

Chi sa copiare sa fare. Die Zeichnung von Joseph Heintz dem Älteren (1564–1609) mit dem *Raub einer Sabinerin* nach Giambologna in der Göttinger Kunstsammlung

Lisa Marie Roemer

Der berühmte Cupido, der sich einen Bogen schnitzt, zu dessen Füßen ein lachend- und weinender Knabe zu sehen. Dieses Stück ist zu seiner Zeit um viele tausend Gulden gekauft worden. – Dabey befindet sich eine Kopey desselben, von Joseph Heintz, gewesenen Kammermahler, welcher etwas an dem Original verdorben hatte, und diese Kopey dafür verfertigen wollte; weil aber dieselbe dem Originale bey weitem nicht beykam, starb er aus Verdruß darüber.¹

Diese fast hämische Notiz findet sich in einer Beschreibung der Wiener Schatzkammer aus dem Jahr 1771 und bezieht sich auf das berühmte Gemälde von Parmigianino (1503–1540), das einen bogenschnitzenden Amor zeigt.² In der Tat kopierte Joseph Heintz d. Ä. (1564–1609) das Gemälde, als dieses im Jahr 1603 nach Prag an den Hof von Kaiser Rudolf II. (1552–1612) kam – gestorben ist er daran sicherlich nicht. Dass Joseph Heintz d. Ä., Kammermaler am Prager Hof von Kaiser Rudolf II. und neben Hans von Aachen und Bartholomäus Spranger einer der bedeutendsten Manieristen des nordalpinen Raumes, allerdings kein schlechter Kopist war, beweist nicht zuletzt eine in der Göttinger Kunstsammlung befindliche Zeichnung, um deren Genese es im Folgenden gehen soll (Abb. 1–2).

Das Göttinger Blatt zeigt die vielgerühmte, ca. 4 m hohe Raptusgruppe des flämischen Bildhauers Giambologna (1529–1608) in der *Loggia dei Lanzi* in Florenz und ist während der ersten Italienreise von Joseph Heintz d. Ä. zwischen 1584 und 1589 entstanden.³ Dorthin war er wie so viele seiner Zeitgenossen aufgebrochen, nachdem er in Basel vermutlich bei seinem Vater Daniel Heintz d. Ä. (ca. 1530–1596) zum Baumeister ausgebildet worden war und, ebenfalls in Basel, bei Hans Bock d. Ä. (ca. 1550–1624) eine Ausbildung zum Figurenmaler genossen hatte.⁴ In Italien schulte er seine künstlerischen Fähigkeiten durch das Kopieren von antiken Bildwerken sowie von Gemälden und Skulpturen des 16. Jahrhunderts. Dass knapp die Hälfte seines ca. 90 Blätter umfassenden graphischen Werks Zeichnungen nach bekannten Werken aus der Antike und der Frühen Neuzeit sind, entsprach einer gängigen Praxis und ist vor dem Hintergrund von Kunsttheoretikern wie Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1600), Federico Zuccari (ca. 1540–1609) oder Giovanni Battista Armenini (1530–1609) besser zu verstehen, nach deren Auffassung das Studium der großen Meister zur Ausbildung und Formung der eigenen *maniera* und des eigenen *giudizio* unerlässlich war.⁵ So verwundert es nicht, dass sich im Œuvre Joseph Heintz' d. Ä. etliche Studien nach Hans Holbein d. J. (1497/98–1543), Raffael (1483–1520), Michelangelo (1475–1564),

Lisa Marie Roemer, *Chi sa copiare sa fare.* Die Zeichnung von Joseph Heintz dem Älteren (1564–1609) mit dem *Raub einer Sabinerin* nach Giambologna in der Göttinger Kunstsammlung,

in: Chatzidakis/Haug/Roemer/Rombach (Hrsg.): *Con bella maniera*, Festgabe für Peter Seiler,

Heidelberg: arthistoricum.net 2021, S. 217–229. <https://www.doi.org/10.11588/arthistoricum.855.c11077> 217



Abb. 1: Joseph Heintz d. Ä., Raub einer Sabinerin nach Giambologna, schwarze Kreide auf hellocker getöntem Papier, vermutlich nachträglich mit Pinsel in Ocker gedeckt, 1587. Göttingen, Kunstsammlung der Georg-August-Universität, Inv. Nr. H 650.



Abb. 2: Giambologna, Raub einer Sabinerin, Marmor, 1583. Florenz, Loggia dei Lanzi.

Giambologna, Federico und Taddeo Zuccari (1529–1566), Antonio Tempesta (ca. 1555–1630), Paolo Veronese (1528–1588), Jacopo Tintoretto (1518/19–1594) oder Polidoro da Caravaggio (ca. 1492–1543) finden, dessen Fassadenmalereien in Rom bereits zu verschwinden begannen und z. T. nur noch durch Nachzeichnungen dokumentiert sind.

Ab 1584 hielt sich Joseph Heintz d. Ä. zunächst für drei Jahre in Rom auf, wo er mehrfach im Hause des Malers und Kunsthändlers Anthonis Santvoort (ca. 1552–1600) in der Nähe des Trevi-Brunnens belegt ist, durch dessen Vermittlung der junge Heintz wohl auch an erste Aufträge in Rom kam.⁶ Aus dieser frühen römischen Zeit sind ebenfalls einige Blätter in der Göttinger Kunstsammlung erhalten, unter denen die braun lavierte und weiß gehöhte Federzeichnung auf blauem Papier mit dem knienden *Insignienträger* nach Taddeo Zuccari durch die eigenhändige Aufschrift „Rö 85“ das einzige sicher datierbare Werk ist.⁷ Der kniende Page, der das Szepter und die auf einer Maske platzierte Krone hält, ist einem Wandgemälde der *Sala Regia* im Vatikan entnommen, das die Lösung Kaiser Heinrichs IV. vom Kirchenbann durch Papst Gregor VII. zeigt (Abb. 3).



