektur gehörende Ornamentik steht wiederum die Natur in Form des Blattwerks neben der Statuette als Studienobjekt zur Verfügung. Vor dem Architekten – ebenfalls unmittelbar neben der Statuette – ist ein Kupferstecher bei der Arbeit gezeigt. Die Benennung seiner Kunst als ‚*Typorum eneorum INCISORIA*‘ ist gegenüber Stradanus’ Vorzeichnung von Cort hinzugefügt worden.<sup>11</sup> Prominent am vorderen Bildrand platziert, reflektiert sie die mediale Verfasstheit des Bildes und lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters darauf, dass das Panorama der Künste durch das Medium der Druckgraphik formiert worden ist. Der in präziser *Antiqua* geschnittene und im Vergleich zu den anderen Benennungen größere und deutlich ausgestellte Begriff ‚*Incisoria*‘ verweist zugleich auf Corts eigene, mit Goltzius technisch so verwandte Kunst des Einschneidens, worauf noch zurückzukommen sein wird, da das Einschneiden ein Skulptieren ist, was das üblicherweise zum Nachweis des ausführenden Stechers verwendete *sculp.[sit]* verdeutlicht, so dass auch auf dieser Ebene eine Bezüglichkeit zur Skulptur besteht.

Neben der Venusfigur ist bildmässig auf einem Holzgestell die *Sculptura* mit einem lossprengenden Pferd situiert und auf dem Steinpostament darüber die *Statuaria* mit einer mehrere Figuren umfassenden allegorischen Darstellung Roms. Damit wird die Skulptur interessanterweise intern in *Sculptura* und *Statuaria* aufgegliedert, wobei die Übereinanderordnung durchaus als Hierarchie zu verstehen ist: Das kraftvolle Pferd, dem zur vollgültigen Statue neben der Größe noch der befehlshabende Herrscher fehlt, wird von der vielfigurigen, weit monumentaleren *Roma* überragt, die der Breite nach den Großteil des Bildraums einnimmt und – nebenbei bemerkt – durchaus mit der von Goltzius als Titelblatt für die *Römischen Helden* geschaffenen *Roma* verwandt ist. Die Komplexität der Statue umfasst, wie die integrierte Kleinplastik vor Augen führt, die ganze Bandbreite der Skulptur. Die raumgreifende Mittelachse des Bildes wird also von der Skulptur bestimmt, die auch auf die beiden Wurzeln der Kunst ausgreift. Schließlich führt die Statuette der Venus nicht erst zur Kunst, sie ist es bereits und daher örtlich ausdrücklich der *Sculptura* zugeordnet. Und weisen nicht auch die anatomischen Modelle eine skulpturale Qualität auf, indem ihre Körper ebenso wie diejenigen der Skulptur real ausgedehnt und leblos sind?

Aber gerade durch die Herstellung dieser äußerlichen Entsprechung wird im Bild der wesentliche Unterschied zwischen *Anatomia* und *Arte* aufgezeigt. Das Skelett entspricht in Ausrichtung und Haltung der Venusfigur, ein Bezug, der durch die auf beiden Seiten präsenten Zeichenschüler nochmals verstärkt wird, so dass Skelett und Venus – der Leserichtung entsprechend – als Abfolge aufeinander bezogen werden. Während das Skelett ein Relikt des Lebens ist, das mit seinen zusammengeschraubten Knochen an einem Seil aufrecht

gehalten wird, ist das Tote mit der Venus gleichsam zum Leben erweckt: Das Stand- und Spielbein des Skeletts und das angedeutete Anheben der Arme sind zu weitergeführten Eigenbewegungen der körperlich im blühenden Leben stehenden Venus geworden. Mit dem Sprung in die Kunst hinein wird das Tote im Modus der Skulptur lebendig. Eben hierin besteht der Grund für die Dominanz der Skulptur innerhalb des alle Künste umfassenden akademischen Ateliers. Die Skulptur bestimmt die Mitte und letztlich auch die Tiefe des Bildraums, wo mit der *Fusoria* das plastische Verfahren des Abformens dargestellt ist, nicht um die Skulptur als höchste Kunst zu krönen, die potentiell alle anderen Künste in sich enthält, sondern weil der Skulptur über ihre Eigenständigkeit als Kunstgattung hinaus zugleich die Funktion einer vermittelnden Kunstform zukommt, und dies gleich in zweifacher Hinsicht. Zum einen bildet sie die Schnittstelle zur Natur, durch welche die Kunst ihre naturgemäße Lebendigkeit erhält, zum anderen kann ihr diese Lebendigkeit wiederum entnommen werden, um sie in andere Kunstgattungen zu transferieren, weshalb die Venus nicht wie die andern Kunstwerke des Ateliers im Entstehungsprozess gezeigt wird, sondern als Studienobjekt fungiert.

Die Kunst manifestiert sich in der Skulptur und geht zugleich durch diese hindurch. So ist das Schlachtengemälde der *Pictura* insofern eine Zusammenführung der *Sculptura* und *Statuaria*, als im Wandgemälde das dort mit einem Reiter versehene Pferd der *Sculptura* Teil einer vielfigurigen Szenerie ist, durch welche sich die *Statuaria* gegenüber *Sculptura* auszeichnet, wobei die *Pictura* die monumentale Dimension der *Statuaria* anschlägt. Die Skulptur liegt im Rücken des Malers, wodurch verdeutlicht wird, dass die Malerei die Skulptur voraussetzt, zugleich aber über diese hinausgeht. Schließlich ist die Malerei nicht auf eine Einzelfigur oder eine allegorische Figurengruppe beschränkt, sie veranschaulicht eine vollwertige *historia*, was außerhalb der praktikablen Darstellungsmöglichkeiten der Freiplastik liegt. Dies allerdings um den Preis einer entmaterialisierten Körperlichkeit, die nicht mehr dieselbe unmittelbare Präsenz ausstrahlt, die den Körpern der Skulptur eignet, was durch die ins Licht getauchten Skulpturen verdeutlicht wird, während die Körper der Malerei ins Dunkle abfallen.

Überall im Bild finden sich klassische Argumente des Paragone, ohne dass die Künste allerdings gegeneinander ausgespielt würden.<sup>12</sup> Vielmehr sind die im Paragone herausgetretenen Besonderheiten der einzelnen Gattungen hier innerhalb des genetisch aufgefächerten Systems der Künste eingebettet. Als Äußerung innerhalb des Paragone verstanden, wäre das Bild eine Kapitulation des Malers Stradanus und des Stechers Cort vor der Skulptur. Hier hingegen wird ein Kunstverständnis dargelegt, sowohl die Malerei als auch den Kupferstich von der Skulptur her zu denken. Eine Auffassung, die gleichermaßen Goltzius wie Rubens teilten und die beide Künstler zu einer genialen Aktivierung der Skulptur für den Kupferstich,

respektive die Malerei geführt hat, woraus der skulpturale Charakter ihrer jeweiligen Kunst resultiert. Und doch wird uns Rubens in gewisser Hinsicht noch als Goltzius' Antipode wiederbegegnen.

