

Hendrik Goltzius, Kopie nach
Caritas, nach 1597

Pr111 / M195 / Kasten 8





Hendrick Goltzius

Mühlbracht bei Venlo 1558-1617 Haarlem

Ausgebildet wurde Goltzius zunächst bei seinem Vater, einem Glasmaler, in Duisburg. Um 1574/1575 lernte er das Stecherhandwerk bei Dirck Volckertsz. Coornhert (1522–1590) in Xanten, mit dem er 1677 auch nach Haarlem ging. Seit 1582 betrieb Goltzius seine eigene Druckwerkstatt ebendort. Diese verließ er 1590/1591 für einen Italienaufenthalt (über München nach Venedig, Bologna, Florenz und Rom). Goltzius ist der Stiefvater des Stechers Jacob Matham (1571–1631), der – wie zahlreiche andere namhafte Stecher, darunter Jacques de Gheyn II (1656–1629), Jan Saenredam (1565–1607) und Jan Harmensz. Muller (1571–1628), in seiner Werkstatt lernte und mitarbeitete.

Goltzius war als Zeichner, Kupferstecher und (später, möglicherweise erst ab 1600) als Maler tätig. Wie → Bartholomäus Spranger, in dessen Stil er lange Zeit arbeitete, wird er den Romanisten zugeordnet. Sein graphisches Œuvre umfasst Stiche nach eigenen Entwürfen und nach Vorlagen berühmter italienischer und niederländischer Meister. Er vermochte in verschiedenen Stichweisen meisterhaft zu arbeiten und vertrieb seine überaus qualitätvollen Arbeiten – u.a. über die Frankfurter Messe – an Liebhaber in ganz Europa. Daneben arbeitete er auch für Kaiser- und Adelshäuser und lieferte obendrein Entwürfe für Goldschmiedearbeiten, Kostüme und Wappen.

Werke im Pohn'schen Kabinett

Pr092, Pr111, Pr125, Pr138; vgl. auch Pr144 (→ Monogrammist JP)

Literatur

Reznicek 1961 (Wvz. Zeichnungen); Strauss 1977 (Wvz. Graphik); AK Zürich 1982; AK Amsterdam/New York/Toledo 2003/04; AKL, Bd. 57 (2008), S. 408–412; Nichols 2013 (Wzv. Gemälde)

Technologischer Befund (Pr111)

Ölhaltige Malerei auf Messing

H.: 15,1 cm; B.: 12,2 cm; T.: 0,1 cm

originale Bildfläche: H.: ca. 14,0 cm; B.: ca. 11,0 cm

Rückseite mit Hammerspuren, poliert. An linker Kante beim Herausschneiden aus größerer Platte kleiner Versatz entstanden.

Tafel mit dünner, kühl hellgrauer Ölgrundierungsschicht bedeckt, die umlaufend etwa 1 cm vor den Tafelkanten endet. (Offenbar befand sich Gemälde ursprünglich in einer Art Rahmung, die die Ränder bedeckte. Grundiergrat nicht zu erkennen.) An Rändern schwarze rückseitige Oxidschicht. Mit weichem Metallstift (Blei?) Konturen und Binnenzeichnungen (wie Gewandfalten und Gesichter) mit ruhigen, sparsamen Linien angegeben.

Qualitätvolle, feine Schichtenmalerei; in diese Unterzeichnung sehr genau übernommen. Reihenfolge des Aufbaus aufgrund starker Bereibungen und Übermalungen nicht möglich. Inkarnat mit weich vertriebenen, dünnen Zinnober-Weißausmischungen. In Halbschatten Farbe dünner aufgetragen, um mit Farbe der Grundierung Schattenton zu bilden. Tiefe Schatten mit höherem Zinnoberanteil und brauner Lasur eingefügt. Für dunkleres Inkarnat der Kinder Hautfarbe mit größerem Anteil an Zinnober und Ocker ausgemischt. Augen vom Inkarnat ausgespart und mit feinem Pinsel gestaltet. Blondes Haar der Personen zunächst mit Lasuren in Braun, Ocker und roter Erde unterlegt, dann mit opaken Lichtern in Mischungen von Weiß, Ocker und Zinnober abgeschlossen. Für Schultertuch der Caritas in Schatten braunschwarze Lasur und deckende, mit Weiß und Ocker ausgemischte Faltenhöhen sowie als Mittelton hellgraue Grundierung. Grüne Streifen mit

