

Reproduktion als Verwandlung

Diana Scultoris *Toro Farnese* (1581)

Nina Günther

Die druckgrafische Reproduktion wurde in der Forschung lange Zeit mit dem bloßen ‚Abkupfern‘ und dem mechanischen Kopieren von bereits bestehenden Druckgrafiken, Gemälden und Fresken gleichgesetzt und singular definiert.¹ Im Gegensatz dazu muss sie jedoch als ein heterogener „umbrella term“² begriffen werden, der gerade im Italien des 16. Jahrhunderts ein vielfältiges Spektrum an Prozessen und Erscheinungsformen umfasst – von exakten Kopien bis zu ikonografischen Umdeutungen.³ Insbesondere gilt es, innovative und interpretative Eigenschaften der Reproduktion vertiefend in den Fokus zu nehmen, nachdem diese bis zuletzt oft vernachlässigt und teilweise negiert wurden, sobald ein Druck

-
- 1 Grund dafür ist, dass druckgrafische Reproduktionen spätestens seit dem Zeitalter der Romantik an fälschlichen Maßstäben der Originalität gemessen wurden (u.a. Augustyn, Wolfgang/Söding, Ulrich: Original – Kopie – Zitat. Versuch einer begrifflichen Annäherung, in: Augustyn, Wolfgang/Söding, Ulrich (Hrsg.): Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Band 26), Passau 2010, S. 1–3). Das Reproduzieren von bereits Bestehendem wurde lange Zeit als Prozess angesehen, der weniger, bis keinerlei künstlerisches Talent erfordere und die Reproduktionen daher als weniger originell angesehen (Bury, Michael (Hrsg.): *The Print in Italy. 1550–1620* (Ausstellungskatalog London, The British Museum), London 2001, S. 11). Michael Bury widerlegt in seiner maßgebenden Publikation *The Print in Italy*, dass solche Vorstellungen keinesfalls der zeitgenössischen Rezeption jener Grafiken entsprachen (Bury 2001, insbesondere S. 10–11). Der Begriff selbst ist anachronistisch, was diverse Forschungsbeiträge seither betonen (Bloemacher, Anne/Richter, Mandy/Faietti, Marzia (Hrsg.): *Sculpture in Print, 1480–1600* (Brill’s Studies on Art, Art History, and Intellectual History, 52), Leiden/Boston 2021, S. 18–19.). Die Reproduktion wird in der jüngeren Forschung daher als Kategorie von sozialhistorischer Dimension weiter gefasst, als welche sie auch in diesem Beitrag verstanden wird (unter anderem Gramaccini, Norberto/Meier, Hans Jakob (Hrsg.): *Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgrafik 1485–1600*, Berlin/München 2009; Zorach, Rebecca/Rodini, Elizabeth (Hrsg.): *Paper Museums. The Reproductive Print in Europe 1500–1800* (Ausstellungskatalog, Chicago, The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago), Chicago Ill. 2005; Letwin, Hilary: „Old in Substance and New in Manner“. *The Scultori and Ghisi Engraving Enterprise in Sixteenth-Century Mantua and Beyond*, Baltimore 2013).
 - 2 Rebecca Zorach und Elizabeth Rodini charakterisieren die Reproduktion in ihrem maßgebenden Katalog von 2005 metaphorisch als einen aufgespannten Schirm, der unter sich diverse Erscheinungsformen versammelt: „We intend it in this catalogue as a relatively neutral umbrella term for prints that are based closely on other images, including paintings, drawings, sculptures and other prints.“ (Zorach/Rodini 2005, S. 2).
 - 3 Zorach und Rodini unterstreichen weiterführend das heterogene Potenzial, das die Reproduktion als ein solcher „umbrella term“ bereithält: „Between these poles lies a seemingly endless array of possibilities [...]“ (Ebd., S. 7; S. 6–7).

als reproduktiv identifiziert wurde.⁴ Im Fall der italienischen Druckgrafikerin Diana Scultori⁵ (ca. 1546–1613), bewertet Evelyn Lincoln Veränderungen im Prozess des Reproduzierens am Beispiel des *Martyrium des Hl. Laurentius* (1582) als „unimportant“, ohne, dass dies weiter ausgeführt wird.⁶ Diana Scultori bedient sich für ihre gattungsübergreifenden Reproduktionen jedoch diverser künstlerischer Verwandlungspraxen – so auch für ihren Kupferstich des *Toro Farnese*⁷ von 1581, was an diesem Beispiel in den folgenden Ausführungen exemplarisch herausgestellt werden soll (Abb. 1).

