

Westfälisches Landesmuseum

für Kunst und Kulturgeschichte Münster
Landschaftsverband Westfalen-Lippe

Das Kunstwerk des Monats

November 1989



Hendrick Goltzius
Der Heilige Sebastian, 1615
Öl auf Leinwand, 104,5 x 91,5 cm
Inv.-Nr. 192 WKV

Der Signatur „HG 1615“ zufolge wurde der „Heilige Sebastian“ im Jahre 1615 von dem Haarlemer Maler und Kupferstecher Hendrick Goltzius (1558-1617) gemalt. Bei diesem Alterswerk überraschen den mit der niederländischen Malerei des frühen 17. Jahrhunderts vertrauten Betrachter nicht nur die künstlerische Qualität, sondern auch die ungewöhnliche Darstellungsweise. Ausgeführt als monumentales Kniestück, zeigt Goltzius den Heiligen im Augenblick des Märtyrertodes. Nur bekleidet mit einem Lententuch, mit beiden Armen an einen Baum gefesselt und von zwei Pfeilen durchbohrt, neigt sich sein Körper sterbend nach vorn. Der Kopf ist leicht nach rechts gewendet, die Augen sind mit verklärtem Blick zum Himmel gerichtet. Am Bildrand erscheint neben Sebastian ein Engel in rotem Gewand. Mit weitausholender Gebärde setzt er dem Heiligen den Märtyrerkranz aufs Haupt. Gleichzeitig greift die linke Hand nach vorn, um behutsam eines der Marterwerkzeuge zu entfernen. Vor dem dunklen Hintergrund, in dem das Laubwerk des Baumes nur schwach zu erkennen ist, hebt sich der Körper des Heiligen, der von grellem, von links einfallendem Licht getroffen wird, wie vor einer Folie ab. Der ihn begleitende Engel tritt dagegen in den verschatteten Mittelgrund zurück.

Im Vergleich mit der literarischen Vorlage wird deutlich, wie wenig spezifisch Goltzius' Interpretation des Sebastiansthemas ist. Der Überlieferung nach war Sebastian ein schöner, junger Gallier, den Kaiser Diokletian wegen seiner Schönheit, seiner Klugheit und seines Mutes zum ritterlichen Anführer seiner Leibwache ernannte. Sebastian nutzte die Stellung als Offizier der Garde und Günstling des Kaisers, um seinen christlichen Glaubensbrüdern in den Gefängnissen Roms beizustehen. Trotz der sich ständig verschärfenden Christenverfolgung gelang es ihm, immer weitere Römer zu bekehren. Von einem abtrünnigen Christen verraten, übergab ihn der erzürnte Kaiser seinen numidischen Bogenschützen, die ihn an einen Baum banden und mit ihren Pfeilen durchbohrten. Für tot liegengelassen, wurde er von der Witwe Irene gefunden, die noch Leben in dem gemarterten Körper entdeckte.

Sie pflegte seine Wunden und hielt ihn in ihrem Haus verborgen. Nach seiner Heilung hatte Sebastian eine Begegnung mit Diokletian und seinen Mitkaisern und klagte sie wegen der Sinnlosigkeit ihrer grausamen Verfolgungen öffentlich an. Sie aber ließen ihn mit Knüppeln zu Tode schlagen und warfen seine Leiche in die „cloaca maxima“.

Goltzius zeigt weder den Moment des eigentlichen Martyriums, die Erschlagung des Heiligen mit Keulen, noch die dramatische Szene der letzten Begegnung mit Diokletian. Er wählt vielmehr die Szene des ersten Tötungsversuches durch die Bogenschützen des Kaisers. Damit steht er ganz in der Tradition der seit der Renaissance entwickelten Sebastian-Ikonographie. Diese fügte das aus der Antike entlehnte Motiv der

Nacktheit zu den individuellen Attributen des Heiligen und gestaltete Sebastian als halbentblößten oder nur mit einem Lententuch bekleideten schönen Jüngling. Im Gegensatz zu der bei vielen Künstlern anzutreffenden Ausschmückung der Kernszene mit Assistenzfiguren (Bogenschützen, Engelgruppen, Hl. Irene usw.) verzichtet Goltzius auf jegliches anekdotisches Beiwerk. Vielmehr stattet er Sebastian mit den der frühbarocken Heiligenikonographie entnommenen allgemeinen Kennzeichen des Märtyrertums aus: dem zum Himmel gerichteten Blick und der Krönung mit dem Lorbeerkranz, dem Siegeszeichen des über Tod und Unglauben triumphierenden christlichen Helden. Diese Kombination individueller Attribute und allgemeiner Kennzeichen des Märtyrertums nimmt keine Rücksicht auf die zeitliche Abfolge der Szene im Leben Sebastians. Erster Tötungsversuch und eigentliches Martyrium werden zu einem Handlungsmoment zusammengezogen.