Kupferlasur locker gezogen. Ihr Kopftuch ebenso aufgebaut, doch sind Falten großflächiger modelliert und mit größerem Ocker-Anteil ausgemischt. Faltenhöhen ihres Kleides mit Weiß modelliert. Mit fließenden Übergängen Halbschatten mit rotem Farblack aufgesetzt, während in tiefen Schatten roter Farblack auf Grundierung liegt. Der Faltenwurf ihrer über die Beine gebreiteten Decke mit brauner Lasur modelliert, auf der die Höhen mit weiß ausgemischtem Azurit gesetzt sind. Grün der Decke mit abschließender gelber Lasur erzeugt. Hintergrund, Boden im Vordergrund und Blumenstrauß in der Hand des rechten Kindes komplett übermalt.

Zustand (Pr111)

Malschicht flächig geringfügig berieben. Um Bildfläche zu vergrößern, Tafelrand zusammen mit gesamten Hintergrund und Boden im Vordergrund übermalt. Übermalungsfarbe mit feiner Körnigkeit. Jüngerer Firnis.

Rahmen und Montage (Pr111)

H.: 20,2 cm; B.: 17,3 cm; T.: 1,4 cm

Alter Pohn-Rahmen: Stangenware: A 1; Eckornament: 1 unscharf

Passepartout: Stangenware: F; Eckornament: 14; Mittelnornament: 5

Gemälde und Rahmen rückseitig mit blauem Hadernpapier beklebt.

[M.v.G.]

Beschriftungen (Pr111)

Bildträgerrückseite: kleine Reste von rotem Siegelwachs

Auf dem blauen Hadernpapier, braune Tinte: „195 H Goltzius“; Bleistift „111“; rosa

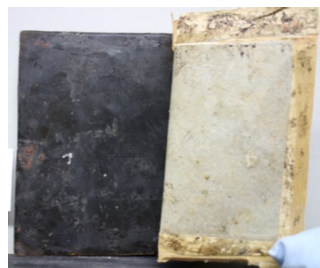
Buntstift: „111“; rote Leimfarbe: „111“

An der Außenkante des Rahmens, oben, roter Kugelschreiber: „111“

Goldenes Pappschildchen: „H. Goltzius (Copie)“



© Historisches Museum Frankfurt



© Historisches Museum Frankfurt

Provenienz

Aukt. Kat. Nothnagel 1784, Nr. 140: "Eine Weibsperson mit Kindern, die Liebe vorstellend, von einem guten Meister, 4½ Z. breit, 5¼ Z. hoch." Laut Annotation im Exemplar des Auktionskataloges aus dem Pohn'schen Familienbesitz wurde das Bild eingeliefert von „B“ (vermutlich Johann Philipp Mergenbaum)¹, zugeschlagen für einen Gulden an [Carl Traugott]² Berger. Nach einer handschriftlichen Notiz von E.F.C. Pohn ebd. kam das Bild später in die Sammlung des Miniaturkabinetts.

¹ Aufgelöst von Getty Provenance Index, Description of Sale Catalog C-A152.

² Ebd.



Literatur

Aukt. Kat. 1829, S. 8, Nr. 195: „Nach H. GOLZLIUS. Eine Charitas. b. 4¼. h. 5½. Z. Kupfer.“
Passavant 1843, S. 11, Nr. 111: „Goltzius, H. nach ihm. Charitas von drei Kindern umgeben, Kniestück, b. 4¼. h. 5½. Kupfer.“
Parthey Bd. 1 (1864), S. 503, Nr. 2 (als nach Goltzius); Verzeichnis Saalhof 1867, S. 32 (Wiedergabe Passavant); Wettengl/Schmidt-Linsenhoff 1988, S. 58 (als nach Hendrik Goltzius), S. 59 (Wiedergabe Aukt. Kat. 1829)

