



Altes und Neues Testament, Apostel und Heilige

Hendrick Goltzius (Inventor und Stecher) • Cornelius Schonaeus und Franco Estius (Dichter) • Claes Jansz. Visscher (Verleger) • »Das Marienleben« (auch bekannt als »Die Meisterstiche«, »Das Leben der Jungfrau« oder »Geburt und Kindheit Jesu Christi«), 1593–1594 • Folge von sechs Kupferstichen • Museum Kurhaus Kleve – Sammlung Robert Angerhausen, Kleve • Lit.: Hirschmann 1976, Nr. 9–14; The New Hollstein 2012, Nr. 8–13

Mit den Virtuosenstücken »Das Marienleben« erreichte Hendrick Goltzius im Alter von sechsunddreißig Jahren zweifellos den Höhepunkt seines bisherigen Schaffens. Nach seiner Italienreise reich an Eindrücken und an Inspiration, zeigte er nur zwei Jahre nach seiner Rückkehr auf selbstbewusste Weise, welche Lehren er aus seinem Aufenthalt im Süden gezogen hatte und mit welchen Künstlern er sich fortan zu messen beabsichtigte. Die Motive der großformatigen Stichreihe ist altbekannt, zahlreiche Künstler haben sie zum Thema ihrer Werke gemacht. Goltzius hingegen beschäftigte sich mit ihr, um in einen Wettstreit mit seinen Vorgängern zu treten, die als die jeweils Besten ihrer Epoche galten. Sie diente dem Zweck der Verbreitung seiner profunden Fähigkeiten. Indem er sich der »imitatio« und »aemulatio« (Überbietung des Vorbilds) widmete, imitierte er den Stil jedes Künstlers nicht nur mühelos, sondern übertraf ihn auch spielerisch. Und er hatte Erfolg, schon zu Lebzeiten sorgten die sechs großformatigen Blätter für regelrechte Furore. Der Künstlerbiograph Karel van Mander behandelte sie derart ausführlich wie kein zweites Werk des Künstlers und lobte seinen Erfindungsreichtum (»van zijn inventie«). Die Blätter waren schließlich keine Kopien, sondern hochkomplexe Paraphrasen. Während sich vier der sechs Kompositionen zwar zweifellos italianisierend präsentieren, aber keinem eindeutigen Vorbild zuordnen lassen, sind zwei davon völlig unstrittig zu klassifizieren: »Die Beschneidung« erscheint wie ein Werk von Albrecht Dürer (1471–1528), die »Anbetung der Könige« erinnert deutlich an Lucas van Leyden (1494–1533). Auf sein hohes Imitationstalent wird auch in der Widmungsinschrift verwiesen, in der Cornelius Schonaeus Goltzius' Fähigkeiten sogar in die antike Götter- und Mythenwelt katapultiert. Denn so, wie sich der Gott Proteus aus Liebe zur schönen Pomona in Wasser verwandelte, transformierte sich auch Goltzius als Stecher und Inventor für seinen Auftraggeber. Goltzius widmete »Das Marienleben« dem bayrischen Herzog Wilhelm V (1548–1626), der ihn dafür mit einer goldenen Kette, die dessen Antlitz zierte, belohnte. Kaiser Rudolf II erließ ein Jahr, nachdem Goltzius die nach Dürer auch »Meisterstiche« bezeichnete Folge vollendet hatte, ein Privileg, das den unerlaubten Nachdruck seines druckgraphischen Werks bei Strafe verbot.