Daß Goltzius mit dieser ungewöhnlichen Darstellungsform weder den Entwurf eines neuen ikonographischen Programms beabsichtigte noch die Vermittlung gegenreformatorischer Glaubensinhalte zum Gegenstand seines Gemäldes machte, wird deutlich, sobald man versucht, die formalen und inhaltlichen Komponenten des Gemäldes zu analysieren. Der eigentliche Höhepunkt des Geschehens, die Krönung mit dem Märtyrerkranz, wird weder durch kompositorische Mittel noch durch die Lichtführung betont. Im Gegenteil, sie verliert sich im Halbdunkel der Hintergrundmalerei. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird so immer wieder von den religiösen Inhalten auf ein vom Maler intendiertes formales Problem gelenkt. Der stereotype Umgang mit der Ikonographie, der ohne Rücksicht auf die Vita den Heiligen pauschal als Märtyrer und den Märtyrer als Sebastian kennzeichnet, ansonsten aber auf jedes erzählende Moment verzichtet, verstärkt in Kombination mit der Verschleierung des inhaltlich bedeutenden Vorganges des Märtyrertriumphes die schon durch die Beleuchtung vorgegebene Konzentration auf den nackten Körper des Heiligen. Goltzius' Gemälde dient somit nicht der Verherrlichung des Leidens und Sterbens des Hl. Sebastian. Die Darstellung seines Martyriums wird vielmehr zum Anlaß der Auseinandersetzung mit einem der wichtigsten künstlerischen Probleme der Zeit: der Darstellung des männlichen Aktes.

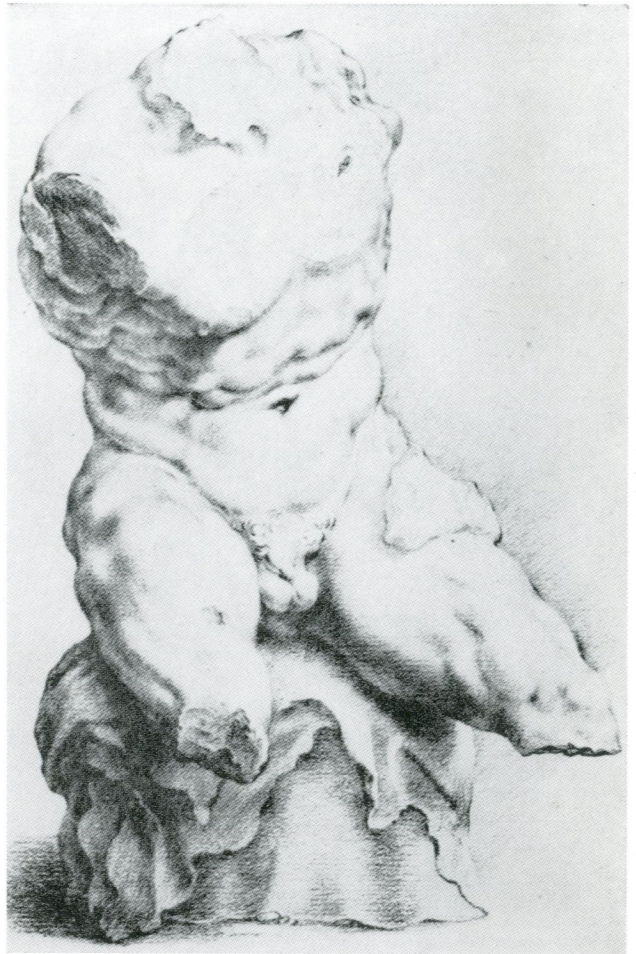
Die perfekte Beherrschung der Wiedergabe des menschlichen Körpers verlangte vom Künstler neben technischen Fähigkeiten vor allem die genaue Kenntnis der künstlerisch relevanten Vorbilder der Vergangenheit. Das Ziel des Studiums der Antike, der großen Meister der italienischen Hochrenaissance und der zeitgenössischen Tendenzen in der Malerei war nicht die Vervollkommnung äußerlicher Schönheit. Das schöne oder geschönte Nackte galt vielmehr als Mittel, bestimmte, nicht sichtbare Werte zu vermitteln.