Eben jenes bei Stradanus und Cort bildlich dargelegte, für alle Künste relevante ‚Schaffen von der Skulptur her‘ hat auch Goltzius' *Großen Herkules* geprägt. Mögen im Rahmen der Haarlemer Akademie erfolgte anatomische Studien die Ausformung der Muskulatur mit bestimmt haben, war es doch der *Herkules Pomarius* Tetrodes, der – auf den Atelierstich bezogen – auf Goltzius' Werkbank gestanden hat und als Studienobjekt diente. Ganz offensichtlich ging es Goltzius dabei keineswegs darum, die Skulptur zu kopieren. Würde bereits die Kopie eine Übersetzung, nämlich ein Über-Setzen der Skulptur in die Druckgraphik sein, geht Goltzius über eine solche Übersetzung hinaus. Anstatt Herkules als Skulptur erscheinen zu lassen, knüpft Goltzius in seiner Darstellungsweise an Formgebungen Albrecht Dürers und Lucas van Leydens an, die in ihrer detailfokussierten und dabei zugleich malerisch-ornamentalen Eigenart der Skulptur geradewegs entgegenstehen. Der *Herkules Pomarius* wird von Goltzius innerhalb des Mediums des Kupferstichs in dezidiert druckgraphischen Darstellungsmodi neu geschaffen und zudem in einen Herkules' *historia* veranschaulichenden szenischen Zusammenhang eingebettet. Wie die Malerei bei Stradanus und Cort lässt Goltzius also die Skulptur hinter sich, wobei sein Herkules aber noch weit mehr als das Gemälde der *Pictura* von der Skulptur her gedacht und durch diese hindurchgegangen ist. Der *Herkules Pomarius* wurde weder im Sinne einer Übersetzung kopiert, noch vollständig ersetzt, er wurde *transformiert*, wobei in die neugeschaffene Form das Substantielle der Skulptur – ihre spezifische ästhetische Artikulation – als skulpturale Qualität eingegangen ist.

Die Freistellung der Figur im Bild, die zwar weit ausschreitet, aber durch den schmalen bildparallelen Erdstreifen der zum Vordergrund hin ansteigenden Landschaft dennoch wie auf einem Postament präsentiert wird, schafft bildintern skulpturale Rahmenbedingungen, die Herkules' skulptural hergeleiteten Körper in einer für die Großskulptur charakteristischen kolossalen Monumentalität erscheinen lassen. Zudem bewirkt die durch Licht- und Schattenkontrast herausmodellerte Muskulatur des unmittelbar an die Bildgrenze herangerückten Herkules eine der Skulptur äquivalente körperliche Präsenz. Dabei wird Herkules – wie oben hervorgehoben – einer durch das Großformat forcierten nahsichtigen Betrachtung zugänglich, die seinen Körper als eine vom Auge zu durchwandernde anatomische Landschaft erscheinen lässt.

## Verlebendigung und Versteinerung

Goltzius' Herkules ist keine Skulptur, aber dennoch skulptural. Nach der erfolgten näheren Bestimmung des skulpturalen Charakters kann hinsichtlich von Goltzius' Umgang mit der Skulptur ein erstes Ergebnis festhalten werden, das zugleich ein spezifischer Modus der schöpferischen Bezugnahme auf die Skulptur ist: Indem die Skulptur auf die dargelegte Weise transformiert wird und die aus der Transformation hervorgehende Figur nicht als Skulptur erscheint, aber dennoch skulpturale Qualitäten aufweist, wird die Skulptur ihrerseits verlebendigt. Seine Transformation in die Druckgraphik ‚befreit‘ Herkules aus seinem Zustand, ‚bloß‘ Skulptur zu sein und setzt ihn in einen seiner Gestalt gemäßen Handlungsraum hinein, so dass Herkules' ‚stehende Ruhe‘ auch innerbildlich ausagiert werden könnte.

Erfolgt die Verlebendigung also, indem die Skulptur im Kupferstich gerade nicht als Skulptur erscheint, so ist es für die Verlebendigung jedoch genauso entscheidend, dass die Skulptur als skulpturale Qualität gewahrt bleibt, da überhaupt nur dann eine Verlebendigung vorliegen kann. Bei der Verlebendigung wird folglich die Skulptur ins Skulpturale transformiert, das, auf diese Weise von der Skulptur abgelöst, die neugeschaffene Figur innerlich befestigt und damit genuin ihren Gehalt mitbestimmt. Das derart von der Skulptur losgelöste Skulpturale ist trotz seiner Relevanz für Herkules' Charakteristik nicht unmittelbar augenfällig, sondern subkutan präsent, weshalb der Bezug auf Tetrodes' Skulptur seitens der Kunstgeschichte erst spät bemerkt worden ist und seitdem durchaus nicht einhellig als maßgeblich angesehen wurde.<sup>13</sup> Damit ist aber erst eine Art und Weise von Goltzius' künstlerischem Umgang mit der Skulptur herausgearbeitet worden. Um einen weiteren Modus zu erschließen, betrachten wir den 1593 geschaffenen *Pygmalion* (Kat. Nr. IV.11), bei dem die Verlebendigung der Skulptur bereits durch das Sujet vorgegeben ist.<sup>14</sup>

Der Bildhauer sitzt in einer weitgehend unbestimmten Ateliersituation auf einem Kapitell und schaut die an der antiken *Venus pudica* orientierte Galatea sehnsüchtig an. In der einen Hand noch das Bildhauereisen haltend, mit dem er Galatea geschaffen hat, reicht er ihr – wie von Ovid beschrieben – mit der anderen Blumen, da Pygmalion im Kunstwerk ein reales Wesen erblickt.<sup>15</sup> Und tatsächlich scheint Galatea eine Annahme mit den Fingern ihrer rechten Hand zumindest anzudeuten. Ja, ihre ganze Haltung scheint in eine Bewegung überzugehen, was das Eintreten ins Leben und damit eine tatsächliche Verlebendigung des Kunstwerks bedeuten würde. Galatea hat mit dem vorderen Fuß die Bodenplatte teilweise bereits verlassen, während der auf den Ballen angehobene hintere Fuß den dazu nötigen Impuls gibt. Vom angedeuteten Verlassen des Sockels her gesehen, wirkt der leichte S-Schwung ihres Körpers wie eine anhebende elegante Laufbewegung, bei der auch die Arme ins Schwingen geraten, so dass sich die lebendig gewordene Galatea in ihrer gänzlich unverhüllten Schönheit präsentieren würde.

