

# *Verwandlung der Welt*

## MEISTERBLÄTTER VON HENDRICK GOLTZIUS

Eine Ausstellung des Augustinermuseums und  
der Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen

herausgegeben von  
Stephanie Stroh, Anne-Katrin Sors und Michael Thimann

für die Städtischen Museen Freiburg und die  
Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen

STÄDTISCHE MUSEEN Freiburg   
IM BREISGAU



MICHAEL IMHOF VERLAG



## INHALTSVERZEICHNIS

- 7 Dank  
Tilmann von Stockhausen

- 9 Vorwort  
Michael Thimann

### AUFSÄTZE

- 12 Verwandlung der Welt – Eine Einführung  
Stephanie Stroh

- 24 »Das Hirn in den Händen«  
Hendrick Goltzius, ein Ausnahmekünstler in seiner Epoche  
Michael Thimann

- 32 Jenseits der Mythologie  
Bildkonzepte in moralisch-didaktischer und religiöser Druckgraphik des Hendrick Goltzius  
Anne-Katrin Sors

- 44 »... auf das fleissigste in Kupfern stechen und mit artigen Epigrammatibus zieren ...« –  
Tradition, Funktion und Produktion bildbegleitender lateinischer Versbeschriften  
für Kupferstiche der Goltzius-Werkstatt  
Arwed Arnulf

### KATALOG

- 52 Vorbemerkungen zum Katalog  
53 Abkürzungsverzeichnis  
55 I. Helden Kat. 1–6  
85 II. Grenzgänger Kat. 7–9  
99 III. Metamorphosen Kat. 10–11  
119 IV. Italienreise Kat. 12–15  
139 V. Farbexperimente Kat. 16–18  
157 VI. Verwandlungskünstler Kat. 19–22

### ANHANG

- 182 Bibliographie  
195 Autorenverzeichnis  
196 Abbildungsnachweis  
198 Impressum

← Detail aus Kat. 19.4

barkeit schlägt sich auch in der christlichen Ikonographie nieder, da es dort, neben Gold, als Symbolfarbe des Göttlichen gilt. Das wohl bekannteste Beispiel ist der Mantel Marias, der in seinem Ultramarinton die Einzigartigkeit der Muttergottes unterstreicht und ihre Rolle als Mittlerin zwischen Göttlichem und Irdischem hervorhebt.

Die Wandfarbe in einer Ausstellung ist kein neutraler Hintergrund, sondern entfaltet immer eine psychologische Wirkung und transportiert eine Bedeutung: als Atmosphäre, Statement, oder Symbol. Sie kann als farblicher Kontrast zu den ausgestellten Objekten eingesetzt werden, um deren Materialität besonders zur Schau zu stellen, oder inhaltlich zu dem Ausgestellten Bezug nehmen. Die auf Papier in warmem Ton gedruckten Blätter in holzsichtigen Eichenholzrahmen an blauen Wänden zu präsentieren, erschien uns sowohl materialbezogen als auch inhaltlich sinnvoll. Zudem galt es auch, neben dem Erscheinungsbild der Kupferstiche die unterschiedliche Farbigkeit der Holzschnitte (Kat. 16–18) und der Zeichnung (Kat. 13) zu berücksichtigen. Johannes Itten schreibt in seiner Kunst der Farbe, Blau sei »ein ungreifbares Nichts und doch gegenwärtig wie die durchsichtige Atmosphäre« (Itten 1961/1970, S. 88). Blau rekurriert auch auf van Mander und seine Proteus-Metapher, die Goltzius' transformatives Potenzial zum Leitmotiv der Künstlervita macht.

8 | Detail Kat. 19.4



### III. Verwandlungskünstler – an der Schwelle

Aus dem dichten Figurenensemble, das sich zur Beschneidung Jesu in einer Synagoge nach Vorbild der Seitenkapelle der St.-Bavo-Kirche in Haarlem eingefunden hat, blickt uns eine Figur entgegen – an der Schwelle zum Raum, direkt hinter dem Sandak, der dem Mohel assistiert und das Jesuskind hält (Abb. 9). Während alle anderen Figuren der Szene das Geschehen andächtig verfolgen und ihr Augenmerk auf den Akt der Beschneidung richten, schaut die Figur als einzige demonstrativ aus dem Bild heraus. Laut van Mander handelt es sich bei der Figur um Goltzius, der sich selbstbewusst in diese Episode aus dem Marienleben integrierte (Kat. 19.4). Was viele bis zum heutigen Tag an Goltzius' Kunst fasziniert, ist die Art und Weise, wie der Künstler in seinen Werken über Kunst und deren Möglichkeiten reflektiert. Nicht umsonst gilt Goltzius als der »erste Meta-Künstler der Graphik« (Ketelsen 2012, S. 35). Indem er die Szene in die Kirche seiner damaligen holländischen Wirkungsstätte verlegt und sich in zeitgenössischer Kleidung unter die Zuschauer mischt, bricht er gewollt mit der Illusion, es handle sich um ein historisches Ereignis. Gleichzeitig entlarvt er die Darstellung als Fiktion, da durch sein Erscheinen im Bild seine Autorenschaft und damit das »Gemachte« des Bildes bezeugt werden. Seine Platzierung an der Peripherie – zwischen Langhaus und Kapelle – spricht für die Rolle eines Kommentators, der aus einer gewissen Distanz heraus zwischen Werk und Publikum (wir als Betrachtende) vermittelt.

