



Barbara Stoltz

Die Kunst des Schneidens und die gedruckte Zeichnung

*Theorie der Druckgraphik in der
Kunstliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts*

ad picturam

Barbara Stoltz

Die Kunst des Schneidens und
die gedruckte Zeichnung

Theorie der Druckgraphik in der Kunstliteratur
des 16. und 17. Jahrhunderts

Für Marco, David und Jonas

Barbara Stoltz

Die Kunst des Schneidens und die gedruckte Zeichnung

Theorie der Druckgraphik in der
Kunsthistorie des 16. und 17. Jahrhunderts

ad picturam

Fachverlag für kunstwissenschaftliche Literatur e. K.

Merzhausen 2023

Titelbild: Druckstock, Szene aus Ovids *Fasti*, 1493–1497, und moderner Abdruck, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Hst. 2552.

Diese Publikation erscheint mit freundlicher Unterstützung der Fonte Stiftung und der Deutschen Forschungsgemeinschaft



DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Barbara Stoltz:
Die Kunst des Schneidens und die gedruckte Zeichnung.
Theorie der Druckgraphik in der Kunstliteratur des
16. und 17. Jahrhunderts, Merzhausen 2023.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC-SA veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt
der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.

ISBN: 978-3-942919-08-1 (Hardcover)
e-ISBN: 978-3-947449-54-5 (PDF)



Die Online-Version dieser Publikation ist auf arthistoricum.net
dauerhaft frei verfügbar (Open Access):
URN: [urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-489-5](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-489-5)
DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.489>

ad picturam – Fachverlag für kunstwissenschaftliche Literatur e. K.
Im Ried 4b · 79249 Merzhausen · <https://ad-picturam.de>
Printed in Germany

Inhalt

Vorwort und Danksagung	9
Einleitung	11
<i>Forschungsstand 13 – Zum Inhalt und zur Auswahl der Texte 17 – Hintergründe zu den Äußerungen zur Druckgraphik: Kunstmarkt und Akademien 24</i>	
1. Das druckgraphische Werk zwischen Druckbild und Druckplatte	31
1.1. Was ist eine Druckgraphik?	33
A. Definitionen der Druckgraphik (Einführung in die Thematik)	33
<i>Druckgraphik als Skulptur 37 – Druckgraphik als Malerei 39 – Druckgraphik als Goldschmiedekunst und »arte universale« 42 – Druckgraphik als ... Druckgraphik 44 – Exkurs: Definitionen der Druckgraphik und die paragone-Debatte bei Benedetto Varchi 49</i>	
B. Druckbild oder Druckplatte? Die ambivalente Beschreibung der Druckgraphik in der Kunstliteratur	53
<i>Die Einblendung und Ausblendung der Druckplatte 56 – Der Blick auf den gesamten druckgraphischen Vorgang 58 – Exkurs: Terminologie der Druckgraphik 61</i>	
1.2. Die Druckplatte	65
A. Gravur, Grabstich und die Zeichnung auf Metall	65
<i>Die Druckplatte als Matrize und Kunstobjekt 65 – Wechselbeziehungen zwischen Metallgravur, Niello und Kupfergrabstich 70 – Linien und Flächen auf dem Metall: Radierung und Schabkunst 85</i>	

B. »Sculpsit«	88
<i>Die Druckplatte als Bild und skulpturales Objekt 88 – Die Bezeichnungen »sculpsit« und »sculptor« mit explizitem Bezug auf die Druckplatte 89 – Hierarchien von Holzschnitt, Grabstich und Radierung 94</i>	
1.3. Das Druckverfahren	97
A. Der Bilddruck als Kunst des Abdrucks	97
<i>Die Kunst des Abdrucks 97 – Präsenz des Ursprungsgegenstandes 99 – Authentizität 101 – Nicht von Menschenhand 108 – Experiment versus Kontrolle 115</i>	
B. Bilddruck und Abdruck als Thema in der Kunstliteratur	119
<i>Generieren, replizieren, vervielfältigen, veröffentlichen 119 – Die Erläuterungen des Druckverfahrens und der Abdruck als kunstliterarisches Motiv 124</i>	
1.4. Das Druckbild	134
A. Linie versus Fläche	134
B. Spielarten des Druckbildes: Schwarz-Weiß-Kunst, Chiaroscuro, Monochromie und Polychromie	143
<i>»Schwarze Linien«, »einfache Farbe« 144 – Hell-Dunkel versus Monochrom 147 – Monochromie versus Polychromie 150</i>	
C. Das Druckbild als eigenständige Bildform versus Zeichnung, Gemälde und Skulptur	158
<i>»Disegno stampato« 158 – Das Druckbild als eigenständige Bildform gegenüber dem Gemälde 162 – Das Druckbild im Wettstreit mit der Skulptur 167</i>	

2. Druckgraphik und die Konzepte <i>Inventio</i> und <i>Imitatio</i>	173
2.1. <i>Imitatio</i> versus <i>Inventio</i>	175
A. <i>Imitatio auctorum</i> und <i>Imitatio naturae</i>	175
<i>Die Kunst ahmt sich selbst nach: Druckbilder als Quelle der Imitatio</i> 176 – <i>Imitatio auctorum in den Druckbildern</i> 180 – <i>Druckbilder und die Nachahmung der Natur</i> 187	
B. <i>Inventio</i>: Einfall und Ausführung	190
<i>Definitionen des Erfindens und der Erfindung</i> 190 – » <i>Invenit</i> « und » <i>fecit</i> « 194 – <i>Die »Erfindung« in der Druckgraphik</i> 201	
2.2. Produkte der <i>Imitatio</i> und <i>Inventio</i> : Original, Reproduktion, Kopie	206
A. Reproduktion	206
<i>Definition des druckgraphischen Reproduzierens</i> 206 – <i>Bildpräsenz: Das Druckbild als reproduzierendes und kommunikatives Medium</i> 218 – » <i>Reproduzierend</i> « versus » <i>autoreigen</i> « und der Begriff » <i>peintregraveur</i> « 221	
B. Exkurs: Original und Kopie	224
3. Künstlerische Revisionen der Druckgraphik	231
Vorbemerkung	233
3.1. Lucas van Leyden	234
» <i>Sinnreiche Aufmerksamkeit</i> « 234 – <i>Der Blickwechsel von der Landschaft zur Figur</i> 238 – <i>Evidenz und Klarheit der Linie</i> 246	
3.2. Domenico Beccafumi	249
<i>Monochrome Werke: Die Bodenmosaiken in Siena</i> 249 – <i>Holzschnitte</i> 251 – <i>Kupferstich-Holzschnitt-Bilder</i> 254 – <i>Die Wechselbeziehung von Linie und Fläche</i> 263	

3.3. Rembrandt van Rijn	268
<i>Druckbild-Kategorien 269 – Die Evidenz der Linie und die Heterogenität des Druckbildes als künstlerische Qualität 278</i>	

4. Zusammenfassung 283

4.1. Historischer Überblick	285
4.2. Thematische Übersicht	290

5. Anhang: Schriften zur Druckgraphik des 16. und 17. Jahrhunderts I

Antonio Billi, <i>Libro</i> (vor 1530)	III
Anonimo Fiorentino, <i>Notizie di Pittori, Scultori e Architetti</i> (ca. 1530–1557)	III
Marcantonio Michiel, <i>Notizia d’Opere del Disegno</i> (ca. 1520–1543)	IV
Francisco de Holanda, <i>Da Pintura Antiga</i> (1548)	VI
Anton Francesco Doni, <i>Disegno</i> (1549)	X
Giorgio Vasari, <i>Le Vite</i> (1550/1568)	XVII
Lodovico Dolce, <i>Dialogo della Pittura, intitolato L’Aretino</i> (1557)	XLIX
Benvenuto Cellini, <i>Due Trattati</i> (1568)	LIII
Domenicus Lampsonius, <i>Effigies</i> (1572)	LVII
Giovanni P. Lomazzo, <i>Trattato dell’arte</i> (1584) / <i>Idea del Tempio</i> (1590)	LXV
Giovan Battista Armenini, <i>De’ veri precetti della pittura</i> (1587)	LXX
Karel van Mander, <i>Het Schilder-Boeck</i> (1604)	LXXIV
Matthias Quad von Kinckelbach, <i>Von den berumbsten Künstnern</i> (1609)	LXXXVI
Giovanni Baglione, <i>Vite</i> (1572–1642) (1642)	XC
Abraham Bosse, <i>Traicté des manieres de graver</i> (1645) / <i>Sentimens</i> (1649)	XCIX
John Evelyn, <i>Sculptura</i> (1662)	CX
Cornelis de Bie, <i>Het Gulden Cabinet</i> (1662)	CXIX
Giovanni P. Bellori, <i>Le Vite de’ Moderni</i> (1672)	CXXII
André Félibien, <i>Entretiens</i> (1666–1688) / <i>Des Principes</i> (1676)	CXXXIII
Joachim von Sandrart, <i>Teutsche Akademie</i> (1675–1680)	CL
Filippo Baldinucci, <i>Cominciamento</i> (1686)	CLXII
Roger de Piles, <i>Abregé de la vie des Peintres</i> (1699)	CLXXVIII
Literaturverzeichnis	CLXXXIX
Bildnachweis	CCXV

Vorwort und Danksagung

Dieses Buch ist die leicht überarbeitete Fassung meiner Habilitationsschrift, die aus einem Projekt mit den Fördermitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft (STO 907/1-2) entstand und im Dezember 2019 an der Fakultät Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps Universität Marburg angenommen wurde. Die hier vorliegende Publikation wurde mit den Fördermitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft und mit dem großzügigen Druckkostenzuschuss der FONTE Stiftung zur Förderung des geisteswissenschaftlichen Nachwuchses ermöglicht. Ich möchte der Vorstandsvorsitzenden der Stiftung, Prof. Dr. Renate Kroll, für die Fürsprache zu meinen Forschungen sehr danken!

Das Buch ist das Ergebnis einer langjährigen, aufwendigen, manchmal erschöpfenden, aber sehr beglückenden Forschungszeit, an deren Ende ich meinem Betreuer Prof. Dr. Ingo Herklotz zutiefst dankbar und verbunden bin für seinen fachlichen, kritischen und strengen Blick bei der Entstehung der endgültigen Fassung des Manuskripts. Meine große Dankbarkeit gilt auch Prof. Dr. Katharina Krause und Prof. Dr. Gerhard Wolf für die Aufnahme des Projekts an der Philipps Universität Marburg und am Kunsthistorischen Institut in Florenz, ich danke auch für den Zugang zu den Ressourcen der Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, die mir noch weit über die Förderzeit hinaus zur Verfügung standen, um das Projekt beenden zu können.

Ich möchte auch ganz herzlich Prof. Dr. Hans Aurenhammer danken für seinen Zuspruch und die bereichernden Anmerkungen zur Publikation nach der Abgabe meiner Habilitationsschrift. Das Projekt war eine ertragreiche Reise, die von vielen kollegialen Begegnungen gekennzeichnet war: Ich danke für die fachlichen Gespräche und intensiven Diskussionen meinen Kolleginnen und Kollegen, Experten in den graphischen Künsten und in der Kunsttheorie, Prof. Dr. Marzia Faietti, Prof. Dr. Eckhard Leuschner, Dr. Dorit Malz, Prof. Dr. Ulrich Pfisterer, Dr. Mandy Richter, Prof. Dr. Vita Segreto, Dr. Christian Tico Seifert, Dr. Martin Sonnabend und Prof. Dr. Hendrik Ziegler. Mein besonderer Dank gilt meiner Kollegin Dr. Gudula Metze, mit der ich in diversen Projekten und Begegnungen nicht nur von ihrer Expertise in der frühen Druckgraphik, sondern auch von einem bereichernden Ideenaustausch profitieren konnte.

Ein Fachbuch über die Theorie der Druckgraphik könnte keine genügende Eloquenz und Veranschaulichung ohne entsprechende Beispielabbildungen erreichen. Ich bin höchst dankbar gegenüber allen Sammlungen, die mir nicht nur stets und mit kompetenter Hilfe das Studium der Originale ermöglichten, sondern auch großzügig und prompt zahlreiche digitale Abbildungen zur Verfügung gestellt haben: Ich danke herzlich dem Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, hier insbesondere der Direktorin Dr. Stephanie Buck, und dem Rijksmuseum in Amsterdam. Ich danke auch dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, dem Kupferstichkabinett des Städels Museums Frankfurt am Main, dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, den Museen für Kulturgeschichte der Landeshauptstadt Hannover, dem Historischen Museum Basel, dem Braunschweigischen Landesmuseum, und vor allem dem Gabinetto Disegni e Stampe der Uffizien in Florenz. Hier danke ich auch von ganzem Herzen der Kollegin Dr. Alessandra Rullo aus dem Museo e Real Bosco di Capodimonte in Neapel für ihren Einsatz und ihre Bereitschaft, mir während der Schließung der Museen aufgrund der Covid-Pandemie, eine Abbildung der Silberplatte von Annibale Carracci (Abb. 16) herzustellen.

Mein besonderer Dank gilt Dr. Carmen Flum, der Leiterin des *ad picturam* Verlags, die mit ihrer ausgezeichneten Kompetenz, klugem fachlichen Spürsinn und Beharrlichkeit dieses Buch realisierte.

Aufgrund der besseren Lesbarkeit wird im Text das generische Maskulinum verwendet. Gemeint sind jedoch immer alle Geschlechter.

Einleitung

*E questo sia il fine della Vita di Marcantonio Bolognese e degl'altri sopradetti intagliatori di stampe; de' quali ho voluto fare questo lungo sì, ma necessario discorso, per soddisfare non solo agli studiosi delle nostre arti, ma tutti coloro ancora che di così fatte opere si diletmano.*¹

Giorgio Vasari beendet mit diesem Satz den ersten umfangreichen kunstliterarischen Text zur Druckgraphik, der seit dem Aufkommen dieser Kunstgattung verfasst wurde. Es handelt sich um ein Kapitel zu Marcantonio Raimondi sowie über weitere Künstler der Druckgraphik, das der zweiten Ausgabe der *Vite* Vasaris von 1568 beigefügt wurde und Raimondi als Leitfigur anführt, um die Geschichte der Druckgraphik, ihrer Künstler und Werke von Anbeginn bis zur Gegenwart Mitte des 16. Jahrhunderts zu erzählen.² Vasari schreibt im oben zitierten Satz: »Dies sei das Ende der Lebensbeschreibung von Marcantonio Bolognese und von anderen, oben genannten Kupferstechern, von denen ich eine derart lange, jedoch notwendige Abhandlung machen wollte, um nicht nur die Gelehrten unserer Künste zufriedenzustellen, sondern auch alle diejenigen, die sich an derart geschaffenen Werken erfreuen.«³ Diese Passage markiert den Beginn einer theoretischen und reflektierenden Aufarbeitung der relativ neuen Kunstgattung. Wie der Autor der *Vite* selbst darlegt, sind die druckgraphischen Werke Objekte, auf deren Bedeutung nicht nur Kunstliebhaber (»coloro che di così fatte opere si diletmano«) aufmerksam geworden seien, sondern auch die Gelehrten und Literaten (»studiosi delle nostre arti«), daher müsse sich, führt Vasari fort, auch die Kunstschreibung dieser Kunstgattung widmen.

-
- 1 [VASARI], Zitat (k12). Auf die im Anhang besprochenen Schriften zur Druckgraphik wird folgendermaßen verwiesen: [NAME], (Seitenangabe und/oder Zitatnummer). Siehe Anhang: *Schriften zur Druckgraphik des 16. und 17. Jahrhunderts*.
 - 2 *Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe*, [VASARI], Zitat (k) u. XXIV–XXVII. Marcantonio Raimondi (Bologna, ca. 1479 – ca. 1534).
 - 3 Übersetzungen stammen, wenn nicht anders vermerkt, von der Autorin. Siehe zu dieser Passage aus Vasaris *Vite* (1568) Stoltz 2012b, 19.

Das Kapitel über Raimondi legt tatsächlich einen Grundstein für die meisten nachfolgenden Schriften der Kunstliteratur und wird mehr oder weniger kritisch übernommen. Vasaris Texte – eingeschlossen der kürzeren Ausführungen zur Druckgraphik in der ersten Ausgabe von 1550 – situieren sich jedoch in einer bereits bestehenden Aufmerksamkeit gegenüber der Druckgraphik und in ihrer selbstverständlichen Thematisierung, etwa in Anton Francesco Donis Schriften in den 1550er-Jahren, in Lodovico Dolce's *L'Artino* (1557) oder in Benvenuto Cellinis *Due Trattati* (1568).⁴ Die nachfolgenden Texte des späten 16. und des 17. Jahrhunderts zeichnen sich durch zwei Charakteristika aus: So folgen einerseits Viten, die spezifisch die Künstler und Werke der Druckgraphik abhandeln, etwa in Karel van Manders *Schilder-Boeck* (1604), Giovanni Bagliones *Vite* (1572–1642) von 1642 oder in Giovanni Pietro Belloris *Vite de' moderni* (1672). In anderen Schriften wird die Druckgraphik in übergeordnete, kunsttheoretische Themen integriert, wie im *Trattato dell'arte* (1584) und in der *Idea del Tempio* (1590) von Giovanni Paolo Lomazzo.⁵

All diese genannten Schriften zeigen, dass die Druckgraphik längst eine wichtige Rolle innehatte und einen starken Einfluss auf die Kunsttheorie der Frühen Neuzeit ausübte, und dies noch bevor die ersten spezifischen Abhandlungen entstanden, namentlich der Traktat von Abraham Bosse, *Traicté des manieres de graver* (1645), der vor allem ein technisches Anleitungsbuch ist, gefolgt von Büchern, welche die Geschichte, Definition und ästhetische Kritik der Druckgraphik umfassend behandeln, und zwar John Evelyns *Sculptura: or the History, and Art of Chalcography and Engraving in Copper* (1662) und Baldinuccis *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in Rame* (1686).⁶ Gerade die beiden letztgenannten Kompendien demonstrieren, dass nach den ersten Schriften und Texten um die Mitte des 16. Jahrhunderts eine umfangreiche Auseinandersetzung mit der Druckgraphik bestand, auf die diese frühen Druckgraphik-Traktate zurückgreifen konnten.

4 Siehe [DONI], [DOLCE], [CELLINI].

5 Siehe [VAN MANDER], [BAGLIONE], [BELLORI], [LOMAZZO]. In der Anthologie werden sowohl Vasaris als auch Bagliones und Belloris sogenannte *Vite*-Schriften behandelt; für die eindeutige Unterscheidung der jeweiligen »Vite« werden hierbei folgende Kurztitel verwendet: Vasari: *Vite*, Baglione: *Vite* (1572–1642), Bellori: *Vite de' moderni*. Siehe die vollständigen Titel bei den entsprechenden Autoren im Anhang.

6 Siehe [BOSSE], [EVELYN], [BALDINUCCI].

Forschungsstand

Viele aktuelle Forschungen belegen, dass die im 15. Jahrhundert aufgekommene Kunstgattung bereits seit dem frühen 16. Jahrhundert eine tragende Rolle innerhalb der bildenden Künste spielte.⁷ Die Studien zur Druckgraphik-Rezeption beschränken sich jedoch nach wie vor auf Diskussionen über die Rangordnung der Druckgraphik zwischen den »höheren« Kunstgattungen Architektur, Skulptur und Malerei. Dieser Fokus auf das Problem der Wertschätzung der Druckgraphik blendet jedoch die weit wichtigeren Fragen aus, ob überhaupt und wenn ja, *wie* eine Theorie um das druckgraphische Bild entworfen wurde.⁸

Die Kunsttheorie des Bilddrucks wurde als Forschungsproblem mit engem Bezug auf die Texte der Kunstliteratur noch bis vor Kurzem kaum oder nicht gebührend behandelt. Evelina Borea hat in ihrem Aufsatz *Vasari e le stampe* von 1990 die Notwendigkeit einer »Geschichte der Kunstliteratur («letteratura artistica») zum Bilddruck« festgestellt, die, wie Borea hinzufügte, mit Giorgio Vasaris *Vite* beginnen sollte.⁹ Borea hat diesen Forschungsgegenstand nicht nur mit dem oben genannten Aufsatz zu Vasari initiiert, sondern mit weiteren vereinzelt Beiträgen vorangetrieben, etwa mit einem Aufsatz zu Bellori, *Giovan Pietro Bellori e la »comodità delle stampe«*, und vor allem mit der kürzlich herausgegebenen, kritischen Edition des Traktats zur Druckgraphik, Filippo Baldinuccis

7 Zu den ausschlaggebenden Monographien und Aufsatzsammlungen, die sich gerade der tragenden Rolle der Druckgraphik in der Frühen Neuzeit bzw. der gesamten Vormoderne widmen, gehören u. a. *Placing Prints. New developments in the study of print* (London 2023); *The print before photography*, Griffiths 2016, sowie *Druckgraphik zwischen Reproduktion und Invention*, Castor (et al.) 2010. Innerhalb der eingehenden und umfassenden Studien zu einzelnen Druckgraphik-Künstlern ist hier beispielsweise Eckhard Leuschners Monographie zu Antonio Tempesta zu nennen, *Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*, Leuschner 2005. Zu weiteren umfangreichen Beiträgen aus der aktuellen Forschung gehört der Ausstellungskatalog zur Druckgraphik des 16. und 17. Jahrhunderts aus der Sammlung von Kirk Edward Long (*Myth, Allegory, and Faith*, Barryte 2015).

8 In zahlreichen Beiträgen wird die Auf- oder Abwertung der Druckgraphik innerhalb der Künste diskutiert und beispielsweise an diversen Aufstellungen der Kanons der druckgraphischen Künstler festgemacht. (Vgl. Melzer 2010, 231 und Bury 1985, 24.) Diese Listen demonstrieren jedoch lediglich die bereits früh vorhandene Aufmerksamkeit für Künstler der Druckgraphik, wie Albrecht Dürer, Lucas van Leyden oder Marcantonio Raimondi. Die hier vorliegende Analyse der Kunstliteratur beabsichtigt hingegen aufzuzeigen, dass vorrangig eine hohe Wertschätzung der Druckgraphik als Kunstgattung bestand und zwar gänzlich unabhängig von ihrer hierarchischen Position, insbesondere gegenüber der Malerei. Außerdem wurde die Druckgraphik vielmehr als künstlerisch wettstreitender Gegenspieler oder Mitspieler der Kunstgattungen betrachtet.

9 Borea 1990, 18.

Cominciamento von 1686.¹⁰ Neben Boreas Aufsätzen zu Vasari und Bellori gehören auch Beiträge von Norberto Gramaccini zu den Ansatzpunkten der hier vorliegenden Untersuchung, insbesondere Gramaccinis *Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert* von 1997.¹¹ Diese Anthologie dokumentiert die unterschiedlichen Positionen und Diskussionen zur Druckgraphik, etwa über ihre Funktionen und Techniken. Sie thematisiert außerdem einige grundsätzliche Konzepte, beispielsweise der »Nachahmung« (*imitatio*), und stellt darüber hinaus die These auf, dass das umfangreiche und explizite Schrifttum zur Druckgraphik erst mit ihrer akademischen Etablierung möglich gewesen sei.¹² In der hier vorliegenden Arbeit kann dieser These insofern widersprochen werden, als dass bereits seit der Mitte des 16. Jahrhunderts und im 17. Jahrhundert zahlreiche Schriften und Texte zur Druckgraphik entstanden waren.

In einer weiteren Publikation, *Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgraphik 1485–1600*, herausgegeben von Norberto Gramaccini und Hans Jacob Meier (2009), werden außerdem Auszüge aus verschiedenen Quellen von Cennino Cennini bis Baldinucci zum Thema Druckgraphik zusammengestellt, welche allerdings nicht eingehend besprochen werden.¹³ Schließlich zählen zu den weiteren vereinzelt Beiträgen eine Übersicht und Edition der Texte zur Druckgraphik aus Giorgio Vasaris *Vite* von Robert H. Getscher (2003) sowie ein Aufsatz von Carl Goldstein über den Traktat zur Druckgraphik von Abraham Bosse (*Traicté des manieres de graver*, 1645).¹⁴

In die vorliegende Arbeit mündeten eigene Beiträge, die hier teilweise weiter ausgebaut und vertieft worden sind, etwa Aufsätze zu Giovanni Baglione (*Bagliones »Vite degli Intagliatori«*, 2010), zu Giorgio Vasari (*Disegno versus disegno stampato*, 2012), außerdem

10 Borea 1992 und Borea 2013. Baldinuccis *Cominciamento* wird in der Anthologie eingehend besprochen. Siehe [BALDINUCCI].

11 Gramaccini 1997. Die Ergebnisse dieses Buches münden teilweise in den Katalog *Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktionsgraphik 1648–1792*, hrsg. von Norberto Gramaccini und Hans Jakob Meier (2003).

12 Gramaccini 1997, insbes. 99–101.

13 Gramaccini/Meier 2009. Gramaccini befasst sich hier auch mit den Schriften des Literaten Pietro Bembo in Bezug auf die Definition der Nachahmung, die er für die Druckgraphik des 16. Jahrhunderts als relevant herausstellt. Außerdem behandelt Gramaccini den wichtigen Bezug des Bilddrucks zum Buchdruck und die kritischen Abhandlungen über den Buchdruck im 15. Jahrhundert, etwa in den Humanistenkreisen in Padua, siehe Gramaccini/Meier 2009, 13–17. Bei dem Auszug aus Cennino Cenninis *Libro dell'arte* (um 1400, Gramaccini/Meier 2009, 443), handelt es sich um ein Kapitel über den Zeugdruck.

14 *An Annotated and Illustrated Version of Giorgio Vasari's History of Italian and Northern Prints from his »Lives of the Artists« (1550 & 1568)*, Getscher 2003, *Printmaking and Theory*, Goldstein 2008.

zur Bedeutung des Druckverfahrens (*Das Bild-Druckverfahren in der Frühen Neuzeit*, 2012), sowie ein Überblick zum Thema Theorie der Druckgraphik in der Frühen Neuzeit (*Theory of printmaking in the early modern age*, 2023).¹⁵

Während der Entstehung des Forschungsprojekts nahm die Aufmerksamkeit für die Kunstliteratur zur Druckgraphik und für theoretische Fragen innerhalb der Forschung durchaus zu. Dies macht die Dringlichkeit eines eigenen Forschungsbereichs, der sich mit den kunsttheoretischen Fragen der Druckgraphik befasst, deutlich. Zu den aktuellen Beiträgen hierzu zählen etwa eine weitere Arbeit zu Abraham Bosses *Traicté* und zur französischen Druckgraphik von Carl Goldstein, eine Studie zu Vasaris Umgang mit der Druckgraphik (Sharon Gregory, *Vasari and the Renaissance Print*) und ein Aufsatz zu Vasaris *Vite* von Alessandra Baroni Vannucci (*Graveur versus peintre-graveur*, 2016).¹⁶ Zu nennen ist schließlich die kritische Edition der *Vite degli Intagliatori* aus Giovanni Bagliones *Vite (1572–1642)* von Giovanni Fara.¹⁷

Die bisher genannten Forschungsbeiträge beschäftigen sich explizit mit der Kunstliteratur zur Druckgraphik. Weitere Studien widmen sich der Theorie der Druckgraphik etwa im Fokus der Sammlungen und Sammlungsschriften. Ein wesentlicher Beitrag hierzu stammt von Stephan Brakensiek (*Vom »Theatrum Mundi« zum »Cabinet des Estampes«*, 2003).¹⁸ Außerdem sind diverse Diskussionen zu einzelnen theoretischen Aspekten der

15 Siehe Stoltz 2010, idem, 2012a, 2012b, 2023. Siehe außerdem den Aufsatz zu den frühen Äußerungen über die Druckgraphik (vor Vasaris *Vite*), Stoltz 2013, und den Aufsatz zu Domenico Beccafumis druckgraphischem *Ceuvre*, Stoltz 2016.

16 Siehe Goldstein 2012, Gregory 2012, Baroni Vannucci 2016. Gregory befasst sich explizit mit den Texten Vasaris zur Druckgraphik im Kapitel »Vasari and the history of printmaking«, ibidem, 7–61. Außerdem untersucht Gregory u. a., wie Vasari die Druckgraphik zum Verfassen der *Vite* oder für die Ausführung eigener Gemälde nutzte.

17 Siehe Fara 2016. Vgl. [BAGLIONE]. Siehe außerdem eine Studie zur Sammlung und zu den Schriften des Patriziers Paulus Behaim bei Jasper Kettner, *Vom Beginn der Kupferstichkunde. Druckgraphik als eigenständige Kunst in der Sammlung Paulus Behaims (1592–1637)*, Kettner 2013. Aktuell werden Forschungen zu Carlo Malvasias *Felsina Pittrice* in Bezug auf die Druckgraphik durchgeführt. Siehe die kürzlich herausgegebene Neuedition der Texte zu Raimondi in der *Felsina Pittrice* bei Pericolo/Takahatake et al. 2017. Des Weiteren ist ein Sammelband zu erwähnen (*Journal of Aesthetics*, 2015), der sich epochenübergreifend mit grundsätzlichen Fragen der Druckgraphik aus der Warte der Medientheorie und vor allem der Kunstphilosophie auseinandersetzt. Siehe Mag Uidhir/Freeland 2015.

18 Brakensiek 2003. Siehe außerdem die Studien von Christian Melzer, *Zur Theorie der Druckgraphik in Gabriel Kaltemarckts »Bedencken, wie eine Kunst Cammer aufzurichten sein möchte« (1587)*, Melzer 2010, und ders. 2010a, *Von der Kunstammer zum Kupferstich-Kabinett. Zur Frühgeschichte des Graphiksammelns in Dresden*.

Druckgraphik zu vermerken, die auf der Basis divergierender Quellen wie Kunstliteratur, druckgraphische Werke oder Dokumentationen aus der Produktion (Briefe, Verträge) durchgeführt worden sind. Hierzu zählen Studien über das Konzept der »Erfindung« (*inventio*), etwa Evelyn Lincolns *The invention of the Italian Renaissance printmaker* und Patricia Emisons *Invention and the Italian Renaissance print*, die ihre Analysen auf einzelne Künstler wie Mantegna, Diana Scultori oder Parmigianino bezogen.¹⁹

Ein Hauptaspekt in der Forschungsliteratur ist die Frage nach der Druckgraphik als Reproduktionsmedium. Viele Diskussionen werden hierbei aus der Sicht der Moderne durchgeführt, etwa im Hinblick auf Walter Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.²⁰ Andere Studien wiederum fokussieren diesbezüglich die Druckgraphikproduktion und den Kunstmarkt.²¹ Innerhalb dieser Diskussionen wird in den meisten Fällen ausschließlich Vasaris Kompendium *Vite* als kunstliterarische Quelle herangezogen, in der vermeintlich die Druckgraphik als Reproduktionsmedium definiert sei, etwa bei Frank Büttner (*Thesen zur Bedeutung der Druckgraphik*), Michael Bury (*The print in Italy*) oder David Landau (*Prints and Prejudice*).²² Die Auslegung, Vasari habe die Druckgraphik nur als ein Kommunikationsmittel verstanden und ihre Funktion eingrenzend in der Reproduktion festgelegt, kann mit dem vorliegenden Buch revidiert werden. Insgesamt lässt sich beobachten, dass den genannten Studien zur Druckgraphik ein umfassender Überblick darüber fehlt, wie die Kunstliteratur der Frühen Neuzeit konkret mit theoretischen Fragen und darüber hinaus mit übergeordneten Konzepten wie *Invention*, *Imitation* und *Reproduktion* umgeht, welche die Druckgraphik unmittelbar betreffen. Diesen Überblick zu geben, ist das Hauptanliegen der vorliegenden Arbeit.

19 Lincoln 2000: Lincoln bespricht Andrea Mantegna, Domenico Beccafumi und Diana Scultori; Emison 1985: Emison bespricht Mantegna, Giulio Campagnola, Marcantonio Raimondi und Parmigianino. Lincoln zieht in ihrer Studie etwa Auftragsdokumente heran (Lincoln 2000, 185–192); Emison konsultiert neben Vasaris *Vite* unter anderem Matteo Bossos *Familiars et secundae epistolae*, Mantua 1498, über Giulio Campagnola (Emison 1985, insbes. 86–89).

Andrea Mantegna (Isola di Cartura 1431–1506 Mantua); Giulio Campagnola (Padua 1482–1516 Venedig); Parmigianino, Girolamo Francesco Maria Mazzola (Parma 1503–1540 Casalmaggiore), Diana Scultori (Mantua 1547–1612 Rom). Zu Domenico Beccafumi siehe Kap. 3.2.

20 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936/1939.

21 Siehe etwa Stephen Banns *Der Reproduktionsstich als Übersetzung*, Bann 2002.

22 Siehe Landau 1983, Büttner 2001 u. Bury 2001; siehe auch aktuell Pollack 2013, 31.

Zum Inhalt und zur Auswahl der Texte

Dem Aufruf von Evelina Borea folgend, präsentiert dieses Buch in erster Linie ein synthetisches Kompendium an Texten sowie einen Abriss der Geschichte der Kunstliteratur zur Druckgraphik im 16. und 17. Jahrhundert. Damit wird eine Forschungslücke geschlossen.²³ Ein Anspruch auf Vollständigkeit kann jedoch aufgrund der Fülle der Texte zur Druckgraphik, die bereits seit dem 16. Jahrhundert zu verzeichnen ist, nicht erfüllt werden. Präsentiert wird hingegen ein ausführlicher Einblick in die wesentlichen Themen und Diskussionen, der aufzeigt, dass seit der Renaissance eine Theorie um das druckgraphische Bild entworfen wurde. Dementsprechend richtet sich die Aufmerksamkeit nicht auf unbekannte oder wenig beachtete Quellen zu Druckgraphik, sondern vor allem auf eine grundlegende Revision der einschlägigen Kunstliteratur.²⁴ Damit werden Texte behandelt, die sich eindeutig an ein Publikum richteten (Künstler und ihre Rezipi-

23 Dieses Kompendium über das 16. und 17. Jahrhundert schließt sich wiederum dem Kompendium Gramaccinis zur französischen Kunstliteratur des 18. Jahrhunderts an (Gramaccini 1997).

24 Unter »Kunstliteratur« wird hier, vor allem den Überlegungen zu kunstwissenschaftlicher Quellenkunde bei Julius Schlosser folgend, die spezifische literarische Gattung verstanden, deren hauptsächliches Merkmal die bewusste, theoretische oder beurteilende Sicht auf die Kunst ist, im Gegensatz zu unmittelbaren beziehungsweise »unpersönlichen Quellen«. Schlosser schreibt: »Auch der Begriff der Quellenkunde selbst bedarf einer Einschränkung; gemeint sind hier die sekundären, mittelbaren, schriftlichen Quellen, vorwiegend also im Sinne der historischen Gesamtdisziplin die literarischen Zeugnisse, die sich in theoretischem Bewusstsein mit der Kunst auseinandersetzen, nach ihrer historischen, ästhetischen oder technischen Seite hin, während die sozusagen unpersönlichen Zeugnisse, Inschriften, Urkunden und Inventare, anderen Disziplinen zufallen und hier nur einen Anhang bilden können.« Schlosser, *Kunstliteratur*, 1924 (1985), 1.

Mit Schlossers Worten »unpersönliche Quellen«, die vorrangig nur Informationen zu Künstlern und Kunstwerken anbieten, wie archivalische (Sammlungslisten), historische (Stadtchroniken), narrative (Reiseberichte oder Tagebücher) sowie poetische Quellen (Elogen), wurden in der hier vorliegenden Arbeit nicht untersucht, da es hier explizit um die Frage nach dem Umgang der einschlägigen Kunstliteratur mit der Druckgraphik geht. Die Typologien der Quellen lassen sich natürlich nicht in allen Fällen streng von der Kunstliteratur abgrenzen, da sie außer schlichten Informationen auch eine spezifische, etwa kritische oder normative Sicht auf die Kunst darlegen können. Das heißt, auch wenn die Kunstliteratur eine spezifische literarische Form darstellt, wie Schlosser in der oben zitierten Passage festsetzt, lassen sich anderwärtige Texte unter »Kunstliteratur« zusammenfassen, die, in sich thematisch geschlossen, eine explizite und diskursive Sicht auf die bildende Kunst vorweisen. In diesem Sinne ist die historische Quelle aus der Stadtchronik von Filippo Villani, *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosus civibus*, um 1400, hier ein Kapitel zur florentinischen Kunst, in der Cimabue, Giotto und Taddeo Gaddi besprochen werden, als Kunstliteratur zu verstehen, Schlosser 1924 (1985), 41. Dies gilt ebenso für Quad von Kinckelbachs Kapitel zur Malerei, Skulptur und Druckgraphik aus *Teutscher Nation Herligkeit* (1609), das in dem hier vorliegenden Buch in Bezug auf die Druckgraphik in der Anthologie besprochen wird [QUAD VON KINCKELBACH].

enten), veröffentlicht wurden (oder für eine Veröffentlichung vorgesehen waren), sprich: eine »öffentliche« Plattform darstellten, auf der die Bedeutung der Druckgraphik erörtert wurde.²⁵ Die Anthologie beginnt mit den frühesten Schriften aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, welche die Druckgraphik bereits erwähnen, und endet mit *Abregé* von Roger de Piles aus dem Jahre 1699.²⁶ Diese zeitliche Einschränkung begründet sich zum einen aus dem Fokus auf die frühesten publizierten Texte zur Druckgraphik, zum anderen aus der generellen Anvisierung der vorakademischen und früh-akademischen Kunstliteratur, die sich mit der Kunst vor allem hinsichtlich der Regeln und Normen und ihrer Entwicklung im Sinne von Fortschritt und Verfall auseinandersetzt. Die Kunstliteratur im 18. Jahrhundert nimmt hingegen neue Ausrichtungen an. Es kommen weitere Textformen auf, die etwa verstärkt die Geschichte der Stile erfassen, wie Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), oder übergeordnete, kunstästhetische und kunstphilosophische Probleme behandeln, wie Denis Diderots *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie*, von 1772. Dies eröffnet für das 18. Jahrhundert auch in Bezug auf die Druckgraphik einen neuen Forschungsbereich, der hier nicht erfasst werden kann.²⁷ Außerhalb des festgesetzten, zeitlichen Rahmens wird jedoch hintergründig Cennino Cenninis *Libro dell'arte* (um 1400) berücksichtigt, ein Buch, das als erste kunst-

25 Nicht veröffentlichte Texte, wie etwa Briefe, werden vereinzelt jedoch als Informationen für das gesamte Verständnis der kunstliterarischen Schriften der ausgewählten Autoren berücksichtigt, beispielsweise bei Domenicus Lampsonius, siehe [LAMPSONIUS].

26 Siehe oben die gesamte Liste der Anthologie (Inhalt).

27 Über diesen Zeitraum, wie bereits angeführt, wurde außerdem eine Studie zur Theorie der Druckgraphik in Frankreich von Norberto Gramaccini durchgeführt. Gramaccini untersuchte unter anderem Schriften von Florent Le Comte, *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et graveure*, Paris 1699; Abraham von Humbert, *Abregé historique de l'origine et des progresz de la gravure et des estampes en bois, et en taille douce*, Berlin 1752; Michel Huber, *Notices générales des graveurs, divisés par nations, et des peintres rangés par écoles*, Dresden/Leipzig 1787.

Gerade im 18. Jahrhundert kommen außerdem verstärkt Sammlungskataloge, Traktate zum Sammlungs-
aufbau, historische Übersichten oder Lexika auf, die sich ebenfalls der Druckgraphik widmen. Dazu
gehören etwa: François Basan, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes depuis l'origine de la
gravure*, Paris 1767; Carl Heinrich Heineken, *Idée générale d'une collection complete d'estampes*, Leipzig/
Wien 1771; Pierre Philippe Choffard, *Notice historique sur l'art de la gravure en France*, Paris 1804. Es
werden außerdem zahlreiche Werk- und Künstlerübersichten publiziert, die später in das Standardwerk
von Bartsch *Le Peintre-Graveur* (Bartsch 1802–1821) münden, etwa von Johann Caspar Füssli, *Raiso-
nierendes Verzeichniß der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke*, Zürich 1771, oder in Bezug auf einen
bestimmten Künstler: Edmé-François Gersaint, *Catalogue raisonné de toutes les pieces qui forment l'œu-
vre de Rembrandt*, Paris 1751. Schließlich entstehen technische Schriften zur Druckgraphik, wie Jan Jacob
Bylaert, *Nieuwe manier om plaet-tekeningen in 't koper te brengen*, Leiden 1772. Technische Texte und
Studien sowie konservatorische Schriften zur Druckgraphik werden insbesondere im 19. Jahrhundert
verfasst (Stijnman 2012, 419–422, und ibidem die Besprechung der wichtigsten technischen Schriften zur

theoretische Schrift gelten darf und die früheste Beschreibung des Zeugdrucks darlegt.²⁸ Eingegliedert in die hier vorliegenden Untersuchungen werden außerdem zwei bedeutende Aussagen aus frühen und nicht kunstliterarischen Texten (die daher nicht in der Anthologie behandelt werden), namentlich die Eloge von Pomponius Gauricus an Giulio Campagnola und die Eloge von Erasmus von Rotterdam an Albrecht Dürer.²⁹

Die Anthologie musste sich auch geographisch auf die Kunstliteratur aus Italien, den Niederlanden, Deutschland, Frankreich und England beschränken. Texte, etwa aus Spanien, Portugal³⁰ oder aus dem ost- oder außereuropäischen Raum, bilden einen weiteren Forschungsbereich, den es ebenfalls zu erfassen gilt.³¹ Aufgrund der Dichte an Traktaten, gerade aus dem italienischen Raum, samt etwa regionalen Künstlerbiographien, kann die Anthologie in diesem Buch nicht erschöpfend sein. Vielmehr wurden aus dem geographischen und zeitlichen Rahmen die – sowohl in Bezug auf ihre Bedeutung für die Kunsttheorie als auch auf die jeweiligen, spezifischen Aussagen zur Druckgraphik – wichtigsten Texte ausgewählt. In der Anthologie sind daher Schriften von folgenden Autoren erfasst: Antonio Billi, Anonimo Fiorentino, Marcantonio Michiel, Francisco de Holanda, Anton Francesco Doni, Giorgio Vasari, Lodovico Dolce, Benvenuto Cellini, Domenicus Lampsonius, Giovanni P. Lomazzo, Giovanni Battista Armenini, Karel van Mander, Matthias Quad von Kinckelbach, Giovanni Baglione, Abraham Bosse, John Evelyn, Cornelis De Bie, Giovanni P. Bellori, Johannes Sandrart, Filippo Baldinucci und Roger de Piles.³²

Druckgraphik vom 17. bis zum 20. Jh.). Siehe den Überblick über die Dichte der Schriften zur Druckgraphik im 18. und auch im 19. Jahrhundert bei Gramaccini 1997, 421–440.

28 Siehe hierzu u. a. Kap. 1.3.

29 Albrecht Dürer (Nürnberg, 1471–1528), Giulio Campagnola (Padua 1482–1516 Venedig); Pomponius Gauricus (1481/1482–1530): *Pomponii Gaurici Neapolitani, Elegiae. Eclogae Sylvae. Epigrammata*, Venedig 1526 und Erasmus von Rotterdam (1466/69–1536), *De recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione*, Paris 1528. Siehe hierzu u. a. Kap. 1.4. Neben diesen beiden Texten sind weitere frühe und nicht kunstliterarische Quellen zur Druckgraphik zu verzeichnen, siehe Gramaccini/Meier 2009, 443–457. Siehe auch, etwa in Bezug auf zeitnahe, schriftliche Äußerungen zu Giulio Campagnola, Emison 1985, insbes. 83–90, u. 134–136.

30 Francisco de Holanda verfasste seinen Traktat zwar auf Portugiesisch, der Text bezieht sich jedoch gänzlich auf die italienische Kunsttheorie und ist im italienischen Kulturraum entstanden. Siehe [DE HOLANDA].

31 Siehe etwa zur nordamerikanischen Druckgraphik seit dem 18. Jahrhundert Brodie (et al.) 2016.

32 Die ausgewählten Texte weisen aber nicht nur markante kunsttheoretische Positionen zur Druckgraphik auf, sie offenbaren außerdem eine stringente Gegenbeziehung oder bauen teilweise aufeinander auf: So wird etwa Vasaris Kapitel zu Marcantonio Raimondi in fast allen Texten der Anthologie verarbeitet.

Zu den Texten aus dem 16. und 17. Jh., die aus den oben genannten Gründen nicht in die Anthologie aufgenommen wurden, da sie etwa einen verstärkt regionalen Bezug haben, aber einige Künstler der Druck-

Die Kunstliteratur umfasst diverse Typologien, die teilweise in ein und derselben Schrift zu finden sind. In der Anthologie werden beispielsweise technische Handbücher (Cellinis *Due Trattati*), topographische Schriften (Michiels *Notizia d'opere del disegno*), Abhandlungen über bildnerische Prinzipien (Lomazzos *Trattato dell'arte*) oder biographische Texte wie Bagliones *Vite* (1572–1642) behandelt. Eine weitere und für die Frühe Neuzeit maßgebliche kunstliterarische Form sind die Viten-Kompendien, etwa von Giorgio Vasari oder Karel van Mander, die im Grunde genommen enzyklopädisch die gesamte bildende Kunst zu erfassen suchen und daher mehrere der genannten Typologien enthalten.³³ Angesichts der unterschiedlichen kunstliterarischen Gattungszugehörigkeiten der ausgewählten Schriften und der damit verbundenen, komplexen kunsttheoretischen Themen, ist eine stringente Auswahl der Aspekte, die auf die Druckgraphik bezogen sind, notwendig. Die Kunsttheorie, im übergeordneten Sinne, erschließt alle Formen der ästhetischen *poiesis*. Im engeren Sinne befasst sie sich mit allen Schritten und Aspekten der Entstehung eines bildnerischen Kunstwerks.³⁴ Die Kunstliteratur des Quattrocento und Cinquecento begründet einen komplexen Gedanken- und Begriffsraum für die bildende Kunst, in dem sich die spezifische Theorie der bildenden Kunst festsetzt und ihre maßgebliche Formulierung erhält.³⁵ Benedetto Varchi gibt wiederum in seinen Vorträgen, die

graphik behandeln, zählen etwa Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte overo le vite de gl' illustri pittori Veneti, e dello Stato*, Venedig 1648; Johannes Neudörfer, *Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten* (Nürnberg um 1547, siehe Lochner 1875) oder Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori Bolognesi*, Bologna 1678. Der letztgenannten Schrift werden aktuell in Bezug auf die Druckgraphik Forschungsbeiträge gewidmet. Siehe oben, Anm. 17.

33 Im 18. Jahrhundert verliert diese kunstliterarische Gattung an Bedeutung. Siehe hierzu Hellwig 2002. Es werden aber vereinzelt Schriften veröffentlicht, die diese Typologie noch weiterführen, etwa Arnold Houbrakens *De groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, Amsterdam 1718–1721.

34 Siehe *ad vocem* »Kunsttheorie« in: *Lexikon der Kunst*, Leipzig: Seemann Verlag, 1992, Bd. IV.

35 Zu den wichtigen Autoren der frühen Kunstliteratur zählen Cennino Cennini und Leon Battista Alberti. Cennino Cenninis *Libro dell'arte* (um 1400) beispielsweise, das noch in der Tradition der mittelalterlichen Rezept-Kompilationen steht, aber sich gleichzeitig bereits an der Schwelle zum kunsttheoretischen Schrifttum der Renaissance befindet, birgt in sich Überlegungen, Normenaufstellungen und vor allem ein neues Begriffsreservoir der Kunsttätigkeit. Zu den Begriffen, die Cennini »eingeführt« hat, zählen etwa *disegno*, *rilievo*, *chiaro e scuro* und schließlich *historia*. Siehe hierzu ausführlich Kuhn 1991. Als kritische Einführung zu Cenninis *Libro dell'arte* siehe vor allem Frezzato 2003, 11–54. Leon Battista Alberti wiederum legt in seinen Schriften zum einen die Mathematik der Malerei als Darstellungsregel zugrunde, zum anderen bespricht er elementare Fragen der Kunstherstellung wie die Zeichnung, die Nachahmung und die Darstellung an sich, vor allem in Bezug auf die Figurengruppen-Komposition und Bilderzählung, *historia*. Leon Battista Alberti, *De Pictura / Della Pittura* (1435/36), *De Statua* (vor 1435), *De re aedificatoria* (1452). Zu Albertis *De Pictura* siehe u. a. Bättschmann/Schäublin 2011² und aktuell Roccasecca 2016.

in der Schrift *Due Lezioni* (1549) veröffentlicht wurden, ein Gesamtmuster der frühneuzeitlichen, theoretischen Auseinandersetzung mit der Kunst vor.³⁶ Hierzu gehören die Diskussion um die Geschichtlichkeit und Entwicklung der Kunst, die Versuche einer Definition ihrer Teilbereiche (insbesondere in der von Varchi geführten *paragone*-Debatte), die Besprechung einzelner Gesetze und Normen der Kunstentstehung und vor allem die Festlegung der intellektuellen Leistung des Künstlers.³⁷

Diese genannten Themen, welche die Kunsttheorie der bildenden Kunst in der Frühen Neuzeit insbesondere seit Benedetto Varchi grundlegend bestimmen, galten in der hier vorliegenden Untersuchung als Leitpunkte: Im ersten Teil werden die divergierenden Positionen zur Druckgraphik vorgestellt, die sich in die Definitionsdiskurse der diversen Kunstgattungen einordnen lassen. Die vielfältigen Ausführungen, die der Kunstliteratur hierbei entnommen werden können, lassen sich in drei Bereiche bündeln: Die Definitionen beziehungsweise Definitionsversuche dessen, was die Druckgraphik als Kunstgattung sei, die Verortung der Druckgraphik innerhalb der bildenden Künste sowie die Besprechungen der einzelnen Elemente der druckgraphischen Bildherstellung (Druckplatte, Druckverfahren, Druckbild) in Bezug auf die einzelnen Techniken wie die Radierung oder den Holzschnitt. Angesichts der technischen Vielfalt wird hier als neutraler Begriff für das Endprodukt des druckgraphischen Verfahrens der Terminus »Druckbild« eingeführt, der im allgemeinen Sinne das gedruckte Bild bezeichnet. Dieser übergeordnete Terminus ermöglicht eine Besprechung und Betrachtung des druckgraphisch entstandenen Bildes unabhängig von der Art und Weise seiner Entstehung (Kupferstich oder Holzschnitt usw.) und in Abgrenzung zum einzelnen gedruckten Blatt.³⁸

Im zweiten Teil des Buches wird die Relation zwischen *inventio* und *imitatio* umfassend behandelt. Beide Konzepte sind nicht nur als Norm und Leistungsprinzip der künstlerischen Handlung erheblich, sondern erweisen sich in der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit als wesentlich für das Verständnis und für die Auslegung aller Einzelaspekte der Werkproduktion, insbesondere bezüglich der Bedeutungen von Reproduktion, Kopie und Original. *Inventio* und *imitatio* beeinflussen dabei nicht nur die Betrachtungsweisen auf die Druckgraphik, sondern werden ihrerseits von der Druckgraphik geprägt.

36 Benedetto Varchi, *Due Lezioni di M. Benedetto Varchi*, Florenz 1549.

37 Siehe hierzu weiter Kap. 1.1.A, *Exkurs: Definitionen der Druckgraphik und die paragone-Debatte bei Benedetto Varchi*.

38 Stoltz 2016, 113. Den Begriff »Druckbild« verwendete etwa Johann Wolfgang von Goethe in seiner Schrift *Farbenlehre*, namentlich in der Besprechung der polychromen Mezzotinto-Drucktechnik von Jacob Christoph Le Blon (Frankfurt 1667–1741 Paris), Goethe 1810, Bd. 2, 537–538.

Die Druckgraphik ist damit bereits seit den frühen Schriften ein fester Bestandteil der Kunsttheorie innerhalb der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit. Diese These lässt sich in der vorliegenden Arbeit belegen. In diesem Zusammenhang werden weitere Begriffe eingeführt, und zwar die »autoreigene« und »reproduzierende« Druckgraphik. Die Bezeichnung »reproduzierend« deckt hierbei alle Druckbilder nach fremden und eigenen Vorlagen ab (als »eigene« Vorlagen gelten Werke, die als »fertige« Werke, etwa Gemälde, bezeichnet werden können). Dieser Terminus ermöglicht die Besprechung der Druckbilder jenseits ihrer tatsächlichen Funktion oder Bestimmung. Der einschränkende Begriff »Reproduktionsgraphik« hingegen wird den komplexen Spielarten der Herstellung von Druckbildern nach künstlerischen Vorlagen in der Frühen Neuzeit nicht gerecht. Reproduktionsgraphik umfasst streng genommen die kommerziell oder auch wissenschaftlich motivierte, serielle Produktion, insbesondere im 18. und 19. Jahrhundert, von Abbildungen, die diverse Gegenstände, von Naturobjekten über Kunstwerke bis zu archäologischen Funden, darstellen können.³⁹ Der Begriff »reproduzierend« erlaubt außerdem eine Sicht auf die Diskussionen zur druckgraphischen Produktion in der Frühen Neuzeit außerhalb wertender Konnotationen, er erlaubt aufzuzeigen, wo tatsächlich direkt oder indirekt eine Hierarchie zwischen dem autoreigenen und dem reproduzierenden Druckbild formuliert wird. Mit dem Begriff »autoreigen«, im Hintergrund der diversen Spielarten und fließenden Grenzen zwischen *inventio* und *imitatio*, werden wiederum Werke bezeichnet, die vom Autor, sprich: vom Druckgraphik-Künstler, nicht nach einer fremden oder eigenen Vorlage, sondern nach einer für das Druckbild eigens vorbereiteten Bildkomposition ausgeführt wurden.⁴⁰

Im dritten Teil dieser Arbeit werden drei Fallstudien vorgestellt, namentlich zu Lucas van Leyden, Domenico Beccafumi und Rembrandt van Rijn, die mit ihren außerordentlichen technischen Modi die drei wichtigsten Techniken Holzschnitt, Kupferstich und Radierung vertreten. In den Besprechungen dieser drei Künstler werden nicht nur die erfassten kunsttheoretischen Aspekte diskutiert, sondern auch, exemplarisch, die Wechselbeziehungen zwischen der Druckgraphik und den Aussagen zur Druckgraphik in der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit veranschaulicht. Fokussiert wird hierbei vor allen Dingen der Umgang mit der Bildsprache des Druckbildes. Lucas van Leyden, Domenico Beccafumi und Rembrandt van Rijn wurden als Beispiele gewählt, weil ihre Werke sich

39 Zur »Reproduktion« siehe auch Kap. 2.2.A, Anm. 622, u. ibidem die Forschungsübersicht.

40 Siehe hierzu insbes. Kap. 2.1.B und Anm. 612; siehe dort auch zu dem Konzept des »Autors« und der Autorschaft.

mit dem Problem der eigentlichen und eigenständigen bilddruckgraphischen Sprache auseinandersetzen.⁴¹

Der umfassenden Darlegung von Definitionen und Bestimmungen der Druckgraphik, samt ihren kunsthistorischen und kunsttheoretischen Hintergründen, welche den Einblick in das ausdifferenzierte Verständnis der druckgraphischen Kunst in der Frühen Neuzeit gewährt (siehe *Zusammenfassung I*), schließt sich die kritische Anthologie ausgewählter Texte an. Diese Anthologie fokussiert nebst der thematischen Übersicht die Art und Weise, wie die Kunstliteratur im 16. und 17. Jahrhundert eine Geschichte der Druckgraphik konstruiert.⁴² Die einzelnen Kapitel zu den jeweiligen Autoren sind hierbei als Nachschlagetexte konzipiert, welche die Inhalte und Diskussionen zur Druckgraphik zu einem Überblick zusammenfassen und gegebenenfalls mit weiterführenden Aspekten und Informationen vertiefen.

41 Zu einer Analyse der kunsttheoretischen Aspekte bei einzelnen Künstlern oder einzelnen Werken der Druckgraphik bieten sich natürlich zahlreiche weitere Beispiele an. Eine Fallstudie zu Albrecht Dürer etwa würde allerdings den Rahmen dieses Buches sprengen. Albrecht Dürer wird hier jedoch als kunstliterarische Pendant-Figur zu Lucas van Leyden immer wieder besprochen. Siehe etwa Kap. 3.1. Außerdem wird eines der Druckbilder Dürers, *Volto Santo*, 1516, in Bezug auf die Bedeutung des Druckverfahrens und des Abdrucks diskutiert. Siehe Kap. 1.3., *Nicht von Menschenhand*. Siehe die weitere Diskussion zur Auswahl der Künstler in Kap. 3, Anm. 691.

42 In dieser Anthologie werden alle Schriften in ihren Charakteristika bezüglich der historischen, kunstgeschichtlichen und geographischen Verortung sowie der Persönlichkeit des Autors erfasst. Die Texte werden in ihrer inhaltlichen Systematik in Bezug auf die Druckgraphik zusammengefasst. Auf dieser Grundlage werden anschließend relevante Auszüge ergänzend zu den hier vorliegenden Diskussionen besprochen.

Hintergründe zu den Äußerungen zur Druckgraphik: Kunstmarkt und Akademien

Die Kunstliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts steht vor dem Hintergrund der sich wandelnden Faktoren der Kunstproduktion, wie die steigende Bedeutung des Kunstmarkts oder die Organisation der Künstler in den Zünften und den neu entstehenden Akademien. Spezifisch für die Druckgraphik ist außerdem das Wechselspiel zwischen der zunehmenden Standardisierung ihrer Produktion und dem fortdauernden, experimentellen Umgang mit ihren einzelnen technischen Verfahren. Die Druckgraphik war seit ihren Anfängen stets eng mit dem Kunstmarkt verbunden. Der Herstellungsverlauf des Druckbildes, vom Entwurf bis zur Ausführung und Verkauf, betraf selten eine Person allein und brachte bald mehrere spezifische Berufszweige und Strukturen hervor: Entwerfer, Berufskupferstecher, Druckwerkstätten, Verleger und Geschäfte, welche die Drucke zum Verkauf anboten. Nach dem Aufkommen des Holzschnitts um 1400 und des Kupferstichs um 1440 erfolgt in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts bereits die erste künstlerische Hochphase der Druckgraphik, mit Künstlern wie Martin Schongauer (um 1450–1491), Israhel van Meckenem (1430/40–1503) oder Andrea Mantegna (1431–1506).⁴³ Wohl aufgrund der erreichten Qualität wurde die Literatur zunehmend der Druckgraphik und ihrer künstlerischen Errungenschaften gewahrt und titulierte sie mitunter als *ars nova*, obwohl diese Kunstgattung bereits seit dem 15. Jahrhundert verbreitet war.⁴⁴

Die Forschung geht davon aus, dass die Kupferstecher Aufgaben wie Druck und Veräußerung zunächst selbst übernahmen; das Verlagswesen für die Druckbilder als eigenständiger, ökonomischer Bereich ist erst ab dem frühen 16. Jahrhundert nachweisbar.⁴⁵ Einer der ersten Verleger war Baverio de' Carocci, der etwa seit dem Jahr 1515 die

43 Siehe einführend Rebel 2009, 13–21 u. 32–39.

44 Dieses Attribut erhielt die Druckgraphik etwa von Literaten wie Gauricus und Erasmus (siehe zu deren Äußerungen Kap. 1.4.). Zum Begriff *ars nova* in Bezug auf die Druckgraphik siehe Stoltz 2013, 19–20. Der spezifische Begriff *ars nova* oder die generelle Charakterisierung der Druckgraphik als »neue Kunst« wird in einigen Fällen auch im historischen Rückblick auf die Entwicklung und auf das Aufkommen der Druckgraphik verwendet, etwa bei Roger de Piles, siehe [DE PILES], Zitat (b).

45 Ad Stijnman bemerkt in seiner Monographie zur Geschichte der Technik des Kupferstiches und der Radierung, dass für das frühe 16. Jahrhundert nur wenige Namen von Druckern bekannt und kaum erforscht sind, daher bleibt die Frage offen, wann die Kupferstecher die Drucke nicht mehr selbst ausführten und überwachten, sondern den gesamten Verlauf des Drucks den Werkstätten überließen. Siehe Stijnman 2012, 76. Spätestens nachdem die Kupfergrabstiche nicht mehr manuell, etwa mit dem Reiber, abgedruckt wurden, und mit der zunehmenden Standardisierung in der druckgraphischen Produktion, ließ ein Künstler seine Bilder üblicherweise in der Druckerwerkstatt herstellen oder war gar ihr Mitarbeiter und lieferte für sie die gestochenen Platten. Mit der Aufteilung und Festlegung der Aufgaben

Produktion der Kupferstiche nach Raffaels Entwürfen regelte und nach dessen Tod die ihm überlassenen Kupferplatten in Rom weiterdrucken ließ.⁴⁶ In Rom folgten ihm bedeutende Verleger-Persönlichkeiten wie Antonio Salamanca und Antoine Lafréry.⁴⁷ Mit dem 1548 gegründeten *Aux Quatre Vents* von Hieronymus Cock entstand das erste und bedeutendste Verlagshaus in den Niederlanden, in dem die Spezialisierung der Berufe Entwerfer, Stecher und Drucker vertraglich festgehalten war. Zu den Mitarbeitern von *Aux Quatre Vents* gehörte Cornelis Cort. Er war einer der ersten bekannten »Berufskupferstecher«, sprich: ein Künstler, der ausschließlich im Dienste eines Verlages oder eines anderen Künstlers nach vorgegebenen Vorlagen arbeitete.⁴⁸ Das späte 16. Jahrhundert

innerhalb der druckgraphischen Produktion sind die diversen Titulierungen in der Inschrift des Druckbildes verbunden, die ab dem 16. Jahrhundert zunehmend verbreitet sind. Beispielsweise gilt für den Entwerfer der Titel *invenit*, für den Kupferstecher *fecit* oder *sculpsit*, für den Drucker *impressit* und für den Verleger *excudit*, für die Druckerlaubnis galt wiederum die Floskel *cum privilegio* usw. Siehe einführend zum Gebrauch dieser Begrifflichkeiten Stijnman 2012, 413–415 und Griffiths 2016, 82–84. Zwischen 1850 und 1870 erfolgt wiederum eine Trennung zwischen dieser herkömmlichen druckgraphischen Produktion und einer neuen, individuellen, »künstlerischen« Herstellung, in welcher der Künstler alle Schritte der Produktion, von der Bearbeitung der Druckplatte bis zum Druck, wieder alleine bewerkstelligte, siehe Stijnman 2012, 102–104. Die Produktionsabläufe des Holzschnittes wiederum erlebten bereits früh eine Standardisierung beziehungsweise eine Anknüpfung an die Buchproduktion und an das Buchverlagswesen. Siehe hierzu etwa Parshall/Schoch 2005, 20. Siehe etwa aus der aktuellen Literatur das Fallbeispiel der frühen bebilderten Buchdrucke des Straßburger Verlegers Johannes Grüninger (um 1500) bei Zimmermann-Homeyer 2018.

- 46 Baviero de' Carocci (genannt auch Il Baviera) gab auch Entwürfe in Auftrag, die er anschließend stechen und drucken ließ. Siehe hierzu Witcombe 2008, 11, und Gramaccini/Meier 2009, 35–36. Stijnman betont ausdrücklich, dass Baviero de' Carocci ein tatsächlicher Verleger gewesen sein musste, denn er druckte nicht selbst und war auch kein Kupferstecher (Stijnman 2012, 77). Eine verlegerische Tätigkeit übte außerdem bereits Alessandro Rosselli aus, der die Kupferplatten seines Vaters Francesco Rosselli nachdruckte und herausgab. Siehe das überlieferte Inventar der Kupferplatten von Francesco Rosselli bei Gramaccini/Meier 2009, 454–455.
- 47 Stijnman 2012, 77. Antonio Martínez de Salamanca (Salamanca 1478–1562 Rom) und Antoine Lafréry (Orgelet 1512–1577 Rom).
- 48 Hieronymus Cock (Antwerpen, ca. 1510–1570); Cornelis Cort (Hoorn 1533–1578 Rom) gehört außerdem zu den bekanntesten niederländischen Kupferstechern des 16. Jahrhunderts, der in Rom Fuß gefasst hat. Er wird in der Kunstdliteratur seit Lampsonius immer wieder erwähnt oder besprochen. Siehe [LAMPSONIUS] und weitere Texte der Anthologie. Aus der Forschungsliteratur über Cornelis Cort siehe neben Wouk 2015 vor allem NHD (Cort 2000) und Sellink 1994. Zur Entwicklung des Berufstandes Kupferstecher siehe Stijnman 2012, 76–85. Zu den Berufskupferstechern in Frankreich, etwa unter Ludwig XIV., siehe Rémi 2015.

Es sind bereits im 15. Jahrhundert Vereinbarungen und Arbeitsaufteilungen bei der Produktion der Druckgraphik getroffen worden: Überliefert ist etwa der Vertrag zwischen Mantegna und Gian Marco Cavalli von 1475, in dem unter anderem festgehalten ist, dass Cavalli die Kupferstiche nach Mantegnas Zeichnungen ausführt und druckt, sowie, dass Mantegna diese Platten nicht verwendet, ohne Cavalli zu

war demnach durch eine zunehmende Effizienz der Druckbild-Produktion geprägt.⁴⁹ In Frankreich etablierte sich das druckgraphische Verlagswesen in Paris gegen Ende des 16. Jahrhunderts, in Deutschland waren Augsburg und Nürnberg Zentren des Druckgraphik-Marktes. Im 17. Jahrhundert war Rom wohl der wichtigste europäische Ort für die Druckgraphik, mit zahlreichen Druckwerkstätten, Verlagen und Geschäften und somit mit einem enorm ausgedehnten Kunstmarkt.⁵⁰

Einen weiteren wesentlichen Faktor, der die Produktion seit dem 16. Jahrhundert bestimmte, stellten Künstler dar, insbesondere Maler, die als Auftraggeber Kupferstiche nach eigenen Zeichnungen oder Gemälden anfertigen ließen. In erster Linie handelte es sich hierbei um enge Kooperationen zwischen dem Maler und dem Kupferstecher, wie etwa zwischen Marcantonio Raimondi und Raffael oder Tizian und Cornelis Cort.⁵¹ Eine der einflussreichsten und weitläufigsten Vermarktungen von Druckbildern nach eigenen Vorlagen betrieb im 17. Jahrhundert sicherlich Peter Paul Rubens mithilfe seiner Werkstatt, die eigens hierfür Kupferstecher anstellte.⁵² In einem vergleichsweise kleineren Umfang haben auch andere Künstler ihre Werke eigenständig gedruckt oder vermarktet, etwa Albrecht Dürer, der den Handel seiner Druckbilder selbst vorantrieb, oder Lucas van Leyden und Rembrandt van Rijn, die eigene Druckwerkstätten führten.⁵³ Im 17. Jahrhundert hatten auch Kupferstecher, beispielsweise Matthäus Greuter, eigene *botteghe*, in welchen sie

informieren. Es werden außerdem weitere Bedingungen gestellt: Cavalli darf ohne die Erlaubnis von Andrea Mantegna die Vorlagenzeichnungen weder nachbilden lassen noch anderen Personen zeigen, noch die Druckplatten nachdrucken oder die Druckbilder eigens verkaufen oder verschenken. Vgl. Ms. Notarile, Galeazzo Giudici, 76, 5. April 1475 (Mantua, Archivio di Stato), siehe hierzu Canova 2001, 149–151. Dieser Vertrag ist damit auch ein frühes Dokument der rechtlichen Vereinbarung des »Copyrights«. Zu den Rechtsschutzfragen und -verträgen innerhalb der druckgraphischen Produktion der Frühen Neuzeit siehe vor allem Witcombe 2004. Zu weiteren frühen Fällen von festgelegten Arbeitsaufteilungen siehe Stijnman 2012, 77.

49 Das Verlagshaus *Aux Quatre Vents* produzierte in der Zeit von 1548 bis 1570 über tausend Druckbilder. Siehe Stijnman 2012, 78. Zu der zunehmenden Standardisierung der Druckgraphikproduktion im 16. Jh. siehe auch Landau/Parshall 1994, insbes. 260–261.

50 Als Überblick zur Geschichte des Verlagswesens der Druckgraphik in Italien siehe Bury 2001; siehe vor allem aber zu Rom Witcombe 2008 und Leuschner 2012.

51 Zu Marcantonio Raimondi und Raffael siehe etwa Gramaccini/Meier 2009, 32–33 und 35–37; vor allem aber Knaus 2016 und Bloemacher 2016. Zu Tizian und Cornelis Cort siehe insbes. Lüdemann 2016, außerdem Mancini 2009, insbes. 129–145 und Wouk 2015.

52 Siehe vor allem Renger 1974/75, Van Hout 2004 und aktuell Meier 2020.

53 Zum Kunstmarkt um 1500 und Dürers Einwirkung auf denselben siehe Grebe 2013, 275–279. Zu Lucas van Leyden und Rembrandt siehe 3.1 u. 3.3.

Druckbilder nach eigenen und fremden Vorlagen ausführten oder ausführen ließen, und selbständig den Druckvertrieb und die Herausgabe der Druckbilder regelten.⁵⁴

Institutionen, die wiederum die Druckgraphik-Produktion steuerten, waren die Zünfte. Sowohl Kupferstecher als auch Drucker gehörten meistens den Lukaskilden an, in Amsterdam wurden die Drucker aber beispielsweise ab 1662 der Zunft der Buchverleger angegliedert. Die Zünfte regulierten nicht nur die Produktion, sondern auch den Verkauf und konnten damit den Druckgraphik-Markt teilweise vollends bestimmen: Ein Beispiel hierfür ist die seit 1692 in Frankreich eingeführte Zunft der Drucker, die zum einen die Arbeitsaufteilung verstärkte, aber zum anderen den Kupferstechern die Möglichkeit nahm, den Druck ihrer eigenen Bilder zu kontrollieren. Ab 1734 konnten die französischen Kupferstecher zwar eine eigene Druckpresse besitzen, aber nur, um den Druck ihrer Kupferplatten zu überprüfen, der nach wie vor durch einen professionellen Drucker ausgeführt werden musste.⁵⁵

Im 17. Jahrhundert konnten Kupferstecher Mitglieder der Akademien werden. An der Académie Royale war dies wohl ab den 1650er Jahren möglich, was im Jahre 1664 offiziell in einem Statut festgelegt wurde.⁵⁶ An den Akademien wurde die Druckgraphik aber als eigenständiges Fach erst ab der Mitte des 18. Jahrhunderts eingegliedert.⁵⁷ Die hohe Aufmerksamkeit für die Druckgraphik galt dennoch insbesondere an der französischen Akademie: Abraham Bosse etwa, Kupferstecher und bedeutendes Mitglied der Académie Royale, setzte sich mehrere Male den Versuchen entgegen, eine eigenständige Zunft für die Kupferstecher in Paris zu etablieren und bemühte sich, stattdessen der druckgraphischen Kunst den Einlass in die Akademie zu verschaffen.⁵⁸ Längst jedoch herrschte eine Trennung vor: Für den Maler – Mitglied der Akademie – lag der Fokus vor allem auf der Radierung, das Kupferstechen galt hingegen, wenn auch hochgeschätzt, als eigenständiger Berufszweig außerhalb der Akademie. Dies wird insbesondere in den Schriften von Abraham Bosse evident.⁵⁹

54 Matthäus Greuter (Straßburg 1564–1638 Rom). Zu Matthäus Greuter und seinen Mitarbeitern siehe aktuell NHG (Greuter 2016).

55 Siehe hierzu Stijnman 2012, 80 und 118, Anm. 50.

56 Über den Einlass der Kupferstecher an der Académie Royale, anhand der Übersicht der Statuten, sowie über die tatsächliche Position der Kupferstecher gegenüber den Malern und Bildhauern im akademischen Umfeld dieser Zeit siehe Castex 2010. Vgl. Stijnman 2012, 84–85.

57 Stijnman 2012, 89–90.

58 Stijnman 2012, 80, 84–85. Zu Abraham Bosse siehe [BOSSE].

59 [BOSSE], insbes. CI. Zu den divergierenden Konfrontationen der Techniken Radierung und Kupferstich siehe Kap. 1.2 u. 1.4.

Die Zünfte und, in geringerem Maße, die Akademien bestimmten in ihren national und regional unterschiedlichen Abwicklungen die Druckgraphik-Produktion, während Verlage und Künstler Motoren der diversen graphischen Projekte waren. Hierzu gehörten als bestimmende Faktoren einflussreiche Kupferstecher wie die Sadeler-Familie, die international tätig war.⁶⁰ Wesentlich waren ebenso verlegerische, bimediale Projekte von diversen Literaten, etwa die Reihen der Antikendarstellungen mit Begleittexten, beispielsweise jene von Giovanni Pietro Bellori.⁶¹ Zu den weiteren entscheidenden Einflussfaktoren der Druckgraphik-Produktion gehörten natürlich die Anfragen von Käufern und Sammlern: So wurden der Ankauf und das Sammeln von Druckbildern in der Frühen Neuzeit etwa von dem Streben nach Vielfalt und großem Umfang an Themen und Bildinhalten bestimmt, sowie von dem Wunsch nach seltenen Objekten.⁶²

Die hier synthetisch vorgestellten Faktoren der Druckgraphik-Produktion in der Frühen Neuzeit sind in der Kunstliteratur der entsprechenden Zeit präsent. In den ersten maßgeblichen Texten, namentlich in den *Vite* von Vasari (1550/1568), werden die Abläufe, etwa das Aufkommen der Verlage oder die Kollaboration zwischen den Malern und den Kupferstechern, wahrgenommen und berichtet.⁶³ Die Sammlungen von Druckbildern waren der ausschlaggebende Anlass zum Verfassen der Texte zur Druckgraphik. Bei Vasari wird dies, wie anfangs dargelegt, am Ende des Kapitels zu Marcantonio Raimondi thematisiert. Bei späteren Autoren, etwa bei John Evelyn (*Sculptura*, 1662), wird der Sammlungsaufbau der Druckbilder explizit behandelt.⁶⁴ Die Rangordnung der Druckgraphik und der Druckgraphik-Künstler in den Zünften und den allmählich entstehenden Akademien wurde in der Kunstliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts allerdings nicht

60 Die Sadeler waren eine der erfolgreichsten Familien von Kupferstechern und Verlegern aus Antwerpen: Johannes Sadeler (1550–1600) und Raphael Sadeler (1561–1628) waren Brüder. Justus Sadeler (1583–1620) war der Sohn von Johannes Sadeler. Der wohl bekannteste Kupferstecher, Ägidius Sadeler hingegen (1568/70–1629) war ein Neffe von Johannes und Raphael. Die Sadeler-Familie lebte und wirkte in vielen Ländern Europas, zwischen Flandern, Deutschland und Italien. Dementsprechend verstarben die hier genannten Kupferstecher an voneinander entlegensten Orten: Ägidius starb in Prag, Johannes in Venedig, Raphael in München, Justus in Leiden. Zur Kupferstecher-Familie Sadeler siehe Limentani Viridis/Pellegrini 1992 und Ramaix 1992.

61 Siehe hierzu [BELLORI].

62 Zu prominenten Sammlungstheorien der Frühen Neuzeit, die bereits die Art und Weise der Sammlung der Druckbilder und der Kupferplatten behandelt, gehört Samuel Quicchelbergs *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi* von 1565.

63 Siehe hierzu ausführlich [VASARI].

64 [EVELYN].

thematisiert.⁶⁵ Insgesamt gewähren die hier vorgestellten kunsthistorischen Texte zwar Einblicke in die diversen Aspekte wie Kunstmarkt, Produktion oder die Sammlungen, aber auch in die Diskussionen um allgemeine, hierarchische Rangordnungen zwischen den Künsten im vor- und akademischen Kontext. Diese sind jedoch innerhalb der Ausführungen zur Druckgraphik von sekundärer Bedeutung. Was die Kunstliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts ausmacht, ist die Wahrnehmung der Gattung als Phänomen innerhalb der bildenden Kunst, das es aufzuarbeiten und in die allgemeinen kunsttheoretischen Überlegungen miteinzubeziehen gilt. Aus diesem Grunde ist der Überblick über eine lange Zeitspanne der kunsthistorischen Texte, etwa von Anton Francesco Doni (*Disegno*, 1549) bis zu den späteren Texten, etwa von Filippo Baldinucci (*Cominciamento*, 1686) oder André Félibien (*Entretiens*, 1666–1688), möglich. Der generelle Unterschied zwischen den hier vorgestellten Schriften besteht in der Thematisierung der Druckgraphik zunächst als relativ neue und später als bereits etablierte Kunstgattung. Ein weiterer Unterschied liegt in der Tatsache, dass die späteren Texte die früheren Schriften rezipieren und sich mit ihnen teilweise kritisch befassen. Dies gilt beispielsweise für Vasaris Ausführungen über die Druckgraphik, die etwa bei Karel van Mander (*Schilder-Boek*, 1604) oder bei Félibien debattiert werden.⁶⁶

65 Siehe hingegen die Ausführungen zum Berufsstand des Kupferstechers im 18. Jahrhundert bei Gramaccini 1997, 353–398. Siehe außerdem zu der sich allmählich entwickelnden Trennung und Hierarchie zwischen dem Beruf des Kupferstechers und des Malers, der sich der Druckgraphik widmet, sowie zu dem Begriff »Maler und Stecher«, *peintregraveur*, Kap. 2.2.

66 Siehe [VAN MANDER] u. [FÉLIBIEN].

1.

Das druckgraphische Werk zwischen Druckbild und Druckplatte

1.1. Was ist eine Druckgraphik?

A. Definitionen der Druckgraphik (Einführung in die Thematik)

Die Kunsttheorie wird insbesondere seit dem 16. Jahrhundert von den sogenannten *paragone*-Diskursen bestimmt. Diese Streitgespräche führten, über den Wettstreit hinaus oder gar vermittels des Wettstreits zwischen den Künsten, eine ausdrückliche und intensive Untersuchung der Prinzipien und Regeln der einzelnen Kunstgattungen durch, konkret den Fragen folgend: »Was ist Malerei?«, »Was ist Skulptur?«. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die Äußerungen zur Druckgraphik in der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit in die übergeordnete Frage »Was ist Druckgraphik?« münden, die aber wiederum zwei signifikanten Faktoren untersteht: Der erste Faktor besteht im druckgraphischen Herstellungsprozess aus mehreren, divergierenden Phasen und Elementen (Bearbeitung der Druckplatte, Druckvorgang, Druckbild), welche die Texte zur Druckgraphik zum Teil vollständig, zum Teil aber nur mangelhaft erfassen.⁶⁷ (Abb. 1) Der zweite Faktor hingegen betrifft die Wirkung der *paragone*-Debatten, denn sie legten für die gesamte Kunsttheorie der Vormoderne die Dominanz der Hauptgattungen Malerei und Skulptur fest, zu denen alle anderen bildenden Kunstformen nur zugeordnet werden können.⁶⁸ Der ausschlaggebende Punkt ist hierbei, dass sich der druckgraphische Herstellungsprozess genau zwischen diesen beiden Hauptgattungen einordnen lässt: Der erste Schritt der druckgraphischen Bildproduktion ist die Zeichnung, die direkt auf die Holz- oder Metallplatte, ohne oder nach einer Vorzeichnung, ausgeführt beziehungsweise von einer Vorzeichnung abgepaust wird. Der eigentliche und entscheidende Schritt ist das Schneiden oder Stechen der Linien, besser gesagt das Nachziehen der Linien auf der Platte, von der anschließend gedruckt wird. Damit ist hier zwar der graphische Charakter der Druckbildproduktion festgelegt, der Vorgang des Stechens oder des Schneidens kann aber gleichzeitig der skulpturalen Tätigkeit zugeordnet werden. Die Bearbeitung der

⁶⁷ Siehe hierzu Stoltz 2012a.

⁶⁸ Siehe weiter unten: *Exkurs: Definitionen der Druckgraphik und die paragone-Debatte bei Benedetto Varchi.*

1. Das druckgraphische Werk zwischen Druckbild und Druckplatte



1. *Sculptura in Aes / Kupferstecherwerkstatt*, um 1591, Kupferstich nach Jan van der Straet, aus: *Nova Reperta*, 1599–1603, Blatt 19, Zustand II v. IV, 186 x 269 mm, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv. A 45000.

Druckplatte variiert wiederum in den Ausführungsmodi, die jeweils vom Material der Platte oder der druckgraphischen Technik abhängen: Während bei der Radierung das »Linien Ziehen« auf der bleigemengten Oberfläche sich mehr dem graphischen Gestus anfügt, das anschließende »Ätzen« dieser Linien aber den »skulpturalen« Tätigkeiten entstammt, wird das Schneiden auf dem Holzblock eindeutig der Bildhauerei zugeordnet, das Stechen auf der Kupferplatte hingegen steht in einer Dialektik zwischen dem graphischen »Linien Ziehen« und dem skulpturalen »Material Entnehmen«.⁶⁹ Der nächste

⁶⁹ Der Holzschnitt gehört dem Hochdruckverfahren an: In einen Holz-Druckstock wird ein Bild eingeschnitten und zwar so, dass bei dem anschließenden Druckvorgang die tiefgeschnittenen Stellen das

unentbehrliche Schritt ist das Druckverfahren, das sich jedoch meistens der Aufmerksamkeit der Kunstliteratur entzieht. Das Ergebnis der druckgraphischen Bildproduktion wird schließlich entweder als eine Zeichnung, als eine »gedruckte Zeichnung«, beschrieben oder als Gemälde beurteilt, indem etwa dem Druckbild, als einem vollendeten Werk, die Normen der *pittura* abgefordert werden.

Der hier beschriebene, heterogene Herstellungsprozess innerhalb der druckgraphischen Kunst bewirkt eine »Entzweiung« des entstehenden Kunstwerks, denn das Objekt, an dem künstlerisch und bildnerisch gearbeitet wurde, ist von demjenigen getrennt, das als Bild hervorbracht wird. Das heißt, es werden das eigentliche Artefakt und seine Erscheinung geschieden.⁷⁰ (Abb. 2–3) Diese grundlegende Eigenschaft der Druckgraphik, die Entzweiung oder Doppelexistenz des Kunstwerks in Druckbild und Druckplatte, bewirkt sehr unterschiedliche Betrachtungsweisen und ist stets relevant, sei es für die Definition der Druckgraphik, sei es für die Bestimmung ihrer Funktion. Gleichzeitig hat diese Entzweiung zur Folge, dass die Druckgraphik oftmals nicht in ihrem gesamten Herstellungsprozess berücksichtigt wird. Es findet etwa eine Fokussierung entweder des Druckbildes oder, seltener, der Druckplatte statt. Die Dominanz der Kunstgattungen Skulptur und Malerei führt wiederum dazu, dass die Druckgraphik als »Nebenbereich« jeweils der einen oder der anderen Gattung zugeordnet wird. Dies korrespondiert jedoch nicht zwangsläufig mit einer stärkeren Berücksichtigung entweder der Druckplatte oder des Druckbildes. Tatsächlich werden in den kunstliterarischen Texten des 16. und 17. Jahr-

Papier frei lassen, die hochstehenden Stellen (Stege und Grate) hingegen, nach der Einfärbung mit der Druckfarbe, das Bild aus Linien und gegebenenfalls aus Flächen herstellen. Der Kupferstich gehört dem Tiefdruckverfahren an: Auf der Metallplatte, üblicherweise auf einer Kupferplatte, werden Gräben mit einem Grabstichel gezogen, so dass jeweils ein Span ausgehebelt wird. Diese tiefliegenden Gräben geben als Linien die Farbe an das Papier ab, während die hochliegenden, von der Druckfarbe blankgewischten Stellen, das Papier frei lassen. Die Radierung gehört ebenfalls dem Tiefdruckverfahren an: Hier werden die Linien mit einer Radiernadel auf einer Grundierung gezogen, die aus Blei und weiteren Beimengungen besteht. Die ausradierten Stellen erzeugen bei der Ätzung der Platte tiefliegende Gräben, die mit Blei belassenen Bereiche wiederum hochliegende Stellen. Wie bei dem Kupferstich erzeugen die mit Farbe belegten, tiefliegenden Gräben beim Druck Linien auf dem Papier. Siehe einführend Rebel 2009², *ad vocem*.

⁷⁰ Stoltz 2012a, 93.

1. Das druckgraphische Werk zwischen Druckbild und Druckplatte



2. und 3. Druckstock, Szene aus Ovids *Fasti*, 1493–1497, Birnenholz, 218 x 132 x 25 mm, und moderner Abdruck, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Hst. 2552.

hunderts Aussagen zur Druckgraphik vorgelegt, die entweder von der Anschauungsperspektive zwischen Druckplatte und Druckbild oder aus der Zuordnung der Druckgraphik zu einer der beiden Hauptgattungen resultieren, oder schließlich davon abhängen, welchen Rang die Malerei und die Skulptur in der jeweiligen Schrift einnehmen.⁷¹

⁷¹ Die Definitionen der Druckgraphik wurden in einem Aufsatz der Autorin, *Theory of printmaking in the early modern age*, diskutiert. Siehe Stoltz 2023.

Druckgraphik als Skulptur

Die Zuordnung der Druckgraphik zur Skulptur lenkt den Blick zunächst auf die Druckplatte und auf die Art und Weise ihrer Bearbeitung. Der Holzschnitt, im Sinne von »Einschneiden« auf Holz, und der Kupferstich, genau genommen der (Kupfer)-Grabstich,⁷² im Sinne von »Ein-Stechen« mit dem Grabstichel auf Metall, gehören an sich zu skulpturalen Verfahren. Die häufige Inschrift *sculpsit*, die auf den Druckbildern erscheint und auf den Kupferstecher oder Formschneider verweist, stellt den Bezug der Herstellung der Druckplatte zur Skulptur durchaus her. Die Verbindung zwischen Holzschnitt und Skulptur erscheint jedoch naheliegender als beim Kupferstich und wird von einigen Texten zur Druckgraphik thematisiert. Giovanni Baglione beispielsweise bespricht in seinen *Vite (1572–1642)* im Kapitel über den Formschneider Giovanni Giorgio Nuvostella konkret die »Verwandtschaft« zwischen Holzschnitt und Skulptur.⁷³ Der Autor legt dar, der Holzschnitt entstamme der »antiken« Tradition der Holzskulptur und beschreibt anschließend die Technik des Holzschnittes mit besonderer Aufmerksamkeit für das Prinzip, dass hierbei ein Flachrelief entstehe (»a guisa di basso rilievo«).⁷⁴ Diese selbstverständliche Verbindung zwischen dem Schneiden auf Holz und der Skulptur konnotiert Baglione gleichzeitig mit einem erhöhten künstlerischen Schwierigkeitsgrad, durch den der Holzschnitt deutlich als skulpturale Tätigkeit von dem Kupfergrabstich abgehoben wird.⁷⁵

Im Vergleich zum Flachrelief des Holzschnittes weist die Kupferstichplatte genau genommen ein »nur« zweidimensionales Bild auf. Nichtsdestotrotz wird in der Kunstliteratur die Verbindung zur Skulptur auch in Bezug auf den Kupfergrabstich hergestellt, denn hintergründig wird davon ausgegangen, dass die Gravur und auch der Grabstich der Metallkunst angehören, etwa der Goldschmiedekunst und der Bronzekunst.⁷⁶ Pomponius Gauricus ordnet in *De Sculptura* von 1504 die Technik der Gravur allgemein dem Bereich der Ziselierung zu und beschreibt sie folgendermaßen: »Das Gravieren ist das Einschneiden (Eingraben) mit Druckausübung« – »(...) diagraphice, quando insculptur

72 Im 15. Jahrhundert und am Anfang des 16. Jahrhunderts wurden verschiedene Metalle (Eisen/Silber) zur Erzeugung von Stichbildern für den Druck verwendet. Der Stich auf der Kupferplatte war jedoch bereits Anfang des 16. Jahrhunderts eine Konvention geworden. Siehe hierzu einführend Stijnman 2012, 25–27.

73 Giovanni Giorgio Nuvostella (Genua 1594–1624 Rom). Siehe Baglione 1642, *Vite (1572–1642)*, 395–396. und [BAGLIONE].

74 [BAGLIONE], Zitat (j).

75 Ibidem, Zitat (i).

76 Zum Unterschied zwischen Gravur und Grabstichelkunst siehe Kap. 1.2.A.

ad impressuram (...).⁷⁷ Der Grabstichel wiederum wurde bereits vor dem Aufkommen der Druckgraphik beschrieben, etwa in Theophilus Presbyters *De diversis artibus* aus dem 12. Jahrhundert.⁷⁸ Den Kunstliteraten der Frühen Neuzeit war außerdem aus der Praxiserfahrung bekannt, dass die Ursprünge der Druckgraphik in der Gravur und in der Grabstichelkunst auf Metall liegen. Vasari verweist darauf in den *Introduzione*-Kapiteln seiner *Vite* von 1550 und 1568.⁷⁹ Dies könnte erklären, warum in den kunstliterarischen Texten mitunter der Grabstich nicht explizit oder gesondert in Bezug auf die Druckgraphik erklärt wurde, denn man nahm an, dass ein Verweis auf die Metallkunst genügte. Tatsächlich wurde die Druckgraphik vielerorts »Grabstichelkunst«, »arte del bulino«, genannt.⁸⁰

In diesem Kontext ist die Lektüre von John Evelyns *Sculptura: or the History and Art of Chalcography and Engraving in Copper* von 1662 aufschlussreich. Es handelt sich um einen der wenigen Traktate explizit zur Druckgraphik in der Frühen Neuzeit, und wohl um den einzigen dieser Zeit, der, wie der Titel ankündigt, die Druckgraphik, und insbesondere den druckgraphischen Grabstich, eindeutig als Skulptur bezeichnet: Gleich im ersten Kapitel wird eine ausführliche Erörterung der Definition der Skulptur und ihrer Bereiche wie Ziselierung und Gravur vorgelegt, vor allem aber durch die strenge Trennung zwischen Skulptur und Plastik die Definition des Grabstichs als Skulptur begründet. Evelyn erklärt, dass die plastische Kunst, beispielsweise aus Wachs oder Gips, nie Skulptur genannt werden dürfe, denn Skulptur sei nur das, was dem Prinzip des Einschneidens auf einer Oberfläche mit Abnahme des Materials folge. Jegliches Einschneiden, schließt Evelyn daraus, und insbesondere der druckgraphische Grabstich (»or, as it concernes that of Chalcography chiefly«) gelte damit als Skulptur. Evelyn zitiert hierbei die prominente Definition von Skulptur bei Vasari: »[Skulptur] ist eine Kunst, bei der das überflüssige Material entnommen und zu einem Körper reduziert wird, der im Geiste des Künstlers gezeichnet/entworfen wurde (...).«⁸¹

Giovanni Baglione und John Evelyn gehören zu den wenigen Autoren, die innerhalb der Kunstliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts die Zugehörigkeit der druckgraphischen Techniken zur Skulptur derart eindeutig formulieren und erörtern. Baglione berücksichtigt allerdings nur den Holzschnitt und rechnet hierbei sowohl das Schneiden zur Skulp-

77 Gauricus 1504, *De Sculptura*, Kap. VI (Chemiké), § 7, siehe Cutolo 1999, 238.

78 Der Grabstichel wird im Kapitel XI, Buch 3, beschrieben. Brepohl 2013², 270.

79 Siehe [VASARI], Zitat (c), Siehe auch Stoltz 2012b, 5–6.

80 Etwa Baldinucci beschreibt den Kupferstich und die Radierung als »bell'arte dell'intaglio, (...) a bulino, poi ad acqua forte (...).« [BALDINUCCI], Zitat (d).

81 Siehe [EVELYN], Zitat (a), Anm. 436 und [VASARI], Zitat (b).

tur als auch das Ergebnis auf der Holzdruckplatte, auf der ein Flachrelief erzeugt wird. Evelyn fokussiert hingegen vorrangig den Kupfergrabstich und legt nur das Vorgehen des »Eingrabens« als ausschlaggebend fest, denn der Autor setzt jegliche »Entnahme des Materials« als skulpturales und »Körper gebendes« Schaffen voraus. Sowohl Bagliones als auch Evelyns Definitionen der Bearbeitung der Druckplatte als Skulptur wirken sich unterschiedlich auf die Gesamtauslegung der Druckgraphik als Kunstgattung in ihren jeweiligen Schriften aus: Baglione etwa verwendet seine Darlegungen über den Holzschnitt als Skulptur vor allem, um seinen Schwierigkeitsgrad gegenüber dem Kupferstich festzulegen, diskutiert die Druckgraphik aber insgesamt als einen Bereich der Malerei. Evelyn hingegen erörtert das Druckbild unter der Schirmherrschaft der »Skulptur« als eine eigenständige Gattung im Wettstreit mit der Malerei.⁸²

Druckgraphik als Malerei

Zu den Kunstliteraten, welche die Druckgraphik eindeutig und ausschließlich der Malerei zuordnen, gehört in erster Linie Karel van Mander. Dies wird in seiner Schrift *Schilder-Boeck* von 1604, namentlich im Einleitungsgedicht *Grondt* und in den Kapiteln zu Albrecht Dürer, Lucas van Leyden und Hendrick Goltzius ersichtlich.⁸³ Für Karel van Mander stellt die Druckgraphik einen Teilbereich der Malerei dar oder ist gar mit der Malerei gleichzusetzen. An einigen Textstellen wird der Grabstichel zu einem Äquivalent des Pinsels erklärt. Im Kapitel zu Lucas van Leyden stellt van Mander fest, der Künstler habe Fähigkeiten in allen Kunstgattungen besessen. Konkret schreibt van Mander: »Er ist auch universal, d. h. in allem, was mit der Malkunst zusammenhängt (...)«; anschließend nennt der Autor in einem Zug die diversen Tätigkeitsbereiche van Leydens, »Öl- und Wasserfarben«, »Glasmalen« und »Kupferstechen«.⁸⁴ Zu Beginn der Vita van Leydens schreibt van Mander außerdem, er kenne keinen, »der zu vergleichen wäre mit unserem von der Natur begnadeten Lucas van Leyden, der mit Pinsel und Grabstichel in der Hand als Maler und Zeichner geboren worden zu sein schien«.⁸⁵

Van Manders Gegenüberstellung des Pinsels, als Instrument der Malerei, und des Grabstichels, als Instrument der Zeichnung, verweist auf einen Aspekt, der sich in der

82 Siehe [EVELYN], [BAGLIONE].

83 [VAN MANDER]. Hendrick Goltzius (Mühlbracht bei Venlo 1558–1617 Haarlem).

84 Siehe [VAN MANDER], Zitat (j) und Anm. 292.

85 Übersetzung nach Floerke 1991, 70. Siehe [VAN MANDER], Zitat (j).

Kunstliteratur der Frühen Neuzeit als zentral erweist: Ausgelöst mit der von Vasari in der zweiten Ausgabe der *Vite* von 1568 formulierten Definition des Druckbildes als »gedruckte Zeichnung« beginnt eine ambivalente Sicht auf das Druckbild zwischen den Gattungen Zeichnung und Gemälde.⁸⁶ In van Manders kunsttheoretischen Äußerungen besteht diese Ambivalenz jedoch nicht. Dies begründet sich zum einen in der besonderen Aufmerksamkeit van Manders gegenüber den ›Mischformen‹ der Gattungen Zeichnung und Malerei, wie etwa die Grisaille-Malerei oder die Pastell-Zeichnung.⁸⁷ Zum anderen weist van Mander nicht nur auf die vielen Spielarten des künstlerischen Schaffens zwischen der Zeichnung (im Sinne von Liniengestaltung und Formgebung) und der Farbgebung hin, sondern setzt ein und dasselbe Ziel voraus, und zwar die Erwirkung der Haptik und der gleichzeitigen ausgewogenen Tonalität, die der Autor als *rond*, beziehungsweise *rondicheyt* bezeichnet und für alle Bildformen als geltende Regel festlegt, auch für die Druckgraphik.⁸⁸

Karel van Mander betrachtet die Druckgraphik als Malerei in engem Bezug auf das Druckbild. Solche Zuordnung kann aber auch aus einer spezifischen Sicht auf die Malerei resultieren: Giovanni Paolo Lomazzo geht in seinen Schriften *Trattato dell'arte della pittura* (1584) und *Idea del Tempio della pittura* (1590) von dem Primat der Malerei aus.⁸⁹ Dieser Standpunkt wird aber nicht aus einer im Sinne des *paragone* ausgerichteten Gegenüberstellung mit der Skulptur formuliert, sondern entstammt einer Gesamtbetrachtung der bildenden Künste. Nach Lomazzo kreieren alle künstlerischen Formen, insbesondere die Malerei und die Skulptur, ein Bild, aufgrund dessen gehören alle bildnerischen Kunstgattungen der *pittura* an:⁹⁰

Ich sage also, dass die Malerei und die Skulptur ein und derselben Kunst untergeordnet sind (...); sowohl die eine als auch die andere bemühen sich, Schönheit, Dekor, Bewegung und die Umgebung darzustellen, und schließlich achten beide auf nichts anderes als auf die Abbildung der natürlichen Dinge, so ähnlich, wie sie nur können.

86 [VASARI], passim und Zitat (k₁).

87 Siehe [VAN MANDER], Zitate (a) und (o).

88 [VAN MANDER], LXXV–LXXVI u. Anm. 278.

89 Siehe [LOMAZZO].

90 Lomazzo geht hierbei von dem Begriff der *pittura* als »Bildherstellung« an sich aus, in Anlehnung an Varchis *Due Lezioni* (1549); siehe hierzu [LOMAZZO], Anm. 234. Zu Varchi siehe weiter im vorliegenden Text.

(...) Es ist wahr, dass der eine malt und der andere meißelt, aber dies ist nur ein materieller Unterschied, der keine Gattung, weder der Kunst noch des Wissens (Wissenschaft), ausmacht.⁹¹

Der wesentliche Aspekt in Lomazzos Ausführungen ist die Wirkung des Kunstwerks in seiner äußeren Erscheinung – unabhängig von seinem bildnerischen Modus oder von dem Material seiner Realisierung und schließlich seiner zwei- oder dreidimensionalen Beschaffenheit. Im Vordergrund stehen hingegen bildinhärente Komponenten, beispielsweise die Art und Weise und die Qualität der Abbildung der Natur, die Darstellung der Bewegung, das Streben nach Schönheit und Dekor sowie nach der optimalen Proportion; außerdem, auf Bildinhalte bezogen, die Gestaltung der Narration und schließlich die bildtechnischen Probleme, etwa die Verteilung von Licht und Schatten. Vor diesem Hintergrund integriert Lomazzo die druckgraphischen Bilder in die Diskussionen dieser diversen bildinhärenten Normen als positive oder negative Beispiele, etwa von Künstlern wie Albrecht Dürer, Marcantonio Raimondi oder Israhel van Meckenem.⁹²

Eine ähnliche Betrachtungsweise der Malerei als übergeordnete Instanz aller Künste wurde bereits bei Francisco de Holanda (*Da Pintura Antiga*, 1548) formuliert.⁹³ In vergleichbarer Weise wie Lomazzo fokussiert de Holanda die Werke der diversen Kunstgattungen in ihrer Erscheinung als Bilder.⁹⁴ Der Autor geht allerdings so weit, die Verfahren an sich als *pintura* zu definieren, und bezeichnet etwa die Skulptur als »skulpturale Malerei«.⁹⁵ Dementsprechend beschreibt de Holanda in seinen, im Gegensatz zu Lomazzo konkreten Besprechungen der Druckgraphik das Grabstechen auf der Kupferplatte wortwörtlich als »Malerei, geschnitten mit dem Grabstichel« (»pintura a talhada ao buril«).⁹⁶

Die hier genannten Kunstliteraten, in chronologischer Abfolge ihrer Schriften de Holanda, Lomazzo und van Mander, verstehen die Druckgraphik als einen Bereich der Malerei. Van Mander bezieht sich hierbei auf die Malerei als zweidimensionale Bilddarstellung und gleichzeitig auf das Druckbild als Äquivalent des Gemäldes. De Holanda und Lomazzo gehen wiederum von einer übergeordneten Vision der Kunstherstellung jenseits der ma-

91 Siehe [LOMAZZO], Zitat (a).

92 Siehe zu den einzelnen Beispielen [LOMAZZO], LXVI–LXVII, u. Zitate (b) u. (c).

93 Der Traktat ist gänzlich der italienischen Kunsttheorie um die Mitte des 16. Jahrhunderts verpflichtet. Siehe zu den Einflüssen auf *Da Pintura Antiga* und über die mögliche Wirkung auf nachfolgende Traktate [DE HOLANDA].

94 Siehe hierzu [DE HOLANDA], VI–VII.

95 »Pintura estatúaria«. Siehe [DE HOLANDA], Zitat (a).

96 [DE HOLANDA], Zitat (b).

teriellen und technischen Unterschiede der Kunstgattungen aus: Dementsprechend gehört die Druckgraphik nicht nur im Sinne des zweidimensionalen Bildes der Malerei an, sondern ist insgesamt ein Bereich der Erzeugung jeglichen Bildes und Bildwerks.

Druckgraphik als Goldschmiedekunst und »arte universale«

Benvenuto Cellini, der Vertreter der *sculptura* in dem *paragone*-Disput, erfasst die Druckgraphik aus der Doppelsicht sowohl auf die Druckplatte als auch auf das Druckbild:⁹⁷ In seiner Schrift über die Goldschmiedekunst und Skulptur, *Due Trattati* von 1568, sieht Cellini aber zum einen den Kupferstich als Derivat der Federzeichnung an, die er wiederum als die schwierigste zeichnerische Disziplin diskutiert.⁹⁸ Zum anderen rührt die hohe Anerkennung der druckgraphischen Kunst bei Cellini von ihrer eigentlichen Zuordnung zur Goldschmiedekunst. Die Grabstichelkunst, »arte del bulino«, ist hierbei ein wesentlicher Schnittpunkt, denn auf ihr basiert sowohl der Kupfergrabstich als auch ein Bereich der Goldschmiedekunst, das Niello.⁹⁹ Hinter dieser Auffassung steht Cellinis Überzeugung, dass die Goldschmiedekunst ein weiterer Hauptbereich der bildenden Kunst ist, neben Architektur, Skulptur und Malerei, und im Grunde genommen allen anderen übergeordnet. Dies begründet Cellini in der Auslegung der »universellen« Prinzipien der Goldschmiedekunst, durch die ein Künstler, der darin ausgebildet sei, alle anderen Künste beherrsche. Cellini verweist auf Künstler diverser Kunstgattungen, die »dank der Prinzipien der Goldschmiedekunst« berühmt geworden seien. Genannt werden hier unter anderen der Architekt Brunelleschi oder der Bildhauer Donatello und die Kupferstecher Martin Schongauer, Albrecht Dürer, Marcantonio Raimondi und Marco Dente da Ravenna.¹⁰⁰

Das wichtigste Prinzip, durch das für Cellini die Goldschmiedekunst als »universelle« Kunst den Vorrang hat, ist ihre Eigenschaft, Bild und Plastizität, sprich: Zwei- und Dreidimensionalität in einem Kunstobjekt zu vereinen. Dies gelte etwa bei der Realisierung von vollplastischen bis zu flachen Reliefs in ein und demselben Goldschmiede-Objekt,

97 Siehe [CELLINI], passim.

98 Siehe [CELLINI], Zitate (d) und (e).

99 Siehe [CELLINI], Zitate (a) und (b).

100 Marco Dente da Ravenna (aktiv ab 1515, † 1527 Rom). Siehe [CELLINI], Zitate (a) und (b). In der »Vorfassung« des Traktats, die in einem Manuskript (Biblioteca Marciana, Venedig) erhalten ist, spricht Cellini weit umfassender von dem Primat der Goldschmiedekunst und von ihrem Status als eine der Hauptgattungen. Zum Konzept der »Universalität« bei Cellini siehe Collareta 2003.

um Nähe und Ferne zu vermitteln, unter der Berücksichtigung der »Regeln der Zeichnung und der Perspektive«. ¹⁰¹ Die Vereinigung von Räumlichkeit und Plastizität, welche in einem Goldschmiede-Objekt tatsächlich geschaffen ist, stellt Cellini als Prinzip auch für ein Bild auf, unter dem Konzept des *rilievo*. In *Due Trattati* diskutiert Cellini dies insbesondere in der Besprechung der Zeichnung: Im Gegensatz zur Kreidezeichnung etwa vermag die Federzeichnung als sehr schwierige Technik nur mit Linien und Auslassungen auf der Oberfläche des Blattes Plastizität und Räumlichkeit zu erwirken. ¹⁰² Cellini beschließt diesen Gedankengang mit Überlegungen zu verschiedenen Formen der Zeichnung und stellt fest, das Prinzip des *rilievo* sei das wichtigste Element der Kunst und gleichzeitig ihre tatsächliche Vollendung, darum sei die Zeichnung (*disegno*, im Sinne der Komposition) dem *rilievo* untergeordnet, denn das *rilievo* bestimme die Ausführung der Zeichnung (»man kann sagen, die Erhebung ist der Vater der Zeichnung«). Die Farbgebung hingegen füge nur Farben der Natur hinzu (»die Malerei ist eigentlich eine farbige Zeichnung«). ¹⁰³ In diesem Kontext betont Cellini den Kupferstich als Derivat der Federzeichnung und damit als die schwierigste druckgraphische Form der Realisierung des *rilievo*. Die Anmerkung über die obsoletere Rolle der Farbgebung legt wiederum die hintergründige Entsprechung der Federzeichnung, und somit auch des Kupferstiches, zu einem Relief der Goldschmiedekunst offen: Ohne Kolorit ist bei der Zeichnung, und entsprechend beim Kupferstich, der Blick auf die Darstellung der Erhebungen frei.

Cellini betrachtet demnach die Druckgraphik sowohl als Derivat der Goldschmiedekunst und konkret des Niello – die Druckplatte betreffend – als auch als Derivat der Federzeichnung im Hinblick auf das Druckbild, konkret auf den Kupferstich. Die Federzeichnung und der Kupferstich sind hierbei die schwierigsten graphischen Disziplinen, um das bildnerische Prinzip des *rilievo* zu realisieren, gleichzeitig aber sind sie, als nicht polychrome Bildformen, mit dem Relief der Goldschmiedekunst vergleichbar. In einem ähnlichen Zusammenhang stellt auch Anton Francesco Doni die Druckgraphik in einen Bezug zur Metallkunst, und zwar zu Medaillen. ¹⁰⁴ In seinen diversen Schriften wie *Disegno* (1549) oder *Medaglie* (1550) hebt der Autor die Druckbilder als Analogien zu Medail-

¹⁰¹ Siehe hierzu die Anmerkungen zur Pluvialschließe für Papst Clemens VII., die Cellini im Kapitel über die »Kunst der Ziselierung« beschreibt. Cellini merkt an, er habe darin sowohl vollplastische Puttenfiguren als auch weitere Figuren im Halb- und Flachrelief miteinander kombiniert, »unter der steten Befolgung der Regeln der Zeichnung und der Perspektive«. [CELLINI], Zitat (g).

¹⁰² [CELLINI], Zitate (d) und (e).

¹⁰³ [CELLINI], Zitat (f).

¹⁰⁴ Siehe [DONI]. Wie Benvenuto Cellini stellt auch Anton Francesco Doni in Bezug auf die *paragone*-Diskussionen die Skulptur als höhere Kunstform dar. Siehe *ibidem*, XI.

len hervor. Allerdings bezieht sich Doni weniger auf die Darstellung der Erhebungen im Druckbild, ähnlich dem Relief einer Medaille, sondern vor allem auf den Druckvorgang, den der Autor als eine Entsprechung zur Metallprägung versteht. Sowohl die Medaillen als auch die Druckbilder werden »geprägt«; Doni bemerkt daher mit einem Wortspiel in der Einleitung von *Medaglie*, in einem Buch, das Kupferstich-Portraits berühmter Persönlichkeiten (Medaillen) präsentiert: »Ich hatte einige Medaillen prägen/drucken lassen (...)« / »Havendo dunque fatto imprimere alcune medaglie (...)«.¹⁰⁵

Die Beispiele aus Donis und Cellinis Schriften zeigen auf, dass die Korrelation der Druckgraphik zur Metallkunst und zur Goldschmiedekunst alle drei Bereiche des druckgraphischen Verfahrens betreffen kann: Die Druckplatte in Beziehung zur Gravur der Goldschmiedekunst, den Druck in Beziehung zu den Abdruckverfahren wie der Medaillenprägung und schließlich das Druckbild, in Beziehung zur Monochromie und zum Konzept des *rilievo*.

Druckgraphik als ... Druckgraphik

Wie eingangs angemerkt, versäumen viele der Kunstliteraten des 16. und 17. Jahrhunderts den »gespaltenen« Charakter der Druckgraphik konkret zu benennen. Wenige beschreiben außerdem eindeutig oder umfassend das ganze Verfahren. De Holanda gehört wohl zu den ersten Kunstliteraten, welche die Grundeigenschaften der Druckgraphik in ihrer Gesamtheit erläutern: »(...) Malerei, bei der mit dem Grabstichel auf der Kupferplatte geschnitten wird, mit welcher man in Italien die Papierblätter einprägt und druckt.«¹⁰⁶ De Holandas *Da Pintura Antiga* (1548) wurde jedoch erst nach einigen Jahrhunderten veröffentlicht.¹⁰⁷ Giorgio Vasari war daher der erste Kunstliterat, der den »gespaltenen« Charakter der Druckgraphik zwischen Druckplatte und Druckbild formulierte, ihre grundlegenden Prinzipien beschrieb und sie einzuordnen versuchte.

In den Kapiteln der *Introduzione*, sowohl der ersten als auch der zweiten Ausgabe der *Vite* (1550/1568), geht Vasari dem Problem der Einordnung der einzelnen Kunstbe-

105 [DONI], Zitat (c). Siehe auch ibidem, XIV–XV. Das Wort »imprimere« bedeutet »eindrücken« und wird im Italienischen für viele Abdrucktechniken, etwa für die Metallprägung, aber kaum für den Papierdruck verwendet.

106 Siehe [DE HOLANDA], Zitat (b).

107 [DE HOLANDA], VI.

reiche innerhalb der Hauptgebiete Architektur, Skulptur und Malerei nach, die mit den Definitionsüberlegungen dieser drei Gattungen einhergehen: Hier erfolgt die bereits oben erwähnte Definition der Skulptur nach dem Prinzip der »Entnahme des Überflüssigen« (»levando il superfluo«).¹⁰⁸ In den drei letzten Kapiteln (*Einführung in die Malerei*, XXXIII–XXXV) widmet sich Vasari wiederum einigen Formen der Metall- und Holzkunst, die direkt oder indirekt als »Mischformen« von Skulptur und Malerei diskutiert werden. Vasari behandelt hier auch die Druckgraphik, den Holzschnitt, beziehungsweise den *chiaroscuro*-Holzschnitt, in Kapitel XXXV, und den Kupferstich im Kapitel über das Niello (XXXIII).¹⁰⁹ Im Kapitel XXXIII beschreibt Vasari zunächst das Niello und anschließend sein Derivat, den Kupferstich. Diese Passage gehört zu den zentralen frühen Auseinandersetzungen mit der Druckgraphik und wird immer wieder Gegenstand der hier vorliegenden Besprechungen sein:

Das Niello – das nichts anderes ist als eine Zeichnung, ›umrissen‹ und gemalt auf Silber, so wie man mit einem dünnen Strich mit der Feder malt und zeichnet – wurde von den Goldschmieden in den Zeiten der Antike erfunden, als sie die Vertiefungen, die sie mit Werkzeugen in ihren Gold- und Silberarbeiten ausführten, mit einer Mixtur gefüllt sahen. Es wird mit einem Stift auf einer Silberplatte gezeichnet und dann mit dem Grabstichel eingeschnitten, einem Werkzeug von quadratischem Querschnitt, das von einer Ecke zur anderen schräg in die Form eines Nagels geschnitten ist (...). Mit ihm werden alle Metalleinschnitte ausgeführt, ob sie nun auf Wunsch des Künstlers gefüllt oder ausgespart bleiben. (...)

Von diesem Grabstichelschnitt leiten sich die Kupfer-Drucke her, von denen wir heute viele Blätter, italienische wie deutsche, in ganz Italien sehen können. Nach dem Vorbild der Silberplatten, von denen man vor dem Füllen mit dem Niello einen Tonabdruck machte, den man mit dem Schwefel übergoss, haben die Drucker ein Verfahren gefunden, mit der Druckerpresse Blätter aus den Kupferplatten herzustellen, so wie wir sie auch heute noch bedruckt sehen können.¹¹⁰

Das gesamte Verfahren des Kupferstiches wird demnach aus der Warte der Niello-Technik erläutert: Vasari beschreibt zunächst den Grabstich, auf dem Niello und Kupferstich ba-

¹⁰⁸ [VASARI], Zitat (b).

¹⁰⁹ Zu den weiteren »Mischformen«, die Vasari als solche konkret benennt, gehört etwa das Tauschieren, das Vasari als »scultura e pittura« bezeichnet, siehe [VASARI], XVIII–XIX.

¹¹⁰ [VASARI], Zitat (c), Übersetzung unter Konsultation von Burioni 2006, 138–139.

sieren, und legt anschließend einen Erklärungsversuch vor, wie der Druck aus den Kupferstichplatten erfunden wurde. Etwas ausführlicher bespricht Vasari wiederum die technischen Prinzipien des Holzschnittes in Kapitel XXXV. Diese sind zwar nicht allgemein auf den Holzschnitt, sondern auf den *chiaroscuro*-Holzschnitt bezogen, Vasari verweist jedoch auf die für den Holzschnitt geeignete Holzart, beschreibt das Schnitzen und den Druck, und zwar, wie die Holzplatte dreimal beschnitten und das Druckblatt dreimal aufgedruckt wird, um auf dem Druckbild Umrisse, Lichter und Schatten und mittlere Tonwerte entstehen zu lassen.¹¹¹ Insbesondere die Besprechung des *chiaroscuro*-Holzschnittes veranschaulicht, warum die in den letzten Kapiteln der *Introduzione* besprochenen Kunstgattungen als »Mischformen« von Skulptur und Malerei definiert und dennoch der Malerei zugeordnet werden: Der erste bildnerische Schritt dieser Kunstformen ist die Zeichnung, die etwa auf der Metallplatte oder auf der Holzplatte ausgeführt wird. Anschließend erfolgt mit dem Grabstichel oder dem Schnittmesser, nach dem skulpturalen Prinzip, der eigentliche bildnerische Akt, das Ergebnis auf der Druckplatte ist jedoch ein zweidimensionales Bild, das zudem, wie Vasari gerade in Verbindung mit dem *chiaroscuro*-Holzschnitt betont, eine zwischen Linie und Fläche ausgewogene tonale Bildwirkung aufweisen soll.

Vasari verdeutlicht in den beschriebenen Kapiteln über den Kupferstich und über den *chiaroscuro*-Holzschnitt auch die Bedeutung des Druckvorgangs als Verbindungsmoment des »gespaltenen« Kunstwerks zwischen Druckplatte und Druckbild. Bei Matthias Quad von Kinckelbach ist das Druckverfahren wiederum das eigentliche Element, das die Druckgraphik als solche definiert: Im Kapitel über Maler und Kupferstecher aus *Teutscher Nation Herligkeit* von 1609 schreibt Quad von Kinckelbach:¹¹²

Dieweil (...) der abtruck am klaresten fur augen legen kan, was fur kunst, verstandt und subtilitet in der formen gebraucht seie, so wirdt die erfindung des Kupferschnitts gemeinlich fur die erfindung des abtruckens genommen.¹¹³

Der Autor von *Teutscher Nation Herligkeit* formuliert zum einen weit deutlicher als Vasari, dass das Druckverfahren die Kunst der Druckgraphik ausmacht, zum anderen hebt

¹¹¹ [VASARI], Zitat (d).

¹¹² Quad von Kinckelbach stammte aus Deventer, er war Schulmeister, Literat und Kupferstecher. Siehe [QUAD VON KINCKELBACH].

¹¹³ [QUAD VON KINCKELBACH], Zitat (a).

der Literat das Druckbild in seiner Eigenschaft konkret als Abdruck hervor, welcher das eigentliche Kunstschaffen auf der Platte »vor Augen führt«.

Im Zeitraum nach Vasaris *Vite*, Ende des 16. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wird das gesamte Verfahren in den Besprechungen zur Druckgraphik kaum in einem Zug erklärt, auch wenn die Schriften durchaus die technischen Kenntnisse der Kunstliteraten verraten, wie etwa in Bagliones *Vite* (1572–1642).¹¹⁴ Ausführlichere Erläuterungen des gesamten druckgraphischen Verfahrens werden erst mit dem expliziten Traktat zur Druckgraphik von Abraham Bosse, dem *Traicté des manieres de graver* von 1645, vorgelegt.¹¹⁵ Diesem Traktat folgen Schriften, welche die technischen Schritte der Druckgraphik nun in ihrer Gesamtheit und durchaus umfassend besprechen: Joachim von Sandrart erklärt etwa sowohl den Kupferstich als auch die Radierung und den Holzschnitt im ersten Band der *Teutschen Akademie* von 1675.¹¹⁶ Sandrart schreibt:

Die Sculptura, begreift zugleich in sich die Ausbildung in Kupfer auf zweyerley Arten: deren eine wir nennen in Kupfer stechen; die andere aber in Kupfer auf einen überzogenen Grund radiren, und solche Radirung vermittels darauf gegossenen Scheid- oder Etz-Wassers einbeissen lassen, daß davon auf Papier viel Abdrücke können gemacht werden.¹¹⁷

Auch André Félibien behandelt in seinem Lexikon *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture, et des autres Arts qui en dependent* aus dem Jahre 1676 sowohl den Holzschnitt als auch den Kupferstich und die Radierung ausführlich.¹¹⁸ Damit liegt Ende des 17. Jahrhunderts die integrale und eindeutige Beschreibung der Druckgraphik vor. Nichtsdestotrotz verharren auch Sandrarts und Félibiens Ausführungen bei der Notwendigkeit, diese Kunstform den Hauptgattungen zuzuordnen: Sandrart bezeichnet die Druckgraphik als »Sculptura«, ordnet allerdings den Holzschnitt und Mezzotinto der

114 [BAGLIONE], passim. Im Zeitraum um Vasaris *Vite* beschreibt auch Cellini (1568) allerdings nur beiläufig das gesamte, druckgraphische Verfahren im Kapitel zum Ätzverfahren. Siehe [CELLINI], LIV u. Zitat (c).

115 Bosse behandelt umfassend die Technik des Kupferstiches und der Radierung. Siehe [BOSSE], Anm. 374.

116 Siehe [SANDRART], Zitat (a) und (b).

117 Siehe [SANDRART], Zitat (a).

118 Siehe Félibien, *Des Principes*, 1676, (Buch II, Kap. 10) 382–388 und [FÉLIBIEN], Zitate (p) und (q).

Malerei zu.¹¹⁹ Félibien wiederum bespricht in *Des Principes* die Druckgraphik im Buch über die Skulptur.¹²⁰

Jenseits der Vormacht der Hauptgattungen Skulptur und Malerei wird die Druckgraphik daher nur bei einigen Autoren wie Cellini (Goldschmiedekunst) und Quad von Kinckelbach (Kunst des »Abrtuckens«) gesetzt. Auch Vasari versucht letztendlich eine spezifische Sicht auf die Druckgraphik zu geben, indem er sie als Gattung zwar der Malerei zuordnet, aber als eine Mischform von Skulptur und Malerei diskutiert. Seine Darlegung des gesamten Verfahrens, und insbesondere die Beachtung des Drucks, leitete sicherlich die allmähliche Sicht auf die Druckgraphik als eigenständige Gattung ein. Filippo Baldinucci war jedoch der erste Kunstliterat, der die Druckgraphik mit einer knappen, aber deutlichen Aussage zu einer gänzlich eigenständigen Kunstgattung erklärte. Baldinucci schreibt in seinem Traktat *Cominciamento* von 1686:

Unter den Künsten, die die Zeichnung als ihren Vater haben, gibt es wohl keine, abgesehen von der Architektur, Malerei und Skulptur, die den größten Genuss und Nutzen für die Gelehrten und Kunstfreudigen bereitet, als das derart noble Beherrschen der Gravur, ob auf Kupfer oder auf Holz, für den Druck.¹²¹

Das wachsende Verständnis der Druckgraphik als eigenständige Kunstgattung formiert sich nicht nur in der konkreten Darlegung ihres gesamten Verfahrens und in der Beachtung des Drucks als ihrer entscheidenden Komponente, sondern auch in den Reflexionen über die Bearbeitung der Druckplatte und über ihr Ergebnis, das Druckbild, aus denen die Abgrenzung der Druckgraphik von anderen Gattungen hergeleitet wird. In diesen fokussierten Betrachtungen der einzelnen Komponenten Druckplatte, Druckverfahren, Druckbild werden außerdem weitere Aspekte erörtert, die insbesondere die divergierende Funktion der Druckgraphik und ihre künstlerische Komplexität innerhalb der bildenden Künste offenbaren. Diese werden in den folgenden Kapiteln 1.2. bis 1.4. vorgestellt.

119 [SANDRART], CLI–CLII.

120 [FÉLIBIEN], Siehe *Des Principes*, 1676, *Table des chapitres*, unpag. John Evelyn (*Sculptura*, 1662) hingegen beschreibt zwar nicht in einem Zug das gesamte druckgraphische Verfahren, betont aber in der Diskussion um die Anfänge der Druckgraphik (insbesondere in der kritischen Revision des Textes von Vasari), dass es sich bei der Druckgraphik um die »Kunst des Stechens und des Abziehens« (working off) handele. [EVELYN], Zitat (b).

121 [BALDINUCCI], Zitat (a).

Exkurs:

Definitionen der Druckgraphik und die paragone-Debatte bei Benedetto Varchi

Der Renaissance-Begriff *paragone* führt auf den Wettstreit oder Vergleich zurück, der unter den Künstlern, diversen Gattungen oder Formen der Künste, tatsächlich oder als rhetorische Formel in der Dichtung, in theoretischen Traktaten oder in Kunstwerken ausgetragen wurde.¹²² Die sogenannte *paragone*-Debatte betrifft hingegen in erster Linie den Vortrag von Benedetto Varchi, der 1547 an der Accademia Fiorentina gehalten und zusammen mit den darauf bezogenen Antworten von Künstlern wie Michelangelo, Giorgio Vasari und Benvenuto Cellini sowie mit weiteren Vorträgen Varchis als *Due Lezioni di M. Benedetto Varchi* (1549) veröffentlicht wurde.¹²³

Benedetto Varchi legt mit diesen Lektionen Grundlagen vor, auf die sich die nachfolgenden Diskussionen um die theoretischen Fragen der Kunst in der Frühen Neuzeit berufen werden. Vor allen Dingen stellt Varchi die Notwendigkeit der Definition der Kunst und ihrer Eigenschaften sowie Bereiche fest, und damit insgesamt die Notwendigkeit der Kunsttheorie: Varchi erklärt hierfür zunächst die Instanzen *arte* (poetische Tätigkeit im Allgemeinen) und *scienza* (das Wissen und die Wissenschaft im Sinne von Ansammlung von Wissen) und die Bereiche des Intellekts und ihre Funktionen.¹²⁴ Hieraus erfolgt die Definition der Kunst im übergeordneten Sinne, die Varchi mit der Frage »Was ist Kunst?«

122 Zu dem Begriff *paragone* siehe u. a. Mendelsohn 1982. Siehe auch einführend eine Anmerkung zur Verbreitung des Begriffs in der Kunstliteratur und in den Quellen seit dem 16. Jahrhundert bei Fehrenbach 1997, 23–24, Anm. 50. Siehe ebenfalls eine aktuelle Untersuchung zum *paragone* im 15. Jahrhundert, insbesondere über den künstlerischen Wettstreit sowie über den *paragone* als literarisches Motiv und Thema in der Kunst und in den Schriften von Leonardo da Vinci, Hessler 2014.

123 In der ersten Lektion wird ein Sonett Michelangelos behandelt, in der zweiten Lektion wird in einem Disput zunächst die Hierarchie der Künste und der Wissensgebiete (*arti* und *scienze*) diskutiert, die vorbereitend auf den nachfolgenden Disput ausgelegt ist: die oben erwähnte *paragone*-Debatte, in der Skulptur und Malerei gegenübergestellt werden. Im dritten Disput wird die Malerei der Dichtung gegenübergestellt und die genannten Antworten der Künstler, die sich zur *paragone*-Debatte äußern, angefügt. Siehe Varchi 1549, *Due Lezioni: Lezione (...) sopra il sotto scritto sonetto di Michelangnolo Buonarroti*, 7–54; *Lezione (...) nella quale si disputa della maggioranza dell'arti – Disputa Prima: Della Maggioranza, e Nobiltà dell'Arti*, 61–89, *Disputa Seconda: Qual sia più nobile, o la Scultura, o la Pittura*, 89–111, *Terza Disputa: In che siano simili, e in che differenti i Poeti, e i Pittori*, 111–117, *Lettere di più eccellentissimi Pittori, e Scultori (...) intorno la sopradetta materia*, 120–155. Zur *paragone*-Debatte von 1547 siehe vor allem Mendelsohn 1982, Barocchi 2001, Morét 2003 und Bättschmann/Weddigen 2013.

124 Varchi, *Due Lezioni*, 1549, *Proemio* (der zweiten Lektion), 56–60. Zu den Quellen, auf die sich Varchi beruft, u. a. Aristoteles, Plinius oder Alberti, siehe Bättschmann/Weddigen 2013.

(»che cosa sia Arte«) einleitet.¹²⁵ Die Kunst, antwortet Varchi, werde aus dem »niedrigen«, da aktiven Bereich des Intellekts hervorgebracht und werde von dem Verstand (»ragione«) geleitet.¹²⁶ Die Kunst beginne bei dem Künstler (»artefice«),¹²⁷ ihre wichtigste Eigenschaft bestehe darin, dass sie stets ein Ziel habe und mit einem für sie spezifischen Ergebnis ende (»fine«),¹²⁸ das sie, nach Ordnung und Kausalität, die Varchi konkret als Methode (»metodo«) benennt, mit dem entsprechenden Material (»subbietto«) verfolge.¹²⁹ Der künstlerische Akt wiederum sei ein Prozess, der von zwei Komponenten begleitet – Geisteskraft (»ingegno«) und Mühe (»fatica«) – stets mit der Nachahmung der Natur konfrontiert sei; während jeder *artefice* seine Kunst erlernen und zur Vollkommenheit bringen solle, ist die Kunst an sich von der fortwährenden Entwicklung und Bestrebung nach dem Höheren gekennzeichnet, ohne jedoch den Höhepunkt zu erreichen.¹³⁰ Die künstlerische Tätigkeit unterscheide sich schließlich von der *scienza* durch die Notwendigkeit der Aufteilung in verschiedene Künste, daher bestehe jede Kunstart aus dem Wechselspiel von spezifischem Wissen und der Erfahrung:¹³¹ »(...) die Kunst ist ein Aggregat oder eine Ansammlung von mehreren Regeln und allgemeinen Anleitungen, die sich nach dem Nutzen oder der Nützlichkeit für den Menschen richten.«¹³²

Varchis Darlegungen, was der künstlerische Akt sei, werden anschließend unmittelbar auf die bildenden Künste bezogen und geben damit ein Muster der frühneuzeitlichen Kunsttheorie mit folgenden Aspekten: Die stete Entwicklung der Kunst, die Festlegung der intellektuellen Leistung des Künstlers und die Notwendigkeit der Aufteilung der Kunst in Bereiche mit ihren entsprechenden Gesetzmäßigkeiten und Grundlagen.¹³³ Im zweiten Disput über die Malerei und Skulptur stellt Varchi daher in erster Linie – jenseits

125 Varchi, *Due Lezioni*, 1549, 61.

126 Ibidem, 61–62.

127 Ibidem, 62.

128 Bezüglich der *scienza* hebt Varchi den Unterschied hervor, dass *scienza* keine Finalität, sondern die Wahrheit anstrebt. Siehe Varchi, *Due Lezioni*, 1549, 63–64 u. 79.

129 Ibidem, 64–66.

130 Ibidem, 67–72. Hier bringt Varchi ein Zitat aus Dante Alighieris *Commedia* ein, unter anderem den Satz über Giotto, der mit seiner Malerei Cimabue übertroffen habe; vgl. ibidem u. *Commedia*, *Purg.* XI, v. 94–96.

131 Die *scienze* hingegen seien eng miteinander verstrickt, das spezifische Wissen entstamme wiederum dem universellen Wissen; Varchi, *Due Lezioni*, 1549, 79–84.

132 »(...) l'arte è uno aggregato o vero ragunamento di più regole, & ammaestramenti generali, che s'indirizzano a qualche uso, & utilità della vita humana (...).« Varchi, *Due Lezioni*, 1549, 81.

133 Grundlagen, die Varchi außerdem in die Kompetenzen der *artefici* legt und welche nachfolgend von den Künstlern in den »Antworten« tatsächlich besprochen werden: Wie Varchi im Disput über die Unterschiede zwischen Skulptur und Malerei betont, sind die Künstler die eigentlichen Instanzen der Kunst-

der Frage, welche der Kunstgattungen die höhere sei – Eigenschaften zusammen, die jeweils nur der Malerei oder nur der Skulptur eigen sind: Die Malerei sei »universal«, könne demnach »alles verbildlichen«, auch »die nicht sichtbaren Dinge«. Die Malerei zeige somit Dinge, die an sich nicht physisch vorhanden seien (»fanno parere quello, che non è«).¹³⁴ Ihr Prinzip schließlich sei das Vermögen, auf einer Oberfläche Erhebungen, Verkürzungen, Licht und Schatten sowie Nah- und Fernsicht darzustellen. Die Farbigkeit ist hierbei eine Komponente, die in erster Linie der Malerei vorbehalten ist, mit der sie die höchstmögliche Nähe zur Natur erreicht.¹³⁵ Die Skulptur stelle hingegen ein physisch vorhandenes, plastisches und fühlbares Objekt her und erreiche damit die höchstmögliche Nähe zur Natur. Ein weiterer wesentlicher Aspekt, den Varchi in der Konfrontation von Malerei und Skulptur anführt, ist der künstlerische Akt an sich, der bei der Malerei dem Prinzip des Komponierens und Zusammenstellens, bei der Skulptur wiederum dem Prinzip der Entnahme des Materials folge.¹³⁶ Varchi stellt beide Kunstgattungen jedoch insgesamt als gleichrangig vor, da ihre Grundlage die Zeichnung, das Ziel wiederum die bildliche Darstellung der Natur sei. Malerei und Skulptur seien insgesamt »eine« Kunst, die genannten Unterschiede wiederum nur spezifische Eigenschaften (*accidenti*).¹³⁷ Außerdem, führt Varchi fort, sei es unmöglich, beide Kunstgattungen gänzlich zu trennen: So könne die Skulptur auch farbig gestaltet werden, die Linie umschreibt wiederum sowohl die Skulptur als auch den gemalten Gegenstand, und schließlich sei die »Drei-dimensionalität«, die die Natur ausmache, zwar ein grundlegendes Prinzip, das aber in einer gänzlich anderen Art und Weise sowohl in der Skulptur als auch in der Malerei vorhanden sei.¹³⁸

theorie, allen vorangestellt Michelangelo; Varchi »erlaubt« sich als Philosoph ihnen nur einige Überlegungen vorzulegen. Siehe Varchi 1549, 89–111 (*Disputa seconda*) und 120–155 (*Lettere dei Pittori e Scultori*).

134 Varchi, *Due Lezioni*, 1549, 94.

135 Ibidem, 94–95.

136 Ibidem, 98–100.

137 Hier beruft sich Varchi auf den im ersten Disput aufgestellten Lehrsatz, dass die Kunst jeweils ein ihr spezifisches Ende hat, und zwar nur eins, daher sind Skulptur und Malerei, die nur eine Finalität haben (bildliche Darstellung der Natur), eine Kunst. Ihre Unterschiedlichkeiten sind nur spezifische Eigenschaften: »Dico dunque (...), che l'arti si conoscono da i fini, & che tutte quelle arti, c'hanno il medesimo fine, siano una sola, et la medesima essenzialmente, se bene nelli accidenti possono essere differenti.« Varchi 1549, 101. Zum Konzept der »einen Kunst«, das womöglich auf Varchi zurückgeht, siehe die oben erwähnten Ausführungen von de Holanda und Lomazzo (Kap. *Druckgraphik als Malerei*) und [DE HOLLANDA], VI–VII.

138 Varchi spricht konkret von »tre dimensioni« und meint im euklidischen oder aristotelischen Sinne Linie, Fläche und Körper. Varchi, *Due Lezioni*, 1549, 100. Zu den weiteren Aspekten des Vortrags Varchis zu Malerei und Skulptur zählen: Die Vorteile der einen oder der anderen Kunstart (z. B. die *commodità*

Varchi stellt die Skulptur und die Malerei zwar als ebenbürtig fest, dennoch polarisieren seine Ausführungen. Dies bezeugen die Antworten der Künstler, die sich für die höhere Stellung entweder der einen oder der anderen Kunstgattung aussprechen.¹³⁹ Bemerkenswert ist jedoch, liest man die Standpunkte von Giorgio Vasari, Bronzino, Benvenuto Cellini, Michelangelo und Francesco Sangallo, dass hier vor allem die Frage nach dem Vermögen der Erzeugung von Plastizität für beide Kunstgattungen in den Mittelpunkt gestellt wird, die Farbigkeit tritt wiederum als ausschlaggebendes Kriterium, etwa für die höhere Stellung der Malerei, zurück: Bronzino, der in seiner Antwort der Malerei den höheren Rang einräumt, argumentiert zum Schluss seines Antwortbriefes: Beide Künste ahmen die Natur nach, die Skulptur aber nimmt von etwas ab, was bereits *rilievo* ist, die Malerei muss das *rilievo* erst kreieren.¹⁴⁰

Aus diesen Gründen ist die *paragone*-Debatte unter zwei Aspekten für die Druckgraphik relevant: Zum einen führen die verstärkte Fokussierung auf die Malerei und auf die Skulptur und die damit zusammenhängende Polarisierung zur Notwendigkeit, die Druckgraphik entweder der einen oder der anderen Kunstgattung zuzuordnen, womit sie als Zwitterwesen zwischen ihnen verharrt, da sie die Eigenschaften beider Kunstgattungen innehat. Zum anderen hebt der Vorrang des *rilievo* als Hauptstreitpunkt zwischen den beiden Gattungen einen Grundsatz hervor, den die Druckgraphik für sich beanspruchen kann, wie es etwa Cellini formuliert hatte.¹⁴¹ Varchi schreibt außerdem, dass nicht die Farbigkeit ausschlaggebend sei für das Streben nach Naturnähe, sondern das, was eigentlich dargestellt sei, und dies ermögliche das Prinzip des *rilievo*. Es treffe zwar zu, dass die Malerei mit den Farben »wahrer« erscheine, doch der Geist solle die Substanz jenseits der Eigenschaften wahrnehmen, und dies sei das Dargestellte an sich.¹⁴² Dieser Satz ist für die Wahrnehmung der druckgraphischen Kunst in der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit durchaus relevant, denn die Plastizität im Druckbild gehört zu den wesentlichen Themen, die nicht nur bei Cellini, sondern auch beispielsweise bei John Evelyn

des Gemäldes), der Schwierigkeitsgrad der Herstellung eines Kunstwerks oder der höhere Status (z. B. stellen Skulpturen Standbilder der Fürsten dar) usw.

139 Varchi 1549, *Due Lezzioni*, 120–155 (*Lettere dei Pittori e Scultori*).

140 Ibidem, 131.

141 Kap. 1.1.A. (Kap. *Druckgraphik als Goldschmiedekunst*).

142 »Non si niega gia, che la Pittura per cagione de' colori, & di quelle sottilissime parti, perfettissimamente fornite, & in somma rispetto à gl'accidenti non paia piu vera, & massimamente à chi meno considera, & in una subita vista; & la ragione è, che niuno sentimento comprende & conosce la sostanza, ma solamente gl'accidenti, & solo l'intelletto, spogliandole di tutti gl'accidenti (perché altramente non potrebbe intenderle) comprende le sostanze; (...)«, Varchi, *Due Lezzioni*, 1549, 105–106.

erörtert wird. Hierzu fügen sich außerdem Diskussionen um die Erwirkung der Tonalität an. Rilievo und Tonalität sind für die Kunstliteratur der Frühen Neuzeit tatsächlich die entscheidenden Faktoren des druckgraphischen Bildes.¹⁴³

B. Druckbild oder Druckplatte? Die ambivalente Beschreibung der Druckgraphik in der Kunstliteratur

Es gibt von Israel von Meckenem einen hübschen alten Druck, der drei oder vier nackte Frauen, nach Art der drei Grazien, zeigt, über deren Köpfen eine Kugel ohne Jahreszahl hängt. Dieses Blatt hat Albrecht Dürer nachgestochen, und es ist die erste datierte Gravüre, die ich von ihm habe entdecken können. Auf der Kugel steht die Jahreszahl 1497 (...).¹⁴⁴

Dieser Text stammt aus Karel van Manders *Schilder-Boek* (1604), namentlich aus den Anfangspassagen des Kapitels über Albrecht Dürer, in denen das Jugendwerk des Künstlers besprochen wird. Beschrieben wird hier Dürers Kupferstich *Vier nackte Frauen*, der auch mit dem Titel *Die vier Hexen* überliefert und bekanntermaßen keine Kopie nach einem Stich von Israel van Meckenem ist.¹⁴⁵ (Abb. 4) Bei der Erwähnung der vermeintlichen Vorlage verwendet van Mander den niederländischen Begriff »print«, der sich wortwörtlich als Druck beziehungsweise als Druckbild oder Druckblatt übersetzen lässt. Van Mander schreibt nun aber, Dürer habe das Druckbild von Israel van Meckenem nachgestochen (na gesneden) und dies sei – so der Autor des *Schilder-Boecks* weiter – die erste bekannte datierte »Gravüre« Dürers: Im Originaltext wird hierfür die Bezeichnung »snedewerck«, wörtlich »Schnittwerk« verwendet.¹⁴⁶

143 Siehe [EVELYN] und vor allem Kap. 1.4.

144 [VAN MANDER], Zitat (h). Übersetzung nach Floerke 1991, 54. Hier wurde das Wort »Druck« – in Entsprechung zu »print« aus van Manders Originaltext – anstelle von »Stich«, nach Floerkes Version, geändert.

145 S/M/S, I, 61–64 (17).

146 In der deutschen Teilausgabe des *Schilder-Boecks* übersetzt Floerke auf diese Textstelle bezogen das Wort »snedewerck« mit »Gravur« und betont damit, dass van Mander hier wortwörtlich von dem auf der Druckplatte gestochenen Bild spricht. Dies ist zwar nicht präzise, da mit dem allgemeinen Begriff »Gravur« nicht spezifisch auf die Technik des Kupfergrabstiches verwiesen wird, aber dennoch richtig, da bereits »snedewerck« ein allgemeiner Begriff ist und den Kupfergrabstich miteinbezieht, wie etwa das Wort »intaglio«. An vereinzelten Textstellen verwendet van Mander auch das Wort »stucken«, wohl im Sinne von Drucken. Siehe etwa [VAN MANDER], Zitat (l).

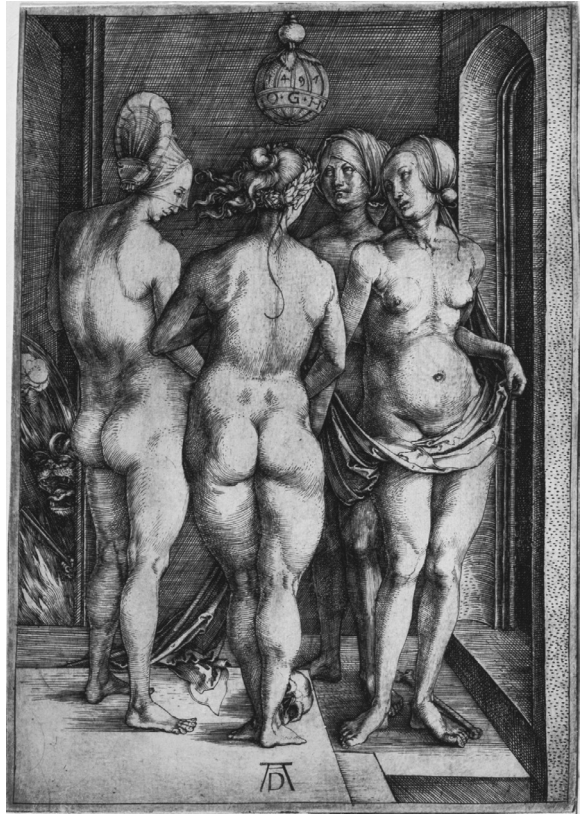
Liest man die zitierten Zeilen genauer, so stellt sich die Frage: Was meint van Mander bei der Beschreibung von Dürers *Vier nackte Frauen* tatsächlich? Das Druckbild oder die Druckplatte? Derartige sprachliche Ungenauigkeit ist in der Kunstliteratur kein Einzelfall. Einige Texte machen gar missverständliche Aussagen. Beispielsweise schreibt Lomazzo im *Trattato dell'arte* (1584):

Baccio Bandinelli, in dessen allen Werken mit singulärer Exzellenz die ganze Kunst der Anatomie vorgeführt wird: Außer dem Blatt, wirklich göttlich, wo er diese Kunst der Anatomie präsentiert, gestochen von Agostino Veneziano, gibt es andere Nacktdarstellungen, die man auf dem Blatt mit dem heiligen Laurentius oder auf demjenigen über die Mörder der Unschuldigen sehen kann, das erste wurde von Marcantonio, das zweite von Marco da Ravenna gestochen.¹⁴⁷

Aus dem Kontext dieser Zeilen lässt sich nachvollziehen, dass Lomazzo über die Druckbilder spricht, die nach Zeichnungen von Baccio Bandinelli von Kupferstechern wie Agostino Veneziano realisiert worden sind. Liest man den Text allerdings wörtlich, so ergibt sich eine widersinnig klingende Aussage, nach der die Darstellungen direkt auf den Blättern gestochen seien. In einem anderen Text wiederum, und zwar in Lodovico Dolce's *L'Aretino*, entsteht zunächst der Eindruck, der Autor beschreibe tatsächlich den Grabstich, den er womöglich direkt auf den Druckplatten konsultiert hatte, denn er schreibt zu Albrecht Dürer: »(...) seine Stechkunst auf den Kupferplatten genügt schon, ihn unsterblich zu machen«. Anschließend fügt Dolce jedoch hinzu: »(...) diese Art und Weise der unvergleichlich feinen Stechkunst zeigt das Wahre, das Lebendige der Natur, so dass die Dinge nicht gezeichnet, sondern wie gemalt, oder gar nicht wie gemalt, sondern lebendig erscheinen« und bezieht sich sicherlich auf die Bildwirkung auf dem Papier.¹⁴⁸ In solch einem Satz wird der Blick des Lesers zwischen dem Druckbild und der Druckplatte hin- und hergelenkt.

147 Siehe [LOMAZZO], Zitat (e) und ibidem. Agostino Veneziano (Agostino de Musi, vrmtl. Venedig ca. 1490 – ca. 1540 vrmtl. Rom).

148 [DOLCE], Zitat (f). Ein früheres literarisches Beispiel mit einem ambivalenten Blick auf Druckplatte und Druckbild lässt sich bereits einem Eloge-Vers auf Marcantonio Raimondi von Giovanni Filoteo Achillini entnehmen. Der Bologneser Humanist schreibt: »Ich will nun Marcantonio Raimondi verewigen, der den heiligen Spuren der Antike folgt, mit der Zeichnung und mit dem Grabstichel ist er derart gewandt, wie man an seinen lieblichen und erhabenen Formen sehen kann, mit denen er mich auf Kupfer porträtiert hat, als ich dabei bin zu schreiben, so dass ich in Zweifel bin, wer lebendiger ist.« / »Consacro anchor Marcantonio Raimondo / che imita de gli antiqui le sante orme / col disegno e il bollin molto è profondo /



4. *Vier nackte Frauen (Die vier Hexen)*,
Albrecht Dürer, 1497, Kupferstich,
Zustand b oder c, 193 x 136 mm,
© Städel Museum, Frankfurt am Main,
Graphische Sammlung, Inv. 31389.

Ausgehend von dem oben beschriebenen heterogenen Herstellungsprozess der Druckgraphik ist es nicht verwunderlich, dass die Texte zur druckgraphischen Kunst auf das dynamische Gefüge ihrer Grundeigenschaften reagieren, besser gesagt, sich in der Ambivalenz, die der Herstellungsprozess hervorruft, verlieren. Es liegt nahe, diese sprachliche Diskrepanz zunächst als Unvermögen abzuurteilen oder schlichtweg vorzusetzen, dass präzise Wortwahl und Ausdrücke nicht nötig seien, da der Leser als Kenner um das druckgraphische Verfahren wisse. Die Frage, die sich nun aber stellt, ist, ob es sich hierbei um eine gezielte Sichtweise oder um ein spezifisches Verständnis von Druckgraphik handelt.

come se vedon sue vaghe eree forme / Hame retratto in rame come io scrivo / Chen dubio di noi pendo quale è vivo.« Giovanni Filoteo Achillini, *Il Viridario de Gioanne Philoteo Achillino bolognese*, Bologna 1513. Zitiert aus Faietti/Oberhuber 1988, 124. Zitiert ebenfalls in Stoltz 2013, 23.

Die Einblendung und Ausblendung der Druckplatte

Die oben zitierte Passage von Giovanni Paolo Lomazzo zu Baccio Bandinelli, nach der – folgte man der wörtlichen Lesart des Textes – die Kupferstecher direkt auf den Druckblättern ihre Bilder gefertigt hätten, blendet die Existenz der Druckplatte aus.¹⁴⁹ Ein ähnlicher Satz lässt sich zum Beispiel in Giovanni Pietro Belloris *Vite de' moderni* (1672) in der Besprechung einiger Werke von Annibale Carracci lesen:

Diese mit Ätzwasser gestochenen Blätter [»carte«] wurden mit dem Grabstichel überarbeitet, denn Annibale übte sich darin schon als Kind mit seinem Bruder Agostino, und mit ihm zusammen stach er mit dem Grabstichel einige Portraits, im Buch über die berühmten Menschen von Cremona, das von Campi publiziert wurde.¹⁵⁰

Bellori kannte sich hervorragend mit der Druckgraphik aus. Insbesondere seine Schrift *Descrizione delle imagini dipinte da Raffaello d'Urbino* von 1695, in der er unter anderem die nach den Fresken Raffaels entstandenen Kupferstiche kritisch bespricht, bezeugt dies.¹⁵¹ Die Tatsache, dass in der oben zitierten Textstelle die erwähnten Druckbilder beschrieben sind, als seien sie vom Künstler direkt auf dem Druckpapier mit dem Grabstichel ausgeführt (»auf den Blättern« oder »im Buch«) lässt sich daher nicht als Unkenntnis oder Nichtbeachtung des druckgraphischen Verfahrens, sondern als eine bewusste Hervorhebung des Ergebnisses der Grabstichel-Leistung der Carracci-Brüder, die auf den Druckbildern nachvollziehbar ist, verstehen. In dieser Passage wird die »Spaltung« zwischen Druckplatte als dem eigentlichen Werk und dem Druckbild als »nur« dessen Erscheinung überbrückt.

Eine solche Spaltung ist in einem Gemälde nicht vorhanden. Das Gemälde wird direkt auf seiner endgültigen Oberfläche ausgeführt. Hier ist die Kunstfertigkeit nicht nur visuell nachvollziehbar, sondern auch physisch vorhanden.¹⁵² Das Druckbild hingegen wird auf einer anderen Oberfläche geschaffen als es später erscheint. Im druckgraphi-

149 [LOMAZZO], Zitat (e).

150 *Cremona fedelissima città et nobilissima colonia de Romani*, hrsg. von Antonio Campi, Rom 1582. [BELLORI], Zitat (b), Anm. 502. Agostino Carracci (Bologna 1557–1602 Parma); Annibale Carracci (Bologna 1560–1609 Rom).

151 *Descrizione delle imagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Rom 1695. Siehe hierzu [BELLORI], CXXVII–CXXX.

152 Stoltz 2012a, 93/111, Anm. 4.

schen Werk – wie oben bereits erläutert – ist die virtuelle und physische Kunstfertigkeit getrennt. Mit der Negation der Druckplatte wird nun aber das Druckbild zu einem Gegenstand erklärt, in dem die physische Kunstfertigkeit vorhanden ist. Das Druckbild gilt damit – gleich dem Gemälde – als ein originäres Bild, also nicht als Abdruck des originären Werks auf der Druckplatte. Diese Betrachtungsweise würde Belloris Leitsätzen entsprechen: Bellori sieht die Druckgraphik als einen Nebenbereich der Malerei an und wertet die druckgraphischen Werke der Maler – im Vergleich zu denjenigen der Berufskupferstecher – höher.¹⁵³ Womöglich geht es darum, das druckgraphische Œuvre der Carracci-Brüder als Teil ihrer malerischen Errungenschaften und ihrer Kunstfertigkeit hervorzuheben oder den bildinhärenten Wert ihrer Kupferstiche und Radierungen herauszustellen. Daher wird die Existenz der Druckplatte ausgeblendet und die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Druckbilder gelenkt, als ob sie direkt dort – »von der Hand« des Künstlers – geschaffen worden seien.

In anderen Fällen wird die Bedeutung der Druckplatte als das eigentliche Werkstück diminuiert: Van Mander spricht häufig vom »Schneiden« (»smeden«), beispielsweise in den Anmerkungen über die »meisterliche Kunstfertigkeit« in Hendrick Goltzius' druckgraphischem Œuvre. Seine Aufmerksamkeit gilt jedoch ausnahmslos dem Druckbild. In der Vita von Goltzius fällt außerdem folgender Satz:

Ich darf auch eine Maria nicht verschweigen mit einem toten Christus auf dem Schoß, ein kleines Blättchen, das genau in der Art von Albrecht Dürer gestochen ist. Die Platte dazu befindet sich im Besitz des kunstliebenden Herrn Beerensteyn zu Harlem.¹⁵⁴

Hier spricht van Mander in Bezug auf das Bild von »stucken«,¹⁵⁵ eindeutig ist aber das Druckbild gemeint, denn anschließend ist die Rede von der dazugehörigen Druckplatte. Dass die Druckplatte sich mit van Manders Worten »bei dem kunstliebenden Beerensteyn« befindet, suggeriert natürlich die Bedeutung der Druckplatte als »Kunstwerk«. Auf den ersten Blick lässt sich annehmen, hier werde die Bedeutung der Druckplatte durch ihre Erwähnung hervorgehoben. Dennoch wird die Druckplatte in diesem Satz

153 Zu den Aussagen Belloris, die hierarchische Überlegungen bezüglich der Kunstwerke der Druckgraphik aufweisen, siehe [BELLORI], insbes. CXXIV–CXXVII und Zitat (c).

154 Übersetzung nach Floerke 1991, 339; [VAN MANDER], Zitat (p). *Pietà*, Hendrick Goltzius, 1596, Kupferstich, NHD 31.

155 Floerke übersetzt »stucken« wiederum als »Blättchen«. Siehe Floerke 1991, 339.

nicht wirklich als der eigentliche Ursprung des besprochenen Druckbildes herausgestellt: Die Formulierung »welche plaet«, sprich: »die Druckplatte davon« beziehungsweise – wie Floerke es übersetzt – »die Platte dazu«, erzeugt vielmehr den Eindruck, dass die Druckplatte zwar ein Objekt eines Kunstliebhabers sein kann, jedoch eigentlich nebensächlich ist. Die Bedeutung der gestochenen Druckplatte wird in diesem Kontext diminuiert. Trotz der steten Rede vom Schneiden setzt van Mander das Druckbild als das »eigentliche« Kunstwerk vor die Druckplatte.

In keiner der Besprechungen wird hingegen das Druckbild ausgeblendet. Gerade in den Schriften von Quad von Kinckelbach oder John Evelyn, die insbesondere die Kunst des Grabstiches fokussieren, ist zu beobachten, dass die Druckplatte zwar zunächst anvisiert, aber stets im zweiten Schritt wieder ausgeblendet wird, durch den Wechsel des Blicks auf das Druckbild. In einer Passage aus John Evelyns *Sculptura* (1662) beispielsweise werden – in der Besprechung der Kunstfertigkeit Rembrandts bei der Handhabung des Grabstiches und des Ätzverfahrens – immer wieder Werktitel genannt, die dem Leser und Kenner die Drucke und nicht die Kupfer- oder Radierplatten in den Sinn kommen lassen:

Zu diesen [Künstlern] könnten wir auch den unvergleichlichen Rembrandt hinzufügen; seine Ätzungen und Grabstiche haben einen besonderen Geist inne, vor allem *Die alte Dame im Pelz*, *Der Gute Samariter* (...); diverse Landschaften und Köpfe aus dem Leben; *Hl. Hieronymus*, von dem einer auf seltene Weise mit dem Grabstichel gestochen ist, und vor allem sein *Ecce Homo*, *Die Kreuzabnahme* im Großformat, *Philipp und der Eunuch*, usw. (...).¹⁵⁶

Der Blick auf den gesamten druckgraphischen Vorgang

Wie bereits skizziert, stellen Vasaris Texte in beiden Ausgaben der *Vite* (1550/1568) die ersten umfassenden Äußerungen zur Druckgraphik dar. Vasari zählt ebenfalls zu den ersten Literaten, die die Druckgraphik in ihrem gesamten Verfahren erklären, daher verwundert es nicht, dass Vasaris Texte mitunter eine sprachliche Genauigkeit gegenüber dem gesamten druckgraphischen Herstellungsprozess aufweisen. Als Beispiele hierfür

¹⁵⁶ [EVELYN], Zitat (f).

lassen sich Textstellen aus der Vita Marcantonio Raimondis anführen, die über Albrecht Dürer und Lucas van Leyden referieren:

Er [Albrecht Dürer] machte sich auch daran, für ein Blatt im Halbformat, die Melancholie zu stechen, mit all den Instrumenten, die einen Menschen oder jedweden, der sie verwendet, zur Melancholie führt, und er bearbeitete sie derart, dass man nicht hätte feiner stechen können (...).¹⁵⁷

Bis dahin genügt zu erwähnen, dass er [Albrecht Dürer], nachdem er für die Passion Christi sechsunddreißig Teile zeichnete und sie dann stach, mit Hilfe von Marcantonio diese drucken lassen wollte (...).¹⁵⁸

Um aber nochmals zu den Grabstichen der Druckplatten zurückzukommen, waren es gerade dessen Werke [von Albrecht Dürer], die Lucas van Leyden dazu veranlassten, den Spuren von Albrecht, wie er nur konnte, zu folgen; und [...] er stach vier Geschichten auf Kupfer über das Leben von Joseph, die vier Evangelisten, die Engel, die Abraham im Tal Mamre erschienen (...): alle Blätter davon wurden im Jahre 1529 veröffentlicht.¹⁵⁹

In all diesen Beispielen führt Vasari die einzelnen Schritte des gesamten druckgraphischen Verfahrens vor Augen, vom Entwurf über den Stich bis zum anschließend gedruckten Bild. Wie in der Anmerkung über die *Passion* zu lesen ist, habe Dürer zunächst die Zeichnungen gefertigt, dann gestochen, anschließend wollte er mit Hilfe von Marcantonio diese in Italien drucken.¹⁶⁰ In den kunstliterarischen Schriften, die Vasaris *Vite* nachfolgen, lassen sich ebenfalls Passagen und Redewendungen finden, in denen die Autoren auf das gesamte Druckverfahren aufmerksam machen, wie etwa bei Benvenuto

157 »Si mise anco ad intagliare, per una carta d'un mezzo foglio, la Malinconia con tutti gl'instrumenti che riducono l'uomo e chiunque gl'adopera a essere malinconico; e la ridusse tanto bene, che non è possibile col bulino intagliare più sottilmente.« [VASARI], aus Zitat (k2).

158 »Per ora basti sapere che avendo disegnato per una Passione di Cristo 36 pezzi, e poi intagliatigli, si convenne con Marcantonio Bolognese di mandar fuori insieme queste carte; (...).« Ibidem.

159 »Ma per tornare agl'intagli delle stampe, l'opere di costui furono cagione che Luca d'Olanda seguitò quanto poté le vestigia d'Alberto; e [...] fece quattro storie intagliate in rame de' fatti di Ioseffo, i quattro Evangelisti, i tre Angeli che apparvero ad Abraam nella valle Mambre, (...): le quali tutte carte uscirono fuori l'anno 1529. [VASARI], aus Zitat (k4).

160 Zu Dürer und Raimondi in Vasaris *Vite* siehe [VASARI], insb. XXX–XXXIII.

Cellini, der vom »Schneiden für den Druck« (»intagliare...da stampare«) spricht.¹⁶¹ Eine andere Formulierung ist in Lampsonius' Versen zu Lucas van Leyden zu lesen:

Du hast Dürer nicht erreicht, warst ihm jedoch nahe,
ob du auf Tafeln maltest oder auf Platten stachst, die reliefartig
und sehr fein auf dem Papier bewundernswert erscheinen.¹⁶²

In der Übersicht aller vorliegenden Texte lässt sich jedoch allgemein keine Kohärenz im sprachlichen Umgang mit der Kunst der Druckgraphik aufzeigen. Die genannten Beispiele, Auszüge aus den Texten von Vasari, van Mander und Bellori, lassen sich zwar mit dem hintergründigen Verständnis der Druckgraphik verbinden: Bei Bellori und van Mander könnte die Ausblendung der Druckplatte auf eine Fokussierung des Druckbildes als tatsächliches Werk und Bereich der Malerei zurückgeführt werden. Vasaris sprachliche Genauigkeit in einigen Passagen hingegen resultiert sicherlich aus der Aufmerksamkeit auf das gesamte Verfahren, die den *Vite* insgesamt zu entnehmen ist, und aus dem Vorhaben – das Vasari mit den abschließenden Worten des Kapitels zu Marcantonio Raimondi bekundet –, die Druckgraphik dem Leser nahezubringen.¹⁶³ Insgesamt aber findet sich in keiner der Schriften ein systematischer Bezug zwischen der Definition der Druckgraphik und der Beachtung oder Nichtbeachtung des druckgraphischen Verfahrens oder der Art und Weise, wie die Werke besprochen werden. Zurückgehend auf die Beispiele Vasari und Bellori, lässt sich etwa nachweisen, dass beide Autoren Formulierungen verwenden, die das gesamte druckgraphische Verfahren beachten oder dieses nicht erfassen und ambivalent sind.¹⁶⁴

161 [CELLINI], Zitat (b). Siehe auch beispielsweise [ARMENINI], Zitat (f).

162 [LAMPSONIUS], Zitat (c). Allerdings wird hier das Druckverfahren nicht genannt. Lampsonius definiert aber die Beschaffenheit und Wirkung des Druckbildes: Der Grabstich aus der Kupferplatte erscheint »reliefartig« auf dem Papier.

163 [VASARI], Zitat (k12).

164 Vasaris Texte zur Druckgraphik weisen eben auch das beschriebene Spezifikum auf: Es ist etwa die Rede von der Grabstichkunst eines Künstlers, aber eigentlich oder hintergründig ist das Druckbild gemeint; oder es fallen Ausdrücke wie »ein bestochenes Blatt« (»intagliata la carta«). Siehe [VASARI], Zitat (k5). Bei Bellori wiederum lässt sich vielerorts eine sprachliche Genauigkeit in Bezug auf die Vorgänge und Elemente der druckgraphischen Produktion nachweisen. Siehe [BELLORI], CXXIV und Anm. 475 und Zitat (b).

Autoren des ausgehenden 17. Jahrhunderts wie Abraham Bosse und André Félibien, die die gesamte druckgraphische Produktion beachten und, wie Bosse, ausführlich beschreiben, verwenden ebenfalls die genannten, ambivalenten Ausdrücke: Bosse spricht etwa an einer Textstelle von »schlecht gestochenen Drucken«. ¹⁶⁵ Félibien erwähnt wiederum in Bezug auf Hendrick Goltzius die »schönen Drucke«, die der Künstler »gestochen« habe (»les belles estampes qu'il a gravées«). ¹⁶⁶ Gerade diese Beispiele aus dem späten 17. Jahrhundert zeigen auf, dass diese Ausdrücke wie etwa auch »die feine Gravur, die Licht und Schatten zeigt« oder »die gestochenen Blätter« nun zu selbstverständlichen Formeln geworden sind, die unabhängig vom Verständnis der Druckgraphik angewendet werden. Wörtlich genommen sind diese Formeln zwar nicht korrekt, vergegenwärtigen jedoch das Spannungsverhältnis zwischen dem Vorrang des Druckbildes, das die gestochenen Linien sichtbar macht, und der Gewichtung der Druckplatte, die das eigentliche *artificio* des Künstlers in sich birgt. Damit, unabhängig von der Betrachtung der Druckgraphik als eine eigenständige oder als Kunstgattung zwischen Malerei und Skulptur, verharren die kunstliterarischen Beschreibungen stets zwischen dem Druckbild und der Druckplatte.

Exkurs: Terminologie der Druckgraphik

Dem ambivalenten sprachlichen Umgang mit den druckgraphischen Werken steht in der Kunstliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts ein heterogenes Feld diverser Ausdrücke und Begriffe gegenüber: ¹⁶⁷ Während für das Instrument des Kupfergrabstiches wiederkehrend der Terminus »Grabstichel« verwendet wird, im Italienischen »bulino«, im Französischen und Englischen »burin« – Karel van Mander verwendet wiederum den Begriff »graefijser« ¹⁶⁸ –, kommen für das Ausführen des Grabstiches divergierende Ausdrücke vor: Im Italienischen wird hier entweder »einschneiden«, »intagliare«, oder

¹⁶⁵ [BOSSE], Zitat (h).

¹⁶⁶ Félibien 1679, III, vi. (ed. 1705), 238. Die hier beschriebene Diskrepanz in der Beschreibung der druckgraphischen Werke kann natürlich auch aus der Art und Weise der Zusammensetzung der Texte und ihrer Qualität resultieren. So zeichnen sich Bagliones Texte etwa durch ihre »Skizzenhaftigkeit« aus, Baldinucci oder Félibien haben viele Texte, etwa von Vasari, Baglione oder van Mander, schlicht übernommen. Siehe [BAGLIONE], [BALDINUCCI], [FÉLIBIEN].

¹⁶⁷ Zur Übersicht der geschichtlichen Terminologien in diversen Sprachen siehe Koschatzky 1999³, 229–252.

¹⁶⁸ [VAN MANDER], Zitate (i) und (j); auch Cornelis De Bie spricht von »graver-yser«, siehe etwa Cornelis de Bie, *Het Gulden Cabinet*, 1662, 462 (Kapitel zu Johannes Sadeler).

»einstechen«, »incidere«, verwendet. Hierbei ist ein Sinnunterschied vorhanden, der jedoch nicht beachtet wird:¹⁶⁹ »intagliare« bezieht sich insgesamt auf die relieferzeugende Tätigkeit – als »intagliatori« können unter anderem auch Gemmen-Schneider bezeichnet werden¹⁷⁰ –, »incidere« hingegen wäre für die Ausführung des Grabstiches der am nächsten stehende Ausdruck. Auch der Unterschied zwischen dem Kupfergrabstechen und Holzschneiden wird in den diversen Sprachen kaum berücksichtigt: van Mander spricht für beide Techniken von »sneden«, im Französischen und im Englischen wird für das »Einschneiden« auf der Druckplatte das Wort »graver«/»grave« ebenfalls in Bezug auf beide Techniken verwendet. Dies gilt auch für das Ergebnis auf der Druckplatte, den Grabstich, beziehungsweise Holzschnitt: »gravure«, »graving« oder »engraving«; im Italienischen fällt hierfür das Wort »intaglio«, van Mander spricht von »snedewerck«. Die Radierung und der Holzschnitt werden jedoch in einigen Fällen mit Attributen gekennzeichnet wie etwa »Schneiden mit dem Ätzwasser« (»intagliare con acqua forte«) oder »Schneiden auf Holz« (»intagliare in legno«). Bei Félibien heißt es entsprechend: »graver à l'eau-forte« und »graver sur de bois«.¹⁷¹ In den deutschsprachigen Texten unterscheidet etwa Quad von Kinckelbach zwischen »Kupfer-Schneiden« und »Holz-Schneiden«. Es fallen außerdem Begriffe wie »Kupfergrabung« und »Kupferschnitt«.¹⁷² Insgesamt aber wird auch hier der Unterschied zwischen den jeweiligen Techniken nur mit dem jeweiligen Attribut »Holz«, »Kupfer« und »Ätzwasser« signalisiert. Joachim von Sandrart hingegen verwendet nicht nur die attribuierende Materialnennung, sondern auch differenzierende Aktionsbegriffe. In der *Teutschen Akademie* (1675/1679) wird eindeutig unterschieden zwischen »Holz-Schneiden« und »Kupfer-Stechen«.¹⁷³ Abraham Bosse schließlich verwendet neben dem Wort »graver« auch »taille« (»Schnitt«) und markiert den Kupfergrabstich gegenüber dem Holzschnitt mit der Bezeichnung »taille douce« (»weicher Schnitt«).¹⁷⁴

169 Siehe auch hierzu Kap. 1.2.

170 Siehe die diversen Anwendungen des Begriffes »intaglio« in Bezug auf verschiedene Kunstgattungen, etwa für die Bearbeitung des Stucks: Vasari, *Vite*, 1550/1568, *Introduzione (Scultura)*, Kap. XIII.

171 [VASARI], Zitate (k2) und (k9). [FÉLIBIEN], Zitate (c) und (j).

172 [QUAD VON KINCKELBACH], Zitate (a) und (d).

173 [SANDRART], Zitate (a) und (b).

174 [BOSSE], Anm. 397 u. Zitat (a). Félibien und Roger de Piles verwenden diesen Begriff seltener als Bosse. Vgl. [FÉLIBIEN], Anm. 521: Der Begriff »weicher Schnitt« verweist darauf, dass der Kupferstich, im Gegensatz zum Holzschnitt, die Erzeugung von tonalen Übergängen erlaubt. Ein weiterer spezifischer Begriff für den Kupferstich, der im 17. Jahrhundert aufkommt, ist Chalkographie. Dieser Terminus geht auf »chalkos« (Kupfer) und »gráphein« (»schreiben«, »ritzen«) zurück. Die beiden Begriffe *taille douce* und *Chalkographie* etablieren sich im 17. Jahrhundert, wie man den Titeln zu den Druckgraphik-Traktaten

Für den Druckvorgang gibt es, insbesondere in den italienischen Texten, unterschiedliche Formulierungen: In erster Linie wird das Drucken als »stampare« bezeichnet.¹⁷⁵ Das Ergebnis, der Druck, ist wiederum »stampa«. Doch damit kann auch die Druckplatte bezeichnet werden, markiert häufig mit dem Zusatz »di rame«, »Kupferplatte« (»stampa di rame«).¹⁷⁶ In französischen Texten werden bei Bosse, Félibien und de Piles »estampes« im Sinne von »Druck«, »Druckbild« verwendet, während die Platte direkt als »cuivre«, »bois« oder als »planche« benannt wird.¹⁷⁷ Evelyn unterscheidet ebenfalls zwischen »print« und »plates«. Van Mander wiederum spricht von »printen« und »drucken«, im Sinne von Drucken oder Abdrücken, und von »plaet«, im Sinne von Druckplatte.¹⁷⁸

Viele der hier genannten Begriffe bezeichnen spezifisch die jeweiligen Schritte und Phasen der Druckgraphik: Nur das Wort »stampa« wird mehrdeutig für Druck, Druckplatte und Druckbild gebraucht. Bei diesem spezifizierenden Vokabular stellt sich daher erneut die Frage, warum die Beschreibungen der Druckgraphik dennoch doppeldeutig sind. Hier bestätigt sich jedoch die oben aufgestellte Annahme, dass sich diese ambivalenten Formulierungen als Floskeln festgesetzt haben. Darüber hinaus verweisen sie, indem sie den Blick zwischen Druckplatte und Druckbild hin- und herlenken, auf das ganze Verfahren, und sind letztendlich wohl beabsichtigt. In diesem Sinne sind sicherlich auch Begriffe zu verstehen, die Quad von Kinckelbach und Joachim von Sandrart einführen: Sandrart verwendet etwa einen Ausdruck, der sowohl auf das Druckbild als auch auf seine technische Abstammung verweist: »Kupferstück«.¹⁷⁹ Quad von Kinckel-

von Bosse und Evelyn entnehmen kann, sind aber keine synonymen Oberbegriffe für den Kupferstich, da sie jeweils einen anderen Aspekt der Kupferstich-Kunst betreffen. Siehe zur Chalkographie ebenfalls [EVELYN], Anm. 413.

175 Siehe etwa [VASARI], Zitat (g); »imprimere« hingegen bedeutet allgemein »eindrücken« und wird seltener für den Bilddruck verwendet, siehe [VASARI], Zitat (c); siehe auch [BALDINUCCI], Zitat (s). »Stampa« bedeutet auch das Druckverfahren an sich: siehe etwa auch die Ausführungen Donis über den Buchdruck, [DONI], XIII–XV.

176 Siehe vor allem [VASARI], etwa Zitat (c) und Zitat (d) – für die Bezeichnung Holzdruckstock, »stampa di legno« – , außerdem [ARMENINI], Zitat (g), siehe auch [DOLCE], (f). »Intagliatori di stampe« bedeutet wörtlich »Druckplatten-Schneider« (Titel der Vita von Marcantonio Raimondi, [VASARI], Titel im Zitat (k)).

177 [BOSSE], Zitate (c), (h) und (r); [FÉLIBIEN], Zitate (n)–(p); [DE PILES], Zitat (h). Bosse, Félibien und De Piles sprechen auch von »imprimer« im Sinne von Drucken.

178 [VAN MANDER], Zitate (c), (m) und (p).

179 [SANDRART], Zitate (i) und (j). Sandrart verwendet ebenfalls den Begriff »Holzschnitt« und zwar sowohl für die Ausführung als auch für das Ergebnis. In diesem Sinne ist etwa auch Bosses Ausdruck »estampes en bois« zu verstehen. [BOSSE], Zitat (j).

bach hingegen formuliert für beide Techniken spezifische Worte, für die Druckbilder und ihre technische Abstammung: »Kupferstuck« und »Holzprent«.¹⁸⁰

Auch die gebräuchlichen modernen druckgraphischen Begriffe, wie etwa in der deutschen Sprache die Termini Holzschnitt, Kupferstich und Radierung, beziehen sich sowohl auf die Ausführung auf der Druckplatte als auch auf das von ihr stammende Druckbild, womit die Begriffe ebenfalls nicht eindeutig sind.

¹⁸⁰ [QUAD VON KINCKELBACH], Zitat (d).

1.2. Die Druckplatte

A. Gravur, Grabstich und die Zeichnung auf Metall

Die Druckplatte als Matrize und Kunstobjekt

In Samuel Quicchelbergs Traktat *Inscriptiones vel Tituli* von 1565 zum Aufbau und Inhalt einer Sammlung werden zunächst die Kupferstichplatten und dann die Druckbilder aufgeführt.¹⁸¹ Lässt sich hieraus eine allgemeine Aussage zur Rangordnung der beiden druckgraphischen Elemente, Druckplatte und Druckbild, ableiten? In der aktuellen Forschung wurde gerade die Bedeutung der Druckplatte in der Frühen Neuzeit untersucht, etwa in einer Dissertation und in einem Aufsatz von Jasper Kettner zu dem Nürnberger Sammler Paul Behaim (1592–1637). Kettner bespricht den Aufbau der Sammlung Behaims und seine schriftlichen Äußerungen zusammen mit ähnlichen, zeitnahen Beispielen insgesamt als Aufwertung sowohl der Druckplatten als auch ihrer Bearbeitung.¹⁸² Die Frage, die sich bezüglich des beschriebenen oszillierenden Blickes zwischen Druckplatte und Druckbild in den Vordergrund stellt, ist jedoch, als was die Druckplatte in der Kunstliteratur tatsächlich definiert wurde.

Aus der Sicht des gesamten Herstellungsverfahrens ist die Druckplatte Ursprung des Druckbildes und Matrize zugleich, wenn das Bild von ihr mehrmals abgedruckt wird. Der Begriff *matrice* wird für die Kunstproduktion in der Frühen Neuzeit durchaus verwendet, etwa von Vasari, allerdings im Verständnis des Ursprunges und nicht der Ver-

181 Quicchelberg, *Inscriptiones vel Tituli*, 1565, zu den Kupfergrabstich-Platten (II, 11) heißt es: »Impressoriae cupreae formule: in quibus/imagines excellentes in piano incisae, vel/ arrosoria arte insitae; quae historias,/ effigies, insignia, emblemata, architecturae/ exempla, & innumerabilis argumenti formas,/ pro ingenio fundatoris theatri continent/ exhibentque.« Zu den Druckbildern (V,3) heißt es u. a.: »Imagines ex aere impressae: et aliae/ picturae (...)«.

Samuel Quicche(l)berg (Antwerpen 1529–1567 München) war unter anderem als Berater des Herzogs Albrecht V. von Bayern tätig. Sein Traktat über das Sammeln, *Inscriptiones*, steht eng in Verbindung mit der Ausstattung der Kunstkammer des Herzogs.

182 Siehe Kettner 2010 und Kettner 2013, insbes. 134–150.

vielfältigung. In den Zeilen zur Münzprägung schreibt Vasari etwa über die Herstellung der »madre della medaglia«, »Mutter der Medaille«.¹⁸³ Wie bereits dargelegt, wird zwar immer wieder auf die künstlerische Qualität der Bearbeitung der Druckplatte verwiesen, stets aber wendet sich hierbei der Blick dem Druckbild zu, die Druckplatte tritt zurück. In Lodovico Dolces Traktat *L'Aretino* (1557) wird folgende, historisch nicht belegbare Begebenheit erzählt, in der die Druckplatte die alleinige Rolle spielt: Eine vergoldete Kupferstichplatte mit dem Portrait Karls V. von Enea Vico. Dolce berichtet, dass Enea Vico dem Kaiser seine vergoldete Kupferstichplatte zeigte, woraufhin der Herrscher die Darstellung aufmerksam betrachtete und anordnete, aus dieser Platte zahlreiche Drucke anzufertigen. Als Karl jedoch erfuhr, dass der Druck aus einer vergoldeten Kupferplatte nicht möglich sei, hielt er eine ausführliche Rede über die Erfindung und Qualität der Zeichnung, die auf ihr zu sehen war und belohnte danach reichlich ihren Schöpfer, den Kupferstecher Enea Vico. Dolce schreibt:

Und M. Enea Vico aus Parma, heutzutage nicht nur der beste Kupferstecher, sondern auch ein Literat und genauer Kenner geschichtlicher Ereignisse (wie man an seinen Büchern über die Medaillen und an seiner Genealogie der Cäsaren erkennen kann) erzählte mir, nachdem er schon einige Jahre vom Hof zurück war, dass er dem Kaiser die Kupferplatte seines feinen Stiches gezeigt hatte, die, neben verschiedenen verzierenden Figuren, die auf Unternehmungen und Ruhmestaten seiner Majestät hindeuten sollen, auch dessen Porträt zeigt. Der Kaiser nahm es in die Hand, lehnte sich an ein Fenster, richtete es ans Licht und, nachdem er es eine Weile aufmerksam betrachtet hatte, äußerte er nicht nur den Wunsch, dass davon viele Drucke gezogen werden sollten, was aber nicht möglich war, weil die Kupfertafel vergoldet war, sondern redete auch fundiert über Erfindung und Zeichnung und bewies so, dass er ein fast ebenso genauer Kenner war wie solche, die diesen Beruf ausüben. Er ließ ihm auch zweihundert Scudi aushändigen.¹⁸⁴

Diese Anekdote gehört zu den wenigen Beispielen aus der Kunstliteratur, die sich zentral mit einer gestochenen Kupferplatte beschäftigen. Eindeutig stellt Dolce heraus, dass sie die zeichnerische Qualität aufweisen kann, denn das, was in seiner Erzählung der Kaiser auf der Kupferplatte begutachtet, sind die bildkompositorischen Lösungen und die Aus-

183 Vasari, *Vite*, 1550/1568, *Introduzione (Scultura)*, Kap. XII, (Bettarini/Barocchi 1966–97), I, 104–106.

184 Zitiert nach Rhein 2008, 257. Siehe [DOLCE], Zitat (e). Enea Vico (Parma 1523–1567 Ferrara).

führung der Linien. Die gestochene Kupferplatte wird demnach als ein betrachtungs- und bewundernswertes Kunstwerk beschrieben. Gleichzeitig wird in dieser Anekdote deutlich, dass eine solche Platte normalerweise nicht für den Rezipienten vorgesehen war: Vicos Kupferplatte ist vergoldet, damit wird einerseits ihr hoher Wert betont, andererseits aber auch angezeigt, dass sie nicht für den Druck vorgesehen war. Dadurch werden ihre Darstellungen geschützt, sie werden vor der Abnutzung durch die Druckpresse bewahrt und vor den Spuren der Drucktinte, die normalerweise das Betrachten erschweren. Daher kann Karl V. die Darstellungen auf der Kupferstichplatte sehen. Nichtsdestotrotz muss der Kaiser ans Fenster gehen, um die Platte bewundern zu können. Diese Bemerkung verweist auf die Tatsache, dass Kupferstichplatten nur unter besonderen Lichtverhältnissen genau betrachtet werden können. Dies wird vor allem durch die im Vergleich zu Metallreliefs und Metallgravuren relativ flachen Einschnitte verursacht, beziehungsweise dadurch, dass die Eingravierung auf einer Druckplatte auf ihre Wirkung auf dem Druckblatt abzielt und nicht auf der Oberfläche, auf der sie hergestellt wird.¹⁸⁵ Der Fokus auf die Druckplatte ist in der hier zitierten Passage durchweg konsequent: Dolce stellt den Künstler Enea Vico als »Schneider der Platten aus Kupfer« (»intagliator di stampe di rame«) vor,¹⁸⁶ und definiert in diesem Kontext den Grabstich als eine (geschnittene) Zeichnung. Hier ist außerdem keine Rede von der tonalen Gesamtwirkung des Bildes oder der Verteilung von Licht und Schatten, wie sie Dolce etwa beim Grabstich von Dürer angesprochen hatte,¹⁸⁷ denn im Gegensatz zu jenen Äußerungen wird hier eindeutig die Druckplatte betrachtet, aus der »nur« die Komposition und Linienführung zu entnehmen ist. Damit verrät diese Passage zu Enea Vico gleichzeitig, dass wenn in den kunstliterarischen Texten der Frühen Neuzeit die vage Rede vom Grabstich ist und gleichzeitig auf die Bildwirkung verwiesen wird, in diesen Fällen nur das Druckbild gemeint sein kann.

Die Anekdote zu Enea Vico setzt das gestochene Bild unmissverständlich als den eigentlichen Ursprung eines Druckbildes fest und sichert ihm den Status des Einzelwerks. Allerdings veranschaulicht gerade Dolces Erzählung die Ambivalenz der Funktion des Grabstiches, denn sie verweist auf die unerfüllte Aufgabe dieser Kupferstich-

185 Zu dem »Bild« auf der Druckplatte siehe auch Stoltz 2013, 22–25.

186 Der Autor verweist (siehe Zitat oben) außerdem auf Enea Vicos Bücher über Medaillen. Es handelt sich um *Le imagini delle donne auguste intagliate in istampa di rame: con le vite, et isposizioni di Enea Vico sopra i riversi delle loro medaglie antiche*, Venedig 1557; idem, *Discorsi di M. Enea Vico Parmigiano sopra le medaglie de gli antichi*, Venedig 1555.

187 [DOLCE], Zitat (f).



5. *Bildnis des Kaisers Karl V.*,
Enea Vico nach Tizian, 1550,
Kupferstich, 513 x 368 mm,
© Kupferstichkabinett, Staatliche
Museen zu Berlin, Inv. 927-21.

platte als Druckplatte, sprich: als Matrize. Sie kann nicht mehr für den Druck verwendet werden. Wenn aber, führt Dolce weiter aus, ein Druckbild aus dieser gestochenen Platte von Enea Vico entstände, wäre es ein »meisterliches Bild« geworden; ihre eigentliche Bestimmung ist also verfehlt. (Abb. 5)¹⁸⁸ In kaum einem Text der Frühen Neuzeit wird damit die Vielschichtigkeit des druckgraphischen Werkes derart deutlich wie in Dolces Erzählung dargelegt: Die Druckplatte ist ein Einzelwerk, das Original, der Ursprung. In ihr ist das Werk an sich »schwer« sichtbar, und wenn die Druckplatte zur Matrize wird, geht ihr ursprüngliches Bild mehr und mehr verloren. Wenn die Druckplatte jedoch als

188 Das Portrait Karls V. von Enea Vico wurde allerdings tatsächlich gedruckt: Enea Vico, *Bildnis Karls V.*, Kupferstich, 1550 (nach einem verlorengegangenen Gemälde von Tizian, 1530), Bartsch, XV, 255. Eine Kupferstichplatte hat sich nicht erhalten. Aus Briefen von Pietro Aretino an Enea Vico, von Tizian an Pietro Aretino und aus weiteren Dokumenten ist belegt, dass Enea Vico tatsächlich beim Kaiser vortrat, um mögliche Aufträge und ein kaiserliches Privileg für den Druck des Portraits des Monarchen zu erhalten. Zu den Briefen siehe Bottari/Ticozzi 1976, Bd. 3, 169–171, Nr. LXXII u. LXXIII, 188–190, Nr. LXXXVII. In der Forschung wird angenommen, dass eine zweite Kupferstichplatte nach der kaiserlichen Erlaubnis für den Druck freigegeben wurde (Gramaccini/Meier 2009, 187–188).

solche nicht genutzt wird, kann das Bild nicht auf dem Papier in Erscheinung treten, nicht als Druckbild, sprich: in seiner vorbestimmten Form.¹⁸⁹

Eine weitere Anekdote zu einem Kupfergrabstich wird im Kapitel über François Spierre in Filippo Baldinuccis *Cominciamento* (1686) erzählt. Der Autor stellt in einer langen Passage die Zeichnung *Thesen der Philosophie* von Ciro Ferri vor, die François Spierre wiederum in einem »hervorragenden Grabstich« realisierte: »Was den Stich betrifft, kann man ohne Zweifel feststellen, dass dieser das schönste Werk ist, das aus seinen Händen stammt.« Baldinucci bemerkt jedoch anschließend, dass diese Kupferstichplatte nicht für den Druck verwendet worden sei, sie befände sich nach wie vor in der Sammlung des Auftraggebers, Francesco Falconieri, und sei nicht »durch den Druck publik« gemacht worden.¹⁹⁰ Auch in diesem Bericht ist der Kupfergrabstich somit ein ›verfehltes‹ Werk.