Abb. 3: Joseph Heintz d. Ä., Kniender Insignienträger nach Federico und Taddeo Zuccari, Feder in braun, braun laviert und weiß gehöht auf blau getöntem Papier, 1584–1587. Göttingen, Kunstsammlung der Georg-August-Universität, Inv. Nr. H 425.



Abb. 4: Joseph Heintz d. Ä., Zwei Verdammte nach Michelangelo (Jüngstes Gericht), Rötel, 1584–1587 (?). Göttingen, Kunstsammlung der Georg-August-Universität, Inv. Nr. H 651.



Abb. 5: Joseph Heintz d. Ä., Portrait von Giambologna, schwarze Kreide und Rötel, 1587 (?). Washington D.C., The National Gallery of Art, Julius S. Held Collection, Alisa Mellon Bruce Fund, Inv. Nr. 1984.3.11.

Vermutlich zur selben Zeit schuf Heintz auch die braun lavierte und im Hintergrund mit weißer Farbe gedeckte Federzeichnung mit der Personifikation des *Premio*, des Siegespreises, nach dem Gemälde von Antonio Tempesta in der *Sala Vecchia degli Svizzeri* im Vatikanischen Palast.⁸ Der einst als Aufenthaltsort für die Schweizer Garde eingerichtete Raum wurde unter Papst Gregor XIII. im Jahr 1582 mit Fresken ausgestattet. Weder die *Sala Regia* noch die *Sala Vecchia degli Svizzeri* waren öffentlich zugängliche Räume, so dass anzunehmen ist, dass Heintz die Zeichnungen bei einem organisierten Besuch des Vatikanischen Palastes im Jahr 1585 anfertigte.

Auch die Göttinger Rötzelzeichnung nach Raffaels Wandteppich mit dem knienden Jüngling aus dem *Tod des Ananias*⁹ und die kraftvollen, ungemein plastisch wirkenden Figuren der dunklen Rötzelzeichnungen, die zwei Verdammte aus Michelangelos *Jüngstem Gericht* zeigen,¹⁰ sind in Rom während eines Besuchs der *Sixtinischen Kapelle* entstanden, möglicherweise jedoch zu einem späteren Zeitpunkt als die zuvor genannten Federzeichnungen (Abb. 4).

Nach dem ersten längeren Aufenthalt in Rom reiste Joseph Heintz d. Ä. 1587 über Florenz nach Venedig, wo er knapp zwei Jahre blieb und sich dort mit der Kunst insbesondere Tintoretto und Veroneses auseinandersetzte. Spätestens im Frühling 1591 trat er als Kammermaler am Prager Hof Rudolfs II. in Erscheinung, in dessen Auftrag er 1592–1595 erneut nach Italien reiste, um dort antike Bildwerke zu kopieren und Objekte für die Kunstkammer Rudolfs II. anzukaufen. Während viele Stationen seines Lebens durch Quellen belegt werden können, sind für die Florentiner Zeit keine Dokumente erhalten. Lediglich einige Blätter deuten auf einen Aufenthalt in der toskanischen Stadt hin, in der er sich vermutlich im Herbst 1587 vor seiner Ankunft in Venedig im Dezember desselben Jahres für mehrere Monate aufhielt.¹¹ In Florenz zeichnete er nach Werken von Michelangelo¹² und insbesondere nach solchen von Giambologna.¹³ Nicht nur mehrere Zeichnungen nach und Adaptionen von Giambolognas Skulpturen im Werk von Joseph Heintz d. Ä. zeugen von dessen besonderer Verehrung für den flämischen Bildhauer – neben den bereits genannten Blättern aus der Florentiner Zeit seien als weitere Beispiele die Braunschweiger Zeichnung mit dem Fragment einer nicht weiter bestimmbareren Fassung der *Nessus und Deianeira*-Gruppe¹⁴ und das Dresdener Gemälde *Venus, Cupido und Apollo* angeführt, in dem Giambolognas bronzener *Apollo* für Francesco I. seinen Widerhall findet.¹⁵ Auch mit einer Portraitzeichnung in der von ihm bevorzugten Kreide-Rötzel-Technik hat Heintz dem großen Meister der Bildhauerkunst seine Reverenz erwiesen (Abb. 5).¹⁶

Eines der reizvollsten Werke nach Giambologna im Œuvre von Joseph Heintz d. Ä. ist das Göttinger Blatt mit der in schwarzer Kreide auf hellocker getöntem Papier ausgeführten Zeichnung nach Giambolognas Raptusgruppe in der *Loggia dei Lanzi* in Florenz (Abb. 1–2).¹⁷ In der Ansicht von Heintz kauert auf einem felsigen Grund die Figur eines Sabiners, der sein Gesicht vom Betrachter abgewendet hat und seinen linken Arm zum Schutz nach oben hält. Darüber ragt die mächtige Hebefigur eines muskulösen Mannes und einer jungen Frau auf, die gemeinhin als Römer und Sabinerin gelten. Der Römer, von dem wir in der Heintz'schen Ansicht hauptsächlich die linke Körperhälfte sehen und dessen Kopf fast vollständig durch die beiden Arme verdeckt ist, hält die junge Sabinerin vor seiner Brust mit beiden Armen fest umschlungen. Seine rechte Hand greift dabei kräftig in die Hüfte der jungen Frau, so dass seine Finger tiefe Mulden in das Fleisch drücken – eine Geste, die einerseits den Pygmalion-Mythos aufruft und damit auf das Vermögen des Bildhauers verweist, eine Steinskulptur möglichst lebendig erscheinen zu lassen, und andererseits

mit dem Verweis auf den Tastsinn die Vorzüge der Bildhauerei gegenüber der Malerei in der *paragone*-Debatte unterstreicht.¹⁸ Die junge Sabinerin, die uns Heintz in der Rückenansicht präsentiert, versucht vergeblich, sich aus der festen Umklammerung des Römers zu befreien. Angespannt windet sie sich um ihre eigene Achse, hilfessuchend greifen ihre ausgebreiteten Arme ins Leere.