In der insgesamt sechs Kupferstiche umfassenden Serie der sogenannten *Meisterstiche* gibt es neben dem Selbstporträt noch eine weitere werkinterne Referenz an den Künstler. In der Widmungsinschrift der *Verkündigung* (Kat. 19.1) treffen wir wieder auf die Proteus-Metapher, die der Autor der Inschrift, der Humanist Cornelius Schonaeus (1540–1611), auf Goltzius' Verwandlungsfähigkeit bezieht:

»So wie Proteus sich inmitten der Wellen verwandelte [...] so, Fürst, verändert sich nun für dich durch Kunst Goltzius, der wunderbare Stecher und Erfinder.«

Laut Schonaeus vollzieht sich der Akt der Verwandlung bei Goltzius sowohl künstlerisch als auch menschlich, eine These, die auch die Vita van Manders unterstützt.<sup>10</sup> Die *Meisterstiche* repräsentieren das Beispiel par excellence, wie Goltzius sich



»Indem er sich nämlich vergegenwärtigte, worin die Eigenart des Stils der Meister [...] bestehe, brachte er mit seiner Hand allein die Eigentümlichkeiten verschiedener Hände in Komposition eigner Erfindung zum Ausdruck [...].« (van Mander/Floerke 1906, S. 243)

In der *Beschneidung* orientierte sich Goltzius an einer Vorlage Albrecht Dürers (1471–1528) (B 86) und imitiert dessen Stichtechnik so, dass Kunstsammler der Zeit den Stich als ein bislang unbekanntes Werk Dürers identifiziert haben sollen.<sup>11</sup> Dabei spielte auch Dürers Monogramm eine Rolle, das Goltzius, um die Täuschung perfekt zu machen, zunächst in den Stich integrierte und erst nach Aufklärung der Täuschung wieder entfernte. Das von Goltzius initiierte Spiel um die Autorenschaft der Blätter wird auch von van Mander aufgegriffen. Mehr noch: Es bietet Stoff für den Kunstbiographen, das Narrativ der Übereinstimmung von Leben und Werk anekdotisch auszubauen. Um seine Künstlerkollegen zu täuschen, habe Goltzius sich auf seiner Italienreise verkleidet und andere Identitäten angenommen. Die zeitgenössische Leserschaft des *Schilderboeck* war mit Allegorien vertraut und stellte problemlos die Verbindung zwischen beiden Varianten der Täuschung her.<sup>12</sup>

9 | Detail Kat. 19.4



10 | Detail Kat. 19.1

### IV. Transfer & Transformation – Reiserouten

»Er vergaß sich selbst fast, da sein Geist und seine Gedanken infolge der vortrefflichen Kunstwerke gleichsam von seinem Körper getrennt waren [...].« (van Mander/Floerke 1906, S. 233)

## »Das Hirn in den Händen« Hendrick Goltzius, ein Ausnahmekünstler in seiner Epoche

Der Florentiner Schriftsteller Antonio Francesco Doni (1513–1574) überliefert in seinem Buch *Disegno* (Venedig 1549) ein angebliches italienisches Sprichwort, wonach die niederländischen Künstler ihr »Hirn in den Händen« haben: »hanno il cervello nelle mani« (Antonio Francesco Doni, *Disegno*, Venedig 1549).<sup>1</sup> Dies lässt sich im Kontext von Donis Ausführungen zunächst so verstehen, dass die Niederländer besonders begabte und getreue Nachahmer der Natur und namentlich von Kleidern und Stoffen gewesen seien. In aller Kürze zielt die Redewendung aber auf eine zentrale Frage der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts ab: Wie lässt sich die geistige Hervorbringung des Kunstwerks mit der materiellen und handwerklichen Fertigung in Übereinstimmung bringen?