Die beiden Anekdoten von Dolce und Baldinucci legen die kunsttheoretische Bedeutung der Druckplatte als künstlerisches Werk und gleichsam als Ursprung und Matrize fest, verdeutlichen aber gleichzeitig, dass die beschnittene Platte ihre Bestimmung nicht vollends erfüllt, wenn sie nicht abgedruckt wird.¹⁹¹ Beide Anekdoten legen außerdem dar, dass auch wenn die der Kupferplatte innewohnenden Bilder nicht veröffentlicht werden, dennoch darin bewahrt werden. Hinter diesem Verständnis steht die Ikonologie

189 Vgl. hierzu Kettner 2013 in Bezug auf Paul Behaim, insbes. 143.

190 [BALDINUCCI], Zitat (j) und Anm. 648. François Spierre (Nancy 1639–1681 Marseille).

191 Dolces und Baldinuccis Berichte spiegeln durchaus die Praxisrealität der Druckgraphik wider: Kupferstichplatten oder Holzdruckstöcke stellten zwar eine wesentliche ökonomische Ressource für die Verlage und Werkstätten dar, den höheren Wert hatten aber stets die Druckbilder als die eigentlichen Produkte und Verkaufsobjekte. Auch die Sammler richteten ihr Augenmerk auf die Druckbilder, die Druckplatten hingegen wurden weit weniger gesammelt, etwa als Kuriositäten und Raritäten, von besonders hochgeschätzten Kupferstechern, was ebenfalls Dolces und Baldinuccis Anekdoten belegen. Zu Druckplatten in den Verlagen und in der Sammlung siehe Griffiths 2016, 132–143, insbes. 143. Gramaccini verweist auf zwei weitere Fälle, in denen ein Sammler eine Kupferplatte eines berühmten oder geschätzten Künstlers erwirbt und vergolden lässt, und zwar die Kupferstichplatte von Dürers *Vision des heiligen Eustachius* (1501) in der Sammlung von Rudolph II. und die drei Kupferstichplatten von Agostino Carracci für die Kreuzigung nach Tintoretto (siehe zu diesem Werk ebenfalls Kap. 2) im Besitz des flämischen Bürgers Daniel Nys. Bei beiden Fällen wird diskutiert, inwieweit es sich um ein Faktum oder um »legendenbelegte« Berichte handelt. Siehe S/M/S, I, 92–95 (32), Gramaccini/Meier 2009, 188 und Anm. 267, sowie Cristofori 2005, 202–203. Das Sammeln von Druckplatten als künstlerische Objekte hat sich demnach nicht etabliert. Aufwendigere Sammlungen von Druckplatten, wie diejenige von Paul Behaim, können hingegen in erster Linie mit der Absicht verbunden werden, diese nachzudrucken. Paul Behaim besaß nachweislich eine Druckvorrichtung, siehe Grebe/Stijnman 2013. Allerdings bedarf es noch weiterer und systematischer Forschungen über den Verbleib, die Provenienz und Motive des Sammelns der Druckplatten. Siehe hierzu aus der aktuellen Literatur Amendola 2016.

der Dauerhaftigkeit der Bronze seit der Antike, die insbesondere in der Skulptur der Renaissance gegenwärtig ist.¹⁹² Plinius schreibt etwa, die Bronze werde angewendet, um den Denkmälern ihre Dauerhaftigkeit zu sichern, dabei greife man auf den seit vergangenen Zeiten bestehenden Brauch zurück, Staatsgesetze auf bronzenen Tafeln einzugravieren (»incidere«).¹⁹³ Diese Bedeutung wird zwar nicht explizit von Dolce oder Baldinucci formuliert, liegt hier jedoch sicherlich als Gemeingut im Hintergrund vor: So wie die Bronzeplatten in der Antike Texte bewahren konnten, können auch Bilder auf den Kupferplatten dauerhaft eingraviert werden.¹⁹⁴

Wechselbeziehungen zwischen Metallgravur, Niello und Kupfergrabstich

Die maßgeblichen Modi der Bearbeitung der Druckplatte, Holzschnitt und Kupfergrabstich, werden in der Forschung insgesamt als Technik des »bildgebenden Reliefs« definiert.¹⁹⁵ Die Gravur und der ihr entstammende Kupfergrabstich erzeugen jedoch, im Gegensatz zu reliefgebendem Schneiden oder zur Ziselierung (die konkave und konvexe Formen ermöglichen), ein rein zweidimensionales Werk, denn nicht etwa die Einschnitte in das Metall sollen die Tiefenwirkung in den Darstellungen erzeugen, sondern die hier angewendeten graphischen Mittel. Der Grabstich auf der Metallplatte kann wiederum nicht explizit als »Gravur« bezeichnet werden: Die Gravur wird mit verschiedenen Werkzeugen ausgeführt, unter anderem mit unterschiedlichen Stichel-Formen.¹⁹⁶ Bei der Technik des Kupferstichs wurde wiederum ein bestimmter Stichel, und zwar ein Flachsti-

192 Siehe hierzu einführend Raff 1994, 33–34.

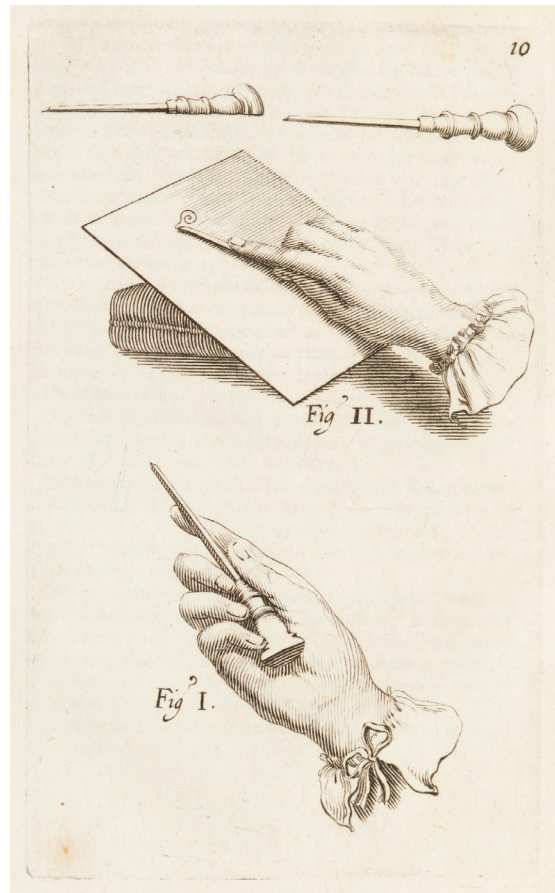
193 »*Usus aeris ad perpetuitatem monumentorum iam pridem tralatus est tabulis aereis, in quibus publicae constitutiones inciduntur.*« Plinius, *Naturalis historia*, XXXIV, 99.

194 Wenn die Platte, wie es ja hintergründig aus Dolces Anekdote hervorgeht, nicht durch den Druck beschädigt oder zerstört wird.

Im Sinne des *aere perennius*-Konzepts (Horaz, *Carmina*, 3,30, v. 1-5: Ein Werk eines Dichters ist ein Denkmal, das weit beständiger ist als ein Standbild aus Erz) gilt die öffentliche Verwendung der Bronze (das Ausstellen auf öffentlichen Plätzen usw.) als weit wichtiger als das Objekt selbst (siehe hierzu etwa Herklotz 1985). Dies lässt sich natürlich auch auf die Kupferplatte, wie an den Beispielen angezeigt, übertragen. Vgl. Stoltz 2015.

195 Zu dem Begriff »bildgebendes Relief« siehe etwa Rebel 2009², 13–21. Wie in der Einführung angemerkt, stehen im Mittelpunkt der Texte des 16. und 17. Jahrhunderts die Techniken des Kupferstiches, der Radierung, des Holzschnittes (sowie des *chiaroscuro*-Holzschnittes) und der Schabkunst. Zu den weiteren druckgraphischen Techniken seit dem 18. Jh., etwa zur Aquatinta oder zur Lithographie, bis in die Gegenwartskunst hinein, siehe Stijnman 2012, 131–256.

196 Siehe Brepohl 2000¹⁴, 417–419. Zur Technik der Gravur gehört etwa auch das Punzen usw., ibidem, 425.



6. Grabstichel,
Abbildung Nr. 10 (Detail),
aus: Abraham Bosse,
Traicté des manieres de graver, 1645.

chel angewandt, der ebenfalls als Grabstichel benannt wird (Abb. 6).¹⁹⁷ Die Bearbeitung der metallenen Druckplatte müsste daher als Grabstich, korrekter als Metall-Grabstich bezeichnet werden. Hier liegt also die italienische Bezeichnung des Kupferstichs als »arte del bulino« richtig. Im Grunde genommen könnte das deutsche Wort »Kupferstich« hier vollkommen ausreichen. Das Problem besteht jedoch darin, dass es gebräuchlich nicht die bearbeitete Druckplatte benennt, sondern vor allem das von ihm hervorgebrachte Druckbild. Dementsprechend wäre es korrekt, in Bezug auf die bearbeitete Druckplatte von »Kupfer(grab)-Stich« und in Bezug auf dessen Druckbild von »Kupferstichdruck« zu spre-

197 Siehe Brepohl 2000¹⁴, 417–418. Siehe zur Entwicklung diverser Grabstichel für die Druckgraphik Stijman 2012, 164–166.

chen, in ähnlicher Weise wie Quad von Kinckelbach oder Sandrart den Terminus »Kupferstuck« anwandten.¹⁹⁸

Zwischen der Gravur und dem Kupfergrabstich bestehen außerdem zwei wesentliche Unterschiede: Der Kupfergrabstich arbeitet im Verlauf seiner technischen Entwicklung ausschließlich mit der gestochenen Linie.¹⁹⁹ Außerdem, und dies ist der entscheidende Unterschied, gehen die Gravur und der Kupfergrabstich anders mit der Tiefe des Eingraben der Linie auf dem Metall um, denn beide verfolgen eine gänzlich divergierende Absicht: Die Gravur zielt auf eine bestimmte Bildwirkung mit unterschiedlich tief und flach eingeschnittenen Linien ab, die bereits auf der Metalloberfläche erreicht werden soll. Der Kupfergrabstich hingegen zielt mit seinen unterschiedlich tief und flach eingeschnittenen Linien auf eine Bildwirkung ab, die sich nicht in erster Linie auf der Kupfermetallplatte offenbaren soll, sondern auf dem Druckbild. Der Kupferstecher arbeitet demnach mit einer erforderlichen Kenntnis, wie die tiefen und flachen Linien auf der Kupferoberfläche nach dem Druck mit der Tinte auf das Papier übertragen werden und sich dort zur gewünschten Gestaltung zusammensetzen.²⁰⁰ Im Gegensatz zum Ziselierkünstler sieht der Kupferstecher das eigentliche Ergebnis nicht unmittelbar auf der Druckplatte, sondern erst im Druckbild, vor allem, weil er darüber hinaus das Bild seitenverkehrt herstellt.²⁰¹

198 Siehe oben Kap. 1.1.B (*Terminologie der Druckgraphik*) [SANDRART], Zitate (i) u. (j); [QUAD VON KINCKELBACH], Zitat (d).

199 Seit dem Aufkommen der Druckgraphik wurden zunächst diverse Techniken aus der herkömmlichen Metallkunst verwendet. Zu den frühen Formen der Bearbeitung der Druckplatte gehörte etwa der Punzenstich oder Metallschnitt (siehe einführend Rebel 2009², 250–251 u. 273). Im Verlaufe der Entwicklung der Druckgraphik hat sich jedoch der Kupfergrabstich durchgesetzt und zwar insbesondere seit seiner zunehmenden Standardisierung ab dem 16. Jahrhundert in der Technik des Linienschnitts. Siehe hierzu Stijnman 2012, 162–180. Im Übrigen gehört zu den divergierenden Bearbeitungen der Metalldruckplatte auch die Punktiertechnik, die etwa Giulio Campagnola anwandte. Es handelt sich allerdings um eine besondere Art und Weise der Führung des Grabstichels. Siehe etwa Metzke 2013, 235, und vgl. Rebel 2009², 251.

200 Zur Diskussion dieses wesentlichen Unterschieds zwischen der Metallgravur und dem Kupferstich siehe Stoltz 2013, 24–25, und Stoltz 2012a, 102–103. Kettner hat ebenfalls diesen Unterschied angesprochen, ihn jedoch nur als »Varianz« und »Finesse« des Kupfergrabstichs gegenüber der Metallgravur bezeichnet. Kettner besteht darüber hinaus auf die Bezeichnung »Relief« in Bezug auf den Kupfergrabstich, den er als »Druckrelief« gegenüber dem Flachrelief (Gravur) unterscheidet. Vgl. Kettner 2013, 143–144.

201 Stoltz 2013, 25. Das Problem der Seitenumkehrung zwischen Druckplatte und Druckbild wird in der Kunstliteratur insgesamt nicht beachtet.

Zwischen dem Kupfergrabstich, den Techniken der Gravur und der Ziselierkunst insgesamt bestehen jedoch Schnittstellen, die sowohl in der Kunstpraxis gegenwärtig waren als auch in der Kunstliteratur beachtet wurden.²⁰² Hierzu gehört insbesondere die Zeichnung: Zu den bedeutenden Texten über die künstlerische Metallbearbeitung zählt die erwähnte Schrift *De diversis artibus* von Theophilus Presbyter.²⁰³ Aus diesem Traktat lassen sich Informationen über technische Grundlagen und künstlerische Vorgehensweisen bei der Metallgravur und Ziselierung gewinnen, bei denen ein besonderes Augenmerk auf die »Zeichnung auf dem Metall« gerichtet wird. Im Kapitel über die Drückarbeit, einem Ziselierungsvorgang, gibt der Autor etwa an, der Künstler solle vor der eigentlichen Drückarbeit die Figuren nach »seinem Geschmack« und »beliebig« vorzeichnen, und zwar mit einer »stumpfen Reißnadel«.²⁰⁴ Theophilus spricht von »pertrahere« – durchziehen (trahere – ziehen), wortwörtlich also »Linien ziehen«, oder auch von »designare«.²⁰⁵ Außerdem ist hier die Rede vom »Linienwerk«, von »feinen Linien« beziehungsweise »feinen Zügen« (»subtiles tractus«), die auf der Platte erkennbar seien. Gemeint sind konkret Linien, die nach der Ziselierung nachgraviert wurden.²⁰⁶

Bei der Metall- und Goldschmiedekunst ist das Zeichnen auf dem Metall demnach eng mit den Techniken der Gravur und der Ziselierung verbunden. Dies gilt später natürlich auch für den Kupfergrabstich, zumal auch hier die Vorzeichnung mit einer Nadel ausgeführt werden konnte,²⁰⁷ was im deutschen Sprachraum als »Reißen« bezeichnet und mitunter gar mit dem Kupfergrabstich gleichgesetzt wurde. Im *Ständebuch* vom Jahre 1568 bemerkt Hans Sachs zur Arbeit eines »Reißers«, dass dieser den Entwurf auf den Holzstock zeichnete (»riß«), als Vorbereitung für den anschließenden Schnitt, der von einem Formschneider ausgeführt wurde,²⁰⁸ und fügt hinzu, der »Reißer« könne auch in Kupfer stechen:

202 Siehe hierzu etwa Kettner 2013, 144–145. Kettner weist etwa darauf hin, dass Kupferstecher auch Silbergravuren ausgeführt haben.

203 Siehe Theophilus Presbyter, *De diversis artibus* in der Ausgabe Brepohl 2013.

204 *De diversis artibus*, Buch 3, LXXIV. Siehe Brepohl 2013², 423–426. Im Originaltext ist die Rede von »per tractorio ferro«, siehe dort, 425.

205 *De diversis artibus*, Buch 3, LXXIV. Brepohl 2013², 423 und 425.

206 *Ibidem*, 426 und 427.

207 Siehe [VASARI], Zitat (c); Vasari spricht explizit vom Griffel (»stile« (stilo)).

208 Siehe Rebel 2003², 201–202.

Ich bin ein Reisser frü und spet /
Ich entwürff auff ein Linden Bret /
Bildnuß von Menschen oder Thier /
Auch gewechß mancherley monier /
Geschriff / auch groß Versal buchstaben /
Histori / und was man will haben /
Künstlich / daß nit ist außzusprechen /
Auch kan ich diß in Kupffer stechen.²⁰⁹

In den frühen Äußerungen zur Druckgraphik gilt die Zeichnung ebenfalls als Schnittstelle zwischen Metallgravur und Kupfergrabstich, insbesondere in Verbindung mit der Kunst des Niello, einer Form der Verzierung, meistens eines Silbergegenstandes, bei dem die eingravierten, vertieften Bereiche mit schwarzer Farbe gefüllt wurden (Abb. 7).²¹⁰ In dem sogenannten *Anonimo Fiorentino*, einer vor oder zeitgleich mit Vasaris *Vite* von 1550 entstandenen Schrift zu italienischen Künstlern, heißt es über Antonio Pollaiuolo:

Antonio Pollaiuolo, der Florentiner, war Goldschmied, beherrschte großartig die Zeichnung und arbeitete mit dem Niello oder mit dem Grabstichel auf wunderbare Weise. [...] Er stach auch eine Form aus Kupfer, mit wunderbaren, nackten Figuren in diversen Körperhaltungen.²¹¹

209 Hans Sachs, *Eygentliche Beschreibung Aller Stände auff Erden* [...], Frankfurt 1568. Zitiert aus Blosen (et al.) 2009, Bd. 1, 98–99. Vgl. die Beschreibung des Formschneiders bei Sachs, *ibidem*, 100–101.

210 Niello-Kelch mit den Darstellungen *Mariä Verkündigung, Geburt Christi, Kreuzabnahme* und *Auferstehung Christi*, Niedersachsen, um 1200–1210 (Fuß und Schaft von 1670), Ziseliert aus Silber, teilvergoldet, graviert und nielliert, Gesamthöhe ca. 20 cm, Höhe der Kupa ca. 6,5 cm, Durchmesser: 11,4 cm, Ev. Pfarrgemeinde St. Johannis Einbeck-Iber, Dauerleihgabe im Museum August Kestner, Museen für Kulturgeschichte der Landeshauptstadt Hannover, Inv. L2.1992b. (Herzlichen Dank für die Hinweise an Dr. Sally Schöne).

Das Niellieren ist eine Form der Verzierung eines eingravierten Metalls, gewöhnlich eines Silbergegenstandes, die insbesondere im Mittelalter verbreitet war. Die eingravierten, vertieften Bereiche wurden mit schwarzer Farbe, einer Legierung von Schwefel, Salmiak und Blei, gefüllt. Siehe hierzu Brepohl 2000¹⁴, 405–407. Auch Theophilus Presbyter beschreibt diese Technik in *De diversis artibus*. Hier wird allerdings nicht explizit über die Gravierung auf der Silberfläche vor dem Auftragen des Niello gesprochen. Siehe Theophilus Presbyter, *De diversis artibus*, Buch 3, Kap. XXVIII und XXIX, (Brepohl 2013²), 297–299.

211 [ANONIMO FIORENTINO], Zitat (b). Mit dem hier erwähnten Bild ist Pollaiuolos *Kampf der nackten Männer* gemeint (*ibidem*, Anm. 8). Ein ähnlicher Satz fällt in einer früheren Schrift über italienische Künstler, namentlich in Antonio Billis *Libro* (vor 1530), auf das *Anonimo Fiorentino* sicherlich zurück-

Bereits im späten 15. Jahrhundert lassen sich ähnliche Äußerungen festhalten, in denen der Grabstich und das Niello als »arte del bulino« eingeführt werden. Es handelt sich um zeitnahe Texte zur Wirkungszeit von Pollaiuolo, Maso Finiguerra und Francesco Francia, und zwar um Filaretes *Trattato di architettura* aus den 1460er-Jahren und um einen Ausschnitt aus dem *Epitalamio* des Dichters Salimbeni von 1487.²¹² Beide Texte beziehen sich auf den kunstfertigen Umgang mit dem Grabstichel als Hauptinstrument: Filarete lobt die beiden Goldschmiede Pollaiuolo und Maso Finiguerra und stellt den *intaglio* der Nielli von Maso Finiguerra heraus (»intagliava a niello bellissimo«).²¹³ Salimbeni rühmt hingegen Francesco Francias Kunstfertigkeit in der Handhabung des »bulino«.²¹⁴

Angesichts der Ausführungen von Filarete oder aus dem *Anonimo Fiorentino* ist es nicht verwunderlich, dass Giorgio Vasari vermittelt der Beschreibung des Niello die Technik und die Prinzipien des Kupfergrabstiches erklärt, und zwar in Bezug auf das gemeinsame Instrument, den Grabstichel.²¹⁵ In der Forschung wird die von Vasari aufgestellte



7. Niello-Kelch (Detail: *Geburt Christi*), Niedersachsen, um 1200–1210, Ziseliert aus Silber, teilvergoldet, graviert und nielliert, Höhe der Kuppe: 6,5 cm, Museen für Kulturgeschichte der Landeshauptstadt Hannover, Inv. L2.1992b.

geht. Der Autor des *Libro* schreibt: »Antonio Pollaiuolo war äußerst befähigt, er arbeitete mit Niello und mit dem Grabstichel auf wunderbare Weise.« [BILLI] Zitat (a). Antonio Pollaiuolo (Florenz um 1431/32–1498 Rom).

212 Antonio Averlino (1400–1469) genannt Filarete, *Trattato di Architettura* (1457–64). Siehe Finoli/Grassi 1972, Bd. 1, 250–251. Angelo Michele Salimbeni, *Epithalamium pro nuptiali pompa magnifici B. Hannibalis nati illust. principis B. Joannis Bentiuoli Laurentio Medices viro magnifico...* 1487.

213 Filarete schreibt konkret: »(...) e un altro che intagliava a niello bellissimo, il quale ebbe nome Maso del Finiguerra; (...) e un altro era chiamato Antonio del Pollaiuolo (...)«. Siehe Filarete, *Trattato di Architettura*, Buch 9 (Finoli/Grassi 1972), Bd. 1, 251.

214 »Ma fra gli orafi io diro il Franza/ Che io non lo scio lasciar per maggior cura,/ Lui Polygnotti con il pennello avanza/ E Phidia all'operar della sculptura,/ E col bulino ha tanta nominanza/ Che la sua a Maso Finiguerra oscura,/ A costui fo comparison di morti/ Perche che vive invidia al ver non porti.« Zitiert bei Landau/Parshall 1994, 99 und Hind 1938–1948, Bd. 1, 304. Maso Finiguerra (Florenz, 1426–1464); Francesco Francia (Bologna, ca. 1447–1517).

215 »Werkzeug von quadratischem Querschnitt, das von einer Ecke zur anderen schräg in die Form eines Nagels geschnitten ist und dünn schneidet«. [VASARI], Zitat (c).

Herkunft des Kupferstiches vom Niello als »historischer Fehler« konstatiert, der aber die Absicht verfolge, zum einen Italien, explizit der Stadt Florenz mit Maso Finiguerra, die Erfindung der Druckgraphik zuzuschreiben, zum anderen, die Druckgraphik als einen Bereich der Goldschmiedekunst zu nobilitieren.²¹⁶ Die Gründe hierfür lassen sich aber auch von der technischen Warte aus erklären: Bei der Gegenüberstellung von Niello und Kupfergrabstich handelt es sich um eine – technische – Unkorrektheit. Die für das Niello vorbereiteten Bereiche werden nicht nur mit dem Grabstichel ausgeführt, sondern insgesamt mit unterschiedlichen Instrumenten graviert, gepunzt oder ziseliert.²¹⁷ Vasari führt aber in diesem Kontext alle Schnitte auf dem Metall auf den Grabstich zurück: »Mit ihm [mit dem Grabstichel] werden alle Metalleinschnitte ausgeführt, ob sie nun auf Wunsch des Künstlers gefüllt oder ausgespart bleiben«. Vasari geht nicht nur davon aus, dass der Grabstichel das Hauptinstrument der Niello-Gravur ist, wie es sich etwa den erwähnten Passagen von Filarete oder dem *Anonimo Fiorentino* entnehmen lässt. Vasari reduziert das Niello zur Grabstichel-Technik, um den Kupfergrabstich als eine zeichnerische Technik herauszustellen: Auf der Metallplatte wird zunächst mit einem »Griffel« gezeichnet und dann mit dem Grabstichel gestochen. Vasari bezeichnet das Stechen selbst nicht als Zeichnung, sondern zuerst als das, was es ist: ein Grabstich, *intaglio*. Aus dem Kontext des Satzes ist jedoch eindeutig zu entnehmen, dass der Grabstichel den mit dem Metallgriffel vorgezeichneten Linien nachfolgt, sprich: ebenfalls eine Zeichnung ausführt. Erheblich in diesem Kontext ist außerdem die Beschreibung der »schwarzen Linien«. So führt Vasari an: »Das Niello – das nichts anderes ist als eine Zeichnung, ›umrissen‹ und gemalt auf Silber, so wie man mit einem dünnen Strich mit der Feder malt und zeichnet«. Der Terminus »gemalt« (»dipinto«) ist abwegig, Vasari bezieht sich hier jedoch eindeutig darauf, dass die in der Niello-Technik hervorkommenden schwarzen Linien auf der silbernen Oberfläche der Federzeichnung ähneln. In den *Vite* Vasaris ergibt sich daher neben dem Druckverfahren (die Niello-Abdrücke)²¹⁸ und dem Grabstichel eine weitere Schnittstelle zwischen der Druckgraphik und der Niello-Kunst, so wird die Erscheinung beider Bildformen ähnlich beschrieben: Niello wird bezeichnet als »nichts anderes als eine Zeichnung (...) mit der Feder (...)«. Zu den Druckbildern aus dem Kupfergrabstich hingegen (Kapitel über Marcantonio Raimondi) schreibt Vasari: »sie kamen hervor wie

216 Siehe hierzu Stoltz 2013, 23; Borea 1990, 18.

217 Brepohl 2000¹⁴, 405–406.

218 [VASARI], Zitat (c).

mit der Feder gezeichnet«. ²¹⁹ Die Verbindung mit dem Niello betrifft nach Vasari demnach alle drei druckgraphischen Elemente: das Druckverfahren, die Bearbeitung der Metallplatte (Grabstichel) und das Druckbild (die Erscheinung als Federzeichnung).

Benvenuto Cellini führt ähnlich wie Vasari den Ursprung des Kupferstiches auf die Goldschmiedekunst und auf die Niello-Kunst zurück. Cellini visiert in diesem Zusammenhang ebenfalls den Grabstich an und präzisiert, die Druckgraphik sei erfunden worden, weil den Goldschmieden der »Grabstich für das Niello« nicht ausreichte. In diesem Kontext bedeutet das zum einen, dass die Niello-Kunst ihren Höhepunkt, aber auch ihren Endpunkt erreicht hatte, womit eine neue Kunstform erforderlich wurde. Zum anderen führt Cellini an, dass es im Grunde genommen keinen Unterschied gibt zwischen dem Grabstich für das Niello und dem Grabstich für den Druck. ²²⁰

Die enge Verbindung zwischen der Grabstichelgravur der Goldschmiedekunst und dem Kupfergrabstich ist aber nicht nur bereits in den Quellen des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts präsent, sondern lässt sich in der technischen Entwicklung beider Kunstformen nachweisen, insbesondere im Zeitraum von den Anfängen bis zu der ersten Hochphase der Druckgraphik in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. ²²¹ Bei den sehr frühen Kupferstichen ist es natürlich nachvollziehbar, dass sie noch keine Linienführung mit dem Grabstichel entwickelt hatten, die auf das eigentliche Druckblatt ausgerichtet ist, sondern eher noch auf die Bildwirkung auf der Kupferplatte. Die frühen Druckbilder präsentieren dementsprechend eine »einfachere« Bildsprache, etwa aus Ornamentmustern und Umrisslinien. Eine Kupferstichplatte aus dem Germanischen Museum in Nürnberg demonstriert, wie sich die Druckgraphik in dieser Hinsicht entwickelt hatte (Abb. 8–11) ²²²: Die Kupferplatte wurde auf beiden Seiten im Abstand von über hundert Jahren bearbeitet: Auf der Vorderseite ist ein niederrheinischer Stich mit einer Darstellung des Martyriums des heiligen Erasmus zu sehen, der circa 1460/70 entstanden ist, auf der Rückseite wiederum ein Porträt von Veit Stoß aus der Zeit um 1600. Das frühe, niederrheinische Bild, ausgeführt mit starken Umrisslinien und wenigen Binnenlinien, einem nur angedeuteten Tiefenraum und mit vereinzelt betonten Schattenschraffuren, erzielt sowohl auf der Kupferplatte als auch auf dem Druckbild die gleiche Bildwirkung.

219 [VASARI], Zitat (k1); auch in dieser Passage aus der Vita von Marcantonio Raimondi wird der Bezug zum Niello hergestellt.

220 Siehe [CELLINI] u. Zitat (b).

221 Stoltz 2013, 23–25. Zu den Wechselbeziehungen zwischen Goldschmiedekunst und Kupferstich siehe auch aktuell Feulner 2013 und Zelen 2013.

222 Siehe Parshall/Schoch 2005, 84–86.

1. Das druckgraphische Werk zwischen Druckbild und Druckplatte



8.-11. Kupferstichplatte, 67 x 55 mm, zweiseitig bestochen: *Marter des Heiligen Erasmus*, ca. 1460/70, *Phantasieporträt von Veit Stoß*, um 1600; und entsprechende moderne Abdrücke, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Dp5.

Ein gänzlich anderer Zustand findet sich beim Porträt von Veit Stoß: Das Geflecht aus unterschiedlich flach und tief gestochenen Linien erschwert das Erkennen des Bildes auf der Kupferplatte. Auf dem Druckbild hingegen erzeugt eben dieses Geflecht ein Bild, in welchem die auf der Kupferplatte herausgearbeiteten Einstiche in der Verteilung von Licht und Schatten nun in voller Geltung erscheinen.²²³

Die Kupferstiche des ausgehenden 15. und des frühen 16. Jahrhunderts, wie etwa von Marcantonio Raimondi, Martin Schongauer und Albrecht Dürer, sind natürlich weitreichend entwickelt, im Vergleich zu den sehr frühen Kupferstichen. Diese Künstler arbeiteten mit erweiterten Kenntnissen den Grabstich betreffend und mit der auf das Druckbild gerichteten Zielsetzung. Die Kunstliteraten wie Cellini oder Vasari sehen aber nach wie vor, gerade in Bezug auf die oben erwähnten Künstler, die enge technische Verbindung zwischen Goldschmiedekunst, Niello und Kupferstich. Dies resultiert sicherlich daraus, dass diese Künstler und ihre Werkstätten gleichermaßen Goldschmiedewerke wie Kupferstiche anfertigten. Als Beispiel hierfür lässt sich etwa eine Paxtafel nennen, die im Umkreis von Martin Schongauer nach dessen Kupferstichen *Christus am Ölberg* und *Die Gefangennahme Christi* entstand.²²⁴ Die gravierten Platten dieser Paxtafel wurden nach einer Vorzeichnung, und zwar nach den bereits bestehenden Kupferstichen, realisiert. Trotz qualitativer Unterschiede in der Linienführung ist es auffällig, dass in den konkaven Platten versucht wird, den Linienmodus der Kupferstiche genau nachzubilden und die gleiche Bildwirkung in der Tonalität und in der Verteilung von Licht und Schatten zu erzielen.²²⁵ Ein Abdruck, der im 19. Jahrhundert aus einer der Platten abgezogen wurde (*Christus am Ölberg*), demonstriert wiederum, wie sich ein Metallgrabstich von einem Druckgrabstich bereits am Anfang des 16. Jahrhunderts unterscheiden kann: Dem Bild fehlt es im Vergleich sowohl zum Kupferstich als auch zur Paxtafel an Bildtiefe.²²⁶ (Abb. 12–14)

223 Wie Lodovico Dolce in seiner Passage zu Enea Vico andeutet (siehe oben), ist das Erkennen einer Darstellung auf einer Kupferplatte normalerweise nur schwer möglich. Siehe auch Stoltz 2013, 24–25.

224 Siehe hierzu Feulner 2013, 26.

225 *Christus am Ölberg* / *Die Gefangennahme Christi*, Paxtafel, Umkreis von Martin Schongauer (Georg oder Paul Schongauer), ca. 1490/1500, auf konkaven Silberplatten graviert, Basel, Historisches Museum, Inv. 1878.42. *Christus am Ölberg* und *Die Gefangennahme Christi*, Kupferstiche, Martin Schongauer, um 1480, Bartsch, VI, 9 und 10.

226 *Christus am Ölberg*, Abdruck aus der Paxtafel, 19. Jh., Frankfurt, Städel Museum, siehe Feulner 2013, 26.

1. Das druckgraphische Werk zwischen Druckbild und Druckplatte



12. *Christus am Ölberg*, Martin Schongauer, Kupferstich, um 1480, 164 x 114 mm, © Städel Museum, Frankfurt am Main, Graphische Sammlung, Inv. 53367.



13. *Christus am Ölberg*, Umkreis Martin Schongauer (Georg oder Paul Schongauer), ca. 1490/1500; eine Seite der Paxtafel, konkave Silberplatte graviert, Ø 118 mm, Basel, Historisches Museum, Inv. 1878.42.



14. *Christus am Ölberg*, Abdruck der Paxtafel (Abb. 13), 19. Jh., © Städel Museum, Frankfurt am Main, Graphische Sammlung.



15. *Tod Mariens*, Martin Schongauer,
Kupferstich, Zustand I von III,
257 x 170 mm,
© Städel Museum, Frankfurt am Main,
Graphische Sammlung, Inv. 35652.

Umgekehrt entstehen auch Kupferstiche, die Goldschmiedewerke oder Ornamente der Goldschmiedearbeiten nachbilden, wie etwa der Kerzenhalter in Schongauers *Tod Mariens* (Abb. 15).²²⁷ Entsprechend der Kunstliteratur stehen demnach im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert die Goldschmiedekunst und die Druckgraphik auch in der Kunstpraxis in einer engen Wechselbeziehung: Wie die angeführten Beispiele von der Paxtafel und den Kupferstichen von Schongauer offenbaren, ahmen beide Kunstformen ihre Bildwirkungen gegenseitig nach. Das Druckbild verfolgt das Ziel, die Oberflächenbeschaffenheit eines Metallobjekts darzustellen oder einer gravierten Fläche. Die gravierten Platten versuchen hingegen wie Druckbilder, wie Kupferstiche zu wirken. In dieser engen Korrelation verfolgen beide Kunstformen das Ziel einer Bildwirkung der – mit Vasaris Worten – »Zeichnung auf Silber«. Zurückkommend auf die Passage Vasaris über das Niello und den

²²⁷ *Tod Mariens*, Martin Schongauer, Kupferstich, Bartsch, VI, 33. Zu den Wechselbeziehungen zwischen Goldschmiedekunst und Kupferstich bei Martin Schongauer, auch in Bezug auf die Naturnachahmung in der Darstellung der floralen Ornamente, siehe Heinrichs 2007, 389–397.

Kupferstich, ist damit offensichtlich, dass der Grabstich im 16. Jahrhundert in Bezug auf die Metallkunst und auf die Druckgraphik als eine zeichnerische Kunstform galt.

In den Schriften, die Vasaris *Vite* und Cellinis *Due Trattati* folgen, steht die Verbindung zwischen der Goldschmiedekunst und der Druckgraphik nicht mehr im Vordergrund.²²⁸ Eine spätere, interessante Passage findet sich jedoch in Giovanni Pietro Belloris *Vite de' moderni* (1672), und zwar in der Aufzählung einiger druckgraphischer Werke von Annibale Carracci:

Aber außer diesen [Werken] ist der wunderschöne Silen zu nennen, gestochen auf einer Kelch-Unterplatte aus Silber für den Kardinal Farnese und beige stellt zu einer anderen von Agostino; und auf dieser ist der Silen dargestellt, der im Sitzen trinkt, während ein Satyr, hinter seinem Kopf kniend, einen Weinschlauch hält und ein Faun ihm diesen nähert und in seinen Mund gießt. Das Ornament auf dem Rand ist ein Geflecht aus Ranken und Weintrauben. Diese Komposition gleicht, sowohl in der Zeichnung als auch im Stich, dem Stil von Marcantonio [Raimondi] und den schönen Drucken von Raffael, mit der vollkommenen Idee der Antike.²²⁹

Bellori beschreibt hier eine Silberplatte, auf der Annibale Carracci eine Silen-Darstellung gestochen hatte (*Der trunkene Silen / Tazza Farnese*) (Abb. 16).²³⁰ In einem Zug verweist

228 Wenn nicht etwa Vasaris Texte in anderen Kompendien schlicht übernommen werden, wie beispielsweise bei Baldinucci, siehe [BALDINUCCI], Zitat (c).

229 [BELLORI], Zitat (b).

230 Dieser Ziergegenstand fungierte tatsächlich als eine Unterplatte, war mit einem goldenen Rand und einem Fuß versehen. Diese beiden Elemente wurden später entfernt. Von der Silberplatte existieren Abdrücke aus einem Zustand, bei dem der goldene Rand noch nicht oder nicht mehr vorhanden war. Bellori erwähnt eine Pendant-Zierplatte von Agostino Carracci. Beide Werke sind in den Inventaren der Farnese Sammlung erwähnt (siehe hierzu ausführlich Benati/Riccòmini 2006, 344). Die Forschung geht aufgrund der Analyse mehrerer Vorzeichnungen (u. a. Windsor, Royal Library, Inv. 1986) davon aus, dass Agostino das Projekt entworfen hatte. Annibale hatte wohl die Platte mit der Silen-Szene gestochen, Agostino wiederum die Platte mit einer Bacchus-Darstellung (Benati/Riccòmini 2006, 344). Sicherlich verweist Bellori mit der Erwähnung der gelungenen »Idee der Antike« darauf, dass die beiden Tazze der Carracci-Brüder in Anlehnung an eine antike »Tazza Farnese«, eine doppelseitige Gemme aus Sardonix, (2. oder 1. Jh. v. Chr., vermutlich in Alexandrien) ausgeführt wurden. Aus diesem Grunde wird bei der Silberplatte von Annibale Carracci ebenfalls der Titel *Tazza Farnese* geführt, siehe De Grazia 1984, 240. Die antike Gemme war in der Renaissance sehr bekannt, sie gehörte zunächst Lorenzo de' Medici, später der Familie Farnese. Siehe hierzu und zu den weiteren Vorzeichnungen, die den Verlauf des Carracci-Projekts nachvollziehen lassen, Benati/Riccòmini 2006, 344. Siehe auch De Grazia 1984,



16. *Der trunkene Silen / Tazza Farnese*,
Annibale Carracci, ca. 1597–1600,
Grabstichel auf einer Silberplatte,
Ø 323 mm, Neapel, Museo e Real Bosco
di Capodimonte, Inv. GDS 801.

der Autor auf das Nachahmungsvermögen Carraccis, und zwar sowohl der Zeichnungsart und des Grabstiches von Marcantonio Raimondi als auch des Stiles von Raffael, aus den reproduzierenden Druckbildern nach seinen Vorlagen. Der Bezug zur Druckgraphik hat einen guten Grund, denn bei diesem Werk handelte es sich gleichzeitig um eine Goldschmiedearbeit als Zierplatte und um eine Matrize, aus der einige Abdrücke gezogen wurden (Abb. 17). In den von Bellori formulierten Zeilen verwischen sich daher die Grenzen zwischen der Gattung Gravur beziehungsweise dem Goldschmiede-Grabstich, und dem Grabstich für den Druck: Bellori vergleicht außerdem den Grabstich von Annibale auf der Zierplatte mit den Druckbildern nach Raffael, und insbesondere mit dem Stil des Kupferstiches von Marcantonio. Hier ist allerdings unklar, ob Bellori tatsächlich den Stich Raimondis auf den Druckplatten oder dessen Erscheinung auf den Druckbildern meint. In diesem Kontext wird die Kunstfertigkeit der Druckplatte und des Druckbildes als untrennbar erachtet. Die Differenzierung zwischen Grabstich und Druckbild ist damit aufgehoben. Dies ist durchaus kohärent, denn Bellori bespricht gerade in dieser Werkliste zu Annibale Carracci, einige Zeilen früher, die »mit Ätzwasser gestochenen Blätter«.²³¹

240–244, De Grazia 1979, 456–465, siehe weitere Literaturangaben bei Benati/Riccòmini 2006, 344, und vor allem Kurz 1955, 282–287.

231 Siehe oben Kap. 1. 1.B. [BELLORI], Zitat (b).



17. *Der trunkene Silen / Tazza Farnese*, Annibale Carracci, ca. 1599–1600, Silberstich, ein Zustand (Abdruck aus der Silberplatte, Abb. 16), Ø 323 mm, Pinacoteca Nazionale di Bologna, Gabinetto Disegni e Stampe. Inv. PN24832.

Der trunkene Silen von Annibale Carracci wurde bereits bei Giovanni Baglione erwähnt, außerdem bei Giulio Mancini und Carlo Malvasia.²³² Alle Autoren verweisen auf die gestochene Silberplatte und besprechen sie im Zusammenhang mit den druckgraphischen Werken Carraccis. Keiner der erwähnten Literaten, Bellori eingeschlossen, erwähnt allerdings explizit das Druckbild aus der Silberplatte. Dieser Ziergegenstand wird

²³² Siehe die Textstellen von Malvasia, Mancini und Baglione bei [BELLORI], Zitat (b), Anm. 502.

sicherlich aufgrund seines hohen Bekanntheitsgrades besprochen. Es ist jedoch davon auszugehen, dass alle Literaten von den Abdrucken wussten oder sie gar konsultiert hatten. Die Forschung verweist außerdem auf die hohe Qualität der zeitnahen Drucke aus dieser Silberplatte (Abb. 17). Es mag an einer bewusst angewandten Stichtechnik gelegen haben, die auf beides, auf die Wirkung auf der Druckplatte/Zierplatte und auf ihren Abdruck abzielte. Sicherlich wurde die Zierplatte nach dem Abdruck gut gereinigt.²³³ Vor allem könnte der gelungene Abdruck aber an einem besonderen Druckverfahren gelegen haben, denn Pierre-Jean Mariette, der im 18. Jahrhundert einen erneuten Abdruck von der Zierplatte veranlasst hatte, bemerkt die schlechte Qualität der abgezogenen Exemplare. Dieser Umstand veranlasste den französischen Buchdrucker und Kunstkritiker zu der Feststellung, dass es schwierig sei, einen guten Abdruck von solch einer gravierten Metallplatte zu erhalten. Damit verweist Mariette darauf, dass Grabstichel-Gravuren auf Goldschmiedearbeiten oder Metall-Zierwerken nicht für den Druck geeignet sind, während ein Grabstich auf einer Druckplatte in seiner Ausführung genau auf die Wirkung nach dem Abdruck abzielt.²³⁴

Linien und Flächen auf dem Metall: Radierung und Schabkunst

In den Besprechungen des Kupferstiches – vor allem bei Vasari in der Einführung zur Malerei – gilt die Führung des Grabstichels, der die mit dem Griffel gezeichneten Linien nachzieht, als zeichnerischer Gestus. Nun stellt sich die Frage, wie diesbezüglich die radierte Druckplatte zu definieren ist, denn bei diesem Verfahren werden die Lini-

²³³ Wie oben angemerkt, sind Abdrucke aus der Silberplatte von Annibale wahrscheinlich kurz vor der endgültigen Montage der gesamten Unterplatte (mit Bein und einem Rand) abgezogen worden; *Der trunkene Silen / Tazza Farnese*, Annibale Carracci, ca. 1599–1600, Silberstich, ein Zustand (Bartsch, XVIII, 18). Zu den Abdrucken aus der Silberplatte von Annibale Carracci siehe De Grazia 1984, 240–241.

²³⁴ Pierre-Jean Mariette (1694–1774) schreibt: »Cette soucoupe, qui étoit à Parme, est maintenant à Naples, chez le Roy des Deux-Siciles, et j’ay obtenu, par le moyen de M. le comte Tessin, une épreuve de ce qu’Annibale Carrache a gravé. J’avois fourni un mémoire à M. de Tessin, qu’il a envoyé à la cour de Naples, et c’est en suivant la méthode, que j’avois tracée, qu’on a fait tirer deux épreuves qu’on a envoyées à M. de Tessin, et dont il m’a fait présent d’une. Elles ont le défaut d’être neigeuses dans quelques parties; mais il n’est pas possible qu’elles soient autrement, vu la difficulté d’imprimer cette soucoupe d’argent«, Mariette, *Abecedario*, 1851–53, (Chennevières-Pointel (et al.) 1851–60), Bd. 1, 319–320.

Es lassen sich weitere Metallobjekte aufzeichnen, die im 16. Jahrhundert von Kupferstechern gestochen wurden, etwa von Lambert Suavius eine Medaille zur Friedensschließung (Cateau-Cambrésis, 1599, London, British Museum, Inv. 1978. 1002.311). Karl van Mander erwähnt ebenfalls Silber- und Goldplatten-Portraits von Hendrick Goltzius. Siehe hierzu Griffiths 2016, 143.

en zunächst mit der Nadel auf einer bleigemischten Oberfläche geführt, bevor sie anschließend geätzt werden. Im Vergleich zum Kupfergrabstich wird die Radierung in der Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts wenig behandelt. Zu den frühen Äußerungen zählt die kurze technische Beschreibung des Verfahrens bei Vasari (*Vite*, 1568).²³⁵ Cellini liefert wiederum die wohl ausführlichste Beschreibung des gesamten Ätzverfahrens, samt der Vorbereitung des Ätzwassers (*Due Trattati*, 1568).²³⁶ In den Traktaten des späten 17. Jahrhunderts, wie etwa bei Bosse, Evelyn, Sandrart, Félibien und Baldinucci, wird die Radierung auf selbstverständliche Weise miteinbezogen.²³⁷

Zwischen dem Kupferstich und der Radierung werden bereits in den frühen Äußerungen zur Druckgraphik zwei grundsätzliche Unterschiede herausgestellt: Bei der Radierung steht bezüglich des Druckbildes die Beobachtung eines »unsauberen« Bildes im Vordergrund, in Bezug auf die Bearbeitung der Druckplatte wird hingegen eine einfachere Ausführung gegenüber dem Kupfergrabstich konstatiert.²³⁸ Insgesamt wird die Radierung aber nicht als tatsächliche oder eigentlich zeichnerische Technik dem Kupferstich gegenübergestellt. Ganz im Gegenteil, sowohl bei Vasari als auch bei Cellini, und etwa später auch bei Baldinucci, wird in Bezug auf die Radierung von einer Zeichnung auf dem Bleigrund gesprochen, die anschließende Behandlung mit dem Ätzwasser wird wiederum, parallel zum Kupfergrabstich, als Schnitt definiert.²³⁹ Die Radierung gilt damit als Zeichnung in der Entsprechung zum Kupfergrabstich: Auf der Druckplatte wird zuerst eine Zeichnung ausgeführt, die anschließend – mit dem Ätzwasser – nachgestochen wird.²⁴⁰ Dieser Auffassung folgen auch Literaten wie Félibien oder Sandrart.²⁴¹

235 [VASARI], Zitat (k9).

236 [CELLINI], Zitat (c).

237 Bosse widmet einen großen Teil seines *Traicté* dem gesamten Verfahren der Radierung von der Präparation der Kupferplatte und des Radiergrundes bis zu dem anschließenden Ätzen der Platte. Siehe [BOSSE], Anm. 374. John Evelyn (*Sculptura*, 1662) erwähnt die Radierung kurz im ersten Kapitel über die skulpturalen Techniken, im Kontext der Diskussion über die diversen technischen Bezeichnungen in verschiedenen Sprachen; der Autor behandelt das Verfahren der Radierung näher in der Besprechung der Geschichte der Druckgraphik; siehe Evelyn, *Sculptura*, 1662, (Bell 1906), 9, 46–47. Siehe außerdem [FÉLIBIEN], Zitat (q) und Félibien, *Des Principes*, 1676, II, X, insbes. 385–386. [SANDRART], Zitat (a) und [BALDINUCCI], Zitat (q).

238 Siehe hierzu Kap. 1.4.

239 [VASARI] Zitat (k9) und [CELLINI], Zitat (c) sowie [BALDINUCCI], Zitat (q).

240 Aus diesem Grund ist die Bezeichnung »Schnitt mit Ätzwasser«, »intaglio ad acqua forte« in dem italienischen Sprachraum durchaus verbreitet. (Siehe etwa auch bei Baglione, [BAGLIONE], Zitat (a).) Diese Redewendung findet sich aber auch in anderssprachigen Texten des 17. Jahrhunderts. Siehe 1.1.B. *Exkurs: Terminologie der Druckgraphik*.

241 [FÉLIBIEN], Zitat (j) und [SANDRART], Zitat (a).

Autoren wie John Evelyn, André Félibien oder Joachim von Sandrart ordnen die Radierung wie den Kupferstich der Skulptur zu.²⁴² Evelyn behandelt auch die neu aufgekommene Technik der Schabkunst (Mezzotinto) als eine skulpturale Form.²⁴³ Sandrart hingegen bespricht die Schabkunst in der *Teutschen Akademie* (1675/79) in den Kapiteln zur Malerei. Der Autor schreibt insbesondere zu der »Schwarzen Kunst in Kupfer«:

Es ist aber diese Art den zierlichen Schraffirungen und andern Mühsamkeiten, die zum Kupferstechen erfordert werden, nicht untergeben, sondern wann der Umriß, neben dem Schatten und Liecht, accurat ist, die Schraffirung, Striche oder Tüpfel mögen gehen wie sie wollen, so ist der qualitet dadurch nichts benommen. Sonsten gibet diese Arbeit an die Hand, eine überaus große lieblich Natürlichkeit, Kräfte des Liechts und Schattens, dermaßen hoch und angenehm in allen Theilen, besonderlich in den Bildern, daß dergleichen, weder mit dem Grabstichel, noch durch Aetzen, im Kupfer zu erhalten ist.²⁴⁴

Sandrart ordnet das Mezzotinto, wie auch den Holzschnitt, der Malerei zu, im Hinblick auf die Erscheinungsform nach dem Druck, und zwar als Bilder mit breiten und homogenen, grau bis schwarzen Flächen. Solch eine Bildwirkung sei beim Kupferstich und bei der Radierung, wie der Autor der *Teutschen Akademie* anmerkt, nicht anzutreffen.²⁴⁵ In dieser Passage ist aber nicht nur das Ergebnis im Druckbild relevant, denn Sandrart verweist indirekt auf die Flächen, die der Schaber durch die »Schraffirungen« auf der Kupferplatte erzeugt. Damit ordnet Sandrart mit Blick auf die Druckplatte die Schabkunst der Malerei zu und stellt damit gleichzeitig den Kupfergrabstich und die Radierung als zeichnerische Techniken heraus.

²⁴² Siehe oben, Kap. 1.1.A.

²⁴³ John Evelyn versteht die Schabkunst, wie insgesamt jegliche Bearbeitung der Druckplatte, als skulpturale Technik. Evelyn, *Sculptura*, 1662, (Bell 1906), 145–148. Die Technik des Mezzotinto wurde von dem Kupferstecher Ludwig von Siegen (1609–1680) entwickelt. Siehe zur Schabkunst aktuell Leitner-Ruhe 2014. Siehe auch [SANDRART], Zitat (b).

²⁴⁴ [SANDRART], Zitat (b).

²⁴⁵ Die Erzeugung von größeren, tatsächlichen und gleichdeckenden Farbflächen auf dem Papier, etwa bei einer Radierung, wurde erst mit der Technik der Aquatinta Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelt. Siehe Stijnman 2012, 209–210.

B. »Sculpsit«

Die Druckplatte als Bild und skulpturales Objekt

Wie im Kapitel zum Kupfergrabstich dargelegt, wurde diese Technik in der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit eingehend besprochen und das Werk auf der Druckplatte in den meisten Fällen als eine Zeichnung auf Metall definiert. John Evelyn ist wohl der einzige Kunstliterat, der, ohne das Ergebnis zu berücksichtigen, betont, dass der Grabstich bereits durch das Entnehmen des Materials einen »Körper« erzeugt. Die Technik des Holzschnittes wiederum wird vergleichsweise geringfügig behandelt. Alle Texte, sei es bei Vasari in den *Vite* (1550/1568), bei André Félibien in *Des Principes* (1676) oder bei Joachim von Sandrart in *Teutsche Akademie*, achten weniger auf die Bearbeitung der Holzdruckplatte und richten ihr Augenmerk auf das entstehende Druckbild.²⁴⁶ Vasari verweist allerdings auf die Reliefform der Druckplatte, indem er von Profilierungen spricht, die auf dem Holzstock erzeugt werden.²⁴⁷ Giovanni Baglione (*Vite* (1572–1642)) hingegen ist der einzige Autor der Kunstliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts, der die Technik des Holzschnittes explizit behandelt und den Holzstock als skulpturales Objekt definiert. Wie in den Eingangskapiteln vorgestellt wurde, beschreibt Baglione den Holzschnitt als »basso rilievo«. Baglione schreibt in dem bereits erwähnten Kapitel zu Giovanni Giorgio Nuvostella:

Für die mediceische Druckerei stach er [Nuvostella] viele Geschichten über die Heiligen Väter – von Antonio Tempesta gezeichnet –, und zwar in Holz; um die Wahrheit zu sagen, sind diese recht gut behauen.²⁴⁸

Und sicherlich gebührt dieser Erfindung viel Anerkennung. Die Antike hat schon seit langer Zeit Bilder in Holz geschaffen; so gab es die Diana-Figur, die in Zedernholz behauen wurde, (...) und den Jupiter im wilden Rebenholz. Und in unseren Zeiten kann man aus den Werken [dieser Erfindung] in Holz geschnittene Darstel-

246 [VASARI], Zitat (d); Félibien, *Des Principes*, 1676, 382–384 und [FÉLIBIEN], Zitate (o) und (p); [SANDRART], Zitat (b); De Holanda erwähnt ebenfalls ganz knapp das Verfahren des Holzschnittes, [DE HOLANDA], Zitat (b). Evelyn lehnt sich bei einigen Besprechungen der Holzschnitt-Kunst an den Text von Baglione an ([EVELYN], Anm. 422), bezeichnet den Holzstock jedoch nicht explizit als skulpturales Objekt. Evelyn, *Sculptura*, 1662 (Bell 1906), 47–48 und 56–57.

247 [VASARI], Zitat (d).

248 Es handelt sich hier womöglich um die Reihe *Leben der Wüstenväter*. Leonardo Parasole hat diese Reihe zum Teil ausgeführt. Bei einigen Holzschnitten ist jedoch kein Autor bekannt. Siehe hierzu Leuschner 2005, 355–359.

lungen bewundern. Das Herausgenommene ist der Teil, den man nicht braucht, das andere ist das, was benötigt wird, das als eine Art Flachrelief übrig bleibt; es zeigt Bilder und stellt Geschichten dar; und das Instrument, um dies auszuführen, ist ein Eisen, das, von einem Künstler angewendet, mit Schnitten operiert; und während das Material abnimmt, wächst die Form, und durch das Abhandenkommen der Teile erhält das Ganze Vollkommenheit.²⁴⁹

Baglione vermerkt, dass das Relief auf dem Holzstock ein Bild zeige und Geschichten erzähle.²⁵⁰ Der Autor definiert damit den Holzstock insgesamt als Relief, skulpturalen Körper und Bild zugleich. Wesentlich an Bagliones Ausführungen ist aber die Tatsache, dass Baglione das Augenmerk hierbei vollkommen auf den Holzstock richtet. Wie das Druckbild aus dem Holzschnitt entsteht, wird nicht beschrieben, nur im Kontext angedeutet, dass der übriggebliebene Bereich des Holzes nach dem Schnitt (für den Druck) »verwendet« wird.²⁵¹

Die Bezeichnungen »sculpsit« und »sculptor« mit explizitem Bezug auf die Druckplatte

Die Holzschnitte von Nuvostella besprechend, verwendet Baglione explizit den Begriff »behauen«, *scolpire*, womit die Definition des Holzstocks als skulpturales Objekt untermauert wird. In anderen Texten zur Druckgraphik wird dieser Terminus nicht verwendet: »Scolpire«, im Lateinischen »sculpere«, ist für die Besprechung der vollplastischen Werke reserviert. Gebräuchlich ist hingegen die Bezeichnung *sculpsit*, die neben »fecit« zu den verbreiteten Druckbild-Inschriften gehört, die dem Namen des Künstlers, der die Druckplatte gefertigt hat, beigelegt wird. Angesichts der Tatsache, dass die Druckgraphik als Kunstgattung mitunter zwar der Skulptur zugeordnet wird, aber nur wenige Autoren die Druckplatte als skulpturales Objekt definieren, stellt sich die Frage, warum die Inschrift »sculpsit« verwendet wird: John Evelyn etwa, der unter dem Begriff »sculptura« diverse Techniken nach dem Prinzip der »Entnahme des Materials« vereint, spezifiziert

249 Siehe [BAGLIONE], Zitat (j).

250 Das Wort »imagini« verwendet Baglione allerdings in diesem Kontext doppeldeutig, da hier zunächst mit »imagini« ebenfalls die Statuen und Bildwerke aus Holz beschrieben werden; [BAGLIONE], Zitat (j).

251 Mit diesem letzten Satz verweist Baglione auf das Prinzip des Hochdrucks im Holzschnitt. Vasari verweist darauf mit der Erwähnung der Profilierungen. Neben dem erwähnten Kapitel aus *Introduzione* bemerkt Vasari in einer weiteren Beschreibung des *chiaroscuro*-Holzschnitts konkret, dass die eingekerbten, vertieften Stellen, bei dem Druck das Papier weiß lassen. [VASARI], Zitate (d) und (k8).

den Kupfergrabstich konkret als »Diaglyptic« (Einschnitt, Vertiefung), die der Ziselierung (*caelatura*) angehört. Im Hintergrund dieser Feststellung stehen Evelyns etymologische Überlegungen zu diversen Termini aus dem Griechischen und Lateinischen im Kontext der Bedeutung »graben«, wie *scáptein*, *sculpo*, *scalpo* oder *caelo*, zu denen der Autor differenzierende Kategorisierungen und Zuordnungen diverser Techniken aufzustellen versucht.²⁵² Diese münden jedoch in die Anwendung des gebräuchlichen Begriffs »engraving« in den anschließenden Besprechungen der druckgraphischen Werke,²⁵³ der auch für den Holzschnitt angewendet wird.²⁵⁴

David Landau und Peter Parshall bemerken in ihrer Monographie *The Renaissance Print*, dass der eigentlich korrekte, lateinische Begriff zur Bearbeitung der Druckplatte *scalpsit* sein müsste,²⁵⁵ denn *sculpere* bedeutet »herausschneiden«, *scalpere* hingegen »kratzen« oder »stechen«, »gravieren«. Dieses Verständnis lässt sich den Erklärungen der Begriffe *intagliare* und *incidere* im *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1612, 1623, 1691, 1729–38) entnehmen. *Incidere* wird mit den lateinischen Begriffen *caelare* und *scalpere* verglichen, *intagliare* hingegen mit *insculpere*. Auch wenn diese beiden Begriffe in den Kontexten ihrer Erklärungen im Grunde genommen gleichgesetzt werden, liegt mit diesen Vergleichen *intagliare–sculpere* und *incidere–scalpere* das Verständnis vor, das Erste bezeichne eine vollplastische Skulptur oder plastische Oberflächenbearbeitung, das andere eine flachreliefartige Oberflächenbearbeitung und Gravur.²⁵⁶

Bagliones oben zitierte Passage zeugt von der Problematik dieser beiden Begriffspaare (*in*)*sculpere/intagliare* und *scalpere/incidere*. *Intagliare* wird für die druckgraphische Produktion im italienischen Sprachraum am häufigsten verwendet, und zwar für alle Techniken, obwohl *intagliare*, im engen Sinne eine Reliefbearbeitung bezeichnend, für den Holzschnitt und *incidere* im Sinne von »stechen« für den Kupferstich geeigneter wäre.

252 Evelyn beruft sich hierbei auf antike, rhetorische und grammatikalische Texte von Quintilian oder von Diomedes, aber auch auf den oben erwähnten Gauricus, aus dessen *De Sculptura* Evelyn einige Passagen übernimmt. Siehe [EVELYN], insbes. CX–CXI und insbes. Anm. 412.

253 Evelyn stellt hierzu die Vermutung an, dass Wort »graver« entstamme direkt den Bezeichnungen der »Einschnitt-Tätigkeit« wie »cavatores« und »graphatores«. Evelyn *Sculptura*, 1662 (Bell 1906), 6.

254 *Ibidem*, beispielsweise 56.

255 Siehe etwa Landau/Parshall 1994, 306, (405), Anm. 218.

256 Im *Vocabolario* wird *incidere* etwa auch mit dem Wort *tagliare* oder *scolpire* erklärt, und *intagliare* mit *incidere*. Bei der Worterklärung »incidere« wird aber die zu beschneidende Oberfläche nicht genannt, bei »intagliare« werden die skulpturalen Materialien, wie Holz, Marmor oder »andere Materialien«, hingegen aufgezählt. Es herrscht also insgesamt keine evidente und exklusive Zuordnung des »intagliare« zu nur reliefgebenden Schnitten und des »incidere« zur Gravur im Sinne der Erzeugung von vertieften Linien auf einer Oberfläche. Siehe *Vocabolario degli Accademici della Crusca, ad vocem*.

Beide Verben liegen jedoch undifferenziert sowohl für den Kupferstich als auch für den Holzschnitt vor, und zwar insbesondere bei Giovanni Baglione.²⁵⁷ Im oben zitierten Auszug zu Giovanni Giorgio Nuvostella schreibt der Autor nun, Nuvostella habe viele Geschichten der Heiligen Väter gestochen und verwendet das Wort *incidere*. Im Kontext der nachfolgenden Besprechung der Holzschnitte wird Baglione womöglich bewusst, dass der bildnerische Unterschied zwischen Holzschnitt und Kupfergrabstich entsprechend versprachlicht werden soll und ›korrigiert‹ im gleichen Satz seine Äußerung mit der Bemerkung »sie sind recht gut behauen«. ²⁵⁸

Angesichts des vorliegenden Verständnisses, dass *sculpsit* nicht die Ausführung des Kupferstichs im wortwörtlichen Sinne bezeichnet, lässt sich die Inschrift *sculpsit* als übergeordneter Zugehörigkeitsverweis der Druckgraphik zur Skulptur verstehen, nicht aber als eine eindeutige Bezeichnung der Bearbeitung der Druckplatte. Dies weist eine Inschrift aus dem späten 16. Jahrhundert nach, die dem Bild *Kupferstecherwerkstatt* aus der Reihe *Nova Reperta* beigelegt wurde, einer Bildserie nach Zeichnungen von Jan van der Straet zu den zeitgenössischen und zeitnahen Entdeckungen und Erfindungen. (Abb. 1)²⁵⁹ Der Text unter diesem Bild, das die einzelnen Schritte einer Kupferstichproduktion zeigt, lautet:

257 Siehe etwa den Auszug aus der Vita von Hendrick Goltzius, in dem Baglione in Bezug auf die Kupferstiche gleichzeitig Verben *incidere* und *intagliare* verwendet. [BAGLIONE], Zitat (b). Auch der Kunsthistoriker Baldinucci gibt in seinem Lexikon *Vocabolario del disegno* (1681) *incidere* und *intagliare* als gleichbedeutend an; Baldinucci zieht außerdem die Begriffe *intagliare*, *intaglio* usw. vor: [BALDINUCCI], Zitate (p) und (q). Das Wort *incisione* als Entsprechung zum Kupferstich wird weder bei Baldinucci noch im *Vocabolario degli Accademici della Crusca* berücksichtigt. Zu den Begriffen *incidere* und *intagliare* vgl. Baroni Vannucci 2016.

258 »Incise per la Stamperia Medicea molte historie di Santi Padri, da Antonio Tempesta diseguate; & in legno, per vero dire, sono assai bene scolpite.« [BAGLIONE], Zitat (j).

259 *Nova Reperta* entstand nach den Zeichnungen von Jan van der Straet (Stradano) im Auftrag des Florentiners Luigi Alamanni zwischen 1587 und 1589. Veröffentlicht wurde diese Reihe zwischen 1599 und 1603 bei Philip Galle; die Kupferstiche wurden von Theodor Galle und Jan Collaert realisiert. Diese Reihe aus zwanzig Bildern bespricht die zeitnahen Entdeckungen und die technischen Erfindungen, etwa den Buchdruck, das Destillieren oder die Produktion der Seide; einen wichtigen Teil nehmen Bilder zur Entdeckung Amerikas ein. Siehe hierzu Bernsmeier 1986, Stijnman 2010a.

Weitere bildliche Quellen, unter anderem der prominente Kupferstich von Cornelis Cort, *Die bildenden Künste* (nach Jan van der Straet, 1578), die einen Künstler beim Kupferstechen darstellen, verweisen nicht nur auf die zunehmend selbstverständliche Integration der Druckgraphik in die bildenden Künste (bei Cornelis Cort ist der Kupferstecher von Malern, Bildhauern und Zeichnern umgeben), sondern spezifizieren auch stets die eigentliche Tätigkeit: In Corts Bild, vor dem sitzenden Kupferstecher, steht auf einem Blatt geschrieben: »Typorum eneorum INCISORIA« (»Das Stechen der kupfernen Platten«). Zu den

Sculptura in aes.

Sculptor nova arte, bracteata in lamina / Scalpit figuras, atque praelis imprimit.

Skulptur in Bronze[Kupfer].

Der Bildhauer mit der neuen Kunst, geschnitten auf einer Platte, / Schneidet (sticht)
Figuren, die er [anschließend] mit Pressen druckt.

Aus dieser Inschrift geht hervor, dass das »Neue« in der Erfindung der druckgraphischen Kunst darin besteht, dass die auf der Platte eingeschnittenen Figuren abgedruckt werden²⁶⁰: »Scalpit figuras, atque imprimit«. Das Neue besteht aber auch in einer neuen Form der Skulptur: Eine Skulptur auf Kupfer, »Sculptura in aes«, die auf einer Platte ausgeführt wird: »Sculptor nova arte, bracteata in lamina scalpit figuras.« In dieser Inschrift wird daher der druckgraphische Grabstich als eine neue Form der Skulptur bezeichnet, ihr demnach zugeordnet, gleichzeitig aber mit dem Verb *scalpere* eindeutig und konkret als »Grabstich« definiert.

Ähnlich wie *sculpsit* verweist auch der Begriff *sculptor*, in den meisten Fällen als Bezeichnung für den Holzschneider, auf die Zugehörigkeit der Druckgraphik zur Skulptur. Im deutschsprachigen Raum fiel der Begriff *sculptor* allerdings als alternative Bezeichnung in lateinischen Versionen von Büchern, in denen der Künstler vormals als Formschneider (Holzschneider) titulierte wurde.²⁶¹ Als *sculptor* wurden mitunter auch Kupferstecher benannt. Beispielsweise wird in der *Effigies*-Ausgabe aus dem Jahr 1610 Lucas van Leyden als »pictor et sculptor« bezeichnet.²⁶² Eine weitere Bezeichnung lässt

bildlichen Quellen der Werkstätigkeit des Kupferstechers oder des Formschneiders im 16. und 17. Jh. siehe Stijnman 2010.

260 Der Kupfergrabstich wird in dieser Inschrift als »neue Kunst« im historischen Sinne bezeichnet, im Kontext der zeitgenössischen aber auch jüngst zurückliegenden »Erfindungen und Entdeckungen«.

261 Prominent sind etwa die Portraits von drei Personen, die die Abbildungen für das Buch *New Kreuterbuch* von Leonhart Fuchs aus dem Jahre 1543 realisiert haben: Der Maler/Entwerfer, der Reißer und anschließend der Formschneider. In der lateinischen Version wird der Formschneider als *sculptor* bezeichnet. Dies ist etwa auch der Fall in der lateinischen Ausgabe des Ständebuchs von Hans Sachs bei Hartmann Schopper, auch hier wird der Beruf des Formschneiders als *sculptor* beschrieben. Siehe Blossen (et al.) 2009, II, 227.

Im deutschsprachigen Raum ist der Begriff »Formschneider« seit 1440 nachweisbar und bezeichnet üblicherweise eine Person, die Formen auf einer Holzoberfläche durch Schnitte anfertigt. In einigen Quellen werden andere Berufe als »Formschneider« bezeichnet, etwa Hersteller von Gussmodellen oder Buchstabenschneider. Der Begriff »Holzschneider« kommt erst im 18. Jh. auf, siehe Falk 2004, 190–192.

262 Domenicus Lampsonius, *Pictorum aliquot celebrium praecipuae Germaniae Inferioris effigies*, Den Haag, 1610. (Neuaufgabe von den *Effigies* aus dem Jahre 1572 mit der Künstlerporträt-Reihe von Hendrick Hon-

sich spezifiziert als *sculptor aerarius* (»Kupfer-« beziehungsweise »Bronze-Bildhauer«) nachweisen.²⁶³ Entsprechend zu dem Verb *sculperre* wird aber weder ein Kupferstecher noch ein Holzschneider in den Texten zur Druckgraphik als *sculptor* benannt. Es fallen Bezeichnungen wie »plaet-snijder« (»Plattenschneider«, van Mander, de Bie) oder »intagliatore« (Vasari, Baglione), welche die Art und Weise der Tätigkeit enger erfassen.

In der Druckgraphikgeschichte der Frühen Neuzeit wird der übergeordnete Begriff *sculperre* zwar häufig gebraucht, in kunstliterarischen Texten, in denen die eigentliche Tätigkeit des Graphikers individualisiert wird, aber vermieden. Dies bestärkt die oben angeführte Beobachtung, dass die Druckplatte nicht als ein tatsächliches skulpturales Bildwerk verstanden wurde und dass die Verwendung des Verbs *sculperre* nicht die Bearbeitung der Druckplatte bezeichnet. Dass es sich bei der Verwendung des Begriffes *sculperre* um eine Nobilitierung der Druckgraphik als »Skulptur« handle, lässt sich im Hintergrund der kunstliterarischen Texte ebenso wenig feststellen, zumal Texte wie etwa von Abraham Bosse oder Benvenuto Cellini die Druckgraphik eindeutig auf ihre Abstammung von der Goldschmiedekunst oder der antiken Kunst der *caelatura* zurückführen.²⁶⁴ In der Inschrift der *Kupferstecherwerkstatt* liegt ebenfalls die Anerkennung einer »modernen« Erfindung vor, die nicht durch die Bezeichnung der Druckgraphik als Skulptur verstärkt wird, sondern diese bereits an sich als »wertvolle« Herstellungsform vorstellt.

Die Inschrift *sculpsit* hat sich damit, womöglich auch unter der sprachlichen Nichtbeachtung des Unterschiedes zwischen »Schnitt« (*sculperre*) und »Stich« (*scalperre*), schlicht als Floskel etabliert.²⁶⁵ Evelyn pointiert dies nach seinen langen etymologischen Überle-

dius, siehe [LAMPSONIUS], Vgl. NHD (Honius 1994), 90–105.

263 Siehe hierzu Falk 2004, 191–192.

264 Dass der Kupfergrabstich der antiken *caelatura* entstammt, formuliert ja auch Evelyn. Vasari stellt dies in Bezug auf das Niello und die Goldschmiedekunst heraus. Bosse wiederum bezieht den Kupfergrabstich als antike Technik auf die Gravur insgesamt, die er bis in die alttestamentarische Zeit zurückführt. Dies tut Evelyn ebenfalls mit der etymologischen Erörterung des Grabens bis in die hebräische Sprache hinein. Siehe [VASARI], Zitat (c); [CELLINI], Zitate (a) und (b), Cellini führt die Druckgraphik allerdings auf die zeitgenössische Goldschmiedekunst zurück; [BOSSE], Zitat (a); [EVELYN], CX–CXI. Dies stimmt außerdem mit der Tatsache überein, dass keiner der Kunstliteraten über das Wesen der Druckplatte als skulpturales Werk, wie etwa Baglione, diskutiert. Vgl. diesbezüglich die Beobachtungen vorangehend zu den Aussagen des Nürnberger Sammlers Paul Behaim bei Kettner 2010, insbes. 243–246.

265 In einigen Fällen lassen sich Inschriften nachweisen, die enger auf den eigentlichen Modus der Entstehung der Druckplatte verweisen und die Zugehörigkeit des Grabstichs zur Ziselierung aufzeigen, und zwar mit dem Begriff *caelavit*. Limouze nennt Beispiele, in denen die Inschriften der Druckbilder die Bezeichnung *caelavit* aufweisen, etwa in den Werken von Crispin van de Passe d. Ä. (1564–1637), außerdem Inschriften, in denen sich der Kupferstecher als *caelator* bezeichnet (Giulio Bonasone, aktiv 1531–1576). Siehe Limouze 1992, 449, und Anm. 41–42.

gungen damit, dass *sculptura* und *sculptura* letztendlich das Gleiche seien, und *sculptura* wiederum als »universeller« Begriff für alle Formen gelte, insbesondere auch für die Druckgraphik.²⁶⁶

Hierarchien von Holzschnitt, Grabstich und Radierung

André Félibiens Text in seinem Traktat *Des Principes* von 1676 ist innerhalb der Kunstdliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts zum Thema Bearbeitung der Druckplatte insofern relevant, als er alle drei Techniken, Holzschnitt, Kupferstich und Radierung, beschreibt und diese explizit in Bezug auf eine Hierarchie vergleicht. Hierbei zieht Félibien gegen Ende des 17. Jahrhunderts das Resümee eines vorherrschenden Verständnisses, das die drei Haupttechniken betrifft: der Holzschnitt sei das schwierigste Verfahren, gefolgt vom Grabstich, die Radierung sei hingegen eine »bequeme« Form des Kupferstiches.²⁶⁷

Diese Hierarchie gemäß dem technischen Schwierigkeitsgrad ist bereits seit Vasaris *Vite* gegenwärtig. Vasari merkt über die Radierung an, es sei eine einfachere Weise, die »Kupferplatten zu schneiden« (»intagliare le stampe«) und verweist darauf, dass der Holzschnitt schwieriger sei, mit der Anmerkung, er sei nur für Künstler geeignet, welche die Zeichnung sehr gut beherrschen.²⁶⁸ Gemeint ist hier womöglich, dass die Künstler eine gute Kenntnis davon haben mussten, wie die gezeichneten Linien anschließend von dem Formschneider geschnitten und auf dem Druckblatt erscheinen sollten. Bagliones Ausführungen (*Vite* (1572–1642)) gehören zu den konkreten Beispielen, die dem Holz-

Noch liegen keine Forschungen vor, die die Häufigkeit der Inschriften *fecit*, *sculpsit* und *caelavit* untersuchen. Doch genügt der Überblick über das druckgraphische Œuvre eines Künstlers, um nachzuvollziehen, dass die hintergründige Bedeutung der Varianten *fecit*, *sculpsit* oder *caelavit* bezüglich der Diskussion um die Zugehörigkeit zur Skulptur oder Ziselierung durchaus relativ und von Gewohnheiten oder Produktionsumständen der jeweiligen Druckwerkstätten oder Verleger abhängig war. Matthäus Greuter beispielsweise verwendet bei eigens publizierten (*excudit*) und ausgeführten Druckbildern sowohl *fecit* als auch *sculpsit* (vielerorts auch »fe.« oder »scul.« oder schlicht »sc«), in einigen Druckbildern aber auch »incid.« Siehe NHG, (Greuter 2016), 36, 38, 39. Greuter verwendet sogar auch Begrifflichkeiten wie »formis« (»M. Greuteri formis«), NHG, 52.

266 [EVELYN], CXI.

267 [FÉLIBIEN], CXLIV.

268 [VASARI], Zitat (k2) und (k9). Eine weitere Anmerkung Vasaris, dass die Herstellung der Holzschnitte für Albrecht Dürer einfacher gewesen sei als die Herstellung der Kupferstiche, verweist ebenfalls auf das hintergründige Verständnis, dass die Holzschnitte normalerweise von professionellen Formschneidern ausgeführt wurden. Siehe [VASARI], Zitat (k2) und Anm. 136.

schnitt den technisch höchsten Rang einräumen. Baglione formuliert dies im Kapitel über die Parasole Familie:²⁶⁹

Als wir vorhin über die Holzschnitte sprachen, erinnerte ich mich an Lionardo Parasole Norcino, der seine Werke in Holz schuf und durch diese Anerkennung erlangte, denn das Schneiden in Holz ist weit schwieriger und unsicherer als in Kupfer.²⁷⁰

John Evelyn entlehnt eine ähnliche Aussage aus Bagliones Schrift.²⁷¹ Quad von Kinckelbach formuliert einen solchen Vergleich zwar nicht, verweist darauf jedoch indirekt, indem er erklärt, dass es deshalb derart viele Holzschnitte von Dürer gebe, weil er diese von professionellen Formschneidern habe anfertigen lassen.²⁷²

Beim Vergleich von Kupfergrabstich und Radierung sind es insbesondere die Texte von Bosse oder auch von Félibien, die darauf hinweisen, dass der Kupfergrabstich gegenüber dem Radieren technisch weit aufwendiger ist, hohe Präzision erfordert und eine explizite Ausbildung im Grabstich verlangt.²⁷³ Vereinzelt Beschreibungen der Schwierigkeiten des Ätzens relativieren jedoch die Zuordnung der Radierung zu den einfacheren druckgraphischen Techniken. In einer Passage bespricht John Evelyn die mit bemerkenswert »weichem Schnitt« bearbeitete Druckplatte von Annibale Carracci mit der Darstellung der *Pietà*, die durch einen Fehler bei der Ätzung beschädigt wurde, jedoch eine einzigartige Bildwirkung hervorbringe, die nicht nachzuahmen sei.²⁷⁴ Hier wird zum einen die essenzielle Bedeutung der Druckplatte herausgestellt, die die künstlerische Errungenschaft oder die physischen Spuren der Bearbeitung bewahrt, zum anderen wird die Radierung als riskante und damit ebenso »edle« Technik dem Kupfergrabstich gegenübergestellt. Evelyn lehnt sich sicherlich an Bagliones Passage zu diesem druckgraphischen Werk von Annibale Carracci an, in dem der Autor der *Vite* (1572–1642) von »edlen Arbeiten in Ätzwasser« spricht.²⁷⁵

269 Baglione, 1642, *Vite* (1572–1642), 394–395. Baglione bespricht Elisabetta Parasole Catanea (ca. 1580–1617), Leonardo Parasole (Norcino) (1542–1612) und Bernardino Parasole (1594–1642).

270 Siehe [BAGLIONE], Zitat (i).

271 Siehe Evelyn, *Sculptura*, 1662 (Bell 1906), 56 und [EVELYN], Anm. 422.

272 [QUAD VON KINCKELBACH], Zitat (d).

273 [BOSSE], Zitat (e) und [FÉLIBIEN], Zitat (q).

274 [EVELYN], Zitat (e).

275 [BAGLIONE], Zitat (d), Baglione spricht in dieser Passage von den »edlen Arbeiten in Ätzwasser«, »nobili lavori in acqua forte«, erwähnt den Fehler bei der Radierplatte jedoch nicht. John Evelyn bezieht sich wohl auf den schimmernden Himmel, der hinter den dargestellten Figuren der *Pietà* zu erkennen ist und durch die Ätzung hervorgerufen wurde. Womöglich hat es sich hierbei um eine beabsichtigte Anwendung gehandelt, Diane De Grazia merkt jedoch an, solche innovativen Anwendungen sind bei

Überblickt man die Definitionen und Anmerkungen zur technischen Hierarchie der drei Formen Holzschnitt, Kupfergrabstich und Radierung, so ergibt sich folgendes übergreifendes Verständnis: Der Holzschnitt erzeugt einen skulpturalen Körper (Flachrelief) und ist, auf der Basis der Vorzeichnung eines Künstlers, »üblicherweise« von einem Formschneider auszuführen.²⁷⁶ Das skulpturale Verfahren des Kupfergrabstechens ergibt eine Zeichnung auf dem Metall²⁷⁷ und benötigt eine explizite Ausbildung.²⁷⁸ Die Radierung schließlich wird als eine Form des Grabstiches verstanden (»intagliare ad acqua forte«), die von einem Künstler ausgeführt werden kann, der keine Kupferstecher-Ausbildung hat. Die Ätzung wird zwar als eine risikoverbundene Technik wahrgenommen, der Fokus richtet sich jedoch auf die »leichtere« Handhabung der Radiernadel. Diese Hierarchie ist gegenüber der Anerkennung des künstlerischen Wertes der entsprechenden Druckbilder jedoch nicht äquivalent. Die Druckbilder des Holzschnittes werden etwa in Vasaris *Vite* (1550/1568) in einigen Passagen höher, in anderen wiederum weit geringer geschätzt als die des Kupfergrabstiches.²⁷⁹ Félibien fasst für das 17. Jahrhundert in *Des Principes* (1676) den Umstand pointiert zusammen, dass diese Technik aufgrund ihres hohen Anspruches dem »einfacheren« Kupferstich weichen musste und daher degradiert sei. Aus diesem Grunde ließen sich keine Künstler finden, führt Félibien fort, die fähig wären, solche Werke herzustellen, welche die gleichen Qualitäten hätten, wie die Meisterwerke des vergangenen Jahrhunderts. Hier liegt rückblickend die Hochschätzung der Holzschnitt-Druckbilder des 16. Jahrhunderts vor. Womöglich denkt Félibien hierbei allerdings an die *chiaroscuro*-Meister wie etwa Ugo da Carpi.²⁸⁰ Die Druckbilder des Kupfergrabstiches wiederum werden entweder, wie etwa bei Bosse, über diejenigen der Radierung gestellt, aufgrund der »sauberen Linie«, oder es wird ihnen ein Mangel an künstlerischer Virtuosität gegenüber den Druckbildern der Radierung attestiert.²⁸¹

Annibale Carracci nicht bekannt. Siehe zur Annibales *Pietà* (Radierung, Grabstichel und Kaltnadel, datiert, 1597, 7 Zustände, Bartsch, XVIII, 4) De Grazia 1979, 452–455.

In der Kunstliteratur lassen sich weitere Fälle über beschädigte Druckplatten finden: Quad von Kinckelbach berichtet von Kupferplatten von Virgilius Solis (1514–1562), die zerstört wurden und daher nicht in den Druckbildern (»abtrucken«) überliefert seien (Quad von Kinckelbach, *Teutscher Nation*, 1609, 430). Baglione erzählt, Philippe Thomassin (1562–1622) habe abgenutzte Druckplatten mit Darstellungen der vatikanischen Fresken von Raffael gefunden und diese repariert. Baglione, *Vite* (1572–1642), 1642, 396.

276 [KINCKELBACH], Zitat (d).

277 [VASARI], Zitat (c).

278 [BOSSE], Zitat (e).

279 [VASARI], Anm. 136.

280 [FÉLIBIEN], Zitate (o) und (p).

281 Siehe hierzu weiter im Kap. 1.4.

1.3. Das Druckverfahren

A. Der Bilddruck als Kunst des Abdrucks

Die Kunst des Abdrucks

Das Aufkommen des Buch- und Bilddrucks in der Frühen Neuzeit markiert eine neue Dimension der Bedeutung von Bild und Schrift. Die Rezeption, die Verbreitung und die Verwendung der beiden Kommunikationsmittel ändern sich nachhaltig.²⁸² Hierbei spielt ein und dasselbe Verfahren eine zentrale Rolle für die neuartige Produktion des Bildes und der Schrift: der Druck.

Das Druckverfahren ist eine Form des Abdrucks.²⁸³ Als ein im engen Sinne »handwerkliches« Verfahren und ältester künstlerischer oder gar vor-künstlerischer Akt in der Menschheitsgeschichte dokumentiert der Abdruck, wie Didi-Huberman in seiner Standard-Monographie *L'Empreinte* darlegt, seit jeher den Willen einer bewussten, technisch sowie formalästhetisch komplexen Bildgebung.²⁸⁴ Techniken des Abdruckens sind

282 Siehe einführend sowohl zum Buch- als auch zum Bilddruck Gramaccini/Meier 2009, 13–17.

283 Siehe den Aufsatz, der den hier folgenden Überlegungen vorgelegen hat: Stoltz 2012a.

284 Die Ontologie des Abdrucks bildet einen roten Faden in der 1997 publizierten, umfassenden Abhandlung *L'Empreinte* von Didi-Huberman zur Kunst des Abdrucks, die zur Standard-Forschungsliteratur geworden und nach wie vor aktuell ist (siehe etwa die Rezension in Lethen 2010; Didi-Hubermans Thesen wurden ebenfalls in einem Aufsatz der Autorin diskutiert: Stoltz 2012a.)

Didi-Hubermans Buch erfasst alle Formen der Abdruck-Kunst von ihren einfachen bis zu ihren komplexen Verfahrensweisen, etwa die Herstellung von Totenmasken oder Münzenprägung. Von der Widerlegung der Definition des Abdrucks als »Morgendämmerung der Bilder« bei Leroi-Gourhan (*Préhistoire de l'art occidentale*, 1965, dt. Ausgabe, *Prähistorische Kunst*, Freiburg 1973) ausgehend, legt Didi-Huberman für die verschiedenen künstlerischen Verfahren die grundlegende Bedeutung des Abdrucks für die Geschichte des Kunstschaffens dar. Didi-Huberman schreibt: »Der Abdruck ist (...) weder in symbolischer Hinsicht unzulänglich noch in technischer Hinsicht rudimentär. Eine anthropologische Komplexität durchdringt sämtliche Aspekte seiner operativen Polyvalenz, so dass es nicht genügt, ihn mit Leroi-Gourhan nur als »Morgendämmerung der Bilder« zu bezeichnen.« Siehe Didi-Huberman (dt. Ausgabe) 1999, 30. Siehe auch ibd. das Kapitel »Technische Formen. Der Abdruck als Geste«, 14–30.

seit der Antike in historischen und auf Kunst bezogenen Texten bekannt.²⁸⁵ Sie werden in zahlreichen und diversen künstlerischen Formen verwendet, hierzu gehören der Gesichtabdruck, vor allem bei der Herstellung von Totenmasken, außerdem Stempel, Siegel, die Münzprägung, der Zeugdruck und natürlich auch die Druckgraphik. Angesichts dieser Vielfalt ist es wesentlich, zwischen dem Abdrucken an sich und dem Objekt, das daraus entsteht – dem Abdruck-Artefakt –, und schließlich dem gesamten Verfahren in seiner technischen und materialgebundenen Eigenschaft samt der Bearbeitungsphasen vor und nach dem Abdruck zu unterscheiden. Es gibt etwa Verfahrensweisen, bei denen die Abdrucke anschließend bearbeitet werden, wie beim Gipsabdruck, oder bei denen der Abdruck nach der Bearbeitung des abdruckenden Materials erfolgt, wie etwa bei den Siegeln und der Druckgraphik. Dementsprechend kann der Abdruck ein endgültiges Werk schaffen, wie etwa die Totenmaske, oder er kann eine Phase eines gesamten Prozesses sein, beispielsweise der konkave und konvexe Abdruck zwischen dem Gussmantel und Tonkern beim Bronzeguss.²⁸⁶

Der zentrale Faktor des Abdrucks ist der physische Kontakt zwischen den Oberflächen des ursprünglichen und des entstehenden Gegenstandes.²⁸⁷ Hierdurch erhält das Objekt ein »Wirkungspotential«,²⁸⁸ das geographisch und in der Kulturgeschichte zwar unterschiedlich verstanden wird, sich jedoch in mehreren Konnotationen ausdrückt, die für jedes Abdruck-Artefakt gelten: Die Präsenz des Ursprungsgegenstandes in dem neuen Objekt und die damit verbundene Authentizität seiner Abstammung, die Garantie

285 Etwa Plinius, *Naturalis historia*, XXXV, 6: Hier werden die Totenmasken in Wachs erwähnt. Plinius wird bei Didi-Huberman eingehend diskutiert in Bezug auf das Verhältnis zwischen »Abdruck« und »Bild«, siehe ibd., insbes. 36–41. Zu den Beschreibungen des Abdrucks bei Cennini und Vasari siehe weiter im Text.

286 Stoltz 2015, 5.

287 Zum Bildmedium und Kunstobjekt »Abdruck« siehe den Sammelband: Kontaktbilder (Dünkel 2010). In der Einleitung wird für das abgedruckte Bild der Terminus »Kontaktbild« eingeführt, da die Bilder durch einen »Kontakt von Oberfläche zu Oberfläche« entstehen. Siehe ibd., 6.

Didi-Huberman erklärt den physischen Kontakt beim Abdruck vor allem als anthropologisches Moment. Durch den Abdruck »gebiert« das Ursprungsobjekt ein weiteres Objekt. Dies lege der Begriff für das Ursprungsobjekt, die »Matrize«, und deren etymologische Bedeutung *matrice*, Mutter, Gebärmutter nahe. Das Ergebnis des Abdrucks, so Didi-Huberman, ist ein »taktiles Kind«. Zwischen dem Ursprungsgegenstand und dem aus ihm durch den Abdruck entstandenen Artefakt bestehe also eine Abstammung wie zwischen den Eltern und ihrem Kind, die auf einer Ähnlichkeit beruht, die wiederum von dem Abdruck »garantiert wird«, aufgrund des stattgefundenen physischen Kontakts. Siehe Didi-Huberman 1999, 31.

288 Stoltz 2012a, 94–95.

der Vollkommenheit oder Korrektheit der Formübertragung durch den Abdruck, aber gleichzeitig auch der Entzug der Kontrolle, da der Abdruck selbst von dem Gegenstand und dem Material vollzogen wird und nicht direkt von der menschlichen Hand kreiert wird.²⁸⁹ Ein weiterer, wesentlicher Faktor ist die Tatsache, dass aus einem Abdruck kein einseitiges Produkt hervorgeht: Der Abdruck generiert ein neues Objekt, das aber auch eine Replik ist, sprich den Originalgegenstand reproduziert beziehungsweise seine Formen. Durch den Abdruck kann ein Werk vervielfältigt werden, indem aus dem Ursprungsgegenstand mehrere, ähnliche Objekte hervorgebracht werden, womit der Abdruck als Synonym für die Reproduzierbarkeit und Vervielfachung gilt.²⁹⁰

Die genannten Konnotationen des kulturellen und kunstimmanenten »Wirkungspotentials« des Abdrucks sind für das Bilddruckverfahren insofern relevant, als sie den theoretischen Umgang mit der Druckgraphik bedingen und in das Kunstverständnis der Frühen Neuzeit vordringen. Hierbei sind divergierende Aussagen in der Kunstliteratur nachweisbar, die sowohl das explizite, gesamte druckgraphische Verfahren betreffen als auch spezifische, kunsttheoretische Sichtweisen auf die Druckgraphik und auf den Abdruck.²⁹¹

Präsenz des Ursprungsgegenstandes

Beginnend mit dem Aspekt der »Anwesenheit des Ursprungsgegenstandes« lässt sich für die kunstliterarischen Texte konstatieren, dass diese Konnotation auf mannigfaltige Weise auf die Druckgraphik bezogen wird. Hierzu gehört insbesondere die Beobachtung, dass Druckbilder die Darstellungen, etwa antiker Skulpturen oder der zeitgenössischen Meister-Gemälde, über die Zeit bewahren können. Dieses Verständnis gilt zunächst für die nachahmende Leistung des Druckbildes, und ebenfalls für die Druckplatte, wie in den erwähnten Anekdoten – bei Lodovico Dolce über die vergoldete Druckplatte mit dem Bildnis Karl V. von Enea Vico oder bei John Evelyn über die beschädigte *Pietà*-Druckplatte von Annibale Carracci – thematisiert wurde.²⁹² Die Funktion des Erhaltens

289 Stoltz 2012a, 94.

290 Siehe Benjamin 1936–39 (2006), 9.

291 Siehe hierzu ebenfalls Stoltz 2012a, 95–104. Die Aspekte des Abdrucks im konkreten Bezug zur Druckgraphik wurden zunächst kaum beachtet, siehe neben Stoltz 2012a, Wolf 2002, 317–24, und zwar zur Druckgraphik und zum *Vera Icon*-Konzept.

292 [DOLCE], Zitat (e); [EVELYN], Zitat (e).

und Bewahrens der künstlerischen Leistung wird aber auch explizit auf den Abdruck bezogen. In seiner Schrift *Le Pitture* von 1564 schreibt Doni beispielsweise:

Ich glaube wirklich daran, dass unsere Antiken [Künstler], die an allen ehrenvollen Sachen ihre Hand legten, von jeglichen [Sachen] wunderschöne [Erfindungen] ausgeführt hatten; aber diese sind nun erloschen, denn der Druck hatte leider nicht das Privileg wie heute, diese in die Abstellkammer der Jahre zu legen, so dass wir sie hätten nutzen und uns trotz der Zeit an ihnen erfreuen können (...), denn (...) in minuziösen Staub vergeht jedes Ding.²⁹³

Der Druck vermag, wie Doni erklärt, die künstlerischen »Erfindungen« über die Zeit in eine »Abstellkammer« zu legen (»ripostiglio«). In diesem Kontext ist zum einen gemeint, dass ein Werk – hier denkt Doni an ein antikes Werk – im Druckbild verbleibt, aber auch, dass die Bewahrung durch mehrere Exemplare dieses Druckbildes möglich ist.²⁹⁴ Giovanni Pietro Bellori wiederum schreibt in *Descrizione delle imagini da Raffaello d'Urbino* (1695), die Errungenschaften der Maler könnten »eingepägt werden« und zwar in einem Text (»in den Buchstaben«) oder in den Drucken aus den Platten. Bellori äußert sich folgendermaßen:

Aus diesem Grunde denke ich, dass, angesichts des Ruhmes des Malers [Raffael], der Glorie der Kunst und des gegenwärtigen Jahrhunderts, diese Bilder [Raffaels Fresken] ihrem Beispiel [in der Wiedergabe] ähnlich sein und diesem entsprechen müssen, so dass sie außer in den Kopien, in den Zeichnungen, in den Drucken aus den Platten, auch in den Farben und Linien der Buchstaben eingepägt bleiben.²⁹⁵

293 Siehe [DONI], Zitat (f).

294 Dieses Argument stammt bereits aus den Diskussionen zum Buchdruck. Doni bringt es in *Ragionamento della stampa* (1552–53) ein, mit der Bemerkung, dass der Druck den Verlust der antiken Schriften hätte verhindern können. Siehe Doni, *Marmi*, 1552–1553, (Fanfani 1863), 212; und [DONI], XIII–XIV. Ähnlich äußert sich später Lampsonius. In einem Brief an Giulio Clovio in Bezug auf eine geplante, jedoch nie realisierte Reihe von Kupferstichen nach Meisterkünstlern wie Michelangelo und Raffael, betont Lampsonius, dass die Kupferstiche die Erinnerung an Kunstwerke aufrechterhalten können, während diese der Zerstörung durch die Zeit ausgeliefert seien. [LAMPSONIUS], Zitat (g).

295 [BELLORI], Zitat (g).

Authentizität

In Bezug auf die Frage, inwieweit das Druckbild aufgrund des Abdrucks Authentizität beanspruchen kann, liegt es nahe, die Druckbilder mit tatsächlich ›authentischen‹ Artefakten zu vergleichen, wie Ikonen oder Pilgerzeichen, die in Serien hergestellt wurden (Abb. 18).²⁹⁶ Insbesondere die Pilgerzeichen, die ebenfalls durch ein Abdruckverfahren entstanden, und welche der rückkehrende Gläubige von seiner Pilgerreise mitbrachte, galten als Beweis der erfolgten Wallfahrt. Dabei lehnten sich die Pilgerzeichen in ihrer Funktion als Dokumente (Dokumentation der Pilgerfahrt) an die juristische Autorität einer anderen Gattung des Abdrucks, nämlich des Siegels, an.²⁹⁷ Mit den Siegeln wird durch den Abdruck auf das Wachs eine vorbestimmte Form, ein Zeichen, das bereits eine juristische Gültigkeit und Dokument-Funktion innehat, übertragen. Der Abdruck des Siegels garantiert die Übertragung dieser ›genauen‹ Form. Das Pilgerzeichen wiederum überträgt im Abdruck nicht direkt die Form des Kultobjekts, sondern eine Form eines Objekts, einer Vorlage, die sich rein visuell mehr oder weniger an das Kultobjekt anlehnt. Dennoch beansprucht das Pilgerzeichen eine Authentizität und damit Autorität, als ob ein physischer Kontakt zum dargestellten Kultobjekt stattgefunden hätte, und zwar, weil es durch ein Abdruckverfahren hergestellt worden ist.²⁹⁸ In ähnlicher Weise übernehmen die Wallfahrts-Druckbilder die Funktion der Authentifizierung der Pilgerreise als eine neue Form des Pilgerzeichens. Die Bildinschriften, die das Kultbild und dessen Ort benennen, konsolidieren diesen Anspruch: Sie stellen den Bezug zum Ursprungsobjekt her, unabhängig vom Grad der Ähnlichkeit, und können dadurch als authentisches Abbild des Kultobjekts gelten.²⁹⁹ Bei einem Kupferstich von Israhel van Meckenem nach einem *Schmerzmann*-Mosaik, das in der römischen Kirche Santa Croce in Gerusalemme

296 Siehe hierzu Stoltz 2012a, 99–101, und vor allem Schmidt 2005.

297 Tatsächlich übernimmt das Pilgerzeichen, in einer Art Imitation des Siegels, eine »pseudo-rechtliche Form der Authentifizierung« der stattgefundenen Pilgerfahrt. Dieser Aspekt war wohl wichtiger als die Entsprechung der Darstellung des Kultobjekts im Pilgerzeichen. Siehe hierzu Schmidt 2009, insbes. 95–96; vgl. Didi-Huberman 1999, 43–56. Zu Siegeln als juristische Kunstform siehe vor allem Wolff 2008.

298 Schmidt bezieht den Aspekt der Authentizität und Autorität auf die ›Entsprechung‹ des Pilgerzeichens zur Siegelform, Schmidt 2009, 92–95.

299 Die Wallfahrts-Druckbilder entwickeln sich allerdings erst in der Gegenreformation zu einem verbreiteten Phänomen. Eine Übersicht der frühen Druckdarstellungen von religiösen Kultbildern sowie die kritische Analyse der diversen Spielarten, zwischen der tatsächlichen Übereinstimmung der Darstellungen mit dem Ursprungsobjekt und dem in Inschriften verkündigten Bezug zu ihm, findet sich in Schmidt 2005.



18. Pilgerzeichen aus Zinn und Blei, frühes 13. Jh., gefunden am Hagenmarkt in Braunschweig, Braunschweigisches Landesmuseum, Inv. BLM-A 2019-463-4.

verehrt wurde (Abb. 19), versichert die Inschrift die Ähnlichkeit mit dem Ursprungsobjekt mit folgendem Satz:

*Hec ymago contrefacta est ad instar et similitudinem illius prime ymagine pietatis (...) Dieses Bild ist der Gestalt und Ähnlichkeit des ersten Bildes des Schmerzensmannes nachgeschaffen (...).*³⁰⁰

Offensichtlich wird hier die Authentizität der Darstellung durch die visuelle Nachbildung beansprucht: »der Gestalt und Ähnlichkeit nachgeschaffen («ymago contrefacta...»)«.³⁰¹ Die Tatsache, dass dieses Druckbild als Abdruck entstand, ist nicht relevant.³⁰² Genau aber darin besteht die »neue Dimension des Vervielfältigens und des Reproduzierens«³⁰³, die das Druckbild vertritt beziehungsweise ermöglicht. Es hat die Potentialität der visuellen Formübertragung und kann dementsprechend eine mögliche oder tatsächliche Ähnlichkeit zum Ursprungsgegenstand propagieren.³⁰⁴ Der springende Punkt ist aber, dass der Bilddruck

300 Siehe hierzu Stoltz 2012a, 99–100, und vor allem die Übersetzung der gesamten Inschrift in Schmidt 2005, 144.

301 Eine Ähnlichkeit, die übrigens tatsächlich vorhanden ist, siehe Schmidt 2005, 144–145.

302 Ein konkreter Bezug zu der Herstellungsweise durch den Abdruck beziehungsweise durch das Druckverfahren ist jedoch in keinen der Inschriften der Wallfahrt-Druckbilder gegeben, Schmidt 2005.

303 Stoltz 2012a, 100.

304 Allerdings gilt sowohl für die Metallplaketten als auch für die Druckbilder – im Gegensatz zu den Totenmasken –, dass die taktile Unmittelbarkeit zum Ursprungsgegenstand nur aufgrund der Tatsache eines Abdruckverfahrens suggeriert wird, jedoch tatsächlich nicht stattgefunden hat. Die Pilgerzeichen suggerieren dennoch den Kontakt zum Ursprungsgegenstand weit stärker aufgrund ihrer Reliefform und

zwar keine unmittelbare Formübertragung vom Ursprungsgegenstand vorführt, aber eine gesicherte, unverfälschte Wiedergabe einer bestimmten, visuell angepassten Form des Ursprungsgegenstandes gewährleisten kann.³⁰⁵ Dies führt zur Verschiebung der Bedeutung der Authentizität gegenüber anderen Abdruckverfahren, die bereits von Humanisten und Literaten in der frühen Phase des Buchdrucks erkannt wurde: Eine Inkunabel könne, so die Beobachtung in den humanistischen Kreisen, eine unverfälschte Wiedergabe sichern, im Gegensatz zu handschriftlichen Abschriften, die eine hohe Wahrscheinlichkeit an Fehlern bedeuteten. Die Authentizitätsforderung richtete sich hierbei zunächst auf den Inhalt des Textes, dessen richtige und korrekte Version festgestellt werden musste (ähnlich wie bei der Wiedergabe mit der Handschrift), anschließend aber auf den Druck, durch den die einmal festgehaltene, korrekte Form des Textes »authentisch« und sicher ver-



19. *Santa Croce in Gerusalemme/Schmerzensmann-Mosaik*, Israhel van Meckenem, ca. 1490, Kupferstich, 168 x 112 mm, © Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin, Inv. 135.

als tatsächliche, haptische Abdruckobjekte. Die Pilgerstätten-Druckbilder sind dagegen zweidimensionale Bilder. Siehe Stoltz 2012a, 100.

305 Aus der Kunstpraxis ist im Übrigen bekannt, dass Zeichnungen etwa durch das Abpausen auf die Druckplatte übertragen wurden, wodurch bereits ein Abdruck vorgenommen wird und damit eine Art unverfälschte Übertragung gegeben ist, die dann wiederum nachgestochen wird, vor dem anschließenden Druck. Siehe beispielsweise Bosse, *Traicté*, 1645, 18–22. Siehe zu den diversen Techniken der Übertragung einer Zeichnung auf die Druckplatte Stijnman 2012, insbes. zu den frühen Verfahren 154–158.

mittelt und verbreitet werden konnte.³⁰⁶ Anton Francesco Doni hat die verschiedenen Argumentationen, die seit Anbeginn der gutenbergschen Erfindung formuliert wurden, in dem Dialog-Traktat *Ragionamento della stampa* von 1552/53 zusammengefasst.³⁰⁷ In diesem Text hebt Doni unter anderem den Vorteil des Buchdrucks als »mechanische Schriftübertragung« hervor, die das Überdauern der antiken Texte und deren noblen Inhalte garantieren kann. Doni legt hierbei das Augenmerk insbesondere auf die Ästhetik der Schrift. Es heißt etwa, die Druckschrift sei »sauberer« und somit lesbarer als die Handschrift.³⁰⁸ Diese Überlegungen zum Buchdruck betonen natürlich auch die Relativität und die gewisse »Neutralität« der Übertragung durch den Druck, der auf die gleiche Art und Weise sowohl richtige als auch falsche Inhalte verbreiten kann.³⁰⁹

306 Im Vorwort zu Ovids *Metamorphosen*-Ausgabe des Humanisten Bonaccorso, die 1475 gedruckt wurde, macht der Literat deutlich, er habe die Version der Metamorphosen korrigiert und den Druck des Textes kontrolliert, »kuratiert«: »Qua ipse ductus sententia. P. Ouidium Nasonem metamorphoseon mea opera correctum atque emenda/tum imprimendum curavi«. Publius Ovidius Naso, *Metamorphoses*, hrsg. von Bonus Accursius (Bonaccorso), Mailand: Filippo Lavagna, 1475 (aufbewahrt u.a. in der Biblioteca Riccardiana, Florenz), Vorwort, unpag. Bonaccorso zählt in diesem Vorwort außerdem die erwähnten Vorteile des Textdrucks auf, insbesondere die Möglichkeit der Vervielfältigung eines »korrekten« Textes in der gleichen Form und mit einer »weit geringeren Eventualität an Fehlern« als bei einem per Hand transkribierten Text. *Ibid.*

In den humanistischen Kreisen in Padua etwa wurden die antiken Texte auf ihre Ursprungsversion festgesetzt und philologisch bearbeitet, um diese anschließend zu drucken. Siehe hierzu vor allem Gramaccini/Meier 2009, insbes. 13–17. Zu den diversen Diskussionen um den Buchdruck im 15. und 16. Jahrhundert siehe außerdem Miglio 2002, Richardson 1998 und Scholderer 1966. Zu Bonaccorsos Vorwort siehe Richardson 1998, 141–142. Diese Diskurse mündeten in die sogenannten Querelen über die Antike und die Moderne. Siehe hierzu Margiotta 1953. Zur Bedeutung des Buches als Reproduktionsmedium siehe Biow 2010, 157–185, insbes. 177–182.

307 Siehe hierzu [DONI], XIII–XV.

308 *Ibidem.*

309 Anton Francesco Doni hebt diesbezüglich die Vorbereitung und Bestimmung der korrekten Form hervor, die ausschließlich einer intellektuellen Leistung, bei der der Text auf seinen Inhalt und seine Sprache hin überprüft wird, unterliegen. Erst dann kann der Druck die Authentizität durch die mechanische Übertragung gewährleisten. Doni spricht daher ausführlich über die intellektuelle Leistung des Verlegers. Siehe [DONI], XIV–XV. Sowohl Bonaccorso als auch Doni beurteilen den Vorteil der »korrekten« Übertragung durch den Druck als relativ. Auch im Druck können Fehler passieren. Ist außerdem eine Version des Textes fehlerhaft, so könnten diese Fehler mannigfach verbreitet werden. Daher galt gerade für die Zeit des Aufkommens des Humanismus die Suche nach der »Ursprungsversion« oder zumindest nach einer besseren, handschriftlichen Version eines antiken Textes als wichtige Aufgabe. Eine neu entdeckte antike Schrift konnte etwa die gedruckte Version revidieren usw. Zur Diskussion um Fehler und Richtigkeit der antiken Texte im Buchdruck des 15. Jahrhunderts siehe Miglio 2002. Doni betont in seinem Dialog-Traktat außerdem, dass der Buchdruck dazu missbraucht werde, fehlerhafte oder gar schändliche Texte zu verbreiten. Siehe [DONI], XIV, Anm. 64.

Populäre Bücher wie diejenigen von Anton Francesco Doni legen nahe, dass die Diskussionen über den Buchdruck im 16. Jahrhundert durchaus bekannt waren.³¹⁰ Eine derartige Diskussion wurde jedoch für den Bilddruck nicht geführt.³¹¹ Die Garantie der Übertragung der »richtigen« oder »authentischen« Version, in diesem Falle der Bild-Version, wird jedoch als wesentliche Norm in einigen kunstliterarischen Texten zur Druckgraphik thematisiert. Vasari beschreibt etwa in der Erzählung darüber, wie Raffael sich entschied, Kupferstiche nach seinen Werken erstellen zu lassen (*Vite*, 1550/1568), einen Vorgang, der demjenigen des Buchdrucks entspricht: Angeregt durch die Druckbilder Dürers entschloss sich Raffael, seine Kunstfertigkeit durch die Druckgraphik zu verbreiten, und ließ daher Marcantonio Raimondi »dieses Verfahren unendlich üben«, und erst dann, als er sah, dass Raimondi dies vortrefflich gelang (»il quale riuscì tanto eccellente«), ließ er ihn »seine ersten Sachen drucken« (»gli fece stampare le prime cose sue«).³¹² Die Entwicklung eines Druckbildes durchläuft demnach ebenfalls eine philologische – eine bildphilologische – Modifikation und eine qualitative Überprüfung, die mit der Entscheidung zum Druck endet. In Vasaris Erzählung gilt: Erst wenn der Stich nach den geforderten künstlerischen Normen gelungen ist, kann er aufs Papier gebracht und der Welt preisgegeben werden.

Die bildphilologische Qualität des Druckbildes steht innerhalb der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit im Mittelpunkt zahlreicher Kritiken und Fragen, etwa bei Vasari oder van Mander: Inwieweit gibt es den Ursprungsgegenstand, bei der reproduzierenden Druckgraphik in den meisten Fällen eine Vorlage, »authentisch«, »wahr«, »korrekt« oder eben »verfälschend« wieder? Diese bildphilologische Fragestellung ist natürlich auf die visuelle Formübertragung bezogen. Im Hintergrund liegt jedoch sicherlich das Bewusstsein vor, der Druck, wie beim Buchdruck, leite das Bild in seiner »guten« oder »schlechten« Form unvermittelt weiter.

Giovanni Pietro Bellori berichtet wiederum in den *Vite de' moderni* (1672) eine Begebenheit, die historisch nicht belegbar ist und mit dem Ziel vorgelegt wird, die Kunstfertigkeit von Domenichino lobend hervorzuheben, die aber gleichzeitig Belloris Verständ-

³¹⁰ Siehe [DONI], X, Anm. 39.

³¹¹ Wie die Übersicht der Kunstliteratur aufzeigt, wurde die Druckgraphik als kultureller Fortschritt angesehen, die maßgebliche Beobachtung ist aber, dass sie die antike Kunst – Grabstich – und eine moderne Kunst – den Druck – verbindet. Vgl. etwa [DONI], [VASARI], [QUAD VON KINCKELBCH], [FÉLIBIEN] und [DE PILES].

³¹² [VASARI], Zitat (g).



20. *Kommunion des heiligen Hieronymus*, Agostino Carracci, 1591/1597, Öl/Leinwand, 376 x 224 mm, Pinacoteca Nazionale di Bologna, Inv. 461.



21. *Kommunion des Heiligen Hieronymus*, François Perrier nach Agostino Carracci, um 1600, Radierung, 388 x 286 mm, New York, Metropolitan Museum, Inv. 26.70.4 (56), Harris Brisbane Dick Fund, 1926.

nis von der Rolle und Funktion eines Druckbildes verrät: Nachdem Domenichino sein Gemälde *Kommunion des heiligen Hieronymus* präsentierte, wurde ihm vorgeworfen, er habe seine Darstellungen aus dem gleichnamigen Gemälde von Agostino Carracci (Abb. 20) übernommen, und damit einen »Diebstahl« verübt. Davon erfuhr Giovanni Lanfranco, der daraufhin eine Zeichnung nach dem Gemälde von Agostino machte und sie anschließend von seinem Schüler François Perrier in »acqua forte« ausführen ließ, um diese »Missetat« zu beweisen (Abb. 21). Diese Radierung, fährt Bellori fort, zeige aber, dass Domenichinos Darstellungen kein »Diebstahl« gewesen seien, sondern nur eine »lobenswerte Nachahmung« des Gemäldes von Agostino, da sie sich in den

»Bewegungen, Affekten und Handlungen« unterscheiden würden.³¹³ (Abb. 22) Bellori geht in dieser Anekdote von einer »korrekten«, von einer »authentischen« Wiedergabe des Gemäldes in der Radierung von François Perrier aus, die – gegen die eigentlichen Absichten Lanfrancos – Domenichinos Unschuld beweist. Wie diese »authentische« Wiedergabe garantiert werden konnte, geht aus dem Kontext der Erzählung hervor. Es ist die Zeichnung von Giovanni Lanfranco, die anschließend »gekonnt« in eine Radierung übertragen wurde. Es liegt also eine aktive Leistung Lanfrancos vor, der das Gemälde in eine Zeichnung übersetzt, eine aktiv-passive Leistung des Stechers, der dieser Zeichnungsvorlage folgt – hier ist jedoch auch die individuelle Fähigkeit des Künstlers entscheidend –, und die völlig passive Leistung des Abdrucks, der hier allerdings nicht konkret erwähnt wird. Die Erzählung Belloris beinhaltet entsprechend diverse Aspekte der Druckgraphik: Nicht nur der Abdruck vollführt eine »neutrale Formübertragung«, sondern auch das Abbilden des Werkes vermittelt der Zeichnung und ihre anschließende Übersetzung auf die Druckplatte. Der ausschlaggebende Punkt in der Anekdote Belloris ist jedoch, dass nicht die Zeichnung Lanfrancos zwischen den beiden Gemälden von Agostino Carracci und Domenichino vermittelnd als Beweis fungiert, sondern die nach der Zeichnung entstandene Radierung. Die Gründe liegen hintergründig in dieser Anekdote vor: Zwar ist die Zeichnung ein ebenso mobiles Bild wie das Druckbild. Das gedruckte Bild kann jedoch Agostinos Version in mehreren Exemplaren an die Öffentlichkeit bringen. Dass dieses Bild außerdem durch den Druck (aus



22. *Kommunion des heiligen Hieronymus*, Domenico Zampieri (Domenichino), 1614, Öl/Leinwand, 419 x 256 cm, Vatican, Musei Vaticani, Inv. 40384.

313 [BELLORI], Zitat (f).

dem gekonnten Stich) hergestellt wurde, garantiert, dass jedes Exemplar der Vorlagenzeichnung von Lanfranco und damit dem Ursprungsgemälde von Carracci entspricht.³¹⁴

Nicht von Menschenhand

Im Vordergrund der Debatte um den Buchdruck steht der Vorteil einer mechanischen Ausführung gegenüber der »irrenden« menschlichen Hand. Diese Relation ist ebenfalls für den Bilddruck relevant und schließt diverse Aspekte mit ein, beispielsweise das Konzept des *Acheiropoieton*, das etwa in den gedruckten Darstellungen des Bildtuches der heiligen Veronika gegenwärtig ist, und zwar auf zwei Ebenen, sowohl im Bildinhalt als auch im Bildmedium: Präsentiert wird das auf wundersame Weise unmittelbar von Gott und nicht von Menschenhand auf dem Schweißstuch geschaffene Abbild Christi durch ein Verfahren, das selbst nicht direkt von Menschenhand vonstattengeht, denn bei dem Druckverfahren – sprich: durch den Abdruck – wird die Form »wie von selbst« auf das Blatt Papier übertragen.³¹⁵

Diese *Vera Icon*-Bilder stellen, visuell wie technisch, ein *Acheiropoieton* beziehungsweise den »göttlichen Abdruck« nach.³¹⁶ Die Drucktechnik, die diesen Bildern zugrunde liegt, wird damit eigens »zur sinngebenden Bildkomponente«.³¹⁷ Diese Engführung zwischen der Ikonographie des Bildes und dem Verfahren, durch das es entsteht, in-

314 Bellori bespricht das Problem der Authentizität der Reproduktion konkret in der Einleitung der *Descrizione*. Siehe die oben zitierte Passage [BELLORI], Zitat (g). Die Anekdote ist sicherlich eine fiktive Erzählung: Die Radierung von François Perrier wurde gewiss nicht mit den hier berichteten Absichten geschaffen. Vielmehr liegt es nahe, dass diese Radierung Domenichino als Vorlage diente, um seine Version des *Hieronymus* zu schaffen. Ihre seitenverkehrte Darstellung entspricht der ebenso seitenverkehrten Komposition Domenichinos gegenüber dem Ursprungsgemälde von Agostino Carracci. Die Seitenverkehrtheit spielt in Belloris Anekdote allerdings keine Rolle. Vgl. zu dieser kunsthistorischen Erzählung und zu ihren faktischen Hintergründen sowie zur Kritik der beiden Gemälde ausführlich Cropper 2005, insbes. 6–8. Siehe hierzu auch Borea 1992, 266. Diese Begebenheit wird auch bei Félibien erzählt. Siehe [FÉLIBIEN], Félibien, Entretien, 1685 (ed. 1705), IV, vii, 371–372.

315 Stoltz 2012a, 95–99. Zu den *Vera Icon*-Druckbildern siehe u. a.: Schlie 2010, insbes. 212 und Belting 2005, vor allem auch Wolf 2002, 317–324; Wolf schreibt zur Parallelität zwischen Mandyliionbildern und dem Bilddruck: »Drucke [...] scheinen insofern dem Bildkonzept von Mandyliion und Veronika verwandt, ja in der Inversion des Druckes kehren sie virtuell das seitenverkehrte Abdruckbild des Originals korrigierend um.« *Ibd.*, 317.

316 Wolf 2002, 318 und Schlie 2010, 220–223.

317 Siehe Stoltz 2012a, 95. Nach wie vor besteht das Forschungsdesiderat einer eingehenden Untersuchung der *Vera Icon*-Druckbilder. Siehe Wolf 2002, 317, und Schlie 2010, 220–221.

tensiviert sich in Druckbildern, welche die Figur der Veronika, die das Schweißstuch Christi hält, ausklammern und nur das Tuch abbilden. In solchen Bildern wird das Medium »Abdruck« in zweifacher Weise gegenwärtig: im Bild (das Schweißstuch Christi) und auf dem Bildträger (Papier).³¹⁸ Das Veronika-Tuch kann schließlich sogar eins werden mit dem Druckblatt, etwa im Kupferstich des Monogrammist BM (Abb. 23). Hier ist nur das gemarterte Gesicht Christi zu sehen, das Schweißstuch als solches wird hingegen nicht mehr dargestellt.³¹⁹



23. *Das Antlitz Christi*, Monogrammist BM, Ende des 15. Jh., Kupferstich, 127 x 115 mm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv. I 2067.

Zu den bemerkenswerten *Vera Icon*-Druckbildern gehört der *Volto Santo* (1516) von Albrecht Dürer (Abb. 24).³²⁰ Das Druckbild entstand durch eine Eisenradierung. Es bietet dem Betrachter ein imposantes Faltenwurfgebilde des mit Schlaglichtern markierten Unterkleids eines schwebenden Engels. Die Figur des Engels selbst ist leicht verschattet, das Schweißstuch Christi, das der Engel hochhält, befindet sich gänzlich im Schatten. Da das Tuch »hoch geweht« ist, wird dem Betrachter die Sicht auf die Rückseite des Tuches gewährt, auf der das Antlitz Christi nur schemenhaft erkennbar ist. Handelt es sich hierbei tatsächlich um die Rückseite des Tuches, bedeutet das, der Engel gewähre dem Betrachter die Ansicht auf die Linienzüge des Gesichts Christi, die von der Vorderseite des Tuches, – wo der Abdruck stattfand, – nur durchscheinen. Es könnte sich aber auch um die Vorderseite des Tuches handeln. Dies würde bedeuten:

318 Stoltz 2012a, 95. Beispiel: *Schweißstuch der Veronika*, um 1440, Kupferstich, ehemals dem Meister der Spielkarten zugeschrieben, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

319 Siehe Stoltz 2012a, 95. Zu weiteren *Vera Icon*-Druckbildern siehe Wolf 2002 und Schlie 2010, 220–223.

320 *Volto Santo / Das Schweißstuch von einem Engel gehalten*, Albrecht Dürer, 1516, Eisenradierung, S/M/S, I, 205 (82). Zu Dürers *Volto Santo* siehe etwa Kapustka 2013.



24. *Volto Santo* /
Engel mit Schweißtuch,
Albrecht Dürer, 1516,
Eisenradierung, Zustand I c,
186 x 136 mm, © Städel Museum,
Frankfurt am Main, Graphische
Sammlung, Inv. Nr. 31331.

Der Engel hat das Tuch zu sich gedreht und führt damit dem Betrachter die geforderte Kontemplation des Passions-Anlitzes Christi vor,³²¹ gleichzeitig aber lässt der Engel den Blick auf das Antlitz Christi für den Betrachter teilweise frei. In der Forschung wurde dieses *Vera Icon*-Druckbild sowohl bezüglich der ikonographischen Innovation als auch bezüglich der damit eng verbundenen technischen Innovation durch die Eisenradierung diskutiert.³²² Beispielsweise wird die nicht herkömmliche Art und Weise der Darstellung des Schweißtuches Christi als liturgische »Erhöhung« der Reliquie gedeutet oder als Vergegenwärtigung des Tuches als einerseits heiliges Objekt und andererseits als physischer Gegenstand. Dies sei insbesondere durch die Bewegung des Tuches vermittelt.³²³ Sicher-

321 Vgl. Wolf 2002, 321–322.

322 Siehe zu Dürers *Volto Santo* in Bezug auf die Wahl der Eisenradierung Büttner 1993, insbes. 73–75.

323 1513 entstand von Dürer ein *Vera Icon*-Kupferstich, der einen traditionellen Darstellungsmodus aufweist. Siehe S/M/S, I, 164–165 (68).

lich wird durch die Eisenradierung die skizzenhafte Darstellung des Antlitzes Christi forciert. Es werden nicht nur die Gesichtszüge Christi durch die ungewöhnliche Position des Tuches dem direkten Blick entzogen, sondern das gesamte Bild wird mit den dynamischen und »unsauberen« Liniennetzen »verschleiert«. ³²⁴ Dürers unkonventionelle Darstellung projiziert außerdem die Grundgedanken über den Abdruck: Zeigt der Engel die Rückseite des Tuches, würde dies bedeuten, dass der Engel das Antlitz Christi von der »richtigen Seite« sieht. Der Abdruck auf dem Tuch erzeugt ein gegenüber dem Ursprungsgegenstand seitenverkehrtes Bild; um das »wahre« Bild zu sehen, müsste das Tuch demnach umgedreht werden. Dies gilt ähnlich für das Druckbild und die Druckplatte: Das »wahre« Bild befindet sich in der Druckplatte, nicht im Druckbild. ³²⁵ Dieses Verständnis des Abdrucks könnte aus der genauen Kenntnis des Künstlers über die Druckgraphik herrühren. ³²⁶ Diesbezüglich bringt die Tatsache, dass sich das Schweißstuch den Blicken des Betrachters eigentlich entzieht, die Divergenz zutage, und zwar zwischen dem »göttlichen Abdruck« (Schweißstuch) und dem von Menschen ausgeführten Abdruck (Druckbild), welcher das »wahre« Antlitz Christi eigentlich nicht darzustellen vermag.

»Nicht von Menschenhand« wurde in der Kunst der Frühen Neuzeit durchaus als Kunstgriff oder künstlerisches Problem wahrgenommen. Dies bezeugt etwa eine Anekdote, die Vasari über Ugo da Carpi im Hauptkapitel zur Druckgraphik, in der *Vita di Marcantonio Bolognese*, berichtet. ³²⁷ Wie in Dürers Eisenradierung ist auch hier die *Vera Icon*-Ikonologie mit dem Thema der Bilddrucktechnik verschränkt. Vasari berichtet über ein Altar-Gemälde von Ugo da Carpi in Rom, das der Künstler nicht mit dem Pinsel, sondern mit den Fingern und anderen »ausgefallenen Instrumenten« geschaffen und darauf mit einer Inschrift verwiesen habe. ³²⁸ In der Forschung wird die Erwähnung des Fingers des

324 Büttner 1993, 74. Zum kunsttheoretischen Konzept der »Verschleierung« siehe Wolf 2002, insbes. 201–253.

325 Siehe hierzu die Diskussion bei Didi-Huberman zum Thema »unverfälschte« Übertragung durch den Abdruck, Didi-Huberman 1999, 41. Das Druckbild ist gegenüber der Druckplatte seitenverkehrt, in der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit wird dies jedoch nicht als Problem erörtert, siehe weiter im Text. Siehe außerdem Wolf zu dem Aspekt der Seitenverkehrtheit in Bezug zur Druckgraphik und der *Vera Icon*-Ikonologie, Wolf 2002, 317 (zitiert oben in Anm. 34.).

326 Siehe zu einer expliziten Äußerung Dürers über das Druckverfahren weiter im Text.

327 Ugo da Carpi (ca. 1480–1532). Die Anekdote wird im Anschluss an einen Bericht über da Carpis druckgraphische Errungenschaften erzählt. Siehe [VASARI], Zitat (k8).

328 Gemeint ist das einzige erhaltene Gemälde von Ugo da Carpi, mit der Darstellung der Heiligen Petrus und Paulus und der heiligen Veronika, die vor sich das Schweißstuch Christi ausbreitet. *Die heilige Veronika mit dem Volto Santo zwischen den Heiligen Petrus und Paulus*, Ugo da Carpi, zwischen 1524–1527,

Künstlers als Gotteskraft, als *digitus dei* gedeutet.³²⁹ Bei der Restaurierung des Gemäldes wurden wiederum tatsächlich Spuren von Abdrücken gefunden.³³⁰ Die »ausgefallenen Instrumente«, von denen Vasari spricht, dürften demnach auf die von da Carpi tatsächlich verwendete Abdrucktechnik verweisen. Vasari erwähnt außerdem die Inschrift des Gemäldes, die lautet: »per Ugo de Carpi intaiatore [sic] fata senza penelo« (von Ugo da Carpi, dem Stecher, ohne Pinsel ausgeführt).³³¹ Insgesamt geht aus Vasaris Anekdote hervor, Ugo da Carpi habe die sich (damals noch) in der Sankt Peter Basilika befindende *Volto Santo*-Reliquie durch eine analoge Technik nachzuahmen versucht.³³²

Im profanen Kontext der Kunst der Frühen Neuzeit thematisiert wiederum ein »ohne Menschenhand« geschaffenes Bildobjekt das Bestreben, die Natur möglichst genau in ihren Formen wiederzugeben und zu begreifen. Gemeint ist der Naturabdruck, der als Kenntnis sicherndes Verfahren, mit dem Aufkommen der Naturwissenschaften, die Formen der Natur von ihr selbst und nicht durch die verändernde oder gar verfälschende Menschenhand erzeugt.³³³ Durch ein naturwissenschaftliches Interesse motiviert, entstehen nicht nur Naturabgüsse, sondern auch Abdruckbilder nach Naturobjekten wie Pflanzenblätter.³³⁴

Tempera und Kohlestift auf Holz, Vatikanstadt, Fabbrica di San Pietro. Siehe hierzu vor allem Morello/Wolf 2000, 211, Belting 2005, 126–129 und Wolf 2002, 322–323. Siehe auch Stoltz 2012a, 95–96. Vgl. auch Blackwood 2013.

329 Wolf legt dar, der »Finger« da Carpis verweise auf den Finger Gottes, *digitus dei*, als eine unmittelbar vom Geiste stammende Kraft, siehe Wolf 2002, 322.

330 Es wurden Spuren beobachtet, die auf den Gebrauch eines Holzdruckstocks oder gar auf die Anwendung einer *chiaroscuro*-Drucktechnik schließen lassen. Siehe Rossi 2009, 148–149.

331 Vasari schreibt, er habe Michelangelo das Tafelbild und die Inschrift gezeigt, worauf Michelangelo geringerschätzend bemerkt habe, Ugo da Carpi hätte doch besser den Pinsel verwenden sollen. Siehe [VASARI], Zitat (ks). Die oben zitierte Inschrift ist nach wie vor im Gemälde sichtbar, und zwar unter der Figur des heiligen Paulus.

332 Der *Volto Santo* befand sich wohl bis zum Sacco di Roma (1527) in der Sankt Peter Basilika. Siehe u. a. Belting 2005, 126–132. Vasari wusste sicherlich, dass Ugo da Carpi bei dem Gemälde eine Drucktechnik verwendet hatte.

333 Stoltz 2012a, 97.

334 Siehe Lein 2006 und Gramaccini 1985. Das bekannteste Bild solcher Art ist wohl Leonardo Da Vincis Abdruck eines Salbeiblattes aus dem *Codex Atlanticus*. Leonardo da Vinci, *Abdruck eines Salbeiblattes*, *Codex Atlanticus*, 197v., Mailand, Biblioteca Ambrosiana.

Wenn eine Übertragung von Formen auf eine Druckplatte stattgefunden hat, dann nur durch visuelle Nachbildung (abgesehen von dem Abpausen). Erst im 19. Jahrhundert ist ein Verfahren entwickelt worden, das erlaubte, die Formen der Pflanzenblätter mechanisch auf die Kupferplatten zu übertragen, die anschließend gedruckt wurden. Siehe hierzu Dünkel 2010, 5–6.

Die Wertschätzung eines mechanisch erzeugten beziehungsweise eines ohne Einwirkung der menschlichen Hand geschaffenen Bildes gilt jedoch insbesondere dann, wenn ein mechanisch erzeugtes Bild durch die Künstlerhand überwunden und täuschend ähnlich nachgebildet wird.³³⁵ In Bezug auf die Druckgraphik lassen sich als Beispiele hierfür Zeichnungen nennen, die Kupferstiche nachbilden:³³⁶ Ein Kunstgriff, der in der Kunstliteratur beobachtet wird. Giorgio Vasari etwa erwähnt in der Vita von Michelangelo, der junge Buonarroti habe einen Kupferstich von Martin Schongauer (*Die Versuchung des heiligen Antonius*) imitiert, und betont, Michelangelo habe diesen mit der Feder nachgezeichnet.³³⁷ Umfassend zu den Kupferstich-Imitaten äußert sich insbesondere Joachim von Sandrart in der *Teutschen Akademie* (1675/79). Der Autor preist das Kopieren der Druckbilder und hebt die Tatsache hervor, dass seine eigenen Zeichnungen nach Kupferstichen und Holzschnitten für »originale« Druckblätter gehalten wurden:

(...) maßen der kunstreiche Theodorus de Brie und Matthaeus Merian, auch andere vornehme Kunstverständige, solche seine Handrisse für Originalien und gedruckte Kupfer- oder Holzfiguren beurtheilet haben.³³⁸

Derartige Imitate wurden von den Sammlern erworben oder in Auftrag gegeben, etwa als Platzhalter oder Ersatz für bestimmte Kupferstiche, an die schwer heranzukommen war. Sie galten außerdem wegen ihrer Virtuosität als begehrte Sammelobjekte.³³⁹ Ein prominentes Beispiel ist Hendrick Goltzius' *Büste eines Mannes mit Tasselmütze*.³⁴⁰ Diese Federzeichnung ist konsequent in der graphischen Sprache eines Kupferstiches ausgeführt: Die gesamte Darstellung ist mit dem Duktus der schwellenden Linie gearbeitet, streng geführt in regelmäßigen Bogen-Parallelen und Schraffuren, zwischen denen Punktierungen gesetzt sind, um die Schattierungen zu betonen. (Abb. 25) Der Kunstgriff bei einer Kupferstichkopie durch eine Federzeichnung besteht darin, das durch die Verwendung des Grabstichels bedingte Liniengeflecht mit der »freien Hand« nachzubilden.³⁴¹ Der Grab-

335 Stoltz 2012a, 98–99.

336 Siehe hierzu Seifert 2010.

337 [VASARI], Zitat, (l). Siehe hierzu auch weiterführend im Kap. 2.1.A.

338 Johann Theodor de Bry (1561–1623), Kupferstecher und Verleger aus Lüttich; Matthäus Merian (1593–1650) Kupferstecher und Buchhändler aus Basel; [SANDRART], Zitat (m). Zu weiteren Quellen zu Zeichnungen nach Stichen siehe Seifert 2010, 11–13.

339 Siehe Seifert 2010, 18–20.

340 Ibd., 20.

341 Stoltz 2012a, 98.



25. *Büste eines Mannes mit Tasselmütze*,
Hendrick Goltzius, 1587, Feder in Braun,
475 x 354 mm, Edinburgh, National Gallery of
Scotland, Inv. D5507.

te eines Mannes mit Tasselmütze handelt es sich demnach um eine rückkoppelnde Geste, die zum einen die Erzeugung des Druckbildes durch das Druckverfahren, und eben nicht direkt von Menschenhand, schätzt, und zum anderen gegenüber dem Druckverfahren mit der Menschenhand konkurriert.³⁴⁵ Die Tatsache, dass solche Kupferstich-Imitate gesammelt oder in Auftrag gegeben wurden, demonstriert schließlich, dass dem Rezipienten der

stichel erfordert – gegenüber einer Radier- oder einer Feder – eine durchaus mechanische, besser gesagt strenge Durchführung der Linien auf der Kupferplatte, gewöhnlich in einer Vorwärtsbewegung, mit welcher ein Span aus der Platte herausgehoben wird.³⁴² Die Kupferstich-Linie, insbesondere die schwellende Linie, die Taille, wird aber nicht nur durch die Handhabung des Grabstichels, sondern auch durch das Druckverfahren gebildet: Wo der Ansatz des Grabstichels leichter war, wird weniger Druckfarbe aufgedruckt und umgekehrt.³⁴³ In der Vorführung der mimetischen Fähigkeit einer Künstlerhand imitiert Goltzius das gestochene Bild demnach so, wie es nach dem Druck auf dem Blatt erscheint. Damit ahmt die Imitation der gestochenen Linie nicht nur die Art und Weise nach, wie sie auf der Platte ausgeführt wird, sondern vor allem die Art und Weise, wie sie auf dem Blatt durch den Druck erscheint.³⁴⁴ Bei Goltzius' *Büste eines Mannes mit Tasselmütze* handelt es sich demnach um eine rückkoppelnde Geste,

342 Siehe Stijnman 2012, 167–169, und Bosse, *Traicté*, 1645, 37, 51–53. Die Federzeichnung selbst ist wiederum auch von einem »mechanischen« beziehungsweise schwerfälligen Duktus bedingt, im Gegensatz etwa zu einer Zeichnung mit dem Kohlestift, daher wird sie dem Grabstich gegenübergestellt, siehe hierzu Kap. 1.4.

343 Siehe etwa Koschatzky 1999¹³, 96–99.

344 Stoltz 2012a, 98–99.

345 Stoltz 2012 a, 99. Tico Seifert bemerkt richtigerweise, dass die Kupferstiche imitierenden Zeichnungen das »Verhältnis zwischen Kopie und Original umkehren.« Siehe Seifert 2010, 21.

Frühen Neuzeit eine spezifisch druckgraphische Sprache der Druckbilder durchaus bewusst war, insbesondere auch, welche Wirkung eine gestochene Linie nach dem Druck auf dem Papier aufwies.³⁴⁶

Experiment versus Kontrolle

In der Frühen Neuzeit liegt das Verständnis des künstlerischen Akts in der Wechselbeziehung zwischen der intellektuellen und manuellen Kontrolle des Materials.³⁴⁷ Gemeint ist einerseits das direkte Eingreifen in das Material und andererseits die indirekte Einwirkung auf die mechanischen Vorgänge, die dem Material die Form verleihen. Dies gilt insbesondere für den Bronzeguss, den etwa Benvenuto Cellini in seinen Schriften (u. a. *Due Trattati*, 1568), in der Hervorhebung der gleichzeitig physischen und intellektuellen Leistung eines Künstlers erörtert.³⁴⁸

Das künstlerische Problem der Kontrolle über ein mechanisches Verfahren gilt natürlich auch für den Bilddruck: Nach der Ausführung des Grabstiches oder des Holzschnittes erfolgt eine abschließende Phase, die ihrerseits mehrere Schritte umfassen kann, zwischen dem vorläufigen Drucken und der Bearbeitung beziehungsweise Nachbearbeitung der Druckplatte: Die erhaltenen Probedruck-Exemplare stellen wichtige Bildquellen dar, die das Druckverfahren als einen künstlerischen Prozess offenbaren und die Schwierigkeit der Kontrolle über die Bildentstehung sowie den Aspekt des Experimentellen in der Druckgraphik aufzeigen.³⁴⁹ Der Probedruck diente zum einen für die Begutachtung der richtigen Bearbeitung der Druckplatte, das heißt der Qualitätssicherung der Darstellung und insbesondere der richtigen Stärke der Linien, etwa für eine optimale Licht und Schatten-Wirkung des gedruckten Bildes. Zum anderen ließen sich aus dem Probedruck Qualitätsfaktoren erkennen, die das Druckverfahren selbst betrafen: Es ging etwa darum, zu überprüfen, ob die richtige Papierfeuchte und Druckstärke verwendet wurde.³⁵⁰ Zu den bekannten Beispielen, die eine schrittweise Entstehung eines Druckbildes vorfüh-

346 Siehe etwa [SANDRART], Zitat (a).

347 Zu den kunsttheoretischen Ausführungen über die Gewichtung der intellektuellen und der manuellen Leistung im Werkprozess siehe weiter in Kapitel 2.1.

348 Siehe Stoltz 2015, 6–8.

349 Stoltz 2012a, 101–105.

350 Siehe Bosse, *Traicté*, 1645, 73–74.



26. *Apollo mit dem geschundenen Marsyas und das Urteil des Midas*,
Melchior Meier, Kupferstich (Probedruck), schwarze Kreide u. braune Tinte,
232 x 312 mm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 5090 St. Sc.

ren, gehören die Probedrucke des Kupferstiches *Adam und Eva* von Albrecht Dürer.³⁵¹ Ein Probedruck aus einem Kupferstich von Melchior Meier demonstriert wiederum, dass mit Hilfe des Probedrucks über eine Veränderung oder Fortführung der Komposition nachgedacht wurde: Das Exemplar weist Ergänzungen mit Kreide und Tinte auf, die dann teilweise bei dem endgültigen Druckbild realisiert oder nochmals verändert wurden (Abb. 26 und 27).³⁵² Mit dem Druckverfahren wurde aber auch experimentiert: Ein prominentes Beispiel hierfür sind die Werke von Rembrandt van Rijn. Hierzu zählen ebenfalls spezifische Techniken, die das Drucken an sich fokussieren, insbesondere

351 *Adam und Eva*, Albrecht Dürer, Kupferstiche, 1504, Probedrucke, Zustand I u. II, Wien, Albertina, Kupferstichkabinett, S/M/S, I, 110–113 (39).

352 Siehe Stoltz 2012a, 102 und umfassend Rapp 1985. Zur Bedeutung der Probedrucke und der unvollendeten Stiche als Quellen für das Verständnis der künstlerischen Arbeit innerhalb der Druckgraphik siehe Parshall 2001, insbes. 13–14.



27. *Apollo mit dem geschundenen Marsyas und das Urteil des Midas*,
Melchior Meier, 1581, Kupferstich, 232 x 312 mm, Florenz,
Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 10310 St. Sc.

der *chiaroscuro*-Holzschnitt oder auch Mischtechniken zwischen Kupferstich und Holzschnitt, wie etwa von Beccafumi.³⁵³

Für den Verleger, Drucker und Künstler stand gerade die Bildwirkung als unbekannter Faktor im Vordergrund, die nur durch einen Probedruck und auf lange Distanz durch Erfahrung beim Drucken erfassbar war. Erst der Druckvorgang brachte die Qualität des gestochenen oder geschnitzten Bildes auf der Platte ans Licht. Er offenbarte die Möglichkeiten und Grenzen bestimmter Bearbeitungsweisen.³⁵⁴ Albrecht Dürer äußerte sich dazu folgendermaßen:

353 Zu Beccafumi und Rembrandt siehe Kap. 3.2. und 3.3.

354 Stoltz 2012a, 102–103. Wie die Abdruckkunst beruht auch der Druckvorgang auf einem experimentellen Vorgang, denn »Man weiß nie genau, was sich daraus ergibt«. Didi-Huberman 1999, 18.

Dann wir sehen so wir zwen drück von einem gestochnen kupfer thun, oder zwey bild in ein model giessen, das man von stundan vnderschyd findt, darauß sie for einander zu erkennen sind, viller vrsach halben.³⁵⁵

Diese Passage stammt aus Dürers sogenanntem *Ästhetischen Diskurs* seines Traktats *Vier Bücher von menschlicher Proportion* von 1528. In diesem Zusammenhang bespricht Dürer die Varietät des künstlerischen Schaffens und argumentiert, dass wenn sich bereits die einzelnen Abdrücke oder Abgüsse voneinander unterschieden, dann erst recht Dinge, die von freier Hand gemacht worden seien.³⁵⁶ Das Druckverfahren gewährleistet damit einerseits die Herstellung mehrerer ›identischer‹ Druckbilder, andererseits können diese Druckbilder, durch Faktoren wie die Einstellung der Presse oder durch die Verwendung der Tinte, in ihrer Gesamtwirkung variieren. Für die Künstler, Druckwerkstattleiter und Verleger stand jedoch sicherlich die Bemühung um eine möglichst hohe Qualität des Drucks im Vordergrund. Der Druck galt als Moment der Vollendung des Werks. In der Kunstliteratur wurde die Gesamterscheinung des Druckbildes daher nicht nur auf die Art und Weise der Bearbeitung der Platte, sondern auch konkret auf die Qualität des Druckverfahrens zurückgeführt. Karel van Mander vergleicht den Druckvorgang mit der Sorgfalt, die der Vollendung eines Gemäldes gebührt. Der Autor schreibt über Lucas van Leyden:

Es wäre mir aber unmöglich, alles aufzuzählen, was er gemalt, gestochen und auf Glas gemalt hat, doch weiß ich, dass er fleißig und sorgfältig darauf bedacht war, seine Farben schön und sauber aufzutragen, und dass er, wenn er auch hauptsächlich stach, doch nie den Pinsel ruhen ließ und ferner, dass er mit seinen Abdrücken so reinlich und genau war, dass er niemals einen Stich aus der Hand gegeben hat, an dem der geringste Fehler oder das kleinste Fleckchen zu sehen war.³⁵⁷

355 Albrecht Dürer, *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, 1528, fol. T1v. Siehe hierzu Hinz 2011, 224.

356 Siehe Hinz 2011, 224.

357 Übersetzung nach Floerke, 73; Van Mander spricht hier wortwörtlich von »Drucken«, »Printen«, Floerke verwendet das Wort »Stich«. Siehe [VAN MANDER], Zitat (m).

B. Bilddruck und Abdruck als Thema in der Kunstliteratur

Generieren, replizieren, vervielfältigen, veröffentlichen

Was genau bringt der Bilddruck als Abdruckkunst hervor? In erster Linie natürlich ein originäres Bild, in dem Sinne, dass aus einem »verborgenen Bild« auf der Platte erst durch den Abdruck auf dem Papier das Bild in Gänze sichtbar wird: Wie die diskutierte Passage von Lodovico Dolce aufzeigt, galt die Bearbeitung der Druckplatte letztendlich als Zwischenschritt, wenn auch als ein wesentlicher.³⁵⁸ Dementsprechend gehören »zu Tage treten« beziehungsweise »ans Licht kommen« zu den häufigen Redewendungen für die Entstehung eines Druckbildes durch den Druck.³⁵⁹

Im druckgraphischen Verfahren wird das »tatsächliche« Bild erst generiert, dieses ist aber gleichzeitig eine taktile Replik des auf der Platte ausgeführten Bildes. Wie im Kapitelabschnitt »Authentizität« dargelegt, wurde dieser spezifische Aspekt der Druckgraphik in der Kunstliteratur wahrgenommen. In den übergeordneten Diskussionen über die Kopie werden jedoch der taktile Abdruck und die visuelle Nachbildung als divergierende Formübertragungen nicht eindeutig gegenübergestellt oder als künstlerisches Problem behandelt: In einem Brief-Traktat über das Verhältnis zwischen Kopie und Original von Filippo Baldinucci, *Alcuni Quesiti* (1681), sind sowohl ein replizierendes Gemälde als auch ein Gipsabguss oder ein Druckbild »Kopien«.³⁶⁰ In solchen Kontexten wird deutlich, dass die Form und die grundlegenden Prinzipien des Replizierens nicht erheblich sind. Auch die visuellen Divergenzen zwischen dem Ursprungsgegenstand

358 Siehe oben. In der bereits erwähnten Beschreibung des Druckbildes als »disegno stampato« in Vasaris *Vite* von 1568 ist sowohl die Bedeutung des Drucks als auch dessen Funktion der Zur-Schau-Stellung eines Bildes angelegt (Stoltz 2012a, 103). Vasari schreibt in der *Vita di Marcantonio Bolognese*: »(...) solche Bilder kamen durch den Druck nicht nur zum Vorschein, sondern erschienen wie mit der Feder gezeichnet.« / »(...) il che non solo le faceva apparire stampate, ma venivano come disegnatte di penna.« [VASARI], Zitat (k₁).

Die gängige Übersetzung dieser Textstelle stellt diese Bedeutung übrigens nicht heraus. Schorn etwa übersetzt: »solche Bilder aber erschienen nicht nur wie gedruckt, sondern wie mit der Feder gezeichnet.« »Faceva apparire stampate« wird als »erschieden wie gedruckt« übersetzt. Siehe Schorn/Förster 1983, III/2, 303.

359 Insbesondere die Redewendung »ans Licht kommen« fällt bereits in den frühen Schriften zum Buchdruck. Bonaccorso schreibt etwa, dass durch den Druck eine »schöne, vollkommene und nützliche Kunst ans Licht gekommen« sei, namentlich das gedruckte Buch. »Scis enim nostra tempestate uenisse in luce[m] ha[n]c imprimendor(...) uoluminum artem rem profecto & utilem & pulchram«. *Publius Ovidius Naso, Metamorphoses*, Mailand 1475, Vorwort von Bonaccorso, unpag.

360 [BALDINUCCI], Zitat (x); siehe auch hierzu Kap. 2.2.B.

und seiner Replik aufgrund verschiedener Materialbeschaffheiten, etwa zwischen einer Skulptur und ihrem Gipsabguss, werden nicht als ausschlaggebende Unterschiede wahrgenommen. Im Fokus steht der bildinhaltliche Vergleich zwischen dem Ursprungsobjekt und seiner Replik, und, insbesondere in Bezug auf die Druckgraphik, die visuell nachvollziehbare Divergenz der Bildsprache, etwa zwischen einem Druckbild (Linien) und einem Gemälde (Farbflächen).³⁶¹

In der Kunstliteratur ist die Konnotation des Abdrucks als Mittel der Vervielfältigung bereits in den frühen Texten angelegt. Im Kapitel CXXV des *Libro dell'arte* (ca. 1400) beschreibt Cennini, wie ein bestimmtes Ornament mit einer Abdrucktechnik (*impronta*) beliebig oft auf einem Gemälde eingesetzt werden kann.³⁶² Die Vervielfältigung wird jedoch unabhängig von der Art und Weise der Entstehung einer Replik als taktile oder visuelle Formübertragung betrachtet. Bei beiden Formen wird die Möglichkeit einer mehrfachen Produktion erkannt. Filippo Baldinucci beschreibt etwa in *Alcuni Quesiti* (1681) das Problem der enormen Fülle an Gemälde-Kopien, die den Kunstmarkt »überfluten«.³⁶³ Die Tatsache, dass der Bilddruck eine Vielzahl an Exemplaren hervorbringen kann, wird zwar bereits in den frühen kunstliterarischen Texten zur Druckgraphik bemerkt, und mitunter negativ beurteilt. Hierbei wird die Fülle der Bilder an sich beobachtet, ihre große Menge jedoch nicht direkt auf den Druck zurückgeführt.³⁶⁴ Es herrschte aber durchaus das Bewusstsein für die Relation der Anzahl der Druckexemplare in Bezug auf ihren Wert vor. Vasari spricht beispielsweise über das Problem der Vielzahl von Druckbildern von niedriger Qualität, die aus rein kommerziellen Beweggründen produziert werden.³⁶⁵ Gleichzeitig besteht ein Interesse an Einzeldrucken oder seltenen Exemplaren, wie denjenigen von Lucas van Leyden.³⁶⁶ Eine konkrete Darlegung des Prinzips des Bilddrucks als Multiplikator erfolgt jedoch erst in den Schriften des späten 17. Jahrhunderts: André Félibien schreibt etwa in *Des Principes* (1676), es ließen sich vermittels des druckgraphi-

361 Siehe Kap. 1.4.

362 Siehe Cennini, *Libro dell'arte* (Frezzaato 2003), 152.

363 [BALDINUCCI], CLXX–CLXXI.

364 Lomazzo spricht etwa von der »Vielzahl der Erfindungen«, die zur Verwirrung eines angehenden Malers führt. [LOMAZZO], Zitat (d).

365 [VASARI], (k11).

366 Siehe Kap. 3.1.

schen Verfahrens »eine große Anzahl von Drucken hervorbringen, welche fast bis zur Unendlichkeit eine und dieselbe Zeichnung multiplizieren können«. ³⁶⁷

Bereits seit den frühen kunstliterarischen Äußerungen wird allerdings mit dem Druck das Verständnis verknüpft, dass durch die multiple Wiederholung das Bild einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werde. Marcantonio Michiel bemerkt etwa in seiner unvollendeten Schrift *Notizia d'opere del disegno* (ca. 1520–1543), eine Zeichnung Raffael's für den Wandteppich *Paulus' Predigt in Athen* sei »im Druck verbreitet« (»divulgato in stampa«). ³⁶⁸ Die Verfügbarkeit der Bilder ist auch der erste Aspekt, den Vasari in der *Introduzione* aus den *Vite*, in der Ausgabe von 1550, zur Bedeutung der Druckgraphik thematisiert:

»Kupfer-Drucke (...), von denen wir heute viele Blätter, italienische wie deutsche, in ganz Italien sehen können«. ³⁶⁹ Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Redewendung »in den Druck schicken« beziehungsweise »in den Druck gehen« (»mandare in stampa«, »andare in stampa«) in der italienischen Kunstliteratur. Diese Redewendung legt wohl am ehesten das Verständnis des Drucks als Veröffentlichung eines Bildes nahe und wird überdies mit dem Wort »nach draußen«, »fuori«, hervorgehoben. Vasari schreibt beispielsweise zu den Stuckarbeiten und Malereien von Rosso Fiorentino: Man kann diese Arbeiten bewundern, die nachgezeichnet und »nach auswärts in den Druck gegeben wurden« beziehungsweise »in Drucken veröffentlicht wurden« (»ritratte e mandate fuori in stampe«). ³⁷⁰

367 [FÉLIBIEN], Zitat (n). Siehe auch [BALDINUCCI], Zitat (x). Das Thema Multiplikation in Verbindung mit dem Druck wird negativ wie positiv in Bezug auf den Buchdruck diskutiert. Siehe [DONI], insbes. XIV–XV. Lampsonius nennt explizit die Vervielfältigung des Druckbildes als Mittel der Bewahrung. Diese Aussage macht Lampsonius allerdings in einem nicht veröffentlichten Brief, [LAMPSONIUS], Zitat (g).

368 [MICHIEL], Zitat (c). Michiel spricht in diesem Kontext von zwei Zeichnungen für Wandteppiche von Raffael (*Paulus' Predigt in Athen, Die Bekehrung des Paulus*): Hier gilt die Druckgraphik bereits als ein Medium der Veröffentlichung, die Zeichnung gleichzeitig als »intimes« Medium, von dem aus aber mehrere Werke in verschiedenen Gattungen entstehen können, und zwar Wandteppiche und Druckbilder. Die Druckgraphik vermag jedoch zusätzlich, die Zeichnung aus dem »Verborgenen« herauszuholen: Während die Zeichnung *Die Bekehrung des Paulus* sich in einer Sammlung befindet und nicht konsultierbar sei, könne die andere (*Paulus' Predigt*), deren Standort Michiel nicht nennt, in Druckbildern eingesehen werden. Siehe zu den beiden Zeichnungen [MICHIEL], IV–V, Anm. 13, zu dem Wort *divulgare* Anm. 14.

369 [VASARI], Zitat (c).

370 Vasari 1550/1568 (Bettarini/Barocchi 1966–1997), IV, 487–488. Im Kapitel über Tizian schreibt Vasari, dass Tizian um das Jahr 1508 den Holzschnitt (»Druck aus Holz«) *Triumph des Glaubens* »nach draußen geschickt« habe (»L'anno appresso 1508 mandò fuori Tiziano in istampa di legno il Trionfo della Fede

Wie gerade aus den Texten zur Druckgraphik hervorgeht, wird auch eine Skulptur oder ein Gemälde der Öffentlichkeit präsentiert. Bevor in die Sammlungen der Herrscherhäuser oder privater Personen Einlass gewährt wurde, galten vor allem die Kirchenräume als Orte, an denen Gemälde und andere Kunstwerke für ein breites Publikum zugänglich waren. Für die Malerei dienten auch Gebäudefassaden als Orte der Öffentlichkeit.³⁷¹ Im 16. Jahrhundert begab sich der Betrachter bewusst an diese öffentlichen Orte, in denen sich Kunstwerke und »Meisterwerke« befanden. Vasari beschreibt dies in seinen Überlegungen zur Funktion der Druckgraphik. Im Kapitel zu Marcantonio Raimondi schildert er, dass die Kupferstiche einen Ersatz darstellen für diejenigen Kunstliebhaber, die die Werke nicht vor Ort bewundern können:

Viele andere haben sich mit der Kunst des Kupferstechens beschäftigt, und waren auch ihre Leistungen nicht gleich vollkommen, so brachten sie doch der Welt Gewinn: Sie förderten die Arbeiten vortrefflicher Meister ans Licht, führten die verschiedenen Erfindungen und Weisen der Maler denjenigen vor Augen, die sich nicht an Orte begeben konnten, wo sich die vornehmlichen Kunstwerke befinden, und sie belehrten die Menschen jenseits der Berge über viele Dinge, die sie nicht kannten.³⁷²

In den zahlreichen Passagen der zweiten Edition der *Vite* (1568) erhalten die Zeichnungen, etwa Entwürfe für Gemälde oder Skizzen, den Status der Intimität: Sie sind schwer einsehbar, einer geschlossenen, privaten Kabinettsammlung angehörend, und, wie Vasari mehrmals betont, sind sie der direkteste Ausdruck der Hand und des Geistes eines Künstlers.³⁷³ Das vollendete Gemälde hingegen ist für Vasari bereits ein öffentliches Bild, wie aus der oben zitierten Passage hervorgeht: Es ist zwar nicht für alle erreichbar, dennoch insgesamt »zur Schau gestellt«. Im Vergleich zur Unmittelbarkeit der Zeichnung

(...).«). Ibid., VI, 157. Siehe ähnliche Redewendungen auch bei Lomazzo [LOMAZZO], LXVII, oder etwa auch in Raffaello Borghinis *Riposo*, 1584, über Prospero Fontani, 567. Siehe auch [DONI], Zitat (d). Dolce berichtet, Raimondis Stiche nach Raffael »machten die Runde« (»vanno a torno«), [DOLCE], Zitat (h); Cellini spricht in der Marciana-Version seines Traktats davon, dass die Kupferstiche um die Welt gingen (»vanno per el mondo«) [CELLINI], Zitat (e).

371 Einführend zur Museumsgeschichte siehe Viereggs 2008.

372 [VASARI], Zitat (k11). Hat Michiel die Funktion der Veröffentlichung unzugänglicher Werke durch die Druckgraphik in Bezug auf die Teppichentwürfe von Raffael angedeutet (siehe oben Anm. 368), formuliert Vasari dies wohl als erster Autor explizit. [MICHIEL], IV–V, Zitat (c).

373 Siehe hierzu Stoltz 2012b, 12–14, [VASARI], XXVII–XXX.

stellt das Gemälde bereits eine Art Entfremdung vom Künstler her. Die Druckgraphik verbüßt am meisten von dieser Direktheit, kann aber den Künstler gleichzeitig in der breiten Öffentlichkeit bekannt und berühmt machen, wie Vasari an der hier zitierten Stelle betont. In Bezug auf die Druckgraphik stellt Vasari damit drei Stufen der Öffentlichkeit eines Kunstwerks fest: Die Druckgraphik ist einer breiten Öffentlichkeit zugänglich, das Gemälde einer beschränkten Öffentlichkeit, die Zeichnung ist das Werk, das sich dem Betrachter am meisten entzieht.³⁷⁴

Der Druck als Moment der Veröffentlichung eines Bildes beziehungsweise das Druckbild als »Ort« der Veröffentlichung wurden bereits vor Vasaris *Vite* thematisiert. In Lodovico Dolces *L'aretino* (1557) wird in der Diskussion um die erotischen Kupferstiche von Marcantonio Raimondi nach Giulio Romanos Vorlagen folgendes Urteil gefällt³⁷⁵: Es sei nicht der Erfinder, Giulio Romano, der die Zeichnungen ausgeführt hat, wegen der »unanständigen« Bilder zu tadeln, sondern der Stecher Raimondi und der Drucker Baviera, die diese Zeichnungen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht hätten. In Dolces Text heißt es:

Aber auch nur angenommen, er [Giulio Romano] hätte sie ganz oder teilweise gezeichnet, auf den Plätzen oder in den Kirchen hat er sie nicht ausgestellt, sondern sie fielen in die Hände von Marcantonio, der sie, um daraus eigenen Nutzen ziehen, für Baviera in Kupfer gestochen hatte.³⁷⁶

Lodovico Dolce macht explizit deutlich, wo die Kunstwerke ihre Öffentlichkeit erhalten, und zwar in Kirchen und auf den Plätzen. Mit den Druckbildern entsteht ein neuer »Raum« der Öffentlichkeit. Der Erzählung nach beginnt für Dolce der Akt der Veröffentlichung bereits mit der Ausführung des Stiches (es ist neben Baviera auch Marcantonio zu tadeln), endgültig realisiert wird er jedoch erst mit dem Druck.³⁷⁷

374 Vasari meint hier insbesondere das reproduzierende Druckbild. Siehe Stoltz 2012b, 14–15, und diesbezüglich die Besprechung einiger Passagen aus den *Vite* [VASARI], XXVIII–XXX und Zitate (m)–(q). Siehe ibd. zu dem Verhältnis zwischen Zeichnung als unmittelbare Quelle der Kunstfertigkeit und der »Zeichnung« auf der Druckplatte und Druckbild, vor allem aber Kap. 1.4.

375 *De omnibus Veneris Schematibus*, Reihe aus sechzehn Kupferstichen, Marcantonio Raimondi nach Giulio Romano. Siehe weitere Angaben zu der Stichreihe [DOLCE], Anm. 180.

376 [DOLCE], Zitat (g). Übersetzung mit geringen Veränderungen der Autorin nach Rhein 2008, 292.

377 Vgl. die Anekdote zu Enea Vicos Kupferstichplatte mit dem Bildnis des Karls V., Kap. 1.2.

Die Erläuterungen des Druckverfahrens und der Abdruck als kunstliterarisches Motiv

Im 16. Jahrhundert stand das Druckverfahren im Fokus technischer und künstlerischer Entwicklungen von der Druckrolle bis zur Druckpresse, bevor gegen Ende des Jahrhunderts das standardisierte Druckverfahren vorherrschte. Es wurden außerdem neue Techniken erprobt, etwa der Farbdruck und der *chiaroscuro*-Holzschnitt, sowie Mischtechniken, etwa Drucke auf gefärbtem Papier, oder die erwähnten Kombinationen von Holzschnitt und Kupferstich.³⁷⁸ Die Tendenz, die vor allen Dingen in der Kunstliteratur des 16. und des frühen 17. Jahrhunderts vorherrscht, ist, dass das Druckverfahren zwar mitunter als wesentlicher und entscheidender Schritt angesehen, als künstlerischer Schritt jedoch oftmals ausgeblendet wird, was in den Beschreibung der Druckgraphik nachvollziehbar ist.³⁷⁹ Die vielfältige Druckpraxis steht damit vor allem im 16. Jahrhundert den knappen Besprechungen in der Kunstliteratur entgegen.³⁸⁰

Wie in den einführenden Kapiteln dargelegt, sind die einzelnen Schritte der druckgraphischen Produktion durchaus bekannt. Es ist vor allem Giorgio Vasari, der in den *Vite* als einer der ersten und wenigen Kunstliteraten überhaupt, die Bedeutung des Druckverfahrens herausstellt und diskutiert. In dem bereits besprochenen Kapitel XXXIV der *Introduzione* führt Vasari an, dass die Probedrucke von den Nielli die Methodenentwicklung des Bilddrucks forcierten.³⁸¹ In den Anfangspassagen der *Vita di Marcantonio Bolognese* erklärt Vasari diesen Zusammenhang deutlicher:

Der Anfang des Druckplatten-Stechens stammt von Maso Finiguerra, circa aus dem Jahr 1460 unserer Erlösung; denn alle Dinge, die er in Silber einschnitt, um es in Niello auszuführen, drückte er in Erde ab und, nachdem er zerfallenen Schwefel darüber schüttete, wurden sie also abgedruckt und mit Rauch geschwärzt, so dass sie in Öl dasselbe zeigten wie in Silber. Gleiches tat er auf feuchtem Papier mit derselben Farbe, indem er sehr behutsam mit einer runden Rolle darüberfuhr; solche

378 Stoltz 2012a, 101–102. Zur Entwicklung der Druckvorrichtungen siehe Meier 1941 und Stijnman 2012, insbes. 286–295, sowie 341–358 für den Überblick der diversen Druckverfahren wie Farbdruck oder *chiaroscuro*-Drucke.

379 Siehe 1.1. B.

380 Stoltz 2012a, 102.

381 [VASARI], Zitat (c).

Bilder kamen durch den Druck nicht nur zum Vorschein, sondern erschienen wie mit der Feder gezeichnet.³⁸²

Vasari vervollständigt seine Erzählung über die Entwicklung der Druckgraphik aus der *Introduzione* und stellt dar, dass der Ursprung der Druckgraphik im Abdruckverfahren liegt, beginnend mit Ton-Probendrucke und anschließend mit den Papierdrucken aus den Nielli. Vasari beschreibt außerdem die frühere Form des Bilddrucks, der noch mit der Hand, mit einer Druckrolle, bewerkstelligt wurde.³⁸³ In den *Vite* steht das Druckverfahren jedoch insbesondere im Fokus der Besprechungen des *chiaroscuro*-Holzschnittes, in denen Vasari immer wieder die zentrale Aufgabe des Druckverfahrens als Mittler zwischen Platte und Papier in den einzelnen Durchgängen des Drucks der diversen Ton- und Linien-Platten beschreibt. Vasari widmet sich diesem Thema in der ersten Ausgabe von 1550 im Kapitel XXXV der *Introduzione* und in der Vita Raffaels; in der zweiten Ausgabe von 1568 fügt Vasari außerdem eine weitere Besprechung dieser Technik in der Vita von Marcantonio Raimondi hinzu.³⁸⁴ Hier wird konkret die Weiterentwicklung des *chiaroscuro*-Holzschnitts von zwei auf drei Blöcke an zwei Beispielen umfassend erläutert und zwar an Ugo da Carpi *Sibylle mit einem Kind* und *Äneas und Anchises*.³⁸⁵ (Abb. 28–29)

Er [Ugo da Carpi] stellte, wie schon im dreißigsten Kapitel der *Teoriche* gesagt wurde, zuerst glückliche Versuche an, mit zwei Druckplatten zu arbeiten, von denen er die eine für die Schattenstriche verwendete, wie beim Kupfer[stich], die andere wiederum für den Farbton, denn diese [Druckplatte] gab durch die eingekerbten Schnitte das Weiße des Papiers frei, so dass es nach dem Druck wie mit dem Bleiweiß erhellt wirkte. In dieser Art schaffte Ugo ein Blatt nach einer Zeichnung Raffaels in Hell-

382 [VASARI], Zitat (k1).

383 Der Niello-Druck, sprich: Druckbilder aus den Nielli, waren eine rare Sonderform des Tiefdrucks. Die Forschung bezweifelt, dass die Niello-Drucke tatsächliche Vorreiter der Kupferstiche waren. Siehe hierzu Stoltz 2013, 23. Vgl. Borea 1990, 18. Zu den Niello-Drucken und der Problematik der Verwandtschaft zwischen Niello-Druckbild und Kupferstich siehe Stijnman 2012, 41–43. Es gibt etwa Niello-Drucke, die nach Kupferstichen entstanden, etwa *Tod der Dido*, Niello-Druck (oder Kupferstich in Nachahmung eines Niello-Drucks) nach Marcantonio Raimondi, Kupferstich (1510), 1515/20, Paris, Louvre, Inv. 210 Ni.

384 [VASARI], Anm. 94.

385 *Sibylle mit einem Kind, lesend* (Ausrichtung nach rechts), Ugo da Carpi nach Raffael, ca. 1517–18, *chiaroscuro*-Holzschnitt aus zwei Blöcken; von diesem Bild existiert ebenfalls eine Version der Sibylle nach links gerichtet, die Ugo da Carpi zugeschrieben wird (B. XII, v, 6). *Äneas und Anchises* (*Äneas trägt seinen Vater Anchises aus der brennenden Stadt Troja*, Ugo da Carpi nach Raffael (Fresko im Vatikan, 1514–1517), 1518, *chiaroscuro*-Holzschnitt, (B. XII, vi, 12).



28. *Sibylle mit einem Kind, lesend*, Ugo da Carpi nach Raffael, ca. 1517–18, *chiaroscuro*-Holzschnitt aus zwei Blöcken in bräunlicher Farbe, 279 x 220 mm, New York, Metropolitan Museum, Inv. 2012.136.336, Bequest of Phyllis Massar, 2011.

dunkel, mit einer Sibylle, die sitzt und liest, und einem bekleideten Jungen, der ihr mit einer Fackel leuchtet. Da dies Ugo gut gelang, fasste er Mut und versuchte, Blätter aus Holzdruckplatten mit dreierlei Tinten zu fertigen: Die erste verwendete er für die Schatten, die zweite, mit einer milderen Farbe, diente für die Halb[töne], und die dritte, mit eingegrabenen Strichen, bewirkte den hellsten Ton des Bildes und gab die Lichter des weißen Papiers frei. Auch dieser Versuch gelang, so dass er [Ugo da Carpi] ein Blatt ausführte, mit Äneas, der Anchises auf dem Rücken aus der brennenden Stadt Troja trägt.³⁸⁶

Im Kapitel über Definitionen der Druckgraphik wurde dargelegt, dass das allmähliche Verständnis der Druckgraphik als eigenständige Kunstgattung in Verbindung steht

mit dem Fokus auf das Druckverfahren als ihr entscheidendes Merkmal. Hierzu wurden neben Vasari Autoren des 17. Jahrhunderts genannt, vor allem Quad von Kinckelbach, Joachim von Sandrart und André Félibien.³⁸⁷ Sandrart diskutiert außerdem in der *Teutschen Akademie* (1675/79) den Ursprung der Druckgraphik in der Auseinandersetzung mit Vasaris Aussagen in den *Vite*, denen gegenüber er den Beginn der Druckgraphik in Deutschland sieht. Hierbei beschreibt Sandrart, in ähnlicher Weise wie Vasari, die Erfindung des

386 [VASARI], Zitat (k8).

387 Siehe [SANDRART], Zitate (a) und (b); [FÉLIBIEN], Zitate (o) und (p); [QUAD VON KINCKELBACH], Zitat (a).

Kupferstiches aus den Probedrucken, nicht jedoch von den Nielli, sondern von den Verzierungen der Gürtelschnallen:

(...) daß er solche denen Goldschmieden, wann sie auf die Riemen oder Gürtel, die mit Silber beschlagen, mittelst des Grabstichels Laubwerk, Grotteschen und anders gegraben, abgesehen, hernacher solche geschwärzt und auf naß Papier abgedrucket, und also in Kupfer zu stechen den Anfang erfunden habe (...).³⁸⁸

Die Charakterisierung der Druckgraphik als »Kunst des Druckens« wird außerdem in den bereits angemerkten Äußerungen des Bedauerns offenbart, dass die Antike das Drucken nicht hervorgebracht habe. In *Des Principes* (1676) schreibt Félibien in ähnlicher Weise, wie sich Doni über den Bilddruck und Textdruck äußerte, Folgendes:



29. *Aeneas trägt seinen Vater Anchises aus der brennenden Stadt Troja*, Ugo da Carpi (nach Raffael), 1518, *chiaroscuro*-Holzschnitt mit drei (vier) Blöcken, 536 x 387 mm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 62 St. Sc.

388 [SANDRART], CLII–CLIII u. Zitat (d). Evelyn bemerkt wiederum in *Sculptura* (1662), ebenfalls in einer kritischen Auseinandersetzung mit Vasari, die Druckgraphik habe erst viel später nach der Gutenbergischen Erfindung des Buchdrucks begonnen. Evelyn diskutiert und »korrigiert« außerdem ausführlich die eigentliche Rolle Maso Finiguerras bei der Erfindung des Kupferstiches. Siehe [EVELYN], CXII, Zitat (c). Cellini antwortet wiederum auf Vasaris Erfinderfigur Maso Finiguerra mit der Darlegung der parallelen Entwicklung des Kupfergrabstichs sowohl in Italien als auch in Deutschland. Siehe [CELLINI], LIV und Zitat (b).

Nun, es ist verwunderlich, dass die Antiken, die derart exzellente Dinge auf Steinen und Kristallen graviert hatten, es nicht vermochten, dieses schöne Geheimnis aufzudecken, welches tatsächlich noch nicht aufgekommen war, sondern erst später, und zwar dasjenige der Kunst des Druckens.³⁸⁹

Trotz der angeführten Beispiele, die das Interesse für das Druckverfahren als den entscheidenden Moment der Druckgraphik belegen, liegt ein umfangreicher kunstliterarischer Text über den Bilddruck erst mit Abraham Bosses *Traicté* von 1645 vor.³⁹⁰ Bosse konstatiert, dass das Druckverfahren der wesentliche und vollendende Schritt der Druckgraphik sei, und damit der künstlerischen Aufmerksamkeit bedürfe. Bosse betont dies mit der Anmerkung, das Druckverfahren sei »unabdingbar für das Hervorbringen des Effekts aus den gestochenen Platten«, (»necessaire pour faire voir l'effet des planches gravées«).³⁹¹ Gleichzeitig legt Bosse dar, dass das Druckverfahren nicht mehr der künstlerischen Praxisrealität eines Kupferstechers angehöre, mit Bosses Worten: »n'estant pas

389 [FÉLIBIEN], Zitat (o), vgl. [DONI], Zitat (f). In ähnlicher Weise wie Félibien äußert sich De Piles, [DE PILES], CLXXXI.

390 Bosse verfasst die Anleitung zum Druckverfahren in einem gesonderten Teil seines Buches: *La maniere d'imprimer les planches en taille douce*, Bosse, *Traicté*, 1645, 57–75.

Mehrere Jahre vor Bosses *Traicté* wurden Bilderreihen und Texte zum Druckverfahren veröffentlicht, und zwar im Kontext der Präsentation diverser Erfindungen und Berufe, wie das erwähnte *Nova Reperita* von 1599–1603 (siehe oben, fig. 1, und Kap. 1. 2) oder Vittorio Zoncas *Novo teatro di machine et edificii* von 1607, die den Verlauf des Druckverfahrens nahebringen. Vittorio Zonca beschreibt in seinem Buch das Druckverfahren bei den Kupferstichen, liefert gleichzeitig eine frühe Bildquelle über den Druckvorgang und thematisiert die unterschiedlichen Herangehensweisen beim Drucken einer Kupferstichplatte und einer geätzten Kupferplatte. Zoncas Text liefert eigentlich noch keine Anweisung im engen Sinne, sondern gibt eine Veranschaulichung des Druckvorgangs für allgemein an Maschinen Interessierte, in der beispielsweise die Druckpresse detailgenau dargestellt ist. Siehe Zonca, *Novo teatro*, 1607, 76–78. Eine weitere, diesmal handschriftliche Quelle zum Bilddruckverfahren lässt sich wiederum knapp zwei Jahrzehnte vor Bosses *Traicté* im deutschen Raum nachweisen, von dem Nürnberger Patrizier Paul Behaim, der neben Druckbildern auch Druckplatten sammelte und eine eigene Druckpresse besaß. Womöglich hat Behaim diese Anweisung samt Druckplatten und Instrumenten aus den Druckereien erworben. Der Fund verweist darauf, dass das Know-how nur innerhalb der Druckerwerkstatt bekannt war und dort mündlich oder, wenn schriftlich, in Form eines Handbuches weitergegeben wurde. Veröffentlicht wurde eine Instruktion zum Druckvorgang also erst durch Abraham Bosse. Zu Behaims Manuskript siehe vor allem Grebe/Stijnman 2013. Siehe auch Kettner 2013, 65–72, und Stoltz 2012a, 109. Abraham Bosse kannte das Buch *Novo teatro* sicherlich nicht. Sein Kapitel über das Druckverfahren ist außerdem weit ausführlicher als der Text bei Zonca. (Bosse stellt in den einleitenden Zeilen fest, dass seines Wissens nach niemand vor ihm einen Text über den Druckvorgang verfasst habe, Bosse, *Traicté*, 1645, 57). Siehe bei Stijnman den Überblick zu früheren technischen Manuskripten vor und um die Zeit von Abraham Bosses *Traicté* (1645), Stijnman 2012, 10–11.

391 [BOSSE], Zitat (f).

de sa profession«. ³⁹² Der Umstand, dass seit der Mitte des 16. Jahrhunderts der Druck von den sich nach und nach spezialisierenden Werkstätten bewerkstelligt wurde, führte sicherlich dazu, diesen vielerorts in der Kunstliteratur nicht als künstlerischen Schritt zu beachten, da dieser den Kupferstecher nicht betraf. Dies könnte etwa erklären, warum Benvenuto Cellini in seiner Schrift *Due Trattati* (1568) sich als einer der wenigen Literaten ausführlich der Bildherstellung auf der Druckplatte, und zwar der Ätzkunst, widmet, den darauffolgenden Schritt des Druckverfahrens jedoch auslässt. Cellini geht womöglich davon aus, dass das Verfahren, auf das er verweist, bekannt ist, beziehungsweise es nicht nötig ist, dieses näher zu beschreiben. ³⁹³

Die wichtigsten Texte zum Bilddruckverfahren im 16. und 17. Jahrhundert bleiben damit die *Vite* Vasaris und Bosses *Traicté*. Beide Traktate spiegeln im Grunde genommen die Entwicklung des Druckverfahrens von dem noch experimentellen, aber sich bereits standardisierenden Prozess zu einem bald konventionellen Vorgang. Bosses Schrift hatte unmittelbar nach der Veröffentlichung einen beachtenswerten Erfolg. ³⁹⁴ Die nachfolgenden Autoren wie Evelyn, Félibien und Sandrart verweisen in ihren Ausführungen zur Druckgraphik auf die detaillierten Beschreibungen im *Traicté*, und können damit ihrerseits ihre Beiträge zu technischen Themen der Druckgraphik verknappen. ³⁹⁵ Dies gilt sicherlich auch für den Druck. Bosses *Traicté* schließt aber mit der umfassenden Beschreibung des Druckverfahrens nicht nur eine kunsttheoretische Lücke, sondern gibt dem Künstler Instrumente ›zurück‹, um entweder das Druckbild selbst in seinem endgültigen Schritt herzustellen, oder mit dem erworbenen Wissen diesen zumindest zu bewachen. ³⁹⁶

392 Bosse spricht genau genommen von sich selbst: »n'estant pas de ma profession«. Siehe [BOSSE], Zitat (f) und Stoltz 2012a, 109.

393 [CELLINI], Zitat (c). Cellini macht lediglich eine knappe Anmerkung, dass der Druck aus der geätzten Druckplatte genauso vonstattengehe wie aus dem Kupfergrabstich, die geätzte Platte sei jedoch weniger ergiebig. Siehe ibd. und Cellini, *Trattato dell'Oreficeria*, ca. 1568, (Milanesi 1857), 155–156.

394 Sowohl im 17. als auch im 18. Jahrhundert wurde Bosses *Traicté* mehrmals editiert und übersetzt. Womöglich hat der Text über das Druckverfahren ein Desiderat befriedigt und damit zum großen Interesse an dem gesamten Traktat beigetragen. Siehe [BOSSE], Anm. 373 und zur Kapitelübersicht des Traktats Anm. 374.

395 [EVELYN], Anm. 423; [FÉLIBIEN], Anm. 550; [SANDRART], Anm. 577.

396 Gleich zu Beginn des Kapitels über das Druckverfahren im *Traicté* kündigt Bosse an, das Drucken gehöre zwar nicht zur Tätigkeit eines Kupferstechers, solch eine Anleitung könnte aber denjenigen nützen, die etwa keine Druckwerkstatt vor Ort hätten. Bosse, *Traicté*, 1645, 57.

Der mehrteilige Aufsatz von Henry Meier gibt Aufschluss darüber, dass das Druckverfahren seit jeher Aufgabe der professionellen Drucker war und sich die Entwicklung der Bild- und Buchdrucktechnik ausgehend von verschiedenen Pressmaschinen und Druckvorrichtungen wie Wein-, Leder- und Papierpressen vollzog. So entwickelte sich das Druckverfahren der Holzschnitte zusammen mit dem Buch-

Der hier vorgestellte Befund berührt natürlich den breiten Diskurs – der hier nicht eingehend diskutiert werden kann –, inwieweit die technischen Fragen des Kunstwerks in der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit beachtet wurden.³⁹⁷ Im engeren Bezug auf die Druckgraphik lässt sich jedoch feststellen, dass die seltene Thematisierung des Drucks an sich kein Indiz dafür ist, dass die frühneuzeitliche Kunstschreibung den Abdruck als künstlerisches Verfahren nicht anerkannte, etwa aufgrund des Vorrangs der visuellen Nachahmung,³⁹⁸ denn sowohl das Taktile als auch der Abdruck werden mitunter eingehend beschrieben: In den Kapiteln der *Introduzione* aus Vasaris *Vite* (1550/1568) werden beispielsweise diverse Abdruckverfahren behandelt, etwa der Bronzeguss oder die Münzprägung.³⁹⁹ Bestimmte Formulierungen oder Begriffe in der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit offenbaren außerdem die hintergründige Relevanz sowohl des Abdrucks als auch des Taktilen. Der springende Punkt ist hierbei, dass der Abdruck in den Dienst der visuellen Nachahmung gestellt wird.⁴⁰⁰ Beispielsweise beschreibt Cennini in seiner Schrift *Libro dell'arte* diverse Formen des Abdrucks, etwa die Herstellung des Gesichts-

druck, bei den Kupferstichen kam wiederum die zylindrische Druckpresse zur Anwendung, die das Aufkommen professioneller Kupferstich-Druckwerkstätten bedingte. Siehe Meier 1941. Die Entwicklung der Drucktechnik ist demnach eine rein technische Entwicklung, und es verwundert daher nicht, dass Informationen über den Druckvorgang sich in Traktaten über Maschinen wie im Buch von Vittorio Zonca finden lassen. Siehe Stoltz 2012a, 109.

397 Siehe etwa Bushart/Haug 2015.

398 Nach Didi-Huberman herrschte in der Kunst der Frühen Neuzeit eine scharfe Trennung zwischen dem taktilem Abdruck und der visuellen Formübertragung. Beide künstlerische Gesten seien ursprünglich zusammengehörige Pendanten der Bildherstellung gewesen, stünden sich nun aber seit der Renaissance als Antagonisten gegenüber. Begründet sei dies dadurch, führt Didi-Huberman fort, dass das Visuelle gänzlich in den Vordergrund dränge. Damit werde das Kunstschaffen von der Materialität entbunden, die Kunsttechnik werde in den Hintergrund geschoben und der Kunst-Akt werde zunehmend intellektualisiert. Vgl. Didi-Huberman 1999, insbes. 37 und 58.

399 Didi-Huberman betont hingegen, Vasaris *Vite* propagiere, antagonistisch zum Abdruck, das Intellektuelle innerhalb der Kunst. Wie schon angeführt, beschreibt Vasari aber etwa die Herstellung der »madre della medaglia«, »Mutter der Medaille«, spricht der Matrize, und wendet auf selbstverständliche Weise einen Begriff an, der auf die Vorstellung zurückgeht, dass die physische Formübertragung vom Ursprungsgegenstand auf das Replikat mit der »Geburt« vergleichbar sei. Siehe Vasari, *Vite*, 1550/1568, *Introduzione*, Kap. XI u. XII.

Neben Vasari widmet etwa Gauricus dem Abguss ein ganzes Kapitel, »Chemiké«; Gauricus, *De Sculptura*, 1504, (Cutolo 1999), 226–238; außerdem Cellini, *Due Trattati*, 1568, Buch II, 45r–55r. In Bezug auf die Bronze wird gerade in den kunstliterarischen Schriften diskutiert (Gauricus/Cellini), inwieweit der Bildhauer das Guss-Verfahren kennen soll. Siehe Stoltz 2015. Auch der Bronzeabguss wurde normalerweise nicht vom Bildhauer selbst ausgeführt.