Goltzius soll »Das Marienleben« binnen kürzester Zeit geschaffen haben, um die Stichfolge auf einer bevorstehenden Messe in Frankfurt zu präsentieren – und begierig das Urteil der anwesenden Sammler und Künstler zu erfahren. Angeblich ließ er zu diesem Zweck sogar auf einigen Exemplaren der »Beschneidung« und der »Anbetung der Könige« sein Monogramm entfernen, nur um die Anwesenden zu einem Fehlurteil – die ein bisher unentdecktes Werk Dürers oder van Leydens vermuteten – zu verleiten. Mit Schadenfreude registrierte er im Anschluss an sein Täuschungsmanöver, dass einige Kritiker aufgrund der hohen Qualität der Blätter seine Mitarbeit definitiv ausgeschlossen hatten. Zornig und beschämt hinterließ er sie, als er die Wahrheit aufdeckte – eine Aktion, die ein regelrechter Skandal, aber auch die beste Werbung für Goltzius gewesen sein dürfte. Der Künstlerbiograph Karel van Mander trug geschickt zur Vermarktung seiner Kupferstiche bei, indem er sowohl solche Geschichten verbreitete als auch das Konkurrenzverhalten zwischen den Künstlern zum Thema machte. Van Mander berichtete auch darüber, wie sehr es der Künstler genoss, seine Mitmenschen über seine eigene Person im Unklaren zu halten. In München gab er sich gegenüber seinem Kollegen Jan Sadeler (1550–1600) etwa als holländischer Käsehändler aus und trat in Rom, in Lumpen gehüllt, als sogenannter Hendrick van Bracht auf – überall wissbegierig auf das Urteil Anwesender, die seine Werke bewerteten.¹ [VV]

A »Die Verkündigung« ist das erste Blatt der sogenannten »Meisterstiche«. Dargestellt ist jener Augenblick nach der Verkündigung der frohen Botschaft, just die Sekunde, in der Maria die Nachricht vernommen und begriffen hat und sich, sichtlich berührt über das Gesagte, an die Brust fasst. Ihr Antlitz strahlt dabei große Ruhe und Erhabenheit aus, ihr besonders schönes und rundes Gesicht mit spitzem Kinn und überproportional großen Augen erinnert an die Darstellungen Raffaels (1483–1520). Sie kniet auf einem Kissen vor einem Lesepult, das eigentlich an den linken Bildrand verweist und auf dem die aufgeschlagene Heilige Schrift liegt. Vor ihr am Boden befindet sich ein Korb mit Nähzeug, der ihre vorangegangene Arbeit zeigt und ein Hinweis ihres Fleißes und ihrer gottgefälligen Einfachheit ist. Gekleidet ist sie in ein hochgeschlossenes einfaches Kleid, das zwischen Brust und Bauch gebunden ist und in losem Faltenwurf herabfällt. Ihren Körper durchzieht eine sanfte, aber entschlossene Drehung. Während sie dem Außenraum zugewandt auf einem Kissen kniet, wendet sich ihr Oberkörper in einer anmutigen und aufrechten Geste dem Erzengel Gabriel zu, der vor ihr, noch voller Bewegung steckend, regelrecht in die Knie zu

»Die Verkündigung«, 1594 (Blatt 1) • Platte: 473 × 352 mm, Blatt: 482 × 357 mm • bez. u.M. auf kleiner quadratischer Tafel: »HG / A° 1594.«; bez. u.l. auf einer Tafel mit vier Zeilen: »SERENISSIMO PRINCIPI AC ... mirabilis, atq; repertor. / C. Schonaeus.«; bez. unter dem Bild im Rand mit vier Hexametern in je zwei Zeilen nebeneinander: »Pone metum virgo ... totus venerabitur orbis.« • Inv. Nr.: SAK 2615

gehen begriffen ist. Sein Gesicht, ihr zugewandt und dem Betrachter im Profil erscheinend, frohlockt regelrecht, während sich sein Körper noch demütig herabzusenken scheint, der Würde und Bedeutung seiner Aufgabe bewusst. Beide Hauptprotagonisten erscheinen aufeinander abgestimmt, grazil und monumental zugleich, während die obere Hälfte der Darstellung eine Schar kleiner, liebevoller und kindlich naiver Putten dominiert, die die Wolkendecke bevölkert und die Taube des Heiligen Geistes begleitet, die sich in einer Lichtaureole auf Maria herablässt.