»Il cervello nelle mani« – Hendrick Goltzius' gesamtes grafisches Werk zeugt von einer ungeheuren Virtuosität hin- gen? Das Sprichwort steht bereits in einer längeren Tradition des Sprechens über die Vergeistigung der Künstlerhand. Schon Albrecht Dürer (1471–1528) hatte 1526 seinem Bildnis des Reformators Philipp Melanchthon (1497–1560) eine epigrammatische Inschrift beigegeben, welche von der »gebildeten« oder »gelehrten« Hand (»docta manus«) spricht, die zwar die äußersten Züge des Humanisten, nicht jedoch seine Geistseele (»mens«) wiedergeben könne.<sup>2</sup> Die Handarbeit des Künstlers, so gebildet er auch sein mag, bleibt in dieser rhetorischen Wendung defizitär.



<sup>1</sup> | Hendrick Goltzius, Die rechte Hand, 1588, Feder in Braun, 23 x 32,2 cm, Haarlem, Teylers Museum, Inv. N 58

sichtlich der handwerklichen Fähigkeit des Künstlers. Zugleich sind seine Bildinhalte anspielungsreich und komplex; sie sind ohne humanistische Vorbildung des Künstlers und professionelle gelehrte Hilfe bei ihrer Konzeption und Entstehung kaum denkbar. Dies gilt sowohl für die mythologisch-allegorischen Darstellungen als auch die christlichen Bildthemen in Goltzius' Werk. Welche Rolle spielt also auch bei ihm das Zusammenwirken von Hand und Intellekt?

### Goltzius' Hand

Möglicherweise hat Goltzius über genau dieses Problem im Medium des Bildes reflektiert. Von ihm ist die virtuose Federzeichnung einer rechten Hand überliefert, die traditionell als ein verstecktes Selbstbildnis, ein sogenanntes Kryptoporträt, gedeutet wird (Abb. 1).<sup>3</sup> Zweifellos handelt es sich nicht um eine Studienzeichnung, sondern um ein eigenständiges Kunstwerk, das für einen Sammler gedacht war. Darauf weist die gewählte Gattung des Federkunststücks, das sich als eine Handzeichnung, die eine Druckgraphik imitiert, beschreiben lässt. Das mit großer Präzision gezeichnete Blatt bietet sich wie ein Kupferstich dar, dessen an- und abschwellende Linien die Feder gekonnt nachahmt. Die kalligraphische Signatur »HGoltzius fecit. Anno 1588« behauptet einerseits Goltzius' Autorschaft, dürfte andererseits aber auch anzeigen, dass das dargestellte Körperteil mit der in diesem Fall rechten Hand des Künstlers zu identifizieren sein soll. Besondere Aufmerksamkeit erfährt dieser Umstand, da uns Goltzius' Biograph Carel van Mander (1548–1606) berichtet, dass dessen rechte Hand aufgrund einer in früher Kindheit erlittenen Verbrennung verkrüppelt war.<sup>4</sup> Goltzius könnte also mit seinem Federkunststück bildlich über das Vermögen der kontinuierlichen Selbstüberwindung durch seine Kunst reflektieren. War es nicht allein schon eine Herausforderung, als ein körperlich Versehrter – wie van Mander berichtet – das schwierige Handwerk des Kupferstechens zu erlernen, so steht die hässliche Behinderung, die im Bild zum Gegenstand von Bewunderung (*admiratio*) und ästhetischem Wohlgefallen wird, in einem spannungsvollen Gegensatz zu den in Zeichnung und Ausführung perfekten graphischen Arbeiten des Künstlers, die seinen europäischen Ruhm begründeten. Zwar sind in jüngerer Zeit Zweifel geäußert worden, ob die gezeigte Hand wirklich diejenige von Goltzius sei und überhaupt eine körperliche Deformation aufweise oder ob sie nicht vielmehr eine ideale Überlängung der Gliedmaßen im Sinne des manieristischen Schönheitsideals zeige, dem auch Goltzius' graphische Werke in den späten 1580er Jahren



<sup>2</sup> | Hendrick Goltzius, Studienblatt mit vier Händen, 1588/89, schwarze und rote Kreide, 30,9 x 20,7 cm, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, Graphische Sammlung, Inv. 805

folgen. Erschwert wird eine eindeutige Bestimmung durch die Tatsache, dass es neben dem Federkunststück auch noch ein in Kreide und Rötel ausgeführtes Studienblatt gibt, auf dem vier Hände in vergleichbarer Haltung der Finger zu sehen sind (Abb. 2).<sup>5</sup> Die Hinzufügung eines Buches bei den unteren beiden Handstudien legt nahe, dass diese für eine etwaige Verwendung in Bildern gezeichnet wurden. Möglich also, dass Goltzius das Federkunststück nach Vorzeichnungen gefertigt hat, die er zu einem ganz anderen Zweck entworfen hatte. Allein die Tatsache aber, dass Goltzius eine oder seine Hand zum alleinigen Bildgegenstand seines Federkunststücks erhob, macht dieses zu einem rätselhaften Werk. Goltzius' *Hand* ist ein Meisterwerk der Zeichenkunst und soll im Folgenden in zwei Richtungen befragt werden:

1. Lässt sich Goltzius' Darstellung der Hand in der Kultur- und Wissenschaftsgeschichte des 16. Jahrhunderts verorten?
2. Welche Bedeutung hat die Handarbeit für die Kunst und Kunsttheorie des Manierismus?

## Jenseits der Mythologie Bildkonzepte in moralisch-didaktischer und religiöser Druckgraphik des Hendrick Goltzius

Biblische Historien spielen im druckgraphischen Œuvre des Hendrick Goltzius eine mindestens ebenso große Rolle wie Darstellungen aus Mythologie und antiker Geschichte – ein Befund, der sich in den Ausstellungskatalogen der letzten drei Jahrzehnte nicht widerspiegelt. So soll an dieser Stelle die Möglichkeit ergriffen, aber auch der Pflicht nachgekommen werden, den Blick auf einige nicht ausgestellte religiöse Graphikzyklen von Goltzius in der Göttinger Universitätskunstsammlung zu werfen, diese im Gesamtœuvre zu verorten und neue Beobachtungen zu formulieren. Es handelt sich bei der Druckgraphik religiöser Thematik vor allem um Serien, die entgegen verbreiteter Meinung nicht nur in bestimmten Phasen,<sup>1</sup> sondern über die gesamte Schaffenszeit hinweg entstanden, sei es aus konfessionellen oder marktstrategischen Gründen. Auch die dabei stets aufscheinende konfessionelle Ausrichtung ist zu berücksichtigen, was bislang überraschenderweise nicht geschah.

<sup>1</sup> | Hendrick Goltzius nach Jan van der Straet, Auferstehung der Toten 1578, Kupferstich, Kunstsammlung Göttingen, Inv. D 4387

<sup>2</sup> | Hendrick Goltzius nach Jan van der Straet, Trennung der Seligen und der Verdammten, der Gerechten und der Ungerechten, 1578, Kupferstich, Kunstsammlung Göttingen, Inv. D 4388

### Verdrehte Körper: *Die vier letzten Dinge*

Die vierteilige Serie *Das Jüngste Gericht* (Abb. 1–4)<sup>2</sup> stach Goltzius um 1578 nach Vorlagen des Jan van der Straet, der sich latinisiert Johannes Stradanus (1523–1605) nannte. Die Folge aus kreisrunden Graphiken wird auch als *Die vier letzten Dinge* bezeichnet, eine geläufige Zusammenfügung der Themen Tod, Jüngstes Gericht, Himmel und Hölle.<sup>3</sup> Diese sehr frühen Stiche von Goltzius, herausgegeben von dem bedeutenden Antwerpener Verleger Philips Galle (1537–1612), mit der moralisierenden Thematik rund um das Jüngste Gericht stehen noch stark unter dem Einfluss des Dirck Volckertsz. Coornhert (1522–1590), der Lehrer der beiden, der auf moralisierend-didaktische Themen spezialisiert war.<sup>4</sup> Die Signatur auf dem dritten Blatt (Abb. 3) ist eine der frühesten, die Goltzius auf einem Kupferstich hinterließ.<sup>5</sup>

Das Thema der »Vier letzten Dinge« war geläufig.<sup>6</sup> Endzeitliche Vorstellungen mit der Mahnung, das eigene Ende im Blick vorzusorgen, finden sich in der bildenden Kunst bereits seit dem Mittelalter. Über Darstellungen des Todes und des Totentanzes seit dem 14. Jahrhundert sowie ermahrende Darstellungen in Stundenbuchillustrationen entwickelt sich in Verknüpfung mit Weltgerichtsdarstellungen im 16. Jahrhundert die Ikonographie der »Vier letzten Dinge« in Graphik und Malerei, wie in dem vorbildhaften 1565 entstandenen Gemälde des Maerten van Heemskerck (1498–1574).<sup>7</sup> Die dem Gemälde folgenden Druckgraphiken setzen das Thema in einen vierteiligen Zyklus um, der auch als Illustration erbaulich-didaktischer Schriften flämischer Jesuiten im 16. und 17. Jahrhundert diente. Die typische Zusammenstellung von vier Rundbildern veranlasste auch Hendrick Goltzius zu zwei ganz verschiedenen Erzeugnissen. 1578 erschien die besagte Serie. Im selben Jahr stach Theodoor Galle (1571–1633) die von Goltzius entworfene Graphik *Observator sui ipsius*<sup>8</sup> – die Darstellung eines »Betrachters seiner selbst«, der – begleitet von Personifikationen der Seele (*anima*) und der Beschützerin der Seele (*custodia animae*) in Form eines Hundes – sein Schicksal in den »vier letzten Dingen« betrachtet. Diese sind in Rundmedaillons dargestellt, die von Engelsgestalten getragen über ihm schweben. Die simple bildliche Mahnung dro-