Im Gegensatz zu Herkules ist Galatea innerhalb der Bildwelt aber keine lebendige Person, sondern – trotz aller Andeutungen – eine Skulptur. Während einfachere Lösungen des vom Sujet vorgegebenen Darstellungsproblems Galatea zur Hälfte oder bereits vollständig verwandelt zeigen, fokussiert Goltzius die Verwandlung von der Skulptur her, ohne dass dabei der kategoriale Sprung vom Kunstwerk zum Lebewesen bereits erfolgt wäre. Goltzius lotet hier die Gattungsgrenzen aus. Auch wenn die Differenzen zwischen Pygmalion und Galatea, was die Formierung der Körper und ihre von der Licht-Schatten-Wirkung bestimmte Erscheinungsweise angeht, äußerst gering sind, wird Galatea eindeutig als Skulptur gesehen, die freilich gerade im Begriff steht, ihr ‚bloßes‘ Skulptur-Sein zu überwinden.<sup>16</sup> Ist bei Galatea ein Überschreiten der Skulptur angelegt, erfolgt im Gegenzug eine Annäherung Pygmalions an die Skulptur. Wird Pygmalion durch das Kapitell skulptural ausgerichtet, sind es vor allem seine Augen, die denjenigen Galateas gleichen. Durch die starke Verschattung wirken sie beinahe pupillenlos, und gerade die pupillenlosen Augen sind das markanteste skulpturale Merkmal Galateas.

Weit mehr als um Galateas Verwandlung ging es Goltzius bei der wechselseitigen gattungsüberschreitenden Annäherung um die chiasmatische Verschränkung zwischen Kunstwerk und Künstler, ihre spezifische ‚Vermählung‘, von der die Bildunterschrift spricht und die in abgeleiteter Weise auch für den Betrachter gilt und sich letztlich auf jedes Kunstwerk beziehen lässt.

Dem griechischen Maler Zeuxes von Herakleia entsprechend, der aus den schönsten Jungfrauen eine ideale Schönheit gebildet hat, schuf Pygmalion eine vollkommene Frau, die – Ovid zufolge – frei von jeglichen Fehlern der Natur war.<sup>17</sup> In ihrer als Kunstwerk real gewordenen Idealität geht das Geschöpf des Künstlers über die Lebenswelt hinaus. Damit ist die Sphäre der Kunst der Lebensraum der Idealität, so dass in dieser Hinsicht die Skulptur gar nicht tatsächlich lebendig werden muss, um eine Verlebendigung zu sein. Durch den als ihr Triumphbogen fungierenden Durchgang ist Galatea als Kunstwerk in den Bereich des Lebens eingetreten, wo sie – vom Bogen nobilitiert und zugleich an dieser Stelle gehalten – in ihrer verlebendigten Idealität erkannt, bewundert und begehrt wird. Dabei ist ihre Präsenz von einer derartigen Intensität, das Galatea Pygmalions verklärten Augen als ein tatsächlich reales Wesen erscheint, wofür Ovid den für die italienische Renaissance maßgeblichen Topos anführt, dass das wahre Kunst sei, was keine Kunst zu sein scheint.<sup>18</sup> Um eben dieses Potenzial der Kunst darzustellen, die innerweltlich nicht gegebene Idealität auf eine derartige Weise zu veranschaulichen, die sie Pygmalions absorbiertem Blick und damit potenziell jedem Betrachter als real in der Lebenswelt gegenwärtig erscheint, muss Galatea auch innerbildlich Kunstwerk bleiben und als solches erkenntlich sein.

Der Pygmalion-Stich ist also eine programmatische Reflexion über den Status der Kunst, über ihr Potenzial und ihre Reichweite, die charakteristischerweise gerade anhand der Skulptur darlegt wird.<sup>19</sup> Im Gegensatz zu den bisher betrachteten Werken der voritalienischen Zeit haben wir es nicht mit skulpturalen Figuren zu tun, hier ist die Skulptur selbst mit den Mitteln der Druckgraphik dargestellt worden. Um dies auf die beschriebene diffizile Weise einer Verschränkung zwischen Skulptur und realer Figur überhaupt leisten zu können, bedurfte es zuvor der Erkundung des Skulpturalen an der Skulptur selbst.

## Goltzius' Staunen

Für eine damalige Künstlerkarriere recht spät, nämlich nicht in den Ausbildungsjahren, sondern als weithin bekannter Künstler zog Goltzius 1590 mit 32 Jahren nach Rom. In der hagiographisch verfassten Vita schreibt Karel van Mander, dass Goltzius schwer krank gewesen sei und wenig Hoffnung auf Heilung bestanden habe, er in Rom jedoch gesundet sei, während ihn nach der Rückkehr nach Haarlem zwei Jahre später die alte Krankheit erneut heimgesucht habe.<sup>20</sup> Die Pilgerfahrt zur Kunst also, namentlich zu den Skulpturen der Antike, hatte ihn geheilt, und solange er in ihrer Sphäre weilte, ist er bei Kräften geblieben.

In Rom wurde Goltzius wieder zum Kunststudenten, der – so van Mander –, obwohl in Rom eine Seuche tobte und die Luft von Verwesungsgeruch erfüllt war, die antiken Statuen zeichnete, wovon die im Teyler-Museum in Haarlem aufbewahrte Studienmappe mit insgesamt 64 Blättern zeugt.<sup>21</sup> Dabei hatte Goltzius ganz offensichtlich die Begegnung mit jenen Skulpturen am tiefsten beeindruckt, die ihm, sei es aus druckgraphischen Reproduktion oder durch andere Werke, wie Tetrodes *Herkules Pomarius*, gebrochen, bereits durch und durch geläufig zu sein schienen. Das Ansichtigwerden der Originale ließ Goltzius jedoch – den Betrachtern auf dem Stich des *Herkules Farnese* (Abb. 32) entsprechend – die Skulpturen mit staunenden Augen ganz neu entdecken und sie, wie es der Künstler auf seinem *Apoll vom Belvedere* zeigt, minutiös studieren und zwar nicht als vorbildliche Art und Weise einer für andere Medien fruchtbar zu machenden Figurenbildung, sondern als Skulptur.

Um die in den beiden angesprochenen Stichen manifest werdende Neuausrichtung von Goltzius' künstlerischem Umgang mit der Skulptur greifbar zu machen, kommen wir nochmals auf Rubens Traktatfragment *De imitatione statuarum* zurück, aus dem wir bereits anlässlich des kolossalen Körpers von Herkules zitiert hatten. Schließlich wird mit dem Titel eben danach gefragt, was eine Imitation der Skulptur zu sein habe.<sup>22</sup>

Rubens zufolge ist die Nachahmung der antiken Skulpturen unerlässlich und müsse so intensiv betrieben werden, dass der künstle-