Zum mutmaßlichen Zeitpunkt der Entstehung der Zeichnung im Herbst 1587 stand die kolossale Marmorskulptur seit vier Jahren in der *Loggia dei Lanzi* in Florenz und hatte allseits Bewunderung hervorgerufen.¹⁹ Das ikonographische Thema wurde erst nach deren feierlicher Enthüllung am 14. Januar 1583 durch die Anbringung eines Reliefs am Sockel mit einer Darstellung des Sabinerinnenraubes festgeschrieben. Borghini zufolge interessierte Giambologna selbst wohl in erster Linie die Herausforderung einer solchen kolossalen Hebefigur in Stein. Vor allem habe er damit endgültig das zirkulierende Vorurteil aus dem Weg räumen wollen, er könne keine großformatigen Marmorskulpturen schaffen.²⁰ Tatsächlich waren solch komplizierte Hebefiguren bis dato nur in Bronze hergestellt worden. Doch nicht nur die gewagte Statik faszinierte das Publikum. Die Marmorgruppe ist darüber hinaus schnell zur Inkunabel der manieristischen *figura serpentinata* avanciert, jenem Ideal einer dynamischen, aufwärts strebenden Schraubfigur, das bekanntermaßen durch den Mailänder Maler und Kunsttheoretiker Giovanni Paolo Lomazzo im Jahr 1584 mit den Metaphern der Flamme, der Pyramide und der Schlange eine zeitgenössische Definition fand.²¹ Giambologna verband das *serpentinata*-Motiv mit einer allansichtigen Darstellung, so dass mit seinem *Raub einer Sabinerin* eine spiralförmige Schraubfigur entstand, die keine Hauptseite mehr aufweist, sondern eine Reihe von gleichwertigen Ansichten, die nur im Umschreiten ganz erfasst werden können.

Vor diesem Hintergrund erhebt sich die Frage nach dem Standort und der Ansicht, die Heintz für seine Zeichnung der Skulpturengruppe wählte. Ein Abgleich mit dem Original ergibt, dass Heintz gerade nicht die bekannteste Ansicht von vorne, von der *Piazza della Signoria* aus wiedergibt (Abb. 1–2). Er muss vielmehr noch knapp innerhalb der Loggia, und zwar schräg links hinter der Marmorgruppe (nah am Pfeiler) gestanden haben, wenn man von vorn auf die Loggia schaut. Damit entschied sich Heintz für eine recht ungewöhnliche Perspektive, die aus anderen Graphiken nach der Skulptur von Giambologna nicht bekannt ist.

Möglicherweise gibt es für seine Standortwahl einen ganz profanen Grund: Heintz hielt sich vermutlich in den Herbstmonaten in Florenz auf und unter dem schützenden Dach der *Loggia dei Lanzi* konnte er schlechtem Wetter zum Trotz ungestört zeichnen. Doch die aufmerksame Lektüre der Zeichnung verrät, dass ihn vor allem ästhetische Gründe dazu bewogen haben müssen, die Skulpturengruppe aus diesem Blickwinkel aufzunehmen. Die spannungsreiche Konfrontation verschiedener Körperformen mag seine Aufmerksamkeit erregt haben, die in dieser Ansicht besonders deutlich zum Ausdruck kommt, beispielsweise der Kontrast zwischen dem weiblichen, graziilen, und bei aller Anspannung dennoch anmutig gebogenen Körper der jungen Sabinerin und dem mächtigen, muskulösen Körper des Römers, oder der Ziehharmonika-Effekt in der Gegenüberstellung der aufgefächerten Rippenpartie des Römers und des zusammengezogenen Rumpfes des kauernenden Sabiners. Insbesondere der erotische Rückenakt der weiblichen Figur, mit seiner kurvigen Silhouette im Bereich der Hüfte und der im Gegensatz dazu schmalen Taille scheinen

Heintz fasziniert zu haben. Und schließlich bringt diese Ansicht den Griff des Römers in das weiche Fleisch der Sabinerin pointiert zur Geltung und die damit verbundenen kunsttheoretischen Implikationen.

Es sind keine weiteren Ansichten der Marmorgruppe durch Joseph Heintz d. Ä. bekannt. Die Bildwerke Giambolognas sind jedoch entsprechend ihrer Anlage als vielansichtige Skulpturen rezipiert worden. Dies wurde bereits bei der Aufstellung seiner Werke berücksichtigt, man denke an die Bronzeplastik des *Apoll*, die Giambologna für Francesco I. de Medici gegossen hat. Sie wurde in den Räumen des Medicifürsten im *Palazzo Vecchio* auf einem drehbaren Sockel aufgestellt, so dass man sie bequem in jeder erdenklichen Ansicht bewundern konnte.²² Doch auch in der graphischen Rezeption wird der Vielansichtigkeit von Giambolognas Plastiken Rechnung getragen. So zeigt etwa eine lavierte Federzeichnung aus New York, die Hans Bock d. J. (1573/1575–nach 1626) zugeschrieben wird und damit im näheren Umfeld Joseph Heintz' d. Ä., dem Schüler von Hans Bock d. Ä., angesiedelt ist, einen virtuellen Rundgang um eine *Venus*-Statuette von Giambologna und erfasst so die Vielansichtigkeit der Plastik (Abb. 6).²³