400 Stoltz 2012a, 106.

abgusses und den Bilddruck beziehungsweise den Zeugdruck.⁴⁰¹ Hierbei stellt er diese Kunstformen als Hilfsmittel der Zeichnung anbei. Cennini schreibt:

Ich will noch eine weitere [Technik] erwähnen, die sehr nützlich ist, und deiner Zeichnung große Ehre schenken wird, beim Abbilden und Nachahmen von Dingen aus der Natur, und diese Technik heißt Abdrucken.⁴⁰²

Ein wesentlicher Aspekt ist außerdem die Tatsache, dass in der Kunsttheorie seit der Renaissance der Anspruch auf Authentizität in der »rein figürlichen Nachahmung« ebenso durch die Berufung auf den Kontakt mit dem Ursprungsobjekt erhoben wird.⁴⁰³ Die Konnotation der physischen Formübertragung und des Taktilen wohnen bereits der Auslegung der visuellen Nachahmung inne, womit eine optische Formübertragung in ihrer Qualität einer taktilen Formübertragung entspricht. Dies wird dadurch erkennbar, dass der Abdruck oder das Taktile in die sprachlichen Formulierungen über die Nachahmung eindringt: Vasari schreibt etwa lobend über die Darstellung des heiligen Sebastian im Altargemälde von Tizian, die Figur des Heiligen »scheint wie vom Leben (ab)gedruckt«, »pare stampato dal vivo«. Dass Vasari gerade das Wort »stampato« in dieser Passage verwendet, verwundert nicht, denn einige Zeilen danach spricht er von einem Holzschnitt nach einer direkten Zeichnung von Tizian auf dem Holzstock.⁴⁰⁴ Der Anspruch auf Authentizität in der visuellen Nachahmung wird ebenfalls mit dem Terminus »contraffare« formuliert, den insbesondere die Portrait-Malerei des 16. Jahrhunderts in der nordalpinen Kunst geprägt hat. »Contraffare« bedeutet hier »nach dem Leben bilden«. In der spätantiken, ursprünglichen Bedeutung wird der Begriff auch im Sinne von »entgegen,

401 Cennini, *Libro dell'arte* (um 1400), Kap. [CLXXIII] und [CLXXXII], (Frezzato 2003), 195–198 und 205–206. Außerdem: Kap. CXXV zu den Abdrücken bzw. zu den Stempeln, (»stampe«) von Ornamenten in Gemälden (»Come dei imprentare alchuno rilievo per adornare alchuni spazi d'ancone«), *ibidem*, 152.

402 »Ti voglio tohare d'un'altra, la quale è molto utile, e al disegno fatti grande honore, in ritrarre e simigliare chose di natural, le quali si chiama imprentare.« Kapitel [CLXXXI], Cennini, *Libro dell'arte*, (Frezzato 2009), 205. Didi-Huberman zieht hingegen in Bezug auf Cennino Cennini und seine Texte über den Abdruck einen trennscharfen Vergleich zu Vasaris *Vite* und beachtet nicht, dass Cennini bereits die Abdruckkunst, als Hilfsmittel der Zeichnung, der visuellen Nachahmung unterstellt. Vgl. Didi-Huberman 1999, 59–61.

403 Siehe Stoltz 2012a, 106–107. Vgl. Didi-Huberman 1999, *passim*.

404 Vasari, *Vite*, 1568, (Barocchi/Bettarini 1966–1997), VI, 159.

gegen handeln« verwendet.⁴⁰⁵ Der Vermerk in der Bildinschrift eines Portraits, der Abgebildete sei »konterfeit«, quittiert nicht nur die Ähnlichkeit der dargestellten Person, sondern bescheinigt ebenfalls, dass diese Ähnlichkeit »wahr« ist, weil sich der abbildende beziehungsweise nachbildende Künstler vor dem Objekt befunden hat. Entsprechend dem Gestus des Abdrucks bescheinigt oder suggeriert die Bezeichnung *contrafactum* die »unverfälschte Übertragung der Ähnlichkeit«.⁴⁰⁶ Hierbei ist gegenüber dem Abdruck die Grundlage dieser Garantie modifiziert: Nicht der physische Kontakt, sondern die physische Anwesenheit ist bei der Ähnlichkeitsübertragung ausschlaggebend.⁴⁰⁷

Die Besonderheit der Druckgraphik liegt wiederum darin, dass sie die visuelle Nachahmung und den Abdruck vereint: Die visuelle Nachahmung wird hierbei auf der Druckplatte vollzogen und der Druckvorgang stellt deren Abdruck her, demnach den Abdruck eines Nachbildes.⁴⁰⁸ Der Fokus auf die visuelle Nachahmung des Druckbildes blendet allerdings seine prinzipielle Eigenschaft aus, dass es bereits eine Replik ist. Die Kunstliteratur betrachtet das Druckbild lediglich als ein Bild, das aus der Druckplatte vermittels des Druckverfahrens erst in Erscheinung tritt. Dies mag auch erklären, warum die Autoren ebenso die Tatsache vernachlässigen, dass das Druckbild seitenverkehrt hervorkommt. Es werden etwa keine kritischen Diskussionen in Bezug auf die reproduzierenden Werke geführt, die gegenüber ihren Vorlagen seitenverkehrt sind. Die bereits zitierte Passage aus Vasaris *Vita di Marcantonio Bolognese* könnte erklären, dass der seitenverkehrte Druck keine Rolle spielte, da man letztendlich das gleiche Bild erwartete und dabei die Umkehrung gegenüber der Druckplatte ignorierte. Vasari schreibt, die mit Rauchscharz gefärbten Tonabdrucke entsprächen den Nielli, (»wurden (...) also abgedruckt und mit Rauch geschwärzt, so dass sie in Öl dasselbe zeigten«) und dies sei ebenso bei den Abdrücken auf dem Papier der Fall (»Gleiches tat er auf feuchtem Papier mit derselben

405 Siehe hierzu ausführlich Parshall 1993, insbes. 558–562 und 576, Anm. 14. In der italienischen Kunstliteratur, etwa bei Vasari, wird der Begriff »contraffare« für »nachahmen« und »täuschend ähnlich nachahmen« verwendet. Siehe aber vor allem die Erklärung des Begriffes in Baldinuccis *Vocabolario del disegno* von 1681, [BALDINUCCI], Anm. 656 und Zitat (v).

406 Didi-Huberman 1999, 41. Siehe Stoltz 2012a, 107.

407 In diesem Sinne belegt die *contrafactum*-Inscription bei dem oben besprochenen Kupferstich *Schmerzmann* von Israhel van Meckenem [Abb. 19] nicht nur eine getreue Nachbildung des byzantinischen Mosaiks aus Santa Croce in Jerusalem, sondern bescheinigt beziehungsweise suggeriert, dass die Nachbildung direkt von dem Mosaik geschaffen wurde, oder gar, dass sich der Künstler direkt vor dem Objekt befand. Siehe auch Stoltz 2012a, 107.

408 Stoltz 2012a, 109–110, und dort die Diskussion mit den gegensätzlichen Auffassungen von Didi-Huberman.

Farbe«).⁴⁰⁹ Ausschlaggebend für die Bedeutungszusammenhänge des Druckverfahrens, des Abdrucks und der visuellen Nachahmung in der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit ist daher der Umstand, dass das reproduzierende Druckbild als ein visuell nachahmendes Bild einer Vorlage angesehen wird. Das Druckverfahren hingegen wird nicht eng mit dem Reproduzieren verbunden, sondern allgemein mit der Zur-Schaustellung eines Bildes und dessen Veröffentlichung vermittelt der Multiplikation.

409 [VASARI], Zitat (k1).

1.4. Das Druckbild

A. Linie versus Fläche

Die Fragen nach der kunsttheoretischen Bedeutung des Druckbildes und nach seinen Funktionen innerhalb der bildenden Künste bedürfen einer Konfrontation mit folgenden grundlegenden Aspekten: Erstens, das Hauptelement des Druckbildes ist die Linie. Ihre Zusammensetzung und die Art und Weise der Ausführung schaffen für das Auge sowohl die Wahrnehmung von Linien als auch von Flächen (und damit auch Körpern), die sich aus Linien und aus dem Abstand zwischen den Linien auf der meist weißen oder hellen Papieroberfläche ergeben, wie es etwa Vasari in Bezug auf den *chiaroscuro*-Holzschnitt im letzten Kapitel der *Introduzione* beschreibt.⁴¹⁰ Auf dem Druckbild entstehen jedoch auch tatsächliche Flächen; diese Farbflächen können entweder direkt aufgedruckt werden, wie bei dem erwähnten *chiaroscuro*-Holzschnitt⁴¹¹ oder sie resultieren aus den geschabten Flächen des Mezzotinto, und schließlich aus einem sehr engen Schraffuren-Netz beim Kupferstich oder der Radierung. Das heißt: Beim Druckbild können die Flächen tatsächlich geschaffen werden, meistens werden sie jedoch evoziert.

Zweitens, die Herstellung des druckgraphischen Bildes verfolgt – in der Regel – das Ziel, an die Öffentlichkeit zu treten. Die beiden Gegenpole Öffentlichkeit und privater Raum, zusammen mit den Bereichen Entwurf, intermediale Phase und endgültige Ausführung, sind insofern relevant, als einige bildnerische Formen innerhalb der Kunstproduktion mit ihrer Bestimmung verbunden sind. In der Kunst der Vormoderne gilt: Das Gemälde, als vollendetes Werk, richtet sich an ein – kleines oder größeres – Publikum. Alle ihm zugrunde liegenden, auch gemalten, Entwürfe sind hierfür nicht bestimmt, unabhängig davon, ob sie »vollendet« sind, und ungeachtet der Tatsache, dass sie ab dem 16. Jahrhundert zunehmend Sammelobjekte darstellen. Dies gilt insbesondere für die Zeich-

⁴¹⁰ [VASARI], Zitat (d).

⁴¹¹ [VASARI], ibd.

nung.⁴¹² Das Druckbild hingegen ist nicht nur für die Öffentlichkeit bestimmt, sondern erreicht durch die Vielzahl seiner Exemplare das Publikum in einem weit größeren Umfang. Vorzeichnungen, Entwürfe zur Entstehung des Druckbildes oder die Druckplatte selbst sind letztendlich präliminäre Objekte, die aber ebenfalls Sammelobjekte werden können, wie etwa Vasari über Vorzeichnungen einiger Kupferstiche oder Karel van Mander und Baldinucci über Druckplatten berichten.⁴¹³

Zurückkommend auf den ersten Aspekt – das grundlegende Element Linie – lässt sich in der Übersicht der Schriften festhalten, dass die Kunstliteratur der Frühen Neuzeit das Druckbild tatsächlich vorwiegend als »Linienkunst« wahrnimmt und hierbei den Kupferstich fokussiert.

Neben den Vergleichen des Kupfergrabstiches und dessen Druckbildes mit der Federzeichnung, die seit Vasari aufgestellt werden, diskutieren Autoren wie Benvenuto Cellini, Giovanni Battista Armenini oder später John Evelyn die Technik der Linienführung beider Gattungen als Kombination der Linien und der »Flächen«, die aus den Aussparungen zwischen den Linien und mit Schraffuren gebildet werden.⁴¹⁴ Cellini schreibt etwa in der Manuskript-Version seiner Schrift *Due Trattati* (1568):

Das Zeichnen erfolgt mit dem Kohlestift und mit dem Bleiweiß, oder auch mit der Feder, mit der eine Linie über eine andere geführt wird: Wo dunkle Stellen entstehen sollen, werden mehr Linien übereinandergelegt, bei helleren [Stellen] hingegen weniger Linien, so viel, dass man das Weiße des Blattes für die Lichter übrig lässt. Diese Art und Weise des Zeichnens ist sehr schwierig, es gibt nur ganz Wenige, die gut mit der Feder gezeichnet haben. Und dieses Zeichnen, so ausgeführt, war der Grund für die Entstehung des Grabstiches auf Kupfer, wie man in den vielen Drucken, die in der Welt verbreitet sind, sehen kann.⁴¹⁵

412 Siehe hierzu weiterführend Kap. 1.4. C und die konträre Diskussion aus der Sicht auf die Zeichnung im nordalpinen Raum im 16. Jahrhundert bei Bohde 2013 sowie aktuell über die Zeichnungen in Italien und Deutschland im 15. und 16. Jahrhundert Bohde/Nova 2018. Zur Diskussion über die Funktion der Zeichnung in der Frühen Neuzeit siehe auch Riemann 1990.

413 [VASARI], Zitat (r), [VAN MANDER], Zitat (p), [BALDINUCCI], Zitat (j).

414 [VASARI], Zitate (c) und (k₁). Den Vergleich zwischen dem Kupferstich und der Federzeichnung formulieren ebenfalls Félibien und Baldinucci. Beide Autoren referieren hierbei den Text von Vasari ([VASARI], Zitat (k₁)), [FÉLIBIEN], Zitat (b); [BALDINUCCI], Zitat (c).

415 In dieser Version aus dem Marciana Manuskript fällt der Vergleich zwischen dem Kupferstich und der Federzeichnung umfassender aus als in der gedruckten Version, vgl. [CELLINI], Zitate (d) und (e). Im

Giovanni Battista Armenini formuliert die Entsprechung zwischen dem Kupferstich und der Federzeichnung in *De' veri precetti* (1587) folgendermaßen:

Die erste [Art und Weise der Zeichnung], sagen wir also, sei diejenige, die nur mit Feder ausgeführt wird, indem man Linien zieht, wo man sieht, dass Schatten gemacht werden sollen, und diese [Zeichnung] führt man auf weißem Papier aus, und sie ist denjenigen Zeichnungen ähnlich, die auf den Druckplatten aus Kupfer gemacht werden.⁴¹⁶

John Evelyn (*Sculptura*, 1662) definiert diese Technik der Linienführung als gemeinsame »Methode« (»method«) für jegliche Darstellungsform. Weit expliziter und konkreter als Cellini bespricht Evelyn hierbei die Liniensysteme in Verbindung mit der Erwirkung des *rilievo* und der Nah- und Fernsicht der dargestellten Objekte:⁴¹⁷

(...) unabhängig davon, ob man die Schraffuren und Striche mit der Feder, mit dem Stift oder mit dem Grabstichel ausführt, alle verfolgen (...) eine Methode, bei der mit einer konstanten und gleichmäßigen Beständigkeit dem Auge der Eindruck von Erhebungen oder der Ferne von Objekten vorgeführt werden soll, etwa mit mehr oder wenigen Schraffuren, oder mit Kreuzschraffuren und mit Punkten.⁴¹⁸

Vasari konfrontiert in mehreren Passagen zwei weitere Techniken miteinander, und zwar den *chiaroscuro*-Holzschnitt und die lavierte Zeichnung.⁴¹⁹ In der *Introduzione* vergleicht Vasari diese druckgraphische Technik auch mit dem Kupferstich:

Der erste Erfinder der Holzschnitte aus drei Stücken, um außer der Zeichnung auch die Schatten und Halbtöne sowie Lichter zeigen zu können, war Ugo da Carpi, wel-

Kontext beider Versionen wird die druckgraphische Kunst Dürers gelobt.

416 [ARMENINI], Zitat (g).

417 [CELLINI], insbes. Zitate (d)–(f). Siehe auch, Kap. 1.1.A (*Druckgraphik als Goldschmiedekunst*)

418 [EVELYN], Zitat (j).

419 In der Besprechung des *chiaroscuro*-Holzschnittes in der Vita Raffaels, in der ersten Ausgabe der *Vite* (1550), schreibt Vasari, der *chiaroscuro*-Holzschnitt ahme die lavierte Zeichnung nach (»contrafare le carte di chiaro oscuro«). [VASARI], Zitat (g).

cher in der Nachahmung der Kupferstiche einen Weg fand, jene in Holz zu schnitzen [...].⁴²⁰

In dieser Passage wird deutlich, dass Vasari den *chiaroscuro*-Holzschnitt als eine technische Fortführung oder gar Verbesserung gegenüber dem Kupferstich ansieht. Vasari stellt fest, der *chiaroscuro*-Holzschnitt vermöge nicht nur Linien herzustellen, um mit den Auslassungen und Schraffuren Flächen zu evozieren – wie bei dem Kupferstich («außer der Zeichnung») –, sondern darüber hinaus auch Farbflächen. (Abb. 28/29) In ähnlicher Weise äußert sich van Mander im *Schilder-Boeck* (1604): Der Autor bespricht die *chiaroscuro*-Holzschnitte als Fortschritt gegenüber den »schachbrettartigen« Drucken aus Schwarz und Weiß, da sie »zarte, gebrochene Töne« darstellen könnten.⁴²¹ Diese Hervorhebung des *chiaroscuro*-Holzschnittes findet dennoch in den nachfolgenden kunstliterarischen Texten keine Übernahme. Die Technik wird nur peripher abgehandelt.

Die Schabkunst wird ebenso als fortschrittliche Technik gegenüber dem Linienstich beschrieben, aufgrund der »lieblichen Natürlichkeit« ihrer Druckbilder⁴²² (Abb. 30). Doch sowohl Evelyn als auch Sandrart, die diese Technik umfassend behandeln, gewähren dem Mezzotinto letztendlich nur eine marginale Bedeutung und widmen sich in ihren Schriften vorwiegend dem Kupferstich.⁴²³ Außerdem fügt Sandrart im Kapitel zur Schabkunst an, dass dieses Verfahren letztendlich kein großes Können erfordere.⁴²⁴ Der Kupferstich ist demnach die maßgebliche ästhetische Form des Druckbildes in der Frühen Neuzeit. Die Tatsache, dass die Vergleiche des Druckbildes mit der Linien-Zeichnung nur zwischen dem Kupferstich und der Federzeichnung geführt werden, bestärkt den Primat des Kupferstiches. Eine solche Gegenüberstellung findet sich weder mit der Radierung noch mit dem Holzschnitt.⁴²⁵ Cellini bereitet den Vorrang des Kupferstiches bereits in

420 [VASARI], Zitat (d). Ugo da Carpi war nicht der Erfinder des *chiaroscuro*-Holzschnittes, wohl aber einer der ersten Druckgraphik-Künstler, der diese Technik weiterentwickelte. Siehe [VASARI], XIX–XX, Anm. 90.

421 [VAN MANDER], Zitat (c). Van Mander bezeichnet die *chiaroscuro*-Holzschnitte hier als »Mezzatinten«; der Autor erwähnt sie außerdem in einer weiteren Passage, als geeignete Vorlagen zur Übung der Zeichnung. Siehe *ibidem*, Zitat (a).

422 [SANDRART], Zitat (b). Siehe zu diesem Zitat und zur Technik des Mezzotinto Kap. 1.2.A (*Linien und Flächen auf dem Metall: Radierung und Schabkunst*).

423 Evelyn schreibt zum Mezzotinto ein gesondertes Kapitel. Evelyn, *Sculptura*, 1662 (Bell 1902), 145–148.

424 [SANDRART], Zitat (b).

425 In Bezug auf den Holzschnitt bemerkt Sandrart lediglich, dass zunächst eine Federzeichnung auf dem Holzstock von »einem guten Zeichner« auszuführen sei, um anschließend von dem Formschneider geschnitten zu werden. [SANDRART], Zitat (b). Zum Holzschnitt merkt auch Quad von Kinckelbach



30. *Wilhelm II. von Oranien*,
Ludwig von Siegen, 1644,
Mezzotinto, 545 x 420 mm,
© Kupferstichkabinett.
Staatliche Museen zu Berlin,
Inv. 121-1894.

der Aussage vor, dass die Federzeichnung und ihr Derivat, der Kupferstich, die schwierigsten graphischen Techniken seien.⁴²⁶ John Evelyn schließlich geht in den Überlegungen zur gleichen Methode zwischen den graphischen Techniken der Linie des Grabstichels, des Griffels oder der Feder soweit, anhand der Gattungen Kupferstich und Federzeichnung die Vormachtstellung der Linien-Kunst insgesamt zu diskutieren. Im Hintergrund der Aussage, der Kupferstich sei eine optimale Vorlage für das Ausbilden in der Federzeichnung, die Federzeichnung wiederum der erste und beste »Ausbilder« eines Künstlers, bespricht Evelyn die druckgraphischen Errungenschaften von Hendrick Goltzius, von den Sadelern oder von Jacques Callot, aber auch bemerkenswerte Federzeichnungen von Kupferstechern wie Albrecht Dürer, Robert Nanteuil und Goltzius.⁴²⁷

an, die Formschneider führten Dürers Holzschnitte nach seinen Federzeichnungen aus. [QUAD VON KINCKELBACH], Zitat (d).

426 [CELLINI], Zitate (d) und (e).

427 Evelyn 1662 (Bell 1906), 108, 110–112; Robert Nanteuil, französischer Kupferstecher (ca. 1623–1678), Jacques Callot (Nancy, 1592–1635). Zu den Sadelern siehe *Einführung*, Anm. 60.

Nicht nur die – in Evelyns Worten – Methode der Linie steht im Mittelpunkt der Betrachtung der Druckgraphik, sondern ihre erstrebenswerte, normative Eigenschaft der »Klarheit«, welche der Kupfergrabstich zu erzeugen vermag und die Radierung mit Hilfsmitteln, etwa der Echoppe, erzielen sollte:⁴²⁸ Nachdem bereits Vasari den ästhetischen Wert des Kupferstiches über die Radierung gestellt hat,⁴²⁹ ist es Bosses Schrift *Traicté* (1645), die, obwohl sie sich vordergründig den Techniken der Radierung widmet, beinahe ein Jahrhundert später die Norm festlegt, dass die Bildsprache des Kupferstiches die maßgebliche ist und von der Radierung in ihrer »Klarheit« und »Entschiedenheit« nachzuahmen sei.⁴³⁰ Bosse richtet die Forderung der »klaren Linie« an die Maler, die sich der Radierung widmen und keine »professionellen« Kupferstecher sind. Daher gilt diese Norm als eine Richtlinie für – in Bosses Augen – druckgraphisch unerfahrene Künstler, die zwar außerordentlich kunstfertig und geistreich seien, jedoch erfahren müssten, dass eine »zu freie« Hand mit der Nadel ein »unsauberes« Bild hervorruft.⁴³¹ In seiner späteren Schrift *Sentimens* (1649) diskutiert Bosse wiederum die diversen Qualitäten der druckgraphischen Linie, in einem geschichtlichen Überblick von Marcantonio Raimond bis zu Jacques Callot.⁴³²

André Félibien greift das Problem der klaren Linie in der Besprechung von Jacques Callot in den *Entretiens* (1666–1688) auf.⁴³³ Weit stärker als Bosse stellt Félibien zunächst heraus, dass die Radierung schneller und einfacher auszuführen sei, aber auch mehr

428 Die Echoppe ist ein Instrument, das die abschwellende Linie (Taille), die der Kupfergrabstich erzeugt, nachahmen sollte. Es handelt sich um eine schräg angeschnittene Nadel mit einem ovalen Querschnitt. Auf dem Bleigrund wird die Nadel gedreht und damit eine Schwellung erzeugt, die entsprechend anschließend geätzt wird. Im Vergleich zu der tatsächlichen Grabstichel-Linie auf dem Druckbild, die zum einen dadurch entsteht, dass der Kupferstecher den Grabstichel in die Tiefe der Kupferplatte einführt und dann wieder ablässt, und zum anderen, dass entsprechend der Tiefe mehr und weniger Druckfarbe in die Furche gelangt, wird die schwellende Linie der Echoppe durch die breitere und engere Ätzung erzeugt. Dementsprechend erscheint die Echoppe-Linie auf dem Druckbild weicher als die tatsächliche Grabstichel-Linie. Abraham Bosse erwähnt als Erster dieses Instrument (Bosse, *Traicté*, 1645, 25–28). Siehe einführend Rebe 2009², 181, Stijnman 2012, 199.

429 [VASARI], Zitat (k9).

430 Siehe hierzu weiter [BOSSE], insbes. C. Diesen Fokus auf die Ästhetik der druckgraphischen Linie pointiert Bosse in *Traicté* mit der Anmerkung, dass ihn weder die Komposition (»dessein«) noch die Art und Weise der bildinhaltlichen Darstellung (»invention«) interessiere. Siehe ibd., Zitat (b).

431 Dieser Umstand ist darüber hinaus einer der Hauptgründe, warum das *Traicté* verfasst wurde. Ein Garant der gelungenen und sauberen Linie in der Radierung ist wiederum der von Jaques Callot entwickelte harte Firnis, im Gegensatz zum weichen Firnis, auf dem mit der Radieradel gearbeitet wird. Bosse beschreibt im *Traicté* beide Formen. [BOSSE], Anm. 374 und 379.

432 [BOSSE], CII–CIII.

433 [FÉLIBIEN], CXL–CXLII.

»Geist« und »Lebendigkeit« im Druckbild aufweise.⁴³⁴ Der Autor der *Entretiens* folgt aber gänzlich dem von Bosse aufgestellten Prinzip, dass die radierte Linie nach dem Vorbild des Grabstiches im Druckbild klar erscheinen solle.⁴³⁵ In diesem Kontext bespricht Félibien daher auch das Potential eines Druckbildes, das nur mit Umrisslinien und ohne Schraffuren, sprich: ohne die Flächen herstellenden oder evozierenden Binnen-Schraffuren, auskommt. (Abb. 31) Félibien erwähnt gerade in diesem Zusammenhang die Anwendung der Echoppe:⁴³⁶

Außerdem, nachdem er [Callot] die Böden des Doms in Siena betrachtet hatte, die von Duccio ausgeführt waren, entschied er sich, Figuren nur mit Linien zu stechen, indem er die Linienzüge dick oder weniger dick, mit der Nadel oder mit der Echoppe ausführte, ohne dabei Schraffuren zu verwenden, so dass man besonders die kleinen Dinge gut sah, die er mit einer guten Wirkung ausführte und mehr als klar präsentierte. Aus diesem Grunde wurde er später nachgeahmt, nicht nur in Darstellungen von kleinen Figuren, von Radierern, sondern auch in größeren Kompositionen, von den Kupferstechern.⁴³⁷

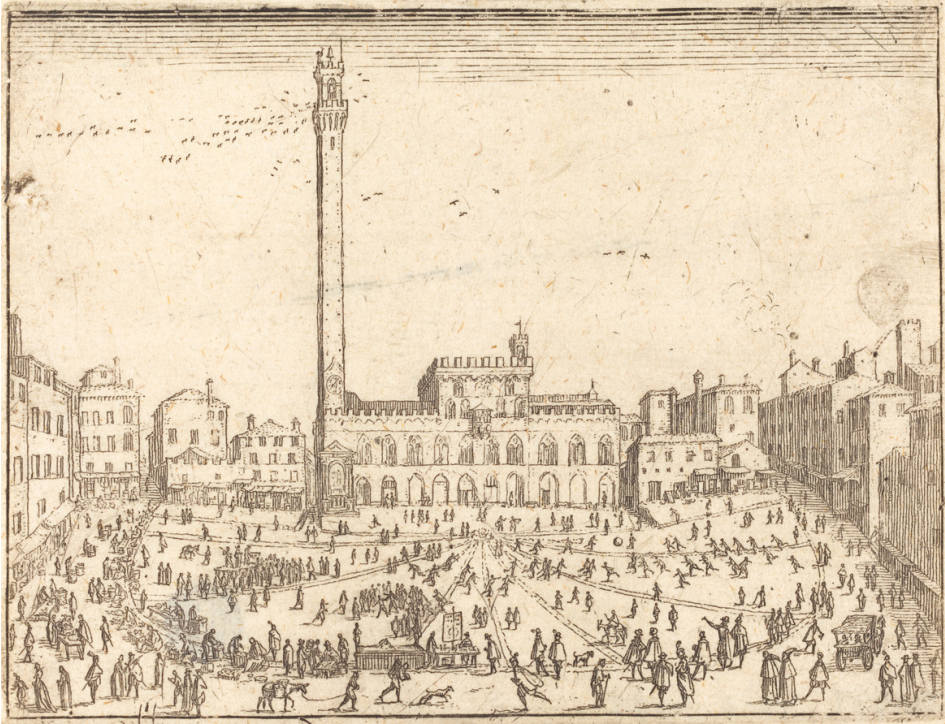
434 [FÉLIBIEN], Zitate (j) und (q).

435 Félibien schreibt in diesem Zusammenhang über den von Bosse besprochenen harten Firnis von Jacques Callot und präzisiert, der harte Firnis ermögliche sowohl die »Klarheit« als auch die »Freiheit« der radierten Linie. [FÉLIBIEN], Zitat (k).

436 Die Forderung nach der Anwendung der Echoppe formuliert auch Evelyn, siehe *Sculptura*, 1662, (Bell 1906), 126.

437 [FÉLIBIEN], Zitat (k). Félibien spricht in der oben zitierten Passage von kleinen Kompositionen in den Radierungen und großen Kompositionen in den Kupferstichen. Félibien macht in *De Principes* unterschiedliche Aussagen zur Bedeutung und Funktion beider Formen, insbesondere im Vergleich zu Jacques Callot und Antonio Tempesta ([FÉLIBIEN], CXL–CXLII und Zitat (q)).

Tatsächlich gab es bereits im französischen akademischen Umkreis Diskussionen, welche Technik für welche Bildgattungen geeignet sei, etwa mit dem Ergebnis, dass die »noblen« Themen für den Kupferstich und die »niederen« Themen für die Radierung geeignet wären. Gramaccini stellt für die Schriften des 18. Jahrhunderts fest, dass zunächst der Kupferstich als ästhetisch höhere Technik favorisiert wurde, dann ab Mitte des 18. Jahrhunderts aber die Radierung, und gegen Ende des 18. Jahrhunderts die gemischten Techniken aus Kupferstich und Radierung. Hierauf folgt nun aber die zunehmende Änderung des Geschmacks, insbesondere im 19. Jahrhundert, zum einen durch die Entwicklung neuer Techniken wie der Lithographie, zum anderen durch die verstärkte Rezeption etwa der Werke Rembrandts und die damit verbundene positive Auffassung der »freien«, »zeichnerischen« Druckbilder. Siehe in Bezug auf Rembrandt Kap. 3.3. Siehe in Bezug auf die Konfrontation der Techniken Kupferstich und Radierung den Überblick bei Griffiths 2016, 470–481, und Gramaccini 1997, 57–98.



31. *Piazza Publicca, Siena*, Jaques Callot, Radierung,

National Gallery of Art, Washington, Inv. 1969.15.358. R. L. Baumfeld Collection.

Die Forderung nach der »klaren Linie« ist mit einem spezifischen Duktus verbunden: Eine Linie, die beim Ansetzen dünn anfängt, um kräftiger zu werden und wieder abzulassen. Diese Linienführung ergibt sich sowohl aus der Handhabung der Feder als auch des Grabstichels.⁴³⁸ Van Mander beschreibt sie bereits im *Schilder-Boeck*, hier jedoch unabhängig vom Gebrauch des Zeicheninstrument (1604): »Wollt ihr im kunstvollen Schraffieren vorwärts kommen, so müsst ihr mit euren Strichlagen von dünnen zu kräftigen übergehen, und sie müssen von oben nach unten gezeichnet werden.«⁴³⁹ Diese Forderung lässt sich auf den Kupfergrabstich übertragen, beziehungsweise es lässt sich ver-

438 Mit dem Grabstichel erfolgt dieser Gestus natürlich zunächst im »Negativ« auf der Druckplatte (Ansetzen des Grabstichels, Zunahme und Abnahme der Tiefe des Grabens).

439 Übersetzung nach Hoecker 1916, 63. Siehe [VAN MANDER], Zitat (a).

muten, dass van Mander bei diesen Äußerungen an die druckgraphische Linie dachte.⁴⁴⁰ Erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts wird die Konvention der druckgraphischen Linie eindeutig beschrieben, natürlich in Bosses *Traicté*: Der Autor merkt an, sie solle gebogen, groß, dick und delikat sein (Taille).⁴⁴¹

Nach dem Verständnis der Kunstliteraten wie Cellini, van Mander und Bosse unterliegen beide graphische Formen, der Grabstich und die Linienzeichnung, einer systematischen und damit schwerfälligen Arbeitsweise.⁴⁴² Aus diesem Grunde wird eine freigiebige Darstellung, trotz der schwerfälligen Technik, sowohl in der Federzeichnung als auch beim Grabstich bewundert.⁴⁴³ Allerdings entsprechen sich die Linien der Federzeichnung und des Grabstiches im Druckbild genau genommen nicht:⁴⁴⁴ Wie Goltzius' Kupferstich-Imitat, *Büste eines Mannes mit Tasselmütze* (Abb. 25), demonstriert, waren die Linien beider Kunstgattungen durchaus unterschiedlich. Dies liegt unter anderem an der spezifischen technischen Entwicklung des Kupferstiches, denn der ›natürliche‹ an- und absetzende Duktus des Grabstiches wurde in der Entwicklung des Kupferstiches forciert, er mündete in die Durchsetzung der sogenannten »schwollenden Taille«, einer Schwellenlinie, die gleichmäßig und im leichten Bogen anschwellt und wieder abschwellt, wie Bosse es in seinem Traktat festhält. Es handelt sich um eine Linien-Technik, die bei Cornelis Cort standardisiert und etwa bei Kupferstechern wie den Sadelern oder Goltzius zu hoher Qualität gebracht wurde.⁴⁴⁵ Die Taille ist damit unmissverständlich dem Kupferstich eigen. In dieser Hinsicht ist Goltzius' Federzeichnung *Büste eines Mannes mit Tasselmütze* umso bemerkenswerter: Goltzius überwindet nicht nur die schwerfällige Grabstichel-Linie und ahmt mit der freien Hand Linien nach, die durch den Grabstich und vor allem (mechanisch) durch den Druck entstehen, sondern setzt dies mit der

440 Van Manders Äußerung wird auch in der Forschung in Zusammenhang mit dem Kupferstich gebracht. Siehe Melion 1991, 38. Gemeint sind jedoch jegliche Linien-Schraffuren, unabhängig von den graphischen Instrumenten, siehe [VAN MANDER], Zitat (a) und Anm. 280.

441 Siehe [BOSSE], Zitat (c). Zu den nachfolgenden Literaten, welche die Schwellenlinie als optimale druckgraphische Linie benennen, zählt unter anderen Evelyn, der diesen Modus in Bezug auf Bosse bespricht. [EVELYN], CXIV und Anm. 431.

442 Für den Kupfergrabstich betonen es Félibien und Bosse: [FÉLIBIEN], Zitat (q) und [BOSSE], Zitat (e).

443 [CELLINI], Zitate (d) und (e).

444 Siehe hierzu etwa Ketelsen 2010.

445 Zur Entwicklung der Schwellenlinie siehe Stijnman 2012, 179–180. Als verbindendes, ästhetisches Element für den Kupferstich wird die schwollende Linie jedoch nicht explizit genannt. Die Rede ist stets von »klarer« Linie.

ebenso schwierigen Technik der Federzeichnung um.⁴⁴⁶ Wenn demnach die Kunstliteraten auf die Entsprechung beider Kunstgattungen insistieren, dann sicherlich aufgrund ihres Schwierigkeitsgrads, ihrer systematischen Arbeitsweise und natürlich in Bezug auf die Linie als ihrer alleinigen Grundlage. Die Fokussierung der Kunstliteratur auf die gelungene einzelne Linie und auf ihre Zusammenstellung in diversen Schraffuren, sei es bei der Federzeichnung, sei es beim Kupferstich, verweist außerdem darauf, dass der Betrachter der Frühen Neuzeit nicht nur die gesamte Erscheinung eines graphischen Bildes, sondern auch seine einzelnen Elemente beachtete, den Blick sowohl auf die Mikro- (die Linie) als auch auf die Makroelemente (evozierte Flächen, Bildinhalte, Erhebungen etc.), aus denen sich das Bild zusammensetzt, richtend.⁴⁴⁷

B. Spielarten des Druckbildes: Schwarz-Weiß-Kunst, *Chiaroscuro*, Monochromie und Polychromie

Der Diskurs über die Farbe in Bezug auf die Termini »Schwarz-Weiß«, »Hell-Dunkel«, »Monochromie« und »Polychromie«, gehört zu den tragenden Aspekten, welche die derzeitige Forschung zu Druckgraphik aufnimmt.⁴⁴⁸ Gerade die aktuellen Beiträge weisen nach, dass der Farbdruck seit dem Beginn der Druckgraphik ihr selbstverständlicher Bestandteil gewesen ist.⁴⁴⁹ Die Kunstliteratur der Frühen Neuzeit nimmt den Farbdruck oder die Verwendung diverser Farben teilweise wahr, insbesondere in Bezug auf den *chiaroscuro*-Holzschnitt, der aus mehreren Farben bestehen kann. In den Diskussionen über die Druckgraphik wird die Farbe im Sinne von Polychromie jedoch kaum einbezogen.⁴⁵⁰ In den hier ausgewählten Texten des 16. und 17. Jahrhunderts wird das Druckbild

446 Van Mander erwähnt die »gleichmäßigen Schraffierungen« in den Federzeichnungen von Goltzius, spricht jedoch nicht explizit von Kupferstich-Imitationen. [VAN MANDER], Anm. 280.

447 Diesem Thema widmet sich insbesondere die Reihe *Linea*. Für die Frühe Neuzeit siehe die Bände Faietti/Wolf 2008 und Faietti/Wolf 2012. Siehe in der Kunstliteratur zu den Diskussionen der Linienführung, der Linien-Methoden und den erzielten Bildwirkungen vor allem [BOSSE] sowie [EVELYN].

448 Siehe hierzu etwa Stoltz 2016 und Busch 2015.

449 Seit dem Aufkommen der Druckgraphik gibt es zum einen handkolorierte, aber auch mehrfarbig gedruckte Bilder. Zum Farbdruck siehe aktuell Stijnman/Savage 2015.

450 Zum *chiaroscuro*-Holzschnitt siehe aktuell: Ketelsen 2017, Lehmann (et al.) 2018. In der Vita von Raffael spricht Vasari in Bezug auf ein *chiaroscuro*-Selbstportrait von Dürer nicht schlicht von Farbe sondern von Farben: »acquarelli di colori«. Einige Zeilen später bespricht Vasari den *chiaroscuro*-Holzschnitt von Ugo da Carpi. [VASARI], Zitat (g). Innerhalb der Schriften zur Druckgraphik sind aber unter »colori« nicht immer polychrome Farben gemeint. Siehe weiter im Text.

unter den Aspekten der Schwarz-Weiß-Kunst (schwarze Linien auf weißem Papier), des *chiaroscuro*, das streng genommen die Verteilung von Licht und Schatten bedeutet, und schließlich der Monochromie, die eine oder mehrere sich kaum unterscheidende Farben aufweist und mit ihren diversen Tönen und Abstufungen agiert. Hierbei stehen sich diverse Auslegungen und Definitionen, insbesondere die Monochromie oder das Hell-Dunkel betreffend, gegenüber.

»Schwarze Linien«, »einfache Farbe«

Zu den frühen Äußerungen, welche die Druckgraphik als Schwarz-Weiß-Kunst betrachten, gehören die Lobreden von Erasmus von Rotterdam und Pomponius Gauricus. Beide Texte stammen aus der Zeitperiode Anfang des 16. Jahrhunderts, in welcher die noch relativ neue Kunstgattung einen ihrer frühen qualitativen Höhepunkte, etwa mit Albrecht Dürer, erreichte. Erasmus schreibt über die Kupferstiche Dürers:

Was vermochte Dürer aber, in anderen Dingen ebenso bewundernswert, nicht mit den monochromatischen, das heißt: mit den schwarzen Linien darzustellen? Schatten, Licht, Glanz, Wölbungen und Vertiefungen [...] Er beachtete sorgfältig die Proportion und die Harmonie. Sogar malte er Dinge, die nicht gemalt werden können: Feuer, Lichtstrahlen, Donner, Wetterleuchten, Blitze oder auch Wolken [...], alle Sinneseindrücke und Gefühle, überhaupt den sich im Körper ausdrückenden Geist des Menschen, ja fast dessen Stimme. Diese geglückten und dazu schwarzen Linien stellt er vor Augen, so dass eine hinzugefügte Kolorierung diesen Werken nur Unrecht antäte. Und gibt es etwas mehr Bewundernswertes als ohne die Blendung der Farbe etwas zu schaffen, was Apelles mit ihrer Hilfe schuf?⁴⁵¹

451 »Durerus quanquam et alias admirandus, in monochromatis, hoc est nigris lineis, quid non exprimit? Umbras, lumen, splendorem, eminentias, depressiones [...] Observat exacte symmetrias et harmonias. Quin ille pingit, et quae pingi non possunt, ignem, radios, tonitrua, fulgetra, fulgura, vel nebulas, [...] sensus, affectus omnes, denique totum hominis animum in habitu corporis relucemem; ac pene vocem ipsam. Haec felicissimis lineis iisque nigris sic ponit ob oculos, ut si colorem illinas, iniuriam facias operi. Annon hoc mirabilius, absque colorum lenocinio prestare, quod Apelles praestitit colorum praesidio.« Zitiert aus: *De recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione Des. Erasmi dialogus*, Paris 1528, 28. Siehe auch Rupprich, 1956–1969, I, 296–297. Zur kritischen Analyse siehe Panofsky 1948, Bd. 1, 44–45.

Erasmus erläutert die Druckbilder als »Werke der schwarzen Linie« und die druckgraphischen Linien genauer als »monochromatische, das heißt schwarze Linien« (»monochromatis, hoc est nigris lineis«). Diese »geglückten Linien« führten Darstellungen vor, bei denen eine Kolorierung – im Sinne von Polychromie – »nur stören« würde. Gemeint ist damit, dass durch die schwarzen Linien ein monochromes Bild entsteht beziehungsweise, wie Erasmus formuliert, »vor Augen gestellt wird«. Mit den »schwarzen Linien« und mit der »Abwesenheit« der Farbe vermöge Dürer derart wunderbare Dinge darzustellen wie Apelles mit der Farbe. Darunter ist jedoch nicht nur die Polychromie zu verstehen, sondern auch die Tatsache, dass die Malerei, im Gegensatz zum Linienstich, Flächen tatsächlich mit dem Pinsel herstellt.⁴⁵²

Pomponius Gauricus schreibt hingegen in einer Eloge über Giulio Campagnola (Abb. 32):

Das Gerücht soll aufhören, die Bilder des Apelles zu bewundern; weichen sollen Glanz und Ruhm der Malerei einer frühen Zeit; das Altehrwürdige möge dem Neuen Platz machen, denn dein Ruhm, Giulio, ist größer! [...] Wer vermochte dermaßen ähnliche Gesichter zu zeichnen, wer verstand es, seine Gestalten derart lebensnah zu beseelen und auf solche Weise mit dem Pinsel der Natur nachzuahmen? [...]

⁴⁵² Dieses Zitat wird oft im Kontext der Frage nach der Rezeption der Druckgraphik im frühen 16. Jahrhundert herangezogen. Ulrike Heinrichs führt zwei Hintergründe an, die Erasmus dazu bewegt haben könnten, Dürer als Apelles zu bezeichnen, und zwar zum einen Plinius' Benennung von Apelles als Meister der »feinen Linie«, in der Anekdote des Wettstreits mit Protogenes – allerdings, wie Heinrichs richtig beobachtet, benennt Erasmus in der Passage diesen Wettstreit nicht; zum anderen Plinius' Erwähnung der Fähigkeit des Apelles, mit wenigen Farben (Weiß, Gold, Rot und Schwarz), täuschend ähnliche Dinge darzustellen. (Plinius, *Naturalis Historia*, XXXV, 50 und 81–83). Heinrichs stellt diesbezüglich fest, dass die Betitelung Dürers als »Apelles der schwarzen Linie« eine »Steigerung« impliziere: »Aus der Sicht des Erasmus' übertraf Dürer den Griechen hinsichtlich der Knappheit seiner Mittel (...), indem er seine Malmittel auf eine einzige Farbe, eben auf Schwarz reduzierte«. Siehe Heinrichs 2007, 205.

Anja Grebe macht in ihrem Aufsatz zu den farbigen Nachdrucken aus Dürers Werken auf die Bemerkung Panofskys aufmerksam, dass Erasmus bei diesem Lobsatz eine für den zeitgenössischen Leser offenkundig ironische Beobachtung machte, in Anspielung auf den übertriebenen Ehrgeiz des Künstlers, der mit demjenigen von Apelles vergleichbar sei. Wie aber in den Beiträgen von Heinrichs und Grebe, so wie auch hier in dieser Arbeit aufgezeigt werden kann, bezieht sich Erasmus in seinen Aussagen zu genau und detailliert auf die Vorzüge der Druckgraphik, als dass es sich »nur« um eine rhetorische Formel zur moralischen Kritik an einer Künstlerpersönlichkeit handeln könnte. Siehe Grebe 2015, 174 und ibd. Anm. 30 und vgl. Panofsky 1969, 223–227. Womöglich bezieht sich Erasmus auf eine andere Stelle bei Plinius, namentlich über die Gestaltung einer Silhouette mit nur einer Linie als Urform der monochromatischen Darstellung. (*Naturalis historia*, XXXV, 15). Siehe hierzu und zur Rezeption von Plinius in Bezug auf die Auslegungen der Monochromie in der Zeit von Poussin Herklotz 1996.



32. *Ruhende Venus vor einer Landschaft / Nymphe*, Giulio Campagnola, 1508–1509, Kupferstich in Punktiertechnik, 119 x 183 mm, The Cleveland Museum of Arts, Inv. 1931.205.

Der die vielfältigen Gesichter der Menschen wiedergibt und sämtliche Gestalten, die die Erde und auch der Himmel sowie das Meer hervorbringen, und durch eine neue Kunst sehenswerte Täfelchen erschafft. Siehe da, welch anmutiges Maß zielt die von allen Seiten vollendeten Glieder. Welch wahre, einfache Farbe schmückt die makellosen Leiber! In welchem Licht modellieren die Schatten lebendige Gestalten; welcher Glanz erhebt sich von beiden Seiten und bildet das Licht ebenso wie finstere Schatten?⁴⁵³

453 »Cesset Apelleas mirari fama tabellas/ Cedat priscus honos picturae gloria cedat/ Cedant prisca novis, Tua Iuli gloria major. (...) Quis tantum similes potuit deducere vultus/ Quis potuit tantum veras animare figuras, / Et penicillo naturam sic imitari? (...) Qui varias hominum facies, cunctasque figuras/ Quas tellus, quas et coelum, quasque aequora gignunt, / Redderet atque nova spectandas arte tabellas,/ Proh decus en quantum quantum mensura coerces / Undique perfectos artus exhaustaque membra. / Quam versus simplexque color? quo lumine vivos / Ostentant umbrae vultus. Qui splendor utrimque / Essulgens lumenque et opacas temperat umbras, (...)« Pomponius Gauricus: *Pomponii Gaurici Neapolitani, Elegiae. Eclogae Sylvae*. Epigrammata, Venedig 1526, *Sylvae*, Nr. II, v. 1–22. Zitiertes Fragment übersetzt von Michael Link in Gramaccini/Meier 2009, 451.

Das druckgraphische Bild, schreibt Gauricus, erscheine in einer »einfachen Farbe« (»simplexque color«). Mit dieser Bezeichnung formuliert der Literat zum einen, dass es sich den reduzierten gestalterischen, demnach »einfachen« Mitteln bedient, zum anderen verweist er darauf, dass hier insgesamt »eine« Farbigkeit (»color«) im Sinne von Monochromie vorgeführt wird.⁴⁵⁴ Erasmus und Gauricus unterscheiden demnach zwischen den Bildmitteln, der Linie und der Farbe (Schwarz), und der zu erzielenden Bildwirkung, die sich in »einer« beziehungsweise »einer einfachen« Farbe auswirkt. Beide Autoren umschreiben damit alle Aspekte des Druckbildes, die in der Kunstliteratur ab dem 16. Jahrhundert gegenwärtig sind: Die Relation zwischen Monochromie und Polychromie, die Wirkung der Linien im Auge des Betrachters und die Gestaltung von Tonabstufungen und Lichtern und Schatten in einem monochromen Bild. Beide Autoren stellen hierbei das Druckbild als ein Medium heraus, das »reduziert« ist gegenüber dem polychromen Bild, sprich: dem Gemälde, und sie legen nahe, dass diese Druckbilder ohne »Mehr-Farbigkeit« jegliche Darstellungen im Wettstreit mit dem Gemälde bewerkstelligen können. Erasmus geht so weit festzustellen, dass das Druckbild nur auf diese Weise, mit der »monochromen Linie« agieren und seine Meisterhaftigkeit erlangen könne (»Kolorierung täte diesen Werken Unrecht an«). Damit legt Erasmus diese »Reduzierung« als spezifische Sprache des Druckbildes fest.

Hell-Dunkel versus Monochrom

Das Monochrome und das Hell-Dunkel werden in der Kunstliteratur unterschiedlich ausgelegt, mitunter jedoch auch gleichgesetzt.⁴⁵⁵ Giovanni Paolo Lomazzo gehört zu den wenigen Autoren, die eine klare Definition der beiden Bild-Formeln und deren ausdrückliche Unterscheidung vorlegen⁴⁵⁶: »Monochromato« bedeute »Malen mit einer Farbe«, das *chiaroscuro* hingegen »Malen mit Hell und Dunkel«. Lomazzo stellt diese Definition im *Trattato dell'arte* (1584), in der Besprechung der Anfänge der Malerei in der Antike, auf:

454 Siehe Stoltz 2013, 25–26. Zu weiteren Lobreden aus dem frühen 16. Jahrhundert siehe Gramaccini/Meier 2009, 443–458.

455 Schöffner 2009, 21–27.

456 *Ibd.*, 24. Zu den kunsttheoretischen Diskussionen der Monochromie in der Frühen Neuzeit siehe außerdem Herklotz 1996 und weiter im Text.

Man begann zunächst nur mit Hell und Dunkel zu malen [...]. Cleopantus Corinthius führte dann den Gebrauch der Farben ein, aber [jeweils im Bild] nur einer einzigen, so wie die Historiker es mit der Bezeichnung Monochromat erklären.⁴⁵⁷

Das Hell-Dunkel ergibt demnach ein Bild aus einem antagonistischen Verhältnis zwischen den hellen und dunklen Partien, das monochrome Bild weist mehrere Abstufungen eines Farbtons auf. Giorgio Vasari wiederum bespricht das Hell-Dunkel zunächst als bildnerisches Mittel neben den Linien (*lineamenti*) und den Farbflächen (*campi di colori*).⁴⁵⁸ Hieraus ergäben sich, so Vasari weiter, drei vereinte Farbgründe, das Helle, das Dunkle und der Mittelton (*chiaro, scuro und mezzano tra il chiaro e lo scuro*), die zwischen den Umrissen und der Wirkung der Erhebungen, demnach gleichsam aus den Linien und aus den Farbflächen herausgearbeitet werden.⁴⁵⁹ In den nachfolgenden Kapiteln der *Introduzione* werden unter dem Prinzip des *chiaroscuro* diverse Formen der monochromen Kunst behandelt: Die Kapitelübersicht der *Einführung zur Malerei* verrät, dass Vasari im Anschluss an die Kapitel über die Tafel- und Wandmalereien unterschiedliche Formen der ›nichtfarbigen‹ zweidimensionalen Künste zusammenbringt, unter anderem die von Vasari als *chiaroscuro* titulierte Wandmalerei, Graffiti, Intarsien, *chiaroscuro*-Bodenmosaiken und abschließend die Druckgraphik, die gleichzeitig in den übergeordneten Zusammenhang der Künste zwischen Malerei und Skulptur in den drei letzten Kapiteln eingeordnet ist.⁴⁶⁰ Explizit als monochrom bezeichnet Vasari alle die von ihm genannten Künste nicht, denn, wie er im *Proemio* erläutert, sei das »Malen mit der gleichen Farbe«, insbesondere in der Antike, nicht vollkommen gewesen. Der Kunstliterat unterscheidet demnach das *chiaroscuro* gegenüber der Monochromie als fortgeschrittene Kunstform.⁴⁶¹

Vasari beschreibt alle *chiaroscuro*-Formen als Zwitterwesen beziehungsweise Mischformen aus Zeichnung und Malerei. Der Graffito sei Malerei und Zeichnung zugleich, denn beide Bildformeln seien in einem Graffito-Bildwerk gleichzeitig in den Vordergrund gestellt, und der Künstler »male«, »schraffiere« und »zeichne« zugleich mit dem Kratzeisen.⁴⁶² Die *chiaroscuro*-Bodenmosaiken definiert Vasari wiederum als Malerei, die

457 LOMAZZO], Zitat (h).

458 [VASARI], Zitat (b).

459 Ibd. Vgl. Stoltz 2016, 131.

460 Zur Abfolge der Kapitel von XXV bis XXXV siehe [VASARI], Anm. 87.

461 Vasari, *Vite*, 1550/1568, *Proemio della seconda Parte* (Bettarini/Barocchi, 1966–1997), III, 8.

462 [VASARI], Zitat (b1).

mit Weiß und Schwarz ausgeführt wird: »Pittura comessa di bianco e nero«, und betont weiter im Text, dass der Künstler abschließend mit schwarzer Farbe die Umrislinien und Binnenlinien der Figuren zieht.⁴⁶³ In den Definitionen dieser Künste steht bei Vasari demnach stets das Wechselspiel zwischen den Bereichen Zeichnung und Malerei, aber auch zwischen der Form- und Farbgebung im Vordergrund. Dies wird insbesondere in der Definition der *chiaroscuro*-Wandmalerei deutlich. Hier schreibt Vasari:

Die Maler sagen, das Hell-Dunkel sei eine Form der Malerei, die mehr der Zeichnung als der Farbgebung geneigt ist, weil es der Nachahmung der Marmorstatuen, oder der Figuren aus Bronze oder in anderen Steinen, entstammt.⁴⁶⁴

In diesem Kontext definiert Vasari die *chiaroscuro*-Kunst als eine Zusammenfügung der elementaren bildnerischen Gesten Formgebung und Farbgebung, deren Ziel die Erzeugung von Erhebungen ist, in der Nachahmung von monochromen und skulpturalen Werken wie Marmorstatuen oder Bronzen.⁴⁶⁵

Bemerkenswerterweise bespricht Vasari die Kupferstiche mitunter in engem Zusammenhang mit diversen *chiaroscuro*-Werken, etwa in den Lebensbeschreibungen von Raffael oder Andrea del Sarto.⁴⁶⁶ Die Bezeichnung »chiaroscuro« ist aber in Vasaris *Vite* für den Holzschnitt reserviert und fällt nicht in den Beschreibungen der Kupferstiche. Dieser Umstand geht sicherlich einher mit der Festlegung des *chiaroscuro*-Holzschnittes als einer Weiterentwicklung des Kupferstichs, da es sich um eine Kombination von Holzstöcken mit Linien und Flächen handelt, in der demnach Zeichnung und Malerei zugleich vertreten sind.

463 Ibid.

464 Übers. der Autorin unter der Konsultation von Burioni 2006, 120. [VASARI], Zitat (b1).

465 Stoltz 2016, 132. Unter »Zeichnung« versteht Vasari in diesem Fall nicht die graphische Darstellungsform der Linie, sondern vor allem die Komposition von Formen, die – erhaben – sprich: dreidimensional erscheinen sollten, in der Nachahmung der Skulptur.

466 In der Vita von Raffael schreibt Vasari, dass der Maler von Albrecht Dürer zunächst ein Grisaille-Selbstportrait erhielt und später seine Kupferstiche kennenlernte. In der zweiten Ausgabe der *Vite* fügt Vasari in der Lebensbeschreibung von Andrea del Sarto hinzu, dass del Sarto sich bei der Ausführung der *chiaroscuro*-Fresken im florentinischen Kloster der Compagnia dello Scalzo der Kupferstiche Dürers bedient hatte. Siehe Vasari, *Vite*, 1550/1568 (Bettarini/Barocchi 1966–97), IV, 189–190, und IV, 358–360. Zum Thema Vasari und Beccafumi siehe Kap. 3.2.

Monochromie versus Polychromie

Das monochrome Bild gilt als Antagonist des mehrfarbigen Bildes in Anbetracht der Tatsache, dass *disegno*, im Sinne des Entwurfs, und *chiaroscuro*, im Sinne einer grundlegenden Methode der bildinhärenten Form- und Raumgestaltung, als vorbereitende Schritte verstanden werden, denen anschließend eigentlich die Farbigekeit zur Vervollkommnung des Bildes folgt. Lodovico Dolce synthetisiert diese Abfolge im *L'Aremino* (1557) unter den Termini *inventio*, *disegno*, *colore*:

Die gesamte Malerei ist meiner Ansicht nach in drei Teile unterteilt: Erfindung, Zeichnung und Kolorit. Die Erfindung ist die Fabel [...]. Die Zeichnung ist die Form, durch die diese dargestellt wird. Das Kolorit meint Farben, mit denen auch die Natur [...] die verschiedenen belebten und unbelebten Dinge malt [...].⁴⁶⁷

Diese Abfolge gilt maßgeblich für die Kunsttheorie der Frühen Neuzeit, etwa für die Autoren Giorgio Vasari, Giovanni Paolo Lomazzo und Karel van Mander.⁴⁶⁸ Van Mander führt allerdings an, dass alle Bereiche der Bildentstehung von der Zeichnung bis zur Farbgebung nicht klar zu trennen seien. In der Einführung des *Trattato* folgt Lomazzo zwar der normativen Abfolge *inventio*, *disegno*, *colore*.⁴⁶⁹ Ähnlich wie van Mander legt Lomazzo die Farbgebung jedoch als wichtiges, aber nicht ausschlaggebendes Moment in der Entstehung eines Bildes aus, denn dieses ist die Formgebung. Lomazzo geht so weit, unter Farbgebung sowohl polychrome als auch monochrome Darstellungsmodi zusammenzulegen. Im Traktat *Idea* (1590) nennt er sechs Formen der Farbgebung (»colorare«), darunter die Ölfarbe, Fresken und Tempera, aber auch das Hell-Dunkel, das »Schattieren« mit Schraffuren oder bloßen Linien, wie etwa den Kratzputz.⁴⁷⁰ Lomazzo gibt zwar an, dass einige der genannten monochromen Varianten der Farbgebung Modelle sind, aus denen die Künstler Beispiele schöpfen können für ihre – polychrom gefassten – Auf-

467 [DOLCE], Zitat (a). Übersetzung zitiert nach Rhein 2008, 264.

468 Siehe das gesamte Kapitel bei Vasari, *Vite*, 1550/1568, *Introduzione*, (Kap. XV, ergänzt in der Edition von 1568 und Kap. XVI) (Bettarini/Barocchi, 1966–97), I, 111–121.

469 Siehe Lomazzo, *Trattato*, 1584, Buch 3, Kap. I, 187. In anderen Passagen stellt Lomazzo die Farbe als die eigentliche Seele des Bildes heraus, als Individualisierung nach der Formgebung (welche wiederum allgemein sei). Nichtsdestotrotz wird die Farbgebung im Kontext der Schriften Lomazzos als vollendetes, aber nicht ausschlaggebendes Moment der Bildentstehung festgesetzt. Vgl. Lomazzo, *Trattato*, 1584, Buch 1, Kap. I, 19–28.

470 [LOMAZZO], Zitat (g). Siehe zur Diskussion des *colore* bei Lomazzo, Ciardi 1974, LXVI–LXVII.

tragswerke. Es verwischen sich aber in diesen Ausführungen unter dem Oberbegriff »colorare« die Grenzen zwischen Skizze, Entwurf und vollendetem Werk,⁴⁷¹ sowie zwischen den Bereichen *disegno*, im Sinne von Umriss und Formgebung, und *colore*, im Sinne von Fläche und Farbgebung. Die monochromen Techniken, wie Umrisszeichnung, Schraffur-Zeichnung oder Sgraffito, werden außerdem als Bilder definiert, die auf einer wechselnden Beziehung zwischen Linie und Fläche fußen,⁴⁷² und vor allem die Möglichkeiten einer Herstellung oder einer Evozierung von Flächen ausspielen, womit die Polychromie als mimetisches Ziel relativiert wird.

Diese Relativität der Polychromie hat einen Einfluss auf die Rezeption der Druckgraphik in der Frühen Neuzeit. Allerdings wird sie, etwa bei Lomazzo oder bei van Mander, nicht explizit in Bezug auf die Druckgraphik diskutiert.⁴⁷³ In van Manders Texten aber führt sie zu einer Gleichstellung von Druckbild und Gemälde: Wie Rudolph Hoecker treffend in der Übersetzungsausgabe des *Grondt* kommentiert, stand für van Mander die »Abwägung von Licht und Schatten« weit stärker im Vordergrund als die »koloristische Fassung«. Dies lässt sich auch auf die Druckgraphik übertragen, denn insbesondere hier spielt die Nichtfarbigkeit keine Rolle. Ausschlaggebend ist hierbei das bereits erwähnte Konzept der *rondicheyt*: Van Mander verwendet den Begriff *rond* sowohl in Bezug auf die Gesamtwirkung eines Bildes, im Sinne der Forderung nach weichen, fließenden Tonabstufungen in der Hell-Dunkel-Verteilung, als auch im Sinne eines Pendantes zum italienischen *rilievo* bezüglich der Darstellungen von Erhebungen in einem Bild.⁴⁷⁴ Wichtig ist aber vor allem, dass van Mander immer wieder für die Beispiele der *rondicheyt*, die bereits in den einzelnen Schritten der Form- und Farbgebung beachtet werden sollte, sowohl die Malerei als auch die Druckgraphik heranzieht: Im siebten Kapitel des *Grondt* etwa, in welchem Darstellungsmodi der Spiegelungen und Lichtreflexe diskutiert werden, stellt van Mander als herausragende Vorbilder die Errungenschaften diverser Künstler heraus, beispielsweise die Malerei von Pieter Aertsen und die Grabstichkunst von Albrecht

471 Zumal etwa die Zeichnungen aus bloßen Linien zusammen mit der Kunst des Graffito genannt werden.

472 Vgl. Stoltz 2016.

473 Lomazzo erwähnt die Druckgraphik nicht bei den aufgelisteten Varianten der Farbgebung.

474 *Rondicheyt* bedeutet auch, dass die einzelnen, bildgebenden Elemente nicht »sichtbar« sein dürfen, womit sie ebenfalls nicht voneinander zu trennen sind. [VAN MANDER], Zitat (b) und zu den einzelnen Kapiteln [VAN MANDER], Anm. 271, zu *rondicheyt*, Anm. 278.

Dürer, namentlich seinen Kupferstich *Der heilige Hieronymus im Gehäus*.⁴⁷⁵ Van Mander schreibt:

Summa, in der Kunst war er ein großer Geist, der die Reflexion richtig darstellen lehrte, und war ein großer, geschickter und listiger Betrüger der menschlichen Augen und ein kluger Lügner. Denn man glaubt allerhand Dinge zu sehen und doch ist es alles nur Farbe, die er so zu mischen verstand, dass sie zu runden schien, und das Gemälde zum Relief wurde, die Stummen zu sprechen und die Toten zu leben schienen. (...) Der gepriesene kunstvolle Grabstichel Dürers hat die Reflexe der Sonne auch in seinem Hieronymus im Gehäus zum Ausdruck gebracht, wie man sie niemals besser und schöner sehen kann.⁴⁷⁶

In einer weiteren Passage, in Bezug auf die Forderung nach einer ausgewogenen Verteilung von Licht und Schatten, um eine ebene, gleichmäßige Stoff-Fläche darzustellen, schreibt van Mander abermals über Dürer:

Über alle dem, was als rund befunden wird, wie Schultern, Schenkel, Knie, Bauch, Ellenbogen und dem Hinterteil, soll man sie sich erheben und runden lassen. Keine Falten soll man dahin bringen, denn helle Flächen wollen die Härte der Schatten nicht leiden. Macht es dann nicht anders im Schatten, dort wird man starkes Knittern und Zusammendrücken nicht verstehen können. (...)

Aber die Stoffe Dürers, besonders die letzten, die man in seinen Stichen sieht, in denen so herrlich große gleichmassige Lichtstreifen sind und das übrige sich im Schatten verliert, wie auch seine besten Marienbilder bezeugen, sind schön und herrlich (...).⁴⁷⁷

Malerei und Druckgraphik verfolgen und erreichen für van Mander demnach die gleichen Ziele: Die optimale Tonalität, ausgewogene Verteilung von Licht und Schatten und

475 Peter Aertsen (Amsterdam, 1508/09–1575); *Der heilige Hieronymus im Gehäus*, Albrecht Dürer, Kupferstich, 1514, S/M/S, 174–178 (70).

476 [VAN MANDER], Zitat (d). Zitiert nach Hoecker 1916, 193.

477 [VAN MANDER], Zitat (e) und Anm. 291 zu den hier erwähnten »Marienbildern«. Zitiert nach Hoeker 1916, 245/247. Siehe in diesem Kontext die Kritik an Heinrich Aldegrever (1502–1555/1561), er habe zu »knitterige« Falten dargestellt. Die Rede ist hier jedoch nicht explizit von seinen Kupferstichen (Grondt, X, 11–14).

die gelungene Erwirkung von Erhebungen. Das Evozieren (Druckgraphik) und das Herstellen (Malerei) von Flächen, und damit des Hell-Dunklen und der Erhebungen in einem Bild, sind hierbei gänzlich gleichberechtigt.⁴⁷⁸

Wird die Relativität der Polychromie nicht explizit in Bezug auf die Druckgraphik erörtert, gilt das ebenso für ihre konkrete Bezeichnung als monochrome Kunst: Zur Ausnahme gehören die erwähnten Lobzeilen von Erasmus von Rotterdam, welche die Druckgraphik eindeutig als monochrome Kunst und darüber hinaus als eine »Besonderheit« gegenüber der polychromen Kunst definieren. Sicherlich hat die Druckgraphik im frühen 16. Jahrhundert zur Rezeption und zur positiven Kritik der monochromen Kunst beigetragen, da sie im Vergleich zur monochromen Malerei oder Intarsien zu einem größeren Publikum gelangen konnte.⁴⁷⁹ Im ausgehenden 16. Jahrhundert, wie bei Vasari, Lomazzo und van Mander, wird die Druckgraphik nicht mehr als Neuheit gegenüber der Malerei betrachtet und dadurch womöglich nicht mehr konkret als monochrome Kunst bezeichnet.⁴⁸⁰

478 Aus diesem Grund ist die Aussage van Manders, dass die *chiaroscuro*-Holzschnitte (»Mezzatinten«) einen Fortschritt gegenüber den »schachbrettartigen« Drucken aus Schwarz und Weiß darstellten, keine konsequente Voranstellung des *chiaroscuro*-Holzschnittes an sich, denn die Kupferstiche werden immer wieder als Beispiele für die geforderte *rondicheyt* herangezogen. Siehe [VAN MANDER], Zitate (c), (d), (e), (k), (l).

479 Die Akzeptanz der Monochromie in den früheren Perioden seit dem Aufkommen der Druckgraphik wurde bis dahin nicht umfassend behandelt, wohl werden aber immer wieder Zitate, insbesondere die oben diskutierte Passage von Erasmus, herangezogen, um darzulegen, dass bereits im frühen 16. Jahrhundert die Monochromie der Druckgraphik wahrgenommen und positiv beurteilt wurde. Wie die Forschung immer wieder beobachtet und erforscht, war die Druckgraphik schon seit ihrem Aufkommen nicht ausschließlich monochrom. Ulrike Heinrichs zieht hingegen in Bezug auf die Rezeption der Druckgraphik zur Zeit Martin Schongauers ebenfalls die scholastischen Farbtheorien heran. So sei, etwa aufgrund des scholastischen Verständnisses des Sichtbaren in der Verbindung von Licht und Farbe, im Hintergrund der aristotelischen Farbenlehre und der daraus resultierenden Annahme von unendlich vielen Zwischentönen zwischen Schwarz und Weiß, eine Rezeption der Druckgraphik möglich, bei der die Monochromie nicht als das »Fehlen von Farbe« beurteilt werde. (Heinrichs zitiert hier die Schrift von Bartholomäus Anglicus (ca. 1190 – ca. 1250), *De proprietatibus rerum*). Heinrichs erörtert außerdem bezüglich der Druckgraphik die Frage der Gewichtung von Form und Farbe in den scholastischen Lehren. Siehe Heinrichs 2007, 205–210.

480 Indirekt wird der Blick auf das Druckbild als monochromes Bild in den Ausführungen von Anton Francesco Doni gerichtet, in denen das Druckbild der Medaillen-Kunst gegenübergestellt wird. [DONI], Zitat (c) und (d). Ebenfalls indirekt wird die Monochromie in den Diskussionen um die Druckgraphik als Vorbildmaterial für angehende Künstler thematisiert, namentlich in den Überlegungen von Giovanni Battista Armenini, in denen die Kupferstiche als geeignete Modelle für eine gelungene Licht- und Schatten-Verteilung behandelt werden, und vor allem in der Anmerkung, die Druckgraphik gebe nur das »rohe Material« wieder, [ARMENINI], Zitat (d). Vasari ordnet, wie schon aufgezeigt, die Druckgraphik den monochromen Künsten zu, in den Kapiteln der *Introduzione*; auch van Mander bespricht beispiels-

Erst im 17. Jahrhundert wird die Monochromie thematisiert oder darauf hingewiesen, etwa in Abraham Bosses *Sentimens* (1649), in Joachim von Sandrarts Einführungskapiteln zu künstlerischen Techniken in der *Teutschen Akademie* (1675/79)⁴⁸¹ oder, ebenfalls mit technischem Bezug, bei Filippo Baldinucci, in der Besprechung der Radierungen von Rembrandt.⁴⁸² Baldinucci liefert außerdem in der Einleitung des *Cominciamento* (1686) eine konkrete und explizite Definition der Druckgraphik als monochrome Kunst:

Diese Kunst, die von den guten Autoren unserer Zeit zwischen den Helldunkel-Bildern oder den Monochromaten gesetzt wird, wenn wir so sagen wollen, hatte ihren Anfang im 15. Jahrhundert (...).

*Quest'arte, che da' buoni autori del nostro tempo è riposta fra' chiari scuri, o monocromati, che dir vogliamo, ebbe suo principio nel secolo del 1400 (...).*⁴⁸³

Baldinucci setzt das Hell-Dunkel eindeutig mit der Monochromie gleich. In seiner Schrift *Vocabolario* (1681) erklärt er diese Entsprechung mit dem Unterschied der antiken Monochromie als tatsächlich nur einer Farbe, ohne die tonalen Veränderungen, gegenüber der »modernen« Monochromie, die auf dem tonalen Hell-Dunkel-Spiel basiert. Damit setzt sich Baldinucci von den divergierenden Aussagen vorangehender Kunstliteraten ab: Lomazzo verstand das Hell-Dunkel als antagonistisches Zusammenspiel gegenüber der Monochromie (antik oder modern), die mehrere Tonabstufungen einer Farbe aufweist. Vasari entschied sich, alle nicht polychromen Künste als Formen des *chiaroscuro* zu besprechen, weil er die Monochromie als eine antike, urtümliche Form auslegte. Außerdem legt Baldinucci im *Vocabolario* dar, dass alle Künste, die monochrom sind und auf der Anwendung von tonalen Abstufungen basieren, als »Monochromaten« zu bezeichnen seien und schließt nicht nur die Zeichnung, sondern unter anderem auch Fresken, Karton-Entwürfe und die Druckgraphik mit ein.⁴⁸⁴

weise die druckgraphischen Werke von Goltzius in Bezug auf seine anderen – monochromen – Werke. Weder van Mander noch Vasari besprechen aber konkret den Aspekt des Monochromen in Bezug auf die Druckgraphik. Siehe auch [VAN MANDER], LXXI u. Anm. 301.

481 Gemeint ist die Bezeichnung der Schabkunst als »Schwarze Kunst in Kupfer«, [SANDRART], Zitat (b).

482 [BALDINUCCI], Zitat (h).

483 [BALDINUCCI], Zitat (c).

484 Siehe den Eintrag zur Monochromie im *Vocabolario*, [BALDINUCCI], Anm. 651 u. Zitat (m).

Baldinucci fasst im *Vocabolario* unter dem Begriff »Monochromato« die nicht weit zurückliegenden Diskussionen um die Auslegung der Monochromie zusammen, die sich vorrangig an die antiken Schriften, insbesondere an Plinius, richteten, etwa bei Carlo Roberto Dati (*Vite de pittori antichi*, 1667),⁴⁸⁵ in denen es auch um die Wahrnehmung von Farbigkeit und Nichtfarbigkeit des Betrachters ging.⁴⁸⁶ Carlo Dati nennt in den Besprechungen der antiken Monochromie als ihre modernen Vertreter Robert Nanteuil und Jacques Callot.⁴⁸⁷ Die expliziten Texte zur Druckgraphik nehmen jedoch diese Debatten nicht mit auf. In den Schriften von Bosse oder Evelyn wird aber deutlich, dass es sich bei dem geforderten Ziel der Evozierung von »Farbe« um monochrome Tonabstufungen handelt, vermittels derer der Betrachter das Dargestellte in seiner Norm des Wahren und des Natürlichen wahrnimmt, in erster Linie aber jenseits seiner polychromen Beschaffenheit in der außerbildlichen Realität, mit welcher der Betrachter die Norm des Wahren und des Natürlichen sicherlich erst in zweiter Instanz konfrontiert. Das heißt, der Betrachter eines Druckbildes wird nicht dazu aufgefordert, sich die Farben vorzustellen, sondern die Realitätsnähe in dem nicht farbigen Bild zu erkennen.

In ähnlicher Weise äußert sich Lampsonius in einem nicht veröffentlichten Brief an den Philosophen Ludovicus Demontiosius, der sich ebenfalls mit der Auslegung der antiken Bedeutung der Monochromie beschäftigte.⁴⁸⁸ Im Kontext des Linienwettstreits zwischen Apelles und Protogenes stellt Lampsonius folgende Überlegung an: Gegen die Auslegung von Demontiosius, dass die Linien die feine Art und Weise der tonalen Abstufungen in der Gestaltung einer Figur bezeichnen, konstatiert Lampsonius, es handle sich um drei mit dem Pinsel gerade geführte Linien, die in ihrer Klarheit und Präzision einen

485 *Vite de pittori antichi scritte e illustrate da Carlo Dati nell'Accademia della Crusca*, Florenz 1667. Dati war Literat und Sekretär der Accademia della Crusca (Florenz, 1619–1676).

486 [BALDINUCCI], Zitat (m). Siehe zu den Diskussionen um die Auslegung des antiken »monocromata«, insbesondere bei Carlo Dati, Ludovicus Demontiosius und Poussin, etwa in Bezug auf den »Linienwettstreit« zwischen Apelles und Protogenes bei Plinius (*Naturalis historia*, XXXV, 81–83), eingehend Herklotz 1996, insbes. 19–21. Zur Wahrnehmung der Monochromie und der Polychromie in der Malerei aus der Sicht der *colore*-Debatte (etwa als Nachahmung von Marmor usw.) siehe ibidem, 18–19. Zu den Konzepten und Begrifflichkeiten in Bezug auf Farbe und Monochromie in den antiken Schriften, unter anderem bei Plinius, und zu ihrer Rezeption in der Frühen Neuzeit siehe Koch 2013, insbes. 10–11, 114–118 und 299–303.

Ludovicus Demontiosius (Luois de Montjosieu), französischer Philosoph, Autor des Kompendiums *Gallus Romae Hospes*, das sich in zwei Büchern der antiken Malerei und der antiken Skulptur widmet: *Ludovici Demontiosii Gallus Romae Hospes: ubi multa antiquorum monumenta explicantur, pars pristinæ formæ restituuntur; Opus in quinque partes tributum*, Rom 1585.

487 Siehe hierzu Herklotz 1996, 22.

488 Brief aus Liege an Ludovicus Demontiosius, 28. Februar 1589 (Puraye 1950, 101–111).

Wettstreit mit den Linien eines Stifts aufnehmen und damit dem tonalen und flächigen Gestaltungsprinzip entgegenstehen. Diesen Wettstreit vergleicht Lampsonius mit der Gegenüberstellung von modernen Künstlern wie Michelangelo und Dürer, die jenseits eines Wettstreits zwischen der süd- und nordalpinen Kunst oder zwischen *disegno* und *colore* einen *paragone* zwischen Malerei und Druckgraphik als jeweils tonale und linienbasierte Gestaltung bedeutet.⁴⁸⁹ Auch in diesem Kontext wird die Druckgraphik damit jenseits der Parameter der Monochromie oder Polychromie angesiedelt.

Diesen Aspekt diskutieren Bosse und Evelyn folgendermaßen: Bosse bespricht in *Sentimens* (1649) die Druckgraphik unter dem Aspekt der Monochromie, verwendet allerdings nicht den Terminus »monochrom«, sondern »grau« und betont gleichzeitig das Prinzip, dass sich im Kupferstich-Druckbild die Linien vor den Augen des Betrachters zu Flächen und Tonabstufungen vereinen, mit der konkreten Formulierung »Suggestion der Farben«:

(...) es ist außerdem nötig, den Blick nicht auf die oben genannten Farben zu richten oder auf sie Bezug zu nehmen, vor allem wenn es sich um nichts anderes als um die Nachahmung in Schwarz und Weiß handelt, oder besser gesagt in Grau und Weiß. Dies ist insbesondere ebenfalls der Fall bei Körpern (...), die aus Marmor oder aus Gips sind, deren Schatten in der Beleuchtung nicht schwarz wirken, sondern ganz im Gegenteil, grau. Aus diesem Grunde finde ich, dass bei solchen Drucken, bei denen, ohne die Suggestion der Farben, die Schatten zu schwarz sind, diese einen schlechten Effekt aufweisen, vor allem weil das Weiße des Blattes zu stark für die Schatten ist, und umgekehrt.⁴⁹⁰

Der Kunstliterat stellt diese Eigenschaft als wesentlichen Unterschied dem Gemälde gegenüber, und begründet damit, warum beide Kunstgattungen nicht miteinander vergleichbar sind.⁴⁹¹ Wesentlich aber ist die Aufforderung, der Betrachter solle nicht an die Farbigkeit des Gemäldes denken – den »Blick auf die oben genannten Farben (...) richten« –, sondern auf die graue Wirkung des Druckbildes achten, das tonale Abstufungen (hier ist erneut die Rede von »Farben« im Sinne von Tönen) »suggeriert«.

489 In diesem Zusammenhang preist Lampsonius die graphische Kunst Dürers. [LAMPSONIUS], Zitat (i).
Siehe hierzu vor allem Melion 1991, 160–163.

490 [BOSSE], Zitat (r).

491 Ibid.

John Evelyn ist wiederum der einzige Autor, der das Prinzip der Evozierung als hauptsächliche Eigenschaft des Linienstichs, ergo des Kupferstiches und der Radierung ausführlich bespricht. Evelyn spricht hierbei etwa von »Sensation of Rilievo«⁴⁹² oder von dem »Effekt der Tonalität«:

(...) ein gewisser, bewundernswerter Effekt, der aus der zuvor hergestellten Zusammenführung von Licht und Schatten hervortritt, den die Antiken, oder die Pythagoreer in ihren Proportions-[Lehren], als »Ton« bezeichnen würden; und nachgeahmt in dieser Kunst, wo die Schatten der Schraffuren auf die bestmögliche Ähnlichkeit mit dem Gemälde abzielen, die Verbindung von hellen und dunklen Partien, unmerkbar vereint oder zumindest so delikate geführt, so dass die Veränderung sicherlich als nichts anderes definiert werden kann als Semi-Ton oder Harmonie in der Musik (...).⁴⁹³

Evelyn betont vor allen Dingen das Ziel der fließenden Übergänge, dank welchen die diversen Tonabstufungen das gesamte Bild farb-tonal harmonisch (»wie in der Musik«) wirken lassen. Anschließend erklärt der Autor, dass die geforderte »bestmögliche Ähnlichkeit mit dem Gemälde« nicht darin bestehe, einem Gemälde zu entsprechen, sondern darin, eine Tonalität zu erreichen, die mit derjenigen des Gemäldes im Wettstreit stehe. Evelyn fährt fort, dass jede Kunst sich in der »gelungenen Verteilung von Weiß und Schwarz«, im Sinne von Hell und Dunkel begründe.⁴⁹⁴ Die Druckgraphik vermag es jedoch, nur durch Linien und Schraffuren beziehungsweise mit dem Duktus des Grabstichs, »touches of the Burin«, zu erzielen, und zwar derart, dass diese Tonalität »ohne große Anstrengung der Imagination« wahrnehmbar ist. Damit ist die Druckgraphik für Evelyn keine monochrome Kunst, sondern eine Kunstform, die im Gegensatz zu den monochromen oder polychromen Künsten die Tonalität »auf höchstem Maße« evoziert. Der »Effekt der Tonalität« wird damit nicht nur zum Wesenskern der Druckgraphik erklärt, sondern er wird als eine Eigenschaft definiert, die allein der Druckgraphik eigen ist. Aus diesem Grunde spricht hier Evelyn von »colouring« im Sinne von »Tonalität« und nicht Mehrfarbigkeit.

492 [EVELYN], Zitat (j).

493 [EVELYN], Zitat (m).

494 [EVELYN], Zitat (l). Evelyn spricht von »well placing of White and Black, wherein all this Art, and even that of Painting does consist.«

(...) das heißt: Lichter und Schatten in ihrer wahren Umsetzung; so viele Wunder können bei dieser Kunst erschaffen werden und sogar ein gewisser Glanz, und Schönheit, mit den Ansätzen (»touches«) des Grabstichels; und welche Einheit und Farbigkeit [Tonalität] kann wahrgenommen werden ohne große Anstrengung der Imagination, wie wir es vorher beobachtet haben, in den exzellenten Grabstichen (...).⁴⁹⁵

C. Das Druckbild als eigenständige Bildform versus Zeichnung, Gemälde und Skulptur

»Disegno stampato«

Im ersten Kapitel (1.1.A) wurden die Definitionen der Druckgraphik aus der Sicht des gesamten Verfahrens diskutiert. Im folgenden Kapitel sollen nun Aspekte angeführt werden, die ausschließlich das Druckbild als Kunstwerk gegenüber den anderen Gattungen anvisieren. Hierzu gehört der Diskurs der Abgrenzung des Druckbildes von der Zeichnung, den insbesondere John Evelyn in seinem Traktat *Sculptura* (1662) umfassend führt, beginnend mit der kritischen Auslegung der Definition der Zeichnung bei Giorgio Vasari (*Vite*, 1568):

Ein sichtbarer Ausdruck der Hand, welcher seiner Konzipierung aus dem Geist heraus ähnelt. In dieser Definition ist die Zeichnung gemeint, gleichzeitig als Original und formale Darstellung, denn der Entwurf (so sagen sie) ist von Dingen, die noch nicht sichtbar sind, sondern nur ein Bild in der Idee; andersherum bedeutet die Zeichnung auch Kopie (Nachbildung), und Dinge, die bereits vorhanden sind.⁴⁹⁶

A visible expression of the Hand resembling the conception of the mind: By which Definition there are who it from Drawing both as to its Original, and Formality, For Design (say they) is of things not yet appearing; being but the picture Ideas only, whereas Drawing, relates more to Copies, and things already extant.

495 [EVELYN], Zitat (l). Genannt werden in dieser Passage u. a. Greuter oder Bloemert, sowie reproduzierende Druckbilder nach Malern wie Poussin usw. Siehe hierzu ausführlicher diskutiert, ibd., CXIV–CXV.

496 [EVELYN], Zitat (g). Evelyn verwendet den Begriff »copy« im Sinne von nachbilden, zeichnen, siehe ibd., auch Zitat (k).

Der Autor der *Sculptura* unterscheidet im kritischen Umgang mit dem Begriff *disegno* bei Vasari zwischen »design« als Entwurf (geistiger Bildentwurf) und »drawing« als konkrete Zeichnung bzw. Nachbildung eines Gegenstandes, und damit gleichzeitig zwischen der Bild-Komposition einerseits und dem tatsächlichen Bild andererseits.⁴⁹⁷ Diese Differenzierung wird im Hinblick auf die nachfolgenden Diskussionen um das Druckbild formuliert, mit der Intention, das Druckbild von der von Vasari aufgestellten Bezeichnung »disegno stampato« abzukoppeln. Evelyn konsolidiert diese Intention mit der Festlegung der Funktion der Zeichnung innerhalb der bildenden Künste: Trotz der Entwicklung und Vollendung der zeichnerischen Kunst (der Autor nennt hier etwa Meister wie Giulio Romano oder Rubens) sei sie nichts anderes als eine Zeichnung, »die zur Erschaffung von nützlichen Sachen führt, aber selbst ist sie es nicht.«⁴⁹⁸ Nach der Auffassung von Evelyn könne die Zeichnung demnach zwar die höchste Meisterschaft erlangen, aber sie bleibe »Diener« für das, was der Künstler anschließend stechen oder malen will. Evelyn nennt in diesem Kontext sowohl die Malerei als auch die Druckgraphik als endgültige Werke, denen die Zeichnung dienlich ist: »(...) since all drawing is but as an handmaid and attendant to what you would either grave or paint.«⁴⁹⁹ Evelyn hebt damit die ambivalente Position des Druckbildes als »unvollständiges« Bild auf: Es ist keine Zeichnung, auch wenn es der Zeichnung in seiner Bildsprache entspricht, und damit auch kein »Entwurf« oder ein präliminäres Werk, sondern ein endgültiges Werk, »profitable thing«.

Evelyn unterscheidet generell zwischen der Zeichnung in ihrer Funktion als Entwurf, als Zeichnung im Sinne des generellen Nachbildens (*copy*) und schließlich als Bildsprache an sich. Auf dieser Grundlage kann der Autor die gemeinsame Bildsprache (»Methode«) zwischen der Federzeichnung und dem Kupferstich besprechen und gleichzeitig betonen, dass das Druckbild der Zeichnung nicht zugeordnet werden kann. Vor allen Dingen auch, weil der Kupferstich, wie Evelyn betont, stets nach einer Vorlagenzeichnung entstehe.⁵⁰⁰

497 Evelyn bezieht sich konkret auf Vasaris Definition des *disegno* in der *Introduzione* der zweiten Ausgabe von 1568 (Kap. XV). Vgl. [VASARI], Zitat (m). Beispielsweise reagiert auch van Mander auf die divergierenden Aspekte des Konzepts der Zeichnung mit der Formulierung des Oberbegriffs *teyckenconst*, der alle Bereiche der Zeichnung vom geistigen Konzept bis zur Zeichnung als Bildwerk umfasst. Siehe hierzu [VAN MANDER], LXXIV–LXXV.

498 [EVELYN], Zitat (i).

499 *Ibid.*

500 [EVELYN], Zitat (k). In diesem Kontext betont Evelyn die oben beschriebene Eigenschaft der Evozierung mittels der Linien, die eigentlich nur der Druckgraphik eigen ist: Das Gemälde schafft »nur« Flächen (keine Schraffuren); die Zeichnung hingegen – als stets präliminäres Objekt – schafft nur unge-

Zu den weiteren Autoren, die der Zeichnung ›nur‹ die Funktion des Entwurfs einräumen, zählt etwa Filippo Baldinucci. Im *Vocabolario del disegno* (1681) schreibt Baldinucci:

Es lässt sich auch sagen, dass sie [die Zeichnung] die Figur oder Komposition in Linien und Schatten ist, die das zeigt, was mit Farbe versehen oder auf eine andere Weise vollendet werden soll.⁵⁰¹

In dieser Passage wird die »andere Weise« der Vollendung nicht explizit auf einzelne Kunstgattungen bezogen, gemeint sind aber sicherlich neben der Malerei (»Farbe«) auch die Skulptur oder die Druckgraphik, die Baldinucci im *Cominciamento* eindeutig als eigenständige Kunstgattungen definiert und zu den Künsten zählt, die dem »Vater« Zeichnung entstammen.⁵⁰² Beide Autoren, Evelyn und Baldinucci, bekräftigen demnach das Verständnis der Frühen Neuzeit, dass die Zeichnung ein Entwurf sei, in konkretem Bezug auf die Druckgraphik. Im Übrigen ist es gerade Goltzius' Kupferstich-Nachahmung *Die Büste eines Mannes mit Tasselmütze* (Abb. 25), die diese Definition bestätigt: Es ist die ›Vollendung‹ in jedem Detail, etwa in der Ausführung der Schwellenlinien und den akkuraten Punktierungen zwischen den Schraffuren, die keinen Zweifel darüber entstehen lassen sollen, dass es sich hier um einen Kupferstich und nicht um eine »Zeichnung« handelt.

In den Schriften des 17. Jahrhunderts heben demnach Autoren wie Evelyn und Baldinucci die ambivalente Sicht auf das Druckbild, die mit Vasaris Einführung des Begriffes *disegno stampato* ihren Anfang nahm, auf. Die aktuelle Forschung konnte jedoch nachweisen, dass Vasari zwar sowohl in Bezug auf die Druckplatte als auch auf das Druckbild den Vergleich zur Federzeichnung forciert, jedoch beides nicht mit der Zeichnung, mit dem *disegno*, im Sinne seiner Definition als unmittelbaren Ausdruck der geistigen und manuellen Leistung des Künstlers, gleichstellt.⁵⁰³ Symptomatisch hierfür ist die Tatsache,

nügende Schraffuren. [EVELYN], Zitat (n). Siehe ibidem den gesamten Kontext der Gegenüberstellung von Zeichnung und Druckbild, CXIII–CXV.

501 [BALDINUCCI], Zitat (n).

502 [BALDINUCCI], Zitat (a).

503 [VASARI], Zitat (m) und ausführlicher ibd. XXVIII–XXX.

Das Druckbild ist ein vollendetes Werk, nach mehreren, präliminären Phasen (Entwurf, Vorzeichnungen, Kupfergrabstich, Probedrucke). Der Kupfergrabstich ist zwar damit ein präliminäres Objekt, wird aber zunächst mit der Nadel »gezeichnet« und anschließend gestochen. Ketelsen argumentiert diesbezüglich, dass die Ausführung mit dem Grabstichel im Gestus nicht der Zeichnung entsprechen könne, etwa aufgrund der Rigidität des Zuges der Linie in der steten Vorwärtsbewegung. Außerdem bräuchte

dass Vasari in den gesamten *Vite* in Bezug auf die Druckbilder vorwiegend von »stampe« spricht.⁵⁰⁴ Der Begriff *disegno stampato* fällt nur in den einführenden Zeilen der *Vita di Marcantonio Bolognese*, in denen Vasari unter dem Begriff *disegno stampato* ein Bild definiert, das »gedruckt erscheine« und »wie mit der Feder gezeichnet« aussehe.⁵⁰⁵

Nach Vasaris *Vite* übernehmen jedoch insbesondere zwei Kunstliteraten den Begriff *disegno stampato*: Domenicus Lampsonius und Giovanni Battista Armenini. In Anlehnung an Vasari wandelt Lampsonius den Begriff *disegno stampato* in *disegno di stampa* um. Im Kontext der Äußerungen des niederländischen Kunstliteraten zur Druckgraphik dürfte es sich um eine gezielte Änderung handeln, denn Lampsonius fokussiert ihre Aufgabe der Vermittlung der gemalten Meisterwerke und bezeichnet die Druckbilder auch als »copie stampate«.⁵⁰⁶ Der Ausdruck »Zeichnung aus dem Druck« stellt die Funktion des Druckbildes als Zeichnung eindeutig fest, und damit, den Auslegungen Lampsonius' entsprechend, die Bestimmung des Druckbildes als »Diener der Malerei«.⁵⁰⁷ Damit ist allerdings nicht die vasarianische Bedeutung der Zeichnung als Ursprung gemeint, sondern die Zeichnung als Nachbildung, wie etwa Evelyn erklärt (»Drawing, relates more to Copies, and things already extant«).⁵⁰⁸ Armenini wiederum bezeichnet in *De' veri precetti* (1587) die Druckbilder vielerorts als »disegni fatti alla stampa« oder »disegni, che sono intagliati e stampati sul rame« (Zeichnungen auf einer Kupferplatte gestochen und gedruckt).⁵⁰⁹ Armenini

das mit dem Grabstichel ausgeführte Bild stets eine Vorzeichnung. Daher sei für Vasari der Grabstich mehr ein Ergebnis der Mühe als die tatsächliche Zeichnung und damit keine unmittelbare »espressione dell'idea«. Dementsprechend schließt Ketelsen daraus, dass das Grabstich-Bild und die Zeichnung in Vasaris Theorien keine Äquivalente sind. Vgl. Ketelsen 2010, 213–216, und Stoltz 2012b, 14–19.

504 [VASARI], Anm. 132.

505 [VASARI], Zitat (k1).

506 [LAMPSONIUS], Zitat (d).

507 In ähnlicher Weise äußert sich auch Bellori zu den Druckbildern. Der Kunstliterat sieht hierbei nicht nur die Gemeinsamkeit in der Bildsprache zwischen dem Druckbild und der Zeichnung, sondern auch in der Funktion: Beide Formen sind Übertragungsmittel eines Kunstwerks und damit gegenüber der Malerei nur Übergangswerke. Siehe [BELLORI], Zitate (a) und (g). Bellori diskutiert aber die Druckbilder ebenfalls als künstlerische Form neben der Malerei, etwa bei den druckgraphischen Werken von Agostino und Annibale Carracci. Siehe ibd. insbes. Zitate (b) und (c). Ähnlich wie Bellori sieht Lampsonius das Druckbild als Übertragungsmedium – etwa auch konkurrierend mit der Beschreibung eines Kunstwerks in einem Text –, beschäftigt sich aber gleichzeitig mit der Qualität der Druckgraphik als einer künstlerischen Form. Siehe [LAMPSONIUS], LXI–LXII und passim.

Félibien bezeichnet in einer Passage in *Des Principes* das Druckbild als Zeichnung. Hier ist nicht das Druckbild an sich gemeint, sondern die Komposition der Vorlage, Félibien spricht hier auch vom »Gedanken«, welchen das Druckbild reproduziert. Siehe [FÉLIBIEN], Zitat (n) und Anm. 559.

508 [EVELYN], Zitat (g).

509 [ARMENINI], Zitate (c) und (f).

bekräftigt seine Umschreibungen und Definitionen des Druckbildes als Zeichnung mit der Aussage, diese Bilder seien »roh«, das heißt unvollständig, wie die Zeichnungen, im Sinne des Entwurfs.⁵¹⁰

Derartige konsequente Auslegungen des Druckbildes als Zeichnung werden bei Vasari nicht formuliert. Baldinucci und Evelyn richten ihre Aussagen daher eigentlich nicht konkret gegen Vasaris Begriff *disegno stampato*, sondern gegen das Verständnis des Druckbildes als Zeichnung, im Sinne eines unvollständigen Bildes, das die – falschen – Auslegungen von Vasari durchaus bedingten.⁵¹¹

Das Druckbild als eigenständige Bildform gegenüber dem Gemälde

Neben John Evelyn, der das Druckbild als eine spezifische Bildform in Bezug auf das Konzept der Evozierung festlegt, diskutiert Baldinucci Ende des 17. Jahrhunderts die Eigenständigkeit des Druckbildes folgendermaßen:

(...) mit ihren Werken wurde der beachtenswerte Wettstreit zwischen dem Grabstichel und dem Pinsel eingeführt; hierbei sind, sowohl bei dem einen als auch bei dem anderen, entsprechende und gleiche Exzellenzen geschaffen, gemäß ihren Anforderungen und Voraussetzungen, die mit solch edlen Künsten verbunden sind, sprich: in der Zeichnung, in den Erhebungen, in der Darstellung der Gemütsregungen, in der Vielfalt der Figuren, in den Ansichten der Landschaften und Gebäude, in Fern- und Nahansichten, in der weichen Art der Umrisse, und nicht weniger, was ich noch nicht sagte, in der selben Farbigkeit.⁵¹²

510 Wie schon angemerkt, verweist die Bezeichnung »roh« auch auf die Nichtfarbigkeit der Druckgraphik. Siehe Kap. 1.4.B, Anm. 480 und [ARMENINI], Zitat (d).

511 Auch Doni verweist, aber eigentlich nur peripher, auf eine Entsprechung des Druckbildes mit der Zeichnung; Doni bemerkt über die Kupferstiche nach Bandinelli, diese wiesen seine Fähigkeiten in der Zeichnung nach. Siehe [DONI], Anm. 48.

Baldinucci verwendet den Ausdruck *disegno stampato* hingegen nicht mehr, auch wenn der Autor in der Einleitung des *Cominciamento* Vasaris Beobachtung, die Kupferstiche erschienen »wie mit der Feder gezeichnet«, übernimmt. [BALDINUCCI], Zitat (c). In Bezug auf die *chiaroscuro*-Holzschnitte führt Baldinucci den Vergleich mit den *chiaroscuro*-Zeichnungen an. Siehe ibd., Zitat (s). Außerdem spricht Baldinucci in Bezug auf Mantegna, der Maler habe seine neue Art der Zeichnung (*nuovo modo di disegno*) mit seinen Kupferstichen vorgestellt; hier ist jedoch die Art und Weise der Figuren-Darstellung, etwa die Verkürzungen, gemeint, nicht das Druckbild an sich. Baldinucci, *Cominciamento*, 1686, iij.

512 [BALDINUCCI], Zitat (f).

Baldinucci stellt in dieser Passage fest, dass beide Gattungen entsprechende Ziele, Darstellungsprinzipien und Grundlagen (wie etwa die »Zeichnung« oder »Farbigkeit«, im Sinne von Tonalität),⁵¹³ aber jeweils »andere Anforderungen und Voraussetzungen« hätten. Der Autor sieht außerdem einen Wettstreit darin, dass beide in ihren diversen »Anforderungen« und »Voraussetzungen« nach Exzellenz streben. Dies liege vor allem daran, erklärt Baldinucci, dass die Druckgraphik in den zwei Jahrhunderten seit ihrer Erfindung einen derartigen Fortschritt erlebte, dass sie wie die Malerei alles darstellen könne und daher »die Wände schmücken sollte«.⁵¹⁴ In den meisten hier vorgestellten Besprechungen der Druckgraphik handelt es sich hingegen, denke man an die Ausführungen von Gauricus, Erasmus oder etwa auch von Evelyn, um einen einseitigen Wettstreit. Es ist das Druckbild, das danach strebt, eine mimetische Wirkung zu erreichen, die einem Gemälde ebenbürtig ist oder dieses übertrifft.⁵¹⁵

Die beiden genannten Kriterien, die spezifische Bildsprache des Druckbildes und der Wettstreit zwischen der Druckgraphik und der Malerei, münden nicht zwangsläufig in die Definition des Druckbildes als eigenständige Bildform. Wie an der konsequenten Sicht auf die Druckgraphik als Malerei und insbesondere an dem Konzept der *rondicheyt* dargelegt werden konnte, sind die divergierenden bildnerischen Mittel des Druckbildes und des Gemäldes für van Mander unerheblich. Beide Bildformen stehen nicht in der Relation eines Wettstreits. Im *Schilder-Boeck* gilt das Druckbild als Äquivalent für das Gemälde.⁵¹⁶ In André Félibiens Ausführungen hingegen reichen die Errungenschaf-

513 Wie bei Evelyn ist bei Baldinucci daher in Bezug auf die Druckgraphik unter »colorito« (»Farbigkeit«) die Tonalität gemeint. Vgl. Zitat oben [BALDINUCCI], Zitat (f), und [EVELYN], Zitat (l) (zitiert in Kap. 1.B, *Monochromie versus Polychromie*).

514 [BALDINUCCI], Zitat (d).

515 Auch Vasari betont in der Besprechung der Landschaften von van Leyden die gelungene Tonalität, die ein Kupferstich im Wettstreit mit der Malerei erzielen kann, und stellt hierbei heraus, dass der Kupferstich diese Bildwirkung mit gänzlich anderen Mitteln hervorbringt. [VASARI], Zitat (k4) (siehe auch Kap. 3.1). Im Vergleich zu den Topoi des Wettstreits, etwa zwischen der bildenden Kunst und Dichtung oder zwischen der Malerei und Skulptur, liegt die Besonderheit in den frühen Äußerungen und Bewunderungen zur Druckgraphik darin, dass eine Konfrontation mit der Malerei unumgänglich ist, denn es handelt sich bei dem Druckbild um eine noch relativ »neue« Bildform: Gauricus betont beispielsweise die gegenüber der Malerei »neuen, einfachen Mittel« des Druckbildes. In den Texten des 17. Jahrhunderts steht der mimetische Wettstreit zwischen dem Druckbild und dem Gemälde nicht mehr im Vordergrund.

516 Van Mander pointiert diese Äquivalenz im Kontext einer Diskussion darüber, dass zahlreiche italienische Maler bei ihren Darstellungen aus den Kupferstichen von Albrecht Dürer schöpften. Der Autor wählt Albrecht Dürer als den Vertreter der nordalpinen Malerei beziehungsweise der nordalpinen Kunst insgesamt, van Mander spricht von »unserer Kunst«: »Es ist höchst erstaunlich, wie er so viele Eigenschaften unserer Kunst in der Natur oder gleichsam in sich selbst zu finden gewusst hat, (...)«. [VAN MANDER],



33. *Flucht nach Ägypten*,
Hendrick Goudt, 1613, nach Adam
Elsheimer, Radierung und Grab-
stichel, 347 x 403 mm, New York,
Metropolitan Museum, Inv. 28.82.3,
Harris Brisbane Dick Fund, 1928.



34. *Flucht nach Ägypten*,
Adam Elsheimer, 1609,
Gemälde auf Kupfer, 31 x 41 cm,
München, Alte Pinakothek,
Inv. Nr. 216.

ten der Druckgraphik (etwa das mimetische Vermögen), die der Autor der *Entretiens* (1666–88) insbesondere in Bezug auf Jacques Callot bespricht, nicht aus, um der Malerei nahezukommen. Félibien stellt fest, der Unterschied zwischen der Druckgraphik und der Malerei liege darin, dass das Druckbild nur auf der Linie fuße und damit der Malerei grundsätzlich unterlegen sei.⁵¹⁷ Der einzige Künstler, der als Kupferstecher »Maler«

Zitat (i). Übersetzung zitiert nach Floerke 1991, 56. Ähnlich sieht auch De Bie das Gemälde und das Druckbild als Äquivalente. Siehe [DE BIE]. Eine derartige Angleichung des Druckbildes und des Gemäldes stellt eine Ausnahme dar. Andere Kunstliteraten wie Baglione, Bosse oder Bellori bestimmen die Druckgraphik schlicht als Nebenbereich der Malerei. Siehe [BAGLIONE], [BELLORI], [BOSSE].

517 [FÉLIBIEN], insbes. CXLII.

genannt werden dürfe, sei Antonio Tempesta. Félibien fasst über das druckgraphische Werk von Tempesta zusammen:

Man kann sagen, dass Tempesta nicht wie ein einfacher Kupferstecher arbeitete, sondern wie ein Maler, der die Dinge, die er darstellte, mit viel Kunstfertigkeit anordnete, und der bei seinen Kupferstichen daran dachte, sie weniger anmutig, sondern mehr anschaulich darzubieten, und ihnen Ausdruck und Scharfsinn zu verleihen.⁵¹⁸

Félibien betrachtet die Druckgraphik damit auch jenseits der Frage nach der Bildsprache, und zwar im Hinblick auf die Qualität der Komposition und der Präsentation der Bildinhalte, die für Félibien Wissen vermitteln und dabei den Prinzipien und den hohen Zielen der Malerei entsprechen können. Der Autor räumt Tempesta in Anbetracht der aufwendigen Kompositionen und erhabenen Themen seiner Kupferstiche und Radierungen eine Sonderstellung ein.⁵¹⁹

Joachim von Sandrart wiederum erweitert in der *Teutschen Akademie* (1675/1679) den Aspekt der spezifischen Bildsprache des Druckbildes gegenüber dem Gemälde aus divergierenden Blickrichtungen heraus: In der Besprechung des sogenannten *Nachtstück*-Gemäldes von Adam Elsheimer (*Flucht nach Ägypten*) stellt der Autor fest, dass die Kupferstiche, die nach diesem Gemälde entstanden seien, namentlich von Magdalena de Pas und Heinrich Goudt, diese Landschaft bei Nacht nicht in ihrer »gänzlichen Vortrefflichkeit« erreichen könnten (Abb. 33/34).⁵²⁰ Sandrart begründet dies mit der Beobachtung, dass das Druckbild einem Gemälde grundsätzlich nicht gleichen kann:

Und obwoln er sich oft unterstanden, daßelbe auf das allerähnlichste auf Kupfer nach zu stechen, hat er doch niemalsen deßelben gänzliche Fürtrefflichkeit erreichen mögen, wie dann unmöglich, daß die Kupferstecher-Kunst dem mahlen völlig gleichen könne. Dann ob schon dieses Gauda Kupferstück andere übertroffen, so

518 [FÉLIBIEN], Zitat (h).

519 Wie etwa *Die Geschichte der Infanten von Lara*; siehe hierzu [FÉLIBIEN], CXL.

520 Es ist nur Goudts Stich nach Elsheimers *Flucht nach Ägypten* bekannt (vgl. u. a. Andrews 1985, 190, und Klessmann 2006, 174–177). Adam Elsheimer (Frankfurt am Main 1578–1610 Rom); Magdalena de Pas (de Passe) (Köln 1600–1638 Utrecht); Heinrich Goudt (Den Haag ca. 1583–1648 Utrecht).

beschämen doch die Original-Gemälde obgedachte Kupferstücke, wann wir eines derselben dagegen setzen (...).⁵²¹

In einem weiteren Kapitel, in dem Sandrart Heinrich Goudt gesondert bespricht, wiederholt der Autor diese kritische Äußerung nicht, lobt gar die davor erwähnten »Nachtstücke« von Goudt.⁵²² Die beiden Ausführungen widersprechen sich allerdings nicht: Liest man Sandrarts Bemerkungen zu den Kupferstichen nach Adam Elsheimers *Flucht nach Ägypten* genauer, so liegt hier ein allgemeiner Vergleich der beiden Bildgattungen vor und gleichzeitig eine kritische Bemerkung zu einem individuellen Fall: Goudts *Flucht nach Ägypten* kann der Vorlage nicht nachkommen, weil ein Druckbild dem Gemälde nicht nachkommen kann. Beide Bildgattungen unterliegen gänzlich anderen bildnerischen Prinzipien und erzielen damit auch divergierende Bildwirkungen. Grundsätzlich sollten daher Malerei und Druckgraphik in ihren Qualitäten gesondert betrachtet werden, wie dies Sandrart anschließend bei den Kupferstichen von Goudt, unabhängig von ihren Vorlagen, auch tut. Sandrart betrachtet die Potentiale beider Gattungen jedoch auch jenseits ihrer divergierenden Bildsprachen und stellt sie in einem *paragone*-Verhältnis gegenüber, etwa in der Anmerkung, dass die Portrait-Kupferstiche von Antoine Masson derart »natürlich« seien, dass sie kaum besser mit einem Pinsel hätten dargestellt werden können.⁵²³

521 [SANDRART], Zitat (i). Ähnlich äußert sich Vasari in der Kritik der Kupferstiche nach Franz Floris. Hier ist allerdings die Konstatierung, dass ein Druckbild gattungsbedingt dem Gemälde oder der Zeichnung nicht entspricht, konnotiert mit der Aussage, dass eine Zeichnung am besten das Können eines Künstlers offenbart, in einem Druckbild hingegen entfremdet ist. Siehe [VASARI], XXIX u. Zitat (q).

522 Sandrart, TA, 1675, II, Buch 3, Kap. XIX, 308–309.

523 [SANDRART], Zitat (l) u. CLVI.

Das Druckbild im Wettstreit mit der Skulptur

In der Monographie *The Renaissance Print* machen die Autoren David Landau und Peter Parshall darauf aufmerksam, dass die in der Mitte des 16. Jahrhunderts aufgekommene Bezeichnung *sculpsit* aus dem Interesse für die Antike, vorangehend für die antiken Denkmäler, resultiert, welches sich ab den 1550er Jahren in der druckgraphischen Produktion manifestiert.⁵²⁴ Im Gegensatz zu den beschriebenen konkreten Bezeichnungen des Grabstiches oder des Holzschnittes als skulpturale Tätigkeiten in den kunstliterarischen Texten, könnte nach den Auslegungen von Landau und Parshall der Begriff, vor allen Dingen die Inschrift *sculpsit*, auch auf die Darstellung von Skulpturen in den Druckbildern bezogen werden.

Es liegt auf der Hand, dass die Monochromie, die Licht und Schatten-Wirkung, sowie die Darstellung von Erhebungen und der Dreidimensionalität der Figuren Schnittpunkte sind, die das Druckbild der Skulptur gegenüberstellen. Wie eingehend dargelegt, liegen der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit diese Aspekte der Druckgraphik als Grundlagen für eine Konfrontation vor. Die Autoren nehmen jedoch weder den *paragone* des Druckbildes mit der Skulptur als künstlerisches Problem wahr, noch diskutieren sie – wie etwa im Vergleich zur Malerei – Entsprechungen und Differenzen der beiden Gattungen. Die Monochromie liegt hintergründig als Motivation bei Anton Francesco Doni vor, die Druckbilder als Medaillen zu bezeichnen.⁵²⁵ Benvenuto Cellini (*Due Trattati*, 1568) stellt insbesondere das Prinzip der Erhebungen als Schnittstelle zwischen dem Druckbild und dem skulpturalen Werk beziehungsweise der Goldschmiedekunst fest, führt es jedoch für die Druckgraphik nicht näher aus.⁵²⁶

Wie Landau und Parshall anmerken, richtet die Druckgraphik insbesondere ab der Mitte des 16. Jahrhunderts die Aufmerksamkeit auf die Darstellung und Imitation der Skulptur, die aber auch in Aktdarstellungen zu beobachten ist.⁵²⁷ Ein bemerkenswertes Beispiel hierfür ist der Kupferstich *Junge Frau und der Tod* des Meisters M,⁵²⁸ in dem eine Frau

524 Siehe etwa Landau/Parshall 1994, 306–307.

525 [DONI], XI–XIII.

526 Kap. 1.1.A (*Druckgraphik als Goldschmiedekunst*). Auch John Evelyn thematisiert die Relation des Druckbildes zum skulpturalen Werk nicht, siehe [EVELYN], insbes. CXIII–CXV.

527 Grundsätzlich zum Thema Darstellung der Skulptur in der Druckgraphik siehe: Kuhn-Forte 2013 und aktuell in Bezug auf Mantegnas *Kampf der Meeresgötter* Simons 2017.

528 Meister mit dem Monogramm M (aktiv in Rom (?) zwischen 1530–1540).



35. *Junge Frau und der Tod*,
Meister mit dem Monogramm M,
um 1530, Kupferstich und Kaltnadel,
360 x 250 mm, © Kupferstichkabinett,
Staatliche Museen zu Berlin,
Inv. 255-19.

dargestellt ist, die mit dem Rücken zu einem Spiegel steht und, den Kopf drehend, den Blick auf ihren Rücken richtet (Abb. 35). Die Körperdrehung und das Motiv einer Figur vor einem Spiegel gehören natürlich zu Bildelementen der Renaissance-Malerei, um die Umsichtigkeit der Figur vorzuführen und sich damit dem Wettstreit mit der Skulptur zu stellen.⁵²⁹ Zu den Beispielen, die den *paragone* explizit zwischen dem Druckbild und einer Skulptur vorführen, zählen etwa Hendrick Goltzius' *Herkules Farnese* und zwei weitere Kupferstiche mit Darstellungen prominenter antiker Skulpturen, *Apoll von Belvedere* und *Herkules und Telephos* (Abb. 36–38).⁵³⁰

529 Zu den aktuellen Diskussionen des *paragone* in der bildenden Kunst der Renaissance siehe Gastel (et al.) 2014.

530 *Die drei berühmten antiken Statuen*, Hendrick Goltzius, Kupferstichreihe: *Herkules Farnese*, NHD 378, *Apoll von Belvedere*, NHD 380, *Herkules und Telephos*, NHD 379. Entstanden sind die drei Kupferstiche wohl zwischen 1590 und 1594, gedruckt wurden sie erst posthum im Jahre 1617. Zur Nachahmung der

In dieser Kupferstich-Reihe liegt die Gegenüberstellung der Mittel eines zweidimensionalen Bildes mit der Skulptur durchaus auf der Hand. Beim *Herkules Farnese* sind hierbei folgende Elemente ausschlaggebend: die gewählte Rückansicht der *Herkules*-Skulptur und die Staffagefiguren, die unten vor der Skulptur stehend nach oben blicken, diese betrachten und damit nicht nur die Allansichtigkeit des *Herkules* nachvollziehen lassen, sondern vor allem seine monumentale Größe. Beim *Apoll von Belvedere* unterstützen wiederum der Schatten in der Nische, welchen die *Apoll*-Skulptur wirft, und die daneben sitzende Figur, die den *Apoll* abzeichnet, den Verweis auf die Dreidimensionalität der dargestellten Skulptur. Was die spezifischen bildnerischen Mittel des Kupferstiches betrifft, liegt hier der Versuch vor, die Dreidimensionalität der dargestellten Skulpturen und ihre sichtbaren – »gehauenen« – Erhebungen zusammen mit den sie umspielenden Lichtern und Schatten aus einer konsequent durchgeführten Linien- und Schraffuren-Systematik herauszuarbeiten. Damit liegt ein Versuch vor, mit der Bildsprache des Kupferstiches die Oberflächenwirkung einer Skulptur nachzuahmen.⁵³¹ Die Wiedergabe der Umgebung, etwa der Staffagefiguren und insbesondere des Himmels, vergegenwärtigen beide Darstellungen jedoch als Bilder. Bei *Herkules und Telephos* (Abb. 38) ist hingegen nur die Skulptur zu sehen, vor einer neutralen dunklen Wand, auf der ein leichter Schatten der *Herkules*-Figur angedeutet ist. Die Fokussierung auf die Skulptur lenkt den Blick alleine auf die Verteilung von Licht und Schatten der dargestellten Figuren *Herkules* und *Telephos*, sowie auf die Linienführung, welche diese Gestaltung ermöglicht. Damit wird die Plastizität einer Skulptur unmittelbar mit der Bildsprache des Kupferstiches konfrontiert, und somit das Druckbild als Bildform der Gattung Skulptur im Sinne des *paragone* gegenübergestellt. In ähnlicher Weise wird ein *paragone* in Jan Mullers Kupferstich-Reihe *Merkur und Psyche* durchgeführt, welche die Bronzegruppe von Adriaen de Vries in drei Ansichten wiedergibt.⁵³² (Abb. 39, a–c)

Skulptur in Goltzius' druckgraphischem Œuvre siehe etwa Limouze 1992, 443–448, und vor allem Goddard/Ganz 2001.

531 Dies bezeugen außerdem die vorbereitenden Zeichnungen in Kreide, die hier im Kupferstich sehr genau übernommen worden sind. Siehe Leeftang/Luijten 2003, 132–133.

532 *Merkur und Psyche*, Jan Harmensz Muller (Amsterdam, 1571–1628), Kupferstich-Reihe, um 1597, NHD, 82–84. *Merkur und Psyche*, Adriaen de Vries, Bronze, 1593, Louvre, Paris, Inv. M.R. 3270.

1. Das druckgraphische Werk zwischen Druckbild und Druckplatte



36.–38. Drei berühmte antike Skulpturen, Hendrick Goltzius, 1590–1594 (1617): *Herkules Farnese*, 416 x 298 mm, *Apollo von Belvedere*, 417 x 296 mm, *Herkules und Telephos*, 413 x 296 mm, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv. A 34666, A 34668, A 34667.





39. a-c *Amor und Psyche*,
Jan Muller nach Adriaen de Vries,
um 1597, Kupferstich-Reihe:
a. 499 x 261 mm, b. 508 x 260 mm,
ca. 508 x 255 mm, Kupferstich-Kabinett,
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Inv. A 48276, A 48278, A 48280.



2.

Druckgraphik und die Konzepte

Inventio und *Imitatio*

2.1. *Imitatio* versus *Inventio*

A. *Imitatio auctorum* und *Imitatio naturae*

Die Nachahmung und das Schöpferische werden als ausschlaggebende Bestandteile der künstlerischen Handlung innerhalb der Theorie der bildenden Kunst der Frühen Neuzeit entweder als ergänzende, als konkurrierende oder als unzertrennbare Fundamente der Kunstübung betrachtet und diskutiert: Die Nachahmung ist das Ziel, Methode, Mittel und Instrument des Kunstschaffens. Sie kann das Nachzuahmende übertreffen (*superatio*), es vollkommen erreichen oder im steten Bestreben sich diesem nähern beziehungsweise es zu übertreffen versuchen (*aemulatio*).⁵³³ Zwei Gegenstände ahmt die Kunst nach: die Natur und sich selbst, etwa die Kunstwerke der alten Meister oder der Antike. Das Schöpferische ist wiederum die Erfindung. Sie schafft etwas »Neues«, sei es in der Natur vorhanden oder ihr ähnlich, sei es etwas »nie Gesehenes« und »nie Dagewesenes«.⁵³⁴ Die Quelle der Erfindung ist die Phantasie, der Intellekt des Künstlers oder ein Modell, eine literarische Vorgabe.⁵³⁵

Für die Kunst der Druckgraphik, in Anbetracht etwa der Äußerungen von Giovanni Paolo Lomazzo, gelten die Grundsätze der Nachahmung und Erfindung im gleichen

533 Aus den zahlreichen Beiträgen zu den Konzepten der *imitatio* in der Kunst und Kunsttheorie der Vormoderne siehe vor allem einführend den Standard-Beitrag von Pochat 2001. Siehe außerdem aus der aktuelleren Literatur den Aufsatzband zu *aemulatio*, Müller/Pfisterer (et al.) 2011 und darin den einführenden Aufsatz von Jan-Dirk Müller und Ulrich Pfisterer sowie den Beitrag von Eric Achermann (Achermann 2011).

534 Zur Schöpfung von etwas bis dahin »nicht Gesehenem« in der Malerei schreibt Cennino Cennini zum Beispiel im *Libro dell'arte* (um 1400): »(...) e quest' è un'arte che ssi chiama dipignere, che conviene avere fantasia e operazione di mano, di trovare cose non vedute chacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano (...).« Francisco de Holanda schreibt wiederum in *Da Pintura Antiga* von 1548: »È imaginação (...) mostrando o que se ainda não viu, nem foi por ventura, o qual é mais.« Siehe Cennini, *Libro dell'arte*, ca. 1400 (Frezzato 2009), 62, und De Holanda, *Da Pintura Antiga*, (Alves 1984), Bd. 1, 20, und das gesamte Zitat [DE HOLANDA], Anm. 23.

535 Siehe einführend etwa Bätschmann 1997 und weiter im Text. Zum Problem der Begrifflichkeiten *imitatio* und *inventio* im Cinquecento seien u. a. genannt: Pochat 2001 oder Braunfels 1964.

Maße wie für alle anderen Kunstbereiche.⁵³⁶ Die Funktion des Reproduzierens, die die Druckgraphik ab der Mitte des 16. Jahrhunderts maßgeblich bestimmt, erweitert jedoch die Bedeutungen der *imitatio* und *inventio*, denn dieses Gesetzaar spielt nun in doppelter Weise für die Druckgraphik eine Rolle. Zum einen sind Nachahmung und Erfindung bildinhärente Normen, die das druckgraphische Bild selbst betreffen: Wie gut ahmt das Bild die Natur nach, welche Erfindungen weist es auf? Zum anderen liegt das druckgraphische, reproduzierende Bild mit den beiden Prinzipien in Relation zur Vorlage: Wie gut gibt das Druckbild das ursprüngliche Werk und dessen erfinderischen Reichtum wieder, wo weicht es mit den eigenen Erfindungen ab?

Diese stets in Beziehung stehenden Konzepte der Nachahmung und des Schöpferischen sind bis dato nicht eingehend für die Druckgraphik untersucht worden, und zwar nicht nur in Bezug darauf, wie die beiden Prinzipien für die Druckgraphik in der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit definiert werden, sondern auch in Bezug darauf, welchen Einfluss umgekehrt die druckgraphische Kunst auf die Bedeutung der Nachahmung und des Schöpferischen innerhalb der Kunsttheorie ausgeübt hat.⁵³⁷

Die Kunst ahmt sich selbst nach: Druckbilder als Quelle der Imitatio

In der Kunstliteratur steht der Aspekt der Nachahmung anderer Kunstwerke im Sinne der *imitatio auctorum* bereits im *Libro dell'arte* von Cennino Cennini im Fokus.⁵³⁸ Cennini bespricht in diversen Kapiteln die Normen der Nachahmung der zeitgenössischen

536 Wie in den einführenden Kapiteln dargelegt (1.1.A), zieht Lomazzo zu diversen positiven wie negativen Kritiken der Bildinhalte und Ausführungsweisen sowohl Werke der Malerei als auch der Druckgraphik usw. heran; siehe zu den Beispielen [LOMAZZO], LXVI–LXVIII, und Zitate (b) u. (c).

537 Zum Thema *inventio* in der Kunst der Druckgraphik siehe vor allem Emison 1985, insbes. 255–294; siehe auch Lincoln 2000. Die Themen Nachahmung und Erfindung werden ebenfalls in Bezug auf die Gattungen Zeichnung und Druckgraphik in dem Sammelband Currie 1998 behandelt. Siehe außerdem zu Fragen der Nachahmung in enger Verbindung zur Druckgraphik Limouze 1992 sowie die allgemeine Diskussion zu den Spielarten der Nachahmung in der Frühen Neuzeit in Shearman 1992, 227–261.

538 Das Konzept der Nachahmung bezieht sich in der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit zum einen auf den griechischen Begriffszusammenhang der *Mimesis*, der sich in der ursprünglichen und übergeordneten Bedeutung als »darstellen« oder »ähnlich tun« mit seinen facettenreichen Konnotationen zum grundsätzlichen Problem der künstlerischen Wirklichkeitsauffassung bündeln lässt. Wichtige Quellen der Nachahmungstheorien sind hierbei die Auseinandersetzung mit den aristotelischen Lehren der Poetik und die Platon-Exegese. Zum anderen führt das Konzept der Nachahmung auf die antiken Rhetorik-Lehren zurück, ist vor allem mit der Begrifflichkeit der *imitatio* überliefert und wird in *imitatio naturae*,

Kunstwerke beziehungsweise der Werke der Meister der jüngsten Vergangenheit, etwa im Umfeld einer Werkstatt, der ein Künstler oder Lehrling angehört.⁵³⁹ Die kritischen und belehrenden Diskussionen um die Regeln und die Qualität der Nachahmung anderer Kunstwerke gehören im 16. Jahrhundert zum theoretischen Kanon, sie werden jeweils mit unterschiedlichen Ergebnissen geschlossen und binden vielerorts die Druckgraphik mit ein.⁵⁴⁰ In der italienischen Kunstliteratur etwa wird die Nachahmung der Kunstwerke vorrangig als Akt der Auswahl und Schulung des Urteilsvermögens über das »Schöne« besprochen. Giovanni Battista Armenini (*De' veri precetti*, 1587) versteht die *imitatio auctorum* als einen Lernprozess zu einem guten Stil (*buona maniera*).⁵⁴¹ In Armeninis Traktat gehören insbesondere Druckbilder zu »üblichen Modellen« (»esempi comuni«), sprich: zu Objekten, die für einen angehenden Künstler verfügbar sind, neben Naturobjekten und Meisterwerken, die an öffentlichen Orten zugänglich sind. Jede Kategorie der *esempi comuni* berge jedoch Problematiken in sich.⁵⁴² In Bezug auf die Druckgraphik stehen die nordalpinen Kupferstiche in der Kritik, da sie mit ihren Bildinhalten, namentlich »mit ihrem Detailreichtum verwirren«.⁵⁴³ Die bildformale Kritik, die Armenini gegenüber dem Druckbild als Nachahmungsmodell angibt, ist wiederum zweiwertig: Zum einen ergebe das Druckbild nur ein »rohes Material«⁵⁴⁴ – hier bezieht sich Armenini sicherlich auf die

imitatio auctorum und *imitatio morum* geschieden. Siehe einführend *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1998, ad vocem *imitatio*.

539 Im Kapitel XXVII rät Cennini dem angehenden Künstler, er solle bei dem Zeichnen nach anderen Kunstwerken das Beste von den besten Meistern auswählen und möglichst nur einem Meister folgen, um auf diese Weise und mit Hilfe der eigenen Begabung, einen eigenen Stil zu entwickeln. Cennini, *Libro dell'arte*, ca. 1400, Kap. XXVII (Frezzato 2009), 80. Cennini behandelt, wie oben bereits diskutiert, praktische Vorgehensweisen der Nachahmung: Im Kapitel XXIII bespricht Cennini etwa die Nützlichkeit des Abpausens von Figuren oder Figurenteilen aus den Meisterzeichnungen und liefert in den darauffolgenden Kapiteln die Instruktionen zur Herstellung der *carta lucida* (Kap. XXIV–XXVI). Das Abpausen von den Zeichnungen der Meister im Sinne der *imitatio auctorum* und der Abdruck, der Gesichtsabdruck, im Sinne der *imitatio naturae*, sind hierbei Hilfsmittel. Die Relevanz dieser Techniken tritt bereits in Cenninis Erörterungen zur Nachahmung der Natur oder der Meisterwerke zurück, denn, wie bereits diskutiert, hat bei Cennini die visuelle Nachahmung Vorrang. Siehe Kap. 1.3.

540 Siehe die diversen Auslegungen der Nachahmung im italienischen 16. Jh. zusammengetragen bei Barochi, 1971–77, II, 1525–1607. Aus der aktuellen Literatur siehe hierzu Mayernik 2013, insbes. 15–30.

541 Siehe ausführlicher [ARMENINI], LXX–LXXI.

542 [ARMENINI], Zitat (c). Daher solle generell, so der Autor, das Nachahmen bei einem angehenden Künstler nicht ohne die Supervision eines Meisters stattfinden. Armenini führt als Beispiele der Problematiken an, die Gemälde verzögerten die Entwicklung des eigenen Stils, die Skulptur würde ihn erhärten, die Modelle schließlich seien ohne Bekleidung und die Naturobjekte, wenn sie schön seien, was rar sei, ließen den Stil abstumpfen [ARMENINI], Zitat (d).

543 [ARMENINI], Zitat (e).

544 [ARMENINI], Zitat (d).

Bildsprache der Linie und die Monochromie. Zum anderen sind die Druckbilder genau aufgrund der Bildsprache der Linie geeignetes Material für die Schulung des Zeichnens. Armenini verweist damit auf die seit dem 16. Jahrhundert übliche künstlerische Praxis.⁵⁴⁵ Das Druckbild stellt in Armeninis Ausführungen aber insgesamt ein temporäres Vorbildmodell dar. Es dient der Übung des Nachahmens an sich:

(...) daher sollte man aus Zeichnungen abbilden, die gestochen und dann aus den Kupferplatten gedruckt sind und denen man, meiner Ansicht nach, so viel Zeit und Studium widmen sollte, bis man sie gekonnt nachbilden kann.⁵⁴⁶

Für Giovanni Paolo Lomazzo ist die Nachahmung hingegen in erster Linie ein Lernprozess zur Eigenständigkeit des angehenden Künstlers.⁵⁴⁷ Aus diesem Grunde kritisiert Lomazzo das Übermaß an Druckbildern – Lomazzo bezieht sich auf die älteren deutschen und italienischen Kupferstichmeister –, die den Künstler von der Nachahmung der wahren, vorbildlichen Kunst, sowie von der Entwicklung der eigenen *maniera* und der Erfindungsgabe abhält.⁵⁴⁸ Karel van Mander (*Schilder-Boek*, 1604) thematisiert die Druckgraphik insbesondere als Medium des künstlerischen Austausches zwischen den Regionen und als etabliertes Nachbildungs- und Studienobjekt.⁵⁴⁹ Der Literat bringt dabei die Rezeption und Nachahmung bestimmter Darstellungsmodi in die Stildiskussion zwischen dem süd- und nordalpinen Raum ein, die etwa seit Vasaris *Vite* geführt wird. Van Mander richtet sich gegen Vasaris Vorwurf des »kruden« Stils in der nordalpinen Druckgraphik und gegen die in der Kunstliteratur propagierte Funktion des Druckbildes

545 Siehe aktuell hierzu Gregory 2012, 161–228. Der Umgang mit dem Druckbild als Quelle der *imitatio* begründet sich natürlich auf der mit der Zeichnung gemeinsamen Bildsprache. Wie im Kapitel »Das Druckbild« dargelegt, wird dieser Schnittpunkt jedoch unterschiedlich ausgelegt: John Evelyn (*Sculptura* 1662) sieht die Kupferstiche als Vorlagen zur Übung der Federzeichnung aufgrund ihrer gemeinsamen »Methode« und Ziele im Umgang mit der Linie. Bei Armenini resultiert wiederum die Diskussion über das Druckbild als Übungsvorlage aus der Auslegung des Druckbildes als »gedruckte Zeichnung«. Siehe hierzu oben Kap. 1.4. In Karel van Manders *Schilder-Boek* (1604) werden die Kupferstiche, neben Gipsabdrücken etwa, als geeignete Vorlagen für Zeichnungsstudien besprochen, und zwar insbesondere zur Übung der Licht-und-Schatten-Gestaltung [VAN MANDER], Zitat (a). Auch Mancini zieht in seinem Traktat *Alcune Considerazioni* (ca. 1661) Beispiele aus der Druckgraphik für die Erklärung von Zeichnungstechniken heran. Siehe Mancini (Marucchi 1956), 15.

546 [ARMENINI], Zitat (f).

547 [LOMAZZO], LXVII–LXVIII.

548 [LOMAZZO], Zitat (d).

549 [VAN MANDER], etwa Zitate (a) und (i).

als Vehikel der Verbreitung des ›richtigen‹ italienischen Stiles.⁵⁵⁰ Hierbei legt van Mander die widersinnige Situation offen, dass zum einen der Stil der nordalpinen Druckgraphik negativ beurteilt wird, zum anderen zahlreiche nordalpine Druckbilder gerühmt und rezipiert werden. Der Literat macht bei mehreren Gelegenheiten darauf aufmerksam, dass die Kupferstiche von Albrecht Dürer und Lucas van Leyden einen wichtigen Fundus bilden, aus dem die italienischen Künstler ihre Darstellungen schöpfen. Der Autor zieht außerdem mehrere Aussagen Vasaris heran, die aufzeigen, dass in der Praxisrealität die nordalpinen Druckbilder einen großen Einfluss in Italien ausübten.⁵⁵¹

Die Äußerungen von Lomazzo, Armenini und van Mander sind Beispiele dafür, dass die Druckgraphik in vielerlei Hinsicht als Nachahmungsmedium diskutiert wurde: Die positiven wie negativen Kritiken richteten sich hierbei entweder an das Druckbild als Bildform an sich und an dessen Bildphilologie oder an die individuellen beziehungsweise regionalen Darstellungsweisen. Ende des 17. Jahrhunderts gehört die Druckgraphik hingegen als Lehrmaterial in der künstlerischen Ausbildung zur Norm jenseits von Stilfragen, gerade in Anbetracht der individuellen Vielfalt und Verschiedenheit der Darstellungsmodi. Die Druckbilder sind als Nachahmungsobjekte unentbehrlich. Für Autoren wie Filippo Baldinucci (*Cominciamento*, 1686) kann daher »kein exzellenter Maler« ohne das Studium der Druckbilder hervorgehen.⁵⁵²

550 Zu den prominenten Kritiken gehört etwa Vasaris Beanstandung der Darstellung der nackten Körper bei Dürer, [VASARI], Zitat (k2). Van Manders Diskussionen richten sich womöglich auch gegen Lampsonius, etwa gegen den Brief des Kunsthistorikers, den Vasari in der zweiten Ausgabe der *Vite* (1568) veröffentlichte ([LAMPSONIUS], Anm. 206). Siehe aber die vielschichtige Sicht auf die italienische Kunst in Bezug auf die nordalpine Kunst bei Lampsonius, ibd., insbes. LX–LXI, und die ebenfalls heterogene Stilkritik der Druckgraphik, Zitate (c)–(f). Nach den Traktaten von Vasari und Lampsonius wird der Vorrang des italienischen Stiles insbesondere in Bagliones *Vite* (1572–1642) thematisiert. Siehe [BAGLIONE], Zitat (b). Siehe zu den Stildiskussionen in den *Vite* Vasaris, insbesondere zum Thema des »Primats« der toskanischen Kunst, den Sammelband Refice 2011.

551 [VAN MANDER], LXXIX–LXXX, Zitate (i), (k) und (l). Siehe auch eine ähnliche Passage, van Mander, *Schilder-Boeck, Grondt*, X, 15, in welcher der Autor gar polemisch betont, dass die Italiener von den nordalpinen Künstlern Darstellungen übernehmen und nur leicht verändern. Van Mander zieht vor allem den Lobsatz Vasaris zu Lucas van Leydens Kupferstich-Landschaften heran (Zitat (l)), den er im *Schilder-Boeck* zitiert, um nachzuweisen, dass die nordalpine Kunst und Druckgraphik in Italien bewundert wurde. Siehe außerdem zu der ebenfalls heterogenen Stilkritik der Druckgraphik bei Vasari, [VASARI], insbes. XXI–XXIV. Zu den wesentlichen Studien, die nachweisen, wie stark der Einfluss der nordalpinen Druckgraphik in der Renaissance war, gehört Giovanni Faras (Fara 2007) Monographie zur Rezeption des druckgraphischen Œuvres von Albrecht Dürer in Italien, insbesondere im 16. Jahrhundert.

552 [BALDINUCCI], Zitat (b).

Im Hintergrund der Normaufstellung des Druckbildes als Übungsobjekt liegt natürlich dessen Funktion als reproduzierendes Medium. Dies betrifft aber nicht in erster Linie das Druckbild, sondern eigentlich dessen Vorlage und den Diskurs, wie das Druckbild die Vorlage umsetzt, und ist daher in den hier vorgestellten Diskussionen zweitrangig.⁵⁵³

Imitatio auctorum in den Druckbildern

Die Kunstliteratur diskutiert das Druckbild nicht nur als Objekt der künstlerischen Schulung, sondern verzeichnet es auch als Objekt des Wettstreits. In diesem Zusammenhang ist die erwähnte Erzählung Vasaris über Michelangelos Nachbildungen des Kupferstiches *Die Versuchung des heiligen Antonius* von Martin Schongauer aufschlussreich,⁵⁵⁴ insbesondere in ihrer Rezeption bei den nachfolgenden Kunstliteraten. In dieser Anekdote ist das Druckbild als Gegenstand der künstlerischen Herausforderung der *aemulatio* gleichermaßen auf ein individuelles Meisterwerk (Martin Schongauer) als auch auf die Gattung Druckgraphik bezogen. Vasari schreibt:

Als nämlich eine aus einer Kupferplatte gedruckte Geschichte von dem besagten Martin [Schongauer] nach Florenz kam, die den von Teufeln geplagten heiligen Antonius zeigte, zeichnete Michelangelo sie mit der Feder ab, und zwar auf eine Art und Weise, dass man keinen Unterschied sah, und führte sie dann in Farbe aus.⁵⁵⁵

Nach Vasaris Erzählung, die zweifellos in erster Linie das zeichnerische Können des jungen Michelangelos hervorheben soll,⁵⁵⁶ entstehen nach Schongauers Kupferstich sowohl eine Federzeichnung als auch ein Gemälde beziehungsweise eine womöglich kolorierte

553 Siehe hierzu weiter in Kap. 2.2. Beispielsweise ergeben sich zwei Sichtweisen auf die Druckgraphik bei Lomazzo: Sie ist Vermittler der Meisterwerke und damit Nachahmungsobjekt, aber auch eigenständiges Medium für gute oder schlechte Vorbilder. Im Vordergrund steht aber stets das Druckbild in seiner inhaltlichen und formalen Beschaffenheit. Siehe zusammengefasst: [LOMAZZO], LXVI–LXVIII und Zitate (c)–(f).

554 [VASARI], Zitat (l).

555 [VASARI], Zitat (l). Übersetzung der Autorin unter Konsultation von Gabbert 2009, 36.

556 Vasari erwähnt Michelangelos Kupferstich-Nachahmung im Kontext der Erzählung, dass der Lehrer Domenico Ghirlandaio über seinen jungen Schüler eine »neue Art der Darstellung und ein neues Nachahmungsvermögen« kennenlernt. Vasari, *Vite* (Kap. *Michelangelo*), 1568, (Bettarini/Barocchi 1966–97), Bd. 6, 8.

Zeichnung. Vasari schreibt zwar, dass Michelangelo den Kupferstich mit der Feder abbildete, stellt aber anschließend das Interesse des jungen Künstlers für Schongauers Darstellungsmodi und Bilddetails in den Vordergrund, wie etwa die Teufelsfiguren. Karel van Mander greift in seiner Schilderung dieser Anekdote wiederum die Tatsache auf, dass der Kupferstich in einer Zeichnung nachgebildet wurde: Der Autor des *Schilder-Boecks* fügt hinzu, Michelangelo habe einige weitere ausgeliehene Kupferstiche »derart geschickt in Zeichnungen kopiert, dass sie nicht von den Originalen unterschieden werden konnten«. ⁵⁵⁷ Sandrart übernimmt diese Passage von van Mander in der *Teutschen Akademie* (1675) und schreibt:

Als ihme einige Kupfer geliehen wurden, copierte er dieselbe so natürlich, daß man sie von dem Original nicht unterscheiden können, durch welches er dann gleich einen sehr großen Namen überkommen. ⁵⁵⁸

Vasaris Anekdote zu Michelangelo und ihre Rezeption in der nachfolgenden Kunstliteratur zeigen auf, dass die Berichte über einen künstlerischen Wettstreit auch die druckgraphischen Werke miteinbeziehen. ⁵⁵⁹ Das Druckbild ist hierbei sowohl das zur Nachahmung herausfordernde Objekt als auch das Agens der *aemulatio*. Das prominenteste Beispiel ist Vasaris Bericht über Marcantonio Raimondi, der Albrecht Dürers Holzschnitt-Reihe *Passion Christi* in Kupferstichen imitiert habe: ⁵⁶⁰ In dieser Geschichte wird nicht nur das Können Marcantonios, die Druckbilder Dürers »täuschend« ähnlich nachzubilden, hervorgehoben, sondern auch die Tatsache, dass Marcantonio die Holzschnitte Dürers mit der Technik des Kupferstiches gekonnt nachgeahmt habe. Damit stellt Vasari das mimetische Potential des Druckbildes in den Vordergrund, welches zum einen

⁵⁵⁷ Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck*, 164r. Auf welche Quellen sich hierbei van Mander bezieht, ist nicht nachvollziehbar; in dieser Passage wird aber nicht nur die Nachahmung eines spezifischen Bildes, sondern verstärkt einer Bildform in den Vordergrund gestellt. Diese Frühwerke Michelangelos haben sich nicht erhalten. Sonnabend sieht allerdings den Einfluss von Schongauers *Versuchung des hl. Antonius* in Michelangelos Skizzen von »grotesken« Köpfen. Siehe Sonnabend 2009, 79–81.

⁵⁵⁸ TA, II, Buch 2, Kap. XV, 146.

⁵⁵⁹ Auch die oben diskutierte Federzeichnung von Hendrick Goltzius, *Die Büste eines Mannes mit Tassel-mütze* (Abb. 25), oder Joachim von Sandrarts Bericht über die eigenen Kupferstich-Imitate demonstrieren, dass das Druckbild als Bildform ins Visier einer *aemulatio* genommen wurde. Siehe Kap. 1.3. A und [SANDRART], Zitat (m).

⁵⁶⁰ *Die Kleine Passion*, Albrecht Dürer, 1509–1511, Holzschnitt-Reihe, S/M/S, II, 286–344 (186–222). Ausführlich zu diesem Plagiatsfall, der historisch nicht nachweisbar ist, siehe [VASARI], Zitat (k3), XXX–XXXII und dort die weiteren Literaturangaben.



40. *Christus und seine Jünger in Emmaus*, aus: *Kleine Passion*, Albrecht Dürer, um 1510, Holzschnitt, 127 x 98 mm, New York, Metropolitan Museum, Inv. 19.73.202, Gift of Junius Spencer Morgan, 1919.

die Nachahmung der Darstellungen an sich und zum anderen die Nachahmung einer bestimmten Technik betreffen kann: Vasari schreibt explizit, dass Marcantonio die Kupferplatte mit groben Linienzügen gestochen habe, um den Eindruck von dickeren Linien, wie bei einem Holzschnitt, zu erzeugen: »Avendo dunque contrafatto in rame d'intaglio grosso, come era il legno che aveva intagliato Alberto, (...)«.⁵⁶¹ (Abb. 40/41)

Das nachahmende Potential des Grabstiches zieht auch im Falle der sogenannten *Meisterstiche* von Hendrick Goltzius die Aufmerksamkeit der Kunstliteratur auf sich. Genauer gesagt handelt es sich um die Kupferstich-Reihe *Marienleben*, die Goltzius zwischen den Jahren 1593 und 1594 realisiert hatte.⁵⁶² Die sechs Kupferstiche demonstrieren jeweils eine Stil- und Kompositionsweise, die gezielt auf Ähnlichkeiten mit italienischen

561 [VASARI], Zitat (k3).

562 Hendrick Goltzius, *Marienleben (Geburt und Kindheit Christi)*, NHD 8–13. Es handelt sich um die Darstellung des Marienlebens in sechs Stichen: Zwei davon im nordalpinen Stil, *Die Beschneidung* nach bzw. im Stile von Albrecht Dürer und *Die Anbetung der Könige* im Stile von Lucas van Leyden (Abb. 42). *Die Heilige Familie* ist eine Nachahmung von Federico Barocci (Abb. 43). Nach welchen weiteren italienischen Vorlagen die drei anderen Kupferstiche entstanden sind, wird in der Forschung diskutiert. Es ist anzunehmen, dass *Die Verkündigung* Tizian imitiert, *Die Heimsuchung* nach Andrea del Sarto und die *Anbetung der Hirten* nach Correggio entstanden sind. Vgl. Mensger 2016, 67, und [BAGLIONE], Zitat (b). Goltzius' virtuose Nachahmungen diverser Stile, Kunstgattungen, Werke der Antike (zu den bemerkenswerten *aemulatio*-Druckbildern gehören die oben beschriebenen Darstellungen antiker Skulpturen wie der *Herkules Farnese* usw., (Kap. 1.4.C)) und insbesondere die divergierenden graphischen wie druckgraphischen Techniken der Linien und Schraffuren veranlassen Abraham Bosse in *Sentimens* (1649) zu der Aussage: »Goltzius kann mit dem Grabstichel alles Mögliche darstellen«. [BOSSE], Zitat (p).

und nordischen Meistern verweisen. Vordergründig wird in diesen Stichen jedoch eine divergierende Art der Linienführung und Schraffuren vorgeführt, die insbesondere in den Nachahmungen von Albrecht Dürer, Lucas van Leyden und Federico Barocci die unterschiedlichen druckgraphischen Techniken dieser Kupferstecher aufzeigt.⁵⁶³ *Die Beschneidung* nach Albrecht Dürer und *Die Anbetung der Könige* nach Lucas van Leyden sind durch feine, gerade und enge Parallelschraffuren gekennzeichnet; die *Heilige Familie* nach Barocci wiederum zeigt gleichmäßige Schraffuren aus Schwellenlinien, welche den radierten, feinen Linien bei Barocci nachspüren. Damit wird die druckgraphische Technik zum übergeordneten Thema dieser Kupferstich-Reihe. (Abb. 42/43)⁵⁶⁴

Über die Darstellungen *Die Beschneidung* nach Albrecht Dürer und *Die Anbetung der Könige* nach Lucas

van Leyden berichtet etwa van Mander und dichtet um diese beiden Stiche Anekdoten der Täuschung und der damit verbundenen Bravour des Künstlers in der druckgraphischen Technik.⁵⁶⁵ Baglione ehrt wiederum Goltzius' Präferenz der italienischen Meister und schreibt über diese Kupferstich-Reihe Folgendes:



41. *Christus und seine Jünger in Emmaus*, Marcantonio Raimondi, nach Dürer, nach 1510, Kupferstich, Zustand II von III, 130 x 99 mm, New York, Metropolitan Museum, Inv. 17.37.266, Gift of Henry Walters, 1917.

563 Während Hendrick Goltzius die Kupferstiche von Lucas van Leyden und Albrecht Dürer in seinen *Meisterstichen* nachahmte, und womöglich auch die Radierungen von Barocci, ist bezüglich der anderen Bilder nach italienischen Künstlern zu fragen, inwiefern Goltzius die reproduzierenden Kupferstiche nach ihnen heranzog oder deren Gemälde.

564 Vgl. Abb. 42/43, 51 und 57. Federico Barocci (Urbino, ca. 1535–1612).

565 Siehe hierzu [VAN MANDER], Anm. 299.



42. *Die Anbetung der Könige*, Hendrick Goltzius, 1593–1594, Kupferstich, 470 x 350 mm, New York, Metropolitan Museum, Inv. 51.501.161, The Elisha Whittelsey Fund, 1951.

wird wiederum zunächst in Bezug auf das individuelle Können einer Künstlerpersönlichkeit besprochen, wie etwa Vasari über Raimondi oder van Mander über Goltzius referieren.⁵⁶⁷ Hier wird erst in zweiter Instanz das Potential der *aemulatio* innerhalb der Druckgraphik an sich anvisiert und gepriesen, insbesondere auch das technische Vermögen, wie Vasari ausdrücklich über die absichtlich grobe Ausführung des Grabstichels bei Raimondi zur Erzeugung des Eindrucks eines Holzschnittes anmerkt.

Einmal bekam er Lust, einige Kupferstiche nach eigenen Bilderfindungen auszuführen, in denen er den wahren Stil einiger exzellenter italienischer Maler und anderer, wie Raffael aus Urbino, Tizian, Correggio, Andrea del Sarto, Baroccio und Dürer und weitere, nachahmte. Diese Werke wurden sehr gelobt. So viel kann man mit der Kraft des Studiums erreichen.⁵⁶⁶

Die hier angeführten Textbeispiele besprechen die individuellen druckgraphischen Werke als Meisterstücke, deren Präsentation Bewunderung und Herausforderung zur Nachahmung ausgelöst hat. Dies offenbaren bereits die Zeilen Vasaris über Schon-gauers *Versuchung des heiligen Antonius* («essendo venuta allora in Firenze una storia del detto Martino») und über Dürers *Passion Christi*. Das Druckbild als Träger der *aemulatio*

⁵⁶⁶ [BAGLIONE], Zitat (b).

⁵⁶⁷ [VASARI], etwa Zitat (k3), [VAN MANDER], LXXX–LXXXI.

In der Kunstliteratur sind weitere Bemerkungen zu verzeichnen, die das Druckbild in seiner Potentialität der Nachahmung nicht nur im Sinne der *aemulatio*, sondern auch in Bezug auf die *superatio* besprechen. Ein prominentes Beispiel ist die Anekdote über Marcantonio Raimondi, der in seinem Stich *Martyrium des heiligen Laurentius* nach Baccio Bandinelli die Zeichnungsvorlage übertraf und ihre »Fehler« korrigierte, wie Vasari ausführlich berichtet.⁵⁶⁸ Ein weiteres, weniger bekanntes Beispiel entstammt der Feder von Giovanni Pietro Bellori (*Vite de' moderni*, 1672). Bellori schreibt über Agostino Carracci, er habe für seine Freunde einige ihrer berühmtesten Werke nachgestochen und bemerkt anschließend:

Im Übrigen verbesserte er sicherlich die Werke der anderen in der Zeichnung, und machte nicht die üblichen Veränderungen wie die Kupferstecher, die eher auf die schönen Linienzüge achten als auf die gute [gesamte] Zeichnung. Es heißt, Tintoretto habe ihn umarmt, als er den Druck seiner Kreuzigung sah, die er in der Schule San Rocco gemalt hatte.⁵⁶⁹



43. Die heilige Familie mit dem jungen Johannes d. Täufer, Hendrick Goltzius, 1593–1594, Kupferstich, 468 x 352 mm, New York, Metropolitan Museum, Inv. 51.501.162, The Elisha Whittelsey Fund, 1951.

568 [VASARI], Zitat (k7). Ob sich diese Anekdote tatsächlich so zugetragen hat, sei dahingestellt, zumal Vasari sich gänzlich anders in der *Vita* von Bandinelli äußert. Siehe zu den Hintergründen und zu den Versionen des Berichts Vasaris über Raimondis Kupferstich *Das Martyrium des heiligen Laurentius* nach Baccio Bandinelli *ibid.*, Zitat (j) und XXIV.

569 [BELLORI], Zitat (c).

Agostino Carraccis Kupferstich nach dem Gemälde von Jacopo Tintoretto weise, so Bellori, Korrekturen gegenüber der Vorlage und zwar in der Zeichnung auf. Mit »disegno« ist sicherlich die Komposition oder die Figurengestaltung gemeint.⁵⁷⁰ Die Nachahmung wird wiederum in einem, hier konkret freundschaftlichen, Wettstreit einer »herkömmlichen« Nachahmung gegenübergestellt, denn Bellori betont in diesem Kontext, Agostino Carracci habe nicht auf die Linienführung geachtet, so wie es üblicherweise ein »professioneller« Kupferstecher tue.⁵⁷¹ Damit verweist Bellori auf einen wesentlichen Aspekt des druckgraphischen Bildes und zwar auf die Frage, wann es eigentlich »nur« nachahmt und wann es »reproduziert«: Alle oben genannten kunstliterarischen Beispiele ziehen das Druckbild für die in der bildenden Kunst der Frühen Neuzeit herkömmlichen *aemulatio*-Momente heran. Erzählt wird von »täuschend ähnlichen« Nachahmungen, die vorgeben, ein bestimmtes Werk zu sein, oder in einer bestimmten Technik (Raimondis Kupferstiche versus Dürers Holzschnitte) oder in einem bestimmten Stil (Goltzius *Meisterstiche*) ausgeführt worden zu sein. Insbesondere aber in den Besprechungen der druckgraphischen *aemulatio* von gattungsfremden Kunstwerken, wie etwa einer Zeichnung oder eines Gemäldes, tritt die Funktion der Wiedergabe und Präsentation eines bestimmten Werks, sprich: der Reproduktion, zutage. Wie Vasaris Bericht über den Kupferstich *Das Martyrium des heiligen Laurentius* nach Baccio Bandinelli aufzeigt, steht der Akt der Nachahmung zwar stets im Vordergrund. Im Kontext dieser Erzählung erfährt der Leser jedoch vom Auftrag des Papstes an Marcantonio Raimondi, die Zeichnung Bandinellis in einem Kupferstich darzustellen. In diesen Zeilen wird also Raimondis Werk in seiner Funktion als reproduzierendes Druckbild identifiziert. Bellori wiederum konfrontiert in seiner Erzählung die Modi des Nachahmens des Maler-Kupferstechers Carracci mit denen eines »professionellen« Kupferstechers, deren grundsätzlich unterschiedliche Zielsetzung er aufzeigt: Das »professionelle« Druckbild achtet in der Nachahmung auf die Ästhetik der Linie, Carraccis Nachahmung achtet wiederum in einem wettstreitenden Bestreben weit stärker auf die Darstellungsmodi der Vorlage. Vasaris und Belloris Berichte offenbaren demnach die vielfältigen Spielarten zwischen der Nachahmung an sich und der Zielsetzung der *aemulatio*, sowie der konkreten Bestimmung der Nachahmung, etwa durch einen Auftrag. Vor allem zeigen beide Beispiele auf, dass die Kunstliteratur zwischen der Nachahmung als Konzept und der Reproduktion als Funktion beziehungsweise als spezi-

570 *Die Kreuzigung*, Jacopo Tintoretto (Jacopo Robusti), 1565, Scuola Grande di San Rocco, Venedig; *Die Kreuzigung*, Agostino Carracci nach Jacopo Tintoretto, 1589, Kupferstich (Abb. 47/48).

571 [BELLORI], Zitat (c).

fische Nachahmung unterschied und dies dementsprechend in ihren Ausführungen zur Druckgraphik berücksichtigte. Durch die Druckgraphik gewinnt das Konzept der *imitatio* damit einen zusätzlichen Aspekt: In Bezug auf das Reproduzieren als spezifischer Bereich der Nachahmung werden neue und andersartige Normen der *imitatio* dargelegt, wie nachfolgend erörtert wird.

Druckbilder und die Nachahmung der Natur

In den vorherigen Kapiteln wurden Textpassagen vorgelegt, in denen die Kunstliteraten die Nachahmung der Natur in den Druckbildern anerkennend besprechen. In der Übersicht aller untersuchten Schriften handelt es sich um die Mehrheit der Beiträge, welche das mimetische Potential des Druckbildes in der Darstellung der Landschaft, des menschlichen Körpers oder in der Wirkung der Lebendigkeit bestätigen und mitunter in den Wettstreit mit der Malerei stellen.⁵⁷² Filippo Baldinucci fasst im *Cominciamento* (1686) dieses Selbstverständnis mit dem Verweis auf die gleichen Ziele der Druckgraphik und der Malerei zusammen, etwa in der Darstellung von Gemütsregungen, der Vielfalt der Figuren, Ansichten der Landschaften und Gebäude und der Fern- und Nahansichten.⁵⁷³ Wie eingehend dargelegt wurde, spielt die Nichtfarbigkeit der Druckgraphik keine Rolle für das Verständnis der mimetischen Normen und Regeln.⁵⁷⁴ Allgemeine und konkrete Diskussionen zur Wiedergabe der Natur in der Druckgraphik als Kunstgattung werden jedoch nicht geführt. John Evelyn allerdings gibt in der *Sculptura* (1662) Anweisungen, wie der Kupferstecher die Linien und insbesondere

572 Hier lassen sich folgende Aussagen zusammenfassen: Neben dem prominenten Lob der Darstellung von Nähe und Ferne in den Kupferstichen von Lucas van Leyden bei Vasari äußert sich etwa Lodovico Dolce im *L'aretino*: »(...) diese Art und Weise der unvergleichlich feinen Stechkunst zeigt das Wahre, das Lebendige der Natur, so dass die Dinge nicht gezeichnet, sondern wie gemalt oder gar (...) lebendig erscheinen (...).« Siehe Zitat (f). Beide Künstler, Dürer und van Leyden, werden außerdem insbesondere in Bezug auf die Darstellung des Lichts und der Oberflächen der Stoffe in van Manders *Schilder-Boeck* behandelt, [VAN MANDER], unter anderen Zitate (e) und (l). Gauricus äußert sich über die Darstellung der Körper bei Campagnola, Lomazzo unter anderem über die Darstellung von Haaren, [LOMAZZO], Zitat (c). Zu den Beispielen der Anerkennung der Naturnachahmung zählen aber auch Portraits. Joachim von Sandrart lobt nicht nur die Kupferstichportraits von Antoine Masson, sondern stellt sie in ihrer Art und Weise der Darstellung, auch der Naturnachahmung, über die Malerei. Siehe [SANDRART], Zitat (l).

573 [BALDINUCCI], Zitat (f), siehe auch zu dieser Passage in Kap. 1.4.C.

574 Kap. 1.4.B.



44. *Landschaft mit einem Wasserfall*,
Girolamo Muziano, 1570–75,
Zeichnung, Feder in Braun,
481 x 386 mm, Los Angeles,
The J. Paul Getty Museum,
Inv. 92.GA.38.

die Schraffuren führen sollte, um Naturnähe zu erzeugen.⁵⁷⁵ In den späten Texten des 17. Jahrhunderts wird das Potential der Naturdarstellung im Druckbild weniger aufgegriffen. Abraham Bosse fokussiert weit mehr die Bildästhetik und Technik der druckgraphischen Linie, was durch die institutionell gefestigte Vormachtstellung der Malerei in der akademisch-kunsttheoretischen Rangordnung begründet ist.⁵⁷⁶ André Félibien pointiert diese Vormachtstellung gerade in Bezug auf die Nachahmung der Natur in der Gegenüberstellung der Druckgraphik mit der Malerei: Félibien stellt die Kunstfertigkeit Callots im Umgang mit der Linie heraus, insbesondere die Fähigkeit, »mit wenigen Linien« Figuren, Bewegungen und Landschaft darzubieten. Der Literat hebt diese Fähigkeit als »einzigartig« in der Kunst der Druckgraphik hervor, betont aber gleichzeitig, dass diese keineswegs die Malerei übertreffen könne.⁵⁷⁷

575 [EVELYN], insbes. CXIV–CXV.

576 Siehe hierzu [BOSSE], insbes. Zitate (b) und (e).

577 [FÉLIBIEN], insbes. CXL–CXLI. De Piles hingegen merkt als selbstverständlich an, dass die Druckgraphik gleichermaßen sowohl nach Vorlagen als auch nach der Natur abbilden könne, [DE PILES], Zitat (d).

45. Heiliger Hieronymus büßt
in der Wildnis, Cornelis Cort nach
Girolamo Muziano, 1573,
Kupferstich, 512 x 378 mm, New York,
Metropolitan Museum, Inv. 53.600.2534,
Harris Brisbane Dick Fund, 1953.



Der weit beachtlichere Aspekt der *imitatio naturae* ist jedoch die Kritik an der Naturdarstellung in den reproduzierenden Druckbildern. Hierzu äußert sich etwa Baglione in der Erwähnung der Kupferstiche von Cornelis Cort nach Girolamo Muziano. (Abb. 44/45) Giovanni Baglione schreibt in den *Vite* (1572–1642):

Unter anderem schnitt er [Cornelis Cort] [Kupferstiche], die von Girolamo Muziano stammten, mit seltenen Landschaften, die es würdig sind, dass sie mit Freimut angeschaut werden. Sie sind mit einem edlen Schnitt im Hochformat ausgeführt und zwar: *Johannes der Täufer*, *Der heilige Hieronymus*, *Der heilige Franziskus*, *Die heilige Maria Magdalena*, *Der heilige Eustachius* und *Der heilige Onuphrius*, alleamt als Eremiten dargestellt, vor einer vortrefflich gestochenen Landschaft. Und im Querformat, eine wunderschöne Landschaft, wo der heilige Franziskus seine Stigmata empfängt.

Nach Bagliones Anmerkungen sind nicht nur die »seltenen« Landschaften, die Muziano in seinen Vorlagen liefert, lobenswert, sondern auch die Art und Weise, wie Cornelis

Cort diese in seinen Kupferstichen ausgeführt hat: Beide Künstler beachteten demnach »vortrefflich« die *imitatio naturae*. Cornelis Cort tat dies dabei auf doppelte Weise. Der Kupferstecher richtete sich nicht nur nach der Darstellung der Natur bei Muziano, sondern auch nach der Natur an sich.

Insbesondere in solchen Beobachtungen wird die oben erwähnte Doppelwertigkeit der Nachahmung in Bezug auf das Druckbild offenbart: Der Betrachter wertet die Darstellung der Natur sowohl auf die Natur selbst als auch auf die Darstellung der Natur in der Vorlage des reproduzierenden Druckbildes bezogen.⁵⁷⁸

B. *Inventio*: Einfall und Ausführung

Definitionen des Erfindens und der Erfindung

Das Verständnis der *inventio* in der Frühen Neuzeit fasst Filippo Baldinucci im *Vocabolario del disegno* von 1681 unter den Begriffen *invenzione*, *inventare*, *inventiva* und *inventore* zusammen:

Erfinden: Der erste Autor sein von dem, was sein wird, Ausfindungen machen.

(*Inventare*. Essere il primo autore di che che sia, fare ritrovamenti.)

Erfindung [*erfunden haben*] f.: Erfindung, und das ist jenes, das wir genauer gesagt als gefunden bezeichnen. (...)

(*Inventiva* f. *Invenzione*, ed è quello che noi diciamo propriamente, trovato.

Lat. *Inventum*, *inventio*.)

Erfinder m.: Derjenige, der erfindet, der Autor ist von der erfundenen Sache. (...)

578 [BAGLIONE], Zitat (a). Corts Landschaftsstiche mit Heiligen (1573–1575), nach den Zeichnungen von Girolamo Muziano, waren wohl nicht als eine Bildreihe geplant, wurden aber als solche gesammelt; außerdem besaß Muziano alle Platten der sieben Stiche. Corts Stiche nach Vorlagen von Muziano waren sehr populär und wurden innerhalb seines Œuvres am häufigsten aufgelegt, siehe NHD (Cort 2000), II, 129 und ibidem NHD 107–8, 116, 121, 123, 131 u. 134.

(*Inventore* m. Che inventa, che è autore di cosa inventata. Lat. *Inventor, auctor*.)

Erfindung f.: Auffindung, das Gefundene. (...)

Invenzione f. Ritrovamento, trovato. (...) ⁵⁷⁹

Im ersten Eintrag, bei der Erklärung des Begriffes *inventare*, führt Baldinucci das Konzept der *inventio* auf die singuläre Person, den *auctor*, als Ursprung zurück und verweist auf die Immaterialität der Erfindung, spricht: auf ihren Zustand des »noch nicht realisiert seins«. Die Erfindung ist damit eine Stufe vor der Realisierung eines Werks, wird damit als geistige Leistung markiert und erhält hintergründig den Status der Neuheit, da es sich um etwas handelt, was noch nicht vorhanden ist (»che sia«).

Der Aspekt der »Neuheit« wird bereits in den frühen kunsttheoretischen Schriften, namentlich bei Cennini, in Bezug auf die Erfindung thematisiert. Cennini schreibt in dem einführenden Kapitel seines Traktats *Libro dell'arte* (um 1400) Folgendes:

Diesem [Wissen] nahe stehend, (...), ist eine Kunst, die man Malerei nennt, bei der man die Phantasie und die Handfertigkeit benötigt, um nicht gesehene Dinge zu finden, indem man hinter die Schatten der Dinge der Natur eindringt, und, um diese festzuhalten, indem man das, was nicht da ist, zeigt. Mit Recht gebühren ihr der zweite Rang nach dem Wissen und die Krone der Poesie. Der Grund ist dieser: Der Dichter kann, seinen Kenntnissen nach würdig und frei, ja und nein zusammenstellen und verbinden, wie es ihm gefällt, seinem Willen folgend. Auf ähnliche Weise ist dem Maler die Freiheit gegeben, eine stehende, eine sitzende Figur, halb Mensch, halb Pferd entwerfen zu können, ganz nach seiner Phantasie.⁵⁸⁰

579 [BALDINUCCI], Zitat (u).

580 Cennini, *Libro dell'arte*, Kap. I,1. Übers. der Autorin in Konsultation von Ilg 1871, 3–4.

»(...) apresso di quella [scienza], seghuitò alchune discendentii da quella, la quale conviene avere fondamento da quella, chon operazione di mano; e quest'è un'arte che ssi chiama dipignere, che conviene avere fantasia e operazione di mano, di trovare cose non vedute chacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che nonne sia. E con ragione merita metterla a sedere in secondo grado alla scienza e choronarla di poexia. La ragione è questa: che 'l poeta, con la scienza, per una che à, il fa degno e llibero di potere comporre e llehare insieme sì e nno come gli piacìe, secondo suo volontà. Per lo similie, al dipintore dato è libertà potere comporre una figura ritta, a sedere, mezzo huomo mezzo cavallo, sì come gli piace, secondo suo' fantasia.« Zitiert aus Cennini, *Libro dell'arte*, (um 1400), (Frezzato 2003), 62. Vgl. zu diesem Zitat auch Kruse 2003, 73.

Cennini verwendet den Begriff *invenzione* nicht. Der Autor erklärt jedoch das Konzept der Erfindung als geistige Leistung, geistiger Entwurf von etwas, was »noch nicht gesehen wurde«, sprich: von etwas »Neuem«, und zwar aus der Zusammenstellung von der Kenntnis – der Natur – und der *phantasia* heraus.⁵⁸¹ In diesem Kontext verwendet Cennini das Verb »trovare«, »finden«, im Sinne der Erfindung von neuen Dingen nach den Prinzipien der Natur und nach der »Freiheit« der Phantasie. Die Bedeutung des Auffindens im künstlerischen Akt ist auch in der Verwendung der *inventio*-Termini in den Schriften von Leon Battista Alberti angelegt, die sich an die antiken Rhetorik-Lehren anlehnen. Die Quelle des Erfindens bei Alberti ist wiederum die Natur, aus der ausgewählt wird.⁵⁸² In der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts wird die Quelle, aus denen die Erfindungen entstehen, jedoch erweitert. Beispielsweise definiert Lodovico Dolce (*L'aretino*, 1557) in seinem Lehrsatz über die drei Phasen der Bildentstehung (*inventione, disegno, colore*) die Erfindung in Entsprechung zur antiken Rhetorik konkret als »Geschichte« (»favola, o historia«), im engen Sinne als eine gegebene Vorlage, die der Maler auswählt oder welche ihm der Auftraggeber vorgibt.⁵⁸³ *Invenzione* bedeutet demnach die geistige Umsetzung einer Vorlage, die sich – wie Dolce anschließend ausführt – in der Befolgung der grundsätzlichen Normen, etwa der »Ordnung« (durch eine »gelungene« Kombination der Figuren), der »Schicklichkeit« (»convenevolezza«) oder der »Wahrscheinlichkeit« als geistige Phasen der Vorbereitung mit dem Entwurf, mit dem *disegno* überschneiden. Dolce schreibt konkret:

Aus dem bisher Gesagten folgt, dass die Erfindung aus zwei verschiedenen Teilen kommt: aus dem Thema (*historia*) und aus dem Geist des Malers. Die Geschichte liefert einfach nur das Material, aus dem Geist, neben der Anordnung und Angemessenheit, entstehen die Haltungen, die Vielfältigkeit und (sozusagen) die Kraft der Figuren. Aber diese Teile überschneiden sich bereits mit der Zeichnung.⁵⁸⁴

581 Im überspitzten Sinne ist hier auch gemeint, der Maler könne Dinge gestalten, die nicht in der Realität zu finden sind. Der Satz »quello che nonne sia« verweist wiederum darauf, dass der Maler Dinge nur darstellt, diese Dinge existieren an sich nicht. Siehe die Diskussion zur Bedeutung der Phrase »quello che nonne sia« bei Löhr 2008, 170. Zum Sinngehalt des Konzepts der Phantasie bei Cennini siehe unterschiedlich ausgelegt: Löhr 2008, insbes. 170–172/182–184, und Kruse 2003, insbes. 74–76.

582 Siehe Bättschmann/Schäublin 2011², 31–36.

583 [DOLCE], Zitat (a). Zu Dolces *inventio*-Konzept unter dem Einfluss der Rhetorik bei Cicero und Quintilian siehe einleitend Rhein 2008, 64–65.

584 [DOLCE], Zitat (b). Übersetzung von Rhein 2008, 272–273; Siehe außerdem Dolce, *L'aretino*, 1557, insbes. 22v–23v. Die gelungene Umsetzung der Erfindung aus einer Vorlage heraus obliegt dem Wissen oder, konkreter gesagt, der kulturellen Bildung des Malers, etwa der Kenntnis der Literatur. Ähnlich wie in vorangehenden Schriften, etwa in Gauricus' *Sculptura* (1504), geht Dolce auf die kulturelle Bildung

In den Ausführungen Dolces ist die Erfindung eine Phase der Bildentstehung, die sich in der schrittweisen Erarbeitung der gesamten Bildkomposition, von einzelnen »Einfällen« über die Umsetzung der *historia* im Entwurf vollzieht. Dolce schreibt:

Ich möchte auch noch darauf hinweisen, dass der Maler, wenn er versucht, seine Vorstellungen, die er im Sinn hat, in erste Skizzen zu fassen, sich nicht mit einer einzigen zufrieden geben darf, sondern er sollte noch mehr Erfindungen finden und dann diejenige auswählen, die am besten gelingt, in Hinsicht auf die Gesamtheit der Dinge und in allen Einzelheiten (...).⁵⁸⁵

Gegenüber dem Verständnis der Erfindung, das etwa Cennino Cennini darlegt, baut Dolce das Konzept der *inventio* aus: Die Kenntnis der Natur und die Phantasie, auf die Dolce mit der Instanz des *ingegno* verweist,⁵⁸⁶ sind operative Grundlagen des Künstlers, nicht mehr jedoch der Ausgangspunkt der Erfindung. Dieser ist wiederum – ausgewählt oder angeordnet – eine »Vorlage«, eine Geschichte. Dolce fasst außerdem unter *invenzione* den gesamten Prozess des Entwurfs eines Bildes zusammen, der eine Umsetzung der Vorlage anstrebt und von steten Problemlösungen dieser Umsetzung bestimmt ist. *Invenzione* ist demnach mit der Entwicklung der Darstellung eines vorbestimmten Themas gleichzusetzen, die sich wiederum durch »Einfälle«, *invenzioni*, in den Entwürfen auszeichnet, und, wie Dolce in der oben zitierten Passage betont, in die Handlung des Zeichnens übergeht, beziehungsweise sich mit dieser überschneidet.⁵⁸⁷

Baldinuccis Erklärung des »Erfindens« mit dem Begriff »ritrovamento«, »Auffinden«, »Wiederfinden«, weist, im Sinne der Auslegung der *invenzione* bei Dolce, sowohl auf die Prozesshaftigkeit der Bilderfindung hin als auch darauf, dass deren Quelle bereits vorliegt, aber »gefunden« werden muss. Unter dem Begriff »Erfindung« (»*invenzione*«) beschreibt Baldinucci dieses Konzept umfassender und fügt hinzu, die »Erfindung« bedeute nicht nur »Wiederfinden« oder »gefunden haben«, sondern auch schlicht die Art und Weise des »Repräsentierens«:

des Künstlers als Grundlage für die *inventio* ein. Siehe Dolce, *L'aretino*, 1557, 27v–28r, vgl. Gauricus, *De Sculptura*, 1504 (Cutolo 1999), 140.

585 [DOLCE], Zitat (c), Übersetzung zitiert nach Rhein 2008, 272; Dolce bespricht auch Grenzen der *invenzione*, siehe Dolce, *L'aretino*, 1557, 22v und 25r–25v.

586 [DOLCE], Zitat (b). Siehe auch den Kontext in Dolce, *L'aretino*, 1557, 27r–29r.

587 [DOLCE], Zitat (b).

Unsere Künstler sagen, die Erfindung sei nicht nur diese Fähigkeit, die ein sehr guter Meister hat, mit Klarheit und Genauigkeit diese gefundene Sache [*inventiva*] zu präsentieren – ob es Geschichte oder Dichtung sei, oder gemischt –, und zwar auf eine Art und Weise, dass sie im Ganzen und in ihren Teilen so erscheint, wie er es wollte, dass sie so sei. Aber sie nennen auch Erfindung eine dargestellte Sache an sich, und sie sagen gute oder schlechte Erfindung zu der erfundenen Sache, so wie der Erfinder gut oder schlecht ist, der sie erfunden hat.⁵⁸⁸

In der Synthese der Entwicklung der *inventio* aus den drei angeführten Beispielen lässt sich in der Kunsttheorie, von der frühen Renaissance (Cennini) über die vorakademische Periode (Dolce) bis zur akademischen Zeit (Baldinucci), eine Tendenz fassen, in der das Konzept der Erfindung ausgebaut wird, und zwar von einem geistigen Akt der Schöpfung aus der Naturkenntnis und Phantasie heraus zu einem Prozess, in dem sich die geistige Leistung mit der manuellen des Entwurfs überschneidet, und die Schöpfung aus einer Vorlage heraus stattfindet, die es optimal umzusetzen gilt. Bedeutet das »Neue« für Cennini die Zusammensetzung der Kenntnis der Natur und der Phantasie, verstehen Dolce und Baldinucci – der wiederum hier Dolces Aussagen bestätigt und ausweitet – darin die Umsetzung einer Vorlage. Hier verbergen sich, wie Baldinucci unter *invenzione* zusammenfasst, mehrere Aspekte des »Neuen«: Die Art und Weise der Ausführung der Darstellung in ihrer Gesamtheit und in den Details, die Absicht des Künstlers, die erkennbar und gleichzeitig gelungen sein soll, und schließlich die »dargestellte Sache an sich«. Sowohl Dolce als Baldinucci betonen in ihren Ausführungen, dass nicht das »Neue« an sich an der Erfindung ausschlaggebend ist, sondern ihre Qualität. Der letzte und erhebliche Aspekt in Baldinuccis Definitionen der *inventio* ist schließlich die Relevanz des Autors, des Urhebers: Baldinucci legt stets dar, dass die individualisierende Rückführung einer bestimmten Darstellung oder eines bestimmten Darstellungsmodus auf eine Person maßgeblich ist.

»*Invenit*« und »*fecit*«

Die Autorschaft und die Qualität der Umsetzung gehören zu den wesentlichen Aspekten der Erfindung, welche die Kunst der Druckgraphik in der Frühen Neuzeit vorherrschend

⁵⁸⁸ [BALDINUCCI], Zitat (u).

berühren und in den Texten der Kunstliteratur gegenwärtig sind. Eine Passage aus Giorgio Vasaris *Vite* von 1550 zeigt auf, wie eng die – hier noch relativ neue – Kunstgattung Druckgraphik mit den Konzepten der *inventio* verbunden ist: Vasari schreibt über Mantegna:

[Mantegna] vermachte der Malerei das Vorgehen bei der Verkürzung der Figuren von unten nach oben, eine schwierige und kapriziöse Erfindung; und die Art und Weise des Kupferstechens der Figuren: Fürwahr eine einzigartige Vorzüglichkeit, die es der Welt ermöglicht hat, nicht nur *Das Bacchanal*, *Die Schlacht der Seeungeheuer*, *Die Kreuzabnahme*, *Die Grablegung Christi* und *Die Auferstehung* mit Longinus und dem heiligen Andreas – alles Werke vom selbigen Mantegna – kennenzulernen, sondern auch die Art und Weisen aller anderen Meister, die es gab.⁵⁸⁹

Die Druckgraphik (»die Art und Weise des Kupferstechens der Figuren«) ist eine Erfindung und gleichzeitig ein Medium der Verbreitung von Erfindungen, die in den Bildern dargestellt sind, insbesondere Mantegnas Kunstfertigkeit in der Verkürzung der Figuren (Abb. 46). Diese bereits in der ersten Ausgabe der *Vite* (1550) formulierte Passage illustriert einen Umstand, der gerade ab der Mitte des 16. Jahrhunderts selbstverständlich sein wird: Das Druckbild ist ein Medium der Dokumentation sowie auch der Bekanntgabe des Urhebers und des Herstellers eines Werks, die durch eine identifizierende Inschrift (*invenit* und *fecit*) unterstützt und konsolidiert werden kann, aber auch bereits durch die Verbreitung des Bildes samt seiner visuellen Besonderheiten, die auf einen bestimmten Künstler zurückgeführt werden können, gegeben ist. Vasari stellt dies indirekt in Bezug auf Mantegnas »Verkürzungen« heraus. Die Tragweite des Einflusses der Druckgraphik auf die Bedeutung der *inventio* wird aber insbesondere im Kapitel über Marcantonio Raimondi vergegenwärtigt, in dem Vasari das Ausmaß der Bekanntgabe der Autorschaft vermittels des Druckbildes im Œuvre von Giulio Romano schildert: Der Maler sei ein erfolgreicher Bilderfinder gewesen, er habe »Unmengen« an Vorlagen für diverse Projekte hergestellt, etwa für die Druckgraphik, die sogar vielerorts in Europa, in Italien,

589 [VASARI], Zitat (f). Die hier genannten Kupferstiche gelten in der Forschung als Werke aus der eigenen Hand Mantegnas. Bekanntlich wurden aber nicht nur zahlreiche Kopien nach Mantegnas Stichen erstellt. Der Künstler hat ebenfalls Kupferstiche nach eigenen Vorlagen erstellen lassen, etwa von Giovanni Cavalli oder von Giovanni Antonio da Brescia. Antonio da Brescia stach auch nach den fertigen Kupferstichen von Mantegna. Zu den Verträgen zwischen Mantegna und Cavalli siehe *Einführung*, Anm. 48. Zu Mantegna siehe aktuell und einführend Metzke 2013, 117–146. Zu den genannten Werken siehe die Auflistung in [VASARI], Anm. 96.



46. *Grablegung Christi*, Andrea Mantegna, ca. 1470–1475, Kupferstich, einziger Zustand, 314 x 444 mm, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv. A 87037.

Flandern und Frankreich, gedruckt und verbreitet gewesen seien, aber auch für Bauten, für Freskomalereien und für Teppiche.⁵⁹⁰ Vasari verdeutlicht also aus der Sicht auf die Druckgraphik den Wert des Entwurfs, der als künstlerisches Gut für die Entstehung von Werken diverser Gattungen zur Verfügung steht.

Das druckgraphische *invenit* vermittelt demnach nicht nur den Ursprung des Bildes, es deklariert das Druckbild und seine Erfindung durch die Veröffentlichung und Verbreitung zu einer – weniger oder mehr – nachahmenswerten Vorlage, aus der im Sinne einer *storia*, wie Dolce es darlegt, weitere Werke geschaffen werden können.⁵⁹¹ Giovanni Paolo Lomazzo pointiert diesen Umstand in der erwähnten Kritik der Druckbilder als

590 Vasari 1550/1568 (Bettarini/Barocchi 1966–1997), V, 76–77.

591 Zum Konzept der Erfindung bei Dolce und seiner Auswirkung auf die Aussagen zur Druckgraphik in Dolces *L'Aretino*, insbesondere im Kontext der besprochenen Werke wie des Portraits von Karl V. von Enea Vico oder der erotischen Stichreihe von Raimondi, siehe zusammengefasst [DOLCE], XLIX–LI.

Nachahmungsmodelle, indem er die *invenzione*, im Sinne der geistigen Bilderfindung, dem Bild (Druckbild) als Vorlage beziehungsweise als Beispiel (*esempio*) gleichstellt.⁵⁹²

Der Verweis auf den Urheber kennzeichnet die Selbstverständlichkeit, wie es Baldinucci unter den Begrifflichkeiten der »Erfindung« zusammenfasst, dass die Konzepte der *inventio* mit der Rückführung auf den Autor eines Werks eng verbunden sind. Der Verweis offenbart auch die Heterogenität der Autorschaft, wie es die häufigsten Inschriften der Druckbilder, *invenit* und *fecit*, markieren: Beide Bezeichnungen kommen in der Geschichte der Druckgraphik zunächst einzeln vor. Bernardo Prevedaris Kupferstich *Kirchenruine* von 1481 zeigt eine integrierte Bildinschrift (auf dem Sockel einer Statue), die wohl auf die Zeichnung der Vorlage dieses Stiches verweist, und zwar von Bramante: *Bramanatus fecit in MLO*.⁵⁹³ Die erste Identifikation der Autorschaft mit den Kürzeln *invenit* und *fecit* ist wiederum an dem Kupferstich-Blatt von 1510, *Badende* von Marcantonio Raimondi nach Michelangelo, zu verzeichnen.⁵⁹⁴ In der Mitte des 16. Jahrhunderts ist *invenit* für denjenigen vorbehalten, der die Vorlage des Druckbildes geliefert hatte, *fecit* wiederum für den Kupferstecher.

Beide Begriffe, zusammen mit weiteren wie *impressit* für die Druckwerkstatt oder *cum privilegio* für die Markierung der »Druckrechte« sind in erster Linie Instrumente, die in ihrer Standardisierung vor allem aus wirtschaftlichen Gründen für die Verlage und

592 [LOMAZZO], LXVII–LXVIII, Zitat (d). Auch bei Vasari wird insbesondere in der Darlegung des Plagiatsfalls zwischen Dürer und Raimondi aufgezeigt, dass sobald ein Werk vollendet und veröffentlicht ist, es zu einem publikum Gut, zur potentiellen Vorlage wird, das in Bilderfindungen und Ausführungsmodi nachgeahmt werden darf. [VASARI], insbes. XXXII. Karel van Mander wiederum geht so weit, die Bilderfindungen schlicht als ein Bildreservoir zu umschreiben, als einen Schatzkasten, aus dem der Maler etwa seine neue Darstellungsweisen schöpfen muss, wenn er das eigene Erfinden nicht übt (sprich: keinen eigenen »Schatzkasten« anlegt). Hier ist jedoch die Druckgraphik als Quelle der Erfindungen nicht explizit benannt. Van Mander, *Schilder-Boeck*, 1604, *Grondt*, II, 15–17.

593 Bernardo Prevedari, Goldschmied und Kupferstecher, Aktivität nachweisbar ab 1469 († 1493, Mailand). Siehe hierzu Landau/Parshall 1993, 104–107. Die Entstehung dieses Kupferstiches ist durch eine Vereinbarung dokumentiert, die zu den ersten Verträgen einer druckgraphischen Produktion gehört. Laut Vertrag wurde Prevedari zur Ausführung des Kupferstiches nach einer Zeichnung von Bramante beauftragt; siehe hierzu ibd. und zur Niederschrift des Vertrags Alberici 1978, 52–54.

594 *Badende*, Marcantonio Raimondi nach Michelangelo, Kupferstich, 1510. Siehe hierzu Landau/Parshall 1993, 143–144, und Braunfels 1964, 20. Die Inschrift lautet: IV.MI.AG.FL. MAF: »Inventit Michelangelo Florencia, Marcantonio fecit«. Zu Raimondis Signaturen in Bezug auf die Konzepte Invention und Ausführung siehe eingehend Bloemacher 2016, 155–170.

Druckwerkstätten erforderlich waren.⁵⁹⁵ Aus kunsttheoretischer Sicht spiegeln wiederum insbesondere die beiden häufigsten Kürzel *invenit* und *fecit* den Anspruch der Autorschaft, sowohl für den Ideator als auch für den Ausführenden. Kunstliteraten wie Vasari oder später Giovanni Baglione führen in ihren Texten zur Druckgraphik selbstverständlich an, wer die Vorlage für ein Druckbild fertigte und wer es ausführte, etwa mit der Redewendung »*fece con disegno di*«. ⁵⁹⁶ Weder für die Werke der Malerei noch der Skulptur, etwa bei den Bronzen, gab es eine derart konsequente Individualisierung der Herstellung in der Kunstliteratur, trotz der bekannten Praxisrealität, nach der ein Werk vom Meister in Zusammenarbeit mit seinen Werkstattmitgliedern hervorgehen kann.⁵⁹⁷ Der Grund hierfür ist, dass *invenit* und *fecit* den Kunstliteraten als greifbare oder gar unumgängliche Dokumentation vorlag.⁵⁹⁸

Insbesondere die Tatsache, dass ein Druckbild in mehreren Exemplaren hergestellt wird und somit einem größeren Publikum zur Verfügung steht, erfordert zum einen die

595 Siehe Stijnman 2012, 76–80. (Siehe hierzu ebenfalls *Einführung*, Anm. 45). Wie bei den Begrifflichkeiten der Ausführung *sculpsit* und *fecit* usw. (siehe Kap. 1.2.B, Anm. 265), besteht auch bei den Termini über den Entwerfer keine Kohärenz innerhalb der druckgraphischen Inschriften: Griffiths analysierte etwa die Floskeln zu Bilderfindung und Ausführung aus der Sicht des tatsächlichen Vorgangs beim reproduzierenden Druckbild. Er bemerkt etwa, dass »pinxit« nicht zwangsläufig darauf verweist, dass der Kupferstecher sein Bild direkt aus einem Gemälde übertrug (Griffiths 2016, 82–84). Griffiths bemerkt außerdem, dass die Inschriften *invenit* und *fecit* weder die komplexe Realität der druckgraphischen Produktion spiegeln noch den tatsächlichen Privilegien oder legalen Abstimmungen entsprechen; *ibid.* 2016, insbes. 250–251. Bloemacher kann hingegen für das frühe 16. Jahrhundert in konkretem Bezug zur Kollaboration zwischen Raffael und Marcantonio Raimondi konstatieren, dass die Einführung des *invenit* von Raimondi mit den theoretischen Überlegungen zur Autorschaft und Invention einhergeht, die im Kreise Raffaels in Rom geführt worden sind, insbesondere mit dem Hintergrund der Debatten zur »idea« und »imitatio« zwischen Pico della Mirandola und Pietro Bembo. Bloemacher verweist außerdem darauf, im Hinblick auf die Datierungsdiskussionen, dass die Einführung des *invenit* bei dem *Kindermord* nach Raffael erfolgte, der Kupferstich *Badende* nach Michelangelo sei später zu datieren. Siehe Bloemacher 2016, 167–169.