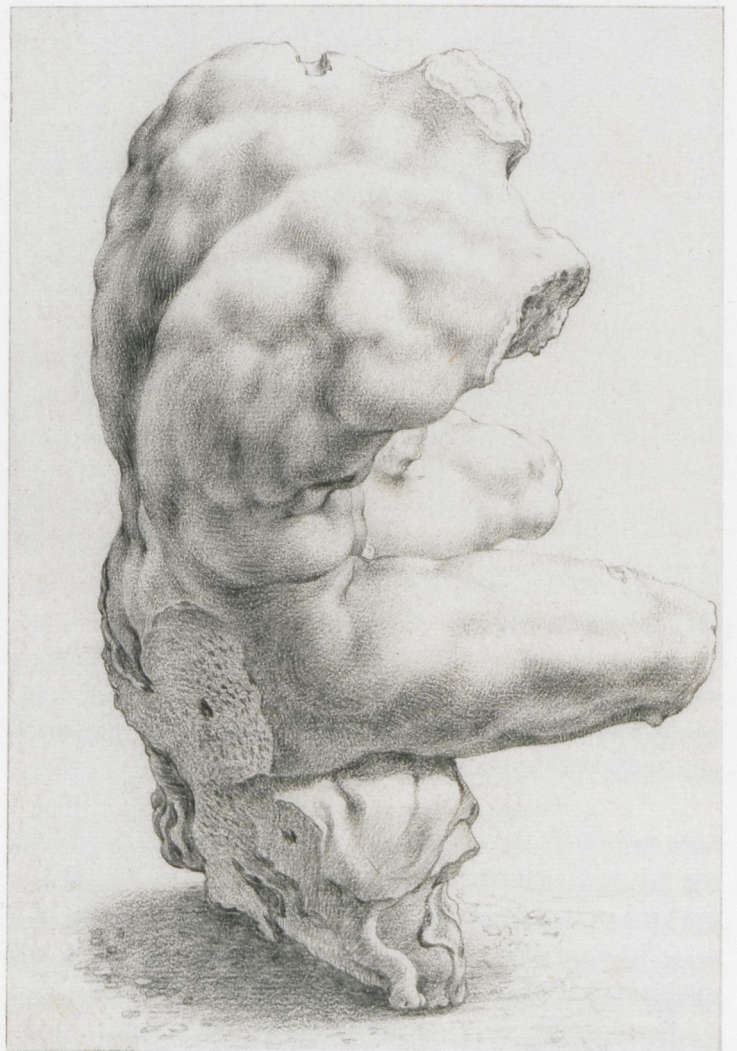
32. Hendrick Goltzius, Herkules Farnese, 1592, Kupferstich, Rijksmuseum Amsterdam, Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-10.348

rische Geist von dieser Art und Weise der Figurenbildung „ganz angefüllt“ sei. Dabei dürfe die Skulptur aber gerade nicht *als* Skulptur nachgebildet werden, vielmehr sei die „Materie“ (materia) von der „Gestalt“ (forma) und der „Figur“ (figura) zu unterscheiden, die in der Malerei und entsprechend auch in der Zeichenkunst und Druckgraphik weit naturalistischer zur Darstellung kommen könne als dies in der Skulptur der Fall sei. Ganz so, wie es Rubens mit höchster Virtuosität in seinen Werken vorführt, bei denen die Haut im Gegensatz zur „undurchsichtigen“ Skulptur einen durchscheinenden Charakter gewinnt und dadurch eine Phänomentiefe aufweist, die der Skulptur aufgrund ihrer materiellen Beschaffenheit verschlossen bleibt. Die Imitation der Skulptur besteht also eben darin, sie zu verlebendigen, wie dies Goltzius auf seine Weise beim *Großen Herkules* getan hatte. Angesichts der Originalwerke geht Goltzius nun aber dazu über, die Skulpturen *als* Skulpturen nachzubilden. Werfen wir dazu einen vergleichenden Blick auf Rubens' und Goltzius' Versionen des *Torsos vom Belvedere* (Abb. 33 und 34).

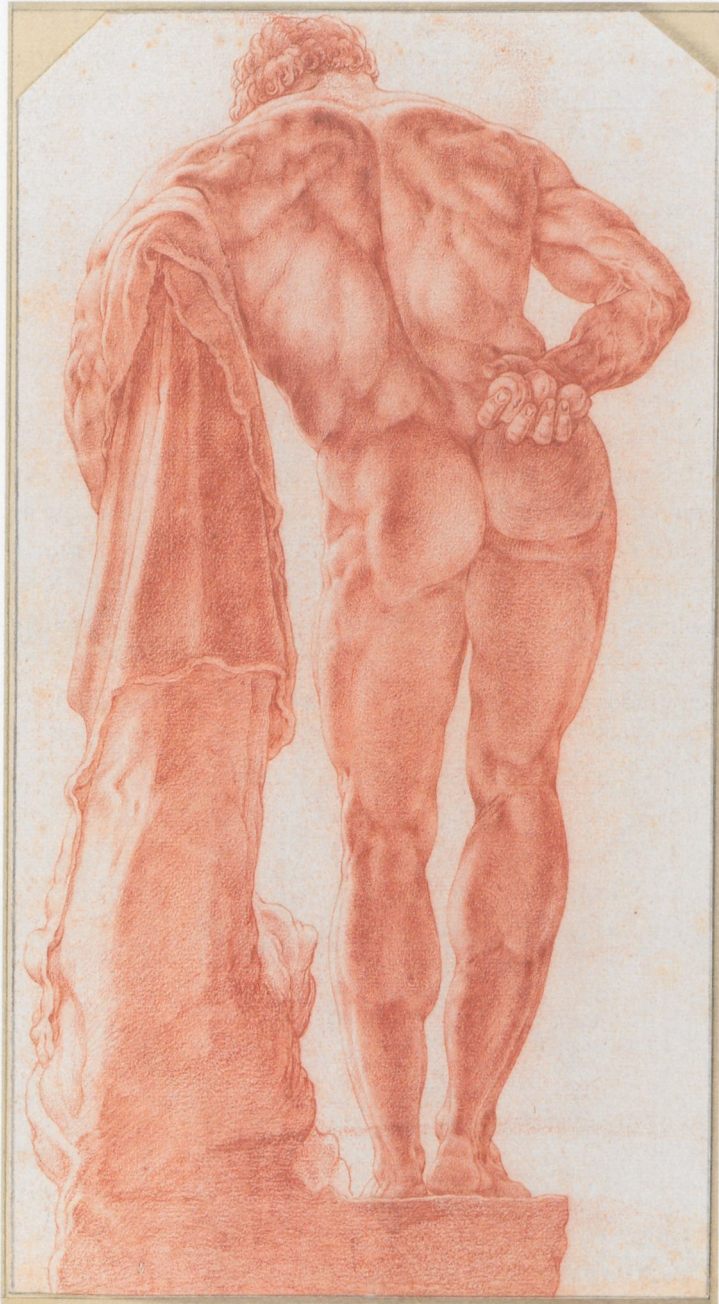
Rubens imitiert die Skulptur seinen eigenen Maßgaben entsprechend: Die Epidermis wird gleichsam auf die Muskulatur hin transparent und überall finden sich von der Bewegung des Oberkörpers hervorgerufene Einfaltungen und Aufwerfungen der Muskeln, was zu einer zerklüfteten, regelrecht anti-skulpturalen Konturlinie führt. Und während bei der Originalskulptur – wie Rubens im Traktat hervorhebt – die Beleuchtung nur allzu oft der Ausprägung des Körpers gegenläufig ist, konkretisiert sie hier seine Prägnanz, wobei die Weißhöhlungen wie ein Eigenleuchten des Körpers wirken, das zusammen mit dem warmen Röteltönen den Eindruck der Lebendigkeit verstärkt. Zur malerischen Entfaltung der Rückenpartie wählt Rubens eine eher flächige Ansicht. Trotz aller den Torso aus seinem skulpturalen Zustand herauslösenden Verlebendigung, handelt es sich letztlich aber doch um eine Skulptur, was die abgearbeiteten Stellen am Gesäß deutlich markieren. Der Hals hingegen mündet in einen dezidiert zeichnerisch angelegten Haaransatz, was dem am Gesäß angedeuteten Stein geradewegs entgegensteht, so dass Rubens hier eine seinen Richtlinien der Imitation entsprechende Transformation der Skulptur vor Augen führt.<sup>23</sup> Demgegenüber sind bei Goltzius sämtliche Bruchstellen des Torsos mit derselben Präzision herausgearbeitet wie die unbeschädigte Oberfläche, wobei die weit detailliertere Steinstruktur der Bruchkanten den Eindruck der Materialität verstärkt, von der – Rubens zufolge – bei der Imitation doch gerade zu abstrahieren sei. An der linken Schulter ist eine breite ausgebrochene Stelle durch die Verschattung der ins Fleisch hineinreichenden Kante eigens hervorgehoben und am ansonsten unversehrten rechten Oberschenkel eine abgeplatzte Stelle deutlich herausgearbeitet worden, die doch ohne weiteres hätte übergangen werden können. Auch ist die Oberfläche der Skulptur in einer Art und Weise mit schwarzer Kreide gestaltet, dass sie – von der grauen Tonalität unterstützt – ganz „nach Stein schmeckt“. Und nicht zuletzt ist im Gegensatz zum flächenartig entwickelten Rücken bei Rubens eine Ansicht mit höchster raumerzeu-