Ähnliche Beispiele lassen sich für die Gruppe mit dem *Raub einer Sabinerin* anführen. Der Mantuaner Holzschneider Andrea Andreani (1541–1623) fertigte um 1584 drei Chiaroscuro-Holzschnitte an, die Giambolognas Raptusgruppe in verschiedenen, durch den Holzschnitt bedingt

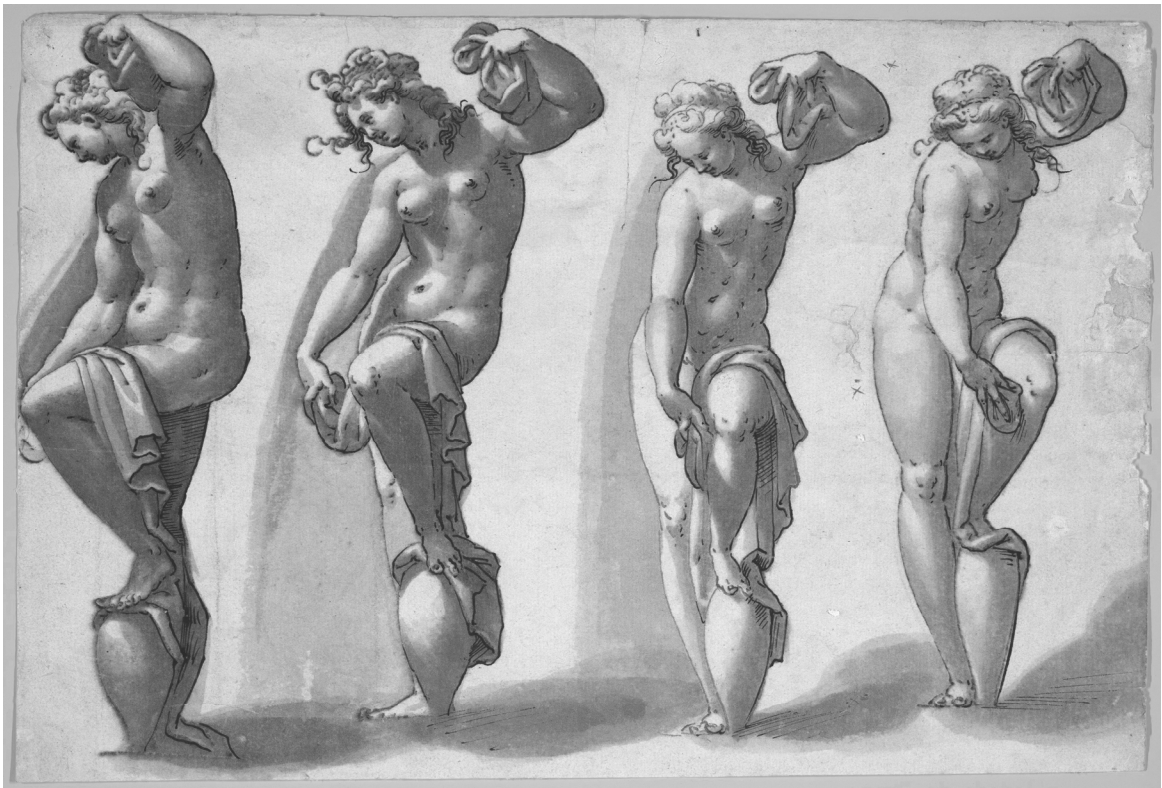


Abb. 6: Hans Bock d. J., Vier Studien nach Giambolognas Badender Venus, Feder in braun und schwarz, grau laviert, ca. 1590. New York, The Metropolitan Museum of Art, Purchase, Guy Wildenstein Gift, 2012, Inv. Nr. 2012.226.

seitenverkehrten Ansichten wiedergeben (Abb. 7a–c).²⁴ In diesen kommt neben der Vielansichtigkeit gerade die Verschraubung der drei Figuren und deren Ineinandergreifen sehr gut zur Geltung, die diese Skulptur zum Inbegriff der manieristischen *figura serpentinata* werden ließen. Bei Heintz dagegen scheinen die Körper der einzelnen Figuren eher parallel nebeneinander zu stehen, ihre Verschränkung ist auf ein Minimum reduziert. Deutlich wird dies beim kauern den Sabiner, der in Andreanis Holzschnitten in all seiner Bedrängnis zwischen den Beinen des Römers eingezwängt erscheint, während er in der Ansicht von Heintz fast autonom und wie eine am Geschehen unbeteiligte Figur wirkt. Es war offensichtlich nicht das Hauptanliegen von Heintz, die für die allansichtige Skulptur Giambolognas so charakteristische Verschränkung und Verschraubung der Figuren darzustellen. Seine Wiedergabe vermittelt am wenigsten den Eindruck, dass man um die Skulptur herumgehen müsse – ein mögliches Indiz dafür, dass es sich um eine einzelne Aufnahme handelt und die Zeichnung nicht etwa Teil einer Serie gewesen ist, wie beispielsweise die Holzsnitte von Andreani.