Künstler der italienischen Hochrenaissance und des Manierismus hätten Goltzius als Vorbilder für »Die Verkündigung« dienen können. Vor allem Raffaels Verkündigung als auch diejenigen von Tizian (1477/90–1576), Federico Zuccaro (1539/43–1609), Jacopo Bassano (1510–1592) und Federico Barocci (1526/35–1612), die allesamt als Reproduktionsstiche zugänglich gewesen sind, könnten dafür stilistisch in Frage kommen.² [VV]

»Die Heimsuchung« (auch bekannt als »Der Besuch bei Elisabeth«), 1593 (Blatt 2) • Platte: 470 × 352 mm, Blatt: 493 × 371 mm • bez. u.r. von der Mitte: »1593. / HG«; bez. u.l. unter dem Gewandsaum Marias: »2«; bez. u. dem Bild im Rand mit vier Hexametern in je zwei Zeilen nebeneinander: »Plena Deo virgo, ... genitricis ventre Prophetes.«; bez. u.r.: »F. Estius.« • Inv. Nr.: SAK 2617

B Der zweite Stich der Folge zeigt »Die Heimsuchung«, die Lukas in seinem Evangelium geschildert hat und die bei Goltzius in einer toskanischen Stadtlandschaft des 16. Jahrhunderts angesiedelt ist. Im Anschluss an die Verkündigung macht sich Maria auf den Weg, um ihre Cousine Elisabeth zu besuchen und ihr von der freudigen Botschaft zu erzählen. Die beiden Frauen begegnen sich auf offener Straße und reichen sich in einer Geste der Vertrautheit die Hände. Sie treffen sich auf Augenhöhe, denn auch Elisabeth ist – bereits im sechsten Monat – schwanger, obwohl sie schon deutlich älter ist. Auch ihre Empfängnis hatte ihr der Erzengel Gabriel angekündigt, ihr Sohn sollte Johannes der Täufer werden, ein Wegbereiter Jesu Christi.

Der Überlieferung zufolge soll Elisabeth beim Kommen ihrer Verwandten Maria vom Heiligen Geist erfüllt worden sein und deshalb gerufen haben: »Gesegnet bist du mehr als alle anderen Frauen und gesegnet ist die Frucht deines Leibes. Wer bin ich, dass die Mutter meines Herrn zu mir kommt?« Auf Goltzius' Kupferstich ist Elisabeth daher gerade im Begriff, vor Maria herabzusinken, ihr Kopf neigt sich und ihr rechtes Bein ist zum Niederknien ausgestellt. Doch Maria, die bereits durch einen Heiligenschein bekrönt wird, verhindert ihre Demutsgeste, indem sie Elisabeth an den Oberkörper und an die Hand greift. In der rechten Bildecke neben Elisabeth läuft ein kleiner Hund durch den Vordergrund, der ein Inbegriff für Freude ist. Ihr Mann, der Priester Zacharias, wohnt in respektvollem Abstand der heiligen Szenerie bei.³ [VV]

C In seinem dritten Blatt des »Marienlebens«, der »Anbetung der Hirten«, zeigt Goltzius idyllisch-pastorale Elemente: Maria, mit geflochtenem Haar und langem weiten Gewand, kniet vor der Krippe und entblößt in einer pathetischen Geste vor den anwesenden Männern das Tuch, in das der Knabe eingewickelt ist. Ein demütig kniender Hirte hinter der Krippe trägt einen würdevollen und wissenden Gesichtsausdruck und faltet die Hände zum Gebet. Ein vorne im Bild erscheinender Hirte kniet sich noch im Laufen nieder und lüftet ehrerbietig seinen Hut. Milde lächelnd und vom warmen Licht der Kerze in seiner Hand eingenommen steht Joseph hinter Maria. Der lange Bart und das weite Gewand, das er in seiner linken Hand hält und aufbauscht, zeigen ihn als einen der Situation gewachsenen treuen und klugen Begleiter Mariens. Auf der rechten Seite liegt ein gefesselttes Lamm auf der Seite, darüber erscheinen Ochse und Esel – die den Betrachter trotz der Erhabenheit und Stille der Begebenheit an die Stallsituation und an die Passion ermahnen. Am Himmel reißen Engel die Wolken auseinander und lassen strahlendes Licht auf das Christuskind in der Krippe und auf seine Besucher herab scheinen. Das Licht erleuchtet auf spektakuläre Weise den Ochsen, dessen Fell und Muskelstränge dadurch besonders realistisch betont werden. Im Hintergrund eilen weitere Hirten heran. Die Komposition von Goltzius ähnelt einem Werk von Hans von Aachen (1552–1615), das vom Aegidius Sadeler (1570–1629) 1588 als Kupferstich herausgebracht wurde. Plausibler erscheint jedoch der Verweis auf Jacopo Bassano (1510–1592).⁴ [VV]