596 [VASARI], bsp.: Zitat (k8) – »Condusse Ugo [da Carpi] in questa maniera con un disegno di Raffaello fatto di chiaroscuro una carta«; [BAGLIONE], Bsp.: Zitat (e) – »Fu in quel tempo Raffaello Guidi, di Nazione Toscano, il quale intagliò in rame a bulino alcune carte con disegni del Cavaliere Gioseppe Cesari d'Arpino«.

597 Solche Individualisierungen werden natürlich auch vereinzelt in anderen Kunstarten gemacht: Hierzu zählt etwa Vasaris Notiz, Giulio Romano habe die Fresken in den Vatikanischen Loggien nach den Zeichnungen von Raffael gemalt: »(...) in ultimo le storie che esso Giulio avea dipinto nelle Logge col disegno di Raffaello.« Diese Anmerkung macht Vasari im Kapitel zu Marcantonio Raimondi, in dem er auch die »Veröffentlichung« aller Entwürfe Raffaels in druckgraphischen, aber auch in gemalten Werken auflistet. [VASARI], Zitat (k6). Zur Wahrnehmung der Praxisrealität bei der Herstellung der Gemälde, in Bezug auf die Frage der Kopie und des Originals, siehe Kap. 2.2.

598 Richtigerweise bemerkt Borea in diesem Kontext, dass Vasari die nicht signierten Stiche aus dem 15. Jahrhundert kaum besprechen kann. Siehe Borea, 1990, 18–19.

Sicherung der Autorschaft vor der Fälschung – wie die Plagiatsanekdote von Raimondi und Dürer aus Vasaris *Vite* darlegt –, zum anderen wird es bald als Möglichkeit verstanden, das eigene Können vorzuführen, und zwar sowohl für den Inventor als auch für den *artefice*.⁵⁹⁹ Vasari zeigt dies am Beispiel von Giulio Romano, vor allem in Bezug auf Raffael, wie ein Künstler den eigenen Namen mit seinen *invenzioni* propagieren konnte.⁶⁰⁰ Nicht nur das *invenit* sicherte die *fama* eines Künstlers, sondern auch das *fecit*: Vasari beschreibt es in Bezug auf Marcantonio Raimondi, der dank der Druckbilder nach den Vorlagen von Raffael berühmt wurde.⁶⁰¹ André Félibien synthetisiert diesen Umstand in einer Passage der *Entretiens* (1666–88), in der er außerdem die bei Vasari noch nicht ausschlaggebende Hierarchie zwischen Inventor und Ausführendem unterstreicht. Félibien schreibt:

Ich kann auch eine unendliche Anzahl an exzellenten Kupferstechern nennen, die von der Natur nicht so viel Talent erhielten, wie sie es sich gewünscht hätten, um edle Ideen und schöne Erfindungen herzustellen; daher zogen sie es vor, die [Ideen] derjenigen ans Tageslicht zu bringen, die weit stärker durch den Himmel begünstigt wurden, denn, indem sie deren Werke vielfach in der Welt verbreiteten, nahmen auch sie an ihrem Ruhm teil. Dadurch, aufgrund der unendlichen Drucke, ausgeführt nach den Zeichnungen von Raffael, Giulio Romano, Michelangelo und all den fähigsten Malern, wurde eine Vielzahl von Kupferstechern bekannt, und sie haben ein Mittel gefunden, die Erinnerung an sich selbst zu verewigen, indem sie ihre Namen unten, an den Werken der exzellenten Maler, hinzufügten.⁶⁰²

Zweifelsfrei gewährt Félibien der *inventio* einen höheren Rang als der Leistung des reproduzierenden Kupferstechers. Aus dieser Passage wird jedoch ein Verständnis in der Frühen Neuzeit ersichtlich, dass die Trennung von *invenit* und *fecit* sich nicht darin begründet, dass Druckbilder nach fremden Vorlagen entstehen und entsprechend identifiziert werden müssen, sondern vor allem, weil Künstler die Druckgraphik nutzten, um ihre Bilderfindungen einer breiten Öffentlichkeit zur Schau zu stellen. Gleichzeitig war

599 Zum Plagiatsfall siehe [VASARI], XXX–XXXII.

600 Bei anderen Kunstgattungen, die sich zur Reproduktion eignen, wie Teppiche oder Abgüsse, werden für die Frühe Neuzeit die Standards der Signatur oder das Potential der Öffentlichkeit aktuell zunehmend untersucht. Siehe den Aufsatzband von Cupperi 2014 und darin insbesondere die Aufsätze von Brassat 2014 und Kryza-Gersch 2014.

601 Siehe [VASARI], Zitat (k5).

602 [FÉLIBIEN], Zitat (a).

2. Druckgraphik und die Konzepte *Inventio* und *Imitatio*

es den Kupferstechern wichtig, darauf zu verweisen, dass die Bilder von ihnen ausgeführt worden waren. Aus diesem Grunde propagiert die Druckgraphik nicht nur die Bild-erfindung, sondern auch das *fecit*. Beide Inschriften sind Indikatoren der Autorschaft (des Entwurfs und der Ausführung) und werden durch Vervielfältigung vermittels des Drucks sowie durch die Rezeption und schließlich durch die Verbreitung der Namen in der Kunstliteratur bestätigt und »verewigt«.

Parallel zu den druckgraphischen Inschriften *invenit* und *fecit* besteht in der Kunsttheorie seit der Renaissance der Fokus auf die geistige und manuelle Leistung des Künstlers, die in der *disegno*-Theorie angelegt ist. Zu den prominenten Auslegungen des *disegno* gehört die vielerorts erwähnte Theorie von Vasari, die das *disegno* als eine »anschauliche Gestaltung und Darlegung« des im Geiste gebildeten Entwurfs erklärt, die wiederum als intellektuelle Leistung der entsprechenden Geschicklichkeit der Hand bedürfen.⁶⁰³ Vasaris Äußerungen folgen Überlegungen, die Dolce bereits einige Jahre zuvor im *L'Areينو* formuliert hatte: Dolce stellt nicht nur fest, dass sich die *inventio* im Moment der ersten Entwürfe mit dem *disegno* überschneidet, sondern bemerkt darüber hinaus:

Es reicht auch nicht, dass ein Maler ein guter Erfinder ist, wenn er nicht ein gleich guter Zeichner ist, da die Erfindung sich durch die Form darstellt, und die Form ist nichts anderes als die Zeichnung.⁶⁰⁴

Die beiden Autoren, Dolce und Vasari, trennen zwar die intellektuelle von der manuellen Leistung und verleihen dem geistigen Part der künstlerischen Handlung eine höhere Gewichtung, gleichzeitig jedoch, wie die hier zitierten Passagen angeben, sind diese beiden Momente der Werkentstehung voneinander abhängig. Dies betrifft nicht nur die gesamte Herstellung eines Werks, sondern vor allem, wie Dolce darlegt, bereits die Realisierung der Erfindung in der Entwurfsphase, die des manuellen Könnens bedarf. Somit sind *invenit* und *fecit*, als kunsttheoretische Konzepte, zwei getrennte Stufen der Werkherstellung, aber auch zwei Momente der *invenzione*. Baldinucci pointiert dieses zentrale Konzept der Zweiteilung der *inventio* Ende des 17. Jahrhunderts folgendermaßen: »Der Gegenstand an sich und die Art und Weise seiner Darstellung«.⁶⁰⁵

603 [VASARI], Zitat (m).

604 [DOLCE], Zitat (d). Übers. nach Rhein 2008, 273.

605 Siehe oben und [BALDINUCCI], Zitat (u). Die Bedeutung des Auffindens im künstlerischen Akt, aber vor allem die Überschneidung von – technischen – Erfindungen und dem künstlerischen Akt selbst,

Die »Erfindung« in der Druckgraphik

Dolces und Vasaris Befunde ergeben für die Inschriften *invenit* und *fecit*, die in der Druckgraphik ab dem 16. Jahrhundert tragende Dokumentationsformeln der Urheberschaft sind, durchaus einen wesentlichen Hintergrund. Wie keine andere Kunstgattung demonstriert die Druckgraphik eine Zweiteilung der Herstellung eines Werks in eine geistige und manuelle Leistung. *Invenit* und *fecit* vergegenwärtigen nicht nur, dass Druckbilder nach Vorlagen anderer Künstler entstehen. Der Erfinder und Ausführende eines Druckbildes kann auch als ein und dieselbe Person sowohl mit *invenit* als auch mit *fecit* angegeben werden.⁶⁰⁶ In Anbetracht dessen wird deutlich, dass die beiden Inschriften keine zwingenden Indikatoren der reproduzierenden Druckgraphik sind.

Invenit und *fecit* demonstrieren außerdem die fließenden Grenzen zwischen der geistigen und manuellen Leistung, wie bereits die kunsttheoretischen Konzepte der Autorschaft und des *disegno* aufweisen, und zwar aufgrund der Spielräume, in denen das reproduzierende Druckbild eigene Leistungen vollbringt, insbesondere mit »eigenen« Erfindungen, die von Teilerfindungen, neuen Kombinationen der entlehnten Elemente bis zu minimalen Änderungen in Details oder geänderten Lichtverhältnissen gegenüber einer Vorlage reichen können. Diese »Spielräume« münden in die Qualität des *fecit* und sind nicht nur in der Kunstpraxis gegenwärtig, sie werden auch in den Texten zur Druckgraphik notiert: Anton Francesco Doni erwähnt etwa in *Disegno* (1549) zu den Medaillen-Kupferstichen von Enea Vico, dass der Künstler diese nach Vorlagen ausführte, aber Ornamente nach »eigenen Erfindungen« hinzufügte.⁶⁰⁷ Dass aktiv Änderungen vorgenommen werden, wird auch in der von Vasari erzählten Anekdote über Raimondi und Bandinelli dargelegt.⁶⁰⁸ Hier wird ersichtlich, dass das *fecit* eines Druckbildes nach einer Vorlage im Sinne einer Problemlösung verstanden werden kann, in der Art, wie

ist in der Verwendung der Termini *inventum* und *invenire* bereits in den Schriften von Leon Battista Alberti angelegt (Bätschmann/Schäublin 2011², 31–36). Oskar Bätschmann stellt außerdem in Bezug auf die *inventio*-Konzepte Albertis (*De Pictura*, *De Statua* und *De re aedificatoria*) richtigerweise fest, dass der Kunstliterat insbesondere in seinem Architektur-Traktat die Trennung zwischen Entwurf und Ausführung, und zwar in der Unterscheidung zwischen der Figur des *inventor* und der Figur des *faber*, bereits vorbereitet hatte, diese aber erst mit der Druckgraphik und mit dem Aufkommen des *invenit* und *fecit* am Anfang des 16. Jahrhunderts konsolidiert wurde. Bätschmann 1997, insbes. 247–248.

606 Siehe etwa Hendrick Goltzius, *Das Midasurteil*, Kupferstich, 1590, Inschrift: HGoltzius invent. et sculpt. NHD 158.

607 [DONI], Zitat (b). Siehe zu den Medaillen-Stichen aus dem Buch *Le Medaglie* von Anton Francesco Doni, [DONI], XII–XIII.

608 [VASARI], Zitat (k7).

Lodovico Dolce im *L'aretino* (1557) die Erfindung und ihre Realisierung als einen Akt des Umgangs mit einer vorliegenden *storia* erklärt. In diesem Fall liegt die *storia* nicht in der Dichtung oder in den Chroniken, sondern bildlich vor. Die druckgraphischen Bilder führen das *invenit* und *fecit* demnach als getrennte Leistungen vor, gleichzeitig demonstrieren sie aber, dass sowohl die Erfindung als auch die Ausführung jeweils auf dem manuellen und zugleich intellektuellen Akt beruhen. Das druckgraphische *invenit* und *fecit* bedingen sich, sind aber nicht immer scharf voneinander zu trennen, wie die genannten Fallbeispiele der Druckbilder von Enea Vico und Raimondi bei Doni und Vasari aufzeigen.

In Bezug auf die Frage, welche Gewichtung jeweils dem druckgraphischen *invenit* und *fecit* gegeben wird, ist in der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit Folgendes zu beobachten: Vasari verzeichnet stets den Erfinder und den Ausführenden der reproduzierenden Druckbilder, stellt aber die autoreigenen Werke, wie etwa bei Dürer oder Lucas van Leyden, als solche nicht explizit heraus.⁶⁰⁹ Gerade Vasaris Berichte sind von einer Vielfalt an Urteilen über die Künstler und ihre Werke getragen, in welchen die Gewichtung und die Qualität der beiden Kategorien geistige und manuelle Leistung unterschiedlich ausfallen, so dass sich kein eindeutiges hierarchisches Verhältnis in Bezug auf *invenzione* versus Ausführung erfassen lässt, sowohl die autoreigene als auch die reproduzierende Druckgraphik betreffend, obgleich Vasari die Bedeutung der *invenzione* durchaus herausstellt.⁶¹⁰

Baglione wiederum individualisiert in seinem Traktat *Vite* (1572–1642) konsequent den »fremden« Erfinder, die autoreigenen Druckbilder hingegen stellt er mit Floskeln wie »di sua invenzione« heraus. Der Autor listet ebenso Werke auf, für welche die von

609 [VASARI], beispielsweise Zitate (k2) und (k6).

610 [VASARI], Vgl. Stoltz 2012b, 19, und idem 2010, 256, Bury 1985, 25–26.

Das oben beschriebene Abhängigkeitsverhältnis zwischen dem geistigen Entwurf und seiner Ausführung wird an vielen Beispielen besprochen, die Vasari in den einzelnen Kapiteln anführt und in denen vor allem die Qualitäten der intellektuellen Leistung gegenüber der manuellen innerhalb der Darstellung eines Entwurfs oder auch des gesamten Werks erwogen wird, Stoltz 2012b, 12–18. Daraus resultieren ebenfalls divergierende Urteile der geistigen und manuellen Leistung bei der Druckgraphik und etwa auch bei den Zeichnungen, die außerdem generell von der Absicht der *Vite* getragen sind, von der Vielfalt der Kunst zu berichten und die mit den theoretischen Auslegungen des Druckbildes, der Zeichnung, des *disegno* oder der *invenzione* verbunden sind; siehe umfassend [VASARI], XXI–XXIV und XXVII–XXX.

ihm besprochenen *intagliatori* nur Vorlagen geliefert hatten.⁶¹¹ Die Fähigkeit, Entwürfe herzustellen, wird hiermit hervorgehoben. Baglione verwendet im Übrigen die Floskel »di sua invenzione« nur in den Fällen, in denen ein Kupferstecher die Druckbilder nach eigenen Vorlagen realisiert hatte. Die Vorlage eines anderen Künstlers bei den reproduzierenden Werken wird hingegen schlicht mit »disegno di« quittiert.⁶¹² Damit verleiht Baglione dem Aspekt der Erfindung in Bezug auf die Leistung des Kupferstechers eine Sonderstellung, die als Aufwertung und Antwort verstanden werden könnte auf die zu Beginn der *Intagliatori* beobachtete negative Beurteilung der Druckgraphik in der zeitgenössischen Rezeption.⁶¹³

Handelt es sich in Bagliones *Vite* (1572–1642) um eine deutlichere Tendenz eines Rangverhältnisses zwischen dem autoreigenen und reproduzierenden Druckbild im Vergleich zu den *Vite* Vasaris, so wird dieses dennoch im Kontext der gesamten Aussagen Bagliones zur Druckgraphik durchbrochen, und zwar in der hohen Aufmerksamkeit in Bezug auf das *fecit*. Baglione betont insbesondere die »eigene Ausführung« mit der Floskel »di sua man propria«. ⁶¹⁴ Vor allem aber bespricht er bereits die Ausführung eines reproduzierenden Druckbildes durchweg als eine aktive (geistige wie manuelle) Leistung. Unterstrichen wird dies mit Redewendungen wie »trasportare«, die von qualitativen Attributen wie »Eifer« oder »Exzellenz« begleitet werden.⁶¹⁵ Über Raffaello Guidi schreibt Baglione etwa:

611 [BAGLIONE], Zitat (c) und Anm. 351.

612 Siehe [BAGLIONE], Anm. 350 und 352.

Im Kontext dieser sprachlichen Differenzierung bei Baglione lässt sich der hier gewählte Begriff »autoreigene« Druckgraphik deutlicher erklären: Im Sinne von »di sua invenzione« bedeutet »autoreigen«: »nach dem – eigenen – Entwurf« des Stechers, der damit in integraler Weise Autor sowohl der Ausführung als auch des Entwurfs ist.

613 [BAGLIONE], Zitat (a), vgl. Stoltz 2010, 252 und 256. Allerdings stellt Baglione Agostino und Annibale Carracci als Maler und Kupferstecher zugleich heraus und betont damit ihre höhere Rangordnung gegenüber denjenigen Künstlern, die nur Kupferstecher sind. [BAGLIONE], XCVI und Zitat (h); vgl. Stoltz 2010, 255–256.

614 Baglione schreibt etwa über Antonio Tempesta: »(...) das Blatt *Der heilige Hieronymus*, mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts, ist ein Werk seiner Geisteskraft und seiner Hand«. [BAGLIONE], Zitat (g). Vgl. auch zum Thema Eigenhändigkeit den Plagiatsfall zwischen Dürer und Raimondi bei Vasari [VASARI], XXX–XXXII.

615 Siehe zu dem Begriff »trasportare« Kap. 2.2.A.

2. Druckgraphik und die Konzepte *Inventio* und *Imitatio*

Außerdem sind *Der Tod Christi* mit einer guten Vielzahl an Figuren und *Der heilige Apostel Andreas* von Baroccio [zu nennen], Stiche von Raffaello Guido, die von ihm gut übertragen wurden; diese Blätter sind mit Eifer und gelungen ausgeführt.⁶¹⁶

Eine eindeutig höhere Stellung des autoreigenen Druckbildes gegenüber einem reproduzierenden ist demnach nicht wirklich auszumachen, auch hier trotz der bei Baglione dargelegten Vormachtstellung der Erfindung. Diese Ambivalenz wird in den Texten des 17. Jahrhunderts durchaus fortgeführt: Bellori merkt etwa an, in der Auflistung der druckgraphischen Werke von Annibale Carracci, es sei unter anderem die Radierung *Der heilige Rochus* von Guido Reni zu verzeichnen, ein Werk, an dem der Name von Annibale stehe, obwohl er »nur der Erfinder« dieses Bildes gewesen sei.⁶¹⁷ André Félibien wiederum hat in dem oben zitierten Auszug aus den *Entretiens* das druckgraphische *invenit* deutlich über das *fecit* gestellt. Auch im Bericht über das Leben von Antonio Tempesta hebt er die Werke nach den eigenen Erfindungen des Künstlers hervor (»Quoi-que la plûpart des choses qu'il a gravées, soient de son invention«).⁶¹⁸ Gleichzeitig aber widmet Félibien mehrere Seiten der Kupferstichreihe Tempestras, *Die Geschichte der Infanten von Lara*, nach den Vorlagen von Otto van Veen, an welcher der Autor die Befolgung der Regeln in der Darstellung der *historia* und in der Umsetzung der Vorlagen eingehend bespricht.⁶¹⁹ Joachim von Sandrart hingegen verleiht das Attribut der »Wissenschaft« dem erfolgreichen Kupferstecher Ägidius Sadeler, von dem zahlreiche und in ganz Europa verbreitete reproduzierende Druckbilder stammen.⁶²⁰ Demnach sehen Baglione, Félibien und Sandrart eine aktive, manuelle, aber vor allem intellektuelle Leistung des druckgraphischen *fecit*, gerade auch in der Herstellung eines reproduzierenden Druckbildes, die innerhalb der bewundernden und preisenden Zeilen ein anerkennendes Gegengewicht gegenüber dem *invenit* darstellt.

Die druckgraphischen Inschriften *invenit* und *fecit* repräsentieren demnach zwei zentrale kunsttheoretische Konzepte der Herstellung eines Kunstwerks und demonstrieren

616 *Die Grablegung*, Raffaello Guidi (Raffaello Guido, ca. 1540–1614) Kupferstich nach Federico Barocci, 1598, und *Die Berufung des Apostels Andreas* nach Federico Barocci, siehe Olsen 1962, 169–172 und 175–176. [BAGLIONE], Zitat (e), siehe auch Zitat (f).

617 [BELLORI], Zitat (b).

618 [FÉLIBIEN], Zitat (h).

619 [FÉLIBIEN], Zitat (h) u. CXL.

620 [SANDRART], Zitat (j). (Siehe Kap. 2.2.A) »Wissenschaft« bedeutet in diesem Zusammenhang eine Kunstfertigkeit, die sowohl der manuellen als auch der intellektuellen Tätigkeit unterliegt. Siehe ibd., Anm. 603.

gleichzeitig deren gegenseitige Abhängigkeit, indem sie aufzeigen, dass das *invenit* in sich die faktische Realisation des Entwurfs birgt, das *fecit* hingegen die geistige Leistung, nach der ein Künstler, im Sinne der Problemlösung, eine Vorlage, im Sinne der *storia* (Dolce), in ein Druckbild umsetzt. Die Inschriften *invenit* und *fecit* spiegeln außerdem die Doppelwertigkeit des Konzepts der Autorschaft wider. Wie Félibien es am treffendsten zusammenfasst, dokumentieren beide Inschriften sowohl die Autorschaft der Vorlage als auch die Autorschaft der Ausführung eines Druckbildes.⁶²¹

621 [FÉLIBIEN], Zitat (a).

2.2. Produkte der *Imitatio* und *Inventio*: Original, Reproduktion, Kopie

A. Reproduktion

Definition des druckgraphischen Reproduzierens

Unter dem Begriff »Reproduktion« wird in der Kunstwissenschaft die Verbreitung von gleichen beziehungsweise ähnlichen Bildobjekten erörtert und die Ausführung von Bildern nach fremden Vorlagen betrachtet.⁶²² In der Kunstliteratur des 16. und 17. Jahrhun-

⁶²² Siehe Cecile Weissert, *ad vocem* »Reproduktion«, in Metzler-Lexikon *Kunstwissenschaft* (2003).

Im Hintergrund der diversen Forschungsbeiträge steht u. a. die kritische Auseinandersetzung mit der negativen Konnotation des Terminus »Reproduktion« seit Walter Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936). Walter Benjamin setzt die Druckgraphik im Grunde genommen mit der Reproduktion gleich. Er schreibt unter anderem: »Mit dem Holzschnitt wurde zum ersten Male die Graphik technisch reproduzierbar« und fügt an, das seit jeher vorhandene Reproduzieren habe mit der Druckgraphik eine »technische« (mechanische) Form erhalten und damit ein höheres Potential der multiplen Produktion erfahren; vor allem aber – im Gegensatz zu den antiken Verfahren des Gusses und der Münzenprägung – werde in der Druckgraphik ein Bild (»Graphik«) multipliziert (Benjamin 2006, Kap. I, 9–10). Demgegenüber stellt für Benjamin die technische Reproduktion eine Gefährdung der »Einmaligkeit« und des »Hier und Jetzt des Kunstwerks« dar, sprich: der damit verbundenen »Echtheit« und der »erlebten« Geschichte eines Objekts. In diesem Kontext denkt Benjamin allerdings vor allem an die Photographie, Benjamin 2006, insb. Kap. II, 13–17. Manuelle Reproduktion hingegen bewahre die Aura des Kunstwerks, weil sie sich von dem Original, im Gegensatz zur technischen Reproduktion, nicht »verselbständigen« kann, *ibid.*, 14.

Zu den Forschungsbeiträgen, die die Komplexität und Gewichtung der Reproduktion innerhalb der bildenden Künste, insbesondere in ihrer frühen, historischen Phase, darlegen und die Druckgraphik in dem übergeordneten Kontext der Geschichte der Vervielfältigung des Bildes besprechen, etwa im Zusammenhang mit anderen Formen der Vervielfältigung wie Siegeln oder Pilgerzeichen, zählen die Studien von Peter Schmidt, Schmidt 2005 und Schmidt 2009. Siehe auch die Zusammenfassung der kunstwissenschaftlichen Definitionsgeschichte der Reproduktion, insbesondere in der Druckgraphik, Schmidt 2005, 131–132 und Anm. 8–12. Die druckgraphische Reproduktion wird außerdem als Form des Übertragens, Übersetzens oder Interpretierens eines Bildes erörtert. Diese Forschungsbeiträge verfolgen vor allem das Ziel, sowohl die künstlerische Bedeutung des Reproduzierens als auch ihre Funktion

derts erhält die Reproduktion keine kohärente Begrifflichkeit und wird kaum umfassend debattiert,⁶²³ dennoch ist sie in vielen Texten der Druckgraphik als künstlerischer Aspekt gegenwärtig und wird auf unterschiedliche Art und Weise definiert. Einer der ersten Kunstliteraten, der das druckgraphische Reproduzieren konkret und gezielt besprochen hat, ist Filippo Baldinucci. Der Autor des *Cominciamento* (1686) schreibt im Einführungskapitel:

Diesem [Schneiden auf Kupfer oder Holz] sei zu verdanken, dass die ehrwürdigsten Werke der geschätzten Meister aus allen Städten und Provinzen in dem, was man an ihnen bewundert, sowohl in der Bilderfindung als auch in der Zeichnung, exzellent nachgeahmt und nachgebildet und dazu in eine kleinere, aber angenehme Proportion reduziert, der ganzen Welt bekannt gemacht werden.⁶²⁴

Baldinucci wiederholt in dieser Passage nicht nur das seit Vasari bestehende Verständnis, die reproduzierende Druckgraphik verbreite die Errungenschaften der Meister,⁶²⁵ er bemerkt auch, wie sie es tut, und zwar indem sie deren Werke »exzellent« nachahmt und nachbildet, in den Inhalten (Bilderfindung) und in der Form (Zeichnung). In diesem Kontext wird das Reproduzieren von der *imitatio* eindeutig getrennt: Die Nachahmung ist eine in erster Linie zweckfreie, künstlerische Handlung, die Reproduktion hingegen ist nicht mit der Nachahmung gleichzusetzen, sie hat ein spezifisches Ziel und wird hier gesondert definiert. Im Kapitel über die *imitatio auctorum* wurde in Bezug auf die *Meisterstiche* von Goltzius, Raimondis *Martyrium des heiligen Laurentius* nach Baccio Bandinelli und Agostino Carraccis *Kreuzigung* nach Tintoretto dargelegt, dass die Umstände der Entstehung dieser Werke ihre eigentliche Bestimmung entscheiden: Erhält das Druckbild – etwa durch einen Auftrag – die Aufgabe, ein anderes Werk darzustellen,

als kommunikatives Medium aufzuarbeiten. Siehe hierzu insbesondere Gramaccini/Meier 2009 und Bann 2002. In Bezug auf die Konzepte und Formen des Reproduzierens ist des Weiteren ein Beitrag zur Reproduktion in der Literatur und in der Kunst aus der Warte der Kulturgeschichte zu nennen, Bußmann/Hausmann 2005, *Übertragungen. Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Aus den aktuellen Beiträgen, die eine gründliche Revision des Themas Reproduktion durchführen, siehe *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention*, Castor (et al.) 2010 und *Multiples in pre-modern art*, Cuperi 2014.

623 Im 18. und 19. Jahrhundert wird die Reproduktion, insbesondere im Bereich der Druckgraphik, rege diskutiert, zunächst innerhalb des akademischen Umfelds in Frankreich. Siehe Gramaccini 1997, 99–156.

624 [BALDINUCCI], Zitat (a).

625 [VASARI], Zitat (k11).



47. *Die Kreuzigung*, Agostino Carracci nach Jacopo Tintoretto, 1589, Kupferstich (aus drei Platten), 517 x 1197 mm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. PN3598.

wie Vasari es über Raimondis Kupferstich nach Bandinelli erzählt, wird es bestimmt von einem reproduzierenden *fecit*; handelt es sich um ein Werk aus der künstlerischen ›Lau-
ne‹ heraus, wie Bellori über Agostino Carraccis Kupferstich nach Tintoretto berichtet, liegt ein wettstreitendes *fecit*, aber, wie Bellori betont, kein reproduzierendes Bild eines »professionellen Kupferstechers« vor (Abb. 47 und 48); entsteht das Werk wiederum als *imitatio auctorum* mit spielerischen, bildinhaltlichen Änderungen »nach eigenen Bilderfindungen«, wie Baglione über Goltzius' *Meisterstiche* darlegt, gebührt ihm das *invenit*.⁶²⁶ Es ist demnach kein reproduzierendes, sondern ein autoreigenes Werk. Der ausschlaggebende Punkt bezüglich dieser drei Typologien ist die Tatsache, dass das Potential und die Qualität der Nachahmung von allen drei Autoren als gleichwertige Leistungen betrachtet werden, unabhängig von der Bestimmung des Werks. Damit wurde bereits seit Vasari und bereits vor der konkreten Definition der druckgraphischen Reproduktion bei Baldinucci zwischen Nachahmung und Reproduktion unterschieden.

Baldinucci spezifiziert im *Cominciamento* aber auch, was das druckgraphische Reproduzieren an sich ist: In der Besprechung der Nützlichkeit und Notwendigkeit des Druckbildes als Lehrmaterial für die Künstler, welches »die Vielzahl, Varietät und edlen Ideen der

626 Siehe hierzu [VASARI], Zitat (k7), [BAGLIONE], Zitat (b) und [BELLORI], Zitat (c).



48. *Die Kreuzigung*, Jacopo Tintoretto (Jacopo Robusti), 1565, Öl/Leinwand, 536 x 1224 cm, Venedig, Scuola Grande di San Rocco, Sala dell'Albergo.

einzigartigen Persönlichkeiten« ersehen lässt, bemerkt Baldinucci, er kenne niemanden, der nicht möglichst viele Drucke sammelt, die »aus den renommiertesten Werken entnommen« und mit »dem besten Stich ausgeführt« seien.⁶²⁷ Gegenüber den schlichten Redewendungen, wie etwa »stach nach«, die in den Texten von Vasari oder Lomazzo anzutreffen sind, konkretisiert Baldinucci den eigentlichen reproduzierenden Gestus und bezeichnet ihn als »trarre«, »entnehmen«, »herausnehmen«. Bereits vor Baldinuccis *Cominciamento* wurden vereinzelt Begriffe gewählt, die auf den spezifischen Gestus des Reproduzierens verweisen.⁶²⁸ Giovanni Baglione verwendet hierfür in den *Intagliatori*-Kapiteln diverse kennzeichnende Redewendungen, welche die aktive Leistung des *fecit* hervorheben wie »trasportare« oder aber auch »esprimere«, »presentare«, im Sinne von

627 [BALDINUCCI], Zitat (b).

628 Lampsonius wählt in Bezug auf das Thema Reproduzieren folgende Ausdrücke: Das Herstellen von Zeichnungen nach Gemälden heißt »copiare« oder »trarre dagli originali«, die reproduzierenden Druckbilder werden wiederum als »copie stampate« bezeichnet. Siehe [LAMPSONIUS], insbes. LXII sowie Zitate (d) und (h). Auch bei Vasari lässt sich bereits das Wort »ritrarre« in einer Anmerkung zur reproduzierenden Druckgraphik nachweisen. Hier ist die Rede von Kupferstichen nach den Stuckarbeiten von Rosso Fiorentino: »Fece poi in molte camere, stufe et altre stanze, infinite opere pur di stucchi e di pitture, delle quali si veggiono alcune ritratte e mandate fuori in stampe, che sono molto belle e graziose«. Vasari, *Vite*, 1550/1568 (Barocchi/Bettarini 1966–1997), IV, 487–488.

2. Druckgraphik und die Konzepte *Inventio* und *Imitatio*

»übertragen«, »darbieten«, »darstellen«, »ausdrücken«. ⁶²⁹ Bellori wiederum spricht in den *Descrizione* (1695) von »berichten« und zieht in diesem Zusammenhang diverse Gattungen wie Texte, Zeichnungen und Druckbilder als Medien heran, die ein Kunstwerk wiedergeben können. ⁶³⁰ Diese diversen Begriffe weisen darauf hin, dass jenseits der Frage nach der Qualität eines reproduzierenden Druckbildes (die strenggenommen das Nachahmen an sich und die Qualität des Grabstiches sowie der Zeichnung betrifft), Konzeptüberlegungen einer spezifischen Norm des Reproduzierens in der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit vorliegen. In das Verständnis des druckgraphischen Reproduzierens als künstlerisches Spezifikum gehen hierbei folgende Aspekte mit ein: Zum einen spielt die vorherrschende Beobachtung, dass das Druckbild den gattungsfremden Vorlagen, wie der Zeichnung oder dem Gemälde, nicht entspricht, eine wesentliche Rolle, wie dies etwa die Autoren Bosse, Evelyn oder Sandrart besprechen. ⁶³¹ Zum anderen ist die – positiv wie negativ ausgelegte – Feststellung der Entfremdung oder Verfremdung gegenüber der Vorlage von Bedeutung. Baldinucci verweist in der oben zitierten Passage mit der Bemerkung, die Druckbilder gäben die Gemälde in kleineren, bequemen Formaten wieder, auf das Bewusstsein einer Transformation der Vorlage im Druckbild. Dieses Verständnis lässt sich bereits in Vasaris *Vite* nachvollziehen, namentlich nach dessen Wertung, dass eine Zeichnung das unmittelbarste Werk ist, ein Gemälde bereits das Können des Künstlers entfremdet, und ein Druckbild am stärksten von der Direktheit einbüßt, wenn es ein Gemälde reproduziert. ⁶³² Konkret merkt Vasari über Frans Floris an, dass die künstlerische Qualität seiner Gemälde sich nicht gänzlich nachvollziehen ließe, da sie in Italien nur in Kupferstichen überliefert seien. Die Kupferstiche seien zwar vortrefflich, sie könnten jedoch der Malerei und den Zeichnungen von Frans Floris nicht nachkommen. ⁶³³ Gerade aber Vasari erörtert diese Entfremdung nicht nur im negativen Sinne, sondern formuliert in einer positiven Kritik, was eigentlich das reproduzierende Druckbild leistet und stellt hierbei eine Qualität des druckgraphischen Reproduzierens fest: In einer beiläufigen Anekdote zu Pierin del Vaga und Jacopo Caraglio führt Vasari aus, Caraglio

629 Siehe [BAGLIONE], insbes. XCIII–XCVI. Diese Ausdrücke werden jedoch nicht einheitlich geführt.

630 [BELLORI], Zitat (g).

631 [BOSSE], Zitat (r); [EVELYN], insbes. Zitat (n); [SANDRART], Zitat (i).

632 [VASARI], XXVII–XXX, im Zusammenhang mit der *disegno*-Theorie, und Kap. 1.3.B.

633 [VASARI], XXIX und Zitat (q). Hier wird bereits angedeutet, dass das Druckbild weder der Malerei noch der Zeichnung als Bildgattung entspricht. Sandrart und Bosse oder Evelyn bemerken es in ihren Schriften weit expliziter.

habe den Stil und die Anmut sowie Leichtigkeit aus den vorgelegten Zeichnungen von del Vaga darzubringen und zu veranschaulichen vermocht. Vasari schreibt:

Diese [Zeichnungen] wurden in Kupfer gestochen, von Jacopo Caraglio, einem vor-
trefflichen Druckplatten-Stecher. Und fürwahr führte er die Zeichnungen so gut
[auf Kupfer] aus, dass er, die Konturen und den Stil Perinos bewahrend und auf
leichte Weise schraffierend, gar versuchte, die Leichtigkeit und die Anmut, die Peri-
no [Pierin del Vaga] seinen Zeichnungen gab, wiederzugeben.⁶³⁴

Vasari preist in dieser Passage die Ausführung des Grabstiches und die Art und Weise, wie Caraglio den Stil der Vorlage mit dem Grabstichel nachahmt («auf leichte Weise schraffierend»). Im Vordergrund steht jedoch die Zurückhaltung der eigenen, individuellen Ausführung. Es heißt, Caraglio versuchte, den Stil Perinos zu bewahren. Das Veranschaulichen wird damit als Spezifikum des reproduzierenden Druckbildes herausgestellt, dessen Qualität wiederum in der Zurückhaltung des künstlerischen Stils des ausführenden Kupferstechers besteht.

Dass ein Druckbild auf eine ›neutrale‹ Art und Weise den Stil seiner Vorlage wiederzugeben vermag, thematisiert auch Karel van Mander im *Schilder-Boeck* (1604). Allerdings bezieht sich der Autor auf eigenhändige Kupferstiche von Malern, in denen sich der Stil ihrer nicht mehr überlieferten Gemälde vergegenwärtige. Van Mander schreibt:

Doch da von Alters fast alle Kupferstecher auch Maler waren, sehen wir noch hier und da Reliquien oder nachgelassene Proben ihrer Kunst und ihres Wissens in ihren Stichen, wie das zum Beispiel bei Sebald Beham aus Schwaben, Lukas von Cranach in Sachsen, Israel von Meckenem und Martin Schongauer der Fall ist, und deren Stiche nun bezeugen müssen, was für ein guter Meister jeder von ihnen zu jener Zeit gewesen ist; denn mit ihren Malereien vermag ich es nicht zu beweisen.⁶³⁵

Van Mander bezeichnet die Druckbilder dieser Maler als »Reliquien« oder als »nachgelassene Dinge«, die als Beweise ihrer Kunstfertigkeit und Vorführung ihres Wissens dienen, welche aber wiederum nicht mehr an ihren Gemälden nachvollzogen werden

634 [VASARI], Zitat (i). Pierin del Vaga (Pietro di Giovanni Buonaccorsi, Florenz 1501–1547 Rom); Giovanni Jacopo Caraglio (Verona ca. 1505–1565 Krakau).

635 [VAN MANDER], Zitat (g), Übersetzung nach Floerke 1991, 40.

können. Das Druckbild wird in diesem Kontext nicht als Gegenstand der Kunstfertigkeit thematisiert, sondern nur als deren Dokumentation, als ›Extrakt‹, denn, wie van Mander in dieser Passage indirekt darlegt, die Kupferstiche entsprechen nicht den Gemälden.⁶³⁶

Die Passagen von Vasari und van Mander demonstrieren, dass seit dem 16. Jahrhundert ein Verständnis vom Druckbild vorliegt, welches die druckgraphische Bildsprache und deren Divergenz zur Malerei beachtet und gleichzeitig an diesen Eigenschaften die Wirkkraft des Druckbildes erfasst, Werke anderer Kunstgattungen zu vermitteln, in einer abstrahierten, reduzierten Form (»Druckbilder sind Reliquien«).⁶³⁷ Darauf verweisen die Begriffe, die Giovanni Baglione in den *Vite* (1572–1642) wählt, die einerseits die aktive und eigenständige Leistung des Reproduzierens markieren, aber andererseits darauf hinweisen, welches Ergebnis hierbei erzielt werden soll, und zwar eine Präsentation, eine Übersetzung, die gegenüber der Vorlage eine Transformation bewerkstelligt, um das zu reproduzierende Werk optimal vorführen zu können.⁶³⁸ Félibien wiederum legt in seiner Definition der Druckgraphik und ihrer Funktion als Reproduktion fest, sie zeige die »Zeichnung«, im konkreten Sinne den »Gedanken« des Künstlers, der »vorher nur bekannt war als eine Arbeit, die von seinen Händen kam.«⁶³⁹

Die Wahrnehmung dieses hier beschriebenen Abstandes ist es, die die Kunstliteraten dazu bewegt, von nun an nicht nur die Qualität der Umsetzung eines Kunstwerks zu besprechen, sondern diese auch als intellektuelle Leistung und geistiges Vermögen darzulegen. Lampsonius ist der erste Kunstliterat, der in Bezug auf Cornelis Cort, den er als Meister für seine Kupferstich-Reihen auserkoren hatte, die Normen des Reproduzierens konkret als ein technisches Können darlegt, in welchem sich die Kenntnis der Regeln und der Stile der Kunst manifestiert. Lampsonius lässt keinen Zweifel daran, dass hierbei explizit die Umsetzung des Darzustellenden in die gestochene Linie gemeint ist, die der

636 Floerke übersetzt »naeghelaten dingen« allerdings als »nachgelassene Proben«, dadurch wird der »abstrahierende Charakter« des Druckbildes, den van Mander hier bespricht, überspitzt. Vgl. *ibidem*.

»(...) denn mit ihren Malereien vermag ich es nicht zu beweisen«: Damit kann auch gemeint sein, dass van Mander sie nicht zu konsultieren vermag.

637 Diese Überlegungen richten sich bei van Mander an den besonderen Fall, dass die Gemälde dieser Künstler nicht überliefert sind. In den *Viten* über Dürer oder van Leyden macht van Mander derartige Anmerkungen über ihre druckgraphischen Werke im Verhältnis zu den eigenen Gemälden nicht.

638 Siehe den Kontext der Definition des druckgraphischen Reproduzierens bei Baglione in Bezug auf die Begriffe der *invenzione* und *imitazione* in der bildenden Kunst, [BAGLIONE], XCIII–XCVI.

639 [FÉLIBIEN], Zitat (n).

Autor – die Qualität von Cornelis Cort rühmend – als »wissende Hand« bezeichnet.⁶⁴⁰ Abraham Bosse spricht ein Jahrhundert später in einem ähnlichen Kontext von *savant graveur*,⁶⁴¹ Sandrart hingegen von »Wissenschaft«: Sandrart verknüpft hierbei ausdrücklich die druckgraphische Technik und das geistige Vermögen mit der zeichnerischen Fähigkeit in der Bildkomposition und in der Figurendarstellung. Dies sind allesamt Komponenten, welche für Sandrart das Reproduzieren in der Druckgraphik kennzeichnen, denn es bedeute, das Vermögen, den Wesenskern der Vorlage zu erfassen. Hier sieht Sandrart das Druckbild einem Gemälde gar überlegen. Das Reproduzieren bedürfe jedoch der geistigen und manuellen Bravour, über die etwa Ägidius Sadeler verfüge, denn sonst wird nicht das Wesentliche des Gemäldes vorgeführt, sondern nur ein »Abklatsch«. Sandrart spricht konkret von »Projecta der Originalien«.

(...) wie er daselbst dann viel fürtreflich-gemahlte Taflen nachgezeichnet, und folgend in Kupfer gebracht, wobey er es aber nicht also, wie von viel andern deren Kupferstück nur Projecta der Originalien seyn, beschiehet, gemacht, und den bässten Kern vergeßen, sondern er bildete neben correcter Zeichnung derselben ganzen Inhalt, jedes besonders, ausdruckentlich vollkommen nach, ja erwiese vielmalen fast mehr durch seinen glückseeligen Verstand mit dem Grabstichel, als diese fürtrefliche Kunst-Mahlere mit dem Pensel zuwegen gebracht, wodurch er dann auch der ganzen Nachwelt Ursach gegeben, daß in allen Landen jeder nur Aegidii Sadlers Manier nachfolgen wollte.⁶⁴²

Für Sandrart zeichnet sich das Druckbild demnach als eine eigenständige Bildform auch im Reproduzieren aus, indem es dem Gemälde nicht zu entsprechen anstrebt, sondern das Ziel verfolgt, die Vorlage in seinem Wesen möglichst treffend wiederzugeben.⁶⁴³

640 »Et certo, signor mio, che si vorrebbono pigliar queste tali occasioni, poi che di rado s' offeriscono, d'una sí bella, pronta et intendente mano d' intagliatore, come è quella di Cornelio (...)«. [LAMPSONIUS], Zitat (g). Dass Lampsonius ausschließlich die Umsetzung der Darstellung in den Grabstich meint, wird dadurch betont, dass er über Cornelis Cort anmerkt, dass dieser, trotz einer »wissenden Hand« in der Ausführung der Kupfergrabstiche und in der »Übersetzung« der Vorlagenzeichnung, nicht die Fähigkeit besessen habe, selbst Vorlagenzeichnungen für Kupferstiche aus den Gemälden auszuführen. Siehe ibd. Zitat (h) und LXI.

641 [BOSSE], Zitat (l).

642 [SANDRART], Zitat (j).

643 Siehe die Synthese der divergierenden Gegenüberstellungen der Druckgraphik und der Malerei, [SANDRART], CLV–CLVI.

2. Druckgraphik und die Konzepte *Inventio und Imitatio*

Für die Autoren Bosse und Evelyn steht wiederum in Bezug auf die druckgraphische Reproduktion der technische Aspekt der Linienführung im Vordergrund. Beide Kunstliteraten ziehen einerseits die Qualität der Vorlage stärker zur Verantwortung für die gelungene Wiedergabe im Druckbild.⁶⁴⁴ Andererseits heben sie hervor, dass die Leistung des Grabstiches gerade darin besteht, die ihm vorliegenden unvollendeten Linien einer Zeichnung oder die Farbflächen eines Gemäldes in vollendete Linienschraffuren zu übersetzen. Dies gilt jedoch gleichwohl für das autoreigene Druckbild, denn beide Autoren verstehen das Druckbild insgesamt als das Ergebnis der Übersetzung des Darzustellenden in die Linien. In diesen Überlegungen wird deutlich, dass auch innerhalb der Diskussionen um die Reproduktion in der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit die autoreigene und reproduktive Bildherstellung in der Druckgraphik nicht scharf zu trennen sind.⁶⁴⁵

Baldinucci betont schließlich in seinem Traktat *Cominciamento* (1686), es liege bei der reproduzierenden Druckgraphik nicht nur an der Qualität des Schnittes, sondern an der Fähigkeit, einen Stil zu begreifen und diesen entsprechend zum Ausdruck zu bringen; darin begründe sich, so Baldinucci, die hohe Qualität der Druckbilder. Der Kunstliterat schreibt diesbezüglich über Cornelis Bloemaert:⁶⁴⁶

Einer der Vorzüge dieses Künstlers war diese unvergleichliche Feinheit und Gleichmäßigkeit beim Schneiden; und außerdem besaß er ein Wissen, auf eine wunderbare Weise den Stil eines Malers, nach welchem er Gemälde oder Zeichnungen stehen sollte, nachzuahmen und wiederzugeben.⁶⁴⁷

In der reproduzierenden Druckgraphik gilt es also, die gattungsbedingte Nicht-Entsprechung zwischen dem Druckbild und der Zeichnung oder dem Gemälde, die geläufige Vorlagen sind, zu überwinden, und zwar in der Erzielung der höchstmöglichen Ähnlichkeit. Gleichzeitig gilt es aber, die eigene Kunstfertigkeit vorzuzeigen, die darin besteht, die Bildsprache des Druckbildes optimal zu nutzen, um dem Betrachter ein Bildwerk

644 Ähnliche Überlegungen stellt Lampsonius an. In Bezug auf die Qualität der Vorlage bemerkt der Kunstliterat, die Kunst von Michelangelo sei derart meisterlich und eindeutig in den Kunstregeln, dass es erstaunlich sei, dass derart schlechte Druckbilder nach seinen Werken entstünden. [LAMPSONIUS], Zitat (d); [BOSSE], Zitat (h) u. Anm. 387 und [EVELYN], Anm. 425.

645 Vor allem, weil für den autoreigenen wie reproduzierenden Grabstich stets eine Vorlagenzeichnung verwendet wird, [EVELYN], CXIV, Zitat (k) und [BOSSE], CII–CIV.

646 Cornelis Bloemaert (Utrecht 1603–1692 Rom).

647 [BALDINUCCI], Zitat (g).

aus einer anderen Kunstgattung in seinem Wesen, seinem Bildinhalt, Form und Stil nahezubringen und hierbei gar die individuelle, druckgraphische Stileigenheit zurückzunehmen. Diese Aspekte, die in den Aussagen zu den reproduzierenden Druckbildern offenbar werden, sind sicherlich Gründe dafür, warum Kunsthistoriker wie Bellori das Druckbild parallel zur Schrift als abstrahierendes und neutrales Medium ansehen, die Kunstwerke zu veröffentlichen, zu veranschaulichen und zu bewahren.⁶⁴⁸

In der Kunstliteratur werden die einzelnen Schritte der Entstehung des reproduzierenden Druckbildes, etwa die Herstellung von mehreren Vorzeichnungen oder die Art und Weise der Ausgangsvorlage, wenig berücksichtigt. Sie werden jedoch mitunter identifiziert: Vasari schildert etwa in den langen Auflistungen der Werke von Raimondi, ob die Stiche nach den Zeichnungen oder nach den Gemälden Raffaels entstanden sind. Vasari beschreibt außerdem, dass die Aufträge für die reproduzierenden Druckbilder von Malern wie Giulio Romano und Raffel oder von einem Drucker wie Baviera ausgehen konnten.⁶⁴⁹ Lampsonius beschreibt, dass von dem zu reproduzierenden Werk, sprich: einem Gemälde, zunächst eine Zeichnung gefertigt werden muss, die wiederum dem Grabstich als Vorlage dient.⁶⁵⁰ Bellori hingegen analysiert die Kupferstiche Marcantonio Raimondis nach Raffael konkret in Bezug auf die Frage, welche Vorlagen Raimondi verwendete. In der *Descrizione* (1695) merkt Bellori an, in Raimondis Stich nach Raffaels *Parnass* seien Engel zu sehen, die nur in Raffaels Zeichnungen dargestellt seien, nicht jedoch im vollendeten Fresko. Bellori kann sogar die Zeichnung, die diesem Stich vorlag, identifizieren: Der Autor stellt fest, in dem Stich Raimondis fehle die Figur der Dichterin Sappho,

648 [BELLORI], Zitat (g). Gramaccini legt in seinen Forschungsbeiträgen dar, dass die Diskussionen um die Nachahmung, etwa des Stiles, gerade in der frühen Phase der Druckgraphik, Anfang des 16. Jahrhunderts, in der zeitgenössischen Literaturkritik ausgetragen wurden und das Verständnis oder die Konzepte des Reproduzierens innerhalb der Druckgraphik beeinflussten, insbesondere etwa bezüglich der Forderung der »Assimilation« des Stiles der Vorlage. In diesem Kontext zieht Gramaccini eine Passage aus Pomponius Gauricus' *Sculptura* (1504) heran, in der er, im Zusammenhang mit dem Thema der Verkleinerung einer skulpturalen Figur nach einem Modell, Beispiele des harmonischen Nachahmens (die Symmetrie und Proportion betreffend) in der Druckgraphik (Giulio Campagnolas *Trionfi* nach Mantegna) und der Literatur (Virgils Nachahmungen/Entlehnungen aus Homer usw.) nennt. Hier wird insbesondere die geistige Qualität im Gestus des Übertragens aus der Vorlage an sich thematisiert und von Dichtern wie Malern, Kupferstechern und Bildhauern gefordert. Gauricus spricht jedoch über Campagnolas *Trionfi* nach Mantegna noch nicht explizit vom Reproduzieren, wie es etwa Vasari über Jacopo Caraglio nach Pierin del Vaga formuliert. Vgl. Gramaccini 2003, insbes. 26–27. Siehe Gauricus, *Sculptura* 1504, II, § 7 und 8 (Cutolo 1999, 158–160), [VASARI], Zitat (i).

649 [VASARI], Zitate (g), (k5) und (k6).

650 Siehe [LAMPSONIUS], insbes. LXI und Zitat (h).



49. *Parnass*, Marcantonio Raimondi nach Raffael, Kupferstich, 1517–1520, Zustand II von V, 356 x 469 mm, New York, Metropolitan Museum, Inv. 17.37.150, Gift of Henry Walters, 1917.

wonach Marcantonio sich nach einem ersten, nicht vollendeten Entwurf Raffaels für das Fresko gerichtet habe.⁶⁵¹ Bellori kannte demnach die heterogenen Weisen der Entstehung eines reproduzierenden Druckbildes, die im Falle von Raimondi sich als enge Kollaboration zwischen dem Entwerfer und dem Kupferstecher herausstellt (Abb. 49/50).⁶⁵²

651 Diese Beobachtung wird von der Forschung bestätigt. Siehe hierzu weiter [BELLORI], Anm. 495 und Zitat (h).

652 Insbesondere die aktuelle Forschung zur Reproduktion in der Druckgraphik schlüsselt die verschiedenen Arbeitsprozesse auf, die von der engen Zusammenarbeit zwischen Maler und Kupferstecher über die von der Werkstatt eines Malers geführte Produktion der Stiche nach seinen Vorlagen, oder von einem Verlag in Auftrag gegebene Reproduktionen nach bestimmten Werken bis hin zu individuellen ›Nachstichen‹ der Künstler reichen. Gramaccini diskutiert die diversen Varianten des reproduzierenden Druckbildes, etwa den »dialogischen«, »interpretierenden« oder »übersetzenden« Kupferstich. Vor allem in Bezug auf Raffael und Marcantonio Raimondi zeigt Gramaccini an, dass Raimondis Kupferstiche



50. *Parnass*, Raffael, Fresken-Zyklus, 1508–1511, Stanza della Segnatura, Rom, Vatikanische Museen.

Die Identifizierung der einzelnen Schritte und Variationen zeugt von der praktischen Kenntnis seitens der Kunsthistoriker über die divergierenden Vorgehensweisen in der

nicht schlicht reproduzierend der Vorlage folgten, sondern dass es sich hierbei um eine enge Kooperation handelte, die nach einem »dialogischen« Arbeitsprozess zwischen dem Entwerfer und Kupferstecher mit dem fertigen Werk endete. Siehe Gramaccini/Meier 2009, insbes. 17–39. Zur Praxisrealität der Herstellung der Kupferstiche nach Raffaels Vorlagen, u. a. von Marcantonio Raimondi, siehe Bloemacher 2016, insbes. 182–240. Zum Konzept des »Übersetzens« siehe aus der frühneuzeitlichen Quellen-Anthologie von Montanari 2013, 648–709 (»tradurre le opere«) und insbes. zur Druckgraphik ibd. 678–688 (»tradurre in stampe«).

Zu den Beispielen aus der Praxisrealität der Druckgraphik, welche die diversen Spielarten der Reproduktion im 16. Jahrhundert deutlich machen, zählt Marcantonio Raimondis Kupferstich *Badende* nach Michelangelo (1510), dessen Landschaft im Hintergrund aus Lucas van Leydens Kupferstich *Mohammed und der Mönch Sergius* (1508) stammt. Siehe hierzu Leeftang in Vogelaar 2011 (et al.), Kat. Nr. 40a u. 40b, 243.

Entstehung eines reproduzierenden Druckbildes. Diese Unterschiede spielten allerdings keine wertende oder definierende Rolle bezüglich des Status des Druckbildes als reproduzierend, zeigen jedoch auf, dass die Kunstliteratur, auch in Anbetracht der aktiven, geistigen wie manuellen Eigenschaft des *fecit*, die reproduzierenden Druckbilder nicht als einheitlichen und antagonistischen Bereich gegenüber autoreigenen Druckbildern verstand.⁶⁵³

Bildpräsenz: Das Druckbild als reproduzierendes und kommunikatives Medium

Den Umstand, dass die reproduzierende und autoreigene Druckgraphik nicht in zwei Bereiche getrennt wird, bestätigt auch die generelle Sicht auf die Druckgraphik als veröffentlichendes Medium. Wie im Kapitel über das Druckverfahren diskutiert wurde, offenbaren dies zahlreiche Aussagen, von Michiel über Vasari bis Félibien. In der Forschung gilt die Aufmerksamkeit der Aussage Vasaris, dass mit der Druckgraphik »Arbeiten trefflicher Meister ans Licht geführt werden«. An diesem Satz wird vielerorts Vasaris vermeintliche Definition der Druckgraphik als reproduzierendes Medium festgelegt.⁶⁵⁴ Dieser Satz repräsentiert jedoch nur einen der diversen Aspekte, die der Autor insbesondere im Kapitel über Marcantonio Raimondi über das Druckbild als veröffentlichendes Bildmedium anführt. Bereits in der ersten Ausgabe der *Vite* (1550) bespricht Vasari die Druckgraphik als Medium der Verbreitung der Kunstfertigkeit, sowohl des Entwerfers (Raffael) als auch des Ausführenden (Marcantonio Raimondi) und gleichzeitig auch als Medium der Verbreitung der »eigenen Bilderfindungen« (Albrecht Dürer und Andrea Mantegna).⁶⁵⁵ Damit fügen sich alle Aussagen Vasaris zu einem breitgefächerten

653 In der früheren Forschungsliteratur wurden die reproduzierenden Druckbilder als spezifischer und geschlossener Bereich besprochen. Der Anfang der »Reproduktionsgraphik« wurde außerdem mit solchen Druckbildern festgelegt, die in den Inschriften auf das reproduzierte Werk und seinen Standort verweisen: Hierbei wird stets auf den Kupferstich nach dem Gemälde Raffaels, *Verklärung Christi* von 1538, der von dem Drucker Salamanca produziert wurde, verwiesen. Siehe hierzu Landau/Parshall 1994, 162–168. Die oben dargelegten, divergierenden Spielräume, die in den kunstliterarischen Texten zur Druckgraphik gegenwärtig sind, erlauben jedoch nicht, die Herstellung von reproduzierenden Druckbildern als Reproduktionsgraphik zusammenzufassen. In der neueren Forschung wird der Begriff zunehmend kritisch diskutiert. Siehe etwa Höper 2001, 73, Bann 2002, insbes. 43–46, und Locher 2008, 39–42.

654 Siehe insbes. Büttner 2001, bspw. 10–11.

655 Man denke etwa an den Satz aus der ersten Ausgabe der *Vite* über Mantegna: »alles Werke vom selbigen Mantegna« und »auch aller anderen Meister, die es gab«, wurden durch die Druckgraphik bekannt. [VASARI], Zitat (f), siehe op.cit. 2.1.B. In Bezug auf Raffael ([VASARI], Zitat (g)) bespricht Vasari eben-

Verständnis des Autors zusammen, das auf das öffentliche Potential des Druckbildes verweist, nicht nur die individuellen, sondern auch die kollektiven, künstlerischen Errungenschaften regional und überregional verbreiten zu können.⁶⁵⁶ Weder Vasari noch die nachfolgenden Kunstliteraten bringen die Druckgraphik als Publikationsmedium zwangsläufig mit der Funktion des Reproduzierens in Verbindung. Zu den Ausnahmen zählt Lampsonius. Er fokussiert für seine geplanten Kupferstichreihen die Reproduktion als Vehikel der künstlerischen Bildung, die nicht nur zur Veranschaulichung der italienischen, sondern auch der niederländischen Kunst führen sollte.⁶⁵⁷

Filippo Baldinuccis Satz, die Druckgraphik mache »die würdigsten Werke der geschätzten Meister bekannt«, wiederholt ein Jahrhundert später die oben besprochene Aussage Vasaris. Gerade aber im Kontext dieser Aussage im Einführungskapitel des *Cominciamento* (1686) setzt Baldinucci die divergierenden Funktionen und Spielarten der Druckgraphik, die immer wieder in den vergangenen Texten dargelegt wurden, explizit fest. Der Autor schreibt:

(...) im Laufe der ungefähr 220 Jahre, seitdem Mantegna gewirkt hatte, machte [die Kunst des Grabstiches] derartige Fortschritte und hat sich mit solchen Zeichen von Exzellenz hervorgetan, dass sie nicht nur, wie wir schon sagten, ihren Wert als große Hilfe für die Künstler der Architektur, der Malerei und der Skulptur innehat, sondern auch aus sich selbst, indem sie preisgibt, was sie macht, überall ihre exzel-

falls das Thema der bewussten, programmierten Publikation der Bilderfindungen oder des eigenen Stiles mit dem Mittel der Druckgraphik, welches der Autor insbesondere in der zweiten Ausgabe der *Vite* (1568) im Kapitel über Marcantonio Raimondi ausweitet. ([VASARI], Zitat (k).) Gleichzeitig aber zeigt Vasari als selbstverständlich an, dass ein Künstler sich selbst um die Verbreitung seiner druckgraphischen Werke kümmerte, wie im Falle von Dürer. Die Rede ist von dem Plagiatsfall, Zitat (k₃).

656 Dies ist sowohl in den Anmerkungen über die europäische Bekanntheit Raffaels und Giulio Romanos dank der Druckgraphik angelegt, als auch in dem prominenten Satz, dass auch die »Menschen jenseits der Berge« die Errungenschaften der italienischen Kunst erfahren können. Siehe [VASARI], Zitat (k₁₁).

657 Während Vasari aufzeigt, dass der Motor der Veröffentlichung der Druckbilder bei den Malern und Kupferstechern im Vorzeigen der eigenen Errungenschaften liegt und bei den Druckwerkstätten vor allem kaufmännische Gründe hat, betont Lampsonius verstärkt den kulturellen und instruktiven Gewinn bei den Rezipienten und den angehenden Künstlern. Lampsonius gehört zu den ersten Literaten und Gelehrten, die eine Bildpublikation mit reproduzierenden Kupferstichen nach Meisterwerken geplant hatten; siehe [LAMPSONIUS], insbes. LIX–LX. Im 17. Jahrhundert mündet die Wahrnehmung des Druckbildes als Medium der Veröffentlichung beziehungsweise der Bewahrung der individuellen wie regionalen Errungenschaften in das Verständnis des Druckbildes als historisches Dokument der Entwicklung der Kunst, und es wird dementsprechend etwa in den spezifischen Bild-Text-Reihen genutzt, wie in Belloris *Argomento della Galeria Farnese* von 1657 [BELLORI].

2. Druckgraphik und die Konzepte *Inventio* und *Imitatio*

lentesten Werke zeigt, und auf diese Weise immer besser ausgeführt wird; aber sie ist auch wertvoll als Schmuck, mit schönen Erfindungen in Andachtsbildern der Heiligen Schriften, auch als Portraits nach dem Leben, als Darstellungen von Tieren, Architekturen und Prospektiven (...).⁶⁵⁸

Baldinucci führt in dieser Passage alle Aspekte des Druckbildes als kommunikatives Mittel und als reproduzierendes Medium sowie als Werk einer eigenständigen Kunstgattung, die im Wettstreit mit der Malerei steht, zusammen. Vor allen Dingen aber stellt Baldinucci heraus, dass die Druckgraphik nicht nur andere Kunstwerke, sondern sich selbst zeigt und bekannt macht, »indem sie preisgibt, was sie macht«.⁶⁵⁹

Den oben zitierten Ausführungen von Baldinucci nach ermöglicht das Druckbild eine bildästhetische sowie instruktive Erfahrung von religiösen, naturkundlichen oder kulturellen Inhalten.⁶⁶⁰ Unter diesem Aspekt wird die Druckgraphik insbesondere von Roger de Piles in einem umfassenden, gesonderten Kapitel des *Abregé* (1699) diskutiert. Der Autor macht in seiner Schrift das bildkommunikative Potential des Druckbildes in der Vermittlung von ästhetischen, historischen, wissenschaftlichen und didaktischen Themen in verschiedenen Bereichen von der Kunstausbildung bis zur Philosophie zum Hauptaspekt der künstlerischen Relevanz der Druckgraphik.⁶⁶¹ Unter anderem schreibt de Piles:

658 [BALDINUCCI], Zitat (d).

659 Geben die Aussagen, die Druckbilder vermittelten die Meisterwerke, die Einsicht wieder, dass nicht das Druckbild, sondern die in ihm dargestellte Vorlage mit dem Publikum kommuniziert, in welche ebenfalls die Definition der Neutralität des reproduzierenden Druckbildes gegenüber dem »Original« hineinfließt, wird hier verdeutlicht, dass das Druckbild als Objekt an sich kommuniziert, und zwar hintergründig sowohl im Bildinhalt (autoreigen) als auch in der künstlerischen Ausführung (autoreigen und reproduzierend). Dies entspricht letztendlich den Aussagen Vasaris in beiden Editionen der *Vite*, etwa in den Anmerkungen zu Mantegna oder Dürer, wird aber nun von Baldinucci über ein Jahrhundert später in seinem expliziten Buch zur Druckgraphik auf konkrete Weise formuliert.

660 Baldinucci konkretisiert dieses Verständnis in den folgenden Aussagen, in denen er nicht nur hochschätzend die Rolle der Druckgraphik als notwendiges Lehrmaterial herausstellt, »ohne die kein exzellenter Maler hervorgehen kann«, sondern darüber hinaus betont, dass das Druckbild ein unumgängliches und zentrales Mittel der bildlichen Erfahrung für den angehenden Künstler jeglicher Profession (Architekt, Maler oder Bildhauer) darstellt. Demnach wird das Druckbild selbstverständlich als ein Medium der visuellen Edukation und Kommunikation angesehen. Siehe [BALDINUCCI], Zitat (b).

661 Siehe zu den einzeln aufgezählten Nutzungsbereichen der Druckgraphik, etwa in diversen Wissenschaften, Berufen und auch der bildenden Kunst [DE PILES], insbes. CLXXIX-CLXXXI.

Marcantonio folgten viele namhafte Kupferstecher in Deutschland, Italien, Frankreich und in den Niederlanden, und sie brachten mit dem Grabstichel und dem Ätzwasser unzählige Themen verschiedener Arten an den Tag, Geschichten, Fabeln, Emblemata, Devisen, Medaillen, Tiere, Landschaften, Blumen, Früchte und generell alles Sichtbare, was die Natur und die Kunst hervorbringen.⁶⁶²

Der Kunstliterat de Piles trennt hier die Funktion der Vermittlung von der Funktion der Reproduktion, indem er darlegt, wie das Druckbild schlicht alles »generell Sichtbare, was die Natur und die Kunst hervorbringen«, dem Betrachter zur Verfügung stellt, und zwar jenseits der Kategorien reproduktiv und autoreigen, in der Ausübung der *imitatio auctorum* und *imitatio naturae*.⁶⁶³ Im ausgehenden 17. Jahrhundert synthetisieren und konkretisieren die Texte von Baldinucci und de Piles demnach die Sicht auf die Druckgraphik als bildkommunikatives Medium, die seit dem 16. Jahrhundert, insbesondere seit Vasari, angelegt ist. Die Texte zeigen aber auch auf, dass das Druckbild in seiner Mannigfaltigkeit mittlerweile in allen kulturellen und wissenschaftlichen Bereichen präsent ist.

»Reproduzierend« versus »autoreigen« und der Begriff »peintregraveur«

Die vorgestellten Aspekte des Druckbildes als Medium der Bild- und Wissensvermittlung zeigen auf, dass eine Hierarchisierung zwischen der reproduzierenden und autoreigenen Druckgraphik in der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit keine maßgebliche Rolle spielte. Dies bestätigt auch die oben angeführte Diskussion über die Beziehung zwischen dem druckgraphischen *invenit* und *fecit*.⁶⁶⁴ Die einzig deutliche Hierarchie, die sich allmählich

662 [DE PILES], Zitat (b).

663 Mit »Kunst« ist in dieser Passage nicht nur die bildende Kunst, sondern auch die Dichtung gemeint, da hier ebenfalls die Rede von »Geschichten« und »Fabeln« ist, die das Druckbild natürlich auch mit »eigenen« Bilderfindungen umsetzen könnte. Siehe [DE PILES], Zitat (b).

664 Aus den bisher dargelegten Besprechungen der Druckgraphik lässt sich folgende Entwicklung synthetisch zusammenfassen: Vasari identifiziert die Vorlagen – etwa bei Marcantonio Raimondi – bei autoreigenen Werken, bei Albrecht Dürer hingegen bespricht der Autor zwar die »invenzioni«, verweist jedoch nicht explizit auf die autoreigene Leistung. Baglione bereitet wiederum mit der konsequenten Identifikation von reproduzierenden (»con disegno di«) und autoreigenen Druckbildern (»di sua invenzione«) die Trennung dieser beiden Kategorien vor. Hierbei stellen sowohl Baglione als auch Vasari zwar die *invenzione* als größere Leistung vor, setzen ihr jedoch den *artificio* als Qualität gegenüber. Vgl. Kap. 2.1. Auch Evelyn, der durchaus das druckgraphische Reproduzieren thematisiert, macht keinen hierarchischen Unterschied zwischen den autoreigenen und reproduktiven Druckbildern, vor allem weil beide

herausbildet, ist diejenige zwischen dem Maler und dem Kupferstecher: Es ist zunächst der Kunsthistoriker van Mander, der gegenüber den vorangehenden Autoren wie Anton Francesco Doni, Benvenuto Cellini oder Vasari hierbei eine deutliche Trennung vollzieht. Der Autor verfasst die *Viten* in seinem *Schilder-Boeck* (1604) nur für Maler, die sich ebenfalls der Druckgraphik widmeten, etwa Albrecht Dürer, Lucas van Leyden, Beccafumi und Hendrik Goltzius. Bekannte Künstler, die vorwiegend oder nur als Kupferstecher tätig waren, bespricht van Mander nur innerhalb der *Viten* der Künstler, die Vorlagen für deren Druckbilder geliefert haben.⁶⁶⁵ Im Kontext der *Vite de' moderni* (1672) von Bellori werden diese hierarchischen Verhältnisse in der Produktion der Druckgraphik deutlicher erfasst: Bellori unterscheidet drei Stufen: Die höchste Position nehmen Kupferstiche der Maler nach eigenen Erfindungen ein, eine niedrigere die reproduzierenden Kupferstiche der Maler, die niedrigste die reproduzierenden Stiche der Berufskupferstecher. Im Übrigen weist das Kapitel zu Agostino Carracci den bezeichnenden Titel »Vita di Agostino Carracci pittore intagliatore« (»Agostino Carracci Maler Kupferstecher«) auf, der mit der in diesem Kapitel formulierten Unterscheidung zwischen Berufskupferstechern und Malerstechern einhergeht.⁶⁶⁶ Der Reproduktion an sich wird bei Bellori dennoch keine deutlich niedrigere Position eingeräumt, denn gerade in Belloris *Descrizione* (1695), insbesondere in Bezug auf die Werke von Raimondi, wird sie sowohl als eigenständige künstlerische Leistung als auch als Medium der historischen Bewahrung und Rezeption bedeutender Werke hochgeschätzt.⁶⁶⁷

Formen eine Vorlagenzeichnung benötigen, siehe [EVELYN], insbes. Zitat (k). In einigen Schriften wie von Quad von Kinckelbach wird der Unterschied zwischen einem reproduzierenden und autoreigenen Druckbild nicht einmal thematisiert oder, wie bei Doni, ausgeblendet. Siehe [DONI], XII; [QUAD VON KINCKELBACH].

665 [VAN MANDER], LXXVII und Anm. 284 und 285. Davor hat bereits Lampsonius seine Elogen in der Schrift *Effigies* nur den Malern gewidmet, aber gleichzeitig nicht nur die Druckgraphik als Kunstgattung, sondern vor allem Cornelis Cort als Berufskupferstecher hervorgehoben. Siehe [LAMPSONIUS], LVIII–LIX und Zitat (b). Lampsonius bespricht in seinen Briefen wiederum extensiv die reproduzierende Druckgraphik, stellt aber auch in diesen Texten keine eindeutige Hierarchie zwischen autoreigenen und reproduzierenden Werken auf, ibd., LIX–LXII.

666 Bellori, *Vite de' moderni*, 1672, 99, und [BELLORI], Zitat (c). Gemeint ist der hier vielbesprochene Vergleich zwischen Agostinos Stich nach Tintoretto und den »üblichen« Stichen der Berufsstecher. Vor Belloris Schrift hat Baglione sowohl »reinen« Kupferstechern als auch Malerstechern die *Viten*-Kapitel gewidmet, stellte aber die Carracci als Maler und Kupferstecher eindeutig über die anderen druckgraphischen Künstler.

667 Bellori betrachtet in allen Formen der Reproduktion, aber auch in allen Formen der Entlehnung und Nachahmung, den Aspekt der Rezeption eines Werks, insbesondere in seiner Schrift *Descrizione* über die vatikanischen Fresken von Raffael. Bellori legt gerade in dieser Schrift das Reproduzieren in seiner

In den weiteren Schriften des 17. Jahrhunderts lassen sich zwei Gruppen ausmachen: In der ersten Gruppe, in den Künstlerbesprechungen von André Félibien oder Roger de Piles, wird durchaus größere Aufmerksamkeit denjenigen druckgraphischen Künstlern gewidmet, die auch Maler waren; in der zweiten Gruppe, in den Schriften von Abraham Bosse, Cornelis de Bie, Joachim von Sandrart und Filippo Baldinucci, gilt die Aufmerksamkeit sowohl »nur« Bildstechern, wie der Familie Sadeler, als auch den Maler-Bildstechern.⁶⁶⁸ Im späten 17. Jahrhundert konsolidiert sich jedoch die Trennung zwischen dem »Maler und Stecher« und dem Berufsstecher. Abraham Bosse richtet seinen *Traicté* (1645) an Maler, welche sich der Radierung widmen sollten, da sie aus Zeitgründen, etwa aufgrund von gewichtigen Gemäldeprojekten, den aufwendigen Kupfergrabstich nicht erlernen könnten.⁶⁶⁹ Félibien äußert sich auf eine ähnliche Weise: Im Zuge technischer Ratschläge für Maler, um in ihren Druckbildern »Stärke« und »Schönheit« der Linien zu erwirken, merkt Félibien an, es sei keine leichte Aufgabe, da die Maler keine professionellen Kupferstecher seien. Auch Félibien bezeichnet die Maler in diesem Kontext als »Malerstecher«; der Autor spricht konkret von »Malern, die selber stechen (lassen)«, »les peintres qui font graver eux-mêmes«.⁶⁷⁰ Insbesondere in der Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts besteht demnach ein hierarchischer Unterschied zwischen dem Berufsstand des Malers als Druckgraphik-Künstler und dem des Kupferstechers.

Bezeichnungen wie »pittore intagliatore« oder »peintres qui font graver eux-mêmes« münden in Bartschs eingeführtem Begriff *peintregraveur* (1802–1821), der jedoch nicht nur auf den Maler, der sich ebenfalls der druckgraphischen Kunst widmet, verweist, sondern den künstlerischen Anspruch eines Druckbildes, das sowohl autoreigen als auch reproduzierend sein kann, auszeichnet, im Gegensatz zu einem explizit nur auf Reproduktion ausgerichteten Druckbild.⁶⁷¹ Im Grunde genommen entspricht dieses Verständnis von Bartsch den Aussagen Belloris über Agostino Carraccis *Kreuzigung* nach Tintoretto, der konkret den »künstlerischen Anspruch« dieses eigentlich reproduzierenden

künstlerischen und historisch-dokumentierenden Gewichtung dar. Siehe hierzu [BELLORI], insbes. CXXIX–CXXX.

668 Vgl. die Inhaltssynthesen von [FÉLIBIEN], [DE PILES], [BOSSE], [DE BIE], [SANDRART], [BALDINUCCI].

669 [BOSSE], Zitat (e). In Bosses Schriften wird deutlich, dass er keinen Unterschied sieht zwischen der reproduzierenden und autoreigenen Druckgraphik, vor allem weil er immer wieder die technischen Aspekte der Druckgraphik anvisiert. Siehe ibd., passim.

670 [FÉLIBIEN], Zitat (q).

671 Bartsch, *Peintregraveur*, 1802–1821, Bd. 1, III–VIII (*Préface*).

Druckbildes gegenüber einem »nur« reproduzierenden Stich eines Berufskupferstechers hervorhebt.

B. Exkurs: Original und Kopie

Die Termini »Original« und »Kopie« werden bereits in der Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts verwendet, besprochen wird außerdem das Verhältnis zwischen Original und Kopie in Anekdoten über ein bravouröses Kontrafactum, welches das Publikum zunächst täuscht und dann über die Nachahmungsfähigkeit des Künstlers ins Staunen bringt.⁶⁷² Als kunsttheoretisches Problem wird die Relation Original versus Kopie erst im 17. Jahrhundert mit umfassenden Texten diskutiert, und zwar von Abraham Bosse (*Sentimens*, 1649), André Félibien (*Entretiens*, 1666–88), Filippo Baldinucci (*Alcuni Quesiti*, 1681) und Roger der Piles (*Abregé*, 1699). In diesen Diskussionen betrifft die Herstellung von originären Objekten und von Kopien alle Kunstgattungen: Die Druckgraphik stellt keine exklusive Gattung des »Kopierens« dar.

Im *Vocabolario* (1681) schreibt Baldinucci, dass dasjenige Werk als Kopie zu bezeichnen sei, das nicht aus eigener Erfindung entstehe, sondern aus einer anderen Erfindung hervorgebracht werde. Baldinucci verwendet hier explizit den Begriff »ricavare«, »schöpfen«, »herausnehmen«. Im Vergleich zu »imitare«, das nach Baldinucci schlicht die Erklärung »ähnlich machen« erhält, wird »copiare« als »aus dem Original schöpfen« und gleichzeitig als »eine gemachte Sache ähnlich machen« festgelegt. Im *Vocabolario* sind folgende Begriffe verzeichnet:⁶⁷³

672 Bei den Zeichnungen von Luca Penni für den Stich *Die Nacktbadenden* aus dem *Libro de' disegni* spricht Vasari wortwörtlich von »Originalen«. Auch ein Druckbild ist ein Original – dies wird etwa in dem Plagiatsfall zwischen Dürer und Raimondi ersichtlich. Siehe [VASARI], XXX–XXXII. Zu den Erzählungen der bravourösen »Fälschungen« in der Druckgraphik gehören, außer dem genannten Plagiatsfall, die Anekdoten um die *Meisterstiche* von Goltzius, die Karel van Mander erzählt, [VAN MANDER], Anm. 299.

673 Vgl. *ad vocem* »imitare« [BALDINUCCI], Zitat (t). »Contraffare« wird bei Baldinucci hingegen im allgemeinen Sinne als physische Handlung des Nachahmens erklärt und erst anschließend, auf die bildende Kunst bezogen, als Abbilden definiert, siehe *ibd.*, Anm. 656 und Zitat (v).

Kopie: Bei unseren Künstlern bedeutet sie ein Werk, das nicht nach der eigenen Erfindung ausgeführt ist, sondern eben aus einer anderen [Erfindung] schöpft, unabhängig davon, ob es besser, schlechter oder gleich ist wie das Original.

Copia. Fra' nostri Artefici, dicesi quella opera che non si fa di propria invenzione, ma si ricava per l'appunto da un'altra, o sia maggiore o minore o eguale dell'originale.

Kopieren: Eine Kopie machen, aus dem Original schöpfen, eine Sache machen, die ähnlich einer gemachten Sache ist.

Copiare. Far copia, ricavare dall'originale, far cosa simigliante a cosa fatta.

Kopist, m.: Jemand, der von anderen kopiert; das heißt jener, der nicht nach eigener Erfindung macht, sondern nach einem Beispiel [Vorlage].

*Copiatore m. Colui che copia dall'altrui originale; cioè quei che non fa d'invenzione, ma con esemplo.*⁶⁷⁴

Die Erläuterung der Kopie entspricht der im *Cominciamento* (1686) formulierten Definition des reproduzierenden Druckbildes.⁶⁷⁵ Für Baldinucci gilt demnach die Kopie/Reproduktion als ein Werk, das nach einer anderen Erfindung entsteht. Solch ein Werk, führt Baldinucci fort, sei auch unabhängig davon als Kopie zu bezeichnen, ob es die Vorlage übertreffe, ihr unterlegen oder ihr gleichzusetzen sei. Die Bezeichnung »Kopie« ist also nicht von der Qualität des Werks abhängig und damit ein neutraler Begriff, der ein Werk nicht zwangsläufig gegenüber einem Original herabstuft. In diesen Definitionen der Kopie wird, wie auch im *Cominciamento* in Bezug auf das Reproduzieren, ersichtlich, dass Baldinucci einen klaren Unterschied zwischen dem »Nachahmen« an sich und dem »Entnehmen« aus einem fremden Bild, spricht: dem Kopieren/Reproduzieren, macht. Baldinucci bezeichnet außerdem die »fremde Erfindung« an sich nicht nur konkret als »Original«, sondern als ein bestehendes Werk, ein vollendetes Werk, »cosa fatta«, die dem Kopierenden als Vorlage, »esemplo«, dient.

674 [BALDINUCCI], Zitat (w).

675 Siehe oben, Kap. 2.2.A: »Drucke, entnommen von den renommiertesten Werken« (»stampe tratte dall'opere più rinomate«). [BALDINUCCI], Zitat (b).

2. Druckgraphik und die Konzepte *Inventio* und *Imitatio*

Im Brieftraktat *Alcuni quesiti in materie di pittura*, den der Autor im gleichen Jahr wie sein *Vocabolario* (1681) herausgeben lässt, erörtert Baldinucci explizit die Frage nach der Wechselbeziehung zwischen Original und Kopie innerhalb der bildenden Künste, und zwar insbesondere in der Malerei.⁶⁷⁶ Baldinuccis Abhandlung gibt den Status quo des zeitgenössischen Kunstgeschehens wieder, den mittlerweile ausdifferenzierten und ausgedehnten Kunstmarkt und das Sammelwesen betreffend.⁶⁷⁷ Hier wird nicht nur die Definition der Kopie aus dem *Vocabolario* bestätigt und mit der druckgraphischen Reproduktion gleichgesetzt, sondern verstärkt dargelegt, dass unter »Kopie« gänzlich die Reproduktion zu verstehen ist: Jede Kunstgattung, ob Malerei, Gipsabdruck oder Zeichnung, kann Kopien/Reproduktionen hervorbringen, die Druckgraphik ist hierfür, wie Baldinucci betont, allerdings am besten geeignet.⁶⁷⁸ Alle Formen der Kopien sind dabei Zeugnisse, »testimonianze dell'arte«, und zwar sowohl in ihrer historischen als auch kommunikativen Funktion. Sie sind notwendige Instrumente, um die bedeutenden Kunstwerke (»hinter den Mauern«) an die breite Öffentlichkeit zu bringen und damit ein wichtiger Motor für den Fortschritt der Kunst.⁶⁷⁹

Die weiteren oben aufgezählten Diskurse zu Kopie und Original, namentlich von Bosse, Félibien und de Piles, führen ähnliche Argumente wie Baldinucci an.⁶⁸⁰ In *Sentimens* (1649) stellt Bosse fest, ein Gemälde könne dann als »Original« bezeichnet werden, wenn es Dinge auf eine bestimmte Art und Weise darstelle, die in keinem anderen Werk wiederzufinden seien; anderenfalls handele es sich um eine Kopie. Solche Kopien sind auch Druckbilder, wie Bosse umfangreich in den nachfolgenden Zeilen bespricht. Das »Original« wird bei Bosse, im Vergleich zu Baldinucci, in erster Linie als Ursprung verstanden, als Ausgangspunkt, wie die Natur oder ein Thema und ein Kunstwerk, aus dem der

676 Es handelt sich um einen Brief an Vincenzo Capponi; Vincenzo Capponi (Florenz, 1605–1688), Florentinischer Literat und Politiker, unter anderem *Console* der Accademia Fiorentina. Siehe zu Baldinuccis *Alcuni quesiti* [BALDINUCCI], Anm. 658. Siehe hierzu außerdem Borea 2013, XVI, und Barocchi 1975, Bd. 6, 461–485.

677 [BALDINUCCI], CLXX–CLXXII.

678 [BALDINUCCI], Zitat (x). Baldinucci bezieht sich in der Besprechung des Themas Original und Kopie zunächst auf Gemälde und erst zum Schluss seines Traktats auf Kunstgattungen, die herkömmlich mit der Reproduktion in Verbindung gebracht werden, wie etwa die Druckgraphik. [BALDINUCCI], CLXX–CLXXII.

679 [BALDINUCCI], CLXXI.

680 Die erwähnten Texte zur Relation zwischen Kopie und Original von Félibien und Roger de Piles lehnen sich an die Texte von Bosse und womöglich (bei de Piles) auch an Baldinucci an, siehe Félibien, *Entretiens*, 1679, III, vi, (ed. 1705), 215–221, und De Piles, *Abregé*, 1699, Kap. XXVIII, 93–106.

Künstler ein Werk schafft und entwickelt.⁶⁸¹ In *Sentimens* diskutiert Bosse aber auch das Druckbild als ein Original, das kopiert wird. Bosse betrachtet das Problem in erster Linie aus der technischen Warte: Er stellt unter anderem fest, dass es insgesamt einfacher sei, ein Druckbild zu kopieren als ein Gemälde, da die Linien gleichsam der Schrift nachgezogen werden könnten.⁶⁸² Das Erkennen einer Kopie wiederum, fügt Bosse anschließend hinzu, gelte für ein Druckbild und ein Gemälde gleichermaßen, denn eine Kopie an sich ließe sich vor allem an der fehlenden »Freiheit« und »Leichtigkeit« in der Ausführung des gesamten Bildes und an einer starken Konzentration auf Details erfassen.⁶⁸³ In den abschließenden Zeilen geht Bosse gar auf die Bedeutung der Druckplatte ein: Der Autor schreibt, dass ein Original insbesondere an der Druckplatte zu identifizieren sei, oder die Überarbeitungen könnten daran nachvollzogen werden. Bosses Ausführungen sind damit die erste deutliche Bezeichnung der Druckplatte als tatsächlicher Ursprung des druckgraphischen Kunstwerks.⁶⁸⁴

Die Diskurse aus dem späten 17. Jahrhundert über das Thema Original und Kopie veranschaulichen, dass der Betrachter ein Werk stets in der mannigfaltigen Relation zwischen den Parametern Original/Kopie und *inventio/imitatio* sehen, beziehungsweise zu betrachten erlernen sollte. Dies gilt gattungsübergreifend: Sowohl ein Gemälde als auch ein Druckbild wird als Umsetzung des sie umgebenden oder zurückliegenden Kunstgeschehens wahrgenommen. Überblickt man die diversen Aussagen von Lomazzo über Bellori bis Baldinucci, ist das Kopieren oder Reproduzieren stets von den gleichen Faktoren bestimmt: Die Vorlage ist ein vollendetes Werk (»cosa fatta« in Baldinuccis Worten), die außerdem gleichzusetzen ist mit »Erfindung« (etwa Lomazzo setzt das geschaffene Bild und die darin dargestellte Erfindung gleich).⁶⁸⁵ Die Definition der Vorlage als »cosa fatta« enthält einen weiteren und entscheidenden Teilaspekt zum Verständnis der Reproduktion: Anhand der Äußerungen Belloris zu Agostino Carraccis *Kreuzigung* nach Tintoretto lässt sich nachvollziehen, warum Carraccis Bild – wenn auch keine Arbeit eines Berufskupferstechers – dennoch ein reproduzierender Stich ist, denn er richtet sich nach dem Gesamtwerk, nach einem »fertigen« Werk (unabhängig von den Änderungen und

681 [BOSSE], CII. Ein originäres Gemälde nach der Natur ist aber auch eine Kopie, eine Kopie der Natur. Siehe ibd. Zitat (g).

682 [BOSSE], CIV und Anm. 394.

683 [BOSSE], ibd. und Zitat (s).

684 Außerdem wird an diesen Passagen zum Problem des Erkennens des Originals in der Druckgraphik nochmals deutlich, dass in Bosses Kunsttheorie »Original« vor allen Dingen »Ursprung« bedeutet.

685 [LOMAZZO], Zitat (d).



51. *Verkündigung*, Federico Barocci, ca. 1585, Radierung und Grabstichel, 441 x 312 mm, New York, Metropolitan Museum, Inv. 23.25.2, Harris Brisbane Dick Fund, 1923.

Verbesserungen, die hierbei erfolgten). Dies wird ebenfalls in Belloris Äußerungen zu Federico Baroccis Radierungen (*Die Verkündigung* und *Die Vergebung des heiligen Franziskus*) nach eigenen Gemälden (Abb. 51 und 52) deutlich, denn diese Bilder entstanden jeweils nach einem Gemälde und einer vorbereitenden Zeichnung für ein Gemälde.⁶⁸⁶ Damit sind Baroccis Radierungen nach eigenen Werken durchaus autoreigen (nach eigener *invenzione*), sie sind aber gleichzeitig auch reproduzierend. Die Bezeichnung der Vorlage als »cosa fatta« lässt also darauf schließen, dass ein vollständig ausgeführtes Werk oder eine mehr oder weniger vollständige Vorzeichnung gemeint ist, wie etwa Bellori über die Druckbilder nach Raffaels Fresken und Vorzeichnungen für die Fresken in *Descrizione* berichtet.⁶⁸⁷

686 Siehe hierzu und zu diesen Werken [BELLORI], CXXVI–CXXVII.

687 [BELLORI], Zitat (h).



52. Verkündigung, Federico Barocci,
1582–1584, Öl/Holz
(auf Leinwand übertragen), 248 x 170 cm,
Rom, Musei Vaticani, Inv. 40376.

Die druckgraphische Reproduktion wird dennoch als ein Spezifikum der »Kopie« definiert, das sich letztendlich auf ein gattungsfremdes Original ausrichtet, und es nicht nur in Form einer »Übersetzung« (in Bagliones Worten »trasportare«) wiedergibt, sondern vor allem in seinen wesentlichen Eigenschaften wie Komposition oder Figurenstil darlegen soll. Demgemäß ist ein Druckbild, das nach einem Druckbild entsteht, etwa eine Radierung nach einer Radierung, eine Kopie im engen Sinne und keine Reproduktion.⁶⁸⁸ Eine solche Unterscheidung wird jedoch bei den Autoren wie Bosse und Baldinucci nicht

688 Aus kunstwissenschaftlicher Sicht ist eine Kopie eine Wiederholung eines Kunstwerks mit den »gleichen technischen« Mitteln. (Eine Replik hingegen wird allgemein als eine Wiederholung des Werks von dem gleichen Künstler verstanden). Als Kopie können aber auch Objekte bezeichnet werden, die von dem Original in Maßen und Material abweichen, wie etwa die antiken Marmorkopien nach griechisch antiken Bronzen. Siehe *ad vocem* »Kopie« und »Replik« in *Wörterbuch der Kunst*, Kröner Verlag.

konkret formuliert.⁶⁸⁹ Unterschiede werden nur bezüglich der Qualität gesetzt: Die Kopie und die Reproduktion folgen gleichermaßen einem künstlerischen Anspruch, der sich nicht nur in der technischen Qualität des Werkes an sich, wie Baldinucci in *Alcuni quesiti* hervorhebt, oder in der Qualität der Nachahmung ausdrückt, beziehungsweise gar in der *superatio* des Originals, sondern in einem weiteren Merkmal. Dieses bestehe in der Art und Weise, wie das wiederholende Werk den Betrachter an das Original heranführt – es ihm vermittelt – und sich damit gleichzeitig in seinem Status als Kopie oder Reproduktion gegenüber einer »bloßen« Kopie oder Reproduktion abgrenzt. Dies gilt, wie Bosse anführt, insbesondere dann, wenn das gesamte Original-Bild in seinem Charakter erfasst wird, etwa in seiner »Leichtigkeit«, oder wenn es in seinem Kern und nicht in einer bloßen »Projektion« vorgeführt wird – wie es Sandrart darlegt.⁶⁹⁰

689 In Bagliones *Vite* (1572–1642) wird der Unterschied durchaus gemacht, und zwar in der sprachlichen Auswahl: Baglione bezeichnet als Kopie nur eine gattungsgleiche Übertragung von einem Original. Siehe [BAGLIONE], XCV und Anm. 354. Wie bei Evelyn ersichtlich ist, wird der Begriff »Kopie« nicht integral verwendet, Evelyn versteht unter »copy« nur Nachbilden, (Nach)-Zeichnen), [EVELYN], Zitate (g) und (k). Félibien hingegen versteht die Kopie wie Baldinucci ebenfalls als Äquivalent der Reproduktion, [FÉLIBIEN], Anm. 552, Zitate (m) u. (n).

690 [SANDRART], Zitat (j); siehe auch [BALDINUCCI], CLXX–CLXXI und Anm. 663.

3. Künstlerische Revisionen der Druckgraphik

Vorbemerkung

In den folgenden drei Fallstudien werden die Künstler Lucas van Leyden, Domenico Beccafumi und Rembrandt van Rijn behandelt. Diese Kapitel sind als Epilog der hier vorgelegten kunsttheoretischen Diskussionen über die Druckgraphik aus der Kunstliteratur angelegt. Ziel ist es, nachzuskizzieren, wie Künstler sich vermittels bestimmter graphischer Modi mit den druckgraphischen Prinzipien auseinandersetzten und ihre Überlegungen in ihrem Werk anwandten. Es lassen sich hierbei Bezüge zu den vorgestellten Themen der Druckgraphik-Theorie festhalten, insbesondere die Fragen nach der Zugehörigkeit der Druckgraphik zu anderen Gattungen oder ihrer Eigenständigkeit betreffend. Diese drei Künstler vertreten außerdem, mit ihren bemerkenswerten Verfahren, die sie stets änderten, die drei wichtigsten Techniken Holzschnitt, Kupferstich und Radierung. Ihre Werke berühren aber auch wichtige Aussagen der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit, und sie sind gar, wie insbesondere van Leyden und Rembrandt, Hauptfiguren einiger Besprechungen. Eine umfassende Untersuchung zur Auseinandersetzung der druckgraphischen Kunst mit ihren eigenen Prinzipien konnte das vorliegende Buch aufgrund des Umfangs nicht mehr leisten. Die hier vorgelegten Überlegungen dienen daher vor allem als Anregung für nachfolgende Studien, insbesondere auch in der reproduzierenden Druckgraphik oder auch in Bezug auf Künstler, welche die konventionellen druckgraphischen Modi entwickelten, wie etwa Cornelis Cort.⁶⁹¹

691 Zu weiteren Künstlern, deren Werke kunsttheoretische Aspekte in Bezug auf die Druckgraphik aufweisen, zählen, neben Cornelis Cort, Hendrick Goltzius oder Ägidius Sadeler, insbesondere auch, weil diese Künstler reproduzierende, oder im Falle von Goltzius, stilmachende Druckbilder herstellten. Zum Thema Goltzius und zu seinem kunsttheoretischen Umgang mit der Druckgraphik siehe einleitend Leeftang 2003 sowie Krystof 1997 (allerdings bezieht sich diese Dissertation auf kunsttheoretische Aussagen der Bildinhalte, kaum jedoch auf die Bedeutung des Kupferstiches oder der Druckgraphik an sich). Zu Ägidius Sadeler siehe vor allem Limouze 1990. Zu Cornelis Cort und seinem Beitrag zur Entwicklung und zum Anstieg der Bedeutung der Druckgraphik innerhalb der bildenden Künste siehe vor allem Wouk 2015.

3.1. Lucas van Leyden

»Sinnreiche Aufmerksamkeit«

Die Mehrheit der kunstwissenschaftlichen Studien zu Lucas van Leyden sind seinem druckgraphischen Œuvre gewidmet, dies liegt zum einen an der teilweise höheren künstlerischen Qualität der Druckbilder gegenüber seinen Gemälden, zum anderen an der weit besseren Quellen- und Objektlage, im Gegensatz zu den wenigen überlieferten Gemälden und ihrer Dokumentation.⁶⁹² Dieser Umstand spiegelt sich in der Kunstliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts wider: Bereits vor Giorgio Vasaris zweiter Ausgabe der *Vite*

692 Lucas van Leyden (Leiden, 1488–89/94–1533).

Zu den Gemälden von Lucas van Leyden:

Die Forschung ist sich einig, dass die Qualität der frühen Gemälde deutlich unter derjenigen seiner zeitgleichen Kupferstiche liegt. Dies lässt sich etwa bei der Gestaltung der Körper, vor allen Dingen der Gesichter und der Hände, und bei der Komposition der Figurengruppen beobachten. Außerdem wurde festgestellt, dass die Gemälde van Leydens meistens keinen stilistisch engen Bezug zu seinen Druckbildern haben. Van Leyden hat sich wohl lange nach seiner Tätigkeit als Kupferstecher der Malerei gewidmet und erst in den letzten Jahren große Aufträge, wie das *Jüngste Gericht* für den Kaufmann Claes Dirksz van Svieten aus Leiden, mit deutlich höherer Qualität ausgeführt (1526, Leiden, Stedelijk Museum). Zu van Leydens Gemälden siehe insbes. die Monographie von Smith 1992: Nach Smith sind von 46 Gemälden, die man van Leyden zuschreiben kann, etwa 27 verloren gegangen (bzw. ist ihr Standort unbekannt); ein Gemälde ist zerstört, 19 weitere, früher van Leyden zugeschrieben, wurden offenbar nicht von ihm realisiert.

Zur Druckgraphik von van Leyden:

Fast alle Druckbilder von Lucas van Leyden sind datiert; bis auf zwei Werke des heute rekonstruierten Œuvres sind die Kupferstiche und Radierungen außerdem mit »L« signiert. Die überlieferten undatierten Bilder (circa 15 Werke) wurden wohl vor 1508 oder um 1508 ausgeführt. Von den überlieferten Holzschnitten van Leydens wird wiederum angenommen, er habe sie nicht selbst ausgeführt, sondern nur die Entwürfe geliefert (hier liegen nur wenige Signaturen und Datierungen vor). Gleiche Wasserzeichen an einigen Exemplaren sowohl der Kupferstiche als auch der Holzschnitte können zum einen für die nicht signierten Holzschnitte die Autorschaft des Entwurfs von van Leyden nachweisen, und zum anderen die Tatsache aufzeigen, dass sowohl die Kupferstiche als auch die Holzschnitte in einer Werkstatt, sehr wahrscheinlich in der Werkstatt von van Leyden selbst, gedruckt wurden. Zum druckgraphischen Werk Lucas van Leydens siehe vor allem den Band von Filedt Kok in NHD (Leyden 1996). Siehe außerdem den Ausstellungsband *Lucas van Leyden en de Renaissance*, Vogelaar 2011, siehe auch aktuell Wagini 2017.

von 1568 wird Lucas van Leyden beispielsweise in den Schriften von de Holanda und Doni erwähnt, und hier tatsächlich nur in Bezug auf seine Druckgraphik.⁶⁹³ Vasaris *Vite* und van Manders *Schilder-Boek* (1604) gehören wiederum zu den ersten ausführlichen und gleichzeitig zentralen Texten zu van Leyden.⁶⁹⁴

Zu den tragenden Themen über van Leyden gehört seit Vasari und van Mander die Konfrontation des Künstlers mit Albrecht Dürer als künstlerischem Antagonisten. Insbesondere in Vasaris *Vite* (1568) wird um die beiden Persönlichkeiten der kunstliterarische Topos des Wettstreits zweier herausragender Rivalen konstruiert.⁶⁹⁵ In der Gegenüberstellung von van Leyden mit Dürer gehen die meisten Literaten von der Prävalenz Dürers aus: Vasari konstatiert, Dürer sei van Leyden im Zeichnen überlegen, in der Führung des Grabstichels jedoch ebenbürtig.⁶⁹⁶ Eine Aussage, die Karel van Mander insofern revidiert, als dass er die Ebenbürtigkeit van Leydens gegenüber Dürer auch in der Zeichnung darlegt.⁶⁹⁷ Lampsonius (*Effigies*, 1572) hingegen beschreibt diese Gegenüberstellung mit dem Urteil, Lucas van Leyden habe Dürer zwar »nicht erreicht«, sei ihm jedoch »ganz nahe« gewesen.⁶⁹⁸ Dieses Urteil übernimmt Quad von Kinckelbach (*Von den berühmtesten Künstlern*, 1609). Ende des 17. Jahrhunderts ändert sich die Kritik gegenüber Lucas van Leyden: Evelyn (*Sculptura*, 1662) und De Piles (*Abregé*, 1699) äußern sich gänzlich zugunsten von van Leyden.⁶⁹⁹ Félibien (*Entretiens*, 1666–88) stellt fest – in Bezug auf Vasaris Aussagen – van Leyden sei Dürer in der Zeichnung unterlegen, jedoch im Grabstich durchaus überlegen und nicht nur ebenbürtig.⁷⁰⁰ Dieses positivere Urteil geht sicherlich einher mit den zunehmenden Äußerungen über die hohen Preise und die Begehrtheit

693 [DE HOLLANDA], Zitat (c); [DONI], Zitat (b).

694 Van Manders Kapitel über van Leyden stellt hierbei eine nach wie vor unentbehrliche Quelle zu den Lebensumständen des Künstlers dar. Siehe Vogelaar 2011, insbes. 198–199, und Vos 1978.

695 Nach Vasaris Erzählungen entstehen die Werke, die er von van Leyden und Dürer aufzählt, in einem gegenseitig bedingten Wettstreit. Vasari zählt hierbei die Werke van Leydens teilweise in der chronologisch richtigen Abfolge auf. Siehe [VASARI], Zitat (k4) und Anm. 158. Vgl. NHD (Van Leyden 1996).

696 Allerdings stellt Vasari fest, van Leydens Bilder weisen eine hohe Ordnung und Konsequenz in der Figuren-Komposition und in der Narration auf, die weit mehr die »Kunstregeln« beachtet als Dürer. *Ibidem*.

697 [VASARI], Zitat (k4); [VAN MANDER], Zitat (l).

698 [LAMPSONIUS], Zitat (c).

699 [EVELYN], CXII und Anm. 421; [DE PILES], Zitat (j).

700 [FÉLIBIEN], Zitat (c). Vgl. auch Baldinucci, *Cominciamento*, 1686, 14, und [BALDINUCCI], Anm. 636.

3. Künstlerische Revisionen der Druckgraphik

der Druckbilder van Leydens. Auf die hohe Nachfrage verwies insbesondere van Mander, der diesen Umstand bereits zu Lebzeiten des Künstlers feststellte.⁷⁰¹

Ende des 17. Jahrhunderts formuliert de Piles folgende Beurteilung des Künstlers:

Er hatte seinen Vater als Meister, aber die Natur hat bei ihm bereits so viele vorteilhafte Eigenschaften vorgesehen, dass er mit neun Jahren das Kupferstechen begann; und mit vierzehn hatte er Platten hergestellt, die beachtenswert waren, aufgrund der Quantität [der Werke], und aufgrund der Schönheit der Ausführung, die zu beobachten ist. In seiner Malerei erging es wie bei dem Kupferstechen, das eine und das andere waren mit bemerkenswerter Sorgfalt und Feinheit gemacht. Er widmete sich mit äußerster Anstrengung dem Studium seines Berufes, und wenn er die Zeit, die er mit der Erkundung der Effekte der Natur seines Landes verbrachte, für die Betrachtung der Antike angewendet hätte, würde man seine Werke, wie es schon bei ähnlicher Gelegenheit über Albrecht Dürer gesagt wurde, über die Jahrhunderte hinaus bewundern.⁷⁰²

701 Van Mander, *Het Schilder-Boeck*, 1604, 212v. Auch Albrecht Dürers Äußerung aus seinem *Tagebuch*, dass er bei dem Treffen mit van Leyden dessen gesamtes, druckgraphisches Œuvre erhalten habe, verweist auf die hohe Schätzung der Druckbilder seines Künstlerkollegen. Siehe Dürers Anmerkung in seinem *Tagebuch* in Rupprich 1956, Bd. 1, 175. Auch Vasari verweist auf die Besonderheit und indirekt auf die Beliebtheit bestimmter Werke van Leydens, unter anderem *Ecce homo* und *Die Bekehrung des heiligen Paulus* [VASARI], Zitat (k4). Joachim Sandrart berichtet schließlich in *Teutsche Academie* (1675/79), Rembrandt habe 1.400 Gulden ausgegeben für mehrere »Stücke« von van Leyden (u. a. *Ecce Homo* und *Der Tanz der Magdalena*). Sandrart, TA, II, Buch 3, Kap. VI, 240. Samuel von Hoogstraten berichtet hingegen, Rembrandt habe enorm viel Geld für Lucas van Leydens *Eulenspiegel* ausgegeben. Siehe Hoogstraten, *Inleyding*, 1678, 212.

Die diversen Beobachtungen aus der Kunstliteratur entsprechen gänzlich dem tatsächlichen Umgang mit den Druckbildern van Leydens innerhalb des Kunstmarkts: Sowohl van Leyden als auch seine Erben haben die Bilder vielfach nachgedruckt. Die starke Nachfrage, und die trotz der Nachdrucke relativ kleine Menge an Exemplaren aus dem Œuvre van Leydens, führten außerdem zur verstärkten Produktion von Kopien. Die Druckplatten von van Leyden gelangten später zu dem Verleger Maarten Peeters (aktiv 1525–65), dann wurde die Adresse wegradiert. Dies weist darauf hin, dass die Platten von einem anderen Drucker weiterverwendet wurden. (Bei einigen Platten wurden für den Nachdruck die Grabstichel-Linien nachgezogen, z. B. *Die Taufe Christi am Fluss Jordan*, NHD 40) Nur einige Kupferplatten haben sich erhalten: *Golgatha* (NHD 74, London), *Die Taufe Christi am Fluss Jordan* (NHD 40, Antwerpen) und *Die Passion* von 1521 (NHD 43–56, Antwerpen) mit der Verleger-Adresse von Peeters. Es sind im Übrigen insgesamt weniger qualitativ gute Exemplare der Druckbilder van Leydens zu verzeichnen als etwa bei Dürer. Grund hierfür könnte die sehr feine Grabstichelführung von Lucas van Leyden sein und die damit verbundene schnelle Abnutzung der Druckplatten. Siehe NHD (Leyden 1996), 12–13.

702 [DE PILES], Zitat (j). Vgl. Zitat (i) zu Albrecht Dürer.

Roger de Piles' Äußerungen fassen die wesentlichen Beobachtungen zur Qualität der Kunstwerke van Leydens, die seit Vasari formuliert werden, zusammen. Dazu gehören die Aspekte der »Sorgfalt« und »Feinheit« des Grabstiches, das Augenmerk auf die »Effekte« der Natur, das in den Druckbildern und Gemälden erkennbar ist, und schließlich das junge Alter, mit dem van Leyden bereits »beachtenswerte« Werke schuf.⁷⁰³

Die sorgfältige Grabstichführung und Erwirkung von Tonalitäten bei van Leyden, die, wie oben vielfach besprochen, insbesondere van Mander in zahlreichen Passagen beschreibt,⁷⁰⁴ ist in der prominenten Äußerung Vasaris über die Nah- und Fernwirkung der druckgraphischen Landschaftsdarstellung van Leydens repräsentiert. Vasari spricht hier insbesondere von der »sinnreichen Aufmerksamkeit« (»discrezione ingegnosa«):

Außerdem sieht man, dass er beim Stechen seiner Kupferplatten sinnreiche Aufmerksamkeit übte, um wiederzugeben, wie alle Gegenstände, welche allmählich zurücktreten, kaum zu sehen sind, weil sie vor dem Auge entrücken (...) er führte sie mit so viel Einsicht und mit zarten Tonübergängen aus, dass man mit Farben nicht mehr hätte erreichen können; Achtsamkeiten, die vielen Malern die Augen geöffnet haben.⁷⁰⁵

Diese Passage beeinflusst Autoren in ihren Aussagen zu van Leyden, wie etwa Giovanni Paolo Lomazzo (*Trattato dell'arte*, 1584, *Idea*, 1590) und wird von weiteren Literaten in Teilen gar wörtlich übernommen, zuerst von van Mander und ab der Mitte des 17. Jahrhunderts von John Evelyn, Joachim Sandrart und Filippo Baldinucci.⁷⁰⁶ Félibien über-

703 Insbesondere van Mander hebt die Tätigkeit van Leydens als Kupferstecher bereits in seinen jungen Jahren hervor. Der Autor verwendet hierbei nicht nur den kunstliterarischen Topos des schon in der Jugend erkennbaren Talents eines Künstlers, sondern versucht mit konkreten Werken zu belegen und aufzuzeigen, dass insbesondere die frühen Druckbilder van Leydens hohe Aufmerksamkeit genossen. Van Mander, *Het Schilder-Boeck*, 1604, 211v–212r. Hierauf verweist bereits indirekt Vasari, indem er als die »wichtigsten« Blätter *Ecce homo* (1510), *Golgatha* (1517) und *Die Bekehrung des Heiligen Paulus* (1509), die zu seinem Ruhm führten, nennt, die also in der frühen Schaffensphase van Leydens entstanden sind. Vasari macht hier allerdings keine Jahresangaben. [VASARI], Zitat (k4).

704 [VAN MANDER], Zitate (k) und (l).

705 [VASARI], Zitat (k4). Siehe zu den Künstlern, die sich von den Stichen von van Leyden haben beeinflussen lassen, Borea 1990, 22.

706 [VAN MANDER], Zitat (l), Sandrart, *TA*, II, Buch 3, Kap. VI, 239, (Sandrart übernimmt hierbei den Text zu van Leyden von van Mander, [SANDRART], Anm. 591); [BALDINUCCI], Anm. 636 (Baldinucci richtet sich sowohl nach van Mander als auch nach Vasari) und Baldinucci, *Cominciamento*, 1686, 14, [DE PILES], Zitat (j). [LOMAZZO], Zitat (b), Lomazzo nennt vielfach sowohl van Leyden als auch Dürer in Bezug auf gelungene Darstellungen der Natur. Interessant ist aber, dass Lomazzo eben Vasaris

3. Künstlerische Revisionen der Druckgraphik

nimmt diese Äußerung nicht, allerdings vermerkt er in diversen Zusammenhängen die herausragende Art und Weise der Naturdarstellung in van Leydens Werken, sowohl in der Druckgraphik als auch in seinen Gemälden.⁷⁰⁷ Jenseits des Einflusskreises von Vasari oder van Mander bemerkt auch Mathias Quad von Kinckelbach, van Leydens druckgraphische Kunst sei »subtil« gewesen.⁷⁰⁸

De Piles ist der einzige Autor, der auf die abwesende beziehungsweise mangelnde Antikendarstellung bei Lucas van Leyden aufmerksam macht:⁷⁰⁹ Tatsächlich weisen erst die späten Druckbilder van Leydens Architekturelemente oder Figuren auf, die von der italienischen Renaissance (und damit auch von der Kunst der Antike) nachweislich beeinflusst sind. Dass die Kunsthistoriker diverse Werke von van Leyden und alle seine Schaffensjahre besprechend und kennend diese Charakteristika seiner späten Bilder nicht nennen, ist mehr als symptomatisch, sie werden ausgeblendet. Van Leydens exzellente Naturtreue zusammen mit der Anwendung des Grabstichels stehen damit im Mittelpunkt: Mit Vasaris Worten steht Lucas van Leydens Kunst in der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit gänzlich für die »sinnreiche Aufmerksamkeit«.

Der Blickwechsel von der Landschaft zur Figur

Im druckgraphischen Œuvre van Leydens stellt auch die Forschung die bemerkenswerte Qualität des Grabstiches und einen ausdifferenzierten Stil fest, der bereits seit der frühen Phase des Schaffens des Künstlers zu verzeichnen ist.⁷¹⁰ Die gesamte gesicherte Produktion der Kupferstiche lässt sich hierbei in drei Momente zusammenfassen: Im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts stellt van Leyden Druckbilder her, die von feinen

Aussage zur Nah- und Fernwirkung in den Kupferstichen van Leydens übernimmt, diese jedoch auf Dürers Leistungen projiziert.

707 [FÉLIBIEN], CXXXVII u. CXXXVIII. Vgl. auch Evelyn, *Sculptura*, 1662 (Bell 1906), 40–41.

708 [QUAD VON KINCKELBACH], LXXXVIII.

709 Es handelt sich durchaus um eine Floskel, die de Piles, wie er selbst sagt, bereits über Dürer äußerte. Sie ähnelt etwa der Aussage Vasaris über den bedauerlich nordalpinen Stil Dürers: Er hätte der beste Maler »unserer Länder« werden können, wenn er in der Toskana gelebt und in Rom die »Sachen« (sprich die antike Kunst) studiert hätte: »E nel vero, se quest' uomo sì raro, sì diligente e sì universale avesse avuto per patria la Toscana, (...), et avesse potuto studiare le cose di Roma (...) sarebbe stato il miglior pittore de' paesi nostri.« Vgl. [VASARI], Zitat (k2) und [DE PILES], Zitate (i) und (j).

710 Der erste datierte Kupferstich stammt aus dem Jahr 1508, *Mohammed und der Mönch Sergius*. Van Manders Behauptung, van Leyden habe diesen mit 14 Jahren gestochen, wird nach wie vor in Bezug auf die ungenauen Lebensdaten diskutiert. Siehe Vogelaar 2011, 198.



53. *Abigail vor David*, Lucas van Leyden, um 1507, Kupferstich, 272 x 194 mm, II. Zustand von II, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-1598.



54. *David spielt die Harfe vor Saul*, Lucas van Leyden, um 1508, Kupferstich, 252 x 182 mm, I. Zustand von III, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-1939-435.

und dünnen Linien, fließenden tonalen Übergängen sowie sehr dünnen und leichten Linien für den Landschaftshintergrund gekennzeichnet sind. Dazu gehören etwa *Susanna und die Alten*, *Abigail vor David* oder *David spielt die Harfe vor Saul* (Abb. 53–54).⁷¹¹ Es handelt sich um Druckbilder, die gleichzeitig ein zeichnerisches Unvermögen aufweisen, etwa in der Ausarbeitung der Dreidimensionalität der Figuren und ihrer Körper-

⁷¹¹ *Abigail vor David*, ca. 1507 (NHD 24); *David spielt die Harfe vor Saul*, ca. 1508 (NHD 27); *Susanna und die Alten*, ca. 1508 (NHD 33). Insbesondere der Kupferstich *David spielt die Harfe vor Saul* weist eine enorme Vielfalt an fein ausgeführten Linien auf: gerade, geordnete Linien für die Darstellung der Möbelstücke, ebenso geordnete aber leicht gebogene Linien für die Umrisse und Schraffuren der Körper, leicht zackige Linien für die Darstellung des Pelzes; außerdem ist hier eine Vorliebe für Ornamente zu verzeichnen. Gleichzeitig weist dieses Druckbild deutliche Mängel in der Perspektive, Figurenanordnung und Darstellung der Bewegung der Figuren auf.



55. *Ecce Homo*, Lucas van Leyden, 1510, Kupferstich, 288 x 454 mm,
I. Zustand von III, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-1649.

stellung, sowie insbesondere in der Realisierung der Verkürzung, wie etwa in *Abigail vor David* (Abb. 53).⁷¹² Bereits in den Werken um 1509 verbessert van Leyden, sicherlich auch durch den zunehmenden Einfluss durch Dürer, seine Figurendarstellungen, wie es etwa in *Die Versuchung des heiligen Antonius* zu registrieren ist.⁷¹³

Der zeichentechnische Fortschritt in den Darstellungen der Figuren oder des Raumes und die Verfeinerung in der Realisierung von tonalen Übergängen sind charakteristisch für den zweiten Moment im Œuvre van Leydens. Dies zeigt sich außerdem an den zunehmend größeren Kompositionen, wie *Der Tanz der heiligen Magdalena*, *Ecce Homo* (Abb. 55), *Die Anbetung der Könige*, *Die Taufe Christi beim Fluss Jordan*, *Der Triumph des*

712 Siehe auch insbes. *Mohammed und der Mönch Sergius*, 1508 (NHD 126) oder *Samson und Delilah*, ca. 1507 (NHD 25), und *Die Erweckung von Lazarus*, ca. 1507 (NHD 42).

713 *Die Versuchung des hl. Antonius*, 1509 (NHD 117). Siehe auch *Die Vertreibung aus dem Paradies*, 1510 (NHD 11); *Die Milchmagd*, 1510 (NHD 158); *Die Bekehrung des hl. Paulus*, 1509 (NHD 107). Zu dem Einfluss der Werke Dürers auf van Leyden siehe Leeftang 2011, insbes. 142–145.



56. *Triumph des Mordecai*, Lucas van Leyden, 1515, Kupferstich, 210 x 290 mm,
I. Zustand von IV, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-1606.

Mordecai (Abb. 56) sowie *Golgatha*.⁷¹⁴ Die Phase im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts ist außerdem durch eine deutliche Änderung der Führung des Grabstichels und der Linienformation gekennzeichnet, auch hier womöglich durch eine intensivere Auseinandersetzung mit der Druckgraphik von Dürer motiviert: Van Leyden führt deutlich mehr Schraffuren ein, vor allem Kreuzschraffuren, für die Bildung von Schatten oder für die Ausgestaltung der Körper und der Gegenstände. Die Schraffuren weisen außerdem im Vergleich zu den früheren Werken gröbere beziehungsweise stärkere Linien und größere Abstände zwischen den Linienformationen auf.⁷¹⁵ Dies ist insbesondere in den Kupfer-

⁷¹⁴ *Die Taufe Christi beim Fluss Jordan*, ca. 1510 (NHD 40); *Die Anbetung der Könige*, 1513 (NHD 37); *Der Triumph des Mordecai*, 1515 (NHD 32); *Der Tanz der hl. Magdalena*, 1519 (NHD 122); *Ecce Homo*, 1510 (NHD 71); *Golgatha*, 1517 (NHD 74).

⁷¹⁵ Beim *Triumph des Mordecai* handelt es sich um eine Vielfalt an unregelmäßigen, engen und feinen Kreuzschraffuren, für den Mantel von Mordecai hingegen werden leicht gebogene Schraffuren angewendet.

3. Künstlerische Revisionen der Druckgraphik



57. *Esther kniet vor Ahasuerus*, Lucas van Leyden, 1518, Kupferstich, 275 x 221 mm, I. Zustand von III, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-1605.



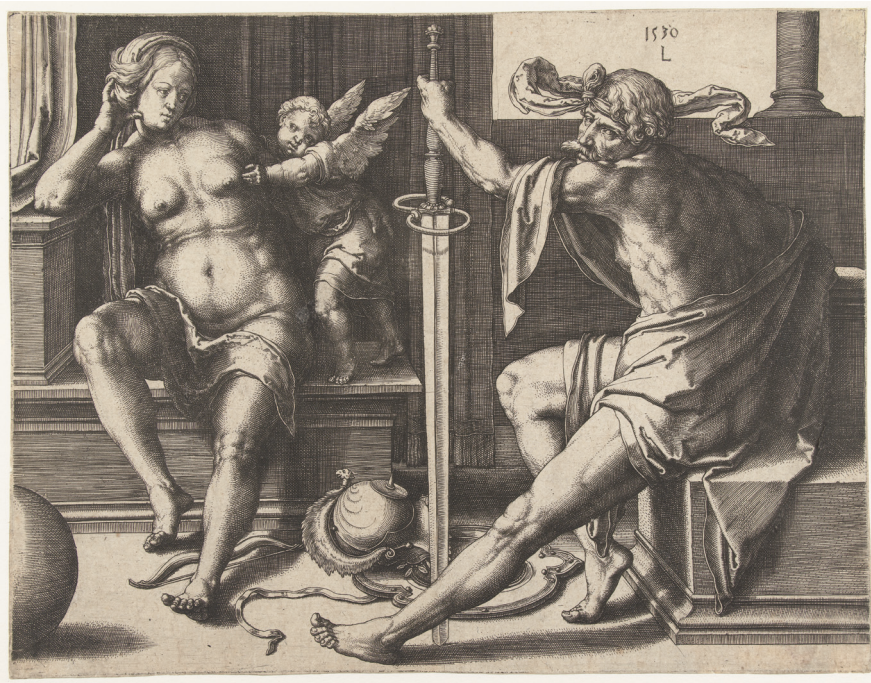
58. *Eulenspiegel*, Lucas van Leyden, 1520, Radierung und Grabstichel, 174 x 141 mm, ein Zustand, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-1750.

stichen *Esther vor Ahasuerus* und *Der Eulenspiegel* bemerkbar (Abb. 57–58), oder in der Radierung *Das Bildnis Kaiser Maximilians*. Es handelt sich um Druckbilder, bei denen darüber hinaus eine hohe Varietät an Schraffuren aufkommt.⁷¹⁶

Der dritte Moment im Œuvre van Leydens betrifft die Zwanzigerjahre des 16. Jahrhunderts und die letzten Lebensjahre des Künstlers bis 1533. Dieser spätere Stil ist durch den Einfluss der italienischen Renaissance geprägt, insbesondere etwa durch die Kupferstiche von Marcantonio Raimondi.⁷¹⁷ Nach wie vor gilt hier die Aufmerksamkeit Dürer,

716 *Esther vor Ahasuerus*, 1518 (NHD 31); *Der Eulenspiegel*, 1520 (NHD 159); *Bildnis des Kaisers Maximilian I*, 1520 (NHD 172). Siehe auch die *Passion* von 1521 (NHD 43–56); *Noli me tangere*, 1519 (NHD 77); *Die vier Evangelisten*, 1518 (NHD 100–103).

717 Zur Stilentwicklung in der Druckgraphik bei Lucas van Leyden siehe ebenfalls den aktuellen Beitrag in Wagini 2017, 19–21. Siehe außerdem Leeﬂang 2011, 121–149.



59. *Mars, Venus und Cupido*, Lucas van Leyden, 1530, Kupferstich, 190 x 245 mm, I. Zustand von III, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-1722.

wie es etwa bei dem *Hieronymus*-Stich zu verzeichnen ist.⁷¹⁸ Van Leydens Druckbilder weisen außerdem eine weit bessere Ausgestaltung der Körper auf, beispielsweise im Kupferstich *Mars, Venus und Cupido* (Abb. 59).⁷¹⁹ Bemerkenswert sind in dieser Schaffensperiode die ausgewogenen Parallel- und Kreuzschraffuren, die teilweise sehr homogene Flächen oder Schattenformationen bilden. Van Leyden führt aber teilweise die leichten und feinen Linien für die Gestaltung der Landschaft im Hintergrund ein, die wiederum charakteristisch für die frühen Jahre seines Œuvres waren. Ein bezeichnendes Beispiel

⁷¹⁸ *Der hl. Hieronymus*, 1521 (NHD 114). Vgl. Albrecht Dürer, *Hieronymus im Gehäus*, Kupferstich, 1514, S/M/S, 174–178 (70).

⁷¹⁹ *Mars, Venus und Cupido*, 1530 (NHD 137). Dieser Kupferstich zeichnet sich durch eine bemerkenswert gleichmäßige Druckstärke der Linien sowie durch nicht immer regelmäßige, aber gleich dichte Kreuzschraffuren aus.



60. *Virgil im Korbe*, Lucas van Leyden, 1525, Kupferstich, 243 x 189 mm, I. Zustand von III, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-1721.

hierfür ist etwa das Bild *Virgil im Korbe* (Abb. 60).⁷²⁰

Van Leyden ändert im Laufe der gesamten künstlerischen Laufbahn entschieden und sukzessiv seinen Stil. Hierbei lässt sich im Überblick seines druckgraphischen Œuvres eine zunehmende Fokussierung auf die Figur feststellen. Die anfangs spezifische Darstellungsweise der Landschaft wird wiederum teilweise außer Acht gelassen, um in den letzten Druckbildern wieder aufgenommen zu werden. Wesentlich ist hierbei jedoch die Veränderung im Umgang mit dem Grabstichel und mit der Linienformation, die das druckgraphische Œuvre van Leydens aufzeigt. Eine Gegenüberstellung der Kupferstiche mit der Darstellung des Sündenfalls veranschaulicht wohl am deutlichsten

diese drei Phasen der druckgraphischen Entwicklung bei van Leyden (Abb. 61–63, NHD 7, 8, 10). Der *Sündenfall*, der um 1506 zu datieren ist, weist die oben genannte feine Linienführung auf, insbesondere bei den Körpern von Adam und Eva, die nur mit einigen Linien und vielen Aussparungen vor dem dunklen Hintergrund ausgearbeitet werden. Der Hintergrund hingegen ist mit einer Vielzahl von vorwiegend parallel und eng aneinander liegenden Schraffuren gestaltet. Der *Sündenfall* von 1519 zeigt wiederum unregelmäßige und breitere Schraffuren, die nun verstärkt als Kreuzschraffuren für die

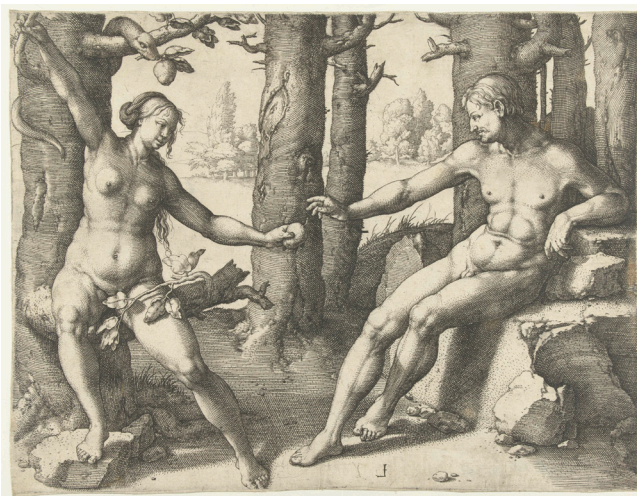
⁷²⁰ *Virgil im Korbe*, 1525 (NHD 136). Siehe auch *Lot und seine Töchter*, 1530 (NHD 16). *Virgil im Korbe* zeichnet sich durch ein ausgewogenes Verhältnis zwischen den meist geraden Linien zur Gestaltung der Architektur und den Bogenlinien zur Gestaltung der Körper aus; außerdem werden mit diversen Druckstärken der Linien die Umrisse der Figuren oder etwa die Gestaltung der Ziegel an den Gebäuden und schließlich die Kreuzschraffuren für die Schatten akzentuiert.



61. *Sündenfall*, Lucas van Leyden, 1504–08, Kupferstich, 119 mm x 88 mm, ein Zustand, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-1575.



62. *Sündenfall*, Lucas van Leyden, 1519, Kupferstich, 117 mm x 70 mm, ein Zustand, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-1576.



63. *Sündenfall*, Lucas van Leyden, 1528–1532, Kupferstich, 189 mm x 247 mm, II. Zustand von IV, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-1578.

Gestaltung der Körper und Gesichter von Adam und Eva verwendet werden. Der *Sündenfall*, der um 1530 entstanden ist, präsentiert ausgewogene Parallel- und Kreuzschraffuren sowie eine verstärkte Präsenz der Bogenlinien. Die Körper von Adam und Eva in der letzten Version werden sowohl mit Aussparungen als auch mit Kreuzschraffuren gebildet. Der Hintergrund hingegen weist flüchtige Linien auf, die aber im Vergleich zu den sehr frühen Darstellungen in regelmäßigen Parallellinien formiert sind.

Evidenz und Klarheit der Linie

Neben dem augenfälligen künstlerischen Fortschritt und einem Stilwechsel, der von der Rezeption diverser Künstler herrührt, stellt sich die Frage, wodurch der deutliche Wechsel im Umgang mit dem Grabstichel und in der Linienformation motiviert ist. Die Übersicht über die genannten Phasen zeigt, dass die Linie in den frühen Druckbildern – im Zusammenspiel mit den engliegenden Schraffuren einerseits und den breiten Aussparungen andererseits – in den Hintergrund tritt, das heißt, für den Betrachter keine wesentliche Rolle spielt und somit weniger evident ist. In der zweiten Phase ist das Gegenteil der Fall, weil nun die groben und irregulären Kreuzschraffuren etwa die Figuren und die Landschaftselemente ausgestalten und sich vielerorts wie Netze auf den dargestellten Oberflächen, wie bei den Stoffen oder – besonders auffällig – auf den Gesichtern, ›durchziehen‹ (*Sündenfall*, Abb. 62). Tonale Übergänge werden durch die Druckstärke des Grabstichels und nicht mehr durch das Wechselspiel von Aussparungen und dichten Linien realisiert. In der letzten Schaffensphase verwandelt sich diese starke Evidenz der Linie in eine Regelmäßigkeit, die sich durch gleichmäßige und tonal ausgewogene Übergänge auszeichnet, was sich insbesondere bei den dargestellten Oberflächen auswirkt.⁷²¹

In van Leydens Œuvre ist also ein bewusster methodischer Umgang mit den Elementen Linie und Fläche nachvollziehbar, der aber teilweise aus der Rezeption von Dürer und Marcantonio resultiert: Gerade Dürers Druckbilder weisen eine starke Präsenz der Linie auf, die Kupferstiche Marcantonios hingegen zeichnen sich durch regelmäßige Schraffuren aus.⁷²² Hat dieser Methodenwechsel bei van Leyden aber noch einen weiteren Grund?

721 Van Leydens Bilder übernehmen damit eine Grabstichel-Methode, die später als Linienstich in der Druckgraphik seit dem 16. Jahrhundert bestimmend sein wird, etwa für die Kupferstichproduktion von Cornelis Cort bis zu den Sadelers. Siehe hierzu Kap. 1.4.

722 Siehe Leeßlang 2011.

Die zweite Phase bei van Leyden ist ein Übergang, bei dem das dichte Liniengefüge aufgegeben wird und die evidenten Schraffuren-Formationen die späteren geordneten Bogen- und Kreuzschraffuren der letzten Schaffensphase vorbereiten. Während in der ersten Phase das Dargestellte in den Vordergrund rückt, in der zweiten jedoch die Linie, vereinen sich in der dritten Phase diese beiden Aspekte dank der hohen Regelmäßigkeit der Schraffuren.

Die frühen, im Kapitel »Druckbild« besprochenen Äußerungen von Erasmus und Gauricus bezeugen zum einen das Verständnis des Druckbildes im Wettstreit mit der Malerei, insbesondere in der Bildwirkung, zum anderen das Verständnis der Evidenz der Linie, die diese wettstreitende Bildwirkung erzeugen kann. Diese Sicht auf die Druckgraphik wurde mit Erasmus und Gauricus demnach nördlich wie südlich der Alpen formuliert und konnte dementsprechend von van Leyden wahrgenommen werden. In der genauen Lektüre der Passagen der beiden Gelehrten offenbart sich außerdem eine Dialektik zwischen der Evidenz der Linie und ihrer »Verschmelzung« in der Betrachtung des Druckbildes, mit Gauricus' Worten etwa in der »einfachen Farbe«, die »die makellosen Leiber« »schmückt«. ⁷²³ Van Leyden versucht sicherlich, eine solche »Verschmelzung« zunächst mit der starken Bündelung und damit mit einer Zurückhaltung der Linie zu realisieren. In der Spätphase seines Œuvres wird diese Wirkung ebenfalls erzielt, diesmal aber werden die Linien in ihrer Regelmäßigkeit »gezügelt« und dennoch gleichzeitig evidenter zur Schau gestellt. ⁷²⁴

Es ist bemerkenswert, dass die Kunstliteratur diese Verschmelzung bei van Leyden in allen seinen Druckbildern sieht. ⁷²⁵ Als anerkennender Rückblick auf diese methodischen Bestrebungen, die sich mit Vasaris Attribut als »sinnreiche Aufmerksamkeit« bezeichnen lassen, gilt sicherlich die Fülle der Passagen in van Manders *Schilder-Boek*, die van Leyden immer wieder als Beispiel der gelungenen Befolgung der Norm der *rondicheyt* anführen. Van Leydens druckgraphische Ansätze entsprechen der Grundüberlegung in *Grondt*, dass die Konstruktion eines Bildes die Zeichnung verbergen solle, oder anders:

⁷²³ Siehe oben Kap. 1.4.

⁷²⁴ Van Leydens Druckbilder erscheinen aufgrund des Grabstichelduktus des Künstlers oft gräulich. Die sehr stark grauen Bilder jedoch, die »malerisch« wirken könnten, sind aber sicherlich von den abgenutzten Platten nach seinem Tod gedruckt worden. Zur Erkennung der Nachdrucke halfen Erkenntnisse aus den Wasserzeichen-Analysen. Siehe die Einführung von NHD (Leyden 1996), insbes. 12–13. Aus den Analysen des druckgraphischen Œuvres geht hervor, dass van Leyden zunächst eine Vorzeichnung mit der Nadel auf der Kupferplatte ausführte, dann wurden die Linien mit dem Grabstichel nachgezeichnet.

⁷²⁵ Vasari äußert den prominenten Satz in der Art eines Fazits, nach der Aufzählung der Werke van Leydens aus allen seinen Schaffensperioden und diversen lobenden Anmerkungen, siehe [VASARI], Zitat (k4).

3. Künstlerische Revisionen der Druckgraphik

Zeichnung und Farbgebung sollten, wie das Instrument und die Stimme in der Musik, verschmelzen. Ebenso soll die Linienformation im Druckbild vor den Augen des Betrachters in Gestalt und Tonalität übergehen.⁷²⁶ John Evelyn wiederum bespricht zwar van Leyden in Bezug auf seine Definition des Druckbildes nicht konkret, rückblickend aus dem Kontext seiner Überlegungen in der *Sculptura* (1662) könnte man van Leydens Methodenwechsel jedoch durchaus als Suche nach der Eigenständigkeit der Bildsprache des Kupferstiches gegenüber der Gattung Malerei verstehen und zwar mit dem Ziel eines Ausgleichs zwischen der Evidenz der Linie und ihrer Wirkung der Verschmelzung zur Gestalt und Tonalität.⁷²⁷

726 [VAN MANDER], insbes. Zitate (c) bis (e) u. (k) u. (l).

727 [EVELYN], insbes. Zitate (l) und (m). Evelyn bespricht van Leyden jedoch nicht in dieser Hinsicht in seinem Traktat *Sculptura* und nimmt, wie die anderen Kunstliteraten auch, den Methodenwechsel des Künstlers in der Linienführung nicht wahr.

3.2. Domenico Beccafumi

Monochrome Werke: Die Bodenmosaiken in Siena

Das Œuvre des Sieneser Malers Domenico Beccafumi gehört zu den Beispielen einer engen Wechselbeziehung zwischen Druckgraphik und Monochromie im 16. Jahrhundert.⁷²⁸ Mit den Entwürfen für die Fußbodenmosaiken des Sieneser Domes Santa Maria Assunta gehört Beccafumi zu den wichtigen Vertretern der monochromen Kunst in der Renaissance. Gleichzeitig ist er für seine *chiaroscuro*-Holzschnitte und die neuen Techniken, die er im druckgraphischen Bereich entwickelt hatte, bekannt.⁷²⁹

Das langjährige und umfangreiche Bodenmosaiken-Projekt zu Episoden aus dem Alten Testament zeugt beispielsweise davon, wie Beccafumi von der zunächst gewählten gedämpften Mehrfarbigkeit (*König Ahab und Prophet Elias*, Abb. 64) zu einer konsequenten Monochromie übergeht (*Wasserwunder des Moses*, Abb. 65; *Geschichten über Moses auf dem Berg Sinai*), um dann in den letzten Entwürfen eine stärker ausdifferenzierte, einfarbige Tonalität (*Isaaks Opferung*, Abb. 66) zu wählen:⁷³⁰ Beccafumis Stilwechsel lässt

728 Domenico Beccafumi (Montaperti 1486–1551 Siena).

729 Dieses Kapitel erweitert und präzisiert die Analyse der monochromen Werke von Beccafumi aus dem Aufsatz Stoltz 2016. Evelyn Lincoln besprach ebenfalls die Druckgraphik Beccafumis vor dem Hintergrund seines gesamten monochromatischen Œuvres, siehe Lincoln 2000, 45–110. Neben dem Standardwerk Sanminiatielli 1967 siehe allgemein zu Beccafumi aus der neueren Literatur Ausst.-Kat. Siena 1990 und vor allem Torriti 1998.

730 Das Projekt begann um das Jahr 1519: Das früheste Dokument vom 11. März 1519 bestätigt eine Bezahlung Beccafumis für einen Entwurf (»disegno e cartone a fatto delle storie che va in duomo sotto la pupola«), bei dem es sich sehr wahrscheinlich um einen Gesamtentwurf handelte. Es sei angemerkt, dass Beccafumi nicht nur die Entwürfe für die Bodenmosaiken lieferte, sondern die Ausführung dieser Marmorintarsien mit Sicherheit mit beaufsichtigte, damit also auch für die Anfertigung der Bodenmosaiken durch die Marmor-Schnitzer mitverantwortlich war. Siehe De Marchi 1990, 505. Die letzte Bezahlung an Beccafumi für seine Entwürfe erfolgte 1547. Zur Veröffentlichung aller Dokumente in Bezug auf Beccafumi siehe Sanminiatielli 1966, 41–64; siehe dort zu den späten Bodenmosaiken insbes. 62. Die Episoden zu Elias und Ahab entstanden zwischen den Jahren 1519 und 1524. *Wasserwunder des Moses* war sicherlich ab dem Jahr 1525 in Ausführung. Das Mosaik *Geschichten über Moses auf dem Berg Sinai* wurde nachweislich um das Jahr 1529 realisiert. Allgemein zu den Bodenmosaiken siehe: Collareta

3. Künstlerische Revisionen der Druckgraphik



64.–66. Details aus:
König Ahab und Prophet Elias,
Wasserwunder des Moses,
Isaaks Opferung,
Domenico Beccafumi, Bodenmosaiken,
ca. 1519–1547, Siena, Santa Maria Assunta.

sich als Rückgriff auf die ›rein‹ schwarz-weißen Bodenmosaiken des Sieneser Domes, die zwei Jahrhunderte zuvor entstanden waren, deuten. Die Innovationen gegenüber diesem Vorgänger-Werk, die mit dem Fries *Wasserwunder des Moses* verwirklicht werden, sind dabei unverkennbar: Collareta spricht treffend in diesem Zusammenhang von einem Wandel vom traditionellen Gegenspiel zwischen den chromatischen Extremen Weiß und Schwarz zum Zusammenspiel der »tonalen Grenzwerte.«⁷³¹ Außerdem sei hier angemerkt, dass die *Ahab*- und *Elias*-Bilder zwar insgesamt polychrom gehalten sind, die Figuren aber streng genommen nur mit schwarzen Linien auf heller Oberfläche gestaltet wurden. Beccafumis Entscheidung für eine neue chromatische Gestaltung richtet sich daher auch gegen den Bildaufbau aus Linien auf tonalen Flächen. Die Entwicklung in den letzten Bildern – neben der *Opferung Isaaks* gehören hierzu die Episoden über Abel und Melchisedech,⁷³² – besteht nicht nur in der Einführung der variablen Skala von dunklen, sondern auch von hellen Tönen. Das Wechselspiel von Hell und Dunkel, das die *Moses*-Episoden aufweisen, wird hier nun mit einer stärkeren Nuancierung und Abstufung der Töne bereichert. Im Grunde genommen stehen sich mit *Wasserwunder des Moses* und *Opferung Isaaks* ein Hell-Dunkel-Bild und ein, im engen Sinne, monochromes Bild mit vielfachen Tonabstufungen gegenüber.

Holzschnitte

Eine derartige Konfrontation der Elemente Linie, Fläche und Monochromie, die sich in der Entwicklung des Bodenmosaiken-Programms offenbart, ist auch im druckgraphischen Œuvre von Beccafumi präsent: Insgesamt sind die unterschiedlichen druckgraphischen Werke des Sieneser Malers durch Experimente und Innovationsversuche

1990. Weitere Literatur zu Beccafumis Bodenmosaiken ist Santi 1998 und Caciorgna/Guerrini 2004, insbes. 169–223.

731 Siehe Collareta 1990, 654. Es werden schwarze und weiße Marmorstücke, vor allem aber diverse Abstufungen des grauen Marmors verwendet. Diese Wandlung bezeichnet Marco Collareta als eine Entscheidung zur »rigorosen Monochromie«. Allerdings wird das Bild an einigen Stellen mit gelblich-braunem Marmor akzentuiert, etwa die dargestellten Krüge und Schüsseln, die das Bildthema – die Hebräer sammeln das aus dem Felsenspalt rinnende Wasser – hervorheben. Damit greift Beccafumi wohl direkt auf die im 16. Jahrhundert verbreitete Methode zurück, monochrome Skulpturen mit Vergoldungen zu versehen. Beccafumi selbst hat dies bei seinem verloren gegangenen ephemeren Reiterdenkmal Karls V. anlässlich seines Besuchs in Siena realisiert. Collareta 1990, 654 und Anm. 17, sowie 657.

732 Ibidem, 657, sowie zum gesamten Bildprogramm der letzten Phase der Bodenmosaiken, 661–662.



67. *Der heilige Philipp*, Domenico Beccafumi, frühe Version, 1540er, *chiaroscuro*-Holzschnitt aus zwei Blöcken, 282 x 170 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-1971-236.

gegenüber den gängigen Druckbildgattungen gekennzeichnet. Bereits mit den frühen Arbeiten, den sogenannten *Incisioni metallurgiche*, entstanden Holzschnitte, bei denen Beccafumi dem Schnitzmesser möglichst frei gezeichnete und gelöste Linien im Gegensatz zum herkömmlichen Holzschnitt abzuverlangen versuchte.⁷³³ Bemerkenswert sind vor allem die zahlreichen *chiaroscuro*-Holzschnitte, an denen Beccafumi diverse Bildwirkungen durchspielt. Hierzu gehören Apostelfiguren, die wohl in mehreren Durchgängen eine Apostel-Reihe realisieren sollten.⁷³⁴

Die Entwicklung dieser Reihen ist von auffälligen Änderungen bezüglich der Bearbeitung und Kombination der Holzstöcke gekennzeichnet, die sich auf das Verhältnis zwischen den realisierten Linien und Flächen im Druckbild auswirkt. Überblickt man alle *Apostel*-Bilder, so lässt sich die Tendenz feststellen, dass die Bilder immer weicher gestaltet wurden.⁷³⁵ Die frühen *Apostel*-Darstellungen, etwa die Figur des Apostels Philipp (Abb. 67)⁷³⁶, erscheinen rauer und kantiger durch die stärkere Präsenz der Linien als die Figuren der nachfolgenden Serien, insbesondere der letzten Reihe, zu der die Darstellun-

733 Was ihm durchaus gelang und wohl auch dazu führte, dass Vasari diese Holzschnitte in der zweiten Ausgabe der *Vite* von 1568 als Radierungen bezeichnete. Bettarini/Barocchi 1966–1997, Bd. 5, 176–177. Bereits Oberhuber konstatiert Beccafumis eigenwillige Technik der Holzschnitte und nimmt an, Beccafumi habe sie selbst geschnitten. Oberhuber 1968, 8, 23, 132–134.

734 Zu den *chiaroscuro*-Holzschnitten von Beccafumi siehe insbes. Gordley 1988, 257–277. Gordley schlüsselt zwei Anläufe der Apostelreihen auf. (Ibidem, 268–277). Torriti und De Marchi sprechen dagegen von drei Gruppen, siehe vor allem De Marchi 1990, 493.

735 Die *Apostel*-Reihen liegen dennoch zeitlich nicht weit auseinander: Die früheren *Apostel*-Bilder entstanden wohl in den 1540er Jahren oder später, die letzte *Apostel*-Reihe um das Jahr 1547. Vgl. etwa Torriti 1998, 331–339.

736 Gordley 1988, 268–269.

68. und 69.

Der heilige Philipp,
Der heilige Paulus,
Domenico Beccafumi,
ca. 1547, *chiaroscuro*-
Holzschnitt aus drei
Blöcken, 414 x 210 mm/
417 x 214 mm,
Florenz, Gabinetto
Disegni e Stampe degli
Uffizi, Inv. 67/71 St. Sc.



gen der Apostel Petrus, Bartholomäus, Paulus und Philipp (Abb. 68–69) gehören: Alle Apostel treten in ähnlicher Weise in monumentaler Aufstellung und schwer wirkenden, wulstigen Gewändern auf.⁷³⁷ Die Figuren sind ohne Umrisslinien aus dem Hintergrund herausgearbeitet. Die tonalen, weich-flächigen Übergänge tragen ausnahmslos zur Gestaltung der Schatten und Lichter sowie der Kleidung und der Körper der Figuren bei. Linien erscheinen nur als feine und flüchtige, teilweise abgerissene und eng liegende Parallel- und Kreuzschraffuren, die Licht-Momente auf den Gewändern und Körpern hervorbringen. Vereinzelt breite Linien zeichnen die Hände oder Füße ab. Diese letzte *Apostel*-Reihe weist demnach eine höchstmöglich weiche, tonale Bildwirkung auf, in der die Linie fast völlig zurücktritt. Selbst aber in diesem letzten Anlauf einer *Apostel*-Reihe lassen sich diesbezüglich Differenzen aufspüren, und zwar in der ›Schärfeskala‹ der Erscheinung der Figuren: So ist das Gesicht des heiligen Philipps klarer zu erkennen als dasjenige des heiligen Paulus (Abb. 69), das, dargestellt mit ineinander übergehenden,

737 Ibidem, 269. Es handelt sich um *chiaroscuro*-Holzschnitte aus drei Blöcken, die in mehreren Exemplaren, meist in Grautönen gedruckt, erhalten sind: Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. (u. a.) 65 St. Sc, 66 St. Sc, 68 St. Sc u. 70 St. Sc.

kleinen, »gesprenkelt« wirkenden Flächen, gar verschwommen erscheint. Die Gestaltung von tonalen Übergängen und Flächen, mit beinahe gänzlichem Verzicht auf Linien und gar auf Umrisse und Konturen, wird hier auf die Spitze getrieben.

Kupferstich-Holzschnitt-Bilder

Auch die wenigen überlieferten Kupferstiche Beccafumis weisen einen stark divergierenden Umgang mit dem Grabstichel auf.⁷³⁸ Bemerkenswert ist hierbei die Tatsache, dass die erhaltenen Kupferstiche ausnahmslos in Beziehung zu den Kupferstich-Holzschnitt-Kombinationen stehen, die Beccafumi ab den 1540er Jahren ausgeführt hatte.⁷³⁹

Bei der Kupferstich-Holzschnitt-Kombination handelt es sich um ein marginales Phänomen innerhalb der druckgraphischen Kunst der Frühen Neuzeit. Sie fügt sich jedoch gänzlich in die Experimentierphase mit neuen und herkömmlichen druckgraphischen Mitteln, welche die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts bestimmt.⁷⁴⁰ Diese Mischtechnik wird durch das Druckverfahren bewerkstelligt, indem mehrere Platten auf einem Blatt nacheinander aufgedruckt werden. Die Besonderheit dieser Mischtechnik liegt darin, dass sie Hochdruck und Tiefdruck vereint – womit sich praktische Probleme aus divergierenden Erfordernissen beider Druckverfahren ergeben – und gleichzeitig zwei grundverschiedene graphische Bildformen gegenüberstellt. Beccafumis Werke sind außerdem Kombinationen aus Kupferstich und *chiaroscuro*-Holzschnitt. Dies hat zur Folge, dass hier nicht nur zwei divergierende Linienformationen jeweils aus der Kupferplatte und dem Holzstock kombiniert werden, sondern auch, dass hierbei Flächen aus »tonalen« Holzstöcken mit integriert werden. Beccafumi experimentiert in diversen Variationen diese drei verschiedenen Bildsprachen:

738 Womöglich hatte Beccafumi nur wenige Kupferstiche insgesamt ausgeführt. Zur Analyse des Stiches bei Beccafumi siehe Gordley 1988, 267–268.

739 Ibidem, 259. Zu dieser Mischtechnik Beccafumis entstand vor mehreren Jahren ein expliziter Aufsatz, siehe Hartley 1991. Siehe auch Gordley 1988, insbes. 259–268 und 277–293 sowie Stoltz 2016, 120–129.

740 Eine Phase bevor die Druckgraphik weitgehend in der künstlerischen Ausführung, Druckverfahren und Verkauf standardisiert wurde (siehe *Einführung*). Ein prominentes Beispiel der Kombination von Hoch- und Tiefdruck ist das Druckblatt von Parmigianino *Der hl. Peter heilt einen Lahmen*, Radierung und Holzschnitt, Museum of Fine Arts, Boston. Dieses Blatt mag früher entstanden sein als die Kupferstich-Holzschnitt-Kombinationen von Beccafumi. Damit ist es fraglich, inwieweit Beccafumi ein tatsächlicher Erfinder dieser Mischtechnik ist. Vgl. Gordley 1988, 259. Ob eine Beziehung zwischen den Experimentblättern von Parmigianino und Beccafumi besteht, bleibt offen.

Die Kupferstich-Holzschnitt-Bilder umfassen zwei thematische Gruppen: Männliche Akte und Variationen von Apostelfiguren. Das Bild *Zwei männliche Figuren vor einer Landschaft* entstand wohl in den 1540er Jahren und ist eine frühe, wenn nicht gar die erste Arbeit dieser Art (Abb. 70 und 71).⁷⁴¹ Der Kupferstich war wohl zunächst als eigenständiges Druckbild geplant, dem im Nachhinein zwei Holzschnitte zugearbeitet wurden.⁷⁴² Drei Exemplare haben sich aus dieser Kombination von einer Kupferstichplatte mit zwei Holzstöcken erhalten.⁷⁴³ Es ist offensichtlich, wie das Druckverfahren stattfand: Zunächst wurden die beiden Holzschnitte aufgedruckt, die mit dem Weiß des Papiers drei Tonstufen erzeugen; danach der Kupferstich. Dass es sich hierbei um ein aufwendiges und risikoreiches Unterfangen handelte, demonstriert das Exemplar aus Cambridge. Im Gesicht des stehenden Mannes sind Druckschlieren entstanden (Abb. 71).⁷⁴⁴

741 Die Datierungsvorschläge zu *Zwei männliche Figuren vor einer Landschaft* und zu den weiteren Kombinationen variieren stark. Sie werden etwa von den 1520er Jahren bis zu 1547 (Ende der Realisierung der Bodenmosaiken) gesetzt. Die Datierungen werden sowohl mit der Realisierung der Bodenmosaiken als auch mit anderen Werken Beccafumis in Verbindung gebracht. Siehe die Zusammenfassung der diversen Überlegungen bei Stoltz 2016, 120, Anm. 26. (Ausführliche Diskussion und Bibliographie auch bei Torriti 1998, 328–329).

742 Sicherlich entstand der Kupferstich zunächst als eigenständiges Bild nach einer Vorzeichnung in roter Kreide, die sich heute in der Chatsworth Sammlung befindet: *Zwei männliche Figuren vor einer Landschaft*, Chatsworth, Devonshire Collection (Inv. 6), rote Kreide und Spuren von schwarzer Kreide, 224 x 158 mm. Siehe hierzu Torriti 1998, 306. Der erste Zustand dieses Stiches hat sich nur in den Kupferstich-Holzschnitt-Kombinationen erhalten. Bekannt sind außerdem mehrere Blätter, die dem zweiten Zustand entstammen (Hartley 1991, 418 und De Marchi 1990, 480). Sie weisen im unteren Bildbereich kleine Änderungen sowie Kratzspuren auf und tragen die Signatur Beccafumis, die vermutlich nicht von ihm selbst stammt. Die Kupferstichplatte wurde womöglich außerhalb der Beccafumi-Werkstatt verwendet und später nachgedruckt (Hartley 1991, 418).

743 *Zwei männliche Figuren vor einer Landschaft*. Exemplare: Cambridge, Fitzwilliam Museum (31.K. 9–29); Florenz, Biblioteca Marucelliana (Bd. LXX, Nr. 109), Washington, Library of Congress (FP-XVI-B388,47); Kupferstich und *chiaroscuro*-Holzschnitt aus zwei Blöcken, ca. 280 x 170 mm. Siehe vor allem Hartley 1991, 423–424.

744 Sicherlich bereitete das anschließende Aufdrucken der Kupferstichplatte auf das bereits mit zwei Holzplatten bedruckte Blatt Schwierigkeiten. Die Druckfarbe aus der Kupferstichplatte kann, etwa aufgrund der Feuchtigkeit, verwischen und sich mit der Druckfarbe der Holzschnitte vermischen. Auch bei dem Exemplar aus der Biblioteca Marucelliana in Florenz sind diese Probleme erkennbar (Abb. 70), zumal bei diesem Druckblatt offenbar eine sehr pastöse Druckfarbe für den Holzschnitt gewählt wurde. Die Kupferstichlinien erscheinen gebrochen oder stumpf, so dass es schwierig ist, den Kupferstich als solchen zu erkennen.

De Marchi identifiziert bei allen hier vorgestellten Mischtechniken die Tiefdruckstiche als Radierungen. Diese Befunde sollen in diesem Zusammenhang aber nicht als schlichter Fehler abgetan werden, da sie einer genauen Überprüfung bedürfen. Nach meinen Untersuchungen dürfte es sich aber wohl bei allen hier vorgestellten Mischtechniken um Kupferstiche und nicht um Radierungen handeln. Vgl. De Marchi 1990, 478–481, 485–486 und 491–492 sowie Hartley 1991, 423–424.



70. *Zwei männliche Figuren vor einer Landschaft*, Domenico Beccafumi, Kupferstich, 1. Zustand u. Holzschnitt aus zwei Blöcken, 275 x 174 mm, Florenz, Biblioteca Marucelliana, Bd. LXX, Nr. 109.



71. *Zwei männliche Figuren vor einer Landschaft*, Domenico Beccafumi, Kupferstich, 1. Zustand u. Holzschnitt aus zwei Blöcken, 266 x 164 mm, © The Fitzwilliam Museum, Cambridge, Inv. 31.K. 9–29.

Alle Exemplare von *Zwei männliche Figuren vor einer Landschaft* zeigen auf, dass Beccafumi mit der Auswahl einer geeigneten Farbe für die monochrome Gestaltung dieses Druckbildes experimentierte: Für das Druckblatt aus der Biblioteca Marucelliana (Abb. 70) und das in Washington wurden zwei graue, voneinander nur leicht abgestufte Druckfarben verwendet. Bei dem Exemplar aus Cambridge dagegen wurde mit einer dunkelbraunen und eine grau-beigen Farbe gedruckt (Abb. 71). Bei allen drei Exemplaren wurde der Holzstock mit der helleren Druckfarbe für den Himmel im Hintergrund, die Erdfläche im Vordergrund und für die stehende Figur sowie den Bereich der Beine der liegenden Figur verwendet. Die auf diesem Holzblock ausgearbeiteten, vereinzelt Kreuzschraffuren und Flächen dienen hierbei dazu, zusammen mit der hellen Oberflä-

che des Papiers Lichteinfälle auf den Körpern der beiden dargestellten Figuren zu erzeugen. Der zweite Holzblock mit der dunkleren Abstufung der Druckfarbe verstärkt die Schattierungen in Parallel- und Kreuzschraffuren des Kupfergrabstiches, der abschließend aufgedruckt wurde, und schafft damit einen größeren Kontrast zu den hellen Partien des Bildes. Dies gelingt vor allem bei dem Exemplar aus Cambridge.⁷⁴⁵

Das anschließend entstandene Bild *Drei ruhende männliche Figuren* zeigt bereits im Vorbereitungs-material auf, dass Beccafumi eine Kombination von Kupferstich und Holzschnitt von vorneherein geplant hatte.⁷⁴⁶ Der Kupferstich ist – im Gegensatz zum Kupferstich aus *Zwei männliche Figuren vor einer Landschaft* – unvollendet (Abb. 72):⁷⁴⁷ Er bedarf der Bildelemente, die bei dem anschließend aufgedruckten Holzschnitt, es handelt sich hierbei nur um einen Holzblock, ausgearbeitet wurden.⁷⁴⁸ Es liegt außerdem eine Vorlagezeichnung in Kreide und Weißhöhlungen vor, bei der Beccafumi die Gesamtwirkung, die Modellierung der Körper und die Lichtverteilung ausgearbeitet hat (Abb. 73).⁷⁴⁹ Zwei Exemplare haben sich von der Realisierung dieser Kupferstich-Holzschnitt-Kombination erhalten, bei denen Beccafumi nicht nur mit der Wahl der Farbe für den Druck experimentierte, sondern auch zwei verschiedene Holzstöcke verfertigte (Abb. 74–75):⁷⁵⁰ Bei beiden Holzschnitten geht es um die Integration der Schlaglichter auf den Körpern der Figuren, die als ausgelassene Stellen in Form von Parallel- und Kreuzschraffuren auf der Oberfläche des Papiers erscheinen, während der Kupferstich die Aufgabe hat, Umrisslinien sowie Schattenlinien der Figuren und der Umgebung zu kreieren. Das Blatt aus der Library of Congress (Washington) orientiert sich hierbei an den nuancierten Tonübergängen der oben genannten Vorlagenzeichnung: Die hell-beige Druckfarbe und

745 Die für die Druckblätter aus Florenz und aus Washington gewählte graue Druckfarbe bewirkt einen nur schwachen beziehungsweise milden Kontrast. Etwa bei dem Blatt aus der Marucelliana ist der Schatten, der auf die liegende Figur fällt, nur schwach zu erkennen (Das Blatt aus Washington erscheint auch etwas rötlicher).

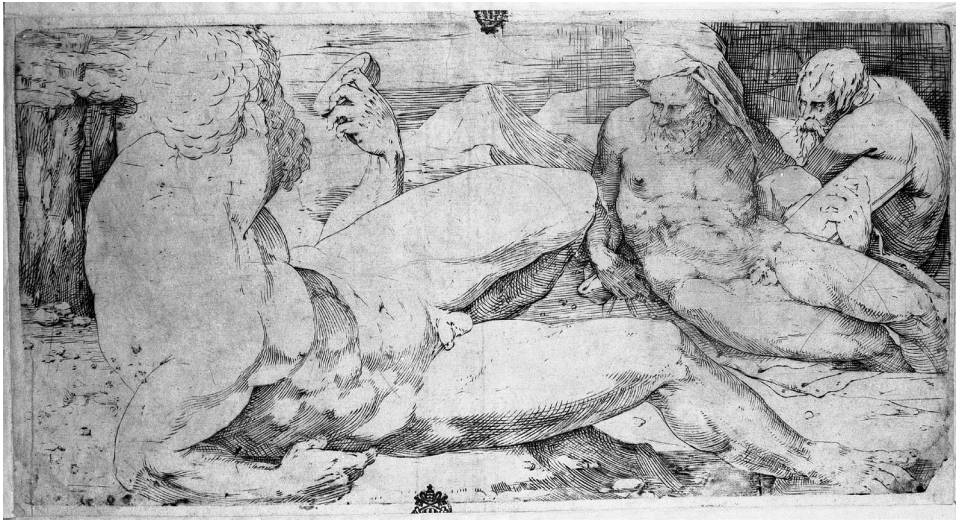
746 Die Datierung dieser Studie wird hier überwiegend in die 1540er Jahre gelegt. Siehe Stoltz 2016, 122, Anm. 32.

747 Ein weiteres Exemplar: *Drei ruhende männliche Figuren*, Cleveland Museum of Arts, Kupferstich, (Inv. 1958.314), 217 x 410 mm.

748 Es fehlen etwa die Lichtschatten-Akzente und vor allen Dingen die Formulierung der Oberfläche am Körper der linken Figur.

749 Siehe vor allem Torriti 1998, 329–330.

750 Zur Einführung und Bibliographie siehe vor allem Torriti 1998, 330. Nach Landau und Parshall entstand zunächst das Druckbild aus Siena. Zur Diskussion um die mögliche Abfolge in der Entstehung dieser beiden Kombinationen siehe Stoltz 2016, 123–124, und Landau/Parshall 1994, 273.



72. *Drei ruhende männliche Figuren*, Domenico Beccafumi, Kupferstich, 208 x 409 mm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Inv. PN1638.



73. *Drei ruhende männliche Figuren*, Domenico Beccafumi, Schwarze Kreide, schwarze Tinte, Bleiweiß auf braun präparierten Papier, Lavierung, 232 x 417 mm, Cleveland Museum of Arts, Inv. 1958.313, Delia E. Holden Fund.



74. *Drei ruhende männliche Figuren*, Domenico Beccafumi, Kupferstich und Holzschnitt aus einem Block, 212 x 407 mm, Pinacoteca Nazionale di Siena, Inv. 136.



75. *Drei ruhende männliche Figuren*, Domenico Beccafumi, Kupferstich und Holzschnitt aus einem Block, 206 x 395 mm, Washington, Library of Congress, Inv. FP-XVI-B388,1.



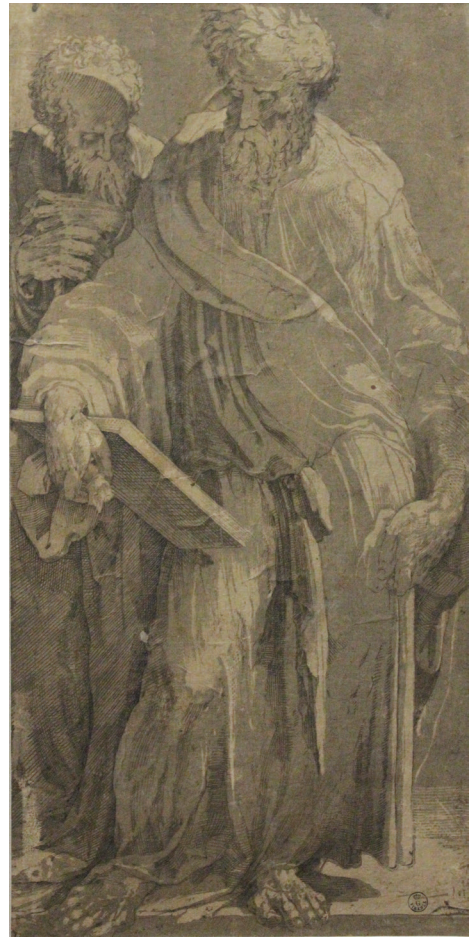
76. *Ruhende Gruppe*, Domenico Beccafumi, Kupferstich und Holzschnitt aus zwei Blöcken, 155 x 234 mm, Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. 1872-P.48.

die schmalen Schlaglichter rufen die Erscheinung gleichmäßiger, leicht hervortretender Körperoberflächen hervor. Bei dem Blatt aus der Pinacoteca Nazionale (Siena) verdichtet und weitet der Holzstock die Kreuzschraffuren – vor allem an den Oberschenkeln der beiden liegenden Figuren –, so dass diese Linien, natürlich auch aufgrund der Wahl einer dunklen Druckfarbe, als Schlaglichter an den Körpern der Figuren deutlicher in den Vordergrund treten.⁷⁵¹

Beccafumi fertigte zwei weitere Kupferstich-Holzschnitt-Kombinationen an, die in ihrer Ausführung kaum unterschiedlicher sein könnten, und zwar die *Ruhende Menschengruppe* und *Zwei Apostel*. Der grundlegende Unterschied zwischen den beiden Druckbildern besteht in der Erfassung der Figuren mit dem Grabstichel: In *Ruhende Menschengruppe* werden zwei liegende Figuren im Vordergrund und kauernde Perso-

⁷⁵¹ Betrachtet man die Vorlagezeichnung, finden sich diese starken Lichtakzente insbesondere an der linken Figur wieder. Das Washingtoner Blatt hingegen ist dieser Vorgabe nicht gefolgt. Demnach hat Beccafumi bei beiden Druckbildern nur teilweise die Vorlage beachtet und dabei gleichzeitig verschiedene Gesamtbildwirkungen erprobt.

nen im Hintergrund dargestellt. Die Linien des Kupferstiches umreißen mit ungewöhnlich breiten, weichen und gelösten Zügen alle dargestellten Figuren (Abb. 76).⁷⁵² Die Kreuz- und Parallelschraffuren des Kupferstiches werden nur spärlich für die Schattierung der Figuren, aber dafür verstärkt für die im Vordergrund gesetzten Felsen und für den Hintergrund eingesetzt. Der Holzschnitt wiederum besteht aus zwei reinen Tonplatten: Der hellere Block erzeugt vereinzelte Flächen, die als Abstufungen der Schatten, etwa bei den Gesichtern, dienen.⁷⁵³ Die dunklere Tonplatte nimmt hingegen mit schattierenden, teilweise schmalen Flächen die Körperumrisse der Figuren im Vordergrund auf und bedeckt gleichzeitig breitflächig alle mit dem Grabstichel ausgeführten Schatten im Hintergrund. Die Lichtbereiche, die von den ausgelassenen Stellen auf dem Papier erzeugt werden, dominieren das gesamte Bild und kontrastieren unmittelbar mit den Schattierungen des zweiten, dunkleren Holzblocks. Das Druckbild *Zwei Apostel* (Abb. 77) kehrt wiederum das erprobte Verhältnis zwischen Kupferstich und Holz-



77. *Zwei Apostel (Die Heiligen Petrus und Paulus)*, Domenico Beccafumi, Kupferstich und Holzschnitt aus einem Block, 413 x 209 mm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 74 St. Sc.

752 Weiteres Exemplar: *Ruhende Menschengruppe*, Wien, Albertina (Inv. DG2002/395, It.H.I 1 vol. 94 unten), Kupferstich und Holzschnitt aus zwei Blöcken, 144 x 222 mm. Zur Einführung und einer ausführlichen Bibliographie siehe vor allem Torriti 1998, 330–331. Verstärkt wird in der Forschung der Bezug dieses Druckbildes zu den Bodenmosaikien in Siena gesehen. Siehe die Zusammenfassung der Datierungsdiskussion in Torriti 1998, S. 330–331. Siehe auch De Marchi 1990, 493.

753 Bei dem Exemplar aus der Pariser Fondation Custodia wurden graubläuliche, bei dem Exemplar aus der Albertina blaugrünliche Druckfarben gewählt.

schnitt um:⁷⁵⁴ Nicht der Grabstichel, sondern nur noch der Holzschnitt gestaltet mit vereinzelt Umrissen die beiden Heiligenfiguren. Die beiden Holzblöcke erzeugen außerdem eine variationsreiche Nuancierung der Oberfläche der Gewänder, vor allem bei der Apostelfigur im Vordergrund. Der Grabstichel hingegen dient nun als weiterer ›Tonblock‹ und arbeitet mit seinen Kreuzschraffuren lediglich die Schatten an den Kleidern und dem Haar der Figuren aus.

Die enge und reziproke Beziehung zwischen den Sieneser Bodenmosaiken und der Druckgraphik Beccafumis wird von der Forschung immer wieder erwähnt.⁷⁵⁵ Die drei vorgestellten Aktdarstellungen stehen bildinhaltlich wie bildformal mit den Bodenmosaiken des Sieneser Domes in Verbindung: Es entsprechen sich etwa die Figurenpositionen mit denjenigen aus den Episoden zu Abraham und Moses.⁷⁵⁶ Gerade das Druckbild *Ruhende Menschengruppe* spiegelt mit den breiten Umrisslinien und mit dem Hell-Dunkel-Spiel der breiten und tonalen Flächen die Bildsprache sowohl der *Moses-* als auch der *Abraham-*Mosaiken wider.⁷⁵⁷ Bereits aufgrund des erwähnten druckgraphischen Aufwands ist es undenkbar, dass die Kupferstich-Holzschnitt-Kombinationen zum vorbereitenden Material der Mosaiken gehören.⁷⁵⁸ Die Funktion der Bilder ist sicherlich diejenige

754 Siehe hierzu Torriti 1998, 326. Auch dieses Druckbild wird in die 1540er Jahre datiert. Zur Datierung siehe auch De Marchi 1990, 485–486.

Ein weiteres Exemplar befindet sich in Wien, Albertina (Inv. DG2002/388, lt.H.I.1, fol.91), 411 x 208 mm. Auch von dieser Kupferstich-Holzschnitt-Kombination hat sich der Kupferstich erhalten, Paris, Bibliothèque nationale.

755 Siehe beispielsweise Collareta 1990, 654, und De Marchi 1990, 418. Siehe auch Hartley 1991, 424–425; siehe auch Lincoln 2000, insbes. 53–66.

756 Auch die Schlüssel, die die dargestellten Figuren bei *Drei ruhende männliche Figuren* und *Ruhende Menschengruppe* halten, verweisen darauf, dass Beccafumi bei der Konzeption dieser Bilder sicherlich auf sein Bildreservoir aus den Zeichnungen zu *Wasserwunder des Moses* geschöpft hat.

757 *Drei ruhende männliche Figuren* und *Zwei männliche Figuren vor einer Landschaft* erscheinen außerdem in ihrer Kombination von Kupferstich und Holzschnitt als lavierte Zeichnungen. Damit lassen sie sich ohne Zweifel mit den von Beccafumi ausgeführten Kartons zu den Bodenmosaiken in Verbindung bringen: Der erhaltene Karton *Wasserwunder des Moses* ist eine mit Tinte lavierte Kohlezeichnung, *Wasserwunder des Moses*, Siena, Pinacoteca Nazionale (Inv. 430). Siehe hierzu De Marchi 1990, 504–505. Hartley geht davon aus, dass Beccafumis Arbeit an den Kartons für die Bodenmosaiken die Herstellung der Kupferstich-Holzschnitte beeinflusst hat. Hartley 1991, 425.

758 Es liegt auf der Hand, dass die Figuren dieser Druckbilder entweder aus den bereits ausgeführten Mosaiken, aus deren vorbereitendem Zeichnungsmaterial oder schlicht aus der Bildroutine der Werkstatt Beccafumis stammen. Daher ist es durchaus nachvollziehbar, diese Druckblätter erst in die letzte Phase des Bodenmosaik-Projekts zu legen, also in die 1540er Jahre, zumal allgemein davon ausgegangen wird, dass Beccafumi erst in den 1530er Jahren mit der Druckgraphik zu arbeiten anfang. Landau/Parshall 1994, 272 und Anm. 37.

einer technischen Studie, bei der Beccafumi sowohl graphische als auch druckgraphische Methoden und Möglichkeiten erprobte, die jedoch als eigenes Werk und nicht als präliminierende Arbeit eines anderen Werks gedacht und dementsprechend womöglich vorgeführt werden sollte.⁷⁵⁹ Die Kupferstich-Holzschnitt-Kombination mit der Darstellung zweier Apostelfiguren dürfte hingegen mehr als eine druckgraphische Studie sein. Es ist wahrscheinlich, dass dieses Druckbild einer weiteren Apostel-Reihe angehört, die Beccafumi zu realisieren beabsichtigte. Darauf verweisen zwei unvollendete Kupferstiche mit Darstellungen weiterer Apostelfiguren, die sicherlich auch in der Kupferstich-Holzschnitt-Kombination vollendet werden sollten.⁷⁶⁰

Die Wechselbeziehung von Linie und Fläche

Bei allen vorgestellten Kupferstich-Holzschnitt-Kombinationen stehen diverse Spielarten der bildinhärenten Beziehung von Linie und Fläche im Vordergrund: In *Zwei männliche Figuren vor einer Landschaft* werden tonale Abstufungen und Schattierungen sowohl mit zu Flächen gebündelten Linien des Grabstichels als auch mit Linien und Flächen aus den Holzblöcken geschaffen. Dabei benötigt die hier mit dem Grabstich ausgeführte Darstellung eigentlich die tonalen Flächen des Holzschnittes nicht, da sie in ihrer Ausführung bereits eine eigenständige Licht-Schatten-Wirkung offenbart. *Drei ruhende männliche Figuren* zeigt hingegen ein gegenseitig abhängiges Zusammenspiel zwischen Holzschnitt und Kupferschnitt, das die weiteren Arbeiten dieser Art bestimmen wird. In diesem Bild konzentriert sich Beccafumi stärker auf die Plastizität der Oberfläche

759 Es liegt weder ein Auftrag für diese Druckbilder vor, noch lassen sie sich thematisch oder formal als eine Reihe zusammenfassen. Die Forschung hatte außerdem bis dato stets Schwierigkeiten, das Bildthema der Darstellungen zu erfassen. Siehe einführend Torriti 1998, 328. Die Heterogenität der graphischen Ausführung ist derart auffällig, dass es sich hier nur um Studien handeln dürfte. Dies widerspricht allerdings nicht der Möglichkeit oder dem Zweck, diese Bilder zu verbreiten, nachzudrucken und zu sammeln. Es ist wahrscheinlich, dass diese Studien Unikate waren, da die Kombination zwischen Holzschnitt und Kupferstich technisch aufwendig ist, und selbst bei größerer Auflage und gleicher Druckfarbe die Druckbilder sehr unterschiedlich ausfallen.

760 *Apostelfigur vor einer Nische*, Bologna, Pinacoteca Nazionale (Inv. B 54 415), Kupferstich, 402 x 200 mm. Siehe hierzu Hartley 1991, 422. *Der heilige Bartholomäus*, Bologna, Pinacoteca Nazionale (Inv. 53 414), Kupferstich, 407 x 210 mm. Eine Zeichnung in Berlin, die möglicherweise Vorlagezeichnung für diesen Stich war (Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. KdZ 421) zeigt Lavierungen und Weißhöhungen auf, damit kann es sich auch um einen Entwurf handeln, mit dem Beccafumi einen Kupferstich-Holzschnitt plante. Vgl. Torriti 1998, 325–326. Siehe hierzu auch Stoltz 2016, 127–128.

der dargestellten Körper: Bei dem Blatt aus Siena werden die gehöhten Linien, die der Holzschnitt mit dem hellen Papier erzeugt, als Kontrast zu den Linien des Grabstichels gesetzt, die sich wiederum mit den vom Holzschnitt ausgearbeiteten Flächen zu tonal ausdifferenzierten und plastisch wirkenden Flächen formieren und teilweise mit ihnen verschmelzen. Bei dem Blatt aus Washington hingegen treten die Linien des Grabstichels, ob Umriss, Binnenzeichnung oder Schraffur, aufgrund der Wahl einer hellen Druckfarbe gänzlich hervor, während die Schlaglicht-Linien, die der Holzschnitt erzeugt, sich zu tonalen Flächen mit der Druckfarbe vereinen. Diese beiden Versionen demonstrieren, wie Beccafumi die Linien und Flächen, die die beiden Techniken Holzschnitt und Kupferstich unterschiedlich hervorbringen, divergierend einsetzt und mit der Auswahl einer bestimmten Farbe kombiniert (Abb. 74–75).

Die *Ruhende Menschengruppe* hingegen arbeitet mit Farbflächen und groben Grabstichellinien, welche die gleichtönigen Körper umreißen. Der Holzschnitt trägt zu keiner Linienformulierung bei, die Grabstichellinien wiederum erzeugen nur vereinzelte Binnenlinien. Dadurch wird das Körpervolumen bei den Hauptfiguren nur mit dem Hell-Dunkel-Kontrast, den die Flächen des Holzschnittes erzeugen, formuliert. Das Druckbild *Zwei Apostel* erreicht im Vergleich zu allen hier präsentierten Kupferstich-Holzschnitten die höchste Plastizität. Gerade in diesem Bild wird jedoch die Linie stark zurückgenommen: Kaum Umrisslinien, nur die stark ausdifferenzierten Flächen des Holzschnittes arbeiten die Figuren vor dem Hintergrund heraus und verleihen ihnen Plastizität. Die Linien hingegen erzeugen nur Lichter und Schatten: Die Kupferstichlinien sind zu Flächen gebündelt und kreieren wie die Platte in einem dunkleren Ton die Schattenbereiche; die Linien des Holzschnittes dienen wiederum der Erzeugung von Lichteinfällen.

In diesen Mischtechniken kombiniert Beccafumi mit allen drei bildinhärenten Mitteln, Farbe, Fläche und Linie, diverse Wirkungen von Tonalität, Plastizität sowie die Licht- und Schatten-Verteilung. In allen hier vorgestellten Werken werden den drei Bildelementen hierbei jeweils eine divergierende Aufgabe und Gewichtung zugeteilt. Die Frage, die nun in diesem Zusammenhang gestellt werden kann, ist, ob Beccafumi nach einer spezifischen Aufgabenzuteilung dieser drei Aspekte suchte.

Dies betrifft sowohl Beccafumis Umgang mit der Kunstgattung Druckgraphik als auch mit der Bildform Monochromie, denn der Sieneser Künstler erprobte die diversen Spielarten von Farbe, Fläche und Linie auch in den Bodenmosaiken und in den ›reinen‹ *chiaroscuro*-Holzschnitten. Gerade bei allen von Beccafumi entworfenen Mosaikbildern des Sieneser Domes ist immer wieder ein Spiel zwischen Linie und Fläche zu erkennen:

In den frühen, polychromen Mosaiken sind die Figuren mit Umrisslinien und Binnenlinien auf heller Oberfläche gefasst – sie erscheinen also wie gezeichnet –, während beispielsweise der Hintergrund mit Farbflächen formuliert wird. Die späteren *Moses-* und *Abraham-*Bilder zeigen wiederum grobe Umrisslinien, die Binnenstruktur der Figuren wird, wie bereits beschrieben, immer mehr mit tonal abgestuften Flächen ausgeführt, jedoch hin und wieder mit feinen Linien, etwa bei der Muskulatur der Figuren, akzentuiert (Abb. 64–66). Die Aktdarstellungen in der Kupferstich-Holzschnitt-Kombination reflektieren im Übrigen die in den Bodenmosaiken realisierte Änderung in der Aufgabenteilung für die Linie und Fläche: *Zwei Männer vor einer Landschaft* stellt sicherlich einen Bezug zu den zeichnerischen Modi der ersten Bodenmosaiken her. *Drei ruhende männliche Figuren*, aber vor allem die *Ruhende Menschengruppe* stehen bereits mit den *Moses-* und *Abraham-*Episoden in Verbindung. In den beiden letztgenannten Werkgruppen verliert die Linie allmählich an Bedeutung.

Die Entwicklung der Kupferstich-Holzschnitt-Kombinationen steht außerdem mit den oben besprochenen *Apostel-*Reihen in Verbindung. Das Druckbild *Zwei Apostel* vermittelte womöglich zwischen der früher entstandenen *Apostel-*Reihe und der letzten Reihe mit den Heiligen Petrus, Paulus, Philipp und Bartholomäus: Das erwähnte frühe *Apostel-*Bild mit dem heiligen Philipp ist ein *chiaroscuro*-Holzschnitt aus zwei Blöcken, aus einer Linienplatte und einer Tonplatte. Die erste Platte hat die Aufgabe, sowohl Schatten als auch Lichter zu gestalten, während die Tonplatte einen stärkeren Schattenton verleiht. Ähnlich verfahren die genannten Kupferstich-Holzschnitt-Kombinationen, denn trotz des Kaleidoskops diverser Spielarten gestalten die Linien des Kupferstiches die Figuren aus und bündeln sich zu schattierenden Flächen, die feinen Linien des Holzschnittes wiederum kreieren die Lichter, während die Tonflächen des Holzschnittes die Zwischentöne ausarbeiten. Mit dem Kupferstich-Holzschnitt *Zwei Apostel* verändert sich die Beziehung zwischen Linie und Fläche, da die Kupferstichlinien nur als zu Flächen gebündelter Tonblock fungieren und keine Umrisse schaffen. Damit erweist sich der Kupferstich als obsolet. Es erscheint also folgerichtig, dass Beccafumi nach der Erprobung dieser Mischtechnik den *chiaroscuro*-Holzschnitt als die geeignete druckgraphische Technik wählte.⁷⁶¹

Mit dem Bild *Zwei Apostel* entscheidet sich Beccafumi jedoch auch für einen geänderten Umgang mit dem *chiaroscuro*-Holzschnitt gegenüber den früheren *Apostel-*Reihen: Die letzte *Apostel-*Reihe charakterisiert die variationsreich gestaltete weiche, tonale

⁷⁶¹ Sanminiatelli 1967, 134.

3. Künstlerische Revisionen der Druckgraphik

Nuancierung der Tonplatte bei gleichzeitiger Präsenz der Linie, die nach wie vor eine tragende Rolle spielt, aber nun in Kreuzschraffuren ausschließlich der Lichtakzentuierung dient. Die Kupferstich-Holzschnitt-Kombination *Zwei Apostel* gab demnach die entsprechende Nutzung der Linien des Holzschnittes vor und signalisierte gleichzeitig, dass nicht nur die Kupferstichlinien, sondern die dunklen Linien insgesamt obsolet sind. Die späte *Apostel*-Reihe Beccafumis präsentiert monochrome, farbflächige Bilder, in der die Linien vereinnahmt werden (Abb. 68–69). In ähnlicher Weise verfährt Beccafumi bei den letzten Bodenmosaiken, etwa bei der *Opferung Isaaks* (Abb. 66). Bei der Entwicklung verschiedener monochromer Werke hatte Beccafumi offensichtlich nach einer spezifischen Aufgabenverteilung von Fläche und Linie gesucht, sowohl für das Druckbild als auch für das monochrome Bild.⁷⁶²

Wie in den vorangegangenen Kapiteln dieser Arbeit diskutiert wurde, stellt Giorgio Vasari in den Besprechungen monochromer Kunstgattungen sowohl die Ambivalenz zwischen den Bildformen Zeichnung und Malerei als auch diejenige ihrer Bildsprache, zwischen den Elementen Linie und Fläche, heraus.⁷⁶³ Vasari betont für alle monochromen Techniken, die er bespricht, immer wieder das gleiche Spezifikum, und zwar die gleichzeitige Hervorhebung der Antagonisten Linie und Fläche innerhalb des Bildes. Genau diese synchrone Präsenz von Linie und Fläche nimmt Beccafumi in seinen Mischtechniken, aber auch in allen seinen monochromen Werken, als Thema auf. Hierbei wählt er das Druckbild als das optimale monochrome Bild, besser gesagt den *chiaroscuro*-Holzschnitt, denn hier entwickelt Beccafumi das ausgewogene Verhältnis zwischen der Fläche, welche die tonale Wirkung des Bildes erzeugt, und der Linie, die diese Wirkung akzentuiert.⁷⁶⁴

Wie bereits diskutiert, stellt Vasari in den *Vite* den *chiaroscuro*-Holzschnitt als bevorzugte druckgraphische Gattung heraus. Die Begründung liegt sicherlich darin, dass der Grabstichel, als reine Linienkunst, die Haptik oder die Oberflächenbeschaffenheit eines Gegenstandes und die Tonalität letztendlich nur suggerieren und nicht tatsäch-

⁷⁶² Vgl. Stoltz 2016, insbes. 134–137.