Zum einen übersetzt sie mit dem *Toro Farnese* eine antike Skulptur aus Marmor in den Kupferstich und überträgt damit ein Medium in ein anderes. Der Fokus der Betrachtung muss daher auf Scultoris Umgang mit dem Ur-Medium gelegt werden. Wie setzt sie sich mit der Materialität der Skulptur auseinander und wie vollzieht sie diesen Medientransfer?⁸ Zum anderen transformiert sie das Dreidimensionale ins Zweidimensionale. Welche Perspektive auf die Skulptur wählt sie dafür im Kupferstich? Laut Sarah Cree ständen Künstler*innen bei der Übersetzung von Skulpturen in den Kupferstich dabei grundsätzlich vor zwei möglichen Verfahrensweisen:

„The artist making a print after antique sculpture had to decide whether to strive for an exact replication, or a more general evocation; whether to make fidelity to the original medium the primary goal, or to exploit the full expressive possibilities of print.“⁹

-
- 4 Letwin 2013; Bury 2001, S. 10; Gramaccini/Meier 2009; Markey, Lia: The Female Printmaker and the Culture of the Reproductive Print Workshop, in: Zorach, Rebecca/Rodini, Elizabeth (Hrsg.): Paper Museums. The Reproductive Print in Europe 1500–1800 (Ausstellungskatalog, Chicago, The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago), Chicago Ill. 2005, S. 51–74, S. 51.
 - 5 Im Folgenden wird die Künstlerin entweder als „Diana Scultori“ oder nur mit dem Nachnamen angesprochen. Obwohl sie sich in Inschriften häufig als „Diana Mantuana“ bezeichnet, soll im Folgenden auf den inzwischen in der Forschung geläufigen Namenszusatz „Scultori“ zurückgegriffen werden, der auch für ihren Bruder und ihren Vater verwendet wird. Dies soll jedoch keinesfalls die Abhängigkeit der Künstlerin von den männlichen Counterparts suggerieren, sondern primär ihren individuellen Stellenwert im Kontext des Scultori und Ghisi „engraving enterprise in sixteenth century Mantua and beyond“ unterstreichen, welchen auch Hilary Letwin in ihrer gleichnamigen Dissertation von 2013 herausstellt (Letwin 2013).
 - 6 „When making a case for Diana’s agency in her printing practice, scholars sometimes try to emphasize unimportant differences between her print and her models“. (Lincoln, Evelyn: Invention, Origin, and Dedication. Republishing Women’s Prints in Early Modern Italy, in: Biagioli, Mario/Jaszi, Peter/Woodmansee, Martha (Hrsg.): Making and Unmaking Intellectual Property, Chicago/London 2011, S. 339–358, S. 346).
 - 7 Unbekannt, *Toro Farnese*, römische Kopie Anfang 3. Jh. n. Chr. nach hellenistischem Original, ca. 200 v. Chr., Marmor, 370 × 295 × 295 cm, Museo Archaeologico Nazionale Napoli, Inv. 6002.
 - 8 Zwar übersetzt Scultori beispielsweise mit dem *Götterfest* (1575) auch Fresken in den Kupferstich, jedoch ist diese Reproduktion nur eine losere Orientierung am Urbild und sie setzt sich zudem nicht mit den technischen Anforderungen der Fresken auseinander.
 - 9 Cree, Sarah: Translating Stone into Paper. Sixteenth- and Seventeenth-Century Prints after Antique Sculpture, in: Zorach, Rebecca/Rodini, Elizabeth (Hrsg.): Paper Museums. The Reproductive Print



Abb. 1 Diana Scultori, *Toro Farnese*, 1581, Kupferstich, 40 × 27,4 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. Nr. 41.72(2.73), The MET, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/402702> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024], Public Domain.

Eingrenzend gibt Cree an, dass diese dualen Prioritäten durchaus miteinander in Konflikt geraten können.¹⁰ Im Folgenden gilt es daher zu klären, welchen Maßstab Scultori für ihre Wiedergabe der antiken Skulptur in Kupfer ansetzt: eine exakte Replik oder eine freiere Wiedergabe? Zudem ist auch die Funktion von Dianas Reproduktion in ihrem individuellen Entstehungskontext zu berücksichtigen, auf den an späterer Stelle ebenfalls eingegangen wird.

Motiv und Komposition

Urbild¹¹ für Scultoris Reproduktion war die antike Skulpturengruppe (Abb. 2), die im Zuge der seit Sommer 1545 andauernden Ausgrabungen unter Papst Paul III. in den Caracalla-Bädern in Rom wiederentdeckt wurde.¹² Aufgrund ihrer Größe und der Tatsache, dass sie aus einem einzigen Block Marmor gehauen worden war, avancierte sie anschließend zu einer der beliebtesten antiken Statuen.¹³ Druckgrafische Reproduktionen wie Scultoris *Toro Farnese* sind Zeugnisse dieser Faszination und verbreiteten das antike Kulturgut weitreichend.¹⁴

Der *Toro Farnese* illustriert den antiken Mythos um die Bestrafung der Dirke. Diese will ihre verhasste Nichte Antiope töten lassen.¹⁵ Sie befiehlt

in Europe 1500–1800 (Ausstellungskatalog, Chicago, The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago), Chicago Ill. 2005, S. 75–100, S. 76–77.