»Die Anbetung der Hirten«, 1594 (Blatt 3) • Platte: 456 × 348 mm, Blatt: 471 × 351 mm • bez. u.l. auf einem Stein: »HG / A° 1594«; bez. u.l. von der Mitte: »3.«; bez. u. dem Bild im Rand mit vier Hexametern in je zwei Zeilen nebeneinander: »Caeli opifex, rerum ... vasti machina mundi.«; bez. u.r.: »F. Estius.« • Inv. Nr.: SAK 2618

»Die Beschneidung Christi«, 1594 (Blatt 4) • Platte: 465 × 351 mm, Blatt: 482 × 361 mm • bez. u.l. von der Mitte auf einem Tafelchen: »1594 / HG«; bez. unter dem Bild im Rand mit vier Hexametern in je zwei Zeilen nebeneinander: »Cernis vt octava ... observatumq; per annos.«; bez. u.r.: »C. Schemus.« • Inv. Nr.: SAK 2622

D »Die Beschneidung Christi« Ein großes Figurengedränge beherrscht Goltzius' viertes Blatt von »Das Marienleben«, dessen Szenerie in einer Seitenkapelle einer Kirche angesiedelt ist und das die Beschneidung des Jesusknaben zum Thema hat. Gemäß der Schilderung des Evangelisten Lukas (Kapitel 2, Vers 21) soll er im zarten Säuglingsalter von acht Tagen in Bethlehem an der Vorhaut beschnitten worden sein, um seinen Bund mit Gott zu stärken. Im Zentrum steht die imposante Gestalt



1A

1C



1B





1E

1D

1F



eines alten, bärtigen Priesters mit Kapuze über dem Kopf, der mit ernsthafter, verheißungsvoller Miene das Kind zur Beschneidung hält. Ihm gegenüber sitzt ein mit dem Rücken seitwärts zum Betrachter zugewandter Mann auf einem Schemel, der bereits das Messer gezückt hat. Die Protagonisten umringt eine neugierig blickende Menschenmenge. Eine ebensolche Darstellung existiert bereits, sie ist nahezu hundert Jahre zuvor entstanden, durch die Hand Albrecht Dürers (um 1503–1504).

Goltzius hat im wahrsten Sinne des Wortes »abgekupfert«: Er hat die Figurenanordnung mit Hauptcharakteren und gaffend-gedrangter Zuschauergruppe übernommen, sie im Gegensatz zu Dürer jedoch nach links ausgerichtet, seine Initialen hat er wie Dürer auf einer Tafel am Boden liegend angebracht. Und, wie es Dürer zwar nicht hier, aber ansonsten ebenfalls öfters gerne tat (wie beispielsweise bei »Das Rosenkranzfest« von 1506 oder beim »Allerheiligenbild« im Landauer Altar von 1511), schmuggelte auch Goltzius sein Selbstporträt in das Geschehen. Im rechten Mittelgrund, links von einem Arkadenbogen, blickt er als unbeteiligt wirkender Mann, der lediglich durch einen modern anmutenden Schnurrbart zu identifizieren ist, aus dem Bild heraus. Perfekt imitiert Goltzius den Lichteinfall, die Bekleidung, die harten Faltenwürfe, selbst die Haarpracht. Sogar den Diener im Vordergrund mit langstieligem Kerzenhalter und angezündeter Kerze hat er nicht vergessen (den er – statt wie bei Dürer links – rechts platziert). Er steht diagonal zu einem leeren Kerzenhalter an der Wand im linken Hintergrund, der seiner Funktion – durch Menschenhand gemachtes Kunstlicht – durch das einfallende Sonnenlicht, das als Äquivalent zur Geburt Christi zu sehen ist, enthoben ist. Maria und Joseph, die bei Dürer zentraler rechts außen stehen, sind bei Goltzius links in den Bildhintergrund gerückt. Während die Personen bei Dürer kleinteiliger ausfallen, sind sie bei Goltzius monumentaler ausgebildet und konzentrieren sich mehr auf das Geschehen. Während der Holzschnitt des Nürnberger Meisters kantiger und härter ist, schafft Goltzius ein sinnlich ruhendes, atmosphärisches Gefüge. Nicht umsonst gilt »Die Beschneidung« als berühmtestes Blatt der Folge.⁵ [VV]

