

Italienreise als Tugendweg

Hendrick Goltzius' *Tabula Cebetis*

3447
WEDDIGEN, T.

2003

Tristan Weddigen

Imitatio virtutis durch virtus imitationis

Im Haarlem des niederländischen Freiheitskampfes und der Glaubensspaltung stach Hendrick Goltzius (1558–1617)¹ unter mehreren frommen Allegorien 1578 eine sechsteilige, jesuitisch geprägte *Vita Christi* für seinen ebenfalls katholischen, im kalvinistischen Antwerpen tätigen Verleger Philipp Calle (1537–1612).² Diese Serie zeugt nicht nur von Goltzius' humanistischem Religionsverständnis, das er unter dem Einfluss seines freinnigen Lehrers Dirk Volckertsz. Coornhert (1522–90) ausbildete, sondern auch von seiner Suche nach einer theologischen und gesellschaftlichen Rechtfertigung des bildenden Künstlers in einer konfessionell aus den Fugen geratenen Welt.³

Das vierte Blatt dieser Folge (Abb. 1) erklärt die Nachahmungsfähigkeit der Malerei zum Vorbild christlicher *imitatio virtutis*.⁴ In diesem theologisch-emblematischen Stich tritt der Heiland vor die personifizierte *Imitatio Christi* und verweist auf die symbolische Bedeutung des Opferlammes, auf das leidende und liebende Herz Jesu. Dieses ist wie eine offene Betnuss gestaltet, in welcher der Hirtenknabe zu sehen ist, der die Christenherde zum Heil führt. Beides ist in diesem Symbol vereint: die hochmittelalterliche, katholische Herz-Jesu-Andacht und das reformatorische Kredo der Kirche im Herzen des Menschen. Aus diesem Grundsatz seines Lehrers Coornherts, dass der jedem Herzen eingeborene Christus die äußere Kirche ersetze, dürfte sich die Herzikonografie in Goltzius' Druckgrafik der 1570er Jahre speisen.⁵

An der Staffelei sitzend, mit Pinsel, Stock und Palette ausgerüstet, verfertigt die *Imitatio Christi* ein feinmalerisches Abbild jenes geschnitzten Vorbildes der Gottesliebe in ihr kleines, ausgehöhltes Herz, das ihr als Bild- und Emotionsträger dient, womit der Kupferstich selbst als eine Art von Andachtsamulett ausgegeben wird. Goltzius' *Imitatio* erscheint geradezu als Gegenstück zu Coornherts Eingangsbild der Serie der *Vergeblichen Hoffnung auf weltlichen Gewinn* nach Maarten van Heemskerck (1498–1574) von 1550, in welchem Satan dem von der Habsucht faszinierten Menschen weltliche und geistliche Insignien, einen prallen Geldsack und eine *Venus impudica* ins Herz malt (Abb. 2).⁶

Neben der *Imitatio* steht ein kleiner Krug, der sie und ihr Herz als *vas virtutum* kennzeichnet, wie auch ein Malkasten mit den Werkzeugen der *imitatio*: auf dem Schiebedeckel die grafischen Werkzeuge des *disegno*, im



1 Hendrick Goltzius, *Exemplar virtutum*, 1578, Kupferstich (Strauss, *op. cit.* (n. 1), vol. 1, p. 26).



Inneren die Gefäße des *colore*, darunter der steinerne Läufer für jenes Farbenreiben, welches in frühneuzeitlichen Künstlerselbstdarstellungen und Atelierinterieurs für den mühseligen, bloß handwerklichen und daher an Gehilfen delegierten Aspekt der Malerei steht und der in diesem Falle auf den konfessionellen *Libor* verweist, den der demütige und geduldige *pictor christianus* im Schweiß seines Angesichts vollbringt.⁷ In einem Kupferstich Cornelis Galles (1576–1650) wird Egidius Sadeler (1570–1629) *Pictura* gar als Farben reibende Venus darstellen, um die Liebe zur Arbeit am Schönen zu personifizieren.⁸ Über dem Reibstein ist ein Zitat des Paulus zu lesen ('estote ergo imitatores Dei sicut filii carissimi', *Epheserbrief* 5:1), das den Gotteskindern jene Nach-Nachahmung des *amor divinus* ans Herz legt, welche Gottvaters Ebenbild selbst vorgelebt hat.⁹ Bibelzitate erläutern und

⁷ Volkertsz, Coornhert nach Maarten Heemskerck, *Satan*, 1550. Kupferstich (Veldman, *op. cit.* (n. 6), nr. 1056.1).



Met iudicium verheest die diuinität des menschen harte
Dus her die liest bedriechlich Vans her erint bringet die smarte

Passionsszenen illustrieren die zu imitierenden Tugenden – *misericordia*, *fidelitas*, *pietas*, *benignitas*, *charitas*, *paupertas*, *fortitudo* und *humilitas* –, die Christus als 'exemplar virtutum' verkörpert. Zu den Impresen Jahwes, die das Bild säumen, gehören etwa der starke und schützende Arm des göttlichen Hirten ('brachium dei', *Jesaja* 40:10–11) und die richtende und schirmende Hand ('manus domini', *Jesaja* 49:1, 16.22), in welche der Schöpfer den Zion gezeichnet hat, um sein Volk nicht zu vergessen.

So wie andere gegenreformatorische Druckgrafiken, etwa Theodoor Galles (1571–1633) bekannte *Kreuztragung von Malern konterfeit* von 1603, räumt dieses Blatt, das den geistlichen Exerzitien und der inneren wie äußeren Predigt dient, der Idee und Praxis der bildenden Kunst eine grundlegende Rolle ein: Die geistige und emotionale Imitation der Tugenden Christi wird metaphorisch und mnemotechnisch als grafisches Abbilden ihrer sprechenden Symbole in das Herz des Menschen verstanden.¹⁰ Die Ausübung der Tugenden erfolgt durch Kopieren, das naturgemäß einen Format- und Dimensionsverlust mit sich bringt. Die akribische Nachahmung durch die malende *Imitatio* beziehungsweise die *pictura sacra* steht unter dem Zeichen der Abbildungstreue, nämlich der *fidelitas* im Wiedergeben des göttlichen Wortes, wie es im Rahmen darüber steht (*Johannes* 12:30). Indem sie über Goltzius' Allegorie nachsinnen, sollen die frommen Imitatoren sich die Gottesliebe in das Herz malen oder – druckgrafisch gesprochen – eingravieren, wie es Christus vor der Ehebrecherin im Bildrahmen vorführt. Die Malerei beziehungsweise die Kupferstecherei, die es nach der Renaissancetheorie dank ihrer Imitations- und Illusionskraft vermag, die Liebe zu abwesenden oder fiktiven Geliebten zu entfachen, dient hier der Vermittlung und Verbreitung der Gottes- und Nächstenliebe.¹¹ Die demutsvolle *Imitatio Christi* beziehungsweise die Personifikation der Sakralmalerei, die hier an die reumütige Sünderin Maria Magdalena erinnert, vollbringt ihren liebevollen Dienst am Glauben.¹² Einerseits besteht dieser in niedriger, mühevoller und langwieriger Handarbeit, die vom Mahlstein mit der Zeitangabe '1578' symbolisiert wird; andererseits wird aber die arbeitende, gute Werke vollbringende Künstlerhand, vergleichbar jener Gottes in den visuellen Randglossen, vergeistigt und vergeistlicht, nobilitiert und sakralisiert.¹³ In diesem Blatt deklariert Goltzius den Maler und die Malerei, vor allem die vervielfältigende Kupferstecherei mit ihrer *virtus imitationis*, als bevorzugte Instrumente der christlichen *imitatio virtutis*.¹⁴

Fortuna Virtutis

Die Darstellung von *virtutes* gehört seit jeher zu den Sujets der bildenden Künste, die dem *docere* verpflichtet sind. In Goltzius' Frühwerk treten die Tugenden, explizit oder implizit, in den verschiedensten Formen auf: komplexe neurestamentliche Serien wie die *Vita Christi*, rein religiöse Allegorien, das Kredo, die Werke der Barmherzigkeit, die Symbole der Lauretanischen Litanei, die sieben Tugenden und Sünden, allegorische Historienbilder, in der Landschaft agierende Personifikationen oder auch legendäre Figuren wie Lukretia.¹⁵ Nachdem die Reformierten 1578 die Haarlemer Stadtverwaltung eingenommen hatten, scheint Goltzius seine

Produktion katholischer Allegorien zu Gunsten von Porträts, Mythologien, Reproduktionsgrafik und antikisierenden, konfessionell neutralen Tugenddarstellungen eingestellt zu haben. Darstellungen der allgemeinen oder der spezifisch künstlerischen *Virtus*, meist durch Minerva respektive Hermathena verkörpert, sind hingegen seltener.¹⁶

Virtus, im Sinne von Tugendhaftigkeit und Mannesruhm, Kraft und Fähigkeit, diente in der Renaissance den freien, dann den mechanischen Künsten als humanistisch-rhetorische Selbstdefinition zum Zwecke sozialer, intellektueller und religiöser Nobilitierung, die das aufsteigende Bürgertum gegen den Geburtsadel einforderte.¹⁷ Im humanistischen und bürgerlich-kaufmännischen Weltbild, wie etwa in Erasmus von Rotterdams (1466–1536) Sprichwort 'Tugend als Führerin, Glück als Begleitung' ('duce virtute, comite fortuna'), figuriert Fortuna als ernst zu nehmende Antagonistin der Virtus, die selbst des Öfteren von Herkules als *domitor* der Fortuna beziehungsweise der Occasio vertreten wird.¹⁸ Im Neustoizismus eines Justus Lipsius (Joest Lips, 1547–1606) befreit hingegen die vernunftgeleitete *vita contemplativa* den Menschen durch Apathie und Ataraxie von den Affekten, die auf das unberechenbare Wirken der Fortuna reagieren, und geleitet ihn zum beständigen Glück der Tugend.¹⁹ Als ein Beispiel künstlerischer Virtusikonografie des Spätmanierismus wäre das bildnerische und theoretische Werk Federico Zuccaros (um 1544–1609), Goltzius' geschätzten Freundes, zu nennen. In seiner polemischen Kunstallegorie *Porta Virtutis* von 1581 hatte der *reggente perpetuo* der *Accademia dei virtuosi al Pantheon* seine Kunst durch Pallas Athene als die Personifikation der künstlerischen *virtutes* gegen Neider und Verleumder verteidigen lassen.²⁰ In den Wandmalereien, die rund ein Jahrzehnt später die Innenräume seines römischen Palastes dekorierten, den er zur Kunstakademie und zum *gymnasium virtutis* umzuwidmen gedachte, erfährt der ideale Maler seine Apotheose nach einem herkulischen Lebens- und Tugendweg ('virtute duce').²¹ Goltzius hatte selbst in seiner Kupferserie der *Römischen Heroen* von 1586 die militärische *strenuitas* römisch-antiker Helden mit der Virtuosität der modernen, nordalpinen Stecher verglichen – 'die Heldenkraft seiner Zeichenkunst und die Fähigkeit seines Grabstichels', wie Karel van Mander (1548–1606) in seiner *Goltziusvita* schrieb –, die im Streben nach unzerstörbarer und unsterblicher Virtus historische Fama erlangen.²² In Goltzius' künstlerischem Selbstverständnis entwickelte sich die Idee der Virtus jedoch erst in einem zentralen Werk seines Schaffens zu voller Blüte, nämlich in seiner dreiteiligen *Tabula Ceberis* von 1592 (Abb. 3), die bisher wenig beachtet worden ist.²³

Vorbilder und Prätexte

Wie die Dedikation besagt, widmete der in Haarlem tätige Entwerfer ('Inventor') Goltzius dieses 1592 von seinem Stiefsohn Jacob Adriaensz. Matham (1571–1631) ausgeführte Sinnbild der Kupferstichkunst ('artis chalcographicae symbolum') dem geistesverwandten, hoch gebildeten Bürgermeister von Amsterdam und glühenden Verehrer der *Kebestafel*, Pieter Cornelisz. Boom († 1608), in Freundschaft.²⁴

Die Schriftquelle des Kupferstichs, die so genannte *Tafel des Kebes*,



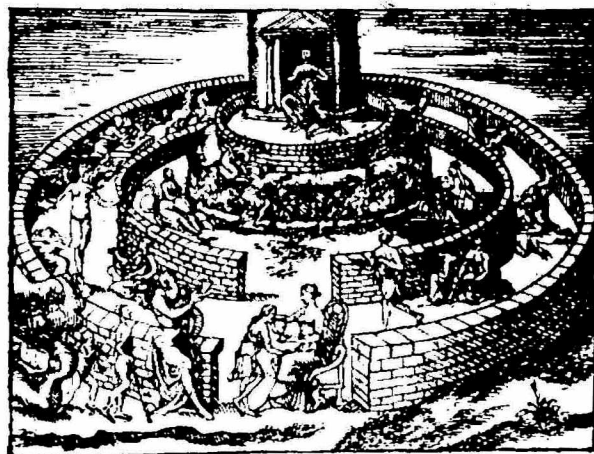
wird in den Versen des mit Goltzius befreundeten Dichters Franco Est (*1544) pointiert zusammengefasst (Appendix). Es handelt sich bei der Vorlage um einen anonymen, nur ein Dutzend Seiten langen, im ersten Jahrhundert nach Christus auf Griechisch verfassten Ethikdialog über die gute und die schlechte Bildung oder Lebensführung. Weil die Humanisten den Dialog fälschlicherweise Kebes von Theben, Sokrates' Schüler und Dialogpartner aus Platons *Phaidon*, zuschrieben, und weil der Text, wie etwa Philostrats *Gemälde* und Lukians *Dialoge*, als Ekphrasis abgefasst ist, das heißt als rhetorische und poetische Beschreibung eines – in diesem Falle

4
 Marcus Antonius Gillis, *Cebetis des thebenschen philosophs tafereel*, Titelblatt, Antwerpen 1564.

CEBETIS DES THE- baenschen Philosophs Tafereel, waerinne na Philosophische wyse claer- lyck geleert wort, wat smenschen leuen alder salichs maect.

• M. A. G. totten goet willighen Leser:

*Des figures cleynheyt hier veel wt doen blyuē,, heeft,
 Daer af meer verstants, dan tbeelt, het schryuē,, geeft.*



Thantwerpen by Ian van VVaesberghe,
 op onser Vrouwen Kerckhof, in den
 Schilt van Vlaenderen.

fiktiven – Tafelgemäldes, hat sich die Bezeichnung *Kebestafel* (Κεβητος πινυξ, *Tabula Cebetis*) eingebürgert.

Nachdem die spätantike Handschrift Ende des 15. Jahrhunderts in Italien wiederentdeckt worden war, fand sie in mehr als hundert Übersetzungen mit Illustrationen und antiquarischen oder christianisierenden Kommentaren europaweite Verbreitung. Ludovicus Odaxius lieferte 1497 die erste *versio latina*, Willibald Pirckheimer (1470–1530) in den 1490er Jahren die erste deutsche Übersetzung und 1564 Marcus Antonius Gillis die erste niederländische, illustrierte Ausgabe, die Goltzius als Textgrundlage herangezogen haben dürfte (Abb. 4).³⁵ Die spätantike Ekphrasis erlangte in der frühen Neuzeit seine didaktische Funktion nicht nur als Ethiktraktat wieder, sondern auch als schulischer Griechischtext. So integrierten beispielsweise die Jesuiten die *Kebestafel* 1599 in ihre *ratio studiorum* als Grammatikübung, und Joseph Plepps (1595–1642) Ölgemälde nach Goltzius' *Tabula Cebetis* hing vermutlich als anschauliches Lehrmittel im Sommerauditorium der reformierten Theologieschule zu Bern.³⁶ Bis in die Goethezeit hinein war die *Kebestafel* ein beliebter Stoff für den Griechischunterricht und büßte erst in der Moderne, in Folge der Auflösung des humanistischen Bildungsideals, seinen kulturellen Stellenwert ein.

Während Sinn und Zweck der Ekphrasis in der Antike vor allem in der rhetorischen Übung gründete, bot sie den frühneuzeitlichen Künstlern einen willkommenen Prätext, einerseits um sich nach dem Prinzip des horazischen *ut pictura poësis* mit der Dichtkunst zu messen, andererseits um mit den verschollenen und fiktiven Kunstwerken der Alten nach dem Prinzip des *panagone* zu wetteifern, wodurch sie die eigene historische und soziale Position neu zu definieren suchten.³⁷ So erwähnt Francisco de Hollanda (um 1517/8–84) gerade die *Kebestafel* als ein Exempel für die Belesenheit und Lesbarkeit der eloquenten und doch stummen Malerei.³⁸ Die *Kebestafel* forderte die Bildkünstler zudem heraus, sich nicht nur mit der Poesie zu vergleichen, sondern gar eine *philosophia picta* zu erproben, waren doch umgekehrt die Philosophen Platon, Kebes' mutmaßlicher Lehrer Sokrates, bei Giulio Bonasones (um 1510–nach 1574) (Abb. 5), die Skeptiker Metrodoros von Chios und Pyrrhon von Elis bildende Künstler gewesen, wie dies etwa Leon Battista Alberti (1404–72), Paolo Pino (tätig um 1534–65), Giovanni Battista Armenini (1530–1609) und Giorgio Vasari (1511–74) behaupteten.³⁹

Zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert stellten sich zahlreiche Künstler der Aufgabe, jene allegorische, räumlich-narrativ komplexe Ekphrasis illustrativ in ein Bild zurückzuverwandeln oder sie ikonografisch weiterzuentwickeln.⁴⁰ Vor Goltzius schufen unter anderen der Nürnberger Erhard Schön (nach 1491–1542), der Augsburger Hans Holbein (1497/8–1543) und der Amsterdamer Lambert Susstris (um 1515/20–68) Holzschnitte, Kupferstiche und Gemälde nach der antiken Textvorlage. Innerhalb dieser Bildentwicklung ragt Goltzius' Gravüre als Zenit heraus, weil sie nicht nur die Komplexität der Allegorie am überzeugendsten wiedergibt, sondern dem Bild eine eigene Vielschichtigkeit einräumt.

Der Lütticher Humanist, Dichter und Malereidilettant Dominicus Lampsonius (Dominique Lampson, 1532–99), mit dem Goltzius und van



5
 Giulio Bonasoni, *Socrates as Painter*, Detail aus A. Bocchi, *Symbolicarum questionum, de universo genere, quas serio ludebat, libri quinque*. Bologna 1574, I. Buch, 9, Nr. 3.

Mander bekannt waren, schreibt in der *Vita* seines Lehrers Lambert Lombard (1506–66), dass unter dessen Meisterwerken eine *Tabula Cebeitis* zu zählen sei, die dieser in Rom als Grisaille für den englischen Kardinal Reginald Pole (1500–88) gemalt hatte.³¹ Diese Biografie erschien 1565 nicht nur in Brügge beim Lombardschüler, Kupferstecher, Drucker und weit gereisten Numismatiker Hubert Goltzius Hubrecht Goltz, (1526–83), dem Großonkel Hendricks, sondern jener hatte sie darüber hinaus dem Antwerpener Kosmo- und Kartografen Abraham Ortelius (Oertel, 1527–98) gewidmet, dessen Bildnis Hendrick um 1586 strich und mit dem er um 1591 in Kontakt stand.³² Im 1612 postum veröffentlichten Gedicht *Typus vite humane ex Tabula Cebeitis* hatte Lipsius den Antwerpener Lombardschüler Frans Floris (um 1516–70) aufgefordert, sich an jener antiken Ekphrasis zu messen.³³ Floris' darauf antwortende *Tabula Cebeitis – Carta vite* wurde schließlich von Galle 1561 als großer, zweiteiliger Kupferstich publiziert, der zu Goltzius' Zeit in Amsterdam neu aufgelegt wurde.³⁴ Aus diesem niederländisch-flandrischen, bürgerlichen und humanistischen Milieu der zweiten Jahrhunderthälfte, in dem die künstlerische, literarische, antiquarische und editorische Beschäftigung mit der *Kebeistafel* einen Höhepunkt erfuhr, entstand 1591/2 Goltzius' *Tabula Cebeitis*.³⁵

Fabula in Tabula

Goltzius' *Tabula Cebeitis* lädt zu einer dichten, paraphrasierenden Beschreibung ein (Abb. 3).³⁶ Der Icherzähler berichtet, dass er eines Tages, im Tempel des Kronos spazierend, unter den vielen Votivgaben eine Tafel (*πινυξ*) erblickte, die eine rätselhafte Historie in drei konzentrischen Wällen und darin zahlreiche weibliche Figuren darstellte. Über deren Bedeutung stutzig, bat er einen alten Mann, der sich an die Erläuterungen des fremdländischen, weisen Stifters des Gemäldes und des Tempels erinnerte, der ein Anhänger des Pythagoras und des Parmenides gewesen sei, ihm das Gemälde zu erklären. Bevor der Greis begann, sprach er eine Warnung an den Wissbegierigen aus: Wie im Falle der thebanischen Sphinx, die dem Ödipus das lebensgefährliche Rätsel über die menschliche Lebenszeit aufgab, müssten diejenigen, welche den Sinn der Tafel verstünden, kluge und selige Menschen werden, und hingegen die anderen, welche sie nicht begriffen, unwissende und unglückliche – die Torheit sei den Menschen wie die Sphinx. Der Alte nahm nun einen Stab und begann, die Allegorie zu deuten.

Der Mauerkreis symbolisiert das menschliche Leben (*βίον*). Generationen von Kindern, mit alters- und geschlechtsspezifischem Gewand und Spielzeug, entstehen im Vordergrund, im 'vestibulum' des Bildes, aus der Erde und wachsen wie der Spross aus dem uralten Stamm eines Baumes.³⁷ Die Kinder, die ihre Zeit mit Spielen vertreiben, stehen für die 'humane exordia vite', für den Menschen im Alter der Unschuld und Ahnungslosigkeit. Ein hochbetragter, langbärtiger Schutzgeist (*Genius*, *Δαίμων*) mit Schriftrolle weist den Kindern den rechten Lebensweg.³⁸ Sie gelangen jedoch alsbald zur hochmütigen, luxuriös gekleideten und thronenden, durch einen schlaun Fuchs, ein Fangnetz und eine Mausefalle gekennzeichneten irdischen Verführung (*Seductio*, *Ἀπάτη*), die einer

'Sirene', 'Kirke' oder 'Medea' gleicht.³⁹ Sie trägt die Maske der Täuschung und gibt den Kindern – manchen mehr, manchen weniger – aus einem Pokal den Irrtum (*Πλάνος*) und die Unwissenheit (*Ἀγνοία*) zu trinken, so dass sie die Anweisungen des Genius fast oder ganz vergessen.

Kaum sind die angetrunkenen Jugendlichen fröhlich durch das große Tor des Lebens (*Vita Introitus*) getreten, werden sie schon von leichten Mädchen an die Hand genommen und verführt. Diese versprechen ihnen Glück, führen jedoch manche zum Heil, andere zum Seil. Unter ihnen sind die beflügelten und beflügelnden Triebe, das Streben und das Verlangen (*Appetentia*), die mannigfach bebrillten Ansichten und Vorstellungen, die gebildeten und doch uneinigen und voreingenommenen Meinungen (*Opiniones*, *Δόξαι*), die sowohl mit geradem Stock den rechten Weg weisen als auch mit einem krummen auf den Irrweg bringen können, als auch die Begierden (*Cupiditates*, *Ἐπιθυμίας*) und die aufgeputzten und verderblichen Wollüste (*Voluptates*, *Ἡδοναί*).⁴⁰

Die meisten Menschenkinder sind unbedacht (*Ἀπροβούλευτοι*), vergessen die Wegweisung des Genius und sammeln sich hoffnungsvoll und leichtgläubig um die 'futile' Glücksgöttin (*Fortuna*, *Τύχη*).⁴¹ Mit geschlossenen Augen und mit verwachsenen Ohren, blind und taub, rast die leichte Dirne auf einer nimmer ruhenden Steinkugel durch die Welt. Bischöfe und Könige, Adlige, Händler, Soldaten, Handwerker und Mittellose, Frauen und Männer, Muslime und Christen – alle Welt liegt der schönen Unbeständigen zu Füßen. Den einen wirft das gute Glück unverdiente Ämter und Würden zu, Stand und Namen, Gold und Lorbeeren, Nachwuchs und vieles Irdische mehr, den anderen reißt das Unglück, ohne Wahl und Billigkeit, alles wieder aus den Armen. Auf der einen Seite strecken die Glücklichen ihre Hände nach der dahergewehten Glückssträhne der kahl rasierten Gelegenheit aus, auf der anderen entreißt das Mischgeschick den Menschen Geldbeutel und Würdezeichen und hinterlässt hoffnungslose Bankrotteure, Schiffbrüchige und Gestrandete, Invalide, Siechende und Bettler.