¹⁰ Cree 2005, S. 77.

¹¹ Die Problematik um die Unterscheidung der Begrifflichkeiten von Reproduktion und Original ist bis heute nicht geklärt. Daher soll für die folgenden Ausführungen statt ‚Original‘ der Begriff ‚Urbild‘ eingeführt werden. Mit dem Urbild ist kein Archetypus gemeint. Der Begriff bezeichnet jene Grafik, Gemälde oder Skulptur, die unabhängig von der tatsächlich reproduzierten Vorlage als visueller Ursprung und damit als Anlass zur Reproduktion angesehen werden kann. So können in der Unterscheidung zwischen Original und Nicht-Original mitschwingende Wertungen und Konnotationen umgangen werden.

¹² Marvin, Miranda: *Freestanding Sculptures from the Baths of Caracalla*, in: *American Journal of Archaeology* 87 (1983), S. 347–384, S. 349.

¹³ Haskell, Francis/Penny, Nicholas: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven 1994, S. 165.

¹⁴ Unter anderem Bloemacher/Richter/Faietti 2021, S. 1.

¹⁵ Antiope gebiert nach dem Liebesakt mit dem Göttervater Zeus die beiden Zwillinge Zethus und Amphion. Aus Angst vor dem Göttervater flieht sie zum König Epopeus von Sikyon, der sie zur Frau nimmt. Die beiden Zwillinge werden daraufhin im Kithairon ausgesetzt und von einem Hirten großgezogen. Nykteus, König von Theben und Vater der Antiope, befiehlt Lykos, Antiope aus Sikyon zurückzuholen. Er tötet Epopeus, wird damit zum König und hält Antiope zur Sklavin. Besonders von seiner Frau, der Königin Dirke, wird Antiope daraufhin misshandelt. (siehe hierzu ausführlich: Schirmer, Adolf: Antiope, in: Roscher, Wilhelm Heinrich (Hrsg.): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig 1884–1937, Bd. 1,1 (1886), S. 380–382; Braun, Edmund Wilhelm: Dirke, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. IV (1955), Sp. 77–80; in: RDK Labor, <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=95604> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024], Sp. 77–80; Hunger, Herbert: *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 6. Aufl., Reinbek 1974, S. 32–33, 42–43).



Abb. 2 Unbekannt, *Toro Farnese*, römische Kopie Anfang 3. Jhd. n. Chr. nach hellenistischem Original, ca. 200 v. Chr., Marmor, 370 × 295 × 295 cm, Museo Archaeologico Nazionale Napoli, Inv. Nr. 6002, aus: Nina Günther, 08.05.2022, Lizenz: CC BY-SA 4.0 (mit Genehmigung des Kulturministeriums – Museo Archeologico Nazionale di Napoli).

den Zwillingen Zethos und Amphion, Antiope vor einen Stier zu spannen und zu Tode zu schleifen. Nachdem Antiope aus Theben flieht und auf die Zwillinge trifft, erfahren diese, dass Antiope in Wirklichkeit ihre Mutter ist. Beide rächen sich daraufhin an Dirke und lassen sie zu Tode schleifen. Diana Scultoris Kupferstich bildet, genau wie die Skulptur, jenen Moment ab, in dem Dirke vor den Stier gespannt wird. Dabei zeigt sie in Untersicht eine Figurengruppe im Freien. Die Basis der Darstellung bildet eine massive, scharfkantige Felsformation, die vom unteren Bildrand emporragt und sich durch die klaren Konturen nahezu plastisch vom felsigen Hintergrund abhebt. Darüber erstreckt sich ein nicht weiter ausgearbeiteter Himmel, der zum oberen Rand des Stichs lediglich von schlichten Wolkenformationen bekrönt wird.

Im Zentrum des Stichs steht jedoch die eigentliche Figurengruppe. Die einzelnen Protagonisten sind auf verschiedenen Höhen des Felsens positioniert und dadurch unterschiedlich in das Geschehen eingebunden. Die barbusige Dirke im Vordergrund ringt sich Halt suchend empor und klammert sich an den Unterschenkel eines jungen, nackten Mannes. Die Lyra zu seinen Füßen gibt ihn als Amphion zu erkennen.¹⁶ Er packt den Kopf des wilden Stiers, der mit den Vorderhufen ausschert. Der dadurch entstehende Leerraum gibt den Blick auf eine Frau im Hintergrund frei, die wahrscheinlich Antiope darstellt.¹⁷ Zur Linken fixiert Zethos den Stier mit einem Tau. Als Attribut des Jägers ragt zu seiner Linken die Scheide eines Schwertes hervor. Auch der Hund im Vordergrund des Felsens kann in diesem Kontext gedeutet werden. Rechts daneben beobachtet eine kleine Gestalt das Geschehen. Paolo Bellini deutet diese als jungen Bacchus.¹⁸ Unterhalb der eigentlichen Darstellung bringt Scultori eine lateinische Inschrifttafel in Blocklettern an, welche die ursprüngliche Skulptur sowie ihre Provenienz knapp beschreibt:

„Du betrachtetest die große Dirke, die von einem gewissen Apollonius aus Rhodos aus einem Stück Marmor gemeißelt, in einem Tempel aufgestellt und dann von Asinius nach Rom gebracht, in den Antoninischen Bädern zwischen den Denkmälern aufgestellt wurde und sich jetzt im Farnese-Palast befindet.“¹⁹

16 Hunger 1974, S. 32.

17 Bellini, Paolo (Hrsg.): *L'opera incisa di Adamo e Diana Scultori* (Ausstellungskatalog Mailand, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli), Vicenza 1991, S. 243–244.