Denn das Schöne, das Gute und das Wahre galten seit der Renaissance als wesensverwandte Begriffe. Das Nackte wurde so zum Symbol einer abstrakten Idee. Aufbauend auf seinen ausgezeichneten Kenntnissen der antiken Skulptur und der italienischen Malerei, gestaltet Goltzius den Körper Sebastians im Habitus des antiken Heros. Seine Aufmerksamkeit richtet sich dabei in erster Linie auf den Torso, dessen körperliche Qualitäten er sorgfältig herausarbeitet.

Die in dieser Darstellungsform mitschwingenden inhaltlichen Anspielungen sind in der Tradition der Sebastian-Ikonographie begründet. Seit jeher galt das Attribut der Nacktheit als Verweis auf Christus, ein ikonographischer Bezug, der durch Goltzius' Charakterisierung des Heiligen als Märtyrer noch verstärkt wird. Denn ein Märtyrer galt als christlicher Held in Vollen- dung, als Miterlöser, der in seinem Leiden das Leiden Christi nachvollzieht.

Neben dieser Konkordanz von Sebastian und Christus gibt es auch Analogien zum griechischen Gott Apollon. Sebastian wurde seit dem Mittelalter in Pestzeiten als Nothelfer angerufen, eine Funktion, die im Altertum Apollon als Heil- und Sühnegott übernahm. Sebastian kann also mit gleichem Recht als christlicher Nachfolger des ebenfalls wegen seiner jugendlichen Schönheit gerühmten heidnischen Gottes als auch als Nachfolger Christi verstanden werden. Goltzius' absolut unpersönliche Gestaltung des Aktes, die die Betonung individueller Kennzeichen, vor allem des Gesichtes und der Hände, bewußt vermeidet, läßt die Möglichkeit derartiger, bei seinen Zeitgenossen beliebten Anspielungen auf die antike Überlieferung und die christliche Ikonographie völlig offen.

Vergleicht man den „Hl. Sebastian“ mit Goltzius' anderen Gemälden, so finden sich gewisse Übereinstimmungen mit seinen Christusdarstellungen. Vor allem der „Christus“ aus der Marienkirche in Uelzen zeigt unverkennbar Analogien in Auffassung und Komposition. Darüber hinaus lassen sich in beiden Gemälden Merkmale nachweisen, die typisch für Goltzius' letzte Schaffensphase sind. Kennzeichnend für dieses Spätwerk ist eine Vorliebe für Darstellungen mit wenigen, monumental aufgefaßten Figuren, bei denen die Handlung auf ein Minimum reduziert ist. Dieser Verzicht auf eine narrative Struktur, seine Vorliebe für statische Kompositionen, die sorgfältige und minuziöse Detailbehandlung und die Bevorzugung eines trotz aller gelehrten Anspielungen möglichst offen gehaltenen, leicht lesbaren ikonographischen Programmes ordnet die neuere Forschung einem eigenständigen Stil zu, der die Entwicklung der niederländischen Malerei neben dem Manierismus, dem Prä-Rembrandtismus und dem Caravaggismus bestimmte. An der Entwicklung dieses „Klassizismus“, der zwischen 1614 und 1670 in zahlreichen Beispielen faßbar ist, war Goltzius maßgeblich beteiligt. Dies überrascht um so mehr, als er, der erst um 1600 zu malen begann, schon einmal, in



Hendrick Goltzius, Torso Belvedere, 1591; Teylers Museum, Haarlem

den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts, zum Wegbereiter einer neuen künstlerischen Richtung wurde. Als Kupferstecher und Verleger, der mit seinen Arbeiten schon früh Weltruhm erlangte, setzte er noch vor seiner Romreise im Jahre 1591 in Holland die international bedeutendste Kunstströmung der Zeit, den Manierismus, durch.

Überblickt man Goltzius' Gesamtwerk, lassen sich deutlich drei Stilphasen unterscheiden. Die Zeit vor 1591 steht ganz im Zeichen eines verfeinerten, anticlassizistischen Manierismus. Zum Vorbild und Ausgangspunkt des eigenen künstlerischen Schaffens wurden dabei die Zeichnungen Bartholomäus Sprangers, eines in Italien und am Hofe Rudolf II. tätigen flämischen Malers, dessen Hauptanliegen die Wiedergabe des nackten menschlichen Körpers in Anspannung und Bewegung war. Goltzius, der sie in vollendeter technischer Meisterschaft in den Kupferstich übertrug und in ganz Europa verbreitete, entwickelte in Zusammenarbeit mit Karel van Mander und Cornelis Cornelisz aus Sprangers Anregungen die Stilvariante des nordniederländischen Manierismus, der sich vor allem mit dem Problem der größtmöglichen Bewegung be-



Hendrick Goltzius, Venus und Mars von Vulkan überrascht, 1585; Teylers Museum, Haarlem

schäftigte. Es entstanden vielfigurige Kompositionen mit langgestreckten Körpern in unnatürlichen, kurvigen Stellungen, bei denen man jede Möglichkeit zur übertriebenen Akzentuierung der Muskelpartien nutzte. Sprechende Gebärden, nach außen gedrehte Zehen und flammende Haare zeugen von einem Raffinement, in dem sich die bewußte Entscheidung gegen den Naturalismus spiegelte.