Die Bereicherten und Beglückten geraten links im Bild jedoch umso leichter in die Klauen der Laster. Die verschwenderisch aufgetakelte und entwaffnend bauchpinelnde Schmeichelei (*Assentatio*, *Κολακεία*) blickt ihrem Opfer tief in die Augen, verspricht ihm ein unbeschwertes Leben in Saus und Braus und zerrt ihn, während die unmäßige Aufruhr (*Rebellio*, *Ἀγχοαία*) die Zügel der Triebe lockert, zur voluminösen, dank Speis und Trank gar nicht frierenden Wollust (*Voluptas*, *Ἄσωτία*) im Evaskostüm. Nun kann sich der Verdorbene schmausend und schmusend, unterm Sonnensegel und bei gekühltem Wein, an den *concerts champêtres* und *déjeuners sur l'herbe* ergötzen.⁴²

Weil aber der Wollust die Habgier (*Avaritia*, *Ἀπληστία*) im Nacken sitzt, geht dem verlorenen Sohn – 'fiol prodego' heißt es in einer venezianischen *Tabula Cebeitis* – bald das Geld aus und der von den Lastern Unterjochte wird, um seine Lebensart aufrechtzuerhalten, wie man im Hintergrund sehen kann, mit gekreuzten Fingern Meineid begehen und mit gefälschten Urkunden betrügen, Freunde ermorden, Reisende ausrauben und erdolchen, Frauen vergewaltigen und schließlich Kirchen und Tempel plündern.⁴³ Noch im ersten Ring des Lebens wird der Delinquent, mordend

durch Ödland strolchend, rechts im Bild von seinesgleichen bis zur dunklen Höhle der ruseschwingenden Vergeltung (*Nemesis*, Τῆμορις) getrieben. Den Wüstling erwarten die sich die Haare raufende Feigheit (*Pusillanimitas*, Ὀδύνη), das traurige Häuflein Elend (*Meror*, Λόπη), der händeringende und hässliche Jammer (*Eidulus*, Ὀδοῦρος) und dessen Schwester, die Hoffnungslosigkeit (*Desperatio*, Ἀθυμία), die mit dem umgedrehten Anker der *Spes* keinen Halt mehr bieten kann.⁴⁴ Deswegen wird der Lasterhafte in die tiefe Grube der Unglückseligkeit gestoßen, in der er bis an sein Lebensende darben muss, jenseits von 'Phlegethon', 'Styx' und 'Kokytos'. Denn das Leben ohne wahre Weisheit ist wie eine lange Haft vor der Hinrichtung.

Es sei denn, er besinne sich auf sein Herz und bewaise flehentlich Reue (*Penitudo*, Μετάνοια). So wird er eine neue, vielleicht bessere Meinung vertreten (*Opinio*, Δόξα) und von günstigeren Antrieben (*Appetentia*, Ἐπιθυμία) bewegt werden. Diese begleiten ihn zurück in den ersten Ring, an der Lebenspforte vorbei, und geben ihm eine zweite Chance. Auch diese kann er als eventuell Beglückter in der ersten Lebensbahn, im Uhrzeigersinn umherirrend, wieder verschenken und sich wieder ins Verderben stürzen – oder aber sich in Begleitung der Meinungen und des Strebens auf den rechten und steilen Weg des Heils und der wahren Bildung machen, der durch den zweiten, inneren Kreis führt.

Doch hier erwartet den Menschen nicht die ehemals eingeborene, sondern die akademisch lorbeergekrönte, geschminkte und falsche Bildung oder Scheinweisheit (*Fucata Eruditio*, Ψευδοπαλαιοία), die vor dem engeren und bescheideneren Tore des zweiten Rings ihr Buchwissen, nämlich eine geflügelte Narrenschelle, zum Besten gibt. Der Scheinweisheit sind viele ergeben, welche – angeführt von den bloßen Meinungen (*Opiniones*, Δόξαι) und beschlichen von den Lastern des ersten Kreises – die wahre Bildung auf dem Berggipfel jenseits der Wolken nicht erblicken können und im zweiten Kreis argumentierend stehen bleiben. Unter ihnen sind sowohl Liebhaber der mathematischen Fächer, nämlich Arithmetiker (*Arithmetici*), Geometer (*Geometrae*), Musiker (*Musici*), Astronomen und Astrologen (*Astrologi*), wie auch Kenner der Sprache, nämlich Dialektiker (*Dialectici*), Rhetoriker (*Oratores*), Peripatetiker (*Peripatetici*), Epikureer (*Epicuræi*), Literaturkritiker (*Critici*) und Dichter (*Poëtae*). Weil der Trunk der Verführung immer noch wirkt, können die Freunde der freien Künste weiterhin der Unbescheidenheit und anderen Lastern des ersten Lebensabschnitts verfallen. Erst wenn der Mensch bereit ist, dem Streben (*Appetentia*, Ἐπιθυμία) nach der wahren Bildung zu folgen, entledigt er sich des Irrtums.

Der einsame, schmale, steile und steinige, wenig begangene und gefährliche Weg zum scheinbar üden, unbewohnten, von Felsen umgebenen Berg der wahren Bildung führt durch den zweiten Bereich oder gar an ihm vorbei und schließlich durch ein noch schmaleres und bescheideneres Tor. Weil es schließlich keinen gesicherten Weg zur wahren Bildung gibt, müssen zwei verschwisterte Tugenden, Selbstbeherrschung (*Continentia*, Ἐγκράτεια) und Geduld (*Tolerantia*, Κρατεία), dem Wanderer unter die Arme greifen und ihn zu sich hinaufziehen. So gelingt es dem geläuterten Geist, die Wolkendecke zu durchdringen, welche die

lichten Höhen der wahren Bildung verbirgt, und er trifft nun auf Kraft und Vertrauen (*Fortitudo* und *Fiducia*, ἰσχυρὸς καὶ ἀφοβία), die ihm Ruhe schenken und ihm helfen, das letzte Stück zu bezwingen.

In einem schönen Hain erblicken die 'felices animæ', dank ihrer 'inclita virtus', nun das Ziel ihrer Lebensreise, die Stätte des Heils (*Domicilium Salutis*, εὐδαιμόνων οὐρανηρίου), die erzenen, wie 'Feuer' glänzenden himmlischen 'Tempel', in denen Tugend und Seligkeit wohnen. Vor dem Tor der dritten und letzten Schranke thront die wahre Bildung (*Syncera Eruditio*, Ἰσθμία) im schlichten Kleid und mittleren Alter, die nicht wie Fortuna auf einer steinernen Kugel wankt, sondern fest auf einem quadratischen Stein sitzt und den Ankömmling von seinen alten Lastern gänzlich reinigt und heilt. Ihr stehen zwei Töchter bei, Wahrheit (*Veritas*, Ἀλήθεια) und Überzeugung (*Persuasio*, Πείθω). Die wahre Bildung verabreicht dem Kranken einen kräftigen Purgiertrank, der aus ihm die zuvor genossenen Laster abführt, wie etwa Unwissenheit und Irrtum (*ἀλγιστοιαι*), Hoffahrt (*ἐπιθυμία*), Begierde (*ἀκαταστασία*), Unbescheidenheit (*θυμός*), Jähzorn und Geiz (*φιλαργυρία*).

Nun gelangt der Wanderer zur Einsicht und Wissenschaft (*Scientia*, Ἐπιστήμη) und zu deren züchtig gekleideten Schwestern, den Tugenden (*Ἀρεταί*) Tapferkeit (*Animositas*, Ἀνδρεία), Gerechtigkeit (*Iustitia*, Δικαιοσύνη), Mäßigung (*Temperantia*, Σωφροσύνη), Bescheidenheit (*Modestia*, Ἰσχυρία), Freigebigkeit (*Liberalitas*, Ἰλαρότης), Sanftmut (*Mansuetudo*, Πραότης), Redlichkeit (*Kalokagathia*) und Enthaltsamkeit (*Eγκράτεια*). Die Tugenden begleiten ihn schließlich in den dritten Kreis, zu ihrer thronenden Mutter, dem Heil (*Salus*, Εὐδαιμονία), welche ihn auf dem höchsten und innersten Punkt der Lebenskreise erwartet. In einem lichten, halb klassischen halb romanischen Tempel mit flacher Tambourkuppel, mit Portikus und Ehrenhof zwischen zwei Flügeln und zwei Campanile, umarmt die *Salus* den Ankömmling und zeichnet den Seligen mit einer Siegeskrone aus.

Nachdem die Tugenden ihm vom Berg herab die Fortuna, die umherirrenden Lasterhaften und die Schiffbrüchigen im Strom des Lebens gezeigt haben, damit er erkenne, aus welchen moralischen Untiefen er stammt, steigt der Gekrönte glücklich, frei und gegen jedes Laster und Unglück gefeit hinab ins Jammertal dieser Welt, in welchem er nun Gut und Böses zu unterscheiden und ehrenhaft zu leben weiß. Rechts im Bild stoßen die Erleuchteten am Fuße des Berges jedoch auf die unglücklichen Menschen, die sie einst waren und die von Schmach (*Ἀδοξία*), Hoffnungslosigkeit (*Ἀθυμία*), Mühseligkeit (*Λόπη*), Trübsal (*Ὀδύνη*) und Unwissenheit (*Ἀγνοία*) bedrängt und verfolgt werden, weil sie von der Bildung abgewichen sind, die Geduld nicht gefunden haben und vom rechten Weg abgekommen sind. Sie werden daher wieder im ersten Bereich von den Meinungen abgeholt wie die Fracht vom Schiffe, um dann wieder zum Spielball der Fortuna und zum Opfer der Laster zu werden. Von da an wird der Geläuterte in der Welt so sicher sein wie in der Krykischen Grotte des Parnass, und die Menschen werden ihn so gerne aufnehmen wie die Kranken den Arzt.

Auf die Frage des Erzählers, was der Genius den Kindern zu Anfang der Fabel mitgeteilt habe, antwortet der Greis: Das, was die Menschen unter

dem Einfluss der Verführung mehr oder minder vergessen, seien Hoffnung und Gutherzigkeit und vor allem, die Gaben und Leiden von Glück und Unglück nicht als solche zu schätzen und zu beklagen, denn die zufälligen Güter der Fortuna seien niemals sicher und beständig. Die Geschenke des Glücks solle man als bloß geliehen betrachten und sich sogleich, ohne die verführerischen Laster zu beachten, auf den Weg zum einzig sicheren Gut machen, nämlich zur wahren Bildung aufbrechen, die lehre, was für das Leben wirklich nützlich sei. Der Weg zur wahren Bildung gehe über die Scheinweisheit der freien Künste, die sich selbst mehr nützten als der Tugend. Die falsche Bildung sei nicht notwendig und schon gar nicht hinreichend für das Erreichen der Seligkeit, doch man dürfe sich auf dem Tugendweg eine kurze Zeit bei ihnen aufhalten, um sich auf die beschwerliche Wanderung vorzubereiten. Das Leben, der Tod und die irdischen Dinge seien nicht an sich gut oder an sich schlecht, sondern sowohl als auch beziehungsweise gänzlich indifferent: Reichtum etwa sei nur gut, wenn man ihn gut verwende und sich von ihm getrost trennen könne. Es komme auf den Gebrauch der Dinge an, und der Mensch müsse selbst, mit Hilfe der wahren Bildung, sein Schicksal meistern, um gut und selig zu leben. Allein ihr Unwissen um Gut und Böse stürze sie ins Unglück. Diese Lehre der *Kebestafel* solle man sich daher immer wieder verinnerlichen, bis sie zur Gewohnheit geworden sei.

Artis chalcographicae symbolum

In der antiken Ekphrasis betont der erzählende Greis, wie gefährlich es sei, die Bedeutung der *Kebestafel* nicht zu erkennen. Das Missverstehen der Fabel kommt gewissermaßen der dargestellten schlechten Lebensführung gleich, da das wahre Verständnis des Inhalts der Tafel, nämlich die Virtus, durch diese nur in der Theorie gelehrt und schließlich allein durch ethische Praxis realisiert werden kann. Der dozierende Greis der *Kebestafel* nimmt die Rolle des Genius im Bild ein, der die jungen Seelen indoktriniert.⁴⁵ Der lernende Erzähler, *Kebes*, ist hingegen mit den Menschenkindern zu vergleichen, welche vom Genius bei ihrer Geburt unterrichtet wurden und doch in der Regel dessen Mahnungen zu ihrem Schaden wieder vergessen. Die *Tabula* erscheint als eine allegorische Vergegenwärtigung und Reminiszenz der Doktrin des Genius, nämlich als die Weisheit, die wir bei der Geburt erhalten, die wir dann vergessen und derer wir uns schließlich zu erinnern haben, wenn wir das Glück erreichen wollen. So wie der fiktive Maler der Tafel gibt auch der Autor der *Kebestafel* vor, die Wahrheit darzustellen, die er im Gedächtnis des Lesers als proleptisch angelegt zu sein vorgibt. Die Sprache der Allegorie drückt das Allgemeinmenschliche in Bildern aus, die, wie die antike Rhetorik lehrt, sich dem Gedächtnis besser einprägen.⁴⁶ Die Funktion der *Kebestafel* ist daher, als geistige Landkarte dem Menschen zur Orientierung zu dienen und ihn an den Tugendweg zu erinnern, bis ihm die Sittlichkeit zur zweiten Natur geworden ist. Es handelt sich, wie Est in der Inschrift kommentiert, um ein Mahn- und Erinnerungsbild ('monumentum').⁴⁷

Als Text und als ein fiktives, verschollenes oder rekonstruiertes Bild hat die *Tabula*, so wie jedes andere irdische Gut, keinen Eigenwert, sondern

dient als vergegenwärtigendes und mnemotechnisches Mittel zur wahren Bildung und zur guten Lebensführung. Als Produkt der freien Künste, sei es der Malerei, Dichtkunst oder Philosophie, ist die *Tabula* selbst geschminkte und gemalte, das heißt scheinbare Weisheit. Sie ist daher weder notwendig noch hinreichend, um das Heil zu erlangen, sondern nur demjenigen nützlich, der sie auf dem Tugendweg als noble Übung zu nutzen weiß. Die *Tabula* dürften vor allem diejenigen betrachten und verstehen, die sich bereits erkenntnisbegierig im zweiten Kreis der freien Künste aufhalten und die auf dem Weg zum Tugendberg Stärkung und Geduld suchen. Das figurenreiche und auf den ersten Blick enigmatische Gemälde ist voll der sinnlichen Gefahren und visuellen Irrwege und entschlüsselt sich nur dem bereits Wissenden oder dem Unwissenden dank der Belehrung durch einen Bewanderten. Die Entschlüsselung des Bildes selbst erweist sich als das halbe Lernen. Die *Tabula* ist nicht wahre Bildung und keine offenbarte Weisheit, sondern eine bildhafte Erinnerungstütze und Wegleitung durch das gefährvolle Leben – den Weg muss der Einzelne selbst gehen.

Goltzius' verbildlichte *Tabula Cebeis*, vor der man ebenso rätseln soll wie vor der ekphrastischen *Kebestafel*, stellt in Bezug auf den Text und auf das fiktive Gemälde eine parallele Sinnebene dar: Die Betrachter, Boom, seine Zeit-, Standesgenossen und wir, nehmen die Rolle der unterrichteten und dann berichtenden Kunstfigur *Kebes* ein; der Humanist Est fungiert mit seinen Versen als erklärender *Greis* und stellt nebenbei die Dauerhaftigkeit und Klarheit von Wort und Schrift und diejenige der Malerei miteinander in Konkurrenz;⁴⁸ Goltzius als *inventor* und Interpret des Bildes vergleicht sich schließlich sowohl mit dem Maler der fiktiven Tafel, mit dem Dichter der *Kebestafel*, wie auch mit dem weisen Stifter des Votivbildes. Diese Parallelen verweisen auf die didaktische Funktion des Kupferstiches, der als Druckgrafik (*chalcographia*) eine ähnlich öffentliche Wirksamkeit und Diffusionskraft besitzt wie das Schreiben (*σχρζαίν*) oder wie das Exvoto, das in der Vorhalle jenes Tempels ausgestellt ist, der dem Kronos beziehungsweise Saturn, dem Vater der genialen und schwermütigen Planetenkinder, geweiht ist.⁴⁹ Die Illustration der antiken Ekphrasis erlaubt es dem *sculptor*, das erdichtete Gemälde trotz des skulpturalen Farbverzichts in didaktischer Hinsicht zu übertreffen. Goltzius' Kupferstich unterscheidet sich zwar von jenen zwei großen venezianischen Holzschnitten der *Tabula Cebeis* von 1543 und 1560/70, insofern als er die *architetti*, *scultori* und *pittori* nicht in den zweiten Lebenskreis der falschen Bildung und freien Künste einschließt, um die bildliche Aussagekraft der gestochenen Ekphrasis nicht explizit als *pictura vana* zu schwächen.⁵⁰ Das Blatt, eine Art Sinnbild der Kupferstecherkunst ('artis chalcographicae symbolum'), wirbt dennoch für die Kunst, insofern sie die Kunst trotz ihrer Eitelkeit implizit als ein erzieherisches Mittel zum Lebensglück ausgibt.⁵¹

Der Fingerhut (*fingerhoedkruid*), den Goltzius 1592 in einer Federzeichnung studiert hat (Abb. 6) und der prominent auf der ersten Umschließungsmauer blüht, kann zudem als ein Symbol der Kupferstecherkunst verstanden werden:⁵² Weil Goltzius seine verwachsene und doch herkulisch arbeitende, gelehrte und gewandte, gottbegnadete Zeichnerhand, seine 'nicht unedle Hand', wie Est in der Bildlegende



6
Hendrick Goltzius, *Bühender Fingerhut*,
1592.
Federzeichnung, Edware, Middlesex.
Sammlung Edmund Schilling (Reznicek, *op. cit.* (n. 1, K. 409))

schreibt, wiederholt zum persönlichen Erkennungszeichen und zum Symbol seines Stils (*maniera, handlinghe*) erhob, verweist die Digitalis einerseits auf Goltzius' handwerkliches Fingerspitzengefühl; andererseits erinnert sie als Anaphrodisiakum an den Zweck des Bildes, nämlich daran, Trieb und Wollust zu zügeln.⁵¹

Amici certi in re incerta

In der Menschentraube um die zentrale Fortuna (Abb. 7), die sich auf Jan Harmensz. Mullers (1571–1628) Kupferstich nach der *Fortuna* von Goltzius' Freund Cornelis Cornelisz. (1562–1638) von 1590 beruft, sind mehrere porträtierte Künstler zu erkennen, die sich, nicht ohne Selbstironie, eher mit der sündhaften Sinnlichkeit im Vordergrund als mit der tugendhaften Vergeistigung im Hintergrund des Bildes identifizieren.⁵² Mathams Porträt ist bereits in jenem jungen, prominenten Mann mit breitkrempigen Hut und Halskrause identifizieren worden, welcher in der linken Hand eine Münze und in der rechten einen gefüllten Geldbeutel hält.⁵³ Grundlage dafür war Goltzius' eigenhändiges, 1592 datiertes Bildnis seines Stiefsohnes und Mitarbeiters (Abb. 8), welcher die *Tabula Cebetis* 1592, vor seiner eigenen Abreise nach Italien Anfang 1593, ausführte.⁵⁴ Weitere Künstlerporträts lassen sich jedoch aufspüren machen.

Der Herr im Profil mit kurzem Bart und Halskrause, der sich rechts mit ausgestreckter Hand der Fortuna nähert, dürfte mit Hendrick Goltzius zu identifizieren sein, wie sein Selbstporträt aus der Zeit seiner Italienreise nahe legt (Abb. 9).⁵⁵ Beim Mann mit hohem, breitkrempigem Hut, gelockten Haaren und dünnem Bart am spitzen Kinn, den die geflügelte Personifikation der *Appetentia* zur Fortuna führt und der einem der 'vagabondi' im venezianischen Holzschnitt von 1560/70 entspricht, handelt es sich um Goltzius' Mitarbeiter und Drucker Gillis van Breen (um 1560–nach 1602), welchen der Meister mehrmals, zuletzt 1592, porträtierte.⁵⁶ Als Vorlage diente hier eine eigenhändige, 1588 datierte Porträtzeichnung (Abb. 10), die Goltzius auch als Helldunkelholzschnitt in Umlauf brachte.⁵⁷

Selbst für die aufsteigende Reihe von Kindern mit alters- und geschlechtsspezifischem Gewand und Spielzeug im Vordergrund der *Tabula Cebetis* hat Goltzius, wie im Falle des Jungen mit dem Windrad, einfühlsame Studien geschaffen (Abb. 11).⁵⁸ Unter den Kindern könnte sich der junge Frederick de Vries († 1613) tummeln, den Goltzius just aus Venedig zu sich nach Haarlem in die Lehre genommen hatte und 1597 porträtierte.⁵⁹ Weil das skizzierte *Jungenbildnis* für die *Tabula Cebetis* bestimmt war, ist es wahrscheinlich, dass das Doppelbildnis auf der Vorderseite (Abb. 12) zur selben Zeit entstand, das heißt ebenfalls unmittelbar nach Goltzius' Rückkehr in Haarlem.⁶⁰ Darin lassen sich Jacob Matham mit längeren Haaren und Gillis van Breen vermuten.⁶¹ Das Doppelbildnis war für den Kupferstich des *Herkules Farnese* geplant (Abb. 13), der also ebenfalls um 1592 zu datieren ist, aber erst 1617 postum verlegt werden konnte.⁶² Den *Herkules Victor* hatte Goltzius in Rom eingehend studiert: Als ruhender Held stellt er zwar den kopierenden Künstler in seinen Schatten, doch scheint sich Goltzius auf dem siegreichen Höhepunkt seiner beschwerlichen und gefährlichen Italienreise mit dem mythischen



Tugendhelden zu identifizieren, der jene goldenen Hesperidenäpfel hält, welche ewiges Leben im Ruhme schenken. Im Stich des *Herkules Farnese* treten Matham und van Breen als bewundernde Augenzeugen auf, obwohl sie den Meister nicht nach Rom begleitet hatten. In der Tat betrachten sie im Stich die Vorderseite des *Herkules*, die nicht abgebildet ist. Sie bezeugen durch ihre damalige Abwesenheit, dass Goltzius' Zeichnungen und Stiche die antiken und modernen Werke Roms so präzise und lebhaft wiedergeben, als ob man sie, auf einer virtuellen Romreise, selbst vor Ort sähe.

Der Mann mit faltigem Gesicht und tiefem Schnurrbart zu Goltzius' rechter Hand könnte den 'discipulus Golzi', Jan Pietersz. Saenredam (1565–1607), darstellen, dessen Profil einem Porträt Pieter Holsteijns (um 1580/90–1662) entnommen werden kann (Abb. 14).⁶³ Der junge Mann mit charakteristisch geschwollenen Augenlidern, rechts von Goltzius, dürfte ebenfalls aus seiner Entourage stammen, zumal er ihn 1593 bärtig und im Pelzmantel porträtiert hat (Abb. 15).⁶⁴ Betrachtet man die Gruppe der dokumentierten Goltziusschüler, handelt es sich vermutlich hierbei weder

7
Ausschnitt aus Abb. 3.



8
Hendrick Goltzius, Selbstbildnis, um 1591/92.
Kreidezeichnung, Stockholm, Nationalmuseum, inv. 1867/1863 (Reznicek, *op. cit.* (n. 1), K 255).



9
Hendrick Goltzius, Bildnis Jacob Mathams (gespiegelt), 1592.
Kreidezeichnung, Wien, Grafische Sammlung Albertina, inv. 374 (Reznicek, *op. cit.* (n. 1), K 279).