Die äußerst akkurat und mit sicherer Hand ausgeführte Göttinger Kreidezeichnung lässt vermuten, dass Heintz vorbereitende Studien oder Skizzen angefertigt hatte und das Göttinger Blatt die Reinzeichnung darstellt. Diesbezüglich interessant ist die von Zimmer 1988 erstmals publizierte

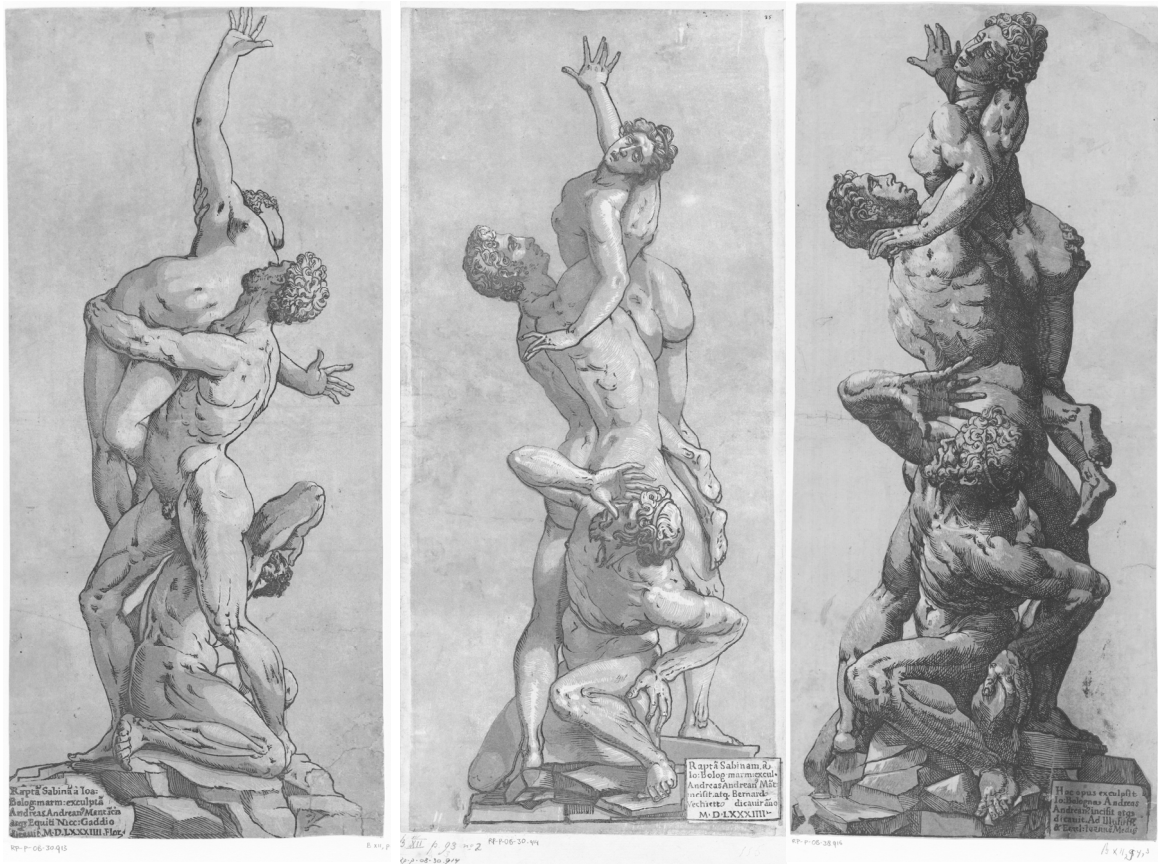


Abb. 7a–c: Andrea Andreani, *Raub einer Sabinerin* nach Giambologna, Chiaroscuro-Holzsnitt, 1584. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-OB-30.913, Inv. Nr. RP-P-OB-30.914 und Inv. Nr. RP-P-OB-30.916



Abb. 8: Unbekannter Zeichner, Raub einer Sabinerin, schwarze Kreide, grau laviert. Berlin, SMBPK, Kupferstichkabinett, KdZ 10462.

Zeichnung aus dem Berliner Kupferstichkabinett (Abb. 8).²⁵ Die flüchtig skizzierte, grau lavierte Kreidezeichnung ist mit den Maßen 202 × 121 mm etwas kleiner als das Göttinger Blatt. Sie hängt jedoch augenscheinlich eng mit der Göttinger Zeichnung zusammen, da sie Giambognas Raptusgruppe von demselben Standpunkt zeigt. Zunächst mag man annehmen, die Berliner Skizze sei eine erste Studie, die der sehr viel feiner ausgearbeiteten Göttinger Zeichnung vorangeht. Doch der lockere, flüchtige Duktus passt nicht recht zum Stil von Heintz, der sorgfältiger arbeitet.²⁶ Überdies gibt es bei aller Deckungsgleichheit bezüglich des Sujets und des Blickwinkels zahlreiche Unterschiede, die vermuten lassen, dass hier zwei unterschiedliche Zeichner am Werk waren. Neben der leicht geänderten Beinhaltung der Sabinerin – in der Berliner Skizze befindet sich ihr rechter Fuß auf Höhe der linken Kniekehle, im Göttinger Blatt dagegen knapp oberhalb der Fessel – scheint auch die kurvige Silhouette an Hüfte und Taille, die so charakteristisch für die weiblichen Figuren von Giambologna ist, in der Berliner Skizze weniger ausgeprägt zu sein. Wesentliche Unterschiede bestehen darüber hinaus bei den männlichen Figuren. Der Rumpf des Römers ist in der Berliner Skizze kürzer geraten als im Göttinger Blatt, der Sabiner dagegen deutlich größer,

daher rührt auch die größere Distanz zwischen der Hand des Sabiners und der Hand der Sabinerin in der Göttinger Zeichnung. Bei der letzteren Zeichnung ist die vertikale Ausrichtung der Figurengruppe stärker betont, das Lastende der Schwerkraft deutlicher zu spüren und die plastische Wirkung der Figuren wesentlich ausgeprägter. Die ganze Kraft, die im Griff des Römers um die Hüfte der Sabinerin zum Ausdruck kommt, fehlt in der Berliner Skizze, z. B. die bereits angesprochenen Finger, die sich tief ins Fleisch pressen, oder das Gesäß, das durch den Griff kräftig zusammengedrückt wird. In der Berliner Skizze dagegen wirken die Figuren leichter und durch die fehlende Binnenzeichnung flächiger. Auch scheint die Anspannung der Sabinerin hier abgeschwächer zu sein, die im Göttinger Blatt an der Kontraktion der Rückenmuskeln und der starken Torsion ihres Oberkörpers abzulesen ist. Die genannten Beobachtungen lassen den Eindruck entstehen, dass in der Göttinger Zeichnung mehr Verständnis für die Schwerkraft der Massen und für die Plastizität

der Körpervolumina vorhanden ist. Dieses Verständnis fehlt dem Zeichner der Berliner Skizze, der folglich nur schwer mit Joseph Heintz d. Ä. in Übereinstimmung gebracht werden kann.