33. Peter Paul Rubens, *Der Torso vom Belvedere (Detail)*, um 1602, rote Kreide, 39, 5 x 26 cm, Metropolitan Museum of Art New York, Inv. Nr. 2002.12 b



34. Hendrick Goltzius, *Der Torso vom Belvedere*, 1590/91, schwarze Kreide, Haarlem Teylers Museum, Inv. Nr. KI 030



35. Hendrick Goltzius, *Herkules Farnese*, rote Kreide, 1591/92, Haarlem Teylers Museum, Inv.Nr. N019

gender Torsion gewählt, wodurch die Skulptur nochmals in ihrer Gegenständlichkeit betont wird.<sup>24</sup>

Auch wenn Goltzius' Zeichnung im Vergleich mit Rubens' Version den Anschein einer objektiven Bestandsaufnahme hat, handelt es sich bei der Übertragung des Torsos in ein anderes Medium, wie oben bereits hervorgehoben, dennoch um eine Neugestaltung, an der – wie auf dem Stich des Apoll gezeigt – das gewahrende Auge und die schöpferische Hand des Künstlers beteiligt sind. Da also auch bei Goltzius – notwendigerweise – ein schöpferischer Spielraum ausgefüllt worden ist, ist auch seine Version eine zeichnerische Interpretation des

Torsos, die zugleich eine bildliche Aussage darüber ist, wie die Imitation der Skulptur zu erfolgen habe und was diese leisten könne.

Entspricht Rubens' Interpretation genau demjenigen Modus des künstlerischen Umgangs mit der Skulptur, den wir an Goltzius' *Großem Herkules* unter dem Stichwort der Verlebendigung als Transformation der Skulptur herausgearbeitet haben, geht Goltzius sämtlichen von Rubens formulierten Maßgaben widersprechende Interpretation des Torsos in die genau gegenteilige Richtung. Die Skulptur wird nicht als verlebendigte Figur, sondern als Skulptur dargestellt, was beinhaltet, dass „Figur“ und „Materie“ nicht als voneinander abtrennbar, sondern genuin miteinander zusammenhängend verstanden werden. Auf unsere Begrifflichkeit bezogen bedeutet dies, dass das Skulpturale nicht als etwas von der Skulptur Loszulösendes behandelt wird, um es als Mittel für eine jenseits der Skulptur verortete Darstellung zu aktivieren. Diese Form der Bezugnahme auf die Skulptur ist daher keine Transformation, sondern ein Transfer. Zielt die Transformation auf eine Verlebendigung, worin besteht dann für Goltzius das Darstellungsziel des Transfers? Um dieses zu erschließen, betrachten wir seinen wohl berühmtesten Stich, die Rückenansicht des *Herkules Farnese*, der erst posthum im Jahre 1617 von Harmen Adolfsz (tätig um 1663–1622) veröffentlicht worden ist und zu einer geplanten Serie von Darstellungen antiker Skulpturen gehören sollte.

Im Vergleich zum *Großen Herkules* ist das Auffragen in den Himmel durch die Untersicht abermals gesteigert. Herkules scheint gar seinen Kopf leicht beugen zu müssen, als ob ihm die Welt zu klein wäre. Die büstenartig angeschnittenen Betrachter, deren Köpfe gerade einmal bis zu Herkules' Füßen reichen, inszenieren die Kolossalität zusätzlich, indem ihre auf Herkules' Antlitz zielenden Blicke eine bilddurchmessende, die gesamte Skulptur einfassende Achse des Sehens etablieren, die auch den Bildbetrachter die Skulptur immer wieder in aufsteigender Richtung beschauen lässt.<sup>25</sup> Im Gegensatz zum *Pygmalion* wird hier die Unterschiedlichkeit zwischen Personen und Skulptur als etwas Unüberbrückbares ausgestellt und dadurch eine Aura der Unberührbarkeit erzeugt, welche die beiden Betrachter auf Distanz hält, aus der heraus sie Herkules voller Bewunderung bestaunen, ganz so, als ob Ihnen die oben zitierte Äußerung Rubens' von der verlorenen heldischen Großartigkeit durch den Kopf ginge.<sup>26</sup>

Das Verlorene erfährt hier keine Renaissance im Sinne einer Verlebendigung, es wird als Denkmal präsent, das zugleich die Vollkommenheit der Kunst der Antike vor Augen führt. Der von den bildinternen Betrachtern vorgegebenen Rezeptionshaltung folgend, ist auch der Bildbetrachter fasziniert von der machtvollen Muskellandschaft, deren Kraftfülle durch die rückseitig übermächtig erscheinende Keule paraphrasiert wird. Im Gegensatz zum rohen, letztlich unförmigen Stein der Keule ist Herkules' Körper geradewegs elegant und selbst in der ruhenden Haltung kraftvoll bewegt, was nicht zuletzt der feste Griff, mit dem Herkules die Äpfel der Hesperiden

hält, vor Augen führt. Im Vergleich mit dem *Großen Herkules* weist auch der Körper des *Herkules Farnese* den Blick bindende Einzelheiten auf, doch sind diese weit mehr miteinander vermittelt und vom Ganzen der Figur her entwickelt. Der Eindruck einer höheren Homogenität wird durch den dunklen Ton der verschatteten Skulptur befördert, die sich silhouettenhaft vor dem hellen Fond des Himmels abhebt und durch diesen Figur-Grund-Kontrast zugleich in ihrer Skulpturalität ausgestellt wird. Dazu arbeitet Goltzius eben jene Opazität der Skulptur heraus, vor deren Nachahmung Rubens so eindringlich gewarnt hatte, da sie der materiellen Verfasstheit der Skulptur geschuldet sei, die den Zeichner nicht binde und dazu führe, anstelle der Figur bloß Stein nachzuahmen.