10
Hendrick Goltzius, Bildnis Gillis van Breens (gespiegelt), um 1588.
Kreidezeichnung, Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, inv. 807 (Reznicek, *op. cit.* (n. 1), K 264).

um Jaques de Gheyn (1565–1629), der dem Porträtierten unähnlich war und spätestens 1591 Goltzius' Werkstatt gen. Amsterdam verließ, noch um Jan Harmensz. Muller, der um 1592 nicht in Goltzius' Werkstatt dokumentiert ist, wohingegen das Antlitz des Schülers Pieter de Jode (1570–1634) nicht überliefert zu sein scheint.⁶⁷

Von Goltzius' Mitreisendem, Jan Matthysz. Ban († nach 1626), ist zwar kein Bildnis bekannt, doch für den Bierbrauer, Goldschmied und Kunstsammler sprechen sowohl der schwere Pelzmantel, der sich eines wohlhabenden Brauers ziemt, als auch das eingefasste Juwel am Halsband, das ihn als Juwelier auszeichnen dürfte.⁶⁸ Ban muss ein anerkannter Kunstpatron gewesen sein, gab er doch Goltzius, nachdem er ihn zurück nach Haarlem begleitet hatte, ein großes Gemälde mit der mystischen Vermählung der Intellektuellenpatronin Katharina in Auftrag, und van Mander dedizierte Goltzius' Reisekompanion 1604 sogar das *Schilderboek*. Sollte es sich um Ban handeln, dürfte der zweite Reisebegleiter, der Antiquar Philips van Winghe (1560–92), der im September 1592 in Florenz an der Malaria verstarb, die er sich vielleicht auf den gemeinsamen Exkursionen eingeholt hatte, nicht weit sein. Jener lumpig gekleidete, im Gegenlicht schlecht erkennbare Mann, der sich mit Geldbeuteln davon macht, könnte van Winghe darstellen, wenn man ihn mit Goltzius' postumem Freundschaftsbildnis von 1592 vergleichen will (Abb. 16).⁶⁹

Dieses Gruppenporträt der erfolgreichen Werkstatt und der Freunde des Meisters ist im Rahmen von Goltzius' großer früher Porträtproduktion zu sehen wie auch jener bedeutenden Künstlerbildnisse, die er, zusammen mit Reproduktionen antiker und moderner Kunstwerke, auf seiner Italienreise 1590/1 zeichnete, um – wie vor ihm Lampsonius – eine Galerie



11
Hendrick Goltzius, Bildnis eines Jungen (gespiegelter Ausschnitt), 1592.
Metallstiftzeichnung, Amsterdam, Historisch Museum, inv. 1863, nr. 69 (Reznicek, *op. cit.* (n. 1), K 388 v).



12
Hendrick Goltzius, Bildnis Jacob Mathams und Gillis van Breens (gespiegelter Ausschnitt), 1592.
Metallstiftzeichnung, Amsterdam, Historisch Museum, inv. 1863, nr. 69 (Reznicek, *op. cit.* (n. 1), K 388 r).

von 'amici virtuos', wie später Giovanni Baglione (um 1573–1644) schrieb, zum Zwecke der Künstlernobilitierung zu drucken.⁷⁰ Die *Tabula Cebetis* ist auf Grund dieser Indizien durchaus als biografisch zu verstehen, als eine Selbstrepräsentation von Goltzius, Matham und der Werkstatt, wie auch als eine Allusion auf die Italienreise und deren Akteure. Dass die *Tabula* zum persönlichen Ruhm der Künstlergruppe beitragen sollte, verrät jener Schild, den Fortuna dem Hauptdarsteller, dem Stecher Matham, zuwirft und auf dem eine Posaune, Ohren und Augen dargestellt sind (Abb. 7): Die Gemälde und Bilder (*schilderijen*), nicht nur die reproduktionsgrafische Ausbeute von Goltzius' Italienreise, sondern auch der vorliegende spektakuläre Kupferstich, sollen sich in der Welt verbreiten und der Goltziuswerkstatt Ruhm bringen.

Memoria mirabiliorum

Matham stach die *Tabula Cebetis* 1592 (Abb. 3), unmittelbar nach Goltzius' Rückkehr von der Italienreise von 1590/1. Goltzius arbeitete nicht nur Künstlerporträts, sondern auch einige seiner Reiseeindrücke, vor allem die Erinnerung an antike und moderne Skulpturen Italiens, in die Stichvorlage ein und wurde so dem Spruch 'Roma doma', unter welchen Lampsonius Goltzius' Italienreise stellte, gerecht.⁷¹ Die Figur des greisen Genius zitiert Michelangelo Buonarroti (1474–1564) *Moses* von 1513/6, den Goltzius in Rom studierte.⁷² Damit leistete er eine Hommage an Michelangelo, als dessen niederländisches Alter Ego er galt, wie es sein Freund und Biograf van Mander in den *Viten* von 1603/4 propagierte.⁷³ Überhaupt dürfte Goltzius' Idee, Michelangelos *Moses* zu zeichnen, 1592 Raffaello Santis

13
Hendrick Goltzius, *Herkules Farnese*, 1592
begonnen, 1617 publiziert,
Kupferstich (Strauss, *op. cit.* (n. 1), vol. 2,
fig. 112).



(1483–1520) *Jesaja* von 1512 zu stechen und einige Wandmalereien Polidoro Caldara da Caravaggios (um 1499–1543) 'für Anfänger' zu kopieren und zu vervielfältigen, auf den freundschaftlichen Einfluss Federico Zuccaros zurückzuführen sein.⁷⁴ Zuccaro, den Goltzius in Rom porträtierte, folgte dem Urteil Vasaris und inszenierte eben diese ersten beiden Werke und das Schaffen Polidoros als nachahmungswerte Meisterstücke der Kunstgeschichte in Deckengemälden seines Künstlerhauses, um für das Kopieren alter Meister in der Künstlerausbildung zu werben.⁷⁵ Die beiden Werke Michelangels und Raffaels dürften den Reproduktionsgrafiker Goltzius, der seine berühmten medialen Verwandlungskünste auch zum Thema



14
Pieter Holsteijn, *Bildnis Jan Saenredams*,
1602,
Kupferstich (Rijksmuseum Amsterdam
RP-P. OA-55.258).



15
Hendrick Goltzius, *Bildnis Jan Matthysz.
Banz?* (gespiegelt), 1593,
Metallstiftzeichnung, Milton Hebold
(Reznicek, *op. cit.* (n. 1), K. 145).



16
Jacob Matham nach Hendrick Goltzius,
Bildnis Philip van Winghes, 1592,
Kupferstich (Hollstein, *op. cit.* (n. 65), vol. II,
247, fig. 405).

seiner Kunst machte, angesprochen haben, zumal Vasari im *Moses* eine Verwandlung der Bildhauerei in Malerei und im *Jesaja* Raffaels michelangelleske Stilwende hin zum Skulpturalen erkennen wollte.⁷⁶

Des Weiteren erinnert das Lebenstor der *Tabula Coebetis*, im Stil einer römischen Ruine gestaltet, an ein rustikales toskanisches Gartenportal in der Art Sebastiano Serlios (1475–1554), das den Weg in die Reiselandschaft öffnet.⁷⁷ Die Fortuna lässt an eine Bronzestatue des Götterboten Hermes denken, wie sie Goltzius' Freund Giambologna (Jean Boulogne, 1529–1608), den er in Florenz 1591 konterfeite, in mehreren Versionen schuf, wie auch an Statuetten von Johann Gregor von der Schardt (um 1530–um 1581) und Adriaen de Vries (um 1546–1626).⁷⁸ Der zügellose Raffgierige, der sich im Vordergrund mit mehreren Geldbeuteln aus dem Staub macht (Abb. 7), ist eine moralisch humorvolle Umkehrung von einem der beiden nackten und daher für genügsame Philosophen gehaltenen *Rosebündiger* des Quirinalhügels, jene *Pupazzi di Monte Cavallo*, welche Goltzius nach ihrer Versetzung und Restaurierung zeichnete, und daher vielleicht auch eine Allusion auf den hier eventuell porträtierten Humanisten van Winghe.⁷⁹ Der Leiermann, eine Art Antipode zum Bild des wohlhabenden und ruhmreichen Künstlers, imitiert eine dazumal in der römischen Villa Medici des Pincio aufgestellte antike Skulptur, die unter dem Spitznamen *L'Arrotino* (*Der Schleifer*) bekannt war. Der Handwerker mit Mütze, der das Haupt verdreht, während ihm die unbeständige Fortuna die Geldbeutel wieder zu entwenden sucht, erinnert entfernt an die von Goltzius studierte sprechende Skulptur, den römischen Ironiker *Pasquino*.⁸⁰ Der Schiffbrüchige auf dem Stoffballen lässt an die römischen Flussgötter *Nil* und *Tiber* denken,

denen Goltzius seine Aufmerksamkeit schenkte.⁸¹ In einem seiner berühmten Verkleidungs- und Verwandlungsscherze (*hoederijen*) verballhornt und verstümmelt der Stecher (*sculptor*) Goltzius, als sei er ein Bildhauer, schließlich in jenem Krüppel mit dem elenden Blick des *Laokoon* den fragmentarischen *Torso Belvedere*, die er beide gezeichnet hatte.⁸²

Diese parodistische, die eigene Antikensehnsucht ironisierende Zitatsammlung alter und moderner Plastik will nicht nur andeuten, dass Produktion und Erhaltung von Kunst gestern wie heute auch vom Zufall, also von der Fortuna, abhängt, zumal gerade unter Papst Sixtus V. (Felice Peretti, 1521–85–90) die Antiken unter Roms urbanistischer Erneuerung gelitten hatten, sondern sie will auch an eines der intellektuellen und ökonomischen Ziele von Goltzius' Italienreise erinnern, repräsentative römische Kunstwerke als Kupferstichserie für den internationalen Markt zu reproduzieren.⁸³ In den grafischen Einzelstudien und Reproduktionen wird der Paragone zwischen Skulptur und Malerei beziehungsweise Kupferstecherei, wie auch zwischen *moderni* und *antichi*, ausgefochten, so wie in Goltzius' programmatischem Stich *Pygmalion und Galatea* von 1593.⁸⁴ Auch Matham wird zwei Jahre später in Rom, ganz in den Fußstapfen des Stiefvaters, sich zu seiner Liebe zur antiken Bildhauerei bekennen und in einer Zeichnung den Skulpteur Pygmalion darstellen, der inmitten antiker Torsi Galatea aus dem Stein schlägt und dem Stecher (*sculptor*) als mythisches Vorbild für sein Streben dient, quasi lebhaft reproduktionen von Skulpturen *nae t'leven* zu schaffen und die Antike wieder zu beleben.⁸⁵

Hendrick im Glück

Weil Goltzius sich und seine Werkstatt in der *Tabula Cebetis* als Günstlinge und Opfer der Fortuna verewigt hat (Abb. 7), liegt eine biografische Interpretation des Kupferstichs nahe. Diese muss auf van Manders *Het leven van Hendrick Goltzius* zurückgreifen, das das Kernstück des *Schilder-boeck* von 1603/4 bildet.⁸⁶ Weil die *Vita* wahrscheinlich unter Federführung des befreundeten Goltzius entstand, können Biografie und Oeuvre als parallele, sich gegenseitig erhellende und bestätigende Phänomene der topischen Selbstdarstellung und -stilisierung des Künstlers betrachtet werden, welche die historische Realität allerdings nur als Gestaltungsmaterial in Erscheinung treten lassen.

Was die Fortuna betrifft, so stand nach van Mander das Leben Goltzius' unter dem schlechten Einfluss der Schicksalsgöttin, ganz besonders seine Italienreise von 1690/1, die im Zentrum nicht nur der *Vita*, sondern des ganzen *Schilder-boeck* steht, um die *translatio* des guten Stils von Italien in den Norden zu kennzeichnen.⁸⁷ Da Fortuna ebenfalls die *Tabula Cebetis* dominiert, kann der Kupferstich vor der Folie der Italienreise gelesen werden. Unter den vielen Missgeschicken hebt van Mander in Goltzius' Biografie hervor, dass dieser sich als lebhaftes Kleinkind beide Hände an glühenden Kohlen verbrannt habe, deren rechte, schlecht geheilt, sich zeitlebens kaum mehr öffnen ließ.⁸⁸ Doch setzte sich in Goltzius die natürliche zeichnerische Begabung und der Genius der Invention, begleitet von den Tugenden Geduld und Unverdrossenheit, Schaffenslust und Freiheitsliebe, gegen die widrigen Umstände und seinen schlechten Stern

durch.⁸⁹ In seinen frühen Zwanzigern begann Goltzius, wie van Mander berichtet, über das Leben und das Schicksal (*ghelegghenheit*) nachzusinnen, und in den späten 1580er Jahren überkam ihn, trotz seines beruflichen Erfolgs, eine solche Schwermut (*swaermoedichheit*), dass er erkrankte und etwa drei Jahre lang Blut spuckte, also wohl an einer offenen Lungentuberkulose litt.⁹⁰ Die Krankheit wollte sich von keinem Arzt heilen lassen, und weitere Schicksalsschläge vertieften seine Melancholie. Vermutlich trug auch seine Kinderlosigkeit dazu bei, die jedoch traditionell der Frau angekreidet wurde und auf welche die Fortuna der *Tabula* hinzuweisen scheint, die Ungeborene in den Schoß junger Frauen wirft.

Als er erkannte, dass sein Leben nur noch an einem seidenen Faden hing und die Ärzte ihm keine falschen Hoffnungen mehr machten, entschied er, trotz seiner Schwäche, nach Italien aufzubrechen, um dort Heilung zu finden oder zumindest die schönen Kunstwerke zu bewundern, bevor er stürbe, denn die ersehnte und schon lange geplante Bildungsreise und Wanderschaft war ihm wegen seiner verfrühten Ehe und anderer Missgeschicke verwehrt geblieben.⁹¹ 'Zwischen der klaffenden Skylla und der reißenden Charybdis', wie Est in der Bildlegende schreibt, erschien ihm die Italienreise als ein *aut-aut* um Leben und Tod, als eine Gabelung zwischen der *via vita* und der *via mortis*, leiblich wie geistig.⁹² Darauf deuten die beiden großen Personifikationen im Rahmen der *Tabula Cebetis* hin: links die *Vita* mit dem guten Feuer der Lebensflamme, und rechts die *Mors* mit dem Totenschädel und dem schlechten, verzehrenden Feuer Flammen, beide je im Kreis der Ewigkeit.⁹³ Die Personifikationen von Leben und Tod sind so in die Bildrahmung eingefügt, dass sie plastischer und realer erscheinen als die allegorische Szenerie, die als ein Bild im Bild, als die im Kupferstich replizierte *Tabula*, als die neu gemalte *Kebestafel* im Tempel des Kronos, des Zeitgottes, erscheinen soll: *Sub specie aeternitatis* ist die Tafel als Kunstwerk nichtig, allein die Frage nach Tod und Leben, die sie motiviert und die sie zu stellen hilft, ist real und von Belang.

Ende Oktober 1590 machte Goltzius sich mit einem Diener auf den Weg und ließ seinen Stiefsohn, seine Schüler und seinen Drucker, Gillis van Breen, in der Haarlemer Werkstatt zurück.⁹⁴ Die Schiffreise von Amsterdam nach Hamburg, um von dort aus nach Italien weiterzusegeln, wurde jäh von einem Sturm unterbrochen, so dass sie zu Fuß durch das winterliche Deutschland wandern mussten. Die Schiffbrüchigen, welche in der *Tabula Cebetis* dem Unglück zum Opfer gefallen sind, verweisen nicht nur auf die übliche maritime Ikonografie von Occasio und Fortuna, sondern ebenfalls auf die Havarie, der Goltzius' knapp entgangen war.⁹⁵

Bereits auf der eindrucksvollen, abwechslungsreichen und heiteren Hinreise begann Goltzius zu gesunden. Am 10. Januar 1591 erreichte er endlich, über Venedig, Bologna und Florenz, das ersehnte Rom. Dort erwarteten ihn jedoch katastrophale Zustände: grassierendes Banditentum, bittere Hungersnot, drückende Inflation und eine tödliche Epidemie, so dass er Tausende in kurzer Zeit hinscheiden sah.⁹⁶ Zudem rafften Alter und Krankheit eine Reihe von Päpsten dahin: Sixtus V. war im August des Vorjahres verstorben, sein Nachfolger Urban VII. (Giovanni Battista Castagna, 1521–90) starb bereits im September an Malaria, Gregor XIV. (Niccolò Sfondrato, 1535–91) verschied im Oktober und der kranke

Innozenz IX. (Giovanni Antonio Facchinetti, 1519–91) im Dezember 1591. *Avaritia, Rebellio* und die Verbrecher links in der *Tabula Cebetis* erinnern an die römischen Zustände jener Zeit, als Fortuna ihr Unwesen trieb. Siechende, Sterbende und Kadaver lagen in den Strassen und auf den Plätzen Roms, doch nahm Goltzius die neuere Kunst mit solchem Enthusiasmus wahr und zeichnete so fleißig nach den wichtigsten Antiken, dass sein Geist seinen Körper verlassen zu haben schien und ihn der Leichengestank nicht vom fleißigen Kopieren abhalten konnte, wie van Mander vermerkt. Die hinfälligen Opfer der Fortuna in der *Tabula Cebetis* commemorieren Goltzius' lebensgefährlichen Romaufenthalt, den er nicht nur unbeschadet, sondern dank seiner außerordentlichen Kunstbegeisterung und ekstatischen Arbeitsfreude auch als tugendvoller Arbeitsheld über das missgünstige Schicksal hinter sich brachte. Rückblickend erscheint die *Tabula Cebetis*, die unmittelbar auf die Italienreise folgte, so wie die ekphrastische *Kebestafel* im Kronostempel, als ein Votivbild für eine Reise zwischen Leben und Tod, jener Gottheit gewidmet, welche im Latium das Goldene Zeitalter einführt, und als eine Gelübdestiftung für die Heilung von saturnischer Melancholie.⁹⁷

Ende April unternahm Goltzius mit zwei Freunden, die er in der Ewigen Stadt kennen gelernt hatte, eine Studienreise nach Neapel, wo Goltzius die Wunder der Kunst, unter anderen einen jugendlichen sitzenden Herkules, und die Wunder der Natur in Pozzuoli besichtigte ('te Puzziola de vrendicheden in der Natuere').⁹⁸ Es begleiteten ihn der adlige Brüsseler Antiquar van Winghe, der etwa mit Cesare Baronio (1538–1607), Alphonsus Ciaconius (Alfonso Chacón, um 1540–1599) und Otto van Veen (1556–1629) bekannt war, und der Haarlemer Romkenner Ban.⁹⁹ Weil im Kirchenstaat und gerade in Kampanien Banditen das Reisen äußerst gefährlich machten, verkleideten sich Goltzius und seine zwei Kumpanen auf ihrem Weg nach Neapel in liederlicher Kluft selbst als Straßenräuber. Jener verlotterte, mit einem Dolch bewaffnete und einen breitkrempigen Hut tragende Mann ohne Beinkleider und Schuhe, der sich im Vordergrund des Stiches mit Geldsäcken davon macht (Abb. 7), stellt einen solchen kampanischen *vagabondo* dar, dem Goltzius mit weiser Vorsicht und dank seiner *virtus imitationis* aus dem Weg ging.¹⁰⁰

Wie van Mander in mehreren Anekdoten schildert, war Goltzius inkognito unter dem Namen 'Hendrick van Bracht', der allein auf seinen Geburtsort Bracht alludierte, nach Rom gereist. Dass er auf der Hinreise 'in itinere dissimulato' blieb und so seine Gastgeber täuschte, wie Lampsonius 1591 Lipsius berichtete, dürfte nicht nur an einer spaßigen, an Apelles erinnernde Neugier auf das wahre Kunsturteil seiner Kollegen gelegen haben – so über seinen *Großen Herkules*, als er den Hofkupferstecher Johann Sadeler (1550–1600) in München als Käsehändler getarnt besuchte –, sondern es dürften ihn vermutlich auch handfeste Gründe dazu bewogen haben: wie ein deutscher Bauer gekleidet ('Hooghduytsch vercleedt') konnte er unerkannt und ungestört als 'Todesco' und wie ein Lehrling dem Antikenstudium nachgehen, sich einen unbeflissenen Begriff vom internationalen druckgrafischen Markt in Rom machen, ungenierte Kritik an seinen Werken sammeln und sein eigenes Antiken- und Porträtprojekt vor Konkurrenz schützen.¹⁰¹

Allerdings sind Goltzius' Maskeraden, Versteckspiele und chamäleonischen Verwandlungskünste als ein gemeinsames Merkmal von Werk und Leben bei van Mander angedeutet und von der Forschung thematisiert worden, vor allem in Bezug auf die sechs gefeierten *Meesterstukjes* aus der Zeit nach der Italienreise, die die alten Meister der Kupferstecherei durch *emulatio* in sich aufheben.¹⁰² Auf Grund seiner Begabung in selbstverbergender *imitatio* und im *handelingh* der Stile verglich ihn van Mander mit Proteus und Vertumnus, deren Metamorphosen dazu dienten, sich sowohl von anderen zu entziehen als auch andere zu verführen.¹⁰³ Erst auf der Via Appia nach Neapel deckte Goltzius seine Identität auf. Während Ban ihn sogleich wieder erkannte, wollte van Winghe bis Terracina seinen Augen nicht trauen und nicht von Goltzius' liederlicher Kleidung absehen, obwohl er ihn seit Monaten kennen zu lernen wünschte und sogar Briefe bei sich hatte, in denen Ortelius ihm mitteilte, der Künstler mit der verwachsenen Hand befinde sich zur Zeit in Italien. Als Goltzius ihm schließlich seine verkrümmte Hand und sein Schnupftuch zeigte, das mit seinem Monogramm *HG* verziert war, ließ sich van Winghe eines Besseren belehren.¹⁰⁴ Sollte es sich beim von den *appetentia* und *opiniones* verführten Banditen, hinter welchen Goltzius seine rechte Hand vorstreckt, um ein verkapttes Porträt van Winghes handeln, wäre damit auf jene zentrale Anekdote der Italienreise alludiert, die wie die *Kebestafel* lehrt, dass materieller Reichtum für die eigene geistige Armut blind macht.

Goltzius auf dem Rückweg nackte, rudende Sklaven studieren wollte, schifften sie sich auf eine päpstliche Galeere ein, die jedoch – wiederum unter dem Einfluss der Fortuna – von heftigen Winden in Gaeta zu landen gezwungen wurde, so dass sie zu Fuß nach Rom pilgern mussten. Am dritten August verließ Goltzius, von der Künstlerschaft gefeiert, mit Antikennachzeichnungen, Kopien und Künstlerporträts unter dem Arm, die Heilige Stadt und kehrte zusammen mit Ban, der sich in weiteren *boerderijen* als Goltzius ausgab und wie ein Hauptdarsteller uns aus der *Tabula Cebetis* anblickt, über Bologna, Venedig, Trient und München in Haarlem heil, gesund und erheitert ein. Und doch: Nur wenige Zeit nach seiner Rückkehr brach seine melancholische Schwindsucht wieder aus, gegen die er sich mit Ziegen- und Frauenmilch kurierte.¹⁰⁵

Bild der Stoa

Die philosophisch eklektische *Kebestafel*, die man sich in der *Stoa poikile*, der bebilderten Tempelvorhalle der Athener Agora, vorstellen soll kann, weist auch inhaltlich stoische Elemente auf: Die antiepileptische Abtötung der Affekte und Triebe (*appetentia*, *cupiditates*, *voluptates*), die je nach Zufall (*fortuna*) nur scheinbares Glück und Leid bringen, das Streben nach Weisheit und Wahrheit (*syncera eruditio*, *scientia*, *veritas*) statt nach Wissen und Meinen (*fuscata eruditio*, *opinio*), das Erlernen von Indifferenz und Apathie gegenüber allem Irdischen und Sinnlichen, die Suche nach dem wahren Glück und Heil (*salus*) in der Tugend (*virtus*) als wahrer Medizin, sind Merkmale der Stoa, die sich sowohl in der antiken *Kebestafel* wie auch in Goltzius' Stich wieder finden lassen.