⁷⁶³ Siehe Kap. 1.4.

⁷⁶⁴ Beccafumi kannte Vasaris Überlegungen womöglich aus der ersten Edition der *Vite* von 1550. Beccafumi hat Vasari bekanntlich Informationen für die *Vite* über die Kunst in Siena geliefert. Torriti 1998, insbes. 8. Der Maler starb außerdem knapp ein Jahr nach der Veröffentlichung der ersten Ausgabe der *Vite* von 1550, in der er bereits erwähnt wird, und zwar bezogen auf seine Bodenmosaiken in der *Einführung zur Malerei* (Kap. XXX). Siehe Bettarini/Barocchi 1966–1997, Bd. 1, 152–154.

lich darstellen kann, im Gegensatz zum *chiaroscuro*-Holzschnitt.⁷⁶⁵ Möglicherweise hat Beccafumi genau die von Vasari erörterten Eigenschaften des *chiaroscuro*-Holzschnitts im Sinn und treibt diese mit seinen Mischtechniken auf die Spitze, indem er auf seine *chiaroscuro*-Holzschnitte mit einem Kupferstichdruck klare und feine Linien auflegt. Insgesamt antwortet Beccafumi aber mit der letzten Apostel-Reihe auf die ambivalente Gegenüberstellung von *disegno* und *colore*, die in Vasaris Definitionen der monochromen Künste abzulesen ist, mit dem Paradigma, dass Zeichnung und Malerei zu einer ausgeglichenen Einheit verschmelzen können, und zwar im *chiaroscuro*-Holzschnitt.⁷⁶⁶ Beccafumi legt aber schließlich die Rollen der Bildelemente in einem monochromen Bild fest: den Bildaufbau und die Herstellung der Tonalität mit Farben und Flächen, die Lichtakzentuierung dagegen mit Linien.⁷⁶⁷

765 Siehe Kap. 1.4. In der *Introduzione* stellt Vasari diese Technik als eine einfache, aber gleichzeitig vollkommene Methode dar, um bei einem druckgraphischen Bild eine optimale Tonalität zu erreichen und sowohl die Linienzeichnung als auch die Flächendarstellung in einem Bild einzubinden. Damit wird im Grunde genommen sowohl die Tonalität dargestellt als auch suggeriert. Siehe *ibidem*.

766 Darüber hinaus setzt Beccafumi auf dieses Spezifikum des *chiaroscuro*-Holzschnittes auch gegenüber der *chiaroscuro*-Zeichnung oder einer lavierten Zeichnung. Aus diesem Grund ließ er von den Kupferstich-Holzschnitten wohl ab, da ihr Ergebnis sehr stark der lavierten Zeichnung ähnelt. Beccafumi verfertigte außerdem auch Ölzeichnungen, siehe hierzu etwa De Marchi 1990.

767 Vgl. diese Überlegungen zu Beccafumi bei Stoltz 2016, 137.

3.3. Rembrandt van Rijn

Es gehört zur selbstverständlichen Forschungserkenntnis, dass Rembrandts innovativer und heterogener Umgang mit dem Grabstichel, mit der Radiernadel und Kaltnadel sowie mit dem Druckverfahren, die Kunst der Druckgraphik seit dem späten 17. Jahrhundert nachhaltig verändert hat und bereits die zeitgenössischen Künstler beeinflusste.⁷⁶⁸ Außerdem ist die Forschung davon überzeugt, dass Rembrandt nicht nur experimentierte, sondern versuchte, seine druckgraphischen Neuheiten beim Publikum zu propagieren und dessen Geschmack zu beeinflussen.⁷⁶⁹ Eine wichtige Frage, die sich in diesem Zusammenhang stellen lässt, ist, inwieweit dieser bewusste und heterogene Umgang Rembrandts mit der Druckgraphik als theoretischer Diskurs verstanden werden kann, insbesondere im Hinblick auf die Definition des druckgraphischen Bildes. Kann Rembrandts Œuvre als eine stete Auseinandersetzung mit dem Wesen des druckgraphischen Bildes angesehen werden, als Versuch, normative Eigenschaften des Druckbildes und seine eigentliche Bildsprache zu erfragen oder festzulegen?

Die enorm weite Skala innerhalb des druckgraphischen Werks Rembrandts, zwischen der tonal ausgewogenen, oder gar ›malerischen‹, Gesamterscheinung einerseits und der ›zeichnerischen‹ oder sehr skizzenhaften Gesamtwirkung andererseits, verweist darauf, dass bei Rembrandt das Druckbild zwischen den beiden Gegenpolen Zeichnung und Gemälde immer wieder neu positioniert wird. Sicherlich aber geht es in dieser enormen Vielfalt auch um die Frage nach der eigentlichen Bildsprache der Druckgraphik.

768 Rembrandt van Rijn (Leiden 1606–1669 Amsterdam). Rembrandts druckgraphisches Œuvre gehört zu den meist erforschten Bereichen. Mit der neuen Edition des Werkkatalogs in der New Hollstein-Reihe wurde nun eine umfangreiche und erschöpfende Schau auf Rembrandts Druckgraphik realisiert, es wurden etwa Zuordnungen und die zahlreichen Zustände geklärt oder konsolidiert. NHD, (Rembrandt 2013), 7 Bde. Zu den neuesten Studien gehören vor allem Analysen der Linien Sprache in Rembrandts Druckbildern, siehe etwa Suthor 2014.

769 Siehe Alpers 1988

Druckbild-Kategorien

Rembrandts Druckgraphik zeichnet sich durch eine Vielfältigkeit aus, die bis dato bei keinem anderen Künstler anzutreffen war. Es handelt sich hierbei zum einen um die abwechselnde Anwendung oder Kombination von Grabstichel, Kaltnadel und Ätzung, zum anderen um Variationen in den Stärken der Ätzung und vor allem um divergierende Linienformationen und ihrer Dichte, begleitet durch einen ebenso unterschiedlichen Duktus zwischen etwa unruhigen, hakigen oder weichen Strichen. Der Überblick, den die neue Ausgabe des *New Hollstein* zu Rembrandts druckgraphischem Gesamtwerk bietet, beweist, dass der Variationsreichtum in seinem Œuvre nicht zwangsläufig von einer künstlerischen Entwicklung abhängt.⁷⁷⁰ Erklären lässt sie sich in vielen Fällen hingegen durch die jeweilige Funktion des Druckbildes. So ist etwa bei den Portraits ein ausgewogener Modus mit feinen und enganliegenden Linien anzutreffen. Bei anderen Druckbildern, wie noch aufgezeigt wird, ist eine bestimmte Liniensprache bildinhaltlich und ikonographisch motiviert. Trotz der enormen Vielfalt ist es außerdem möglich, einige übergeordnete Gruppen der diversen druckgraphischen Modi zusammenzustellen. Diese Modi betreffen die Gesamtwirkung des Druckbildes, den Linienduktus und die Oberflächengestaltung der dargestellten Figuren und Gegenstände.

Zur ersten Gruppe gehören Druckbilder, die konsequent skizzenhaft sind und sich durch lockere und dynamische Linien, etwa zickzackförmige Striche auszeichnen, welche die Umrisse oder weit auseinanderliegende Kreuzschraffuren formieren. Nur an einigen Stellen verdichten sich die Linien zu Schatten oder Akzentuierungen der dargestellten Objekte, Figuren oder Kleider. Zu dieser ersten Gruppe gehören insbesondere die frühen Arbeiten⁷⁷¹ oder vereinzelt spätere Blätter wie *Die Große Löwenjagd* von 1641 (Abb. 78).⁷⁷² Als zweite Gruppe lassen sich Druckbilder zusammenfassen, welche ebenfalls eine dynamische Liniensprache aufweisen, aber sich außerdem durch dichtere Schraffuren, breitere Linien und durch stark geätzte Linien für Schlagschatten im Vorder- oder Hintergrund auszeichnen. Hierzu gehört etwa die *Kleine Löwenjagd* (Abb. 79).⁷⁷³ In der dritten Gruppe ist zwar die grobe, skizzenhafte Liniensprache präsent, hier wird jedoch auf eine völlige

770 NHD (Rembrandt 2013).

771 *Die Beschneidung*, ca. 1625, NHD 1, Radierung; *Flucht nach Ägypten* (Skizze), ca. 1628, NHD 4, Radierung.

772 *Die Große Löwenjagd*, 1641, NHD 187, Radierung und Kaltnadel.

773 *Die Kleine Löwenjagd (mit einem Löwen)*, ca. 1629, NHD 29, Radierung.

3. Künstlerische Revisionen der Druckgraphik



78. *Die Große Löwenjagd*, Rembrandt van Rijn, 1641, Radierung und Kaltnadel, 222 mm x 298 mm, II. Zustand von II, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-1961-1052.



79. *Die Kleine Löwenjagd (mit einem Löwen)*, Rembrandt van Rijn, ca. 1629, Radierung, I. Zustand, 158 x 118 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-202.



80. *Rückkehr des verlorenen Sohnes*, Rembrandt van Rijn, 1636, Radierung, 155 mm x 136 mm. Ein Zustand (II-III nicht von Rembrandt), Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-1987-183.

Erkennbarkeit der dargestellten Dinge wie Stoffe oder Gesichter geachtet, sowie auf die klare Umschreibung des Raumes und seiner Lichtverhältnisse. Insgesamt werden die Linien gegenüber den beiden ersten Gruppen ruhiger und dichter gestaltet, in der Gesamtwirkung sind diese Druckbilder jedoch von der Skizzenhaftigkeit beherrscht. Als Beispiel lässt sich hierfür die *Rückkehr des verlorenen Sohnes* von 1636 nennen.⁷⁷⁴ (Abb. 80)

Eine vierte Gruppe zeichnet sich durch eine engere und variationsreiche Linienführung aus, die in der Dichte der Schraffuren relativ homogen ist und dabei das gesamte Bild bedeckt. Damit erscheinen die Darstellungen wie von einem Schraffuren-Netz überzogen. Lichtpartien werden nur durch gelegentliche Auslassungen erzeugt. Dazu gehören Radierungen wie *Mann, bei Kerzenlicht zeichnend* (Abb. 81).⁷⁷⁵ An diese Gruppe knüpft die fünfte Kategorie an, die zu dem bildübergreifenden Linien-



81. *Mann, bei Kerzenlicht zeichnend*,
Rembrandt van Rijn, ca. 1641, Radierung,
91 x 62 mm, I. Zustand von VI, Amsterdam,
Rijksmuseum, Inv. RP-P-1961-1061.

geflecht deutlich stärkere und nuancierte Auslassungen und Verdichtungen hinzufügt, etwa bei einigen Portraits, oder bei Bildern wie *Jupiter und Antiope* und *Die Enthauptung Johannes des Täufers*, in denen die Figuren nur mit Umrissen und geringerer Binnenzeichnung vor dem Hintergrund aus groben Netzschraffuren herausgearbeitet sind

⁷⁷⁴ Die Linien nuancieren vor allem in der Erarbeitung der Nah- und Fernwirkung durch angedeutete Linien im Hintergrund oder in Schattierungen durch etwas tiefere Ätzungen. Siehe u. a.: *Die Rückkehr des verlorenen Sohnes*, 1636, NHD 159, Radierung. Vgl. auch *Drei Orientale Figuren (Jakob und Laban?)*, 1641, NHD 190, Radierung und Kaltnadel.

⁷⁷⁵ *Mann, bei Kerzenlicht zeichnend*, ca. 1641, NHD 192, Radierung. In dieser Gruppe gibt es Varianten, die stärkere Lichteinfälle haben oder an einigen Stellen zu stärkeren Ätzungen greifen. Als Beispiele sind hier *Der Kartenspieler* zu nennen oder *Die herumtreibenden Musiker*, 1641, NHD 193, und ca. 1635, NHD 141, Radierungen. Siehe auch NHD 191, 277 und 278.

3. Künstlerische Revisionen der Druckgraphik



82. *Die Enthauptung Johannes des Täufers*, Rembrandt van Rijn, 1640, Radierung und Kaltnadel, 127 x 102 mm, ein Zustand (II–III nicht von Rembrandt), Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-165.



83. *Die Taufe des Eunuchen*, Rembrandt van Rijn, 1641, Radierung, 178 x 214 mm, Zustand II von II, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-1987-185.

84. *Vertreibung der Geldwechsler aus dem Tempel*, Rembrandt van Rijn, 1635, Radierung und Kaltnadel, I. Zustand (II–IV nicht von Rembrandt), 136 x 170 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1961-1024.



(Abb. 82).⁷⁷⁶ Eine sechste Gruppe umfasst wiederum Bilder, in denen die Szene oder der Raum nur vage definiert und fast nur von den dargestellten Objekten und Figuren formuliert ist. Hier agiert verstärkt die Umrisslinie, die an einigen Stellen mit Kreuzschraffuren oder stärkeren Linienätzungen akzentuiert wird. Als Beispiele hierfür sind *Die Taufe des Eunuchen* (Abb. 83) und *Die Wiedererweckung des Lazarus* zu nennen.⁷⁷⁷ Eine weitere Gruppe schließlich baut das Bild in einem konsequenten Dialog von Auslassungen und verdichteten Linienätzungen auf: Es handelt sich etwa um Bildszenen, die vielfach Schlaglicht-Schatten aufweisen oder von einem bilateralen Lichtverhältnis getragen werden, in dem Lichter in dunkleren Bereichen und gleichzeitig, umgekehrt, Schatten in starken Lichtbereichen akzentuiert werden. Als Beispiel hierfür kann die *Vertreibung der Geldwechsler aus dem Tempel* genannt werden (Abb. 84).⁷⁷⁸ Diese genannten sieben Gruppen können zu einem graphischen Typus zusammengefasst werden, der von der Zurschaustellung der Linie charakterisiert ist. Der Blick des Betrachters wechselt in diesen Bildern zwischen der Betrachtung der Bildinhalte, etwa der Lichtverhältnisse,

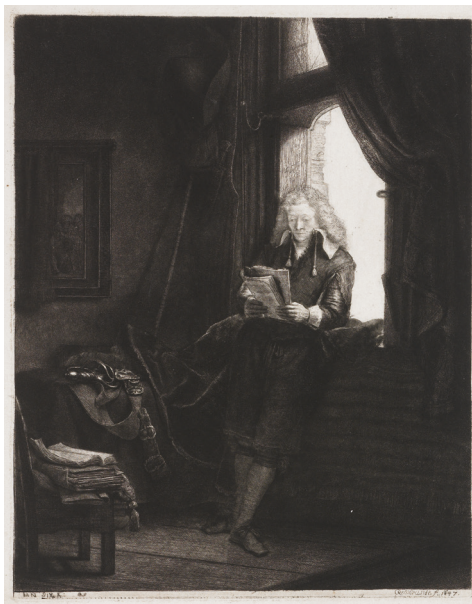
⁷⁷⁶ *Jupiter und Antiope*, ca. 1631, NHD 78, Radierung und Grabstichel; *Die Enthauptung Johannes des Täufers*, 1640, NHD 183, Radierung und Kaltnadel; siehe auch *Präsentation des Jesuskindes im Tempel*, ca. 1640, NHD 184, Radierung und Kaltnadel.

⁷⁷⁷ *Die Taufe des Eunuchen*, 1641, NHD 186, Radierung, einige Überarbeitungen mit der Kaltnadel; *Wiedererweckung des Lazarus*, 1642, NHD 206, Radierung, einige Überarbeitungen mit der Kaltnadel.

⁷⁷⁸ *Vertreibung der Geldwechsler aus dem Tempel*, 1635, NHD 139, Radierung und Kaltnadel. Siehe auch NHD 138, 140 und 141.



85. *Kreuzabnahme*, Rembrandt van Rijn, 1633, Radierung, 527 x 407 mm, IV. Zustand von IV (V–VIII nicht von Rembrandt), Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-622.



86. *Jan Six*, Rembrandt van Rijn, 1647, Radierung und Kaltnadel, 246 x 195 mm, V Zustand von V, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-1961-1160.

des Raumes oder der Art und Weise der dargestellten Stoffe, und der unvermeidlichen Wahrnehmung des Liniengeflechts, das diese Eindrücke suggeriert, aber gleichzeitig als solches dominant ist. Ein anderer graphischer Typus, zu dem sich einige weitere Kategorien der Druckbilder bei Rembrandt summieren lassen, verfolgt wiederum die beinahe vollständige Rücknahme der Sichtbarkeit der Linie: Diese Zurückhaltung ist zum einen durch sehr feine und dichte Parallel- oder Kreuzschraffuren bedingt, die für verschiedene Tonalitäten entsprechend geätzt werden und den ausgelassenen Partien entgegengesetzt werden. Hier kommt auch die Ätzung, welche die Linien zu Flächen vereint, besonders zum Tragen. Diese achte Kategorie umfasst zahlreiche Portraits und einige bedeutende Bildaufträge: Hierzu gehören etwa *Die Kreuzabnahme* von 1633 (Abb. 85).⁷⁷⁹ Zu dieser

⁷⁷⁹ *Kreuzabnahme*, 1633, NHD 118 und 119, Radierung und Grabstichel. Diese Radierung wurde vermutlich in Zusammenarbeit mit dem Werkstattmitglied Johannes van Vliet realisiert und steht in enger Beziehung zu Rembrandts *Kreuzabnahme*-Gemälde. Vgl. *Kreuzabnahme*, 1632–1633, Öl/Holz, München, Alte Pinakothek (Inv. 395).



87. *Jan Uytenbogaert*, Rembrandt van Rijn, 1639, Radierung und Kaltnadel, 251 x 203 mm, II. Zustand von II (III. nicht von Rembrandt), Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-1962-109.



88. *Der Rattenfänger*, Rembrandt van Rijn, 1632, Radierung, 138 x 125 mm, III. Zustand von III, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-336.

Kategorie zählen aber auch Portraits von *Cornelis Sylvius*, *Jan Six* (Abb. 86) und *Lieven Willemsz. van Coppenol*.⁷⁸⁰ Solch konsequente, tonale Wirkungen erzielen auch Druckbilder, die von einem sehr feinen und ruhigen Linienduktus gestaltet werden und trotz relativ breiter Schraffuren mitunter recht weiche Übergänge zwischen den Auslassungen und den Ätzpartien aufweisen. In diese neunte Gruppe lassen sich zahlreiche Portraits einordnen, etwa diejenigen von *Jan Uytenbogaert* (Abb. 87) oder Szenen wie *Der barmherzige Samariter*.⁷⁸¹ Einige Bilder dieser Gruppe zeigen einen merklich dynamisier-

Dazu gehört auch ein weiteres Projekt mit Vliet, und zwar *Christus vor Pilatus* von 1635, NHD 155, Radierung und Grabstichel.

780 *Jan Cornelis Sylvius*, 1633, NHD 124, Radierung; *Jan Six*, 1647, NHD 238, Radierung, Grabstichel und Kaltnadel; *Lieven Willemsz van Coppenol*, ca. 1658, NHD 306, Radierung, Grabstichel und Kaltnadel. In diesem Werk kommen auch die Nutzung von japanischem Papier und divergierende Abdruckverfahren zum Tragen, für die »malerische« Wirkung des Druckbildes.

781 *Jan Uytenbogaert*, 1639, NHD 172, Radierung und Kaltnadel; *Der barmherzige Samariter*, 1633, NHD 116, B. Radierung, Grabstichel und Kaltnadel.



89. *Die Wiedererweckung des Lazarus*, Rembrandt van Rijn, ca. 1632, Radierung, 365 x 256 mm, III. Zustand von V (VI–IX nicht von Rembrandt), Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-596.

ten oder etwas gröberen Duktus, wie etwa *Der Rattenfänger* (Abb. 88) oder *Die Brüder Josephs überbringen Jakob die Nachricht seines Todes*.⁷⁸²

Der letzte Typus, den eine Gruppe von Rembrandts Druckbildern bildet, zeichnet sich durch eine Kombination von diversen Linienformationen oder durch die Gegenüberstellung entgegengesetzter Modi, etwa des groben und feinen, oder eines ruhigen und dynamischen Duktus, aus. Diese zehnte Gruppe darf als zentral in Bezug auf Rembrandts Umgang mit der Druckgraphik gelten, denn diesen zeichentechnischen und stichtechnischen Verschachtelungen unterliegen bildinhaltliche, bildinterpretative oder ästhetische Motivationen. In einigen Bildern beispielsweise wird das Ziel verfolgt, hochdramatische Momente zu erzeugen. Hierzu zählen unzweifelhaft die prominenten Bilder wie etwa *Die Wiedererweckung des Lazarus* (Abb. 89) oder *Der Tod Mariens* (Abb. 90).⁷⁸³

782 *Der Rattenfänger*, 1632, NHD 111, Radierung; *Die Brüder Josephs überbringen Jakob die Nachricht seines Todes*, ca. 1633, NHD 122, Radierung und Kaltnadel. Hierzu zählen auch zahlreiche Portraits.

783 *Die Wiedererweckung des Lazarus*, ca. 1632, NHD 113, Radierung und Grabstichel; *Der Tod Mariens*, 1639, NHD, 173, Radierung und Kaltnadel.

90. *Der Tod Mariens*,
Rembrandt van Rijn,
1639, Radierung und Kaltnadel,
394 x 315 mm,
I. Zustand von II,
(III–V nicht von Rembrandt),
Amsterdam, Rijksmuseum,
Inv. RP-P-1962-2.



Insbesondere bei der Radierung *Der Tod Mariens* liegt es auf der Hand, dass die groben, bewegten und skizzenhaften Linien, die den Wolkenkumulus und die Engelschar darstellen, dem mit ruhigen und feinen Linien präsentierten Raum, in der sich die Sterbeszene der heiligen Maria abspielt, Spannung erzeugend entgegengesetzt ist. Diese Dialektik ist hier thematisch bedingt: Rembrandt setzt das Diesseits der Maria, die im Sterben liegt, dem verklärten Jenseits der auf sie wartenden Engel entgegen, und vermittelt es entsprechend mit der graphischen Technik. Die dichten und feinen Linien konstruieren das Diesseits, die skizzenhaften Linien veranschaulichen das nicht wahrnehmbare, entrückte und daher »skizzierte« Jenseits.⁷⁸⁴ Weitere Bilder dieser Gruppe weisen solche Vermengungen der Modi auf, die zur ästhetischen Akzentuierung verwendet werden. Dies gilt insbesondere für einige Frauenakte: Hier sind die Figuren vor einen homogenen, grauen Hintergrund gesetzt, die Tücher, die die Figuren umgeben, entgegen wiederum mit haki-

⁷⁸⁴ Siehe zu dieser Radierung etwa den umfassenden Aufsatz von Bernier 2005.

3. Künstlerische Revisionen der Druckgraphik

gen und skizzierten Linien sowie mit breiten Auslassungen den feinen und dichten Linien der herausgearbeiteten Körper.⁷⁸⁵

In Rembrandts druckgraphischem Œuvre lassen sich also drei Typologien identifizieren: Die erste charakterisiert die starke Evidenz der Linie, die zweite eine starke Tonalität und, umgekehrt, eine Zurückhaltung der Linie einerseits bei einer gleichzeitigen Hervorhebung ausgewogener Linienzüge andererseits. Die dritte zeichnet sich schließlich durch die Gegenüberstellung dieser beiden entgegengesetzten Modi, der Zurückhaltung und Betonung der Linie, aus.

Die Evidenz der Linie und die Heterogenität des Druckbildes als künstlerische Qualität

Im Portrait *Jan Uytenbogaert* (Abb. 87) wird die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Wiedergabe der Oberflächen der Möbel und Teppiche, der Kleider des Abgebildeten oder auch auf das Wechselspiel von Licht und Schatten gelenkt. Dieses Bild lässt sich als eine Verwirklichung der vielbesprochenen Forderung van Manders lesen, dass jedes Bild zwar auf der Grundlage der Zeichnung und Formgestaltung geschaffen werden muss, diese aber nicht wahrgenommen werden dürfen, denn die Art und Weise der Konstruktion des Bildes soll für den Betrachter entrückt werden.

Rembrandt kannte van Manders *Schilder-Boek* sicherlich.⁷⁸⁶ Viele seiner Druckbilder aus seinem Œuvre verweisen jedoch darauf, dass eine andere kunsttheoretische Aussage weit ausschlaggebender sein dürfte, namentlich die Forderung nach einer »sauberen«, druckgraphischen Linie, die von Giorgio Vasari über Abraham Bosse und André Félibien aufgestellt wurde.⁷⁸⁷ Rembrandt setzt insbesondere der Forderung an die radierte Linie, sie solle sich die Ästhetik der Kupferstichlinie zum Vorbild nehmen, seine graphischen Modi entgegen und antwortet mit Druckbildern, in denen die Vielfalt und Evidenz der Linie dargeboten wird, oder gar ein Schraffuren-System angewendet wird, das nicht der Norm der Bogenlinie des Grabstiches, der Taille, folgt, und daher für Betrachter weit stärker in den Vordergrund rückt. Dennoch erreichen diese Linienformationen ihre Ziele, etwa weiche tonale Übergänge. Dies ist im oben erwähnten Portrait *Jan Uytenbogaert* (Abb. 87) der Fall, denn trotz der Vordergründigkeit der Bildwirkung und der dargestell-

785 *Sitzende Frau mit entblößtem Oberkörper*, 1658, NHD 307, Radierung, Grabstichel und Kaltadel.

786 Siehe Melion 1991.

787 Siehe Kap. 1.4.

ten Gegenstände ist die Linie beim genauen Betrachten durchaus präsent und zwar in ihrer teilweise dynamischen Vielfalt.

Im Vergleich zu Kunstliteraten wie Bosse und Evelyn, die in ihren Texten die Eigenständigkeit des Druckbildes gegenüber den anderen Bildgattungen erörtern, zeigt Rembrandt dieses Potential jenseits der Befolgung einer klaren Linienführung auf. Die Linie muss für Rembrandt nicht gezügelt werden. Dies demonstrieren die meisten Druckbilder Rembrandts in ihrer Vielfalt oder, besser gesagt, durch die Vielfalt an Modi der Linienführung und der Liniensysteme. Rembrandt geht allerdings bei einigen Bildern so weit, bestimmte Bildwirkungen, insbesondere die Ausgewogenheit in der Tonalität, zu negieren, oder das Dargestellte undurchschaubar zu belassen, was insbesondere bei den ersten genannten Modus-Gruppen der Fall ist. Hier wird gar der bei vielen Literaten erörterte Wettstreit mit der Malerei als nutzlos vorgeführt. Dies gilt insbesondere für Druckbilder, die in ihrer Skizzenhaftigkeit »unvollendet« veröffentlicht, sprich: in zahlreichen Exemplaren gedruckt wurden, wie etwa die *Kleine Löwenjagd* (Abb. 79).⁷⁸⁸

Dieses stete Augenmerk auf graphisch technische Probleme oder die Erkundung der Modi, oder, besser gesagt, die Entscheidungen für bestimmte Bildwirkungen, zeigen auf, wie Rembrandt das Potential des Druckbildes zwischen den beiden grundlegenden Bildelementen Linie und Fläche ausspielte.⁷⁸⁹ Damit demonstrierte Rembrandt als erster Künstler auf konsequente Weise die Eigenständigkeit der druckgraphischen Bildsprache jenseits der Zuordnungsabhängigkeit oder dem Wettstreitgedanken zu den Gattungen Malerei und Zeichnung.

Das vielfältige und sich gegenüber der zeitgenössischen druckgraphischen Kunst absondernde Œuvre Rembrandts wurde innerhalb der zeitnahen Rezeption ab dem späten 17. Jahrhundert durchaus bemerkt. Mit den ersten schriftlichen Zeugnissen zu Rembrandt innerhalb der Kunstliteratur, angefangen mit John Evelyn (*Sculptura*, 1662), wird dem

788 NHD verzeichnet über 30 Exemplare, die, nach den Wasserzeichen zu bestimmen, zwischen 1629 und 1652 gedruckt wurden (NHD 29).

789 Eines der wichtigsten Argumente für die stete Stil-Suche Rembrandts waren in der Forschung die vielen Zustände einiger seiner Radierungen oder Kaltnadeln, tatsächlich stammen diese vielen Zustände jedoch von den posthumen Werkstatt-Nachbearbeitungen und Nachdrucken. Rembrandt machte in vielen Fällen nur minimale Änderungen, zahlreiche Druckbilder weisen gar nur einen Zustand auf. Dies beweist, dass das Gesamtwerk der Druckbilder Rembrandts durchaus eine Suche nach neuen Bildwirkungen auszeichnet, Rembrandt jedoch bei der jeweiligen Wahl einer spezifischen Linienformation oder der Skala der Ätzungen diese bereits entschieden hatte. Siehe NHD (Rembrandt 2013).

3. Künstlerische Revisionen der Druckgraphik

niederländischen Künstler das Attribut »partikulär« zugeordnet.⁷⁹⁰ Félibien (*Entretiens*, vii, 1685) breitet das synonyme Vokabular diesbezüglich aus: Rembrandts Druckbilder seien »kurios« oder »singulär«. Sandrart (*Teutsche Akademie*, 1675) betont ebenfalls die »Unterschiedlichkeit« in Rembrandts Druckgraphik.⁷⁹¹ Baldinucci geht als Erster eingehend auf die Druckgraphik Rembrandts ein. Er schreibt im *Cominciamento* (1686):

Das, worin dieser Künstler wirklich herausragte, war die bizarre Art und Weise, die er im Stechen mit Ätzwasser auf Kupfer entwickelt hatte, in einer bisher derartigen Eigenart, die weder von den anderen angewendet, noch später gesichtet wurde, und zwar mit diesen großen und kleinen Kratzern und den unregelmäßigen Linienzügen ohne Umrisse, mit denen er es dennoch vermochte, aus diesem Ganzen ein tiefes und gewaltiges Helldunkel, mit einem pittoresken Geschmack und bis zum letzten Strich hervorzubringen; und er färbte einige Stellen mit tiefen schwarzen Flächen ein, an anderen wiederum beließ er das Weiße des Blattes; und je nach der Farbigkeit, die er bei den Kleidern der Figuren, ob nah oder fern, erzielen wollte, verwendete er manchmal kaum Schatten und manchmal nur einen einfachen Umriß und nichts mehr.⁷⁹²

Baldinucci beschreibt konkret die oben diskutierte Eigenschaft der Druckbilder Rembrandts, welche den Betrachter die »Kratzer« und die »unregelmäßigen Linien« und gleichzeitig die Gesamtwirkung und die Tonabstufungen des Bildes erfassen lässt. Baldinucci identifiziert außerdem, dass Rembrandt mit diesen offengelegten, »großen und kleinen Kratzern« und den »unregelmäßigen Linienzügen ohne Umrisse«, den Eindruck des »Malerischen« zu geben vermochte, aber auch, dass er in vielen Bildern das »Malerische« mit der Sichtbarkeit der graphischen Virtuosität vermengt. Baldinucci spricht hier konkret von *gusto pittoresco* und *colorito*, und zwar im Sinne von Tonalität aber gleichzeitig auch in der wettstreitenden Gegenüberstellung zur Tonalität und Mehrfarbigkeit des Gemäldes.⁷⁹³

Diese Bemerkungen Baldinuccis zu den spezifischen, druckgraphischen Techniken bei Rembrandt sind sicherlich exemplarisch für die Wahrnehmung der enormen Divergenz seiner Werke im Vergleich zu herkömmlichen Druckbildern beim zeitgenössischen

790 [EVELYN], Zitat (f).

791 [SANDRART], CLV.

792 [BALDINUCCI], Zitat (h).

793 Kap. 1.4.

Publikum.⁷⁹⁴ De Piles (*Abregé*, 1699) vermerkt ebenfalls Rembrandts Werk als einen einzigartigen Moment in der Geschichte der Druckgraphik. Außerdem schreibt der Autor des *Abregé*:

Seine Stiche aus Ätzwasser haben viel von der Art und Weise seiner Gemälde. Sie sind ausdrucksvoll und geistreich, vor allem seine Portraits, in denen die Linienzüge [touches] derart angebracht sind, dass sie Fleisch und Leben vergegenwärtigen; [...] Es scheint, dass das weiße Papier nicht immer für seinen Stil geeignet war, denn er zog eine Anzahl seiner Probedrucke auf einem vorher leicht gefärbten Papier, [und] auf einem chinesischen Papier, das eine rötliche Färbung hat; diese Probedrucke sind von den Neugierigen begehrt.⁷⁹⁵

Wie aus den Passagen von de Piles und Baldinucci zu entnehmen ist, stand in Bezug zu Rembrandt nicht nur die »Einzigartigkeit« seines Stiles gegenüber anderen Künstlern im Vordergrund, sondern auch die unterschiedlichen Gestaltungsweisen innerhalb des eigenen druckgraphischen Œuvres.⁷⁹⁶ Beide Autoren erkennen die technische Qualität und den bewussten divergierenden Umgang Rembrandts mit der Druckgraphik an, gehen jedoch nicht so weit, diese innerhalb ihrer Kritiken oder Definitionen zum Druckbild zu berücksichtigen. In der zeitgenössischen Kunstliteratur wird Rembrandt damit eine Sonderrolle innerhalb der Druckgraphik des 17. Jahrhunderts zugewiesen.

794 Baldinucci verweist außerdem darauf, dass Rembrandts Stil nach ihm nicht anzutreffen gewesen sei. Diese Aussage weist darauf hin, dass Rembrandts bewusste Entgegnung auf die herkömmlichen Stile in der Druckgraphik wahrgenommen wurde, aber seine Errungenschaften zunächst keine unmittelbare Nachfolge fanden. Baldinucci macht außerdem auf die hohe Nachfrage der Druckbilder Rembrandts aufmerksam und auf den ökonomischen Erfolg. Baldinucci, *Cominciamento*, 1686, 80.

795 [DE PILES], Zitat (k). Siehe die ausführliche Übersetzung des Zitats ibidem, CLXXXIII. De Piles betont die Beliebtheit der Probedrucke. Ob de Piles tatsächliche Probedrucke meint oder die fertigen Bilder auf alternativem Papier als Probedruck bezeichnet, wird hier nicht klar. Es wird aber deutlich, dass Rembrandts Bilder beim zeitgenössischen Publikum auch in Form von »skizzenhaften« Darstellungen, wie *Die Kleine Löwenjagd*, oder aus experimentellen Druckverfahren gefragt waren.

796 Ähnlich wie Baldinucci sieht de Piles bei Rembrandt stilistische Parallelen zwischen den Werken der Druckgraphik und der Malerei. De Piles betont in beiden Kunstgattungen des Œuvres bei Rembrandt das gleiche Bestreben nach »Freiheit«, das Rembrandt nach mündlichen Quellen selbst ausgesprochen haben soll: So habe der Künstler auf die Kritik seiner Farbigkeit bemerkt, er sei kein »Färber«. De Piles, *Abregé*, 1699, 435.

4. Zusammenfassung

Zusammenfassung I:

Historischer Überblick

Die prominenten Schriften des 16. und 17. Jahrhunderts dokumentieren, dass die Druckgraphik ein bedeutender Bereich der bildenden Kunst der Frühen Neuzeit war. In der hier vorgelegten Übersicht lässt sich wiederum eine thematische Vielfalt aufzeigen, die sich in den übergeordneten Auslegungen der bildenden Kunst und in der Gewichtung, die die Druckgraphik jeweils in den einzelnen Abhandlungen und Kompendien einnimmt, begründet:

Die ersten Erwähnungen in kunstliterarischen Texten fokussieren den Grabstich der Goldschmiedekunst und der Druckgraphik unter der Prämisse der Kunstfertigkeit in der Zeichnung (*Anonimo Fiorentino*, 1530–1557, und Antonio Billi, vor 1530, über Pollaiuolo). Marcantonio Michiel (*Notizia d'opere del disegno*, 1520–1543) thematisiert wiederum, wohl als erster Literat, die Funktion der Druckgraphik als Medium der Verbreitung von Bildern nach bestimmten Kunstwerken. Die Schriften, die noch vor der ersten Edition der *Vite* Vasaris veröffentlicht oder verfasst wurden, zeugen von einem um die Mitte des 16. Jahrhunderts vorherrschenden Interesse für die Druckgraphik und ihre Prinzipien, das bereits abweichende Standpunkte aufweist: De Holanda (*Da Pintura Antiga*, 1548) erkennt das Potential der Bild-Vervielfältigung durch die Druckgraphik und charakterisiert sie als »neue Malerei«. Anton Francesco Doni sieht in der Druckgraphik ein Äquivalent zu den Medaillen, in denen Ereignisse und Persönlichkeiten sowie auch Kunstwerke vergangener Epochen überliefert werden können, und zwar sowohl durch das Druckverfahren als auch durch die Tatsache, dass das Dargestellte auf der Metallplatte im Sinne des *perennis*-Konzepts überdauern kann.

Die erste gezielte Konfrontation mit der Druckgraphik erfolgt mit Vasaris erster Edition der *Vite* von 1550, mit zwei Kapiteln aus der *Introduzione alle tre arti del disegno* über den Kupferstich und über den *chiaroscuro*-Holzschnitt. In erster Linie steht hier Vasaris Versuch im Vordergrund, der Kunst der Druckgraphik gerecht zu werden. Insbesondere in der zweiten Ausgabe von 1568, welcher das vielbesprochene Kapitel zu

Marcantonio Raimondi entstammt, wird anschließend die Notwendigkeit einer umfassenden, kunstliterarischen Auseinandersetzung mit dieser Kunstgattung festgelegt und erfüllt: Beide Ausgaben der *Vite* stellen dabei ein entscheidendes Themen-Plateau vor, das für die nachfolgenden Schriften exemplarisch sein wird. Vasaris *Vite* besprechen die Prinzipien der Druckgraphik, die einzelnen Verfahrensschritte und bieten vor allem eine Entwicklungsgeschichte derselben an. Wesentlich in den *Vite* ist auch Vasaris Katalog an Qualitäten bezüglich der intellektuellen und manuellen Leistung, innerhalb dessen die druckgraphischen Werke, in ihrer vielseitigen, autoreigenen oder reproduzierenden Form, stets in den Wettstreit mit anderen Kunstgattungen und Kunstwerken gestellt werden. Gerade mit dieser mannigfachen Skala der Bewertung der Bilderfindung und Ausführung stellt Vasari die Hierarchie der Rezeption der Kunstwerke auf:

Die Zeichnung als unmittelbares Zeugnis der Kunstfertigkeit, das Gemälde als bereits öffentliches Werk und das reproduzierende Druckbild als Medium der Veröffentlichung der Kunstfertigkeit, aber gleichzeitig als das von der Hand und von dem Geist des Künstlers (der reproduziert wird) am entferntesten liegende Werk. Innerhalb des Qualitätskatalogs stellt Vasari auch das Prinzip des druckgraphischen Reproduzierens auf, und zwar als Vermittlung des Wesens der Vorlage bei gleichzeitiger Zurückhaltung in der eigenen Ausführung. In dieser Hinsicht sind Vasaris *Vite* nicht nur der eigentlich erste, sondern auch ein in den Themenansätzen allumfassender Beitrag zur Druckgraphik.

Die nachfolgenden Schriften in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts können kaum unterschiedlicher sein, vor allem in Bezug auf die gewählten Themenschwerpunkte. Diese weisen jedoch zugleich auf, wie stark die Kunstliteratur bereits von dem Thema Druckgraphik durchdrungen ist: Lodovico Dolce (*L' Aretino*, 1557) bespricht die Druckplatte als wichtiges Objekt der Kunstfertigkeit und den Druck als entscheidenden Schritt bei der Veröffentlichung einer Bilderfindung. In Benvenuto Cellinis *Due Trattati* (1568) gelten der Kupfergrabstich als Derivat des Niello und dessen Druckbild wiederum als Derivat der Federzeichnung. Damit unterliegt die Druckgraphik für Cellini dem von der Goldschmiedekunst stammenden Lehrsatz des *rilievo*, der die gleichzeitige Erzeugung von Haptik und Perspektive bedeutet. Domenicus Lampsonius (*Effigies*, 1572) konzentriert seine Überlegungen zur Druckgraphik auf ihre Funktion der Vermittlung und Veröffentlichung der Meisterwerke. Hierbei geht die teilweise scharfe Kritik des reproduzierenden Druckbildes einher mit der großen Wertschätzung der Druckgraphik als Kunstgattung und ebenso ihrer Potentialität in der Umsetzung einer Vorlage vermittels der Linie, die Lampsonius in der Kunstfertigkeit von Cornelis Cort realisiert sieht. In Giovanni

Lomazzos (*Trattato*, 1584; *Idea*, 1590) und Giovanni Armeninis (*De' veri precetti*, 1587) Schriften wird schließlich die Fülle der Druckbilder als vorrangiges Problem thematisiert. Beide Autoren stellen das Druckbild in seiner Funktion als Modell für die Ausbildung eines Künstlers ins Visier. Während Lomazzo jedoch das Druckbild als einen Bereich der übergeordneten *pittura* im Sinne der Bildherstellung an sich, wie Gemälde, Skulpturen oder Münzen, gleichberechtigt in seine bildinhärenten Diskussionen einbezieht, bewertet Armenini, aus der Warte der in Dekadenz verfallenen Malerei, das Druckbild als nur vorübergehendes und insgesamt ungenügendes Übungsmaterial, da es in der Entsprechung zur Zeichnung nur ein »krudes Modell« erbe.

Das 17. Jahrhundert bietet zum einen konkrete Traktate zur Druckgraphik, zum anderen wird sie in vielen Schriften als Nebenbereich der Malerei abgehandelt. Karel van Mander (*Schilder-Boeck*, 1604) betrachtet hierbei das Druckbild als ein gleichberechtigtes Äquivalent des Gemäldes, trotz der divergierenden Technik und Bildsprache, da nach van Manders Auslegungen dem Druckbild das gleiche Potential in der Erwirkung der Tonalität und Haptik, der *rondicheyt*, zugrunde liegt. Ein Lehrsatz, welcher alle Bildformen und Entstehungsphasen eines Kunstwerks von der Zeichnung bis zur Kolorierung bestimmt. Mathias Quad von Kinckelbach ist wiederum der einzige Autor, der die Druckgraphik als »Kunst des Abdrucks« definiert, jenseits jeglicher Zuordnung zu anderen Künsten, und zwar in seinem Text *Von den berumbsten Künstnern* (1609), der wohlgermerkt jenseits des Einflusskreises der italienischen Kunstliteratur steht.

Giovanni Baglione (*Vite* (1572–1642), 1642) nimmt die Aufgabe wahr, die Druckgraphik aufzuwerten, insbesondere die reproduzierende Druckgraphik, hier vor allem die Qualität ihrer Ausführung und Vermittlung der Vorlage fokussierend. Baglione ist gleichzeitig der erste Literat, der die autoreigene und reproduzierende Druckgraphik eindeutig trennt, und die druckgraphischen Werke der Maler über die der Kupferstecher stellt. Diese Einstufung bringt ebenfalls Abraham Bosse ein, dessen erster und eigenständiger Traktat zur Druckgraphik sich an Maler richtet, die sich neben ihrer »hauptsächlichen« Tätigkeit, der Malerei, der Radierung widmen. Sein *Traicté* (1645) bespricht die Radierung und den Kupferstich in allen einzelnen Verfahrensschritten. Den Fokus auf die technischen Fragen richtet Bosse auch in der kurzen Besprechung einiger Künstler im *Traicté* und in der ausführlicheren Besprechung der Geschichte der Druckgraphik in den *Sentimens* (1649). Hier stehen die Ästhetik und die Mannigfaltigkeit der Modi der druckgraphischen Linie im Vordergrund.

4. Zusammenfassung

Abraham Bosses Schriften repräsentieren neben Vasaris *Vite* ein entscheidendes Moment in der Geschichte der Kunstliteratur zur Druckgraphik und üben ihrerseits wesentlichen Einfluss auf die nachfolgenden Schriften aus: Insbesondere John Evelyn baut in seinem umfassenden Traktat zur Druckgraphik (*Sculptura*, 1662), der sich der Technik, aber vor allem der Abstammung des Kupferstichs von skulpturalen Verfahren und der Geschichte der Druckgraphik widmet, unter dem Einfluss von Bosse die Diskussion um die druckgraphische Linie und Bildsprache aus. Unberührt von den konkreten Traktaten zur Druckgraphik bleiben unter anderem Cornelis De Bies *Het Gulden Cabinet* (1662) und die Schriften von Giovanni Bellori. De Bie setzt die Druckgraphik als einen Bereich der Malerei fest, ohne jedoch einen hierarchischen Bezug zwischen den beiden Gattungen zu formulieren. Belloris Ausführungen hingegen, in den *Vite de' moderni* (1672) und in *Descrizione* (1695), lassen eine deutliche Hierarchisierung der Maler-Kupferstecher gegenüber den Berufskupferstechern erkennen. Bellori betrachtet jedoch die Druckgraphik unter verschiedenen Aspekten, als Mittel des künstlerischen Ausdrucks neben der Malerei, als eigenständige Gattung, aber insbesondere als Zeugnis über die Art und Weise, wie ein bestimmtes Kunstwerk im Verlaufe der Geschichte rezipiert wurde: Die Druckgraphik vermittelt und reproduziert, gerade aber darin fokussiert und schätzt Bellori ihre künstlerische Qualität.

Die ab der Mitte des 16. Jahrhunderts zunehmende Ausführlichkeit und Eindeutigkeit in der Beschreibung der einzelnen Schritte und Prinzipien der Druckgraphik mündet nicht nur in den konkreten Traktaten von Bosse und Evelyn, sie ist außerdem von der erhöhten Rezeption und Kritik der vorangegangenen Texte gekennzeichnet. Ende des 17. Jahrhunderts folgen mit den Viten-Kompendien von André Félibien (*Entretiens*, 1666–1688) und Joachim Sandrart (*Teutsche Akademie*, 1675) Schriften, die eine enorme Fülle an Informationen und Besprechungen zur Druckgraphik, zu ihrer Geschichte und zu ihrer Technik – insbesondere in Anlehnung an die Schriften von Bosse – aufweisen. In beiden Viten-Kompendien werden die diversen Rollen der Druckgraphik zwischen ihrer Funktion als vermittelndes Medium und als eigenständige Kunstgattung formuliert, in ähnlicher Weise wie in den Schriften von Giovanni Bellori: Die Mannigfaltigkeit der Aufgaben der Druckgraphik ist nun selbstverständlich.

Mit den letzten Schriften, namentlich von Baldinucci und de Piles, liegt das Thema Druckgraphik nicht nur selbstverständlich vor, ebenso unmissverständlich wird sie als eigenständige Kunstgattung verhandelt. Die Besonderheit, die in Baldinuccis Traktat zur Druckgraphik (*Cominciamento*, 1686) und in de Piles' konkreten Überlegungen zur

Funktion der Druckgraphik im *Abregé* (1699) zum Tragen kommt, ist die Definition dieser Kunstgattung als bildkommunikatives Medium (ungeachtet der Umstände der Entstehung eines Druckbildes als autoreigen oder reproduzierend), die bis dahin nicht derart konkret und umfassend formuliert wurde.

Zusammenfassung II: Thematische Übersicht

Die Auseinandersetzung der Kunstliteratur mit der Druckgraphik ist in erster Linie von der Frage nach ihrer Definition beherrscht. Die übergeordnete Einteilung der bildenden Kunst in Skulptur und Malerei war hierbei in den meisten Fällen der entscheidende Faktor, die Druckgraphik als »congenere« (Vasari) entweder der einen oder der anderen Gattung zuzuordnen zu müssen. In den einzelnen Ausführungen lässt sich jedoch nachweisen, dass die Druckgraphik als Kunstgattung stets gesondert von ihren Elementen Druckplatte und Druckbild behandelt wird. Aus diesem Grund sind etwa bei dem gleichen Autor die Zuordnung der Druckgraphik als Kunstgattung zur Skulptur und gleichzeitig die Bestimmung des Druckbildes als eigenständige Bildform im Wettstreit mit der Malerei möglich, wie insbesondere in Evelyns *Sculptura* (1662) dargelegt wird.

Das Spezifikum der Druckgraphik, das sich in der Doppelexistenz des Werks zwischen Druckplatte und Druckbild begründet, ist insofern bestimmend, als hierbei sowohl der Umgang mit den technischen Phasen als auch die generellen kunsttheoretischen Aspekte der Werkentstehung zusammenfallen. Im Grunde genommen werden alle drei Hauptelemente der Druckgraphik, die Bearbeitung der Druckplatte, das Druckverfahren und das Ergebnis auf dem Druckbild in ihrer kunstästhetischen Relevanz betrachtet. Dies führt sicherlich zum Phänomen der dialektischen Sprache, die das Bemühen offenbart, diese Doppelwertigkeit, oder gar Dreifach-Wertigkeit, des druckgraphischen Werks zu vermitteln.

Die Druckplatte wird nur in einzelnen Fällen als tatsächliches skulpturales Objekt betrachtet (Baglione über den Holzstock), sie gilt mehrheitlich als Ergebnis einer skulpturalen Technik. Der Gravur und dem Grabstich unterliegt jedoch seit jeher das Zeichnen als grundlegender, künstlerischer Vorgang, wie dies bereits Theophilus Presbyter in *De diversis artibus* (12. Jh.) nahelegt. Daher gilt die Aufmerksamkeit der Kunstliteratur den Verschränkungen zwischen Zeichnung auf dem Metall, dem Grabstich und der

Gravur, die ebenfalls in der Kunstpraxis, etwa in den Goldschmiedearbeiten oder in Druckbildern ausgespielt werden. Hierzu gehört der Silbergrabstich *Der trunkene Silen* von Annibale Carracci, der gleichzeitig ein Ziergegenstand ist. Die Druckplatte wird daher gelegentlich als Objekt fokussiert, welches die Eigenhändigkeit und die physischen, auch unfreiwilligen Spuren wie Risse und Flecken durch fehlerhafte Bearbeitung (*Pietà* von Annibale Carracci) beinhaltet. Gerade aber die umfassende Erzählung von Lodovico Dolce im *L'Aretino* über die goldene Kupferplatte mit dem Bildnis des Kaisers Karl V. verdeutlicht, dass solch ein Werk weder für die Ansicht geeignet noch seine eigentliche Bestimmung erfüllt, wenn keine Druckbilder davon abgezogen werden. Hierbei gilt das Verständnis, dass der Kupfergrabstich ein präliminäres Objekt des zu vollendenden Werkes ist, und somit als Ursprung der Kunstfertigkeit des Künstlers, etwa bei Dolce oder bei Vasari, aber besonders explizit bei Bosse beachtet wird.

Die Besprechungen des Druckverfahrens bestätigen den präliminären Charakter der Stichplatte, denn es wird maßgeblich als Vorgang verstanden, in welchem das Bild aus der Stich-Druckplatte »ans Licht gebracht« und dem Betrachter, dem Publikum, preisgegeben wird. Der Druck wiederum steht in einem Spannungsverhältnis zwischen unmittelbarer Formübertragung und der Kontrolle des stattfindenden Abdruckprozesses seitens des Ausführenden. Dies bestätigt sich in der druckgraphischen Praxis, etwa in den diversen Experimenten, wie in den Kupferstich-Holzschnitt Kombinationen von Domenico Beccafumi. In der Kunstliteratur wird dies insbesondere in Bezug auf die Qualität des Drucks wahrgenommen (van Mander über Lucas van Leyden im *Schilder-Boek*), aber auch in den generellen Konnotationen des Drucks als Moment der Vervielfältigung und, damit verbunden, der Veröffentlichung und Bewahrung von Bildern, sowie als Moment der Authentizitätssicherung einer bildphilologisch korrekten visuellen Übertragung. Abraham Bosses *Traicté* (1645) hingegen demonstriert mit seiner umfassenden Beschreibung des Druckverfahrens, dass es seit der Standardisierung der druckgraphischen Produktion zwar nicht mehr zum Tätigkeitsbereich desjenigen gehört, der ein Bild schneidet oder sticht, es jedoch der Kenntnis des Verfahrens bedarf, um den Druck als den entscheidenden qualitativen Moment der Entstehung zumindest zu kontrollieren.

Der zentrale Aspekt, der sich innerhalb der Kunstliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts als rote Linie durchzieht, ist die allmähliche Emanzipation des Druckbildes zur eigenständigen Bildform, und zwar gerade aufgrund seiner Funktion als reproduzierendes Medium: In allen hier vorgestellten Texten steht ohne Zweifel der Kupferstich im Mittelpunkt, und

zwar genauer gesagt der Linienstich, der zunächst unter der Engführung mit der Zeichnung beziehungsweise Federzeichnung von Vasari oder Cellini beschrieben, anschließend aber, insbesondere von Evelyn und Bosse, als spezifische druckgraphische Sprache herausgestellt wird, welche mit der Federzeichnung nur eine gemeinsame »Methode« teilt. Die Leistung des Linienstichs besteht nicht nur in der Erzeugung von Haptik und Tonalität, wie van Mander sie in den Kupferstichen von van Leyden und Dürer realisiert sieht, sondern vor allem in der Übersetzung jeglichen Gegenstands in Linien und Schraffuren. Gerade in der Funktion als reproduzierendes Bild kommt dieses Potential zum Tragen, das von Lampsonius und Baglione über Bosse und Sandrart als sowohl intellektuelle wie manuelle Leistung beschrieben und geschätzt wird.

Dieses Potential wird seit Vasari in den Diskursen über die Nichtentsprechung zum Gemälde und über die Norm der Distanz des reproduzierenden Druckbildes zur Vorlage formuliert. Das darzustellende Objekt kann eine gezeichnete wie gemalte Vorlage sein, eine Skulptur und schließlich auch die Natur. Aus diesem Grunde richtet sich die allmählich festigende Definition des druckgraphischen Kunstwerks als eine spezifische Linienkunst sowohl an das autoreigene als auch an das reproduzierende Druckbild. Dieses Verständnis spiegelt sich in der Kunstpraxis wider, namentlich in der gegenüber anderen Gattungen wie die Federzeichnung gesonderten Liniensprache, die für alle Künstler von Cornelis Cort bis Hendrick Goltzius und für die aufkommende Technik der Radierung maßgeblich sein wird. Dies besprechen umfassend die Autoren Bosse (insbesondere in *Sentimens*, 1649) und Evelyn. Mit dieser spezifischen Liniensprache wiederum setzt sich das Druckbild auf selbstverständliche Weise in den Wettstreit mit anderen Gattungen, nicht nur mit der Malerei, sondern auch mit der Skulptur (Goltzius' *Herkules und Telephos*).

Die hier genannten, zentralen Aspekte um die Linie zeigen auf, wie letztendlich irrelevant der Unterschied zwischen der autoreigenen und reproduzierenden Druckgraphik in der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit gewesen ist. Die einzigen tatsächlichen hierarchischen Überlegungen betreffen die nicht angefochtene Prävalenz der Malerei und die im 17. Jahrhundert festgelegte Rangordnung zwischen Berufstechern und den Malerstechern sowie herausragenden Druckgraphik-Persönlichkeiten wie etwa Sadeler. Der weitere entscheidende Punkt innerhalb der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit ist außerdem, dass die Druckgraphik mehrheitlich nicht als monochrome Kunst gegenüber der polychromen Malerei diskutiert wurde, sondern vorrangig als eine Kunst, welche mit ihren eigenständigen Mitteln mimetische Leistungen zu erbringen vermag, die sich mit denjenigen der Malerei in den Wettstreit stellen können.

Der Diskurs über die Eigenständigkeit des Druckbildes gegenüber den Gattungen Zeichnung und Gemälde lässt sich sicherlich auch in der Kunstpraxis nachweisen: In der Betrachtung des Gesamtœuvres der Künstler Lucas van Leyden, Domenico Beccafumi und Rembrandt van Rijn ist es gerade aufgrund ihrer nicht ›standardisierten‹, unterschiedlichen Herangehensweisen und Techniken sowie deren stetigen Änderungen möglich, Überlegungen zu den druckgraphischen Modi exemplarisch nachzuweisen. Die Ergebnisse divergieren hierbei, betreffen aber stets die Beziehung der Linie zu den evozierten und tatsächlich geschaffenen Flächen im Druckbild.

In van Leydens Œuvre münden die zunächst dichten Schraffuren und weiten Aussparungen sowie die späteren, dynamischen und größeren Schraffuren in die Anwendung einer »sauberen« und geordneten Linie. Beccafumi wählt nach den Experimenten mit Kombinationen von Linien-Schnitt (Kupfergrabstich) und Linien-und-Flächen-Schnitt (Holzschnitt) den *chiaroscuro*-Holzschnitt als geeignete Methode, mit der das Bild mit den geschnittenen Flächen gestaltet wird und die geschnittenen Linien dem Dargestellten letztendlich nur assistieren. Rembrandt schließlich propagiert zum einen die Evidenz der Linie in seinen Radierungen, zum anderen sucht er die stete Varietät der Liniengestaltung, die thematisch bezogen sein kann oder bestimmte ästhetische Ziele verfolgt und insgesamt zum tragenden Moment im Œuvre Rembrandts wird.

Die Auseinandersetzung dieser Künstler mit den unterschiedlichen druckgraphischen Modi steht zwar nicht in einem unmittelbaren Dialog mit der Kunstliteratur, reagiert jedoch sicherlich auf bereits bestehende und diskutierte Normen. In van Leydens Bildern lässt sich das Bestreben erkennen, die Möglichkeiten der Darstellung auszuloten, welche die Linien zu überwinden suchen, was etwa in den frühen Äußerungen, Anfang des 16. Jahrhunderts mit Gauricus und Erasmus formuliert wird. Beccafumis Experimente lassen sich durchaus mit Vasaris Überlegung vereinbaren, dass der *chiaroscuro*-Holzschnitt einen Fortschritt gegenüber dem Kupferstich bedeutet, da er sowohl Flächen als Linien kombiniert. Rembrandts Druckbilder hingegen können als »Alternative« zur Forderung nach der »klaren Linie« verstanden werden, als gezielte Demonstration der Vielseitigkeit des Druckbildes, das sich der »traditionellen« Bildsprache des Linienschnittes entzieht. Umgekehrt werden in der Kunstliteratur insbesondere die druckgraphischen Modi von van Leyden beachtet und erörtert; etwa bei van Mander oder Vasari wird die Überwindung der Linie, die im Druckbild die gelungene Tonalität oder Naturdarstellung in den Vordergrund bringt, zum Leitthema. In Bezug auf Rembrandt wird hingegen dessen spezifische und neuartige Methode wahrgenommen, insbesondere von Baldinucci und de Piles, jedoch nicht in konkrete Diskussionen zur Druckgraphik einbezogen: Die

Vielseitigkeit in den druckgraphischen Techniken, bei Rembrandt oder auch bei Beccafumi, ist im Grunde genommen nicht in der Kunstliteratur präsent. Der Kupferstich und die »klare Linie« des Kupferstichs als Norm für die Radierung verdrängen als Leitaspekte andere Techniken, insbesondere den Holzschnitt, aber auch den *chiaroscuro*-Holzschnitt. Sogar die Schabkunst wird Ende des 17. Jahrhunderts in den Schriften von Evelyn und Sandrart nur hintergründig behandelt.

Die theoretischen Überlegungen zur Druckgraphik dringen in die übergeordneten Themen der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit ein. Dies lässt sich etwa in den Diskussionen um die Funktion der Zeichnung seit Vasaris *Vite* nachvollziehen: In den Traktaten zur Druckgraphik von Evelyn und Baldinucci wird die Bedeutung der Zeichnung als präliminäres Objekt eindeutig festgelegt. Die Druckgraphik berührt jedoch vor allen Dingen das frühneuzeitliche Verständnis der Konzepte der *inventio* und *imitatio*. Sie ist letztendlich Vorführobjekt der Teilung der intellektuellen und manuellen Leistung und ihrer gegenseitigen Abhängigkeit und wird seit Vasari als solche immer wieder besprochen. Das Konzept der *imitatio* wird in Bezug auf die Druckgraphik präzisiert, denn generell wird nun der künstlerische Akt der Nachahmung, als allgemeine, elementare, poetische Handlung, von seiner Zielausrichtung und Funktion getrennt, und dieses kann ein künstlerischer Wettstreit, eine Reproduktion oder eine Kopie sein. Gerade die konkreten Besprechungen des Reproduzierens in der Kunstliteratur machen außerdem deutlich, dass die Druckgraphik nicht das einzige Medium der Reproduktion ist, denn diese Aufgabe können als »Kopien« andere Kunstgattungen wie Gemälde (dies betont Baldinucci in *Alcuni Quesiti*, 1681) oder Zeichnungen erfüllen, und schließlich auch ein Text, was insbesondere Bellori in *Descrizione* anführt. Reproduktion bedeutet in diesem Falle schlicht »Wiedergabe«. Die Kopie als gattungsgleiche und die Reproduktion als gattungsfremde Übertragung eines Bildinhalts werden hierbei meist nicht unterschieden, außerdem werden beide Formen, insbesondere bei Baldinucci und Bosse, als Werkproduktionen überlegt, die einen hohen künstlerischen Anspruch aufweisen und sich damit für den Kunstmarkt und für den Fortschritt der bildenden Kunst als »nützlich« erweisen können. Die »Aura« eines originären Einzelwerks, die Walter Benjamin rückblickend auf die Geschichte der Kunst aus der Warte des 20. Jahrhunderts konstatiert, ist damit in den Überlegungen der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit nicht vorhanden.⁷⁹⁷

797 Benjamin 2006, 23.

Das druckgraphische Reproduzieren wird aber in der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit durchaus definiert: Es betrifft zum einen die Veröffentlichung der »eigenen« wie »fremden« Erfindung und der eigenen Leistung des *fecit*, wie es Baldinucci oder Félibien anführen. Zum anderen ist das druckgraphische Reproduzieren eine spezifische künstlerische Handlung, die eine Vorlage mit Linien »abstrahierend« umsetzt, um ihren Wesenskern in Stil, Bildinhalt und Darstellungsweise zu übermitteln (Vasari, Baldinucci, Sandrart).

Zwischen den ersten schriftlichen Reaktionen auf die Druckgraphik Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts und der Entwicklung der spezifischen Schriften, die in Sammlungskatalogen und technischen Traktaten im 18. und 19. Jahrhundert einen hohen Umfang erreichen, bietet die Kunstliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts demnach eine Fülle von Texten an, die nicht nur stark von dem Thema Druckgraphik durchdrungen sind, sondern die enge Verstrickung dieser Kunstgattung mit der Kunsttheorie und Kritik der bildenden Kunst in der Frühen Neuzeit demonstrieren. De Piles' *Abregé* (1699) ist am Ende des 17. Jahrhunderts wiederum der erste Traktat, der die Druckgraphik nicht nur als eigenständige Kunstgattung, sondern auch ohne einen definitorischen oder wettstreitenden Bezug zur Malerei betrachtet. Damit ist dieser Traktat für die nachkommende Kunstliteratur insofern zukunftsweisend, als die wichtige Rolle, welche die Druckgraphik angenommen hatte, mit den expliziten, historischen und technischen Schriften seit dem 18. Jahrhundert, wie etwa Abraham von Humberts *Abrégé historique de l'origine et des progresz de la gravure et des estampes* (1752) oder François Basans *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes* (1767) abnimmt: Die Druckgraphik wird von nun an gesondert behandelt, das heißt ihre Prinzipien und Spezifika werden nicht mehr eng gestrickt in den Diskurs der Theorie der bildenden Künste integriert, und derart eng den anderen Kunstgattungen gegenübergestellt. In der Geschichte der Kunstliteratur zur Druckgraphik stellen damit die Texte der vor- und frühakademischen Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts ein in sich geschlossenes Phänomen dar.

5.

Anhang:

Schriften zur Druckgraphik des
16. und 17. Jahrhunderts

ANTONIO BILLI, *Libro* (vor 1530)
ANONIMO FIORENTINO, *Notizie di Pittori,
Scultori e Architetti* (ca. 1530–1557)
MARCANTONIO MICHIEL, *Notizia d'opere del
disegno* (ca. 1520–1543)

Drei Schriften, Antonio Billis *Libro*, Marcantonio Michiels *Notizia d'opere* sowie die *Notizie di Pittori* eines anonymen florentinischen Autors belegen, dass die druckgraphische Kunst bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wahrgenommen wurde und als Thema in der frühen Kunstliteratur Eingang fand. Sie bezeugen jedoch gleichzeitig, dass vor Giorgio Vasaris *Vite*-Edition von 1550 die Druckgraphik noch nicht umfassend in der Kunstliteratur behandelt wurde. In allen drei Schriften werden Kupferstecher oder druckgraphische Werke lediglich erwähnt. Allerdings gehören alle drei Texte zu unvollendeten und nicht gedruckten Buchprojekten.

ANTONIO BILLI¹, *Libro* (vor 1530)²

Antonio Billis *Libro* enthält kurze Werk- und Lebensbeschreibungen florentinischer Künstler von Cimabue bis Michelangelo. Der Text

galt dem Anonimo Fiorentino als Quelle; auch Vasari und später Filippo Baldinucci haben diese Schrift wohl konsultiert. Im *Libro* wird nur eine Anmerkung zur Druckgraphik gemacht: Der Autor schreibt, Antonio Pollaiuolo habe mit dem Grabstichel und mit Niello gearbeitet. (a)

ANONIMO FIORENTINO, *Notizie di Pittori,
Scultori e Architetti* (ca. 1530–1557)³

Die Schrift, dessen Verfasser nach wie vor unbekannt ist, stammt sicherlich aus dem florentinischen Raum.⁴ Das Buch, das eindeutig nicht vollendet wurde, enthält einen Teil über die antiken Künstler und einen zweiten Teil über Künstler von Cimabue bis zu den Zeitgenossen des Autors.⁵ Inwieweit die *Notizie di Pittori* bekannt waren, wird insbesondere in Bezug auf die zweite Ausgabe der *Vite* Vasaris von 1568 diskutiert. Nachweislich wurden sie für Baldinuccis Schriften herangezogen.⁶ Es ist anzunehmen, dass Vasaris erste Ausgabe der *Vite* von 1550 und die *Notizie* von Anonimo Fio-

1 Ca. 1480–1540. Ob der florentinische Kaufmann der tatsächliche Verfasser war, ist nach wie vor nicht nachgewiesen. Als Einführung zu dem *Libro* und zu dessen Editionen siehe Frey 1892, Ficarra 1978 und Benedettucci 1991.

2 Zur Diskussion über die Datierung dieser Schrift siehe die unterschiedlichen Meinungen bei Benedettucci 1991, 15–18, Ficarra 1978, XIII–XX, und Kallab 1908, 173–177. Das autographische Manuskript von Antonio Billi ist nicht überliefert. Zwei sehr divergierende Kopien haben sich erhalten: *Magliabechiano* XXV, 636 (dieser Text steht dem Original wohl am nächsten) und *Magliabechiano* XIII, 89. Beide Handschriften befinden sich in der Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz.

3 Es handelt sich um einen später hinzugefügten Titel. Siehe zu dieser Schrift vor allem Frey 1892a. Zur Diskussion um ihre Datierung siehe Ficarra 1968, XVIII–XX.

4 Die Schrift wird seit 1755 in der Biblioteca Nazionale als *Magliabechiano* Cl. XVII, 17 aufbewahrt. In der Forschung wird unter anderem der Philosoph und Literat Vincenzo Borghini als Autor vermutet. Ficarra nimmt hingegen an, dass der Verfasser diese Schrift für die Künstlerfamilie Gaddi niedergeschrieben habe, denn der Text enthält viele Informationen über Gaddo, Taddeo und Agnolo Gaddi. Außerdem gehörte diese Schrift ursprünglich der Bibliothek der Familie Gaddi (Nr. 564) an. Siehe Ficarra 1968, XII–XIV.

5 Anonimo Fiorentino besaß wohl eine vollständige Kopie des *Libro* von Antonio Billi. Siehe Ficarra 1968, XVII und XXX–XXXII.

6 Siehe Baldinucci, *Notizie dei Professori del Disegno*, 1681–1728, (Ranalli 1974–75), Bd. 1, 428–429.

rentino (1530–57) zeitgleich entstanden sind.⁷ Anonimo erwähnt die druckgraphische Kunst in Bezug auf Antonio Pollaiuolo und nennt ergänzend zu seiner Quelle, dem *Libro* von Antonio Billi, Pollaiuolos Kupferstich *Ignudi* (*Kampf der zehn nackten Männer*).^(b)⁸

MARCANTONIO MICHIEL⁹, *Notizia d'opere del disegno* (ca. 1520–1543)¹⁰

Die in modernen Worten als Kunstführer angelegte Schrift von Marcantonio Michiel, welche die Kunstwerke aus venezianischen und anderen norditalienischen Häusern inventarisierend/dokumentarisch beschreibt, blieb ebenfalls unvollendet und wurde nicht publiziert. Der Text fungierte wohl als eine Art Skizze oder Promemoria für den Ausbau eines umfassenden Buches, das Michiel geplant hatte und welches mit dem Titel *Vite de' pittori e scultori moderni* gedruckt werden sollte.¹¹ Gegenüber den Schriften von Anonimo Fiorentino und Antonio Billi interessierte sich Michiel nicht nur für die heimische, in diesem Falle

für die norditalienische Kunst, sondern auch für die Kunst aus Nordeuropa: Erwähnt werden etwa Werke von Hieronymus Bosch und Albrecht Dürer. In Michiels Text werden bereits mehrere Anmerkungen zur Druckgraphik gemacht. Es wird beispielsweise auf eine Sammlung von Handzeichnungen und Druckblättern in einem venezianischen Haus hingewiesen.¹² Konkret wird ein Kupferstich von Marcantonio Raimondi nach einem von Raffael entworfenen Teppich thematisiert, ohne jedoch den Namen des Kupferstechers zu nennen.^(c) Michiel spricht in diesem Kontext von zwei Zeichnungen Raffaels für Wandteppiche: *Paulus' Predigt in Athen* und *Bekehrung des heiligen Paulus*. Der Autor bemerkt, dass, während die Zeichnung *Bekehrung des Paulus* sich in der Sammlung des Patriarchen von Aquileia befinde, die andere Zeichnung, *Paulus' Predigt in Athen*, durch den Druck verbreitet sei.¹³ Mit diesem Hinweis versucht der

7 Die Publikation der *Vite* von Vasari könnte ein Grund dafür gewesen sein, dass Anonimo Fiorentino (oder der vermutliche Autor Vincenzo Borghini) die Vollendung der Schrift aufgab. Siehe Ficarra 1968, XLIII.

8 *Ignudi / Kampf der zehn nackten Männer*, Antonio Pollaiuolo, Kupferstich, ca. 1470/90, 2 Zustände, B. XIII, 2.; der erste Zustand hat sich nur in einem Exemplar erhalten (The Cleveland Museum of Art, inv. 1967.127). Siehe hierzu Metz 2013, 112–114 (64), und den Kommentar zur Vita von Pollaiuolo bei Anonimo Fiorentino bei Frey 1892a, 312–315.

9 Ca. 1486–1552.

10 Einführende Literatur: De Benedictis 2000, Frimmel 1896.

11 Siehe De Benedictis 2000, 10 und 19. Auch bei dieser Schrift könnte die erste Edition der *Vite* Vasaris von 1550 ein Grund für die Aufgabe des Projekts gewesen sein.

12 Bei der Kolumne »Venezia«: »In casa de M. Antonio Foscarini, 1530, febrajo«. Marcantonio Michiel, *Notizia d'opere* (De Benedictis 2000), 54. Bei der Aufzählung der Kunstwerke im venezianischen Haus des Kardinals Grimani werden womöglich Stiche von Albrecht Dürer erwähnt, es heißt hier allerdings lediglich: »Dort sind auch einige von Albrecht Dürer.« / »Sono ui anchora de Alberto Durer«. Marcantonio Michiel, *Notizia d'opere* (De Benedictis 2000), 56.

13 *Paulus' Predigt in Athen*, Marcantonio Raimondi nach Raffael, Kupferstich, ca. 1517–1520, B. XIV, 44. Die Forschung geht davon aus, dass Raimondi seinen Stich nicht nach dem Karton des Wandteppichs ausgeführt hatte, sondern nach Vorzeichnungen; womöglich lagen dem Kupferstecher zwei Studien für diesen Teppich vor (Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizzi, Inv. 540E r. und Paris, Louvre, Inv. 3884r). Siehe hierzu etwa aktuell den Katalogbeitrag von Imogen F. Harley 2016, in Wouk/Morris 2016, 187–188. Siehe wiederum zu den Zeichnungsstudien für den Wandteppich *Bekehrung des heiligen Paulus* und einführend zu

Autor wohl zu veranschaulichen, welcher Teppich von Raffael gemeint ist, in der Annahme, der Kupferstich sei den Lesern bekannt. Diese Bemerkung verweist aber gleichzeitig darauf, dass die Druckgraphik bereits als Medium des Veröffentlichens eines Werks wahrgenommen wurde, insbesondere im Sinne des Vorteils, bestimmte Werke außerhalb ihrer Standorte konsultieren zu können. Michiel formuliert in diesem Zusammenhang den konkreten Begriff »divulgare«, »verbreiten«.¹⁴

AUSZÜGE¹⁵

Erwähnung der druckgraphischen Tätigkeit von Antonio Pollaiuolo

(a) Antonio del Pollaiuolo fu di grandissimo ingegno: lavorò di niello e bullino splendidissimamente. **Antonio Billi**, *Libro*, (Benedettucci 1991), 63.

Zu Pollaiuolo und zu seinem Stich »Kampf der zehn nackten Männer«

(b) Antonio del Pollaiuolo fiorentino, orefice fu di grandissimo disegno e lavoro di niello e di bulino splendidamente. (...) Intaglio anchora una forma di rame di gnudj di diverse

attitudinj e mirabilj.¹⁶ **Anonimo Fiorentino**, *Notizie*, (Frey 1892a), 81 und 312.

Erwähnung des Stiches von Marcantonio Raimondi nach Raffael, »Paulus' Predigt in Athen«

(c) Li dui pezzi de razzo de seda et doro, istoriati, luno della conversione de S. Paulo, laltro della predicatione furono fatti far da papa Leone cun el disegno de Rafaele d'Urbino; uno delli qual disegni, zoe la conversione, è in man del patriarcha d'Aq[ui]leia, l'altro è divulgato in stampa.¹⁷ **Marcantonio Michiel**, *Notizia d'opere*, (De Benedictis 2000), 55.

der gesamten Apostel-Teppichserie, aus der die beiden genannten Werke Raffaels stammen, Jacoby/Sonnabend 2012, 193–194.

14 »Divulgare«, »spandere tra la folla« (13. Jahrhundert) – »in einer Menschenmenge austreuen«. Siehe *ad vocem* »divulgare«, *Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, Bologna: Zanichelli 2001¹².

15 Die in dieser Anthologie vorliegenden Zitate folgen entweder den modernen Ausgaben oder den originären Kompendien; insbesondere im zweiten Fall werden die Zitate geringfügig zur besseren Lektüre modernisiert.

16 Zu dem Stich *Kampf der zehn nackten Männer* siehe oben, Anm. 8.

17 Siehe hierzu oben Anm. 13.

FRANCISCO DE HOLANDA¹⁸
Da Pintura Antiga (1548)

Der Traktat *Da Pintura Antiga* von Francisco de Holanda hat sich in einer Kopie aus dem 18. Jahrhundert erhalten, die heute in der Academia das Ciências de Lisboa aufbewahrt wird.¹⁹ Das gesamte Konvolut enthält eine Abhandlung, die unter dem gleichnamigen Titel *Da Pintura Antiga* überliefert ist, sowie einen Dialog, bekannt als *Dialogos em Roma*, und schließlich einen weiteren Dialog, *Do tirar polo natural*. Eine Übersetzung ins Katalanische von 1563 zeugt von einer frühen Rezeption der kunsthistorischen Werke de Holandas zumindest im iberischen Raum. Wie alle anderen Texte de Holandas aber wurde der Traktat *Da Pintura Antiga* erst im 19. Jahrhundert veröffentlicht und seine Bedeutung erst zögernd von der Forschung erfasst.²⁰ Dabei liegt die Besonderheit des Traktats, der in Gänze im Wirkkreis der italienischen Kunsttheorie steht und die antike Kunstliteratur rezipiert, darin, dass er den Schriftwerken der prominenten Kunstliteraten wie Giorgio Vasari (*Vite*, 1550), Lodovico Dolce (*L'aretino*, 1557) und Anton Francesco Doni (*Disegno*, 1549) vorausgeht, erkenne man die von de Holanda selbst angegebene Datierung (18. Februar 1548) über die

Vollendung des ersten Teils des Traktats im Widmungstext als authentisch an.²¹

Für die Auffassungen de Holandas über die Druckgraphik ist die Definition der *pintura* wesentlich, die der Autor im ersten Teil, in der Abhandlung *Da Pintura Antiga* in vierundvierzig Kapiteln erörtert:²² De Holanda versteht die *pintura* vorrangig als Kunst der Visualisierung des »Gedachten« (»pensamento«) unter der Befolgung der Natur.²³ Der Autor be-

18 Lissabon 1517–1584.

19 Zu dem verlorengegangenen autographischen Manuskript und zu dessen Kopie siehe vor allem die Übersicht bei Alves 1984, Bd. 1, 7–8.

20 Zu den Editionen und Manuskripten des gesamten literarischen Œuvres von De Holanda siehe einfürend Modroni 2003, 12–18. Zu den Editionen der *Antiga Pintura* siehe außerdem Folliero-Metz 1998, 5–6. Kritische Anmerkungen zu der frühen wissenschaftlichen Rezeption der Schriften de Holandas: Di Stefano, 2004, 30.

21 Siehe Modroni 2003, 12. In einem ausführlichen Aufsatz rekonstruiert Modroni den möglichen Einflusskreis Francisco de Holandas während seines Aufenthalts in Italien von 1537 bis circa 1541: De Holanda kam durch die Bekanntschaft mit Paolo Giovio (Geschichtsschreiber und Gelehrter, 1483–1552, Autor u. a. von *Vitae virorum illustrium*, 1549) wahrscheinlich in den Kontakt mit Giorgio Vasari oder auch Pietro Aretino. Durch diesen intellektuellen Austausch könnte de Holanda die aktuellen kunsttheoretischen Konzepte sowohl des florentinischen als auch des venezianischen Raums rezipiert haben. Siehe Modroni 1998, insb. 27–29.

Zu den wichtigsten Autoren, die de Holanda für seine Traktate konsultierte, zählen unter anderem Vitruv und Plinius, Leon Battista Alberti, Pomponius Gauricus, Albrecht Dürer, Luca Pacioli (*De proportione*) und womöglich Leonardo da Vinci sowie Baldassare Castiglione; siehe insb. Modroni 1989. Nicht zuletzt gilt de Holanda als Sprachrohr der kunsttheoretischen Gedanken von Michelangelo. Zu de Holanda als »indirekte« Quelle der Kunsttheorie Michelangelos siehe Folliero-Metz 1996.

22 De Holanda bespricht außerdem einen weiteren zentralen Begriff des Traktats, und zwar den Terminus *antigo*, der sowohl die griechischen und römischen Künstler als auch Künstler der jüngeren Zeit, angefangen von Giotto bis Michelangelo, umfasst, Di Stefano 2004, 33–34.

23 »A pintura diria eu que era uma declaração do pensamento em obra visível e contemplativa, e segunda natureza. É imitação de Deus e da natureza prontíssima. É mostra do que passou, e do que é presente e do que ainda será. É imaginação grande que nos põe ante os olhos aquilo que se cuidou tão secretamente da ideia, mostrando o

spricht daher die ästhetischen Normen und die praktischen Prinzipien der Bildherstellung als *pintura*, die alle Kunstbereiche von der Malerei über die Skulptur bis zur Architektur umfasst. Aus diesem Grunde bezeichnet de Holanda die Architektur als »*pintura architecta*« (Kapitel XLIII), die Skulptur wiederum als »*pintura estatuaría ou escultura*« (Kapitel XLII). De Holanda schreibt, die Skulptur sei ein Teil der Malerei (»*filha da pintura*«), daher solle »jeder tüchtige Maler das Behauen und das Schnitzen des Marmors und des Metalls beherrschen«. Nach dieser Forderung bemerkt de Holanda, er selbst habe sich allen diesen Kunstformen gewidmet, und nennt darunter auch die Kunst des Kupferstichs. (a)²⁴

Eine wesentliche Aussage zur Druckgraphik macht de Holanda im letzten Kapitel, (»*De todos os géneros e modos do pintar*«):

»Es gibt auch diejenige Malerei, bei der mit dem Grabstichel auf der Kupferplatte geschnit-

ten wird, mit welcher man in Italien die Papierblätter einprägt und druckt. In Rom gehört die Siegespalme in dieser Tätigkeit Marc Antonio, aber in Deutschland gehört sie Albrecht Dürer, einem Mann, dem für seine Art und Weise der Kunst alle Ehre gebührt. Diese Malerei ist modern und edel. Und auf Holz schnitzt man, um anschließend feucht einzudrucken, und Raffael aus Urbino hat dies im Bild von Äneas, der seinen Vater Anchises auf den Schultern trägt, erfunden, und dieses war eine große Neuigkeit.« (b)²⁵

De Holanda gibt hier eine knappe, aber die gesamten Prinzipien anvisierende Erklärung des druckgraphischen Verfahrens, die derart noch nicht in vielen frühen Texten des 16. Jahrhunderts anzutreffen ist.²⁶ Der Autor verweist auf die Herstellung des Bildes auf der Kupfer- oder

que se ainda não viu, nem foi por ventura, o qual é mais.« De Holanda, *Da Pintura Antiga*, (Alves 1984), Bd. 1, 20.

Diese Auffassung richtet sich wohl nach Varchis Lehrsatz aus seinen Vorträgen von 1547, dass die bildende Kunst »eine Finalität« hat (bildliche Darstellung der Natur), und daher »eine« Kunst sei: Die Unterschiede zwischen den Kunstgattungen (hier konkret in Bezug auf die *paragone*-Diskussion zwischen Skulptur und Malerei) seien nur Akzidenzen, spezifische Eigenschaften: Varchi, *Due Lezioni*, 1549, 101. Durch den intensiven Austausch mit Künstlern und Literaten in Italien kannte de Holanda sicherlich die Themen und Inhalte der *paragone*-Debatte.

24 Von de Holanda haben sich nur zwei Gemälde überliefert, deren Zuschreibung allerdings nicht gesichert ist. Siehe Di Stefano 2004, 22, Anm. 55. Zu de Holandas Person siehe die Monographie von Stichini Vilela 1982.

25 Gemeint ist hier wohl der *chiaroscuro*-Holzschnitt *Äneas und Anchises* von Ugo da Carpi nach Raffael von 1518 (B. XII, vi 12). Dieses Druckbild wurde ebenfalls bei Vasari erwähnt, [VASARI], Zitat (k8), siehe auch (Abb. 29). Wie später Vasari, schreibt auch de Holanda Raffael eine wesentliche Rolle in der Entwicklung der Druckgraphik zu. Hier stellt sich allerdings die Frage, ob de Holanda tatsächlich meint, Raffael habe den *chiaroscuro*-Holzschnitt entwickelt, oder ob der Autor ihn als Förderer dieser Technik auszeichnet. Es ist ebenfalls möglich, den Text so zu verstehen, dass Raffael für diese *chiaroscuro*-Technik das Bild *Äneas und Anchises* »erfunden«, sprich: eine Vorlage geschaffen habe. Siehe zu Raffaels Rolle innerhalb der Kunst der Druckgraphik bei Vasari, [VASARI], passim.

Im ersten oben zitierten Satz (Zitat (b)) spricht de Holanda von »Einprägen und Drucken«. Gemeint ist hier wohl zum einen der Moment des Eindruckens der Kupfer-Druckplatte auf das Papier, zum anderen der Druckvorgang im Allgemeinen, bei dem mehrere Exemplare »gedruckt« werden.

26 Siehe Haupttext Kap. 1.1. A.

Holzpatte, auf den Druck und anschließend auf sein Ergebnis, das gedruckte Bild. Die Überschneidung von Skulptur und Malerei, die hierbei formuliert wird (»Malerei, die auf der Kupferplatte geschnitten wird«), resultiert wiederum aus den oben genannten Überlegungen de Holandas, die alle Kunstbereiche und künstlerische Verfahren unter der *pintura* summiert.

De Holanda beurteilt die Druckgraphik als »moderne« und »edle« Malerei. In dieser Äußerung spiegelt sich die Rezeption des frühen 16. Jahrhunderts wider, nach der die Druckgraphik vor allem im positiven Sinne als Neuheit angesehen wurde.²⁷ In dem erwähnten *Dialogos em Roma* stellt de Holanda außerdem diverse kanonische Listen der »berühmten Maler«, »berühmten Miniaturmaler«, »berühmten Bildhauer« und schließlich auch der Kupferstecher zusammen, betitelt als »die berühmten Stecher auf Kupferplatten« (»Os famosos entalhadores em lâmina de cobre«). Die Aufstellung dieser Liste resultiert wohl aus der eigenen druckgraphischen Sammlung de Holandas, zu welcher Werke von Albrecht Dürer, Marcantonio Raimondo, Andrea Mantegna oder Lucas van Leyden zählten. (c)²⁸ Sie gehört außerdem zu den frühesten Kanon-Listen der druckgraphischen Künstler.²⁹ Für de Holanda stellt die Druckgraphik damit einen wichtigen,

»neuen« und selbstverständlichen Bereich innerhalb der bildenden Kunst dar.

De Holandas Texte, die das Ergebnis der Auseinandersetzung mit den italienischen Künstler- und Literatenkreisen sind, geben sicherlich ein Gedankengut zur Druckgraphik wieder, das in diesen Kreisen anzutreffen war. Etwa der Verweis darauf, dass Mantegna der erste Künstler gewesen sei, der auf Kupferplatten gestochen habe, (c) könnte um die Mitte des 16. Jahrhunderts ein allgemeines Verständnis im italienischen Raum gewesen sein, das Vasari etwa in seiner ersten Ausgabe der *Vite* (1550) andeutet, um es in der zweiten Ausgabe (1568), mit der Auszeichnung Maso Finiguerras als »erstem Kupferstecher«, zu revidieren.³⁰ Umgekehrt ist es jedoch schwer nachzuvollziehen, inwieweit de Holandas Äußerungen zur Druckgraphik einen Einfluss ausüben konnten, da seine Schriften außer im iberischen Raum kaum in Italien oder im Norden vor der ersten Edition im 19. Jahrhundert rezipiert wurden.³¹

AUSZÜGE

Erwähnung der Kunst des Kupferstichs im Kapitel »Da pintura estatuária ou escultura«

(a) A escultura é pintura esculpida em pedras e é filha da pintura. É muito famosa e nobre muito semelhante à pintura sua mãe.

27 Siehe *Einführung (Hintergründe zu den Äußerungen zur Druckgraphik...)*.

28 Zur Kunstsammlung de Holandas siehe Deswarte-Rosa 2006. De Holanda hat die Liste der Kupferstecher sicherlich anhand der ihm vorliegenden Werke zusammengestellt.

29 Das Manuskript *Bedencken, wie eine Kunst Cammer aufzurichten sein möchte* (1587) von Gabriel Kaltemarckt, in dem Kupferstecher aus dem 15. und 16. Jahrhundert mit einigen Anmerkungen aufgezählt werden, gehört wiederum zum frühesten Künstlerkanon der Druckgraphik im deutschsprachigen Raum. Diese Schrift

entstand für den sächsischen Kurfürsten Christian I. Siehe Melzer 2010.

30 Siehe [VASARI], insbes. Zitat (f) und passim; siehe zu Mantegna als den »ersten Kupferstecher« auch [CELLINI], insbes. Zitat (b).

31 Zu den Lesern de Holandas könnte etwa Giovanni Paolo Lomazzo gezählt haben [LOMAZZO], der eine ähnliche Auslegung der *pittura* formuliert.

Assim que o valente pintor de que eu falo, saberá esculpir e entalhar o mármore, e os metais perfeitissimamente. E quando me aqui a mim muito acusarem de mandar o que não faço, também lhes responderei que, quando mais me deleitava desta ciência e arte, que me não ficou talhar ao buril em lâmina de cobre, nem esculpir em fundo, à maneira de corníolas, para vazar, nem de reporte fazer sobre ouro com esmaltes, nem fazer de barro figuras de todo vulto e acabadas, nem entalhadas em pedra de vulto e de meio relevo tudo acabado, nem cortar com as aguias em medeira, que eu não tenha experimentado e feito. **Franciso De Holanda, *Da Pintura Antiga***, Kap. XLII (Alves 1984, Bd. 1), 80–81.

Definition des Kupferstichs / Erwähnung des chiaroscuro-Holzschnittes Äneas und Anchises

(b) Também é pintura a talhada ao buril em lâmina de cobre, com a qual se imprimem e estampam os papéis de Itália. Em Roma Marco António tem a palma deste fazer, mas em Alemanha Alberto Durero, homem digno de louvor na sua maneira. É pintura moderna e nobre. E em pau se entalha para imprimir de agudas, e Raffael de Orbino o inventou em Eneas que leva seu pai Anquises às costas;³² e foi mui novo fazer. **Franciso De Holanda, *Da Pintura Antiga***, Kap. XLIV, (Alves 1984, Bd. 1), 90–91.

Liste der Druckgraphik-Künstler

(c) Os famosos entalhadores em lâmina de cobre.

1. Alberto, tudesco [Albrecht Dürer]; foi homem que com mais galanteria e novidade talhou em cobre para imprimir os papéis com que alumiou Alemanha.

32 Womöglich *Äneas und Anchises* von Ugo da Carpi nach Raffael, siehe oben Anm. 25.

2. O que fez o Noé, sem marca; A Nossa Senhora da Piedade e a Lucrecia.³³
3. Mas mais vigor e desenho teve Marco Antonio em Roma, que fez o São Laurento.
4. O que fez o Juizo e o São Paolo que prega, e outros papéis.³⁴
5. O que fez o Lancon, o Roubo de Hella e os Apóstolos, e outros.³⁵
6. Outro, sem marca, que fez a Nossa Senhora de Tobias e dois outros mais.
7. Augustinho Venetto [Agostino Veneziano] foi mui arzeoado, que fez as mortes, e começou com grande paciência, em riscos delgados, e parou em grossos.
8. André Mantegna, pintor, merece muito nome, porque ele quase foi o primeiro que entalhasse; e era muito descetíssimo desenhador no tempo passado, e ainda agora. Talhou os Triunfos e muito (bem).
9. Lucas [Lucas van Leyden]; teve graça no che deixava de fazer, por não ocupar todas as praças e espaços.

Franciso De Holanda, *Dialogos em Roma* (Alves 1984, Bd. 2), 91–92.

33 Die hier genannten Werke stammen wohl von Marcantonio Raimondi, der im folgenden Punkt 3 explizit genannt wird. Warum de Holanda hier Marcantonio nicht nennt, ist unklar. Siehe Alves 1984, Bd. 2, 150.

34 Gemeint ist hier wohl Giulio Bonasone (Kupferstecher aus Bologna, um 1488 – nach 1574). Siehe Alves 1984, Bd. 2, 150.

35 Womöglich werden hier Werke von Marco Dente da Ravenna genannt. Siehe Alves 1984, Bd. 2, 150.

ANTON FRANCESCO DONI³⁶

Disegno (1549)³⁷

Der florentinische Literat Anton Francesco Doni publizierte eine hohe Anzahl an Schriften, deren literarische Formen, Sprachstile und Inhalte sich den herkömmlichen Modi der Literatur der Frühen Neuzeit entziehen.³⁸ Zu seinen zentralen Werken zählen etwa *La Zucca* (1551–52), *I Marmi* (1552–53) oder *Inferni* (1552–53), die sich bis ins 17. Jahrhundert hinein einer hohen Popularität erfreuten.³⁹ In dieser Zeitperiode fand die medienübergreifende Sprache des Literaten einen breiten Anklang, vor allem in der bildenden Kunst und in der Literatur, unter anderem bei Cesare Ripa, Giovanni

Lomazzo oder Federico Zuccari.⁴⁰ Kunstwissenschaftliche Aufmerksamkeit gebührt vor allem dem Traktat *Il Disegno* (1549) aber auch Schriften wie *Le Medaglie* (1550) oder *Le Pitture del Doni* (1564).⁴¹ Relevant für das Thema Druckgraphik ist vor allen Dingen der Traktat *Disegno*, wichtige Aussagen formuliert Doni jedoch auch in den *Medaglie* und *Pitture*, und in einem weiteren Traktat *Ragionamento della stampa* von 1552.

Il Disegno

Anton Francesco Doni lieferte mit seinem Dialog-Traktat *Disegno*, den er 1549 veröffentlichte, einen grundlegenden Beitrag zur zeitgenössischen Diskussion um die Vormachtstellung zwischen Skulptur und Malerei sowie um die Bedeutung der Zeichnung für die bildenden Künste. Donis Schrift verarbeitet unmittelbar den *Dialogo di pittura* (1548) von Paolo Pino⁴² und Benedetto Varchis Vorträge an der Accademia Fiorentina von 1547 (*Due Lezzioni*, 1549), die den *paragone*-Disput des 16. Jahrhunderts maßgeblich bestimmten.⁴³ Umgekehrt nimmt Giorgio Vasari in seinen *Vite* auf Donis *Disegno* Bezug.⁴⁴ Donis Traktat steht damit im

36 Florenz 1513–1574 Monselice.

37 Anton Francesco Doni, *Disegno del Doni, partito in piu ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura; de colori, de getti, de modegli, con molte cose appartenenti a quest'arti: & si termina la nobiltà dell'una et dell'altra professione. Con historie, essempli, et sentenze, & nel fine alcune lettere che trattano della medesima materia*, Venedig 1549.

38 Eine umfassende Monographie zu Anton Francesco Doni stellt Comi 1998 dar. Siehe auch aktuell den Sammelband von Rizzarelli 2013, der sich der Persönlichkeit Donis sowie seinem literarischen Œuvre und seiner Rolle in den künstlerischen, literarischen und philosophischen Kreisen widmet.

39 Dies bezeugen die häufigen und hohen Auflagen zwischen 1543 und 1611. 1590 wurden Donis Werke auf die Zensurliste der Inquisition gesetzt, dies jedoch hat die Editionsichte kaum beschränkt. Siehe Comi 1998, 19–20. Zur Kritik der Werke von Doni vom 17. Jh. bis in die gegenwärtige Forschung hinein, vor allem bezüglich der Diskussion um die literarische Einordnung seines Œuvres, siehe ausführlich ibidem, 19–31. Siehe auch den Forschungssammelband zu diversen Schriften und allgemein zur Publikationsstätigkeit Donis bei Masi 2008.

40 Siehe hierzu Maffei 2004, insbes. 46–60. Siehe Stoltz 2011, 225–227.

41 Zu Donis *Disegno* siehe vor allem Pierguidi 2013, Stoltz 2011, 226; zu Donis *Medaglie* siehe Genovese 2014 und Thompson 2007; zu *Pitture* siehe Maffei 2004.

42 Paolo Pino, *Dialogo di Pittura*, Venedig 1548.

43 Zu Benedetto Varchis *Due Lezzioni* siehe auch im Haupttext, Kap. 1.1.A. Zu Doni, Varchi, der Accademia Fiorentina sowie zur *paragone*-Debatte siehe aktuell Lo Re 2013 und Pierguidi 2013.

44 Zu Donis Einfluss auf Vasari siehe Thompson 2007.

Fokus der Kunsttheorie des italienischen 16. Jahrhunderts.⁴⁵

Im Traktat *Disegno* wird die Skulptur als höhere Kunstform erörtert.⁴⁶ Doni legt den Vorrang des *rilievo* gegenüber *colore* dar (a) und fügt in der strengen Abgrenzung der Skulptur von der Malerei an, dass alle skulpturalen Techniken auf den Grundsatz des künstlerischen Gestus des Grabens (»cavo«) und auf die Herstellung des *rilievo* aus einem »festen Material« wie Stuck, Metall- und Steinschnitt zurückzuführen seien.⁴⁷ Diese Aussagen lassen sich auf die Druckgraphik sekundär übertragen und bilden sicherlich den Hintergrund für Donis Hochschätzung sowohl der Druckgraphik als auch der Medaillen.⁴⁸ Explizit bespricht Doni die Druckgraphik jedoch erst in

einem im *Disegno* veröffentlichten Brief an den Kupferstecher Enea Vico.(b) In diesem Brief erwähnt Doni einige Druckbilder und Kupferstecher aus seiner eigenen Sammlung und stellt eine kurze Kanon-Liste auf: genannt werden Martin Schongauer, Albrecht Dürer, Lucas van Leyden, Marcantonio Raimondi und schließlich Jacopo Caraglio sowie Marco Dente da Ravenna.⁴⁹ Doni schreibt anschließend:

45 Donis Überlegungen zur Zeichnung münden in die Bildung des für die Kunsttheorie der Frühen Neuzeit prägenden Begriffes *disegno*, Stoltz 2011, 222–228.

46 Doni, *Disegno*, 1549, insbes. 44r.

47 Doni, *Disegno*, 1549, 18r. Siehe hierzu weiter ibidem 18v.

48 Doni erwähnt außerdem im Zusammenhang mit der *paragone*-Debatte die Kupferstiche *Heiliger Laurentius* und *Bethlehemitischer Kindermord* nach Baccio Bandinelli. »(...) le stampe del San Lorenzo, & de gl'Innocenti (per lasciar da canto l'altre maggiori opere) tenuto il principio del disegno (...)«. Doni, *Disegno*, 1549, 39r. Der Literat nennt die Kupferstecher jedoch nicht (*Bethlehemitischer Kindermord*, Marco Dente da Ravenna nach Baccio Bandinelli, um 1520, Kupferstich, B. XIV, 21; *Das Martyrium des heiligen Laurentius*, Marcantonio Raimondi nach Baccio Bandinelli, um 1525, Kupferstich, B. XIV, 104). Im Kontext dieser Erwähnungen wird Bandinelli als Bildhauer und herausragender Zeichner besprochen. Hier wird das Druckbild der Zeichnung gegenübergestellt. In den anschließenden Passagen werden außerdem weitere Argumente des *paragone* zwischen Malerei und Skulptur in Bezug auf die Zeichnung diskutiert. Siehe ibidem, 39r–39v; und Donis Bemerkungen zu Medaillen insbes. 17r–17v.

49 Zitat (b): **Martin Schongauer** (»messer Martino maestro d'Alberto Duro«). **Albrecht Dürer** (»poi d'Alberto l'Adamo, il San Girolamo Santo Eustachio, la maninconica & la passione«), gemeint sind womöglich die Kupferstiche *Adam und Eva* (*Der Sündenfall*), 1504 und *Hieronymus im Gehäus*, 1514; sowie *Der hl. Eustachius*, um 1501; *Die Melancholie*, 1514; siehe S/M/S, I, 110–113 (39), 174–178 (70), 92–95 (32), 179–185 (71); (welche *Passions*-Reihe von Dürer hier gemeint ist, wird nicht deutlich). **Lucas van Leyden** (»alcune storie del vecchio testamento di Luca d'Olanda«), womöglich ist die Kupferstich-Reihe *Geschichte von Adam und Eva*, 1529 gemeint, NHD 1–6 oder etwa auch die Reihe *Die Geschichte von Joseph*, 1512, NHD 19–23. **Marcantonio Raimondi** (»& di Marc Antonio, il Monte di Parnaso, il giudicio di Paris con il Nettuno & gl'Innocenti«): *Der Parnass*, 1517–1520, Kupferstich nach Raffael, B. XIV, 247; *Das Urteil des Paris*, um 1513/14, Kupferstich nach Raffael, B. XIV, 245; *Bethlehemitischer Kindermord*, ca. 1512–1513, Kupferstich nach Raffael, B. XIV, 18; anschließend ist von den oben erwähnten Stichen *Bethlehemitischer Kindermord* und *Heiliger Laurentius* nach **Baccio Bandinelli** die Rede, wieder ohne die Kupferstecher zu identifizieren, (siehe oben, Anm. 48). **Jacopo Caraglio** (»ho anchora acconcio a torno gl'amor de gli Dei intagliati da Iacopo Veronese«): *Götterlieben*, nach Pierin del Vaga, Kupferstich-Reihe, B. XV, 9–23. **Marco Dente da Ravenna**, *Laokoon*, Kupferstich, B. XIV, 353. Die in diesem Brief (Zitat (b)) erwähnten Künstler werden am Anfang des Buches in einem Künstlerindex aufgelistet und jeweils mit dem Wort »Schnitt«, »intaglio« tituliert: »Alberto Duro pittore intaglio/ Enea da Parma intaglio/ Luca d'Olanda Intaglio/ Jacopo [Caraglio] Veronese intaglio/ Martino [Martin

»Das sind die vortrefflichen Stecher, die ich zusammen gesammelt habe, von daher habe ich auch den *Heiligen Paulus*,⁵⁰ Euren sehr gelungenen Stich, und die Medaillen, die Ihr mir gestochen habt, mit Eurer Erfindung für die Ornamente an den Umrahmungen; mir scheint, es sei tausend Jahre her gewesen; und so hege ich die Hoffnung, ihre Anzahl [der Stiche] zu erhöhen, damit ich sagen kann: Diese sind die ehrenvollsten Blätter und die vortrefflichsten Stecher, die bis heute auf Kupfer gestochen haben (...).« (b)

Außer der hohen Anerkennung formuliert Doni im *Disegno* weder eine Definition der Druckgraphik noch normative Forderungen zu ihrer bildimmanenten Gestaltung. Es liegt außerdem kein Hinweis auf die Tatsache vor, dass Druckbilder nach autoreigenen oder fremden Erfindungen entstehen können. Mit der Bemerkung, Enea Vico habe den *Medaillen*-Kupferstichen Ornamente nach eigenen Erfindungen beigefügt, stellt er sicherlich die Erfindung als solche heraus. Der Unterschied zwischen autoreigenen oder reproduzierenden Druckbildern wird hier jedoch nicht thematisiert. Doni blendet ihn sogar aus: In Bezug auf den Kupferstich *Martyrium des heiligen Laurentius* nach Baccio Bandinelli erwähnt der Literat nicht den Autor der Ausführung, namentlich den Kupferstecher Marcantonio Raimondi; in der Erwähnung des Kupferstiches *Parnass* von Raimondi wiederum nennt Doni nicht den Autor der Vorlage, namentlich Raffael.⁵¹

Schongauer] intaglio/ Marco da Ravenna intaglio/ Marc'Antonio intaglio.« Doni, *Disegno*, 1549, 4r-4v.

50 *Bekehrung des heiligen Paulus*, 1545, Kupferstich nach Francesco Salviati (ehemals Frans Floris zugeschrieben), B. XV, 13.

51 Siehe Zitat (b), und Anm. 48 und 49.

Le Medaglie, Le Pitture, Ragionamento della stampa

In *Medaglie* führt Doni das Thema Druckgraphik fort.⁵² Dieses Buchprojekt, das nie vollständig realisiert wurde, sollte eine Sammlung an Viten herausragender Persönlichkeiten zusammenstellen und bestand hauptsächlich aus oval gefassten Portraits, die hierarchisch nach den Kriterien Gold, Silber und Bronze geordnet wurden.⁵³ Die in den beiden Editionen von 1550 entstandenen, zeitgenössischen und historischen »Medaillen«-Bildnisse wurden, wie Doni es im *Disegno* hervorhebt, von Enea Vico ausgeführt.⁵⁴ Die Tatsache, dass Doni die Kupferstich-Portraits als »medaglie« bezeichnet, ist relevant: Der Autor bespricht sie zwar konkret als Druckbilder, etwa wenn er ihre »gelungene« Art und Weise der Zeichnung schildert, er versteht sie aber auch als eine den Medaillen aus Metall entsprechende Kunstform.⁵⁵ Dies wird beispielsweise mit Ausdrücken wie »im-

52 Das Buch wird auch mehrmals in *Disegno* erwähnt, im Brief an Enea Vico und etwa auch im Brief an Contessa Silvia di Bagnola, Doni, *Disegno*, 1549, 61r-62r.

53 Es sind drei Editionen herausgegeben worden, zwei im Jahre 1550 (*La prima parte delle Medaglie del Doni, Le Medaglie del Doni. Prima Parte*) die dritte um 1550 (*Le medaglie, del Doni fiorentino. D'oro, d'argento, di rame; et false. Divise in quattro libri*). Zu den Hintergründen und zur Rekonstruktion der Entstehung von *Medaglie* siehe Genovese 2014, insbes. 39-42.

54 Siehe hierzu und zur Diskussion, welche Vorlagen Enea Vico für alle Medaillen-Kupferstiche nutzte, Thompson 2007, insbes. 223-228.

55 Im Anredetext an Ercole d'Este, dem der Autor das Medaillen-Bildnis von Ludovico Ariosto widmet, ist etwa die Rede von »Blättern der Medaillen samt ihren wertvollen Zeichnungen«. (Zitat (d)). Nur zwei der dargestellten »Medaillen« von Enea Vico sind nach tatsächlichen Medaillen entstanden. Außerdem ist die ovale Form nicht üblich für Medaillen. Siehe hierzu die Diskussion bei Thompson 2014, 228-230.

primere le medaglie« deutlich: Doni erklärt, dass er mit den Medaillen-Bildnissen berühmte Menschen zu verewigen beabsichtigte und dies sei durch den »Druck« möglich gewesen. (c) Das Wort »imprimere« wird hierbei sowohl im Sinne von »Drucken auf dem Papier« verwendet – üblicher ist hierfür jedoch das Wort »stampare« –, als auch in der Bedeutung von Prägung, wie bei Medaillen. In diesem Kontext wird ein weiterer Aspekt der Druckgraphik in ihrer Entsprechung zu Medaillen aus Metall dargelegt: Doni schreibt, eine »Medaille auf dem Papier« (»le carte della medaglia«) steigerten den Ruhm der Personen in den »Städten und Provinzen«. Doni verwendet hier die für die Druckgraphik übliche Redewendung »Veröffentlichen«, »mandare fuori«. (d)⁵⁶ In einer weiteren Passage erklärt Doni wiederum, dass Medaillen und andere antike Gegenstände stets geschätzt worden seien, da sie als Erinnerungsobjekte vortrefflicher Persönlichkeiten fungierten.⁵⁷ Dementsprechend, führt Doni fort, wolle er ebenfalls den »noblen und virtuososen Menschen gefällig« sein, diese Medaillen aber auf dem Papier darstellen. Doni schreibt: »(...) mich überkam der Wunsch, diese [Medaillen] aufs Papier zu werfen«. In diesem Kontext fällt das Wort »gettare«, welches »werfen« aber ebenso »gießen« bedeutet. (e) Auch in diesem Fall wird die zweideutige Begrifflichkeit explizit verwendet, um die Verwandtschaft beider Kunstformen herauszustellen: Druckbilder sind Abdrucke von Metallbildern (Kupfergrabstiche), die für Doni sicherlich mit den Bildern auf den tatsächlichen Medaillen

korrespondieren. Sowohl Medaillen als auch Druckbilder werden außerdem »gedruckt« beziehungsweise »geprägt« und haben dadurch die gleiche Funktion: Sie verbreiten und bewahren Bilder. (d) (e) Hintergründig wird auf weitere Überschneidungen verwiesen: Sowohl bei den Druckbildern der Kupfergrabstiche als auch bei den Medaillen wird vor dem Druck beziehungsweise vor der Prägung zunächst die Oberfläche der Druckplatte/ der Matrize skulptural bearbeitet. Dass Druckbilder als monochrome Werke die Reliefs der Medaillen nachahmen, legt Doni hier ebenfalls nicht explizit dar, er setzt dies jedoch sicherlich voraus, wie sich von der Vorrangstellung des *rilievo* gegenüber dem *colore* ableiten lässt.⁵⁸

Anton Francesco Doni stellt den hohen Wert der Druckgraphik als Mittel der Verbreitung und Erhaltung der künstlerischen Leistungen konkret in seiner weiteren Schrift *Pitture* (1564) heraus, und zwar in der Anmerkung, dass die antiken Schöpfungen verlorengegangen seien, da die Antike nicht das »Privileg« des Drucks gehabt habe. (f)⁵⁹ Im Hintergrund dieser Aussage und der weiteren hier vorge-

56 Vgl. Kap. 1.3.

57 Es handelt sich um den Brief an den Geschichtsschreiber Paolo Giovio, Thompson 2014, 229. Siehe auch die Antwort von Giovio in diesem Buch, Doni, *La prima parte delle Medaglie*, 1550, (Exemplar, Biblioteca Riccardiana, Florenz, (Nr. 13754), 18r.)

58 Vgl. Thompson 2014, 229. Thompson macht hier richtigerweise darauf aufmerksam, dass während im Brief an Giovio in der Edition *La prima parte delle Medaglie* von Medaillen aus Gold, Silber und Bronze die Rede ist, die dritte Edition mit »oro, argento e rame« titulierte ist, wodurch womöglich ein Hinweis auf die Kupfergrabstiche, aus denen die Portraits der *Medaglie*-Editionen entstanden sind, gegeben ist. Siehe auch ibidem, 231, zur Bedeutung der Einteilung der Medaillen nach Gold, Silber und Bronze (Kupfer), sowie auch nach »falschen« Medaillen.

59 Doni spricht im Kontext dieser Passage von guten und schlechten Erfindungen in der Malerei, siehe *Le Pitture del Doni, Academico Pellegrino*, Padua 1564, zitiert in Maffei 2004, 140 und Zitat (f).

stellten Anmerkungen Donis zur Druckgraphik liegen sicherlich die Argumentationen über den Druck, in diesem Fall über den Buchdruck, die Doni in *Ragionamento della stampa* diskutiert.⁶⁰ Diese Dialog-Abhandlung ist im Grunde genommen eine Zusammenfassung der seit dem 15. Jahrhundert geführten Diskussionen über den Nutzen und Schaden des Buchdrucks. Sie umfasst aber Überlegungen zu grundsätzlichen Problemen der Reproduktion, der mechanischen Herstellung und der Vervielfältigung, die nicht nur von Doni, sondern in vielen nachfolgenden Texten zur Druckgraphik (etwa von Vasari bis de Piles) dargelegt werden.

Der Druck ist Garant der Dauerhaftigkeit der im Buch festgehaltenen Inhalte. Dank der höheren Auflage, heißt es, könne sich eine gedruckte Schrift über die Jahrhunderte weit besser erhalten als eine Handschrift.⁶¹ Ein weiterer Vorteil besteht in der Druckschrift. Doni legt dar, die Druckschrift sei zwar »mechanisch« und die Handschrift hingegen eine

Wissenschaft (*scienza*), da sie das intellektuelle Vermögen sowie das Studium und Mühe, die der Schreibende auf sich genommen habe, um eine schöne Schrift zu erlernen, aufzeige; die Druckschrift zeichne sich jedoch durch eine bessere Lesbarkeit aus.⁶² Das Hauptargument des *Ragionamento della stampa* ist die Erklärung des (Buch-)Drucks zum bloßen, neutralen Instrument, das *per se* eine positive Errungenschaft sei und nicht durch das, was es wiedergibt, beurteilt werden dürfe.⁶³ In diesem Zusammenhang wird das Problem der Vervielfältigung relativiert:⁶⁴ Bereits in der Antike habe es trotz der aufwendigen manuellen Produktion der Handschrift eine hohe Verbreitung an Büchern gegeben und damit auch das Problem der Veröffentlichung minderwertiger Schriftwerke.⁶⁵ Aus diesen Argumenten wird schließlich abgeleitet, dass sowohl das »handgeschriebene« als auch das »gedruckte« Buch eine qualitative Revision beansprucht.⁶⁶ Für den Buchdruck übernimmt diese Aufgabe der Verleger. In diesem Zusammenhang wird Aldus Manutius als herausragender Verleger besprochen,⁶⁷ der sich insbesondere durch die

60 Es handelt sich um eine Abhandlung über die Vor- und Nachteile des Buchdrucks, die Doni aus einem Text des befreundeten Lodovico Domenichi übernommen und in sein Buch *Marmi* (1552–53) integriert hatte. Anton Francesco Doni, *I Marmi del Doni. Academico peregrino*, Venedig, 1552–1553, *Parte Seconda*, 5–23; (Fanfani 1863, 209–260). Vgl. Lodovico Domenichi, *Dialogo della stampa*, in ders., *Dialoghi di m. Lodovico Domenichi*, Venedig 1562. Siehe hierzu vor allem Garavelli 2013, Rivoletti 2003, 124–128, und Masi 1990.

61 Hier wird das Argument angeführt, das Doni in *Pitture* über die Druckgraphik vorbringt, dass der Druck den Verlust der antiken Schriften hätte aufhalten können; Doni, *Marmi*, 1552–1553, (Fanfani 1863), 212. Doni schreibt außerdem: »Ein einziger Mensch kann an einem Tag mehr Blätter drucken als viele (Menschen) an vielen (Tagen) schreiben können«. Siehe ibidem 214 und den gesamten Kontext der Diskussion, 211–214.

62 Doni, *Marmi*, 1552–53, (Fanfani 1863), 214–215.

63 Ibid., insbes. 217–218. Vgl. Doni, *Disegno*, 1549, 2v., wo Doni ebenfalls darauf verweist, dass der Buchdruck ein »neutrales« Instrument ist.

64 Der Text geht auf das Argument ein, der Buchdruck gebe einer größeren Gruppe die Möglichkeit, ihre Schriften zu verbreiten, was mit der möglichen Schwächung der Qualität der Inhalte des Buches einhergehen kann, denn die Vereinfachung der Produktion trage dazu bei, dass nun auch »weniger begabte Geister« publizieren können, oder gar aus Profitgründen jede Menge »schlechte« Bücher gedruckt werden: Die hohe Menge an diversen Büchern verdecke die Qualität der wenigen »guten« Bücher. Doni, *Marmi*, 1552–53, (Fanfani 1863), insbes. 221–223.

65 Ibidem, 221.

66 Ibidem, insbes. 226.

67 Aldo Pio Manuzio (Aldus Manutius), 1449–1515.

intellektuelle Kompetenz in der Auswahl der Schriften und im Umgang mit ihren Texten auszeichnete.⁶⁸ Nicht nur aber für die Inhalte, sondern auch für die Art und Weise ihrer Wiedergabe sollten qualitative Normen aufgestellt werden. Im *Ragionamento* werden daher die verschiedenen Arten der Druckschrift, *i caratteri*, erörtert.⁶⁹ Damit werden auch der »mechanischen« Druckschrift die Attribute der geistigen und künstlerischen Leistung zugeordnet.⁷⁰

68 Die Aufgabe des Verlegers sei daher, so Doni, die Schriften zu korrigieren, die richtige ursprüngliche Textfassung zu suchen oder zwischen verschiedenen Qualitäten der zu publizierenden Texte zu entscheiden, und natürlich müsse der Verleger selbst ein belesener Literat sein. Doni bemerkt u. a., Manutius habe mit diesen seinen Vorzügen erhabene lateinische Werke oder diejenigen von Dante und Petrarca gedruckt. Als weiteres Vorbild nennt Doni den zeitgenössischen Verleger Francesco Marcolini. Doni, *Marmi*, 1552–53, (Fanfani 1863), insbes. 232–234.

69 Hierbei wird die Nähe zur Handschrift als die beste Form der Druckschrift beurteilt: Doni, *Marmi*, 1552–53, insbes. (Fanfani 1863), 233. Zur Gewichtung der Typographie siehe im Kontext des Buch- und Bilddrucks, Gramaccini/Meier 2009, 15–16.

70 Doni merkt außerdem an, im Zusammenhang mit dem Lob des Verlegers Aldus Manutius, dass auch die Wahl oder die Erfindung einer bestimmten Druckschrift eine intellektuelle Leistung sei; Doni, *Marmi*, 1552–53, (Fanfani 1863), 234. In dem gesamten *Ragionamento* liegt es dem Autor daran, den Buchdruck als künstlerische Tätigkeit hervorzuheben, daher heißt es etwa, der Buchdruck sei eine »wunderbare Erfindung von Druckplatten zum Bedrucken der Bücher« (»bellissima invenzione delle stampe da imprimer libri«, *ibidem* 209); die Tätigkeit der Drucker wird wiederum als »Kunst der Drucker«, »arte degli Impressori« definiert, *ibid.* 216.

AUSZÜGE

Il Disegno

Definition der Skulptur / Voranstellung des »rilievo« gegenüber dem »colore«

(a) (...) scoltura secondo me, è cavo & rilievo, dal quale nasce tutti i d'intorni, tutte l'ombre, & tutti i lumi, & senza il rilievo non è alcuna di queste cose, & dirò forse de colori anchora, se furon creati prima o poi: essendo certa che non puo essere il colore se prima non ha qualche corpo che lo riceva. Doni, *Disegno*, 1549, 7v.

Brief an Enea Vico: Aufzählung einiger druckgraphischer Werke

(b) Al gentilissimo et virtuoso amico suo M. Enea da Parma.

Questa è una carta disegnata per mano di messer Giovanni Agnolo Fiorentino anchora a che non ci vuol nome nissuno sopra: & è sua invenzione & tutto con comissione di farvela intagliare. Io l'ho tenuta nel mezzo di parecchie carte intagliate una per mano di messer Martino maestro d'Alberto Duro; ho poi d'Alberto l'Adamo, il San Girolamo Santo Eustachio, la maninconica & la passione & tengo alcune storie del vecchio testamento di Luca d'Olanda & di Marco Antonio, il Monte di Parnaso, il giudicio di Paris con il Nettuno & gl'Innocenti. Le due carte del Bandinello cioè San Lorenzo & gl'Innocenti, ho anchora acconcio a torno gl'amor de gli Dei intagliati da Iacopo Veronese & e di Marco da Ravenna il Laocoonte. Questi sono i valenti intagliatori che io gli ho messo attorno, et perche io tengo il San Paolo vostro taglio bravissimo. & le medaglie che voi m'havete tagliate & di vostra invention ornata all'incontro a queste; mi par mill'anni che ci sia questa; perche io ho speranza che la vadia nel numero di quelle belle, & poter dire queste son le piu degne carte & i piu valenti intagliatori che habbin [sic] tagliato rami

infino a hoggi. & se non fosse che voi mi siate amico vi inalzerai sopra i celi, ma che dico io? Le virtù vostre vi fanno maggiore che non vi farei io & tutta la casa de Doni. (...) **Doni, Disegno**, 1549, 52r–52v.⁷¹

Le Medaglie

Die Begriffe: »drucken/einprägen«

(c) Havendo adunque fatto imprimere alcune medaglie, le quali son tutte dedicate a Principi Illustrissimi & Signori famosi, & di quelle fattono un libro; mi pareva fare un'grandissimo errore à non unire in compagnia di tanti splendori il razzo della luce di V. S. Ill. & porre il nome suo in luogo honorato. **Doni, La Prima Parte delle Medaglie**, 1550, (Exemplar, Biblioteca Riccardiana, Florenz, (Nr. 13754), 6r.)

Widmung an Ercole D'Este, Medaillen/Kupferstiche als Medium der Verbreitung

(d) (...) mi son posto à segnar le carte della medaglia di sì pretioso disegno per accompagnarla col fiato della storia; & nel mandare fuori per le province, per le città, per le castella, ville, & ultimamente per ornar le case & gli studi; di sì honorata effigie; m'è paruto offitio di buon servitore di presentarla alla Illustrissima, & Eccellentissima persona vostra (...). **Doni, La Prima Parte delle Medaglie**, 1550, (Exemplar, Biblioteca Riccardiana, Florenz, (Nr. 13754), 7r.)

Brief an Paolo Giovio, Medaillen/Kupferstiche als Medium der Verbreitung und der Begriff »gettare«

(e) Le Medaglie & l'altre cose antiche sempre sono state in pregno, & riputate dai moderni; per memoria del valor di quell'huomini: onde così, & altrove meritamente sono havute care. Io

conoscendo questo, ho pensato alle volte, come potessi piacere alle persone virtuose & nobili in qualche modo. Et perche io veduto la diversità, che usano gli antichi facendone alcune d'Oro, altre d'Argento, & infinite di bronzo,⁷² & trovasene anchor delle false; m'è venuto desiderio di gettarne parecchie in fogli di carta (...). **Doni, La Prima Parte delle Medaglie**, 1550, (Exemplar, Biblioteca Riccardiana, Florenz, (Nr. 13754), 18r.)

Le Pitture

Druckgraphik verbreitet und bewahrt künstlerische Errungenschaften

(f) Io mi persuado che, senz'altre dimostrazioni di questo o di quel dipintore o assegnamenti nel tal luogo o nel tale, che voi siate chiari, Signori onorati, come molte cose non solamente goffe d'invenzioni, ma da goffi maestri goffamente si dipinghino. Credo bene che i nostri antichi, i quali in tutte le dignità messor la mano, che ne facessino di bellissime, ma che le si sieno spente, poiché la stampa alla loro età non ebbe il privilegio che l'ha oggi di riporle nel ripostiglio degli anni, di tal sorte che noi ce ne fossimo potuti servire et a dispetto del Tempo goderle (...), perché tutto alla fine il vecchione arditto [Tempo], come si vede per lunga esperienza, in minuta polvere ogni cosa va riducendo. **Doni, Pitture**, 1564 (Maffei 2004), 140–141.

71 Zu den hier erwähnten Künstlern und Werken siehe oben, Anm. 49.

72 Bei einer anderen Version dieses Briefes spricht Doni von »rame«. Vgl. oben Anm. 58.

GIORGIO VASARI⁷³*Le Vite*⁷⁴ (1550/1568)

Die beiden Editionen der *Vite* von Giorgio Vasari, die jeweils in Florenz 1550 (Lorenzo Torrentino) und 1568 (Giunti) herausgegeben wurden, stellen unzweifelhaft den zentralen Moment der Auseinandersetzung mit dem Thema Druckgraphik in der Frühen Neuzeit dar.⁷⁵ Vasari legt mit zahlreichen Texten und insbesondere mit dem Kapitel über Marcantonio Raimondi in der zweiten Ausgabe von 1568 die erste umfassende Besprechung der Druckgraphik vor, die bestimmte Künstler herausstellt, einen geschichtlichen Entwicklungsablauf darstellt, die technischen Variationen bespricht und schließlich bildimmanente Aspekte des Druckbildes erörtert. Diese Texte werden bis

weit über das 17. Jahrhundert hinaus als Vorlage für die nachfolgende Kunstliteratur dienen.⁷⁶

Stellen Vasaris *Vite* die wichtigste und früheste Quelle zur Druckgraphik in der Renaissance dar,⁷⁷ so beinhalten sie gleichzeitig zahlreiche Unstimmigkeiten in ihren Aussagen zu den Künstlern und Werken.⁷⁸ Die Aufschlüsselung der Fehler und der historischen Ungeheimheiten gehört zur Frage nach der Methode und nach der Art und Weise, wie Vasari mit den ihm vorliegenden Quellen für seine heterogenen Texte umging. Eine Frage, welche die *Vite* insgesamt betrifft und nach wie vor einen Forschungsgegenstand darstellt.⁷⁹ Bezüglich

73 Arezzo 1511–1574 Florenz.

Die hier folgende Synthese der Inhalte der *Vite* Vasaris zur Druckgraphik wurde teilweise im Aufsatz *Disegno versus disegno stampato* vorgestellt, siehe Stoltz 2012b.

74 *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Florenz, Lorenzo Torrentino, 1550 / *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori. Con i ritratti loro et con l'aggiunta delle Vite de' vivi, & de' morti dall'anno 1550 insino al 1567*, Florenz, I Giunti 1568.

75 Unter den zahlreichen umfassenden Monographien und Aufsatzsammlungen zu Vasaris *Vite*, die etwa die Fragen nach der Entstehungsgeschichte, nach der Rezeption, nach den kulturellen und kunsttheoretischen Hintergründen oder über die Methodik und Auffassung der Historizität untersuchen, sind unter anderem zu nennen: das Standardwerk Kallab 1908 sowie aktuell Burzer/Nova (et al.) 2010 und Jonietz/Nova 2016, außerdem Rubin 1995, Simonetti 2005, Pozzi/Mattioda 2006; vor allem aber der umfangreiche Quellen- und Ausstellungskatalog Corti/Davis 1981 sowie der Tagungsband Arezzo 1976.

76 Dies wird in der Besprechung der nachfolgenden Texte in dieser Anthologie deutlich. Zur Rezeption der Texte Vasaris über die Druckgraphik vgl. Baroni Vannucci 2016.

77 Über das Thema »Vasari und die Druckgraphik« ist viel geschrieben worden. Zu nennen sind die grundlegenden Aufsätze von Landau 1983, Borea 1990, Büttner 2001 und Bury 2001 sowie Beiträge aus dem Standardwerk zur Renaissance-Druckgraphik von Landau/Parshall 1994. Siehe auch die Edition der Texte der *Vite* zur Druckgraphik bei Getscher 2003 und die Monographie von Gregory über Vasaris Umgang mit der Druckgraphik, Gregory 2012.

78 Kein anderer Themenbereich der *Vite* weist eine derartige Fülle an historischen und faktischen Fehlern sowie eklatanten Widersprüchen und nicht zuletzt Informationslücken auf, wie die Texte zur Druckgraphik. So hat Vasari zahlreiche Zuschreibungs- und Datierungsfehler begangen, identifizierte falsch einige Signaturen, wie das Monogramm »MC« von Martin van Cleef als dasjenige von Martin Schongauer. Schließlich ist die notorische Gleichsetzung von Flandern und Deutschland zu nennen. Dürer wird gleichzeitig als Deutscher und als Flame bezeichnet. Siehe auch Borea 1990, 20.

79 Nach wie vor steht in der Forschung das Problem der philologischen Heterogenität der *Viten* Vasaris im Vordergrund, die mit den Unstimmigkeiten und Widersprüchen dieser Texte zu-

der Druckgraphik lässt sich jedoch ein Vorgehen erkennen, das Vasaris »Fehler« teilweise erklären kann: In den diversen Passagen zur Druckgraphik wird eine Kette von Ereignissen – jenseits der tatsächlichen historischen Abfolge – konstruiert, die wiederum in der Kunstliteratur teilweise kritiklos rezipiert wird, die aber in Vasaris *Vite* vor allem dem Versuch dient, die Druckgraphik in ihren Grundsätzen zu veranschaulichen. Diese »Geschichte der Druckgraphik« wird bereits in der Edition von 1550 entworfen.⁸⁰

Introduzione alle tre arti del disegno

Die ersten Aussagen Vasaris zur Druckgraphik lassen sich aus den übergeordneten Definitionen der Hauptgattungen Skulptur und Malerei aufschlüsseln.⁸¹ In den einführenden Texten der *Vite* wie das *Proemio* und insbesondere die *Introduzione alle tre arti del disegno* geben die Bestimmungen der beiden Kunstarten den Kontext für die anschließende Besprechung der Druckgraphik.⁸² Im *Proemio* bestimmt

sammenfällt. Begründet ist diese Heterogenität nicht nur durch die Einwirkung verschiedener Redakteure bei beiden Editionen, etwa Vincenzo Borghini und Paolo Giovio, sondern auch durch die Tatsache, dass Vasari Informationen, die er erhielt, auch als Texte oder gar als gesamte Kapitel in das Viten-Konvolut integrierte. Vasari ist ein »multipler« Autor, siehe hierzu Hope 2005 und aktuell Burzer/Nova 2010.

80 Siehe hierzu auch Stoltz 2012b, 2–3.

81 Kap. 1.1.A. Zur *Introduzione alle tre arti del disegno* siehe auch einführend Collareta 2010.

82 Vasari 1550, Bd. 1, 7–110; Vasari 1568, Bd. 1, 1–66 und Vasari 1550/1568 (Bettarini/Barocchi 1966–97), Bd. 1, 31–172. Die Texte in *Introduzione alle tre arti del disegno* liegen bereits umfassend in der *Torrentiniana* vor. In der zweiten Edition werden sie inhaltlich nur geringfügig verändert. Zu den wesentlichen Änderungen gehört hierbei der Diskurs über das *disegno* im ersten Kapitel zur Malerei, Kap. XV.

Vasari – in Bezug auf die *paragone*-Debatte – die Grundsätze der Skulptur und der Malerei und nennt die ihnen zugehörigen Nebengattungen, »congeneri«.⁸³ Die Skulptur umfasst beispielsweise folgende Gattungen: das Flachrelief, Tonskulpturen, Bronze, Ziselierung, das konkave oder erhabene »Arbeiten« auf dem Stein oder auf dem Metall und »unzählige weitere«. Die Malerei wiederum umfasst etwa die Fresken, das »Arbeiten« mit Öl, auf Holz, Stein und Leinwand sowie die Glasmalerei, Mosaik, Holzintarsien, Sgraffiti, Niello und schließlich die »Druckplatten aus Kupfer« und Email. (a) Im Hintergrund dieser Zuordnungen liegen die spezifischen Definitionen, die Vasari in der *Introduzione* für die beiden Hauptgattungen synthetisch formuliert: Skulptur ist eine Kunst, bei welcher die überflüssige Materie entnommen wird, bis, gemäß der Zeichnung und Vorstellung des Künstlers, ein rundplastischer und erhabener Körper entsteht; Malerei ist eine Oberfläche, bedeckt mit Farben, welche die Linien-Umriss der »guten« Zeichnung umgeben. (b)⁸⁴ Einige der genannten Gattungen der *pittura* basieren aber gleichzeitig auf dem von Vasari für die Skulptur aufgestellten Prinzip, »das Überflüssige zu entfernen«. Vasari legt bei ihnen daher die fließenden Grenzen zwischen Skulptur und Malerei offen. Darunter werden das Niello, der Kupferstich, Emaillierungen (XXXIII), das Tauschieren, Damaszierungen (XXXIV) und schließlich der Holzschnitt (XXXV) behandelt.⁸⁵ Tatsächlich definiert Va-

83 Siehe hierzu die Passagen des *Proemio di tutta l'opera*, in denen Vasari auf die *paragone*-Debatte eingeht, Vasari 1550/1568 (Bettarini/Barocchi 1966–97), Bd. 1, 9–16.

84 Zu Vasari und zur Definition der Malerei als zweidimensionale Kunst siehe Burioni 2006, 19–20.

85 Tauschieren ist eine Art Intarsien-Technik auf einer Metalloberfläche: Stücke aus weicherem Metall werden in ein härteres Metall eingelegt.

sari das Email als »spezie di pittura mescolata con la scultura«, und zum Tauschieren betont er, es sei »scultura e pittura« zugleich.⁸⁶ Trotz der Eingruppierung zu den Mischformen folgen alle in den Kapiteln XXXIII bis XXXV besprochenen Techniken Prinzipien, durch welche sie dennoch der *pittura* zugeordnet werden können: Ihr Ziel ist die tonale Bildwirkung. Ihre Grundlage ist wiederum die Zeichnung, die auf dem Metall oder auf der Holzplatte ausgeführt wird. (c) (d)⁸⁷

Mit dem Kapitel XXXIII liefert Vasari zwar eine etwas verstrickte Beschreibung – der Leser muss die Technik des Kupferstiches aus

Damaszieren ist das Einhämmern von Edelmetallen auf Eisen.

86 Vasari 1550/1568 (Bettarini/Barocchi), Bd. 1, 166 und 170.

87 Wie es aus dem Kontext der *Introduzione* nachvollziehbar ist, handelt es sich bei den Werken der *congeneri* der Malerei nicht um allansichtige und erhabene Gegenstände, sondern um Oberflächen aus diversen Materialien, bei denen einige skulptural bearbeitet werden, aber dennoch ein zweidimensionales Bild konstruieren.

Vgl. hier die Zitate (a) und (b). Vgl. Stoltz 2012b, 5–6. Vor der Besprechung der »Mischformen« in den letzten Kapiteln der *Introduzione* behandelt Vasari wiederum monochrome Kunstformen (Zitat (b₁)). Es ergibt sich folgende Abfolge der Kapitel der *Introduzione* zu monochromen, bzw. zu Hell-Dunkel-Gattungen und zu den »Mischformen«: Kap. XXV: Del dipingere nelle mura di chiaro e scuro (...); Kap. XXVI: Degli sgraffiti (...); Kap. XXVII: (...) le grotesche sullo stucco; Kap. XXVIII: (...) oro a bollo (...); Kap. XXIX Del mosaico de' vetri (...); Kap. XXX: (...) pavimenti ad imitazione delle cose di chiaro e scuro; Kap. XXXI: (...) tarsie (...); Kap.: XXXII: Del dipingere le finestre (...); Kap. XXXIII: Del niello (...); Kap. XXXIV: Della tausia (...); Kap. XXXV: De le stampe di legno. Siehe Bettarini/Barocchi 1966–1997, Bd. 1, 139–172.

den Erklärungen zum Niello aufschlüsseln –, aber dennoch eine schlüssige Definition, die alle drei Bereiche Druckplatte, Druckverfahren und Druckbild betrifft. (c)⁸⁸ Die beiden Kunstarten Niello und Kupferstich werden als Techniken des Grabstiches in der Reihenfolge Ursprung und Derivat verbunden.⁸⁹ Im Kapitel über den *chiaroscuro*-Holzschnitt betont Vasari wiederum, Ugo da Carpi habe diese Technik »in der Nachahmung von Kupferstichen« entwickelt. (d)⁹⁰ Diese Abstammungen sind bekanntlich weder faktisch noch histo-

88 De Holanda hatte zwar bereits die Definition der Druckgraphik formuliert, seine Schrift war jedoch erst im 19. Jahrhundert gedruckt. Siehe [DE HOLANDA].

89 Betont wird diese Abstammung im Titel des Kapitels: »Del niello e come per quello abbiamo le stampe di rame (...)« (»Über Niello und wie wir durch ihn die Druckplatten in Kupfer haben (...)«), Zitat (c).

90 Ugo da Carpi war sicherlich nicht der Erfinder des *chiaroscuro*-Holzschnittes, da diese Technik etwa bereits in Deutschland um 1510 bekannt war. In den frühen Jahren des 16. Jahrhunderts wurden außerdem parallele Entwicklungen des Hell-Dunkel-Drucks bewerkstelligt. Tatsächlich fußen die Techniken sowohl nördlich als auch südlich der Alpen auf dem Prinzip des Drucks von mehreren Platten mit verschiedenen Druckfarben, hierbei werden Platten mit ausgeschabten Flächen (Tonplatten) und Platten mit ausgeschabten Linien (Linienplatten) kombiniert. Allerdings weisen nördliche Bilder eine stärkere Gewichtung der Linienplatten auf. Vasaris Behauptung, Ugo da Carpi habe den *chiaroscuro*-Holzschnitt erfunden, ist jedoch nicht ganz abwegig: Der Künstler hat 1516 bei der Signoria in Venedig ein Privileg für diese neue Technik beantragt (24. Juli 1516, Archivio di Stato, Notatorio del Collegio, reg. 18, 1515–20, ca. 38v, siehe Johnson 1982, 12, Anm. 1). Jedoch auch im Norden haben etwa Hans Burgkmair (1473–1531) oder Jost de Negker (1485–1544) den Anspruch erhoben, diese Technik entwickelt zu haben. Siehe Mayer 1984, 198.

risch richtig, was jedoch in diesem Fall nicht relevant ist: Vasari konstruiert eine plausible Entwicklungslinie, in der künstlerische Phänomene in eine Kette von Ursache und Wirkung eingebettet und gleichzeitig erklärt werden. Die Verbindung zwischen Niello und Kupferstich dient dazu, den Kupferstich der Grabstichelkunst, der »arte dell' intaglio di bulino«, zuzuordnen,⁹¹ beide Techniken gleichzeitig zu beschreiben und die Bedeutung des Abdruckverfahrens, den Kernaspekt der Druckgraphik hervorzuheben.⁹² Dies gilt ebenso für die Verbindung zwischen dem Kupferstich und dem *chiaroscuro*-Holzschnitt: Vasari versteht den *chiaroscuro*-Holzschnitt als eine Weiterentwicklung des druckgraphischen Bildes, da es gegenüber dem Kupferstich die Tonalität nicht nur vermittelt der Linien evozieren, sondern tatsächlich mit den aufgedruckten Flächen der Tonplatten erzeugen kann.⁹³ Die Verkettung von Niello, Kupferstich und *chiaroscuro*-Holzschnitt wird sowohl in der *Torrentiniana*-Ausgabe als auch in der *Giuntina*-Ausgabe mehrmals wiederholt.⁹⁴

91 Kap. 1.2.A

92 Siehe hierzu insbes. Kap. 1.3.B.

93 Siehe auch Kap. 1.4.A.

94 Siehe: Vita Pollaiuolos (Niello und der Kupferstich, in beiden Ausgaben, 1550 und 1568), Vita Raffaels (Kupferstich und der *chiaroscuro*-Holzschnitt, in beiden Ausgaben, 1550 und 1568), Vita Marcantonio Raimondis (Niello, Kupferstich und der *chiaroscuro*-Holzschnitt, 1568). Die Kapitel XXXIII bis XXXV hat Vasari in der *Giuntina*-Ausgabe unverändert übernommen und nicht ausgeweitet. Dies mag zum einen daran liegen, dass das Thema Druckgraphik in der Lebensbeschreibung von Marcantonio Raimondi fortgeführt und erweitert wird. Es ist jedoch auch anzunehmen, dass Vasari das umfassend Grundsätzliche über die Druckgraphik in dem theoretischen Teil seines Buches bereits gesagt zu haben glaubte.

Torrentiniana, 1550

Der Index der *Torrentiniana* zeigt bereits auf, dass die Druckgraphik nicht nur in der *Introduzione* besprochen wird: Unter »Orte der beschriebenen Werke« wird die Nebenrubrik »Druckbilder« eingebracht, mit Hinweisen auf die Viten von Raffael, Mantegna, Pierin del Vaga und Rosso Fiorentino. (u) Es sind außerdem weitere, nicht in der Rubrik erwähnte Textstellen zur Druckgraphik zu finden. Allesamt fallen sie zwar gegenüber der zweiten Ausgabe deutlich geringer aus. Dennoch, auch in diesen wenigen Anmerkungen, Anekdoten und Beschreibungen stellt Vasari wesentliche Eigenschaften und Probleme der Druckgraphik fest:

Die ersten Anmerkungen finden sich in der Vita von Antonio Pollaiuolo, in der nochmals die Verbindung des Kupferstiches zur Goldschmiedekunst dargelegt wird. (e)⁹⁵ Im Kapitel über Mantegna wird der Künstler als Erfinder der Verkürzungen, aber auch als Erfinder der Kunst des Kupferstiches besprochen. (f) Das zentrale Thema in diesen Zeilen ist das Potential der Druckgraphik, Werke und Erfindungen der Künstler der Öffentlichkeit preiszugeben. Vasari legt dar, der Kupferstich sei eine »einzigartige Vorzüglichkeit«, die der »Welt« die Werke von »Mantegna selbst« und von

95 Hier wird Maso Finiguerra erwähnt, als Kupferstecher und als Konkurrent von Pollaiuolo. Vasari hebt hervor, Pollaiuolo habe Finiguerra »in der Zeichnung« übertroffen und beschreibt anschließend Pollaiuolos Stich *Ignudi, Kampf der zehn nackten Männer*; (ca. 1470/90, [BILLI/FIORENTINO/MICHIEL], Anm. 8). Siehe hierzu Borea 1990, 19. Maso Finiguerra wird auch im Kapitel XXXIII in der *Introduzione* erwähnt, als Goldschmied und früher Kupferstecher. In der *Torrentiniana* wird er noch nicht als »Erfinder« des Kupferstiches bezeichnet.

»anderen Meistern« bekannt gemacht habe.⁹⁶ Diesen Aspekt baut Vasari im Kapitel über Raffael aus und konstruiert eine weitere Entwicklungskette von Ereignissen zur Druckgraphik, die nahtlos die Protagonisten Albrecht Dürer, Raffael, Marcantonio Raimondi, den Drucker Baviera und Ugo da Carpi aneinanderreihet.⁹⁷ Die »Geschichte« beginnt mit dem Bericht über Dürer, der Raffael sein Selbstbildnis in einer Grisaille-Zeichnung zukommen lässt. Raffael schickt ihm daraufhin seine Zeichnungen und ist gleichzeitig aber derart von den Druckbildern Dürers beeindruckt, dass er Raimondi dazu veranlasst, die Kunst des Kupferstiches zu erlernen.⁹⁸ Raimondi stellt viele hervorragende Stichplatten her, die Raffael später seinem »garzone« Baviera schenkt. Damit beginnt die Tätigkeit Bavieras als Verleger, die wiederum zahlreiche Kupferstecher wie Marco Dente da Ravenna hervorbringt und eine enorme Menge an Kupferstichen entstehen lässt. Die Nachfrage nach Kupferstichen ist aber so groß, dass Ugo da Carpi dazu bewegt wird, den *chiaroscuro*-Holzschnitt zu erfinden. (g)

96 [VASARI], Zitat (f). Vasari benennt hier folgende Werke Mantegnas: *Bacchanal* (zwei Versionen, *Bacchanal mit dem Weinfass* und *Bacchanal mit Silen*) Kupferstich, Mitte 1470er, (B. XIII, 19 u. 20); *Schlacht der Seeungeheuer* (zwei Variationen), Kupferstich, Mitte 1470er, (B. XIII, 17 u. 18); *Kreuzabnahme* (Umkreis Andrea Mantegna), Kupferstich, um 1475, (B. XIII, 4); *Grablegung Christi*; Kupferstich, ca. 1470–1475, (B. XIII, 3), siehe auch (Abb. 46); *Auferstehung mit Longinus und dem Heiligen Andreas*, Kupferstich, Ende 1470er, (B. XIII, 6).

97 Vasari 1550/1568 (Bettarini/Barocchi 1966–1997), 189–91. Zu (Il) Baviera (Baviero de' Carocci) siehe *Einführung* und Anm. 46. Diese »Geschichte« wird im Kapitel zu Raffael in der *Giuntina* übernommen und ausgeweitet. Siehe ibidem.

98 Zu den Äußerungen Dürers zu den »Stichen von Raffael«, die er erworben hatte, siehe Rupprich 1956–69, Bd. 1, 158.

Ähnlich wie in den oben besprochenen Kapiteln der *Introduzione* webt Vasari die ihm zur Verfügung stehenden Informationen ineinander ein, so dass sie eine Entwicklungsgeschichte bilden, in der jede Begebenheit eine andere bedingt. In der *Torrentiniana* gilt demnach: Mantegna erfindet den Kupferstich, Dürer und später Raffael mit Marcantonio Raimondi führen diese Kunst zu herausragender Qualität, die Schenkung der Druckplatten markiert den Anfang des Bilddruck-Marktes, die Erfindung des *chiaroscuro*-Holzschnittes wiederum ergibt sich aus der großen Nachfrage nach Kupferstichen. Diese nicht den Fakten entsprechende, aber dennoch mögliche Konstruktion an Ereignissen veranschaulicht die Praxisrealität der druckgraphischen Produktion und ihre Eigenheiten, die Vasari bereits um die Zeit der Entstehung der ersten Ausgabe von 1550 wohl gut kannte.⁹⁹

Giuntina, 1568

In der zweiten Ausgabe der *Vite* von 1568 wird die »Geschichte der Druckgraphik« ausgebaut und teilweise revidiert. Grundsätzlich aber ändert Vasari hier den Umgang mit dem Thema Druckgraphik nicht. Das tatsächlich Neue in der zweiten Ausgabe ist die enorme Fülle an Informationen über Kupferstecher und ihre Werke, sowie schließlich das Kapitel zu Marcantonio Raimondi, in welchem viele weitere Kupferstecher von Albrecht Dürer bis Enea

99 Siehe hierzu auch Stoltz 2012b. Vasari wusste etwa auch, dass der Drucker den Künstlern Aufträge zur Realisierung der Kupferstiche geben konnte und gewöhnlich die Druckplatten besaß. Siehe den Bericht (aus der ersten Edition von 1550, der in der zweiten Edition wiederholt wird) über Jacopo Caraglios Kupferstiche nach Pierin del Vaga, die von Baviera in Auftrag gegeben wurden. Siehe Zitat (i).

Vico besprochen werden.¹⁰⁰ In der *Giuntina* werden beinahe alle Viten mit Angaben zur Druckgraphik erweitert.¹⁰¹ Viele dieser Ergän-

zungen und Änderungen dienen dem Ziel, die Entwicklungsgeschichte der Druckgraphik konsequenter darzustellen, die mit dem Hauptkapitel zu Marcantonio Raimondi teilweise abgestimmt wird.¹⁰² Hierauf bezogen verändert Vasari beispielsweise einige Stellen in der Vita von Mantegna, welcher die ihm zuvor zugewiesene Rolle des Erfinders des Kupferstichs verliert, die nun Maso Finiguerra erhält.¹⁰³ Die Fülle an Anekdoten und Bemerkungen zur Druckgraphik haben eine spezifische Funktion: Sie dienen dazu, die aufgestellten Aussagen zur Druckgraphik auszudifferenzieren, in der Absicht Vasaris, alle Künstler in ein System des Fortschrittes, der Mannigfaltigkeit und der Qualitätshierarchien einzubetten.¹⁰⁴ In den Besprechungen der Druckgraphik werden hierbei stets zwei Variablen, namentlich die erfinderische Fähigkeit in der Gestaltung der Vorlage und die kunstfertige Ausführung im Kupferstich gegenübergestellt: Vasari stellt etwa fest, dass nach Botticellis Werken, den er

100 Vasari vermerkte auf der Rückseite eines Briefes, den er 1564 von Cosimo Bartoli erhalten hatte, einige Arbeitsnotizen für die neue und erweiterte Edition. Viele der hier aufgeschriebenen Vorhaben, etwa die Absicht, eine Abhandlung über die Marmor-*abozzi* von Michelangelo zu schreiben, hat Vasari nicht realisiert. Die Theorie des *disegno* aber, die auf der Liste mit der Frage »Herausfinden, was die Zeichnung bedeutet« vorgemerkt ist, wurde in das erste Kapitel der *Introduzione* über die Malerei integriert. Unter Punkt acht heißt es wiederum: »Namen der Meister des Kupferstichs, deutsche, italienische und französische.« Und darunter: »Man muss di Vita von Marcantonio Bolognese bearbeiten, um alle diese Meister dort aufzunehmen.« Unter »Vita« können entweder die Zeilen zu Marcantonio Raimondi gemeint sein, die Vasari in der ersten Edition, in der Vita von Raffael verfasst hatte, oder ein bereits vorbereitetes Kapitel zu Marcantonio für die zweite Edition, das es zu redigieren galt. Siehe Stoltz 2012b, 1. Zu Vasaris Liste siehe Corti/Davis 1981, 233; Frey 1982, Bd. 2, 77–79. (CDXLV, 29. April 1564).

101 Beispielsweise erwähnt Vasari ergänzend in dem überarbeiteten und ausgedehnten Kapitel zu Carpaccio, und zu weiteren Malern aus Venedig und der Lombardei, Giulio Campagnola als Maler, Miniaturmaler und Kupferstecher; Vasari, *Vite*, 1550/1568 (Bettarini/Barocchi 1966–1997), Bd. 3, 621 (Borea bemerkt fälschlicherweise, Vasari schweige über Giulio Campagnola, siehe Borea 1990, 27). In der Vita Leonardos erwähnt Vasari die sog. »Knotenbilder« (die allerdings nicht von Leonardo entworfen wurden), *ibidem*, Bd. 4, 18. Es werden außerdem Künstler erwähnt, die Werke nach ihren Vorlagen haben stechen lassen, wie etwa Francesco de' Rossi (Salviati), *ibidem*, Bd. 5, 525. In den Besprechungen bestimmter Werke oder Künstler wird ebenfalls darauf hingewiesen, dass von diesen Werken oder nach den Zeichnungen dieser Künstler Kupferstiche entstanden seien (Besprechung von Rosso Fiorentino; *ibidem*, Bd. 4, 487–88.). Schließlich nennt Va-

sari immer wieder Werke, die es »wert« seien, in Stichen veröffentlicht zu werden, wie etwa Bronzinos »Moses-Zyklus«; *ibidem*, Bd. 6, 233 (dies wird ebenfalls in der Vita von Marcantonio erwähnt). Es wird überdies vielerorts auf die druckgraphischen Werke der besprochenen Maler hingewiesen, etwa in der gegenüber der Edition von 1550 neu hinzugefügten Vita von Beccafumi (Kap. 3.2.).

102 In der Vita von Raffael wird etwa auf das Kapitel zu Marcantonio Raimondi verwiesen. Vasari 1550/1568 (Bettarini/Barocchi 1966–1997), Bd. 4, 191. Vgl. Zitat (g), Anm. 146.

103 In der *Giuntina* schreibt Vasari nicht mehr, dass Mantegna den Kupferstich erfand, sondern, dass er daran »Vergnügen fand«, Kupferstiche herzustellen. Zitat (h). Außerdem wird nun betont, dass Mantegna in der Kupferstichkunst Pollaiuolo folgte. Vgl. Vasari, *Vite*, 1550, (Bettarini/Barocchi 1966–97), Bd. 3, 554–56.

104 Zu Vasaris Konzept des Fortschrittes, Klimax und Degradation in der bildenden Kunst siehe Prinz 1976 und aktuell Pozzi/Mattioda 2006, 35–67.

als hervorragenden Zeichner bespricht, kaum gute Stiche zu vermerken seien.¹⁰⁵ Andrea del Sarto ist wiederum regelrecht zum Opfer eines schlecht ausgeführten Druckbildes geworden. Vasari berichtet, der Maler sei »gedrängt« worden, ein Gemälde von ihm nachstechen zu lassen. Dieser Kupferstich von Agostino Veneziano missfiel Andrea del Sarto jedoch derart, dass er sich vornahm, nie wieder Kupferstiche nach seinen Werken in Auftrag zu geben.¹⁰⁶

105 Vasari 1550/1568 (Bettarini/Barocchi 1966–1997), Bd. 3, 516–517. In der *Torrentiniana* werden bereits Kupferstiche nach Botticellis Zeichnungen erwähnt. In der *Giuntina* wird die negative Beurteilung der Druckgraphik nach seinen »weiteren zahlreichen« Zeichnungen hinzugefügt. In beiden Ausgaben spricht Vasari außerdem über die Stiche nach Botticellis Reihe zu Dante Alighieris *Commedia*. (Es handelt sich um Stiche der *Commedia*-Kommentar-Inkunabel, Florenz 1481, gedruckt von Niccolò di Lorenzo della Magna). Ihr Kupferstecher Baccio Baldini (ca. 1436–1487) wird jedoch nicht genannt. Dies holt Vasari in der Vita von Marcantonio Raimondi mit einer negativen Anmerkung nach (hier allerdings ohne die *Commedia*-Zeichnungen oder andere Werke Botticellis zu präzisieren). Vasari kritisiert jedoch nicht die Qualität des Grabstiches von Baldini, sondern die mangelnde Fähigkeit der Zeichnung (»non avendo molto disegno«); siehe Zitat (k1). Die Forschung geht davon aus, dass Baldini sich an die Zeichnungen Botticellis zur *Commedia* nur anlehnte, demnach diese nicht unmittelbar als Vorlagen verwendete. Siehe diesbezüglich die Diskussion zu Vasaris Urteil über Baccio Baldini bei Borea 1990, 19–20, und Whitaker 1992. Siehe auch Borea 1990, 19–20, Anm. 20 zur Diskussion, inwieweit Vasari den Maler Botticelli als Kupferstecher identifiziert.

106 Gemeint sind das Gemälde *Leichnam Christi von Engeln gehalten / Engelspietà* (dieses Werk von Andrea del Sarto ist wohl verschollen, siehe Freedberg 1963, Bd. 1, 33–34), und der Kupferstich *Leichnam Christi von Engeln gehalten / Engelspietà* von Agostino Veneziano nach Andrea del Sarto, einziger Zustand, B. XIV,

Tizian hingegen vermochte vorzügliche Stiche nach seinen Bilderfindungen produzieren zu lassen, obwohl er eigentlich kein »herausragender Zeichner« war.¹⁰⁷ Ebenbürtige Partner sind für Vasari Raffael und Marcantonio als hervorragender Entwerfer und ebensolcher Kupferstecher.¹⁰⁸ Giulio Romano hingegen hat Vasari zu dem wohl erfolgreichsten Bilderfinder auserkoren, dessen unzählige Vorlagen für Bauten, Freskomalereien, Teppiche und Druckbilder in ganz Europa verbreitet seien.¹⁰⁹ Ein negatives Pendant zu einem erfolgreichen Entwerfer folgt in der übernächsten Vita: Es handelt sich um den verarmten Pierin del Vaga, der von Baviera »aus Mitleid« den Auftrag erhielt, Zeichnungen zu fertigen, die anschließend von Jacopo Caraglio gestochen wurden. In dieser Erzählung wird die wohl erste Norm des druckgraphischen Reproduzierens formuliert: Vasari führt an, dass Caraglio vermittle der leichten Schraffuren sowohl die Art und Weise der Linienzüge der Vorlage als auch den Stil, insbesondere ihre Leichtigkeit und Anmut, bei Pierin del Vaga veranschaulichen konnte. (i)¹¹⁰

Gerade in der *Giuntina*-Ausgabe werden demnach verstärkt die divergierenden Spielräume vorgeführt, die für Vasari die Produktion der Druckgraphik bestimmen, und zwar die Relation zwischen Vorlage und ihrer Ausführung, anhand derer der Autor jeweils den Bogen von

40. Siehe Vasari 1550/1568 (Bettarini/Barocchi 1966–1997), Bd. 4, 361.

107 Vasari 1550/1568 (Bettarini/Barocchi 1966–1997), Bd. 6, 157. Das Kapitel zu Tizian wurde in der *Giuntina* gänzlich hinzugefügt.

108 Siehe etwa die Beschreibungen der Werke nach Raffael von Marcantonio Raimondi, Zitat (k6).

109 Vasari 1550/1568 (Bettarini/Barocchi 1966–1997), Bd. 5, 76–77.

110 *Götterlieben*, Kupferstich-Reihe, Jacopo Caraglio nach Pierin del Vaga, B. XV, 9–23; siehe auch Kap. 2.2 A.

sehr schlecht bis vollkommen schlägt. In diesem Kontext lässt sich ein weiteres Beispiel anführen: Baccio Bandinelli dient Vasari einerseits als eine Künstlerfigur, die ein hervorragender Zeichner ist, andererseits als derjenige, dessen Entwurf von einem Kupferstecher, namentlich von Marcantonio Raimondi, übertroffen wird. Beide Künstler tauchen in ein und derselben Episode über den Stich *Martyrium des heiligen Laurentius* auf, die in zwei Versionen erzählt wird. Wohl gemerkt entspricht der jeweilige Ausgang der Episode dem Ziel, den jeweiligen Künstler in seiner eigenen Vita zu ehren. Im Kapitel zu Baccio Bandinelli heißt es:¹¹¹

»Baccio zeichnete ein sehr feines Bild des heiligen Laurentius, stellte mit Kenntnis und Kunst bekleidete und unbedeckte Gestalten und die verschiedenen Haltungen der Körper und der Glieder dar (...). Und er erfreute mit dieser Geschichte den Papst so sehr, dass dieser den Bolognesen Marcantonio veranlasste, es in Kupfer zu stechen, der es auch mit viel Fleiß ausführte; Baccio aber erhielt als Anerkennung seiner Kunst vom Papst die Ritterwürde von Sankt Peter.« (j)

Bei der Lebensbeschreibung Marcantonios heißt es aber:

»Marcantonio (...) beendete für Baccio Bandinelli ein großformatiges Blatt (...) mit vielen nackten Gestalten, die den heiligen Laurentius auf dem Rost braten, ein wirklich sehr schönes, mit unendlichem Fleiß gestochenes [Bild];

Bandinelli aber (...) beschwerte sich zu Unrecht beim Papst, (...) dass Marcantonio darin viele Fehler hineingebracht habe. Bandinelli empfing verdienten Lohn für seine Undankbarkeit und Unhöflichkeit, denn Marcantonio, der von all dem unterrichtet wurde, ging nach Vollendung seiner Arbeit ohne Wissen Baccios zum Papst, der an Zeichenkunst unendliches Vergnügen fand, und legte ihm das Originalblatt Bandinellis und seinen Kupferstich vor; hieraus erkannte der Papst, Marcantonio habe mit richtigem Urteil nicht nur keinen Irrtum begangen, sondern ganz im Gegenteil viele nicht unbedeutende Fehler in der Zeichnung Bandinellis verbessert, und er habe es vermocht, in seinem Stich mehr zu leisten als Baccio bei der Zeichnung (...).« (k7)

Bei diesen entgegengesetzten Aussagen kann es sich durchaus um einen editorialen Fehler handeln.¹¹² Hier bestätigt sich jedoch gleichzeitig die stets hintergründige Absicht Vasaris, die verschiedenen Spielarten zwischen Ausführung und Vorlage zu vergegenwärtigen.¹¹³

Vita di Marcantonio Raimondi

Das Kapitel mit dem Titel »Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe« wiederholt und ergänzt die Informationen zur Druckgraphik aus den einzelnen Viten der *Giuntina* sowie aus den Kapiteln der *Introduzione*, und baut die darin angedeutete Entwicklungsgeschichte der Druckgraphik umfassend aus: Als Erfinder des Kupferstichs wird der Goldschmied Maso Finiguerra auserkoren, mit

111 *Martyrium des heiligen Laurentius*, Marcantonio Raimondi nach Baccio Bandinelli, um 1525, Kupferstich, B. XIV, 21. Schorn sieht zwischen den beiden Versionen dieser Anekdote wiederum keinen Widerspruch. Siehe Schorn/Förster 1983, Bd. IV, 131.

112 Siehe hierzu Hope 2005, 67–68 und Stoltz 2012b, 11.

113 Zu den historischen Hintergründen der Entwürfe Baccio Bandinellis und zu den nach ihnen ausgeführten Stichen von Marcantonio Raimondi, Agostino Veneziano und Marco Dente da Ravenna siehe Zurla 2010.

der Angabe eines konkreten Datums der Erfindung des Kupferstiches, namentlich das Jahr 1460. In diesem Kontext wird der Kupferstich nochmals erklärt, allerdings auf eine weit konkretere Art und Weise. Gerade hier merkt Vasari an: »(...) die Druckbilder kamen durch den Druck nicht nur zum Vorschein, sondern erschienen wie mit der Feder gezeichnet«. (k1)¹¹⁴

In der anschließenden Geschichte der Druckgraphik werden als unmittelbare Nachfolger von Finiguerra Baccio Baldini und Andrea Mantegna genannt. Vasari lässt die Technik des Kupferstichs anschließend nach »Flandern« gelangen, dessen Meister – Martin Schongauer gefolgt von Albrecht Dürer – wiederum in Italien nachgeahmt werden. Der Nebensatz »und dann gelangte diese Erfindung nach Flandern« ist wichtig für den Kontext der gesamten Erzählung, da er erklären soll, warum schon so viele Drucke der nordalpinen Meister im Umlauf waren, ohne den Vorrang der Italiener in der Erfindung des Kupferstichs – der bekanntlich historisch nicht haltbar ist – abzuspochen. (k1)¹¹⁵

¹¹⁴ Kap. 1.3.

¹¹⁵ Borea diskutiert diesen Sachverhalt folgendermaßen (Borea 1990, 20 und 27–28): Vasari sei davon »besessen«, die Ursprünge der Druckkunst nach Florenz zu legen und habe versucht, in seinem historischen Modell auch die Druckgraphik in die von ihm propagierte »tosco-romanische« Linie hineinzuzwingen. Doch gleichzeitig könnte die Prominenz der Druckbilder Dürers in Italien nicht bestritten werden. (Die ersten Stiche von Dürer stammen von 1495 und wurden alsbald in Italien verbreitet; zur Geschichte der Rezeption der Druckbilder Dürers in Italien, bereits vor 1500, siehe vor allem Fara 2007, insbes. 3–38). Gerade die ausführliche Besprechung der Werke Dürers im Kapitel über Raimondi, die Borea ja auch feststellen muss, zeigt jedoch ganz im Gegenteil an, dass Vasari nicht nur diese »Prominenz«

Nach einer langen Aufzählung der Werke Dürers (k2) leitet Vasari die Entwicklungslinie zu Marcantonio Raimondi über und lässt den Bologneser Kupferstecher zum Nachfolger und Wettstreit-Antagonisten von Dürer werden, und zwar in der Erzählung über den Plagiatsfall zwischen den beiden Künstlern. (k3)¹¹⁶ Diese Anekdote gehört aber noch zur Beschreibung des Schaffens von Dürer, dem – mit Boreas Worten – »eigentlichen Protagonisten« dieses Kapitels.¹¹⁷ Tatsächlich folgen weitere Besprechungen Vasaris über Dürer und über seinen Nachfolger und Konkurrenten Lucas van Leyden. (k4) Erst danach beginnt die eigentliche Aufzählung und Beschreibung der Werke von Raimondi (k5), die zu einem umfassenden Bericht ausgebaut wird über diverse Kooperationen zwischen Raffael, Giulio Romano, Bandinelli und den Kupferstechern Raimondi, Agostino Veneziano und Marco Dente da Ravenna, sowie das Exordium des Verlegers Baviera. (k6) In diesem Zusammenhang wird der Streitfall zwischen Bandinelli und Marcantonio über den oben genannten Stich *Martyrium des heiligen Laurentius* erzählt. (k7) An diese Anekdote schließt Vasari die Besprechung der Entwicklung der Druckgraphik nach dem Sacco di Roma (1527) und der Flucht Raimondis an, in welcher der Autor den Kupferstecher aus Bologna nun explizit als Schlüsselfigur für die Kunst der Druckgraphik herausstellt. (k7) Hier wiederholt Vasari außerdem die Erzählung über die »Erfindung« des *chiaroscuro*-Holzschnittes von Ugo da Carpi, macht Anmerkungen zu weiteren Werken dieser Technik, von Antonio da Trento und Becca-

Dürers nicht bestreiten konnte, sondern sie durchaus auch wertschätzte.

¹¹⁶ Siehe weiter unten im Text.

¹¹⁷ Borea 1990, 20.

fumi oder nach Baldassare Peruzzi (k8), und behandelt schließlich die Radierung. (k9)¹¹⁸

In der Besprechung weiterer Künstler, vorrangig des Kupferstechers Jacopo Caraglio, verwandelt sich Vasaris Bericht nach und nach zu einer Geschichte über den Kunstmarkt der Druckgraphik, in der Baviera wieder als Hauptakteur in Erscheinung tritt. Mit Enea Vico beschließt Vasari die Betrachtung einzelner Kupferstecher. (k10) Hier wechselt der Erzählmodus gänzlich. Vasari widmet sich nun dem Kunstmarkt, den Druckern und den Verlegern, namentlich Antonio Lafreri, Antonio Labacco und Tommaso Barlacchi. Anschließend behandelt Vasari die Zentren des Druckgraphik-Marktes wie Rom und Venedig, um erneut über die nordalpine Kunst zu sprechen, wobei er hier als Protagonisten den Verleger Hieronymus Cock wählt.¹¹⁹ Den Wechsel von der Œuvre-Beschreibung der einzelnen Künstler zur Darstellung des Kupferstiches als Marktobjekt kündigt Vasari mit dem Satz an, dass Druckbilder die »Erfindungen« und die »Art und Weise« der Darstellungen der Meis-

terwerke einem größeren Publikum zur Verfügung stellen könnten. (k11) In dieser Passage wird auch das Problem des Qualitätsmangels, verbunden mit der wahrgenommenen enormen Menge der Druckbilder, thematisiert. Hier verteidigt Vasari jedoch die Druckgraphik: Sie ist stets ein Gewinn, da sie bildlich vermittelt und mit ihren »Mühen erfreut«. (k11)¹²⁰

Vasaris Texte offenbaren den Umstand, dass der Autor der *Vite* bei der Aufgabe, über die Druckgraphik zu sprechen, einerseits vor dem Problem der Fülle an Druckbildern stand, andererseits vor dem Vorhaben, sie möglichst umfassend in eine Geschichte der Kunst und der Künstler zu integrieren.¹²¹ Genau aber dieser Fülle an Informationen zur Druckgraphik kann Vasari zum Teil gerecht werden, weil er sie konsequent in eine konstruierte mögliche Entwicklungslinie

118 Antonio da Trento (um 1508–1550); Baldassare Peruzzi (Ancaiano 1481–1536 Rom). Vasari leitet anschließend vom Thema Radierung wieder zum Kupferstich über mit der Bemerkung: »stampe semplici di rame«, Vasari, *Vite* 1568, (Bettarini/Barocchi 1966–97), Bd. 5, 16–17.

119 Antonio Lafreri (1512–1577, Verleger französischer Herkunft in Rom); Antonio Labacco (ca. 1495–1570, Architekt und Kupferstecher, publizierte das Buch *Libro appartenente a l'architettura nel qual si figurano alcune notabili antichità di Roma* von 1559); Tommaso Barlacchi (ca. 1500 – ca. 1550, Kupferstecher und Verleger in Rom). Siehe zu den genannten und weiteren Verlegern in Rom Witcombe 2008, 61–221. Hieronymus Cock (1518–1570, Maler, Kupferstecher und Verleger, Gründer des Antwerpener Verlagshauses »Aux quatre Vents«); siehe hierzu aus der aktuelleren Literatur Luijten (et al.) 2017.

120 Zu dieser Passage siehe auch Kap. 1.3.B.

121 Borea stellt bei der Auflistung der Fehler Vasaris fest, es sei nicht verwunderlich, dass der Autor etwas verwirrt war, gerade wenn er so zahlreiche Stiche und etwa diverse Versionen ein und desselben Bildthemas vor Augen hatte. Vgl. die Diskussion hierzu bei Borea 1990, 18. Der Eindruck der Verwirrung entsteht tatsächlich in den letzten Zeilen der *Vita Marcantonios*, wo Vasari noch die vielen übrig gebliebenen Informationen zur Druckgraphik hineinzulegen versucht. (Vasari thematisiert hier kurz die nordeuropäische Druckgraphik nach Dürer und listet Werke nach Frans Floris auf, ohne jedoch die Stecher zu nennen; Vasari, *Vite* 1568, (Bettarini/Barocchi 1966–97), Bd. 5, 24–25.) Das Kapitel endet daraufhin abrupt mit dem kurzen Hinweis auf die in der *Giuntina* eingefügten Künstlerportraits sowie mit einem Lob Marcantonios, in dem die überregionale Bedeutung des Kupferstechers für die Druckgraphik nochmals betont wird; es folgt schließlich die Angabe seiner Todesumstände, um dem Titel des Kapitels »Vita di Marcantonio Bolognese« überhaupt noch gerecht zu werden. Zitat (k12).

einbaut und sich dabei der oftmals wie Fabeln anmutenden Anekdoten bedient, wie der Erzählung über die Schenkung der Druckplatten von Raffael an Baviera.¹²² Diese durch Kohärenz getragene Methode führt sicherlich dazu, dass Vasaris »Geschichte der Druckgraphik« einen Grundstein für alle nachfolgenden Schriften bildet und teilweise gar unkritisch bis zu den Traktaten von André Félibien und Filippo Baldinucci übernommen wird.¹²³

122 Zitate (g) u. (k6). In allen thematischen Bereichen sowohl der *Giuntina* als auch der *Torren-tiniana* gelten eben diese Anekdoten für Vasari als Instrument, um die von ihm beschriebenen Künste und Künstler definitorisch einzuordnen und vor allem eine Linearität seiner Kunstgeschichte zu schaffen. Wohl aus diesem Grunde hat Vasari darauf bestanden, den erzählerischen Charakter seiner Viten – der wichtigste Kritiker dieser Methode war sein Freund Vincenzo Borghini – in der zweiten Ausgabe der Viten beizubehalten, siehe Corti/Davis 1981, 228–229.

123 Neben dem Kapitel zu Marcantonio Raimondi bespricht Vasari die Druckgraphik nördlich der Alpen in der Vita von Giulio Clovio in Bezug auf die flämische Kunst (Vasari 1550/1568, siehe Bettarini/Barocchi 1966–1997, Bd. 6, 213–219/220–229; siehe auch Borea 1990, 32–33. Vasari bemerkt in diesem Text, er widme diese Besprechung »nur« denjenigen flämischen Künstlern, die die italienische *maniera* studiert, geschätzt und nachgeahmt hätten (ibidem, 224), eine inkonsequente Haltung, denn Vasari hat ja ausführlich Dürer und van Leyden behandelt. Als Höhepunkt dieses Credo wird aber ein Brief von Domenicus Lampsonius eingefügt, der als »Bekehrter« zur Kunst Italiens herausgestellt wird. Vgl. [LAMPSONIUS]. Überschaute man die beiden Ausgaben der *Vite*, wird jedoch ersichtlich, dass hier eine Absicht vorliegt, alle Bereiche von diversen Kunstformen und Kunstorten und ihren unterschiedlichen künstlerischen Qualitäten sowie Spielarten in einer enzyklopädischen Art und Weise zusammenzufassen. Dies wird etwa auch im Kapitel zu Giulio Clovio deutlich, denn Vasari betont hier ausdrücklich in den letzten Zeilen,

Libro de' disegni

Einen wesentlichen Hintergrund für die Aussagen Vasaris zur Druckgraphik bildet die Theorie des *disegno*. Hierbei spielt ein Thema eine wichtige Rolle, und zwar das *Libro de' disegni*: Gerade in der zweite Ausgabe der *Vite*, in der Vasari sich mit der Definition der Zeichnung auseinandersetzt und sich verstärkt der Druckgraphik widmet, fügt der Autor Anmerkungen zu seiner eigenen graphischen Sammlung ein, die er als *Libro de' disegni* bezeichnet.¹²⁴ Gewiss entwickelt Vasari das *Libro* zu einem kunstliterarischen Motiv, mit welchem er mit dem Leser

er werde nicht wie Albrecht Dürer oder Leon Battista Alberti einen Traktat zum Erlernen der Kunst hinzufügen, da er nur ein Buch über die Künstler und ihre Werke schreiben wolle: »la mia intenzione è stata di solamente voler scrivere le vite e l'opere degli artefici nostri e non d'insegnare l'arti, col modo di tirare le linee, della pittura, architettura e scultura«; ibidem, Bd. 6, 229.

124 Aus den fundierten Forschungen, vorangehend von Raggianti Collobi, ist bekannt, dass es sich bei dem *Libro* um eine umfangreiche graphische Sammlung handelte. Sie bestand wohl aus mindestens sieben großformatigen Volumina (nach Angaben des Sammlers Pierre-Jean Mariette hatten die Folien eine Größe von 64,5 x 48,5 cm). Kleinformatige Zeichnungen wurden in variabler Anzahl auf einer Seite angeordnet und mit Rahmen – wohl von Vasari selbst – versehen. Große Zeichnungen wurden hingegen in das Konvolut gebogen eingefügt. Erhalten haben sich aus der Sammlung, die nach Vasaris Tod von seinen Erben verkauft und danach zerteilt wurde, unter anderem zwei wichtige Gruppen, die in den Uffizien und im Louvre aufbewahrt werden. Aus den heutigen Museen/Sammlungen lassen sich circa 200 Zeichnungen identifizieren, aus den Erwähnungen des *Libro* in den *Vite* wiederum weitere 300, angenommen werden insgesamt über 800 Zeichnungen. Siehe hierzu vor allem Corti/Davis 1981, 246–254 und Raggianti Collobi 1974, Bd. 1, 1, 3–23.

kommuniziert.¹²⁵ Eindeutig geht es bei diesen Anmerkungen um exemplarische Hinweise bei der Bewertung und Beschreibung des Œuvres bestimmter Künstler, mit denen sowohl die Kritik als auch die historische beziehungsweise entwicklungsgeschichtliche Einordnung des beschriebenen Künstlers einhergeht.

In der Einführung der *Giuntina* legt Vasari den Begriff »Zeichnung« mannigfach aus: Sie ist Grundlage jeder Kunstform, die Art und Weise der Gestaltung der Figuren oder etwa der Komposition und vor allem ein kognitiver Akt des künstlerisch Handelnden.¹²⁶ Wesentlich ist hierbei das Verständnis Vasaris, dass die Zeichnung die geistige wie manuelle Leistung in gegenseitiger Abhängigkeit umfasst und damit den unmittelbaren Ausdruck des Intellekts und der Kunstfertigkeit des Künstlers repräsentiert. Vasari schreibt in den prominenten Zeilen über das *disegno*:¹²⁷

»Disegno [ist] nichts anderes als eine anschauliche Gestaltung und Darlegung jener Vorstellung, die man im Sinn hat, von der man sich im Geist ein Bild macht und sie in der Idee hervorbringt. (...) der disegno bedarf, wenn er dem Urteilsvermögen die Erfindung einer Sache abgerungen hat, einer flinken Hand, die dank vieler Jahre Studium und Übung in der Lage ist, jedwede Schöpfung der Natur mit Feder, Griffel, (...) treffend zu zeichnen und wiederzugeben. Wenn deshalb der Intellekt geläu-

terte Konzepte voller Urteilskraft hervorbringt, werden jene langjährig im Zeichnen geübten Hände die Vollkommenheit und Vortrefflichkeit der Künste und zugleich das Wissen des Künstlers offenbaren.« (m)¹²⁸

Diese beiden Aspekte der Zeichnung, das geistige Vermögen (im Geiste ein Bild machen) und die »Geschicklichkeit der Hand«, bestimmen die Äußerungen Vasaris zur Qualität der Zeichnungen, die der Autor mit Beispielen aus dem *Libro de' disegni* bespricht und Befunde ausstellt, in denen entweder eine bestimmte Stufe des zeichnerischen Könnens oder eine bestimmte Stufe, die eigene Vorstellung zu vermitteln, erörtert wird: Vasari schreibt beispielsweise in der Vita von Stefano Fiorentino¹²⁹:

»Stefano zeichnete mit großer Leichtigkeit, wie man in unserem Zeichnungsbuch auf einem Blatt von seiner Hand sehen kann, auf dem die *Verklärung* zu sehen ist, die er im Kreuzgang in Santo Spirito gemalt hatte; [die Zeichnung ist] derart gut ausgeführt, dass man meines Erachtens sagen kann, dass Stefano besser zeichnete als Giotto.« (n)

Über Leon Battista Alberti berichtet Vasari wiederum, er habe das Malen nicht vollkommen beherrscht, da er sich wenig der Übung, sondern mehr dem Studium widmete. Anschließend fügt Vasari hinzu: »(...) doch verstand er, seine Gedanken sehr gut in den Zeichnungen zu vermitteln, wie man auf einigen Blättern von seiner Hand in unserem Buch sehen kann.«(o) Dass die Zeichnung außerdem ein Objekt ist, mit dem ein Sammler dem Künstler und seinem Schaffen am nächsten sein kann,

125 Chris Fischer bezeichnet das *Libro de' disegni* als eine Art Illustration der *Giuntina*-Ausgabe; siehe Fischer in Corti/Davis 1981, 246–247.

126 Vasari, *Vite*, 1568, siehe Bettarini/Barocchi 1966–1997, Bd. 1, 111–113.

127 Zur Theorie des *disegno* siehe etwa Stoltz 2011, in Bezug auf Vasari vor allem Burioni 2006 und in Bezug auf die Wechselbeziehung zwischen Hand und Geist, Gründler 2014. Siehe hierzu auch Kap. 2.1.B.

128 Mit geringen Änderungen übers. nach Burioni 2006, 98–99.

129 Stefano Fiorentino (1301–1350).

formuliert Vasari bei der Beschreibung der Zeichnungen von Giotto aus dem *Libro de' disegni* am deutlichsten:

»Und damit diejenigen, die kommen werden, um Giotto's eigenhändige Zeichnungen zu sehen, und sich am besten anhand dieser [Zeichnungen] von der Vortrefflichkeit dieses guten Mannes überzeugen können, befinden sich in unserem erwähnten Buch einige wunderschöne [Zeichnungen], die ich mit nicht weniger Mühe, Fleiß und Kosten zusammengesucht habe.« (p)

In diesem Kontext gewährt das Gemälde, das bereits ein öffentliches Werk ist, für Vasari einen, in Relation zu einer etwa dafür entstandenen Zeichnung, mittelbaren Einblick in das eigentliche Können eines Künstlers. Ein reproduzierender Stich nach einem Gemälde entfernt den Betrachter umso mehr und kann sogar den Stil und die Eigenart des Künstlers verfälschend darstellen.¹³⁰ Explizit formuliert Vasari diesen Unterschied in einer Bemerkung zu Franz Floris:

»[Franz Floris] hat in allen Zweigen seines Berufes so viel geleistet, dass viele meinen, es habe keiner besser als er verstanden, die Empfindungen der Seele wiederzugeben (...); und sie nennen ihn daher (...) den flämischen Raffael; wahr ist es, dass dies uns die gedruckten Blätter nicht vorweisen, denn derjenige der sticht, auch wenn er ein vortrefflicher Mann ist, erreicht nicht bei weitem die Werke, und die Zeichnung und den Stil dessen, der gezeichnet hat.« (q)

Dieser Befund liegt in keinem scharfen Widerspruch zu den oben dargelegten Bemerkungen

Vasaris, dass etwa Jacopo Caraglio und Marcantonio Raimondi in ihren Kupferstichen den Vorlagen nicht nur nahe kamen, sondern sie gar übertrafen. In Anbetracht aller seiner Aussagen zur Druckgraphik stellt Vasari in dieser Passage zu Frans Floris wohl eine allgemeine Divergenz zwischen einem Druckbild und einem Gemälde oder einer Zeichnung fest und bestätigt außerdem die Unmittelbarkeit einer Zeichnung: In diesen Zeilen ist sowohl die Zeichnung als dem Gemälde innewohnende Komposition gemeint als auch die tatsächlichen Zeichnungen, Entwürfe und Skizzen eines Künstlers.¹³¹

Nicht nur in Bezug auf die druckgraphische Reproduktion wird in den Überlegungen Vasaris zum *disegno* und zur Druckgraphik ersichtlich, dass das Druckbild trotz der Erscheinung als Federzeichnung (*disegno stampato*) keine Zeichnung (unmittelbare Leistung), sondern ein in mehreren Phasen vollendetes Werk ist.¹³²

¹³¹ Vgl. Kap. 1.4.

¹³² Die Zeichnung ist nicht nur eine unmittelbare Skizze, sondern, wie Vasari in der *Introduzione* darlegt, auch eine umfassende oder vollendete Komposition. Dennoch ist die Zeichnung nach Vasaris Verständnis stets ein präliminäres Werk, das Druckbild hingegen nicht. In der Übersicht der Aussagen Vasaris wird jedoch ersichtlich, warum der Kunsthistoriker Parallelen zwischen der Zeichnung und dem Grabstich/Druckbild aufstellt: Es sind die graphischen Prinzipien des *disegno*, die in Vasaris *Vite* auf die beiden Elemente der Druckgraphik übertragbar sind, Zitate (c) und (k₁). Der Grabstich wiederum ist ebenfalls ein präliminäres Objekt und Ursprung des Druckbildes, aber, wie Vasari auch darlegt, wird er nach einer Zeichnung (Vorzeichnung auf der Druckplatte) nachgezogen.

Die Umschreibung »disegno stampato«, die im Kapitel zu Marcantonio fällt (k₁), wird wiederum in den *Vite* als Begriff eigentlich kaum genutzt. In der ersten Ausgabe kommen folgende

¹³⁰ Siehe hierzu Kap. 1.3.B.

Mit diesem Verständnis finden sich daher auch Kupferstiche in Vasaris *Libro de' disegni*, etwa von Gherardo di Giovanni del Fora:¹³³ Vasari schreibt, der florentinische Künstler sei durch die Verbreitung der Druckblätter von Schongauer und Dürer auf die »besondere Art und Weise des Stechens« aufmerksam geworden und habe daraufhin selbst einige vortreffliche Werke mit dem Grabstichel ausgeführt. Einige von diesen Stichen, schließt Vasari an, habe er samt einiger Zeichnungen, dem *Libro de' disegni* beigelegt.(s) In dieser Passage wird also betont, dass diese Kupferstiche aufgrund ihrer Ausführung bemerkenswert sind, als unmittelbare Zeugnisse der Kunstfertigkeit von Gherardo werden aber auch die Zeichnungen des Künstlers hinzugefügt. Im Übrigen unterscheidet Vasari generell zwischen *invenzione*, im Sinne von schöpferischer Kraft, bereits komponiertem Bild oder Bildelement, und dem *disegno* als Fähigkeit, eine Figur im Geiste zu kreieren und dann auf Papier zu bringen. Exemplarisch hierfür ist etwa die Aussage, Andrea del Sarto sei zwar in jeder Hinsicht ein hervorragender Zeichner gewesen, aber kein guter Bilderfinder. Deshalb habe der Maler die Bilderfindungen aus Dürers Druckbildern geschöpft, dabei jedoch, wie Vasari betont, diese

nach seiner eigenen Art hervorragend und verändernd umgesetzt. (t)

Überschaut man aber alle Aussagen Vasaris zum *disegno* sowie zu den Kunstfertigkeiten in der Zeichnung und in der Druckgraphik, lässt sich zusammenfassen, dass Vasari insgesamt diverse Werteskalen aufbaut, die, stets zwischen den Kategorien des geistigen und manuellen Vermögens, sowohl die individuelle Qualität der Zeichnung als auch die des Druckbildes gegenüber seiner Vorlage und schließlich die Qualität des Druckbildes an sich betreffen.