Das Darstellungsziel des Transfers besteht gegenüber demjenigen der Transformation also darin, das Skulpturale nicht abzulösen, sondern *durch* die Darstellung der Skulptur das die Skulptur wesentlich Auszeichnende zu entwickeln. Das Wesen der Skulptur wird zeichnerisch erschlossen und druckgraphisch dargestellt.<sup>27</sup> Dazu geht dem Kupferstich bei Goltzius ein zweistufiges Verfahren voraus.<sup>28</sup> Zunächst wird die Skulptur mit schwarzer Kreide ins Medium der Zeichnung transferiert, wie wir dies am *Torso vom Belvedere* beobachten haben, dann – und dies ist das Bemerkenswerte – fertigt Goltzius eine Version in Röteln an, die in ihrer Konkretion des Fleisches den Charakter einer Verlebendigung hat (Abb. 35). Die weißlichen Partien wirken – wie bei Rubens – als Eigenleuchten und doch wird das Skulptur-Sein nicht abgelegt. Gerade die weißlichen Stellen, insbesondere die Schulterpartie, gibt den Stein frei, so dass der Lebendigkeitseffekt vermittelt des Steins erreicht wird. Wenn auch keine Verlebendigung, so bewirkt Goltzius' Transfer der Skulptur dennoch eine im Pygmalion-Stich thematisierte Lebendigkeitseffekt, die durch die Forcierung des Skulpturalen an der Skulptur erreicht wird. Im Bereich des Figürlichen ist das Skulpturale freilich stets auf eine konkrete inhaltliche Darstellung hin ausgerichtet, so dass Goltzius' Hervortreiben des Skulpturalen darauf fokussiert ist. In diesem Zusammenhang ist auch die Wahl der Rückenansicht zu sehen. Goltzius hatte durchaus auch eine Vorderansicht mit schwarzer Kreide gezeichnet, doch gerade die Rückenansicht kündigt auf weit eindrücklichere Weise von der dargelegten Machtfülle, die auch hier mit einer sich in der harmonisch ausgeglichenen Haltung mitteilenden Besonnenheit gepaart ist.

Die den Betrachter gefangeneindrucksvolle Wirkung der Rückenansicht rührt aber auch daher, dass die Skulptur auf gesteigerte Weise als Imaginationsgegenstand präsentiert wird. Von den bildinternen Betrachtern bestärkt, denkt der Beschauer die ihm unzugängliche Ansicht mit, was nicht in demselben Maße der Fall wäre, wenn die Vorderseite dargestellt worden wäre. Wird der Imaginationsraum der Skulptur bei der Transformation vom Künstler auf bestimmte Weise ausgefüllt, woraus die transformierte Figur hervorgeht, eröffnet Goltzius durch den Transfer der Skulptur den Imaginationsraum, der vermittelt der bildinternen Betrachter als sol-

cher thematisiert und im Pygmalion-Stich zum eigenständigen Bildthema erhoben wird. Eben dieser imaginative Aspekt der Skulptur ist – nebenbei bemerkt – Gotthold Ephraim Lessings (1729–1781) Ausgangspunkt seiner im *Laokoon* entwickelten Gattungstheorie.

Goltzius' in die Druckgraphik mündender Transfer antiker Skulpturen bringt keine Studien oder Reproduktionen, sondern Kunstwerke im vollgültigen Sinne hervor, die ihr Darstellungsziel, das inhaltlich ausgerichtete Skulpturale an der Skulptur zu veranschaulichen, auf derart vollendete Weise realisieren, dass diese Werke zugleich Endpunkte innerhalb von Goltzius' Oeuvre darstellen. Vielleicht sind sie deshalb nicht zu Lebzeiten herausgebracht worden, zumal sich Goltzius später auf ein gänzlich neues Gebiet, nämlich die Malerei warf. Und doch führte die Entdeckung der Skulptur zu einer dritten Bezugsmöglichkeit, die aus der Darstellung der Skulptur *als* Skulptur hervorgeht: die allegorische Verdichtung, wie sie sich auf Goltzius' die Götter als Statuen präsentierenden *Planetenzzyklus* findet (Kat. Nr. II.4–7), auf den hier allerdings nicht näher eingegangen werden kann. Neben den drei verschiedenen Modi der innerhalb von Goltzius' Oeuvre sondierten künstlerischen Bezugnahmen auf die Skulptur, die Transformation, den Transfer und die allegorische Verdichtung, ist das Skulpturale – wie anhand der Bezeichnung ‚Incisoria‘ auf Corts akademischem Atelier angedeutet – zudem auf der basalen Ebene der Formierung des Bildes virulent, worauf in einem abschließenden Ausblick eingegangen wird.

## Skulpturale Formierung

Betrachtet man das druckgraphische Werk von Goltzius äußerst nahsichtig auf die mit dem Grabstichel erzeugten Lineaturen hin, wird auffällig, dass sich in der Adaption der Werke Bartholomäus Sprangers eine bestimmte Formierungsweise Bahn bricht, deren Erfinder möglicherweise Goltzius selbst war: die taillierte Linie.<sup>29</sup> Einen Schwung beschreibend, setzt sie filigran ein, entfaltet sich anschwellend und klingt, sich wieder verjüngend, aus. Wenn zu Recht darauf hingewiesen worden ist, dass die Lineaturen des Kupferstichs durch den sie erzeugenden Grabstichel eine Breitenausdehnung aufweisen, so dass es sich eigentlich nicht um Linien, sondern um nebeneinanderstehende Flächen handelt, aus denen die Darstellungsgegenstände gebildet werden, bekommt die Lineatur durch die Taillierung zudem optisch eine räumliche Extension.<sup>30</sup>

Als ein solches räumliches Gebilde wird die taillierte Linie von William Hogarth (1657–1764) aufgegriffen, der an ihr seine Theorie der *Line of Beauty* entwickelt. Ohne diese Theorie hier im Einzelnen darlegen zu können, ist sie für unseren Zusammenhang dennoch äußerst aufschlussreich, da Hogarth die *Line of Beauty* genuin an die Skulptur zurückbindet. Er fasst sie eben nicht – wie der Begriff suggeriert – als konkrete, in einer bestimmten Gradation in die Flä-