hender Endzeitstrafe wird hier allegorisch eingekleidet und bildlich aufgewertet.

Die Besonderheit der Bildfindung in Goltzius' Viererserie zeigt sich in der Konzeption: In der *Auferstehung der Toten* (Abb. 1) sitzt Christus in einer Glorie umgeben von trompetenden Engeln, ein verhülltes Skelett scheint belebt zu werden, darum herum schauen Männer und Frauen betend zum Himmel auf. Thema des zweiten Blattes ist die *Trennung der Seligen und der Verdammten, der Gerechten und der Ungerechten*, (Abb. 2). Christus thront auf den Wolken über der Szenerie, unten hebt ein Engel die Arme und trennt das Gute (links) vom Bösen (rechts). Die Menschen auf der Seite des Bösen stürzen in einen Schlund hinab und werden von monstertartigen Wesen gequält. Ungewöhnlich ist die Darstellung des die Menge scheidenden Engels als augenscheinlich weibliches Wesen – unverkennbar zeichnen sich die Brüste unter dem anliegenden Gewand ab. Blatt drei der Serie zeigt, wie die Seligen zum Himmel geleitet werden (Abb. 3): Männer und Frauen steigen von Engeln begleitet die Wolken empor zu Christus, der mit ausgebreiteten Armen, umgeben von Maria, den Aposteln und Heiligen, die Geretteten empfängt. Blatt vier schließlich thematisiert den Höllensturz oder *Sturz der Verdammten in die Hölle* (Abb. 4). Die Sünder werden von Monstern gequält, einige angekettet und weggeschleppt, während ein Höllenschlund andere verschlingt. In allen Blät-

<sup>3</sup> | Hendrick Goltzius nach Jan van der Straet, Die Seligen werden zum Himmel geleitet, 1578, Kupferstich, Kunstsammlung Göttingen, Inv. D 4389

<sup>4</sup> | Hendrick Goltzius nach Jan van der Straet, Sturz der Verdammten in die Hölle, 1578, Kupferstich, Kunstsammlung Göttingen, Inv. D 4386





4.1



4.2

Inter tergeminos hinc atq[ue] hinc prelia fratres  
 Monstrarunt animos maxima Roma tuos.  
 Edoceat seros ut Horatia fama nepotes,  
 Virtutem nulli cedere posse malo.  
 Franco Estius

Hier wie dort zeigen die Kämpfe zwischen den  
 Drillingsbrüdern deine Seelen, größtes Rom, so dass die Geschichte  
 der Horatier die späten Nachkommen lehre,  
 dass Tugend keinem Übel weicht.  
 Franco Estius

Solus in adversos Cocles stans impiger hostes  
 Speratum, abrupto ponte, negavit iter.  
 Nempe haec imperii sunt incrementa futuri  
 Unum tot remora millibus esse virum.  
 Franco Estius

Als Einziger stand Cocles unverdrossen den Feinden gegenüber und  
 verweigerte nach Abriss der Brücke den erhofften Weg. Das sind nämlich  
 die Anfänge des zukünftigen Reiches, dass ein Mann so vielen Tausend  
 Hindernis ist.  
 Franco Estius

## DIE DREI PARZEN

JACOB MATHAM NACH HENDRICK GOLTZIUS

1587

Lit.: B 300 (Matham); St 251; NHD 624 // Reznicek 1961b, S. 289; Vignau-Wilberg 1969, S. 236; Lunsingh-Scheuerleer 1975, S. 128; Ausst. Kat. Wien 1988, S. 412; Blisniewski 1992, S. 83 f.; Ausst. Kat. Dessau 2017, Nr. I.1; Reitz 2015, S. 278 f.

Kupferstich, 340 x 360 mm Durchmesser (innerhalb des Plattenrands beschnitten)

Zustand I/II

Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen, Inv. 5189

Monogr. und dat. u. M.: HG[ig.]. inven[it]. et excud[it]. A[nn]o. 1587.