Es erstaunt daher nicht, dass Lipsius, der wichtigste niederländische

Vertreter der Neustoa, die als Krisenphilosophie besonders während der Glaubensspaltung und des niederländischen Freiheitskampfes eine Renaissance erlebte, sich eingehend mit der *Kebestafel* und deren bildlicher Umsetzung befasste.¹²⁶ Nicht nur das 1587 gestochene *Porträt des Lipsius* – mit einem Schoßhund vielleicht als Symbol eines salonfähigen Kynismus –, sondern auch die *Tabula Ceberis* von 1592 bezeugt, dass Goltzius sich stoisches Gedankengut angeeignet hatte.¹²⁷ Dazu könnten ihm vor allem Coornherts Schriften verholfen haben, die das stoische Streben nach Tugend propagieren.¹²⁸ In Goltzius' Biografie und Werk dürften neustoische Züge eingeflochten sein: etwa seine religiöse Toleranz; seine selbstlose Liebe zur Kunst, die ihn laut van Mander über alles weltliche Geschehen und jedes Geschwätz einsam, ruhig und ehrenvoll erhob; sein Versuch, die Gelegenheit selbstbewusst beim Schopfe zu packen und die eigenen physischen und psychischen Leiden, gegen die weder Medizin noch materieller Erfolg halfen, auf der Italienreise durch herkulische Arbeitsmoral (*labor, diligentia*) bis zur ekstatischen Selbstverneinung und Apathie zu überwinden; sein Interesse an der *Kebestafel* als einem Exempel philosophischer und hygienisch wirkender Lebenskunst; oder die implizite rhetorische Definition seiner *Tabula Ceberis* nicht als künstlerischer Selbstzweck, sondern als ein erprobtes Mittel zur besseren Lebensführung.¹²⁹ Allerdings ist angesichts der überaus heiteren Italienreise und auch der ironischen Selbstinszenierung der Künstler, die in der *Tabula Ceberis* wie Glückskinder um die Fortuna tanzen (*stultis fortuna favet*), der Neustoizismus eines Goltzius' *cum grano salis* zu nehmen und eher als ein rhetorischer Habitus zu verstehen, der künstlerische Virtuosität in ethische Virtus hüllt.¹³⁰

Ende einer Odyssee

Nach vier Monaten Romaufenthalt, in denen Goltzius durch intensivste Antiken- und Kunststudien geistige Distanz von seinen Gebrechen gefunden hatte, unternahm er eine Exkursion nach Neapel und Pozzuoli, die den Schluss- und Höhepunkt der Italienreise darstellt.¹³¹ Eines der obligaten Ziele der Neapel- und Kampanienreisen der frühen Neuzeit war, die Besichtigung der antiken Bauten und Innendekorationen in der Gegend um die Bucht von Pozzuoli und Baia, die nach Rom und vor den Ausgrabungen von Pompei als die beeindruckendste Ruinenlandschaft Europas galt.¹³² Die vielen Reiseführer erwähnen ab dem Cinquecento verschiedene sehenswürdige Altertümer, wie zum Beispiel die Wandmalereien der Grotte der mythischen Sibylle von Cumae oder das Grab des Vergil, der in dieser bukolischen und lukullischen Villengegend dichtete und in dessen poetischen Fußstapfen die Touristen die Landschaft erkundeten.¹³³ Unter den Kunstliteraten rühmten etwa Vasari, Sebastiano Serlio (1475–1554/5) und Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1600) die Ruinen und bunten Stuckgrosken von Pozzuoli und Baia.¹³⁴ Gedruckte Veduten von Pozzuoli fanden frühe Verbreitung, wie etwa jene von Galle nach Zeichnungen Hendrick van Cleves (um 1525–89) aus den 1550er Jahren, oder auch jene Karte Mario Cartaros (tätig um 1560–88), die van Winghe 1589 in Rom für Ortelius ausfindig machte.¹³⁵ Antiquarisches und

künstlerisches Interesse an jener Küstenlandschaft gingen Hand in Hand und erlebten um 1600 ihre Kulmination.

Laut Vasari, der selbst in einer Villa bei Pozzuoli eine Kapelle dekorierte, entsandte Raffael Zeichner dorthin, um Antiken zu kopieren, und dort habe Giulio Romano (Pippi, um 1499–1546), wie vor ihm Francesco di Giorgio Martini (1439–1501), Fra Giovanni Giocondo (1433–1515) und Giuliano da Sangallo (1445–1516), Grundrisse antiker Gebäude aufgenommen und in den Campi Flegrei Inspiration für seinen Mantuaner *Gigantensturz* von 1532/4 gefunden.¹³⁶ Unter den antiquarischen Malern profilierte sich um 1506, laut Vasari, der sonst kaum bekannte Lorenzo Luzzo, genannt Il Morto da Feltre (um 1485–1526), durch ein monatelanges Studium der kampanischen Ruinen, Gräber, Grotten Stuckaturen und Wandmalereien.¹³⁷ Unter den nicht italienischen Künstlern, die Pozzuoli und seine Umgegend besuchten und studierten, sind Francisco de Hollanda, van Manders Lehrer Pieter Vlerick (1539–81), Paul Bril (1554–1616), Wenceslas Cobergher (um 1560–1632) und Jan Breughel (1568–1625) zu nennen.¹³⁸

Nicht nur die antiken Kunstdenkmäler, sondern auch die Natur führte zahlreiche Künstler und Touristen nach Pozzuoli. Seit der Antike, wie etwa Strabons fünftes Buch der *Geografie* zeigt, galt der vulkanisch aktive, äußerst fruchtbare Landstrich als Ort der Naturwunder, des Mythos und der Geschichte: Kyme war die älteste griechische Kolonie auf der Halbinsel, die Kraterlandschaft der Campi Phlaegrei wurde als Zeugenschaft von Jupiters Kampf mit den Giganten angesehen, beim angeblich bodenlosen, tödliche Dämpfe ausstoßenden Lacus Avernus verorteten Homer und Vergil den Eingang zum Hades, den Odysseus und Äneas benutzten und die rechtgläubigen Autoren als Ort der Höllenfahrt Christi umdeuteten.¹³⁹

Die Begegnung mit der heroischen und mythischen Landschaft, in Begleitung von zwei Antiquaren und Italienkennern, dürfte Goltzius dazu verlockt haben, sich in van Manders *Vita* als verkappten Odysseus und seine Italienreise als Odyssee zu stilisieren. Dieser Verweis ist bereits in Fests Bildlegende enthalten, die Skylla und Charybdis, Kirke und die Sirenen, wie auch den Hades, den feurigen Phlegethon, den grausigen Stryx und den unterirdischen Kokytos als *conditio humana* des Lasterhaften zitiert. Goltzius' Biografie und Italienreise stehen dem Mythos nahe, denn auch Odysseus fand sich zwischen Skylla und Charybdis und erlitt Schiffbruch auf Scheria und Ogygia (5. und 12. *Gesang*), wurde von Kirke in den Hades versetzt (11. *Gesang*), wo ihm das Orakel die Heimkehr prophezeite, und hielt sich inkognito bei den Phäaken auf (6. bis 8. *Gesang*). Nachdem ihn seine Schutzgöttin Athena in einen Bettler verwandelt hatte (13. *Gesang*), um den achtundachtzig Freiern seiner treuen Penelope zu entgehen, wurde der Totgeglaubte zu Hause so lange verkannt und als Bettler beschimpft, bis ihn seine Amme Eurykleia beim Fußbad an einer Beinnarbe identifizierte (19. *Gesang*).¹⁴⁰ Goltzius blendet demnach Irrfahrt und Tugendweg, Italienreise und *Kebestafel*, so übereinander, dass seine *Vita*, nach dem Vorbild der kampanischen Landschaft, an mythischer Überhöhung gewinnt.¹⁴¹

Forum Volcani

Die vulkanische Hügel- und Seenlandschaft der Phlegräischen Felder lud nicht nur zu geistiger Rekreation ein, sondern wurde von Alters her von Kranken und Kurgästen wegen ihrer heißen Quellen und Dämpfe frequentiert. Die vielen Thermal- und Mineralbäder von Puteoli und Baia, die Schwefel, Alaun oder Salze enthalten, wurden von Plinius und Strabon als die besten Europas gerühmt und später auch von Humanisten wie Alberti erwähnt.¹³² Die Vulkanfelder waren spätestens seit 1538 wieder europaweit im Gespräch, als nämlich zwischen dem 20. und 30. September der 140 Meter hohe Monte Nuovo unter Erdbeben, die das Thermaldorf Tripergole und viele antike Ruinen dem Erdboden gleich machten, aus dem Nichts entstand.¹³³

Der bei Touristen beliebteste ehemalige Vulkan der Gegend war und ist der noch schwach aktive Schwefelkrater der Solfatara.¹³⁴ Im flachen, weißgelben Kraterkessel wurde Schwefel-, Alauntagebau und Vitriolgewinnung betrieben, und weil der Boden heiße Rauchsäulen, Schwefelwasserstoff- und Wasserdampf Wolken exhaliert, hieß der erloschene Vulkan beim Lacus Anianus seit der Antike auch *Forum Volcani*.¹³⁵ Diese pagane Identität des Kraters als Forum des Feuergottes und Schmiedes Hephaistos wurde, wie in einem Gemälde Salvator Rosas (1615–73), vom Erdbebenpatron Januarius christlich neu besetzt, der dort im Jahre 304 enthauptet wurde.¹³⁶

So wie von Pozzuoli wurden im Cinquecento auch von der Solfatara gerne Veduten geschaffen. Sie eröffnen meistens den Blick vom flacheren Kraterwall aus gen Osten auf den Talgrund und auf die gegenüber liegende Kraterwand, aus deren Ansatz Rauchschwaden steigen.¹³⁷ So auch jene Vedute des *Forum Volcani*, die Galle 1587, drei Jahre vor Goltzius Abreise, nach einer Zeichnung Johannes Stradanus' (Jan van der Straet, 1523–1605) stach: Im Talgrund, wo Schwefel und Alumen abgebaut werden, sitzt auch der Zeichner unter einem Sonnenschirm, derweil Kranke rasten und sitzend die sulfurischen, übel riechenden Dämpfe inhalieren.¹³⁸ Die Solfatara gehörte mit Sicherheit zu den weltbekannten Naturspielen, die Goltzius auf seiner Exkursion besichtigte.¹³⁹ Doch nicht nur naturwissenschaftliche Neugier dürfte Goltzius nach Pozzuoli geführt haben, sondern auch seine Schwindsucht, die er mittels sulfurischer Thermalbäder und Inhalationen des blutstillenden Alumens zu heilen versucht haben könnte.

Campania felix

Die wichtigste frühneuzeitliche Vedute der Solfatara, der auch Stradanus' Ansicht folgt, ist der Kupferstich des Antwerpeners Georg Hoefnagel (1542–1600) von 1581 (Abb. 17).¹⁴⁰ Das Panorama erschien im zweiten Teil des sechsbändigen chorografischen Werks *Civitates orbis terrarum*, das der Kanoniker Georg Braun (1542–1622) und der Kupferstecher Franz Hogenberg (vor 1540–90) 1575–1612 in Köln veröffentlichten. Hoefnagels Vedute ist, nach seinem Motto *natura sola magistra*, der wissenschaftlichen Naturnachahmung und -darstellung verpflichtet.¹⁴¹ Nach der spanischen Plünderung Antwerpens 1576, bei der seine Familie ihr Hab und Gut verlor, unternahm er mit dem Kartografen Ortelius eine Italienwanderschaft bis



nach Neapel, deren zeichnerischer Ertrag in die *Civitates orbis terrarum* einfluss.¹⁴² Im Spätsommer 1577 weilte er in den halb paradiesischen und halb höllischen *Campania felix delicia*, wie er mit einem Pliniuszitat den Kern seiner Italienansichten der *Städte der Welt* betitelte.¹⁴³ Seine Veduten von Kampanien werden von einem Text begleitet, der in die mythologische und historische Dimension der Landschaft einführt und sich auf Leandro Albertis (1479–1552) *Descrittione di tutta Italia* von 1550 stützt.¹⁴⁴ Die Bucht von Baia, eingerahmt von Füllhörnern und Amoretten, preist Hoefnagel mit den Worten Horaz' als den ansehnlichsten Ort der Welt und dediziert den Kupferstich von 1580 als 'amoris monumentum' dem Freund Ortelius.¹⁴⁵ Beide figurieren in der Vedute des Lago Averno mit der Höhle des kumäischen Sibylle als kritische Augenzeugen der 'tum naturæ tum arte excitata miracula', während in der Ansicht des Lago Aniano die Hundsgrotte, der mutmaßliche Eingang zur Hölle, und das Sudatorium Sancti Germani zu sehen sind.¹⁴⁶ Innerhalb der Italienreise, dann der zentralen Gruppe der kampanischen

17
Georg Hoefnagel, *Ansicht der Solfatara von Pozzuoli*, 1581.
Kupferstich, aus G. Braun/F. Hogenberg (Hrsg.), *Urbsion præcipuarum totius mundi liber tertius*, (*Civitates orbis terrarum*, 3) Köln 1581, [58].

Ansichten, steht die vulkanische Solfatara für den brodelnden Schoß des Globus: 'Die naturgemäße, äußerst genaue und vor Ort gezeichnete Darstellung der erstaunlichen Schwefelberge bei Pozzuoli, die Plinius *Phlegräische Felder*, Strabon *Vulkansforum* und die Neapolitaner heute volkstümlich *Solfatara* nennen'.¹⁷ Über die Naturphänomene der Solfatara notiert Hoefnagel in einer Inschrift, dass der Krater Schwefel, weißes Alaun wie auch schwarzes und dickflüssiges Wasser aussondere, das bis zu 5 Meter weit emporschieße und so heiß sei, dass ein Ei darin sofort hart werde. Zu sehen sind im Vordergrund eine neapolitanische Dame mit Page an der Schleppe, zwei wohlhabende Touristen, in Sänfte und Karosse herbeieilende Kurgäste und im Hintergrund Rauchsäulen schwitzende Kraterhänge und Vitriolhütten, wie auch einige Männer, die mit langen Stangen nach Schwefel und Alumen stochern, Rauchlöcher in den Boden reißen und das Eiexperiment mit einer lebenden Ente wiederholen.¹⁸

Diese Vedute wird vor allem durch Impresen Hoefnagels als Höhepunkt seiner Reise und seines chorografischen Werkes hervorgehoben. In einem verzierten Kartuschenrahmen sind zwei Hufeisen mit hervortretenden Nägeln eingefügt, die als Hufnägeln auf den Nachnamen des Künstlers verweisen. Auf einen mit 'Georgius' bezeichneten Nagel, der auf einem Amboss mit der Inschrift 'dum extendar' liegt, schlagen ein Disteln fressender Esel und eine dornenumwundene *Invidia* mit Hämmern ein. Georg Hufnagel weist sich damit als denjenigen aus, der wie das Eisen mit jedem Schicksalsschlag, den die Dummheit und der Neid seiner Zeitgenossen ihm zufügen, dank seiner Beständigkeit größer und stärker wird.¹⁹ Hoefnagel rahmte die Solfatara ein, weil sie der End- und Höhepunkt einer Reise war, die für ihn ein neues Leben nach der Katastrophe von 1576 bedeutete, und weil seine Ambossimprese in das mythische Forum des Götterschmiedes passte.¹⁴⁰

Domicilium salutis

Die Italienreise und insbesondere die Kampanienexkursion unternahm Goltzius in den ethischen und ästhetischen Fußstapfen Ortelius' und Hoefnagels. Ortelius, der ab 1570 das große kartografische Werk *Theatrum orbis terrarum* herausgab und zu dessen Bekannten Lombard, Pieter Bruegel (um 1525/30–69) und van Mander gehörten, war in Pozzuoli so gut wie präsent, zumal van Winghe, ein Freund Galles und Stradanus', der in jenen Jahren für Ortelius den römischen Grafik- und Büchermarkt nach neuem geografischem Material absuchte, Briefe von Ortelius mit sich führte, die ihn dazu aufmunterten, Goltzius zu treffen.¹⁴¹ Es ist wahrscheinlich, dass Goltzius, der zu jenen Intellektuellen- und Künstlerzirkeln gehörte, mit Hoefnagels Veduten vertraut war: Dessen emblematische Solfatara wurde ihm zum Vorbild für das Einschreiben der eigenen biografischen und ethischen Krisenidentität in eine Landschaft als dem Ziel eines Selbstfindungsweges.

Die Anhöhe in Goltzius' *Tabula Ceberis* (Abb. 3), auf der man sich auch den Tempel des jungen Zeus von Terracina vorstellen könnte, steht in der Tradition des symbolischen Tugendbergs. Dazu gehört auch der Topos, das Menschenleben sei eine Pilgerfahrt (*vita hominis peregrinatio*), auf der

der Mensch des Öfteren vor einem *bivium* stehe.¹⁴² Sowohl in seiner neuheidnischen Form, etwa als Ziel des herkulischen Scheideweges, als auch in seiner christlichen Erscheinung, etwa als danteskes Paradies, indiziert die Bergmetapher den mühevollen Aufstieg zum Höheren und Besseren.¹⁴³ Als ein Beispiel für die Bergmetapher ist Sacredams *Bildnis Hans von Aachens* nach Pieter Fransz. Isaacs. (1569–1625) von 1605 zu nennen, in welchem Herkules und *Pictura*, unter dem Motto 'vivit post funera virtus', an den Glücksstrahlen der Fortuna ziehen, um sie zu zügeln, und worin auch dargestellt ist, wie Herkules in Begleitung von Hermes und Athena den tempelbekrönten Tugendberg erklimmt.¹⁴⁴ Beide, die pagane und die katholische Variante, finden sich in Goltzius' Werk und Umkreis.¹⁴⁵ Wie international und aktuell die Ikonografie des Tugendbergs auch zu Goltzius' Zeit war, zeigen Zuccaros Wandgemälde der 1590er Jahre für seinen römischen *Palazzetto* (Abb. 18). Das Höllental des Lasters hinter sich lassend, findet der arbeitsame Heros am Ende des steilen Tugendweges, des 'camín sovrano', und, auf den Bergwipfeln, Eingang in die goldenen Paläste von *virtus* und *honor* und in die parnassischen Gärten der Künste.¹⁴⁶ Das *domicilium salutis* aus Goltzius' *Tabula Ceberis* von 1592, das die Projekte für die noch unfertige Fassade der Petersbasilika ins Gedächtnis ruft und damit auf die papistischen Heilserwartungen des katholischen Goltzius' verweisen, dürfte Zuccaro zu seinen luftigen Palästen des Tugendbergs inspiriert haben.¹⁴⁷ Im Blickwinkel der katholischen Reform erscheint die *Tabula* wie ein philosophischer *sacro monte*, dessen Besteigung eine Reihe von Etappen der Selbstprüfung und Läuterung darstellt.

Betrachtet man Goltzius' *Tabula Ceberis*, jene karge, zerklüftete Landschaft, jenen ruinöse Eingangsbogen, jene Wanderer, die auf schmalen Pfaden die Höhen erklimmen, und jenen in Wolken verhüllten Berg, so drängen sich Reminiszenzen an die Solfatara und die wilde Ruinenlandschaft von Pozzuoli auf. Hoefnagels paradigmatische Vedute stand Goltzius' Tugendberg Pate: Die Disposition der *Fucata Eruditio* im Vergleich zur neapolitanischen Dame, die Wegführung zum kraterähnlichen Pfad um den Tugendberg, die Darstellung mehrerer Wanderer mit ihren Stöcken auf dem schmalen, gewundenen Streif, schließlich die Einfügung der Rauchscheiden, die aus den Felswänden steigen, deuten darauf hin, dass Goltzius den Tugendberg in einen Vulkan verwandelte und dessen äußeren Wall wie das Innere der Solfatara gestaltete. Vor allem das ikonografische Novum der Dampfscheiden, die den Berg einhüllen, finden weder im antiken Text noch in der frühneuzeitlichen Bildtradition eine Grundlage und lassen sich nur als Verweis auf die Solfatara verstehen. Es ist Hinweis auf den Hades, dessen Eingang Vergil im sechsten Buch seiner *Aeneis* beim Lacus Avernus verortete, bekräftigt, dass die Allegorie vor der Folie der kampanischen Landschaft zu sehen ist. Goltzius' Überblendung von *Kebestafel* und Solfatara ist weniger aleatorisch, als man vermuten könnte, zumal Holbeins beste Version des Holzschnitts der *Tabula Ceberis* (Abb. 19) 1523 just in der grundlegenden, von Valentin Curio (um 1500–33) kommentierten Basler Ausgabe der *Geographia* Strabons als Titelblatt wieder verwendet wurde, die die wichtigste antike Beschreibung der Geografie, Geschichte und Mythologie der Campania und der Vulkanfelder bei Pozzuoli enthält.¹⁴⁸

Federico Zuccaro, *Tugendallegorie*, 1590er Jahre.
Deckengemälde, Palazzo Zuccari, Galleria (TW).



Das Feuer des *Forum Volcani*, aus dem die Erde entsteht und das sie wieder in Asche und Rauch verwandelt, entspricht zudem der heraklitschen Kosmologie des Stoizismus, den die *Kebestafel* vertritt, wonach die ewige Wiederkehr des beselenden und poetischen Feuers das Welt- und Naturgeschehen bestimmt. Dieses kosmologische Prinzip findet in der Lebensflamme und im zerstörerischen Höllenfeuer der beiden Rahmenfiguren der *Tabula Ceberis* ein zugleich heidnisches wie auch christliches Echo. Dass Feuer, Geist und Schwefel miteinander verwandt sind, gehört zum alchemistischen Naturverständnis, das Goltzius, den van Mander einen 'natuerlijck Philosoph' nannte, von seinem Schüler Cornelis Jacobsz. Drebbel (1572–1634) erfahren konnte, der um 1589 in der Haarlemer Werkstatt arbeitete, 1595 Goltzius' jüngste Schwester heiratete und ihn später zu eigenen, von den Zeitgenossen belächelten Experimenten der Goldmacherkunst angeregt haben dürfte.¹⁴⁹ Das Feuer der Solfatara inszeniert Goltzius als Symbol seiner geistigen und leiblichen Erneuerung im Rahmen einer Landschaft des Mythos und der Naturwunder.

Im Unterschied zur antiken Textvorlage, die vom Ort der Eudämonie, der Glückseligkeit, spricht, und in Kontrast zu älteren Illustrationen wie derjenigen Floris', in welcher der Palast 'domicilium beatorum' (Wohnung der Seligen) heißt, betitelt Goltzius die wie 'Feuer' glänzenden Tempel mit 'Domicilium Salutis'. Beim letzten Ziel der Italienreise, der *Campania felix*, handelte es sich um das Streben nach doppelter *salus*, das heißt einerseits nach dem seelischen Heil der Tugendhaftigkeit und ethischen Bildung, und andererseits – wie zuvor Michel Eyquem de Montaigne (1533–92), der in den Thermalbädern Italiens seine Nierensteine und seine Schwermut zu heilen suchte – nach leiblicher Heilung in den Dampfbädern von Pozzuoli und Rauchkuren der Solfatara, die sowohl die Tuberkulose wie auch den Überfluss an kalter und trockener schwarzer Galle des Melancholikers heilen sollten.¹⁵⁰

Biotopografie

Dass Goltzius in seiner neustoischen *Tabula Ceberis* nicht nur ein persönliches, sondern auch ein aktuelles Künstlerideal entwarf, zeigt sich an van Manders Lehrgedicht über die Grundlagen der Malerei, *Den grondt der edel vry schilder-const*, das dem *Schilder-boeck* von 1604 vorangestellt war und das auf die ekphrastische *Kebestafel*, wenn nicht gar auf Goltzius' Grafik, zu referieren scheint. Van Manders Exhorte an die Jugend beginnt mit der Feststellung, dass der Genius die natürlichen Fähigkeiten und Neigungen eingebe, bevor die Künstler sich anschickten, den steilen Bergpfad der Tugend einzuschlagen. Auf dem Lebenswege würden etliche Laster auflauern, um den Maler vom rechten Lebenswandel abzubringen. Er solle aber den Tugenden folgen, die Gelegenheit immer beim Schopfe packen und keine Zeit verlieren, wofür Goltzius das beste Vorbild sei.¹⁵¹

Weil es Matham war, der die *Tabula Ceberis* 1592 ausführte und darin am prominentesten konterfeit ist, könnte die moraldidaktische Botschaft der Vorlage auch an ihn adressiert sein. In der allegorisierten Italienreise scheint der Vater seinen geliebten Stiefsohn und Schüler, der ein Jahr später selbst nach Italien aufbrechen sollte, zur Tugend und Vorsicht zu ermahnen,



damit er das Ziel seiner Reise erreiche, nämlich die wahre künstlerische Bildung durch das Studium der antiken und italienischen Werke und durch das Erlernen stoischer und katholischer Tugenden. Denn seine Wanderschaft begann Matham bereits mit der Ausführung der kolossalen Gravüre: Als Stecher hatte er darin einen beschwerlichen Tugendweg eingeschlagen, humanistische Bildung und Tugenden wie Selbstbeherrschung, Geduld, Standhaftigkeit, Bescheidenheit und vor allem Fleiß bewiesen und die Reise imaginär im Kupferstich seines vorbildlichen Vaters nachvollzogen, dem er seinem postumen Bildnis von 1630 'excelsa virtus' zuschrieb.¹⁵⁷ Hätte Matham, wie der Greis der Kebestafel warnte, die Lehre der *Tabula* nicht begriffen und befolgt, wäre ihm die Vollendung des Meisterwerks versagt geblieben. In diesem Sinne erfüllte er jenes Ideal, dass nur die Tugend den Tugendhaften darstellen könne, wie dies etwa in Achille Bocchis (1488–1562) *Symbolon* XXIV, *Virtus virtutem fingere sola potest* von 1574 Bonasone illustrierte (Abb. 20).¹⁵⁸ In der *Tabula* schuf sich Matham nach dem Wunsch- und Vorbild des Vaters neu, insofern als er sein eigenes Bildnis nach Goltzius' Vorlage stach.