Ob es sich bei dem Berliner Werk um eine parallel vor dem Original entstandene Skizze handelt oder um eine Nachzeichnung des Heintz'schen Blattes, muss offen bleiben. Dass solche Nachzeichnungen wie das Göttinger Blatt von Joseph Heintz d. Ä. wiederum als Studienobjekte dienen konnten, beweist die in Dresden befindliche sorgfältige und detailgetreue Nachzeichnung des Heintz'schen Blattes aus dem 17. Jahrhundert von der Hand des Augsburgers Hans Friedrich Schorer (um 1585–nach 1654).²⁷

Von der späteren Wertschätzung solcher zu Studienzwecken angelegten Zeichnungen zeugt schließlich auch die wohl erst nachträglich angebrachte ockerfarbene Hintergrundbemalung des Göttinger Blattes. Sie verleiht der Zeichnung zusätzliches Gewicht und zugleich einen würdevollen Rahmen. Da solche Hintergrundbemalungen im zeichnerischen Œuvre von Heintz d. Ä. sonst kaum vorkommen und gehäuft im Bestand der Göttinger Zeichnungen von Heintz d. Ä. auftreten, liegt es nahe, darin den Wunsch eines späteren Sammlers zu sehen.²⁸ Und so ist dieses Blatt von Joseph Heintz d. Ä., das seinerseits im Kontext der damals gängigen und von den Theoretikern auch geforderten Praxis des Kopierens nach den großen Meistern und wohl für den eigenen Gebrauch während seines Italienaufenthaltes entstanden ist, selbst zu einem vorbildhaften Kunstwerk geworden.

Anmerkungen

¹ Murr 1771, S. 15. Auch bei Zimmer 1971, S. 125.

² Das Original von Parmigianino befindet sich in Wien (Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 275, 1534–1539, Öl auf Lindenholz, 135,5 × 65 cm); die Kopie von Joseph Heintz d. Ä. nach Parmigianino ebendort (Inv. Nr. 1588, nach 1603, Öl auf Holz, 135 × 64 cm).

³ Göttingen, Kunstsammlung der Georg-August-Universität, Inv. Nr. H 650, 344 × 220 mm, schwarze Kreide auf hellocker getöntem Papier, vermutlich nachträglich mit Pinsel in Ocker gedeckt. Entgegen den meisten Angaben in der Forschungsliteratur konnte in der Untersuchung mit dem Binocular keine Feder nachgewiesen werden. Das Blatt stammt, wie die anderen Zeichnungen von Joseph Heintz d. Ä. in der Göttinger Kunstsammlung, aus dem Altbestand (ausgewiesen durch den Stempel „BIBL. R. ACAD. G. A.“) und sind mit der Sammlung des Frankfurter Patriziers Johann Friedrich Armand von Uffenbach 1770 nach Göttingen gelangt. Zur Göttinger Zeichnung siehe Fiorillo 1821, fol. 68 verso, Nr. 40.2; Zimmer 1988, Kat. A 22, S. 121; Unverfehrt/Büttner 2000, Kat. 45, S. 130 (M. Ohm). Weiterführende Angaben und Literatur zum Blatt im Sammlungsportal der Georg-August-Universität, URL: <https://hdl.handle.net/21.11107/debbbf7-3ea7-4897-b541-c3bf2b92ae19> [aufgerufen 19.8.2020].

⁴ Zu Leben und Werk Joseph Heintz' d. Ä.: Zimmer 1971; Zimmer 1988; Zimmer 2011.

⁵ Dazu ausführlicher Blunt 1984, S. 94–108, bes. 106–107. Lomazzo 1584; Lomazzo 1590; Armenini 1587; Zuccaro 1961.

⁶ Zimmer 1988, S. 25; Zimmer 2011, S. 242.

⁷ Göttingen, Kunstsammlung der Georg-August-Universität, Inv. Nr. H 425, 226 × 176 mm. Zimmer 1988, Kat. A 36, S. 127.

⁸ Göttingen, Kunstsammlung der Georg-August-Universität, Inv. Nr. H 527, 254 × 186 mm. Zimmer 1988, Kat. A 34, S. 126. Weiterführende Angaben und Literatur zum Blatt im Sammlungsportal der Georg-August-Universität, URL: <https://hdl.handle.net/21.11107/377edbed-c740-4393-8307-95934319d065> [aufgerufen 19.8.2020].

⁹ Göttingen, Kunstsammlung der Georg-August-Universität, Inv. Nr. H 652, 218 × 192 mm. Zimmer 1988, Kat. A 33, S. 125–126. Weiterführende Angaben und Literatur zum Blatt im Sammlungsportal der Georg-August-Universität, URL: <https://hdl.handle.net/21.11107/a4efd9b6-6517-427a-a346-47531a8ff436> [aufgerufen 19.8.2020].