Untereinander gibt es keinen Blickkontakt, jede ist vertieft in ihre Aufgabe: Eingebettet in eine karge Gebirgslandschaft auf einem knorpeligen Baum sitzend verrichten die drei Schicksalsgöttinnen unermüdlich ihr Werk. Die Darstellung konzentriert sich einzig auf die Parzen mit ihren Werkzeugen. Die Menschen fürchten sie, denn die drei Schwestern entscheiden über Leben und Tod. An der Spitze der kompositorischen Pyramide thront Kloko, die Spinnerin. Sie knüpft den Lebensfaden und erschafft dabei neues Leben. Hinterfangen wird sie von einem wallenden Tuch, das ihr einen »fortunaartigen Charakter« verleiht (Blisniewski 1992, S. 83). Lachesis entrollt den Lebensfaden von der Spule, während Atropos bereits ihre Schere zückt, um ein Leben zu beenden. Sie ist die Schicksalsschwester, die durch die Jahrhunderte hinweg häufig allein als Schreckensfigur dargestellt wurde. Als Skelett oder Leichnam verkörpert verfolgte Atropos die Menschen und wurde ohne ihr Attribut, die Schere, mit der Zeit bis zur Unkenntlichkeit verzerrt.<sup>1</sup>

Doch Hendrick Goltzius kommt in seiner Parzendarstellung auf den klassischen Mythos zurück. Er bekennt sich durch die Inschrift »HG[ig.]. inven[it]. et excud[it]. A[nn]o. 1587.« als »Erfinder und Herausgeber« der *Drei Parzen*. Sein Stiefsohn und Schüler Jacob Matham (1571–1631) stach die Graphik vermutlich nach Goltzius' Vorzeichnung, die sich in Leiden erhalten hat (Universität Leiden, Sign. PK-T-AW-529).<sup>2</sup> Damals war Matham gerade einmal 16 Jahre alt und bewies damit schon im frühen Alter sein künstlerisches Geschick. Dennoch gibt es Zweifel, ob der Stich nicht doch von Goltzius selbst stammen könnte.<sup>3</sup>

Goltzius lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Tätigkeit der Parzen und verzichtet auf weitere Ablenkungen. Neben Rocken, Spindel und Schere ist nur noch ein ge-

schwungenes Füllhorn zu Lachesis' Füßen auszumachen. Doch seine übliche Bedeutung als Zeichen der Fruchtbarkeit und Fülle wird im Zusammenhang eines bald eintretenden Todes zu einer Ermahnung an die Vergänglichkeit alles Irdischen.

Die Parzen führen mit dynamischen und raumgreifenden Bewegungen ihre Arbeit aus. Die muskulösen Körper verleihen den drei Göttinnen eine beinahe maskuline Erscheinung. Diese betonte Körperlichkeit war kennzeichnend für Goltzius' Stil, bevor er seine Studienreise nach Italien unternahm.

Die drei Parzen waren im 16. Jahrhundert eine beliebte Allegorie des menschlichen Schicksals und wurden oft als die Lebensalter personifiziert. Kloko ist die Göttin der Geburt, sie webt das Schicksal des jeweiligen Menschen. Lachesis verkörpert das mittlere Lebensalter und misst die Länge des Lebens. Atropos ist diejenige, die den verheerenden Schnitt mit der Schere durchführt, der das Leben des Menschen beendet. Die Parzen sind in Goltzius' Kupferstich nicht mehr nur die Symbolfiguren des Todes, die durch ihre bloße Präsenz den Betrachter abschrecken sollen. Die drei Göttinnen verkörpern die Zeitalter Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.»Von diesen drei wird alles zerrieben, was sterblich erschaffen ist.« Die Worte des Dichters Cornelius Schonaeus (1540–1611) laufen kreisförmig um die drei Schicksalsgöttinnen herum, schließen sie in ihrem ewigen Werk ein. Die runde Form des Bildes hat Goltzius kaum zufällig gewählt: Der Kreis hat keinen Anfang und kein Ende, ebenso wenig wie das Werk der Parzen – der Beginn neuen Lebens, das Verstreichen der Zeit und die Vernichtung des Sterblichen.