Der Plagiatsfall

Der oben erwähnte Plagiatsfall zwischen Albrecht Dürer und Marcantonio Raimondi zeigt weitere Aspekte auf, die Vasaris Theorien des *disegno* und die Aussagen zur Druckgraphik veranschaulichen, und zwar die Aspekte Original, Nachahmung und Kopie beziehungsweise Fälschung betreffend: Die historische Authentizität dieser Plagiatsepisode darf allgemein bezweifelt werden,¹³⁴ doch auch hier war für Vasari die Faktizität der Begebenheit nicht ausschlaggebend. Vasari legt einen möglichen Fall dar, den er aus Kenntnissen über die druckgraphische Produktion konstruiert. Vasari erzählt, Marcantonio habe bei seinem Aufenthalt in Venedig die *Passions*-Holzschnitte Dürers gesehen und daraufhin den Entschluss gefasst, dessen »Schnitt-Technik« nachzuahmen, um diese in Italien zu zeigen und zu verbreiten.¹³⁵

Formulierungen vor: »carte stampate« (Vasari, *Vite*, 1550, siehe Bettarini/Barocchi 1966–1997, Bd 4, 542) sowie »carta che si stampa« (ibidem, 486); in einer Passage ist mit »disegni di stampe« eine Vorlage für den Kupferstich gemeint (ibidem, 481). In der zweiten Ausgabe wird »gedruckte Zeichnung« im Plural verwendet: »disegni stampati« (Vasari 1568, ibidem, Bd. 5, 3 (siehe auch Zitat (k₁)), und Vita Battista Franco, ibidem, Bd. 5, 468).

133 Gherardo di Giovanni del Fora (1445/46–1497). Vasari erwähnt dessen druckgraphische Werke in seiner *Vita* erst in der *Giuntina*-Ausgabe und im Kontext des *Libro de' disegni*.

134 Dieser Plagiatsfall, der sich historisch nicht dokumentieren lässt, wird in der Forschung oft diskutiert, siehe hierzu etwa Petri 2014, Vogt 2008, 81–85, Witcombe 2004, 81–86, vgl. auch Stoltz 2012b, 16–17.

135 Im Grunde genommen wird die Erzählung über den Plagiatsfall vorbereitet, und zwar in den Zeilen, wo Vasari betont, dass Albrecht schon als junger Künstler mit eigener Hand stach und

Marcantonio sei hierbei derart kunstfertig gewesen, dass die Betrachter im Glauben gewesen seien, diese Werke würden von Dürer selbst stammen. Marcantonio habe sie aber nicht in Holz geschnitten, sondern in der »schwierigeren« Technik des Kupferstiches ausgeführt.¹³⁶

Als Dürer von diesen Nachbildungen erfahren habe, und dass sie von Raimondi als die seineinigen verkauft worden seien, habe er Marcantonio vor der Venezianischen Signoria verklagt, habe damit allerdings nur erreicht, dass seine

die Stiche signierte (siehe Zitat (k2)). Anschließend erwähnt Vasari, er habe einige Druckbilder gesehen, die zwar Dürers Signatur tragen, jedoch nicht von ihm sein könnten, aufgrund ihrer schlechten stilistischen Qualität, (hier irrt Vasari allerdings, denn diese Druckbilder sind tatsächlich alle Arbeiten von Dürer, siehe Borea 1990, 21 u. Zitat (k2), Anm. 154). Das Thema »Original und Fälschung« wird also bereits am Anfang des Hauptkapitels zur Druckgraphik verfolgt. Einige Zeilen weiter stellt Vasari fest, er habe zu lang über die Werke Dürers gesprochen und belasse es nun dabei, die sechsunddreißig *Passions*-Holzschnitte zu erwähnen (*Die Kleine Passion*, S/M/S, II, 286–344 (186–222)), die Dürer gezeichnet, dann gestochen und anschließend gemeinsam mit Marcantonio Raimondi in Venedig veröffentlicht habe. Ein Werk, von dem Vasari ankündigt, noch ausführlicher berichten zu wollen, da dieses der Grund dafür gewesen sei, dass später wunderbare Drucke entstanden seien. Erst mehrere Passagen weiter wird der eigentliche Plagiatsfall erzählt (k3). Es ergibt sich in Vasaris Text demnach ein Widerspruch: Zunächst sind die beiden Protagonisten Kollaborateure eines geplanten Druckprojekts, dann aber werden sie in Bezug auf das gleiche Werk Antagonisten eines Streits. Es handelt sich hier wahrscheinlich um einen editorialem Fehler, zumal Vasari diese beiden Passagen nicht eindeutig anbindet. Vgl. hierzu [FÉLIBIEN], Anm. 527.

136 Für Vasari gehört der Kupferstich zu einer erhabenen Form der Druckgraphik, die um den *chiaroscuro*-Holzschnitt erweitert wurde. Die Radierung hingegen vereinfache den Stich auf der Druckplatte, das Druckbild sei aber anschließend nicht »sauber«. Vgl. Zitate (d), (k8) u. (k9). Der Holzschnitt wiederum spielt als Technik eine wichtige Rolle in den Passagen über Dürer und über den Plagiatsfall. Vasari

schreibt Folgendes: Dürer erkannte, dass das Kupferstechen aufwendig sei, und fasste den Entschluss, sich dem Holzschnitt zu widmen, bei dem es möglich sei – für diejenigen, die die Zeichnung sehr gut beherrschen –, die eigene Kunstfertigkeit zu demonstrieren (k2). Die Beurteilung des Holzschnittes als »einfach« betrifft womöglich nicht die Technik an sich. Sie könnte von Vasaris Kenntnis herrühren, wie die Herstellung der Holzschnitte üblicherweise organisiert war, was Vasari ja im letzten Kapitel der *Introduzione* über den *chiaroscuro*-Holzschnitt beschreibt (Zitat (d)): Der Maler zeichnete auf die Holzschnitt-Platte, die dann von dem Formschneider geschnitten wurde. Vasaris Bemerkung, der Holzschnitt erfordere eine sehr gute Beherrschung der Zeichnung, verweist daher auf die notwendige Kenntnis des Zeichners über das anschließende Ergebnis auf dem Druckblatt. Aus diesem Grunde ist der Holzschnitt für einen Künstler zwar weniger aufwendig, weil er ihn nicht selbst ausführt, doch zugleich anspruchsvoll. Dass es sich bei dem Holzschnitt für Vasari um eine schwerfällige Technik handelt wird sekundär nachvollziehbar, in der Aussage, Raimondi habe es vermocht die groben Linien mit dem – anspruchsvollen und schwierigen – Grabstichel zu vermitteln.

In der Forschung wird eine allgemeine negative Bewertung des Holzschnittes aus der kritischen Beurteilung Vasaris abgelesen, die er im *Proemio* der *Vite* von 1568 über die Holzschnitt-Künstlerportraits (nach Vasaris Zeichnungen) macht. Zum einen aber richtet sich diese Kritik wohl an die Qualität der Ausführung der Formschneider. Zum anderen werden dieselben Holzschnitte in der *Vita* von Marcantonio Raimondi durchaus positiv beurteilt. Siehe Vasari 1550/1568 (Bettarini/Barocchi 1966–1997), Bd. 1, 32 und Zitat (k12).

Bilder weiterhin, aber ohne seine Signatur imitiert werden durften.¹³⁷

Diese Erzählung offenbart, dass Vasari mit den Kategorien der Autorschaft eines Kunstwerks, namentlich Bilderfindung und Originalobjekt, unterschiedlich verfährt: Sowohl die Zeichnung als auch ein vollendetes Werk, ein Gemälde oder auch ein Druckbild, sind »Originalobjekte«.¹³⁸ Insbesondere dieser Pla-

giatsstreit zeigt jedoch auf, dass die Vorlage an sich zwar ein Original und somit Ausdruck – im Falle der Zeichnung auch unmittelbarer Ausdruck – der Kunstfertigkeit ist und die darin entstandene Bilderfindung demjenigen gehört, der sie erdacht hat. Einmal veröffentlicht als vollendetes Werk, wird die Bilderfindung jedoch zu einem publikum Gut, das nachgeahmt werden kann und soll. Es sei daher richtig, das »Neue« und »Schöne« (**k3**) eines Meisterwerks – wie Vasari hier betont – nachzuahmen, und zwar sowohl die technische Erfindung als auch die Art des Stechens oder das Bildthema. Entscheidend in dieser Erzählung ist jedoch die Signatur: Marcantonio darf die Holzschnitte Dürers täuschend ähnlich nachahmen, aber nicht sein Monogramm hinzufügen. Die Signatur ist ein Zeichen der Eigenhändigkeit. Das heißt in diesem Kontext erhält das Druckbild konkret den Status eines »Originals«.¹³⁹

137 Der Plagiatsfall berührt einige Fakten um Albrecht Dürer und Marcantonio Raimondi: 1511 hat Dürer in der Apokalypsen-Ausgabe eine Erklärung hinzugefügt, die das Kopieren dieses Buches oder eine unerlaubte Veröffentlichung untersagt (siehe aktuell Petri 2014, 57–58); 1512 hat die Stadt Nürnberg den Ratsbeschluss zum Schutze des Monogramms Dürers veröffentlicht (siehe ibidem, 58–60). Marcantonio Raimondi hat diverse Werke von Dürer nachgeahmt, etwa das *Marienleben* (1511); hier ist etwa ein Blatt mit MAF, Marcantonio fecit, signiert, am anderen Blatt das Monogramm Dürers nachgebildet. Bei der imitierten *Kleinen Passion* hat Raimondi die Stelle, wo sich ursprünglich Dürers Monogramm AD befand, freigelassen. (Abb. 40/41) Womöglich hatte Vasari zum einen gesehen, dass Raimondi in einige Druckbilder nach Dürer die Signatur Dürers integrierte, an den anderen wiederum nicht; zum anderen kannte der Autor womöglich die *Apokalypsen-Ausgabe* mit dem »Kopierverbot« und hatte daraus einen Plagiatskonflikt angenommen oder einen solchen bewusst konstruiert, um das Problem Original versus Kopie zu thematisieren. Siehe die ausführliche Diskussion um das Problem des »Copyrights« in der Zeit um Dürer in Vogt 2008, 77–94.

138 Vasari verwendet den expliziten Begriff »Original« meist für die Zeichnungen, etwa auch für Vorlagen für die Kupferstiche, wie etwa in den Anmerkungen über Marcantonios Stich nach Bandinelli (**k7**). Bei der Zeichnungsvorlage von Luca Penni (ca. 1550–1556) für den Stich *Badende Frauen* aus dem *Libro de' disegni* spricht Vasari ebenfalls von »Originalen« (Zitat (**r**)). Es

Die divergierenden Qualitäten und Spielarten zwischen den Kategorien Bilderfindung, Entwurf, Ausführung und Nachahmung zeigen die Druckgraphik in den *Vite* immer wieder in ihrer Funktion der Zurschaustellung des intellektuellen und manuellen Könnens an ein größeres Publikum; und dies unabhängig davon, ob das Druckbild nach einer eigenen oder nach einer fremden Vorlage entsteht. Insbesondere im Kapitel zu Raimondi wird deutlich, dass Vasari zwischen den autoreigenen und reproduzierenden Werken keine eindeutige Hierarchie und Unterscheidung aufstellt. Durchaus

werden im Übrigen auch weitere Vorlagen für Kupferstiche aus dem *Libro de' disegni* erwähnt, etwa die Vorzeichnungen von Rosso Fiorentino, siehe Vasari 1550/1568 (Bettarini/Barocchi 1966–1997), Bd. 4, 489.

139 Siehe Kap. 2.2.B. Vgl. im Zusammenhang mit der Plagiatsanekdote Petri 2014, 58–60.

werden die Vorlagen der reproduzierenden Werke benannt. Auch diesbezüglich stellt Vasari seine Kenntnis der Kunstpraxis unter Beweis, wenn er genauer aufzeigt, ob das Druckbild nach einem Gemälde oder nach einer Zeichnung entstand, und ob diese Zeichnung von dem Drucker und Verleger (Baviera) oder von dem Autor der Zeichnung selbst (Raffael) zur Verfügung gestellt worden ist. Die autor-eigenen Druckbilder besprechend verweist Vasari wiederum nicht explizit darauf, dass es sich um autoreigene Leistungen handle, sondern spricht lediglich, wie etwa bei Dürer, von »invenzioni«.¹⁴⁰

AUSZÜGE

Definitionen der Hauptgattungen Skulptur und Malerei

Zur Skulptur und Malerei im »Proemio«

(a) Dicono che la scultura abbraccia molte più arti come congeneri e ne ha molte più sottoposte che la pittura, come il basso rilievo, il far di terra, di cera e di stucco, di legno, d'avorio, il gettare de' metalli, ogni ceselamento, il lavorare d'incavo o di rilievo nelle pietre fini e ne gl'acciai, et altre molte le quali e di numero e di maestria avanzano quelle della pittura; (...).

Appresso, per riscontro dell'arti congeneri e sottoposte alla scultura, dicono averne molte più di loro, perché la pittura abbraccia l'invenzione dell'istoria, la difficilissima arte degli scórti, tutti i corpi dell'architettura per poter far i casamenti e la prospettiva, il colorire a tempera, l'arte del lavorare in fresco (...); similmente il lavorar a olio, in legno, in pietra, in tele, et il miniare, arte differente da tutte; le finestre di vetro, il mosaico de' vetri, il commetter le tarsie

di colori facendole istorie con i legni tinti – ch'è pittura –, lo sgraffire le case con il ferro, il niello, e le stampe di rame – membri della pittura, gli smalti degl'orefici, (...) e la bellissima invenzione degl'arazzi tessuti (...). **Vasari, Vite (Proemio)**, 1568, (Bettarini/Barocchi 1966–97), Bd. 1, 11–12/15–16.

Zur Skulptur und Malerei in der »Introduzione«

(b) La scultura è una arte che levando il superfluo dalla materia suggestta, la riduce a quella forma di corpo che nella idea dello artefice è disegnata. Et à da considerare che tutte le figure di qualunque sorte si siano, o intagliate ne' marmi o gittate di bronzi o fatte di stucco o di legno, avendo ad essere di tondo rilievo e che girando intorno si abbino a vedere per ogni verso, è di necessità che a volerle chiamar perfette ell'abbino di molte parti.

La Pittura è un piano coperto di campi di colori, in superficie, o di tavola o di muro o di tela, intorno a diversi lineamenti, i quali per virtù di un buon disegno di linee girate circondano la figura. Questo si fatto piano, dal pittore con retto giudizio mantenuto nel mezzo chiaro e negli estremi e ne' fondi scuro et accompagnato tra questi e quello da colore mezzano tra il chiaro e lo scuro, fa che, unendosi insieme questi tre campi, tutto quello che è tra l'uno lineamento e l'altro si rilieva et apparisce tondo e spiccato.¹⁴¹ **Vasari, Vite (Introduzione alle tre arti, Kap. I und XV)**, 1550/1568, (Bettarini/Barocchi 1966–97), Bd. 1, 82/113.

¹⁴¹ Dieser Text stammt aus der Ausgabe von 1550 und wurde in das geänderte erste Kapitel der Einführung zur Malerei (Kap. XV) in der zweiten Ausgabe integriert. Siehe Bettarini/Barocchi 1966–1997, Bd. 1, 113.

¹⁴⁰ Siehe Zitate (k2) und (k6).

»Mischgattungen«: *chiaroscuro*-Techniken
und die Druckgraphik

(b1) *Chiaroscuro*, »Del dipingere nelle mura di chiaro e scuro«

Vogliono i pittori che il chiaroscuro sia una forma di pittura che tragga più al disegno che al colorito, perché ciò è stato cavato da le statue di marmo, contrafacendole, e da le figure di bronzo et altre varie pietre.

»Degli sgraffiti«

Hanno i pittori un'altra sorte di pittura che è disegno e pittura insieme, e questo si domanda sgraffito e non serve ad altro che per ornamenti di facciate di case e palazzi, che più brevemente si conducono con questa spezie e reggono all'acque sicuramente, perché tutti i lineamenti, invece di essere disegnati con carbone o con altra materia simile, sono tratteggiati con un ferro dalla mano del pittore.

»pavimenti ad imitazione delle cose di chiaro e scuro«

Questa arte ha tanto del buono, del nuovo e del durabile, che per pittura commessa di bianco e nero poco più si puote desiderare di bontà e di bellezza. (...) E quando ciò hanno commesso insieme e spianato di sopra tutti i pezzi de' marmi, così chiari come scuri e come mezzi, piglia l'artefice che ha fatto il cartone un pennello di nero temperato, quando tutta l'opra è insieme commessa in terra, e tutta sul marmo la tratteggia e proffila dove sono gli scuri, a guisa che si contorna, tratteggia e proffila con la penna una carta che avesse disegnata di chiaroscuro. **Vasari, Vite (Introduzione alle tre arti, Kap. XXV, XXVI und XXX)**, 1568, (Bettarini/Barocchi 1966–97), Bd. 1, 139, 142, 152–153.

(c) »Del niello e come per quello abbiamo le stampe di rame«

Il niello, il quale non è altro che un disegno tratteggiato e dipinto su lo argento come si dipinge e tratteggia sottilmente con la penna, fu trovato dagli orefici fino al tempo degli antichi, essendosi veduti cavi co' ferri ripieni di mistura negli ori et argenti loro. Questo si disegna con lo stile su lo argento che sia piano e s'intaglia col bulino, che è un ferro quadro tagliato a unghia da l'uno degli angoli a l'altro per isbieco, che così calando verso uno de' canti lo fa più acuto e tagliente da' due lati e la punta di esso scorre e sottilissimamente intaglia. Con questo si fanno tutte le cose che sono intagliate ne' metalli per riempierle o per lasciarle vòte, secondo la volontà dell'artefice. (...) ¹⁴² Di questo lavorò mirabilissimamente Maso Finiguerra fiorentino, il quale fu raro in questa professione, come ne fanno fede alcune paci di niello in San Giovanni di Fiorenza che sono tenute mirabili. / Da questo intaglio di bulino son derivate le stampe di rame, onde tante carte e italiane e tedesche veggiamo oggi per tutta Italia; che sì come negli argenti s'improntava, anzi che fussero ripieni di niello, di terra e si buttava di zolfo, così gli stampatori trovarono il modo del fare le carte su le stampe di rame col torculo, come oggi abbiam veduto da essi imprimersi. **Vasari, Vite (Introduzione alle tre arti, Kap. XXXIII)**, 1568, (Bettarini/Barocchi 1966–97), Bd. 1, 165–66.

(d) »De le stampe di legno e del modo di farle e del primo inventor loro; e come con tre stampe si fanno le carte cha paiono diseguate e mostrano il lume, il mezzo e l'ombre.«

Il primo inventore delle stampe di legno di tre pezzi, per mostrare, oltre il disegno, l'ombre, i mezzi et i lumi ancora, fu Ugo da Carpi, il

142 Hier wird anschließend die Herstellung der Füllung für das Niello beschrieben.

quale a imitazione delle stampe di rame ritrovò il modo di queste, intagliandole in legname di pero o di bossolo, che in questo sono eccellenti sopra tutti gli altri legnami. Fecele dunque di tre pezzi, ponendo nella prima tutte le cose proffilate e tratteggiate, nella seconda tutto quello che è tinto a canto al proffilo con lo acquerello per ombra, e nella terza i lumi et il campo, lasciando il bianco della carta in vece di lume e tingendo il resto per campo. Questa, dove è lume et il campo, si fa in questo modo: pigliasi una carta stampata con la prima, dove sono tutte le proffilature et i tratti, e così fresca fresca si pone in su l'asse del pero, et agravandola sopra con altri fogli che non siano umidi, si strofina in maniera che quella che è fresca lascia su l'asse la tinta di tutt'i proffili delle figure. E allora il pittore piglia la biacca e gomma e dà in sul pero i lumi, i quali dati, lo intagliatore gli incava tutti co' ferri secondo che sono segnati. E questa è la stampa che primieramente si adopera, perché ella fa i lumi et il campo quando ella è imbrattata di colore ad olio, e per mezzo della tinta lascia per tutto il colore, salvo che dove ella è incavata, ché ivi resta la carta bianca. La seconda poi è quella delle ombre, che è tutta piana e tutta tinta di acquarello, eccetto che dove le ombre non hanno ad essere, ché quivi è incavato il legno. La terza, che è la prima a formarsi, è quella dove il proffilato del tutto è incavato per tutto, salvo che dove e' non ha i proffili tóccchi dal nero della penna. Queste si stampano al torculo e vi si rimettono sotto tre volte, cioè una volta per ciascuna stampa, sì che elle abbino il medesimo riscontro. E certamente che ciò fu bellissima invenzione. **Vasari, Vite (Introduzione alle tre arti, Kap. XXXV)**, 1568, (Bettarini/Barocchi 1966–97), Bd. 1, 170–171.

Textausschnitte zur Druckgraphik in den einzelnen *Viten*-Kapiteln (1550)

Antonio Pollaiuolo

(e) Era in questo tempo medesimo un altroorefice chiamato Maso Finiguerra, il quale ebbe nome straordinario [sic], e meritamente, ché per lavorare di bulino e fare di niello non si era veduto mai chi, in piccoli o grandi spazii, facesse tanto numero di figure quante ne faceva egli, sì come lo dimostrano ancora certe paci lavorate da lui in San Giovanni di Fiorenza con istorie minutissime de la Passione di Cristo. A concorrenza di costui fece Antonio alcune istorie, dove lo paragonò nella diligenza e superollo nel disegno.

Egli [Pollaiuolo] s'intese degli ignudi più modernamente che fatto non avevano gl'altri maestri innanzi a lui, e scorticò molti uomini per vedere la notomia lor sotto; e fu primo a mostrare il modo di cercare i muscoli, che avessero forma et ordine nelle figure; e di quegli, tutti cinti d'una catena, intagliò in rame una battaglia, e fece altre stampe di sua mano con migliore intaglio che non avevano fatto gl'altri.¹⁴³ **Vasari, Vite (Kap. Antonio e Piero Pollaiuoli)**, 1550, (Bettarini/Barocchi 1966–97), Bd. 3, 500–501, 505–506. (Vgl. ibidem (Vasari ed. 1568) und Vasari 1550, Bd. 1, 499, 501–502 und Vasari 1568, Bd. 1, 466, 468).

Mantegna

(f) Lasciò costui alla pittura la difficoltà degli scórti delle figure al di sotto in su, invenzione difficile e capricciosa, et il modo dello intagliare

143 In der Ausgabe von 1558 wird der Satz folgendermaßen ergänzt: »(...) e dopo quella fece altre stampe con molto migliore intaglio che non avevano fatto gl'altri maestri ch'erano stati innanzi a lui«.

in rame le stampe delle figure: comodità singularissima veramente, per la quale ha potuto vedere il mondo non solamente la Baccanaria, la Battaglia de' mostri marini, il Deposto di croce, il Sepelimento di Cristo, la Resurressione con Longino e con Santo Andrea – opere di esso Mantegna –, ma le maniere ancora di tutti gli artefici che sono stati. **Vasari, Vite (Kap. Andrea Mantegna)**, 1550, (Bettarini/Barocchi 1966–97), Bd. 3, 555–56.

Raffael, die »Ereigniskette« um die Druckgraphik: Raimondi, Baviera, Ugo da Carpi

(g) Avenne in questo tempo che la fama di questo mirabile artefice [Raffaello] fino in Fiandra et in Francia era passata; per che Alberto Durero tedesco, pittore mirabilissimo et intagliatore di rame di bellissime stampe, divenne tributario de le sue opere a Raffaello, et e' gli mandò la testa d'un suo ritratto condotta da lui a guazzo su una tela di bisso, che da ogni banda mostrava parimente e senza biacca i lumi trasparenti, se non con acquarelli di colori era tinta e macchiata, e de' lumi del panno aveva campato i chiari: la quale cosa parve maravigliosa a Raffaello; per che egli gli mandò molte carte disegnate di man sua, le quali furono carissime ad Alberto.¹⁴⁴ (...) Per que, avendo veduto Raffaello lo andare nelle stampe d'Alberto Durero, volonteroso ancor egli di mostrare quel che in tale arte poteva, fece studiare Marco Antonio Bolognese in questa pratica infinitamente; il quale riuscì tanto eccellente, che fece stampare¹⁴⁵ le prime cose sue:

la carta degli Innocenti, un Cenacolo, il Nettuno e la Santa Felicità quando bolle nell'olio. Fece poi Marco Antonio per Raffaello un numero di stampe, le quali Raffaello donò poi al Baviera suo garzone (...). Ma per tornare a le stampe, il favorire il Baviera fu cagione che si destassi poi Marco Da Ravenna et altri infiniti, talché le stampe in rame fecero de la carestia loro quella copia ch'al presente veggiamo; per che Ugo da Carpi, che d'invenzione aveva il cervello in cose ingegnose e fantastiche, trovò le stampe in legno, che con tre stampe si possa il mezzo, il lume e l'ombra contrafare le carte di chiaro oscuro: la quale certo fu cosa di bella e capricciosa invenzione, e di questa ancora è poi venuta abbondanza.¹⁴⁶ **Vasari, Vite (Kap. Raffaello da Urbino)**, 1550, (Bettarini/Barocchi 1966–97), Bd. 4, 189–191.

Textausschnitte zur Druckgraphik in den einzelnen Viten-Kapiteln (1568)

Mantegna

(h) Si diletto il medesimo [Mantegna], si come fece il Pollaiuolo, di far stampe di rame, e fra l'altre cose fece i suoi Trionfi, e ne fu allora tenuto conto perché non si era veduto meglio. (...) e si diletto ancora, come si è detto, d'intagliare in rame le stampe delle figure, che è comodità veramente singularissima, e mediante la quale ha potuto vedere il mondo non solamente la Baccaneria, la Battaglia de' mostri marini, il Deposto di croce, il Sepelimento di Cristo, la Resurressione con Longino e con S. Andrea – opere di esso Mantegna –, ma le maniere ancora di tutti gl' artefici che sono stati.

144 Vasari berichtet hier anschließend, Giulio Romano habe das Autoportrait von Dürer geerbt. (Dies wiederholt Vasari als Ergänzung ebenfalls in der Vita Giulio Romanos in der *Giuntina*-Ausgabe, Bettarini/Barocchi 1966–97, Bd. 4, 78).

145 »fece stampare«, »ließ drucken«; in der Ausgabe von 1568 heißt es eindeutiger: »gli fece

stampare«, »ließ ihn [Raimondi] drucken«; vgl. ibidem.

146 In der *Giuntina* folgt als Ergänzung der Verweis auf das Kapitel über Marcantonio Raimondi.

Vasari, *Vite (Kap. Andrea Mantegna)*, 1568, (Bettarini/Barocchi 1966–97), Bd. 3, 554/556.

Pierin del Vaga

(i) Passato le furie del Sacco, [Pierin del Vaga] era sbattuto talmente per la paura che egli aveva ancora, che le cose dell'arte si erano allontanate da lui. Ma nientedimeno fece per alcuni soldati spagnuoli tele a guazzo et altre fantasie; e rimessosi in assetto, viveva come gli altri poveramente. Solo fra tanti il Baviera, che teneva le stampe di Raffaello, non aveva perso molto; onde per l'amicizia ch'egli aveva con Perino, per intrattenerlo gli fece disegnare una parte d'istorie, quando gli Dei si trasformano per conseguire i fini de' loro amori; i quali furono intagliati in rame da Iacopo Caraglio, eccellente intagliatore di stampe. Et invero in questi disegni si portò tanto bene, che riservando i dintorni e la maniera di Perino, e tratteggiando quegli con un modo facilissimo, cercò ancora dar loro quella leggiadria e quella grazia che aveva dato Perino a' suoi disegni.¹⁴⁷ Vasari, *Vite (Kap. Pierin del Vaga)*, (1550)/1568, (Bettarini/Barocchi 1966–97), Bd. 5, 135–36.

Baccio Bandinelli

(j) Baccio addunque l'istoria di San Lorenzo disegnando sottilissimamente, nella quale immitò, con molta ragione et arte, vestiti et ignudi et atti diversi de' corpi e delle membra e varii esercizi di coloro che intorno a San Lorenzo stavano al crudele ufficio (...). Così con questa storia satisfece tanto Baccio al Papa, che egli operò che Marcantonio Bolognese la 'ntagliasse in rame: il che da Marcantonio fu fatto con molta diligenza, et il Papa donò a Baccio per ornamento della sua virtù un cavalier di San Piero. Vasari, *Vite (Kap. Baccio Bandinelli)*, 1568, (Bettarini/Barocchi 1966–97), Bd. 5, 135–36.

li), 1568, (Bettarini/Barocchi 1966–97), Bd. 5, 247.¹⁴⁸

(k) **Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri Intagliatori di stampe**

Beginn der Druckgraphik

(k1) Perché nelle Teoriche della pittura si ragionò poco delle stampe di rame, bastando per allora mostrare il modo dell'intagliar l'argento col bulino, che è un ferro quadro tagliato a sghembo e che à il taglio sottile, se ne dirà ora, con l'occasione di questa Vita, quanto giudicheremo dovere essere a bastanza.

Il principio dunque dell'intagliare le stampe venne da Maso Finiguerra fiorentino, circa gl'anni di nostra salute 1460, perché costui tutte le cose che intagliò in argento, per empierle di niello, le improntò con terra, e gittatovi sopra solfo liquifatto, vennero improntate e ripiene di fumo; onde a olio mostravano il medesimo che l'argento. E ciò fece ancora con carta umida e con la medesima tinta, aggravandovi sopra con un rullo tondo, ma piano per tutto; il che non solo le faceva apparire stampate, ma venivano come disegnate di penna. Fu seguito costui da Baccio Baldini orefice fiorentino, il quale non avendo molto disegno, tutto quello che fece fu con invenzione e disegno di Sandro Botticello. Questa cosa venuta a notizia d'Andrea Mantegna in Roma, fu cagione che egli diede principio a intagliare molte sue opere, come si disse nella sua Vita.

Passata poi questa invenzione in Fiandra, un Martino, che allora era tenuto in Anversa eccellente pittore, fece molte cose e mandò in Italia gran numero di disegni stampati, i quali tutti erano contrassegnati in questo modo:

147 Diese Aussage ist bereits in der Edition von 1550 zu lesen, siehe *ibidem*, 135–36.

148 Vgl. diese Begebenheit hingegen in der Vita von Marcantonio Raimondi, *ibidem*, Bd. 5, 13–14, und Zitat (k7).

.MC.; et i primi furono le cinque Vergini stolte con le lampade spente e le cinque prudenti con le lampade accese, et un Cristo in croce con San Giovanni e la Madonna a' piedi: il quale fu tanto buono intaglio, che Gherardo miniatore fiorentino si mise a contrafarlo di bulino, e gli riuscì benissimo; ma non seguì più oltre, perché non visse molto.¹⁴⁹ Dopo mandò fuori Martino in quattro tondi i quattro Evangelisti, et in carte piccole Gesù Cristo con i dodici Apostoli, e Veronica con sei Santi della medesima grandezza (...). In un'altra fece Santo Antonio battuto dai diavoli e portato in aria da una infinità di loro in le più varie e bizzarre forme che si possino imaginare: la quale carta tanto piacque a Michelagnolo, essendo giovinetto, che si mise a colorirla.¹⁵⁰

Albrecht Dürer

[Dürer übertrifft Schongauer]

(k2) Dopo questo Martino cominciò Alberto Duro in Anversa, con più disegno e miglior giudizio e con più belle invenzioni, a dare opera alle medesime stampe, cercando d'imitar il vivo e d'accostarsi alle maniere italiane, le quali egli sempre apprezzò assai. E così, essendo giovanetto, fece molte cose che furono tenute belle quanto quelle di Martino, e le intagliava di sua man propria, segnandole col suo nome. E l'anno 1503 mandò fuori una Nostra Donna

piccola,¹⁵¹ nella quale superò Martino e se stesso; et appresso, in molte altre carte (...).

[Diskussion um die Darstellung der nackten Körper bei Dürer]

Fece una femina alla fiaminga a cavallo, con uno staffieri a piedi; et in un rame maggiore intagliò una Ninfa portata via da un mostro marino, mentre alcun'altre Ninfe si bagnano.¹⁵² Della medesima grandezza intagliò con sottilissimo magisterio, trovando la perfezione et il fine di quest'arte, una Diana che bastona una Ninfa, la quale si è messa, per essere difesa, in grembo a un Satiro: nella quale carta volle Alberto mostrare che sapeva fare gl'ignudi. Ma ancora che questi maestri fussero allora in que' paesi lodati, ne' nostri sono, per la diligenza solo dell'intaglio, l'opere loro comendate. E voglio credere che Alberto non potesse per avventura far meglio, come quello che, non avendo commodità d'altri, ritraeva, quando aveva a fare ignudi, alcuno de' suoi garzoni, che dovevano avere, come hanno per lo più i Tedeschi, cattivo ignudo, se bene vestiti si veggiono molti begl'uomini di que' paesi. (...)

[Holzschnitte, Autorschaftszweifel, »Wenn Dürer in Florenz und Rom studiert hätte... «] Dopo le quali opere, vedendo con quanta larghezza di tempo intagliava in rame, e trovandosi avere gran copia d'invenzioni diversamente diseguate, si mise a intagliare in legno; nel qual modo di fare coloro che hanno maggior disegno hanno più largo campo da poter mostrare la loro perfezione. E di questa maniera mandò fuori l'anno 1510 due stampe piccole: in una

149 Hier wird unter anderem die Kupferstich-Reihe Schongauers *Die Klugen und Törichten Jungfrauen* (ca. 1480er Jahre) genannt. Zu Gherardo di Giovanni vgl. auch Zitat (s).

150 Hier wird unter anderem Schongauers Stich *Hl. Antonius* erwähnt. In diesem Kapitel berichtet Vasari, Michelangelo habe den Stich als junger Mann »koloriert«. In der Vita Michelangelos spricht Vasari davon, dass Michelangelo den Kupferstich von Schongauer nachgebildet habe. Siehe Zitat (I) und ebenfalls Kap. 2.1.A.

151 Gemeint ist hier womöglich *Maria auf der Rasenbank, das Kind stillend*, 1503, Kupferstich, S/M/S, I, 103–104 (36).

152 Unter anderem wird hier *Das Meerwunder* genannt, ca. 1498, S/M/S I, 73–74 (21).

delle quali è la Decollazione di San Giovanni, e nell'altra quando la testa del medesimo è presentata in un bacino a Erode (...) ¹⁵³ Per che, veduto questo modo di fare essere molto più facile che l'intagliare in rame, seguitandolo fece un San Gregorio che canta la Messa, accompagnato dal diacono e sodiacono. E cresciutogli l'animo, fece in un foglio reale, l'anno 1510, parte della Passione di Cristo, cioè ne condusse, con animo di fare il rimanente quattro pezzi: (...). ¹⁵⁴ E se bene sono poi state fatte l'altre otto parti, che furono stampate col segno d'Alberto, a noi non pare verisimile che sieno opera di lui, atteso che sono mala cosa, e non somigliano né le teste, né i panni, né altra cosa la sua maniera; onde si crede che siano state fatte da altri dopo la morte sua per guadagnare, senza curarsi di dar questo carico ad Alberto. E che ciò sia vero, l'anno 1511 egli fece della medesima grandezza in venti carte tutta la vita di Nostra Donna, tanto bene che non è possibile, per invenzione, componimenti di prospettiva, casamenti, abiti e teste di vecchi e giovani, far meglio. ¹⁵⁵ E nel vero, se quest'uomo sì raro, sì diligente e sì universale avesse avuto per patria la Toscana, come egli ebbe la Fian-dra, et avesse potuto studiare le cose di Roma, come abbiamo fatto noi, sarebbe stato il miglior pittore de' paesi nostri, sì come fu il più raro e più celebrato che abbiano mai avuto i Fiamin-ghi. (...)

153 Es folgt eine weitere Liste der Holzschnitte, bei den erstgenannten handelt es sich um *Enthauptung Johannes des Täufers*, 1510, und *Herodias empfängt das Haupt des Johannes*, 1511. S/M/S, II, 171–174 (152 u. 153).

154 *Große Passion*, S/M/S, II, 176–213 (154–165). Anschließend äußert Vasari Zweifel, dass ein Teil dieser Reihe von Dürer selbst stamme; siehe weiter im Zitat.

155 *Marienenleben*, Holzschnitt-Reihe, 1511, S/M/S, II, 214–279 (166–185).

[Weitere Kupferstiche und die *Kleine Passion*, »Kollaboration« mit Raimondi]

Dopo, cresciuto Alberto in facoltà et in animo, vedendo le sue cose essere in pregio, fece in rame alcune carte che feciono stupire il mondo. Si mise anco ad intagliare, per una carta d'un mezzo foglio, la Malinconia con tutti gl'instrumenti che riducono l'uomo e chiunque gl'adopera a essere malinconico; e la ridusse tanto bene, che non è possibile col bulino intagliare più sottilmente. Fece in carte piccole tre Nostre Donne variate l'una dall'altre, e d'un sottilissimo intaglio. Ma troppo sarei lungo se io volessi tutte l'opere raccontare che uscirono di mano ad Alberto. Per ora basti sapere che avendo disegnato per una Passione di Cristo 36 pezzi, e poi intagliatigli, si convenne con Marcantonio Bolognese di mandar fuori insieme queste carte; e così capitando in Vinezia, fu quest'opera cagione che si sono poi fatte in Italia cose maravigliose in queste stampe, come di sotto si dirà.

Zu Marcantonio Raimondis Exordium

(k3) Mentre che in Bologna Francesco Francia attendeva alla pittura, fra molti suoi discepoli fu tirato inanzi, come più ingegnoso degl'alt-ri, un giovane chiamato Marcantonio, il quale, per essere stato molti anni col Francia e da lui molto amato, s'acquistò il cognome de' Franci. Costui dunque, il quale aveva miglior disegno che il suo maestro, maneggiando il bulino con facilità e con grazia, fece, perché allora erano molto in uso, cinture et altre molte cose niellate, che furono bellissime, perciò che era in quel mestiero veramente eccellentissimo. Venutogli poi desiderio, come a molti avviene, d'andare pel mondo e vedere diverse cose et i modi di fare degl'altri artefici, con buona grazia del Francia se n'andò a Vinezia, dove ebbe buon ricapito fra gl'artefici di quella città.

[Die Plagiatsanekdote]

Intanto capitando in Vinezia alcuni fiaminghi con molte carte intagliate e stampate in legno et in rame da Alberto Duro, vennero vedute a Marcantonio in sulla piazza di San Marco: per che stupefatto della maniera del lavoro e del modo di fare d'Alberto, spese in dette carte quasi quanti danari aveva portati da Bologna, e fra l'altre cose comperò la Passione di Gesù Cristo intagliata in 36 pezzi di legno in quarto foglio, stata stampata di poco dal detto Alberto; la quale opera cominciava dal peccare d'Adamo et essere cacciato di Paradiso dall'Angelo, infino al mandare dello Spirito Santo. E considerato Marcantonio quanto onore et utile si avrebbe potuto acquistare chi si fusse dato a quell'arte in Italia, si dispose di volervi attendere con ogni accuratezza e diligenza; e così cominciò a contrafare di quegli intagli d'Alberto, studiando il modo de' tratti e il tutto delle stampe che avea comperate: le qual' per la novità e bellezza loro erano in tanta riputazione, che ognuno cercava d'averne. Avendo dunque contrafatto in rame d'intaglio grosso, come era il legno che aveva intagliato Alberto, tutta la detta Passione e Vita di Cristo in 36 carte, e fattovi il segno che Alberto faceva nelle sue opere, cioè questo: .AD., riuscì tanto simile, di maniera che, non sapendo nessuno ch' elle fussero fatte da Marcantonio, erano credute d'Alberto, e per opere di lui vendute e comperate; la qual cosa essendo scritta in Fiandra ad Alberto, e mandatogli una di dette Passioni contrafatte da Marcantonio, venne Alberto in tanta còllora, che partitosi di Fiandra se ne venne a Vinezia, e ricorso alla Signoria, si querelò di Marcantonio; ma però non ottenne altro se non che Marcantonio non facesse più il nome e né il segno sopradetto d'Alberto nelle sue opere.

Lucas van Leyden

(k4) Dopo le quali cose andatosene Marcantonio a Roma, si diede tutto al disegno; et Alberto tornato in Fiandra, trovò un altro emulo che già aveva cominciato a fare dimolti intagli sottilissimi a sua concorrenza: e questi fu Luca d'Olanda, il quale, se bene non aveva tanto disegno quanto Alberto, in molte cose nondimeno lo paragonava col bulino. Fra le molte cose che costui fece e grandi e belle, furono le prime, l'anno 1509, due tondi, in uno de' quali Cristo porta la croce, e nell'altro è la sua Crucifissione. Dopo mandò fuori un Sansone, un Davit a cavallo, et San Pietro Martire con i suoi percussori. Fece poi in una carta in rame un Saul a sedere e Davit giovinetto che gli suona intorno.

[Wettstreit zwischen Lucas van Leyden und Albrecht Dürer]

Né molto dopo, avendo acquistato assai, fece [Luca d'Olanda] in un grandissimo quadro di sottilissimo intaglio Virgilio spenzolato dalla finestra nel cestone, con alcune teste e figure tanto maravigliose, che elle furono cagione che, assottigliando Alberto per questa concorrenza l'ingegno, mandasse fuori alcune carte stampate tanto eccellenti che non si può far meglio; nelle quali volendo mostrare quanto sapeva, fece un uomo armato a cavallo per la Fortezza umana, tanto ben finito che vi si vede il lustrare dell'arme e del pelo d'un cavallo nero: il che fare è difficile in disegno; aveva questo uomo forte la Morte vicina, il Tempo in mano, et il Diavolo dietro; èvvi similmente un can peloso, fatto con le più difficili sottigliezze che si possono fare nell'intaglio. L'anno 1512 uscirono fuori di mano del medesimo sedici storie piccole in rame della Passione di Gesù Cristo, tanto ben fatte che non si possono vedere le più belle,

dolci e graziose figurine, né che abbiano maggior rilievo.¹⁵⁶

Da questa medesima concorrenza mosso il detto Luca d'Olanda, fece dodici pezzi simili e molto begli, ma non già così perfetti nell'intaglio e nel disegno; et oltre a questi un S. Giorgio, il quale conforta la fanciulla che piagne per aver a essere dal serpente devorata, un Salamone che adora gli idoli, il Battesimo di Cristo, Piramo e Tisbe, Asuero e la regina Ester ginocchioni. Dall'altro canto Alberto, non volendo essere da Luca superato né in quantità né in bontà d'opere, intagliò una figura nuda sopra certe nuvole: è la Temperanza con certe ale mirabili, con una coppa d'oro in mano et una briglia, et un paese minutissimo; (...).¹⁵⁷

Ma per tornare agl'intagli delle stampe, l'opere di costui furono cagione che Luca d'Olanda seguì quanto poté le vestigia d'Alberto; e dopo le cose dette, fece quattro storie intagliate in rame de' fatti di Ioseffo, i quattro Evangelisti, i tre Angeli che apparvero ad Abraam nella valle Mambre, Susanna nel bagno, Davit che òra, Mardocheo che trionfa a cavallo, Lotto inebbrinato dalle figliuole, la creazione d'Adamo e d'Eva, il comandar loro Dio che non mangino del pomo d'un albero che e' gli mostra, Caino che amazza Abel suo fratello: le quali tutte carte uscirono fuori l'anno 1529. Ma quello che più che altro diede nome e fama a Luca, fu una carta grande, nella quale fece la Crucifissione di Gesù Cristo, et un'altra dove Pilato lo mostra al popolo dicendo: »Ecce homo«. Le quali carte, che sono grande e con gran numero di figure, sono tenute rare, sì

come è anco una Conversione di San Paolo e l'essere menato così cieco in Damasco. E queste opere bastino a mostrare che Luca si può fra coloro annoverare che con eccellenza hanno maneggiato il bulino.

Sono le composizioni delle storie di Luca molto proprie e fatte con tanta chiarezza et in modo senza confusione, che par proprio che il fatto che egli esprime non dovesse essere altrimenti, e sono più osservate, secondo l'ordine dell'arte, che quelle d'Alberto.¹⁵⁸

158 Auch wenn Vasari die Werke, insbesondere von Lucas van Leyden, in teilweise richtiger Chronologie aneinanderreihet, entbehrt die hier dargestellte Abfolge der Entstehung der Werke von Dürer und van Leyden in einem gegenseitigen Wettstreit der faktischen Richtigkeit: Beispielsweise entstand der Kupferstich Leydens *Vergil im Korbe* (NHD 136) erst 1525, daher viel später als etwa die für Vasari im Wettstreit mit diesem Stich entstandene *Kupferstich-Passion* von Albrecht Dürer, die, wie Vasari richtigerweise angibt, um 1512 in 16 Blättern realisiert wurde (genau genommen zwischen 1507 u. 1513, S/M/S, I, 125–151 (45–60)). Die Werke, die Vasari hingegen als »erste Werke« von van Leyden nennt: *Samson und Delilah*, NHD 25, *Abigail vor David*, NHD 24, oder *David spielt die Harfe vor Saul*, NHD 27, entstanden tatsächlich früh, zwischen 1507 und 1508; die *Passion* in Medaillons ist ebenfalls früh entstanden (datiert 1509, NHD 57–65). Die zum Schluss des Berichtes als Spätwerk erwähnte Stich-Reihe aus dem Alten Testament (NHD 1–6) ist, wie Vasari angibt, 1529 datiert. Der Kupferstich *Ecce homo* hingegen, den Vasari hier als wichtigstes Werk neben der *Bekehrung des hl. Paulus* (1509, NHD 107), herausstellt, entstand 1510 (NHD 71). Zu *Bekehrung des hl. Paulus* vgl. auch [VAN MANDER], Anm. 294.

Zu den hier erwähnten Werken Dürers gehören neben der *Kupferstich-Passion* u. a. *Nemesis*, um 1501, Kupferstich (Vasari: »Temperanza«) sowie *Ritter, Tod und Teufel*, 1513, Kupferstich (S/M/S, I, 95–99 u. 169–173 (33 u. 69)).

156 Zu einigen hier erwähnten Werken von Dürer siehe unten, Anm. 158.

157 Nach weiteren Nennungen von Druckbildern Dürers verweist Vasari anschließend auf seine Malerei und theoretische Schriften.

[Lob der Landschaftsdarstellung bei Lucas van Leyden]

Oltre ciò si vede che egli usò una discrezione ingegnosa nell'intagliare le sue cose, con ciò sia che tutte l'opere che di mano in mano si vanno allontanando, sono manco tócce, perché elle si perdono di veduta, come si perdono dall'occhio le naturali, che vede da lontano; e però le fece con queste considerazioni e sfumate e tanto dolci, che col colore non si farebbe altrimenti: le quali avvertenze hanno aperto gl'occhi a molti pittori. Fece il medesimo molte stampe piccole (...) le quali tutte opere d'Alberto e di Luca sono state cagione che dopo loro molti altri fiaminghi e tedeschi hanno stampato opere simili bellissime.

Marcantonio Raimondi und der Beginn der Kollaboration mit Raffael

(k5) Ma tornando a Marcantonio, arivato in Roma, intagliò in rame una bellissima carta di Raffaello da Urbino, nella quale era una Lucrezia romana che si uccideva, con tanta diligenza e bella maniera, che essendo subito portata da alcuni amici suoi a Raffaello, egli si dispose a mettere fuori in istampa alcuni disegni di cose sue, et appresso un disegno che già avea fatto del giudizio di Paris, nel quale Raffaello per capriccio avea disegnato il carro del Sole, le Ninfe de' boschi, quelle delle fonti e quelle de' fiumi, con vasi, timoni et altre belle fantasie attorno; e così risoluto, furono di maniera intagliate da Marcantonio che ne stupì tutta Roma. Dopo queste fu intagliata la carta degl'Innocenti con bellissimi nudi, femine e putti, che fu cosa rara; et il Nettuno con istorie piccole d'Enea intorno, il bellissimo ratto d'Elena, pur disegnato da Raffaello, et un'altra carta dove si vede morire Santa Felicità nell'olio, et i figliuoli essere decapitati. Le quali opere acquistarono a Marcantonio tanta fama, che erano molto più stimate le cose sue per buon disegno che le fi-

aminghe, e ne facevano i mercanti bonissimo guadagno.¹⁵⁹

Beginn der Tätigkeit Bavieras als Drucker und Verleger, weitere Werke nach Raffael und Romano

(k6) Aveva Raffaello tenuto molt'anni a macinar colori un garzone chiamato il Baviera; e perch'e' sapea pur qualche cosa, ordinò che Marcantonio intagliasse et il Baviera attendesse a stampare, per così finire tutte le storie sue, vendendole et ingrosso et a minuto a chiunque ne volesse; e così messo mano all'opera, stamparono una infinità di cose, che gli furono di grandissimo guadagno; e tutte le carte furono da Marcantonio segnate con questi segni: per lo nome di Raffaello Sanzio da Urbino, .SR., e per quello di Marcantonio, .MF. L'opere furono queste: (...).¹⁶⁰

Et avendo Raffaello fatto per la capella del Papa tutti i cartoni dei panni d'arazzo, che furono poi tessuti di seta e d'oro, con istorie di San Piero, S. Paulo e S. Stefano, Marcantonio intagliò la predicazione di San Paulo, la lapidazione di Santo Stefano, et il rendere il lume al cieco: le quali stampe furono tanto belle per l'invenzione di Raffaello, per la grazia del di-

159 In der Vita von Raffael wird es anders erzählt: Marcantonio »beginnt« erst bei Raffael die Kunst des Kupferstiches. Siehe Zitat (g). Hier hingegen ist sein Kupferstich *Lucrezia* (um 1512/13, B. XIV, 192) nach Raffael ein Werk, der die Kollaboration auslöst. Unter den Werken dieser frühen »Kollaboration« mit Raffael, die Marcantonio Erfolg einbringt, nennt Vasari unter anderen den *Bethlehemitischen Kindermord* (»Innocenti«, ca. 1512–1513, B. XIV, 18) und *Das Urteil des Paris*, (um 1513/14, B. XIV, 245).

160 Es folgt eine zeilenlange Liste diverser Kupferstiche Marcantonios nach den Vorlagen von Raffael.

segno, e per la diligenza et intaglio di Marcantonio, che non era possibile veder meglio. Intagliò appresso un bellissimo Deposto di croce, con invenzione dello stesso Raffaello, con una Nostra Donna svenuta che è maravigliosa; e non molto dopo, la tavola di Raffaello, che andò in Palermo, d'un Cristo che porta la croce, che è una stampa molto bella; (...).

Delle quali carte mandò alcune Raffaello in Fiandra ad Alberto Duro, il quale lodò molto Marcantonio, et all'incontro mandò a Raffaello, oltre molte altre carte, il suo ritratto, che fu tenuto bello affatto.¹⁶¹

[»Nachfolger« Raimondis, Dente da Ravenna, Veneziano: »fast alles von Raffael nachgestochen«]

Cresciuta dunque la fama di Marcantonio, e venuta in pregio e riputazione la cosa delle stampe, molti si erano acconci con esso lui per imparare. Ma tra gl'altri fecero gran profitto Marco da Ravenna, che segnò le sue stampe col segno di Raffaello: .SR., et Agostino Viniziano, che segnò le sue opere in questa maniera: .AV. I quali due misero in stampa molti disegni di Raffaello (...).

(...) e finalmente fra Agostino e Marco sopradetto furono intagliate quasi tutte le cose che disegnò mai o dipinse Raffaello, e poste in istampa; e molte ancora delle cose state dipin-

te da Giulio Romano, e poi ritratte da quelle. E perché delle cose del detto Raffaello quasi niuna ne rimanesse che stampata non fusse da loro, intagliarono in ultimo le storie che esso Giulio avea dipinto nelle Logge col disegno di Raffaello. (...)

[Giulio Romano lässt Stiche nach eigenen Werken und nach Raffael ausführen]

Dopo queste cose Giulio Romano, il quale, vivente Raffaello suo maestro, non volle mai per modestia far alcuna delle sue cose stampare, per non parere di volere competere con esso lui, fece, dopo che egli fu morto, intagliare a Marcantonio due battaglie di cavalli bellissime in carte assai grandi, e tutte le storie di Venere, d'Apollo e di Iacinto, che egli avea fatto di pittura nella stufa che è alla vigna di messer Baldassare Turrini da Pescia; e parimente le quattro storie della Madalena, et i quattro Evangelisti che sono nella volta della capella della Trinità, (...).¹⁶² (...) e finalmente molte storie che Raffaello avea disegnate per il corridore e logge di palazzo, le quali sono state poi rintagliate da Tommaso Barlacchi, insieme con le storie de' panni che Raffaello fece pel concistoro publico.¹⁶³

161 Hier werden unter anderen Kupferstiche nach Raffaels Vorlagen für Wandteppiche genannt, etwa *Paulus' Predigt in Athen*, die bereits Marcantonio Michiel erwähnte. Vgl. [MICHIEL], Anm. 13.

Im Gegensatz zum Kapitel über Raffael wird in diesen Passagen der Austausch zwischen Dürer und Raffael nicht vor den Beginn der Karriere von Marcantonio gesetzt, sondern mitten in die Kollaboration von Marcantonio und Raffael. Es dürfte sich um eine redaktionelle Unaufmerksamkeit handeln. Siehe Zitat (g).

162 Aus den hier genannten Werken ist etwa der Stich *Heilige Maria führt Maria Magdalena zu Christus*, Marcantonio Raimondi nach Giulio Romano, um 1524, B. XIV, 45, überliefert.

163 Tommaso Barlacchi war Kupferstecher aber vorwiegend Verleger und hat diverse Stiche nach Raffael publiziert. Siehe Witcombe 2008, 90–97.

[Raimondis erotische Stiche nach Giulio Romano]¹⁶⁴

Fece dopo queste cose Giulio Romano in venti fogli intagliare da Marcantonio in quanti diversi modi, attitudini e positure giacciono i disonesti uomini con le donne, e, che fu peggio, a ciascun modo fece messer Pietro Aretino un disonestissimo sonetto, intantoché io non so qual fusse più o brutto lo spettacolo dei disegni di Giulio all'occhio, o le parole dell'Aretino agl'orecchi: la quale opera fu da papa Clemente molto biasimata; e se, quando ella fu publicata, Giulio non fusse già partito per Mantova, ne sarebbe stato dallo sdegno del Papa aspramente castigato; e poiché ne furono trovati di questi disegni in luoghi dove meno si sarebbe pensato, furono non solamente proibiti, ma preso Marcantonio e messo in prigione: e n'arebbe avuto il malanno, se il cardinale de' Medici e Baccio Bandinelli, che in Roma serviva il Papa, non l'avessono scampato. E nel vero non si dovrebbero i doni di Dio adoperare, come molte volte si fa, in vituperio del mondo et in cose abominevoli del tutto.

*Raimondis Stiche nach Baccio Bandinelli:
Hl. Laurentius*

(k7) Marcantonio, uscito di prigione, finì d'intagliare per esso Baccio Bandinelli una carta grande che già aveva cominciata, tutta piena d'ignudi che arostivano in sulla graticola San Lorenzo, la quale fu tenuta veramente bella e stata intagliata con incredibile diligenza, ancorché il Bandinello, dolendosi col Papa a torto di Marcantonio, dicesse, mentre Marcantonio l'intagliava, ch'egli faceva molti errori. Ma ne riportò il Bandinello di questa così fatta grati-

tudine quel merito di che la sua poca cortesia era degna; perciò che avendo finita Marcantonio la carta, prima che Baccio lo sapesse, andò, essendo del tutto avisato, al Papa, che infinitamente si diletta delle cose del disegno, e gli mostrò l'originale stato disegnato dal Bandinello, e poi la carta stampata; onde il Papa conobbe che Marcantonio con molto giudizio avea non solo non fatto errori, ma correttone molti fatti dal Bandinello e di non piccola importanza, e che più avea saputo et operato egli coll'intaglio che Baccio col disegno. E così il Papa lo commendò molto e lo vide poi sempre volentieri, e si crede gl'averebbe fatto del bene; ma succedendo il sacco di Roma, divenne Marcantonio poco meno che mendico, perché oltre al perdere ogni cosa, se volle uscire delle mani degli Spagnuoli, gli bisognò sborsare una buona taglia; il che fatto, si partì di Roma né vi tornò mai poi: là dove poche cose si veggiono fatte da lui da quel tempo in qua. È molto l'arte nostra obligata a Marcantonio, per avere egli in Italia dato principio alle stampe, con molto giovamento e utile dell'arte e comodo di tutti i virtuosi, onde altri hanno poi fatte l'opere che di sotto si diranno. (...)

Chiaroscuro-Holzschmitt

[Ugo da Carpi]

(k8) Molti altri ancora sono stati dopo costoro che hanno benissimo lavorato d'intagli e fatto sì che ogni provincia ha potuto godere e vedere l'onorate fatiche degl'uomini eccellenti. Né è mancato a chi sia bastato l'animo di fare con le stampe di legno carte che paiono fatte col pennello a guisa di chiaroscuro, il che è stato cosa ingegnosa e difficile: e questi fu Ugo da Carpi, il quale, se bene fu mediocre pittore, fu nondimeno in altre fantasticherie d'acutissimo ingegno. Costui dico, come si è detto nelle Teoriche al trentesimo capitolo, fu quegli che primo si provò, e gli riuscì felicemente, a

164 *De omnibus Veneris Schematibus*, Reihe aus sechzehn Kupferstichen, Marcantonio Raimondi nach Giulio Romano. Nähere Angaben zu dieser Reihe siehe [DOLCE], Anm. 180.

fare con due stampe, una delle quali a uso di rame gli serviva a tratteggiare l'ombra, e con l'altra faceva la tinta del colore, perché, graffiata in dentro con l'intaglio, lasciava i lumi della carta in modo bianchi, che pareva, quando era stampata, lumeggiata di biacca. Condusse Ugo in questa maniera con un disegno di Raffaello fatto di chiaroscuro una carta, nella quale è una Sibilla a sedere che legge, et un fanciullo vestito che gli fa lume con una torcia. La qual cosa essendogli riuscita, preso l'animo, tentò Ugo di far carte con stampe di legno di tre tinte: la prima faceva l'ombra, l'altra, che era una tinta di colore più dolce, faceva un mezzo, e la terza, graffiata, faceva la tinta del campo più chiara et i lumi della carta bianchi; e gli riuscì in modo anco questa, che condusse una carta dove Enea porta addosso Anchise, mentre che arde Troia. (...)¹⁶⁵

[Ugo da Carpi Gemälde *Volto Santo*]

E perché, come ho detto, fu costui dipintore, non tacerò che egli dipinse a olio senza adoperare pennello, ma con le dita, e parte con suoi altri strumenti capricciosi, una tavola, che è in Roma all'altare del Volto Santo; la quale tavola, essendo io una mattina con Michelagnolo a udir Messa al detto altare, e veggendo in essa scritto che l'aveva fatta Ugo da Carpi senza pennello, mostrai ridendo cotale iscrizione a Michelagnolo, il quale, ridendo anch'esso, rispose: »Sarebbe meglio che avesse adoperato il pennello e l'avesse fatta di miglior maniera«. Il modo adunque di fare le stampe in legno di due sorti e fingere il chiaroscuro, trovato da Ugo, fu cagione che seguitando molti le costui vestigie, si sono condotte da altri molte bellissime carte.

[Chiaroscuro-Holzschnitt: Peruzzi, Parmigianino, Antonio da Trento und Beccafumi]

Perché dopo lui Baldassarre Peruzzi, pittore sanese, fece di chiaroscuro simile una carta d'Ercole che caccia l'Avarizia, (...); e Francesco Parmigiano intagliò in un foglio reale aperto un Diogene, che fu più bella stampa che alcuna che mai facesse Ugo. Il medesimo Parmigiano, avendo mostrato questo modo di fare le stampe con tre forme ad Antonio da Trento, gli fece condurre in una carta grande la decollazione di San Pietro e San Paulo di chiaroscuro; (...); e molte altre che si veggiono fuori di suo, stampate dopo la morte di lui da Ioannicolò Vicentino. Ma le più belle poi sono state fatte da Domenico Beccafumi sanese dopo la morte del detto Parmigiano, come si dirà largamente nella Vita di esso Domenico.¹⁶⁶

Die Technik der Radierung

(k9) Non è anco stata se non lodevole invenzione l'essere stato trovato il modo da intagliare le stampe più facilmente che col bulino, se bene non vengono così nette; cioè con l'acqua forte, dando prima in sul rame una coverta di cera o di vernice o colore a olio, e disegnando poi con un ferro che abbia la punta sottile, che sgraffi la cera o la vernice o il colore che sia: perché messavi poi sopra l'acqua da partire, rode il rame

¹⁶⁶ Genannt werden hier *Herkules vertreibt den Geiz aus dem Tempel der Musen*, Ugo da Carpi nach Baldassarre Peruzzi, um 1516/17, *chiaroscuro-Holzschnitt* in zwei Blöcken. (B. XII,12); *Diogenes*, Ugo da Carpi nach Parmigianino, um 1527/30, *chiaroscuro-Holzschnitt* in vier Blöcken (B. XII, 10); *Das Martyrium der Heiligen Peter und Paulus*, Antonio da Trento nach Parmigianino, ca. 1527, *chiaroscuro-Holzschnitt* in drei Blöcken (B. XII, 28). Giuseppe Niccolò Vicentino (da Vicenza), *Holzschnitt-Künstler*, tätig vor allem im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts.

¹⁶⁵ Siehe Abb. 28–29.

di maniera che lo fa cavo, e vi si può stampare sopra.

Enea Vico

(k10) Né è stato meno eccellente d'alcuno dei sopradetti Enea Vico da Parma, il quale, come si vede, intagliò in rame il ratto d'Elena del Rosso; e così col disegno del medesimo, in un'altra carta, Vulcano con alcuni Amori che alla sua fucina fabbricano saette, mentre anco i Ciclopi lavorano, che certo fu bellissima carta; (...) Parimente intagliò il ritratto di Carlo Quinto imperadore, con un ornamento pieno di vittorie e spoglie fatte a proposito, di che fu premiato da Sua Maestà e lodato da ognuno. Et in un'altra carta, molto ben condotta, fece la vittoria che Sua Maestà ebbe in su l'Albio; et al Doni fece a uso di medaglie alcune teste di naturale con belli ornamenti: Arrigo Re di Francia, il cardinal Bembo, messer Lodovico Ariosto, il Gello fiorentino, messer Lodovico Domenichi, la signora Laura Terracina, messer Cipriano Morosino et il Doni. (...) ¹⁶⁷

Zur Funktion und Qualität der (reproduzierenden) Druckgraphik

(k11) Si sono adoperati intorno agl'intagli di rame molti altri, i quali, se bene non hanno avuto tanta perfezzione, hanno nondimeno con le loro fatiche giovato al mondo, e mandato in luce molte storie et opere di maestri eccellenti, e dato commodità di vedere le diverse invenzioni e maniere de' pittori a coloro che non possono andare in que' luoghi dove sono l'opere principali, e fatto avere cognizione agl'oltramontani di molte cose che non sapevano: et ancorché molte carte siano state mal condotte dall'ingordigia degli stampatori, tirati più dal guadagno che dall'onore, pur si vede,

oltre quelle che si son dette, in qualcun'altra essere del buono: come nel disegno grande della facciata della capella del Papa, del Giudizio di Michelagnolo Buonarruoti, stato intagliato da Giorgio Mantoano, e come nella Crucifixione di San Pietro e nella Conversione di San Paulo dipinte nella capella Paulina di Roma et intagliate da Giovambatista de' Cavalieri; (...). ¹⁶⁸

Epilog des Kapitels

(k12) Per ultimo basti vedere gl'intagli di questo nostro Libro dei ritratti de' pittori, scultori et architetti, disegnati da Giorgio Vasari e dai suoi creati, e state intagliate da maestro Cristofano (...), che ha operato et opera di continuo in Venezia infinite cose degne di memoria. E per ultimo, di tutto il giovamento che hanno gl'oltramontani avuto dal vedere, mediante le stampe, le maniere d'Italia, e gl'Italiani dall'aver veduto quelle degli stranieri et oltramontani, si deve avere, per la maggior parte, obbligo a Marcantonio Bolognese; perché oltre all'aver egli aiutato i principii di questa professione quanto si è detto, non è anco stato per ancora chi l'abbia gran fatto superato, sì bene pochi in alcune cose gl'hanno fatto paragone. Il qual Marcantonio, non molto dopo la sua partita di Roma, si morì in Bologna; e nel nostro Libro ¹⁶⁹ sono di sua mano alcuni disegni d'Angeli fatti di penna, et altre carte molto belle, ritratte dalle camere che dipinse Raffaello da Urbino: nelle quali camere fu Marcantonio, essendo giovane, ritratto da Raffaello in uno di que' palafrenieri che portano papa Iulio Secondo, in quella parte dove Onia sacerdote fa orazione.

167 Vgl. zu Enea Vico und den hier erwähnten Werken [DONI], XI–XIII und [DOLCE], Zitat (e).

168 Unter den Beispielen der »Gewinn bringenden« Stiche nennt Vasari hier *Das Jüngste Gericht*. Giorgio Ghisi (Mantua um 1520–1582) nach Michelangelo, 1540er Jahre, Kupferstich von zehn Platten. Nach dieser Passage bespricht Vasari vor allem den Kunstmarkt.

169 Siehe hierzu [VASARI] (*Libro de' disegni*), XXVII–XXX.

E questo sia il fine della Vita di Marcantonio Bolognese e degl'altri sopradetti intagliatori di stampe; de' quali ho voluto fare questo lungo sì, ma necessario discorso, per sodisfare non solo agli studiosi delle nostre arti, ma tutti coloro ancora che di così fatte opere si dilettono.

Vasari, *Vite (Kap. Marcantonio Bolognese)*, 1568, (Bettarini/Barocchi 1966–97), Bd. 5, 3–25.

(I) *Michelangelo und Schongauers Stich »Die Versuchung des heiligen Antonius«*

(...) Michelagnolo faceva ogni dì frutti più divini (...) cominciò a dimostrarsi nel ritratto che e' fece d'una carta di Martino Tedesco stampata, che gli dette nome grandissimo. Imperò che, essendo venuta allora in Firenze una storia del detto Martino, quando i Diavoli battono Santo Antonio, stampata in rame, Michelagnolo la ritrasse di penna, di maniera che non era conosciuta, e quella medesima con i colori dipinse (...). Vasari, *Vite (Kap. Michelangelo)*, 1568, (Bettarini/Barocchi 1966–97), Bd. 6, 8.¹⁷⁰

Zitate m–t: Kontext *disegno*

Definition des disegno

(m) (...) disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente imaginato e fabbricato nell'idea.

(...) questo disegno ha bisogno, quando cava l'invenzione d'una qualche cosa dal giudizio, che la mano sia mediante lo studio et essercizio di molti anni spedita et atta a disegnare et esprimere bene qualunque cosa ha la natura creato, con penna, con stile, con carbone, con matita o con altra cosa; perché, quando l'intelletto manda fuori i concetti purgati e con giudizio, fanno

quelle mani che hanno molti anni essercitato il disegno conoscere la perfezzione e eccellenza dell'arti et il sapere dell'artefice insieme. Vasari, *Vite (Introduzione, Kap. XV)*, 1568, (Bettarini/Barocchi 1966–97), Bd. 1, 111.

Stefano Fiorentino

(n) E nel vero aveva Stefano gran facilità nel disegno, come si può vedere nel detto nostro libro in una carta di sua mano nella quale è disegnata la Trasfigurazione ch'e' fece nel chiostro di Santo Spirito, in modo che, per mio giudizio, disegnò molto meglio che Giotto. Vasari, *Vite (Kap. Stefano Pittor Fiorentino)*, 1568, (Bettarini/Barocchi 1966–97), Bd. 2, 136.

Leon Battista Alberti

(o) Nella pittura non fece Leon Battista opere grandi né molto belle, con ciò sia che quelle che si veggiono di sua mano, che sono pochissime, non hanno molta perfezzione; né è gran fatto, perché egli attese più agli studi che al disegno. Pur mostrava assai bene, disegnando, il suo concetto, come si può vedere in alcune carte di sua mano che sono nel nostro libro (...). Vasari, *Vite (Kap. Leon Battista Alberti)*, 1568, (Bettarini/Barocchi 1966–97), Bd. 3, 288.

Giotto

(p) E perché possino coloro che verranno vedere dei disegni di man propria di Giotto e da quelli conoscere maggiormente l'ecc[ellenza] di tanto uomo, nel nostro già detto libro ne sono alcuni maravigliosi, stati da me trovati con non minore diligenza che fatica e spesa. Vasari, *Vite (Kap. Giotto)*, 1568, (Bettarini/Barocchi 1966–97), Bd. 2, 123.

Kupferstich kann die Vorlage »verfälschen«, zu Drucken nach Frans Floris

(q) Costui [Frans Floris] dunque, il quale è tenuto eccellentissimo, ha operato di maniera

170 In der Ausgabe von 1550 hat Vasari diesen Kupferstich fälschlicherweise Albrecht Dürer zugeordnet, ibidem.

in tutte le cose della sua professione che niuno ha meglio (dicono essi) espressi gl'affetti dell'animo, il dolore, la letizia e l'altre passioni, con bellissime e bizzarre invenzioni di lui, intantoché lo chiamano, agguagliandolo all'Urbino, Raffaello fiammingo; vero è che ciò a noi non dimostrano interamente le carte stampate, perciò che chi intaglia, sia quanto vuole valent'uomo, non mai arriva a gran pezza all'opere et al disegno e maniera di chi ha disegnato. **Vasari, Vite (Kap. Giulio Clovio)**, 1568, (Bettarini/Barocchi 1966–97), Bd. 6, 225–226.

Vasari besitzt Vorlagen-Zeichnungen für Stiche von Luca Penni

(r) Ebbe costui un fratello similmente dipintore, chiamato Luca, il quale lavorò in Genova con Perino suo cognato, et in Lucca et in molti altri luoghi d'Italia; e finalmente se n'andò in Inghilterra, dove avendo alcune cose lavorato al re e per alcuni mercanti, si diede finalmente a far disegni per mandar fuori stampe di rame intagliate da' Fiamminghi; e così ne mando fuori molte, che si conoscono, oltre alla maniera, al nome suo; e fra l'altre è sua opera una carta, dove alcune femmime sono in un bagno,¹⁷¹ l'originale della quale di propria mano di Luca è nel nostro libro. **Vasari, Vite (Kap. Francesco Fattore)**, 1568, (Bettarini/Barocchi 1966–97), Bd. 4, 334.

Stiche und Zeichnungen von Gherardo di Giovanni in Vasaris »Libro de' disegni«

(s) Mentre che Gherardo andava queste cose lavorando, furono recate in Fiorenza alcune stampe di maniera tedesca fatte da Martino e da Alberto Duro; per che, piacendogli molto quella sorte d'intaglio, si mise col bulino a in-

tagliare, e ritrasse alcune di quelle carte benissimo, come si può veder in certi pezzi che ne sono nel nostro libro insieme con alcuni disegni di mano del medesimo. **Vasari, Vite (Kap. Gherardo Miniatore)**, 1568, (Bettarini/Barocchi 1966–97), Bd. 3, 473.

Andrea del Sarto verwendet Bilderfindungen nach den Drucken von Albrecht Dürer

(t) Non tacerò che mentre Andrea in queste et altre pitture si adoperava, uscirono fuori alcune stampe intagliate in rame d'Alberto Duro, e che egli se ne servì e ne cavò alcune figure, riducendole alla maniera sua: il che ha fatto credere ad alcuni, non che sia male servirsi delle buone cose altrui destramente, ma che Andrea non avesse molta invenzione. **Vasari, Vite (Kap. Andrea del Sarto)**, 1568, (Bettarini/Barocchi 1966–97), Bd. 4, 360.

Vasari 1550: Index der ersten Ausgabe

(u) »Tavola di molti artefici nominati et non interamente descritti in questa opera« [unter anderen:]

Alberto Durero Tedesco, 658 (...) Iacopo da Caraglio Intagl. 800. 928 (...) Marco Antonio Bologn. intagl. 658 (...) Marco da Ravenna intagl. 659 (...) Ugo da Carpi intagl. 659.

»Tavola de' luoghi dove sono le opere, descritte«
carte stampate: Raffaello da Urbino. 658/ Mantegna. 512/ Rosso. 800.803/ Pierino del Vaga. 928. **Vasari, Vite (Index) 1550, unpag.**

171 Womöglich ist hier gemeint: *Badende Frauen*, Jean Mignon (1535–1555) nach Luca Penni, Radierung, ca. 1550–1555.

LODOVICO DOLCE¹⁷²

Dialogo della Pittura, intitolato L'Aretino (1557)¹⁷³

Der Dialogtraktat *L'Aretino* von Lodovico Dolce ist in zweierlei Hinsicht wesentlich für die Theorie der Druckgraphik des 16. Jahrhunderts: Dolce stellt zum einen die für die gesamte Kunsttheorie der Frühen Neuzeit maßgebliche Definition der Bilderfindung, der *invenzione* fest, die auch für die Rezeption und für den theoretischen Umgang mit der Druckgraphik ausschlaggebend ist. Zum anderen geben Dolces kunstkritische Äußerungen über die Druckgraphik einen eingehenden Einblick in ihre grundlegenden Definitionen und Probleme. Lodovico Dolce war einer der erfolgreichsten venezianischen Literaten, der über hundert Schriften herausgab, davon zahlreiche eigene Originaltexte, aber auch Bearbeitungen, Übersetzungen und Kompilationen.¹⁷⁴ Der Dialogtraktat *L'Aretino* entsteht vor dem Hintergrund der vorherrschenden Debatten um die Malerei. Die beiden Dialogpartner, die Dolce aufstellt, vertreten die konkurrierenden Hauptströmungen der italienischen Malerei des Cinquecento: Der Sprecher »Fabrini« vertritt die toskanische und florentinische Malerei, der Sprecher »Aretino« hingegen die venezianische beziehungsweise »antitokanische« Malerei, der hier der klare

Vorzug gegeben wird.¹⁷⁵ Dolces Dialog ist vor allem aber eine systematische Auseinandersetzung mit den Hauptprinzipien der Malerei, die der Autor in Anlehnung an die antike Theorie der Rhetorik auslegt.¹⁷⁶

Dolces Definition der *invenzione* als ein komplexer Vorgang, der aus dem vorgegebenen Bildprogramm heraus und mittels der diversen Phasen der Umsetzung in eine Zeichnung mündet, (a)–(d) trägt innerhalb der Kunsttheorie des Cinquecento zum Verständnis des mannigfachen Zusammenspiels der geistigen und manuellen Leistung bei der Entstehung eines Kunstwerks bei, das sich wiederum im druckgraphischen *invenit* und *fecit* niederschlägt.¹⁷⁷ Dies offenbaren ebenfalls einige Besprechungen der Druckgraphik im *L'Aretino*, in denen der Autor die schöpferische Leistung, die Qualität und Definition des Grabstiches und das Druckverfahren als Medium der Veröffentlichung diskutiert: Bezeichnenderweise fällt das Wort *invenzione* zum ersten Mal in der Beschreibung eines druckgraphischen Werks von Enea Vico.¹⁷⁸ Dabei handelt es sich nicht um ein

172 Venedig, 1508–1568.

173 *Dialogo della Pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato L'Aretino. Nella quale si ragiona della dignità di essa Pittura, e di tutte le parti necessarie, che a perfetto Pittore si acconvergono: Con essempli di pittori antichi, & moderni: e nel fine si fa mentione delle virtù e delle opere del Divin Titiano*, Venedig (Giolito) 1557. Einführende Literatur: Rhein 2008 und Roskill 1968.

174 Siehe hierzu einführend Rhein 2008, 11 und weitere bibliographische Angaben, ibidem in Anm. 4.

175 Rhein 2008, 11; zur theoretischen Debatte um die Malerei im Cinquecento, etwa bei Dolce, Varchi und Vasari, siehe ibidem 173–206. Zu den Dialogfiguren und den historischen Persönlichkeiten, die hinter ihnen stehen, Pietro Aretino und Giovan Francesco Fabrini, siehe ebenfalls ibidem, 36–39.

176 Rhein 2008, 166–172. Der Traktat beginnt mit den einführenden Diskussionen über die Maler Michelangelo, Raffael und Tizian und mit der definitiven Frage, was die Malerei sei, insbesondere in der Konfrontation mit der Dichtung. Es folgen anschließend Besprechungen der einzelnen Eigenschaften und Aufgaben der Malerei, etwa der Ähnlichkeit (*similitudine*) oder Nützlichkeit (*utilità*), sowie die Besprechung der Konzepte der Nachahmung.

177 Siehe hierzu Kap. 2.1.B. Vgl. [VASARI].

178 Dolce 1557, 18v.

Druckblatt, sondern um eine Kupferstichplatte mit dem Portrait Kaiser Karls V. Hier kommen die wesentlichen Eigenschaften der Druckgraphik zur Sprache: Der Grabstich auf der Kupferplatte ist eine Zeichnung, die das Können des Kupferstechers erkennen lässt, die Druckplatte ist aber eigentlich nicht für den Rezipienten bestimmt, ihre eigentliche Bestimmung ist der Druck. (e)¹⁷⁹ Zu den weiteren Besprechungen der Druckgraphik gehören die lobenden Bemerkungen über die Werke von Albrecht Dürer. (f) Eine wichtige Aussage zur Druckgraphik macht Dolce außerdem in einer Diskussion über die erotischen Kupferstiche von Marcantonio Raimondi nach Giulio Romano, in welcher die Parameter Erfindung, Ausführung und Veröffentlichung entscheidend sind: Während die Zeichnung nicht für die Öffentlichkeit bestimmt ist (Giulio Romano hat die unanständigen Zeichnungen zwar ausgeführt, sie jedoch dem Publikum nicht preisgegeben), ist in der Ausführung des Kupferstichs der Vorgang der Veröffentlichung angelegt, der aber erst mit dem Druck vollendet wird. (g)¹⁸⁰ Die

letzte wesentliche Anmerkung zur Druckgraphik im *L'Aretino* betrifft wiederum erneut Raimondi und Raffael:

»Außerdem gibt es die vielen wunderschönen Blätter [Raffaels], die von der Hand des nicht weniger fähigen wie fleißigen Marcantonio in Kupfer gestochen wurden und die Runde machen; und diejenigen noch, die von seiner Hand sich bei diversen [Sammlern] einfinden, dessen Anzahl fast unendlich ist; ein göltiger Beweis der Fruchtbarkeit seines göttlichen Geistes; und in jedem Blatt sind bewundernswerte Erfindungen mit all den Elementen, von denen ich Euch erzählt habe, zu sehen. (h)«¹⁸¹

179 Enea Vico, Bildnis Karls V, Kupferstich, 1550 (nach einem verlorengegangenen Gemälde von Tizian, 1530, B. XV, 255). (Abb. 5) Die Anekdote wird im Zusammenhang mit dem Thema »Literaten und Herrscher als Kunstkenner und Zeichner« erzählt. Siehe Dolce 1557, 171–18v. Diese Anekdote ist eine der wenigen Passagen in der Kunstdliteratur der Frühen Neuzeit, die sich eingehend mit einer Kupferplatte auseinandersetzt. Siehe hierzu ausführlicher Kap. 1.2.

180 Die Dialogfigur »Fabrini« beschuldigt zunächst den Maler Raffael, anschließend macht jedoch »Aretino« darauf aufmerksam, dass eigentlich Giulio Romano diese Zeichnungen ausgeführt habe (Zitat (g)). Bei den hier besprochenen Kupferstichen handelt es sich um *De omnibus Veneris Schematibus*, eine Reihe aus sechzehn Kupferstichen von Marcantonio Raimondi nach Giulio Romano. Raimondi hatte tatsächlich gerichtliche Schwierigkeiten aufgrund die-

ser Kupferstich-Reihe bekommen, von denen auch Vasari berichtet [VASARI], Zitat (k6). Der Literat Pietro Aretino hatte wiederum erotische Verse zu diesen Bildern beigegeben. Der Autor Dolce versucht in seinem Traktat nun die historische Figur Pietro Aretino mittels der fiktiven Dialogfigur »Aretino« angesichts dieser Fakten ins positive Licht zu stellen. Dolce rechtfertigt daher diese Verse mit Hinweisen auf erotische Dichtungen in der Antike; siehe Dolce, *L'Aretino*, 1557, 44v. Zur Rekonstruktion dieser Bildproduktion und zur Auslegung der Rolle der Protagonisten Marcantonio, Giulio Romano und Aretino in Dolces Traktat, aber auch in Vasaris *Vite*, siehe Talvacchia 1999, 71–100.

181 Übersetzung der Autorin in Anlehnung an Rhein 2008, 298. Diese Textstelle wird mitunter als eine fehlgeleitete Überzeugung Dolces interpretiert, dass Raffael selbst gestochen habe. Dieses Missverständnis resultiere wiederum aus einer Bemerkung Vasaris in den *Vite* (1550), (vgl. Barocchi 1960–62, Bd. 1, 192, Anm. 4 (480), Rhein 2008, 298. Es ist jedoch weder bei Vasari die Rede davon, Raffael habe selbst gestochen ([VASARI], Zitat (g) und (Edition von 1568) Zitat (k6)), noch lässt sich aus der hier oben zitierten Stelle von Dolce eindeutig entnehmen, der Autor habe von eigenen Stichen aus Raffaels Hand gesprochen. Mit der Phrase »und diejenigen noch, die von seiner Hand sich bei einigen einfinden, dessen Anzahl fast unendlich ist«

In Bezug auf die Diskussion um die erotischen Kupferstiche von Raimondi nach Giulio Romano weist diese hier zitierte Passage einen Widerspruch auf: Zum einen wird Raffael als Erfinder der Stiche von Raimondi herausgestellt, zum anderen wird Giulio Romano für die erotischen Stiche nach »seinen« Zeichnungen nicht zur Verantwortung gezogen. Dieser Widerspruch löst sich jedoch im Gesamtkontext aller hier erwähnten Aussagen bei Dolce auf: Das Druckbild veröffentlicht die Erfindungen des Künstlers. Nicht jede Erfindung ist aber für ein Publikum bestimmt. Dolce betont, Romano habe die erotischen Zeichnungen nicht zum Veröffentlichlichen freigegeben. »Sie fielen in die Hände« von Raimondi. Die gestochene Kupferplatte leitet wiederum das Veröffentlichliche eines Bildes ein, wird jedoch gleichzeitig als ein ähnlich der Zeichnung »intimes« Objekt erläutert (das Portrait Karls V.), welches die Erfindungsgabe und Ausführungskraft aber erst dann vollends offenbart, wenn aus ihm Druckbilder entstehen.

sind entweder weitere Stiche von Marcantonio nach Raffaels Zeichnungen gemeint, oder vielmehr weitere eigenhändige Zeichnungen von Raffael. Tatsache ist jedoch, dass hier die Bild-erfindungen von Raffael im Mittelpunkt stehen, die im Kontext dieser Textstelle im *L'Aretino* diskutiert werden.

AUSZÜGE

Thema: *invenzione*

(a) Tutta la somma della Pittura a mio giudicio è divisa in tre parti: Inventione, Disegno, e Colorito. La inventione è la favola, o historia, che 'l Pittore si elegge da lui stesso, o gli è posta inanzi da altri per materia di quello, che ha da operare. Il disegno è la forma, con che egli la rappresenta. Il colorito serve a quelle tinte, con lequali la Natura dipinge (che così si può dire) diversamente le cose animate e inanimate. *Dolce, L'Aretino, 1557, 22r–22v.*

(b) Per quello, che s'è detto, appare, che la inventione vien da due parti, dalla historia, e dall'ingegno del Pittore. Dalla historia egli ha semplicemente la materia. E dall'ingegno oltre all'ordine e la convenevolezza, procedono l'attitudini, la varietà, e la (per così dire) energia delle figure, ma questa è parte comune col disegno. *Dolce, L'Aretino, 1557, 28r.*

(c) Voglio ancora avvertire, che quando il Pittore va tentando ne' primi schizzi le fantasie, che genera nella sua mente la historia, non si dee contentar d'una sola, ma trovar più inventioni, e poi fare iscelta di quella, che meglio riesce, considerando tutte le cose insieme, e ciascuna separatamente: (...). *Dolce, L'Aretino, 1557, 27v.*

(d) (...) ne basta a un Pittore di esser bello inventore, se non è parimente buon disegnatore: percioche la inventione si appresenta per la forma; e la forma non è altro, che disegno. *Dolce, L'Aretino, 1557, 28v–29r.*

Zu Enea Vico und Dürer

Enea Vicos Portrait des Kaisers Karl V.

(e) E. M. Enea Vico Parmigiano, non solo intagliator di stampe di rame hoggidi senza uguale, ma letterato, e sottile investigator delle cose appartenenti alle cognition delle historie: come si vede ne' libri delle sue Medaglie, e della genealogia de' Cesari: essendo già qualche anno ritornato alla corte, mi raccontò, che appresentato ch'egli hebbe a Cesare il rame del suo politissimo intaglio: nel quale fra diversi ornamenti di figure, che dinotano le imprese e la gloria di sua Maestà, si contiene il suo ritratto: Cesare presolo in mano, e appoggiatosi a una fenestra, lo dirizzò al suo lume: e dopo lo haverlo riguardato intentamente buona pezza, oltre al disiderio, che dimostrò, che di quello si stampassero molte carte, non si potendo cio fare, perche il rame era indorato, discorrendo seco minutamente d'intorno alla invention, e al disegno, diede un buon saggio di esserne intendente tanto, quanto molti altri, che ne facciano professione: o poco meno: e fece annoverare al medesimo dugento scudi. **Dolce, *L'Aretino*, 1557, 18r–18v.**

Albrecht Dürer

(f) E, quando egli [Dürer] non havesse havuto altra eccellenza, basterebbe a farlo immortale l'intaglio delle sue stampe di rame; ilquale intaglio con una minutezza incomparabile rappresenta il vero e il vivo della natura, di modo, che le cose sue paiono non disegnate, ma dipinte; e non dipinte, ma vive. **Dolce, *L'Aretino*, 1557, 24r.**

Raffael / Giulio Romano und Marcantonio Raimondi

Zu »De omnibus Veneris Schematibus«

(g) Io vi potrei rispondere, che Raffaello non ne fu inventore, ma Giulio Romano suo creato et

herede. Ma posto pure, ch'egli le havesse o tutte, o parte disegnate, non le pubblicò per le piazze ne per le Chiese: ma vennero esse alle mani di Marc' Antonio, che per trarne utile l'intagliò al Baviera. **Dolce, *L'Aretino*, 1557, 44r.**

Kollaboration von Raffael und Raimondi

(h) (...) senza le molte sue [Raffael] bellissime carte, che intagliate in rame per mano del non meno intendente, che diligente Marc' Antonio, vanno a torno: e quelle anco, che di sua mano si trovano appresso di diversi, che è un numero quasi infinito, argomento efficacissimo della fertilità di quel divino ingegno: e in ciascuna si veggono inventioni mirabili con tutti gli avvertimenti, ch'io v'ho detto. **Dolce, *L'Aretino*, 1557, 47r–47v.**

BENVENUTO CELLINI¹⁸²*Due Trattati* (1568)¹⁸³

Benvenuto Cellini verfasste die Texte zur Goldschmiedekunst und zur Bildhauerei zwischen 1565 und 1567.¹⁸⁴ Anschließend wurden sie als zwei Traktate 1568 unter dem Titel *Due Trattati. Uno intorno alle otto principali arti dell'oreficeria. L'altro in materia dell'arte della scultura* in Florenz veröffentlicht. Ein Manuskript aus der Biblioteca Marciana in Venedig beinhaltet wohl eine Abschrift der Urfassung dieser beiden Schriften, die weit umfangreicher ist als die gedruckte Fassung.¹⁸⁵ Cellinis Abhandlung zur Goldschmiedekunst bespricht grundlegende Techniken und die Materialkunde, vor allem der Edelsteine. Unter den »otto

principali arti« behandelt der Autor die Edelsteinverarbeitung, die Technik des Niello, Drahtarbeit, Email, Ziselierung, Korpusarbeit und auch die Anfertigung von Kardinalssiegeln und Münzstempeln. Im Buch über die Skulptur schreibt Cellini wiederum vorwiegend über den Bronzeguss und über die Steinskulptur.

In Cellinis Ausführungen zur Druckgraphik verschränken sich seine spezifischen Auslegungen des *disegno* und des *rilievo* sowie sein Verständnis der Goldschmiedekunst als Wiege aller Künste, wie im Kapitel 1.1.A. umfassend diskutiert wurde.¹⁸⁶ Darüber hinaus ist Cellinis Darlegung der Entwicklung der Druckgraphik wesentlich, denn der Autor umgeht darin den Vorrang Italiens, welcher insbesondere von Vasari forciert wird.¹⁸⁷ Bereits am Anfang des Traktats nennt Cellini unter den Druckgraphik-Künstlern, »die allesamt Goldschmiede waren«, Kupferstecher sowohl südlich wie nördlich der Alpen (»alcuni orefici oltramontani«): Marcantonio Raimondi, Marco da Ravenna, Martin Schongauer und Albrecht Dürer. (a) In diesem Kontext bespricht Cellini den Kupfergrabstich als Derivat der Goldschmiedekunst, namentlich der Niello-Kunst, folgendermaßen:¹⁸⁸

182 Florenz 1500–1571.

183 *Due Trattati. Uno intorno alle otto principali arti dell'oreficeria. L'altro in materia dell'Arte della Scultura; dove si veggono infiniti segreti nel lavorar le Figure di Marmo, & nel gettarle di Bronzo*, Florenz 1568.

184 Siehe die Dokumentation bei Milanesi 1857, XII, Anm. 9. Einführende Literatur zur Kunst und Theorie von Benvenuto Cellini siehe vor allem Nova/Schreurs 2003.

185 Kodex 5134, Biblioteca Marciana, Venedig. Gesamtausgabe der von Cellini stammenden Manuskripte siehe etwa bei Milanesi 1857 und Ferrero 1980. Die herausgegebenen Traktate wurden bei der Redaktion stark bearbeitet und gekürzt. Der Redakteur war sehr wahrscheinlich Gherardo Spini (Spini war Architekt und Dichter, geb. ca. 1528, und Mitglied der Accademia Fiorentina). Siehe Milanesi 1857, XVI–XVII, vgl. Brepohl 2005, 22. Berücksichtigt wird hier in erster Linie die veröffentlichte Schrift, da sie noch zu Lebzeiten und sicherlich unter der Supervision des Künstlers gedruckt wurde, und damit gewiss die Absichten des Autors verfolgt. Die »Originalversion« wird hierbei stets herangezogen, wenn deutliche inhaltliche Differenzen bestehen. Zur Beziehung zwischen der Marciana-Version und dem Erstdruck siehe Brepohl 2005, 22–23 und Milanesi 1857, insbes. XVIII.

186 Kap. 1.1.A *Druckgraphik als Goldschmiedekunst und »arte universale«*. In der Marciana-Version spricht Cellini noch von der Goldschmiedekunst als einer der Hauptkünste. Siehe Cellini, *Trattato dell'Oreficeria* (Kodex Marciana 5134), (Milanesi 1857), 5–7. Zu den Kontroversen über Cellinis Theorie der »Vierteilung« (Architektur, Bildhauerei, Malerei und Goldschmiedekunst) gegenüber der vorherrschenden »trinità«, vertreten etwa von Vasari und vor allem innerhalb der 1563 entstandenen Compagnia ed Accademia delle Arti del Disegno in Florenz, siehe Collareta 2003.

187 [VASARI], *passim*.

188 Diese Passage stammt aus der ausführlicheren Besprechung in der Marciana.

»Weil er [Martin Schongauer] aber richtig erkannt hatte, dass er die Qualität und das Können von unserem Finiguerra nie erreichen würde, beschloss dieser tugendvolle Mann, sein Können auf etwas zu verwenden, das anderen Menschen nützlich sein könnte. So begann er mit dem Grabstichel – so nennt man das kleine Werkzeug aus Metall, mit dem man schneidet –, Kupferplatten zu stechen, und auf diese Weise stach er viele schöne Geschichten, gut zusammengestellt, die Lichter und Schatten fein und gekonnt beobachtet; und sie waren in ihrer deutschen Art und Weise sehr schön.« (b)¹⁸⁹

Im Gegensatz zu Vasari legt Cellini Maso Finiguerra nicht als den Erfinder des Kupferstiches fest, sondern beschreibt eine parallele Entwicklung der Druckgraphik in Deutschland und Italien: Zum einen beginnt Martin Schongauer auf Kupferplatten zu stechen, weil er die Qualität der Niello-Kunst von Maso Finiguerra nicht erreichen kann, zum anderen beginnt Andrea Mantegna im italienischen Raum als Erster zu stechen, gefolgt von Antonio Pollaiuolo. Weder Mantegna noch Schongauer werden eindeutig als »Erfinder« bezeichnet.¹⁹⁰ Die Kunst der Druckgraphik entwickelt sich anschließend mit Protagonisten wie Dürer und Raimondi weiter. (b)

189 Übers. der Autorin unter Konsultation von Brepohl 2005, 36. Zu Niello siehe Cellini, *Due Trattati*, 11r–12r, und Cellini (Kodex Marciana 5134, Milanesi 1857), 15–19. Cellini schreibt außerdem, auch Dürer habe gleichsam wie Schongauer die Niello-Kunst ausgeführt, sei jedoch mit dem »Grabstich für das Niellieren« nicht zufrieden gewesen und so habe er angefangen, Druckplatten zu fertigen. Zitat (b).

190 In Bezug auf Mantegna schreibt Cellini schlicht, er habe als »Erster« gestochen, in Bezug auf Schongauer wiederum, er habe mit etwas begonnen, »das anderen Menschen nützlich sein könnte«. Siehe Zitat (b).

Cellini kannte sich sowohl mit dem Kupfergrabstich als auch mit der Radierung und dem Druckverfahren aus. Der gesamte druckgraphische Vorgang wird bei Cellini in einem Kapitel über das Ätzverfahren (»Acqua da intagliare«) erläutert. Der Autor beschreibt hier zunächst ausführlich die Herstellung des Ätzwassers, anschließend geht er auf die Radierung als eine einfachere Methode gegenüber dem Kupfergrabstich ein und erklärt die Prozedur der Ätzung. Hierbei bezeichnet Cellini die Bearbeitung der mit Wachs beschichteten Platte als »Zeichnen« (»disegnando poi sopra la detta Vernice«), die Ätzung als »Stechen« (poi che si farà intagliato volendo metter l'acqua«). (c) Schließlich macht Cellini Anmerkungen zum Druckverfahren, das er aber nicht näher erläutert:

»Danach verfährt man mit diesen Druckplatten genauso wie mit denjenigen, die mit dem Grabstichel gestochen sind; aber es ist wahr, dass obwohl dieses Verfahren, wie man beschrieben hat, einfacher ist, es weit weniger [Drucke] ermöglicht als bei den Schnitten, die man auf den Kupferplatten mit dem Grabstichel ausführt.« (c)¹⁹¹

191 Übers. der Autorin in Konsultation von Brepohl 2005, 160, und Fröhlich 1974, 96. In der Marciana-Version wird betont, dass man auf Papier druckt, »stampando con essa in carte«. Siehe Cellini (Milanesi 1857), 155.

Cellini kannte sich mit diversen Abdruckverfahren aus. Der Autor beschreibt ausführlich die Münzprägung, wo er auch auf den Buchdruck verweist. Siehe Cellini, *Due Trattati*, 1568, 27r–31v, insbes. 27r, und Cellini (Milanesi 1857), 108–123, insbes. 108. In der Einleitung der Marciana-Version macht Cellini außerdem folgende Bemerkung in Bezug auf die Druckgraphik: »Viele andere fingen an, auf diese Weise für den Druck zu stechen«, Zitat (b).

Im abschließenden Diskurs über die Zeichnung in *Due Trattati* richtet Cellini den Blick gänzlich auf das Druckbild. Hier erklärt der Autor den Kupferstich zum vollendeten Moment und Derivat der »höchstschwierigen« Form der Zeichnung, der Federzeichnung, und stellt in diesem Zusammenhang die »unangefochtene« Kunstfertigkeit von Albrecht Dürer heraus. (d) (e)¹⁹² In Cellinis *Due Trattati* wird die Druckgraphik demnach aus zwei Perspektiven herangezogen, namentlich als Derivat der Goldschmiedekunst (Niello) und als Derivat der Zeichnung (Federzeichnung).

AUSZÜGE

Goldschmiedekunst und Druckgraphik

(a) Restane hora à dimostrare à coloro che seguitare la detta arte vorranno, quali sieno stati quegli' huomini, che per mezzo de' principij d'essa pervennero, in altri più nobili esercitij, si come furono (sotto la protezione del Magnifico Cosimo de Medici) Donatello scultore, Filippo di Serbrunesco [Brunelleschi] Architetto, & Lorenzo Giberti, il quale fece le porte maravigliose di Bronzo, che sono al Tempio di S. Gio. Battista in Fiorenza, percioche questi eccellentissimi Artefici tutti da principio s'esercitarono nell'Arte dell' Oreficeria. (...)

Non manco son degni di lode di questi nobilissimi ingegni Fiorentini, alcuni orefici oltramontani che con grandissima diligenza hanno operato in quest'arte, fra' quali fu Martino Fiammingo quantunque egli seguitasse la maniera di quelle contrade, imperò si vide intagliar di Niello, & di rame col Bulino con grandissima pratica & leggiarda. Lasciossi addietro di

gran lunga Martino Fiammingo [Schongauer] l'eccellentissimo Alberto Durerò nelle cose dell'intagliare, & non si satisfacendo del suo intagliar di Niello, si rivolse a intagliar' con tanto artificio le stampe, che ancora non è da alcuno (che io creda) stato superato. Furono in questi tempi Antonio da Bologna & Marco da Ravenna pur orefici i quali gareggiarono nell'Intagliare con Alberto, & ne riportarono gran lode. Di tutti questi adunque, fra gl'infiniti che nell'arte dell'orificeria s'essercitarono, ho voluto far menzione, accioche vedere si possa, con che nobile schiera d'artefici andranno tutti coloro, che con i studio continuo cercheranno d'apprenderla, (...). Cellini, *Due Trattati*, 1568, 1v–2r.

(b) Martino fu orefice e fu oltramontano, di quelle città todesche. Questo fu un gran valent'uomo, sì di disegno e d'intaglio di quella lor maniera. E perché già e' si era sparso la fama per il mondo di quel nostro Maso Finiguerra, che tanto mirabilmente intagliava di niello (...); ora questo valent'uomo todesco, nomato Martino, virtuosamente e con gran disciplina si mise a voler fare la detta arte del niello; e fece questo uomo da bene molte opere. E perché egli benissimo conosceva di non potere arrivarle a quella bellezza e virtù del nostro Finiguerra, volse spendere la sua virtù in qualche cosa che fussi utile agli altri uomini. Egli si mise a intagliare in certe piastre di rame, et in quelle cominciò a girare il bulino, che così si chiama per nome quel ferrolino con che e' s'intaglia; di modo ch'egli intagliò di molte belle storiette, molto bene composte, e molto bene e virtuosamente osservato le ombre et i lumi; e, secondo quella lor maniera todesca, ell'erano bellissime.

Alberto Duro ancora lui si provò, e molto più gentilmente del detto Martino intagliò, ma ancora costui non si satisface del suo intaglio per niellare, ma si risolse a fare delle stampe,

192 Siehe auch Kap. 1.4.

et intagliò tanto bene, che nessuno poi l'ha aggiunto a un pezzo. Quest'uomo da bene era orefice; e per il buon disegno, oltre allo intaglio, si mise a fare la pittura, e fe molto mirabilmente bene; ma dello intaglio mai non ha auto [avuto] pari. In prima aveva intagliato Andrea Mantegni [sic] gran pittore nostro italiano, e non riuscì; imperò io non ne dico altro; e il simile fece il nostro Antonio Pollaiuolo: e perché le non satisfeciono, io non dico altro di loro, se bene il detto Mantegna fu eccellente pittore, et il Pollaiuolo eccellente disegnatore.

Antonio da Bologna e Marco da Ravenna, furno ancora loro orefici. Antonio fu il primo che cominciò a intagliare a gara di Alberto Duro; ma questo uomo da bene osservò i disegni del gran Raffaello da Urbino pittore, et intagliò molto bene, e con mirabil disegno fatto al buono e vero modo italiano (...) Molti altri si sono messi a intagliare di questo modo da stampare; ma perché loro non si sono appressati a quel grande Alberto Duro, et anche poco al nostro italiano Antonio da Bologna, però io non ne parlo (...). Cellini, *Trattato dell'Oreficeria* (Kodex Marciana 5134), (Milanesi 1857), 12–14.

Kapitel zur Radierung

(c) *Modo facilissimo et bellissimo per far' Acqua da intagliare le Piastre di Rame invece di far col Bulino*

Prendasi una mezz'oncia di Silimato, un oncia di Vetriuuolo [sic], un mezz'oncia d'Allume di Rocca, altrettanto di Verderame; & con il sugo di sei Limoni incorporisi le sopradette cose poi che faranno bene polverizzate, le quali sei debbono fare, alquanto bollire, avvertendo che non si riscassero troppo, & debbono bollire in una pentola invetriata, & se non si avesse Limoni piglisi Aceto forte, che tanto monta. Poi che si farà bene spianato la piastra di Rame, piglisi Vernice ordinaria, cioè di quella che si

vernica i fornimenti da spada; & questa poni a scaldare dolcemente, facendo struggere con essa un poco di cera, la qual fa che disegnando poi sopra la detta Vernice non ischizzi. Et mettono la Vernice sopra il Rame, avvertiscasi che non sia troppo cotta, & poi che si farà intagliato volendo metter l'acqua facciasi un orlo di cera alla stampa, ne si lasci star la dett' acqua più di mezz'hora, & se non fusse la stampa profonda e incavata à tuo modo rimettasi l'acqua di nuovo, & di poi levatala, nettisi bene con una spugna. Sopra la Vernice si disegna con uno stiletto d'Acciaio temperato. Indi si lieva la Vernice di sopra la stampa con olio caldo, & con una spugna gentilmente, accioche l'intaglio non si consumi. Poi si possono adoperar le dette stampe nel modo che si adoperano quelle che sono intagliate di Bulino, ben'è vero che si come questo modo si fa con facilità che si è detto, basta anchora meno che non faranno gl'intagliati che col Bulino si fanno nelle piastre di Rame. Cellini, *Due Trattati*, 1568, 43v. Vgl. Cellini, *Trattato dell'Oreficeria* (Kodex Marciana 5134), (Milanesi 1857), 155–156.

Kapitel zur Zeichnung und zum rilievo

Federzeichnung und Kupferstich

(d) Con varie materie, et in diversi modi si costuma di disegnare, cio è col carbone con la biacca, & con la penna. Con la penna si disegna intersegando una linea sopra l'altra, et dove si vuol far più ombre si sovrappone più linee, e dove manco, vi si fanno manco linee: fin tanto che si viene à lasciar la carta bianca per i lumi. Questo modo di disegnar è difficilissimo, & pochi sono quegli che eccellentemente habbiano disegnato ben di penna, & mediante tal maniera di disegni s'è ritrovato l'intagliar le stampe col Bulino in Rame, fra' quagli intagliatori il più eccellente, così per cagione della finezza dell'intaglio, come per la vivacità & fierrezza del di-

segno, è stato Alberto Duro, uomo veramente meraviglioso. Cellini, *Due Trattati*, 1568, 60r.

Federzeichnung und Kupferstich (aus der Marciana-Version)

(e) Il disegnare si fa con il carbone e con la biacca, altrimenti con la penna stietta, intersegando l'una linea sopra l'altra; e dove si vuol fare scuro si sovrappone più linee, e dove manco scuro con manco linee; tanto che e' si viene a lasciar la carta bianca per e lumi. Il qual modo di disegnare si è difficilissimo, e sono pochissimi quei che hanno disegnato ben di penna. E questo disegnare così fatto è stato causa al fare gli intagli col bulino in sul rame, si come oggi si vede per tante stampe che vanno per el mondo; infra le quali le meglio fatte che si sieno mai viste, cioè le meglio intagliate, sono state quelle di Alberto Duro di Germania. Cellini, *Trattato dell'Oreficeria* (Kodex Marciana 5134), (Milanesi 1857), 215.

Gegenüberstellung von »disegno« und »rilievo«

(f) Venendo adunque à parlar del disegno dico (secondo la mia opinione) il vero disegno non esser altro che l'ombra del rilievo, & perciò si può dire il rilievo essere il padre del disegno, & la Pittura essere veramente un disegno colorito con gl'istessi colori che dimostra la natura. Cellini, *Due Trattati*, 1568, 60r–60v.

Auszug aus der Beschreibung der Pluvialschließe für Papst Clemens VII.

(g) (...) et alcuni dei detti puttini haveva io fatti di tutto rilievo, altri di mezzo rilievo, altri di basso rilievo secondo che io gli voleva figurare lontani ò presso servendo in ciò alle regole del disegno & della prospettiva. Cellini, *Due Trattati*, 1568, 20v. Vgl. *Trattato dell'Oreficeria*, Milanesi 1857, 80–83.

DOMENICUS LAMPSONIUS¹⁹³

Effigies (1572)¹⁹⁴

Domenicus Lampsonius war ein kirchlicher Funktionär und eine bedeutende Persönlichkeit in den politischen, kulturellen und intellektuellen Kreisen der Stadt Liège.¹⁹⁵ Sein Kunstverständnis erwarb Lampsonius aus seinen humanistischen Studien in Leuven. Der Literat genoss außerdem eine künstlerische Ausbildung, besuchte die Akademie des Malers Lambert Lombard¹⁹⁶ und schrieb sich 1575 als Maler in die Zunft der Goldschmiede ein;¹⁹⁷ er war ebenfalls Kunstsammler und widmete sich nachweislich einer umfassenden Lektüre antiker wie zeitnaher Kunsttraktate. Hierzu zählen Vasaris *Vite* und Cellinis *Due Trattati*.¹⁹⁸ Lampsonius ist für zwei kunstliterarische Wer-

193 Brügge 1532–1599 Liège.

194 *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris Effigies*, Antwerpen 1572.

195 Nach den Studien an der *facultas artium*, an der Universität in Leuven, reiste Lampsonius 1554 nach England als Sekretär des Kardinals Reginald Pole, des späteren Erzbischofs von Canterbury, und kehrte nach dessen Tod 1558 nach Flandern zurück, wo er etwa für den Fürstbischof Robert de Berghes tätig war und seitdem in Liège verblieb. Lampsonius reiste viel in diplomatischer Mission zwischen Flandern und den Niederlanden sowie nach Augsburg und München. Einführend zu Lampsonius siehe: Sciolla/Volpi 2001 und Puraye 1950. Weitere Literaturangaben siehe Sciolla/Volpi 2001, 7, Anm. 2.

196 Lambert Lombard (1505–1566), zu seiner Akademie siehe Denhaene 1990. Zu Lombards kunsttheoretischen Überlegungen, die er etwa in einem Brief an Vasari von 1565 formuliert, siehe Krönig 1974, insbes. 106–113.

197 Zu Lampsonius' künstlerischer Tätigkeit siehe vor allem Puraye 1950, 52–59.

198 Zu Lampsonius' Rezeption diverser Kunstschriften und zu seiner Sammlung, die sich aus Briefen rekonstruieren lässt, siehe Puraye 1950, 48–51.

ke bekannt: Die Biographie von Lambert Lombard¹⁹⁹ und die Künstler-Elogen *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*.²⁰⁰

Effigies

Das Buch *Effigies* dient der Repräsentation der Kunst nördlich der Alpen. Das relativ kleine Buch, herausgegeben im Verlag von Hieronymus Cock und von dessen Witwe Volcxken Diericx, enthält Portraits von dreiundzwanzig Künstlern aus den Niederlanden und Fländern aus dem 15. und 16. Jahrhundert, die von knappen Versen begleitet werden.²⁰¹ Diese

Zeilen benennen kurz die individuellen Merkmale der jeweiligen Künstler und gegebenenfalls ihre Werke. Die *Effigies* umfassen hierbei zwei Gruppen: namhafte Meister aus vergangener Zeit wie Hieronymus Bosch oder Hubert und Jan van Eyck und zeitgenössische Künstler.²⁰²

Lampsonius lässt die *Effigies* mit einer Lobrede an seinen verstorbenen Freund Hieronymus Cock und dessen Witwe Volcxken Diericx beginnen. Diese Verse stehen ganz im Zeichen der Druckgraphik, die in den Dienst der Malerei gestellt wird. Lampsonius schreibt, die Malerei beweine den Tod des berühmten Verlegers, denn er habe vermittels der Druckbilder ihre Leistungen, insbesondere der neuen Generationen, gewürdigt und verbreitet. Die »Liebhaber der Graphik« sollten aber der Witwe Cocks dankbar sein, da sie unermüdlich weiter »in Kupfer stechen« und damit fortwährend Werke hervorbringen lässt, an denen die »Liebha-

199 *Lamberti Lombardi Apud Eburones Pictoris Celeberrimi Vita, Pictoribus, Sculptoribus, Architectis, Allisque Id Genus Artificibus Utili et Neccessaria*, Brügge, 1565. Siehe hierzu etwa Becker 1973.

200 Zu den *Effigies* siehe neben Sciolla/Volpi 2001 und Puraye 1950, Melion 1991, insbes. 143–146. Die *Effigies* stehen in der literarischen Tradition der »homines illustres«-Elogen und gleichzeitig in der Tradition der Bildsammlungen und Bildserien bedeutender Persönlichkeiten, die im 16. Jahrhundert auch in druckgraphischer Form realisiert werden, wie etwa Guillaume Rovilles *Promptuarium iconum insigniorum a seculo hominum, subiectis eorum vitis, per compendium ex probatissimis autoribus desumptis*, Lyon 1553. Siehe auch Anton Francesco Donis *Medaglie* [DONI].

Elogen-Reihen, die ausschließlich Künstlern gewidmet sind, gehen auf antike Texte zurück. Zur kunstliterarischen Gattung des »Künstlerlobes« siehe Schreurs 2014. Lampsonius konnte aber auch auf zeitlich nahe Schriften dieser Art zurückgreifen. Siehe hierzu Sciolla/Volpi 2001, 15–16 u. Anm. 36.

201 Volcxken Diericx (ca. 1525–1600). Die Künstler-Portrait Reihe wurde zunächst ohne Verse veröffentlicht. Von den 23 Kupferstichen wurden acht von Jan Wierix ausgeführt (mit I.H.W. signiert, Portraits in der Reihenfolge: 9, 11, 15, 16, 20–23), ein weiterer stammt von seinem Bruder, Hieronymus Wierix (signiert I.W, Portrait 18), die restlichen Stiche, die nicht signiert wurden, sind Cornelis Cort zu-

zuschreiben. Darunter wird das Portrait des Malers Joachim Patinier (8) von Lampsonius in den beiliegenden Versen als Werk von Cort identifiziert. Siehe Sciolla/Volpi 2001, 62–63. Vgl. die kritische Anmerkung über die Zuschreibung dieses Portraits an Cort bei Meiers 2002, 21; (siehe dort ebenfalls zu den weiteren Kupferstich-Portraits in *Effigies*, 20–22 und 88–138). Meiers untersuchte die *Effigies* unter der Annahme, nicht Domenicus Lampsonius, sondern Hieronymus Cock sei der eigentlich Verantwortliche für das *Effigies*-Projekt gewesen. Siehe hierzu Meiers 2002 und 2006. Siehe aus der aktuelleren Literatur zu den *Effigies* Berbara 2007.

202 Sciolla/Volpi 2001, 62. Zur Bildung eines Künstlerkanons in der niederländischen Kunst dieser Zeit siehe Melion 1991, insbes. 143–159. Die Informationen zu den Künstlern schöpfte Lampsonius wohl teilweise aus Guicciardinis *Descrittione di tutti i paesi bassi*, 1567, siehe Sciolla/Volpi 2001 62. Vgl. Guicciardini (Carnovali/Rossi 2014), 119–124.

ber der Malerei« ihren Gefallen finden. (a) Die hier formulierte Bestimmung der Druckgraphik wird in einem weiteren Gedicht bestätigt, namentlich in der Eloge an Joachim Patinier, die insofern bemerkenswert ist, als der Leser kaum etwas über den Maler aus Antwerpen erfährt, sondern über Cornelis Cort und über das von ihm ausgeführte Kupferstich-Portrait von Patinier. (b)²⁰³ In diesen rühmenden Zeilen über Cornelis Cort steht das Vermögen der Druckgraphik, eine Vorlage möglichst getreu wiederzugeben, im Vordergrund, das gänzlich im Zeichen des Wettstreits, der *aemulatio*, beschrieben wird. (b) Augenscheinlich nahm Lampsonius das Gedicht an Patinier zum Vorwand, um die eigentliche Lobpreisung an Cort formulieren zu können. Cornelis Cort war kein Maler. Damit gebührte ihm keine eigenständige Eloge in den explizit an Maler gerichteten *Effigies*, wie hingegen dem Maler und Kupferstecher Lucas van Leyden. (c)²⁰⁴ In den Versen zu Patinier wurde aber der druckgraphischen Kunst und Cornelis Cort eine prominente

Rolle zugestanden, die auch den Briefen von Lampsonius zu entnehmen ist.

Definitionen der Druckgraphik in den Briefen von Lampsonius

Lampsonius äußert sich weit ausführlicher über die Druckgraphik in einigen Korrespondenzen, namentlich an Giorgio Vasari und Giulio Clovio.²⁰⁵ Hier stellt der Literat Überlegungen zu den Normen der reproduzierenden Druckgraphik sowie zu ihrer Bestimmung an. Im Brief an Vasari (25. April 1565)²⁰⁶ fordert der Autor beispielsweise aus den Befunden der mangelhaften Qualität der reproduzierenden Druckgraphik (d) eine enge Zusammenarbeit zwischen dem Maler und dem Kupferstecher: (e)²⁰⁷ Lampsonius schreibt, der begabte Kupferstecher solle einem Maler-Meister folgen, um seine Fähigkeiten optimal ausbilden zu können, und verweist damit auf die Zusammenarbeit zwischen Marcantonio und Raffael (»Raffaello co' i suoi«). (e) Der Literat schreibt außerdem, dass diese Kunstgattung durchaus hervorragend geeignet sei, die Werke der

203 *Bildnis des Malers Joachim Patinier*, Kupferstich, Cornelis Cort nach einer Zeichnung von Albrecht Dürer, um 1565, NHD 226. Es handelte sich wohl um eine Silberstift-Zeichnung (Lampsonius spricht von »cuspis«, siehe Zitat (b)), die sich nicht erhalten hat, die aber Dürer in seinem Reisetagebuch erwähnt: »Jch hab meister Joachim mit dem stefft conterfet. (...)«. Zitiert nach Rupprich 1956–69, I, 169. Über Joachim Patinier (ca. 1480–1524) erfährt der Leser in *Effigies* nur, dass Dürer ihn als Landschaftsmaler bewunderte. Es handelt sich hierbei um die wohl erste Bezeichnung »Landschaftsmaler« in der nordalpinen Literatur; Dürer schrieb: »Item am sondag (...) hat mich maister Joachim, der gut landschafft mahler, auf sein hochzeit geladen (...)«. Dürer, Reisetagebuch, zitiert nach Rupprich 1956–69, I, 169. Vgl. hierzu Barbara 2007, 24.

204 Vgl. hierzu Barbara 2007, 25.

205 Giulio Clovio (1498–1578). Zu den Briefen von Lampsonius siehe vor allem Puraye 1950 und Sciolla/Volpi 2001.

206 Es handelt sich um den zweiten Brief, der aus der Korrespondenz von Lampsonius an Vasari überliefert ist (Archivio dello Stato, Florenz, Cart. Art. II, V, nr. 2). Der erste Brief hat sich nur als eine partielle Abschrift in der zweiten Ausgabe der *Vite* von Vasari erhalten. Sciolla/Volpi 2001, 31–40.

207 Hierbei stellt der Autor, ähnlich wie Vasari, das Angebot von vielen mittelmäßigen, schlechten und »billigen« Druckbildern und selten gelungenen Werken fest. Zitat (e). Vgl. [VASARI], Zitat (k11). Lampsonius fokussiert vor allem die minderwertigen Wiedergaben bestimmter prominenter Meisterwerke wie des *Jüngsten Gerichts* von Michelangelo. Siehe die umfassenden Kritiken bei Lampsonius, Sciolla/Volpi 2001, 37–38.

Meister zu vermitteln, denn sie habe bereits exzellente Druckbilder hervorgebracht. In diesem Kontext führt Lampsonius als Beispiel die Kunstfertigkeit Albrecht Dürers an. Lampsonius beendet seine Ausführungen daher mit der Äußerung des Wunsches, eine Kupferstich-Reihe nach Vasaris Zeichnungen herauszugeben. (f)²⁰⁸ Die im Brief an Vasari angedeuteten Qualitätskriterien der Druckgraphik, die Art und Weise der Ausführung des Druckbildes an sich und der Wiedergabe einer Vorlage, bestimmen auch die Äußerungen Lampsonius' im Brief an Giulio Clovio (9. Dezember 1570). Auch dieser Brief ist durch ein Vorhaben für ein Buchprojekt motiviert, namentlich eine Kupferstich-Reihe nach italienischen Meistern wie Michelangelo, Raffael und Danielle da Volterra, die von Cornelis Cort realisiert werden sollte. (g)²⁰⁹ Aus diesem Grund steht dieser Brief unter der Prämisse der Kunstfertigkeit des Kupferstechers Cort, für dessen Beteiligung am Projekt Lampsonius wirbt.²¹⁰

Es ist durchaus einseitig, Lampsonius' Ausführungen in den Briefen an Clovio und Vasari grundsätzlich im Lichte der Anerkennung der Vormachtstellung der italienischen Kunst und des parallelen Bestrebens, die niederländische und flämische Kunst gleichzustellen, zu lesen.²¹¹ Lampsonius versteht die italienische Kunst als einen Ausgangspunkt der in seinen Augen immer weiter florierenden und sich entwickelnden Malerei, namentlich auch nördlich der Alpen.²¹² Gerade im Prolog der *Effigies*, in der Eloge an Cock, schreibt Lampsonius, dass die

gen des Adressaten des Briefes, Giulio Clovio, realisiert hatte. Sciolla/Volpi 2001, 126–127; siehe ibidem zu weiteren Argumenten, die Lampsonius in diesem Brief für seine geplante Reihe anbringt, 129–130.

208 Wie aus dem Brief hervorgeht, bereitete Lampsonius eine Bibel-Illustrationsreihe mit erläuternden Versen in Latein vor, angelehnt an die *Große Passion* von Albrecht Dürer. Lampsonius beabsichtigte, Vasari einen Kupferstecher zur Verfügung zu stellen, der Vasaris Entwürfe für die geplante Reihe in Kupferstiche umsetzen sollte. Damit hätte Lampsonius nach seiner Vorstellung der idealen Entstehung der Druckbilder eine Kollaboration zwischen einem Maler-Meister und einem Kupferstecher-Schüler zusammengestellt. Das Buch wurde jedoch niemals realisiert. Siehe den gesamten Kontext im Brief von Lampsonius, Sciolla/Volpi 2001, 38–40.

209 Giulio Clovio sollte für dieses Projekt bei dem hierfür als Auftraggeber auserkorenen Kardinal Alessandro Farnese vermitteln. Siehe hierzu ausführlich Sciolla/Volpi 2001, 123–124.

210 Lampsonius berichtet in diesem Brief recht ausführlich über die diversen Tätigkeiten und Leistungen Corts, etwa seine Zusammenarbeit mit Tizian in Venedig; der Autor erwähnt auch Werke, die der Kupferstecher nach den Vorla-

211 Vgl. Melion 1991, 143–159. Siehe hier auch die Zusammenfassung der Diskussionen um die italienische und niederländische Kunst sowie Druckgraphik bei Vasari und Lampsonius.

212 Lampsonius sieht zwar Italien beziehungsweise Florenz als »Mutter der Künste« (Sciolla/Volpi 2001, 40), seine Aufmerksamkeit richtet sich aber vor allem auf den theoretischen Apparat, den die italienische Kunstliteratur entwickelt hat. Es sind die Leistungen Vasaris in seiner ersten Edition der *Vite*, von der Lampsonius ein Exemplar hatte, die hier im Vordergrund stehen (Puraye 1950, 37–38). Im Brief an Vasari lobt Lampsonius etwa, dass der Florentiner in seinen Schriften sein Urteilsvermögen und Kunstverständnis unter Beweis stelle; (Zitat (f)). Ein wichtiger Aspekt ist hierbei aber die Position, die Lampsonius generell gegenüber Vasari einnimmt. Zwar rühmt der Literat aus Liège Vasaris kunstliterarische Leistungen, er versteht sich jedoch als ihm intellektuell überlegen und gleichzeitig als ebenbürtig mit dem Berater und Freund Vasaris, Benedetto Varchi. Dies lässt sich deutlich aus einer Anmerkung im Brief an Vasari ablesen, in der Lampsonius ihm rät, er möge sich an Varchi wenden, falls er das beigelegte lateinische Gedicht nicht verstehen sollte. (Es handelt sich um ein Gedicht, das Lampsonius Vasari als Beispiel für die Textinschriften seiner geplanten Kupferstich-Reihe

Druckgraphik die Leistungen der neuen Maler-Generationen festhalten wird.²¹³ In eben diesem Kontext sind die *Effigies* als Festlegung eines neuen Kanons der nordalpinen Kunst gegenüber dem italienischen Kanon zu verstehen,²¹⁴ für den wiederum die Druckgraphik eine wesentliche Rolle spielt. Dabei propagieren und vermitteln die Druckbilder die Leistungen der Malerei ergänzend oder gar konkurrierend zur deskriptiven Kunstliteratur, wie Lampsonius etwa im Brief an Vasari andeutet.²¹⁵

Die Potentialität der reproduzierenden Druckgraphik, Bilder und Kunstwerke zu vermitteln, besteht für Lampsonius zum einen aufgrund der »göttlichen Erfindung der unendlichen Multiplikation durch den Druck« und der damit verbundenen Möglichkeit, Meisterwerke angesichts ihrer materiellen Vergänglichkeit in der kollektiven »Erinnerung« zu bewahren. (g) Zum anderen besteht sie in der Qualität des Grabstiches. Der Literat schreibt, Cornelis Cort sei ein herausragender Kupferste-

cher, weil er die Linientechnik des Kupferstiches beherrsche und eine »wissende Hand« habe. (g) Lampsonius versteht darunter sowohl die technische Fertigkeit als auch die Kenntnis der Kunst und ihrer Regeln, etwa auch durch den direkten Kontakt mit dem Maler-Meister.²¹⁶

Im Brief an Clovio merkt Lampsonius allerdings an, Cort habe nicht die Begabung, aus den Gemälden, sprich: aus den Originalen, eine vollkommene Kopie zu fertigen, wörtlich »hervorzuziehen« und könne demnach nur nach Zeichnungsvorlagen stechen. (h) Damit wird die herausragende Leistung Corts auf die gestochene Linie reduziert. Tatsächlich aber trennt Lampsonius in diesem Zusammenhang zwei Verfahren, die bei der reproduzierenden Darstellung eines Werks vonstattengehen: Das Übertragen des Originals auf eine Zeichnungsvorlage und das anschließende Stechen, das aber ebenfalls die Kenntnis der Kunstregeln zu offenbaren vermag.²¹⁷ Neben diesen beiden Schritten ist auch die Qualität der Vorlage entscheidend:

zum Neuen und Alten Testament hinzugefügt hatte). Sciolla/Volpi 2001, 39.

213 Siehe Zitat (a). Vgl. hingegen Sciolla/Volpi 2001, 17.

214 Vgl. Melion 1991, 143.

215 Siehe den gesamten Kontext im Brief an Vasari, Sciolla/Volpi 2001, 36–39. Zum Thema Kunstbeschreibung bei Lampsonius siehe Melion 1991, 168–170. Vgl. auch die Auffassung Melions zur Beziehung von Kunstbeschreibung und Druckgraphik bei Lampsonius, ibidem, 151–152. Lampsonius hat Italien niemals aufgesucht, daher nutzte er selbst die reproduzierende Druckgraphik, durch die er die Kenntnis über die italienische Kunst erwarb. Siehe Sciolla/Volpi 2001, 18–19; Sciolla und Volpi erfassen außerdem das soziale Kontaktnetz von Künstlern, Intellektuellen und Regierungspersönlichkeiten, wie Cornelis Cort, Frans Floris, Abraham Ortelius oder Kardinal Reginald Pole, aus dem Lampsonius sein Wissen und Erfahrungen über die italienische Kunst schöpfen konnte; siehe ibidem, insbes., 19–20. Vgl. Zitat (d).

216 Gemeint ist etwa, bezogen auf Cort, die Zusammenarbeit mit Tizian. Im Brief an Clovio verweist Lampsonius außerdem auf Corts Aufenthalt in Florenz und stellt dessen Kenntnisse der italienischen Meister heraus (Sciolla/Volpi 2001, 127). Im Brief an Clovio und in den *Effigies* geht Cornelis Cort als unübertrefflicher Kupferstecher und Vermittler der Malerei hervor. Cort ist aber sicherlich keine Gallionsfigur der Vormachtstellung der niederländischen Druckgraphik gegenüber der italienischen (vgl. Melion 1991, etwa 152–153; vgl. Lampsonius (Sciolla/Volpi 2001, 32). Lampsonius rühmt und kritisiert die Leistungen sowohl der italienischen als auch der nordeuropäischen Kupferstecher. So gibt es sowohl die italienischen Kupferstecher als auch »giovani nostrali« (»unsere Landsleute«), die mit ihren »furchtbaren« Werken die Erfinder »beleidigen«; es gibt umgekehrt, neben den nordeuropäischen Künstlern wie Cort, auch die italienischen Kupferstecher, deren Leistungen lobenswert sind. Siehe Zitate (d)–(g).

217 Siehe Zitate (g) und (h).

Ein gelungenes Gemälde vermittelt in seiner Art und Weise der Darstellung die künstlerischen Normen und Anforderungen. Daher »verwundert« es Lampsonius, dass es derart schlechte Druckbilder nach Michelangelos Werken gebe, sei doch die Kunst des »göttlichen Michelangelo derart vollkommen und klar«. ²¹⁸

Lampsonius' Brieftexte zeichnen sich durch eine klare Begrifflichkeit zur druckgraphischen Kunst aus. Der Literat verwendet etwa Vasaris Redewendung »gedruckte Zeichnungen« im genaueren Sinne von »Zeichnungen aus Druckplatten« (»disegni di stampa«). (e) Lampsonius markiert stets die reproduzierende Druckgraphik mit der Formulierung »nach der Erfindung von« (»d'invenzione di«) (e) und unterscheidet zwischen den Zeichnungen, die nach Gemälden erstellt werden – die er mit dem Begriff »copiare« ²¹⁹ oder »trarre dagli originali« (h) umschreibt –, und den reproduzierenden Druckbildern, die er als »copie stampate« (d) bezeichnet. In allen Texten wird ersichtlich, dass Lampsonius sich verstärkt mit der druckgraphischen Reproduktion auseinandersetzt. Der Literat führt aber keine wertende Divergenz zwischen den reproduzierenden und autoreigenen Werken ein. ²²⁰ Dies gilt

ebenso für die Figur des Malers und Stechers, wie Albrecht Dürer oder Lucas van Leyden, gegenüber dem »reinen« Stecher wie Cornelis Cort, auch wenn in den *Effigies* diese beiden Gruppen deutlich getrennt werden (dem Kupferstecher Cort wird offiziell kein Gedicht gewidmet, er ist kein Maler). Gerade aber dann, wenn es um die Qualität des Grabstiches geht, sind etwa Dürer und Cort, »eccellentissimi«. ²²¹ Die Erklärungen von Lampsonius, dass Cornelis Cort nicht vermochte, ein Gemälde in eine Zeichnung zu übertragen, ist außerdem als individuelle Beobachtung zu verstehen, die im Grunde genommen die Stichkunst Corts umso mehr hervorhebt.

Die hier vorgestellten Definitionen der Druckgraphik gehen bei Lampsonius, der keinen umfassenden Text zur Druckgraphik veröffentlicht hat, mehrheitlich aus seinen Briefen und weniger aus seinem Buch *Effigies* hervor. Daher fanden Lampsonius' Ausführungen zur Druckgraphik keine unmittelbare Fortführung. Die *Effigies* hingegen stellten einen informativen Fundus über die nordalpinen Künstler dar. ²²²

218 Zitat (d). Melion macht in diesem Zusammenhang auf die Gegenposition von Vasari aufmerksam, es sei unmöglich, Michelangelo nachzuahmen. Siehe Melion 1991, 150.

219 Lampsonius schreibt etwa in Bezug auf sein Projekt der Kupferstich-Reihe nach italienischen Meistern, es sei eine Person nötig, die all diese Werke in Zeichnungen »abbildet« (»copiare«), um sie anschließend stechen zu lassen (»far intagliare«). Siehe oben und Zitat (g).

220 Beispielsweise wird in seinen Texten, ähnlich wie bei Vasari, nicht spezifiziert, dass Albrecht Dürer und Lucas van Leyden Autoren, sprich: Entwerfer ihrer Druckbilder sind. Vgl. [VASARI].

221 Vgl. die Äußerungen zu Dürer und Cort in den Zitaten (f) und (g). Siehe aber auch die Äußerungen zur Exzellenz der Druckgraphik Dürers in einem Brief an Ludovicus Demontiosius (Zitat (i)) in Bezug auf die Auslegung des Linienwettstreits zwischen Apelles und Protogenes nach Plinius; siehe Puraye 1950, 101–102 und Kap. 1.4.

222 Wie etwa bei van Mander [VAN MANDER] und Giovanni Paolo Lomazzo (Van Son 1993).

AUSZÜGE

Künstlerlob in den *Effigies*

Widmung an Hieronymus Cock

(a) Ipsa suum paßis etiam Pictura capillis/
Ereptum luget te sibi maesta decus./ Quid mi-
rum? plus illa tibi, quàm debuit vlli;/ Nullo-
dum sumptus, taedia nulla fugis,/ Artificum
sobolem toto procul orbe nouellam/ Vt pare-
rent formis ectypa cusa tuis./ Neu te ferre pari,
Volcatia, laude recusent,/ Quos Graphice me-
cum ducit amore sui./ Maius opus quàm pro
sexu dum fortiter audens,/ Antè viro trita vadis
& ipsa via./ Semper in aes curans incidi, sem-
per & edens/ Pictur ae cupidis quod placuiffe
queat. *Effigies*, 1572, Aij.

Eloge an Joachim Patinier, Lob an Cornelis Cort

(b) Has inter omnes nulla quòd viuaciùs,/ Io-
achime, imago cernitur/ Expressa, quàm vultus
tui; non hinc modò/ Factum est, quòd illum
Curtij/ In aera dextra incidit, alteram sibi/
Quae non timet nunc aemulam:/ Sed quòd
tuam Durerus admirans manum,/ Dum rura
pingis, & caßas,/ Olim exarauit in palimpsesto
tuos/ Vultus aheni cuspide./ Quas aemulatus
lineas se Curtius,/ Nedum praeiuit ceteros. *Effigies*, 1572, Bij.

Eloge an Lucas van Leyden

(c) Tu quoque Durero non par, sed proxime,
Luca,/ Seu tabulas pingis, seu formas sculpis
abenas,/ Ectypa reddentes tenui miranda pa-
pyro,/ Haud minimam in partem (si qua est ea
gloria) nostrae/ Accede, & tecum natalia Leida,
Camaenae. *Effigies*, 1572, Biiij.

Funktion der Druckgraphik, Briefe von Lampsonius

Qualität des Druckbildes

(d) Pure io spero, (...) ch'io possa conceder ai miei occhi il godimento di tante eccellenti opere, le quali conosco per ancora altramente che per i vostri scritti, per relazione d'altri et per le copie di quelle, parte stampate, cioè per il più guaste, strappate et perciò fatte a disonore, anzi che no, degli inventori, parte fatte a mano da giovani nostrali, poco migliori per l'ordinario delle stampe. Egli è pur una crudeltà a vedere, che appena una sola opera del divino Michelangelo sia copiata et messa in stampa che vaglia un pelo, essendo pur le cose sue per la tanta perfezione et chiarezza loro sì facili ad imitarle bene quanto di nessun altro artefice, et perciò avendo dovuto et dovendo tuttavia in citar un Marc'Antonio di Bologna, un Ravennate [Marco Dente da Ravenna], un Enea Vico et simili altri celebri intagliatori a voler intagliare più presto che qualsivoglia cosa di Raffaello, di Baccio [Bandinelli] o altro qualunque maestro. **Lampsonius, Brief aus Liège an Giorgio Vasari, 25. April 1565**, (Sciolla/Volpi 2001, 37).

Forderung nach einer Kollaboration zwischen Maler und Kupferstecher

(e) Io non ho ancora ricevuto i disegni di stampa (...) ma spero averli di breve; fra i quali sarà, (...) la conversione di San Paolo di Michelangelo, intagliata da detto Enea [Vico]; ma (a dir liberamente il mio parere) s'egli non ci ha messo più del bono che ha fatto in una stampa d'invenzione d'Andrea del Sarto della Visita della Vergine Madre ad Elisabeth che mi è ultimamente venuta per le mani, non averà fatto gran riuscita.²²³ (...) et credo che infine

223 *Die Heimsuchung*, Enea Vico (zugeschrieben) nach Andrea del Sarto, 1561, Kupferstich (Leu-

mi faranno arrabbiar questi intagliatori di tre quattrini, ignoranti et nati per vituperio, non solamente degli eccellenti artefici (l'opere delli quali guastano et storpiano sì fieramente), ma eziandio di tutta l'Italia, da che abbiamo qui degli intagliatori, i quali appena arrivati a 20 anni d'età, hanno sì bella mano che, s'ella fosse accompagnata d'altrettanto di giudizio et d'arte come di destrezza, pratica et risoluzione, fariano certo stupire il mondo. Ma il difetto è che questi tai giovani non sono condotti et di continuo indirizzati da eccellenti maestri et buon' disegnatori, come credo facesse quell'amorevole e cortese Raffaello co' i suoi. **Lampsonius, Brief aus Liège an Giorgio Vasari, 25. April 1565.** (Sciolla/Volpi 2001, 37–38).

Lampsonius' geplante Bibel Bild-Reihe nach dem Vorbild von dem »exzellenten« Dürer

(f) Et volesse Dio, che vi avessimo più almeno simili a quella, et che o a quel spirito o al mio messer Giorgio [Vasari], dopo tante sue belle et onorate opere, venisse una bella et eroica fantasia di voler con ogni diligenza, ingegno et arte disegnare in carte di simil grandezza et fare intagliare sì diligentemente; o più ancora, se far si potesse tutte l'istorie principali del vecchio et del nuoco testamento, specificate nella lettera precedente, pigliando esempio dell'eccellentissimo Alberto Durero! Ma questo è un voto; non so se sperare si possa. Pur potrà esser che un dì manderò a V.S. qualche giovane nostrale, che ha sì bella mano col bulino che forse potrebbe indurvi ad abbracciar con tutto il cuore et animo tale impresa a immortale vostra gloria, acciocché sì come per tutto il mondo

V.S. per i suoi bellissimi scritti ha fatto manifesto esser intendentissima et giudiziosissima nell'arte, così si sappia anco non meno, et qui et per tutto, che per l'Italia l'opere vostre corrispondono al vostro giudizio di quelle d'altri (...). **Brief aus Liège an Giorgio Vasari, 25. April 1565.** (Sciolla/Volpi 2001, 38–39).

Lampsonius' geplante Kupferstich-Reihe nach italienischen Meistern / Anpreisung von Cornelis Cort

(g) Et con tanto maggior fondamento aveva io conceputo questa speranza, che V.S. sì sviscerato amator dell'arte (...), vedendo la perfezione et, eccellenza, insieme con la leggiadria, grazia et facilità di esso Cornelio nell'Intaglio tanto grande, che abbiamo da temere, che in molti et molti anni non ci nasca chi gionga a quel segno; lo aveva voluto metter in opera per intagliar alcune cose sue; et che col mezzo di favore di V.S. egli, siccome io intendo, stava nell'onoratissima casa, et in bona grazia dell'Ill.mo et Rev.mo Mons. il Cardinale Farnese protettore della virtù di V.S. Deh (possa io dire) che cosa saria stato a S.S. Ill.ma et R.ma tanto colma delli beni et favori della fortuna, lo spendere una miseria di mille scudi, o poco più, in una sì bella et lodevole impresa di far copiare da qualche valent'uomo (delli quali se ne trova oggidì tanti) con ogni possibile avvertimento et perfezione tutta la Cappella di Michelagnolo, dico, il giudizio, i profetti con le sibille, et tutte le istorie appresso di quelle, et specialmente quelle della Conversione di S. Paulo, et della Crucifissione di S. Pietro; et poi tutte le più eccellenti opere di pittura di cotesta città, et tra esse, per le prime, quelle di Raffaello, et di Daniello di Volterra, et d'altri artefici di prima nota, come io dissi, et poi farle intagliar tutte da Cornelio con tutta quella perfezione, alla quale egli potesse mai arrivare, acciò che poi di tutte queste bellissime stampe si facesse un libro, dedicandolo o a S.S. Ill.ma et R.ma o a S.M.tà Cattolica

schner 2003, nr. 10); *Bekehrung des heiligen Paulus*, womöglich ist hier der Kupferstich in zwei Platten von Enea Vico nach einer Vorlage von Francesco Salviati gemeint, 1545, siehe hierzu Gramaccini/Meier 2009, 186–187.

grandissimo amatore dell'arte et della gloriosa et immortale memoria et fama delli detti artefici, le opere delli quali essendo in un sol luogo et individue et perciò guastandosi di più in più col tempo, alla cui voracità ogni cosa di qua giù è sottoposta, si manterrebbero, et in certo modo si farebbono immortali et eterne, non solamente rinascendo, ma eziandio in infinito moltiplicandosi per quella veramente divina invenzione et via della stampa. Et certo, signor mio, che si vorrebbero pigliar queste tali occasioni, poi che di rado s'offeriscono, d'una sì bella, pronta et intendente mano d'intagliatore, come è quella di Cornelio (...). **Lampsonius, Brief aus Liège an Giulio Clovio, 9. Dezember 1570.** (Sciolla/Volpi 2001, 128–29).

Anmerkung zu den Fähigkeiten von Cornelis Cort (h) Quanto a Cornelio, io mi persuado interamente ch'egli sarebbe prontissimo a mettersi a sì onorata fatica, dico per la parte sua, et per quanto egli ci potrebbe fare, cioè d'intagliarla, non essendogli concessa dal Cielo la grazia di saper copiar et trarre dagli originali le opere con quella bontà et perfezione, che ben ne sarebbe richiesta. Al che perciò bisognaria, come io dissi, leggere qualche bel spirito et allegra, ardita, esercitatissima, curiosissima et insomma felice mano nel disegnare. **Lampsonius, Brief aus Liège an Giulio Clovio, 9. Dezember 1570.** (Sciolla/Volpi 2001, 130).

Lob der Druckgraphik Dürers in einem Brief an Demontiosius

(i) Lequel Durer, à la verité, à esté grand home, et merueilleusement fondé in graphice; ainsij quil a monstré, par exelence, et usque ad stuporem, en ses pourtraictures, faites, ou entailles de son burin; et autres par luij pourtraictes sur bois, et puis apres en bois entailles (...). **Brief aus Liège an Ludovicus Demontiosius, 28. Februar 1589.** (Puray 1550, 105).

GIOVANNI PAOLO LOMAZZO²²⁴

Trattato dell'arte de la pittura (1584)²²⁵ und *Idea del Tempio* (1590)²²⁶

In den Schriften *Trattato dell'arte de la pittura* und *Idea del Tempio della pittura* verfasste der mailändische Maler und Literat Giovanni Paolo Lomazzo eine umfangreiche Abhandlung zur bildenden Kunst.²²⁷ In der übergeordneten Besprechung von sieben grundlegenden, bildinhärenten Elementen und Qualitäten (*proporzione, moto, colore, lume, prospettiva, composizione* und *istoria/forma*) vereint Lomazzo in beiden Traktaten sowohl die Kunstkritik als auch Züge der Geschichte der Kunst seit der Antike, vor allem aber vielfältige Normen-Aufstellungen in Bezug auf die Herstellung eines Bildes.²²⁸ Der Aufbau beider Schriften zeugt von einem neuartigen Blick auf die bildende

224 Mailand 1538–1592.

225 *Trattato dell'arte de la pittura, scoltura et architettura di Gio. Paolo Lomazzo, Milanese Pittore. Diviso in sette libri. Ne' quali si contiene tutta la Theorica, & la pratica d'essa pittura*, Mailand, 1584.

226 *Idea del Tempio della pittura di Gio. Paolo Lomazzo pittore*, Mailand 1590. Weitere Literaturwerke Lomazzos sind: *Libro dei sogni* (*Gli sogni e ragionamenti composti da Giovan Paulo Lomazzo millanese, con le figure de spiriti che gli raccontano da egli designate*), MS. Add. 12196, British Library, London, entstanden vor 1564; *Rime*, Mailand 1587; *Rabisch*, Mailand 1589, *Della forma delle Muse*, Mailand 1591. Standardliteratur zu allen kunsttheoretischen Schriften Lomazzos und gleichzeitig ihre kritische Edition ist Ciardi 1974. Aus der aktuelleren Literatur siehe einführend Manegold 2004, 7–50, insbes. den Forschungsüberblick.

227 Die beiden Schriften stehen im engen Bezug zueinander. Siehe hierzu Manegold 2004, insbes. 16. Lomazzo arbeitete an ihnen teilweise gleichzeitig. Siehe Ciardi 1974, Bd. 1, LIV–LVI.

228 Lomazzo schrieb auch über philosophische und kognitive Aspekte des Bildes, etwa über die

Kunst, denn er geht nicht von der Geschichte der Kunst, von Künstlerbiographien wie etwa Vasari oder von den Kunstwerken aus, sondern vom Bild an sich und von seinen wesentlichen Darstellungselementen.²²⁹ Dies ermöglicht, Kunstwerke verschiedener Gattungen, Epochen und Regionen in ihrem Wirkungsbereich zu betrachten: Roberto Ciardi pointiert hierzu, dass Lomazzo die Vielseitigkeit der künstlerischen Ausführung anerkennt und daher Künstler unterschiedlicher Epochen und Regionen gleichwertig bespricht, etwa jenseits der Vormachtstellung der italienischen *maniera*.²³⁰ Letztendlich interessiert Lomazzo das zweidimensionale Bild und seine mannigfache »Potentialität der Wirkung und Erscheinung«. ²³¹ Daher werden nicht nur Michelangelo und Dürer gleichberechtigt nebeneinander genannt, sondern auch alle Formen der Malerei, Skulptur und Graphik.²³² Damit hängt Lomazzos Definition der bildenden Künste zusammen: Der Literat ist zwar ein Vertreter der *pittura*,²³³ der Autor versteht die bildende Kunst jedoch als

allgemeine Bildherstellung, der alle Kunstarten angehören und das gleiche Ziel verfolgen. (a)²³⁴

Daher werden in Lomazzos Schriften etwa auch Druckbilder, neben Gemälden oder Wandmalereien, als Beispiele für die Diskussionen der oben genannten bildnerischen Grundelemente herangezogen: So wird in Bezug auf die Proportion das *Tor Maximilians* von Albrecht Dürer als Beispiel für die – in diesem Falle »bizarre« – Vielfalt der Darstellungen von Composite-Säulenordnungen erwähnt.²³⁵ In der Besprechung der Angemessenheit (*decoro*) werden wiederum Mantegnas Kupferstich *Das Bacchanal* neben dem *Jüngsten Gericht* von Michelangelo wegen Unsittlichkeit kritisiert, da beide Werke Personen zeigen, die »in eine Trompete blasen«. ²³⁶ Zum Thema »Farbe im Zusammenspiel mit der Perspektive« wird insbesondere Dürers Nah- und Fernwirkung gepriesen, und zwar sowohl in seinen Gemälden als auch in seinen Druckbildern. (b) Girolamo Muzianos Stiche mit Engelfiguren werden im Kontext der *historia* lobend erwähnt.²³⁷ Unter dem Aspekt der Bewegung schließlich wird die Darstellung

Mnemotechnik. Siehe Manegold 2004, insbes. 105–113.

229 Lomazzos Schriften zeugen von der Rezeption diverser Autoren wie etwa Plinius, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, sowie Giulio Cesare Scaligero und Dante Alighieri. Siehe Ciardi 1974, Bd. 1, LII–LXXX. Die wichtigsten Quellen der *Idea* und des *Trattato* sind jedoch Vasari, Dolce und Paolo Pino. Siehe ibidem, LXXIX.

230 Ciardi 1974, Bd. 1, insbes. LXXIX. Natürlich folgt Lomazzo dennoch einem selbst aufgestellten Künstlerkanon; ibidem, insbes. LXXVI u. Manegold 2004, 14–16.

231 Stoltz 2012 a, 107.

232 Ciardi 1974, LXXIX–LXXX.

233 Siehe den Kontext in den abschließenden Überlegungen Lomazzos im *Proemio* des *Trattato*, insbes. 7–10; Ciardi 1974, 17–19.

234 Insbesondere die Malerei und die Skulptur sind damit einer Kunst, und zwar der *pittura* untergeordnet (Zitat (a)). Vgl. Varchi, *Due Lezioni*, 1549, 101; Siehe Barocchi 1977–79, Bd. 3, 692 u. Ciardi 1974, Bd. 2, 17, Anm. 20.

Nicht nur das Ziel, auch das Ausgangsmoment der Skulptur und Malerei sei der gleiche, führt Lomazzo an, denn beide konzipierten im Geist eine Zeichnung, die sie aufs Papier bringen müssten. Lomazzo, *Trattato*, 1584, *Proemio*, 8; Ciardi 1974, Bd. 1, 18. Nichtsdestotrotz stellt die Malerei die edelste und älteste Form der Bildherstellung dar. Lomazzo, *Trattato*, 1584, *Proemio*, 9–10; Ciardi 1974, 19.

235 Lomazzo, *Trattato*, 1584, Buch 1, XXVIII, 89; Ciardi 1974, Bd. 2, 83.

236 Lomazzo, *Trattato*, 1584, Buch 2, XIII, 151; Ciardi 1974, Bd. 2, 134.

237 Lomazzo, *Trattato*, 1584, Buch 7, III, 533; Ciardi 1974, Bd. 2, 465.

der bewegten Haare bei unterschiedlichen Malern und Bildhauern sowie bei Kupferstechern wie Dürer, Leyden, Raimondi und Cornelis Cort hervorgehoben. (c)²³⁸

In Lomazzos Schriften steht die Druckgraphik im engen Zusammenhang mit den Konzepten der Bilderfindung und Nachahmung:²³⁹ Lomazzo diskutiert die *imitazione* einerseits als die stetige *aemulatio*, welche das nachgeahmte Meisterwerk aber nie erreicht, andererseits als einen selektiven Vorgang, der in einer Vorlage gute oder geeignete Elemente herausucht. Die Nachahmung ist damit in erster Linie ein Lernprozess, bei dem, in der Auseinandersetzung mit Naturobjekten und Kunstobjekten, der angehende Künstler das Erfinden erlernt.²⁴⁰ Als *invenzione* definiert Lomazzo zunächst ein »inneres Bild«, das im Geiste des Künstlers komponiert wird, aber ebenfalls die

einzelnen Elemente einer Darstellung (»invenzioni«) und das Bild in seiner Gesamtheit als Vorführung der Erfindung (»esempio«). Dies wird insbesondere in Bezug auf die Druckgraphik ersichtlich: Wie in den Texten von Vasari gilt auch für Lomazzo das Druckbild als ein Kunstwerk, das sowohl eine Bilderfindung umsetzt als auch diese verbreitet und veröffentlicht, unabhängig von der Autorschaft der Vorlage. Auch Lomazzo verwendet hierbei den Begriff »in den Druck schicken« (genauer gesagt, »nach draußen als Druck schicken«) – »mandare fuori in stampa«.²⁴¹ Weit stärker als Vasari äußert sich Lomazzo jedoch kritisch zur Verbreitung bestimmter Bilderfindungen.²⁴² Lomazzo stellt fest, dass vor allem die Vielfalt der Einzelheiten (»invenzioni«) in den druckgraphischen Darstellungen, insbesondere in den Werken nördlich der Alpen aber auch aus Italien, schädlich sein könnte für das Vermögen eines Künstlers, eigene *invenzioni* zu realisieren, denn diese halten den Künstler von der Nachahmung (der vorbildlichen Kunst oder der Natur ab), sowie von der Suche nach der eigenen *maniera*:²⁴³

»(...) ich sage also, dass die Vielzahl der Erfindungen, gezeichnet auf den Blättern, die in den Druck gestellt werden – die man heute etwa bei Israhel van Meckenem oder bei Andrea Mantegna findet –, für unsere Geister wahrhaft eine Verwirrung sind; denn sie [die Künstler] würden sicherlich, wenn sie ohne diese Beispiele auskommen könnten, weit sorgfältiger ergründen, ohne jegliche Mühe zu scheuen,

238 Bei der Erwähnung von »Cornelis Fiamengo« handelt es sich wohl um Cornelis Cort. Vgl. Ciardi 1974, Bd. 2, 159, Anm. 1. Weitere Beispiele: In Bezug auf das Problem der wahrscheinlichen Darstellung der Architektur kritisiert Lomazzo Israhel van Meckenem, dass er in seinem Kupferstich, *Geißelung Christi*, die Säule zu dünn dargestellt habe (*Passion Christi*, B. VI, 10–21), siehe Ciardi 1974, Bd. 2, 353, Anm. 5. Siehe auch in Bezug auf Lucas van Leyden und/oder Dürer die positiven Anmerkungen zur Farbigkeit (hier eindeutig zur Malerei) und Komposition, zur Darstellung der Kleider und der Landschaft; siehe *ibidem*, Bd. 2, 163, 201, 249–250, 410 u. 415.

239 Zu den Konzepten des *colore* und *monochromato* im indirekten Bezug zur Druckgraphik bei Lomazzo siehe Kap. 1.4. und Zitate (g) und (h).

240 Siehe Lomazzo, *Trattato*, Buch 6, LI; Ciardi 1974, Bd. 2, 381. Lomazzo spricht auch davon, der Maler solle seine Begabung kennenlernen. Siehe insbes. das gesamte Kapitel 2, *De la forza de l'istituzione dell'arte e della diversità dei genij*, in: Lomazzo, *Idea del Tempio*, 1590, 6–12; Ciardi 1974, Bd. 1, 248–253.

241 Siehe die Beispiele in Ciardi 1974, Bd. 2, 504, 576, 587.

242 Vgl. [VASARI].

243 Lomazzo spricht hier über die Komposition, siehe den Kotext im *Trattato*, 1584, 6, LXV, 481–483; Ciardi 1974, Bd. 2, 415–17.

und sie würden stets von sich aus eine schöne Erfindung, entsprechend ihrer Natur und ihres Talents, schaffen.« (d)

Umgekehrt formuliert Lomazzo die bereits zur Konvention gewordene Ansicht, dass die Druckgraphik die Zurschaustellung der eigenen Kunstfertigkeit ermöglicht. Lomazzo vermerkt dies etwa über die Aktdarstellungen nach Baccio Bandinelli. (e)²⁴⁴ An einem weiteren Textbeispiel wird außerdem deutlich, dass Lomazzo über die Qualität und über das Potential der Interpretation eines reproduzierenden Druckbildes nachdenkt. In einer negativen Äußerung über thematisch unpassende Darstellungen von Architekturen zieht Lomazzo einen Kupferstich von Marcantonio Raimondi nach Raffael heran. Wörtlich schreibt Lomazzo:

»Gegen diese Regel verstößt auch das Malen von Gebäuden, [etwa in der Darstellung] von Adam, der im Paradies der Sünde verfällt; so wie es beispielsweise Raffael tat, wie es allerdings ein Blatt zeigt, das von Marcantonio gestochen wurde.« (f)

Diese Kritik ist zwar an Raffael gerichtet, lässt aber die Möglichkeit offen, dass die Mängel nicht an der Vorlage, sondern an der Art und

Weise ihrer Ausführung von Marcantonio Raimondi liegen könnte.²⁴⁵

AUSZÜGE

Definition der Skulptur und der Malerei als »Eine Kunst«

(a) Dico adunque che la pittura e scoltura si contengono sotto una medesima arte per quella regola che dice che quelle cose che convengono in un terzo convengono fra di loro.²⁴⁶ (...) così la scoltura e pittura non si possono chiamare differenti tra sé essenzialmente perciocché l'una e l'altra tende ad uno istesso fine di rappresentare a gl'occhi nostri le sostanze individue; (...) e così l'una come l'altra egualmente s'affatica di rappresentare la bellezza, il decoro, il moto et i contorni de le cose; e finalmente tutte due non sono intente ad altro che ritraere le cose al naturale più simili che possono.

Egli è il vero che l'uno dipinge e l'altro scolpisce, ma questa però è una differenza materiale, che non fa specie diversa d'arte né di scienza. La differenza essenziale sola è quella che fa specie differente e diversa di scienza, la quale non si truova fra la pittura e scoltura, e così non è differenza specifica fare il ritratto del re in pietra o in legno o in metallo, o in tavola, o con penello, o con scarpello, perche tutte queste differenze sono materiali. **Lomazzo, Trattato, 1584, (Proemio), 7–8, (Ciardi 1974, 17–18).**

²⁴⁴ In einigen weiteren Äußerungen zur Druckgraphik bei Lomazzo werden die ausführenden Kupferstecher allerdings ausgeblendet und nur Erfinder genannt, etwa in der Anmerkung über die *Innocenti*-Druckbilder von Raimondi, wo es schlicht heißt: »Blätter von Raffael und Baccio Bandinelli«. Siehe Lomazzo, *Trattato*, 1584, 2, XVI, 166–67; (Ciardi 1974), Bd. 2, 146. Ähnlich äußert sich Lomazzo über den *Calunnia*-Stich von Cornelis Cort nach Federico Zuccari: »(...) la stampa del moderno Federico Zuccari con grandissima arguzia e diligenza espressa«. *Ibidem*, Buch 7, XXIX, 662; Ciardi 1974, Bd. 2, 573.

²⁴⁵ *Die Verstoßung von Adam und Eva aus dem Paradies*, Marcantonio Raimondi nach Raffael, ca. 1512–1514, Kupferstich (B, XIV, 2).

²⁴⁶ Vgl. Varchi, *Due Lezioni*, 101.

Positive und negative Kritik an der Druckgraphik nach spezifischen Regeln und Normen

Albrecht Dürer, Darstellungen der Nah- und Fernsicht

(b) (...) Alberto Durero, (...) nelle opere dipinte, ancora che nelle stampe tagliate da lui, tanto si veggano finite le cose lontane, come le vicine; le quali però si veggono fuggire mirabilmente. **Lomazzo, *Idea*, 1590 (Kap. XXX), 107, (Ciardi 1974, Bd. 1, 327–328).**

Albrecht Dürer und weitere, Thema: Darstellung der Haare

(c) E principalmente vi si hanno da rappresentare i lumi lustri et i suoi ricacciamenti, per essere capelli ontuosi, sí che vengano a risplendere più che le carni; e poi non si vogliono rappresentare per essere veduti d'appresso, ma sí di lontano, senza tratti di pennello, ma con lumi impastati con quella grazia che velocemente hanno espressi gli principali pittori in questa parte; (...) e fra scultori che hanno in ciò imitato la maniera de gli antichi (...) e nelle medaglie (...) e nel' intagliarle nelle stampe i divini Alberto Durero e Luca da Olanda, Marco Antonio bolognese e Cornelio Fiamengo. **Lomazzo, *Trattato*, 1584, (Buch 2, Kap. XXI), 182, (Ciardi 1974, Bd. 2, 159).**

Druckgraphik zwischen den Konzepten *inventio* und *imitatio*

Die Fülle der Bilderfindungen in den Druckbildern

(d) (...) io dico di quella gran quantità d'invenzioni, disegnate sopra le carte poste in stampa, ritrovate modernamente in Germania da Israel Metro [Israhel van Meckenem] et in Italia da Andrea Mantegna, le quali son propriamente una confusione de gl'animi nostri, i quali senza dubio, se fossero privi di questi esempli,

più sottilmente investigarebbero e, non risparmiando fatiche, produrrebbero da sé sempre alcuna bella invenzione secondo la natura e genio loro. **Lomazzo, *Trattato*, 1584, Buch 6, LXIV, 482 (Ciardi 1974, Bd. 2, 416).**

Kupferstiche nach Baccio Bandinelli

(e) (...) Baccio Bandinelli, nelle cui opere tutte si vede espresse, con singolar eccellenza, tutta l'arte dell'anatomia, oltre alla carta, veramente divina, dov'egli ha rappresentata essa arte dell'anatomia, intagliata da Agostino Veneziano, et altri diversi nudi che si vedono nella carta di s. Laurenzio, e de gl'ucciditori de gli innocenti, la prima de le quali fu tagliata da Marc'Antonio e l'altra da Marco da Ravenna. **Lomazzo, *Trattato*, 1584, (Buch 7, Kap. XXIII), 615, (Ciardi 1974, Bd. 2, 533–534).²⁴⁷**

Kupferstiche von Marcantonio Raimondi nach Raffael

(f) Contra questo precetto è anco il dipingere edificij mentre che Adamo pecca nel Paradiso, come fece Raffaello, per quanto mostra una carta sua tagliata da Marco Antonio (...). **Lomazzo, *Trattato*, 1584, (Buch 6, Kap. III), 286, (Ciardi 1974, Bd. 2, 249)**

Farbgebung und Monochromie

Modi der Farbgebung

(g) Il colorale, che è la terza parte della pittura, si può fare in sei modi, a oglio, a fresco, a tempra, a chiaro e scuro, ombrando e lineando

²⁴⁷ Gemeint sind wohl folgende Kupferstiche nach Bandinelli: die sogenannte *Akademie* von Baccio Bandinelli von Agostino Veneziano, 1531, (B. XIV, 418) und die oft erwähnten *Martyrium des heiligen Laurentius* von Marcantonio Raimondi und *Bethlehemitischer Kindermord* von Marco Dente da Ravenna.

solamente. Il che s'intende in due modi cioè o con lo schizare, o co'l lavorare a scraffio. (...)

Il quarto modo [di colorare] si fa rappresentando tutti li corpi solamente co'l chiaro e lo scuro, con bianco e nero, stemperati con oglio, acque e tempra, come con polve sopra la carta bianca tinta e sopra la scura con carbone apisso o d'altra cosa oscura, con biaca e bianchetto per li chiari. Il quinto modo è di ombrar commodamente le cose lineate, lasciando la materia di sotto per il rilievo, come è la carta bianca. E di questi due modi, sí come quelli che sono più presti e spediti, i pittori se ne servono per il cavare da modelli essempli et invenzioni delle opere che si hanno a fare, con li colori, per ordine. L'ultimo modo, che è del linear solamente, si può fare in due modi, cioè o co'l poco schizare, che è propriamente andar tentando con la penna, o stile, invenzioni, le composizioni, i capricci e le fantasie che sono per farsi, o veramente si può fare lavorando a scraffio sopra il muro fresco imbiancato, sopra calce meschiata con nero; il che si fa con uno scraffio di ferro o d'altro metallo. **Lomazzo, *Idea*, 1590**, (Kap. XXI), 71–72, (Ciardi 1974, Bd. 1, 302–303).

Definition des Hell-Dunkel und der Monochromie

(h) Si cominciò prima a dipingere solamente con chiaro et scuro [...]. Cleofanto Corinthio poi introdusse l'uso de i colori ma però d'un solo, come hanno voluto darci ad intendere gl'istorici chiamandolo monocromato. **Lomazzo, *Trattato*, 1584, *Proemio*, 10**, (Ciardi 1974, Bd. 2, 20).²⁴⁸

²⁴⁸ Vgl. Plinius, *Naturalis historia*, XXXV, 15–16, u. Ciardi 1974, Bd. 2, 20, Anm. 31 zu weiteren Quellen.

GIOVANNI BATTISTA ARMENINI²⁴⁹
De' veri precetti della pittura (1587)²⁵⁰

Das Schriftwerk des Literaten und Malers Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, ist ein didaktisches Buch, das sich sowohl an Künstler als auch an Auftraggeber und Kunstkenner richtet.²⁵¹ Es gliedert sich in drei Teile: Das erste Buch bespricht das Wesen der Malerei, ihren Status und ihre Bedeutung sowie ihre Inhalte, das zweite Buch gibt praktische Anweisungen zur Bildgestaltung, das dritte diskutiert, welche Bildthemen für welchen Ort geeignet seien.

Im Mittelpunkt des Traktats von Armenini steht der Leitgedanke des Niedergangs der gegenwärtigen Malerei, der die wesentlichen kunsttheoretischen Aussagen des Autors motiviert und die Dringlichkeit seiner Schrift, die allgemeinen Regeln der Malerei abzuhandeln, begründet.²⁵² Zu den zentralen Themen zählt die Nachahmung, die Armenini als einen intellektuellen Vorgang auslegt: eine »aufmerksame und erwägende Überlegung, die dazu angewendet wird, um, mit dem Mittel der Beobachtung, den Exzellenten [Meistern] ähnlich zu werden«. (b)²⁵³ Das unerlässliche

²⁴⁹ Faenza 1530–1609.

²⁵⁰ *De' veri precetti della pittura di M. Gio. Battista Armenini da Faenza*, Ravenna 1587.

²⁵¹ Einführend zu Armenini und zu seinem Traktat siehe Nardmann-Stoffel 1998, 164–168, Gorreri 1988, XIII–LX, und vor allem Olszewski 1977, 1–63.

²⁵² Siehe Nardmann-Stoffel 1998, 165.

²⁵³ Armenini legt seinen Gedanken zur Nachahmung die These zugrunde, dass die Malerei »nichts anderes« als Nachahmung sei, die sich aus dem Wissen und dem Können eines Künstlers zusammenstellt. (a) Armenini konkretisiert nachfolgend den Unterschied zwischen der Malerei, die sich auf der Nach-

Ziel der künstlerischen Handlung ist außerdem die Vorführung eines guten Stils (*buona maniera*), den der angehende Künstler unter dem Tutorium eines Meisters und durch Übung in Nachbildung anderer Kunstwerke entwickelt. Die Nachahmung bedeutet daher eine Fähigkeit, die erlernt werden muss.²⁵⁴ In diesem Kontext kommt Armenini über den Umstand zu sprechen, dass es immer weniger gute Meister gibt, die ihr Wissen weiterleiten, und die angehenden Künstler daher auf »zugängliche« Werke zur Übung zurückgreifen müssen.²⁵⁵ Diese Werke bezeichnet Armenini als »esempi comuni«. Dazu gehören Druckbilder – »disegni fatti alla stampa« –, Gemälde oder antike Skulpturen aus Marmor und Bronze. (c) Viele angehende Künstler, so Armenini weiter, hätten sich in einem intensiven Nachbilden der Werke »verloren« und seien mit der Ausbildung eines eigenen, guten Stils gescheitert. Der Autor erklärt dies mit den spezifischen Gefahren, die alle Imitationsobjekte in sich tragen: Die Druckgraphik gibt

etwa nur das »rohe Material« wieder, die Gemälde verzögern die Entwicklung des eigenen Stils, die Skulptur erhärtet ihn wiederum, die Naturobjekte schließlich seien selten schön und lassen den Stil abstumpfen. (d) Armenini visiert anschließend spezifisch die Druckgraphik in seinen Kritiken an: Insbesondere sind es die nordalpinen Kupferstiche, die mit ihrem Detailreichtum einen angehenden Künstler verwirren könnten.²⁵⁶ Diese Druckbilder seien zwar »angenehm anzuschauen«, eigneten sich aber als Nachbildungsobjekte eher für Kupferstecher selbst und nicht für »Zeichner«, spricht: für die Maler. (e) Im Kontext des gesamten Traktats wird evident, dass Armenini vor allem die Druckbilder als »esempi comuni« wahrnimmt, da sie durch die Vervielfältigung verfügbarer sind als andere Kunstgattungen.²⁵⁷

Armenini positioniert sich nun aber nicht grundsätzlich gegen die Nachahmung der Druckbilder, sondern plädiert für einen »überlegten« Umgang mit ihnen. Aus den Druckbildern, von »guten Künstlern« wohlgermerkt, lässt sich etwa eine spezifische Art und Weise einer gelungenen Licht und Schatten-Verteilung schöpfen.²⁵⁸ Letztendlich aber sind die Druckbilder ein Übungsmaterial, das dem angehenden Künstler so lange dient, bis er das richtige Nachahmen gelernt hat. (f) Dies ist insofern naheliegend, weil die Druckbilder für Armenini Zeichnungen sind, die er

ahmung gründet, und derjenigen, die es nicht tut. Armenini schreibt etwa, dass ohne die Nachahmung die Malerei ein bloßes Werk, etwa eines Stuckateurs, sei, der für seine Mühen und die schönen Farben sowie Materialien bezahlt wird, und nicht für sein Können und Wissen (»scienza et industria«). Siehe Armenini, *De' veri precetti*, 1587, Buch 1, Kap. 2, 24; Gorreri 1988, 37.

254 Siehe Armenini, *De' veri precetti*, 1587, Buch 1, Kap. 8, 59–69. In diesen Lernprozess fließen die Nachahmung der Natur oder das Bestreben der täuschend ähnlichen Wiedergabe eines Meisterwerks ein, *ibidem*, 68–69, und Buch 2, Kap. 3, 89; Gorreri 1988, 75–86 u. 109. Siehe die Diskussionen, welche antike Schriften Armenini für sein Nachahmungskonzept heranzog (wie etwa Aristoteles oder Cicero), Gorreri 1988, 14, insbes. Anm. 14.

255 Armenini, *De' veri precetti*, 1587, *Proemio*, 3–4; Gorreri 1988, 12–13.

256 Vgl. [LOMAZZO], Zitat (d).

Kritisch zu den Druckbildern als Modelle äußert sich Armenini in einem weiteren Kapitel, *De' veri precetti*, 1587, Buch 3, Kap. 13, insbes. 19; Gorreri 1988, 226.

257 Dies beobachtet auch Edward J. Olszewski, Olszewski 1977, 75, Anm. 5.

258 Armenini 1587, Buch 2, Kap. 1, 81–83, insbes. 82; Gorreri 1988, 99–102.

eindeutig als gedruckte Zeichnungen versteht und definiert: Der Autor verwendet wahlweise die Begriffe »disegni di«, »disegni a« oder »disegni in stampa« (wörtlich »Zeichnungen aus dem Druck« beziehungsweise »gedruckte Zeichnungen« und »Zeichnungen im Druck«); oder er bezeichnet die Druckbilder präziser als »disegni, che sono intagliati e stampati sul rame« (»Zeichnungen aus einer Kupferplatte gestochen und gedruckt«) beziehungsweise als »disegni, che son fatti su le stampe di rame« (»Zeichnungen, die auf den Kupferplatten gemacht wurden«).²⁵⁹ (f) (g)

AUSZÜGE

Definition: Malerei ist Nachahmung

(a) Onde, per venire alla vera dichiarazione, è da sapere che la pittura altro non è che imitazione, come si vedrà più distesamente, et il pittore altro ancor egli non è che imitatore, perciò che sempre si rappresenta la forma di qualche cosa, o insensibile o sensibile che sia, e quella pittura, che di ciò manca, non è meritevole che sia chiamata pittura (...). **Armenini, *De' veri precetti*, 1587, (Buch 1, Kap. 2) 23–24,** (Gorreri 1988, 37).

Nachahmung und Druckgraphik

Erlernen der Nachahmung

(b) Conciòsiacosaché il continuo fare e il continuo ritrarre le cose ben fatte è cagione che si facciano le sue per certa regola benissimo, et è certo così, poiché l'imitazione non è altro che una diligente e giudiziosa considerazione, che

si usa per poter divenire col mezzo delle osservazioni. simile agli altri eccellenti. **Armenini, *De' veri precetti*, 1587, (Buch 1, Kap. 8), 61,** (Gorreri 1988, 76–77).

»Esempi comuni«

(c) Anzi, i maestri eccellenti de' nostri tempi han posto in costume, ch'io chiamerò piuttosto abuso, di riserrarsi e chiudere ogni minima fessura quando lavorano (...) e per questo là dove dovevano, con l'insegnare e mostrare, facilitar continuamente l'arte, più tosto, con tenere in se stessi et ascondersi, l'han resa difficilissima. Da' quali inconvenienti è poi successo che molti giovani, da alcuni anni in qua (...), si son dati, con animi grandi e risoluti, a tentare ad impararla da se medesimi. E con lungo et assiduo studio si son posti ad imitare gli esempi comuni, che sono gli disegni fatti alla stampa, le opere che si vedon de' buoni, e ritratti del naturale e le sculture antiche di marmo e di bronzo (...). Ma tutta via ciò fanno con tanta fatica e con sí lungo modo, che prima arrivano al fin di vita che alla desiderata perfezione; e nel vero son questi tali dal vero modo gran fatto lontani e non s'accorgono che tien d'impossibile che alcuno, senza aver chi li mostri i debiti ordini e documenti, s'incamini egli stesso per retto e lodato sentiero, che lo conduca a termine di lode e di onore; (...). **Armenini, *De' veri precetti*, (Proemio), 1587, 3–4,** (Gorreri 1988, 12–13).

Kritik der »esempi comuni«

(d) E coloro che si hanno pensato di voler tentar, tutte in un tempo, le tante diverse vie che ci sono, non han fatto altro se non che si son ritrovati strasene tutto il dí in una confusione di pilli, statue, istorie, modelli e naturali, aggirandosi con cavarne schizzi e disegni, e non han saputo quello che si facciano né a che fine intendessero di riuscire, empiendosi il capo con tali vie, non della buona maniera e delle belle

259 Siehe auch bspw. **Armenini, *De' veri precetti*, 1587, Buch 2, Kap. 1, 82,** Gorreri 1988, 101. Genauer gesagt, sind nach Armeninis Äußerungen die Druckbilder gedruckte Federzeichnungen, siehe Zitat (g) und ebenfalls Kap. 1.4.

invenzioni, ma sí bene di mille confusioni (...). Conciòsiacosaché si sa bene che i disegni delle stampe danno la materia cruda, l'opere dipinte ritardano, le statue l'induriscono, li modelli la mostrano meschina e nuda d'abbigliamenti e li naturali, se non sono più che belli (il che è di rado), la promettono stentata e debole. **Armenini, *De' veri precetti*, 1587, (Proemio), 5,** (Gorreri 1988, 14).

Kritik der Druckbilder als »esempi comuni«

(e) Ma dipoi, perché molti in ciò si perdono troppo, io non intendo né manco consiglio niuno che si voglia invaghire su quei trattolini troppo minuti, i quali sono in alcune carte in stampa, sí come sono di quelle d'Alberto Durerò, di maniera che da essi si consuma il tempo per non sapersi levare da quelle loro minutezze; perciò che, se ben quelli son bellissimi a vederli, quanto all'utile poi sono giovevoli alli intagliatori, ma non a i disegnatori (...) **Armenini, *De' veri precetti*, 1587, (Buch 1, Kap. 7), 54,** (Gorreri 1988, 70).

Ratschläge zur Nutzung der Druckbilder als Studienobjekte

(f) Conciòsiacosaché tutta la forza dell'imitare consiste in formare il suo così bene, che se fosse possibile non si potesse per verun modo discernere qual di questi due fosse l'imitato. Così col predetto modo se ne vien poi a formar molti, per fino a tanto che la carta si vede esser piena e ciò si fa per avezzarsi la mano e perché esser se gl'imprima meglio nella mente; così si seguita poi qualche tempo, (...), per fino a tanto che si viene ad aver cognizione delle cose migliori et indi si perviene al ritrarre i disegni, che sono intagliati e stampati sul rame, sopra i quali io vorrei che tanto studio e tempo vi si dovesse porre, quanto essi conoscessero esser atti a saperli imitare. **Armenini, *De' veri precetti*, 1587, (Buch 1, Kap. 7), 53,** (Gorreri 1988, 69).

Kupferstich als Vorbild für die Federzeichnung
(g) Ma perché i disegni si fanno per varie vie e con diverse materie a compiacimento di chi ben li fanno, se ben si vede poi essere in sustanzia quasi un'istessa cosa, nondimeno noi, per levare ogni confusione, di quattro modi solamente ci è parso di dover trattar quivi, sí come modi principali e più all'uso moderno adoperati. Il primo adunque dicemo esser quello che si fa con la penna solamente, tratteggiando dove si vede che vanno l'ombre, e si fa su la carta bianca, et è simile a quei disegni, che son fatti su le stampe di rame. **Armenini, *De' veri precetti*, 1587 (Buch 1, Kap. 7), 52,** (Gorreri 1988, 68).

KAREL VAN MANDER²⁶⁰*Het Schilder-Boeck* (1604)²⁶¹

Das Buch des Malers und Kunsthistorikers Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck*, umfasst in der Funktion eines »Nachschlagewerks«²⁶² divergierende Textgattungen: Das Schriftwerk beginnt mit einem einleitenden *Lehrgedicht* zur bildenden Kunst (*Grondt der Edel vry Schilderconst*)²⁶³, es folgen die Viten-Sammlungen antiker, italienischer und niederländischer sowie deutscher Künstler und schließlich ein Ovid-Kommentar mit einem erklärenden Katalog der mythologischen Figuren.²⁶⁴ Van Manders *Schilder-Boeck* ist die erste, umfassende und grundlegende Abhandlung zur niederländischen Kunst.²⁶⁵

260 Meulebeke 1548–1606 Amsterdam.

261 *Het Schilder-Boeck waer in Voor eerst de leerlustighe Iueght den grondt der Edel Vry Schilderconst in Versheyden deelen Wort Voorghedraghen*, Haarlem 1604.

262 Müller 1993, 16.

263 *Den Grondt der Edel vry Schilderconst (Waer in haer ghestalt, aerdt ende wesen, de leer-lustighe Jeught in versheyden Deelen in Rijm-dicht wort voor ghedraghen)*, van Mander, *Het Schilder-Boeck*, 1604, 1r–55r.

264 Einführend zum *Schilder-Boeck* siehe vor allem Stanneck 2003, 2–13, außerdem Miedema 1981, Melion 1991, insbes. 15–24, und Müller 1993.

265 Nachweislich erlebte van Manders Buch einen großen Erfolg. Die erste Auflage, wie das Vorwort der zweiten, posthumen Auflage von 1618 berichtet, war kurz nach ihrem Erscheinen ausverkauft (van Mander, *Schilder-Boeck*, 1618, unpag. Seite). Nachfolgende niederländische Schriftwerke können außerdem zwar das *Schilder-Boeck* revidieren oder aktualisieren, müssen sich aber fortwährend darauf beziehen. Siehe Melion 1991, xvii–xviii und Anm. 4; Melion nennt beispielsweise folgende Schriften: Philip Angel, *Lof der Schilder-Konst*, 1642; Samuel von Hoogstraeten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, 1678; Gerard de Lairesse, *Groot Schilderboeck*, 1707; Arnold Houbraken, *Groote*

Grondt

Zum tragenden Thema des *Schilder-Boecks* gehört die »teycken-const«, die »Zeichenkunst«, der vielfache Bedeutungsinhalte unterlegt werden, die aber gleichzeitig zum italienischen Terminus *disegno* Bezug nimmt.²⁶⁶ In *Grondt* stellt van Mander für die *teycken-const* umfassende Grundsätze fest: In erster Linie definiert er die Zeichnung – hier Vasari folgend – als Grundlage aller Künste.²⁶⁷ Anschließend unterscheidet der Autor zwischen drei Stufen der Zeichnung, zwischen dem Umriss (*omtrecken*), dem Modellieren (*ronden*) und der Licht- und Schatten-Verteilung (*dagh en schaduws*).²⁶⁸ Die Farbgebung, sprich: die Gestaltung mit Flächen und Farben, die mitunter mit »Flecken und groben Pinselstrichen« (»vlecken en rouw'

Schouburgh, 1718. Zu den prominenten Lesern des *Schilder-Boecks* zählen unter anderem Rembrandt und Rubens. Siehe ibidem, xviii.

266 Vgl. Melion 1991, 38–39. Vgl. De Mambro Santos 1998, 202–217.

267 Van Mander, *Het Schilder-Boeck*, 1604, *Grondt*, II, 2. Im Gegensatz zu Vasari, spricht van Mander zunächst allgemein von der Kunst und den Künsten, im Sinne von *arte* und nicht enggefasst von der bildenden Kunst (De Mambro Santos 1998, 203). Van Mander betont – auch hier Vasari folgend, doch weit expliziter als Vasari –, dass die Zeichnung die intellektuelle Leistung des Künstlers vergegenwärtigt: »(...) Ausdruck und nachdrückliche Deutlichmachung und Zeuge des Vornehmens (...) das im Zeichnen und Umreißen (...) besteht.« / »(...) Een uytdrucksel/ en Verclairinghe mercklijck/ Iae t'voornemens ghetuyghe/welcken stercklijck Bestaet in trecken / betrecken/ omtrecken (...).« Van Mander, *Het Schilder-Boeck*, 1604, *Grondt*, II, 4; Übersetzung nach Hoecker 1916, 55–57. Vgl. hierzu De Mambro Santos 1998, 204–205.

268 Van Mander, *Het Schilder-Boeck*, 1604, *Grondt*, II, 9. Weiterführend zum Thema Zeichenkunst bei van Mander siehe Miedema 1973, Bd. 2, 427–28, und Melion 1991, 38–50.

streken«²⁶⁹ ausgeführt wird, ist die Vollendung (»Seelenregung«) der Zeichnung (»Körper«), die dem Bild die höchstmögliche Naturnähe verleiht.²⁷⁰

Das Konzept der *teycken-const* ist ausschlaggebend für die Aussagen van Manders zur Druckgraphik und zwar insbesondere in Bezug auf das Verhältnis zwischen Form- und Farbgebung. Im *Lehrgedicht* stellt van Mander zur Verwendung von Pastellstiften fest: »Hierdurch kann Ehre erworben werden, denn die Zeichenkunst ist der Vater der Malerei und keine zwei anderen Dinge können sich ähnlicher sein«. (a) Zwischen dem »Körper« des Bildes (Zeichnung) und seiner »Seelenregung« (Malerei), bestehen für van Mander daher viele Spielarten und Mischformen. In der Kapitelabfolge des *Grondt* wird außerdem evident, dass in der Herstellung eines Bildes die einzelnen Schritte bereits dem geforderten Ziel der Lebendigkeit und der haptischen Wirkung nachkommen, und zwar mit der Linie beginnend über den Aufbau der einzelnen Bildelemente bis hin zur Modellierung von Licht und Schatten (*Grondt*, III–X). Damit ist die Farbgebung nicht die entscheidende Phase (*Grondt*, XI–XIV).²⁷¹ Wesentlich in diesem Zu-

sammenhang ist van Manders grundsätzliche Forderung, dass die einzelnen Elemente der Form- und Farbgebung im Bild harmonisch »verschmelzen« und nicht mehr sichtbar sein sollten gegenüber den im Vordergrund stehenden Darstellungen, wie etwa die Körper der Figuren oder die Landschaften. Van Mander schreibt insbesondere im dreizehnten Kapitel zu Farbigkeit in *Grondt*:

»Nicht unähnlich, recht nach der Art der Dichter, die ihre Verse und Gedichte einträchtig mit der Leier oder anderen Instrumenten vermählen, um das Gehör zu erfreuen, müssen wir dasselbe tun und zur Ergötzung der Augen Zeichnung mit Malerei paaren, wie die Stimme mit einem Saiteninstrument.« (b)²⁷²

Van Mander wiederholt diese Forderung in mehreren Besprechungen diverser bildtechnischer Aspekte, bei denen er sowohl die Malerei als auch die Druckgraphik gleichermaßen beachtet.²⁷³ Im Kapitel über die Komposition und über die Erfindung der Erzählung rät der Autor

269 Van Mander erwähnt diesbezüglich den späteren Tizian: *Het Schilder-Boeck*, 1604, *Grondt*, XII, 23.

270 »Indien het teyckenen by den Lichame/Te gheleijcken is/ in manier van spreken,/ Met zijn versheyden leden ten betame,/ Soo en sal t'schilderen niet onbequame/ By den Gheest oft de Siele zijn gheleken:/ Want door verwen worden de doode streken/ Der teyckeninghen te roeren en leven/ En de rechte verwekinghe ghegheven.« Van Mander, *Het Schilder-Boeck*, 1604, *Grondt*, XII, 1.

271 Van Mander, *Het Schilder-Boeck*, 1604, *Grondt*: Kap. I: *Exhortatio oder Ermahnung für die jungen Anfänger in der Malerei*; Kap. II: *Vom Zeichnen oder der Zeichenkunst*; Kap. III: *Ana-*

logie, Proportion oder das Mass der Glieder einer menschlichen Figur; Kap. IV: *Von der Akti-tüde, Angemessenheit und schönen Ausführung einer Figur*; Kap. V: *Von der Komposition und Erfindung der Historien*; Kap. VI: *Darstellung der Affekte*; Kap. VII: *Von der Reflexion, Spiegelung oder dem Widerschein*; Kap. VIII: *Von der Landschaft*; Kap. IX: *Von (...) Tieren und Vögeln*; Kap. X: *Von Gewändern oder Drapierungen*; Kap. XI: *Vom Sortieren und Komponieren der Farben*; Kap. XII: *Vom Malen*; Kap. XIII: *Vom Ursprung der Farben (...)*; Kap. XIV: *Verwendung der Farben und was damit ausgedrückt werden kann.* (Hoecker 1916)

272 Übersetzung nach Hoecker 1916, 265.