¹⁰ Göttingen, Kunstsammlung der Georg-August-Universität, Inv. Nr. H 651, 393 × 255 mm. Fiorillo, fol. 15 verso, Nr. 24; Zimmer 1988, Kat. A 25, S. 122. Weiterführende Angaben und Literatur zum Blatt im Sammlungsportal der Georg-August-Universität, URL: <https://hdl.handle.net/21.11107/53802957-a439-4bb4-af9a-54ac6a9569a5> [aufgerufen 19.8.2020].

¹¹ Jürgen Zimmer hat jüngst Heintz' Florentiner Monate genauer nachzuzeichnen versucht, Zimmer 2018.

¹² Studie nach einem verlorenen Bozzetto von Michelangelo für die Skulptur Giulianos de' Medici, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen, Inv. Nr. 121, schwarze Kreide auf blauem Tonpapier, weiß gehöht, 313 × 192 mm. Zimmer 1988, Kat. A 23, S. 121–122; Zimmer 2018, S. 211–212.

¹³ Beispielsweise die *Venus Cesarini*, siehe dazu Zimmer 2018, S. 207–211, der davon ausgeht, dass sich die Skulptur 1587 noch in Florenz und nicht in Rom befand. Die Zeichnung wurde 2005 im Kunsthandel veräußert, London, Sotheby's, 6. Juli 2005, Old Master Drawings, Lot 39, Feder in braun, Rötel und schwarze Kreide, 306 × 109 mm (unregelmäßig beschnitten). URL: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2005/old-master-drawings-i05040/lot.39.html> [aufgerufen 19.8.2020].

¹⁴ Braunschweig, Herzog-Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 893, schwarze Kreide auf hellocker getöntem Papier, 237 × 358 mm, nach eigenhändiger Datierung in Rom 1586 entstanden. Zimmer 1988, Kat. A 21, S. 120–121; Müller 2010; Zimmer 2018.

¹⁵ Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 646, nach 1596, Öl auf Kupfer, 40 × 27 cm. Die Adaption von Giambolognas Werken in diesem Gemälde hat zuletzt Zimmer 2018, S. 213–225, ausführlich diskutiert.

¹⁶ Washington D.C., The National Gallery of Art, Julius S. Held Collection, Alisa Mellon Bruce Fund, Inv. Nr. 1984.3.11, schwarze Kreide und Rötel, 145 × 127 mm. Zimmer 1988, Kat. A 16, S. 117–119. Die Portraitzeichnung gereicht nicht nur dem flämischen Bildhauer zur Ehre, sondern auch dem Autor selbst: Denn mit diesem Werk reiht sich Joseph Heintz d. Ä. in die Garde berühmter Künstler wie Hendrick Goltzius (Haarlem, Teylers Museum, schwarze Kreide und Rötel, braun und braungrün laviert, 370 × 300 mm) oder Federico Zuccari (Edinburgh, National Gallery, Inv. Nr. D.1851, schwarze Kreide und Rötel, 261 × 188 mm) ein, die ebenfalls Portraitzeichnungen Giambolognas angefertigt hatten und deren Werke Heintz z. T. selbst kopierte. Die Kreide-Rötel-Technik hatte Heintz wohl spätestens in Rom bei Federico Zuccari kennengelernt, der ebenfalls gerne in Kreide-Rötel-Technik arbeitete, sehr zum Verdruss übrigens von Joseph Meder: „Die [...] bella Maniera erfand allerlei geleckte und gesuchte Ausdrucksweisen. Man ging so weit, dass z.B. Joseph Heintz [...] im völligen Mißverstehen der Prinzipien römische Skulpturen wie Akte in Rot nachzeichnete und ihnen schwarze Perücken aufsetzte“ (Meder 1919, S. 131). Meders Kritik selbst ist wiederum nur vor der damals virulenten Manierismus-Kritik zu verstehen.

¹⁷ Angaben zum Blatt in Anm. 3.

¹⁸ Siehe dazu ausführlich Schröder 2004, bes. S. 187–190, der zudem einen Bezug zu demselben Gestus bei Vincenzo de' Rossis *Theseus und Helena*-Gruppe (1558–1560) herstellt, welche durch Giambolognas komplizierte, ineinander verschraubte Hebefigur im Sinne der rhetorischen *aemulatio* formal überboten wird.

¹⁹ Zur Marmorgruppe siehe Dhanens 1956, Nr. 51, S. 232–241; Larsson 1974, S. 90–93; Avery 1987, S. 109–114 und Kat. 12, S. 254. Unmittelbar nach der Enthüllung der Skulptur setzte eine umfangreiche literarische Rezeption ein, publiziert wurden etwa die Gedichtbände von Sermatelli 1583 (z. T. wieder abgedruckt in Borghini 1584) und Grazi 1584. Zur literarischen Rezeption der Marmorgruppe siehe Schröder 2004.

²⁰ Borghini 1584, S. 72.

²¹ Lomazzo 1584, S. 22–24. Zum Figurenideal der *figura serpentinata* siehe Summers 1972; Maurer 2001.

²² Larsson 1974, S. 66; Avery/Radcliffe/Leithe-Jasper 1978, Kat. 36, S. 119 (H. Keutner).

²³ Vier Studien nach Giambolognas *Badender Venus*, New York, The Metropolitan Museum, Purchase, Guy Wildenstein Gift, 2012, Inv. Nr. 2012.226, ca. 1590, Feder in braun und schwarz, grau laviert, 175 × 255 mm.

²⁴ TIB, Bd. 48, S. 147–148. Ein vierter, monumentaler Chiaroscuro-Holzschnitt zeigt das Sockelrelief mit dem *Raub der Sabinerinnen*. 754 × 937 mm. TIB, Bd. 48, S. 149.

²⁵ Berlin, SMBPK, Kupferstichkabinett, KdZ 10462. Zimmer 1988, Kat. E 5, S. 294, Abb. 156 (dort seitenverkehrt abgebildet).