Es ergeben sich möglicherweise auch Entsprechungen zwischen Manders Malereiprinzipien und Goltzius' *Tabula Cebetis*, etwa darin, dass nach van Mander in Landschaften, wie bei Bruegel, der Vordergrund mit großen Gegenständen, etwa einem Baumstamm, auszustaffieren sei, um Raumtiefe zu gewinnen, oder dass ringförmige, narrative Figurengruppen mit *varietas* einzusetzen seien.¹⁵⁹ Bei Goltzius' *Tabula Cebetis* handelt es sich allerdings um eine originelle Mischung traditioneller Bildgattungen, nämlich um die visualisierte Ekphrasis einer Allegorie, die durch Einfügung von Porträts und einer Landschaft biografisch konkretisiert und vereinnahmt wird. Zuerst liest der Betrachter die Allegorie, erkennt dann die Künstlerbildnisse, um schließlich die Solfataravedute als allegorisierte Landschaft innerhalb einer biografisierten Allegorie zu identifizieren.

Allerdings sind frühneuzeitliche Veduten, wie auch die Reiseliteratur, eher topisch als topografisch.¹⁶⁰ Einerseits fand Goltzius die Umgegend von Pozzuoli bereits als eine seit alters historisierte, mythisierte und auch allegorisierte Ruinenlandschaft vor, die als ein exemplarischer Schauplatz für die *vanitas* menschlicher Kultur und berüchtigter campanischer Genusssucht angesichts der Naturmächte und des Schicksal betrachtet wurde.¹⁶¹ Matthäus Merians (1593–1650) Emblem *Wie gewonnen, so zerronnen* von 1623 stellt gar eine auf einem Schachbrett rollende Fortuna in der Bucht von Baia dar.¹⁶² Auch hatte gerade Rom unter Sixtus V. eine Christianisierung und Allegorisierung der urbanen Schauplätze erfahren. Andererseits fing die Landschaftsmalerei erst allmählich an, sich von den Funktionen anderer Bildgattungen zu emanzipieren, die sie zwangen, narrative und moralische Staffagefiguren aufzunehmen.¹⁶³ Zwar erlebten gerade die Niederlande, Hand in Hand mit der wirtschaftlichen Erschließung der Welt, eine Blüte der Kartografie als naturwissenschaftliche Naturdarstellung, doch selbst Hoesnagels Chorografien kamen nicht ohne die Funktion der antiquarischen Erinnerung aus.¹⁶⁴ Als Beispiel kartografisch präziser Landkarten, die durch Einfügung historischer Ereignisse, vor allem von Schlachten und Mirakeln belehren, ist Egnazio Dantis (1536–86) vatikanische *Galleria delle carte geografiche* zu nennen,

19
 Hans Holbein, *Tabula Cebetis*, 1523, Holzschnitt, Titelblatt aus G. Veronese u.a. (Hg.), *Strabonis geographicorum commentarios*, Basel 1523 (Schleier, *op. cit.* (n. 1), fig. 39).



20
Giulio Bonasone, *Die Tugend malt den Tugendhaften*, Detail aus A. Bocchi, *Symbolicarum questionum, de universo genere, quas serio ludebat, libri quinque*, Bologna 1574, I. Buch, 52. Nr. 24.

woraus van Winghe 1592 das Latium in Ortelius' Auftrag abzeichnete.¹⁶⁰ Der Adressatenkreis des Kupferstichs dürfte allerdings der gleiche gewesen sein, der von der nordeuropäischen Kartografiemode fasziniert war, die vor allem Ortelius in Antwerpen einleitete, nämlich das wohlhabende und gebildete Bürgertum, das so seine Neugierde auf die Bilder einer wirtschaftlich zu erschließenden Welt befriedigte.¹⁶¹

Weil, bis zur Aufklärung, der Schöpfung eine religiöse oder ethische Bedeutung zugeschrieben wurde, diente die Landschaftsmalerei in der Regel als Folie moraldidaktischer Historien, und ihre theoretische Autonomie beschränkte sich auf das *delectare* zum Zwecke des besseren *docere*.¹⁶² Als Beispiel sind die so genannten *Weltlandschaften* des Antwerpeners Joachim Patenier (um 1485–1524) zu nennen, die sich auch als Meditationen über den Lebensweg verstehen lassen.¹⁶³ Obwohl Goltzius' Landschaften zu den ersten niederländischen gehören sollen, die ohne ikonografische Funktion und Staffage bestehen, verrät ihr Scheinnaturalismus, dass es auch ihm nicht darum ging, die Landschaft bloß zu reproduzieren.¹⁶⁴ Darin folgt er jenen Chorografen Bruegels, in welche Mythologien und Historien eingebettet sind und Ortelius' Achtung genossen.¹⁶⁵ Dass Goltzius in seiner *Tabula Cebetis* nicht nur eine Sehenswürdigkeit, die Solfatara, dokumentieren wollte, zeigt sich auch daran, dass die Instrumente der Himmels- und Erdvermessung im Kreis der Scheinweisheit figurieren: Denn sie helfen nicht, so wie in Holbeins *Gesandte* von 1533, die ethische Dimension der Landschaft zu begreifen, es sei denn als Mittel zur Erfahrung der menschlichen Erkenntnisgrenzen, als Messgeräte zur Unterweisung der Mäßigung.

Goltzius' individualistische Aneignung der humanistischen und ethischen Allegorie und der geografischen und historischen Landschaft geschieht durch das Porträt und die Biografie, die er, nach dem Diktum Leonardos 'ogni dipintore dipinge sé', in jene einschreibt.¹⁶⁶ Die als Biotopografie verschlüsselte Selbstfindungsreise, dient, sei es in van Manders *Viten* oder auch in der *Tabula Cebetis*, der memorablen Vorbildlichkeit, die der *virtuoso*, der moralische und künstlerische Könnner, verkörpert.¹⁶⁷ Bilder haben für das niederländische Bürgertum nicht nur schön und wissenschaftlich, sondern auch moralisch nützlich zu sein. Sie schenken allerdings nicht die Tugenden, die sie nur darstellen und die gelebt werden müssen. Bilder sind ein Produkt künstlerischer und akademischer Scheinweisheit, doch erweist sich die Kunst, wie Goltzius' *Tabula Cebetis* zeigen will, als nützliche und vor allem vergnügliche Begleiterin auf dem langen Tugendweg zum wahren Glück: 'Als wir dermal eins im Tempel deß Saturni spatziren giengen'...¹⁶⁸

Appendix

Franco Ests Bildlegende

Dircae commenta Sophi, monumenta Cebetis:
Non vili calata manu, nec digna sub ævo
Quæ pereant ullo, quin ære perennius omni
Cerne opus, enucleans humanæ exordia vitæ,

Et quanta miseri penetremus in athera lucta,
Inter latrantes Scyllas, rapidasque Charybdes,
Inter dulcisonas Syrenes, pocula Circes
Inter, et effraenas malesanæ Phasidos artes.

Vestibulum ante ipsum crispante venustula Pellex
Cæsarie, sedet aurato gemmata sedili,
Sidonio fulgens Ostro, radiansque repertis
Littore Erythraeo cura solerte lapillis.

Hæc teneris vitæ fallax Tyronibus offert
Melle sub Hyblæo Carchesia plena venenis,
Plena imposturis, cæcoque errore referta,
Et pubem ignaram sinuosa in retia mittit.

Grandæus Genius promissa in pectora barba
Limine stat primo: Quis ducat ad ardua cæli
Culmina, stellantesque plagas stellantia rames
Atria demonstrans, rectique incendit amore.

Indé frequens dubys occurrit Opinio fucis
Stant et opum Illecebræ, maior pars numen adorat
Futile Fortunæ, sed quæis sublimior est mens,
Longè aspernantur longè meliora sequuti.

Sed quos illa procax in devia duxit, et orbem
Instabilem celeri vertigine vafra rotavit,
Jam cædes meditantur, et atra incendia, fraude,
Spurcantes casti genalia fœdera lecti.

Hos Nemesis contristat atrox, Metanæa lacessit
Atque ardens Phlegethon flammante minatur ab unda
Styx hos atra manet dirique fluente Coccythi,
O miseræ mentes deplorandæque catervæ.

Felices animæ, quas, ô quas inclyta virtus
Terras despicere, et cæli convexa tueri
Edocuit, vos templa vocant vestita Orichalco,
Chrysolito, ac flammæ fulgore æquante Pyropo.

Übersetzung

Erdichtungen des thebanischen Weisen, Mahnbild des Kebes:
 Von edler Hand gestochen und würdig, in keinem Zeitalter
 Je zu vergehen, wohl an denn, betrachte dieses Werk,
 Das, dauerhafter als jedes Erz, die Anfänge des menschlichen Lebens
 enthüllt,

Und betrachte, unter welch großem Ringen wir Armen zum Himmel
 vordringen,
 Zwischen der kläffenden Skylla und der reißenden Charybdis,
 An lieblich singenden Sirenen und an den Zaubertränken Kirkes
 Und an den unbändigen Teufelskünsten der Kolcherin Medea vorbei.

Genau vor dem Eingang sitzt die anmutige Verführerin mit gekräuselter
 Haar und perlengeschmückt auf einem vergoldeten Sessel,
 Sie glänzt in libanesischem Purpur und funkelt vor Edelsteinen,
 Welche von sorgfältiger Hand an der Küste des Roten Meeres gefunden
 wurden.

Sie kredenzt den Lebensanfängern trügerisch Henkelkrüge,
 Mit dem besten Honig Siziliens bestrichen, voller Gift
 Und Betrügerei, vollgefüllt mit blindem Irrtum,
 Und führt die unwissende Jugend in ihr faltenreiches Netz.

Der hochbetagte Geburtsgott mit langem, wallendem Bart,
 Steht zuerst an der Schwelle: Er zeigt, welcher Pfad wohl zu den steilen
 Gipfeln
 Des Himmels und zu den gestirnten Gefilden führt, zu den gestirnten
 Hallen, und er entfacht die Liebe zum Rechten und Vernünftigen.

Dann eilt mit zweifelhaftem Schein die Meinung herbei,
 Es stehen auch die Verlockungen des Reichtums und der Macht da, und
 der größere Teil
 Betet die nichtige Glücksgöttin an, aber diejenigen, in denen eine
 erhabene Seele wohnt,
 Verachten sie ganz und folgen dem bei weitem Besseren.

Aber diejenigen, welche jene Fortuna frech auf Abwege geführt hat
 (und verschmitzt hat sie mit geschwinde Umdrehung die unbeständige
 Kugel gedreht),
 Sinnen schon auf Mord und unheilvolle Brandanschläge,
 Frevelhaft besudeln sie keusche Ehebetten.

Diese Sünder verdüstert die harte Göttin der Vergeltung, die
 Reue peinigt sie, und der lodrende Feuerfluss Phlegethon bedroht sie mit
 Brennendem Wasser, die nachtschwarze Styx und die Fluten des
 schrecklichen

Jammerstromes Kokytos erwartet sie, die armen Seelen und erbärmlichen
 Scharen!

Glückliche Seelen, welche, ja welche die berühmte Tugend gelehrt hat,
 Auf die Erde verächtlich hinabzuschauen und das Himmelsgewölbe zu
 betrachten,
 Euch rufen Tempel, die mit Messing ausgekleidet sind, mit Goldtopas und
 Goldbronze,
 Welche im Glanz dem Feuer gleichkommt.

Dank

Der vorliegende Aufsatz ist eine Fortführung der Untersuchung von Joseph Pepps Berner Allgemeinbild nach Goltzius' Kupferstich (siehe dazu hier Anm. 1) und T. Weddigen, 'Die Tabula Cebetis und Hendrick Goltzius' Italienreise', in: R. Beil (Hg.), *Zeitmäxchen. Oder: das Museum in Bewegung*, Ausst.-Kat. Bern (Kunstmuseum) Ostfildern-Ruit 2002, 131–145. Ich danke Ralf Beil (Bern) für den ursprünglichen Auftrag, Jan L. de Jong (Groningen) für die Gelegenheit der Vertiefung, Julia Gelsjorn (Bern), Martin Raspe (Trier) und Gregor J. M. Weber (Kassel) für ihre konstruktiven Kommentare, Beatrice von Wyss (Bern) für die Übersetzung der Bildlegende und den Kolleginnen und Kollegen des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Bern für gute Gespräche.

- Grundlegend: O. Hirschmann, *Verzeichnis des graphischen Werks von Hendrick Goltzius 1558–1617 mit Benutzung der durch E. W. Moes hinterlassenen Notizen zusammengestellt*, 2. Aufl., Braunschweig 1976; J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on earth*, 2 Bde., Nieuwkoop/Leiden 1974; K. v. Mander, *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603–1604). Preceded by the image, circumstances and place of birth, life and works of Carel van Mander, painter and poet and likewise his death and burial, from the second edition of the Schilder-boeck (1616–1618) (Amsterdam 1603–1604)*, H. Miedema (Hg.), 6 Bde., Doornspijk 1994–1999 und Kommentare *ibid.*, Bd. 5, 1791–225; E. K. J. Reznicek, *Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius. Mit einem beschreibenden Katalog* (Utrechtse kunsthistorische studien, 6), 2 Bde., Utrecht 1961; R. Schleier, *Tabula Cebetis oder Spiegel des Menschlichen Lebensdarin Tugend und tugent abgemeldet ist. Studien zur Rezeption einer antiken Bildentwerfung im 16. und 17. Jahrhundert*, Berlin 1973; W. L. Strauss, *Hendrick Goltzius 1558–1617. The complete engravings and woodcuts*, 2 Bde., New Haven 1977. Siehe Goltziusliteratur bis 1993 bei J. Kosten, 'Bibliografie', *Niederlands kunsthistorisch jaarboek* 42–43, 1991–1992 (1993), 509–515. Siehe Goltziusdokumente bei L. W. Nichols, 'Hendrick Goltzius – Documents and printed literature concerning his life',

Nederlands kunsthistorisch jaarboek 42–43, 1991–1992 (1993), 77–120. Jüngster Überblick bei H. Leeftling/G. Luijten (Hg.), *Hendrick Goltzius (1558–1617). Tekeningen, prenten en schilderijen*, Ausst.-Kat. Amsterdam (Rijksmuseum), New York (The Metropolitan Museum of Art), Toledo (The Toledo Museum of Art), Amsterdam 2003.

- Zur Beziehung zwischen Goltzius und Galle und über diese Serie siehe M. Sellink, 'Een teruggevonden Laatste Oordeel van Hendrick Goltzius. Goltzius' relatie met de Antwerps uitgever Philips Galle', *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 42–43, 1991–1992 (1993), 145–158, bes. 149–151. Zur religiösen Ikonografie in den Niederlanden siehe Knipping, *op. cit.* (Anm. 1). Vgl. Galles emblematische *Sieben Sakramente und Sieben Werke der Barmherzigkeit* von 1577 (A. Dolders, *Philips Galle* (The illustrated Bartsch, 56), New Haven 1987, Abb. 5601.0761–5601.06938). Siehe dazu Knipping, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 2, 329–334; R. v. Bühren, *Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst des 12.–18. Jahrhunderts. Zum Wandel eines Bildmotivs vor dem Hintergrund neuzeitlicher Rhetorikrezeption* (Studien zur Kunstgeschichte, 115), Hildesheim u. a. 1998, bes. 130–137.
- Zur religiösen Ikonografie bei Goltzius siehe Reznicek, *op. cit.* (Anm. 1), 185–192. Siehe Goltzius' *Bildnis Coornhert*, um 1591 (Strauss, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 2, Abb. 287/B, 164). Zur Mischung von religiöser und weltlicher Ikonografie in dieser Serie siehe Knipping, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 1, 63–65. Zur religiösen Einstellung von Goltzius' Zeitgenossen siehe I. M. Veldman, 'Images of Labor and Diligence in sixteenth-century Netherlandish prints: the work ethic rooted in civic morality or Protestantism?', *Sinaius* 21 (1992), Nr. 4, 727–264, bes. 261–262.
- Goltzius, *Exemplar virtutum*, 1578, Kupferstich, 240 x 184 mm (Strauss, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 1, Abb. 26/B, 64).
- Siehe Herzen *ibid.*, Abb. 23/B, 14, 23/B, 62, 30/B, 60, 30, 37, 54, 58/B, 67, 59/B, 68, 62/B, 71, 63/B, 72, 65/B, 74. Siehe niederländische Herzonografie bei Knipping, *op. cit.* (Anm. 1), 98–105. Vgl. Boëtius Bolswoerts *Malerei des Herzens* von 1620 (*ibid.*, 68, Abb. 62). Siehe Dokument zu Coornhert von 1576 bei Nichols, *op. cit.* (Anm. 1), 86–87.
- Coornhert nach Heemskerck, *Saton*, 1550, Kupferstich, 274 x 196 mm (I. M. Veldman, *Dirck Volckertsz. Coornhert* (The

illustrated Bartsch, 55, Supplement), New Haven 1991, 211, Abb. 5501.056.1). Siehe dazu H.-J. Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert* (Studien zur Kunstgeschichte, 25), Hildesheim u. a. 1984, *op. cit.* (Anm. 6), 288–290.

- Siehe Bezeichnung der Farbentriebe bei E. Denninger u. a., *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, 3 Bde., Stuttgart 1984–1990, Bd. 1, 198–200. Vgl. Goltzius' *Labor und Diligentia*, 1582 (Strauss, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 1, Abb. 150/B, 100). Vgl. Mathams *Bildnis Jan Goversen als Lukas die Madonna malend* nach Goltzius, undatiert, zwar ohne Farbentriebe, aber mit dem Stütze des Lukas statt des Goldenen Kalbes (W. L. Strauss (Hg.), *Netherlandish artists. Matham – Saenredam* – Muller, (The illustrated Bartsch, 4, formerly volume 3, part 2) New York 1980, Abb. 113). Siehe dazu L. Widerkehr, 'Jacob Matham Goltz'ij privigius. Jacob Matham graveur et ses rapports avec Hendrick Goltzius', *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 42–43, 1991–1992 (1993), 219–260, bes. 242. Siehe zur Gefäßsymbolik U. D. Asmus, *Corpus quasi vas. Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance*, Berlin 1977; W. Oechslin/O. Bätschmann (Hg.), *Die Vase*, Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich, Museum für Gestaltung, Zürich 1982. Vgl. *Imitatione* mit Pinxelt bei C. Ripa, *Iconologia*, P. Buscioroli/M. Prax (Hg.), 2. Aufl., Mailand 1991, 181–182. Vgl. *imitatio* bei Raupp, *op. cit.* (Anm. 6), 290–293. Vgl. Farbentriebe bei Cornelis Cort nach Federico Zuccaro, *Il Lamento della Pittura*, 1579, Kupferstich (W. L. Strauss/T. Shimura (Hg.), *Netherlandish artists. Cornelis Cort*, (The illustrated Bartsch, 52) New York 1986, Abb. 221–1).
- Siehe F. W. H. Hollstein, *Foucel – Gole* (Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450–1700, 7), Amsterdam 1952, 61, Nr. 379; C. G. V. Schneecvoigt (Hg.), *Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens, avec l'indication des collections où se trouvent les tableaux et les gravures*, Harlem 1873, 148, Nr. 91; E. J. Sluiter, 'Venus, *Virtu et Pietas*', in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 42–43, 337–396, 1993, bes. 366, Abb. 273.
- 'So viel nun Gottes Nachfolger als die lieben Kinder und wandelt in der Liebe, gleichwie Christus uns hat geliebt und sich selbst dargegeben für uns als Gabe und

Opfer' (Epheserbrief 5:1). Siehe *amor divinus* bei Knipping, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 1, 50–54.

- Vgl. Anton Wierix, *Das Jesukind malt die letzten Dinge an die Wand des Herzens*, aus *Cor lesa amanti sacrum*, um 1584/85, Kupferstich, fol. 14 (C. Gülder, *Die Kunst der Fegefeuers nach der Reformation. Kirchliche Schenkungen, Ablass und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600* (Berliner Schriften zur Kunst, 7), Mainz 1996, Abb. 96). Siehe dazu M. Manquoy-Hendricks, *Le estampes des Wierix conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque royale Albert P. Catalogue raisonné enrichi de notes prises dans diverses autres collections. Première partie: Ancien Testament, Nouveau Testament, Dieu le Père, le Christ, le Saint-Esprit, les Anges et la Vierge*, Brüssel 1978, 77, Nr. 443; Knipping, *op. cit.* (Anm. 1), 100–101. Siehe Theodor Gallus *Kreuztragung* aus Johannes Davids *Christliche Warnegger* von 1603 (*ibid.*, 94, Abb. 92). Siehe dazu Raupp, *op. cit.* (Anm. 6), 292–293.
- Vgl. L. d. Vinci, *The literary works of Leonardo da Vinci. Compiled and edited from the original manuscripts*, J. P. Richter/I. A. Richter (Hg.), 2 Bde., London u. a. 1939, Bd. 1, 55, Nr. 23 und 64, Nr. 28.
- Vgl. Goltzius' *Resurrectio Christi* aus derselben Serie, *Noli me tangere* links oben (Strauss, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 1, Abb. 28/B, 63).
- Vgl. D. Klein, *St. Lukas als Maler der Madonna. Ikonographie der Lukas-Madonna*, Berlin 1933; G. Kraut, *Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*, Worms 1986. Zum Topos der Künstlerdarstellung siehe Anm. 53.
- Vgl. Maler christlicher Vorbilder in Mathams *Modus meditando*, Kupferstich, zwischen 1630 und 1650 (Knipping, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 1, 66, Abb. 61). Zur *imitatio* bei Goltzius siehe D. Limouze, 'Engraving as imitation: Goltzius and his contemporaries', *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 42–43, 1991–1992 (1993), 440–453; D. Krystof, *Werken für die Kunst. Bildliche Kunsttheorie und die Rhetorische in Kupferstichen von Hendrick Goltzius* (Studien zur Kunstgeschichte, 107), Hildesheim 1997, 133–137.
- Siehe Goltzius' *Miserordia dei*, um 1577 und *Prudentia* (Strauss, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 1, Abb. 30/B, 60 und 30/B, 75); *Christus*, um 1578 (*ibid.*, Abb. 51/B, 42); *Glaube*, um 1578 (*ibid.*, Abb. 54–65); *Verkündigung*, um 1580 (*ibid.*, Abb. 141/B,

13); *Sieben Tugenden und Tugenden und Sünden*, um 1578 (*ibid.*, Abb. 67–73 und Abb. 74–88/B, 77–91); *Allegorie der Krieger*, 1578 (*ibid.*, Abb. 22/B, 108); *Jagd nach Reichtum*, um 1578 (*ibid.*, Abb. 21/B, 109); *Lukrezia-Serie*, um 1578 (*ibid.*, Abb. 17–20/B, 104–107); *Mittel zum Glück*, 1582 (*ibid.*, Abb. 150–151/B, 110–113); *Sieben Tugenden*, um 1591 (E. K. J. Reznicek, 'Drawings by Hendrick Goltzius, thirty years later. Supplement to the 1961 catalogue raisonné', *Master Drawings* 31 (1993), Nr. 1, 215–278, Abb. K 89–95). Zu Goltzius' Frühwerk siehe auch F. W. H. Hollstein, *Goltzius – Heemkerck* (Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450–1700, 8), Amsterdam 1953; W. L. Strauss (Hg.), *Netherlandish artists. Hendrick Goltzius*, (The illustrated Bartsch, 3, formerly volume 3, part 1) New York 1980; W. L. Strauss (Hg.), *Netherlandish artists. Hendrick Goltzius. Commentary*, (The illustrated Bartsch, 3) New York 1982.