18 Diesen nährte Dirke als eine der Nymphen auf dem Berg Kithairón und war diesem verschrieben; Ebd., S. 244.

19 Eigene Übersetzung nach Letwin 2013, S. 178; Originaltext: *INGENTEM DIRCEM QVAM SPECTAS MARMORE AB VNO / SCVLPSIT TAVRISIVS QVONDAM ET APOLLONIVS / DIENDE ADVECTA RHODO EST ET PRIMV CODITA INAEDE / POLLIO QVAM ROMAE STVXERAT ASINIVS / THERMARVM INDE ANTONI INTER MONVME[N]TA REPOSTA / AT NVNV FARNESI PATRIS IN AEDE SITA EST*; Ähnliche Angaben sind ursprünglich bei Plinius d. Ä. in seiner *Historia Naturalis* überliefert, der ebenfalls eine kurze

Darstellung und Inschrift müssen daher gesamtheitlich interpretiert werden. Doch wie verhält sich Diana Scultoris Reproduktion zum Urbild?

Reproduktion als Verwandlung

Scultori dokumentiert die eigentliche Figurengruppe im Wesentlichen getreu der Skulptur. Sie übernimmt die einzelnen Figuren und alle relevanten ikonografischen Details. Nur an wenigen Stellen differiert die Darstellung. Scultori stellt etwa ein von Dirkes Kleidung verdecktes, aufgerolltes Seil dar, was in der Skulptur so nicht gezeigt wird. Die Panflöte zu Füßen Amphions, der Hund sowie die Kleidung des Bacchus sind zudem leicht verändert. Auch Zethus' Schwert ist bei der Skulptur selbst nicht vorhanden.²⁰ Zudem verkürzt Diana die Proportionen der Figurengruppe, um eine Untersicht zu suggerieren. Außerdem gibt sie keine frontale, sondern eine insgesamt leicht gedrehte Ansicht auf die Skulptur wieder, wodurch beispielsweise die flüchtigen Profile des Hundes und des Bacchus im Vordergrund sichtbar werden, die den Betrachter*innen in der strengen Frontalansicht verwehrt bleiben würden. Generell wurden alle Beteiligten bei Scultori aus verschiedenen Blickwinkeln heraus so positioniert, dass ihre Charakteristika gesamtheitlich abgebildet werden. Darüber hinaus verändert sie Dirkes Armhaltung, wodurch erst der Blick auf Antiope²¹ im Hintergrund frei wird. Offenbar muss Scultori im Reproduktionsprozess eine ästhetisch begründete Entscheidung zwischen der besten Sichtbarkeit der einzelnen Figuren und der Wiedergabe der Gesamtansicht

Beschreibung der Skulptur liefert. Laut Plinius wurde die Figurengruppe von Apollonius und Tauricus auf Rhodos aus einem Block Marmor gehauen und nach Rom gebracht: Plinius Secundus, Gaius: Natural History. In 10 Volumes, Books 36–37 (= The Loeb Classical Library, Bd. 419), Cambridge 2001, S. 26–27.

- 20** Es existieren keine Hinweise darauf, dass an jener Stelle das von Diana dargestellte Schwert angebracht war. Bei weiteren Reproduktionen des *Toro Farnese* wird dieses jedoch ebenfalls abgebildet.
- 21** Antiope's Physiognomie und Gestik sind jedoch im Vergleich zur ursprünglichen Skulptur stark verändert. Bei einer früheren sowie bei späteren Reproduktionen der Skulptur ist diese wesentlich urbildgetreuer reproduziert worden. Die Gründe für Scultoris Ausführung müssen spekulativ bleiben; Frühere Darstellung: Cesare Roberti da Civitella (?), *Toro Farnese* (nach der antiken Skulptur), 1579, Kupferstich, 49,7 × 36 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. Nr. 41.72(2.74); Wahrscheinlich handelt es sich bei diesem Künstler um Cesare Roberti da Civitella, wie Bellini und Georg Kaspar Nagler überzeugend darlegen (Bellini 1991, S. 244; Nagler, Georg Kaspar: Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialien des Namens, der Abbreuiatur desselben [und] c. bedient haben. CF–GI, München 1860 (= Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialien des Namens, der Abbreuiatur desselben [und] c. bedient haben, 4 Bde., München 1858 ff., Bd. 2); The MET Museum in New York gibt hingegen Georges Reverdy als Künstler an: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/403582>, [zuletzt aufgerufen am 25.06.2024]; Spätere Darstellung: Unbekannt, verlegt von Nicolaus van Aelst, *Toro Farnese* (nach der antiken Skulptur), 1599, Kupferstich, 48,5 × 34,8 cm, Raccolta delle stampe „Achille Bertarelli“, Mailand, Inv. Nr. Albo H 56-2, tav. 84.