Die drei Parzen als Knüpferrinnen der Schicksalsfäden scheinen zunächst unvereinbar mit dem christlichen Glauben. Dass dies ein Irrtum ist, bezeugt die Darstellung von Joris Hoefnagel (1542–1600), Hans von Aachen (1552–1615) und Aegidius Sadeler (ca. 1570–1629), welche die drei Parzen in ein religiöses Umfeld einbettet. Die drei Prager Hofkünstler wählten für ihren Stich *Nicomaxia vitae* (Abb. 1) gleichfalls ein rundes Bildformat, und die kompositionelle Anordnung der Schicksalsgöttinnen lässt darauf schließen, dass von Aachen seine Vorzeichnung unter Kenntnis von Goltzius' Stich entwarf.<sup>4</sup> Der Stich ist 1589, also nur zwei Jahre nach Goltzius' *Parzen*, entstanden und dennoch könnten die beiden Gra-



## 9

## DIE HIMMELSTÜRMER NACH CORNELIS CORNELISZ. VAN HAARLEM 1588

Lit.: B 258–261; Hi 306–309;  
St 257–260; NHD 325–328 //  
Ovid, Met., II, 150–339, IV, 456–  
459, 461–465, X, 41f.; Hirsch-  
mann 1919, S. 52 f.; Ausst. Kat.  
Hamburg 2002, Nr. 24.1–4;  
Ausst. Kat. Amsterdam 2003,  
Nr. 33, 1–4; Ausst. Kat. Bremen  
2014, Nr. 8, 1–3; Ausst. Kat. Basel  
2016, Nr. 11; Ausst. Kat. Dessau  
2017, Nr. VI.7–10; Pawlak 2018,  
S. 72.

### Folge von vier Kupferstichen

#### 9.1 | Tantalus

Kupferstich, 331 mm Durchmesser (entlang des Plattenrands beschnitten)

Zustand I/III

Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen, Inv. D 5206

Bez. u. dat. u. M.: C. C. Pictor Inve[nit]. – HGoltzius sculp[si]t. / A[nn]o 1588.

Hochmut kommt bekanntlich vor dem Fall: Dieses Thema greift Hendrick Goltzius für die Serie der *Himmelsstürmer* auf und lässt vier männliche Akte jeden Haltes beraubt verzweifelt durch die Luft taumeln und wirbeln. Die Kupferstiche entstanden 1588 nach Vorlagen von Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1562–1638), der wie Goltzius ein Vertreter des niederländischen Manierismus war und mit dem er in engem künstlerischen Austausch stand.

In den vier Tondi werden die mythischen Antihelden Tantalus, Ikarus, Phaeton und Ixion bestraft, nachdem sie durch ihr anmaßendes und übermütiges Verhalten die Götter herausgefordert hatten.

Als literarische Quelle für die Darstellungen dienten Ovids *Metamorphosen*, die für niederländische Künstler zu den wichtigsten Schriften für antike Themen gehörten. Der Erste der Serie, Tantalus, bringt den Olymp gegen sich auf, weil er die Allwissenheit der Götter auf die Probe stellt, indem er ihnen seinen jüngsten Sohn als Gastmahl vorsetzt. Als sein Plan durchschaut wird, verurteilen die Götter ihn zur Bestrafung im Tartarus, einem Strafort der Unterwelt. Dort ist er dazu verdammt, auf ewig Hunger und Durst zu erleiden: Obwohl er bis zum Kinn im Wasser steht, verschwindet dieses, sobald er sich bückt, um davon zu trinken. Und wenn er nach den Früchten greifen will, die an einem Ast über seinem Kopf hängen, kommt ein Sturm auf, der die Äste aus seiner Reichweite weht (Ovid, Met., IV, 456–459; X, 41 f.). Der zweite Freyler der Serie, Ikarus, flieht zusammen mit seinem Vater Dädalus von der Insel Kreta, indem sie Flügel aus Wachs und Federn fertigen. Als Ikarus trotz der Warnung seines Vaters übermäßig wird und der Sonne zu nah kommt, schmilzt das Wachs und er wird von den Göttern mit dem Sturz in den Tod bestraft (Ovid, Met., VIII, 184–235). Der dritte Himmelsstürmer, Phaeton, der Sohn des Sonnengottes, überschätzt sich, als er seinen Vater bittet, den Sonnenwagen für einen Tag lenken zu dürfen. Das Viergespann gerät außer Kontrolle, stürzt auf die Erde hinab und löst eine Katastrophe mit weitreichenden Folgen aus (Ovid, Met., II, 150–339). Der Vierte der Serie, Ixion, erfährt den Zorn Jupiters, als er Juno nachstellt. Jupiter stellt ihn auf die Probe, indem er eine Wolke nach dem Ebenbild seiner Gattin formt. Ixion fällt darauf herein und vereinigt sich mit der Wolke, woraufhin Jupiter ihn



9.1.