- Siehe Goltzius' *Virtus und Honor*, um 1586, Kupferstich (Strauss, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 2, Abb. 249). Vgl. Galles *Virtus* aus seiner *Prosopographia*, um 1600, die als Minerva den Satan mit Füßen tritt (Knipping, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 1, 23, Abb. 11). Vgl. Maarten de Vos' *Virtus* mit *Ypsilon führt Honor*, Zeichnung (*ibid.*, 71, Abb. 65). Zur Hermathena siehe M. Kiefer, *Emblematische Strukturen in Seren. Vignola Palazzo Bochi in Bologna* (Quellen zur Kunst, 10), Freiburg im Breisgau 1999; Krystof, *op. cit.* (Anm. 14), 73–78; K. Levy-Van Halm/L. L. E. Schlüter, 'Schildertechniken: middel en doel: De 'Mercurius' en 'Minerva' van Hendrick Goltzius', *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 499–507, 1991–1992 (1993), 219–260; J. Müller/B. Kaschke, 'Diese Gottheiten sind den gelehrten heilig'. Hermes und Athena als Leitfiguren nachreformatorischer Kunsttheorie', in: J. Müller u. a. (Hg.), *Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600*, Ausst.-Kat. Hamburg, Kunsthalle, Hamburg 2002, 27–32. Siehe z. B. Egidius Sadlers *Hermathena* nach Hans von Aachen (H. d. Ramais, *Aegidius Sadeler II* (The illustrated Bartsch, 72, part 1, supplement), New York 1997, Abb. 7201.161 St).
- Zur (künstlerischen) *Virtus* siehe L. B. Alberti, *Das Standbild – Die Malerei – Grundlagen der Malerei. De natura – De Gloria*, um 1578 (*ibid.*, Abb. 54–65); *Verkündigung*, um 1580 (*ibid.*, Abb. 141/B,

- 97–101; M. Kemp, 'Virtuous artists and virtuous art: Alberti and Leonardo on decorum in life and art', in: *Decorum in renaissance narrative art*, F. Ames-Lewis/A. Bednarek (Hg.), London 1992, 15–23; C. King, 'Late sixteenth-century careers' advice: a new allegory of artists' training – Albertina, inv. no. 2763', *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 41 (1988), 173–184; C. King, 'Italian self-portraits and the rewards of virtue', in: *Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance*, C. Schwickhart (Hg.) (Atlas Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung, 2) Köln 1998, 69–91; (in den Niederlanden) Knipping, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 1, 22–35; P. Krüger, 'Historia et virtus bei Alberti und in der Malerei der frühen Renaissance', in: J. Preschke u. a. (Hg.), *Tugenden und Affekte in der Philosophie, Literatur und Kunst der Renaissance*, Tagung Münster, (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme, Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496, 1), Münster 2002, 195–219; E. Panofsky, *Hercules am Scheideweg und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst* (Berlin 1950), D. Witke, (Hg.), Berlin 1997, 150–165; Raupp, *op. cit.* (Anm. 6), 72–80; R. Wittkower, 'Chariot, time and virtue', in: M. Wittkower (Hg.), *Allegory and the migration of symbols*, New York 1977, 97–106.
- Zur *Fortuna* siehe Anm. 17; G. Kirchner, *Fortuna in Dichtung und Emblematischer Barock. Tradition und Bedeutungswechsel eines Motivs*, Stuttgart 1970; E. Meyer-Landrut, *Fortuna, Die Göttin des Glücks im Wandel der Zeiten*, München 1997. Siehe z. B. Marcantonio Raimondi's Kupferstich, *Hercules beweiung Fortuna*, um 1510 (K. Oberhuber (Hg.), *The works of Marcantonio Raimondi and of his school*, (The illustrated Bartsch, 27, formerly volume 14, part 2) New York 1978, 67, Abb. 378). Siehe auch J. L. Koerner, 'The fortune of Diderot's 'Nemesis'', in: *Fortuna*, W. Haug/B. Wachinger (Hg.) Tübingen 1995, 239–294.
- G. Abel, *Stoizismus und Frühe Neuzeit. Zur Entstehungsgeschichte moderner Denken im Feld von Ethik und Politik*, Berlin/New York 1978, 67–113.
- Zu Zuccaros *Pontus virtutis* siehe zuletzt T. Weddigen, 'Federico Zuccaro zwischen Michelangelo und Raffael: Kunstideal und Bilderkult zur Zeit Gregors XIII.', in: T. Weddigen (Hg.), *Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform*, Tagung Rom, Istituto Svizzero, Biblioteca Herziana,

- (Bibliotheca Helvetica Romana, 27), Basel 2000, 195–268.
- 21 Zu den Wandmalereien des Palazzo Zuccari siehe K. Herrmann-Flore, 'Die Fresken Federico Zuccaris in seinem römischen Künstlerhaus', *Römische Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 18 (1979), 35–112; E. Leuschner, 'Il camin sovrano...', Zu Federico Zuccaro's Tugendbegriff in den Fresken der Galleria und der Architektur seines römischen Künstlerhauses', in Weddigen, *op. cit.* (Anm. 20), 169–194. Zur Virtus bei Zuccaro siehe King, *op. cit.* (Anm. 17), 87–88.
- 22 Mander, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 1, 396–197, fol. 28 v. 'de heilige kracht der Teycken-const en overmogen des Graef-rijers'. Zu Goltzius' *Römischen Heroen* siehe Krystof, *op. cit.* (Anm. 14), 106–116; W. S. Melion, 'Memorabilia aliquot Romanorum strenuissimi exemplar: the thematic of artisanal virtue in Hendrick Goltzius's Roman heroes', *MLN. Founded in 1880 as Modern Language Notes* 110 (1995), Nr. 5, 1090–1134 (Strauss, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 1, Abb. 230–239/B. 94–103).
- 23 Jacob Matham nach Hendrick Goltzius, *Tabula Cebetis*, 1592, Kupferstich, 66,4 x 124,5 cm, Exemplar in Wien, Grafische Sammlung Albertina, Inv. H 138, 61 (Strauss, *op. cit.* (Anm. 7), Abb. 139). Nicht erwähnt bei Hirschmann, *op. cit.* (Anm. 1). Dazu Schleier, *op. cit.* (Anm. 1), 95–96. Vgl. H.-W. v. Löhneysen, *Die ältere niederländische Malerei. Künstler und Kritiker*, Eisenach/Kassel 1956, 270–271.
- 24 'Hoc est artis Chalcographice Symbolum/Humanissimo Domino Petro Booni, viro/Consulari Amstredamensi, Cebetis Tabula/flagrantissimo cultori, affini suo HGoltzius/Inventor amiciciae ergo D. D./Jacobus Mathamius Goltzrij privignus sculp./Anno 1592.' Zu Widmungen siehe M. Bury, *The print in Italy 1590–1620*, London 2001, 78. Siehe Bildnisse von Booni, der 1587 Bürgermeister von Amsterdam und Oberst der Infanterie gewesen war, bei F. Müller, *Beschrijvende catalogus van 7000 portretten van Nederlanders, en van buitenlanders, in Nederland in betrekking staande, afkomstig uit de collectie van Boonen, Versaak van Soeten, Lamberti, enz.*, Amsterdam 1853, 42. Vgl. Frühförderung von A. N. Wornen, 'Calligraphic Inscriptions on Dutch mannerist prints', *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 42–43, 1991–1992 (1993), 361–366, bes. 185.
- 25 Zu den Editionen siehe P. O. Kristeller (Hg.), *Catalogus translationum et commentariorum, Mediaeval and renaissance Latin translations and commentaries, Annotated lists and guides*, 8 Bde., Washington 1960–, Bd. 6, 1–14. Siehe *editio princeps* von K. Praecliter (Hg.), ΚΕΒΗΤΟΣΙΜΙΑΝΑΕ – Cebetis Tabula, (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, Leipzig 1893). Siehe auch R. Joly, *Le Tableau de Cébès et la philosophie religieuse* (Collection Latomus, 61), Brüssel 1963; S. Sider (Hg.), *Cebet's Tablet. Facsimiles of the Greek text, and of selected Latin, French, English, Spanish, Italian, German, Dutch, and Polish translations*, New York 1979; D. Pesce (Hg.), *La Tavola di Cebete*, Brescia 1982; J. T. Fitzgerald/J. M. White, *The Tabula of Cebes* (Society of biblical literature, Texts and translations, 24, Graeco-Roman religion series, 7), Chico 1983; S. Benedetti, *Itinerari di Cebete. Tradizione e rievazione della Tabula in Italia dal XV al XVIII secolo* (Studi e testi italiani. Collana del Dipartimento di italianistica e spettacolo, 13), Rom 2001, M. A. Gillis, *Cebetis de deobaeuhen philosophi saeculi, Antwerpen 1564*. Siehe dazu M. Boas, 'De Nederlandse Cebetis-Literatuur', *Her Book. Tweede reeks van het Tijdschrift voor Boeken- en Bibliothekwezen*, 7 (1918), 11–28; Schleier, *op. cit.* (Anm. 1), 22–23.
- 26 Zu den Jesuiten siehe Benedetti, *op. cit.* (Anm. 25), 309–320. Siehe Joseph Plepp nach Jacob Matham, *Tabula Cebetis*, Züri 1633, Öl auf Leinwand, 161 x 308 cm, Bern, Kunstmuseum, Eigentum des Staates Bern. Inv. 276. Dieses Gemälde wird dem Berner Architekten, Feldmesser und Maler Joseph Plepp zugeschrieben. Der Adlige David von Büren (1614–59), der eine militärische Karriere in Frankreich und Holland verfolgte, gab die kolorierte Kopie vermutlich nach 1633 für den Rittersaal seines Familienschlosses in Vuarrens beim Neuenburger See in Auftrag. Es ist anzunehmen, dass er mit dieser komplexen Allegorie, deren Reproduktion er vermutlich aus den Niederlanden mitgebracht, seine mondlichen, intellektuellen und ästhetischen Ambitionen zur Schau zu stellen suchte. 1689 wurde das Werk der Berner Stadtbibliothek geschenkt, in deren Gemäldegalerie aufgenommen und vielleicht im Sommerauditorium der reformierten Theologieschule aufgehängt, wo es sich als anschauliches Lehrmittel für Ethik und Griechisch eignete. Siehe dazu H. Wagner, *Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts ohne Italien*

(Sammlungskataloge des Berner Kunstmuseums, 2), Bern 1977, 241–246; S. Kurhy, 'Die Berner Cebetis-Tafel. Eine hellenistische Wegleitung zum Heil', in: G. Herzog u. a. (Hg.), *Im Schatten des Goldenen Zeitalters. Künstler und Auftraggeber im bernischen 17. Jahrhundert. A l'ombre de l'âge d'or. Artistes et commanditaires au XVII^e siècle bernois*, Ausst.-Kat. Bern, Kunstmuseum, 2 Bde., Bern 1995, 2, 273–292 und auch *ibid.*, Bd. 1, 186–187, Nr. 133; T. Bhattacharya-Stüttgen/N. Bäschlin, 'Die Berner Cebetis-Tafel. Ein Restaurierungsbericht', *Berner Kunstmuseum* (1995), Nr. 300, 9–19.

27 Siehe zur Ekphrasis M. J. Marck, *Ekphrasis und Herrscherallegorie. Antike Bildbeschreibungen im Werk Titians und Leonards* (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 3), Worms 1985; G. Bochn/H. Pfotenhauser, *Bezeichnungskunst, Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995. Siehe zu *ut pictura poesis* R. W. Lee, *Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting*, New York 1967. Siehe zum *paragone* Limouze, *op. cit.* (Anm. 14) und zuletzt E. Mail u. a. (Hg.), *Wortwelt der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst, Wolfrahausen 2002.

28 Siehe F. d. Hollanda, *Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538. Originaltext mit Übersetzung, Einleitung, Beigaben und Erläuterungen*, J. d. Vasconcellos (Hg.), Wien 1899, 74–75; Schleier, *op. cit.* (Anm. 1), 61. Zur Stummheit der Malerei siehe D. Krystof, 'Interwoven: with poems and picture', A protoemblematic Latin translation of the *Tabula Cebetis*, in: B. F. Scholz u. a. (Hg.), *The European emblem. Tagung Glasgow, (Symbola et emblemata. Studies in renaissance and baroque symbolism, 2)*, Leiden u. a. 1990, 1–18. Zu den Philosophen siehe Alberti, *op. cit.* (Anm. 14), 240–241; G. B. Armenini, *De veri precetti della pittura*, Ravenna 1586, 32; Giovanni Battista Adriani Zweifel in G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*, in: *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti* (Firenze 1608), G. Milanesi (Hg.), 9 Bde., Florenz 1906, Bd. 1–7, Bd. 1, 81.

- 30 Siehe M. Boas, 'De Illustratie der Tabula Cebetis', *Her Book. Tweede reeks van het Tijdschrift voor Boeken- en Bibliothekwezen*, 9 (1920), 1–16/105–114 und vor allem Schleier, *op. cit.* (Anm. 1). Vgl. zu Schleier die Rezensionen von O. Ferrari, 'La Tabula Cebetis', *Storia dell'arte*, 24–25 (1975), 183–184 und E. J. Dwyer, 'Review', *The art bulletin. A quarterly published by the College art association* 48 (1976), Nr. 2, 295–297.
- 31 D. Lampsonius, *Lamberti Lombardi apud Eburonem pictoris celeberrimi vita. Pictoribus, sculptoribus, architectis, aliisque id genus artificibus utilis et necessaria*, Brügge 1565, Sieh. J. Hubaux/J. Parayre, 'Dominique Lampson, Lamberti Lombardi ... vita, Traduction et notes', *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 18 (1949), 53–77, bes. 65; J. Becker, 'Zur niederländischen Kunstdruckliteratur des 16. Jahrhunderts: Domenicus Lampsonius', *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 24 (1973), 45–61, bes. 41. Zu Lampsonius und Lombard siehe W. S. Melion, *Shaping the Netherlands canon. Karel van Mander's Schilder-boeck*, Chicago/London 1991, 143–159. Zu Mander und Lampsonius siehe *ibid.*, 160–172.
- 32 Siehe Goltzius' *Bildnis des Ortelius*, um 1586 (Strauss, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 1, Abb. 227/B. 180). Siehe Dokument vom 24.5.1591 bei Nichols, *op. cit.* (Anm. 1), 89.
- 33 D. Lampsonius, 'Typus vite humane ex Tabula Cebetis', in: *Poesmata et effigies trius fratrum Belgarum*, J. Grotius (Hg.) Leiden 1612.
- 34 Zu Goltzius siehe Anm. 2. Philipp Galle nach Frans Floris, *Tabula Cebetis*, 1561, Kupferstich, 452 x 299 + 454 x 298 cm (Dolders, *op. cit.* (Anm. 2), 313, Abb. 5601.082; Schleier, *op. cit.* (Anm. 1), Abb. 40). Zur Neuauflage siehe Wiederkehr, *op. cit.* (Anm. 7), 225.
- 35 Zur *Tabula Cebetis* und zu anderen Lebensallegorien in den Niederlanden siehe Knipping, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 1, 73–78.
- 36 In Klammern sind alle lateinischen Bezeichnungen aus Goltzius' *Tabula Cebetis* angeführt wie auch einige der wichtigeren griechischen Originalbegriffe. Zitate aus der Inschrift von Eri sind hingegen in einfachen Anführungsstrichen wiedergegeben. Vgl. v. a. Willibald Pirckheimer's deutsche Übersetzung in Schleier, *op. cit.* (Anm. 1), 143–155.
- 37 Der Baum (*baum*) verweist vielleicht auch auf den Adressaten des Kupferstichs, Pieter Cornelisz. Broom (siehe Anm. 24).
- 38 Vgl. V. Cartari, *Le immagini dei dei degli*
- antichi* (Venezia 1587), G. Assezas u. a. (Hg.), Vicenza 1996, 399.
- 39 Vgl. Goltzius' *Seductio*, um 1578 (Strauss, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 1, Abb. 82/B. 85). Vgl. Anonymus, *Herkules am Scheidewege*, nach Jan Saenredam, *Voluptas mit Mausefalle* (Panofsky, *op. cit.* (Anm. 17), Abb. 60; Schleier, *op. cit.* (Anm. 1), Abb. 96). Vgl. Anonymus nach Abraham Bosse *Tanz um Fran Wele*, Kupferstich, um 1585 (Knipping, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 1, 43, Abb. 35). Vgl. Alciati's *Finta religione* (A. Alciati, *Index Emblematicum*, P. M. Daly u. a. (Hg.), 2 Bde., Toronto u. a. 1985, Bd. 2, Nr. 6). Zur Maske siehe E. Leuschner, *Personae, Larva, Maske*, *Ikologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert* (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte, 292), Frankfurt am Main/Bern 1997.
- 40 Vgl. Coornhert nach Goltzius, *Opinio* mit Brillen (Veldman, *op. cit.* (Anm. 6), 232–235, Abb. 5501.068.1–4). Siehe die Brille als Symbol der Vereinigen-mienheit bei A. Henkel/UA, *Schöne* (Hg.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, 2. Aufl., Stuttgart 1996, 1423–1425.
- 41 Vgl. Cartari, *op. cit.* (Anm. 38), 418: 'Cebete in quella tavola nella quale dipinse tutta la vita umana fa li Fortuna una donna cieca e pazza che sta con i piedi sopra un rotondo sasso.'
- 42 Vgl. Sonnenegelmäßig in Matham's *Heiliger Familie* nach Goltzius (Strauss, *op. cit.* (Anm. 7), Abb. 107).
- 43 Siehe 'fiel prodigo', 1549 (Schleier, *op. cit.* (Anm. 1), Abb. 39).
- 44 Vgl. Goltzius' *Sper* mit Anker von 1592 (Reznicek, *op. cit.* (Anm. 1), Abb. K 83).
- 45 Vgl. Erzählstruktur bei J. Elsner, *Art and the Roman viewer. The transformation of art from the pagan world to Christianity*, Cambridge 1995, 21–48; in evidentier Unkenntnis von Schleier, *op. cit.* (Anm. 1), beklagt sich Elsner über die mangelfähige kunsthistorische Bearbeitung der antiken *Tabula Cebetis*.
- 46 Siehe z. B. F. Coccio (1538) über die nennentechnische Funktion der Cebetis-Tafel (Schleier, *op. cit.* (Anm. 1), 62).
- 47 Siehe Appendix.
- 48 Siehe Appendix.
- 49 Vgl. W. S. Melion, 'Memory and the kinship of writing and picturing in the early seventeenth-century Netherlands', *Word & Image* 8 (1992), Nr. 1, 48–70. Siehe R. Klibansky u. a., *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der engraver's virtue*, Hendrick Goltzius's *Pietà*

Religion und der Kunst (London 1964), übers. v. Christa Buschendorf, (Sahrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1010), Frankfurt am Main 1992; R. Witzkowitz/M. Witzkowitz, *Born under Saturn. The character and conduct of artists: A documented history from Antiquity to the French Revolution*, New York 1969.

50 Siehe Schleier, *op. cit.* (Anm. 1), Abb. 38 und 39. Zum Wahrheitsproblem der *Tabula* siehe Benedetti, *op. cit.* (Anm. 25), 309–320. Zur *pictura vanitas* siehe Raupp, *op. cit.* (Anm. 6), 266–288.

51 Siehe Anm. 24. Bereits 1582 hatte Goltzius in einer vierteiligen Stichelserie (Strauss, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 1, Abb. 150–153/B. 110–113) die Tugenden dargestellt, die der Mensch und der Künstler auf dem Weg zu Glück und zu Ruhe (*Quies*) braucht, nämlich Arbeit und Fleiß (*labor* und *Diligentia*), Kunst und Übung (*ars* und *Usus*), Ehre und Reichtum (*Honor* und *Opulentia*). Dazu Krystof, *op. cit.* (Anm. 14), 19–30.

52 Hendrick Goltzius, *Blühender Fingerhut*, 1492, Federzeichnung, 176 x 99 mm, Edgware, Middlesex, Sammlung Edmund Schilling, (Reznicek, *op. cit.* (Anm. 1), Abb. K 409).