273 Van Mander äußert sich beispielsweise ähnlich in *Grondt*, V, 19.

außerdem, dass harte Lichtkontraste vermieden werden sollten.²⁷⁴ Anschließend bemerkt er:

»Lange hat vorzeiten irrtümlicherweise ein falscher Brauch unter den Malern geherrscht, dass ihre Bilder nämlich von weitem wie Marmor oder wie Schachbrett aussahen, indem sie Schwarz neben Weiß setzten wie bei den Erzeugnissen der Drucker. Aber nun kommen die italienischen Mezzatinten in Gebrauch, zarte gebrochene Töne, die den Hintergrund allmählich wie dunstig abflauen lassen.« (c)

Mit den als »Schachbretter« wirkenden »Erzeugnissen der Drucker« sind hier wohl Linienstiche beziehungsweise konkret Kupferstiche gemeint, denn anschließend fügt van Mander an, dass die Druckgraphik durch die Erfindung des »mezzotinto«, und zwar durch seine ausgewogene Licht- und Schatten-Wirkung, verbessert worden sei. Hier ist sicherlich der *chiaroscuro*-Holzschnitt gemeint.²⁷⁵ Van Mander führt den *chiaroscuro*-Holzschnitt jedoch nicht grundsätzlich als eine fortgeschrittene oder bessere Form der Druckgraphik ein,²⁷⁶ da zahlreiche weitere Beispiele zur Forderung der tonalen Ausgeglichenheit insbesondere auch

Kupferstiche betreffen.²⁷⁷ Das Leitkonzept der »Verschmelzung« bildnerischer Formen ist in van Manders Ausführungen mit dem Wort »rond« beziehungsweise »rondicheyt« vertreten, welches auch im Sinne von *rilievo* verwendet wird und das Ziel der gleichzeitigen Erwirkung von Erhabenheit und ausgewogener Tonalität bezeichnet.²⁷⁸

Funktion der Druckgraphik

Sowohl im Einleitungsbuch *Grondt* als auch in den einzelnen Viten-Kapiteln des *Schilder-Boecks* macht van Mander konkrete Aussagen zur Funktion der Druckgraphik: Im *Grondt* werden Kupferstiche, *chiaroscuro*-Holzschnitte und Gipsabgüsse als geeignete Studienobjekte besprochen. (a)²⁷⁹ Bezeichnend innerhalb dieser Diskussion ist van Manders Feststellung, dass die optimale Technik in der Ausführung von Schraffuren der anschwellende und abschwelende Linienmodus sei, ein Duktus, der bereits zu Zeiten van Manders üblich war, und zwar für

274 Van Mander schreibt: »Auch müssen wir in der Historie darauf achten, dass wir dort, wie wir früher schon deutlich machten, wo wir eine große Schattenmasse anbringen, dann unseren schweren Schatten nicht hässlich direkt an das Licht anprallen lassen, sondern gegen Halbschatten. Dann sollen wir auch über einen großen Teil gleichmässiges Licht zusammenfassen und es wie den Schatten auch in Halbschatten verlaufen lassen.« Siehe das gesamte Zitat (c). (Übersetzung nach Hoecker 1916, 111/113).

275 Zum Begriff »Mezzotinto« bei Mander siehe Miedema 1973, Bd. 2, 433 und 590. Vgl. auch Stanneck, 2003, 111–112. Als »Mezzatinten« werden auch lavierte Zeichnungen benannt.

276 Vgl. [VASARI].

277 Zusammengefasst lassen sich folgende Beispielpassagen zur Tonalität/*rondicheyt* bei van Mander aufzählen: Zitate (d), (e), (k), (l). Siehe hierzu auch Kap. 1.4.

278 »Ronden« bedeutet etwa »modellieren« (*Grondt*, Kap. II, 9); »rond« kann auch »Plastik« bedeuten (*Grondt*, Kap. II, 11); im Kapitel VII, 55, bezeichnet »rond« Erhebungen (»Somit das Ebene rund erscheint, und das Fläche erhöht«/ Dat 'teffen schijnt rondt, en 't platte verheven (...). Im Sinne von »Erhebung« verwendet van Mander den Begriff »rond« auch in den Kapiteln X (hier fällt auch explizit das Wort »rondicheyt« in einer Randbemerkung, §11), und zwar in Bezug auf die Darstellung der Kleider und über die Notwendigkeit, hierbei Zwischentöne zwischen den harten Lichteinfällen und Schatten zu schaffen; siehe auch *Grondt*, XI und XII und insbesondere Zitate (d), (e).

279 Zitate (d) und (e). Siehe den Kontext zum Thema Zeichenübung, *Het Schilder-Boeck*, 1604, *Grondt*, II, insbes. 10–12.

Kupferstiche.²⁸⁰ Van Mander bemerkt, dass das »kunstvolle Schraffieren« darin bestehe, dass die Striche »von dünnen zu kräftigen übergehen« und »von oben nach unten gezeichnet werden«. (a)

Im Kapitel über die »verschiedenen Maler aus der älteren und neueren Zeit« legt van Mander dar, dass die Druckgraphik ein historisches Zeugnis sein kann. Van Mander erwähnt, dass die Kunst der »alten Meister« wie Sebald Beham, Lucas Cranach, Israel van Meckenem und Martin Schongauer dank ihrer Kupferstiche überliefert sei, denn die Gemälde von diesen Meistern hätten nicht überdauert. (g)²⁸¹ Van Mander spricht damit der Druckgraphik das Potential zu, die Gemälde in der Art eines neutralen Zeugnisses vermitteln zu können, jenseits der bildtechnischen Differenzen zwischen Druckgraphik und Malerei, was in diesem Zusammenhang allerdings nur die eigenen Kupferstiche eines Malers betrifft.²⁸² Dies geht einher mit der Tatsache, dass van Mander die

Druckgraphik als Teil der künstlerischen Tätigkeit der Maler behandelt.²⁸³ Umgekehrt widmet der Autor denjenigen Künstlern, die nur Kupferstecher waren, keine Viten-Kapitel, etwa Cornelis Cort oder Marcantonio Raimondi.²⁸⁴ Der Leser begegnet Cornelis Cort immer wieder, wenn von seinen Stichen nach erwähnten oder näher besprochenen Malern wie Girolamo Muziano, Tizian oder Federico Zuccari die Rede ist. Van Mander macht hierbei anerkennende Bemerkungen und geht davon aus, der Kupferstecher sei bekannt. (f)²⁸⁵ Nichtsdestotrotz, Cort war kein Maler, und so wurde kein eigenständiges Kapitel über ihn verfasst. Hier wird die sukzessive hierarchische Trennung zwischen den Kupferstechern und den Malerstechern in der Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts vorbereitet.²⁸⁶

280 Melion 1991, 38. Melion nimmt an, van Mander spräche hier vom Stylus, allerdings diskutiert der Autor in der Zeile davor die Technik des Verwischens von Kreide-Schraffuren, daher meint er mit den Schraffuren in der oben erwähnten Passage wohl die Linienführung an sich, unabhängig vom Zeicheninstrument. Von »gleichmäßigen Schraffierungen« spricht van Mander ebenfalls in Bezug auf einige Federzeichnungen von Hendrick Goltzius. Sie werden in der Forschung als Kupferstich-Imitate identifiziert, van Mander bezeichnet diese jedoch als solche nicht explizit. Siehe Stanneck 2003, insbes. 46–47, siehe ibidem die Diskussion zum Thema »gleichmäßige Schraffierungen« und »Taille«.

281 Hans Sebald Beham (Nürnberg 1500–1550 Frankfurt am Main); Lucas Cranach (Kronach 1472–1553 Weimar).

282 Vgl. zu dieser Textstelle von van Mander Miedema 1994–99, Bd. II, 239. Siehe hierzu ebenfalls Kap. 2.2.A.

283 Siehe weiter im Text.

284 Kurz erwähnt wird Marcantonio im Kapitel über Raffael (Van Mander, *Het Schilder-Boeck*, 1604, 117r–121v, 120r), im Kapitel über Baccio Bandinelli (ibidem, 150v–156r, 153r) und im Kapitel über Dürer (ibidem 207v–210r, 208r–208v).

285 Van Mander macht über Cornelis Cort lobende Bemerkungen, etwa bezüglich seiner Kupferstiche nach Federico Zuccari, und hebt die zeitgenössische Berühmtheit des Kupferstechers hervor: »Das alles wurde von dem kunstfertigen Cort gestochen, und ist in Druck gegangen, das ich nicht zu beschreiben brauche.« (f). Siehe hierzu auch Melion 1991, 116. Zu weiteren Kupferstechern, die im *Schilder-Boeck* erwähnt werden, gehört Philipp Galle im Kapitel über Jan van der Straet (Stradanus), Van Mander, *Het Schilder-Boeck*, 1604, 267v.

286 Siehe hierzu weiter Kap. 2.2.A. Eine Hierarchie zwischen den autoreigenen und reproduzierenden Druckbildern wird bei van Mander allerdings nicht thematisiert.

Die Viten-Kapitel über Dürer, van Leyden und Goltzius

Zu den zentralen Kapiteln über Maler, die sich der Druckgraphik widmeten, zählen im *Schilder-Boeck* die Viten von Albrecht Dürer, Lucas van Leyden und Hendrick Goltzius.²⁸⁷ In allen drei Kapiteln wird die enge Verflechtung zwischen der Malerei und der Druckgraphik hervorgehoben und stets unter die Schirmherrschaft der Zeichenkunst gestellt. Insbesondere in diesen drei Kapiteln kristallisiert sich die Druckgraphik als ein Bereich der Malerei heraus und bestätigt das in *Grondt* dargelegte Verständnis, dass das Druckbild ein Äquivalent des Gemäldes ist, da beide die gleichen Ziele anstreben und erreichen können. Bezeichnend ist außerdem, dass van Mander alle drei Künstler als allseitige, universelle Künstler bespricht, die jedwedem Bereich der Malerei beherrschen.²⁸⁸

Van Mander referiert etwa gleich zum Auftakt des Kapitels zu Albrecht Dürer, er sei ein

Künstler gewesen, »der alles beherrscht habe, was die Zeichenkunst in sich begreifen mag«, und stellt seine druckgraphische Kunst als Ergebnis der »wunderbaren Vollkommenheit der Zeichnung und der sauberen Feinheit seines scharfen, kunstreichen Grabstichels« heraus. (h)²⁸⁹ Diese Anmerkungen bringt van Mander in einen weiteren wesentlichen Kontext des *Schilder-Boecks* ein, namentlich die Propagierung der nordalpinen Kunst. Van Mander richtet sich etwa implizit gegen Vasaris Vorwurf, Dürer habe zwar die Natur gekonnt nachgeahmt, aber »hässliche Figuren« dargestellt.²⁹⁰ Der Autor des *Schilder-Boecks* kontert

287 Zu den weiteren Künstlern, die van Mander in den Viten der deutschen und niederländischen Maler als »Plaet-snijder« bespricht, zählen unter anderen: Heinrich Aldegrever (1502–ca.1560) und Hubert Goltz (1526–1583), Van Mander, *Het Schilder-Boeck*, 1604, 227r–227v und 247v–249r.

288 Sowohl bei Dürer als auch bei van Leyden und Goltzius beginnt van Mander zunächst mit der Besprechung des druckgraphischen Œuvres, anschließend werden Werke der Malerei sowie weiterer Kunstgattungen, aber auch mitunter wieder der Druckgraphik behandelt. Dies ergibt sich weniger aus der Absicht, die Druckgraphik hervorzuheben, sondern aus der chronologischen Abfolge, die van Mander nach seinem Wissensstand in den Viten dieser Künstler verfolgt. Van Mander beschließt etwa die Lebensbeschreibung von Goltzius mit der Besprechung seiner Gemälde, die in Bezug auf die Chronologie in der Karriere des Künstlers tatsächlich gegen Ende seiner Lebensjahre gesetzt werden können; siehe zu Goltzius' Malerei aktuell Lawrence 2013.

289 Übers. nach Floerke 1991, 54. Siehe das gesamte Kapitel zu Albrecht Dürer: Van Mander, *Het Schilder-Boeck*, 1604, 207v–210r. Einführend und kommentierend zu diesem Kapitel siehe Miedema 1994–99, Bd. 2, 294–316.

290 Van Mander, *Het Schilder-Boeck*, 1604, 208r–208v und [VASARI], Zitat (k2). Van Mander hat Vasari als Vorlage zur Abfassung einiger Kapitel über die italienischen Künstler verwendet. Sieben Kapitel stammen allerdings von van Mander selbst: Jacopo Bassano, Federico Barocci, Jacopo Palma, Giuseppe D'Arpino, außerdem: *Verschiedene italienische Künstler in Rom, Von einigen italienischen Frauen, die sich der Zeichenkunst und der Malerei kunstreich widmeten, Künstler in Rom zwischen 1573 und 1577*. Von Vasari übernimmt van Mander auch die Passagen über die druckgraphischen Werke nach Raffael und Giulio Romano in den entsprechenden Viten der beiden Künstler (Van Mander, *Het Schilder-Boeck*, 1604, 117r–121v; 136v–138r). In der Vita Botticellis werden die Drucke nach seinen Zeichnungen zur *Commedia* von Dante Alighieri erwähnt (ibid., 106v); im Kapitel zu Andrea del Sarto wird die Anekdote über den »schlechten« Kupferstich von Agostino Veneziano übernommen (ibid., 124v); außerdem: die Auflistungen einiger Kupferstiche von Mantegna (ibid., 108v) und schließlich die Anmerkungen zu druckgraphischen Werken von Beccafumi (ibid., 143v). Im Kapitel über die italienischen Künstler in Rom wird auch Antonio Tempesta erwähnt (ibid., 195r).

nicht nur mit der Hervorhebung der druckgraphischen Kunst Dürers, sondern mit der Beobachtung, dass sich viele italienische Künstler seiner Kompositionen und Darstellungen bedient hätten. (i)²⁹¹

In der Vita von Lucas van Leyden thematisiert van Mander die enge Verbindung zwischen der Druckgraphik und der Malerei folgendermaßen: Zu Beginn des Kapitels heißt es etwa, van Leyden sei als Maler und Zeichner mit dem Pinsel und Grabstichel geboren. (j) In den nachfolgenden Zeilen – konkret in Bezug auf die Studienjahre Lucas van Leydens – wird der Kupferstich, neben weiteren Kunstgattungen wie Glasmalerei, eindeutig als ein Bereich der Malerei dargelegt. (j)²⁹² Ähnlich wie im

Kapitel zu Albrecht Dürer verweist der Autor auch hier darauf, dass viele »große Meister in Italien« van Leydens Kupferstiche nachgeahmt hätten, und zwar insbesondere aufgrund der Mannigfaltigkeit seiner Darstellung von Gesichtern und Gewändern. (k)²⁹³ In Bezug auf die Gegenüberstellung von Albrecht Dürer und Lucas van Leyden zieht van Mander abermals die Aussagen von Vasari heran, um aber insbesondere die Ebenbürtigkeit der beiden Künstler zu erörtern. (l)²⁹⁴

Zu van Manders Rezeption von Vasaris *Vite*, zu den Kürzungen, Ergänzungen, Erklärungen, Korrekturen gegenüber der Vorlage, siehe Melion 1991, 109–117; Aus der aktuellen Forschung siehe außerdem Fratini 2016 und De Mambro Santos 2016.

- 291 Van Mander bezieht sich hier, wie im Zitat (e) aus dem *Grondt*, auf die »letzten Marienbilder«. Zu den späten Marienbildern zählt etwa *Maria, das Kind stillend* von 1519 (S/M/S, I, 213 (86)), das tatsächlich von einigen italienischen Künstlern nachgeahmt oder kopiert wurde (siehe auch Fara 2007, 78–79). Nach der oben erwähnten Passage (Zitat (i)) findet sich auch die Besprechung des Plagiatsfalls zwischen Dürer und Marcantonio Raimondi, allerdings wiederholt van Mander beinahe wortgetreu die Anekdote, so wie sie Vasari in den *Vite* schildert. Van Mander, *Het Schilder-Boeck*, 1604, 208v–209r und [VASARI], Zitat (k3).
- 292 »Er ist auch universal, d. h. in allem, was mit der Malkunst zusammenhängt, geübt und geschickt gewesen, indem er Historien, Portraits, Landschaften und Figuren in Öl- und Wasserfarben malte und von Kind an sich mit Glasmalen und Kupferstechen beschäftigte«: Übersetzung nach Floerke 1991, 70. Wörtlich beschreibt van Mander diese Gattungen als »darstellende/malende, ölfärbende und wasserfärbende Geschichten, Portraits, Landschaften und Figuren, Glas-

schriften/Glasgraphiken sowie [Kupfer]platten-Schnitten«: »schilderende van Oly-verwe en water-verwe Historien, Conterfeytsels, Landtschappen, en Beelden, Glas-schrijven, Plaet-snijden (...)«. Zitat (j). Vgl. die Übersetzung und Erklärung dieser Passage bei Miedema 1994–99, Bd. 3, 7. Van Mander zählt anschließend die frühen Stiche von Lucas van Leyden auf. Van Mander, *Het Schilder-Boeck*, 1604, 211v–212r.

- 293 Dass die italienischen Künstler sowohl die Druckbilder Dürers als auch diejenigen von van Leyden nachahmten, betont van Mander bereits im *Grondt*. Van Mander, *Het Schilder-Boeck*, 1604, *Grondt*, X, 15.
- 294 Van Mander diskutiert die Aussage Vasaris, Lucas van Leyden sei Albrecht Dürer im Zeichnen unterlegen. Der Autor des *Schilder-Boecks* entgegnet, Vasari selbst habe den Künstler, etwa in Bezug auf den Kupferstich *Die Bekehrung des heiligen Paulus* (1509, NHD 107), dem »hervorragenden« Dürer vorangestellt. Anschließend zitiert van Mander eine lange Lobpassage aus Vasaris *Vite*, in der sich auch die prominenten Zeilen zu van Leydens Landschaftsdarstellungen einfinden. Zum Schluss betont van Mander, Vasari habe zwar gesagt, van Leyden sei Dürer in der Zeichnung unterlegen, aber vielerorts habe der Autor der *Vite* die beiden Künstler als ebenbürtig im Grabstich beurteilt. Siehe Zitat (l) und [VASARI], Zitat (k4). Um nochmals die Fähigkeit van Leydens in der Zeichnung herauszustellen, bespricht van Mander in den darauffolgenden Passagen einige Kupferstiche, bei denen er die Vorzüge des Künstlers, etwa in der Komposition oder in der Beachtung der Perspektive darlegt. Van Mander, *Het Schilder-*

Das Kapitel über Hendrick Goltzius präsentiert sich als Höhepunkt der Besprechungen der druckgraphischen Kunst im *Schilder-Boeck* und ist zunächst von der Rhetorik einer Genie-Vita getragen.²⁹⁵ Erst als alle Lebensphasen

Boeck, 1604, 212r–212v. (Gerade in Bezug auf die *Bekehrung des hl. Paulus* bespricht Van Mander die Tatsache, dass van Leydens Werke von italienischen Künstlern imitiert werden, siehe *ibidem* und Zitat (k)).

Zu den stetigen Bekundungen der Exzellenz von Lucas van Leyden gehört etwa auch die Anmerkung über seine ausgesprochene Sorgfalt in allen von ihm ausgeübten Tätigkeiten. Beispielsweise heißt es, van Leyden habe sehr darauf geachtet, »saubere« Abdrücke aus seinen Kupferstichen zu erhalten, Zitat (m). In diesem Kontext fügt van Mander eine Anekdote an, dass van Leyden alle nicht gelungenen Druckbilder verbrannt hätte. Dies erinnert stark an die Erzählung über Michelangelo, der seine »nicht vollkommenen« Zeichnungen zu zerstören beabsichtigte (vgl. Vasari, *Vite*, 1568, *Vita di Michelangiolo Buonarroti*). Van Mander verweist außerdem auf die hohen Preise der druckgraphischen Werke van Leydens. Zum Ende des Kapitels bespricht der Autor schließlich van Leydens Gemälde und erneut weitere druckgraphische Werke mit der besonderen Aufmerksamkeit auf Portrait- und Charakterdarstellungen und auf ihre technische Vielfalt. Hier erwähnt van Mander die Holzschnitte und die Radierungen des Künstlers. Van Mander, *Het Schilder-Boeck*, 1604, 212v–214r.

- 295 Die Kapitel zu Dürer, van Leyden und Goltzius sind miteinander verknüpft. Van Leyden wird bereits in der Vita von Dürer erwähnt, insbesondere als Bewunderer seiner Druckgraphik. Im Kapitel zu van Leyden werden die Kunstfertigkeiten beider Künstler verglichen und beide als Wettstreitende besprochen; außerdem wird berichtet, Goltzius habe die Werke von van Leyden geschätzt, und es werden Werke erwähnt, die er von van Leyden besessen habe (unter anderem das Triptychon *Heilung des Blinden von Jericho*, 1531, The State Hermitage Museum, St. Petersburg, siehe Miedema 1994–99, Bd. 3, 16). Siehe auch Van Mander *Schilder-Boeck*, 209v, 212r–213r. Zur persönlichen Beziehung

und Anekdoten über den Künstler berichtet sind, etwa die Erzählungen über die Verkrüppelung der Hand des Künstlers als Kind und seine Inkognito-Reise nach Italien,²⁹⁶ beginnt der Autor seine Werke zu besprechen. Wesentlich bei der Darlegung des *Ceuvres* von Goltzius ist die breite Skala der Kunstfertigkeit, die von herausragenden Bildschöpfungen bis zu den vollkommenen Nachbildungen reicht und die van Mander unter die Prämisse der »Heldenkraft« des Künstlers in der Zeichnung und in der Handhabung des Grabstichels stellt.²⁹⁷ In diesem Kontext werden unter zahlreichen Beispielen die prominenten *Meisterstiche* (*Marienleben*) nach Stilrichtungen verschiedener Künstler besprochen. (n)²⁹⁸ Hierzu erzählt

des Kunstliteraten van Mander zu dem Künstler Hendrick Goltzius siehe Müller 1993, insbes. 14. Als Einführung und zu den Kommentaren zu van Manders Kapitel über Goltzius siehe Miedema 1994–99, Bd. 5, 174–225.

- 296 Van Mander, *Het Schilder-Boeck*, 1604, 281v–284r.
 297 Van Mander, *Het Schilder-Boeck*, 1604, insbes. 286r. Insbesondere die diversen Nachahmungen der Stile in den Werken von Goltzius führen van Mander zu der Feststellung: »All diese hier angeführten Arbeiten beweisen, dass Goltzius ein seltsamer Proteus oder Vertumnus in der Kunst ist, fähig, sich in jeden Stil hineinzufinden.« (*ibidem*, 285r, Übersetzung nach Floerke 1991, 339).
 298 Van Mander, *Het Schilder-Boeck*, 1604, 285r. Hendrick Goltzius, *Das Marienleben* (»Meisterstücke« oder »Meisterstiche«), Hendrick Goltzius, sechs Kupferstiche, 1593–94, NHD 8–13. Zwei von den Kupferstichen sind im nordalpinen Stil ausgeführt: *Die Beschneidung* nach bzw. im Stil von Albrecht Dürer und *Die Anbetung der Könige* im Stil von Lucas van Leyden. Weitere Stiche (*Die Verkündigung*, *Die Heimsuchung*, *Die heilige Familie*, *Die Anbetung der Hirten*) sind im Stil der italienischen Künstler dargestellt. Siehe hierzu Mensger 2016, 66–71, und in Bezug auf das Konzept der Nachahmung Kap. 2.1. Vgl. zu dieser Reihe [BAGLIONE], Anm. 349. Van Mander benennt

van Mander eine aufwendige Geschichte über den Kupferstich *Beschneidung* im Stile von Albrecht Dürer, als »gelungene Fälschung« und »künstlerischen Scherz« zugleich, namentlich mit dem eingefügten Selbstportrait.²⁹⁹

Aus den Viten von Dürer, van Leyden und Goltzius geht nicht nur ein klares Bild der Druckgraphik als einer Ausdrucksform der Malerei hervor. Insbesondere in diesen Kapiteln bestätigt sich van Manders Verständnis, dass Zeichnung, Druckbild und Gemälde sowie weitere Künste innerhalb der fließenden Grenzen zwischen den Bildsprachen der Linien und Flächen allesamt Kunstformen der »Malerei« sind (»in allem, was die Malkunst

zusammenhängt«).³⁰⁰ Dementsprechend beschreibt van Mander bevorzugt Werke von Hendrick Goltzius, die aufzeigen, dass der Künstler alle Stile, Techniken und Gattungen beherrscht und diese vor allem kombiniert. Van Mander schreibt schließlich zu seiner Leinwandzeichnung *Ceres und der Satyr*:³⁰¹

»Hierauf kam es Goltzius in den Sinn, auf präparierter oder mit Ölfarbe grundierter Leinwand mit der Feder zu zeichnen. (...) Also machte er sich ans Werk und zeichnete auf eine ansehnliche präparierte Leinwand mit Feder eine nackte Frauengestalt nebst einem grinsenden Satyr, sehr hübsch und gut erfunden. Er setzte hier auch Lichter auf und ging an manchen Stellen mit Farbe ins Fleisch, worauf er das Ganze firnisste.« (o)

konkret nur die Stilmachungen nach Dürer und van Leyden.

299 Van Mander berichtet: Goltzius fertigte nach seiner Rückkehr aus Italien eine *Marienleben-Reihe* als Nachahmung der »Eigenart des Stils der Meister, deren Werke er bisher kennengelernt hatte«, und in der Beachtung der »Eigentümlichkeiten verschiedener Hände« aber gleichzeitig als »Kompositionen eigener Erfindung«. Goltzius bot diese Reihe zum Verkauf bei der Frankfurter Messe an, erlaubte sich aber gleichzeitig einen »Scherz«. In einem Kupferstich aus dieser Reihe, und zwar in der *Beschneidung* nach Dürer, fügte Goltzius sein Selbstbildnis ein. Anschließend versah er die Drucke mit Dürers Monogramm und ließ das Papier altern. Diese Stiche gelangten auch nach Italien und wurden dort von »Kennern« für ein bis dahin unbekanntes Werk von Dürer gehalten. Daraufhin aber ließ Goltzius »frische« Drucke kursieren, um zu zeigen, dass er selbst, und dies sehr gekonnt, Dürer nachgeahmt hatte. In der abschließenden Bemerkung betont van Mander, wie Goltzius mit dieser Reihe insbesondere gegen die Missgunst und Missachtung von Kennern und in Anerkennung der Meister Lucas van Leyden und Albrecht Dürer seine Fähigkeiten unter Beweis stellen konnte (Zitat (n)). Siehe die gesamte Erzählung: Van Mander, *Het Schilder-Boeck*, 1604, 284v–285r. Siehe auch Floerke 1991, 337–339.

AUSZÜGE

Theorie der *teycken-const* und das Konzept der *rondicheyt* in Gemälden und Druckbildern

(a) *Über die Druckgraphik als Modell zum Erlernen des Zeichnens* (§ 12)

Fraey printen met gronden, en hooghsels cluchtich/ Hebben menigh geest zijn oogen ontsloten/ Ghelijck daer zijn die van Parmens

300 Zitate (a) u. (j).

301 *Sine Cerere et Baccho friget Venus*, Hendrick Goltzius, ca. 1600–1603, Mischtechnik auf Leinwand, Philadelphia Museum of Art (Inv. Nr. 1990-100-1). Van Mander zählt in der Vita von Goltzius zunächst Kupferstiche, dann Zeichnungen und Grisaille-Bilder auf. Bei den Grisaille-Malereien spricht van Mander von »Weiß und Schwarz«-Bildwerken (*Het Schilder-Boeck*, 1604, 284r/284v). Insgesamt aber fasst er die genannten Werke von Goltzius, wie auch das *Ceres*-Bild, nicht konkret als monochrome Künste zusammen. Übersetzung nach Floerke 1991, 340.

gheruchtich/ En ander, dus om zijn in Const-
ten vruchtich/ Begreffijt uwen gheest met sul-
cke loten/ Of doet nae yet fraeys van plaister
ghegoten/ En merckt op de daghen wel in het
legghen:/ Want de hooghsels vry al mede wat
segghen.

Ausführung der Schraffuren (§ 20)

Doeselen, dats crijt met boom-wol verdryven/
Meuchdy, of rueselich soetkens verwercken/
Sonder artseren/ of met yet te wrijven:/ Wilt
ghy in artseren constich beclyven/ Van dun-
ne tot grof u slaghen wilt stercken/ Dats van
boven afhalen, met opmercken/ Musculen, oft
anders wel uyt te beelden/ Als of al de Gratien
daer in speelden.

*Fließende Grenzen zwischen Zeichnung und
Malerei (Pastellzeichnung) (§ 21)*

Cryons maecktmn van verscheyden colueren/
Die men wrijft met Lijm die half is verdorven/
Waer mede de ghedaenten der natueren/ Men
nae bootsen can, jae alle figuren/ Verwe ghe-
ven, tzy jeuchdich/ oft verstorven: Hier mede
can eere worden verworven/ Want is Teycken-
const van Schilderen Vader/Geen dingh mal-
cander can ghelijcken nader. **Van Mander, Schilder-Boeck, 1604, Grondt, II, 12, 20 und 21.**

*Zeichnung und Farbgebung harmonieren in ei-
nem Bild wie in der Poesie und in der Musik*

(b) Niet onghelijck, maer recht op de maniere/
Dat Poeten hun versen en ghedichten/ Al sing-
hend', om t'ghehoor fraey van bestiere/ Houwe-
lijcken eendrachtich met der Liere/ Oft ander
speel-tuygh, moeten wy beslichten/ Dat wy,
om verlustighen de ghesichten/ Oock de Tey-
ckeningh en t' Schilderen paren/ Ghelijck men
de stemmen doet met der snaren. **Van Mander, Schilder-Boeck, 1604, Grondt, XII, 3.**

*Ausgewogene Verteilung von Licht und Schat-
ten: Beispiel »Mezzatinten«*

(c) Oock behoorden wy sonderlingh te wach-
ten/ In d'History, soo wy elders ontblooten/ Dat
wy over hoop veel schaduwen brachten/Sonder
so schielijck te laten met crachten/ Ons herde
bruyn teghen claer licht aenstooten/ Maer wel
teghen graeuwen, dan eenen grooten./ Deel
vlack licht sullen wy oock t'samen hoopen/ Do-
ent oock als bruyn int graeu verloren loopen.

Lang heeft voortijts geregneert een disorden/
Onder Schilders, als dwalighe ghesinten/ Dat
hun Historien van verre worden/ Aenghesien
oft Marbre waer, oft schaeck-borden/ Bringende
swart op wit, so Druckers printen:/ maer
nu comen d'Italy Mezzatinten/ In uso half-
verwighe soete graeuwen/ Die 'tachter allencx
bedommelt verflauwen. **Van Mander, Schilder-Boeck, 1604, Grondt, V, 41–42.**

*Ausgewogene Licht- und Schatten-Verteilung:
Dürer und Aertsen*

(d) Summa, in Const was hy [Aertsen] een
overvliegheer/ Om de Reflexy aerdich by te
bringhen/lae een groot behendich listich be-
driegheer Van s'Menschen oogen, oock een
cluchtich lieger: /Want men meent te sien alder-
hande dinghen/Doch ist maer verwe, die hy wist
te minghen/Dat 'teffen schijnt rondt/ en 't platte
verheven/T'stomme te spreken/ en t'doode te
leven.

Een History is my niet uyt den sinne/ Op de
Logie van Raphael, in desen/ Daer Isaac boerd
met sijn Wijf uyt minne/ En de Sonneschijnt te
camerwaert inne:/ 'Tconstigh graef-ijser Dure-
ri ghepresen/ Heeft 't Sonne Reflexy oock ae-
nghewesen/ In zijnen leronimus in de Camer/
Datmen noyt beter en sach noch bequamer.
Van Mander, Schilder-Boeck, 1604, Grondt, VII, 55–56.

Ausgewogene Licht- und Schatten-Verteilung an den Gewändern: Dürer

(e) Op al wat rond uytsteckend' is bevonden/ t'Sy schouwers, dgien, knyen, buycken, braken oft/Daer salment laten verhelpen, en ronden/ Geen vouwen daer brengen, want lichte gronden/ Geen hartheyt van diepsel lijden en willen:/ Besijden int schaduw en macht niet schillen/Aldaer veel kroken door soorten oft nijpen/ Te brenghen, en salmen dy niet begriipen. (...)

Maer Dureri Laken, bysonder 't leste/ Datmen siet in zijn printen, daer so heerlijk/ Grootte vlakke dagen comen, de reste/ In veel schaduw verliesend', als zijn beste/ Mary beelden tuyghen, is schoon en leerlijck/T'waer grootte misdaet, en een werck oneerlijck/ Sulck Man hier van te confusich beschulden/ Der Consten aerdt wil dat nemmermeer dulden. **Van Mander, *Schilder-Boeck*, 1604, *Grondt*, X, 11 und 14.**

Auszüge aus den Viten*Cornelis Cort*

(f) Dit alles is van den constigen Cornelis Cort ghesneden gheweest, en gaet uyt in Print, dat ick niet en behoef d'ordinantie te beschrijven (...). **Van Mander, *Schilder-Boeck* 1604, (Kap. Frederijck Zuccher) 186r.**

»alte Maler« und ihre Kupferstiche

(g) Dan gelijck van oudts meest alle Plaet-snijders oock Schilders waren, sien wy hier en daer reliquien, oft naeghelaten dingen van hun Const en wetenschap, in de Printen, als van Sibaldu Bheem Suanius, Lucas van Cronach in Sassen, Israel van Mentz, en Hispe Marten, welke Printen nu ghetuyghen moghen wat elck voor goet Meester in sulcken tijt is geweest: want ick weet het met hun schilderijen niet te bewijzen. **Van Mander, *Schilder-Boeck*, 1604, (Kap. Van verscheyden Schilders...) 204r–204v.**

Albrecht Dürer

(h) Doe Italien eygentlijck door d'uytnemende volcomenheyt onser Schilder-const verciert, blinckende, en by ander volcken verwonderlijck, en gheruchtigh is gheworden, begon oock Duytschlandt schielijck zijn duysterheyt verliesen, door een hoogh opghesteghen eeuwclaermakende licht, en oeffenaer, die heel gheluckigh al behert heeft, wat de Teycken-const in haer begriipen oft omhelsen mach, (...). Dit is gheweest den albehtenden Albert Durer, den welcken is geboren gheweest te Norenburgh Ao. 1470.

[Dürers frühes Werk »nach« Israel van Meckenem]

Daer is van Israel van Mentz een oude aerdige Print, van dry oft vier naeckte Vroukens, of het de dry Gracien waren, boven welcker hoofd hangt eenen ronden cloot sonder datum, dit selve is van Albert Durer na gesneden geweest, en het eerste snede werck dat ick van hem met datum hebbe connen te sien comen oft vernemen, in den cloot staet een datum van 1497. **Van Mander, *Schilder-Boeck*, 1604, 207v u. 208r.**

Dürer als Vertreter »unserer Kunst«

(i) Sy [»Italianen«] hebben doch hun grootlijcx verbaest van de wonderlijcke volcomenheyt der teyckeninghe, en suyver netheyt, zijns scherpen constighen graef-ijsers. Het hebben oock de beste Italiaensche Meesters hun veel met zijn dinghen beholpen, in hun ordinieren der Historien, cleedinghen der Figueren, en dergelijcke. Het is seer te verwonderen, hoe hy soo veel eyghenschappen onser Const uyt der Natuer, oft als uyt zijn selven, heeft bygebracht, oft gevonden, soo wel in welstandt der actien, ordinantien, als van vlakheyt der lakenen en schoonheyt, als in eenige zijner les-

ter Mary-beelden te sien is, daer men siet een schoon heerlijckheit der stellinghe, groote vlakke daghen, en daer neffens treflijcke schaduwten, en eenparige diepselen, in de rijcklijcke lakenen. **Van Mander, *Schilder-Boeck*, 1604, 208r.**

Lucas van Leyden

(j) Onder veel behendighe edel gheesten in onse Schilder-const, die van in den Lenten tijt huns levens uytmuntich zijn gheweest, en daer wy elders van hebben verhaelt, en weet ick geen, die te ghelijcken is by onsen voorgenomen natuerlijck begracyden Lucas van Leyden, welcken met Pinceel, en Graefijser in de handt, en met de Schilder en Teycken-const schijnt geboren is gheweest.

(...) Hy is oock gemeensaem oft universael gheweest, te weten, in alles wat de Schilder-const omhelsen mach, bequaem en gheschickt, schilderende van Oly-verwe en water-verwe Historien, Conterfeysels, Landtschappen, en Beelden, Glas-schrijven, Plaet-snijden van jongs aen oeffenende. **Van Mander, *Schilder-Boeck*, 1604, 211v.**

Lucas van Leyden als Vorbild für italienische Künstler

(k) In dit, en al zijn ander printen, sietmen veel aerdige verscheydenheden van tronien en cleedingen na den ouden Wet, hoeden, mutsen, en hulselen, al meest d'een d'ander niet ghelijckende, sulcx dat groote Meesters van onsen tijdt in Italien met zijn dinghen hun grootlijck hebben weten te behelpen, zijn dinghen met somtijden een weynich te veranderen in hun wercken ontleenende, en te pas brengende. **Van Mander, *Schilder-Boeck*, 1604, 212r.**

Van Manders Zitat aus Vasaris »Vite« zu van Leyden

(l) Van dees bekeeringhe *Pauli*³⁰² verhaelt oock Vasarius, en prijst hem in verscheyden deelen boven den uytnemenden *Albert Durer*, segghende: De wercken van *Lucas* zijn ghenoechsaem omhem te doen rekenen onder die t'Graefijser uytnemende gehandelt hebben. De by-een-voeginghen, oft ordinantien zijner Historien, zijn seer eyghen, en ghedaen met sulcke mercklijcke uytbeeldingen, en op een seker wijze sonder confusie oft ongheschicktheit, dat elcke eyghentlijck de gheschiedenis selfs schijnt te wesen, die hy daer mede heeft willen uytdrukken, en dat het niet anders behoorde te wesen: oock zijn dinghen zijn met meer opmerckinghe en waerneminghe, nae de ordenen oft regulen der Consten, dan die van *Albert Durer*. Boven dit sietmen van hem gheoeffent een verstandige aendachticheyt in het snijden zijner dinghen: om dieswille dat alle zijn wercken, die van handt te handt lallenxkens ververren oft verschieten, en zijn soo hart niet aengeroert, om datse souden verflouwen, ghelijck in 't leven de ververrende dingen meest uyt den ghesicht verliesen. Iae heeft die dinghen gedaen met sulcken opmercken, en soo soet ghedommelt, datment met de verwe niet anders en soude gedaan: welcke waerneminghen hebben veel Schilders den ooghen opgedaen. Dit is dan *Vasarij* ghetuyghnis van *Lucas* van Hollandt (soo hy hem noemt), en is oock soo de waarheit, dat hy soo wel ordinerde, en datmen in zijn dinghen siet die natuerlijcke waerneminghe van t'verschieten en t'verflouwen der achter-uyten, welcke soo in de beste dingen van *Durer* in de Landtschappen niet te sien zijn, oock niet in zijn byson-

302 *Die Bekehrung des heiligen Paulus*, (1509, NHD, 107).

derste stucken, als den *Hubrecht*, oft derghe-lijcke.³⁰³

Wel is waer, dat in een plaetse den verhael- den *Vasarij* nae zijn meeninge seght, dat *Lucas* so veel teyckenens niet en hadde, als *Albert*, nochtans (seght hy) heeft hy hem in veel deelen met den Graefijser gelijk geweest. **Van Mander, *Schilder-Boeck*, 1604, 212r.**³⁰⁴

Lucas van Leyden achtete auf saubere Drucke aus seinen Kupferstichen

(m) Maer het waer my onmogelijk alle zijn stucken te verhalen, wat hy al gheschildert, ghesneden, en op glas geschreven heeft: dan dit weet ick, dat hy vlijtich en sorghvuldich was, zijn verwen schoon en suyver te legghen: en alhoewel hy sneedt, dat hij altijd den Pinceel gheoeffent heeft, en soo heel sinlijck en nouw siende was op zijn drucken, dat hy geen Prin- ten noyt heeft laten uytgaen, daer eenigh min- ste ghebreck oft vleccken aen was. **Van Mander, *Schilder-Boeck*, 1604, 212v.**

Hendrick Goltzius

Die »Meisterstiche« bzw. »Marienleben«

(n) Het vreemdste was noch, datter Plaet-snij- ders, die hun op de handelingen en snede der Meesters wel meenden verstaen, mede bedrog- hen waren. Aen dese dingen is te merken, wat onder den Menschen gonst en afgonst vermog- hen, oft oock de waensucht: want sommighe die Goltzium in zijn Const meenden versma- den oft verachten, hebben onbewist hem boven de oude beste Meesters, en boven hem selven ghestelt. En dit deden oock de gene, die gewent waren te seggen, dat geen beter Plaet-snijders, als Albert en Lucas, te verwachten waren, en

dat Goltzius by hun niet te gelijcken was. Sum- ma, dese ses stucken³⁰⁵ waren ghenoech, om te ghetuyghen, wat hy in dese Const vermach. **Van Mander, *Schilder-Boeck*, 1604, 284v–285r.**

Die Leinwandzeichnung »Ceres und Satyr«

(o) Hier nae quam Goltzio in den sin, op ghe- primuerde oft van Oly-verwe bereyde doe- cken metter Pen te teyckenen: want hoe groot de Pergamenten waren, sy vielen hem nae zijn groot voorneem en gheest noch veel te cleen. Des gingh hy toe, en teyckende met de Pen op eenen paslijcken grooten gheprimu- erden doeck een naeckt Vrouwen beeldt, met eenen lacchenden Satyr daer by, seer aerdigh en versierigh ghedaen, en heeft daer oock op gehooght, en een weynigh de naeckten t'som plaetsen met verwe aengheroert, en daer op vernist (...) **Van Mander, *Schilder-Boeck*, 1604, 285r.**

Anmerkung zu einer Mariendarstellung: »die Druckplatte davon«

(p) Ick behoorde oock niet te swijghen van een Maria, met den dooden Christum op den schoot,³⁰⁶ een cleenachtigh stucxken, ghes- neden eygentlijck op de manier van Albert Durer, welcke plaet berust onder den Const- liefdighen Heer Berensteyn te Haerlem. **Van Mander, *Schilder-Boeck*, 1604, 285r.**

303 Gemeint ist *Hl. Eustachius* (Hl. Hubertus), ca. 1501, Kupferstich, S/M/S, I, 92–95 (32).

304 Vgl. [VASARI], Zitat (k4).

305 Gemeint ist die *Marienleben*-Reihe aus sechs Kupferstichen. Siehe oben.

306 Siehe hierzu die Anmerkungen bei Floerke 1991, 339.

MATTHIAS QUAD VON KINCKELBACH³⁰⁷
Von den berumbsten Künstnern (1609)³⁰⁸

Das Buch *Teutscher Nation Herligkeit* von dem Lehrer und Kupferstecher Matthias Quad von Kinckelbach gehört zur Typologie der umfangreichen Beschreibungen eines Landes oder einer Region, die in Deutschland etwa mit dem prominenten Buch von Jacob Wimpfeling *Epithome rerum Germanicarum* von 1505 vertreten ist.³⁰⁹ Das Kapitel *Von den berumbsten Künstnern* wird von der Sekundärliteratur als eine »kulturgeographische Übersicht« kategorisiert.³¹⁰ Die Tatsache, dass in diesem Kapitel das Hauptaugenmerk auf der Druckgraphik liegt, resultiert aus Quad von Kinckelbachs druckgraphischer Tätigkeit und aus der großen Aufmerksamkeit, welche auf die Druckgraphik im deutschen oder niederländischen Kulturraum gerichtet wurde.³¹¹ Der Literat verfasste diesen Text außerdem aufgrund seiner Überzeugung, dass die Druckgraphik in

Deutschland erfunden worden sei. Dieses Kapitel zeigt jedoch durchaus seine kunsthistorische Relevanz auf.³¹²

Im Kapitel *Von den berumbsten Künstnern* bespricht Quad von Kinckelbach zunächst die Anfänge der Druckgraphik, anschließend Albrecht Dürer und Lucas van Leyden und nachfolgende Generationen der ober- und niederdeutschen sowie der niederländischen Kupferstecher, schließlich auch einige Baumeister, Bildhauer und Goldschmiede.³¹³ Das Kapitel beginnt mit einer grundlegenden Überlegung zur Eigenart und zur Herkunft der Druckgraphik. (a) Hierbei formuliert der Autor wohl am treffendsten das Wesen der Druckgraphik in den bis dahin publizierten kunsthistorischen Texten: Der Kupfergrabstich stammt von der »althergebrachten« Metallschnitt-Kunst, wie die Gold- und Silberschmiedekunst, aber auch Kupferarbeiten. Die Tatsache wiederum, dass von dieser »Kupferschneidung« ein Abdruck

307 Deventer 1557–1613 Eppingen.

308 *Teutscher Nation Herligkeit: Ein außfuhrliche beschreibung des gegenwertigen, alten, vnd vhralten Standts Germaniaie* (...), Köln 1609.

309 Jacob Wimpfeling, *Epithome rerum Germanicarum usque ad nostra tempora*, 1505. Matthias Quad von Kinckelbach war Kupferstecher (von ihm stammen vor allem Landkarten) und Lehrer. Er lebte unter anderem in Deventer, Köln und Heidelberg. Quad von Kinckelbach unternahm viele Reisen etwa in die Niederlande oder nach Norwegen. Seine Schrift *Teutscher Nation Herligkeit* verfasste er während seines Aufenthalts in Köln (bis 1604). Einführend zu diesem Buch und zum Kapitel über die Künstler siehe aus der aktuelleren Literatur Cramer/Klemm 1995, 781–792. Siehe dort weitere Literaturangaben, 784. Siehe auch Kutter 1926/27 und Kettner 2010 und idem 2013, 174.

310 Quad von Kinckelbach, *Teutscher Nation Herligkeit*, 1609, 425–435. Siehe Cramer/Klemm 1995, 783.

311 Ibidem.

312 Siehe hierzu Kettner 2010, 242, und Quad von Kinckelbach, *Teutscher Nation Herligkeit*, 1609, 425. Die Quellen, die Quad von Kinckelbach in seinem Buch angibt, sind die Literaten Conrad Gessner, Sebastian Frank und Domenicus Lampsonius ([LAMPSONIUS], Conrad Gessner (1516–1565), Arzt und Literat aus Zürich, Autor u. a. von *Bibliotheca universalis*, 1545. Sebastian Franck (1499–1542), Theologe und Literat, Autor von *Chronica, Zeytbuch und Geschychtbibel*, 1531). Eine weitere erkennbare Quelle ist die *Cosmographia* (1544) von Sebastian Münster. Quad von Kinckelbach hat sein Wissen sicherlich zum Teil aus eigenen Konsultationen der Werke und aus mündlichen Quellen geschöpft. Kutter vermutet die Kenntnis des *Schilder-Boecks* von van Mander oder einen persönlichen Kontakt mit dem niederländischen Autor. Siehe Kutter 1926/27, 229, und allgemein zu den Quellen vor allem Cramer/Klemm 1995, 783.

313 Siehe die Inhaltsübersicht bei Cramer/Klemm 1995, 783.

auf Papier gemacht wird, obliegt, so der Autor, der Erfindung des Buchdrucks.³¹⁴ Im Vordergrund steht also die klare Beschreibung dessen, was die Druckgraphik ausmacht, und zwar die Herstellung eines Bildes auf einer Metallplatte, welches erst durch den Abdruck («abdruck uff Papier») sichtbar wird.³¹⁵

Die Klarsichtigkeit über die grundsätzlichen Eigenschaften der Druckgraphik schlägt sich in den Formulierungen nieder: Quad von Kinckelbach beachtet konsequent die Doppelwertigkeit des druckgraphischen Werks und verweist deutlich sowohl auf den Schnitt als auch auf dessen Ergebnis auf dem Papier.³¹⁶ Außerdem unterscheidet der Autor zwischen einem Druckbild aus einem Holzschnitt – Holzprent – und demjenigen aus einem Kupfergrabstich – Kupferstück.³¹⁷ Dass die Druckbilder außerdem konsequent als »abdrucke« bezeichnet werden, ist in diesem Kontext wesentlich: Sie werden als eigentliche Abbilder/Repliken der in den Druckplatten hergestellten Bilder definiert.³¹⁸

Im nachfolgenden Text legt Quad von Kinckelbach die Geschichte der Druckgraphik und ihrer Akteure dar. Hierbei legt er die Problematik der ihm zur Verfügung stehenden Informationen offen: Als »ältesten Plattenschneider« stellt der Autor den Kupferstecher »F. van Bocholt« fest, mit der Anmerkung, dass ihm ansonsten keine Informationen über frühere Künstler oder deren »Abdrücke« zur Verfügung stünden. (b)³¹⁹ Der Literat gibt auch knappe Angaben zur Qualität und zu den Entwicklungsstufen der Druckgraphik. Beispielsweise heißt es über den Kupferstecher F. van Bocholt, seine Bilder wirkten etwas »hulzen«, seien aber »mehr nach dem Leben als nach dem »fliegenden Geist gemacht.« In dieser Rekonstruktion der Geschichte der Druckgraphik folgen Israel van Meckenem und Wenzel von Olmütz³²⁰, die »wenig schlechte« aber auch »kunstige platen geschnitten« hätten, und Martin Schongauer, der die beiden Künstler übertroffen habe. (c)³²¹ Der Autor widmet anschließend

314 Quad von Kinckelbach diskutiert in diesen Zeilen, dass die Kunst der Druckgraphik fälschlicherweise als ein Derivat der Goldschmiedekunst betrachtet wird, dabei stamme sie eigentlich vom Buchdruck. Die Frage, ob sich der Autor bei dieser Kritik auf eine bestimmte Schrift bezieht, bleibt offen. Das Problem der Abstammung der Druckgraphik vom Buchdruck diskutieren etwa Parshall/Schoch 2005, 1–14.

315 Kettner versteht diesen Satz dagegen so, dass der Abdruck ein Nachweis der skulpturalen Leistung sei. Siehe Kettner 2010, 242.

316 Vgl. hierzu im Gegenteil Kettner 2010, 246.

317 An einigen Stellen spricht Quad von Kinckelbach auch von »hölzernen Figuren«. Hier sind sicherlich ebenfalls Druckbilder aus Holzschnitten gemeint. Siehe Zitate (d) und (e).

318 Vgl. hierzu Kap. 1.1.A.

319 Quad von Kinckelbach, *Teutscher Nation Herligkeit*, 1609, 425–426. Der Autor konsultierte offensichtlich ein Druckblatt mit dem Monogramm »FvB«, das er als »F von Bocholt« identifizierte. Siehe Cramer/Klemm 1995, 784, Anm. zur Textstelle: 337,19.

320 Quad von Kinckelbach, *Teutscher Nation Herligkeit*, 1609, 426. Der Literat benennt ihn lediglich als Künstler »W« und merkt an, er habe von ihm noch nicht viel erfahren können. Siehe Cramer/Klemm 1995, 784, Anm. 337, 25. Wenzel von Olmütz (aktiv Ende des 15. Jahrhunderts) war Kupferstecher aus Mähren.

321 Gerade in der Passage zu Martin Schongauer wird ersichtlich, wie der Autor den Blick des Lesers zunächst auf die Druckplatte und anschließend eindeutig auf das aus ihr entstandene Druckbild lenkt, denn er fügt hinzu, man könne an Martin Schongauers »stucken« – hier ist das Druckbild gemeint – vernehmen, dass er »die beiden genanten [Stecher Israel und Wenzel] zum grossen theil uberstieg«. Zitat (c).

lange Passagen dem »Schüler« Schongauers, Albrecht Dürer³²², und bespricht recht kurz den »Schilder und Kupferstecher« Lucas van Leyden. Wie in den Texten von Vasari oder van Mander steht auch hier die künstlerische Konfrontation zwischen Lucas und Albrecht im Vordergrund. Quad von Kinckelbach legt die Gegenüberstellung aus der Sicht Dürers dar, der angesichts der »wunderbaren und subtilen« Druckbilder von Lucas van Leyden dessen Konkurrenz befürchten musste, die er aber schließlich überwinden konnte. In den abschließenden Zeilen zu Dürer und van Leyden zitiert der Autor eine Passage aus Lampsonius *Effigies*, in welcher Lucas van Leyden zwar gerühmt, jedoch letztendlich gegenüber Albrecht Dürer als unterlegen bezeichnet wird.³²³

Insbesondere in der Aufzählung der Werke Dürers offenbart sich Quad von Kinckelbachs genaue Kenntnis der Druckgraphik: In Bezug auf die *Ehrenpforte* für den Kaiser Maximilian I. schreibt der Autor etwa, der Kaiser habe Dürer viele niederländische Formschneider zur Verfügung gestellt, die nach Dürers Feder-

zeichnungen die Holzschnitte ausführten.³²⁴ Dies erkläre, fügt der Literat hinzu, warum es überhaupt so viele Holzschnitte (»Holzprenten«) von Dürer gäbe. (d) Anschließend wird das Verhältnis zwischen der Anzahl der Kupferstiche (Kupferstücke) von Dürer und ihrer Druckqualität sowie auch der Preise der einzelnen Exemplare diskutiert. Quad von Kinckelbach bemerkt, es sei bei so vielen Holzschnitten gegenüber den Kupferstichen nachzufragen, wo Dürer wohl kunstfertiger gewesen sei. Auf diese Aussage bezogen, werden schließlich die Sammler und die »admiratoribus« Dürers kritisiert, die auch »hinentworfene papierlin« wie »Heiligtümer« aufbewahren würden. (e)³²⁵

Diese klare und praktische Überschau, die Quad von Kinckelbach dem Leser gewährt (samt der Kritik des Sammelns oder den Anmerkungen etwa, dass die Holzschnitte von professionellen Formschneidern ausgeführt werden), entspricht der aufmerksamen Darlegung der Druckgraphik und der sorgfältigen Begriffsauswahl. Nach der Besprechung von Dürer werden zahlreiche weitere Künstler genannt, unter anderen Cornelis Cort; der Autor widmet auch einige Zeilen dem Verleger Hieronymus Cock und in diesem Kontext auch dem Buch *Effigies* von Domenicus Lampsonius.³²⁶ Genannt wird darüber hinaus etwa die

322 Diese historische Unkorrektheit, Dürer sei ein Schüler von Schongauer gewesen, geht wohl auf die oben genannte Schrift Wimpelings *Epithome rerum Germanicarum* von 1505 zurück, in der einige Künstler besprochen werden. Siehe hierzu Cramer/Klemm 1995, 784, Anm. 337, 30. Zu weiteren Unkorrektheiten zählt etwa die Feststellung, Dürer habe Werke von Wenzel von Olmütz imitiert, was tatsächlich umgekehrt der Fall war. (Siehe ibidem, 785, Anm. 338,8). Den gesamten Text zu Dürer siehe Quad von Kinckelbach, *Teutscher Nation Herligkeit*, 1609, 426–430.

323 Quad von Kinckelbach, *Teutscher Nation Herligkeit*, 1609, 428. Vgl. [VASARI] (k4) u. [VAN MANDER], Zitat (I). [LAMPSONIUS], Zitat (c). Siehe auch Kap. 3.1.

324 *Ehrenpforte Kaiser Maximilians*, Albrecht Dürer, 1515, Holzschnitt in 190 Druckstöcken. Siehe S/M/S, II, 393–412 (238).

325 Hier werden auch Dürers Gemälde und Zeichnungen als begehrte Sammlungsobjekte erwähnt.

326 Dazu zählen außerdem: Jan Muller, Jacob Blinck, Hans Sebald Beham, Georg Pencz, Albrecht Altdorfer, Albrecht Aldegrever, Lambert Suavius, Cornelis Massys und Virgilius Solis. Zu Virgilius Solis bemerkt Quad von Kinckelbach unter anderem die Qualität der Darstellung (»inventiren«, »stellen«, im Sinne von

Kupferstecher-Familie Sadeler.³²⁷ Erst in der letzten Passage werden Maler, Architekten, Goldschmiede und Bildhauer aufgezählt.³²⁸ Es ist daher nicht von der Hand zu weisen, dass in diesem Kapitel über die »deutschen Künstler« der Schwerpunkt auf der Kunst der Druckgraphik liegt. Bemerkenswert ist hierbei, dass die Druckgraphik ohne Anmerkungen über ihre Funktion oder über die Rangordnung und Dialektik zwischen den autoreigenen und re-produktiven Werken besprochen wird.

AUSZÜGE

Definition der Druckgraphik

(a) Wiewol aber nit ohn, die kupferschneidung sei lang in der Welt gewesen, dieweil je und alweg Goltschmide gewest, und die Silbergrabung der Kupfergrabung ganz gleichformig geschehen muß. Dieweil aber der abtruck uffs Papier scheint aus dem Buchtruck entsprossen zu sein, und der abtruck am klaresten fur augen legen kan, was fur kunst, verstandt und subtilitet in der formen gebraucht seie, so wirdt die erfindung des Kupferschnitts gemeinlich fur die erfindung des abtruckens genommen. **Quad 1609, *Teutscher Nation*, 425.** (Zitiert nach Cramer/Klemm 1995, 337).

Anfänge der Druckgraphik

(b) Der allererste und auch der allerelteste Platschneider von dem Ich hören und finden

zusammenstellen, komponieren, und »zeichnen«, aber auch die technische Qualität seiner Holzschnitte und des »reinen Ätzens«. In den weiteren Zeilen bespricht der Autor auch Jost Amman, Adriaen Collaert und Abraham Ortelius. Quad von Kinckelbach, *Teutscher Nation Herligkeit*, 1609, 429–431.

327 Ibidem, 431–432.

328 Ibidem, 432–33.

kan, ist F. van Bocholt, und dieser soll ein Schäfer im Bergischen lande gewest sein, und kan man kein eltere abtruck dann dieses Meisters finden. Und obschon die bilder etwas hulzen stehen, so sind sie doch mehr nach dem leben als nach dem fliegenden geist gemacht. **Quad 1609, *Teutscher Nation*, 425–426.** (Zitiert nach Cramer/Klemm 1995, 337).

Israel van Meckenem, Martin Schongauer und Albrecht Dürer

(c) Auf ihn [F. van Bocholt] erfolgten strax Israel von Meckenich [van Meckenem], aus der Eifel burtig, und die litter W.,³²⁹ dessen signification Ich noch nit erfahren. Diese beide haben wol etliche wenig schlechte, zum meisten theil aber viel grosse und bis verwunderens zu kunstige platen geschnitten, in welchen gleichwols die manier des Bocholts noch sehr gespuret wirdt. Nach diesen erfolget Martin Stock [Schongauer], welcher die beide genannten zum grossen theil uberstieg, doch also, das man ganz klarlich die vestigien derselben beiden in seinen stucken vernehmen kan. Dieser ist beneben der schneidung auch ein herlicher Zeichner und Schilder gewesen und ein Lehrmeister des Alberti Dureri. **Quad 1609, *Teutscher Nation*, 426.** (Zitiert nach Cramer/Klemm 1995, 337–38).

Albrecht Dürer

(d) Auch waren in der zeit viel subtile Nidderlander in holz zu schneiden, welche Maximilianus dem Durero alle mitgegeben, und diese alles, was der Durer ganz artig und reinlich mit der feder aufs Papier vorgezeichnet, hernach in die hulzene formen schnitten, daher es kompt, das man noch ein so grosse menge schoner Holzprenten vom Durer findet. Was seine Kupferstuck angehet, so werden derselben ins-

329 Siehe oben Anm. 320.

gemein hundert gezelet von kleinen, grossen, und mittelbaren durcheinander. **Quad 1609, Teutscher Nation, 428.** (Zitiert nach Cramer/Klemm 1995, 341).

Kritik des Sammelns in Bezug auf Dürer

(e) Seine hulzene Figuren belaufen sich in der zal mehr dan noch einst soviel, und stehet in gros bedencken, ob er in holz oder kupfer der artigst gewesen seie. Seine manuscripta und andere schlecht hinentworfene papierlin und pergamentlein werden von den Kunstnern und andern admiratoribus fur Heiligthumb verwaret, seine Tafeln und Schildereien fur die högste und edelste Kleinoder aufgesetzt und gehalten (...). **Quad 1609, Teutscher Nation, 429.** (Zitiert nach Cramer/Klemm 1995, 341–42).

GIOVANNI BAGLIONE³³⁰

*Vite (1572–1642), 1642*³³¹

Das Viten-Kompendium des Malers und Kunstliteraten Giovanni Baglione erschien das erste Mal im Jahre 1642 und erfreute sich alsbald eines großen Erfolges als Reiseführer, weswegen das Buch bis zum 18. Jahrhundert mehrfach aufgelegt wurde.³³² Die Rezeption dieses Buches als Reiseführer erklärt sich aus seiner Gestaltung: Von einer Rahmenerzählung über die Begegnung zwischen einem

³³⁰ Rom, ca. 1570–1643.

³³¹ *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Rom 1642. Zu den weiteren Schriften Bagliones zählt etwa *Le nove chiese di Roma* von 1639. Zu Baglione als Künstler sind bisher zwei wesentliche Monographien erschienen: Möller 1991 und O'Neil 2002; zu den Zeichnungen Bagliones siehe Brink 2008.

³³² Nach der ersten Edition von 1642 bei Andrea Fei in Rom wurden Bagliones Viten posthum im Jahre 1649 von Manelfo Manelfi, ebenfalls in Rom, neu aufgelegt. Zwischen 1723 und 1743 erschienen drei Ausgaben in Neapel, sie beinhalten ergänzend die Biographie von Salvator Rosa. Zum Erfolg des Buches als Reiseführer siehe etwa O'Neil 2002, 180 und Anm. 13.

Zu den kunsthistorisch motivierten Neuauflagen im 20. Jahrhundert und zur Forschungsübersicht siehe Stoltz 2010. Eine nach wie vor aktuelle und umfassende Bearbeitung der Viten erfolgt 1995 mit Herwarth Röttgen (Röttgen 1995). Seine kritische Edition beinhaltet ein Faksimile der ersten Ausgabe aus dem Jahre 1642 und bespricht sowohl die ursprüngliche Edition als auch die nachfolgende Ausgabe von 1649 ausführlich. Allerdings behandelt Röttgen nur die ersten drei der fünf Teile des Schriftwerks. Eine Aufarbeitung der Kupferstecher-Viten, *Vite degli Intagliatori*, die dem fünften Teil des Buches eingegliedert sind, wurde neben einem umfassenden Aufsatz (Stoltz 2010) erst 2016 bei Giovanni Fara in einer Neuedition unternommen.

Römer und einem Stadtfremden getragen, werden die Künstlerbiographien in fünf Teile eingeteilt, die jeweils dem Papst, unter dessen Herrschaft die besprochenen Künstler gewirkt haben, zugeordnet werden.³³³ Die Viten-Kapitel sind relativ einfach gegliedert: Nach einer knappen Einleitung und einer eventuellen Notiz zu den Umständen der Geburt des Künstlers folgt sogleich die Auflistung des Œuvres mit kurzen bildinhaltlichen Angaben, mit Anmerkungen zur Qualität der Werke und sehr oft mit Ortsangaben. Bagliones Viten bieten dem Leser demnach hauptsächlich eine umfassende Liste an Werken samt Angaben ihrer Aufbewahrungsorte. Dabei galt es dem Autor selbst, nicht über die bloße und urteilsfreie Präsentation der römischen Kunst hinauszugehen.³³⁴ Tatsächlich, im Vergleich zu Vasaris *Vite*, werden in Bagliones Buch weder die Werke noch die Künstler in einem übergreifenden, historischen oder kunstimmanenten Zusammenhang besprochen. Es fehlen ein umfassen-

der und gesonderter theoretischer Diskurs zur Kunstentstehung und zu den Kunstnormen, oder eine stilkritische Diskussion.³³⁵

Nichtsdestotrotz ist diese angekündigte Unvoreingenommenheit nicht wirklich präsent.³³⁶ Baglione baut in den Einzelkritiken

333 Diese *Giornate* beginnen mit einem kurzen Dialog zwischen dem Römer und dem Stadtfremden, dem sich eine Einführung zum Kunstgeschehen unter dem jeweiligen Papst anschließt. Folgende Pontifikate werden besprochen: Gregor XIII. (1572–1585); Sixtus V. (1585–1590); Klemens VIII. (1592–1605); Paulus V. (1605–1621) und Urban VIII. (1623–1644).

334 Dies kündigt Baglione im Vorwort der Schrift als eine neue Herangehensweise im Umgang mit der Kunst an, als ein Gegenprogramm zur Kunstdarstellung bei Giorgio Vasari und Raffaello Borghini (*Riposo*, 1584), siehe Baglione, *Vite (1572–1642)*, 1642, »Al Lettore«, unpaginierte Seite: »Ciò, che manca a Giorgio Vasari, & a Raffaello Borghini nelle Vite de' lor Pittori, Scultori, & Architetti, hora è supplimento di questa mia fatica (...) Pur se la luce alcuna ricerchi, solo la chiarezza della verità da me spera, ma la certezza del giudicio da altri attendi; che si come la Virtù è a sè gloria, così le opere sono a sè lode, & io scrivo le Vite de gli Artefici, e non sò il giudicio de gli artificij.«

335 Stoltz 2010, 250. Bereits Pietro Bellori ([BELLORI]) hat diese Art und Weise der Kunstbesprechung als höchst negativ beurteilt und sie als Inferiorität in Kunstkritik und Kunstgeschichte gebrandmarkt: Unter anderem in der Einleitung des eigenen Viten-Kompendiums konstatiert Bellori, dass Baglione die Künstler und ihre Werke unkritisch behandelt, da er jedem möglichen Künstler in Rom eine Vita widmet. Siehe Bellori, *Vite de' moderni*, 1672, »Lettore«, unpaginierte Seite. Zu bemerken ist auch Bagliones Schreibstil, der gerade in den *Intagliatori* relativ »arm« und skizzenhaft ist, so dass die Viten mehr oder weniger als Auflistungen gelten könnten. Stoltz, 2010, 249–251.

336 In den aktuellen Beiträgen zu Baglione wird beobachtet, dass der Künstler und Literat sich wohl stark mit kunsttheoretischen Fragen und mit zeitgenössischen wie vergangenen Stilrichtungen auseinandergesetzt hatte. Dies offenbart sich sowohl in der selektiven Stilsuche im Œuvre Bagliones als Maler als auch in seiner Funktion als Oberhaupt der Accademia di San Luca und schließlich in seinen Schriftwerken. In den einzelnen Anmerkungen in seinen Schriften etwa wird ersichtlich, dass Baglione ein ausgezeichneter Kunstkenner war und stilistische Einflüsse unter den Künstlern erkannt hatte, die von der Forschung bestätigt wurden. Siehe hierzu O'Neil 2002, 190 und Anm. 53. Zur Auseinandersetzung mit den Stilrichtungen bei Baglione als Künstler siehe vor allem idem 1998. Über die Verweigerung des *giudizio* als ein kunsttheoretisches Konzept bei Baglione siehe De Mambro Santos 2002, insbes. 45–47. In Bagliones *Vite (1572–1642)* fließt die Lektüre von Giorgio Vasari und Raffaello Borghini, sowie von Giovanni Battista Armenini und Federico Zuccari ein. Siehe hierzu auch De Mambro Santos 2002, insbes. 49–51, sowie zum theoretischen Einfluss von Zuccari bei Baglione Stoltz 2010, 251, Anm. 15–18.

diverse Werthierarchien auf, in denen negative Urteile oder Lob vermittelt werden³³⁷, und in denen sowohl ein kunsttheoretisches Statement als auch ein technisches und stilistisches Wissen aufgezeigt werden.³³⁸ In seinen Ausführungen synthetisiert Baglione vor allem die Konzepte der *imitatio* und der *inventio*. Die Nachahmung wird ausschließlich als Studium der Werke der Meister definiert. Baglione verwendet den Begriff vielerorts in der Äußerung »imitando la maniera di«, womit der Terminus *imitare* letztendlich als Synonym für »Stilnachahmung« verstanden werden kann.³³⁹ Die Bild-erfindung dagegen offenbart sich als ein »Nebenprodukt« der *imitatio*. In den Künstlerviten verwendet Baglione den Begriff *invenzione* vor allen Dingen, um eine gelungene Darstellung, ein Detail oder die Komposition des Bildes herauszustellen. Beide Termini, *invenzione* und *imitazione*, sind somit dem heterogenen Urteilkatalog innerhalb der Werk-Auflistungen dienlich. Dies gilt ebenso für den gesonderten Teil der Schrift, namentlich für die biographische Reihe *Intagliatori* zu den Künstlern der Druckgraphik.³⁴⁰

337 Siehe etwa zu der scharfen Kritik Bagliones an Caravaggio De Mambro Santos 2002, 64–67.

338 Stoltz 2010, 251.

339 In der Vita von Pellegrino Pelligrini (Tibaldi) (1527–1596) schreibt Baglione beispielsweise: »(...) tra l'altre belle opere vi dipinse la famosissima loggia de' Mercatanti, & in questo lavoro imitando la maniera di Michelagnolo Buonarroti tanto avanzossi, che superò infin l'espettatione di se medesimo, e d'altrui.« Baglione, *Vite (1572–1642)*, 1642, 62. (*Loggia dei Mercanti*, 1558–61, Ancona).

340 Wie die hier vorliegende Anthologie veranschaulicht, entstanden zunächst diverse Auflistungen der Künstler, wie etwa bei Doni und de Holanda, dann Sammelbeiträge zu Stechern, wie bei Vasari und bei Quad von Kinckelbach, und schließlich vereinzelte Beiträge in den Künstlerviten wie bei van Mander. Vor weiteren

Intagliatori

Baglione hat bereits in der Vorfassung seiner Schrift die Kapitel-Reihe *Intagliatori* miteingeplant,³⁴¹ eingeordnet nach der fünften *Giornata*, aber insgesamt im Kontext des Kunstgeschehens der gewählten Zeitspanne von 1572 bis 1642.³⁴² Es handelt sich um eine Kompilation von kurzen Kapiteln zu Künstlern wie Cornelis Cort, Antonio Tempesta und Matthäus Greuter.³⁴³ Die Sonderstellung der *Intagliatori* wird in der Einleitung des ersten Kapitels, namentlich zu Cornelis Cort, bestätigt. Hier formuliert und diskutiert Baglione die ambivalente Position der Druckgraphik gegenüber der Malerei:

Viten-Kompendien, expliziten Traktaten zur Druckgraphik oder vor der ersten geschlossenen Viten-Schrift über die Kupferstecher von Baldinucci (1681) ist Giovanni Baglione der erste Autor, der eine gesonderte und umfassende Viten-Reihe ausschließlich zu Kupferstechern schreibt. Der Autor ist dabei derart konsequent, dass er Künstler, die auch Maler sind, zunächst in den *Maler-Viten* und dann in den *Kupferstecher-Viten* behandelt, und dies auch betont, wie etwa in den Kapiteln zu Agostino und Annibale Carracci (Zitat (h)). Bereits Schlosser bemerkt, dass die Kupferstecher-Viten Bagliones eine Besonderheit darstellten, siehe Schlosser 1924, 412.

341 Dies zeigt ein noch erhaltenes Manuskript des gesamten Schriftwerks auf. Rom, Biblioteca Vaticana, Codex Vaticanus Chigianus G VIII 22.

342 Die bei *Intagliatori* besprochenen Künstler haben in der von Baglione gewählten Zeitspanne von 1572 bis 1642 gelebt.

343 Folgende Künstler der Druckgraphik werden besprochen: Cornelis Cort, Justus, Johann, Ägidius und Raphael Sadeler, Hendrick Goltzius, Agostino und Annibale Carracci, Camillo Graffico, Raffaello Guidi, Francesco Villamena, Giovanni Maggi Romano, die Parasoli-Familie (Lionardo, Isabella, und Bernardino) Andrea Andreani, Giovanni Giorgio Nuovolstella, Philipp Thomassin, Antonio Tempesta und Matthäus Greuter. Siehe Baglione, *Vite (1572–1642)*, 1642, 387–400.

»Sollen doch, mein Herr, auch der Zeichnung kündigt sein die guten Stecher mit Ätzwasser oder mit dem Grabstichel; und sie können unter den Malern ihren Platz haben, da sie mit ihren Blättern die Werke der berühmtesten Meister verewigen: und obwohl ihre Mühen vor dem Urteil des Publikums nicht immer beständig sind und kritisch beschaut werden, lässt sich doch nicht bestreiten, dass sie mit ihren Blättern die Stadt der Welt³⁴⁴ veredeln und bereichern. Ganz im Gegenteil, einige Künstler der Malerei haben schließlich mit Ätzwasser oder mit dem Grabstichel eigene Werke gestochen, und so wie sie Maler waren, so waren sie auch Stecher, und in beiden [Gattungen] erreichte ihre Tugendhaftigkeit den Ruhm und unendlich viel Anerkennung.« (a)

Während sich die Forderung, der Kupferstecher solle »die Zeichnung beherrschen«, der theoretischen Konvention des *diseño* angliedert,³⁴⁵ stellt Baglione wohl als einziger Literat in der Frühen Neuzeit konkret die Problematik der Zuordnung der Druckgraphik innerhalb der bildenden Künste fest: Die Druckgraphik »müsste« eigentlich der Malerei zugeordnet werden, beziehungsweise ihr gleichgestellt werden (»tra Dipintori possono avere il luogo«). Dies sei jedoch nicht vollends möglich, aufgrund des »unbeständigen« Urteils des Publikums. Als Gründe gegen dieses Urteil führt Baglione zunächst das Argument an, dass die Druckgraphik die Werke der Meister »verewige«, und anschließend die Beobachtung, dass sie eine Bereicherung für die Künste der Stadt Rom darstelle. Die eigentliche Aufwertung erfolgt aber im nächsten Satz: Die Druckgraphik sei eine weitere Ausdrucksform, in welcher die Maler ihre Kunstfertigkeit zeigen könnten, da-

her gebühre diesen Künstlern Anerkennung sowohl als Maler als auch als Kupferstecher. Beide Kunstformen streben demnach nach künstlerischer *virtus*.

Giovanni Baglione kannte sich sowohl in der römischen als auch insgesamt in der europäischen Druckgraphik sehr gut aus.³⁴⁶ Seine Texte weisen eine klare Sicht auf den gesamten druckgraphischen Herstellungsprozess auf, insbesondere in der Beschreibung der Technik des Holzschnittes. (i) (j)³⁴⁷ Außerdem wird

346 Es ist nicht bekannt, ob Baglione eine eigene Sammlung an Zeichnungen und Stichen besaß. Womöglich kannte Baglione aber zahlreiche Sammlungen, u. a. diejenige von Antonio Tronsarelli, Vater von Ottavio Tronsarelli, der für Bagliones Erstausgabe der *Viten* eine Widmung an den Kardinal Girolamo Colonna verfasste. Zur Sammlung von Antonio Tronsarelli siehe Lafranconi 2003.

347 In Bagliones Ausführungen werden Kenntnisse der einzelnen grundlegenden Schritte der Druckgraphik ersichtlich, von der Bearbeitung der Platte bis zum Druck. Zu Francesco Villamena d'Assisi schreibt Baglione beispielsweise: »(...) hebbe ancora alcune cose di sua invention; ma particolarmente fu bravo intagliatore di bulino in rame, e ne fanno fede le diverse carte, che del suo vanno fuori in stampa, con franchezza, e con risoluzione di mano formate.« (Baglione, *Vite (1572–1642)*, 1642, 392). Auch in Antonio Tempesta's Vita zeichnet Baglione den gesamten druckgraphischen Verlauf in der Auflistung einiger Werke auf; Baglione schreibt: »Egli già fece i rami de' dodici Mesi co' lor segni, & essercitij di que' tempi, in acqua forte intagliati, e poi dati alle stampe.« (Ibidem, 397). Zu dem Druckbild *Ecce Homo* heißt es wiederum, es sei von Antonio Carracci nach Correggio gestochen und zum Druck gegeben worden: »L'Ecce homo di Antonio da Correggio fu da lui con l'intaglio dato alle carte.« (Ibidem, 390) Baglione formuliert aber auch, wie viele Kunstliteraten vor ihm, die ambivalente Sicht auf die Druckgraphik zwischen Druckbild und Druckplatte, wenn er etwa häufig von »gesto-

344 Hier ist die Stadt Rom gemeint.

345 Vgl. Stoltz 2010, 252.

konsequent angemerkt, dass ein Druckbild nach der Bilderfindung des Kupferstechers entstanden ist, oder dass es nach einer Vorlage eines anderen Künstlers ausgeführt wurde. Damit kristallisiert sich ein genauer Blick auf die autoreigene und reproduzierende Druckgraphik zwischen den Parametern *imitatio* und *inventio* heraus. Wie oben erläutert, ist das Konzept der Nachahmung in Bagliones Ausführungen im Grunde genommen mit dem Studium der *maniera* gleichzusetzen.³⁴⁸ Die Anwendung des Begriffes *imitare* birgt hierbei den Sinngehalt in sich, dass ein Bild im Stile eines Meisters nach einer eigenen Bilderfindung ausgeführt wird. Dies ist ein Umstand, der innerhalb der Logik der Maler-Viten Bagliones als selbstverständlich erscheint, in den Kupferstecher-Viten nun aber zusätzlich betont wird, etwa in der Besprechung der *Meisterstiche* von Hendrick Goltzius, in der Baglione anmerkt, der Künstler habe nach eigenen Bilderfindungen (*»con sue invenzioni«*) die *maniera* der italienischen Maler nachgeahmt. (b)³⁴⁹ Tatsächlich wird der Terminus *invenzione* nur dann eingesetzt, um auf die »eigene« Autorschaft des Kupferstechers explizit zu verweisen (*»di*

sua invenzione«).³⁵⁰ Auf diese Weise wird dem Begriff *invenzione* in Bezug auf die Druckgraphik eine Sonderfunktion zugetragen und seine Bedeutung neu definiert, da mit ihm auf die Eigenständigkeit in Inhalt und Bildkomposition des Druckbildes fokussiert wird. (c)³⁵¹ Das reproduzierende Druckbild hingegen

chenen Blättern« spricht. Siehe etwa Zitat (c): *»far^c intagliare le carte«*; (siehe Kap. 1.1.B).

348 Vgl. das Zitat in Anm. 339.

349 Die Kupferstich-Reihe *Meisterstiche/Marielen* von Goltzius wurde ebenfalls bei van Mander erwähnt, siehe [VAN MANDER], Anm. 298–299. Im Gegensatz zu van Mander, der zwar von den sechs Bildern aus dieser Reihe spricht, aber nur die Kupferstiche im Stile von Dürer und van Leyden konkret benennt, listet Baglione als Stil-Vorlagen dieser Reihe Dürer, Tizian, Andrea del Sarto und Correggio auf. Er schweigt über Lucas van Leyden und nennt fälschlicherweise Raffael. Vgl. Mensger 2016, 67; siehe Kap. 2.1.A.

350 Beispiele: Über Ventura Salimbeni (im Kapitel zu Francesco Villamena) merkt der Autor an: *»il quale anch'esso di sua inventione fece diverse stampe«* (Baglione 1642, 393). Im Kapitel zur Parasoli-Familie wird erwähnt: *»Isabella Parasoli Romana fu moglie di Lionardo, e fece di sua inventione«* (ibidem, 394); und in der Vita von Matthäus Greuter heißt es über Orazio Borgianni: *»& altre di sua inventione«* (ibidem, 399). Zur Betonung, dass Francesco Villamena nach eigenen Vorlagen Stiche ausgeführt hatte, spricht Baglione an einer Stelle auch von *»di suo disegno«*: *»Di suo particolare disegno ha tra molte opere«* (ibidem, 393).

Das Wort *invenzione* wird auch in Bezug auf technische Entwicklungen der Druckgraphik wie Holzschnitt und *chiaroscuro*-Holzschnitt (Zitat (j)) verwendet; *»inventioni«* bezeichnen wiederum in einer Passage über Giovanni Romano *»Kuriositäten«* (ibidem, 394). Ein einziges Mal fällt das Wort *»inventare«* in Bezug auf Werke von Philipp Thomassin, die von Francesco Vanni *»erfunden«* gewesen seien: *»Francesco Vanni, il quale inventò le carte dell'Intaglio in rame della vita di s. Catherina da Siena.«* (ibidem, 397).

351 In einer Passage über Matthäus Greuter (Zitat (c)) schreibt Baglione: *»Er war Autor, der die Blätter der Harmonia, unter anderem den Dekalog und die Sonntagspredigt, reich an Figuren und edlen Erfindungen, stechen ließ.«* Hier ist Matthäus Greuter auf besondere Art und Weise in der Rolle des Erfinders der Kupferstiche präsentiert, denn es heißt, Greuter sei *»Autor«* dieser Kupferstiche gewesen und er habe sie stechen lassen. Bei der hier erwähnten Reihe handelt es sich um ein Buch zu den Sieben Sakramenten *Harmonia seu concordantia decalogi cuius VII petitiones procedunt ex VII virtutibus obtinentur per VII ecclae. sacramenta (...)*, Rom 1626, NHG 84–91. Wie der New German Holl-

entsteht nicht nach einer Bilderfindung, sondern nach einer Vorlage (*disegno*, »incise col disegno di«).³⁵² Außerdem, das reproduzierende Druckbild imitiert nicht, es überträgt. Das Wort *imitare* wird bei Baglione bezüglich der reproduzierenden Werke nicht verwendet, sondern Begriffe wie *trasportare*, *rappresentare* oder auch *esprimere*. Über Agostino Carracci schreibt Baglione, Agostino »repräsentierte« die Werke von Tintoretto. (d) Über Raffaello Guidi heißt es, er habe die *Grablegung Christi* und die *Berufung des Apostels Andreas* nach Federico Barocci »gut übertragen und mit Eifer gelungen wiedergegeben«. (e)³⁵³ Dass es sich bei der druckgraphi-

schen Reproduktion um eine spezifische Funktion der Nachahmung handelt, wird dadurch ersichtlich, dass Baglione in diesem Kontext nicht das Wort »Kopie« verwendet, wie etwa in Bezug auf Nachbildungen von einer Zeichnung auf eine andere Zeichnung.³⁵⁴ Die Begriffe *trasportare* oder *rappresentare* signalisieren daher, dass es sich hierbei um eine Reproduktion im Sinne von einer Übertragung aus einer gattungsfremden Vorlage handelt.³⁵⁵

stein anzeigt, wurden diese Bilder von Matthäus Greuter veröffentlicht. In der Inschrift des ersten Blattes wird der Künstler als derjenige identifiziert, der die Bilder »erfand«, außerdem wird darauf verwiesen, dass »diverse« Personen diese Kupferstiche realisiert haben. Die Inschrift lautet: *Diversi incidebant – Matthae' Greuter Auctor inven. (...)*. Es liegt auf der Hand, dass Baglione seine Informationen und vor allem die Bezeichnung »autore« direkt von der Inschrift des vorliegenden Kupferstichs übernahm und daher diesen Begriff wählte. Es ist jedoch interessant, dass für die Inschrift dieser Reihe die »doppelte« Formel »Auctor inven.« gewählt wurde. In diesem Zusammenhang verstärkt die Bezeichnung »Auctor« nicht die Tatsache, dass Greuter die Entwürfe gemacht hat, sondern legt sicherlich als Information gegenüber dem Rezipienten die Autorschaft im Sinne der rechtlichen *auctoritas* fest, dank welcher Greuter über die Entwürfe und Kupferstiche verfügte.

352 Für die Vorlage eines anderen Künstlers fällt stets die Floskel »disegno di« oder »con disegno di«: *Vite (1572–1642)*, 1642, *Vita Cornelis Cort*, 388; *Vita Thomassin*, 397; oder es wird schlicht »di« (von) angemerkt: »(...) ha fatto in foglio l'Adorazione de' magi, di Federico Zuccherò, che sta in San Francesco delle Vigne a Vinegia«, *ibidem*, *Vita Sadeler*, 388.

353 Raffaello Guidi, *Grablegung* nach Federico Barocci, 1598, siehe Olsen 1962, 169–171. Raffaello

Guidi, *Die Berufung des Apostels Andreas*, nach Federico Barocci, *ibid.*, 175–176.

Der Ausdruck »übersetzen«, im wörtlichen Sinne »transportieren«, lässt an eine exakte, der Vorlage weitgehend entsprechende Darstellung denken. Im Wort »rappresentare« oder »esprimere« (im Italienischen äquivalent zu »darstellen«) hingegen ist ein interpretatorischer Freiraum konnotiert. Baglione verwendet alle diese Begriffe jedoch undifferenziert, um darauf zu verweisen, dass Druckbilder generell Vorlagen »wiedergeben«. Wie in dem hier erwähnten Zitat (e) ersichtlich wird, verwendet Baglione das Wort »esprimere« auch schlicht im Sinne von »ausführen« (»felicemente esprime«). Siehe weitere Passagen: *ibidem*, *Vita Sadeler*, 389, *Vita Nuvostella*, 396 und *Vita Tempesta*, 398.

354 In den Viten-Kapiteln zu den Malern ist etwa in einer Passage zu Bernardino Cesari die Rede davon, der Künstler habe in seine Zeichnungen die Zeichnungen von Michelangelo »übertragen«. Baglione präzisiert hier, diese Zeichnungen seien »Kopien« aus »Originalen«: »Bernardino li fece tanto simili, e si ben rapportati, che l'originale dalla copia non si scorgeva. In somma ben disegnava, e nell'imitare era eccellente«. Baglione, *Vite (1572–1642)*, 1642, (*Vita di Bernardino Cesari*), 147. Vgl. hingegen Baldinucci, der die reproduzierenden Druckbilder durchaus als Kopien bezeichnet, [BALDINUCCI].

355 In einer Passage heißt es über ein autoreigenes Werk von Antonio Tempesta: »Bewundernswert ist auch seine *Erschaffung der Welt* auf zahlreichen Blättern übertragen«; Zitat (g). Hier ist es schwierig aus dem Kontext auszumachen, was genau gemeint ist, etwa, inwiefern Baglione hier den spezifischen Schritt der druckgraphischen Produktion anvisiert, in welchem gewöhnlich

Für Baglione gilt aber: Das Druckbild präsentiert – bei eigener oder fremder Bilderfindung gleichermaßen – eine bestimmte, bewundernswerte Ausführung, die es in erster Linie zu betrachten gilt. Insbesondere die reproduzierenden Druckbilder werden hierbei mit wertenden Formeln wie *diligenza*, *fatica* und *eccellenza* ausgezeichnet.³⁵⁶ Baglione stellt also für die Druckgraphik die *invenzione* (spezifiziert als Bildthema und Bildkomposition) der Ausführung als *espressione* gegenüber, so dass insbesondere bei den reproduzierenden Druckbildern letztendlich die Konnotation der Eigenständigkeit der Leistung betont wird.³⁵⁷ (f) Damit werden die autoreigenen und reproduzierenden Druckbilder nicht in eine wertende Hierarchie gestellt.

In der Viten-Reihe *Intagliatori* nehmen jedoch zwei Künstler, Agostino und Annibale Carracci, eine Sonderrolle ein. Im ersten Satz dieses Kapitels betont Baglione, es sei nicht verwunderlich, dass die Carracci als Kupferstecher herausragten, seien sie doch ausgezeichnete Maler

gewesen. Baglione bemerkt anschließend, dass die »Zeichnung« den beiden Künstlern die Ehre erweise. (h) Den Carracci wird hierbei die Exzellenz unter der Prämisse des Begriffes *disegno* zugesprochen, der in diesem Kontext die übergeordnete Bedeutung der intellektuellen Leistung des Künstlers, vor allen Dingen des Malers, einnimmt.³⁵⁸ Überschaute man alle wesentlichen Aussagen Bagliones zur Druckgraphik in Bezug auf die Auslegung der Aspekte *disegno*, *inventio*, *imitatio*, so gebührt der Kunst der Druckgraphik die *inventio* – sprich die Fähigkeit, eigene Bildkompositionen zu gestalten– sowie die hohe Qualität der Ausführung. Verwehrt wird der Druckgraphik jedoch die Instanz des *disegno*, im Sinne der Intellektualität oder vielmehr der Virtuosität. Diese bleibt einzig der Malerei vorbehalten beziehungsweise der druckgraphischen Kunst, wenn sie von einem ausgezeichneten Maler ausgeführt wird.³⁵⁹ In Bagliones Kupferstecher-Viten wird demnach der Maler als Kupferstecher einem »bloßen« Stecher übergeordnet. Nichtsdestotrotz räumt der Autor der Druckgraphik insgesamt einen hohen Stellenwert ein und behandelt ausführlich ihre Qualitäten, da sie ein Bereich der Malerei ist.

AUSZÜGE

Cornelis Cort, Einführung zu den Kapiteln »Intagliatori«

(a) Sogliano, ò Signor mio, esser' anche intendenti di disegno i buoni Intagliatori d'acqua forte, o di bulino; e però tra Dipintori pos-

eine Vorzeichnung auf die Druckplatte übertragen wird. Damit wäre jedes Werk, autoreigen oder reproduktiv, letztendlich eine »Übertragung«. Möglicherweise ist aber unter »trasportare« auch die Veröffentlichung und Multiplikation durch den Druck gemeint, da Baglione hier von »zahlreichen Blättern« spricht. *Die Erschaffung der Welt (Schöpfungsszenen)*, Antonio Tempesta, Radierungen-Reihe, vor 1607, B. XVII, 2–13.

356 Bsp.: Zitat (e).

357 Vgl. Stoltz 2010, insbes. 255. An vereinzelt Stellen wird, sowohl bei autoreigenen als auch bei reproduzierenden Werken die Eigenhändigkeit der Ausführung betont. Zu Antonio Tempesta heißt es: »(...) das Blatt mit dem Heiligen Hieronymus mit dem Ereignis des Jüngsten Gerichts [Radierung, 1590, B. XVII, 405] ist ein Werk seines Geistes und seiner Hand.« (Zitat (g)) Siehe auch Baglione, *Vite (1572–1642)*, *Vita ...Parasoli*, 395 oder *Vita Francesco Villamena*, 392.

358 Die »Zeichnung«, auf die sich die beiden herausragenden Agostino und Annibale berufen dürfen, ist im Gegensatz zu anderen Passagen hier großgeschrieben. Siehe hierzu auch Stoltz 2010, 255–256.

359 Stoltz 2010, 256.

sono havere il luogo; poiche con le loro carte fanno perpetue l'opere de' più famosi maestri: e benche le fatiche loro al cospetto del publico non sempre sieno stabili, e si mirino, pure non si può negare, che il lor fogli non nobilitino, & arricchiscano la Città del Mondo [Roma]. Anzi alcuni Artefici di Pittura, in fin essi hanno d'aqua forte, o di bulino le proprie opere intagliate, e come erano Pittori così anche Intagliatori furono; & in loro queste Virtù hebbero commune il vanto, & indistinta la lode.

[Corts Kupferstiche nach Girolamo Muziano] Tra le altre, ch'egli intagliò, furono quelle, che vengono da Girolamo Mutiano con que' rari paesi, ch'è cosa degna a vederli con franchezza, e con nobil'intaglio per alto fatti, cioè il san Gio. Battista, il s. Girolamo, il s. Francesco, la s. Maria Maddalena, il s. Eustachio, & li s. Honofrio co'loro Romitorij, e paesi egregiamente incisi. E per tra verso un'altro bellissimo paese, ov'è s. Francesco, che riceve le stimmate. **Baglione, Vite (1572-1642), 1642, 387-388.**

Begrifflichkeiten in Bezug auf die Druckgraphik

Imitazione: Goltzius' »Marienleben«

(b) Nel Pontificato di Clemente VIII. Fiorentino vi fu un valent' uomo, che co' l' bulino intagliava di rame, detto Henrico Golzio Olandese. Egli fece bellissime carte con mirabile maniera incise; e vaglia il vero, che maneggiava il bullino con grandissima franchezza, e se avesse accompagnato la sua maniera con disegno buono Italiano, haverebbe fatto cose di stupore, per la franchezza dell' operare. Una volta gli venne voglia di fare alcune carte a bulino con sue inventioni, ove imitò la vera maniera de' gli eccellenti Pittori d'Italia, e d'altri come Raffaello da Urbino, di Titiano, del Correggio, di Andrea del Sarto, del Ba-

roccio, di Alberto Duro, e d'altri, le quali gli furono assai lodate. Tanto può la forza dello studio. **Baglione, Vite (1572-1642), 1642, 389.**

Invenzione: Matthäus Greuters Reihe »Harmonia«

(c) [Mattheo Greuter] Fu autore di far' intagliare le carte dell' Armonia trà il Decalogo, e l'Oratione Domenicale di figure, e d'inventioni nobili, e ricche. **Baglione, Vite (1572-1642), 1642, 399.**

Rappresentare: Carracis Werke

(d) Rappresentò egli [Agostino] l'opere del Tentoretto ne' suoi intagli, cioè il s. Girolamo Dottore penitente in foglio. La Crociffisione di Christo con numerosa gente, e con varie dimostrazioni d'affetti per lungo in tre fogli.³⁶⁰ (...) [Annibale] Christo di Corona di spine passionato, e dalle genti Hebreè schernito, nobili lavori in acqua forte. Una Maddalena con vaghissimo paesino, ma ritocca di bulino. E tutto a bulino intagliato un Sileno in una sottocoppa, di mirabile Maestro memorabil' opera.³⁶¹ **Baglione, Vite (1572-1642), 1642, 390-391.**

Trasportare: Werke von Raffaello Guidi

(e) Fu in quel tempo Raffaello Guidi, di Nazione Toscano, il quale intagliò in rame a bulino alcune carte con disegni del Cavaliere Giuseppe Cesari d'Arpino³⁶² assai francamente fatte, (...)

360 Zu dem hier erwähnten Kupferstich *Die Kreuzigung*, Agostino Carracci nach Jacopo Tintoretto, siehe insb. [BELLORI], CXXIV-CXXVI und Zitat (c) und (Abb. 47/48).

361 *Die Dornenkrönung*, Radierung, 1606, B. XVIII, 3; *Die hl. Magdalena in der Wüste*, Radierung und Grabstichel, 1591, B. XVIII, 16; *Der trunke Silen*, Annibale Carracci, Silberstich (siehe Kap. 1.2.A., insbes. Anm. 230 und (Abb. 16).

362 Giuseppe Cesari (Arpino 1568-1640 Rom).

Come altresì il Christo morto con buona quantità di gente, & il S. Andrea Apostolo del Baroccio, sono intagli di Raffaello Guidi, da lui ben trasportati, e carte con diligenza felicemente espresse.³⁶³ **Baglione, Vite (1572–1642), 1642, 392.**

*Esprimere: Werke von Villamena d'Assisi*³⁶⁴

(f) Espresse co'l bulino molti disegni di Ferrau da Faenza, tra quali è quello di Moisè, e del Popolo co'l Serpente nel Deserto:³⁶⁵ come parimente alcuni di Federico Baroccio da Urbino; & altre carte ha fatte, con buona maniera, nelle quali il numero v'è di pari con l'eccellenza. **Baglione, Vite (1572–1642), 1642, 393.**

»*Werk des eigenen Geistes und der eigenen Hand*«: *Werke von Antonio Tempesta*

(g) E la carta del s. Girolamo con l'avvenimento del giorno del Giudizio è opera del suo ingegno, e della sua mano. (...)

Mirabile similmente è la sua Creatione del Mondo in gran numero di carte riportata.³⁶⁶ **Baglione, Vite (1572–1642), 1642, 398.**

Sonderstellung der Künstler Agostino und Annibale Carracci

(h) Non ha dubbio, che di Agostino Caracci sia stata grandissima la fama, la quale della vita di lui, che io ho raccontato, agevolmente si può raccorre; ma perche egli, come valse nella pittura, così prevalse nell' intaglio, è forza, c' hora tra gl' Intagliatori il riponga; & il ripetere le sue lodi, sia gloria della virtù. (...)

Alli Caracci non men d'honore deve il Disegno, che di merito si professi la Pittura; e come è

lor premio la lode, così è pregio la gloria. **Baglione, Vite (1572–1642), 1642, 390/391.**

Holzschnitt

(i) Con l'occasione, che habbiamo nominato gl'intagli di legno, alla memoria hora mi si presenta Lionardo Parasole Norcino, il quale in legno le sue opere formava, & acquistonne lode, per essere in ragione di taglio più difficile, e più pericoloso quello di legno, che del rame. **Baglione, Vite (1572–1642), 1642, (Vita di Lionardo, Isabella, e Bernardino Parasoli), 394.**

(j) Incise per la Stamperia Medicea molte historie di Santi Padri, da Antonio Tempesta disegnate; & in legno, per vero dire, sono assai bene scolpite.

E veramente questa invenzione è degna di lode. L'antichità per gran tempo ne' legni formò le sue imagini, onde leggesi d'essere stata scolpita Diana in cedro, Giunone in cipresso, Ercole in faggio, Venere in mirto, Marte in tiglia, e Giove in vite selvaggia. Et hora l'età nostra mirasi ne' legni figurar gl'intagli delle sue opere. Cava è la parte, che non serve; e l'altra, che serve, restandovi a guisa di basso rilievo, mostra l'imagini, e rappresenta l'histoire; e lo stromento a ciò fare è un ferro, che dall'Artefice maneggiato co'l taglio opera, e mentre sminuisce la materia, cresce la forma, e dal mancamento delle parti riceve la perfettione il tutto. **Baglione, Vite (1572–1642), 1642, (Vita di Gio. Giorgio Nuvo-stella), 396.**

363 Siehe oben zu den genannten Werken Anm. 353.

364 Francesco Villamena (Assisi 1564–1624 Rom).

365 *Moses und die bronzene Schlange in der Wüste*, Francesco Villamena, 1597, Kupferstich nach Ferrau Fenzoni (Faenza 1562–1645).

366 Siehe oben Anm. 355 und 357.

ABRAHAM BOSSE³⁶⁷*Traicté des manieres de graver* (1645)/*Sentimens* (1649)³⁶⁸

Abraham Bosse war Kupferstecher und führendes Mitglied der Académie Royale. Er verfasste zahlreiche kunstliterarische Schriften, insbesondere zur Perspektive und zur Druckgraphik.³⁶⁹ Seine Lehrtätigkeit an der Académie und seine kunsttheoretischen Texte waren mit seiner Tätigkeit als Kupferstecher eng verbunden.³⁷⁰ Zu den Leitforderungen Bosses gehörte etwa die Notwendigkeit der allgemeingültigen und präzisen Regeln in der bildenden Kunst, die der Literat und Künstler vor allem mit mathematischen und perspektivischen Studien entwickelte.³⁷¹

367 Abraham Bosse (Tours 1604–1676 Paris).

368 *Traicté des manieres de graver en taille douce sur l'airin. Par le moyen des eaux fortes, & des vernix durs & mols. Ensemble de la façon d'en Imprimer les Planches & d'en Construire la Presse & autres choses concernans lesdits Arts*, Paris 1645. *Sentimens sur la distinction des diverses manieres de Peinture, Dessin & Gravure, & des Originaux d'avec leurs Copies*, Paris 1649.

369 Zu nennen sind unter anderem: *Representation des diverses figures humaines. Avec leurs mesures prises sur des Antiques qui sont de present a Rome, recueillies et mises en lumiere*, Paris 1656; *Traité des partiques geometrales et perspectives enseignes dans l'Académie royale de la peinture et sculpture*, Paris 1665; *Le peintre converty aux précises et universelles regles de son art*, Paris 1667. Siehe die Liste der Publikationen von Bosse bei Lo Nostro 2015, 311–314.

370 Siehe hierzu etwa die Überlegungen bei Senkevitch 2005, insbes. 4–7.

371 Lo Nostro 2015, 48–72, insbes. 56–58. Vgl. etwa Bosse, *Le peintre converty*, 1667, 39. Abraham Bosse war auch als Drucker und Verleger tätig. Bosses Forderungen nach der Vormachtstellung der mathematischen Regeln brachten zahlreiche Konflikte in die Diskussionen um das Konzept der Farbigekeit an der Académie Royale. Siehe etwa Lo Nostro 2015, insbes. 64.

Traicté

Abraham Bosses *Traicté des manieres de graver* ist in erster Linie ein technischer Text, beziehungsweise ein »Know-how«-Buch³⁷² zur Druckgraphik.³⁷³ Es bespricht etwa die Anwendung des Grabstichels sowie das gesamte Verfahren der Radierung und umfassend das Druckverfahren.³⁷⁴ Dieses Buch enthält aber auch einige Aussagen zu den kunstästhetischen Eigenschaften der Druckgraphik, zu ihrer Geschichte und ihrer Bedeutung innerhalb der bildenden Künste.³⁷⁵ In der Einleitung des Traktats bespricht Bosse den Ursprung des

Bosse wurde 1661 von der Académie suspendiert. Zu seiner Position innerhalb der Akademie siehe einführend Senkevitch 2005, 1–36.

372 Goldstein 2012, 19.

373 Es entstanden zahlreiche Übersetzungen des Traktats, etwa in Nürnberg 1652, 1669 und 1761; Amsterdam 1662, London 1662.

374 Das Buch *Traicté* erfasst folgende technische Themenbereiche: Es behandelt zunächst den harten Firnis und die Schritte von der Präparation der Kupferplatte und des Ätzwassers über die Applikation des Firnisses bis zu den Vorbereitungen vor dem eigentlichen Radieren (Übertragung der Zeichnung, Wahl der Nadel usw.). Anschließend wird das Radieren beschrieben und die Anwendung der Echoppe erklärt. Bosse widmet als erster Literat diesem Instrument ein ganzes Kapitel (*Traicté*, 1645, 25–28). Nach diesem folgt schließlich die Darlegung des Ätzvorgangs. Der zweite Themenbereich umfasst den weichen Firnis und die Diskussion der technischen Probleme sowohl des harten als auch des weichen Firnisses; besprochen werden außerdem diverse Vorgehensweisen beim Überarbeiten von bereits radierten Kupferplatten oder die Verwendung des Grabstichels. Der letzte Themenbereich betrifft den Druck, wo u. a. auch der Aufbau der Walze beschrieben wird. Der sogenannte harte Firnis wurde von Jacques Callot eingeführt. Zu Bosses Text über das Druckverfahren siehe Stoltz 2012a, 107–109.

375 Vgl. Lo Nostro 2015, 52–56.

Eingravierens (»graver«) und geht hierbei zeitlich weiter zurück als etwa Vasari in den *Vite*, indem er auf die Dekalog-Tafeln von Moses im Alten Testament verweist.³⁷⁶ Damit liegt im Hintergrund sicherlich die Absicht vor, auf das Graphische als eine Urform des künstlerischen Ausdrucks zu verweisen, von dem aus das Schreiben und das Zeichnen und somit die Kunst insgesamt hervorgehen. (a)³⁷⁷ Anschließend bespricht Bosse einige Druckgraphik-Künstler, etwa Simone Frisius, Matthäus Merian³⁷⁸, Jacques Callot, die Sadeler-Familie oder Francesco Villamena, deren Leistungen

im Kontext der Qualität und der Ästhetik des druckgraphischen Bildes diskutiert wird. Im Vordergrund steht die Norm, dass die Radierung im Druckbild der Erscheinungsform eines Kupferstichs entsprechen und dabei gleichzeitig sowohl Klarheit (»netteté«) als auch Weichheit aufweisen sollte: Beispielsweise schreibt Bosse über Frisius, der Künstler habe sich in seinen Radierungen durch »Nachahmung der Klarheit und Entschiedenheit des Grabstichels« (b) hervorgetan. Bosse stellt diesen Aspekt konsequent über alle andere bildinhärente Probleme: In der Einführung des *Traicté* bemerkt der Autor, er lasse das Thema »Zeichnung« und »Bilderfindung« außen vor, er richte sein Augenmerk hingegen nur auf die gelungene Linie. (b) In diesem Kontext bespricht Bosse insbesondere die »Vollkommenheit« und »Kühnheit« der Linienführung bei Jacques Callot und die neue Technik des harten Firnisses, die Callot entwickelt hatte. (c)³⁷⁹

376 Vgl. hierzu Goldstein 2012, 24–25.

377 Bosse vermerkt anschließend, der Grabstich gehe auf alle Formen der Gravur auf den verschiedenen Oberflächen von Glas, Stein und Holz zurück. Während bei anderen Autoren der Verweis auf den Grabstich als antike Kunst der Absicht unterliegt, diese Kunst zu nobilitieren oder insgesamt festzumachen, dass die Druckgraphik eine antike Kunst mit einer neuen Errungenschaft verbindet, spricht mit dem Druck ([VASARI], [DONI]), wird hier auf einen anderen Aspekt verwiesen, der nur im Ansatz bei De Holanda angesprochen wurde, namentlich auf die graphische Kunst als Urform der bildenden Künste. De Holanda gibt etwa den Hinweis, dass das Zeichnen und das Schreiben bei Quintilian als gleiche Tätigkeiten bezeichnet worden seien (Francisco de Holanda, *Dialogos em Roma* (Alves 1984), Bd. 2, 44. De Holanda bespricht dies im Kontext der These, dass die Malerei und Skulptur damit den gleichen Ursprung hätten und daher beide *pintura* seien [DE HOLANDA]; der portugiesische Autor bezieht diesen Lehrsatz jedoch nicht direkt auf die Druckgraphik. Bosses Überlegungen gehören damit zur Seltenheit. Innerhalb der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit ist außerdem zu beobachten, dass weder das Zusammenspiel zwischen Text und Bild in einem Druckbild, noch die Tatsache, dass beide Medien graphische Formen sind, erörtert wird.

378 Simon Frisius (Harlingen 1570/75–1628 Den Haag) Matthäus Merian (Basel 1593–1650 Bad Schwalbach).

379 Die Forschung geht generell davon aus, dass Jacques Callot tatsächlich als Erster den harten Firnis verwendete. Daniel Ternois macht in der nach wie vor aktuellen Standardmonographie darauf aufmerksam, dass Callot nicht einen neuen Firnis entwickelt hat, sondern einen angewandte, der für andere Techniken vorgesehen war. Ternois zeigt an, dass Bosse davon konkret berichtet: Der Literat schreibt, Callot habe einen Firnis entdeckt, der in Italien von Schreibern verwendet werde. Bosse spricht hier von »vernice grossa da Lignaioli« (Bosse, *Traicté*, 1645, 9). Dies bestätigt ein Brief von Callot an Domenico Pandolfini, in dem sich der lothringische Künstler für die Zusendung des »Firnisses« bedankt. Siehe Ternois 1962, 98–99. Siehe hierzu ebenfalls Trassari Filippetto 1992. Vgl. auch [FÉLIBIEN], Zitat (k).

Bosse stellt in der Besprechung Callots (Zitat (c)) die »Vollkommenheit« und »Klarheit« seiner Druckbilder heraus, macht jedoch die kritische Anmerkung, dass Callot die kleinen Formate gewählt habe, aber sicherlich auch in großen Formaten herausragend wäre. Hier

In Bezug darauf beschreibt Bosse die eigentliche Erscheinungsform der Kupferstichlinien, »so, wie der Grabstichel sie führt« (»comme le burin les fait«): Sie sei gebogen, groß, dick und delikate. Hier ist mit Sicherheit die herkömmliche »Taille« gemeint. (c)³⁸⁰

Zu den Kupferstechern, die als Vorbilder für das Studium der klaren Linie bei Bosse ausgewählt werden, zählen unter anderem die Sadelers oder Francesco Villamena. Die Werke von Cornelis Cort, Marcantonio Raimondi und von den Carracci hingegen sind für Bosse nicht »nachahmenswert«. Sie weisen eine weit geringere Klarheit beziehungsweise geringere technische Qualität der Linie auf. (d) Dennoch, führt Bosse fort, seien auch Radierungen beachtenswert, die diese Regeln nicht befolgten, da sie bestimmte bewundernswerte Bilderfindungen, Konturen und die »touches«, sprich: einen spezifischen Duktus vorzeigten. (e) In diesem Zusammenhang wird das eigentliche Publikum, für welches der Traktat geschrieben ist, deutlich. Es handelt sich um Maler, die sich der Radierung widmen und keine professionellen Kupferstecher sind: Die Maler verfügten für Bosse demnach zwar über die Fähigkeit zur Bilderfindung und über eine Kunstfertigkeit, welche in den Linienzügen, *touches*, zu erken-

nen sei, sie könnten jedoch nicht mit der Nadel umgehen und wüssten nicht, dass eine zu freie Hand ein unsaubereres Bild hervorrufe. Bosse verweist also darauf, dass das Können eines Druckgraphik-Künstlers in der Erfahrung und im Wissen darüber besteht, wie das Druckbild nach dem Abdruck der bearbeiteten Platte erscheint, beziehungsweise erscheinen sollte. Der Autor des *Traicté* schreibt außerdem, die Maler seien verwundert, dass ihre Radierungen nicht sogleich gelingen, außerdem hätten sie eigentlich wenig Zeit, um eine Kunst, wie die der Radierung, zu erlernen, da sie mit »wichtigeren Werken« beschäftigt seien. (e) Die Radierung erfordere aber eine lange Erfahrung, nicht nur in der Technik der Linienführung, sondern auch in den praktischen Problemen wie die Präparation des Firnisses. Dafür, so schreibt Bosse schließlich, sei sein Traktat nützlich.³⁸¹ Vor dem Hintergrund des akademischen Primats der Malerei, die »wichtigere Werke« realisiert, legt Abraham Bosse aus der Perspektive und Erfahrung eines Kupferstechers den Lesern/Malern dar, dass der Kupferstich die höhere druckgraphische Gattung ist, da sie nur von professionellen Kupferstechern ausgeführt werden kann. Die »einfachere« Technik der Radierung kann jedoch, als künstlerische Nebentätigkeit eines Malers und richtig erlernt, Exzellenz erreichen.

klings der Vorrang der *historia* an, im Sinne der aufwendigen Kompositionen der erhabenen Themen, die etwa in Bezug auf die Druckgraphik von Callot und Tempesta bei Félibien diskutiert wird. Siehe [FÉLIBIEN].

380 Bosse versteht das Erwirken der Taille in der Radierung vor allem als technisches Problem, das mit der Anwendung der Echoppe, die er hier allerdings nicht explizit nennt, bewerkstelligt werden kann. Ein weiteres Problem ist, die Radierung so auszuführen, dass die Darstellung auf der Platte länger erhalten bleibt. Bekanntermaßen nutzt sich die Platte einer Radierung schneller ab. Siehe etwa die Anmerkung bei [CELLINI]. Zitat (c).

381 Bosse, *Traicté*, 1645, 4.

Sentimens

Eine weitere Schrift von Abraham Bosse, in der sich der Kunsthistoriker umfassend zur Druckgraphik äußert, ist das Buch *Sentimens* von 1649.³⁸² Es handelt sich um eine Art Ratgeber für angehende Künstler und Sammler, in dem insbesondere auf die Problematik des Erkennens von Kopien und Originalen eingegangen wird, etwa im Zusammenhang mit diversen Stilen in der Zeichnung und in der Malerei.³⁸³ Als »Original« definiert Bosse die Natur im Sinne von Ursprung; ein Gemälde ist wiederum ein »Original«, das Dinge auf eine Art und Weise darstellt, die in keinem anderen Werk wiederzufinden ist. (g)³⁸⁴ Hier betont Bosse aber auch gleichzeitig, dass ein Thema aus der Literatur und damit hintergründig auch ein Kunstwerk, ein Gemälde, Ausgangspunkt sein kann, von

dem der Künstler sein »eigenes« Werk entwickelt.³⁸⁵

Innerhalb der Diskussionen um das Erkennen und die Definition eines Originals fügt Bosse ein gesondertes Kapitel zur Druckgraphik ein:³⁸⁶ Im Vordergrund steht die druckgraphische Technik. Bosse diskutiert etwa das Unterscheiden der einzelnen Verfahren in den Druckbildern, namentlich des Kupferstichs, der Radierung und des Holzschnitts. Weit entschiedener als in der Einleitung des *Traicté* stellt Bosse die Norm auf, ein gelungenes Druckbild weise sowohl eine gute Zeichnung (im Sinne der gesamten Art und Weise der Darstellung) als auch einen gut ausgeführten Stich auf. (h) Bosse fokussiert hier aber auch die Qualität der Linie, und zwar in Bezug darauf, wie sie den darzustellenden Gegenstand, insbesondere eine Vorlage,³⁸⁷ ein Gemälde, zu übersetzen vermag. Unter dieser Prämisse stellt Bosse eine kurze Geschichte der Druckgraphik zusammen:³⁸⁸ Im Gegensatz zu Vasaris *Vite* (1568) beginnt die Geschichte der Druckgraphik im Jahre 1490, mit Israhel van Meckelenem und Martin Schongauer, (i) gefolgt von Albrecht Dürer, Lucas van Leyden und Heinrich Aldegrever. Mit Ausnahme von Albrecht

382 Siehe hierzu in Bezug auf die Druckgraphik auch Goldstein 2012, 25–31.

383 Siehe Kap. IV, Bosse, *Sentimens*, 1649, 38–55. Dem Buch ist ein kurzes Lexikon zu diversen künstlerischen Begriffen beigelegt, ibidem, unpag. Seiten, *Definitions de quelques mots de cet Art, citez en divers lieux de ce Traicté*. Zu den Begriffen gehören etwa: »Belle ordonnance et Disposition«, »Bien historié«, oder »Teinte, et demie teinte«. Siehe hierzu die kritischen Anmerkungen von Lo Nostro 2015, 124–131. Bosse geht, wie einige Jahre später Filippo Baldinucci im Brieftraktat *Alcuni Quesiti*, von dem Problem der Regeln aus, mit denen eine Kopie vom Original unterschieden und die Qualität eines Gemäldes und sein Stil erkannt werden sollten. Siehe Bosse, *Sentimens*, 1649, 1–7. Vgl. [BALDINUCCI].

384 Dabei ist ein Gemälde als »Original« zu bezeichnen, sowohl wenn es eine nicht in anderen Werken wiederzufindende »Kopie der Natur« ist als auch wenn es Darstellungen zeigt, die von der Natur divergieren, und ebenfalls nicht in anderen Werken gezeigt sind. Bosse nennt diejenigen Maler »savants originaux«, welche die Dinge der Natur nachahmen und diese auch erfinden können, Zitat (g).

385 Bosse, *Sentimens*, 1649, 8–9. Lo Nostro verweist auf eine mögliche Lektüre von Lomazzo, Lo Nostro 2015, 144f. Hier könnte auch eine Lektüre von Lodovico Dolce vorgelegen haben, siehe [DOLCE] u. Kap. 2.1.B.

386 Bosse, *Sentimens*, 73–86.

387 Hier vermerkt Bosse, dass die früheren guten Kupferstecher keine Vorlagen von herausragenden Zeichnern und Malern gehabt hätten, ihre Kupferstiche daher nach weniger exzellenten Künstlern ausführen mussten und dementsprechend keine exzellenten Werke hervorgebracht hätten. Zitat (h).

388 Eine solche Geschichte der Druckgraphik hat Bosse im *Traicté* nicht eingefügt, siehe *Sentimens*, 1649, 74–79.

Dürer, den Bosse ebenfalls aufgrund seines Stiles kritisch ins Visier nimmt, (j)³⁸⁹ erfolgen in allen Besprechungen vordergründig Beobachtungen zur Technik des Grabstiches. Beispielsweise heißt es über Marcantonio Raimondi, er sei ein akkurater Nachahmer der Originale gewesen, habe seinen Grabstichel jedoch nicht »frei« genug angewendet, um etwa auf der Kupferplatte tiefere und flachere Einstiche auszuführen, so dass in seinen Druckbildern alles wie auf einer »gleichen Ebene« wirke. (k) Cornelis Cort hingegen habe als *savant graveur* genau diese Regel beachtet. In seinen Bildern seien Gegenstände, die im Raum zurückliegen durch die schwächeren Züge des Grabstichels nachvollziehbar, während die Figuren im Vordergrund als Erhebungen hervorgebracht seien. (l) Über die Werke von Agostino Carracci, der ebenfalls als *savant graveur* bezeichnet wird, heißt es, er führte einen weicheren und angenehmen Duktus mit dem Grabstichel. (m)³⁹⁰ Zu Francesco Villamena merkt Bosse wiederum die »Ausgeglichenheit in der Schraffur« und einen »freien« und »klaren Umgang« mit dem Grabstichel an. (n) Auch den Kupferstechern Rudolph, Ägidius und Johannes Sadeler widmet Bosse anerkennende Zeilen. Ihre Werke zeichneten sich durch die Klarheit des Grabstiches aus und durch ihr Urteilsvermögen sowie die Kunstfertigkeit, alle möglichen Stile zu »kopieren« und zu »imitieren«. (o) Zu Goltzius stellt Bosse schließlich fest, der Künst-

ler konnte alles mit dem Grabstichel darstellen, was er wollte. (p) Der Künstlerkanon endet mit Jacques Callot, der für Bosse, insbesondere in Bezug auf die Technik der Radierung, alle bisherigen Künstler übertroffen hat.³⁹¹

Die Qualität des Druckbildes wird in Bosses Überlegungen ebenfalls dem individuellen Stil vorangestellt. Es heißt, jeder Kupferstecher habe zwar eine Eigenart in der Führung des Grabstichels, diese sei jedoch an sich nicht ausschlaggebend, sondern das Ergebnis auf dem Druckblatt. (q)³⁹² Gerade in diesem Zusammenhang äußert sich Bosse kritisch zu einem Vergleich des Druckbildes mit seiner Vorlage, einem Gemälde, insbesondere in Bezug auf die Farbigkeit: Die Aufgabe des Druckbildes ist es, die Farbigkeit eines Gemäldes, insbesondere mit dunklen Partien, zu veranschaulichen (en sorte d'exprimer),³⁹³ in der Art und Weise, wie es einem Stich möglich ist, daher sollte man sich nicht zu sehr auf die Farbigkeit des Gemäldes »fixieren«. Hier bemerkt Bosse vor allem, dass die Druckbilder keine Bilder in Schwarz

389 Es heißt, Dürer sei zwar ein hervorragender Kupferstecher und Formschneider gewesen, aber – und hier folgt Bosse der Kritik von Vasari – er habe keinen »bon goût« in seinen Zeichnungen und Gemälden vorzeigen können. Siehe Zitat (j) (Für Bosse hat Dürer seine Holzschnitte eigenhändig ausgeführt).

390 Vgl. die Anmerkungen Bosses im *Traicté*, dass Cort und die Carracci keine Vorbilder seien für die optimale Führung des Grabstichels, Zitat (d).

391 Bosse, *Sentimens*, 1649, 81. Zu weiteren Künstlern, die Bosse bespricht, zählen u. a. Bonasone, Marco Dente da Ravenna und Cherubino Alberti (1553–1615). Ganz zum Schluss des Kapitels äußert sich Bosse zu Antonio Tempesta, einerseits mit hochschätzenden Anmerkungen zu seinen Radierungen aufgrund ihrer Bilderfindungen sowie aufgrund der Ausdruckskraft, andererseits mit dem lakonischen Urteil, dass seine Grabstichelführung nicht »großartig« gewesen sei. Bosse, *Sentimens*, 1649, 86.

392 In diesem Kontext äußert sich Bosse kritisch zur Verwendung nur einer Linie beziehungsweise nur der Umrisslinien in der Druckgraphik, ohne Binnenlinien: Grundsätzlich könnten solche Werke bewundernswerte Ergebnisse erzielen, viele aber seien ohne Sorgfalt ausgeführt. Bosse, *Sentimens*, 1649, 80. Vgl. Félibien über Jacques Callot, [FÉLIBIEN], Zitat (k).

393 Bosse spricht hier auch von der »Suggestion der Farben«. Zitat (r).

und Weiß seien, sondern in Grau und Weiß, und demnach diverse Tonalitäten von Grau aufweisen sollen. Dementsprechend ist das eigentliche Ziel des Druckbildes, genau diese Tonabstufungen von Grau zu erwirken, und starke, »schwarze« Schatten zu vermeiden. (r)

In den abschließenden Zeilen des Kapitels wendet sich Bosse dem Druckbild und der Druckplatte als Originale zu: Bosse erwägt etwa, es sei einfacher, ein Druckbild zu kopieren als ein Gemälde, da die Linien sich mit einem geringeren Aufwand übertragen ließen. Bosse spezifiziert aber, die Linien der kopierten Druckbilder seien hart, trocken und schwärzer als bei den Originalbildern, denn die Kopisten folgten oft nicht der Darstellung, sondern nur der Linie. (s)³⁹⁴ Diese Beobachtungen bestätigen den Hauptgedanken, den der Autor am Anfang des Kapitels ankündigt: Die Leistung der Druckgraphik besteht allgemein in der Übersetzung eines darzustellenden Gegenstandes in Linien. Dementsprechend werden autoreigene und reproduzierende Werke nicht wertend gegenübergestellt (Bosse merkt nur hier und da die eigenen Erfindungen oder die Vorlagen der Kupferstecher an).³⁹⁵ Außerdem bezeichnet

394 Innerhalb der Druckgraphik sei jedoch die Raderung am schwierigsten zu kopieren, da das Druckblatt diverse Stärken sowie diverse Stufen der Weichheit und Härte der Linie aufweise. Der Holzschnitt hingegen sei einfach nachzubilden, man müsse nur beachten, wenige und saubere Linien zu ziehen. Bosse fügt anschließend hinzu, das Erkennen von Kopien folge im Grunde genommen dem gleichen Prinzip wie in der Malerei: Man erkenne eine Kopie darin, dass dem gesamten Bild eine gewisse Freiheit und Leichtigkeit fehle, da der Kopierende sich zu sehr auf die Übertragung der Details wie Nase, Augen und dergleichen konzentriere. Bosse, *Sentimens*, 1649, 81–83.

395 Über Albrecht Dürer schreibt Bosse, er habe seine Holzschnitte und Kupferstiche nach ei-

Bosse jedes druckgraphische Bild (»estampes originales«) oder die Druckplatte als Original im Sinne eines originär ausgeführten Werks, unabhängig, ob es sich hierbei um ein autoreigenes oder reproduktives Werk handelt.³⁹⁶

Der Grabstich und seine divergierenden Ausführungsformen und Wirkungen auf dem Druckblatt wurden in keinem anderen Text des 16. und 17. Jahrhunderts derart umfassend

genen Zeichnungen ausgeführt (Zitat (j)). Zu Agostino Carraccis Kupferstich *Äneas trägt seinen Vater Anchises aus dem brennenden Troja* wird darauf verwiesen, die Vorlage hierfür stamme von Federico Barocci (Zitat (m)). Carl Goldstein hat ebenfalls festgestellt, dass Bosse keine Rangordnung zwischen der autoreigenen und reproduktiven Druckgraphik aufgestellt habe; Goldstein 2012, 36.

396 Beispielsweise Bosse, *Sentimens*, 1649, 81. Bosse gibt Ratschläge, wie die Originalität der Kupferstichplatte geprüft werden kann und merkt in diesem Zusammenhang Fälle an, in denen ein Original mit angebrachten Mängeln und Löchern vorgetäuscht worden sei, oder die originalen Platten überarbeitet worden seien. Hier wird die Druckplatte eindeutig als »Original« besprochen im Vergleich zu anderen Schriften des 16. und 17. Jh. Ibidem, 85–86. In diesem Zusammenhang wird auch die beschädigte Druckplatte von Annibale Carracci erwähnt (*Pietà*, Bartsch XVIII, 4), die durch ihre Mängel »einzigartig« und nur schwer zu kopieren sei. Bosse spricht hier allerdings nicht von Mängeln aufgrund des Ätzverfahrens, sondern von der Beschädigung der Kupferplatte durch Risse. Vgl. [EVELYN], Zitat (e).

In *Sentimens* stellt Bosse keinen eindeutigen Unterschied zwischen dem Kopieren, im Sinne des gattungsäquivalenten Kopierens von einem Gemälde auf ein Gemälde oder vom Druckbild zu Druckbild, und dem druckgraphischen Reproduzieren nach Gemälden oder Zeichnungen fest, denn im Grunde genommen, nach der Definition von »Original« bei Bosse, müsste auch das reproduzierende Druckbild eine Kopie sein. Vgl. Zitat (g). Siehe auch Kap. 2.2.B.

vorgelegt wie in Bosses *Sentimens*. Der Autor ist hierbei präzise gewesen, beispielsweise wird der Wechsel des Blicks zwischen dem Druckbild und der Druckplatte mit entsprechendem Vokabular signalisiert, etwa mit *estampes* für Drucke und mit *taille douce* für den Grabstich.³⁹⁷ Die aktuelle Forschung, insbesondere Carl Goldstein, sieht in dem besonderen Augenmerk Bosses auf die Druckgraphik eine Verteidigung dieser Kunstgattung innerhalb der bildenden Künste und im akademischen Kontext.³⁹⁸ Für den Literaten stand jedoch zweifellos fest, dass die Druckgraphik den »großen Werken« der Malerei untergeordnet sei. Gleichzeitig aber wird sowohl im *Traicté* als auch in *Sentimens* ersichtlich, dass Bosse das Ziel verfolgte, die Künstler und Kunstliebhaber über das druckgraphische Verfahren genauer in Kenntnis zu setzen, um ihnen damit den Wert der Druckgraphik zu vergegenwärtigen.

AUSZÜGE

Traicté

Ursprung der Druckgraphik

(a) Dans le dessein que j'ai de traiter ici de la maniere de graver en taille douce avec l'eau forte pour en tirer apres des impressions, je ne

m'arrestera point à parler de l'art de la graveure en general; à vous dire qu'il a plusieurs especes, qu'on grave en pierre, en verre, en bois, en metaux, en creux, autrement en fonds, en relief, ou espargne; & en autres matieres & manieres; ni qu'il est des plus anciens puis que Moyse en a escrit ainsi que d'une chose laquelle estoit de son temps fort en usage. Mais pour la graveure en taille douce au burin ou à l'eau forte, ou plustost quant à la pratique d'imprimer à l'encre ou autre liqueur des planches gravées en taille douce il n'y a point d'assurance qu'elle ait devancé l'imprimerie des Lettres puis qu'il n'en paroist aucun reste comme on void des autres sortes de graveures de l'enlumineure, & de l'écriture à la main.³⁹⁹ Bosse, *Traicté*, 1645, 1.

Qualität der Linie

(b) Le premier d'entre ceux à qui j'ai obligation est, Simon Frisius, Hollandois, lequel à mon aduis doit avoir une grande gloire en cet art, d'autant qu'il a manié la pointe avec une grande liberté, & en ses hacheures il a fort imité la netteté & fermeté du burin, ce qui se peut voir en plusieurs de ses ouvrages, j'entens seulement pour la netteté des traits à l'eau forte, laissant les inventions & le dessein à part mon intention n'estant pas d'en traiter. Bosse, *Traicté*, 1645, 2.

Jacques Callot: der harte Firnis und die Taille

(c) En suite est venu Jacques Callot Lorrain, lequel a extremement perfectionné cet art, & de telle forte qu'on peut dire qu'il la mis au plus haut point qu'on le puisse faire aller,

397 Der Begriff »taille douce« (»weicher Schnitt«) wird im Französischen für alle Techniken des Schnittes auf einer Metallplatte verwendet in der Abgrenzung zum Holzschnitt, da dieser, im Gegensatz zum Holzschnitt, die Bildwirkung von Zwischentönen und weichen Licht und Schatten Übergängen erlaubt. Siehe zur Bedeutung des »taille douce«, insbesondere in Bezug auf Abraham Bosse und Jacques Callot, Trassari Filippetto 1992.

398 Siehe Goldstein 2012, insbes. 25.

399 Zur Diskussion um die Abstammung der Druckgraphik vom Buchdruck beziehungsweise über den Bilddruck vor dem Buchdruck siehe Parshall/Schoch 2005, 1–14, und vgl. [QUAD VON KINCKELBACH], Zitat (a).

principalement pour les ouvrages en petit; quoi qu'il en ait fait quelques uns en grand autant hardiment gravez qu'il se puisse faire, & n'eust este que son genie l'a porté aux petites figures, il eust fait sans doute à l'eau forte en grand tout ce qui s'y peut faire à l'imitation du burin, comme cela se peut voir en plusieurs de ses ouvrages, (...). Il s'est servi du verni dur & de la mesme eau forte dont je traite cy-apres, & de laquelle je mesers. Pour moy j'advouë que la plus grande difficulté que j'ay rencontrée en la graveure à l'eau forte, est d'y faire des hacheures tournantes, grandes, grosses, & deliées au besoin comme le burin les fait, & dont les planches puissent durer long temps à l'impression. **Bosse, *Traicté*, 1645, 2–3.**

*Beispiele von Künstlern mit einer guten und we-
niger guten Grabstichel-Technik*

(d) Et me semble que la principale intention que peuvent avoir ceux qui gravent ou veulent graver à l'eau forte, est de faire que leur ouvrage paroisse comme s'il estoit gravé au burin: & pour ce faire j'estime qu'il se faut proposer à imiter la netteté & tendresse des ouvrages de quelques uns de ces excellents ouvriers du burin, comme des Sadeler, Vilamene, Svannebourg,⁴⁰⁰ & quantité d'autres dont j'estime extremement les beaux traits, car d'imiter un Graveur dont la graveure au burin ne paroît que comme à l'eau forte, je n'y vois pas grande apparence.

Or encore que je ne face point de mention de plusieurs autres comme de *Marc Antoine, Corneille Cort, Augustin Carrace*, ce n'est pas que je les tienne excellents Graveurs, & davantage, les plus sçavants qui ayent esté dans le dessein: Mais comme j'ay dit cy-devant, je n'ay autre intention que de proposer à celui qui veut graver à l'eau forte un modele pour y faire

des hacheures ou traicts bien nets & bien fermes, quoy que *Cort & Carrace*, ayent gravé net, il me semble que c'est toujourns un peu moins que ceux que j'ay nommez cy-devant. **Bosse, *Traicté*, 1645, 3.**

Thema: Maler als Druckgraphik-Künstler

(e) Ce n'est pas aussi que je n'estime les ouvrages à l'eau forte qui n'ont pas cette netteté; au contraire pour beaucoup de raisons je prise grandement une quantité de belles pieces desja faites & qui se sont encore tous les jours à l'eau forte croquée: Mais tous advoüeront avec moy, que c'est plustost l'invention, le beaux contours, & les touches de ceux qui les ont faites qui le sont estimer, que la netteté de la graveure; Et croy que si ceux qui les ont gravées avoient acquis une plus grande pratique dans l'Art ils s'en seroient servis.

Et quant à moy je souhaitterois que tous les excellents Peintres & Dessignateurs, se voulussent adonner à cette sorte de graveure, d'autant que par ce moyen nous aurions la communication de plusieurs excellentes pieces dont nous demeurons privez, & pour ceux qui sont touchez de la netteté, je pense que la pluspart advoüeront que rien ne les en a tant destourné que la difficulté qu'ils ont recontrée à y reüssir, d'abord & que leur esprit estant d'ailleurs occupé à leurs autres principales productions ils n'ont eu le temps de s'attacher à un art qui demande une si longue pratique, non seulement pour l'arrangement egal des hacheures & la grande netteté qu'il faut avoir, mais encore pour éviter quantité d'accidens qui arrivent à la maniere de faire le verni, à l'appliquer sur la planche, le conserver en travaillant, y mettre l'eau forte, & autres particularitez. **Bosse, *Traicté*, 1645, 3–4.**

400 Willem Isaacs Swanenburg (Leiden, 1580–1612).

Das Druckverfahren: »effet des planches«

(f) L'Avois eu dessein en ce Traitté de ne m'effendre que fort peu sur la manière d'imprimer les Planches gravées comme n'estant pas de ma profession; Mais quelques uns de mes amis m'ayant representé que pour le contentement de plusieurs personnes, il ne seroit pas inutile d'en traicter un peu plus au long; afin que ceux qui pouroient avoir gravé quelques planches, & qui se trouveroient esloignez des lieux ou cette sorte d'imprimerie est en usage, en peussent par c'est escrit avoir quelque cognoissance, pour s'en ayder au besoing; estant un art dont jusques à present on n'a point traicté par escrit public que je sache et lequel est entierement necessaire *pour faire voir l'effet des planches gravées* tant au burin qu'à l'eau forte n'ayant esté inventé que pour elles. Bosse, *Traicté*, 1645, 57.

*Sentimens**Kopie und Original in der Malerei*

(g) Et touchant ce que j'ai ci-dessus dit des tableaux à qui je donne ce nom ou titre d'originaux, c'est de ceux desquels les figures et autres corps dont ils sont composés ou formés, sont tellement diversifiés tant en leur air, vêtements et autres dépendances, qu'il ne puisse venir aucune idée d'en avoir vu de semblables. Ainsi, ce sont de tels dessinateurs et peintres, que je nomme savants originaux, qui outre qu'ils savent au besoin bien copier toutes les choses visibles de la nature, savent aussi en inventer de telles. Bosse, *Sentimens*, 1649, 8. (Lo Nostro 2015, 143).

Kapitel zur Druckgraphik*Zur Qualität des Druckbildes*

(h) Toutefois, avant qu'en dire aucune chose, il est de besoin d'être averti qu'il faut faire distinction de ce que plusieurs praticiens et curieux nomment ordinairement bonnes estampes. Ils estiment, à l'exclusion des autres, celles dont le trait ou dessein est bon ou qu'il est estimé tel, sans considérer ni faire cas de la beauté de la gravure, de sorte qu'ils feront bien plus d'estime d'une estampe mal gravée, même à l'eau-forte ou en bois, que d'une du plus beau burin qui se voie. Il y en a d'autres qui aiment et trouvent leur satisfaction en la beauté de la seule gravure sans s'arrêter au dessein, mais pour les vrais curieux et connaissant, ils seraient bien contents que l'un et l'autre fussent ensemble. Et d'autant qu'une bonne partie des bons graveurs ne se sont pas trouvés aux lieux, à l'occasion et dans le temps de plusieurs grands peintres et dessinateurs, ils ont gravé sur les œuvres de divers autres beaucoup moins excellents. Bosse, *Sentimens*, 1649, 73–74. (Lo Nostro 2015, 247).

Beginn der Druckgraphik

(i) Plusieurs tiennent que l'origine ou commencement ou, crainte de s'abuser, la restauration de cet art, n'est que vers l'année 1490. Et sur ce sujet je commencerai à nommer les premiers qui l'ont mis ou remis en pratique: Israël [Israel van Meckenem], Martin Schon ou le Tudesque [Schongauer] (...). Bosse, *Sentimens*, 1649, 74. (Lo Nostro 2015, 249).

Albrecht Dürer

(j) Dans l'Allemagne, vers année 1510, était Albert Durer, disciple des deux ci-devant nommées,⁴⁰¹ lequel a fait des œuvres tant au burin qu'en bois, sur ces desseins, où il semble comme impossible de faire mieux, tant pour la netteté, finissement et travail dudit burin, que pour l'impression. Et touchant les estampes en bois, il a fait paraître qu'il avait très grande liberté et fermeté en la coupe d'icelui. Bref, je crois être obligé de dire que s'il eût été touché pour le dessin et peinture de ce bon goût ci-devant dit, on l'eût pu dire le nonpareil, vu l'universalité de son esprit. **Bosse, *Sentimens*, 1649, 75.** (Lo Nostro 2015, 249/251).

Marcantonio Raimondi

(k) Ledit Marc Antoine a témoigné par ses oeuvres qu'il était fort exact imitateur de ses originaux, mais non pas de rechercher une grande liberté de burin et beauté en l'ordre et arrangement des hachures, fortifiement et affaiblissement d'icelles, suivant le près et le loin à l'égard du tableau ou section, ainsi au contraire, tout y paraît d'une même force qui est-à-dire comme si tout était en un même plan, (...). **Bosse, *Sentimens*, 1649, 75–76.** (Lo Nostro 2015, 251).

Cornelis Cort

(l) Corneille Cort a témoigné par ces oeuvres être un des savants graveurs dont l'on ait mémoire, pour avoir montré partout être très ferme et résolu en l'exécution de ses ouvrages. Il n'a pas exprimé non plus que ceux de ci-devant, les grands éloignements par affaiblissement, mais pour ce qui est des corps à part, je les trouve paraître ou exprimer davantage le relief. **Bosse, *Sentimens*, 1649, 76.** (Lo Nostro 2015, 253/255).

401 Gemeint ist hier u. a. Schongauer. Vgl. hierzu [QUAD VON KINCKELBACH], Anm. 322.

Agostino Carracci

(m) Augustin Carrace était aussi extrêmement savant et même avait une très belle conduite de hachure, sa manière approchant aucunement de celle de Corneille Cort, toutefois plus tendre et agréable, comme cela se peut voir en divers pièces, et entre autres, celle d'un Enée qui emporte son père, laquelle est de l'invention du Barroche.⁴⁰² **Bosse, *Sentimens*, 1649, 77.** (Lo Nostro 2015, 255).

Francesco Villamena

(n) Le Villamène a eu à mon sens une grande égalité de hachure, liberté, franchise et netteté au maniement du burin grand agrément; Et aussi un très bon dessein entre plusieurs de ces beaux ouvrages, (...). **Bosse, *Sentimens*, 1649, 77.** (Lo Nostro 2015, 255).

Die Sadelers

(o) Dans l'Allemagne du temps de Empereur Rodolphe, il y a eu des Sadelers, Gilles, Jean, et Raphaël, tous trois bons graveurs, lesquels ont fait de si beaux ouvrages, qu'il reste un regret en les voyant, qu'ils n'aient été du temps de Raphaël d'Urbain,⁴⁰³ car ils étaient à mon sens, très capables de copier ou imiter ponctuellement toutes sortes de manières et d'exprimer ès tableaux la plupart des tendresses du coloris et aussi avec grande justesse et art, les testes, pieds, mains et autres petites parties qui y sont comprises (...). **Bosse, *Sentimens*, 1649, 77–78.** (Lo Nostro 2015, 255/257).

402 *Äneas trägt seinen Vater Anchises aus der brennenden Stadt Troja*, Agostino Carracci nach Barrocci, Kupferstich, 1595, B. XVIII, 110.

403 Bosse spricht hier das Bedauern aus, dass die Sadelers nicht zu Zeiten Raffaels lebten. Vgl. hierzu oben Anm. 387.

Hendrick Goltzius

(p) (...) et aussi Henry Goltius qui mérite d'être très estimé, faisant de son burin une grande partie de ce qu'il voulait et selon diverses manières. **Bosse, *Sentimens*, 1649, 78.** (Lo Nostro 2015, 257).

Stil des Grabstiches

(q) Pour ledit art de la gravure il ne doit être assujetti, ainsi que celui de la peinture, à n'avoir point de manière, d'autant que les oeuvres d'icelui peuvent, quoiqu'elles tendent à une même fin, être faites de diverses sortes et, par exemple, l'on sait que chaque graveur peut conduire ou mener des hachures de divers sens et en plus grand nombre qu'un autre, car l'un exprimera son ouvrage par une taille ou hachure seule, en grossissant les traits plus ou moins selon la nécessité, l'autre fera le même par deux hachures l'une sur l'autre. (...) Or ces choses, étant bien exécutées, il est assuré qu'elles arriveront à une même fin, qui est de bien exprimer la forme des corps et partie contenues en leur original. (...) Toutefois c'est souvent selon capacité du graveur, car il y a tel qui rendra son ouvrage plus correct et complet par une seule hachure, qu'un autre par un grand nombre; suffit donc de dire qu'il n'importe de quelle manière, pourvu qu'elle face bien l'effet qu'elle doit. **Bosse, *Sentimens*, 1649, 79–80.** (Lo Nostro 2015, 259/261).

Druckbild und Gemälde sind nicht vergleichbar

(r) (...) et encore que l'opposition du pur noir au blanc, donne une forte sensation à l'œil, ce n'est pas là où gît le fonds de cet art. Car il arrive souvent qu'il faut faire en sorte d'exprimer une bonne partie des couleurs du tableau par leur brun plus ou moins, selon que ledit art de la gravure le pourra permettre. Il convient aussi suivant l'intention de quelques auteurs, de ne s'attacher ni assujettir à aucune desdites cou-

leurs, en supposant que ce qu'on imite ne soit qu'un blanc et noir, ou pour mieux dire un gris et blanc. Car il est très constant, principalement pour les corps exposés dans le grand jour, comme pourraient être des ligures de marbre blanc ou de plâtre, que leurs ombres ne paraîtraient pas noires, mais au contraire, grisâtres. C'est pourquoi je trouve qu'alors qu'en de telles estampes ainsi sans sujettion de couleurs, les ombres sont si noires, elles font mauvais effet à l'œil à cause que le blanc du papier paraît trop cru pour les ombres, ou lesdites ombres pour icelui. **Bosse, *Sentimens*, 1649, 80–81.** (Lo Nostro 2015, 261).

Unterscheidung zwischen Original und Kopie in der Druckgraphik

(s) Toutefois il arrive de toutes ces choses quasi le même qu'aux tableaux, qui est que tant bien soient-elles copiées, les copistes n'étant point capables de dessiner d'invention ou du moins de graver après des tableaux ou desseins lavés, où par conséquent les hachures ne l'ont pas exprimées, font que leurs dites copies paraissent dures, sèches et, bien souvent, plus noires que leurs originaux, quand même ils conteraient le nombre des hachures. De plus, comme aux tableaux, les copistes ont peine de toucher avec art es touches qui forment les yeux, nez, bouches, pieds, mains et autres telles parties. Le même arrive auxdits copistes graveurs, ne les formant point avec art et liberté, ainsi au contraire avec peine, et par ainsi en corrompent souvent la forme. **Bosse, *Sentimens*, 1649, 82–83.** (Lo Nostro 2015, 265).

JOHN EVELYN⁴⁰⁴
SCULPTURA (1662)⁴⁰⁵

John Evelyn war Mitglied und Sekretär der englischen Gelehrten­gemeinschaft Royal Society. Er ist vor allen Dingen als Autor von Schriften zur Gartenkunst bekannt; seine Kennerschaft umfasste außerdem die Gebiete der Architektur, Musik und der bildenden Kunst.⁴⁰⁶ Kenntnisse über die graphische Kunst konnte Evelyn unmittelbar aus der eigenen Sammlung beziehen, die sich zum Teil im British Museum befindet.⁴⁰⁷ Praktisches Wissen schöpfte er außerdem aus der eigenen Tätigkeit als Radierer.⁴⁰⁸ Nicht zuletzt aber korrespondierte Evelyn mit Künstlern wie Robert Nanteuil und mit Kun­st­literaten wie Abraham Bosse.⁴⁰⁹

Das Buch *Sculptura: or the History and Art of Chalcography and Engraving in Copper* entstand auf Anfrage der Royal Society und wurde 1662 herausgegeben.⁴¹⁰ Die Schrift ist

der Druckgraphik als Kunst der Skulptur gewidmet und beginnt mit einem umfangreichen Kapitel zur Herkunft und Definition der Skulptur. Es folgen ein Kapitel zur Geschichte der Skulptur von der Antike bis zum Mittelalter und anschließend ein ausgedehntes Kapitel über die Geschichte der Druckgraphik sowie ein Kapitel über das Zeichnen und Entwerfen. Das Buch endet mit einer Darstellung der neuen Technik des Mezzotinto.⁴¹¹

Innerhalb der Aufteilung der Skulptur in »Sculptura«, »Scalptura«⁴¹² und »Caelatura«, bespricht Evelyn drei Bereiche der Metallbearbeitung unter den Begriffen »Anaglyphice« (Relief, Erhebung), »Diaglyphice« (Einschnitt, Vertiefung), im Sinne vom »tiefen Einschnitt« wie bei den Stempeln, und schließlich »Encolpice« für den »flachen Einschnitt«; Evelyn nennt hier konkret die Inschriften auf Geset-

404 Wotton 1620–1706 London.

405 John Evelyn, *Sculptura: or the History and Art of Chalcography and Engraving in Copper. With an ample enumeration of the most renowned Masters and their Works. To which is annexed a new manner of Engraving, or Mezzo Tinto, communicated by his Highness Prince Rupert to the Authour of this Treatise*, London 1662.

406 Evelyn reiste viel. Er war in den Niederlanden, Frankreich und Italien. Zu seiner Person und zu seinem Leben siehe: Bowle 1981, Darley 2006, Batey 2007.

407 Zur Sammlung und zu darin enthaltenen Notizen von John Evelyn siehe Griffiths 2003, 95–100.

408 Siehe hierzu Griffiths 2003, insbes. 100–104.

409 [BOSSE]. Robert Nanteuil (Reims 1623–1678 Paris).

410 In der frühen kunstgeschichtlichen Forschung hat dieser Traktat wenig Beachtung gefunden und erfuhr bis dato keine aktuelle, revidierende Neu-Edition. Die letzte Edition stammt von C. F. Bell von 1906, die neben einer Einleitung einen Reprint der Originalausgabe enthält, in

welche der Herausgeber Marginalanmerkungen aus der zweiten Ausgabe von 1755 eingefügt hat. (Bell 1906, XX). Der einführende Aufsatz aus der aktuelleren Forschung von Anthony Griffiths vermerkt einen Erfolg von Evelyns Buch in der Zeit seiner unmittelbaren Entstehung. Siehe Griffiths 2003, 107–108, und Griffiths 1993.

411 Chapter VI: Of the new way of Engraving, or Mezzo Tinto..., Evelyn, *Sculptura*, 1662, (Bell 1906), 145–148.

412 Bei dem Wort »Scalptura« bezieht sich Evelyn auf das Verb »scalpo« aus *Artes grammaticae libri tres* von Diomedes Grammaticus und auf Quintilians Textstelle aus *Institutionis Oratoriae* über die verschiedenen Bereiche der Bildhauerei (Quintilian, *Institutionis Oratoriae*, II, 21, 8–10). Die anschließende Aufzählung und Besprechung diverser Untergattungen der Skulptur, insbesondere in Bezug auf die Ziselierung, referiert wiederum Textauschnitte aus Gauricus' Schrift *De Sculptura*. Diese Schrift ist in diesem ersten Kapitel die zentrale Quelle für Evelyns Ausführungen. Vgl. Gauricus 1504, insbes. Kap. I, § 11 u. VI, § 7.

zestafeln und auf Monumenten. Anschließend kommt Evelyn auf die Diaglyptik zu sprechen, die er der *caelatura* zuordnet, im konkreten Bezug auf die Druckgraphik.⁴¹³ In diesem Kontext versucht Evelyn eine etymologische Investigation aufzustellen und spürt der ursprünglichen Bedeutung der *caelatura*, im griechischen Begriff *σκάπτειν*, *scáptein*, »graben«, nach, den der Autor als »Eingravierung machen«,

»make incision« oder »graving« übersetzt.⁴¹⁴ Es folgen Vergleiche von Wortbeispielen aus den Texten von Cicero, Varro oder Quintilian wie etwa *scalpo*, *sculpo*, *caelo* usw.⁴¹⁵ Evelyns Besprechung der verschiedenen sprachlichen und begrifflichen Distinktionen der skulpturalen Bearbeitung einer Materialoberfläche führt zu der abschließenden Bemerkung, dass »Sculptura« und »Scalptura« das Gleiche seien, und das »Skulptur« – Evelyn verweist auf den Titel seines Traktats – der »universale Begriff« für all die genannten Kunstbereiche ist.⁴¹⁶ Der Begriff »Skulptur« ist somit natürlich auch für die Druckgraphik, *chalcography*, anwendbar. Evelyn präzisiert: Die Druckgraphik sei nichts anderes als Skulptur, da sie allgemein gesehen eine Kunst sei, in der eine Form (ein Körper) durch die Abnahme des Materials entsteht. Hier zitiert Evelyn Vasaris Definition der Skulptur. (a)⁴¹⁷

Evelyn beginnt das vierte Kapitel zur Geschichte der Druckgraphik mit der Diskussion um ihren Anfang. Es heißt, der Kupfergrab-

413 Evelyn, *Sculptura*, 1662 (Bell 1906), 1–4. Hier übernimmt Evelyn eine ganze Stelle aus *De Sculptura* von Gauricus: »Anaglyphice when the Image was prominent, Diaglyphice when hollow, as in Seales and Intaglia's; Encolaptice when less deep, as in plates of Brasse for Lawes and Monumental Inscriptions.« (Ibidem, 2.) »Species eius anaglyphice, quando exulpitur ut extent imagines; diaglyphice, quando insculpitur ad impressuram; encolaptice, quando laminae cudendo efformantur quae maxime ad aurifices pertinent.« (Gauricus 1504, VI, §7.) Evelyn schreibt, Diaglyptik sei streng von der Anaglyptik zu unterscheiden, beide gehörten dennoch der übergeordneten *caelatura* an. Der Autor verweist damit vor allem darauf, dass die Ziselierung gleichsam aus dem konvexen und konkaven Modus besteht. »Anaglyph«: aus dem Griechischen ἀνά, *aná*, »auf«, »aufeinander« und γλύφω, *glýphō*, »meißeln«, »gravieren«, auch »darstellen«; (in diesem Kontext bespricht Evelyn auch die Begriffe *basso* und *mezzo rilievo* im italienischen Sprachraum; ibidem, 3.) »Diaglyph« bedeutet wiederum »Einschneiden«. Der Begriff »Encolaptice« verweist auf den von Evelyn im Titel des Buches gewählten Begriff »Chalcography«. Chalkographie wurde als Bezeichnung für den Kupferstich seit dem 17. und bis ins 19. Jh. hinein sowohl im englischen als auch im deutschen, französischen oder auch italienischen Sprachraum verwendet. Etymologisch entstammt sie dem griechischen »chalcos« (Kupfer) und »graphein«, (»schreiben«). Siehe etwa Lexikon der Kunst, *ad vocem* »Chalkographie«. »Encolaptice« und »Diaglyphice« sind demnach beide der Druckgraphik eigen.

414 Evelyn, *Sculptura*, 1662 (Bell 1906), 4–6. In den anschließenden Besprechungen der druckgraphischen Werke verwendet Evelyn jedoch für alle Techniken das Wort »graving«.

415 Ibidem. Evelyn macht außerdem darauf aufmerksam, dass die grundsätzliche Bedeutung des »Grabens«, mit welchem Wort es nun ausgedrückt werden möge, auf den Gestus des Öffnens zurückgehe. Hier zieht der Autor das hebräische Wort פתח, »Öffnung« heran.

416 Evelyn, *Sculptura*, 1662 (Bell 1906), 6.

417 Damit gelangt Evelyn zu dem Schluss, dass die plastische Bearbeitung einer Figur, etwa mit dem Wachs, eigentlich nicht als »skulptural« bezeichnet werden dürfe. Das Kapitel endet mit der Besprechung der Werkzeuge der skulpturalen Bearbeitung, vor allem des Grabstichels. Auch hier werden die diversen semantischen und sprachlichen Unterschiede in den Begrifflichkeiten der Werkzeuge diskutiert. Evelyn, *Sculptura*, 1662 (Bell 1906), 7–10.

stich und das anschließende »Abziehen« des Bildes von der Kupferplatte habe nicht vor dem Jahr 1490 begonnen, und damit fünfzig Jahre nach der Erfindung des Buchdrucks von Johannes Gutenberg. (b)⁴¹⁸ Der Autor konfrontiert diese zeitliche Festlegung mit den *Vite* von Giorgio Vasari, in denen Maso Finiguerra als Erfinder der Druckgraphik nominiert wird. Evelyn stellt hierbei Vasaris Angaben nicht als Fehler heraus, sondern präzisiert sie mit der Erklärung, dass es sich bei Finiguerras Verfahren um eine Entwicklungsstufe vor dem eigentlichen Kupferstich gehandelt habe. (c)⁴¹⁹ Die nachfolgenden Zeilen sind hingegen vorrangig Entlehnungen aus Vasaris *Vita di Marcantonio Bolognese* und anschließend aus Bagliones *Vite (1572–1642)* mit gelegentlichen Änderungen, Präzisierungen und Ergänzungen:⁴²⁰ Evelyn wiederholt etwa Vasaris Bewunderung der Nah- und Fern-Darstellungen von Lukas van Leyden. Im Gegensatz zu Vasari stellt er aber den Künstler deutlich als Sieger im Wettstreit mit dem Antagonisten Albrecht Dürer heraus.⁴²¹ Zu den Ergänzungen wiederum gehören

zahlreiche Erwähnungen der Radierungen, Holzschnitte und vorrangig der *chiaroscuro*-Holzschnitte.⁴²² In Bezug auf Marcantonio geht Evelyn etwa auch auf die Kritik Bosses ein, der Kupferstecher habe durch die gleich starke Grabstichelführung keine gute Raumwirkung in den Druckbildern erzielen können. (d)⁴²³

Zu den Besprechungen, in denen Evelyn vorwiegend auf eigene Informationen zurückgriff, zählen insbesondere die Berichte über Robert Nanteuil, Wenzel Hollar und über die englischen Druckgraphik-Künstler.⁴²⁴ Bemerk-

weit besser gestaltet habe als Albrecht Dürer. Evelyn, *Sculptura*, 1662 (Bell 1906), 39–41; vgl. [VASARI], Zitat (k4).

418 Vgl. [BOSSE], Zitate (a) und (i). Dass die Druckgraphik nach dem Buchdruck entwickelt wurde, merkt auch Quad von Kinckelbach an; siehe [QUAD VON KINCKELBACH], Zitat (a).

419 Denn Finiguerra, führt Evelyn fort, habe zuerst Silberplatten und Emailfarbe verwendet und anschließend erst die Kupferplatten, aus denen er die Abdrücke »durch Rauchschwärze auf feuchtes Papier abgezogen« habe. (Vgl. [VASARI] Zitate (c), (k1)). Trotz der Kritik gegenüber Vasari verweist Evelyn auf die hohe Bedeutung der kunstliterarischen Leistung des italienischen Autors. Siehe Zitat (c).

420 Siehe die gegensätzliche Feststellung zu Vasaris *Vite* als Quelle für Evelyn bei Griffiths 2003, 107.

421 Der Autor übernimmt zuerst die Aussage Vasaris, van Leyden sei schwächer in der Zeichnung gewesen, gibt aber zum Schluss der Besprechung an, dass van Leyden etwa im Stich *Ecce homo* die Darstellungen von Entfernungen

422 Evelyn, *Sculptura*, 1662 (Bell 1906), insbes. 46–48. In Bezug auf die Besprechungen der Künstler Isabella, Leonardo und Bernardino Parasole erwähnt Evelyn die Technik des Holzschnitts, ibd., 56–57. Die Ausführungen, dass der Holzschnitt schwieriger sei als die anderen druckgraphischen Techniken, sowie die Zeilen zur Familie Parasole, übernahm Evelyn von Baglione. Vgl. [BAGIONE], Zitate (i) und (j). Vor dem Absatz über die nordalpinen Kupferstecher (»Germans and Flemmings«) beschreibt Evelyn die Medaillen-Schneider; siehe ibd., 60–62.

423 Vgl. [BOSSE], Zitat (k). Evelyn schöpft viele Informationen aus den Texten von Abraham Bosse, deren Passagen er teilweise wortwörtlich übernimmt und dessen Schriften, insbesondere den *Traicté* und seine technische Informationen, an einigen Stellen würdigt. Siehe insbes. Evelyn, *Sculptura*, 1662 (Bell 1906), 96–97. Evelyn unternahm ebenfalls die englische Übersetzung eines Teils aus Bosses *Traicté*, namentlich zum Bau und zur Verwendung der Druckpresse, welche erst bei Bell herausgegeben wurde, siehe Evelyn, *Sculptura*, Book II (Bell 1906), 1–32, und die Einführung hierzu ibidem, i–viii.

424 Wenzel Hollar (Prag 1607–1677 London). Die Viten-Sammlungen von Baglione und Vasari kann Evelyn ebenfalls für die Beschreibung der Künstler nördlich der Alpen nutzen. Die Schrift *Schilder-Boeck* von Karel van Mander

kenswert ist auch die Textstelle zu Rembrandt, zum einen, weil Evelyn wohl die früheste publizierte Stellungnahme zu Rembrandt macht und die Errungenschaften seiner Druckgraphik herausstellt, zum anderen, weil Evelyn konkrete Werke nennt, die er wohl selbst gesichtet hat. (f)⁴²⁵

Das eigentlich zentrale Kapitel in der *Sculptura* ist die Besprechung des Zeichnens und des Entwerfens in Bezug auf die Druckgraphik. Evelyn beginnt mit der konventionellen Forderung nach der Beherrschung der Zeichnung seitens des Kupferstechers. Der Autor zieht erneut Vasari heran, dessen Definition des *disegno* er aus der zweiten Ausgabe der *Vite* zitiert und kritisch bespricht. Evelyn präzisiert und erklärt vor allem die Unterscheidung zwischen der tatsächlichen Zeichnung (Drawing), auch im Sinne von Nachbildung (Copy), und dem geistigen oder der Zeichnung innewohnenden Entwurf (Design), die bei Vasari nicht mit

spezifischen Termini formuliert wurden. (g)⁴²⁶ Auf der Basis dieser Divergenz bespricht Evelyn die Zeichnung nun einerseits als Vorlage und andererseits als bildsprachliche Grundlage für die Druckgraphik: In der Zeichnung, insbesondere in der Federzeichnung, gilt es, mit Linien ein Widerspiel von Licht und Schatten zu erzeugen und damit »erhabene und feste Körper der Natur« darzustellen, die »schwellend und wie gemeißelt auf dem Papier erscheinen«,⁴²⁷ und zwar mit genauen und proportionierten Umrisslinien und anschließend mit vielfacher Abfolge von Schraffuren – leicht in den helleren und stark, kräftig und gekreuzt in den dunkleren Partien. Anschließend definiert Evelyn die Modi der Schraffuren genauer: »eine kontinuierliche Serie oder Abfolge von vielen Linien, kurz, lang, enganliegend oder auseinanderliegend, rund oder gerade, so wie es das Werk erfordert, um die Lichter stärker oder schwächer darzustellen«. (h)⁴²⁸

kannte Evelyn wohl nicht, zumindest ist der Bericht über Hendrick Goltzius recht kurz. Evelyn, *Sculptura*, 1662, (Bell 1906), 70.

425 Vgl. Borea 2013, 189–190. Gegen Ende des Kapitels stellt Evelyn fest, es gebe Maler, deren Studien für die Sammlungen begehrt seien, und diese Künstler seien exzellent sowohl in der Anordnung der Bildinhalte in der Zeichnung als auch in der Zeichentechnik, ihre in Kreide ausgeführten Bilder könnten aber beliebig wirken und ließen damit nicht immer die bildnerische Absicht erkennen, es sei denn, die Maler würden selbst stechen. (Evelyn, *Sculptura*, 1662, (Bell 1906), 102). Ähnlich wie Bosse zieht Evelyn die Vorlagen liefernden Maler zur Verantwortung für die Qualität der reproduzierenden Druckbilder, verweist aber vor allem auf das nachfolgende Kapitel, in dem er verdeutlicht, dass die Leistung der Kupferstecher gerade darin bestehe, die nicht vorhandenen Schraffuren aus den Vorlagen in den Grabstich zu übersetzen. Siehe weiter im Text und Zitat (n); vgl. [BOSSE], Zitat (h).

426 Evelyns kritische Äußerungen sind insofern bemerkenswert, als es sich um eine sehr frühe Auslegung der kunsttheoretischen Aussagen von Vasari handelt.

427 »The pen is therefore both the first, and best instructor, and has then (as all the other kinds) attain'd its desired end, when it so deceives the eye by the Magic, and innocent Witch-craft of lights and shades, that elevated, and solid bodies in Nature, may seem swelling, and to be embossed in Plano, by Art.« Evelyn, *Sculptura*, 1662, (Bell 1906), 107.

428 *Ibid.*, 107–108. Das Thema Zeichentechniken und die Zeichnungsausbildung verknüpft Evelyn sogleich mit der Druckgraphik: Die Kupferstiche seien die besten Modelle für die Übung der Federzeichnung. Evelyn nennt hier als geeignete Vorbilder unter anderen Goltzius, Callot oder die Sadelers und diskutiert umgekehrt die Relevanz der Federzeichnung und insgesamt der Linienkunst mit Beispielen von Zeichnungen von Goltzius, aber auch von Dürer und Nanteuil. Evelyn 1662, (Bell 1906), 108, 110–112. Evelyn betont außerdem die Be-

Zum Schluss der Besprechung der Zeichentechniken fügt Evelyn jedoch an, eine Zeichnung müsse eine konsequente Exaktheit in der Linienführung nicht vollends beachten, denn sie sei letztendlich ein Diener oder Begleiter dessen, was später gestochen oder gemalt werde. (i)⁴²⁹ An dieses Argument schließt Evelyn die ausführliche Diskussion an, dass die Wechselbeziehung zwischen der Federzeichnung und dem Kupferstich zwar in der gleichen »Methode« (der konstanten Linienführung) bestehe, (j) beide Kunstgattungen könnten jedoch nicht gleichgesetzt werden. Der Autor bringt daher diverse Aspekte an, welche das Druckbild von der Zeichnung absetzt. Der Kupferstich entsteht etwa stets nach einer Vorlagenzeichnung: »The principal end of a Graver that would copy a design«. (k)⁴³⁰ Insbesondere hinsichtlich der Vermittlung der Oberflächenbeschaffenheit der dargestellten Gegenstände, etwa der Eigenschaften der Glätte oder der Rauheit, der Konsistenz des Ma-

terials wie Leinen, oder in der Gestaltung der Draperie im Einklang mit der Perspektive, ist eine vollendete, konsequente, und spezifische druckgraphische Linienführung erforderlich, die in der Schwellenlinie ihren optimalen Modus findet.⁴³¹ Evelyn stellt aber gleichzeitig fest, dass es innerhalb der divergierenden Qualität der druckgraphischen Linienführung vor allem auf den »sicheren« und »entschiedenen« Duktus des Grabstichels ankommt. (k) Somit besteht der Unterschied zur Zeichnung an der vollendenden und exakten Befolgung der Linien-Methode im Kupfergrabstich.

Für Evelyn liegt die Besonderheit der Druckgraphik aber vor allem darin, dass sie jenseits der Parameter der Monochromie und der Polychromie agiert. Das »Setzen« von Hell-Dunkel (beziehungsweise von »Weiß« und »Schwarz«) ist Grundlage jeder Bildform, auch der Malerei. (l) Die Druckgraphik bewerkstelligt dies jedoch vermittels der Schraffuren und der »herausragenden, schönen Linienzüge« (»splendor, and beauty in the touches of bu-

deutung der Druckbilder als Quelle für Bildkompositionen oder für bestimmte Modi der Figuren-Darstellungen, die für den Fortschritt in der Malerei ihre wesentliche Rolle inne gehabt hätten. Evelyn greift bei dieser Argumentation unter anderem auf die Anmerkungen von Vasari über den Einfluss der Druckbilder Dürers auf Andrea del Sarto zurück. Siehe ibd., 117–118. Vgl. [VASARI], Zitat (t).

429 Evelyn bringt damit die Funktion der Zeichnung innerhalb der bildenden Künste auf den Punkt: In der Zeichnung könne zwar die höchste Kunstfertigkeit erreicht werden, aber sie ist und bleibt ein Zwischenschritt für das, was der Künstler anschließend stechen oder malen will. Anschließend spricht Evelyn über die Ausbildung des Künstlers im Zusammenhang mit den Akademien und über die Rolle der Herrscher für die Förderung der Kunst. Evelyn, *Sculptura*, 1662, (Bell 1906), 113–116.

430 »Copy« bedeutet in diesem Zusammenhang »Nachbilden«. Siehe oben und Zitat (g).

431 Evelyn spricht hier von der Erzeugung des »Reliefs« oder »rilievo« (Zitat (j)) und behandelt in diesem Zusammenhang die Nutzung des Perspektivrasters, um abschließend zu betonen, dass dieses sowohl der Zeichnung als auch dem Kupferstich dienlich sei; (Evelyn, *Sculptura*, 1662, (Bell 1906), 119–125). In Berufung auf Abraham Bosse definiert Evelyn das künstlerische Problem der Darstellung der Erhebungen insgesamt als »the practise of Perspective upon irregular Surfaces«. Ibid. 125. Gerade hier konkretisiert Evelyn die Definition der Schwellenlinie: »oblique«, »broader and fuller in the middle, then either at their entrance or exit«. Auch hier bezieht er sich auf Bosse und bespricht daher in diesem Kontext die Erfindung der Echoppe. Der Autor führt außerdem eine kurze Liste von denjenigen Künstlern an, die in der Linienführung herausragten: Goltzius und die Sadelers, aber auch Claude Mellan. Ibidem, 125–126. Vgl. [BOSSE].

rin«), mit denen sie eine »harmonische« Gesamterscheinung erwirken kann. (l) (m) Diese Tonalität vermag durch die Zusammenführung von Licht und Schatten mit den Linien in fast »unmerkbar« Abstufungen hervorzutreten, und stellt sich damit mit der Tonalität des Gemäldes in den Wettstreit. (m)⁴³² Evelyn pointiert diesen spezifischen Modus der Druckgraphik mit einem weiteren Unterschied zwischen der Zeichnung und dem Druckbild: Während die Zeichnung mit den Linien schlicht darstellt, vollführt der Kupferstich die schwierige Aufgabe der vollendeten Übertragung des Darzustellenden mithilfe von Linien. Die Schwierigkeit bestehe vor allem darin, setzt Evelyn fort, die Erhöhungen in einem Druckbild dort zu vermitteln, wo keine Schraffuren in die Vorlagen hineingelegt werden, und zwar in den Zeichnungen oder in den Gemälden.⁴³³ (n) Dieses Prinzip gilt im Kontext dieser Besprechungen auch für ein autoreigenes Druckbild, nicht nur, weil es für Evelyn ebenfalls nach einer Vorlagenzeichnung entsteht, (k) sondern weil das Druckbild generell bei der Umsetzung des Darzustellenden in Linien auf die Regeln der Natur achten sollte, wie etwa in Bezug auf die oben erwähnte Darstellung der Oberflächenbeschaffenheit der Stoffe gefordert wird.⁴³⁴

Evelyns *Sculptura* ist wohl der erste umfassende kunsttheoretische Traktat zur Druckgraphik in der Frühen Neuzeit.⁴³⁵ Die Besonderheit der Theorien von Evelyn liegt aber in erster Linie in der Art und Weise, wie der Autor die Problematik der eigentlichen Zuordnung der Druckgraphik innerhalb der bildenden Künste auflöst. Evelyn klammert im Grunde genommen alle Ambivalenzen des druckgraphischen Verfahrens zwischen Zeichnung, Malerei und Skulptur aus, die in vielen vorigen und späteren Texten gegenwärtig sind. Nach Evelyn entsteht das druckgraphische Werk aus einem skulpturalen Verfahren mit dem Ziel, eine Tonalität zu erwirken, die im Druckbild als eigenständige Bildform mit dem Gemälde wettstreitet und sich hierbei der bildsprachlichen Grundlage der Zeichnung bedient.

432 Evelyn verweist bei der Besprechung der Tonalität in der Druckgraphik u. a. auf die Harmonielehre der Musik. Zitat (m). Vgl. [VAN MANDER], insbes. Zitat (b).

433 Aus diesem Grunde sei das Kopieren von Druckbildern einfacher als das Kopieren von Gemälden. Evelyn, *Sculptura*, 1662, (Bell 1906), 129; vgl. [BOSSE]. Evelyn nennt in diesem Kontext herausragende Kupferstiche nach Werken von Poussin oder Guido Reni, welche insbesondere die Tonalität dieser Gemälde vermitteln. Siehe Zitat (l).

434 Evelyn, *Sculptura*, 1662, (Bell 1906), 119–120. In Evelyns Ausführungen wird ebenfalls keine

Hierarchie zwischen der reproduzierenden und der autoreigenen Druckgraphik hergestellt.

Auf den letzten Seiten des fünften Kapitels hebt Evelyn zum Schluss nochmals die hohe Bedeutung der Druckgraphik hervor: Der Autor erwähnt Herrscher-Persönlichkeiten, die die Druckgraphik-Kunst beherrschten und versucht mit Berufungen auf antike Schriften wie Plinius, Quintilian oder Cicero die dort schon angelegte Festsetzung der hohen Bedeutung der Gravur zu beweisen. Außerdem formuliert Evelyn Überlegungen zu dem Nutzen der Druckgraphik als pädagogisches Instrument. Nicht zuletzt bespricht Evelyn seine eigene druckgraphische Sammlung und gibt Ratschläge für angehende Sammler. Er fordert unter anderem, dass eine Sammlung alle namenhaften Meister und eine enorme Vielfalt an Bildthemen beinhalten sollte. Siehe Evelyn, *Sculptura*, 1662, (Bell 1906), 134–144.

435 Im Gegensatz zu Bosses *Traicté*, der in erster Linie ein kunsttechnischer Traktat ist. Vgl. [BOSSE].

AUSZÜGE

Definition der Druckgraphik als Skulptur: »Abnahme des Materials«

(a) By this then it will not be difficult for any to define what the Art itself is; whither considered in the most general and comprehensive acceptation; or, as it concerns that of Chalcography chiefly, and such as have most Affinity with it; since (as well as the rest) it may be described to be an Art which takes away all that is superfluous of the Subject matter, reducing it to that Forme or Body, which was designed in the Idea of the Artist.⁴³⁶ Evelyn, *Sculptura*, 1662, (Bell 1906), 6–7.

Geschichte der Druckgraphik

Anfänge der Druckgraphik und der Buchdruck

(b) The Art of Engraving and working off, from Plates of Copper, which we call Prints, was not yet appearing, or born with us, till about the year 1490, which was near upon 50 years after Typography had been found out by John Guttemberg [Gutenberg] (...). Evelyn, *Sculptura*, 1662, (Bell 1906), 35.

Anfänge der Druckgraphik, Bezug zu Vasaris »Vite« (1568)

(c) George Vasari, who has been exceedingly curious in this enquiry, attributes the first invention of this Art to one Maso Finiguerra a Florentine, about anno 1460, which exceeds our former computation by 30 years; but then we are to consider by what progresse and degrees; for it was first only in Silver, to fill with a certain Encaustic or black Enamel, which it seems gave him the first hint how to improve

436 »La scultura è una arte che levando il superfluo dalla materia suggetta (...).« Vgl. [VASARI], Zitat (b).

it in plates of brass, which having engraved, he did only fume, taking off the impression with a moyst paper and a Rolling pin. Evelyn, *Sculptura*, 1662, (Bell 1906), 36–37.

Marcantonio Raimondi

(d) But to return now into Italy from whence we first fallied, in the time of Raphael Urbine flourished the renowned Marco Antonio, who graved after those incomparable pieces of that famous Painter (...); though to speak truth, even of this rare Graver, the Pieces which he had published seem to be more estimable yet for the choice and imitation, than for any other perfection of the Burine; as forming most of his figures and touches of too equal force, and by no means well observing the distances, according to the rules of Perspective (...). Evelyn, *Sculptura*, 1662, (Bell 1906), 41.

Annibale Carracci

(e) The Christus mortuus bewailed by the devout sex, the original painting whereof hangs in the (...) Parmas Palace at Capraruola, and is in the Cut one of the tenderst and rarest things that can be imagined, abating the vileness of the Plate, which was most unfortunately chosen, though through that accident, rendred imitable, and never to counterfeited. There is likewise his Magdalen and a Landskip touched with the Graver a little; likewise a Sylenus, all of them incomparably designed.⁴³⁷ Evelyn, *Sculptura*, 1662, (Bell 1906), 54.

437 *Pietà*, Radierung, Grabstichel und Kaltnadel, 1597, 7 Zustände, B. XVIII, 4, (nach dem zweiten Zustand wurde der Radierung der Ortsname Caprarola hinzugefügt, Evelyn geht hier von einer gemalten Vorlage im Palazzo Caprarola aus.); *Die hl. Magdalena in der Wüste*, Radierung und Grabstichel, 1591, B. VXIII, 16; *Der trunkene Silen*, Annibale Carracci, Silberstich (Kap. 1.2.A, Anm. 230 u. Abb. 16).

Rembrandt

(f) To these we may add the incomparable Reinbrand, whose Etchings and gravings are of a particular spirit; especially the old Woman in the furr: The good Samaritane, the Angels appearing to the Shepheards; divers Landskips and heads to the life; St. Hierom, of which there is one very rarely graven with the Burine; but above all, his Ecce Homo; descent from the Cross in large; Philip and the Eunuch; &c.⁴³⁸ Evelyn, *Sculptura*, 1662, (Bell 1906), 81.

Thema: Zeichnung in Bezug auf die Druckgraphik

Definition der Zeichnung

(g) (...) A visible expression of the Hand resembling the conception of the mind: By which Definition there are who distinguish it from Drawing both as to its Original, and Formality; For Design (say they) is of things not yet appearing; being but the picture of Ideas only, whereas Drawing, relates more to Copies, and things already extant.⁴³⁹ Evelyn, *Sculptura*, 1662, (Bell 1906), 106.

Das Vorgehen beim Zeichnen: Umrisslinien und Schraffuren; Definition der Schraffur

(h) (...) you must first draw the exact lineaments, and proportions of the subject you would express in profile, Contours and single lines only; and afterwards, by more frequent, and tender hatches in the lighter places, strong, bold, or cross in deeper.

Vgl. die ähnliche Stelle bei Baglione: »Una Maddalena con vaghissimo paesino, ma ritocca di bulino.« [BAGLIONE], Zitat (d).

438 Genannt werden hier unter anderen: *Der barmherzige Samariter*, 1633; *Kreuzabnahme*, 1633, NHD 118 /119; *Die Taufe des Eunuchen*, 1641, NHD 186.

439 Vgl. [VASARI], Zitat (m).

By Hatching is understood a continual Series, or succession of many lines, shorter, or longer; close, or more separate, oblique, or direct, according as the work requires, to render it more, or lesse inlightned (...). Evelyn, *Sculptura*, 1662, (Bell 1906), 107–108.

Definition der Funktion der Zeichnung

(i) Neither shall it then be requisite to continue that exactness, since all Drawing is but as an Hand-maid and Attendant to what you would either Grave or paint.

By this perfection and dexterity at first, did even those renoued Masters, Julio [Giulio Romano], Parmegian, and sometimes Polydor [Polidoro da Caravaggio] himself (not to insist on Rubens and Vandyke) proceed, whose Drawings in this kind, when first they made their studies in Italy, were exceedingly curious, and finished: though in all their more recent, and maturer Designes, rather judicious then exact, because of that time which such minute finishings did usually take up; and, that when all is done, it is still but a Drawing, which indeed conduces to the making of profitable things, but is it self none. Evelyn, *Sculptura*, 1662, (Bell 1906), 112–113.

Die Führung der Schraffuren als gemeinsame Methode der Zeichnung und des Grabstiches

(j) And here we should have put a period to this Essay, and the present chapter, as having abundantly vindicated the necessity and worthiness of Designe and Drawing, as it is praevious, and introductory to the Art of Chalcography; had not one curiosity more prevented us; which because it so much concerns the conducting of Hatches and stroaks, whither with pen, point, or Graver; pretending (at least very ingeniously hinting) to a method, how by a constant, and regular certitude, one may express to the eye, the Sensation of the

Relievo, or extancie of objects, be it by one or more hatches, cross and counter (...). Evelyn, *Sculptura*, 1662, (Bell 1906), 118.

Worauf es im Duktus der druckgraphischen Linie ankommt

(k) The principal end of a Graver that would copy [sic] a Design, or piece composed of one, or more Objects, is, to render it correct both in relation to the Draught, Contours and other particularities, as to the Lights and shades on the Front, flying or turning, in bold, or faint touches; so as may best express the Relief; in which Gravers have hitherto, for the most part, rather imitated one another, then improved, or refined upon Nature; some with more, some with fewer strokes: having never yet found out a certain and uniforme guide to follow in this work, so as to carry their strokes with assurance, as knowing where they are to determine, without manifestly offending the due rules of perspective. Evelyn, *Sculptura*, 1662, (Bell 1906), 119.

Das Druckbild und die Tonalität

(l) For it is in this well placing of White and black, wherein all this Art, and even that of painting does consist: Thus Aglaphontes used but one Colour, no more did Nicias the Athenian Painter; and it was this Relievo also for which the famous Zeuxis became so remoured: not to insist on Heredices the Corinthian, and Thelophanes the Sicyonian, who were both of them but Monochromists; and, 'till Cleophanes came amongst them, no dissemblers, as owning no other Colours but those eminent Contraries; that is, the lights and shades, in the true managing whereof, so many wonders are to be produced by this Art, and even a certain splendor, and beauty in the touches of the Burin, so as very Union and colouring it self may be conceived whitout any force upon the imagination,

as we have before observed in these excellent Gravings of Natalis, Rouslet, and Poilly, after Bourdon, and in what Greuter, Blomart, and some others have done after Monsieur Poussin, Guido Rhene, Cortoon, & c. Evelyn, *Sculptura*, 1662, (Bell 1906), 126–127.⁴⁴⁰

Evozierung der Tonalität als ausschlaggebendes Ziel des Druckbildes

(m) (...) a certain admirable effect, emerging from the former union of Lights, and shadows; such as the Antients would expresses by Tonus, or the Pythagoreans in their Proportions, and imitated in this Art, where the shades of the Hatches intend, and remit to the best resemblance of painting, the Commissures of the light and dark parts, imperceptably united, or at least so sweetly conducted, as that the alteration could no more certainly be defined, then the Semitons, or Harmoge in musick, which though indeed differing; (...).⁴⁴¹ Evelyn, *Sculptura*, 1662, (Bell 1906), 127–128.

Das Potential der druckgraphischen Linie in der Übertragung des Darzustellenden

(n) And this it is,⁴⁴² which has rendred it so difficult to copy after Designes and Painting; and to give the true heightnings, where there are no hatchings to express them, unless he, that

⁴⁴⁰ Vgl. Plinius, *Naturalis historia*, XXXV, 15–16; vgl. [LOMAZZO], Zitat (h) und Lomazzo, 1584, Trattato, Proemio, 10–11. Bei den hier genannten Künstlern sind gemeint: Michel Natalis, Gilles Rousselet, François de Poilly (französischer Kupferstecher und Verleger), Sébastien Bourdon, Matthäus Greuter, Cornelis Bloemaert, Nicolas Poussin, Guido Reni und Pietro da Cortona.

⁴⁴¹ Am Anfang dieser Passage merkt Evelyn an, dass diese Tonalität mitunter als »Colore« bezeichnet wird.

⁴⁴² Gemeint ist die Evozierung der Tonalität, Zitat (m).

Copies, Design perfectly himself, and possess more than the ordinary talent and judgement of Gravers, or can himself manage the pencil. Evelyn, *Sculptura*, 1662, (Bell 1906), 128.

CORNELIS DE BIE⁴⁴³
*Het Gulden Cabinet*⁴⁴⁴

Der Autor des *Gulden Cabinets*, Cornelis de Bie, war ein Notar aus Lier und Sohn des Malers Adrianus de Bie.⁴⁴⁵ Sein Buch enthält zahlreiche Besprechungen der europäischen Kunst, insbesondere aus dem 17. Jahrhundert. Das umfassende Schriftwerk weist gleichzeitig divergierende Textformen und Dichtungsmodi zwischen Prosa und Lyrik auf, und besteht zum größten Teil aus Elogen und Panegyrika. Wohl aus diesem Grund wird diesem Buch in der Forschung wenig Beachtung geschenkt, seine Texte stellen jedoch einen nach wie vor genutzten, enormen Fundus an Informationen zur Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts dar.⁴⁴⁶ Die aktuellen Forschungsansätze veranschaulichen außerdem, dass diese Schrift im Kontext der Förderung der Antwerpener Kunst seit Mitte des 17. Jahrhunderts stand.⁴⁴⁷

443 Lier 1627–ca. 1715.

444 *Het Gulden Cabinet. Vande edel vry Schilder Const inhovdende den lof vande vermarste Schilders, Architecte, Beldhowers, ende Plaetsnyders*, (Lier) Antwerpen (1661), 1662. Zu den Umständen und zum Druck von *Het Gulden Cabinet* siehe Lemmens 1971, 4–5.

445 Cornelis De Bie genoss wohl eine humanistische Ausbildung und kannte mehrere Sprachen, Spanisch, Italienisch und Französisch. Lemmens 1971, 1.

446 In der Einführung der Faksimile-Ausgabe von *Het Gulden Cabinet* bemerkt Lemmens, diese Schrift sei ein viel zitiertes, aber wenig gelesenes Buch. Lemmens 1971, 1. Vgl. auch aktuell Moran 2014, 371–374. De Bie verfasste über 50 literarische Werke, Lemmens stellt jedoch in Bezug auf ihren literarischen Wert, auch für *Het Gulden Cabinet*, eine insgesamt »mittelmäßige« Qualität fest; ibd. 2.

447 Zu den diversen politisch-kulturellen Hintergründen der Entstehung von *Het Gulden Cabinet* siehe Moran 2014, insbes. 374–382.

Het Gulden Cabinet entstand sicherlich als Nachfolge von Karel van Manders *Schilder-Boeck*.⁴⁴⁸ Es handelte sich um eine Ausarbeitung und Erweiterung einer zuerst geplanten Künstlerportrait-Reihe von Joannes Meysens.⁴⁴⁹ Zu den Quellen, auf die de Bie zurückgreift, gehören vor allen Dingen das *Schilder-Boeck* und die *Vite* von Vasari. De Bie konnte überdies zahlreiche Informationen aus erster Hand, von Künstlern wie Pieter Saenredam und Sammlern wie etwa Antoine van Leyen, erhalten.⁴⁵⁰ Den kunsttheoretischen Hintergrund bilden sicherlich van Manders und Vasaris Schriften. Die Eigenleistung von Cornelis de Bie besteht daher vielmehr in den reichen Informationen als in einem spezifischen, kunsttheoretischen Statement. *Het Gulden Cabinet* darf sicherlich als ein Sammelsurium von Künstlern und Kunstwerken verstanden werden, was das Wort »Kabinett« bereits ankündigt; gleichzeitig ist es ein Buch, das die Antwortener Kunst in den Fokus stellt.⁴⁵¹

448 Dieses Buch wurde wiederum etwa von Sandrart ([SANDRART]) und Houbraken rezipiert.

449 Zahlreiche Kupferstiche mit Künstler-Portraits (im *Het Gulden Cabinet* sind es über fünfzig) stammen aus dem ursprünglichen Projekt von Meysens. Zur Entstehung von *Het Gulden Cabinet* siehe Lemmens 1971, 3–8. Joannes Meysens war Künstler und Verleger aus Antwerpen (1612–1670).