36. William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, Plate I, 1753, Metropolitan Museum of Art New York, Inv.Nr. 32.35(22)

che ausschwingende Linie, sondern als räumliches Formierungsprinzip, das bereits selbst räumlich indiziert ist, wie es jene die *Line of Beauty* konstruktiv herleitende Figur 26 auf der 1753 geschaffenen *Analysis of Beauty*, Plate I (Abb. 36) zeigt. Derartige Darstellungen haben Hogarth zufolge aber einzig einen Hilfscharakter, durch den die *Line of Beauty* zwar schematisch veranschaulicht werden kann, die aber in eben dieser Ausformung bei der Formierung der Bildfiguren keineswegs vorkommen muss.<sup>31</sup> Vorbildlich realisiert findet sich die *Line of Beauty* hingegen in den Skulpturen der Antike, die auf dem Skulpturenhof der *Plate I* versammelt sind. Bezeichnenderweise ist der *Herkules Farnese* auch hier in Rückenansicht und in der von Goltzius vorgegebenen dunklen Tonalität gegeben. Auch die von Rubens formulierte und von Goltzius bildlich dargestellte grundsätzliche Differenz zwischen den Zeitgenossen und den antiken Figuren hat Hogarth aufgegriffen und zur Steigerung der Augenfälligkeit ins Humoristische gewendet: der Tanzmeister steht stocksteif neben dem die *Line of Beauty* exemplifizierenden *Antinous Farnese*.<sup>32</sup>

Ohne uns in seine Theorie zu vertiefen, kann doch festgehalten werden, dass Hogarth mit seiner *Analyse der Schönheit* bildlich von der Skulptur ausgeht, weil die Skulptur reale räumliche Gebilde sind, während die Räumlichkeit in den anderen künstlerischen Medien fiktional ist. Als raumgenerierendes, bereits in sich räumlich verfasstes Prinzip ist die *Line of Beauty* das einzig adäquate Mittel, die Figuren der Bildrealität auf eine visuell überzeugende Weise zu schaffen. Und da sich die *Line of Beauty* in den taillierten Lineaturen des Kupferstichs konkret als Mittel der Formierung manifestiert, ist das ‚sculptur‘ des Kupferstichs nicht allein auf der Ebene der Werkzeuge und ihres Gebrauchs mit der Skulptur verwandt, die Lineaturen sind – mit Hogarth gedacht – *in sich* skulptural verfasst. Die drei Modi der Bezugnahme auf die Skulptur werden daher durch die taillierte Lineatur von der Formierung des Bildes her in ihrem skulpturalen Charakter befestigt. Goltzius hatte die Darstellung seiner eigenen Hand zunächst als Federkunststück gezeichnet, die taillierte Linie also zeichnerisch imitiert und dadurch als sein spezifisches künstlerisches Mit-

tel thematisiert. Die taillierte Lineatur ist die formale Wurzel von Goltzius' skulpturaler *Maniera*. Dementsprechend hat Goltzius auf dem 1597 gestochenen Porträt von Frederik de Vries (Kat. XII.4) hervorgehoben, den Jungen oder den Sohn „naturgetreu mit phidiasischer Hand“ dargestellt zu haben.<sup>33</sup> Von hier aus ließe sich der aufgrund seiner chronischen Unterbestimmtheit bei einer gleichzeitigen Überfülle an Konnotationen bewusst vermiedene Begriff des ‚Manierismus‘ bei Goltzius ebenso wie der im Anschluss an Karel van Mander hervorgehobene proteische Zug seines Werks ganz neu beleuchten.<sup>34</sup>