treffen, die einem festen Betrachter*innenstandpunkt unterworfenen ist, wie auch Anne Bloemacher, Mandy Richter und Marzia Faietti generell für Reproduktionen von Skulpturen hervorheben.²² Demnach kombiniert Scultori mit ihrer Reproduktion verschiedene Ansichten auf die Skulptur, was eine hohe künstlerische Herausforderung darstellt.²³

Obwohl sie die Figurengruppe dabei selbst insgesamt getreu des Urbilds wiedergibt, bildet sie ein Charakteristikum der Skulptur nicht ab: ihren Sockel. Spätestens dieses elementare Detail entzieht Diana Scultoris Darstellung den Anspruch einer urbildgetreuen Antiken-Dokumentation. Denn wie auch Bloemacher, Richter und Faietti betonen, ist das evidenteste und am häufigsten verwendete Attribut für die Darstellung einer Skulptur in einer Grafik ihr Sockel, wenn man diese als solche ausweisen will.²⁴

Bei Antiken-Reproduktionen wie dem *Spinario* oder dem *Herkules*, beide ebenfalls von 1581, entscheidet sie sich für die Wiedergabe samt Sockel. Beim *Toro Farnese* weicht dieser der Felsformation. Dadurch wird das Dargestellte nicht als reproduzierte, statische Skulptur, sondern vielmehr als lebendige Szenerie und als Darstellung eines aktiven Vorgangs charakterisiert.²⁵ Dazu trägt zudem Scultoris technische Ausarbeitung der einzelnen Figuren, Flächen und Texturen bei. Durch präzise gesetzte Schraffuren und Punktierungen schafft sie Hell-Dunkel-Kontraste, die der Darstellung Dynamik und Tiefe verleihen. Richter beschreibt dies für Marcantonio Raimondi als Spiel zwischen der Darstellung eines menschlichen Wesens und einer antiken Statue, was auch auf Scultoris Ausführung übertragen werden kann.²⁶ Sie bemüht sich um die Imitation der Körperlichkeit und Plastizität der dreidimensionalen Skulpturengruppe. In diesem Zusammenhang wird gleichzeitig deutlich, dass Scultori sich weniger mit dem ursprünglichen Material und der exakten Wiedergabe der materiellen Feinheiten der Skulptur auseinander-

22 Bloemacher/Richter/Faietti 2021, S. 25.

23 Ungeklärt muss an dieser Stelle Scultoris tatsächlicher Anteil an dieser Komposition bleiben. Die Künstlerin reproduzierte, wie es zu jener Zeit die gängige Praxis war, primär grafische Vorlagen wie Zeichnungen oder bereits existierende Reproduktionen des Urbilds (unter anderem Lincoln, Evelyn: *The Invention of the Italian Renaissance Printmaker*, New Haven 2000, S. 124; Wolken, Christine Chiorian: *Beauty, Power, Propaganda, and Celebration. Profiling Women in Sixteenth-Century Italian Commemorative Medals*, Cleveland 2012, S. 257). Bis dato sind von Scultori selbst keine Zeichnungen erhalten, weshalb Forscher*innen davon ausgehen, dass sie keine zeichnerische Ausbildung erhalten hat und daher primär auf grafische Vorlagen anderer Künstler*innen zurückgriff (ebd.). Eine konkrete Vorlage für Scultoris *Toro Farnese* bleibt jedoch nach derzeitigem Kenntnisstand unbekannt.

24 Bloemacher/Richter/Faietti 2021, S. 25.

25 Letwin 2013, S. 178.

26 Richter, Mandy: *Marcantonio Raimondi and Fragmentary Ancient Statues. Hypotheses on His Working Method and Antiquarian Practice*, in: Bloemacher, Anne/Richter, Mandy/Faietti, Marzia (Hrsg.): *Sculpture in Print, 1480–1600* (Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History, 52), Leiden/Boston 2021, S. 95–123, S. 110.

setzt beziehungsweise diese nicht dokumentiert. Im Fokus stehen die Darstellung eines aktiven Vorgangs und die Wiedergabe von Plastizität im Zweidimensionalen.