E »Die Anbetung der Könige« ist Goltzius' fünftes Beispiel seiner Meisterstiche nach den Werken berühmter Maler der Vergangenheit. Dieses Mal orientiert er sich an Lucas van Leyden (1494–1533) und versteht es bei seiner Fassung, die im Gegensatz zur Version des Leidener Meisters (1513) ein Hochformat darstellt, erneut trefflich, die Protagonisten näher aneinander zu rücken und damit ein spannungsvolleres, komprimiertes Gefüge zu erzeugen, das stimmungsvoll zwischen atmosphärischem Figurengedränge im Zentrum und Leere im Hintergrund changiert. Als ältester der drei Weisen kniet Melchior soeben vor dem Jesuskind, das von Maria im Schoß gehalten wird, nieder. Er bringt ein Gefäß mit Goldmünzen, dessen Deckel er vorsichtig aufklappt und dem Kind, das von göttlichem Licht umgeben ist, darbietet. Dahinter warten Caspar mit einem Weihrauchfass und Balthasar mit Myrrhe in einem Pokal, sein modisches Barret noch in der linken Hand. Die drei Weisen sind dem Stern von Bethlehem gefolgt, der noch im Bild oben zu sehen ist, um dem Jesuskind ihre Aufwartung zu machen. Maria sitzt in der linken Bildecke auf einem Kissen am Boden, sie ist in ein langes Gewand gekleidet und trägt ein Tuch um ihr Haar. Hinter ihr befinden sich ein diesmal vergleichsweise jugendlicher Joseph sowie der Ochse. Im Hintergrund wartet eine neugierige Personengruppe, um ebenfalls einen Blick auf das Kind zu erhaschen.⁶ [VV]

F Mit »Die Heilige Familie mit dem Johannesknaben« vollendet Goltzius seine opulente Stichfolge. Eine idyllische Szenerie ist zu sehen – in der bereits Böses zu erahnen ist. Maria sitzt an einem Baum vor einem Haus, innerhalb eines umzäunten Gärtchens. Sie hält das Jesuskind in ihren Armen, auf das sie besonders liebevoll herabblickt. Dessen Kopf ruht auf der Schulter des Johannesknaben, dessen Gesichtchen der Heiland mit einer zärtlichen Geste seiner Hand berührt. Die fürsorgliche Atmosphäre wird ergänzt durch den sorgsam behütenden Blick, den der aufrecht stehende und über der Szenerie wachende Joseph dem Geschehen zuwirft – der sonderbar greisenhaft wirkt im Angesicht der jugendlichen Trias zu seinen Füßen. Kokett ausgestreckt sind die Beine Mariens, deren Füße unter ihrem langen Kleid hervorlugen und deren nackte Zehen in Sandalen sie dem Betrachter in anmutiger Weise entgegenstreckt.

»Die Anbetung der Könige«, um 1593 (Blatt 5) • Platte: 463 × 354 mm, Blatt: 479 × 356 mm • bez. o.l. auf einem Wappenschild: »HG«; bez. unter dem Bild im Rand mit vier Hexametern in je zwei Zeilen: »E oi Reges ... et diuitis auri.«; bez. u.r.: »F. Estius.« • Inv. Nr.: SAK 2620

»Die Heilige Familie mit dem Johannesknaben«, 1593 (Blatt 6) • Platte: 464 × 352 mm, Blatt: 475 × 355 mm • bez. u.l.: »HG / 1593.«; bez. u.l. in der Ecke: »6«; bez. u. dem Bild im Rand mit vier Hexametern in je zwei Zeilen nebeneinander: »PRÆCVRSOR DOMINI LACTANTIS ... DIGITO CRESCENTIBVS ANNIS.« • Inv. Nr.: SAK 2623