53 Siehe Est unten im Appendix. Siehe Goltzius' *Hand* von 1588 (*ibid.*, Abb. K 165–166). Vgl. Vorstudien (Reznicek, *op. cit.* (Anm. 1), Abb. K 432). Die *Hand* wurde als ein Hinweis auf Goltzius' Identifikation mit den *Apostel Paulus* von 1589 gedeutet (J. Müller, 'Les masques de la beauté. La vie d'Hendrick Goltzius dans le *Schilder-boeck* de Carel Van Mander', in: M. Waschek (Hg.), *Les Vies d'artistes. Actes du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre*, Tagung Paris, Musée du Louvre, Paris 1996, 149–176). Sie kommt jedoch auch in den Figuren des *Jacobus des Älteren*, *Jacobus der Jüngeren*, *Simon*, *Judas* und in abgewandelter Form auch in anderen Aposteln der Serie vor, wie auch besonders im *Herkules* von 1589, der auf die herkulischen künstlerischen Taten und Tugenden Goltzius' alludiert (Strauss, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 2, Abb. 267–280/B. 44–56 und 283/B. 14). Es handelt sich daher eher um ein Markenzeichen als um eine Identifikation mit Paulus. Zu Goltzius' *Hand* siehe Krystof, *op. cit.* (Anm. 14), 19–23 und 177–186; W. S. Melion, 'Love and artistry in Hendrick Goltzius's *Venus*, *Bacchus* and *Ceres* of 1606', *Art History* 16 (1993), Nr. 1, 60–94; W. S. Melion, 'Self-imagining and the engraver's virtue', Hendrick Goltzius's *Pietà*

- of 1598', *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 46 (1995), 104–143; Mellon, *op. cit.* (Anm. 22); J. Müller u. a. (Hg.), *Die Masken der Schönheit. Die Vita des Hendrick Goltzius im 'Schilder-Boeck' Karel van Manders*, in: J. Müller u. a. (Hg.), *Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600*, Aust.-Kat. Hamburg, Kunsthalle, Hamburg 2002, 12–16; P. Roetrig, 'Oh gelehrter Stichel, oh kunstfertige Hand'. Über Schrift und Bild in den Kupferstichen von Hendrick Goltzius', in: J. Müller u. a. (Hg.), *Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600*, Aust.-Kat. Hamburg, Kunsthalle, Hamburg 2002, 22–26; T. Ketsels, 'Im Banne des Zeichens. Dürer – Ruimondt – Goltzius. Zur Ausstattung des Kupferstich-Kabinetts vom 25. Oktober 2001 bis 11. Januar 2002', *Dresdener Kunstblätter. Zeitschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 46 (2002), 8–14. Zum Motiv der Künstlerhand siehe P. Barolsky, 'The artist's hand', in: *The craft of art. Originality and industry in the Italian Renaissance and baroque workshop*, A. Ladis (Hg.), Athens 1995, 5–24; M. O'Malley, 'Late fifteenth- and early sixteenth-century painting contracts and the stipulated use of the painter's hand', in: L. Marchand/A. Wright (Hg.), *With and without the Medici. Studies in Tuscan art and patronage 1434–1539*, Tagung London, Warburg Institute, Aldershot 1998, 155–178; L. Slepceoff, 'Le motif de la main dans la peinture allemande, 1420–1520', in: *Norms and variations in art. Essays in honour of Moshe Baran*, Jerusalem 1983, 63–80; M. Warnke, 'Der Kopf in der Hand', in: W. Hofmann (Hg.), *Zeichen der Medien. Europäische Manierismen*, Aust.-Kat. Wien, Gesellschaft bildender Künstler Österreichs, Künstlerhaus, Wien 1987, 55–61; Leeflang/Luijten, *op. cit.* (Anm. 1), Nr. 85–86, 244–248. Siehe auch Goltzius *eruditus et bonus manus in Goltzius' Bildnis Galles*, 1582 (Strauss, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 1, Abb. 436/B, 170). Zum Fingerhut siehe: H. Biechold-Stäbblie/H. Hofmann-Krayer (Hg.), *Handbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlin 2000, Bd. 1, 537. Zur symbolischen Tabakpflanze in Goltzius' *Herkules* von 1589 siehe: B. L. Holman, 'Goltzius' Great Hercules: mythology, art and politics', *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 42–43, 1991–1992 (1993), 397–412, bes. 400–401.
- 54 Siehe Muller *Fortuna* von 1590 nach Cornelius Gieffert Gemälde (Strauss, *op. cit.* (Anm. 7), Abb. 13; J. P. F. Kok u. a.
- (Hg.), *The Muller dynasty*, (The new Hollstein, Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450–1700, 3 Bde., Rotterdam 1999, Bd. 2, Abb. 33.
- 55 Widerkehr, *op. cit.* (Anm. 7), 225–226.
- 56 Siehe (gespiegelt) Goltzius' *Bildnis Jacob Mathams*, 1592, Kreidezeichnung, 368 x 286 mm, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. 374 (Reznicek, *op. cit.* (Anm. 1), Abb. K 279). Vgl. Worthen, *op. cit.* (Anm. 24), bes. 185. Siehe Bildnisse Mathams bei H. v. Hall, *Portretten van Nederlandse beeldende kunstenaars. Portraits of Dutch painters and other artists of the Low Countries. Specimen of an iconography. Repertorium*, Amsterdam 1963, 201–202.
- 57 Siehe Goltzius' *Selbstbildnis*, zirka 1591/92, Kreidezeichnung, 365 x 292 mm, Stockholm, Nationalmuseum, inv. 1867/1863 (Reznicek, *op. cit.* (Anm. 1), Abb. K 255). Siehe Bildnisse Goltzius' bei Hall, *op. cit.* (Anm. 56), 113–114. Die eigentliche Vorlage, vermutlich ein nach rechts gewandtes Profilbildnis oder Selbstporträt, ist allerdings nicht erhalten.
- 58 Siehe Goltzius' *Bildnis Gillis van Breen*, 1592, Metallstiftzeichnung, 100 x 75 mm, chemols Sammlung Wellesley, London (Reznicek, *op. cit.* (Anm. 1), Abb. K 266). Vgl. auch den preitkrempigen Hut in Goltzius' *Bildnis Gillis van Breen* von 1590 (*ibid.*, Abb. K 265). Zu weiteren Porträts von van Breen siehe M. Schapellhouman, 'Een nieuw-ondekt portret van Gillis van Breen, getekend door Hendrick Goltzius', *Bulletin van het Rijksmuseum* 48 (2000), 150–155.
- 59 Siehe Goltzius' *Bildnis Gillis van Breen*, zirka 1588, Holzkupferstich, 206 x 142 mm (Strauss, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 2, Abb. 404/B, 239). Siehe Bildnisse van Breen bei Hall, *op. cit.* (Anm. 56), 45.
- 60 Siehe (gespiegelt) Hendrick Goltzius, *Bildnis einer jungen*, zirka 1592 (in späterer Schrift 1595), Metallstiftzeichnung, 92 x 117 mm, Amsterdam, Amsterdam Historisch Museum, cat. 1863, Nr. 69 (Reznicek, *op. cit.* (Anm. 1), Abb. K 388 v.). Das Pendantbildnis eines Dreijährigen mit spitzem Hut und einer Fünffährigen mit Haube, beide 1594 datiert, sind hingegen mit dem stehenden, mitzeträgenden Jungen ganz rechts in der *Tabula* und mit dem puppenhaltenden Mädchen ganz links verwandt (*ibid.*, Abb. K 381 und 382).
- 61 Siehe Hendrick Goltzius, *Bildnis des Frederick de Vries*, 1597, Kupferstich, 360 x 265 mm (J. Müller u. a. (Hg.), *Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600*, Aust.-Kat. Hamburg, Kunsthalle, Hamburg 2002, *op. cit.* (Anm. 63), 152–153, Abb. 50; Strauss, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 2, Abb. 344/B, 190).
- 62 Hendrick Goltzius, *Bildnis Jacob Mathams und Gillis van Breen* (gespiegelt Ausschnitt), 1592, Metallstiftzeichnung, 92 x 117 mm, Amsterdam, Historisch Museum, inv. 1863, Nr. 69 (Reznicek, *op. cit.* (Anm. 1), Abb. K 388 v.). Vgl. Hirschmann, *op. cit.* (Anm. 1), 58–60, Nr. 145.
- 63 Dass es sich beim Bärtigen um Jacob Savery den Älteren (um 1565–1602) handeln sollte, wie Arent van Buchel anmerkt, ist daher unwahrscheinlich (siehe G. v. Ryn, 'Arent van Buchel's Res pictoriae, antekenningen betreffende kunst en kunstenaars', *Oud-Holland. Nieuwe bijdragen voor de geschiedenis der Nederlandse kunst, letterkunde, nijverheid, enz.*, 5 (1887), 143–154, bes. 153; Vgl. Hirschmann, *op. cit.* (Anm. 1), 59–60). Das Doppelporträt geht bis anhin als unidentifiziert, wie zuletzt in Müller, *op. cit.* (Anm. 61), 116, und wurde kürzlich auf physiognomisch nicht überzeugende Weise als Jan Matthysz. Ban und Philips van Winghe gedeutet (Leeflang/Luijten, *op. cit.* (Anm. 1), Nr. 42, 132–136).
- 64 Hendrick Goltzius, *Herkules Farnese*, 1592 begonnen, 1617 publiziert, 418 x 300 mm (Strauss, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 2, Abb. 312/B, 143).
- 65 Dieses Porträt des Siebenunddreißigjährigen (1602, Johannes Saenredam, æt[atis], XXXVII, anno) scheint unpubliziert zu sein. Es wurde von Hendrick Zoetebroem herausgegeben und enthält die Inschrift von Theodorus Schrevevius: 'Sardamum patria est, felici sidere natis/discipulus Goltzi, Lysippi imitator in ære, fluentus celo, cadum meditatus et astra/Cum sculptis fatuas doctaque ad sacra puellas/In quantos facit monumenta loquuntur et æra, Theodorus Schrevevius'. Vgl. F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450–1700*, Amsterdam 1949–, Bd. 9, Abb. 27/W 23). Vom Rijksmuseum Amsterdam allerdings dem Sohn, Pieter I. Holsteyn (um 1614–1673), zugeschrieben, was mit dessen Gebärden nicht übereinstimmen kann. Vgl. U. Thieme/F. Becker (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 77 Bde., Leipzig 1907–1950, Bd. 17, 402–403. Siehe Bildnisse Saenredams bei Hall, *op. cit.* (Anm. 56), 287.
- 66 Goltzius, *Bildnis Jan Matthysz. Ban*, 1593,
- Metallstiftzeichnung, 97 x 70 mm, Milton Hebold, USA (Reznicek, *op. cit.* (Anm. 1), Abb. K 345; Reznicek, *op. cit.* (Anm. 15), 277, A 222). Der bardose, als lernender Zeichner in Goltzius' *Apollo Belvedere* von 1592 dargestellte Mann (Strauss, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 2, Abb. 314/B, 145; vgl. Hirschmann, *op. cit.* (Anm. 1), 60–61, Nr. 147) zeigt ähnliche Augenlider wie derjenige im Pelzmantel; allerdings weicht die Nasen- und Mundpartie so sehr ab, dass die beiden Bildnisse, entgegen meiner ersten Meinung, nicht mit Sicherheit mit derselben Person identifiziert werden können. Ein Porträt Mathams (so zuletzt Andreas Strobenburg in: Müller, *op. cit.* (Anm. 63), 114) ist jedoch auszuschließen. Allerdings ist keine Ähnlichkeit mit einer Figur in Cornelius Cornelisz. *Auferweckung des Lazarus* von 1602 oder in Goltzius' *Mythische Vermählung der heiligen Katharina* von ca. 1600/02 zu erkennen, die beide nach van Mander für Ban gemalt worden seien (vgl. dazu Leeflang/Luijten, *op. cit.* (Anm. 1), Nr. 97, 272–273).
- 67 Vgl. Bildnis von de Gheyn bei K. v. Mander, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615)* (Amsterdam 1617), H. Florke (Hg.), (Kunstgeschichtliche Studien, Der Galleriestudien IV, Folge, 1–2), München/Leipzig 1991, 373. Siehe Bildnisse de Gheyns bei Hall, *op. cit.* (Anm. 56), 107–108. Zu Gheyn siehe auch J. P. F. Kok u. a. (Hg.), *The de Gheyn family*, (The new Hollstein, Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450–1700, 2 Bde., Rotterdam 2000, Siehe Bildnis Mullers bei Hall, *op. cit.* (Anm. 56), 222; keine Bildnisse de Jodes *ibid.* Zu Muller siehe J. P. F. Kok, 'Jan Harmensz. Muller als printmaker – I', *Print quarterly* 11 (1994), Nr. 3, 223–264; J. P. F. Kok, 'Jan Harmensz. Muller als printmaker – II', *Print quarterly* 11 (1994), Nr. 4, 351–378; J. P. F. Kok, 'Jan Harmensz. Muller als printmaker – III', *Catalogue*, *Print quarterly* 12 (1995), Nr. 1, 3–29; Kok, *op. cit.* (Anm. 54), Bd. 2; E. K. J. Reznicek, 'Jan Harmensz. Muller as draughtsman: addenda', *Master Drawings* 18 (1980), Nr. 2, 115–128. Zu van Winghe siehe Anm. 99.
- 68 Zu Ban siehe Mander, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 1, 46–49, fol. 197 r–v, 392–395, fol. 283 v–284 r, 400–401, fol. 285 v, Bd. 2, 180–181, Bd. 3, 216). Siehe Martinchecher der Haardem Brauergilde von 1604 mit Reliefs nach Goltzius (Leeflang/Luijten, *op. cit.* (Anm. 1), Nr. 6, 28–29).
- 69 Vgl. Otto van Veens *Bildnis van Winghe* von 1589 und Mathams *Bildnis van Winghe* nach Goltzius von 1592 (G. Denhaene, 'Un témoignage de l'intérêt des humanistes flamands pour les gravures italiennes: une lettre de Philippe van Winghe à Abraham Ortelius', *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome/Bulletin van het Belgisch historisch instituut te Rome* 52 (1992), 69–138, Abb. 1 und 2; Hollstein, *op. cit.* (Anm. 63), Bd. 11, 247, Abb. 405; Widerkehr, *op. cit.* (Anm. 7), 224, Abb. 127).
- 70 Zur Porträtproduktion siehe J. P. F. Kok, 'Artists portrayed by their friends. Goltzius and his circle', *Simiolus* 24 (1996), 161–181; Leeflang/Luijten, *op. cit.* (Anm. 1), 147–151, 'qui in Roma ritrasse diversi suoi amici virtuosi' (G. Baglione, *La vita de' pittori scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572. In fine a' tempi di papa Urbano nel 1642. Scritte da Gio. Baglione romano e dedicate all'eminentissimo, e reverendissimo principe Girolamo card. Colonna*, Rom 1642, 66).
- 71 I. Feeley, 'Goltzius and the Netherlandish interest in classical art', in: G. Harcourt (Hg.), *Hendrick Goltzius and the classical tradition*, Aust.-Kat. Los Angeles, University of Southern California, Fisher Gallery, Los Angeles 1992, 32–35. Siehe auch Leeflang/Luijten, *op. cit.* (Anm. 1), 117–145. Zu 'Röm herrsche' siehe Nichols, *op. cit.* (Anm. 1), 89. Zu möglichen Vorlagen siehe: P. P. Bober/R. Rubinstein, *Renaissance artists and antique sculpture. A handbook of sources*, Oxford 1986.
- 72 Siehe Goltzius' *Mose* (Reznicek, *op. cit.* (Anm. 1), Abb. K 232 und Leeflang/Luijten, *op. cit.* (Anm. 1), Nr. 44, 138–139). Vgl. auch Leonardo Sormani und Prospero Brescianus *Mose*, Brunnensstatue, 1588, Rom.
- 73 Mander, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 1, 404–407, fol. 286 v–287 r. So wie Platon seinem Geburtort (*Genius*) und dem Glück (*gheuck*) dankte, dass er nicht als Barbar oder Tier, sondern als Mensch, Grieche und zur Zeit des Sokrates gelebt habe, dankt auch van Mander seinem Schicksal, seit gut zwanzig Jahren mit dem kunstliebenden Goltzius befreundet zu sein. Diese Wortwahl (*Genius*, Glück) könnte darauf hindeuten, dass van Mander die *Tabula Cebetis* kannte. *Ibid.*, 400, fol. 285 v, Zeile 9: 'in dat en anders ghelyckende den oymnenden Michael Agnolo'. Zu Goltzius' angeborener Genialität siehe *ibid.*, 384–386, fol. 281 v–282 r. Zu Goltzius als niederländischem Michelangelo siehe W. S. Mellon, 'Karel van Mander's 'Life of Goltzius': defining the paradigm of Protean virtuosity in Haarlem around 1600', in: *Cultural differentiation and cultural identity in the visual arts*, S. J. Barnes/W. S. Mellon (Hg.) (Studies in the history of art/Center of advanced study in the visual arts. Symposium papers, 27(12). Hanover/London 1989, 113–134.
- 74 Siehe Raffaels *Jesaja* von 1592 nach einer Vorlage von Gaspare Celio (Strauss, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 2, Abb. 298/B, 269). Siehe Zeichnungen nach Polidoro von 1590/91 (Reznicek, *op. cit.* (Anm. 1), Abb. K 239–253), entsprechende Stiche von 1592 (Strauss, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 2, 289–296, Abb. B, 248–256; unter *Setur* in 'Tyronum gratiam') und weitere Polidoro-Stiche von Saenredam nach Goltzius' Zeichnungen (Strauss, *op. cit.* (Anm. 7), Abb. 31 (210) und folgende). Zu letzteren siehe Limonze, *op. cit.* (Anm. 14), 443–448. Siehe R. Reifsnayder, 'The eight Roman gods: Goltzius and Polidoro', in: G. Harcourt (Hg.), *Hendrick Goltzius and the classical tradition*, Aust.-Kat. Los Angeles (University of Southern California, Fisher Gallery), Los Angeles 1992, 36–39. Siehe auch den Stich nach Raffaels *Galatea* von 1592 (Strauss, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 2, Abb. 288/B, 270).
- 75 Siehe dazu Leuschner, *op. cit.* (Anm. 20), 211–214, Abb. 5 und 6.
- 76 Vaxari, *op. cit.* (Anm. 29), Bd. 4, 399 und B.I. 7, 164.
- 77 Siehe S. Scilio, *Extraordinario libro di architettura nel quale si dimostrano trenta porte di opera rustica munita con diversi ordini et venti di opera dilicata di diverse specie con la scrittura davanti, che narra il tutto*, Venetig 1558.
- 78 Vgl. Johann Gregor van der Schardt, *Hermes*, 1570, Bronzestatue (Krystof, *op. cit.* (Anm. 14), 234, Abb. 57) und Adrian de Fries, *Hermes*, 1580er Jahre, Bronzestatue (L. O. Larsson, 'Zwei Frühwerke von Adrian de Fries', in: G. Cavalli-Björkman (Hg.), *Netherlandish mannerism*, Aust.-Kat. Stockholm, (Nationalmuseum), (Nationalmuseum Skriftnr. N. S. 4), Stockholm 1985, 117–126). Zu Hermes siehe Anm. 16. Siehe Goltzius' *Bildnis Giambologna* (Reznicek, *op. cit.* (Anm. 1), Abb. K 263). Vgl. auch Willem van Tetrodes *Nachte Kämpfer* von 165–75 und Goltzius' *Apollo* von 1588 (S. H. Goldard/J. A. Gatz (Hg.), *Goltzius & the third dimension*, Aust.-Kat. Williamstown, Sterling and Francine Clark art institute u. a., Williamstown 2001, 70, Abb. 72 und 73). Zu Merkur siehe S. Brink, *Mercurius Medicus*,