Um 1590, wohl unter dem Eindruck seiner Italienreise, kam es zu einem Bruch in Kunstauffassung und Stil des Meisters. Das eigene Stilempfinden wurde durch die unmittelbare Konfrontation mit den Schönheitsidealen der Antike ernstlich erschüttert, und es setzte seine langsame Abkehr von den anticlassizistischen Tendenzen der Manieristen ein. Goltzius' Ziel war es nun, die menschliche Schönheit in idealisierter Form darzustellen, ohne der Natur Gewalt anzutun. Die Proportionen sind nicht mehr übertrieben, die Bewegungsabläufe bleiben im Bereich des Möglichen. Vermutlich in dieser Zeit begann er, „nach dem Leben“ zu zeichnen. Die Frage, ob er dabei auch nach dem lebenden Modell gezeichnet hat, ist bis heute nicht eindeutig geklärt.

Um 1600 dann vollzieht sich der abrupte Wandel vom

Kupferstecher zum Maler. Nach einer Phase des Experimentierens auf maltechnischem und stilistischen Gebiet konzentrierte er sich bald auf die Fortsetzung des in den Kupferstichen der späten neunziger Jahre entwickelten Klassizismus im Medium der Malerei. Begleitet wurden diese Bemühungen von realistischen Bestrebungen, wie sie in den späten Landschafts- und Porträtzeichnungen ebenso wie in seinen späten Allegorien zum Ausdruck kommen. 1603 gelingt ihm mit einem heute im Museum Boymans in Rotterdam befindlichen Blatt die erste rein realistische Darstellung der holländischen Landschaft.

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung scheint der „Hl. Sebastian“ weniger denn je das Resultat einer primär religiös bestimmten Malerei zu sein. Er erscheint vielmehr als eine von vielen Ausdrucksformen, mit denen Goltzius sich kurz vor seinem Tod in der Neujahrsnacht 1617 noch einmal dem Thema zuwandte, das sich wie ein roter Faden durch sein gesamtes Schaffen zieht: der Darstellung des menschlichen Körpers in seiner natürlichen Schönheit, die, veredelt durch ein aus gelehrtem Wissen und unterschiedlichen kunsttheoretischen Problemstellungen entwickeltem Körperideal, zum Träger des Geistigen wird, das in seinem universalen Anspruch nicht nur Goltzius' Haltung zu religiösen und weltanschaulichen Fragen repräsentiert, sondern in gleichem Maße den Grad der künstlerischen Entwicklung verdeutlicht, den er durch die Wiederaufnahme derselben Thematik unter jeweils anderen Voraussetzungen errang.

Mechthild Beilmann

Literatur:

- Albert Blankert, Classicisme in de Hollandse schilderkunst 1614-1670, in: God en de Goden. Verhalen uit de bijbelse en klassieke oudheid door Rembrandt en zijn tijdgenoten, Ausst. Washington-Detroit-Amsterdam 1980-81.
 Otto Hirschmann, Hendrick Goltzius als Maler 1600-1617, Den Haag, 1916.
 Carel van Mander, 't Leven van Henricus Goltzius, uytnemende Schilder, Plaetsnijder, en Glaes-schrijver, van Mulbracht, Haarlem 1604 – deutsche Übersetzung der Ausgabe von 1617 von Hanns Floerke, München-Leipzig, 1906, Bd.II, 233-261.
 Lawrence W. Nichols, Job in Distress, a newly-discovered painting by Hendrick Goltzius, in: Simiolus 13, 1983, 182-188.
 E. K. J. Reznicek, Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius, Utrecht, 1961.
 Derk Snoep u. a., Goltzius als schilder, in: Kunstschrift Openbaar Kunstbezit 5, 1985.
 Walter L. Strauss, Hendrick Goltzius, 1558-1617; the Complete Engravings and Woodcuts, New York, 1977.

Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte
 Domplatz 10, 4400 Münster
 Fotos: Rudolf Wakonigg (Titel); Abb. 1 + 2: Reznicek S. 156 und Snoep Abb. 6
 Druck: Druckhaus Cramer, Greven
 © 1989 Landschaftsverband Westfalen-Lippe