Dieses kleine Detail kopiert Goltzius nahezu identisch von dem Gemälde »Madonna del Gatto« (Die Madonna mit der Katze) des Federico Barocci (1526/1535–1612), wie auch die liebevoll blickende, jugendliche Madonna, die auf ihr Kind herabblickt. Doch schon Joseph, der bei Barocci ebenso alt erscheint und das Geschehen gleichermaßen freudig wie aufmerksam beaufsichtigt, nimmt eine andere Stellung ein, wie auch die beiden Knaben, Jesus und Johannes. Während sie bei Barocci kindlich naiv mit der Katze spielen und sie mit einem kleinen Vogel, den Johannes in seiner Hand hält, locken, hat ihn die Katze im Stich von Goltzius – die mit ihren angelegten Ohren regelrecht dämonisch wirkt – mit ihren Pfoten bereits erlegt, um ihn zu fressen. Sie ist ein Symbol des Teufels und ein Synonym kommenden Unheils. Das Kreuz in der linken Hand des Johannesknaben und die Nelkenstaube im Gefäß links von der Personengruppe verweisen auf die kommende Passion. Im Vordergrund liegt – wie bei Barocci – ein Körbchen mit Nähzeug und einer Schere. Wie ein eloquenter »Bildgelehrter« zitiert Goltzius Passagen aus den Gemälden seiner Künstlerkollegen, nur um sie schließlich in eigenen verbesserten Kompositionen zusammenzuführen.⁷ [VV]

Hendrick Goltzius (Inventor und Stecher) • Jacob Matham (Verleger) • »Anbetung der Hirten« (unvollendet), um 1600 • Kupferstich • Platte: 205 × 151 mm, Blatt: 234 × 170 mm • bez. o.M.: »Cum privil. Sa. Cæ. Mtis. / H Goltzius Fecit / I. Matham excud. / 1615.« • Museum Kurhaus Kleve – Sammlung Robert Angerhausen, Kleve • Inv. Nr.: SAK 2853 • Lit.: Hirschmann 1976, Nr. 15; The New Hollstein 2012, Nr. 14

Der unvollendet gebliebene Kupferstich »Anbetung der Hirten« ist eine regelrechte Kostbarkeit. Womöglich handelt es sich dabei um einen der letzten – wenn nicht *den* letzten – ausgeführten Stich aus seiner Hand. Wann genau ihn Goltzius gestochen hat, ist unbekannt. Verlegt wurde er von seinem Stiefsohn Jacob Matham, vermutlich erst in Goltzius' Todesjahr 1617, obwohl die von Matham an prominenter Stelle angebrachte Datierung 1615 nennt. Matham hatte den Verlag seines Stiefvaters bereits um 1600 übernommen und verfügte seitdem über zahlreiche seiner Druckplatten. Da Matham in der Angabe der Autorenschaft auch auf das kaiserliche Privileg hinweist, das ihm erst 1601 verliehen wurde, hat Goltzius vermutlich nicht vor 1601 damit begonnen. Für die späte Datierung spricht auch die herausragend feine Strichführung. Derart ungewöhnlich macht das Blatt das unvollendet gebliebene Stadium, das einen besonderen Reiz ausstrahlt. Goltzius selbst präsentierte unvollendete Blätter nur sehr ungern, weshalb die Veröffentlichung nach seinem Tod plausibel erscheint, als die Nachfrage nach seinen Blättern – zudem einem solchen bis dato unbekanntem und äußerst ungewöhnlichen – sicherlich hoch gewesen war.

Inspiziert wurde die Darstellung von Tizians Gemälde »Anbetung der Hirten«, das sich heute im Palazzo Pitti in Florenz befindet. Das Bildzentrum nimmt Joseph ein, der in der Ausführung seinem milde lächelnden Äquivalent aus der »Anbetung der Hirten« im »Marienleben« gleicht, in etwa auch das gleiche Alter besitzt, beim hiesigen Blatt jedoch ungemein plastischer dargestellt ist. Mit hoher künstlerischer Virtuosität ausgeführte Partien wechseln sich mit vollkommen leeren Stellen ab. Obwohl es fünf unterschiedliche Zustände des Kupferstichs gibt, widerstand Matham glücklicherweise der Versuchung, das Werk aus seiner Hand zu vollenden. Alle Umrisslinien, die zwischenzeitlich eingefügt worden waren, wurden beim letzten bekannten Zustand wieder getilgt. Lediglich ein Rahmen umfasst die komplette Szenerie, der sie aus heutiger Sicht abgeschlossen erscheinen lässt und ihr eine ungemein moderne Anmutung verleiht.