- Studien zur parergischen Verwendung der Merkmalsgestalt im Florenz des 16. Jahrhunderts (Manuskript zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, 13), Worms 1987; H. Lee, *Kunsttheorie in der Kunst. Studien zur Ikonographie von Minerva, Merkur und Apollo im 16. Jahrhundert* (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte, 247), Frankfurt am Main u. a. 1996.
- 79 Siehe Goltzius' *Rosebündiger* (Reznick, *op. cit.* (Anm. 1), Abb. K 237–238 und Lee/Lang/Luijten, *op. cit.* (Anm. 1), Nr. 40, 127–129).
- 80 Siehe Goltzius' *Pantheon* (*ibid.*, Abb. K 215).
- 81 Siehe Goltzius' *Flussgötter* (*ibid.*, Abb. K 223, 203, 204 f.).
- 82 Siehe Goltzius' *Torso Belvedere* (*ibid.*, Abb. K 201–202) und *Laokoon* (*ibid.*, Abb. K 209). Siehe auch Lee/Lang/Luijten, *op. cit.* (Anm. 1), Nr. 41, 130–131. Zu den 'boerderijen' siehe Mander, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 1, 389, fol. 282 v, Zeile 42 und Bd. 5, 188. Dazu Krystof, *op. cit.* (Anm. 14), 153–156.
- 83 Zu Sixtus V. siehe L. v. Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, 16 Bde., 8.–13. Aufl., Freiburg im Breisgau 1891–1933, Bd. 10, 445–453. Zu Goltzius und die Antike siehe A. Brandt, 'Goltzius und die Antike', *Print quarterly* 18 (2001), Nr. 2, 135–149, bes. 146. Zum Reproduktionsprojekt siehe W. S. Melion, 'Hendrick Goltzius's project of reproductive engraving', *Art history. Journal of the Association of art historians* 14 (1990), Nr. 4, 458–487. Zur Reproduktionsgrafik in Rom siehe Bury, *op. cit.* (Anm. 24), 121–135.
- 84 Hendrick Goltzius, *Pygmalion und Galatea*, 1593, Kupferstich, 328 x 218 mm (Strauss, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 2, Abb. 315/B. 138). Siehe dazu W. S. Melion, 'Vive dixisses virginis ora. The discourse of color in Hendrick Goltzius's Pygmalion and the ivory statue', *Word & image* 17 (2001), Nr. 1–2, 153–176; Limuzze, *op. cit.* (Anm. 14), 444–445; zuletzt Müller, *op. cit.* (Anm. 53), 134–135, Nr. 41. Zum Verhältnis zwischen Kupferstecherei und Skulptur siehe Krystof, *op. cit.* (Anm. 14), 163–167. Zum Pygmalionmotiv siehe Mai, *op. cit.* (Anm. 27), 394–405.
- 85 Jacob Matham, *Pygmalion und Galatea*, 1595, Zeichnung, 195 x 150 mm, Brüssel, Musée royal des beaux-arts, collection de Grez, inv. 4060/2428 (N. Dacos/B. W. Meijer (Hg.), *Fiamminghi a Roma 1508–1608. Artisti dei Papi Basi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, Ausst.-Kat. Brüssel, Palais des Beaux-Arts/Rom, Palazzo delle Esposizioni, Mailand 1995, 204–205, Abb. 134). Zu Mathams antiquarische Publikation *Verheijden cieraage* von 1611 siehe P. Fuhring, 'Jacob Matham's *Verheijden cieraage*: an early seventeenth-century model book of etchings after the antique', *Simiolus* 21 (1992), Nr. 1–2, 57–84.
- 86 Zur Goltziusvilla siehe H. Miedema, 'Karel van Mander, Het leven van Hendrick Goltzius (1558–1617) met parafraze en commentar', *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 42–43, 1991–1992 (1993), 13–76; Mander, *op. cit.* (Anm. 1); Mander, *op. cit.* (Anm. 67).
- 87 Zu anderen Romreisenden siehe Dacos/Meijer, *op. cit.* (Anm. 85).
- 88 Dazu siehe Mander, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 1, 386, fol. 282 r.
- 89 Zur glücklosen Kindheit Goltzius' siehe *ibid.*, Bd. 1, 384–389, fol. 281 v–282 v.
- 90 Zur Krankheit und zur Romreise siehe *ibid.*, Bd. 1, 389–395, fol. 282 v–284 r und Bd. 5, 186–187.
- 91 Zum Topos der Liebe zur Kunst als Konkurrentin zur Gattin siehe H.-J. Raupp, 'Allegorische Selbstporträts und Selbstdarstellungen in der Graphik um 1600', in: *Autobiographie und Selbstporträt in der Renaissance*, G. Schweikart (Hg.) (Atlas, Bamber Beiträge zur Renaissanceforschung, 2) Köln 1998, 176–190, bes. 182–183.
- 92 Vgl. Christoff Murer bei Panofsky, *op. cit.* (Anm. 17), Abb. 46. Vgl. Spruchwort *Von der Skylla in die Charybdis* bei E. Desiderius [Erasmus von Rotterdam], *Ausgewählte Schriften*, Acht Bände, Lateinisch und Deutsch, W. Welzig (Hg.), 8 Bde., 2. Aufl., Darmstadt 1990, Bd. 7, 396–403. Vgl. van Manders Darstellung von Rom als Ort der Kunst und der Verderbnis (W. F. v. Löhrhaysen, 'Carel van Mander zwischen Vasari und Winckelmann', in: P. Ginz u. a. (Hg.), *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, Tagung Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, (Wolfenbütteler Forschungen, 48), Wiesbaden 1991, 101–134, bes. 103–105).
- 93 Die Rahmfiguren gehen gestalterisch auf Polidoro klassische *Viktorien* mit Lorbeerkränzen zurück und ikonografisch auf eine eigene Serie von Tugenden und Lastern aus den späten 1570er Jahren. Siehe Goltzius nach Polidoro *Bacchus* (Strauss, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 2, Abb. 295/B. 255). Siehe Goltzius' Frontispiz zu den *Tugenden und Lastern* von ca. 1578, mit Öllampe und Schädel in einem Kreis (*ibid.*, Abb. 24/B. 77). Vgl. Kreis der Ewigkeit in Galles *Veritas* nach Gerard van Groeningen (Dolders, *op. cit.* (Anm. 2), 295, Abb. 5601.0754).
- 94 Siehe im Gegensatz dazu Miedema, *op. cit.* (Anm. 86), 18.
- 95 Vgl. Goltziusumkreis, *Fortuna auf dem Rad*, um 1590–1600, Tafelgemälde, 108 x 75 cm, Museum Boymans Van Beuningen, Rotterdam, inv. 2731, mit Darstellung S. hilfruchs (Museum Boymans Van Beuningen (Hg.), *Old paintings 1400–1900. Illustration. Published on the occasion of the opening of the new wing of the museum*, Rotterdam 1972, 38).
- 96 Zur Situation unter Gregor XIV. siehe Pastor, *op. cit.* (Anm. 83), Bd. 10, 516–542. Siehe die *Allegorie des Kampfes Sixtus' V. gegen die Banditen* (M. L. Madonna (Hg.), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, 2 Bde., Rom 1993, Bd. 1, 10, Abb. 12).
- 97 Zur saturninischen Melancholie siehe Anm. 49.
- 98 Mander, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 1, 392–393, fol. 283.
- 99 Siehe zu van Winghe Denhaene, *op. cit.* (Anm. 69); G. J. Hoogwerff, 'Philips van Winghe', *Mededelingen van het Nederlandsch historisch Instituut te Rome* 7 (1927), 59–82; C. Schuddeboom, *Philips Van Winghe (1560–1592). Een betoutaan van de christelijke archeologie*, Groningen 1996, bes. 48–50. Mander, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 1, 46–49, fol. 197 v–v. Siehe zu Italienreise Reznick, *op. cit.* (Anm. 1), 83, Anm. 2–3.
- 100 Zum Banditentum im Kirchenstaat unter Sixtus V. siehe Pastor, *op. cit.* (Anm. 83), Bd. 10, 56–73. Zu den Briganten im 18. Jahrhundert siehe R. Mammicari, *I briganti. Storia – arte – letteratura – immaginario*, Città di Castello [2000]. Siehe 'ogabondi' in der *Tabula Cebetis* von 1560/60 (Schleier, *op. cit.* (Anm. 1), Abb. 38).
- 101 Mander, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 1, 390–391, fol. 283 r und Bd. 5, 189. Zum Brief von Lampsonius an Lipsius über Goltzius' Visite in München bei Sadeler am 24. 5. 1591 siehe Nichols, *op. cit.* (Anm. 1), 89. Zu Strichen von Goltzius in Rom siehe Denhaene, *op. cit.* (Anm. 69), 108. Zu Apelles siehe Plinius [Gaius Plinius Secundus], *Naturkunde*, R. König/G. Winkler (Hg.), 37 Bde., München 1975–94, Bd. 35, 36–84.
- 102 Siehe dazu Mander, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 1, 396–197, fol. 284 v.
- 103 Siehe dazu *ibid.*, Bd. 1, 398–399, fol. 285 r; Melion, *op. cit.* (Anm. 73); Müller, *op. cit.* (Anm. 53); J. Müller, *Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boek. Ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der raddolfinischen Hofkünstler* (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, 77), München 1993, 51.
- 104 Vgl. Sprichwort *Kleider machen Leute* bei Desiderius, *op. cit.* (Anm. 92), Bd. 7, 547.
- 105 Davon scheint Saenredams Kupferstich *Junger Mann mit dem Tod* nach Goltzius von 1592 zu zeugen (Strauss, *op. cit.* (Anm. 7), Abb. 123).
- 106 Siehe Anm. 19 und 33. Zu Lipsius siehe Abel, *op. cit.* (Anm. 19), bes. 67–113; P. Parshall, 'Portrait prints and codes of identity in the Renaissance', Hendrik Goltzius, Justus Lipsius, and Michel de Montaigne', *Word & image* 19 (2003), Nr. 1–2, 22–37.
- 107 Siehe Goltzius' *Bildnis des Lipsius mit Hund* von 1587 (Strauss, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 2, Abb. 266/B. 209).
- 108 Siehe dazu R. D. Santos, *La civil conversazione pittorica. Riflessione estetica e produzione artistica nel trattato di Karel van Mander* (Prospective di storia dell'arte, 2), Rom 1998, 126–137.
- 109 Mander, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 1, 402–404, fol. 286 r und Bd. 5, 187. Zur Arbeitsethik siehe Goltzius' *Labor und Diligence* von 1582 siehe Anm. 7 und 51; K. Hermann-Flores, 'Il tema "labor" nella creazione artistica del Rinascimento', in: *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationaler Symposium der Bibliothek Herziana Rom 1989*, M. Winner (Hg.) Weinheim 1992, 245–292; Voklman, 'Images of Labor and Diligence in sixteenth-century Netherlandish prints: the work ethic noted in civic morality or Protestantism?', *op. cit.* (Anm. 3), Zu Herkules siehe Anm. 39 und 53; G. Harcourt, 'Introduction', in: G. Harcourt (Hg.), *Hendrick Goltzius and the classical tradition*, Ausst.-Kat. Los Angeles (University of Southern California, Fisher Gallery), Los Angeles 1992, 8–11. Zur Selbstverneinung bei Nachzeichnungen in Rom siehe Melion, *op. cit.* (Anm. 51), 44–45.
- 110 Siehe 'stultis fortuna faver' (E. Desiderius [Erasmus von Rotterdam], *Erasmii Roterdami Encomium morie et c. Stultitia laus. Prae of folly. Published at Basel 1535 and decorated with the marginal drawings of Hans Holbein the Younger. Now reproduced in facsimile* (Bas. 1515), H. A. Schmidt, (Hg.), Basel 1930, S. 2 v).
- 111 Zur Geschichte von Pozzuoli siehe R. Annecchino, *Storia di Pozzuoli e della zona flegrea*, Pozzuoli 1955.
- 112 Dazu siehe A. Horn-Onken, *Ausflug in die mythische Gefilde. Das europäische Campanienbild der 16. und 17. Jahrhunderte und die Aufzeichnungen J. F. A. von Offenbachs* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-historische Klasse, Dritte Folge, 11), Göttingen 1978; G. Braun/F. Hogenberg (Hg.), *Urbium praecipuarum totius mundi liber tertius*, (Civitates orbis terrarum, 3) Köln 1581, fol. 96 v.
- 113 Zur von Petrarca besuchten Grotta di Virgilio siehe B. d. Falco, *Descrizione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amensissimo diavro* (Napoli 1535), O. Morisani (Hg.), (Biblioteca napoletana, 4), Neapel 1972, 10–12. Zur Grotta della Sibilla Cumana siehe *ibid.*, 71.
- 114 Zu den Rustikgräbern siehe Vasari, *op. cit.* (Anm. 76), Bd. 1, 194. Zu den Gräbern *ibid.*, Bd. 1, 129. Siehe dazu G. P. Lomazzo, *Trattato de l'arte de la Pittura*, Mailand 1584, 422; S. Serlio, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici, cioè, Trionfali, Dorici, Ionici, Corinthis, et Compositi, con gli esempi dell'antiquità, che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio*, Venedig 1577, 70 r.
- 115 Zu Gilles Anichini von Pozzuoli nach van Cleves Entwurf von circa 1550 in *Refinatio varij prospectus variorum. aliquot delationum* siehe L. Fino, *Vesuvio e Campi flegrei. Due miti del gaudium nella grafia di tre secoli. Stampe e disegni e acquarelli dal 1540 al 1876*, Neapel 1993, 419. Zu Cartans Vedute von Pozzuoli von 1588 siehe Denhaene, *op. cit.* (Anm. 69), 107.
- 116 Siehe zu Raffael und Giulio Vasari, *op. cit.* (Anm. 76), Bd. 4, 361 und Bd. 5, 552. Raffaels Mitarbeiter Giovanni da Udine habe für seine ersten Versuche der Neuerfindung des Stuckreliefs (Puzolanende bentura (*ibid.*, Bd. 6, 552). 'Al Sig. D. Pietro di Toledo Vice Re di Napoli dipinse [Vasari] nel suo giardino di Pozzuolo una Cappella con alcuni ornamenti di stucco' (R. Borghini, *Il riposo*, Firenze 1584, 546). Zu Sangallo siehe S. Borsi, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Rom 1985, 66–69, 78–80, 261–264.
- 117 Zum Morte siehe Vasari, *op. cit.* (Anm. 76), Bd. 5, 202–203. Zu den frühneuzeitlichen Studien von Künstlern siehe Horn-Onken, *op. cit.* (Anm. 112), 26–31.
- 118 Vlerick in Neapel und Pozzuoli (Mander, *op. cit.* (Anm. 1), 258–259, fol. 250 r). Siehe des Weiteren Horn-Onken, *op. cit.* (Anm. 112), 29–31.
- 119 'Iago Averno di Tripergole dove discusse e calò Enea nell'Inferno per veder l'ombra del suo padre Anchise' (Falco, *op. cit.* (Anm. 113), 67–71). Horn-Onken, *op. cit.* (Anm. 112), 11. Siehe Strabon, *Geographie. Tome III. Livres Vei VI, F. Lasserre* (Hg.) (Collection des universitaires de France, Paris 1967, 105–110, 414–4–514, 6.
- 120 Zur Athena als Virtus siehe Anm. 16.
- 121 Siehe Appendix.
- 122 Siehe R. Arigliere, *Contributo della bibliografia ed iconografia di Pozzuoli e dei Campi Flegrei dal 1500 al 1963*, Pozzuoli 1964; F. K. Yegül, 'The thermo-mineral complex at Baiae and "De balneis puzolanensibus"', *The art bulletin. A quarterly published by the College art association* 78 (1996), Nr. 1, 137–164. 'Nirgends sind sie jedoch reichlicher als in der Buscht von Bajae und nirgends von so vielseitiger Heilkraft' Plinius, *op. cit.* (Anm. 101), Bd. 31, 12–17, 414–812. L. B. Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, M. Theuer (Hg.), Wien 1912, 535. Zur den *bagno* siehe Falco, *op. cit.* (Anm. 113), 73–77. Siehe Strabon in Anm. 119.
- 123 Horn-Onken, *op. cit.* (Anm. 112), 10.
- 124 Siehe 360°-Panorama der Solfatara bei www.alfredrichter.de.
- 125 'Quivi sono li bianchi monti del solfo, quel loco noi chiamiamo la Solfatara, da i Latini con la voce greca Leucogei, cioè monti bianchi, dove si fa la lumera del solfo, quel terra ardente e detta da i Latini *ager phlegraeus*, cioè territorio il qual s'inflamma dalle interiori sue parti, dove furono le faterze favolose delli giganti' (Falco, *op. cit.* (Anm. 113), 71).
- 126 Siehe Rosas *Martyrium des Januarius in der Solfatara*, Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, Nr. 1827.
- 127 Siehe Veduten der Solfatara bei N. Spinosa (Hg.), *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, Ausst.-Kat. Neapel (Castel Sant'Elmo), Neapel 1990, 64.
- 128 Philip Galle nach Johannes Stradanus, *Forum Vulcani* (La Solfatara), 1587, Kupferstich, wobei der Golf von Pozzuoli auf unredaktionelle Weise eingefügt ist (A. B. Vannucci, *Jan Van Der Straet detto Giovanni Stradano fiammingo pittore et inventore*, Mailand 1997, 441, Abb. 786). Siehe auch Gerard ter Broch Seriot, *Solfatara*, um 1610, Zeichnung (Abb. bei A. M. Kettering, *Drawings from the Ter Borch studio estate* (Catalogue of the Dutch and Flemish drawings in the

- Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam, 5.1. 'v-Graevenhage' 1988, Nr. 65r-29-31). Zu den Raucherfiguren in der Solfatara, die bis ins 18. Jahrhundert gebräuchlich waren, siehe Horn-Onken, *op. cit.* (Anm. 112), 57.
- 129 Zur Solfatara siehe Reznick, *op. cit.* (Anm. 1), 84; Anm. 5.
- 130 Georg Hoefnagel, *Ansicht der Solfatara von Pozzuoli*, 1581, Kupferstich G. Braun/F. Hogenberg, *op. cit.* (Anm. 112), [58].
- 131 Zu Hoefnagels kampanischen Ansichten siehe Horn-Onken, *op. cit.* (Anm. 112), 23; Anm. 41.
- 132 Dazu siehe Mander, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 1, 308-311, fol. 262 v-263r.
- 133 Braun/Hogenberg, *op. cit.* (Anm. 112), fol. 56 r. (Fino, *op. cit.* (Anm. 115), 39-40, Abb. 8-11). Zur *Campania felix* siehe L. Nuti, 'The mapped views by Georg Hoefnagel: the merchant's eye, the humanist's eye', *Word & image* 3 (1988), Nr. 2, 545-570, bes. 563. Zur *Felix illa Campania* und 'certamen humana voluptatis' siehe Plinius, *op. cit.* (Anm. 101), Bd. 3-4, 50-53, 360-62.
- 134 A. Leonardo, *Descrittione di tutta Italia*, Bologna 1550 (Nuti, *op. cit.* (Anm. 113), 567).
- 135 'Nullus in orbe locus Batius praeclucet amoenis' (Braun/Hogenberg, *op. cit.* (Anm. 112), fol. 56).
- 136 *Ibid.*, fol. 57.
- 137 'Mirabilium/Sulphureorum Montium Apud Pitoculos./[campos] Flegreos Plin./Vulcani forum Strabo/Vulgo nunc solfatara vocant Neapolitani genuina/accuratissimaque ad Vivum/depicta representatio.' (Inscriptio im linken Hufeisen von Abb. 17). 'A/Ex horum montium Terra ac lapidibus Sulphur conficitur./R./Ex hinc albicantibus magna/sit copia aluminis./C./Aqua hic est perennis nigra aspectu et crassa ita fervida ut ovum crudum intinctum/coctum erabatur. cum nare/evestuat usque ad 24./spalmos ebulliens sepe/fatillitur.'
- 138 Zur Heilwirkung von Wasser und Dampf in der Solfatara siehe Braun/Hogenberg, *op. cit.* (Anm. 112), fol. [58].
- 139 T. A. G. W. Vignau-Schurman, *Die emblematischen Elemente im Werke Joris Hoefnagels* (Leidse kunsthistorische reeks. Publicaties van het Prentenkabinet/Kunsthistorisch Instituut der Rijksuniversiteit te Leiden, 2). Leiden 1969. Siehe Strauß frisst Hufeisen, 'Si nutritum fons', 1581 (Henkel/Schöne, *op. cit.* (Anm. 40), 806). Fisel frisst Disteln, 'in avatos', 1531 (*ibid.*, 511-512; Alciati, *op. cit.* (Anm. 39), Bd. 2, Nr. 86). Vgl. Schwein wühlt im Kot und Esel frisst Disteln, schlechte Gelehrte, 1580 (Henkel/Schöne, *op. cit.* (Anm. 40), 548). Invidia mit Dornenstock, Schlingen freisend, 1550 (*ibid.*, 1570; Alciati, *op. cit.* (Anm. 39), Bd. 2, Nr. 71). Vgl. Eisen auf Amboss zurechtgeschlagen, 'dum extendar', Läuterung durch Schicksalsschläge, 1611 (Henkel/Schöne, *op. cit.* (Anm. 40), 93). Vgl. Äna, gegen den die vier Winde blasen, 'adversis clarius ardet' 1611 (*ibid.*, 64).
- 140 Vgl. *Dum extendar* bei G. Rollenhagen, *Nucleus emblematicus selectissimorum (Köln 1611)* (Emblematisches Cabinet, Hildesheim u. a. 1985, Nr. 17. Vignau-Schurman, *op. cit.* (Anm. 139), Bd. 1, 257).
- 141 Dazu siehe (Denhaene, *op. cit.* (Anm. 69), 76-77). Drei Briefe von Winghe an Ortelius, 1589, 1590 und 1591 (*ibid.*, 73). Zu Zirkel des Ortelius siehe *ibid.*, 94. Siehe auch Kritik an Vasari bei Melion, *op. cit.* (Anm. 31), 129-142.
- 142 Desiderius, *op. cit.* (Anm. 92), Bd. 7, 632-633. Siehe zur Räumlichkeit der Erzählung W. Kemp, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996, 146-185. Zum pythagoreischen Weg-Signum Y siehe W. Harms, *Homo viator in bivio. Studien zur Bildlichkeit des Weges* (Medium aevum. Philologische Studien, 21), München 1970. Siehe Jan Müller, *Vivere et cogitare*, Mann (Selbstbildnis?) mit Ypsilon, Zeichnung, um 1620 (*ibid.*, Abb. 5).
- 143 Siehe i. B. Baccio Baldini, *Heiger Berg mit Leiter zu Gott*, Kupferstich, aus Antonio Bettini da Siena, *Il Monte Sacro di Dio*, Firenze 1477 (R. Stalla (Hg.), *Ansichten vom Berg. Der Wandel eines Motivs in der Druckgrafik von Dürer bis Heckel. Aus der Sammlung des Alpen Museums des Deutschen Alpenvereins*, München, Ausst.-Kat. München (Alpines Museum des DAV u. a.), München/Berlin 2001, Abb. 1).
- 144 Siehe dazu J. M. Hofstede, 'Der Künstler im Humilitas-Gesetz. Altniederländische Selbstporträts und ihre Signifikanz im Bildkontext', Jan van Eyck - Dieric Bouts - Hans Memling - Joos van Cleve, in: *Autobiographie und Selbstporträt in der Renaissance*, G. Schweikhart (Hg.) (Atlas. Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung, 2) Köln 1998, 38-68, 177. Siehe dazu zuletzt die falsche Identifikation des Hermes bei L. Konecny, 'Climbing the rocky path or: The Rudolphine artists in quest of fame', in: L. Konecny u. a. (Hg.), *Rudolf H. Prague and the world*, Ausst.-Kat. Prag, Prag 1998, 192-200. Vgl. Jan Müller nach Bartholomäus Spranger *Scipio und Herkules führen Mineral/Virtus zum Bergheiligtum der Ruhmher* (Strauss, *op. cit.* (Anm. 7), Abb. 72; Schleier, *op. cit.* (Anm. 1), Abb. 131).
- 145 Zum Bergmotiv siehe Schleier, *op. cit.* (Anm. 1), Abb. 134. Siehe Goltzius, *Regium dei querere* (*ibid.*, Abb. 130). Zu Bergmetapher in van Manders *Schilderboek* und bei Zuccaro siehe Santos, *op. cit.* (Anm. 108), 31-37. Siehe van Breen nach van Mander, *Jonge ad binium* (Schleier, *op. cit.* (Anm. 1), Abb. 100).
- 146 Siehe Anm. 21. Vgl. Zuccaro, *Jugendliche im Garten der Künste*, Zeichnung (I. Heikamp, 'Federico Zuccaro a Firenze 1575-1579', *Paragone. Arte* 205/207 (1994-68/41-34, Abb. 20).
- 147 Siehe Fassadenprojekte aus den 1540er Jahren (H. A. Millon/V. M. Lampugnani (Hg.), *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo. The representation of architecture*, Ausst.-Kat. Venedig (Palazzo Grassi), Mailand 1994, 644-645). Vgl. *tempietto del Salvatore im Holzschnitt von 1549* (Schleier, *op. cit.* (Anm. 1), Abb. 39).
- 148 G. Verrone u. a. (Hg.), *Strabons geographischer Kommentar*, Basel 1523. Zu Holbeins Fassung D siehe Schleier, 35; Anm. 127, Abb. 8.
- 149 Siehe dazu H. E. C. Mazur-Contamine, 'Goltzius' seven oval chiaroscuro-woodcuts - a reinterpretation', *Delineavit et sculpsit. Tijdschrift voor Nederlandse prent- en tekenkunst tot omstreken 1850* (1994), Nr. 12, 1-45. Nichols, *op. cit.* (Anm. 1), 98 (1603), 104-105 (t. 8. 1608), 117. Mander, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 1, 404-405, fol. 286 v.
- 150 Siehe Floris' *Kebsstafel* (Schleier, *op. cit.* (Anm. 1), Abb. 40). Siehe Feuer im Appendix. Zur Melancholie siehe Mander, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 1, 186-187. Siehe auch Plinius, *op. cit.* (Anm. 101), Bd. 35, 30 (1517) 74-177. Zu Montaigne siehe M. d. Montaigne, *Journal de voyage*, F. Garavini (Hg.), Paris 1983; Miedema, *op. cit.* (Anm. 86), 43; Anm. 282v 32-33; Mander, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 1, 187.
- 151 K. v. Mander, *Den grondt der edel vry schilder-const*, H. Miedema (Hg.), 2 Bde. Utrecht 1973, Bd. 1, 70-77, fol. 11-2 v u. Kommentar, Bd. 2. Siehe dazu Santos, *op. cit.* (Anm. 108), 31-44. Zu van Mander über Historien- und Landschaftsgemälden siehe Melion, *op. cit.* (Anm. 31), 1-12.
- 152 Goltzius lehrt Matham Fleiß (Mander, *op. cit.* (Anm. 1), Bd. 1, 388-389, fol. 282 v).
- Zur Virtus siehe Anm. 17.
- 153 A. Bocchi, *Symbolicarum questionum, de universa genere, quas serio ludebat. libri quinque*, 2. Aufl., Bologna 1774. 1. Buch, 12, Nr. 24.
- 154 Mander, *op. cit.* (Anm. 151), Bd. 1, 209, Nr. 19 und 134, 23. Vgl. C. Brown (Hg.), *Dutch landscape. The early years. Haarlem and Amsterdam 1590-1650*, Ausst.-Kat. London, National Gallery, London 1986, 38. Vgl. W. Busch (Hg.), *Landschaftsmalerei*, (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 3) Berlin 1997, 111-119, Nr. 17. Siehe M. A. Schenkeveld-van der Dussen, 'Nature and landscape in Dutch literature of the Golden Age', in: C. Brown (Hg.), *Dutch landscape. The early years. Haarlem and Amsterdam 1590-1650*, Ausst.-Kat. London, National Gallery, London 1986, 72-78. Schleier, *op. cit.* (Anm. 1), S. 56-57.
- 155 Horn-Onken, *op. cit.* (Anm. 112), 26.
- 156 Siehe dazu *ibid.*, *op. cit.* (Anm. 112), 14 und 41.
- 157 Sebastian Furck *Thesaurus philo-politicus das ist Politische Schatzkammer guter Herzen und beständiger Freude* 1623 (Fino, *op. cit.* (Anm. 115), 44, Abb. 16-17).
- 158 Siehe O. Bütschmann, *Erfassung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920* (DuMont Taschenbücher, 227), Köln 1989; Busch, *op. cit.* (Anm. 154); N. Büttner, *Die Erfindung der Landschaft. Kartographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels* (Rekonstruktion der Künste, 1), Göttingen 2000; S. Schama, *Landscape and memory*, London 1995; W. S. Gibson, *Pleasant places. The rustic landscape from Bruegel to Ruisdael*, Berkeley u. a. 2000; M. Warnke, *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München/Wien 1992; K. Müller, 'Politische Räume: Stadt - Land - Nation in der niederländischen Druckgraphik um 1600', in: *Politische Räume. Stadt und Land in der Frühen Neuzeit*, C. Jöchner (Hg.) (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte. Studien, Theorien, Quellen, 2) Berlin 2003, 23-44.
- 159 E. S. Casey, *Representing place. Landscape painting and maps*, Minneapolis/London 2002. Nuti, *op. cit.* (Anm. 113), 570.
- 160 Hoogewerff, *op. cit.* (Anm. 99), 68; Schuddeboom, *op. cit.* (Anm. 99), 39.
- 161 Zum Verhältnis zwischen Malerei und Kartografie im 17. Jh. siehe S. Alpers, *The art of describing. Dutch art in the seventeenth century*, Chicago 1983.
- Büttner, *op. cit.* (Anm. 158); Denhaene, *op. cit.* (Anm. 69).
- 162 H.-J. Raupp, 'Zur Bedeutung von Thema und Symbol für die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts', *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 17 (1980), 85-110; C.-P. Warnke, *Sprechende Bilder - sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit* (Wolfenbütteler Forschungen, 33), Wiesbaden 1987, 217.
- 163 Zu Patinir siehe D. Zinke, *Patinir's 'Weltlandschaft'. Studien und Materialien zur Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert* (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXVIII. Kunstgeschichte, 6), Frankfurt am Main u. a. 1977; R. L. Falkenburg, *Joachim Patinir: het landschap als beeld van de levensopvatting*, Nijmegen 1980.
- 164 Siehe Goltzius' *Bergpas* von 1594 (E. K. J. Reznick, 'Hendrick Goltzius and his conception of landscape', in: C. Brown (Hg.), *Dutch landscape. The early years. Haarlem and Amsterdam 1590-1650*, Ausst.-Kat. London (National Gallery), London 1986, 57-62).
- 165 Melion, *op. cit.* (Anm. 31), 173-182. Siehe z. B. B. Wyss, *Pieter Bruegel. Landschaft mit Ikarnatur*. Ein Vexierbild des humanistischen Pessimismus (Kunststück, Frankfurt am Main 1990. Vgl. Mythologie und Kartografie in Celtis' *Amores* von 1502 (C. Wiener u. a. (Hg.), *Amor als Topograph. 500 Jahre Amores des Conrad Celtis. Ein Manifest des deutschen Humanismus*, Ausst.-Kat. Schweinfurt (Bibliothek Otto Schäfer), Schweinfurt 2002). Ich danke Edgar Bierende (Berna) für diesen Hinweis.
- 166 F. Zollner, 'Ogni dipintore dipinge sé'. Leonardo da Vinci und Automimesis, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Heriziana Rom 1989*, M. Winner (Hg.) Weinheim 1992, 137-160; Raupp, *op. cit.* (Anm. 6).
- 167 Vgl. King, *op. cit.* (Anm. 17), 190.
- 168 Erster Satz aus Pirckheimers *Cebetis Tafel* (Schleier, *op. cit.* (Anm. 1), 146).