²⁶ So bereits Zimmer 1988, Kat. E 5, S. 294.

²⁷ Zimmer 1988, Kat. E 4, S. 294, Abb. 155; Zimmer 2018, S. 213.

²⁸ Neben dem Blatt mit dem *Raub einer Sabinerin* sind auch Heintz' Zeichnungen nach Tempesta (Angaben in Anm. 8) und Raffael (Angaben in Anm. 9) aus dem Göttinger Bestand im Hintergrund mit deckender Farbe bemalt.

Literatur

Armenini 1587 – Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna: Francesco Tebaldini 1584.

Avery 1987 – Charles Avery, *Giambologna. The complete sculpture*, Oxford 1987.

Avery/Radcliffe/Leithe-Jasper 1978 – Charles Avery / Anthony Radcliffe / Manfred Leithe-Jasper, *Giambologna (1529–1608). Ein Wendepunkt der Europäischen Plastik*, Wien 1987, Ausst.-Kat., Edinburgh, Royal Scottish Museum/London, Victoria & Albert Museum/Wien, Kunsthistorisches Museum, 1978–1979.

Borghini 1584 – Raffaello Borghini, *Il Riposo*, Florenz: Giorgio Marescotti 1584.

Blunt 1984 – Anthony Blunt, *Kunsttheorie in Italien 1450–1600*, München 1984.

Dhanens 1956 – Elisabeth Dhanens, *Jean de Boulongne. Giovanni Bologna Fiammingo, Douai 1529 – Florence 1608*, Brüssel 1956.

Fiorillo 1821 – Johann Dominicus Fiorillo, *Catalogo dei Disegni*, handschriftliches Inventar, vor 1821.

Grazi 1584 – Grazia Maria Grazi, *Rime, e versi latini di Gratiamaria Gratii, sopra il ratto delle sabine. scolpito in marmo dall'eccellente Giambologna*, Florenz: Giorgio Marescotti 1584.

Larsson 1974 – Lars Olof Larsson, *Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus*, Stockholm 1974 (Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm studies in history of art, Bd. 26).

Lomazzo 1584 – Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura*, Mailand: Paolo Gottardo Pontio 1584.

Lomazzo 1590 – Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, Mailand: Paolo Gottardo Pontio 1590.

Maurer 2001 – Emil Maurer, *Manierismus. Figura serpentinata und andere Figurenideale. Studien, Essays, Berichte*, München 2001.

Meder 1919 – Joseph Meder, *Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung*, Wien 1919.

Müller 2010 – Jürgen Müller, Antike als Fiktion: Überlegungen zu einer Zeichnung von Joseph Heintz, in: *Studia Rudolphina*, (Festschrift für Jürgen Zimmer), 2010, Nr. 10, S. 167–173.

Murr 1771 – Christoph Gottlieb von Murr, *Versuch einer Beschreibung der kaiserlich-königlichen Schatzkammer zu Wien*, Nürnberg: Gabriel Nicolaus Raspe 1771.

Summers 1972 – David Summers, Maniera and Movement. The Figura Serpentinata, in: *The art quarterly*, 1972, Bd. 35, S. 265–301.

Schröder 2004 – Gerald Schröder, Versteinernder Blick und entflammte Begierde. Giambolognas ‚Raub der Sabinerin‘ im Spannungsfeld poetisch reflektierter Wirkungsästhetik und narrativer Semantik, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 2004, Bd. 31, S. 175–203.

Sermartelli 1583 – Michelagnolo Sermartelli, *Alcune composizioni di diversi autori in lode del ritratto della sabina. Scolpito in marmo dall'eccellentissimo M. Giovanni Bologna, posto nella piazza del Serenissimo Gran Duca di Toscana*, Florenz: Bartolomeo Sermartelli 1583.

Chi sa copiare sa fare. Die Zeichnung von Joseph Heintz dem Älteren (1564–1609) mit dem *Raub einer Sabinerin*

TIB – *The Illustrated Bartsch*, hg. v. Walter L. Strauss / John T. Spike, New York 1978–.

Unverfehrt/Büttner 2000 – *Zeichnungen von Meisterhand. Die Sammlung Uffenbach aus der Kunstsammlung der Universität Göttingen*, hg. v. Gerd Unverfehrt / Nils Büttner, Göttingen 2000, Ausst.-Kat., Koblenz, Mittelrhein-Museum/Göttingen, Kunstsammlung der Universität/Oldenburger Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 2000.

Zimmer 1971 – Jürgen Zimmer, *Joseph Heintz der Ältere als Maler*, Weißenhorn 1971.

Zimmer 1988 – Jürgen Zimmer, *Joseph Heintz der Ältere. Zeichnungen und Dokumente*, München/Berlin 1988.

Zimmer 2011 – Jürgen Zimmer, Heintz, Joseph d. Ä., in: *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 71, hg. v. Günter Meißner, Berlin 2011, S. 242–246.

Zimmer 2018 – Jürgen Zimmer, 1587 – Joseph Heintz in Florenz, in: *Studia Rudolphina*, 2018, Nr. 17/18, S. 203–225.

Zuccaro 1961 – *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, hg. v. Detlef Heikamp, Florenz 1961 (Fonti per lo studio della storia dell'arte, Bd. 1).

Bildnachweise

Abb. 1, 3, 4: © Göttingen, Kunstsammlung der Georg-August-Universität, Foto: Katharina Anna Haase ·
Abb. 2: Foto: Jana Graul · Abb. 5: © Washington D.C., The National Gallery of Art · Abb. 6: © New York, The Metropolitan Museum of Art · Abb. 7a–c: © Amsterdam, Rijksmuseum · Abb. 8: Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Dietmar Katz