Verstärkt wird dieser lebendige Eindruck durch das Einfügen der Figurengruppe in eine naturalistische Umgebung. Scultori stellt jedoch nicht den tatsächlichen Untergrund der Skulptur dar, sondern gibt die Figurengruppe nun in einer weitläufigen felsigen Landschaft wieder. Zudem arbeitet sie die Felsformation, wie schon die Figuren, mittels präzisen Hell-Dunkel-Kontrasten wesentlich deutlicher, beinahe plastisch heraus. Der Fels wirkt dadurch scharfkantiger und vielschichtiger, als er bei der Skulptur selbst ausgebildet ist. Hilary Letwin gibt an, dass Scultori mit dem ergänzten Hintergrund auf den zeitgenössischen Aufstellungsort der Skulptur im zweiten Innenhof des Palazzo Farnese anspielen wolle.²⁷ Statt diesen tatsächlich abzubilden, entscheidet sich die Künstlerin jedoch für die Wiedergabe einer zwar schlichten, aber fiktiven Landschaft.

Demnach weist kein Detail der Darstellung selbst darauf hin, dass es sich hier um die Reproduktion einer Skulptur handelt, obwohl Scultori die eigentliche Figurengruppe insgesamt urbildgetreu wiedergibt. So bedient sie sich für ihre Übersetzung eines gewissen Maßes an Interpretation, das dennoch subtil ist, wie sich im direkten Vergleich mit wesentlich freieren Reproduktionen wie Marco Dentés *Laokoon* (Abb. 3) zeigt. Einen Hinweis auf das Urbild gibt Scultori erst durch die Inschrift unterhalb der eigentlichen Darstellung. Durch den beschreibenden Text stellt sie den Rückbezug zur Skulptur her, von der sich ihre Reproduktion insbesondere durch das Eliminieren des Sockels und das Hinzufügen des fiktiven Hintergrundes subtil löst. Die antikisierenden, lateinischen Blocklettern imitieren eine antike Inschrift, wie sie Skulpturen oft am Sockel trugen. So stellt Scultori auch im Schriftbild eine Kontinuität her. Der *Toro Farnese* selbst trägt jedoch keine solche Inschrift, die somit eine weitere stilistische Innovation darstellt, durch die sich Scultoris Reproduktion wiederum von einer getreuen Antiken-Dokumentation entfernt. Vielmehr scheint das Fingieren der antiken Inschrift der Demonstration des Antiken-Wissens zu dienen.²⁸

Interessant ist vor allem Scultoris Wortwahl. Sie weist die Betrachter*innen nicht etwa darauf hin, dass sie eine von ihr angefertigte Reproduktion, sondern die Skulptur selbst vor sich sehen („Du betrachtetest die große Dirce [...] aus einem Stück Marmor gemeißelt“). Damit spricht

27 „Its private ownership may explain the way in which Diana has selected to set it [...] in the open air, with landscape behind it and clouds above it.“ (Letwin 2013, S. 177); Auch der ursprüngliche antike Aufstellungsort der Skulptur vor den Ausgrabungen in der südöstlichen Palaestra der Caracalla-Bäder in Rom kann hier aufgrund des dargestellten Untergrundes kaum gemeint sein (siehe hierzu ausführlich Marvin 1983; von den Hoff, Ralf: Horror and Amazement. Colossal Mythological Statue Groups and the New Rhetoric of Images in Late Second and Early Third Century Rome, in: Borg, Barbara E. (Hrsg.): *Paideia: The World of the Second Sophistic*, Berlin/New York 2004.

28 Letwin 2013, S. 178.



Abb. 3 Marco Dente, *Laokoon*, ca. 1516–1520, Kupferstich, 27,4 × 38,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. Nr. 41.72(2.80), aus: The MET, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/362039> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024], Public Domain.

sie indirekt selbst einen Aspekt an, der für ihre Übersetzung leitend zu sein scheint: den Paragone von Skulptur und Druckgrafik.²⁹ Scultoris Kupferstich tritt bewusst in Konkurrenz mit dem Urbild. Sie scheint zeigen zu wollen, dass die zweidimensionale Reproduktion der Skulptur ebenbürtig ist. Zwar kann der Kupferstich die Allansichtigkeit des Urbilds nicht wiedergeben, jedoch stellt Scultori in einer Ansicht alle wesentlichen Charakteristika und ikonografischen Details dar. Ausschlaggebend dafür sind die entscheidenden kompositorischen und statischen Änderungen. Zudem überzeugt gerade die illusionistische Plastizität, die sie durch ihre präzise Linien- und Schraffurtechnik aus der Kupferplatte geradezu herauskulptiert. Einige Details wirken bei Scultori sogar naturalistischer als bei der Skulptur selbst. Dirkes Gewand legt sich bei Scultori wie ein hauchdünner Schleier über ihre Beine. Auch den Bacchus skulptiert sie in ihrer Darstellung deutlicher heraus, während sein rechtes Bein in der Skulptur beinahe reliefartig in den Felsen eingearbeitet ist. Zwar kann, wie Cree berechtigterweise angibt, der Kupferstich das ursprüngliche Material nicht reproduzieren,³⁰ Scultori scheint dies allerdings auch nicht anzustreben.

²⁹ Ebd., S. 180–181.