Kunsthistorische Einordnung

Pr111 zeigt als Kniestück eine sitzende Frau, umringt von drei Kindern in einem durch wenige Details angedeuteten bewachsenen Innenhof. Bekleidet mit einem grünen Rock, einem zeitlosen, rosafarbenen Oberteil und einem weißen Schal ist ihr Körper leicht gegen links gewandt, während ihr von einem weißen, flatternden Tuch umwundener Kopf mit blondem Haar dem Betrachter zugekehrt ist, die Augen ohne Blickkontakt versonnen in die Höhe gerichtet. Die junge Mutter gibt einem in ihrer rechten Armbeuge liegenden Säugling die entblößte Brust, während ein kleines Mädchen mit einem Spielzeugwindrad ihr über die Schulter schaut und ein nackter Junge – auf einer Rasenbank stehend – sich an ihre linke Seite anlehnt und ein Blumensträußchen nach vorne reicht. Hinter ihm ragt ein kräftiger, begrünter Baumstamm auf, die restliche Szene wird hinterfangen von einer Gebäudewand, an die sich links eine niedrigere, überrankte Mauer anschließt, über die Sonnenlicht einfällt.

Das fein gemalte, farblich dezente und harmonische Bildchen ist ein Beispiel für die qualitativ hochwertigen Gemäldekopien, die im 17. Jahrhundert nach graphischen Vorlagen angefertigt wurden. Zugrunde liegt in diesem Fall ein Kupferstich von Jacob Matham (1571–1631) nach Hendrik Goltzius, der als drittes Blatt aus einer Serie der Sieben Tugenden die Caritas zeigt und 1597 entstand (Abb. 1).³ Der Kopist übernahm die Komposition in allen Details, ließ allerdings die von Cornelius Schonaeus (1541–1611) stammende Unterschrift des Stiches in Form eines lateinischen Verses weg.⁴

Caritas, die Personifikation der Liebe, wird hier in der klassischen Weise als Mutter von drei Kindern gezeigt, wie sie Cesare Ripa in seiner 1593 – vier Jahre vor Goltzius' Stich – erstmals erschienenen *Iconologia* beschrieben hatte.⁵ Das bei ihm erwähnte rote Gewand der Figur ist (in der Gemäldekopie) allerdings nur in dem rosafarbenen Oberteil angedeutet, und die Flamme, die eigentlich über der Stirn der Caritas schwebt, wird zugunsten eines flatternden Kopftuches weggelassen, das die ansonsten außerweltliche Figur hier sehr viel menschlicher erscheinen lässt. Die ursprünglich die Liebe zu Gott und die Liebe zu den Menschen vereinende Personifikation der Caritas ist hier bereits gänzlich auf die Nächstenliebe zugespitzt.⁶ Mit der Platzierung der Gruppe in einem umschlossenen Garten, insbesondere mit der Rasenbank im Vordergrund, verweist Goltzius aber auch auf das Bildmotiv der Maria im Rosenhag (vgl. hierzu Pr055 → Oberrheinischer Meister), wie auch das Motiv des Nährens dem Bildtyp der Maria lactans entspringt.

[J.E.]

3 Hollstein Dutch, Bd. 11, S. 229, Nr. 258 (ohne Abb.). Siehe zur Serie AK Stuttgart/Bochum 1997/98, Kat. Nr. 5.1–6, S. 38–40.

4 „Qua[n]tum vis magnos dulce est mihi ferre labores – Quos flagrans amor edulcat, vehemensque cupido“ So viel du auch willst, für mich ist es süß, schwere Mühsal zu erdulden, die glühende Liebe und leidenschaftliches Verlangen versüßen (zit. nach AK Stuttgart/Bochum 1997/98, S. 38). Zu Schonaeus vgl. Pr144 → Monogrammist J P nach Hendrik Goltzius.

5 Ripa 1593, S. 41.

6 Zur Ikonographie und Darstellungstradition siehe Wellershoff-von Thadden, Maria, s.v. Caritas, in: RDK Bd. 3 (1952), Sp. 343–356, hier bes. Sp. 351f.



Abb. 1, Jacob Matham nach Hendrik Goltzius, Caritas, 1597, Kupferstich, 15,3 x 10,3 cm, Rijksmuseum Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-OB-27.122 © Rijksmuseum, Amsterdam