Matham erkannte, dass das Spiel aus Fülle und Leere besonders reizvoll ist. Vier miteinander interagierende Protagonisten sind zu sehen: Maria ist rechts außen bis zur Körpermitte dargestellt, Joseph im Bildzentrum neben ihr, nur mit Kopf, Schultern und seinem rechten Arm, der in seiner Hand eine Kerze hält. Von den Hirten zu seiner rechten sind nur die neugierig lugenden Köpfe zu sehen – und vier Finger einer rechten Hand, die Joseph am ausgestreckten Arm berühren, eine intime Geste, die Nähe zwischen den drei Männern erzeugt. Zufrieden und liebevoll lächeln sich die drei Männer an, deren Gesichter vom Schein der Kerze erleuchtet sind. Josephs Mimik ist ein sichtlich stolzer Zug zu entnehmen. Maria, deren schönes Antlitz erneut an die Darstellungen Raffaels erinnert, nimmt an der Interaktion zwischen den Männern nicht teil. Still und anmutig konzentriert sie sich auf die Bildmitte. Diese, die den Anlass der Zusammenkunft darstellt, bleibt jedoch unkenntlich. Selbstverständlich wissen wir, dass es sich um das neugeborene Jesuskind in seiner Krippe handelt. Dass sein Aussehen jedoch der Phantasie des Betrachters überlassen bleibt, macht das Werk derart reizvoll.⁸ [VV]

Neben dem »Marienleben« (siehe Nr. 1) gehört »Die Passion« zu den bekanntesten Stichfolgen von Goltzius mit religiösem Inhalt. Mit ihr thematisiert er den Leidensweg Jesu Christi und richtet sich mit der Wahl der Motivfolge gezielt an überkonfessionelle Adressaten. War unter dem spanischen König Philipp II nur der Katholizismus als Glaubensbekenntnis anerkannt, durften nach der Einführung eines »vorläufigen« Religionsfriedens neben Katholiken

Hendrick Goltzius (Inventor und Stecher) • »Die Passion«, 1596–1598 • Folge von zwölf Kupferstichen • Museum Kurhaus Kleve – Sammlung Robert Angerhausen, Kleve • Lit.: Hirschmann 1976, Nr. 21–32; The New Hollstein 2012, Nr. 17–28





3B

3A



auch kurzfristig Reformierte und Lutheraner ihre Religion frei wählen (in Antwerpen zumindest bis 1585; in Haarlem, wo sich Goltzius ab 1582 als Verleger etablierte, blieben die Reformierten auch über den Religionsfrieden hinaus an der Macht). Mit der Wahl der Passionsgeschichte, die sowohl unter Katholiken als auch Protestanten eine hohe Bedeutung genoss und zudem zu Goltzius' Lebzeiten eine hohe Popularität besaß, sprach er bewusst einen breiten Kundenstamm an. Gewidmet hat er die zwölfteilige Serie Kardinal Federico Borromeo (1564–1631), einem – und dies war ein Novum – christliche Kunst fördernden Erzbischof in Mailand, der eine einflussreiche Persönlichkeit der Gegenreformation war. Eine dementsprechend deutlich sichtbare Kartusche mit Widmung ist im ersten Blatt der Folge angebracht, »Dem letzten Abendmahl«.

Der Stil der zwölfteiligen Serie entspricht dem Œuvre des Lucas van Leyden. Auch Einflüsse von Dürers Passionszyklus sind sichtbar. Während Goltzius' Schaffen üblicherweise eine eher dramatischere Strichführung auszeichnet, die um Figuren und Hintergründe anschwillt, konzentriert er sich bei den vorliegenden Blättern auf ungewöhnlich dünne Linien, die er zu langen und geraden Schraffuren zusammenführt – ein Vorgehen, das sich auch bei van Leyden finden lässt. Obwohl Goltzius abermals versucht, sich mit den großen graphischen Künstlern seiner Zeit zu messen, sie vielmehr in Perfektion und Raffinesse zu übertreffen, darf nicht unerwähnt bleiben, dass er vor allem für van Leyden eine große Begeisterung pflegte. Für eine hohe Summe hatte er sogar ein Gemälde des Altmeisters erworben, »Die Heilung des Blinden von Jericho« (1531); ebenso besaß er ein Glasbild, das dem Künstler zugeschrieben war und das er von Jan Saenredam eigens gravieren ließ.⁹ [VV]