³⁰ Cree 2005, S. 76. Zur bewusst evozierten Analogie des Kupferstechens und der Bildhauerei siehe unter anderem Viljoen, Madeleine C.: *Aes Incidimus: Early Modern Engraving as Sculpture*, in: Bloemacher, Anne/Richter, Mandy/Faietti, Marzia (Hrsg.): *Sculpture in Print*,

Der Fokus liegt primär auf der Imitation von Plastizität. Dies fördert zudem den Eindruck eines bewegten Vorgangs und übertrifft so in gewisser Weise das Statische. Insgesamt scheint sie mit ihrer Reproduktion durch ihre diversen Interpretationen keine reine Dokumentation, sondern eine, wenn auch subtile *aemulatio* anzustreben, die gleichzeitig jedoch nicht ohne den Rückbezug zur Skulptur auskommt.

An dieser Stelle ist der Entstehungskontext des Stichs von Bedeutung. Veröffentlicht wurde ihre Reproduktion als Teil des *Speculum Romanae Magnificentiae*, einem Sammelband von Reproduktionsgrafiken römischer Kunst, Architektur und Stadtansichten der bedeutendsten Druckgrafiker*innen der Zeit.³¹ Dieser enthielt unter anderem weitere Darstellungen des *Toro Farnese*, von denen sich Scultori durch ihre Ausführung abheben musste. Natürlich muss es im Interesse der Käufer*innen des *Speculums* gelegen haben, eine Reproduktion der bekannten antiken Skulptur zu besitzen, die auch eindeutig als Wiedergabe des Urbilds zu erkennen ist. Diana Scultoris Reproduktion geht jedoch über eine reine Dokumentation hinaus und liefert durch ihre dargebotenen, wenn auch subtilen interpretativen Eingriffe einen individuellen Ansatz. Durch die ambivalenten Ansätze aus Dokumentation und Innovation bietet sie einem breiten Spektrum an Käufer*innen ein attraktives Bildmotiv.

Schlussbetrachtung

Diana Scultori setzt für ihre Übersetzung des *Toro Farnese* ein Wechselspiel aus Dokumentation und Interpretation der antiken Skulptur ein. Ihre Reproduktion wird damit von jener Dualität beider Ansprüche charakterisiert, die auch Cree beschreibt. Die urbildgetreue Wiedergabe der eigentlichen Figurengruppe steht dabei genauso im Fokus, wie das Erschließen von Ausdrucksmöglichkeiten der Druckgrafik durch die subtilen, aber maßgebenden Innovationen. Scultori will durch dieses Wechselspiel womöglich die Interessen möglichst vieler Käufer*innen des *Speculums* ansprechen und ihre Darstellung unter den anderen Reproduktionen des *Toro Farnese* hervorheben. Dabei löst sie sich jedoch nicht komplett von der ursprünglichen Skulptur. Vielmehr scheint Scultori den Paragone von Skulptur und Kupferstich, sowie eine subtile, aber bestimmte *aemulatio* zu forcieren. Durch ihre Übersetzung hebt sie hervor, dass der Kupferstich mit der Skulptur konkurrieren kann. Der Paragone

1480–1600 (Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History, 52), Leiden/Boston 2021, S. 41–69, S. 45–46.

³¹ Zum *Speculum* siehe ausführlich: Parshall, Peter W.: Antonio Lafreri's „*Speculum Romanae Magnificentiae*“, in: *Print Quarterly* 23 (2006), S. 3–28; Bury 2001, S. 50, 60; Hülsen, Christian: *Das Speculum Romanae Magnificentiae* des Antonio Lafreri, in: Olschki, Leo (Hrsg.): *Collectanea Varia Doctrinae*, München 1921, S. 121–170.

besteht dabei weniger in der Imitation des Materials als vor allem in der Wiedergabe von Plastizität im Zweidimensionalen durch das präzise eingesetzte Stich-, Punkt- und Schraffurmuster.

Diana Scultoris Reproduktion des *Toro Farnese* zeigt somit heterogene Prozesse und Intentionen der Verwandlung von bereits Bestehendem. Umso mehr verwundert es, dass umfassende Untersuchungen des Reproduktionsprozesses vom Werk ausgehend in der Forschung bis dato in den Hintergrund treten und so das individuelle Potenzial der Verwandlung nicht in Gänze betrachtet wird. Um die Reproduktion als „umbrella term“ greifbarer zu machen, bedarf es zukünftig weiterer Analysen in *medias res*.