- 1 Vgl. Ausst. Kat. Bremen 2014, S. 12, 52.
- 2 Van Mander – Leben (Ed. Floerke, 1906), II, S. 225.
- 3 ebd., S. 337.
- 4 Piles, Roger de: Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen. Aus dem Französischen des Roger von Piles übersetzt. Leipzig 1760, S. 114–115.
- 5 ebd. S. 113.
- 6 Leonardo da Vinci: Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus (Urbanus) 1270, hrsg. von Heinrich Ludwig, Wien 1882, Bd. I, S. 343, Nr. 334.
- 7 Zur Vorbildlichkeit Tetrodes, auch über den *Herkules Pomarius* hinaus, vgl. Goddard, Stephen H.: Goltzius working around Tetrode. In: Goltzius and the third dimension, Ausst. Kat. Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, hrsg. von Stephen H. Goddard, James A. Ganz. Williamstown 2001, S. 3–56. Erstmals thematisiert wurde Goltzius' Bezugnahme auf Tetrode von Radcliffe, Anthony: „Schardt, Tetrode, and some possible sculptural sources for Goltzius.“ In: Netherlandish Mannerism. Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm. Sept. 21–22, 1984, hrsg. von Görel Cavalli-Björkmann. (= Nationalmusei skriftserie Bd. 4), Stockholm 1985, S. 97–108.
- 8 Zur nordalpinen Ornamentalität vgl. Hetzer, Theodor: Das Ornamentale und die Gestalt, hrsg. von Gertrude Berthold. Stuttgart 1987, S. 71–97.
- 9 Otto Hirschmann wies zurecht darauf hin, dass sich bereits in den *Römischen Helden* ein neues plastisches Interesse an der Figur kund tut. Hirschmann, Hirschmann 1919, S. 50.
- 10 Zur Haarlemer Akademie vgl. van Thiel 1999, S. 59–90.
- 11 Aufgrund der offensichtlich engen konzeptionellen Zusammenarbeit mit Stradanus und seinen eigenständig gesetzten Pointierungen, signiert Cort hier nicht, wie für einen ausführenden Stecher üblich, mit *sculpfit*, sondern bildmitig auf dem Fußschemel mit dem die Autorenschaft angeben *fecit*. Die bereits 1573 von Stradanus angefertigte Vorlage ist publiziert in: Drawn from the Antique. Artists and the classical ideal, Ausst. Kat. Teylers Museum, Haarlem, Sir John Soane's Museum, London, hrsg. von Adriano Aymonino, Anne Varick Lauder. London 2015, S. 96.
- 12 Eine Übersicht mit einer Quellenkompilation zum Wettstreit der Künste bietet Hessler, Christiane J.: Zum Paragone. Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento. Berlin 2014.
- 13 Ausst. Kat. Williamstown 2001, S. 13
- 14 Eine Übersicht über die künstlerische Behandlung der Pygmalion-Themas bietet Blüm, Andreas: Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900. Frankfurt a. M. [u. a.] 1988.
- 15 Ovid, Metamorphosen, X, Z. 243–297.
- 16 Vgl. zum transitorischen Aspekt der Skulptur Ariane Mensgers Charaktersistung in: Ausst. Kat. Basel 2016, S. 64
- 17 Ovid, Metamorphosen, X, Z. 243–246.
- 18 ebd., Z. 254–255.
- 19 Der mit dem Pygmalion-Stich verbundene theoretische Anspruch wird zusätzlich deutlich durch die Übernahme der grundsätzlichen räumlichen Disposition des Skulpturenhofs der römischen Villa Sassi, wie ihn Maarten van Heemskerck auf seinem 1532 geschaffenen, im Haarlemer Frans-Hals-Museums aufbewahrten kunsttheoretischen Bild *Lukas malt die Madonna* zeigt.
- 20 Van Mander – Leben (Ed. Floerke, 1906), II, S. 231, 241. Zur Vita van Manders vgl. Müller, Jürgen: Die Masken der Schönheit. Die Vita des Hendrick Goltzius im ‚Schilder-Boeck‘ Karel van Manders. In: Ausst. Kat. Hamburg 2002, S. 12–16.
- 21 Van Mander – Leben (Ed. Floerke, 1906), II, S. 235. Zu Goltzius' neuem Sehen anlässlich der Begegnung mit den antiken Skulpturen vgl. Hirschmann 1919, S. 70–71.
- 22 Die hier verwendete Übersetzung ist abgedruckt in: Evers, Hans Gerhard: Peter Paul Rubens. München 1942. S. 433–434. Eine Neuübersetzung nebst einer kritischen Quellenedition des in zwei Abschriften überlieferten lateinischen Textes der 1720 in Paris verbrannten Originalhandschrift liefert Andreas Thielemann im Anhang seines für die Beschäftigung mit dem Traktatfragment grundlegenden Beitrags: Rubens' Traktat *De imitatione statuarum*. In: „Imitatio“ als Transformation. Theorie und Praxis der Antikennachahmung in der Frühen Neuzeit, hrsg. von Ursula Rombach, Peter Seiler. Petersberg 2012, S. 95–150.  
Zum Traktat bezüglich der hier diskutierten Thematik siehe auch: Cody, Steven J.: Rubens and the „Smell Of Stone“. The Translation of the Antique and the Emulation of Michelangelo. In: Arion. A Journal of Humanities and the Classics, 20, no. 3 (Winter 2013), S. 39–55.
- 23 Andreas Thielemann schlägt in diesem Zusammenhang vor, statt von ‚Transformation‘ von ‚Transmaterialisation‘ zu sprechen, um die Relevanz des materiellen Faktors für Rubens zu betonen. Thielemann 2012 (wie Anm. 22), S. 102. Da es Rubens aber gerade auf die durchführbare Trennung der Form von der Materie ankommt, die freilich im Medium der Zeichnung eine Neumaterialisation erfährt, ist dennoch ‚Transformation‘ der adäquate Terminus.
- 24 Andreas Stolzenburg bezeichnet Goltzius' Zeichnungen nach antiken Skulpturen als „archäologisch getreue Bestandsaufnahmen, deren künstlerische Ästhetik dennoch vollauf überzeugt.“ Stolzenburg, Andreas: Hendrick Goltzius und die Antike. In: Ausst. Kat. Hamburg 2002, S. 17–26, hier S. 20.
- 25 Bei den beiden Betrachtern könnte es sich, einer von Cornelis Ploos van Amstel (1726–1798) im 18. Jahrhundert bemerkten, nicht mehr vorhandenen rückseitigen Notiz zufolge, um Goltzius selbst mit seinem Stiefsohn Jacob Matham oder um seine römischen Begleiter Jan Matthijsz Ban (1566–1624) und Philips van Winghe (1560–1592); vgl. Ausst. Kat. Amsterdam 1993, S. 362.
- 26 In einer 9,2 x 11,7 cm messenden, im Amsterdam Museum aufbewahrten Zeichnung hat Goltzius die Porträts ganz genau auf ihren differenzierten Ausdrucksgehalt hin festgelegt: Ist der hintere Beschauer mit leicht geöffnetem Mund visuell ergriffen, versucht der vordere Betrachter die bewunderte Großartigkeit gedanklich zu durchdringen. Die Zeichnung ist publiziert in: Ausst. Kat. Amsterdam / New York / Toledo 2003, Kat. Nr. 42.3, S. 134 und: Ausst. Kat. Haarlem / London 2015 (wie Anm. 11), S. 117.  
Zur Einordnung der Betrachter in die Kategorien der zeitgenössischen Affekttheorien vgl. Bättschmann, Oskar: Belebung durch Bewunderung. Pygmalion als Modell der Kunstrezeption. In: Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur, hrsg. von Mathias Mayer, Gerhard Neumann. Freiburg i. Br. 1997, S. 325–370; Weber, Gregor J. M.: verwondering. Anmerkungen zu einem Affekt der Kunstbetrachtung. In: Ad Fontes! Niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts in Quellen, hrsg. von Claudia Fritzsche, Karin Leonhard und Gregor J. M. Weber. Petersberg 2013, S. 386–408.
- 27 Vgl. dazu Doris Krystof's Hinweis auf den Lehrsatz von Goltzius' spirituellem Mentor Dirck Volkertsz Coornhert in seiner *Zedekunst*, dass das Bild zur Erkenntnis des Wesens der Dinge führe; Krystof 1997, S. 125.
- 28 Vgl. Abgekupfert. Roms Antiken in den Reproduktionsmedien der Frühen Neuzeit, Ausst. Kat. Kunstsammlung und Sammlung der Gipsabgüsse, Universität Göttingen 2013–2014, hrsg. von Manfred Luchterhandt, Lisa Roemer, Daniel Graepler und Johannes Bergemann. Göttingen 2013, S. 23; Ausst. Kat. Haarlem / London 2015 (wie Anm. 11), S. 111.
- 29 Zur Entwicklung der erstmals bei dem 1585 nach Bartholomäus Spranger gestochenen Kupfer *Mars und Venus von Vulkan überascht* deutlich ausgeprägten Taillierung der Linie vgl. Hirschmann 1919, S. 47–57. Vgl. auch Roettig, Petra: 'Oh gelehrter Stichel, oh kunstfertige Hand'. Über Schrift und Bild in den Kupferstichen von Hendrick Goltzius. In: Ausst. Kat. Hamburg 2002, S. 22–26.
- 30 Vgl. Friedrich, Alexander: Handlung und Gestalt des Kupferstiches und der Radierung. Essen 1931, S. 17–26.
- 31 Vgl. Kirves, Martin: Das gestochene Argument. Berlin 2012, S. 376–406.
- 32 Hogarth, William: Die Analyse der Schönheit. Dresden 1995, S. 17.
- 33 Ketelsen, Thomas: Hendrick Goltzius und die Metamorphose des Stichels. In: Ausst. Kat. Köln 2012, S. 33–62, hier S. 33.
- 34 Van Mander – Leben (Ed. Floerke, 1906), II, S. 247.