»Das letzte Abendmahl«, 1598 (Blatt 1) •
Platte: 196 × 130 mm, Blatt: 204 × 136 mm •
bez. o.M. auf einer Kartusche in fünf Zeilen:
»JH^{ms}. Reverendiffimoq3 Dnō ... atq3 amo-
ris testimonium D.D.«; bez. r. über den Köp-
fen der Apostel auf einem Tafelchen: »A^o
1598.«; bez. u.l.: »<«; bez. u. auf der Brüs-
tung l. von einem Teller: »HG«; u. auf der
Brüstung r. von einem Teller: »Cum privil.
Sa. Cæ. M.« • Inv. Nr.: Hauptverz.-Nr. 390

A »Das letzte Abendmahl« ist das erste Blatt der Stichfolge, das Christus mit seinen zwölf Aposteln beim letzten Mahl vor der Kreuzigung zeigt. Selbst Judas Ischariot, der in Kürze für 30 Silberstücke den Verrat an ihm begeht, ist dargestellt, rechts außen am Tisch, mit Lockenkopf und seiner Linken unter dem Tisch am Geldbeutel. Die abendliche Stunde wird durch eine Kerze im Bildzentrum angezeigt, eine weitere im Hintergrund des Tisches, die – zusammen mit dem göttlichen Licht um Jesu' Haupt – die Szenerie in atmosphärisches Licht tauchen. Es herrscht ein buntes Gewimmel rund um den Tisch, dessen Zentrum Jesus Christus bildet. Mit Hingabe verteilt er das Brot an seine Jünger. An seiner Brust lehnt, zum Betrachter hingewandt und kontemplativ versunken, sein Lieblingsjünger Johannes. Das Mahl ist karg, auf dem Tisch sind lediglich Brote zu sehen. Ob die reich bedeckte Platte, die ein Diener im Hintergrund eilig trägt, je den Tisch erreichen wird, ist ungewiss (obgleich es auch Abendmahlsdarstellungen mit reich gedeckten Tafeln gibt, mitunter sogar mit landestypischen Spezialitäten). Doch der Laune der Jünger tut die ärmliche Bewirtung keinen Abbruch. Munter unterhalten sie sich untereinander, mehrere Zweiergruppen zur Konversation sind zu erkennen. Ein Apostel im linken Vordergrund greift mit seiner Hand nach dem Griff eines Deckelkruges am Boden. In der Ecke rechts befindet sich ein Korb, über dessen linken Rand ein zusammengefaltetes Tuch liegt. Von dieser Szene führen im Bildhintergrund einige Stufen zu einem höher gelegenen, von einer burgartigen Architektur umgebenen Hof.¹⁰ [VV]

B »Christus am Ölberg« Die vorliegende Szenerie zeigt Jesus, der nach dem Mahl lediglich mit den Jüngern Petrus, Jakobus und Johannes zum Garten Gethsemane am Fuße des Ölbergs gegangen ist, bei seiner letzten Andacht. Seine drei Begleiter, die er eigentlich um Unterstützung beim Wachen und Beten gebeten hatte, enttäuschen ihn: Petrus, den Goltzius mit einem Schwert in der rechten Hand zeigt, schläft mit dem Kopf nach links auf einem Stein. Ihm gegenüber auf der rechten Seite, mit den Füßen nach links, schläft zusammengesunken der jugendliche Johannes. Zwischen ihnen, mit seinem Oberkörper an einen Felsen gelehnt und seinen Kopf mit einer Kapuze bedeckt, lehnt Jakobus und schläft. Christus bleibt mit seiner Angst allein, die Goltzius – im Gegensatz zu erschütternd angstvollen Darstellungen etwa von Dürer 1508 (die Goltzius womöglich kannte) –

»Christus am Ölberg«, 1597 (Blatt 2) •
Platte: 198 × 130 mm, Blatt: 205 × 139 mm •
bez. u.l.: »A^o 97 / HG / 2.« • Inv. Nr.:
Hauptverz.-Nr. 391