Literaturverzeichnis

- Augustyn, Wolfgang/Söding, Ulrich: Original – Kopie – Zitat. Versuch einer begrifflichen Annäherung, in: Augustyn, Wolfgang/Söding, Ulrich (Hrsg.): Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Band 26), Passau 2010
- Bellini, Paolo (Hrsg.): L'opera incisa di Adamo e Diana Scultori (Ausstellungskatalog Mailand, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli), Vicenza 1991
- Bloemacher, Anne/Richter, Mandy/Faietti, Marzia (Hrsg.): Sculpture in Print, 1480–1600 (Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History, 52), Leiden/Boston 2021
- Bury, Michael (Hrsg.): The Print in Italy. 1550–1620 (Ausstellungskatalog London, The British Museum), London 2001
- Cree, Sarah: Translating Stone Into Paper. Sixteenth- and Seventeenth-Century Prints after Antique Sculpture, in: Zorach, Rebecca/Rodini, Elizabeth (Hrsg.): Paper Museums. The Reproductive Print in Europe 1500–1800 (Ausstellungskatalog Chicago, The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago), Chicago Ill. 2005, S. 75–100
- Gramaccini, Norberto/Meier, Hans Jakob (Hrsg.): Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgrafik 1485–1600, Berlin/München 2009
- Haskell, Francis/Penny, Nicholas: Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900, New Haven 1994
- Hülsen, Christian: Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafreri, in: Olschki, Leo (Hrsg.): Collectanea Varia Doctrinae, München 1921, S. 121–170
- Hunger, Herbert: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, 6. Aufl., Reinbek 1974
- Letwin, Hilary: "Old in Substance and New in Manner". The Scultori and Ghisi Engraving Enterprise in Sixteenth-Century Mantua and Beyond, Baltimore 2013
- Lincoln, Evelyn: The Invention of the Italian Renaissance Printmaker, New Haven 2000

- Lincoln, Evelyn: Invention, Origin, and Dedication. Republishing Women's Prints in Early Modern Italy, in: Biagioli, Mario/Jaszi, Peter/Woodmansee, Martha (Hrsg.): Making and Unmaking Intellectual Property, Chicago/London 2011, S. 339–358
- Markey, Lia: The Female Printmaker and the Culture of the Reproductive Print Workshop, in: Zorach, Rebecca/Rodini, Elizabeth (Hrsg.): Paper Museums. The Reproductive Print in Europe 1500–1800 (Ausstellungskatalog Chicago, The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago), Chicago IL. 2005, S. 51–74
- Marvin, Miranda: Freestanding Sculptures from the Baths of Caracalla, in: American Journal of Archaeology 87 (1983), S. 347–384
- Nagler, Georg Kaspar: Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialien des Namens, der Abkürzung desselben [und] c. bedienen haben. CF–GI, München 1860 (= Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialien des Namens, der Abkürzung desselben [und] c. bedienen haben, 4 Bde., München 1858 ff., Bd. 2)
- Parshall, Peter W.: Antonio Lafreri's „Speculum Romanae Magnificentiae“, in: Print Quarterly 23 (2006), S. 3–28
- Plinius Secundus, Gaius: Natural History. In 10 Volumes, Books 36–37 (= The Loeb Classical Library, Bd. 419), Cambridge 2001
- Richter, Mandy: Marcantonio Raimondi and Fragmentary Ancient Statues. Hypotheses on His Working Method and Antiquarian Practice, in: Bloemacher, Anne/Richter, Mandy/Faietti, Marzia (Hrsg.): Sculpture in Print, 1480–1600 (Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History, 52), Leiden/Boston 2021, S. 95–123
- Schirmer, Adolf: Antiope, in: Roscher, Wilhelm Heinrich (Hrsg.): Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Leipzig 1884–1937, Bd. 1,1 (1886), S. 380–382
- Viljoen, Madeleine C.: Aes Incidimus: Early Modern Engraving as Sculpture, in: Bloemacher, Anne/Richter, Mandy/Faietti, Marzia (Hrsg.): Sculpture in Print, 1480–1600 (Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History, 52), Leiden/Boston 2021, S. 41–69

- von den Hoff, Ralf: Horror and Amazement. Colossal Mythological Statue Groups and the New Rhetoric of Images in Late Second and Early Third Century Rome, in: Borg, Barbara E. (Hrsg.): *Paideia: The World of the Second Sophistic*, Berlin/New York 2004, S. 105–129
- Wolken, Christine C.: *Beauty, Power, Propaganda, and Celebration. Profiling Women in Sixteenth-Century Italian Commemorative Medals*, Cleveland 2012
- Zorach, Rebecca/Rodini, Elizabeth: On Imitation and Invention. An Introduction to the Reproductive Print, in: Zorach, Rebecca/Rodini, Elizabeth (Hrsg.): *Paper Museums. The Reproductive Print in Europe 1500–1800* (Ausstellungskatalog Chicago, The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago), Chicago IL. 2005, S. 1–30
- Zorach, Rebecca/Rodini, Elizabeth (Hrsg.): *Paper Museums. The Reproductive Print in Europe 1500–1800* (Ausstellungskatalog Chicago, The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago), Chicago IL. 2005

Online-Ressourcen

- Braun, Edmund Wilhelm: Dirke, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. IV (1955), Sp. 77–80; in: RDK Labor, <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=95604> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]
- Metropolitan Museum of Art: *Speculum Romanae Magnificentiae. The Fate of Dirce*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/403582> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]