TANTALUS IN MEDIIS RESIDENS SITIT ARIDUS UNDIS  
QUAM MISER, INTER OPES QUI MALE VIVIT INOPS.  
HAUD BONA FORTUNAE QUISQUAM PUTET ESSE BEATA  
ILLA BONIS PROSUNT, ILLA NOCUNTQ[UE] MALIS.

Tantalus befindet sich dürrstend inmitten der Wellen  
wie der Elende, der inmitten der Reichtümer ärmlich lebt.  
Niemand glaube, die Gaben der Fortuna seien glücklich,  
sie nutzen den Guten und schaden den Schlechten.

#### 9.2 | Ikarus

Kupferstich, 331 mm Durchmesser (entlang des Plattenrands beschnitten)

Zustand I/I

Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen, Inv. D 5207

Bez. u. M.: C. C. Inve[nit]. / HG[lig.]. sculp[sit]. – 2.

#### 9.3 | Phaeton

Kupferstich, 329 mm Durchmesser (entlang des Plattenrands beschnitten)

Zustand II/II

Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen, Inv. D 5209

Bez. u. M.: C. C. Pictor. Inve[nit]. – HG[lig.]. sculp[sit]. – 3.

#### 9.4 | Ixion

Kupferstich, 331 mm Durchmesser (entlang des Plattenrands beschnitten)

Zustand I/I

Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen, Inv. D 5212

Bez. und dat. u. M.: C. Cornelius Pictor. Inve[nit]. / HG [lig.]. sculp[sit]. – 4



Diluvio cessante, et subsidentibus undis,  
E axis hominum gens reparata fuit  
Pyrrha nurus post terga iacit, post terga maritos  
Deucalion, durum nos genus unde sumus.

Während die Flut weicht und die Wellen sich legen,  
wurde aus Steinen das Menschengeschlecht wiederhergestellt.  
Pyrrha wirft hinter ihren Rücken Schwiegertöchter, Deukalion hinter seinen  
Ehemänner, woher wir als hartes Geschlecht stammen.



Unter hundert Augen verspottet der tegeische Schüler  
[d. i. der dichterische Beiname des Merkur] die Wacht  
und folgt mit List den Befehlen des unsterblichen Vaters.  
Durch Wohlklang des trügerischen Liedes stirbt Argus,  
die schmeichelnde Flöte schlafert den schlaflosen Mann ein.



14.1



14.2



14.3



14.4

Prima characteres, vocomq[ue] elementa notavit,  
Quoq[ue] Deum laudes, et quo prelustria facta  
Congruat Heroum describere carmine, prima  
Calliope edocuit clary celeberrima cetus.  
F[ranco]. Estius

Als Erste notierte sie Buchstaben und Silben der Worte,  
auch das Lob der Götter und in welcher Gedichtform die  
hochberühmten Taten  
der Helden angemessen zu beschreiben, lehrte zuerst  
Calliope als berühmteste der erleuchteten Schar.  
Franco Estius

Quid Soccos humiles deceat lasciva Thalia  
Tradidit, et risus, et post convivia amores,  
Et patrum rixas, imposturasque Dromonis  
Et quoscumque iocos tenuis Comedia ludit.  
F[ranco]. E[stius].

Was dem niederen Schuh geziemt, hat die übermütige Thalia  
überliefert, das Lachen, nach dem Mahl die Liebeleien,  
das Gezänk der Väter, die Beträgereien eines Dromon  
und was auch immer für Späße die leichte Komödie spielt.<sup>1</sup>  
Franco Estius

Melpomene ostendit numeros queis cena Thyeste,  
Progenes olla quibus, quibus Oetheique dolores  
Et lachryme Electre, et meste lamenta Eryphiles,  
Describi Tragico possent instructa cothurno  
F[ranco]. E[stius].

Ausgestattet mit dem tragischen Kothurn zeigt Melpomene die  
Versmaße, mit denen die Mahlzeit des Thyestes, der Prokne Topf,  
des Oethiers Schmerzen, die Tränen der Elektra und die Klagen der traurigen  
Eryphile beschrieben werden können.<sup>2</sup>  
Franco Estius

Gesta ducum, Regumq[ue] canit Parnassia Cleo,  
Historicis mandatq[ue] modis, et fortia facta  
Heroum nè tempus edax, nè conterat etas  
Invidiosa cavit, longumq[ue] extentit in Aevum.  
F[ranco]. E[stius].

Taten der Führer und Könige besingt die parnassische Clio,  
auch tapfere Taten der Helden übergibt sie den historischen Regeln  
und verhindert, dass gefräßige Zeit und neidisches Alter diese  
zerreißen, und dehnt sie bis in ferne Zeit aus.  
Franco Estius