450 Pieter Jansz. Saenredam (1597–1665), niederländischer Architekturmaler; Antoine van Leyen (1628–1686), seine Sammlung wird im *Gulden Cabinet* zwei Mal beschrieben. Cornelis De Bie schöpft außerdem seine Aussagen zur Kunst und zu den Künstlern aus der zeitgenössischen niederländischen Dichtung, etwa von Joost van den Vondel und Philips Angel (*Lof de Schilder-Konst*, Leyden 1642). Siehe hierzu Lemmens 1971, 9–11. Von dem Dichter Joost van den Vondel stammt etwa die Schrift *Den Gulden Winkel der Konstlievende Nederlanders*, 1613.

451 Moran 2014, 382–388.

Im ersten und zweiten Teil des *Gulden Cabinet* bespricht de Bie die niederländischen Maler ab dem späten 16. Jahrhundert.⁴⁵² Der dritte Teil ist den Architekten, Bildhauern und Stechern gewidmet (Plaetsnyder).⁴⁵³ Der erste Kupferstecher, den de Bie bespricht, ist Cornelis Cort.⁴⁵⁴ Es folgen Texte unter anderem zu Theodor Galle; Lucas Vorsterman, Theodor Corenhert, Robert van Voerst, Cornelis Vischer sowie zu den Sadelern, aber auch zu Jacob Matham, Claude Melan, Hendrik Hondius, Robert Nanteuil, Jacques Callot, Francesco Villamena, Wenzel Hollar und Abraham Bosse.⁴⁵⁵ Zu den wichtigeren Passagen gehört in Bezug auf die Druckgraphik das Gedicht zu Cornelis Cort. Wie Baglione führt de Bie mit der Besprechung von Cornelis Cort das Thema Druckgraphik ein.⁴⁵⁶ Cort ist der einzige Kupferstecher aus seiner Generation, der von de Bie besprochen wird. Sicherlich gilt er als

452 Im ersten Buch werden die bereits verstorbenen Maler besprochen, hier stützt sich de Bie teilweise auf van Mander, im zweiten Buch bespricht de Bie die noch lebenden Maler.

453 De Bie, *Het Gulden Cabinet*, 1662, 419–566.

454 De Bie, *Het Gulden Cabinet*, 1662, 450.

455 Theodoor Galle (1571–1633); Lucas Vorsterman (1595–1675); Theodor Corenhert (1522–1590); Robert van Voerst (1597–1636); Cornelis Vischer (1629–1658); Jacob Matham (1571–1631); Henrik Hondius (1573–1650). Unter den zahlreichen anderen Druckgraphik-Künstlern werden auch Cornelis Galle der Ältere (1576–1650) und Cornelis Galle der Jüngere (1615–1678), Cornelis Bloemaert oder Jan Saenredam (1565–1607, Vater des oben erwähnten Peter Saenredam) besprochen.

Auffallend ist, dass de Bie Hendrick Goltzius keinen gesonderten Text widmet, er wird nur erwähnt in den Gedichten über seinen Adoptivsohn Jacob Matham und über Jan Saenredam. Am ausführlichsten wird de Bie bei Hendrick Hondius: De Bie, *Het Gulden Cabinet*, 474/486–490.

456 Siehe [BAGLIONE].

Meister und Auftakt-Person der niederländischen Druckgraphik. Dementsprechend beginnt die Eloge mit allgemeinen Aussagen, die de Bie sicherlich dem *Schilder-Boeck* von van Mander entnommen hat:⁴⁵⁷ »Die Zeichenkunst steht der Malerei vor. Sie ist ihr einziges Fundament, während die Farbe ihr Ehre und dem Bild Leben verleiht.« Dies habe Cort wiederum mit seinen geschnittenen Platten nach Raffael und Tizian bewiesen, fügt de Bie anschließend an. (a)

In de Bies weitschweifigen Texten, samt ihren Daten und Informationen zu den Künstlern der Druckgraphik, lassen sich außer einer selbstverständlichen Hochschätzung dieser Kunst keine reflektierenden oder kritischen Positionen zur Druckgraphik erkennen. Die einzigen ausschlaggebenden Aspekte im *Gulden Cabinet* sind die eindeutige Zuordnung der Druckgraphik zur Malerei, und die Feststellung, dass die Druckgraphik mit ihrer Liniensprache demonstriert, dass die Zeichenkunst das »einzigste Fundament« der Malerei sei. (a)⁴⁵⁸

In dem abschließenden Lobgedicht an die Kupferstecher, welche die Künstlerportraits für das *Gulden Cabinet* ausgeführt haben, wird die Druckgraphik ebenfalls eindeutig der Malerei zugeordnet.⁴⁵⁹ Außerdem fügt de Bie die *paragone*-Debatte innerhalb der Texte zu den

Druckgraphik-Künstlern im dritten Buch ein, ohne jedoch auf ein ambivalentes Verhältnis der Druckgraphik zwischen den Hauptgattungen Skulptur und Malerei direkt zu verweisen. Cornelis de Bie stellt die Druckgraphik außerdem weder eindeutig in den Dienst der Malerei, als reproduzierendes Medium, noch in ein hierarchisches oder konkurrierendes Verhältnis mit ihr, insgesamt wird die Druckgraphik nicht als definitives oder als kunsttheoretisches Problem wahrgenommen.

AUSZÜGE

Einleitung zur Besprechung der Druckgraphik:
Cornelis Cort

(a) De vaste Teecken-const Picturas Voester is/
Het eenich fondament van haer ghestel-
tenis,/

Want schoon Pictura leeft door alderhande
verven/ Die door de Teecken-const, de tweede
eer beerven/ Waermed' dat sy schildry seer we-
sentlijck verschoont/ En door de ware Kunst
schier d'eyghen leven thoont,/ Nochtans moet
jeder een belijden naer de reden/ Dat al hun
malsicheyt en wonder lossicheden Bestaen
in Teeckeningh die ziel is van Pictuer / Den
grondt-steen vanden gheest, oft af-beldt van
Natuer,/ Soo als Cornelis Cort heeft menich-
mael bewesen/ Aen Raffael d'Urbien en Titiaan
voor desen,/ Daer hy soo menich plaedt heeft
aerdich voor gheetst/ Ghesneden en ghestipt,
naer t'gen' eerst was gheschetst/ Oft van hun
cloecke handt gheteckent naer het leven/ Waer
voor men heden-daeghs siet grooten rijckdom
gheven./ Want schoon den omtreck van het le-
vens schijn haer draeght/ Ghelijck een swerte
schaey, nochtans haer Const behaeght. De Bie,
Het Gulden Cabinet, 1662, 450.

457 Neben van Manders Ausführungen zur »Zeichenkunst« (De Bie, *Het Gulden Cabinet*, 1662, 28–30) liegen hier die Paragone-Argumentationen aus den *Vite* von Vasari vor, ibd., 467–471.

458 De Bie setzt die »Zeichenkunst« als Grundlage aller »Künste« fest, und zwar der Malerei, der Skulptur und der Druckgraphik, aber auch der Musik oder etwa auch der Astrologie. De Bie, *Het Gulden Cabinet*, 1662, 30.

459 *Lof van alle de plaet-snyders de welcke met hun const dit tegenwoordich cabinet verciert hebben*, De Bie, *Het Gulden Cabinet*, 1662, 563–566.

GIOVANNI PIETRO BELLORI⁴⁶⁰

Le Vite de' moderni (1672)⁴⁶¹

Giovanni Pietro Bellori ist eine kulturgeschichtlich zentrale Persönlichkeit der Stadt Rom im 17. Jahrhundert, bekannt unter anderem als Antiquar sowie als Sekretär und späterer Rektor der Accademia di San Luca.⁴⁶² Bellori hinterließ ein umfangreiches literarisches Œuvre, das sich vorwiegend mit antiken Kunstobjekten wie Gemmen oder Medaillen befasste.⁴⁶³ Sein kunstliterarisches Hauptwerk *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti moderni*

ist Ergebnis seiner lebenslangen Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst,⁴⁶⁴ welche bereits in der Jugend mit Kontakten zu Künstler- und Kunstsammlerkreisen begann, in die er dank seines Tutors Francesco Angeloni eingeführt wurde.⁴⁶⁵ Bellori arbeitete an den Texten zu den *Vite de' moderni* bereits in den 40er Jahren.⁴⁶⁶ Im Jahre 1664 entstand der Vortrag *L'Idée del Pittore, dello Scultore e dell'Architet-*

460 Rom 1613–1696.

461 *Le Vite de' Pittori, Scultori, et Architetti moderni, scritte da Gio. Pietro Bellori. Parte prima*, Rom 1672.

462 Bellori war zunächst für die schwedische Königin Christina als Antiquar tätig, anschließend für die Päpste Alexander VII. sowie Clemens X. Bellori war außerdem ein international bekannter Experte für Gemmen und Numismatik. Zu Bellori und zur schwedischen Königin Christina siehe Montanari 2002. Zu Belloris Tätigkeit als Antiquar siehe vor allem Herklotz 2002. Zu biographischen Fakten über Bellori siehe nach wie vor Kenneth Donahue 1956 (*Dizionario bibliografico degli italiani*), ad vocem: Bellori, Giovanni Pietro, Bd. 7, 781–789, sowie Previtali 2009 (in Borea 2009), XVII–XL und Bell 2002, 4–16; siehe aber auch Sparti 2002, vor allem zu den jungen Jahren Belloris und zu den Kontakten, die seine Bildungsjahre bestimmt haben, insbes. 177–181. Zu Bellori und zur Accademia di San Luca siehe aus der aktuelleren Literatur eine Synthese bei Cipriani 2000. Bellori war 1652 das erste Mal zum Sekretär der Accademia ernannt worden; 1678 wurde er Rektor.

463 Zum Beispiel: »Annotazioni sopra le gemme antiche di Leonardo Agostini«, in: *Le gemme antiche figurate di Leonardo Agostini senese*, Paris 1657; oder, in Kollaboration mit François Perrier, *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum quae Romae adhuc extant*, Rom 1645. Siehe die gesamte bibliographische Liste der Schriften Belloris bei Borea 2009, LXXIII–LXXXVII.

464 Zu den weiteren Kunstschriften zählt u. a. *Argomento della Galeria Farnese dipinta da Annibale Caracci*, Rom 1657. 1664 publizierte Bellori einen Stadtführer über Rom, *Nota delli musei, librerie, galerie et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case e ne' giardini di Roma*. In den späteren Jahren gab Bellori seine ikonographische und kunsttheoretische Schrift zu Raffaels Fresken des Vatikanischen Palastes heraus, *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaele d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Rom 1695. Siehe hierzu weiter im Text. Zu Belloris Kunstsammlung siehe Heres 1974, Prosperi Valenti Rodinò 1996 und Sparti 2002a sowie das Inventar des Besitzes von Bellori, das 1696 verfasst wurde, publiziert bei Romani 1998.

465 Francesco Angeloni (1587–1652) war ein römischer Literat, Kunstsammler und Antiquar, bei dem Bellori bis 1652 lebte und als Sekretär arbeitete. Zu Angelonis Rolle in den Künstler- und Sammlerkreisen und zu seinem *Musaeum Romanum* siehe Sparti 1998. Bellori hat sich bei Poussin und bei Giovanni Angelo Canini als Maler ausbilden lassen.

466 Zu den *Vite de' moderni* siehe neben der Edition von Borea (1976) 2009 und der Aufsatzsammlung von Bell/Willette 2002 aktuell Oy-Marra (et al.) 2014. Zur ersten, unpublizierten Abfassung der Viten Belloris von 1660 siehe vor allem Sparti 2002, 187–191. Nur der erste Teil der *Vite de' moderni* von Bellori ist zu seinen Lebzeiten erschienen. Vom zweiten Teil haben sich zwei Manuskripte erhalten, welche die Viten von Guido Reni, Andrea Sacchi und Carlo Maratti behandeln. Die Vita von Maratti wurde später ergänzt veröffentlicht (1731 und 1732) Alle drei Viten wurden in die Ausgabe von Borea (1976 und 2009) integriert. Zu dem zweiten Teil der

to für die Accademia di San Luca, der später der veröffentlichten Schrift *Vite de' moderni* als Einleitung beigefügt wurde.⁴⁶⁷

Der wesentliche Aspekt der *Vite de' moderni* ist der Modus-Wechsel gegenüber der früheren Kunstliteratur. Bellori hatte womöglich bereits zu Anfang der Entstehung seiner Schrift beabsichtigt, ein Gegenprogramm zu der herkömmlichen, regional fixierten Vitenliteratur anzubieten, zu der neben Vasaris auch Bagliones *Vite*-Schriften oder die Kompendien von Giulio Mancini und Carlo Ridolfi gehörten.⁴⁶⁸ Die Aufmerksamkeit gilt in Belloris *Vite de' moderni* nicht einer bestimmten Kunstregion, sondern einigen ausgewählten Künstlern. Bellori richtet außerdem den Blick stärker auf die Werke als auf die Lebensfakten der besprochenen Künstler und bietet ausführliche Beschreibungen einiger ausgewählter Werke mit dem Ziel einer Anleitung zum »richtigen Verständnis der Bilder«.⁴⁶⁹ In der verdichteten

Auswahl Belloris sind Künstler diverser Stile vertreten, besprochen werden u. a. Carracci, Caravaggio, Rubens, Duquesnoy und Poussin.⁴⁷⁰ Dementsprechend hat die sogenannte

und auch später bei Baglione der Fall war. Siehe zu weiteren Charakteristika der Schrift Belloris im Vergleich zu vorangegangenen Viten-Schriften ebd., 185–186.

470 Im ersten Teil bespricht Bellori Annibale und Agostino Carracci, Domenico Fontana, Federico Barocci, Caravaggio, Rubens, Van Dyck, François Duquesnoy, Domenico Zampieri, Giovanni Lanfranco, Alessandro Algardi und Poussin. Zu dem zweiten, nicht veröffentlichten Teil sollten die überlieferten Viten von Guido Reni, Andrea Sacchi und Carlo Maratti gehören. Aus Briefquellen geht hervor, dass ebenfalls Viten unter anderem zu Francesco Albani, Guercino sowie Antonio und Ludovico Carracci entstehen sollten. Siehe hierzu Bell 2002, 12. Die Selektion und Kritik in den *Vite de' moderni* geht hierbei, so konstatiert bereits Elisabeth Cropper, nicht von einer Stilpräferenz beziehungsweise, wie Sparti anknüpfend bestätigt, von einer »klassizistischen« Auffassung der Kunst aus. Vielmehr suche Bellori, so Sparti, die Künstler als Beispiele für angehende Künstler aus und stelle damit seine Schrift konsequent jenseits der stilistischen Diskussionen, die etwa zwischen den Nachfolgern von Rubens oder von Poussin geführt wurden. Cropper 1991, 167. Sparti 2002, 191–192. Siehe die ausführliche Zusammenfassung der Forschungsdiskussion zu Belloris Stilkritik und zu seiner generellen Kunstauffassung bei Bell 2002, 28–52. Bellori macht in seinen ausführlichen Besprechungen, mit Ausnahme von Poussin, dessen Kunst den Höhepunkt innerhalb der *Vite de' moderni* repräsentiert, bei allen Künstlern negative wie positive Anmerkungen. Siehe Sparti 2002, 201. Die geänderte, neue kunstliterarische Methode wurde bereits unmittelbar nach dem Erscheinen der *Vite de' moderni* erkannt: In der Rezension des Buches von Bellori im Jahre 1673 in der Zeitschrift *Giornale de' letterati* schreibt der anonyme Autor, der Unterschied zu den Vorgängern Vasari und Baglione bestehe darin, dass Bellori nur die wichtigsten Künstler ausgewählt habe und dass er eine neue Art und Weise einer

Vite de' moderni siehe einleitend Bell 2002, 11–12.

467 Die Entstehung der *Vite* steht ohne Zweifel unter dem Einfluss von Künstlerpersönlichkeiten wie Poussin. Bellori und Poussin waren über dreißig Jahre lang befreundet. Zu Poussin und Bellori siehe vor allem Perini 1996. Zu den Diskussionen über die künstlerischen und intellektuellen Kreise, unter deren Einfluss die *Vite* entstanden, siehe Sparti 2002, insbes. 181–182, sowie ibd. die Zusammenfassung der diversen Phasen der Abfassung der Schrift, 187–191; siehe auch Kliemann 2014.

468 Ridolfi 1648, Giulio Mancini, *Alcune Considerazioni appartenenti alla pittura come di diletto di un gentilhuomo*, (ca. 1617–1621, Marucchi 1956). Siehe Sparti 2002, 184, und ibd. die Diskussion und kritische Analyse zu Belloris Abfassung der Viten in Bezug auf den Vorläufer Vasari, 182–184, vgl. Cropper 1991, 159; Borea 2001, 62, und Previtali 2009, insbes. XL–XLIII.

469 Sparti 2002, 182. Hierzu gehört auch die Abwendung von der anekdotischen Art und Weise der Lebensbeschreibung, wie es etwa bei Vasari

»Einführung«, das Kapitel *Idea*, das mehrere Jahre vor der Publikation der *Vite de' moderni* entstand, eine zentrale Rolle.⁴⁷¹ Die in ihm formulierten grundsätzlichen Normen und Regeln der Kunst dienen als Anleitung für die anschließende Lektüre der *Viten* und als Basis für den Leser zur Bildung des eigenen Urteils über die besprochenen Künstler.⁴⁷² Bellori stellt in der *Idea* drei Grundprinzipien der Kunst fest, und zwar ihr Ziel, ihre Vorgehensweise und ihr Ergebnis betreffend: Die Kunst strebt die Überwindung der Natur an, sie entsteht aus der Vorstellungskraft und Kontemplation der Natur – und nicht aus bloßer Nachahmung – und folgt in ihrer Erscheinung den Regeln der Ausgewogenheit, insbesondere im Zusammenspiel zwischen dem »Wahren« und dem »Wahrscheinlichen« sowie der Auswahl des Schönen.⁴⁷³ Auf dieser Grundlage wird

das Vorhandensein verschiedener Stile positiv gefasst, solange sie die oben genannten Regeln beachten.⁴⁷⁴

Insbesondere die in der *Idea* angekündigte Aufmerksamkeit auf die verschiedenen Stile und auf die individuellen Bildlösungen sowie die Forderung an den Rezipienten, aus der Betrachtung der Bilder Erkenntnisse zu ziehen, sind zwei wesentliche Aspekte, die für die Aussagen Belloris zur Druckgraphik in den *Vite* und in seinen weiteren Schriften eine wichtige Rolle spielen, denn Bellori ist vor allem an der Funktion der Druckgraphik als Dokumentation der Stile und der individuellen Errungenschaften der Maler interessiert.

Texte zur Druckgraphik in den »Vite de' moderni«
In den *Vite de' moderni* bespricht Bellori die Druckgraphik vorwiegend in den Kapiteln zu Annibale und Agostino Carracci. (a)–(c) Im Kapitel zu Annibale stellt Bellori eine Liste seiner Druckbilder unter dem Titel »Drucke von der Hand von Annibale Carracci« zusammen (*Stampe di mano di Annibale Carracci*). In dieser schlichten Aufzählung, nach der Art, die sich bei Baglione antreffen lässt, ist Belloris präziser Blick auf die Technik und auf die Formate der Druckbilder bemerkbar. (b)⁴⁷⁵ Dies

ausführlichen Beschreibung darbiere, welche die Bilder erkläre und damit die unterschiedlichen Stile der Künstler veranschauliche. Siehe *Giornale de' Letterati*, 23.6.1673, 78–79 in Davis 2008.

471 Zu den Diskussionen über den eigentlichen Zusammenhang zwischen dem nachträglich eingefügten Text *Idea* und den anschließenden *Viten* siehe Sparti 2002, 193–194 und 197–198 und Previtali 2009, passim.

472 Damit präsentiert sich Belloris Buch als eine im engen Sinne akademische Schrift, die Regeln und Normen jenseits individueller Stile für die Kunst und vor allem für die Malerei festlegt. Zu den Diskussionen um die kulturpolitischen Hintergründe der Entstehung der Schrift Belloris sowie zu den Beziehungen zwischen der Accademia di San Luca und der Académie Royale siehe Perini 1996 und Sparti 2002, 191–200, siehe auch ibd. über die zeitgenössischen Bemühungen der Reformierung der Accademia di San Luca.

473 Bellori erklärt dies folgendermaßen: Der Maler kann etwa Gefühle nicht einfach von einem Modell abzeichnen, sondern kann nur aus seiner Vorstellungskraft, die sich aus der Beob-

achtung und Kontemplation der Natur gebildet hat, die diversen Affekte darstellen. Siehe Bellori, *Vita de' moderni, Idea*, 1672, 9–10.

474 Nur in Bezug auf diese Normen, wie die Vereinigung des »Wahren der Natur« und des Wahrscheinlichen, formuliert Bellori die spezifischen Beanstandungen, etwa über Caravaggio und Bamboccio (Pieter van Laer), deren Malerei der Autor als zu »nah an der Natur« (»troppo naturale«) kritisiert. Bellori, *Vita de' moderni, Idea*, 1672, 4–5.

475 Dies liegt an einer konsequenten Systematik der Aufzählung: kurze inhaltliche Beschreibung, dann die Anmerkung zur Technik (Grabstichel oder Ätzwasser), Format und gegebenen-

gilt auch für die Aspekte Erfindung, Nachahmung und Reproduktion, die Bellori in der Besprechung der Druckgraphik stets beachtet und identifiziert. Über die Silberstichplatte *Der trunkene Silen* heißt es etwa, dass Annibale in der Zeichnung (*disegno*) und Stichart (*intaglio*) dem Stil von Marcantonio Raimondi und der Druckbilder von Raffael, aber ebenso der »vollkommenen« Idee der Antike folgte. (b)⁴⁷⁶ Diese Anmerkung über den Stil des Silberstiches zeigt gänzlich Kohärenz zum Text der *Idea*: Annibale ahmt zwar die Stile von Marcantonio und Raffael nach, lässt aber gleichzeitig diesen Grabstich aus der eigenen *idea* von der Antike entstehen. »Idea« bedeutet hier das künstlerische Wissen, das Verständnis der Kunst der Antike.

Die Vita von Agostino Carracci wird mit dem Untertitel *Maler Stecher von Bologna* versehen. Augenfällig bei dieser Titulierung ist die Tatsache, dass kein weiterer Künstler in diesem Buch, der als Maler ebenfalls druckgraphische Werke herstellte, zusätzlich als »intagliatore« bezeichnet wird.⁴⁷⁷ Bellori präsentiert Agostino Carracci als einen »gelehrten Künstler«, dessen Interesse für diverse Disziplinen wie Mathematik, Philosophie und Musik mit sei-

ner Begabung in der Zeichnung, Farbgebung und Stichkunst zusammenfiel.⁴⁷⁸ Die höhere Stellung der Malerei betonend, versucht Bellori nun die »verfehlt« Karriere Agostinos als Maler zu erklären. Es heißt, Agostino habe als undisziplinierter Schüler sein Talent für die Malerei erst später offenbart, daher habe sein Vater ihn zunächst in die Lehre bei dem Kupferstecher und Architekten Domenico Tebaldi geschickt.⁴⁷⁹ Bellori kann allerdings für Agostino zwar einen späten, aber dennoch erfolgreichen Start in die Maler-Laufbahn verbuchen.⁴⁸⁰ Dementsprechend stellt Bellori zunächst Agostinos Gemälde vor. In einer weiteren Passage muss Bellori jedoch anmerken, Agostino habe sich zum »Schaden der Kunst« von der Malerei abgewendet. Der Autor betont daher nun die Errungenschaften Agostinos in der Druckgraphik und legt dar, Agostino habe mit seiner gelehrten Zeichnung (»erudito disegno«) in seinen Druckbildern »dennoch« einen Nutzen für die Kunst erbringen können. (c) Anschließend versucht Bellori zu erklären, warum Agostino auch Kupferstiche nach Gemälden anderer Maler ausführte. Bellori schreibt:

»Als er [Agostino Carracci] sich mehrere Male in Venedig aufhielt, stach er für seine Freunde Tintoretto und Paolo Veronese einige ihrer berühmtesten Gemälde nach, und einige andere in der Heimat von Correggio, die wir noch zum Schluss auflisten werden. Und dort, wo er mit seinen eigenen Erfindungen hätte viel

falls das Datum des Drucks. Trotz der Kürze ist bei Bellori die inhaltliche Beschreibung der Bilder weit umfassender als bei Baglione. Vgl. [BAGLIONE]. Nichtsdestotrotz lässt auch Bellori mitunter den gesamten Herstellungsvorgang eines Druckbildes außer Acht, besser gesagt, blendet er sprachlich die Existenz der Druckplatte aus. Siehe Zitat (b) und Kap. 1.1.B.

476 *Der trunkene Silen / Tazza Farnese*, Annibale Carracci, ca. 1597–1600, Grabstichel auf einer Silberplatte, Neapel, Museo di Capodimonte (Abb. 16). Zu dieser Silberplatte und zu den Abdrücken davon sowie zum Thema der Wechselbeziehung zwischen Druckgraphik und Metallkunst siehe 1.2.A. und ibd., auch Anm. 230 u. 234.

477 Bellori, *Vite de' moderni*, 1672, 99.

478 Ibidem, 103–104.

479 Domenico Tebaldi (1541–1583). Siehe Bellori, *Vite de' moderni*, 104. Diesen Viten-Modus der »verfehlten« Karriere, die in der Druckgraphik ihre Alternative findet, nimmt später Baldinucci in der Lebensbeschreibung von Stefano della Bella auf. Siehe [BALDINUCCI].

480 Bellori, *Vite de' moderni*, 1672, 105–106.

erbringen können, kam er den anderen nach. Dies erfolgte nicht aus Mangel an Kenntniss und Wissen, sondern viel mehr daraus, dass er damit einen Gewinn erzielte, den er aus eigenen Werken oder des Bruders Annibale nicht hätte erhalten können. Selbstverständlich verbesserte er im Übrigen die Werke der anderen in der Zeichnung, und machte nicht die üblichen Veränderungen der Kupferstecher, die eher auf die schönen Linienzüge achten als auf die gute Zeichnung. Es heißt, Tintoretto habe ihn umarmt, als er den Druck seiner Kreuzigung sah, die er in der Schule San Rocco gemalt hatte.« (c)⁴⁸¹

Bellori stellt hier ohne Zweifel eine hierarchische Beziehung zwischen den »konventionellen« reproduzierenden Stichen von den Berufskupferstechern und denjenigen von »bedeutenden« Malern wie Agostino Carracci fest. Bellori liegt aber daran, nachzuweisen, dass Agostino auch autoreigene Druckbilder schuf, die natürlich in diesem Kontext den höchsten Rang innehaben, denn der Autor teilt die Liste des Œuvres in »Drucke von Agostino Carracci« und »Drucke nach eigener Erfindung von Agostino Carracci« auf.⁴⁸²

Innerhalb der weiteren Kapitel der *Vite de' moderni* werden immer wieder diverse Druckbilder erwähnt, etwa reproduzierende Kupferstiche, die im Sinne von Meisterstichen – ähnlich wie bei Agostino Carracci –

von Maler-Meistern nach anderen Meistern, beispielsweise von Giovanni Lanfranco nach Raffael oder von Guido Reni nach Annibale Carracci, entstanden sind.⁴⁸³ Weitere, kürzere Auflistungen erfolgen in der Vita von Federico Barocci und in der Vita von Carlo Maratti:⁴⁸⁴ Die Radierungen von Maratti werden in zwei Gruppen, »Studien aus eigener Hand« (nach Gemälden von anderen Künstlern) und »Studien nach eigenen Erfindungen«, aufgezählt.⁴⁸⁵ Von Federico Barocci nennt Bellori drei Radierungen. Zwei davon sind reproduzierende Druckbilder nach eigenen Gemälden und werden daher zweimal erwähnt: *Die Verkündigung* und *Die Vergebung des heiligen Franziskus*.⁴⁸⁶ In Bezug auf die Franziskus-Radierung heißt es, Barocci habe die jahrelange Arbeit an dem Franziskus-Gemälde mit einem schönen Druck in Ätzwasser bestätigt. (d) Von der *Verkündigung* wiederum schreibt Bellori, dass

481 Abb. 47/48. *Die Kreuzigung*, Agostino Carracci nach einem Gemälde von Tintoretto (*Kreuzigung*, Scuola di San Rocco, Venedig, 1565), 1589, Kupferstich, B. XVIII, 23.

482 Diese Listen kündigt Bellori wiederum mit dem Satz an, dass die zahlreichen Kupferstiche Agostinos – »Werke aus dem Schnitt mit dem Grabstichel« (»l'opere d'intaglio al bulino«) – nun sehr rar und bei Sammlern sehr beliebt seien, Bellori, *Vite de' moderni*, 1672, 114.

483 Bellori, *Vite de' moderni*, 1672, (Vita di Giovanni Lanfranco), 367; Vita di Guido Reni, zweiter, nicht veröffentlichter Teil, Borea 2009, 490; Bellori erwähnt zwei Radierungen von Guido Reni in der Vita von Annibale Carracci, Zitat (b): *Die Samariterin*, Guido Reni (Francesco Brizio?) nach einem Gemälde von Annibale Carracci (ca. 1595, Mailand, Pinacoteca di Brea), Radierung, 1610, Bartsch, XVIII, 52; *San Rocco (Die Almosenspende des heiligen Rochus)*, Guido Reni (Francesco Brizio) nach einem Gemälde von Annibale Carracci (1594–1595; Dresden, Gemäldegalerie), Bartsch XVIII, 53.

484 Carlo Maratti (Carlo Maratta, Ancona 1625–1713 Rom) wird in dem oben erwähnten, nicht veröffentlichten »zweiten Teil« der *Vite de' moderni* behandelt.

485 Siehe Borea 2009, 637.

486 *Die Verkündigung*, Federico Barocci, 1582–1584, Rom, Musei Vaticani / *Die Verkündigung*, Federico Barocci, Radierung, 1595, Bartsch XVII, 1 (Abb. 51/52); *Die Vergebung des Heiligen Franziskus*, 1574–1576, Urbino, San Franziskus Kirche / *Die Vergebung des heiligen Franziskus*, Radierung, 1581, Bartsch, XVII, 4.

man die Schönheit und Komposition (*disegno*) des Gemäldes in der eigenhändigen Radierung Baroccis bewundern kann. (d) Bellori betont hier zum einen die hohe Qualität der Druckbilder Baroccis, weil sie nach eigenen Vorlagen und eigenhändig ausgeführt worden sind, gleichzeitig macht Bellori darauf aufmerksam, dass es sich um reproduzierende Druckbilder handelt. Sie sind demnach reproduzierend und autoreigen zugleich; reproduzierend, weil sie nach einem bereits entstandenen Werk beziehungsweise nach einem sich in der Entstehung befindenden Werk ausgeführt wurden; und ihr Ziel ist es, dieses Werk der Öffentlichkeit vorzuzeigen.⁴⁸⁷

Bellori und die Bedeutung der Druckgraphik

Belloris gesamtes Schrifttum zeugt von einem großen Interesse an der Druckgraphik. Hierzu zählen neben den *Vite de' moderni* insbesondere die zahlreichen bebilderten Buchprojekte zur antiken und zur modernen Kunst, die in Kooperationen mit diversen Kupferstechern entstanden waren. Genau in diesen Editionen offenbart sich Belloris Interesse für die Druckgraphik als dokumentarisches und antiquarisches Medium. Zu den prominenten Buchprojekten Belloris zählt *Argomento della Galleria Farnese* von 1657.⁴⁸⁸ Insbesondere hier setzt der Kunsthistoriker auf die Qualität der Kupferstiche, um die Wandmalereien von Annibale Carrac-

ci zu präsentieren.⁴⁸⁹ In einem weiteren Buch, in *Descrizione delle imagini dipinte da Raffaele d'Urbino* (1695) verzichtet Bellori jedoch auf Abbildungen.⁴⁹⁰ Dies war womöglich von vornherein geplant: Bellori erklärt in dem einleitenden Text die fehlende Bebilderung mit dem Mangel an geeigneten Druckbildern (»impressioni delle stampe«), definiert aber gleichzeitig das Wesen und die Problematik

489 Dieses Buchprojekt ist aus der Initiative des Kupferstechers Carlo Cesio entstanden (Borea 1992, 268). Borea macht in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam, dass die Bilder von Carlo Cesio in der zwei Jahre später folgenden, neuen Auflage (*Galleriae Farnesianae Icones*) den Kupferstichen von Pietro Aquila weichen mussten (ibid., 270–272). Dieser Wechsel begründet sich für Borea in der Forderung Belloris nach möglichst gelungener visueller Übersetzung der Fresken und ihrer Veranschaulichung. Borea diskutiert hier außerdem die Nutzung der reproduzierenden Druckgraphik als Begleitung oder Ersatz für die Beschreibung der Originale: In *Argomento della Galleria Farnese* beschreibt Bellori wohl unmittelbar die Original-Fresken von Annibale Carracci. Der Leser hat damit die Beschreibung der Originale und deren Kupferstich-Abbildungen zur Verfügung. Gerade aber in den *Vite de' moderni* kann Borea nachweisen, dass Bellori teilweise – wie es auch Vasari in seinen *Vite* sicherlich tat – nicht die Originale beschreibt, sondern deren reproduzierende Druckbilder. Siehe etwa Borea 2009, 245, Anm. 3 oder 437, Anm. 1. Borea bezieht sich diesbezüglich auf das Phänomen, dass Bellori oft die Gemälde und Fresken der Künstler in einer Inversion von rechts und links beschreibt. Dies wird allerdings, etwa in der aktuelleren Forschungsliteratur, unterschiedlich erklärt. Vgl. Borea 1992, insbes. 283–284 und 270 sowie Gasparro 2008. Zu Vasaris Verwendung der Druckgraphik für die Beschreibung der Originalgemälde siehe etwa Gregory 2012.

490 Hier geht Bellori nachweislich sowohl auf die originalen Fresken Raffaels als auch auf ihre reproduzierenden Druckbilder ein, die er teilweise konkret benennt und kritisch beurteilt. Siehe weiter im Text.

487 Siehe hierzu auch Kap. 2.2.

488 Zu den weiteren, wichtigen Bild-Buchprojekten zählen etwa auch die in Anm. 463 erwähnten *Icones et segmenta illustrum*. Bellori war der erste Historiograph, der mit Kupferstichen kunsthistorische Text-Bild-Reihen realisierte. Siehe hierzu Borea 1992, 266. 1680 entstand wiederum ein Buch über die Fries-Reihe am Palazzo Te, nach Zeichnungen von Giulio Romano: *Sigismundi Augusti Mantuam aduentis profectio ac triumphus* (...).

ken der Reproduktion, deren Ziel vor allem die Dokumentation einer künstlerischen Leistung ist.⁴⁹¹ Hierbei setzt der Autor sowohl das Druckbild als auch weitere Medien wie den Text, die Kopie oder die Zeichnung als Formen der Reproduktion fest, welche dieselben Normen befolgen sollten und zwar die möglichs-te Nähe zum Original. (g)⁴⁹² Dementsprechend werden in *Descrizione* diese diversen Rezeptionsweisen der *Stanzen* Raffaels mit Beispielen näher diskutiert.⁴⁹³ Die Druckgraphik spielt jedoch hier eine wesentliche Rolle.

Die Kritiken sowie sachlichen und genauen Beobachtungen zu den reproduzierenden Drucken in *Descrizione* beweisen, dass Bellori

die Druckgraphik nicht nur insgesamt schätzte, sondern gerade ihr Potential in der Dokumentation eines Kunstwerks würdigte und ihre negativen wie positiven Ergebnisse objektiv diskutierte: Beispielsweise bemerkt der Autor, dass in den Kupferstichen nach Raffaels *Schule von Athen*, wie demjenigen von Agostino Veneziano, einige dargestellten Philosophen zu sakralen Figuren umgewandelt worden seien, so dass das eigentliche Bildthema verfälscht sei.⁴⁹⁴ In Bezug auf den *Parnass* stellt Bellori wiederum in einem Vergleich zwischen dem Kupferstich von Marcantonio Raimondi und dem Fresko fest, dass aufgrund inhaltlicher Differenzen der Kupferstich nicht nach dem Fresko, sondern nach einer Zeichnung Raffaels entstanden sein müsste. (h)⁴⁹⁵ Über Carlo Marattis Radierung nach Raffaels *Vertreibung Heliodors aus dem Tempel* bemerkt Bellori wiederum, sie weise die »höchste Nachahmung« auf. Der Autor bemerkt außerdem, dass dieses Druckbild eine unzulängliche Bildbeschreibung durchaus ergänze und damit die nachkommenden jungen Maler über die Errungenschaften Raffaels bestmöglich belehren könne. (i)⁴⁹⁶

491 Die Anmerkungen in *Descrizione* zeigen auf, dass Bellori die Druckbilder als durchaus geeignet für die Wiedergabe und Veranschaulichung der Meisterwerke hielt. Die Entscheidung daher, die *Descrizione* ohne Abbildungen zu veröffentlichen, resultierte wohl aus dem praktischen Grund, dass Bellori keinen geeigneten Kupferstecher hierfür zur Verfügung hatte. Vgl. Borea 1992, 276–277.

492 Bellori fordert außerdem, dass alle diese Formen direkt vom Original reproduzieren sollten. Bellori kritisiert in diesem Kontext Vasari, dass er die *Stanzen* Raffaels falsch beschrieben habe, und zweifelt daran, dass Vasari die Originale gesichtet habe. Bellori schreibt schließlich, dass jedwede gute Wiedergabe in Bild oder Text auch die Farbigkeit der Vorlage dokumentieren könne. Siehe Zitat (g).

In zahlreichen Passagen seiner Schriften hebt Bellori die Bedeutung des Druckbildes als Dokumentation der künstlerischen Leistung heraus. Siehe etwa auch die Anekdote über die Radierung von François Perrier als Dokument im Fälschungstreit um die Gemälde *Kommunion des heiligen Hieronymus* von Agostino Carracci und Domenichino. (Abb. 20–22) Siehe Zitat (f) und ausführlicher in Kap. 1.3.A.

493 Hierbezüglich werden auch unter anderen Vasaris Schriften kritisch erörtert. Siehe Zitat (g) aus der Einleitung und beispielsweise *Descrizione* 1695, 86.

494 Bellori fügt an, dies führte zu der späteren irrtümlichen Rezeption des Freskos als Disput des heiligen Paulus, wie man bei einem Stich von Giorgio Ghisi erkennen könnte. Bellori, *Descrizione*, 1695, 15. Siehe hierzu Gramaccini/Meier 2009, 190–191 (142).

495 Eine Beobachtung, die in der Kunstwissenschaft bestätigt wird. Siehe Borea 1992, 278 und Anm. 44. Bellori schreibt, dass in dem Stich etwa die Figur der Dichterin Sappho fehle, daher richtete sich Marcantonio nach einem ersten, nicht vollendeten Entwurf Raffaels. Siehe Zitat (h).

496 *Vertreibung Heliodors aus dem Tempel*, Carlo Maratti nach Raffael, Radierung auf zwei Platten, vor 1660. Borea stellt fest, dass der römische Kunsthistoriker die multiplen Möglichkeiten der Druckgraphik wohl als Erster erkannt hatte. Gerade in Bezug auf die mit Kupferstichen

Ebenso im letzten Kapitel der *Descrizione*, in dem Raffaels *Amor und Psyche*-Zyklus des Palazzo Farnese behandelt wird, setzt sich Bellori eingehend mit der reproduzierenden Druckgraphik auseinander, unter anderem erneut in Bezug auf die Zusammenarbeit zwischen Raffael und Raimondi.⁴⁹⁷ Zum Schluss dieses Kapitels äußert sich Bellori nochmals gesondert zu Raimondi und zu den anderen »Meistern des Grabstichels«, wie Agostino Veneziano oder Ugo da Carpi, durch deren Werke die Vielfalt und Erhabenheit der Bilderfindungen von Raffael übereifert sei. (j)⁴⁹⁸ Bellori fügt anschließend an:

»Er [Raffael] hat Marcantonio die gute Manier des Grabstichels gelehrt, und diese Manier übernahmen die anderen Kupferstecher, die oben genannt wurden. Sie machten das Nutzen der Drucke, die man zunächst nicht beachtete, berühmt.« (k)

bebilderten Buchprojekte bemerkt Borea, Bellori hätte die Nutzung der Druckgraphik genau im Visier und wäre vor allen Dingen von ihrer »Wirkungskraft in der Kommunikation« überzeugt. Borea folgt jedoch aus ihren Beobachtungen (etwa, dass Bellori in seinen Schriften namenhafte Künstler der Druckgraphik nicht nenne), dass Bellori insgesamt kein Interesse an der Kunst der Druckgraphik gehegt, sondern nur ihren Nutzen fokussiert habe (Borea 1992, insbes. 264 u. 284–285). Die hier dargelegten Überlegungen Belloris aus den *Vite de' moderni* und aus *Descrizione* zeugen jedoch vom Gegenteil.

497 Bellori bespricht auch in Bezug auf den *Amor und Psyche*-Zyklus von Raffael die Rezeption der Fresken in der Malerei, etwa bei Annibale Carracci: »La bellezza di questo triangolo con l'altro appresso delle tre Dee Venere, Cerere, e Giunone, tirò l'occhio studioso di Annibale Caracci à copiarli di sua mano«. Bellori, *Descrizione*, (*Argomento della Favola di Psyche*), 1695, 78.

498 Vgl. [VASARI].

Diese Aussage beinhaltet zwei wesentliche Feststellungen Belloris: zum einen, dass die Druckgraphik und insbesondere die reproduzierende Druckgraphik in ihrem Potential zunächst nicht wahrgenommen wurde, zum anderen, dass Künstler wie Raffael für die Verbesserung ihrer Qualität und ihrer Anerkennung verantwortlich waren. Belloris Ausführungen zeugen demnach insgesamt von einem analytischen Blick auf die bildnerischen wie inhaltlichen Qualitäten der Druckgraphik und auf ihre Verwendungsbereiche. Der Kunsthistoriker versteht die Druckgraphik demnach insgesamt als eine künstlerische Alternative zur Malerei oder als einen Nebenbereich der Malerei, wie in den oben zitierten Zeilen zu Agostino Carracci deutlich wurde. (c) Der entscheidende Punkt in Belloris Texten ist jedoch, dass der Kunsthistoriker ausdrücklich die reproduzierende Druckgraphik schätzt, auch wenn er autoreigene Druckbilder in der künstlerischen Hierarchie durchaus höher stellt.

Bellori beachtet außerdem die bildnerischen Qualitäten und Eigenschaften der Druckbilder eng verbunden mit ihrer Funktion der Übertragung und ihrer Wechselbeziehung zur Zeichnung. Zu den oben erwähnten Radierungen Baroccis heißt es etwa, »die Schönheit seiner Zeichnung lässt sich an den Stichen erkennen, deren Linien er mit dem Ätzwasser gezogen hat«. (d)⁴⁹⁹ Über Annibale Carracci heißt es weit konkreter: »Die Vollkommenheit der Zeichnungen fällt mit derjenigen der Drucke (...) zusammen.« (a)⁵⁰⁰ Ausschlaggebend in diesem Kontext ist daher das Verständnis, dass sowohl die Zeichnung als auch das Druckbild im Dienste der Ma-

499 Bellori verwendet das Verb »delineare«.

500 Zur Relation zwischen Druckbild und Zeichnung bei anderen Kunsthistorikern siehe Kap. 1.4.

lerei stehen, wie es auch im einleitenden Text zur *Descrizione* festgelegt wird. In *Descrizione* werden außerdem ähnliche Aussagen zur Druckgraphik und Zeichnung gemacht. Hierzu zählen etwa lobende Anmerkungen über die Fähigkeit, ein Gemälde in die Vorlagenzeichnung für einen Kupferstich zu übersetzen. Es heißt etwa über Anton van Dycks Lehrzeit in der Rubenswerkstatt, der angehende Künstler wusste die Erfindungen des Meisters in den Zeichnungen für die Kupferstiche zu übersetzen. (e)⁵⁰¹

AUSZÜGE

Auszüge aus den Viten-Kapiteln zum Thema Druckgraphik

Annibale Carracci

(a) Prevalse egli ancora nel disegnare le storie e le figure, con lo stile il più emendato e naturale, ritenendo fin negli schizzi le forme proprie, e lo spirito di ciascuno, (...). La perfezione di essi è congiunta con quella delle stampe intagliate all'acqua forte, ed al bulino, che qui per la maggior parte si notano. **Bellori, Vita de' moderni, 1672, 87.** (Borea 2009, 98)

»Stampe di mano di Annibale Carracci«

(b) Presepio. Da un lato la Vergine, dall'altro i pastori in adorazione, offerendo un capretto ed un agnello. Nel mezzo vi è il tronco d'un albero fitto in terra, e dietro la Vergine San Gioseppe porge il fieno all'asinello: stampa all'acqua forte, in ottavo.

Madonna a sedere col Bambino in seno, il quale tiene la mano sopra il reliquiario di Santa Chiara, e dietro vi è San Gioseppe: acqua forte in quattro.

Madonna col Bambino nella cuna che abbraccia San Giovannino, mentre San Gioseppe siede appoggiato leggendo un libro: acqua forte in quarto. (...)

Queste carte intagliate all'acqua, sono ritoccate al bulino; poiche Annibale da giovine vi si esercitò con Agostino suo fratello, ed insieme intagliò al bulino alcuni ritratti nel libro de gli Huomini illustri di Cremona pubblicato dai Campi.

Fece ancora la Madonna con San Giovannino che piange, per avergli il Bambino Giesú tolto un uccelletto, che è uno scherzo puerile, con molta naturalezza: stampa al bulino in ottavo pubblicata l'anno 1587.

San Francesco a sedere sopra di un tronco attraversato in terra, stringendosi al petto il Crocifisso, e contemplando in seno la morte: al bulino in ottavo, l'anno 1585.

Ma sopra questi bellissimo è il Sileno intagliato in una sottocoppa d'argento del cardinale Farnese, in accompagnamento d'un'altra d'Agostino; ed in essa è figurato Sileno a sedere bevendo, mentre un satiro ginocchione gli regge dietro la testa l'otre pieno di vino, ed un fauno glie lo accosta e versa alla bocca. L'ornamento intorno è un serto di tralci, di pampini e d'uve. Questo componimento è uguale per disegno e per intaglio allo stile di Marco Antonio ed alle belle stampe di Raffaello, con l'idea più perfetta dell'antico.

501 In der Lebensbeschreibung von Guido Reni fällt wiederum die Anmerkung über die Druckbilder als Lehrmaterial zur Zeichenübung, vor allem in Bezug auf die Druckgraphik von Albrecht Dürer und nach Raffael (Vita di Guido Reni, zweiter, nicht veröffentlichter Teil, Borea 2009, 489), oder als Inspirationsquelle, wie etwa der Kupferstich von Marcantonio Raimondi, den Poussin als Vorlage nutzte: *Il morbetto, die phrygische Pest*, Marcantonio Raimondi nach Raffael, B. XIV, 417; Bellori, *Vite de' moderni*, 1672, 416.

La Samaritana e 'l San Rocco sono intagliati all'acqua forte da Guido Reni, benché notati col nome di Annibale, che solo ne fu inventore. **Bellori, *Vita de' moderni, 1672, 87–89***, (Borea 2009, 98–100).⁵⁰²

Agostino Carracci

(c) Più tosto dobbiamo dolerci che il grande ingegno di Agostino con molto danno dell'arte si ritirasse dal dipingere per seguitare l'intaglio; se bene egli in questo modo ancora apportò giovamento con l'erudito disegno delle sue stampe. Trasferitosi egli più volte a Venezia per l'amistà con Tintoretto e Paolo Veronese, intagliò alcune delle loro tavole più famose, ed alcune altre nella patria del Correggio, che anoteremo nel fine. E là dove egli avrebbe potuto sodisfare molto bene con le sue proprie invenzioni, si soggettò ad altri, il che non se-

guiva per la poca cognizione di se stesso e del saper suo, ma più tosto seguitando quell'utile che dall'opere sue proprie e del fratello Annibale non avrebbe allora conseguito. Migliorava certamente l'opere altrui nel disegnarle a proposito, e senza quelle alterazioni solite de gl'intagliatori, li quali hanno più mira alli belli tratti che al buon disegno. Dicesi che il Tintoretto vendendo la stampa della sua Crocifissione dipinta nella Scuola di San Rocco⁵⁰³ se ne compiacque tanto che abbracciò Agostino (...). **Bellori, *Vita de' moderni, 1672, 109–110***. (Borea 2009, 121.)

Federico Barocci

(d) Il Barocci colori questo quadro [San Francesco] in convento, e vi consumò sopra sette anni, così per lo studio usatovi, come per l'impedimento del male, che non lo lasciava operare. Et egli stesso l'approvo con la bella stampa in foglio all'acqua forte di sua mano pubblicata l'anno 1581. (...)

E il disegno [Annunziata] ancora di sì nobile opera si vede intagliato all'acqua forte di mano del Barocci, onde potrassi raccorre la sua bellezza.

La bellezza del suo disegno si riconosce negli intagli da esso delineati all'acqua forte, l'Annunziata, l'Apparizione di Cristo a San Francesco d'Assisi in foglio ed un altro San Francesco più picciolo che riceve le stigmate.⁵⁰⁴ **Bellori, *Vita de' moderni, 1672, 178, 182, 196***. (Borea 2009, 187–206)

Anton van Dyck

(e) Con questa occasione Antonio nell'età sua tenera si pose da se stesso a disegnare, e la madre (...) persuase il padre ad accomodar-

502 Unter anderen sind hier erwähnt: *Madonna della Rondinella*, Radierung, 1587 (B. XVIII, 8) und *Der Heilige Franziskus*, Radierung, 1585 (B. XVIII, 15) Zu der gestochenen Silberplatte schreiben vorangehende Kunstliteraten Folgendes: Baglione: »E tutto a bulino intagliato un Sileno in una sottocoppa, di mirabile Maestro memorabil' opera.« [BAGLIONE], Zitat (d); Giulio Mancini (*Alcune Considerazioni appartenenti alla pittura come di diletto di un gentiluomo*, ca 1617–1621): »Tagliò benissimo a bulino, come si vede in alcune sottocoppe (...).« Marucchi 1956, Bd. 1, 220; Malvasia: »Il Sileno giacente, a cui due Satiri votano in bocca un'otre, e due puttini sagliono un cerchio di foglie di viti, e grappoli d'uva, che dette figure circondano; detto comunemente la tazza di Annibale, per aver ciò tagliato entro una sottocoppa d'argento col bollino [sic] (...).« Malvasia 1678, 103–104.

Die Anmerkung »(...) pubblicato da Campi« verweist auf den Verleger der hier erwähnten Reihe: Cremona fedelissima città et nobilissima colonia de Romani, hrsg. v. Antonio Campi, Rom 1582. Zu den Druckbildern von Guido Reni siehe oben, Anm. 483.

503 Zu dem Kupferstich siehe oben, Anm. 481.

504 Zu den hier erwähnten Werken siehe oben, Anm. 486.

lo col Rubens, il quale amando li buoni costumi e la grazia del giovinetto nel disegnare, gli parve gran ventura di aver trovato uno allievo a suo modo, che sapesse tradurre in disegno le sue invenzioni per farle intagliare al bulino (...). **Bellori, Vita de' moderni, 1672, 253–254.** (Borea 2009, 271–272.)

Domenichino, Streitfall um das Bild »Die Kommunikation des heiligen Hieronymus«

(f) Ora per tornare all'opera, non sapendo altri che notarvi, la condannò di furto, come tolta l'invenzione da Agostino Carracci nella Certosa di Bologna. Questa voce fu accresciuta da Giovanni Lanfranco, per la grandissima emulazione contro Domenico, egli disegnò e fece intagliare l'invenzione di Agostino da Francesco Perrier borgognone, suo discepolo, pratico all'acqua forte, proclamando il furto. Ma tanto sono differenti li moti, gli affetti e l'azioni delle figure, che se pure vi è qualche idea non merita nome di furto, ma di lodevole imitazione; (...). **Bellori, Vita de' moderni, 1672, (Kap. Domenico Zampieri), 309.** (Borea 2009, 324)

Auszüge aus »Descrizione«

Einleitung: Druckbilder und andere Medien bewahren die Meisterwerke der Malerei

(g) (...) essendomi incontrato nella lettura di Giorgio Vasari autore della Vita, e dell'opere di Raffaello, per la stima, che io faccio dello stile, e delle memorie di questo Scrittore, non senza dispiacer mio sono costretto di contraddire al suo commento sopra le medesime Vaticane Imagini, troppo diverso e mancante nel descrivere; se pur egli, ò più tosto altri male informato, mischiandosi ne' scritti di esso, non hà comesso un sì gran fallo di corromperli affatto da gli originali, come al suo luogo riconosceremo, tanto che le invenzioni più sublimi della

moderna Pittura perdono il loro lustro, e quella vera lode, che hanno meritato. Laonde stimai dovuto alla fama del Pittore, ed alla gloria dell'Arte, e del presente secolo rassomigliare, e riscontrare le medesime Imagini col loro esempio, perche oltre le copie, li disegni, e le impressioni delle stampe, rimanghino impresse ancora ne' colori, e lineamenti delle lettere. E benchè in me non sia bastante lo spirito, e l'efficacia ad imitarle, ed à riportare ne' miei scritti le forme di esso, con tutto ciò mi sono posto arditamente à tale impresa (...).⁵⁰⁵ **Bellori, Descrizione, 1695, 1–2.**

Zu Marcantonio Raimondis »Parnass«

(h) Nella stampa intagliata da Marc'Antonio si aggiungono quattro Amoretti volanti, li quali portano corone di alloro; ma questi furono tralasciati da Raffaello nella presente imagine per l'incapacità, e bassezza del sito della volta. La medesima stampa è variata ancora dalla pittura, avendo Marc'Antonio imitato un altro primo disegno non compito, mancandovi Saffo, Pindaro, ed altre figure aggiunte dopo nel piano principale, con le quali arricchì altrettanto il componimento. **Bellori, Descrizione, 1695, 25.**

Zu Carlo Marattis »Vertreibung Heliadors aus dem Tempel«

(i) Questa istoria disegnata, ed intagliata all'acqua forte dal Signor Carlo Maratti, con l'eccellenza di ogni tratto all'imitazione, supplirà il difetto della penna, ed approverà il suo studio fin da' suoi più giovanili anni sopra le cose di Raffaello, con cui hà sollevato il suo nobil genio alla gloria dell'arte. **Bellori, Descrizione, 1695, 33.**

505 Unter »Immagini« sind hier stets die Stanze, die vatikanischen Fresken Raffaels, gemeint.

Zu den Werken Marcantonio Raimondis und weiterer Kupferstecher nach Raffael

(j) Noi non parliamo solamente delle stampe di Marc'Antonio suo discepolo da lui erudito nella buona imitazione de' suoi disegni, le quali oggi al pari delle gemme sono apprezzate, mà intendiamo ancora di altri maestri d'intaglio al bulino in gran numero, Agostino Veneziano, Marco da Ravenna, Ugo da Carpi, ed altri all'acqua forte, nel qual modo oggi tralasciar non si deve Pietro Santi Bartoli,⁵⁰⁶ il quale co' suoi tratti ha rivocato in luce molte opere di Raffaella, e de gli Antichi, le quali senza lo studio suo sariano perite. Et è cosa magnifica il considerare come l'Urbinate, anchora tanto operasse in si gran numero d'invenzioni, sempre egli si avanzasse al più sublime, al più elegante, all'eroico, al meraviglioso. Bellori, *Descrizione*, (Favola di Psiche), 1695, 96.

Raimondi, Schüler Raffaels

(k) Istruì Marc'Antonio nella buona maniera del bulino, e ne derivarono gli altri sopra nominati Intagliatori, che resero famoso l'uso delle stampe negletto per prima. Bellori, *Descrizione*, (Favola di Psiche), 1695, 97.

⁵⁰⁶ Pietro Sancto Bartoli (1635–1700), römischer Kupferstecher und Antiquar. Er war etwa am folgenden Buchprojekt mit Bellori beteiligt: *Le pitture antiche del sepolcro de Nasonii nella Via Flaminia disegnate, ed intagliate alla similitudine degli antichi originali da Pietro Santi Bartoli; descritte & illustrate da Gio. Pietro Bellori*, Rom 1680.

ANDRÉ FÉLIBIEN⁵⁰⁷

*Entretiens (1666–1688) / Des Principes (1676)*⁵⁰⁸

André Félibien, tragende Persönlichkeit der französischen Kunstpolitik unter der Regentschaft von Ludwig XIV., veröffentlichte eine beachtliche Zahl an kunstdeskriptiven Schriften, politischen Kunst-Lobesdichtungen, historiographischen Abhandlungen und schließlich akademischen Traktaten wie *Conférences de l'Académie Royale* (1668), *De l'Origine de la Peinture et des plus excellens peintres de l'Antiquité* (1660), *Description des tableaux, statues et bustes des maisons royales* (1677) oder die prominenten *Entretiens*.⁵⁰⁹ Félibien gab damit der Kunstkritik und Kunsttheorie, vor allem innerhalb der 1648 gegründeten und 1661 neuorganisierten Académie Royale, eine entscheidende Gewichtung.⁵¹⁰ Mit *Entretiens* begründete Félibien die französische Kunsthistorio-

⁵⁰⁷ Chartres 1619–1695 Paris.

⁵⁰⁸ *Entretiens sur le Vies et sur les Ouvrages des plus excellens Peintres anciens et modernes*, Paris 1666–1688. *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture, et des autres Arts qui en dependent. Avec un dictionnaire des Termes propres à chacun de ces Arts*, Paris 1676.

⁵⁰⁹ Ausführlich zur Person André Félibien siehe Germer 1997, siehe dort die gesamte Liste der Schriften Félibiens, 512–521. *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, Paris 1668: Die veröffentlichten Vorträge, die an der Akademie zwischen Januar und November im Jahre 1667 gehalten wurden, stammen unter anderem von Charles Le Brun, Philippe de Champaigne und Jean Nocret; Félibien hat die Vorträge protokolliert und sie anschließend herausgegeben. Zu den *Conférences*, ihrer Kritik und zu den Problemen ihrer Entstehung in der Edition von Félibien, sowie zu Analysen der einzelnen Vorträge und des Vorworts von Félibien siehe Held 2001 und Germer 1997, insbes. 347–384.

⁵¹⁰ Über die Rolle und über den Einfluss Félibiens in der Académie Royale sowie ebenfalls zu den

graphie und damit den Kanon der französischen Künstler. Die wesentlichen Aussagen zur Druckgraphik formuliert Félibien in *Entretiens* und im Kunsttraktat *Des Principes*.⁵¹¹

Entretiens

Wie nun in fast jeder Künstlerhistoriographie seit Giorgio Vasari gehört die Kunst der Druckgraphik auch in den *Entretiens* zum festen thematischen Bestandteil, nicht zuletzt weil die italienische Kunstliteratur eine wesentliche Quelle für die »Unterhaltungen« Félibiens bildeten, neben seinen Reisenotizen und Korrespondenzen.⁵¹² Vasaris *Vite* stellen hierbei, trotz des kritischen Umgangs mit deren Informationen, eine wichtige Säule dar.⁵¹³ Der französische Autor folgt zwar dem Rat seines Beraters und Freundes Nicolas Poussin, die Theorien und Lehrsätze der Kunst in den Vordergrund zu bringen,⁵¹⁴ und das gegen die Tendenz der chronikbelasteten Kunstliteratur. Sein Buchprojekt entspricht dennoch nicht etwa dem »neuen« Darstellungsprinzip der *Vite de' moderni* von Bellori,⁵¹⁵ sondern verfolgt das Ziel, einen geschichtlichen Verlauf nach dem Schema der *Vite* Vasaris nachzuzeichnen, an dessen Stationen wiederum bestimmte, übergeordnete künstlerische Probleme wie die Darstellung des menschlichen Körpers oder die Farbge-

bung erörtert werden.⁵¹⁶ Diese geschichtliche und kunsttheoretische Konstruktion der Entwicklung der Kunst in den *Entretiens* wird neben Vasaris *Vite* mit weiteren Schriften ergänzt und konfrontiert, etwa von Giovanni Baglione,

516 Die *Entretiens* befassen sich mit der Kunst von der Antike bis zur Gegenwart des Autors und bestehen aus fünf Bänden, in denen jeweils zwei »Unterhaltungen« geführt werden: Der erste Band (1666) erfasst die Kunst der Antike (hier wurde Félibiens Schrift *De l'Origine de la peinture* von 1660 aufgenommen) und die italienische Kunst vom Mittelalter bis Andrea del Sarto. Das zweite Buch (1672) führt das Thema Italien fort und bespricht ausführlich in der zweiten Unterhaltung Michelangelo, schließlich aber auch die nordalpinen Künstler, etwa die Brüder van Eyck, Dürer und van Leyden, Holbein oder Quentin Massys. Der dritte Band (1679) fokussiert in der ersten Unterhaltung die venezianische Kunst mit Bellini, Tizian, Piombo, Veronese und Tintoretto und in der zweiten vorwiegend die Brüder Carracci und Caravaggio. Das vierte Buch (1685) setzt mit der Carracci-Schule fort und widmet sich schließlich den europäischen Künstlergenerationen um die Mitte des 17. Jahrhunderts wie Rubens, Rembrandt und den Zeitgenossen von Poussin. Die zweite Unterhaltung dieses Buches ist wiederum Poussin gewidmet. Das fünfte Buch schließlich (1688) bespricht gänzlich die französische Kunst des 17. Jahrhunderts bis in die Gegenwart Félibiens.

Zur gesamten Form der *Entretiens*, insbesondere im Vergleich zu Vasari und in Bezug auf die Frage nach den kunstliterarischen und allgemein literarischen Gattungen, die die Texte der *Entretiens* bestimmen, siehe vor allem Germer 1997, 460–465: Dank der Dialogform zwischen dem Narrator und der Rednerfigur »Pymandre«, war es Félibien möglich, in den Verlauf der Gespräche bestimmte Themenschwerpunkte, Viten, Werkaufstellungen oder Beschreibungen der einzelnen Werke sowie übergeordnete kunsttheoretische Themen und Kunstkritik samt der Darlegung verschiedener Positionen einzuflechten. Siehe *ibid.*, 464–465. Zu den kunsttheoretischen Themen in den *Entretiens* siehe ebenda, 489–496.

Konflikten mit der Akademie siehe vor allem Germer 1997.

511 Zu Félibiens Äußerungen zur Druckgraphik als Medium der Herrschaftskommunikation siehe Germer 1997, 325–326.

512 Zur Entstehung der *Entretiens* siehe Germer 1997, 439–446. Zum kunstpolitischen Hintergrund der Entstehung der *Entretiens* siehe insbesondere *ebd.*, 447–448.

513 Germer 1997, 441–442; Félibien, *Entretiens*, 1666, I, i (Preface), (ed. 1705), unpag.

514 Germer 1997, 443; Félibien, *Entretiens*, I, i (Preface), (ed. 1705), unpag. Seiten.

515 Vgl. [BELLORI]. Vgl. Germer 1997, 443–444.

Raffaello Borghini oder Carlo Ridolfi für die italienische Kunst, und mit den übersetzten Auszügen aus Karel van Manders *Schilder-Boeck* für die niederländische und deutsche Kunst.⁵¹⁷

Die Druckgraphik wird zweimal als übergeordnetes Thema eingebunden, zunächst in der Besprechung Raffaels, in enger Anlehnung an Vasari (*Entretien ii*),⁵¹⁸ und anschließend in

der nächsten »Unterhaltung« (*Entretien iii*):⁵¹⁹ Auch dieser Text ist teilweise einer aufmerksamen Lektüre der *Vite* Vasaris verpflichtet und folgt genau dem Kapitel der *Vita di Marcantonio Bolognese*.⁵²⁰ Allerdings leitet Félibien die Besprechung der Druckgraphik mit einer generellen Bemerkung ein: Die Kunst biete ein »offenes Feld« für alle, die Ruhm erlangen wollen; unter den Künstlern, die es schaffen, lang andauernden Ruhm zu erreichen, gäbe es jedoch welche, die die Zeichnung nicht hervorragend beherrschen und nicht die Kraft haben, andere zu überbieten, und sich daher in den Dienst der Begabteren stellen, um an ihren Erfolgen teilzuhaben, denn sie »verewigen« auch sich selbst, »indem sie ihre Namen unten, an den Werken der exzellenten Maler, hinzufügen«. (a) In dieser Aussage wird zwar deutlich eine Hierarchie zwischen der Malerei und der reproduzierenden, »im Dienste« der Malerei stehenden Druckgraphik aufgestellt. Im Vordergrund stehen jedoch die Vorteile, welche die beiden Gattungen gegenseitig für sich erwirken können. (a) Dass Félibien der Druckgraphik außerdem eine insgesamt hohe Gewichtung beimisst, bestätigt sich in den anschließenden Zeilen, in denen der Autor die Bedeutung der Erfindung der Druckgraphik mit der Erfindung der Ölmalerei gleichstellt. (a)⁵²¹

517 Auf einige Autoren verweist Félibien in der *Preface* (Buch I) und zwar auf Vasari, Borghini, Ridolfi und Baglione. Félibien diskutiert auch die Inhalte seiner Quellen, etwa Vasari in der Besprechung von Raffael (Félibien 1666, *Entretiens*, I, ii, (ed. 1705), 211–212). Die übersetzten Auszüge aus dem *Schilder-Boeck* erhielt Félibien von Isaac Bullart (1599–1672), diese Texte mündeten in die später entstandene Schrift von Bullart, *Académie des Sciences et des Arts, contentant le Vies, et les Éloges Historiques des Hommes illustres (...)*, Paris, Brüssel, Amsterdam 1682, 2 Bde, siehe Germer 1997, 442.

518 Félibien, *Entretiens*, 1666, I, ii, (ed. 1705), 207–208. Bis zu diesen Abschnitten wird die Druckgraphik nicht beachtet. Im Text zu Mantegna etwa wird sein druckgraphisches Œuvre nicht erwähnt.

In der Besprechung der Druckgraphik in Bezug auf Raffael korrigiert Félibien die bekannte, fehlerhafte Zuordnung Dürers nach Flandern (es heißt: »très excellent peintre allemand«), allerdings ordnet er in einer anderen Passage Dürer wieder Flandern zu; siehe ibidem, II, iii, (ed. 1705), 100. In den Zeilen über Raffael folgt Félibien außerdem der Kette der Ereignisse, mit der Vasari die Entwicklung der Druckgraphik erzählt: Die Berühmtheit Raffaels in Europa, die zu dem brieflichen Kontakt zwischen Dürer und Raffael führt, gefolgt von Dürers zugesandten Druckbildern, die Raffael dazu veranlassen, seinen Schüler Marcantonio Raimondi anzuweisen, die Kunst des Grabstichels zu erlernen. Entsprechend der Vorlage Vasaris erwähnt Félibien weitere Kupferstecher um Raffael, Marco Dente da Ravenna und Agostino Veneziano, sowie die Erfindung des *Chiaroscuro*-Holzschnittes von Ugo da Carpi. Vgl. [VASARI].

519 Félibien, *Entretiens*, 1672, II, iii (ed. 1705), 93–103.

520 Hier werden einige Inhalte aus dem ersten Buch der *Entretiens* wiederholt (da bereits die Vorlage, Vasaris Kapitel zu Marcantonio Raimondi, teilweise eine Wiederholung aus Vasaris *Vita* von Raffael ist), Félibien stellt aber keinen Bezug zu seinem Text über die Druckgraphik im ersten Buch her. Vgl. [VASARI].

521 Es folgen die Besprechungen der Ursprünge der Gravur seit der Antike, namentlich der Gravur auf Steinen und Edelsteinen, an die Félibien auch Berichte von der Gravur auf Metall anfügt und schließlich zum Kupferstich

Vasaris Kapitel folgend stellt Félibien die Geschichte der Druckgraphik nun ausführlich dar, beginnend mit dem »Erfinder« der Druckgraphik Maso Finiguerra und endend mit Enea Vico. Teilweise richtet sich Félibien eng nach der Vorlage,⁵²² ergänzt sie an einigen Stellen mit erzählerischen Floskeln oder kürzt einige Passagen;⁵²³ es gibt jedoch auch merkliche inhaltliche Unterschiede zum Text Vasaris. Eine Änderung lässt sich etwa an einer eher unbedeutenden Stelle über Baccio Baldini finden. Vasari beschreibt ihn in den *Vite* als Künstler, der nicht gut zeichnen konnte, und daher seine Druckbilder nur nach Zeichnungen von Botticelli schuf.⁵²⁴ Félibien hingegen stellt in diesem Zusammenhang die Vorteile der Druckgraphik in den Vordergrund. Es heißt, Baccio Baldini habe seine künstlerischen Leistungen zum einen dank der Kunst der Druckgraphik, zum anderen dank der Wahl der »richtigen« Vorlage, sprich: der Zeichnungen Botticellis, verbessern können. (b) Mit solchen gelegentlichen Anmerkungen wird immer wieder die Bedeutung der Druckgraphik in ihren diversen Aspekten betont, in diesem Fall als neue, alternative Ausdrucksform und gleichzeitig

als Mittel, durch das die eigene künstlerische Fähigkeit verbessert werden kann. Hierzu bemerkt Félibien in den anschließenden Zeilen, dass auch die Druckgraphik für ihre Entwicklung künstlerisch qualitative Errungenschaften benötigte, etwa Mantegnas Kupferstiche, welche der Kunst der Druckgraphik mehr Geltung verschafft hätten. (b)⁵²⁵

Entscheidende Änderungen nimmt Félibien auch bei der Nacherzählung der Plagiatsanekdote vor: (c) Félibien berichtet, dass Dürer zunächst eine *Passions*-Reihe zusammen mit Marcantonio in Venedig veröffentlicht habe, die daraufhin von vielen Künstlern nachgeahmt worden sei, »unter anderem« auch von Marcantonio selbst.⁵²⁶ Aus diesem Grund aber sei ein Streit zwischen den beiden Künstlern entfacht. Félibien berichtet anschließend über diese Begebenheit, so wie sie von Vasari dargelegt wurde, im Gegensatz zu den *Vite* aber gelingt es Félibien, einen kausalen Zusammenhang zwischen der zuerst von Vasari berichteten Kollaboration der beiden Künstler und ihrem

übergeht. (Félibien, *Entretiens*, 1672, II, iii (ed. 1705), 94–98). Wie auch in *Des Principes* stellt Félibien die Gravur in einen engen Bezug zur Kunst des Kupferstechens. In der Überleitung zur Geschichte der Druckgraphik betont Félibien außerdem, er habe in Bezug auf den Kupferstich über die Gravur der Steine berichtet, weil die Steinschnitzer den so genannten »weichen Schnitt« (»*taille douce*«, siehe zum Begriff [BOSSE], Anm. 397) erfunden hätten. Félibien, *Entretiens*, 1672, II, iii, (ed. 1705), 98.

522 Vgl. Zitat (b) und Anm. 566.

523 Unter anderem kürzt Félibien Textstellen zu Albrecht Dürer, der in der nächsten Unterhaltung (*Entretien* iv) ausführlicher behandelt wird.

524 Vasari spricht von »non molto disegno« im Sinne des Mangels, eigenständige Kompositionen herzustellen. Vgl. [VASARI], Zitat (k1).

525 Vgl. [BALDINUCCI], CLXIV u. Anm. 632. In der *Vita* von Marcantonio Raimondi hebt Vasari Mantegna nicht als den Verantwortlichen für den Fortschritt der Druckgraphik heraus, sondern in dem Kapitel zu Mantegna. Félibien bezog sich womöglich genau auf diesen Text. Vgl. [VASARI]. Trotz solcher aufmerksamen Änderungen und Reflexionen folgt Félibien an vielen Stellen unkritisch der Erzählung Vasaris, etwa in den Abschnitten zu Schongauer: Félibien übernimmt beispielsweise hier die falsche Zuordnung Schongauers nach Antwerpen und seine vermeintliche Signatur »M+C« statt der tatsächlichen »M+S«. Siehe Zitat (b).

526 Vasari hingegen schreibt in Bezug auf diese Reihe nicht konkret, dass sie vielerorts nachgeahmt worden sei, sondern äußert sich vage, dass sie der eigentliche Anlass des Einflusses von Dürer in Italien gewesen sei. Vgl. Zitat (c) und [VASARI], Zitate (k2) und (k3).

»darauffolgenden« Plagiatsstreit herzustellen.⁵²⁷ Félibien folgt demnach den Ereignisketten nach Vasari und versucht, diese gleichzeitig zu verbessern. Zu weiteren wesentlichen Unterschieden zählen in dieser Nachfassung unter anderem ein weit positiveres Urteil über Lucas van Leyden. (c)⁵²⁸ Den Satz, dass van Leydens Nah- und Fernsichten die Maler belehrt hätten, übernimmt Félibien hingegen nicht.⁵²⁹ Außerdem wird bei Félibien die *superatio*-Anekdote über den Laurentius-Stich von Marcantonio nach Bandinelli nicht übernommen. Es fehlen damit wichtige und differenzierende Aussagen Vasaris zur Druckgraphik.⁵³⁰

Félibiens revidierte Auszüge aus Vasaris *Vita di Marcantonio* enden mit einer Anmerkung über den Katalog der königlichen Sammlung von de Marolles:⁵³¹

»Ich mache Euch auf jene Unternehmung aufmerksam, sagte Pymandre, die man dank des Katalogs der Drucke von dem Abt de Marolles konsultieren kann; ein enormes Gedächtnis wäre nötig, um sich an all diejenigen, die sich dem Grabstechen widmeten, zu erinnern; ich sah diese umfassende Sammlung, die er aufgestellt hatte; und mit all ihren Werken und all dem, was jemals gestochen wurde, verdient sie es, in die Bibliothek des Königs zu gelangen (...).« (d)⁵³²

Diese Schlussbemerkung markiert Félibiens distanzierte Sicht auf Vasaris Äußerungen zur Druckgraphik:⁵³³ Der Kunsthistoriker klammert mit den genannten Änderungen die vielschichtigen Aussagen Vasaris aus, die den Versuch einer umfassenden Definition der Druckgraphik und ihrer Bedeutung innerhalb der bildenden Künste darstellt.⁵³⁴ Im Gegensatz zu Vasari geht

527 Außerdem identifiziert Félibien diese Reihe eindeutig als die gleiche Reihe, die Raimondi und Dürer zunächst »zusammen« in Venedig drucken ließen, und die später von Marcantonio imitiert wurde (*Die Kleine Passion*). Vgl. [VASARI], Zitate (k2) und (k3). Félibiens Nacherzählung des »Plagiatsstreites« erhält wiederum einen identischen Ausgang wie in Vasaris Version: Dürer erreicht mit seiner Klage in Venedig nur, dass Marcantonio bei seinen Kupferstichen nicht die Initialen Dürers eintragen darf, Zitat (c).

528 Es heißt, van Leyden sei in der Zeichnung zwar »schwächer« als Dürer gewesen, seine Art der Grabstichführung sei aber nicht – wie es Vasari betont – »vergleichbar« mit Dürer, sondern weit kunstfertiger. Siehe Zitat (c).

529 Dies wird ebenfalls nicht in *Entretien iv* erwähnt, wo Félibien erneut und ausführlicher über Lucas van Leyden und Albrecht Dürer spricht. *Ibid.*, II, iv, (ed. 1705) 234–239 u. 250–254.

530 Vgl. [VASARI], insb. (k2)–(k7).

531 Diese Anmerkung machte Félibien bereits in der Besprechung von Raffael: Félibien, *Entretiens*, 1666, I (ii), (ed. 1705), 207–208.

532 Michel de Marolles (1600–1681), Literat und Geistlicher. Seine umfangreiche druckgraphische Sammlung wurde 1667 von Louis XIV. durch die Vermittlung von Jean-Baptiste Colbert angekauft und gründete die spätere königliche Kupferstichsammlung (Colbert, *Cabinet du Roi*, 1670). Die Sammlung von de Marolles gehört zu den ersten, die eine Vollständigkeit der Bildthemen anstrebte; 1666 veröffentlichte de Marolles einen Katalog seiner Sammlung (*Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille douce*, Paris 1666), in dem er die Druckgraphik als Vermittler des Wissens beschrieb und damit Argumente angab, die etwa später von de Piles aufgegriffen wurden ([DE PILES]). 1672 veröffentlichte de Marolles erneut einen Katalog (*Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille douce*, Paris 1672), und zwar von seiner zweiten, mittlerweile ebenfalls umfangreich gewordenen druckgraphischen Sammlung. Diese Sammlung wurde nach seinem Tod versteigert. Siehe hierzu eingehend Brakensiek 2006.

533 Vergleiche die Kritik des Umgangs mit den Texten von Vasari bei Félibien, Germer 1997, 468.

534 Vgl. [VASARI].

Félibien aber von einer mittlerweile etablierten Kunstgattung aus, deren quantitatives und qualitatives sowie bildkommunikatives Potential er anvisiert und in den Vordergrund stellt, wie das obere Zitat zu de Marolles aufzeigt.

In der nächsten Unterhaltung des zweiten Buches (*Entretien iv*) diskutiert Félibien über die nordeuropäischen Künstler. Es folgen erneut die Besprechungen – diesmal sowohl als Maler als auch als Kupferstecher – von Albrecht Dürer und Lucas van Leyden.⁵³⁵ In *Entretien iv* stellt Félibien außerdem eine weitere Konfrontation der Druckgraphik mit der Malerei her: Nach einer ausgiebigen Diskussion über diverse Prinzipien der Malerei stellt Félibien fest, dass die Druckgraphik von diesen Prinzipien profitieren und lernen könne.⁵³⁶

»Es gilt, sagte ich wieder, dass die großen Maler diese Vorzüge den Kupferstechern überlassen, damit sie den Ruhm suchen können, in der Ausführung großer Themen. Diejenigen, die große Dinge ausführen, werden auch die kleineren bewerkstelligen können. Es ist wahr, dass sich einige zu stark den kleinen Themen widmen, oder dass einige mit zu viel Freiheit an die großen Werke herangehen. Auch wenn sie eine gewisse Fähigkeit haben, zu erfinden und große Anordnungen zu gestalten, könnten diese [Wer-

ke] aber unvollkommen bleiben, weil sie nicht die Kraft haben, sie fertigzustellen.« (e)

Diese Aussage fällt in den letzten Passagen des zweiten Buches durchaus unvermittelt. Überblickt man jedoch alle Unterhaltungen, so wird mehr als deutlich, dass das Thema Druckgraphik in den *Entretiens* stets gegenwärtig ist, und dass Félibien sie daher immer wieder in den Mittelpunkt der Diskussionen lenkt und ihre Position zur Malerei überlegt. In der oben zitierten Passage wird die Frage gestellt, inwieweit das druckgraphische Bild die Aufgabe der Realisierung der *historia* bewältigen kann. Félibien merkt an, dass zum einen die Druckgraphik sich verstärkt den »kleinen Themen« widme, zum anderen, dass sie an der Aufgabe eines »großen Themas« in der Ausführung scheitern könne. Warum, erklärt Félibien hier allerdings nicht genau, etwa ob es an der Technik der Druckgraphik liegt, oder an der generellen Herangehensweise des Kupferstechers, welcher mangelnde bildnerische Fähigkeiten besitzt, um ein derart aufwendiges Bild zu realisieren. Dies ist im Verständnis Félibiens letztlich der Malerei vorbehalten. Félibien führt diese Diskussion in den nachfolgenden Unterhaltungen fort, kann aber auch gleichzeitig ein Gegenbeispiel anführen, und zwar Antonio Tempesta.⁵³⁷

Im dritten Band werden in der fünften Unterhaltung vor allem reproduzierende Werke oder Reproduktions-Projekte erwähnt, etwa

535 Hier nutzt Félibien vor allem Karel van Manders *Schilder-Boeck* als Vorlage. Félibien 1672, *Entretiens*, II, iv (ed. 1705), insbes. 234–236 (Albrecht Dürer), 250–254 (Lucas van Leyden). Félibien betont, van Leyden und Dürer entsprächen in ihrem »Wettstreit« als Kupferstecher den Malern Apelles und Protogenes. Félibien fällt außerdem folgendes, abschließendes Urteil über van Leyden: »Der kunstreichste Stecher und beste Maler in den Niederlanden«; *ibid.*, 254.

536 Félibien 1672, *Entretiens*, II, iv (ed. 1705), insbes. 282–296. Siehe oben zu der ersten Konfrontation der Druckgraphik mit der Malerei und Zitat (a).

537 Siehe weiter im Text. In den vielseitigen Diskussionen über die *historia* an der Académie Royale, an denen sich neben Félibien etwa auch Charles Le Brun beteiligte, gehörte zu dem Kernaspekt die narrativ schlüssige Kompositionsgestaltung, siehe hierzu insbesondere Held 2001, 92–103.

von Cornelis Cort nach Tizian und Muziano,⁵³⁸ außerdem Kupferstiche von Goltzius nach Stradano⁵³⁹ oder Stiche von den Sadelern nach Martin de Vos.⁵⁴⁰ *Entretiens vi* widmet sich wiederum schwerpunktmäßig der Kunst aus Bologna. Hier wird der Druckgraphik wieder größere Beachtung geschenkt, insbesondere mit der Besprechung der Carracci.⁵⁴¹ Félibien lässt keinen Zweifel über die hierarchische Wertung der Tätigkeiten der Carracci: Während Agostino im Verlaufe seiner Karriere sich gänzlich der Druckgraphik zuwendete und Ludovicos Malerei an Qualität verlor, schuf Annibale Werke, die ihn »unsterblich« machten. (f)⁵⁴² Félibien widmet dennoch anschließend mehrere Zeilen dem »exzellenten« Maler und Kupferstecher Agostino Carracci.⁵⁴³ Félibien

beschließt diese Besprechung mit der Feststellung, dass Agostino als »gelehrter Künstler« die umfassenden »Regeln« der Malerei, und damit auch der Skulptur und der Druckgraphik, spricht: der Bildherstellung an sich,⁵⁴⁴ beherrschte und damit die geforderten Qualitäten gehabt habe, um ein herausragender Maler zu werden: Er sei zwar ein hervorragender Druckgraphiker gewesen, aber nur mit der Malerei hätte er dem ihm gebührenden Ruhm erreichen können. (g)⁵⁴⁵

538 Félibien, *Entretiens*, 1679, III, v, (ed. 1705), 51 und 85.

539 Félibien, *Entretiens*, 1679, III, v, (ed. 1705), 104. Außerdem werden Werke von Goltzius und Johannes Müller nach Bartholomäus Spranger erwähnt; Goltzius wird in der nächsten Unterhaltung gesondert besprochen. *Ibid.*, III, vi, 238–239; siehe auch Anm. 545.

540 Félibien, *Entretiens*, 1679, III, v, (ed. 1705), 129–130.

541 Hier greift Félibien auf Belloris *Vite de' moderni* zurück und übernimmt einige Textpassagen, etwa den Satz, dass Agostino Carracci Stiche nach Gemälden seiner Freunde wie Tintoretto ausgeführt habe, Félibien, *Entretiens*, 1679, III, vi, (ed. 1705), 194–195. Vgl [BELLORI], Zitat (c). Zu dem Einfluss der *Vite de' moderni* von Bellori, insbesondere in Bezug auf die Besprechung der Brüder Carracci, aber auch von Domenichino, Lanfranco und Poussin siehe Germer 1997, 471–472. Félibien spricht auch über Federico Barocci, erwähnt seine Radierungen jedoch nicht. Félibien, *Entretiens*, 1679, III, vi, (ed. 1705), 192.

542 Vgl [BELLORI].

543 Hier werden auch weitere Künstler der Carracci-Schule, etwa Sisto Badalocchio (1585–1647), die sich der Druckgraphik widmeten, besprochen. In diesem Zusammenhang profiliert sich die

Figur des Maler-Stechers (*peintregraveurs*, siehe Kap. 2.2.A) im engen Sinne. Siehe *Entretiens*, 1679, III, vi, (ed. 1705), 214–215.

544 Skulptur und Druckgraphik sind in diesem Kontext der Malerei verpflichtet, beziehungsweise sie gehen aus der übergeordneten Malerei hervor. Félibien formuliert hier eine Sichtweise, die auf Lomazzo zurückgeht, und alle Kunstgattungen zusammenführend als Bildherstellung definiert und demnach der *pittura* unterordnet. Vgl. [LOMAZZO].

545 In den nachfolgenden Passagen der sechsten Unterhaltung folgen weitere Erwähnungen der druckgraphischen Kunst, unter anderem in Bezug auf die römische Generation um die Brüder Carracci (etwa auch Federico Zuccari sowie die Stiche nach seinen Entwürfen von Cornelis Cort und Cherubino Alberti. Félibien, *Entretiens*, 1679, III, vi. (ed. 1705), 234–236). In diesem Kontext widmet Félibien Hendrick Goltzius eine Seite (*ibid.*, 238–239): Der Autor bespricht den Künstler als Maler und als Kupferstecher, der mit seinen Werken zur »Glorie der Malerei« beitrug. Es ist jedoch nicht eindeutig, ob Félibien an dieser Stelle die Kupferstiche Goltzius' als Vermittler der Gemälde anderer Maler im Sinne hat, oder ob er hier allgemein die Kunst des Kupferstiches als einen Bereich der Malerei versteht. Insbesondere aber hebt Félibien Kupferstiche heraus, die Goltzius nach anderen Künstlern schuf, die wiederum zeigten, welche Qualität ein Kupferstich erreichen müsse. Félibien schreibt konkret, Goltzius' Kupferstiche seien Vorbilder für einen »guten Stil mit dem Grabstichel« und für den »sauberen und freien Schnitt auf dem Kupfer«.

Entretiens: Antonio Tempesta und Jacques Callot
Die in der Besprechung von Agostino Carracci dargelegte hierarchische Gegenüberstellung der Druckgraphik und der Malerei wird als Thema in der Konfrontation von zwei Künstlern fortgeführt und ausgeweitet: Antonio Tempesta und Jacques Callot (*Entretien vii*). Félibien berichtet zunächst über Tempestras Tätigkeit als Maler und geht dann zur Besprechung seiner druckgraphischen Werke über, mit folgendem Satz:

»Es ist die Erfindung und die Disposition verschiedener Arten von Themen, in denen man die ausgesprochene Fruchtbarkeit von Tempesta erkennt, welche in der großen Zahl der Drucke zu sehen ist, die er ans Tageslicht hervorgebracht hat. Wenn auch größtenteils die Sachen, die er gestochen hat, von seinen Erfindungen stammen, gibt es nichtsdestotrotz auch zahlreiche [Drucke], die nach Zeichnungen diverser Meister entstanden.« (h)

Félibien erwähnt anerkennend nicht nur Tempestras autoreigene und reproduzierende Werke, sondern bespricht anschließend sehr umfassend dessen Kupferstich-Reihe nach den Vorlagen von Otto van Veen, *Die Geschichte der Infanten von Lara*. Nicht die Leistungen des *invenit* von van Veen, den Félibien hier als Autor explizit nennt, (h) werden hierbei diskutiert, sondern deren Umsetzung von Antonio Tempesta, insbesondere in Bezug auf die positive wie negative Kritik der Komposition und der Bilderzählung unter dem übergeordneten

Aspekt der *historia*.⁵⁴⁶ Antonio Tempesta, wie Félibien anschließend in einem zeilenlangen Vergleich zu Jacques Callot betont,⁵⁴⁷ habe nicht als »einfacher Kupferstecher«, sondern als »Maler« seine druckgraphischen Werke ausgeführt, denn seine Bilder seien »weniger anmutig, sondern vielmehr anschaulich« mit »mehr Ausdruck und Scharfsinn«. Jacques Callot hingegen sei kaum der »Wissenschaft der Malerei« kundig gewesen, von der er nur »allgemeine« Kenntnisse gehabt habe. Nach Félibien besaß Callot zwar eine »klare Vorstellungskraft«, nicht jedoch im »großen Umfang«, um aufwendige Kompositionen, im Sinne der *historia*, zu bewerkstelligen. (h) (i)⁵⁴⁸

Der zentrale Unterschied zwischen Tempesta und Callot besteht demnach in der grundsätzlichen Herangehensweise an das Druckbild. Antonio Tempesta behandelt die Druckgraphik nach den hohen Regeln der Wissenschaft

546 Félibien kritisiert etwa, dass in den Szenen die allegorischen Figuren neben den agierenden, narrativen Figuren gezeigt werden. Siehe hierzu Leuschner 2005, 471 und Anm. 61. Zu Antonio Tempestras Bilderzählung in der Druckgraphik siehe *ibid.*, insbes. 454–455.

547 Félibien, *Entretiens*, 1685, IV, vii, 278–280.

548 Germer fügt bezüglich der Definition der Malerei bei Félibien an, dass der Literat insbesondere in seiner Schrift *De l'Origine* die Wesenheit der Leistung des Malers in der Zusammenfügung der Naturnachahmung und der Verbesserung der Natur ansah, vgl. [BELLORI], CXXIII–CXXIV u. Anm. 473 u. 474. Diese fuße auf der Kenntnis der Natur und der Fähigkeit der Komposition eines Bildes, zu der alle bildherstellenden Schritte und Aspekte zählen und die Félibien als *science* bezeichnet, Germer 1997, 340–347. Diese Fähigkeit, wie Félibien auch in den *Entretiens* darlegt, wird im höchsten Sujet verwirklicht, namentlich in den aufwendigen, narrativen Kompositionen aus erhabenen Themen und Geschichten, ergo in der *historia*. Zur Hierarchie der Sujets in Bezug auf Félibien siehe ebenfalls Démoris 2000.

Im Vergleich zu dem glorifizierenden Ton aus Karel van Manders *Schilder-Boeck* präsentiert Félibien hier keine »Genie-Persönlichkeit«, sondern einen »recht guten« Künstler. Vgl. [VAN MANDER] und [BAGLIONE].

der Malerei – Callot hingegen nach den Regeln der Druckgraphik, die Félibien nun aber in ihrem Eigenwert explizit rühmt: Der Autor der *Entretiens* fokussiert zunächst Callots technische Fähigkeiten, insbesondere im Umgang mit dem Radierverfahren und die »anmutige« Darstellungsweise der Figuren. (i) Als wesentlichen Aspekt der Kunstfertigkeit Callots und seiner, gegenüber Tempesta, »anderen Art und Weise der Geniehaftigkeit« stellt Félibien dessen Umgang mit der Linie heraus, und zwar insbesondere die Fähigkeit, »mit wenigen Linien«, Figuren, Bewegungen und Landschaften darzubieten. Damit gebühre Callots Druckgraphik nicht der Rang der Malerei, seine exzellenten Werke sind jedoch gegenüber anderen Werken der Druckgraphik, aber auch der Malerei, »einzigartig«. Sie stehen damit im Grunde genommen jenseits der Parameter der Malerei und der Druckgraphik:

»Es war wichtig, diesen Unterschied zwischen ihm und den anderen Kupferstechern zu stellen, dass diese Vorzüglichkeit, die ihm gewährt wurde, sich in der singulären Art und Weise bestärkt, in der er mit den Dingen umging, und nicht in der Kunst der Malerei, wo andere ihn übertreffen könnten. Doch obwohl Callot nicht mit den Malern ranggleich war, zeichnete er sich durch die Exzellenz seiner Werke, die sich in ganz Europa verbreiteten, derart aus, dass sein Ruhm nie enden wird.« (i)

In der darauffolgenden Aufzählung der »einzigartigen« und »unzähligen« Werke Callots macht Félibien nun einen umfassenden Exkurs über die Vorteile der Radierung, der in die Diskussion um die Ästhetik der druckgraphischen Linie überleitet. Félibien berichtet zunächst über den Wechsel Callots vom Grabstichel zur Radierung: Callot entschied sich, den Grabstichel aufzugeben, da er zu dem Urteil kam, dass

die Radierung ein geeignetes Mittel sei, um mit geringerem Aufwand große Aufträge zu bewerkstelligen und mehr Werke herzustellen, die schneller auszuführen sind und gleichzeitig mehr Geist und Lebendigkeit hervorbringen können. (j) Ein Künstler, der sich der Radierung widme, fügt Félibien jedoch an, müsse den Grabstichel dennoch beherrschen, sei es, um die Darstellungen auf der bereits geätzten Platte zu korrigieren oder die Linien zu verstärken. (j)⁵⁴⁹ In diesem Zusammenhang bespricht Félibien die technischen Erneuerungen Callots, und zwar den harten Firnis. Es heißt, mit dieser neuen Anwendung habe Callot die Figuren mit »Klarheit« und mit einem »guten Effekt« in »allen ihren Details« hervorbringen können, ohne hierbei Schraffuren zu verwenden und manchmal nur mit einem Linienzug, was daraufhin von Künstlern nicht nur in der Darbietung von »kleinen Figuren«, sondern generell in Radierungen und auch bei großen Kompositionen in Kupferstichen nachgeahmt worden sei. Damit stellt Félibien den harten Firnis als eine technische Lösung vor, die sowohl die »Freiheit« der Hand erlaubt als auch »saubere« Linien gewährleistet. Hier wird ebenso die Anwendung der Echoppe besprochen. (k)⁵⁵⁰

Die Ausführungen zu Jacques Callot zeigen, dass Félibien dem Radierer eine hohe Gewichtung innerhalb der französischen Kunst zu geben versucht, die sich jedoch den hierarchischen Hürden widersetzen muss, und zwar

549 Félibien spricht in Bezug auf das Korrigieren konkret von Retuschieren. Zitat (j).

550 Das technische Wissen über die Radierung schöpfte Félibien sicherlich aus Abraham Bosses *Traicté*, auf den Félibien in der darauffolgenden Passage über den Unterschied zwischen dem harten und weichen Firnis konkret verweist. Félibien, *Entretiens*, 1685, IV, vii, (ed. 1705), 291. Vgl. [BOSSE].

dem Primat der Malerei sowie der *historia* als ranghöchster Bildgattung und schließlich der Tatsache, dass Jacques Callot nicht den hohen Prinzipien der Malerei folgte und »kleine Bilder« schuf. Diesen »Mängeln« stellt Félibien mehrere Vorzüge um die Kunst Callots entgegen: Die bildtechnische Virtuosität und Innovation (der harte Firnis) aber auch die formale und inhaltliche Kunstfertigkeit der »kleinen Bilder«. Erneut in einer Gegenüberstellung zu Antonio Tempesta unterstreicht Félibien, die »kleinen Werke« von Callot seien in ihrer Bildwirkung vollkommen und meisterhaft, da sie auch erhabene, etwa religiöse Themen, in kleinen Formaten reduziert und gekonnt darstellten.⁵⁵¹

In dieser umfangreichen Konfrontation der beiden Künstler Tempesta und Callot wird das grundsätzliche Verständnis der Druckgraphik gegenüber der Malerei deutlich herausgearbeitet: Die Druckgraphik fußt auf den Regeln der Linie und ist damit der Malerei, die den hohen Prinzipien der *pittura* folgt, grundsätzlich untergeordnet. Das Druckbild kann aber auch die Richtsätze der *pittura* erfüllen, sowohl in den reproduzierenden Werken, etwa die *historia* ei-

ner Vorlage darstellend, als auch in den autor-eigenen Werken, vorausgesetzt, der Künstler, wie Antonio Tempesta, verfügt über die umfassende »wissenschaftliche« Kenntnis der Malerei. Diese besteht wiederum nicht nur in der Erzeugung einer tonalen Gesamterscheinung (»anmutig und schön«), sondern in einer höheren Dimension, und zwar in der Vermittlung des Wissens und der eigenen Gelehrsamkeit an den Betrachter. Callots Druckgraphik gebührt jedoch Anerkennung aufgrund der hohen Ästhetik der Linien und des Druckbildes.⁵⁵²

Eine weitere grundsätzliche Besprechung der Druckgraphik erfolgt in der letzten Unterhaltung (*Entretiens x*),⁵⁵³ innerhalb der Diskussion über die historische Funktion der Medaillen. In diesem Kontext stellt Félibien fest: Die Kupferstiche sind besser geeignet, die Geschichte der großen Persönlichkeiten und wichtige Ereignisse festzuhalten, da ihre

551 Dies stellt Félibien vor allem in Bezug auf einen erneuten Vergleich zwischen Callot und Tempesta heraus. In diesem Kontext wird auch betont, dass Callot aufwendige Themen plante, diese jedoch nicht vollendet habe. Félibien liegt daran, trotz eindeutiger Bezeichnung Callots als Kupferstecher der »kleinen Bilder«, dem Künstler die Aufnahme in den Kanon der wichtigen französischen Meister Einlass zu gewähren. Daher hebt der Autor beispielsweise Callots Aufenthalte an den Herrscher-Höfen hervor. Außerdem berichtet Félibien, dass Callot das Zeichnen zu perfektionieren suchte, was – wie Félibien an dieser Stelle anmerkt – der wichtigste Bereich der Malerei sei. Hier zeigt Félibien konkret, dass Callot die Grundlagen der Malerei durchaus beherrschte; *ibid.*, Félibien, *Entretiens*, 1685, IV, vii, (ed. 1705), u. a. 284–285 u. 294–295.

552 In der Besprechung der Lehrjahre Callots bei Philippe Thomassin werden auch einige Lebensfakten und Werke von Thomassin genannt und die Kupferstecher-Familie Sadeler erwähnt. In Bezug auf die hier besprochenen, reproduzierenden Druckbilder spricht Félibien übrigens explizit von »Kopien«, »copié«. Félibien, *Entretiens*, 1685, IV, vii, (ed. 1705), 284–285. In den Zeilen nach den Diskussionen über Callot und Tempesta behandelt Félibien unter anderen die »Nachfolger« Callots, Israel Henriet (ca. 1590–1661) und Stefano della Bella, (*ibid.*, 297–301), sowie Rembrandt van Rijn, jedoch fast ausschließlich als Maler (*ibid.*, 355–361). Über sein druckgraphisches Oeuvre wird nur kurz mitgeteilt, Rembrandt habe anders als die anderen gemalt und ebenso »singulär« radiert, es seien sehr viele »kuriose« Drucke von ihm zu sehen, etwa »schöne« Portraits, die »anders« seien als bei den gewöhnlichen Druckbildern, Zitat (I).

553 Die achte Unterhaltung ist gänzlich Poussin gewidmet. Die neunte wiederum den Künstlern der französischen Akademie. Félibien, *Entretiens*, 1685, IV, viii und 1688, *Entretiens*, V, ix.

Druckblätter in Unendlichkeit gedruckt und in einem weit größeren Format als die Medaillen verbreitet werden können. (m)⁵⁵⁴ In Bezug darauf stellt Félibien einen weiteren, wesentlichen Regelsatz auf, der sich auf die reproduzierende Druckgraphik übertragen lässt und in *Des Principes* konkret hinsichtlich der Druckgraphik auch formuliert wird,⁵⁵⁵ und zwar der explizite Unterschied zwischen Kopieren/Reproduzieren und Nachahmung: Kopieren ist die Funktion, Nachahmung ist ein allgemeiner künstlerischer Akt. Über die Gemälde-Kopien nach italienischen Meistern von Louis Boullogne heißt es: »Il ya même eû de ses copies où il a si bien fû imiter les Originaux.«. (m)⁵⁵⁶

Des Principes

Die Schrift *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture et des autres arts qui en dependent* von 1676 nimmt im literarischen Œuvre Félibiens insofern eine Sonderstellung ein, als sie sich vorwiegend mit technischen, praktischen und materiellen Aspekten der Kunstentstehung auseinandersetzt und ein künstlerisches Lexikon erstellt, einige Jahre vor Baldinuccis *Vocabolario dell'arte del disegno*.⁵⁵⁷

Das Kapitel zur Druckgraphik beginnt mit einer Beschreibung ihrer wesentlichen Aspekte und Funktionen.⁵⁵⁸ Félibien schreibt:

»Einer der größten Vorteile, den die Kunst der Nachahmung (»portraire«) erhalten konnte, um ihre Werke zu verewigen, ist die Gravur auf Holz und auf Kupfer, mit deren Hilfe man eine große Anzahl an Drucken hervorbringen vermag, welche fast bis zur Unendlichkeit ein und dieselbe Zeichnung multiplizieren; und man kann an diesen [Drucken] an unterschiedlichen Orten den Gedanken eines Künstlers betrachten, die vorher nur bekannt waren als eine Arbeit, die von seinen Händen kam.« (n)⁵⁵⁹

Anschließend diskutiert Félibien die bereits in der früheren Kunstliteratur formulierte Überlegung, dass die Antike, die den Grabstich kannte, es nicht vermochte, das »Geheimnis« des Drucks aufzudecken, welches nun aber die jüngere bildende Kunst bestimme. (o)⁵⁶⁰ Im darauffolgenden Abriss der Geschichte der Druckgraphik, welcher die üblichen Stationen vorsieht – etwa Albrecht Dürer, Lucas van Ley-

554 Hintergründig wird darauf hingewiesen, die Druckgraphik bewahre diese Bilder auf den Kupferplatten (ähnlich wie die Medaillen) und in der Verbreitung durch den vielfachen Druck auf dem Papier. Siehe Zitat (m).

555 Vgl. Zitat (n).

556 Siehe Zitat (m). Louis Boullogne, der Ältere (1609–1674), Lehrender an der Académie Royale. Siehe weiter Félibien, *Entretiens*, V, x, (ed. 1705), 244–245. In dieser letzten Unterhaltung über die französischen Künstler und Künstler der Akademie werden vereinzelt noch einige der Druckgraphik erwähnt, siehe *ibid.*, François Chauveaux (1613–1676) 261–262; Abraham Bosse, 285; Guillaume Chasteau (1635–1683), 314, und Jaques Stella (1596–1657), 321–327.

557 Vgl. [BALDINUCCI], siehe Germer 1997, 416–437.

558 Félibien fügt dieses Kapitel als letzten Text des zweiten Buches ein, das der Skulptur gewidmet ist; Félibien, *Des Principes*, 1676, II, X, 382–389.

559 Da Félibien in seinen Schriften das Druckbild und die Zeichnung nicht als Äquivalente bespricht und auch ihre gemeinsame Bildsprache nicht in den Vordergrund stellt und schließlich mehrmals betont, die Zeichnung sei die Grundlage der Druckgraphik, sind hier unter »Zeichnung« nicht das Druckbild, sondern die Komposition und die Modi der Vorlage des reproduzierenden Druckbildes gemeint. Félibien spricht hier außerdem vom »Gedanken« des Künstlers, der mit dem reproduzierenden Druckbild verbreitet wird.

560 Siehe etwa [DONI], Zitat (f).

den und Ugo da Carpi –,⁵⁶¹ fügt Félibien vor allem praktische Beobachtungen ein, etwa dass mit der immer höheren Qualität der Druckgraphik auch die Anzahl ihrer Werke wachse, die mittlerweile enorm sei. (o)⁵⁶² Der Autor diskutiert außerdem die qualitativen und technischen Eigenschaften der einzelnen Gattungen, deren Verfahrensweisen er darlegt.⁵⁶³ Félibien schreibt unter anderem, der zeitgenössische Holzschnitt sei degradiert, dies gehe auf den Umstand zurück, dass der Holzschnitt »schwieriger« sei als das Kupfergrabstechen, und daher der Kupferstich nun bei weitem überwiege. Dennoch, bemerkt Félibien weiter, würden die Holzstöcke (*planches de bois*) noch sehr häufig für die Bebilderung von Büchern verwendet, um die »Diskurse« der Texte zu veranschaulichen. Man greife auf die Holzschnitte zurück, so Félibien schließlich, weil sie gleichzeitig mit den Schrift-Blöcken gedruckt werden könnten, im Gegensatz zu den Kupferplatten, deren Druck in den Büchern weit aufwendiger sei. (p)⁵⁶⁴ Im Anschluss an diese

Beobachtungen konfrontiert Félibien die beiden Techniken Kupferstich und Radierung. Im Vergleich zu seinen Äußerungen in *Entretiens* kategorisiert Félibien die beiden Techniken deutlicher: Mit beiden Formen könnten unzählige exzellente Werke hervorgebracht werden, die Radierung eigne sich allerdings besser für größere Kompositionen und für Werke, die mehr Kunstfertigkeit, Zeichnung sowie Feinheit und Lieblichkeit zeigen wollten, dabei müsse sie jedoch der ästhetischen Qualität des Kupferstichs folgen. (q)⁵⁶⁵

AUSZÜGE

Entretiens

Die Vorteile der Druckgraphik

(a) L'Art de peindre est un champ ouvert à toutes sortes de personnes; & bien qu'elles n'y remportent pas un semblable honneur, ou une pareille récompense, ceux néanmoins qui ont assez de courage pour entrer en lice, ne laissent pas d'éterniser leur nom. Entre les Ouvriers qui ont tâché l'acquérir un honneur qui durât

561 In allen Anmerkungen über die »Erfindung« des *chiaroscuro*-Holzschnittes von Ugo da Carpi vergleicht Félibien diese Holzschnitte mit laierten Zeichnungen, siehe Félibien, *Entretiens*, 1666, (ed. 1705), I ii, 207 und Zitat (o).

562 In diesem Kontext werden abermals die Sammlung und der Katalog von de Marolles erwähnt. Félibien, *De Principes*, 1676, II, X, 383. Die hier vorgelegte Geschichte der Druckgraphik orientiert sich auch zum größten Teil nach Vasaris *Vite*. Félibien zeigt aber eine stärker überdachte und erweiterte Sicht als in den Unterhaltungen ii und iii. (Vgl oben und *Entretiens*, I, ii, (ed. 1705), 207–208 und II, iii (ed. 1705), 98–103). Félibien diskutiert etwa, dass die Kunst der Druckgraphik nicht vor dem 14. Jahrhundert aufgekomen sei (ibid. 382).

563 Félibien, *Des Principes*, 1676, II, X, insbes. 384–388.

564 Siehe hierzu etwa Stijnman 2012, 44–45. Félibiens Anmerkungen gehören zu den wenigen konkre-

ten Aussagen zur Bild-Text-Relation in Bezug auf die Druckgraphik in der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit. [Vgl. [BOSSE], Anm. 377]

565 Zum Schluss der Überlegungen zur Radierung und zum Kupferstich wird auf den Traktat von Abraham Bosse verwiesen. In diesem Kontext fällt schließlich die Bemerkung, dass das Kupferstechen viel Kraft erfordere, sodass Maler, die ihre eigenen Kupferstiche ausführen, hierbei zuerst die Figuren stechen, um die Kräfte zu sparen und die Qualität der Zeichnung beizubehalten (Zitat (q)). Diese Passage gehört zu den markanten Aussagen innerhalb der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit, da hier der »Malerkupferstecher« (*peintregreveur*) in Abgrenzung zum »Berufskupferstecher« unterschieden wird. Siehe auch [BOSSE] und [BELLORI] und Kap. 2.2. A.

long-temps, je n'en voi point qui ayant mieux réüssi dans leur dessein, que ceux qui jugeant bien n'avoir pas assez de force pour devancer tous les autres dans cette carrière, se sont contentez de suivre les plus habiles, & de se mettre comme sous leur Protection, pour avoir part dans leurs aventures. J'appelle ainsi une infinité d'excellens Graveurs, qui n'ayant pas reçu de la nature assez de talens pour produire, comme ils eussent bien voulu, de nobles idées, & de belles inventions, ont mieux aimé mettre au jour celles de ces grands hommes qu'ils voyoient plus favorisez du Ciel, parce qu'en travaillant à multiplier leurs Ouvrages dans le monde, ils se sont rendus en quelque sorte compagnons de leur gloire. Car c'est par une infinité d'Estampes faites après les desseins de Raphaël, de Jule Romain, de Michel Ange, & de tous les plus sçavans Peintres; que quantité de Graveurs se sont faits connoître, & ont trouvé le moyen d'éterniser leur mémoire, en mettant leur nom au bas des Ouvrages de ces excellens hommes.

Comme l'invention de la Gravure a suivi celle de la Peinture à huile, & a paru quelque temps après, peut-être ne serez-vous pas fâche que je vous marque son commencement, & que je vous dise ceux qui ont les premiers contribué à cette découverte, & à qui on à l'obligation de tant belles choses que nous possédons. Félibien, *Entretiens*, 1672, II, iii, (ed. 1705), 93–94. Vgl. *Entretiens*, ed. 1672, 124–125.

Anfänge der Druckgraphik

(b) Car son origine vient de Maso Finiguerra Florentin, qui travailloit d'Orfèvrerie en 1460. Il avoit accoûtumé [de costume] de faire une empreinte de terre de toutes les choses qu'il gravoit sur de l'argent, pour émailier; & comme il jettoit dans ce moule de terre du souffre fondu, ces dernières empreintes étant frotées d'huile & de noir de fumée, elles representoient la même

chose que ce qui étoit gravé, sur l'argent.⁵⁶⁶ Il trouva ensuite moyen d'avoir les mêmes figures sur du papier, en l'humectant, & passant un rouleau bien uni pardessus l'empreinte: ce qui lui réüssit si bien, que non seulement ces figures paroisoient imprimées, mais même designées avec la plume. (...) Maso n'eut pas plutôt divulgué son secret, qu'un autre Orfèvre de la même Ville, nommé Baccio Baldini, non seulement trouva moyen de le bien imiter, mais fit encore paroître quelque chose de mieux, parce qu'il se servit des desseins de Sandro Botticelli pour faire ses gravures. Néanmoins tout ce qu'ils avoient fait jusques alors n'étoit pas encore assez considerable; mais André Mantegna en ayant eu connoissance, commença à faire graver plusieurs des ses Ouvrages, qui donnerent plus de vogue à cet art qu'il n'avoit eu jusques alors. Et comme cette nouvelle invention se répandit bientôt de tous cotez, il ya eut un Peintre d'Anvers, nommé Martin, qui se mit aussi à graver ses propres ouvrages, & envoya plusieurs estampes en Italie, qui étoient marquées d'une M. & d'un C.⁵⁶⁷ Félibien, *Entretiens*, 1672, II, iii, (ed. 1705), 98–99. Vgl. *Entretiens*, ed. 1672, 132–133.

Der Plagiatsfall: Dürer und Raimondi; Vergleich Dürer und van Leyden

(c) Depuis ce Martin, Albert Dure s'adonna aussi à graver, & comme il étoit meilleur des-seignateur, & qu'il travailloit avec beaucoup

⁵⁶⁶ »Il principio dunque dell'intagliare le stampe venne da Maso Finiguerra fiorentino, circa gl'anni di nostra salute 1460, perché costui tutte le cose che intagliò in argento, per empierle di niello, le improntò con terra, e gittatovi sopra solfo liquifatto, vennero improntate e ripiene di fumo; onde a olio mostravano il medesimo che l'argento. (...) [VASARI], Zitat (ka).

⁵⁶⁷ »Martin«: Martin Schongauer, vgl. [VASARI], Zitat (ka).

plus de science & de jugement, ses estampes furent bien plus recherchées. (...) C'est assez que vous sçachiez, qu'après avoir dessigné trente-six pièces représentant l'histoire de la Passion de Nôtre Seigneur, & après les avoir gravées sur de bois, il s'accorda avec Marc-Antoine de Boulogne pour en faire le débit. Comme celui-ci les eut apportées à Venice, plusieurs les voulurent imiter. Il y eut entre-autres Marc-Antoine, surnommé Franci, à cause qu'il étoit élève de François Francia de Boulogne, qui se mit à les contrefaire, & à les graver sur du cuivre, d'une manière aussi forte qu'Albert les avoit gravées en bois; & il y réussit si bien, que les ayant marquées de mêmes lettres que les originaux, tout le monde y fut trompé, & les achetoit pour être d'Albert: De sorte que comme l'on en transporta quelquesunes en Flandre, Albert Dure en fut si fâché, qu'il partit aussi-tôt, & s'en alla à Venise, où il se plaignit à la République de ce que Marc-Antoine avoit contrefait ses ouvrages. Ce qu'il put obtenir fut, que Marc-Antoine ne mettroit plus le nom d'Albert aux choses qu'il graveroit.

Après cela ils partirent tous deux de Venise. Marc-Antoine fut à Rome, où il s'adonna entièrement à dessigner; & Albert étant retourné en Flandre, y trouva Lucas de Holande, qui s'étoit mis aussi à graver. Bien qu'il ne fût pas si bon dessinateur qu'Albert, néanmoins il sçavoit mieux manier le burin, & travailloit avec plus de délicatesse. Félibien, *Entretiens*, 1672, II, iii, (ed. 1705), 99–100. Vgl. *Entretiens*, ed. 1672, 133–135.

*Der Sammlungskatalog von de Marolles*⁵⁶⁸

(d) Je vous dipense, me dit Pymandre, de ce travail, car après avoir vû le catalogue des Estampes de Mr. L'Abbé de Marolles, il faudroit avoir une furieuse mémoire pour se souvenir

de tous ceux qui se sont mêlez de graver; & j'avouë que le Recueil général qu'il a fait de leurs Ouvrages, & de tout ce qui a jamais été de gravé, méritoit bien d'entrer dans la Bibliothèque du Roi, où j'ai appris qu'il est depuis peu. Félibien, *Entretiens*, 1672, II, iii, (ed. 1705) 103. Vgl. *Entretiens*, ed. 1672, 138–139.

Die Druckgraphik und das Problem des »kleinen« und »großen« Sujets

(e) Il faut, repartisje, que le grand Peintres laissent cet avantage aux Graveurs, & qu'ils cherchent de la gloire à faire de plus grands sujets. Ceux qui sçavent exécuter les grandes choses, feront encore aisement les plus petites. Il est vrai que s'il y en a qui s'arrêtent trop à de petits sujets, il y en a aussi qui entreprennent trop librement les plus grands ouvrages. Quand ils ont quelque facilité à inventer, ils forment aussi-tôt de grandes ordonnances, qui demeurent imparfaites, parce qu'ils n'ont pas la force de les achever. Félibien, *Entretiens*, 1672, (ed. 1705), II, iv, 296–297. Vgl. *Entretiens*, ed. 1672, 408–409.

Annibale, Ludovico, Agostino Carracci

(f) (...) Il [Annibale Carracci] étudioit avec les deux autres, comme s'ils eussent été tous égaux: cependant on lui donne l'honneur d'avoir été le maitre d'Augustin & de Louïs, qui ne faisoient rien que sous sa conduite; ce que l'on reconnut bien quand il se sépara d'avec eux: car Augustin se remit à graver au burin, & Louïs travaillant seul diminua peu à peu, & perdit sa bonne manière: mais Annibal continua de faire des ouvrages dignes d'une éternelle mémoire. Félibien, *Entretiens*, 1679, (ed. 1705), III, vi, 196–197. Vgl. *Entretiens*, ed. 1679, 263–264.

Agostino Carracci

(g) C'est ce qu'on a remarqué dans Augustin Carache, qui étoit né avec une disposition entière pour les sciences & pour les arts. Apres

568 Siehe oben Anm. 532.

avoir appris les belles Lettres, il s'appliqua à la Philosophie, aux Mathématiques, à la Poésie & à la Musique. Mais étant particulièrement porté pour la Peintre, il se mit à dessiner, à travailler de Sculpture, & à graver au burin. (...).

Car bien qu'il n'ait rien gravé que très-considérable, & qui lui ait acquis beaucoup de gloire, cette gloire néanmoins n'est pas comparable à celle qu'il eût pû remporter, s'il se fut entièrement appliqué à la peinture, pour laquelle il avait des talens tout particuliers. **Félibien**, *Entretiens*, 1679, III, vi. (ed. 1705), 221-222. Vgl. *Entretiens*, ed. 1679, 296-297.

Antonio Tempesta Kupferstiche nach Otto van Veen und der Vergleich mit Jacques Callot

(h) C'est dans l'invention & la disposition de ces sortes de sujets qu'on connoît particulièrement la fécondité de Tempeste [Tempesta], laquelle se voit dans la grand nombre d'estampes qu'il a mises au jour. Quoique la plûpart des choses qu'il a gravées, soient de son invention; il y en a néanmoins plusieurs qui sont d'après les desseins de divers Maîtres. Les 40. planches qu'il a mises au jour d'après Otto Venius, ou Octave Van Veen, ne sont pas des moins considérables.

Il est vrai, repartis-je, que pour ce qui regarde la manière dont il [Jacques Callot] a gravé les sujets qu'il a traités, on peut dire qu'il n'y a jamais eû personne qui l'ait égalé. Mais parce qu'il faut toujours mettre de la différence entre les Ouvriers: on peut dire que Tempeste a travaillé, non come un simple Graveur, mais comme un Peintre qui dispoit avec beaucoup d'art, les choses qu'il représentoit, & chi dans sa gravûre pensoit moins à se rendre agréable, qu'à paroître savant, & à donner de l'expression & de l'esprit à ce qu'il figuroit. **Félibien**, *Entretiens*, 1685, IV, vii, (ed. 1705), 258/279. Vgl. *Entretiens*, ed. 1685, 12-13/41-42.

Jacques Callot

(i) Callot avoit une autre sorte de genie, il n'entroit pas si avant dans la science de la Peinture, & ne possédoit pas une connaissance si générale de tout ce qui en dépend. Il avoit l'imagination nette, mais non d'une si grande étenduë. Il s'étoit fait une pratique de graver aisée & agréable, & ayant acquis la véritable méthode de bien coucher le vernis sur le cuivre, & donner l'eau-forte à propos: il est certain que ce qu'il a fait, est si net & si bien touché, qu'on ne peut rien souhaiter de mieux. Outre sa belle manière de graver, il dispoit agréablement ses figures, & quelque grande que fut la disposition d'un sujet, elles étoient toutes si bien ordonnées, que le grand nombre ne causoit aucune confusion.

Comme c'étoit particulièrement dans les petites figures qu'il excelloit, on doit beaucoup estimer l'art & l'industrie dont il se servoit pour exprimer avec peu de traits tant différentes actions qu'on voit dans les sièges de villes & les campements d'armées qu'il a représentez. Tous ses autres ouvrages sont traités avec le même esprit. Il y dans le plus sérieux, un caractère de noblesse & de bienséance, & dans les pièces divertissantes, il a gardé une conduite & des expressions conformes à la qualité des sujets. C'est pourquoi tout ce qu'il a fait, sera toujours estimé, parce qu'il est mal aise d'arriver au point où il est parvenu, & que difficilement il se trouvera des personnes, non seulement qui le surpassent, mais qui le puissent égaler. Il faut pourtant faire cette différence de lui avec les autres Graveurs, que la prééminence qu'on lui donne, est renfermée dans la manière singulière dont il a traité les choses, & non pas dans l'art de Peinture, où d'autres pourroient le surpasser. Cependant, quoi que Callot n'ait pas rang parmi les Peintres, il s'est signalé de telle sorte par l'excellence de ses ouvrages qui sont répandus par toute l'Europe, que sa réputation ne finira

jamais. Félibien, *Entretiens*, 1685, IV, vii, (ed. 1705), 279–280. Vgl. *Entretiens*, ed. 1685, 42–43.

Callots Wechsel vom Kupferstich zur Radierung; jeder Radierer muss den Kupferstich beherrschen

(j) Ce fut alors qu'il [Callot] résolut de quitter burin, pour s'appliquer entièrement à graver à l'eau-forte: jugeant que c'étoit un véritable moyen de pouvoir mettre au jour, avec plus de facilité, de grandes ordonnances, & de produire beaucoup plus d'ouvrages, qui s'exécutant plus promptement qu'au burin, reçoivent aussi bien mieux l'esprit & le feu que Ouvrier leur inspire. (...) aussi est-il très-important, qu'un Graveur à l'eau-forte manie fort bien le burin, & sache comment il faut couper le cuivre, afin de réparer les manquements qui peuvent arriver par le default du vernis, de l'eau-forte, on quelque autre accident, & aussi pour retoucher & pour donner plus ou moins de force aux endroits qui peuvent en avoir besoin (...). Félibien, *Entretiens*, 1685, IV, vii, (ed. 1705), 286–287. Vgl. *Entretiens*, ed. 1685, 52–53.

Jacques Callot und die Erfindung des »harten Firnisses«

(k) Il fut le premier qui se servit du vernis dur. Car avant lui, les Graveurs à l'eau forte n'employoient que du vernis mol. Mais pendant qu'il étoit à Florence, ayant examiné le vernis des faiseurs de luts, & observé comme il se sèche & durcit promptement, il crut qu'il pourroit en faire un bon usage. En ayant essayé, il trouva qu'en effet, il étoit beaucoup plus propre pour les ouvrages qu'il faisoit, que le vernis mol tant parce que l'aiguille & l'échope gravent plus nettement sur cette sorte de vernis, qu'à cause qu'on est plus assuré de ne le pas gâter, lorsqu'en travaillant on appuie la main deffus. (...)

[Radierung mit wenig Linien]

Ce fut aussi, après avoir considéré le pavé du Dome de Sienne, fait par Duccio, qu'il se proposa de ne faire souvent qu'un seul trait, pour graver les figures, grossissant plus ou moins les traits, avec l'aiguille ou l'échope, sans se servir de hachûres, voyant que dans les petites choses particulièrement, cela faisoit un bon effet, & les représentoit avec plus de netteté. En quoi il a été imité depuis, non seulement dans de petites figures, & par des Graveurs à l'eau-forte; mais dans de grandes ordonnances, & par des Graveurs au burin. Félibien, *Entretiens*, 1685, IV, vii, (ed. 1705), 290–291. Vgl. *Entretiens*, ed. 1685, 57–59.

Rembrandt van Rijn

(l) Non seulement, repris-je, il a peint fort différemment des autres; mais il a gravé à l'eau-forte d'une façon toute singulière. L'on voit quantité d'estampes de lui, très-curieuses, & entre autres, de fort beaux portraits, quoi-que très differens, comme je vous ai dit, des gravures ordinaires. Félibien, *Entretiens*, 1685, IV, vii, (ed. 1705), 361. Vgl. *Entretiens*, ed. 1685, 157.

Vergleich der Druckgraphik mit den Medaillen; die Kunst des Kopierens, »copier«

(m) Je crois vous avoir déjà dit comment dans les derniers siècles on trouva le secret de conserver d'une manière encore plus étendue que dans les Médailles l'histoire des Grand Hommes. Il est vrai que cette représentation ne se fait pas dans un si petit volume; mais c'est par un moyen qui se répand par toute la terre de même que les Médailles. Vous jugez bien que j'entens parler de la Gravûre su le cuivre dont les estampes se multiplient à l'infini, & que chacun peut avoir sans beaucoup de dépense.

Il [Louis Boullogne] étoit particulièrement habile à copier les Tableaux des anciens Pein-

tres. Il ya a même eû de ses copies où il a si bien fû imiter les Originaux, & donner cet air d'antiquité, que bien des gens s'y sont trompez, n'étant pas moins adroit en cela que Pietre de la Corne que nous avons vû autrefois a Rome, qui passoit pour un grand Maitre a contrefaire les manieres des anciens Peintres. **Félibien**, *Entretiens*, 1688, V, x, (ed. 1705), 244.⁵⁶⁹ Vgl. *Entretiens*, ed. 1688, 157–158.

Des Principes

Definition der Druckgraphik

(n) Un des plus grands avantages que l'Art de Peindre ait receu, pour eterniser ses Ouvrages, est la Graveure sur le Bois, & sur le Cuivre, par le moyen de laquelle, on tire un grand nombre d'Estampes, qui multiplient presque à l'infiny un mesme Dessen, & font voir en differens lieux la pensée d'un Ouvrier, qui auparavant n'estoit connuë que par le seul travail qui sortoit de ses mains. **Félibien**, *Des Principes*, 1676, II, X, 382.

Anfänge der Druckgraphik: »die Antike hatte das »Geheimnis« des Drucks nicht entdeckt«

(o) Il y a lieu de s'étonner de ce que les Anciens qui ont gravé tant excellentes choses sur les Pierres dures, & sur les Cristaux, n'ont point découvert un si beau secret, qui véritablement n'a encore paru qu'après celui de l'Imprimerie. Car l'impression des Figures, & les Estampes n'ont commencé à estre en usage qu'à la fin du quatorzième siecle. L'Invention en fut trouvée par un Orfèvre qui travailloit de Niellure à Florence. Albert Dure, & Lucas furent des premiers qui perfectionnerent la maniere de graver sur le Bois, & sur le Cuivre, & presque dans le mesme-temps l'on trouva aussi l'invention de Graver à l'eau forte.

Un certain Hugo da Carpi inventa une maniere de Graver en Bois par le moyen de laquelle les Estampes paraissent comme lavées de clair-obscur. I faisoit pour cet effet trois sortes de Planches d'un mesme dessein, lesquelles se tiroient l'une après l'autre sous la Presse pour Imprimer une mesme Estampe. Elles estoient gravées de telle façon, que l'une servoit pour les jours, & les grandes lumieres; l'autre pour le demi teintes, & la troisième pour les contours, & les ombres fortes.

Cet art der Graver sur le Cuivre, & sur le Bois, s'est tellement perfectionné, & est devenu si commun, que la quantité des Ouvrages qu'on a faits est presque innombrable. **Félibien**, *Des Principes*, 1676, II, X, 382–383.

Die Dekadenz des Holzschnitts

(p) Il est vray qu'aujourd'huy la Graveure en Bois est beaucoup décheuë, & qu'il n'y a pas d'Ouvriers capables d'exécuter des pieces pareilles à celles que l'on faisoit il y a cent, & six vingts ans; à cause sans doute que l'on trouve plus de facilité à Graver sur le Cuivre. Cependant les Planches de Bois sont d'un grand usage, & beaucoup plus commodes que les autres dans une infinité de rencontres, principalement quand il faut mettre dans les livres d'Histoires, ou autres traitez, des Figures pour l'intelligence du discours; Car comme elles s'impriment en mesme-temps que la lettre, elles espargnent bien du temps, & de la dépense qu'on est obligé de faire quand il les faut graver sur le Cuivre au burin, ou à l'eau forte, & les tirer ensuite. **Félibien**, *Des Principes*, 1676, II, X, 383.

Vorteile der Radierung / Der technische Aufwand des Kupferstichs

(q) Ces deux manieres neanmoins, sont aujourd'huy les plus en usage, & c'est dont nous voyons une infinité d'excellens travaux. Celle qui se fait à l'eau forte, semble plus com-

569 Siehe hierzu oben Anm. 556.

mode pour les grandes ordonnances, & pour les pieces où l'on veut faire paraître plus d'art, & de dessein, que de delicatesse, & de douceur. Cela estant fait, il n'est plus question que de Calquer son dessein sur cette Planche, ce qui est bien plus facile que pour graver au burin; car en frottant le dessous du dessein avec de la sanguine, ou autrement, & le posant ensuite su le cuivre pour la Calquer avec une pointe d'éguille, la sanguine qui est derriere le dessein, marquant aisément sur le Vernix, fait que l'on suit bien mieux dans cette sorte de travail, les mesmes traits du dessein, & qu'on est beaucoup plus correct dans les contours, & les expressions de toutes les Figures. Ce qui est cause que les Peintres qui font graver eux-mesmes leurs Ouvrages, travaillent souvent à former les premiers traits des Figures pour conserver la force, & la beauté du dessein. **Félibien, *Des Principes*, 1676, II, X, 383–384/385–386.**

JOACHIM VON SANDRART⁵⁷⁰

*Teutsche Academie (1675–1680)*⁵⁷¹

Die dreibändige Schrift *Teutsche Academie* ist das Ergebnis langjähriger Studien zur europäischen Kunst des aus Frankfurt stammenden Malers und Sammlers Joachim von Sandrart.⁵⁷² Die Bände entstanden in den Jahren zwischen 1675 und 1680. Das gesamte Projekt war als Handbuchliteratur für Künstler und Kunstrezipienten ausgelegt und richtete sich in Aufbau und Inhalt nach Giorgio Vasaris *Vite* und Karel van Manders *Schilder-Boeck*.⁵⁷³

570 Frankfurt 1606–1688 Nürnberg.

571 *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild, und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675; *Der Teutschen Academie zweiter und letzter Hauptteil von der Edlen Bau-, Bild, und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1679; *Iconologia deorum, oder Abbildung der Götter welche von den Alten verehret worden*, Nürnberg 1680. Siehe hierzu die kritische Online-Edition, hg. von Kirchner/Nova (et al.) 2008–2012, <http://ta.sandrart.net/de/text> (Stand 08.02.2021) in Sandrart.net: eine netzbasierte Forschungsplattform zur Kunst- und Kulturgeschichte des 17. Jahrhunderts, <http://www.sandrart.net>. (Stand 08.02.2021) und die kommentierte Ausgabe der ursprünglichen Edition bei Klemm 1994/5.

572 Siehe zu Joachim Sandrart und zu seiner Schrift *Teutsche Academie* einführend und umfassend: Schreurs 2012 und Meurer (et al.) 2015. Sandrart unternahm Reisen nach Italien, in die Niederlande und nach England, konsultierte Sammlungen, etwa von Charles I. und von Thomas Howard, Earl of Arundel, verkehrte in Gelehrten- und Künstlerkreisen, beispielsweise in Rom, und spielte schließlich eine wichtige Rolle in der Entstehung der Akademien in Deutschland: Nürnberg (Akademie der Bildenden Künste, 1662) und Augsburg (1670). Siehe hierzu einführend Schreurs 2012a, 22–24.

573 Der erste Band (1675) erfasst nach dem Vorbild Vasaris die Einführung in die Künste der Architektur, Skulptur und Malerei, gefolgt von drei Büchern zur Antike, zur italienischen und zur nordeuropäischen Kunst. Der zweite Band

Diese Hauptquellen wurden mit Informationen aus anderen Schriften, etwa von Joachim Neudörfer, Cornelis de Bie sowie Carlo Ridolfi⁵⁷⁴ und schließlich mit eigenen Kenntnissen, wie Sandrart vielerorts betont, ergänzt oder verändert.⁵⁷⁵

(1679) widmet sich technischen, werkbildmanen sowie bildinhaltlichen Themen der diversen Kunstgattungen und wird ergänzt mit einer Abschrift der Übersetzung der *Metamorphosen* von Ovid aus Karel van Manders *Schilder-Boeck*. Der dritte Band (1680) schließlich enthält die Übersetzung aus Vincenzo Cartaris *Imagini de i Dei de gli antichi* (1571).

574 Johannes Neudörfer, *Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten* (Lochner 1875).

575 Diesen Kern ergänzen Viten und Erwähnungen, vor allem zu zeitnahen Künstlern, die von Sandrarts eigenen Ermittlungen stammen. Grundlegend ist hier jedoch, dass Sandrart die Texte von Vasari aus der Warte von van Mander las und van Manders Abschriften von Vasari übernahm, gleichzeitig aber wohl auch eine direkte Konsultation des Originaltextes von Vasari vornahm. Dadurch ergibt sich an vielen Stellen der Viten-Kapitel der *Teutschen Academie* eine kritische Revision der Aussagen von Vasari, von van Mander und van Manders Rezeption von Vasari. Insgesamt lag bei Sandrart eine breite Kenntnis der gesamteuropäischen Kunstliteratur vor. Zu nennen sind hier als weitere Titel, die Sandrart verwendete, Sebastiano Serlios *Regole generali di Architettura* (1537) für die Texte zur Architektur, oder explizit für die Druckgraphik Abraham Bosses *Traicté* (1645). Schließlich, dank der vielen Kontakte zu künstlerischen und intellektuellen Kreisen in ganz Europa, nahm Sandrart die zeitnahen oder die sich teilweise in der Entstehung befindenden Schriften wahr. Die Forschung kann etwa nachweisen, dass Sandrart zumindest den ersten Band der *Entretiens* von Félibien kannte (Kirchner/Nova (et al.) 2008–12, 306–7). Sandrart fügte seinem Kompendium überdies ein Register von diversen Schriften an (TA, 1675, I, Buch 3, 104–105). Bis auf die letzten vier Titel (Trichet du Fresne, Cornelis de Bie, Sandrart,

Sandrart über die Druckgraphik in der »Teutschen Academie«

Die Forschung zu Sandrart konstatiert den »hohen Stellenwert«, den der Kunsthistoriker der Druckgraphik beigemessen hat.⁵⁷⁶ Sandrart verfasste zwei gesonderte Kapitel über die Druckgraphik in der Einführung zur Skulptur und in der Einführung zur Malerei, sowie drei explizite Sammelkapitel über die italienischen, deutschen und niederländischen sowie schließlich über die französischen Kupferstecher. In der Einführung zur Skulptur behandelt Sandrart das Kupferstechen und das Radieren als skulpturale Verfahren und beschreibt beide Techniken von der Bearbeitung der Platte bis zum Druck (Kap. VI). (a) Sandrart betont aber gleichzeitig, die aus beiden Techniken hervorgehenden Werke dienten dem Studium der Malerei und der »Lehr und Belustigung« der »Kunstliebenden«. (a)⁵⁷⁷ Im Buch über die Malerei werden wiederum der Holzschnitt und die Schabkunst beschrieben (Kap. XVI).⁵⁷⁸ Für beide Techniken bespricht Sandrart ihre

Hanns Lenker) stammt diese Liste aus der Edition des Traktats von Leonardo da Vinci aus dem Jahre 1651 von Raphaël Trichet du Fresne (Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura, novamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Raffaele Du Fresne*, Paris 1651). Aus diesem Grunde dürfte es sich hier nicht notwendigerweise um Titel handeln, die Sandrart tatsächlich konsultiert hatte. Siehe Kirchner/Nova (et al.) 2008–12, 195.

576 Siehe Ott 2012, insbes. 87.

577 TA, 1675, I, Buch 2, 50. Die Beschreibung der Technik des Kupferstichs ist recht knapp (Zitat (a)): Sandrart geht davon aus, das Kupferstechen sei allzu bekannt und eine erschöpfende Beschreibung sei nicht nötig. Sandrart behandelt etwas ausführlicher die Radierung, vor allem den Firnis in Anlehnung an Abraham Bosse, den er zum Schluss des Kapitels konkret als Quelle benennt.

578 TA, 1675, I, Buch 3, 101–102.

Herkunft,⁵⁷⁹ ihre Verfahrensweise und nennt einige ihrer Vertreter wie Albrecht Dürer für den Holzschnitt und Wallerant Vaillant für die Schabkunst.⁵⁸⁰ Warum der Holzschnitt im Buch über die Malerei thematisiert wird, erklärt Sandrart nicht. Der Autor beschreibt in diesem Kontext weder den *chiaroscuro*-Holzschnitt (der Farbflächen im Druckbild erzeugt),⁵⁸¹ noch wird der Holzschnitt generell mit einem Bezug zur Malerei diskutiert. Erst in der Besprechung der *Schabkunst* verweist Sandrart darauf, dass, im Gegensatz zum Kupferstechen oder Radieren, die Schabkunst eine »natürliche« Bildwirkung und gelungene Verteilung von Licht und Schatten ermöglicht. (b)⁵⁸²

In den einzelnen Viten-Kapiteln werden nicht nur explizit Maler und Kupferstecher wie Dürer oder Lucas van Leyden, sowie Kupferstecher wie Cornelis Cort behandelt, sondern diverse druckgraphische Werke eines Malers oder Stiche nach den Vorlagen eines Künstlers erwähnt. Sandrart stellt darüber hinaus die Druckgraphik als übergeordnetes Thema immer wieder in den Vordergrund, teilweise bestimmte Inhalte wiederholend wie die Diskussion um den eigentlichen Ursprung der Druckgraphik. Die erste Besprechung fällt im

Kapitel über Raffael: Hier wird Vasaris Erzählung über den Kontakt zwischen Raffael und Dürer und das damit verbundene Exordium des Kupferstechers Marcantonio Raimondi referiert.⁵⁸³ Erst in diesem Kontext wird Ugo da Carpi und die Technik des *chiaroscuro*-Holzschnitts besprochen (»manier mit dreym hölzernen Formen«), zu der Sandrart sogleich anmerkt, dass sie nicht in Italien, sondern in Deutschland erfunden worden sei. (c) Damit wird der Primat der nordeuropäischen Druckgraphik als zentrales Thema vorbereitet, das in einer umfassenden Diskussion im Kapitel zu Marcantonio Raimondi und zu den italienischen Kupferstechern geführt wird (XXIII):⁵⁸⁴ Sandrart lässt dieses Kapitel unmittelbar mit der Bemerkung beginnen, dass der Kupferstich nicht, wie es Vasari dargestellt habe, von Mantegna und damit von den Italienern erfunden worden sei, sondern von den deutschen Künstlern. (d)⁵⁸⁵ Stets gegen die Ausführungen

579 In dieser Passage gibt Sandrart an, der Holzschnitt habe sich vor dem Aufkommen des Buchdrucks entwickelt (Zitat (b)), im nachfolgenden Kapitel zu Israhel van Meckenem allerdings schreibt der Autor, dass er gleichzeitig mit dem Buchdruck entstand (Zitat (g)).

580 Wallerant Vaillant (Lille 1623–1677 Amsterdam), niederländischer Maler und Druckgraphikünstler.

581 Sandrart erwähnt zwar Ugo da Carpi, identifiziert ihn jedoch noch nicht als Künstler des *chiaroscuro*-Holzschnittes. Siehe Zitat (b).

582 Sandrart verweist hierbei auf die in den Platten mit dem Schaber geschaffenen Flächen (Kap. 1.2.).

583 TA, 1675, II, Buch 2, Kap. VII, 97. Sandrart verwendet hier noch nicht den ursprünglichen Text von Vasari, sondern dessen Version aus van Manders *Schilder-Boeck*.

584 Sandrart bezieht sich auch hier auf den Text von van Mander. Bereits van Mander stellt, entgegen dem Ursprungstext von Vasari, den Primat der nordeuropäischen Druckgraphik heraus.

585 In Sandrarts Kapitel zu Marcantonio Raimondi liegt eine direkte Lektüre der *Vite* Vasaris vor (Kirchner/Nova 2008–12, 420). Der Literat nennt Vasari fälschlicherweise Andreas Vasari. Auffällig ist außerdem, dass Sandrart hier nicht Maso Finiguerra nennt, den Vasari in seinem Kapitel zu Raimondi zum Erfinder des Kupferstiches erklärt, sondern Mantegna, der in der ersten Ausgabe der *Vite* von 1550 vage als Urheber der Druckgraphik-Kunst bezeichnet wird. Daher liegt es nahe zu vermuten, dass Sandrart Exzerpte aus beiden Editionen von 1550 und von 1568 vorlagen. Der Literat beschreibt außerdem eine dem vasarianischen Text aus der *Introduzione* ähnliche Begründung, wie die Technik des Kupferstiches entstand. Hier

Vasaris legt Sandrart dar, dass nicht nur der Kupferstich, sondern ebenfalls die Radierung, der Holzschnitt und der Buchdruck aus dem Norden stammten, und präzisiert, dass in der Zeit Mantegnas »längst« Kupferstecher wie Schongauer, Israhel van Meckenem und Dürer die Kunst der Druckgraphik zur »höchsten Form« gebracht hätten. (e)⁵⁸⁶

In diesem Kapitel wird ebenfalls Cornelis Cort besprochen, dem Sandrart noch später bei den deutschen Kupferstechern einige Zei-

len widmet.⁵⁸⁷ In dieser Passage und in der Druckpostille daneben stellt Sandrart den niederländischen Künstler als entscheidenden Protagonisten vor, sowohl in der Entwicklung der Technik des Kupferstiches (Cort habe nach Rom die »rechte Weise« des Kupferstiches gebracht) als auch in der druckgraphischen Reproduktion, namentlich in der Veröffentlichung der italienischen Gemälde. (f)⁵⁸⁸

ist es jedoch nicht die Niello-Technik, die zur Entwicklung der Druckgraphik verhalf, sondern die Gravur der Silberbeschläge der Gürtel, von denen Papier-Abdrücke hergestellt wurden. Siehe Zitat (d).

586 Mantegna sei hingegen nur der »erste« italienische Kupferstecher gewesen, der die deutschen Druckgraphik-Künstler nachgeahmt habe, und dem Marcantonio Raimondi gefolgt sei. Sandrart zieht hierzu als Argument auch Vasaris Plagiatsanekdote zwischen Raimondi und Dürer heran, um nachzuweisen, dass Raimondi erst nach Dürer in der Druckgraphik tätig gewesen sei. Die Plagiatsanekdote folgt den von Vasari erzählten Ereignissen: Auch in Sandrarts Version erreicht Dürer bei der venezianischen Signoria »nur«, dass die Kupferstiche Marcantonios nach den Passions-Holzschnitten das Monogramm Dürers nicht mehr zeigen dürfen. Sandrart fügt jedoch der Geschichte eine wesentliche Ergänzung bei. Es heißt, Dürer habe der Signoria seine bereits erhaltenen kaiserlichen Privilegien für die Holzschnitte vorgelegt. Wie bei Vasari wird also auch bei Sandrart die Plagiatsanekdote als ein tatsächlich stattgefundenes Ereignis wahrgenommen, das aus Tatsachen, wie die dokumentierbaren Privilegien, (re)-konstruiert wird. Siehe Zitat (e). Vgl. [VASARI], Anm. 137 u. Zitat (k3).

Wie im Kapitel zu Raffael merkt Sandrart auch hier an, dass der *chiaroscuro*-Holzschnitt nicht von Ugo da Carpi stamme, sondern während seiner Wirkungszeit »längst« von deutschen Künstlern angewendet worden sei (Sandrart 1675, TA, II, Buch 2, Kap. XXIII, 207).

587 Sandrarts Kapitel zu den italienischen Druckgraphik-Künstlern bespricht, zeitlich über die *Vite* Vasaris hinaus, unter anderem folgende Künstler: Francesco Villamena, die Carracci Brüder, Federico Barocci und Antonio Tempesta. Außerdem: Philipp Thomassin, Cherubino Alberti, Giovanni Benedetto Castiglione (1609–1664), Pietro Testa (1611–1650), Stefano della Bella, Carlo Cesio (1622–1686) und Pietro Bartoli (1635–1700), Sandrart 1675, TA, II, Buch 2, Kap. XXIII, 208–210.

Die Vita über die Carracci als Maler (Sandrart 1675, TA, II, Buch 2, Kap. XIX, 186–188) ist größtenteils von Sandrart selbst verfasst. Sandrarts Ausführungen zu den Ausmalungen der Galleria Farnese stammen aber wohl von Pietro Bellori *Argomento della Galleria Farnese* (Vgl. [BELLORI]). Die *Vite de' moderni* kannte Sandrart hingegen nicht. Den wichtigsten informativen Fundus könnte Sandrart womöglich Bagliones *Vite (1572–1642)* geboten haben, die er zum Schluss des Buches über die Malerei, im »Register der Autoren« angibt. (Siehe oben, Anm. 575). Vgl. Kirchner/Nova 2008–12, 399; Klemm 1995, 838–839, Anm. 425,17; Sponzel 1896, 14. Vgl. Baglione, *Vite (1572–1642)*, 105–109 und 390–91. Ähnlich wie Baglione bespricht Sandrart viele Künstler, wie eben die Carracci, gesondert als Maler und Kupferstecher. Im Fall der Carracci schreibt Sandrart aber über ihre druckgraphischen Werke in beiden Kapiteln (Vgl. Kap. XIX, 188 und XXIII, 209).

588 Sandrart verweist hierbei auf die reproduktive Funktion des Kupferstiches vermittels des »künstlichen Abdrucks« und auf die hohe Nachfrage der reproduzierenden Stiche in Italien, Zitat (f).

Im Buch über die nordalpinen Künstler wird die Druckgraphik bereits im zweiten Kapitel thematisiert. Das Kapitel ist Michael Wohlgenut und Israhel van Meckenem gewidmet. Gleich zu Beginn dieses Kapitels nimmt Sandrart aber erneut die Diskussion über den eigentlichen Ursprung der Druckgraphik auf. Diese Konfrontation mündet in eine generelle kritische Gegenüberstellung der bildenden Kunst von Italien und dem Norden.⁵⁸⁹ Sandrart liegt daran, den hohen Rang der nordalpinen Kunst hervorzuheben, indem er aufzeigt, dass sie die Druckgraphik hervorgebracht hatte, ihre Qualität zunächst die der italienischen Druckgraphik übertraf, sie sich aber gleichzeitig die Vorzüge der italienischen Kunst anzueignen vermochte. (h)⁵⁹⁰

Während die nachfolgenden Kapitel über Albrecht Dürer (Kap. III) und Lucas van Leyden (Kap. VI), abgesehen von einigen Ergänzungen und Korrekturen, sich vorrangig nach dem Text aus dem *Schilder-Boeck* richten,⁵⁹¹ bietet das Sammelkapitel IV zu diversen nordalpinen Künstlern zahlreiche Nennungen von Kupferstechern, denen bis dato kaum oder keine Texte gewidmet wurden.⁵⁹² Eine weitere Besprechung der Druckgraphik-Kunst findet sich in der Vita von Hendrick Goltzius.⁵⁹³ Bemerkenswert ist hier, dass Sandrart van Manders langen Text zu Hendrick Goltzius stark kürzt. Offenbar liegt es Sandrart nicht daran, Goltzius *ingegno* derart zu betonen, wie van

589 Im Vergleich zu den vorangegangenen Diskussionen richtet sich Sandrart hier eindeutig auf die Ausgabe der *Vite* von 1568 und kritisiert Vasaris Behauptung, Maso Finiguerra sei der »Erfinder der Druckgraphik« gewesen. Demgegenüber stellt Sandrart erneut fest, es seien keine älteren Kupferstiche bekannt als diejenigen von Israhel van Meckenem. Diverse Daten der Werke vergleichend, zieht Sandrart anschließend die Argumente heran, welche frühere Kupferstiche, Holzschnitte und *chiaroscuro*-Holzschnitte im Norden entstanden seien im Gegensatz zu den Aussagen Vasaris. Der Autor nennt hier außerdem erneut den Plagiatsfall zwischen Marcantonio und Albrecht Dürer, durch den er veranschaulicht, dass Marcantonio erst nach Dürer die Kunst des Kupferstechens in seiner guten Qualität kennengelernt hätte. TA, 1675, II, Buch 3, Kap. II, 218–219. Sandrart legt außerdem dar, dass die Holzschnitte zeitnah mit der Erfindung des Buchdrucks entstanden seien, erst dann sei diese Kunst nach Italien gelangt; dies beweise, dass beides aus dem Norden stamme. Siehe Zitat (g). Vgl. [QUAD VON KINCKELBACH], Zitat (a) und [EVELYN], Zitat (b).

590 Sandrart legt dies mit der Besprechung der Freundschaft zwischen Martin Schongauer und

Perugino ausführlicher dar, die historisch nicht belegbar ist. Siehe Kirchner/Nova 2008–12, 436.

591 Hier wird abermals der Plagiatsfall zwischen Dürer und Raimondi erzählt; TA, 1675, II, Buch 3, Kap. III, 223. Zum Kapitel über Lucas van Leyden: Van Manders *Schilder-Boeck* ergänzend, diskutiert Sandrart über die »hohen Preise«, die für van Leydens Kupferstiche seit dessen Tod bezahlt worden seien. Sandrart stellt hier fest, dass die besondere, »kuriose« Vorliebe für den Künstler die Preise haben hochtreiben lassen. Ibidem, Kap. VI, 240.

592 Hierzu gehört etwa Virgil Solis (1514–1562). Der Text über ihn stammt von Johannes Neudörfer, siehe TA, 1675, II, Buch 3, Kap. IV, 231, vgl. Neudörfer (Lochner 1875), Nr. 50, 146. Außerdem werden u. a. besprochen: Lucas Cranach der Ältere, Lucas Cranach der Jüngere, Albrecht Altdorfer und Hans Burgkmair, diese Texte stammen von Sandrart selbst. In weiteren Kapiteln werden u. a. erwähnt: Kupferstiche nach Lambert Lombard, TA, 1675, II, Buch 3, Kap. VII, 248; Wenzel Hollars Druckbilder nach Holbein, *ibid.*, 252 und der Kupferstecher Dietrich Meyer (1572–1658), *ibid.* 255. Außerdem diskutiert Sandrart die Kritik Vasaris über die Kupferstiche nach Frans Floris, *ibid.* 262, vgl. [VASARI], Zitat (q).

593 TA, 1675, II, Buch 3, Kap. XIV, 282–284.

Mander es im *Schilder-Boeck* tat.⁵⁹⁴ Sandrart behandelt auch Rembrandt van Rijn; es handelt sich um die erste Biographie innerhalb der Kunstliteratur.⁵⁹⁵ Sandrart schreibt vor allem über Rembrandt als Maler.⁵⁹⁶ Zu den druckgraphischen Werken äußert er sich nur kurz: Rembrandt habe viele unterschiedliche Sachen »auf Kupfer geätzt, die von seiner Hand im Druck ausgehen«, aus denen erkennbar sei, dass Rembrandt ein fleißiger und genügsamer Mann gewesen sei.⁵⁹⁷

Eingehend wird die Druckgraphik schließlich in den beiden letzten Sammelkapiteln zu den Kupferstechern besprochen (Kap. XXV und XXVII). Das Kapitel über die deutschen und niederländischen Kupferstecher umfasst kurze Besprechungen von einundvierzig Künstlern, die größtenteils vorwiegend als Kupferstecher tätig waren und von denen Sandrart häufig ihre reproduzierenden Werke nennt.⁵⁹⁸ Sandrart beginnt mit Cornelis Cort,⁵⁹⁹

im Mittelpunkt stehen jedoch die Künstler der Familie Sadeler, Johannes, Raphael und Ägidius.⁶⁰⁰ Als letztes Sammelkapitel der Viten in der *Teutschen Akademie*, im Anschluss an das über die französischen Maler (XXVI), fügt Sandrart den Text zu den französischen Kupferstechern an, in dem er unter anderem Jacques Callot, Claude Mellan, Abraham Bosse und Robert Nanteuil behandelt (XXVII).

Sandrarts *Teutsche Academie* ist von dem Thema Druckgraphik in allen ihren Aspekten durchdrungen.⁶⁰¹ Das Viten-Kompendium weist wohl die größte Dichte an Informationen zu dieser Kunstgattung innerhalb der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit auf. Sandrart verweist außerdem immer wieder auf den maßgeblichen Anteil, welchen die Druckgraphik an der bildenden Kunst hatte. Immer wieder wird sie außerdem als eigenständige Gattung verschiedenen Aspekten der Malerei gegenübergestellt: In der Besprechung der Kupferstiche nach dem Gemälde von Adam Elsheimer liegt Sandrart daran, zu betonen, dass beide Kunstgattungen verschiedene Bildwirkungen und Bildsprachen aufweisen. (i)⁶⁰² In diesem Kontext wird sowohl gefordert, die Kupfer-

594 Ein weiterer zentraler Text zur Druckgraphik findet sich im Kapitel über Peter Paul Rubens (TA, II, Buch 3, Kap. XVI, 290–296), in dem Sandrart einen generellen Vergleich zwischen der Malerei und der Druckgraphik zieht, und zwar bezüglich der Besprechung des Gemäldes von Adam Elsheimer, *Flucht nach Ägypten*. Siehe weiter im Text und Zitat (i). Siehe hierzu auch Kap. 1.4.C.

595 TA, 1675, II, Buch 3, Kap. XXII, 326–27. Siehe hierzu Sluijter 2015. Der Text zu Rembrandt von Félibien stammt aus dem Jahre 1685; [FÉLIBIEN], Zitat (I). Die erste Erwähnung hingegen stammt von Evelyn [EVELYN], Zitat (f).

596 Sandrart fokussiert hierbei die »harmonische« Anwendung der Farbe und die Darstellung der Lichter und Schatten bei Rembrandt. TA, 1675, II, Buch 3, XXII, 326; vgl. *ibid.* I, Buch 3, XIII, 85.

597 TA, 1675, II, Buch 3, Kap. XXII, 326.

598 TA, 1675, II, Buch 3, Kap. XXV, 354–366.

599 Sandrart gehört zu den wenigen Autoren, die, wie etwa Cornelis de Bie, dem Stecher Cornelis Cort oder anderen Berufskupferstechern größere Aufmerksamkeit schenken. Im Üb-

rigen stammt Sandrarts Text zu Cort von de Bie. Siehe TA, II, Buch 3, Kap. XXV, 354 und Kirchner/Nova 2008–20, 582. Von den folgenden, zahlreichen Besprechungen weiterer Druckgraphik-Künstler im Kapitel XXV, etwa zur Kupferstecher-Familie de Passe oder über Peter Isselburg (gest. um 1630), wurden auch hier vielen Künstlern der überhaupt erste publizierte Vita-Text oder Anmerkungen gewidmet.

600 TA, 1675, II, Buch 3, Kap. XXV, 354–356.

601 Sandrart äußert sich ebenfalls zu seiner eigenen Druckgraphik, und insbesondere auch zu seinen Kupferstich-Nachahmungen. Siehe Zitat (m) und Kap. 1.3.A.

602 Besprochen werden Kupferstiche nach Adam Elsheimers *Flucht nach Ägypten* von Magdalena de Pas und Heinrich Goudt. Siehe hierzu auch Kap. 1.4. C und Abb. 33/34.

stiche unabhängig von ihrer Vorlage zu betrachten, als auch die normativen Ansprüche der druckgraphischen Reproduktion überlegt, die nachfolgend in Bezug auf Ägidius Sadeler auf den Punkt gebracht werden: Die druckgraphische Reproduktion bestehe, erklärt hier Sandrart, in der Wiedergabe des Wesentlichen eines Gemäldes (»bästen Kern«), durch eine »korrekte« und »vollkommene« Zeichnung. (j) Dieses Vermittlungspotential versteht Sandrart als ein Spezifikum, das nur die Druckgraphik leisten kann, und das Sandrart – im Falle von Meistern wie Ägidius – als hohen Grad der intellektuellen und manuellen Leistung herausstellt (»zierliche Wissenschaft«). (j)⁶⁰³ Sandrart vergleicht die Druckgraphik und die Malerei aber auch jenseits ihrer Divergenzen, etwa im konkreten Bezug auf das mimetische Vermögen. Beispielsweise im letzten Kapitel zu den französischen Kupferstechern, wo Sandrart sich zu den hier besprochenen Künstlern höchst positiv äußert, insbesondere über die »Wissenschaft in Kupfer« von François und Nicolas de Poilly, (k)⁶⁰⁴ gibt der Autor schließlich ein Beispiel an, in dem Kupferstiche in der Wiedergabe der »Natürlichkeit« die Malerei übertreffen können. Sandrart schreibt über die Portraits von Antoine Masson: (l)

»(...) darinnen er in allen Theilen der Kunst jedes nach seiner rechten Art und Natürlichkeit also fürtreflich und schön gemacht/ daß mans mit dem Penseel nicht schöner und herrlicher hätte zuwegen bringen mögen; (...)«

AUSZÜGE

Kupferstich und Radierung

(a) Die Sculptura, begreift zugleich in sich/ die Ausbildung in Kupfer/ auf zweierlei Arten: deren eine wir nennen/ in Kupfer stechen; die andere aber/ in Kupfer auf einen überzogenen Grund radiren/ und solche radirung/ vermittels darauf gegossenen Scheid- oder Etz-Wassers/ einbeissen lassen/ daß davon auf Papier viel Abdrücke können gemacht werden. Durch diese beyde Künste/ wird in den Studien der Mahlerey viel gutes zur Lehr und Belustigung aller Kunstliebenden/ gestiftet und befördert. Weil nun von denen berühmtesten Künstlern beyder Wissenschaften/ so wohl des Kupferstechens/ als des radirens/ in diesem Werk gemeldet worden: so hat mich rahtsam gedeucht/ diese schöne Erfahrenheit/ nach Art und Weise des nettesten Gebrauches/ kurz und gründlich zu beschreiben.

Das Kupferstechen/ geschihet durch den scharffen Grabstichel/ auf hierzu sauber abgeschliffen-und polirtes Kupfer: welcher ein Bild oder Figur/ nach der Zeichnung/ darein gräbet/ da die Pünctlein und Strichwerke durch den Stich heraus geschnitten/ und formlich hinweg genommen/ hernach solche Kupfer-Figuren vielmals abgedruckt werden. Weil dieses/ auser der Wissenschaft der vollkommenen Zeichen-Kunst/ ferner kein Geheimnis in sich hält/ als lassen wir hiermit davon genug gesagt sein. TA, 1675, I, Buch 2, Kap. VI, 49–50.

603 Sandrart verwendet den Begriff »Wissenschaft« häufig, und zwar im Sinne eines umfassenden Wissens um eine Kunstgattung oder Kunsttätigkeit oder um einen bestimmten, bildnerischen Aspekt. Das Wissen um eine Kunstgattung besteht wiederum im Verständnis ihrer Prinzipien sowie in der Kenntnis und Fertigkeit ihrer Techniken. Siehe beispielsweise: TA, 1675, I, Buch 1 (Architektur), 26, *ibid.*, I, 3 (Malerei), 56 und 82.

604 Dieser Text stammt von Cornelis de Bie. Vgl. De Bie, *Het Gulden Cabinet*, 1662, 521. François de Poilly (1622–1693) und Nicolas de Poilly (1626–1696).

Holzschnitt und die Schabkunst

(b) Bevor wir unsern Discurs beschließen/ ist noch etwas wenig zu sagen/ von dem Form- und in Holz-Schneiden: welche schöne Wissenschaft/ besonders in den Druck-Büchern/ mit den Anfangs-Buchstaben große Zier gibet. Diese Kunst-Arbeit beschihet auf Birnbäumen-hölzernen Stöcken/ erstlich mit der Feder/ durch einen guten Zeichner/ und alsdann vom Formschneider: welcher mit subtilen Instrumenten/ aus dem Stock alles Nebenholz heraus-schneidet/ also daß/ bloß der Handriss und was gezeichnet worden/ erhoben und übrig bleibt. Hierauf wird/ dieser geschnittene Stock in die Druck-Form an die Buchstaben gesetzt und also in die Rame eingeschraubt/ durch die Presse auf das Papier mit aufgedrucket. Die Ehre der Erfindung dieser schönen Kunst haben unsere Teutschen: aus welcher folgend das Buchdrucken entstanden/ und A. 1440 zu Straßburg und Mainz seinen anfang genommen.

Solche Holzschnitte waren bey den alten Teutschen/ als ersten Erfindern/ in großen Würden: denen nachmals in den Niederlanden/ der Schwarze Jan aus Frießland⁶⁰⁵, Lucas von Leyden in Holland/ und endlich auch in Italien Marco Antonio und Hugo da Carpi, nachgefolget. Unter den Teutschen/ hat der arbeitsame Dürer selbst etliche Stöcke geschnitten.

Die also genannte Schwarze Kunst in Kupfer zu arbeiten/ deren hierbey auch billig zu erwehnen/ ist eine Kunst/ vermittels scharffer spitziger Instrumente von Stahl und Eisen/ auf den gepalirten Kupfern zu fahren/ reiben/ drucken und rollen: da dann/ durch die Härte des Zeugs/ ein Bild oder Figur in das linde Kupfer hinein geritzt wird. Diese Arbeit/ gibt etwan 50 oder 60 saubere Abdrücke/ hernach aber schleift es sich

bald ab/ weil es nicht tieff ins Kupfer gehet. Sie wird für keine große Kunst gehalten/ und ist nur eine zierliche Übung. Die ganze Arbeit bestehet allein in der Zeichnung: wer diese in Hand und Verstand hat/ deme sind diese und andere dergleichen Wissenschaften nur ein Spiel.

Der erste Erfinder dieser Kunst ware Anno 1648, nach beschlossenem Teutschen Krieg/ ein Hessischer Obrist-Leutenant Namens von Siegen:⁶⁰⁶ (...) Hiernächst hat W. Vaillant, als ein guter erfahrner Mahler/ in der Zeichnung meisterhaft beschlagen/ diese Manier fortgesetzt und eine Menge herrlicher Werke davon in Kupfer zu bringen angefangen/ diezu erzehlen gar zu lang fallen würde: welcher durch continuirliche Übung und Fleiß hierinn fast wunder thut. Es ist aber diese Art den zierlichen Schraffirungen und andern Mühsamkeiten/ die zum Kupferstechen erfordert werden/ nicht untergeben/ sondern wann der Umriß/ neben dem Schatten und Liecht/ accurat ist/ die Schraffirung/ Striche oder Tüpfel mögen gehen wie sie wollen/ so ist der qualitet dadurch nichts benommen. Sonten gibet diese Arbeit an die Hand/ eine überaus große lieblich Natürlichkeit/ Kräfte des Liechts und Schattens/ dermaßen hoch und angenehm in allen Theilen/ besonders in den Bildern/ daß dergleichen weder mit dem Grabstichel/ noch durch Aetzen/ im Kupfer zu erhalten ist. TA, 1675, I, Buch 3, Kap. XVI, 101–102.

Raffael, Ugo da Carpi und der chiaroscuro-Holzschnitt

(c) Da nun sein Lob die ganze Welt durchflogen und auch in Teutschland bekandt worden/ sandte Albrecht Dürer/ um mit ihme Kundschaft zu machen/ demselben sein Conterfät auf ein Tuch getuschet/ ohne weiß/ daß die Höhung von sich selbst erschiene/ welches hernach in die Kunst-Kammer zu Mantua ge-

605 Jan Swart van Groningen (Groningen 1500–nach 1523 Antwerpen).

606 Ludwig von Siegen (1609–1680).

kommen/ und weil es von Raffael sehr bewundert worden/ schickte er dem Albrecht Dürer zur Danksagung viel von seinen Handrissen. Als nun damals ietzgedachter Dürer allerhand Kupferstücke heraus gabe/ wurde Raffael dadurch aufgemuntert/ und ließ auch etliche Sachen in Kupfer stechen durch die Italiener Marco Antonio von Bolognien, Augustin Venetiano, Marco von Ravenna/ welche ob sie wol die Bilder künstlich stellten/ auch die Gesichter holdselig machten, so sahe doch Raffael wol/ daß ihnen das Grabeisen nicht so günstig war/ als dem Dürer/ weßhalben nachgehends zu obgedachten Italienern auch gezogen worden/ Barthel Böhm von Mönchen und Georg Penz von Nürnberg, die unter des Marco Antonio Namen viel in Kupfer gebracht haben. Endlich kam auch noch Hugo Carpi darzu/ welcher die von den Teutschen erfundene manier mit dreyen hölzernen Formen, die figuren so zudrucken/ deß sie Höhungen/ auch braune und starke Schattirungen haben/ dem Raffael entdeckt und damit bey den Italienern das Lob erlanget/ ob wäre er der Erfinder dieser Kunst; daß sie aber den Teutschen gebühre/ will ich anderwärts zeigen. **TA, 1675, 2, Buch 2, Kap. VII, 97.**⁶⁰⁷

Erfindung des Kupferstichs in der Kunst der Gürtel-Verzierung

(d) Alldieweil wir uns von diesem MARC ANTONIO, samt allen berühmtesten Kupferstechern aus Italien biß zu unserer Zeit/ zu schreiben vorgenommen/ so erachte ich vor billich/ dessen von Anfang zu gedenken/

607 Vgl. [VASARI], Zitat (g). Der Text stammt aus van Manders *Schilder-Boeck* (1604, 117r–121v). Die Passage über Barthel Beham (Böhm) (1502–1540) und Georg Pencz (um 1500–1550) wurde von Sandrart verfasst, ein erneuter Hinweis des Autors auf die Überlegenheit der nordalpinen Druckgraphik gegenüber der aus Italien.

weil Andreas Vassarus fol. 297. der wenig von unsern Teutschen gewusst/ solches Lob dem Andrea Mantegna, als ob selbiger der erste Erfinder dieser Kunst gewesen wäre/ zueignen will/ mit Vermelden/ daß er solche denen Goldschmieden/ wann sie auf die Riemen oder Gürtel/ die mit Silber beschlagen/ vermittelt des Grabstichels/ Laubwerk/ Grotteschen und anders gegraben/ abgesehen hernacher solche geschwärzt/ und auf naß Papier abgedrucket/ und also in Kupfer zu stechen den Anfang erfunden habe/ darauf er folgendes seine Werke mit großem Lob in Kupfer ausgehen lassen; von deme dann auch nachgehends in Teutschland Martin Schön [Schongauer] solches erlernt hätte.⁶⁰⁸ **TA, 1675, II, Buch 2, Kap. XXIII, 204.**

Kapitel zu den deutschen und niederländischen Kupferstechern

(e) Hiebey aber nun findet sich ein grosser Irrthum, weiln die Ehr dieser edlen Invention des Kupferstechens auch Aetzens und Holzschnitts mit nichten den Italiänern/ sondern/ wie auch das Buchdrucken zu Straßburg Anno 1440. denen Teutschen samtlichen gebühret. Massen damalen als Mantegna in dieser Kunst Anno 1500. den Anfang gemacht (schon zuvor und wohl ehe/ als er geboren) ermeldte Wissenschaft in hoher Vollkommenheit bey den Teutschen floriret. Wie dann Mantegna selbst sich ob Albrecht Dürers in Kupfer gebrachten Passion und anders verwunderet/ weiln er solcher vollkommenen Handlung des Grabstichels zu folgen nicht vermögt/ zu geschweigen auch/ daß Dürer und Martin Schön lang vor dem Mantegna die Welt gesehen/ und des Israel von Mecheln

608 Anschließend (Zitat (e)) bemerkt Sandrart, dass es jedoch nicht Mantegna gewesen sei, und dass die Druckgraphik in Deutschland erfunden worden sei. Vgl. [VASARI], Zitate (c), (f) u. (k1).

[van Meckenem] Werk erst aus Teutschland in Italien gekommen/ durch welche ihnen Anlaß gegeben worden/ selbige Exemplaria nachzumachen/ worunter Mantegna, als ein Italiäner/ zwar der erste gewesen/ jedoch niemalsn auf den rechten Grund kommen können/ besser aber hat Marc Antonio nachgefolgt/ welcher der Teutschen Manier und Art angenommen und vermittelt der zu Bolognen ziemlich wohl erlernter Zeichen- und Mahl-Kunst sich bald darinnen gebässert/ um aber mehrers darinnen zuzunehmen/ begab er sich nacher Venedig/ allwo er unter und neben viel andern auch des Albrecht Dürers 36. Stuck in Holz von der Passion Christi auf S. Marr Platz [Markusplatz] feil gefunden/ die er/ weil sie von männiglichen sehr gepriesen worden/ theur erkaufte/ in Ansehung/ daß der Holzschnitt damalen denen Italiänern noch ganz unbekannt gewesen/ solchen nun begunte er nachzumachen/und bracht ihn auch mit groben Strichen eilfertig in Kupfer, daß sie männiglich zu seinem sondern Glück und Nutzen vor original gehalten. Wie aber Albrecht Dürer hiervon ein Exemplar überkommen/ hat derselbe sich deswegen nacher Venedig mit bey sich habenden Käiserl. Privilegien erhoben/ und daß solche und all andere Sachen von seiner Hand nachzumachen niemand befugt wäre/ erwiesen/ warum er dann auch bey selbiger Republic angehalten/ darauf aber allein so viel erlangt/ daß sein/ des Dürers/ Name/ in des Marc Antonio Druck muszte ausgethan werden; worüber sich Antonio aus Unwillen nacher Rom begeben/ und zuerst des Andrea Mantegna, hernacher aber der Teutschen Manier in Kupfer nachgefolgt.⁶⁰⁹ TA, 1675, II, Buch 2, Kap. XXIII, 204–205.

Zu Cornelis Cort

(f) CORNELIUS CORT, ein Niederländer/ bringt die rechte Art von Kupferstechen nach Rom. Ferners wurde diese Kunst des Kupferstechens in Italien merklich gebraucht/ so zwar/ daß/ was Fürnehmes gemalt worden/ vermittelt solches künstlichen Abdrucks/ zuvor auf Papier gebracht und überall bekandt gemacht werden müssen/ wie dann unser Niederländer Cornelis Cort nach Raphaël d’Urbino die Verklärung Christi⁶¹⁰ mit vielen andern/ auch die Andromeda von Titian, in eine große Landschaft gebracht, mehr auch eine himmlische Glori, in der Carolus V. seine Gemahlin und Philippus II. sein Sohn/ und vorn Moses und Noe mit andern Heiligen repraesentirt, hernach aber auch das Bad von Diana und sonst ein anmutig groß Marien-Bild von Barotio [Federico Barocci], die er neben andern Italienischen Gemälden in Kupfer gefärtiget.⁶¹¹ TA, 1675, II, Buch 2, Kap. XXIII, 208.

Buchdruck

(g) (...) Daß ich also mir zu behaupten getraue: Es seyen die Holzschnitte alsobald mit der Druckerey im Jahr 1440. in Teutschland erfunden worden: Dann weil man weiß/ daß Anfangs keine metalline Buchstaben/ wie jetzo/ gebraucht; sondern ganze Blätter in Holz geschnitten worden/ so solget unwidersprechlich/ daß dazumal das Schneiden in Holz ausgekommen seye: Also sihet man in den erstgedruckten Büchern allerhand Ornamenten/ Laubwerk und Zierrathen/ ja man findet in der Anno 1488. ausgegangenen Nürnbergischen

609 Vgl. [VASARI], Zitat (k3).

610 *Die Verklärung Christi*, Cornelis Cort nach Raffael, 1571, Kupferstich.

611 Genannt werden hier außerdem: *Anbetung der Heiligen Trinität*, Cornelis Cort nach Tizian, 1566, Kupferstich. Gramaccini/Meier 2009, 199; sowie *Diana und Kallisto*, Cornelis Cort nach Titian, 1566, Kupferstich.

Reformation so wol/ als in dem Buch Belial, von der Gerichts-Ordnung der Stadt Augsburg handelnd, das im Jahr Christi 1487. von Hans Schönberger in Augsburg gedruckt worden allerhand Bildnisse, Landschaften und andere Figuren; alles zum Zeugniß, daß dieser Kunst Erfindung von der Teutschen Emsigkeit herühre, von ihnen aber erst lang hernach in Italien gebracht worden seye (...).⁶¹² TA, 1675, II, Buch 3, Kap. II, 219.

Zu Martin Schongauer und Perugino

(h) Also wäre es eine unbillige Sache/ wann durch das Lob des fürtreflichen Künstlers/ Martin Schöns/ der bißher erzehlten Meistere Ruhm solte unterdruckt werden. (...) gewiß ist zwar/ daß er alle seine Vorfahren in Teutschland im Zeichnen/ Mahlen und Kupferstechen überstiegen, (...). Er unterhielte vertrauliche Freundschaft mit Pietro Perugino, dern einen andern mit Überschickung ihrer Handriß zum öftern erfreuet/ und je einer von dem andern immer das bäste abgesehen/ wie aus beyder Künstlere Werken die Kunstverständige wol merken können (...). TA, 1675, II, Buch 3, Kap. II, 220.

Druckgraphik in Konfrontation mit Malerei, Kupferstiche nach Elsheimers »Flucht nach Ägypten«

(i) In einem andern großen Stuck hat er die Flucht in Egypten mit dem Kindlein Jesus/ das unser liebe Frau in ihren Mantel eingefaßt/ und auf einem Esel sitzt/ ausgebildet; den durch ein mit Kräutern erfülltes Wässerlein gehenden Esel führet Joseph/ welcher in der andern Hand einen brennenden Span zum Nacht-Liecht traget (...); desgleichen vorhero niemals gemacht worden/ und ein Werk/ das in allen Theilen zugleich/ und in einem je-

den besonders ganz unvergleichlich ist/ wie dann alle seine Werk/ deren er wenig/ jedoch fürtreflich gemahlt/ in Kupfer/ so wol von Magdalena de Pas, als andern/ ausgegangen/ das Original-Stuck aber hat mir Junker Gauda von Utrecht/ ein besonderer Liebhaber der Kunst/ sehr oft gezeigt. Und obwol er sich oft unterstanden/ daßelbe auf das allerähnlichste auf Kupfer nach zu stechen/ hat er doch niemals den deßelben gänzliche Fürtreflichkeit erreichen mögen/ wie dann unmöglich/ daß die Kupferstecher-Kunst dem mahlen völlig gleichen könne. Dann ob schon dieses Gauda Kupferstuck andere übertroffen, so beschämen doch die Original-Gemälde obgedachte Kupferstucke/ wann wir eines derselben dagegen setzen/ ja es werden solche also darvon verfinstert/ gleichwie das irdische Licht von der klaren Sonnen verfinstert und beschämert wird. TA, II, Buch 3, Kap. XVI, 295.

Ägidius Sadeler

(j) Jemalen war in der Ruhmwürdigen Kunst des Kupferstechens jemand/ welcher diese zierliche Wissenschaft/ den Grabstichel zuführen/ von dern Niedrigkeit in höhere Würde gebracht/ gefunden worden/ als eben vorhabender Aegidius Sadeler/ dann dieser einen solchen Glanz der Vollkommenheit von sich gegeben/ daß er unserm Teutschland billich in dieser Kunst großes Lob/ Ehr und Ruhm erworben/ so daß es deshalb allen andern Nationen vorgeleuchtet/ weil er ihme den Weg und die Straß durch sein eignes Exempel der Kunst so stattlich gebahnet. (...) Seinen Geburts-Ursprung eignet ihr aber die Stadt Antorf zu/ als worinnen er sich/ von jungen Jahren an/ völlig auf das Zeichnen gelegt/ deßen Wissenschaft dann ihn hernachmals zu dem Kupferstechen geleitet/ daher er sich in Teutschland zu seines Vatters beyden Brüdern/ als Johann und Raphael/ die selbiger Kunst/ wie vorgemeldet/ sondern trefflich erfahren gewesen/

612 *Der Teutsch Belial* (Inkunabel), Augsburg 1487.

begeben/ von denen selben aber/ nach verspürtem Zunehmen/ weiters in Italien erhoben/ und zu Rom/ denen Academien, um durch stete Übung nach Vermögen die Antiken zu begreifen, beygewohnt/ wie er daselbst dann viel fürtreflich-gemahlte Taflen nachgezeichnet/ und folgend in Kupfer gebracht/ worbey er es aber nicht also/ wie von viel andern/ deren Kupferstück nur Projecta der Originalien seyn/ beschiehet/ gemacht/ und den bästen Kern vergeßen/ sondern er bildete neben correcter Zeichnung derselben ganzen Inhalt/ jedes besonders ausdrückentlich vollkommen nach/ ja erwiese vielmalen fast mehr durch seinen glückseligen Verstand mit dem Grabstichel/ als diese fürtrefliche Kunst-Mahlere mit dem Penseil zuwegen gebracht/ wodurch er dann auch der ganzen Nachwelt Ursach gegeben/ daß in allen Landen jeder nur Aegidii Sadlers Manier nachfolgen wolte. TA, II, Buch 3, Kap. XXV, 355–356.

Lob an François und Nicolas de Poilly

(k) Der beeden Brüder François und Nicola Polly Wißenschaft in Kupfer mit dem Grabstichel zu arbeiten wurde auch hoch gerühmt/ sonderlich weil sie alles so natürlich und künstlich machten/ daß nicht unbillich in dero Werken einem geschrieben stehet: Non plus ultra, weil diese Kunst nicht wol höher solle können gebracht werden. TA, II, Buch 3, Kap. XXVII, 371.

Lob an Antoine Masson

(l) Antoine Masson wurde zu Pariß in eben gemeldter Kunst täglich je mehr und mehr berühmt/ absonderlich aber wegen der Contrafäthen/ deren er in klein/ mittel und groß/ sehr viel an Tag gegeben, als des Königs in Frankreich/ der Königin/ desgleichen auch Monsieur Colberts/ so von zimlicher Größe/ hernach hat er auch Monsieur de Harcour, als Generaln/ in

seiner Rüstung/ groß/ und als ein halbes Bild in Kupfer gebracht/ darinnen er in allen Theilen der Kunst jedes nach seiner rechten Art und Natürlichkeit also fürtreflich und schön gemacht/ daß mans mit dem Penseil nicht schöner und herrlicher hätte zuwegen bringen mögen; dahero er wol für ein Kleinod und Juwel dieser Kunst gehalten werden mag.⁶¹³ TA, II, Buch 3, Kap. XXVII, 372.

Sandrart über seine eigene druckgraphische Kunst

(m) Wie wir nun von der Natur zu deme/ was der Schöpfer in uns als seiner Ehren Gefäße zu fassen beschlossen/ geneiget werden, also truge die inclination auch unsern Herrn von Sandrart gleich anfangs dermassen zur Zeichenkunst/ dass Er gute Kupferstiche und Holzschnitte noch in der Schule mit der Feder ganz correct und sauber nachmachete; maßen der kunstreiche Theodorus de Brie und Matthaeus Merian/ auch andere vornehme Kunstverständige/ solche seine Handrisse für Originalien und gedruckte Kupfer- oder Holzfiguren beurtheilet haben.⁶¹⁴ TA, 1675, (Lebenslauf und Kunstwerke... Joachim von Sandrart), 4–5.

⁶¹³ Unter anderem wurde hier Massons Kupferstichportrait von Michel Colbert (1674) erwähnt.

⁶¹⁴ Sandrart bespricht Johann Theodor de Bry und Matthäus Merian im Kapitel XXV (TA, 1675, II, Buch 3, Kap. XXV, 359).

FILIPPO BALDINUCCI⁶¹⁵

Cominciamento (1686)⁶¹⁶

Filippo Baldinucci, Sammler und Funktionär des toskanischen Großherzogtums, widmete sich in diversen Schriften der Kunsthistoriographie sowie der Kunsttheorie und den künstlerischen Techniken.⁶¹⁷ Zu seinen bekanntesten Büchern zählen die posthum abgeschlossenen und überarbeiteten Bände *Notizie de' Professori del Disegno*⁶¹⁸ und das *Vocabolario toscano dell'Arte del disegno*⁶¹⁹. Weniger bekannt, und aktuell von Evelina Borea kommentiert herausgegeben, ist Baldinuccis Buch über die Kupferstecher, *Cominciamento e progresso dell'arte dell' intagliare in Rame*.⁶²⁰ Im Prinzip handelt es sich um einen Teil aus den *Notizie de' Professori*.⁶²¹ Aus den achtzehn Viten der Kupferstecher, welche die Schrift *Cominciamento* umfasst, lassen sich fünfzehn in den *Notizie*

wiederfinden.⁶²² Die Entstehung der mehrbändigen Schrift *Notizie* korreliert außerdem mit ihrem Derivat *Cominciamento* und ist auch mit dem oben genannten *Vocabolario* verknüpft.⁶²³

Cominciamento

Baldinucci konnte in seinen Texten zur Druckgraphik auf eine mittlerweile vielfältige Literatur zurückgreifen. Zu den von ihm angegebenen Quellen zählen Vasari, van Mander, Bagli-

615 Florenz, 1625–1696.

616 *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, Florenz 1686.

617 Zu Baldinucci gibt es nach wie vor eine relativ kleine Auswahl an Forschungsliteratur. Siehe die Zusammenfassung bei Conte 2009, 171–185 und den kürzlich erschienenen Tagungsband von Fumagalli/Rossi/Struhal 2020.

618 Grundlegend und einführend zu Baldinuccis *Notizie de' Professori* siehe Barocchi 1975, 9–66.

619 Siehe Parodi 1975 und Germann 2009.

620 Siehe einführend zu Entstehung, Inhalt und Quellen des *Cominciamento*, Borea 2013, IX–XXXIV. Über den Traktat *Cominciamento* vgl. Gramaccini 2010.

621 Filippo Baldinucci, *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua*, Florenz 1681–1728, 6 Bde.: Band 1, 13. Jahrhundert, 1681; Band 2, 14. Jahrhundert, 1686; Band 3, 15. und 16. Jahrhundert, 1728; Band 4, 16. Jahrhundert (1550–1580), 1688; Band 5, 16. und 17. Jahrhundert (1580–1610), 1702; Band 6, 17. Jahrhundert, 1728.

622 Borea nimmt an, dass Baldinucci viele dieser Viten von den ursprünglichen Fassungen, die später in die *Notizie* mündeten, für das *Cominciamento* verbessert habe. Außerdem seien diese ursprünglichen Texte in den *Notizie* durch spätere, posthume Redaktionen verändert worden. Das bedeute, dass *Cominciamento* eine wichtige Quelle ist, weil sie eine weit stärkere Nähe zu ihrem Autor aufweist als die *Notizie*. Siehe Borea 2013, X.

623 Gleich nach der Publikation des ersten Bandes der *Notizie* zur Kunst des 13. Jahrhunderts, 1681, erscheint das *Vocabolario toscano*. Einige Jahre später erscheinen gleichzeitig der Band zum Trecento und das *Cominciamento*, und zwar 1686. Zwei Jahre später wird der Band der *Notizie* zum Cinquecento herausgegeben, was darauf schließen lässt, dass Baldinucci bereits parallel über die Kupferstecher aus dem 16. Jahrhundert sowohl für das *Cominciamento* als auch für die *Notizie* gearbeitet hatte. Borea nimmt an, dass Baldinucci bei der Arbeit über die Kunst des 15. Jahrhunderts auf Kupferstecher wie Mantegna und Pollaiuolo stieß und somit auf die Idee kam, eine gesonderte Schrift zur Druckgraphik zu verfassen (Borea 2013, XVII.). Der Band zur Kunst des 15. Jahrhunderts erschien aber erst 1728, auf Grundlage von Baldinuccis Manuskripten. Zwei weitere Bände erschienen ebenfalls erst im 18. Jahrhundert (1702 und 1728).

Baldinucci veröffentlichte auch einzelne Viten, etwa von Gian Lorenzo Bernini oder von Bartholomäus Spranger und Bartolomeo Ammannati. Siehe Borea 2013, XV.

one, de Bie und schließlich Malvasia.⁶²⁴ Vasaris Prinzip der Vormachtstellung der Kunst Italiens und der Toskana (auch bei Baldinucci »erfinden« die Italiener den Kupferstich) wird im *Cominciamento* übernommen. Baldinucci folgt außerdem nicht nur der Chronologie der *Vite*, sondern übernimmt auch den vasarianischen Fortschrittsgedanken. Für Baldinucci liege der Fortschritt der Druckgraphik, so Borea, in der immer »natürlicheren« und »effektvolleren« Gesamterscheinung des Druckbildes.⁶²⁵ Baldinucci äußert allerdings eine weit deutlichere Anerkennung der nordalpinen Kunst als Vasari. Dies bezeugt bereits die Quantität: Nur vier der achtzehn *Viten* sind den italienischen Kupferstechern gewidmet.⁶²⁶

Baldinuccis Buch zeichnet sich durch einen klaren definitiven Blick auf die Druckgraphik und auf ihre Position und Rolle innerhalb der bildenden Kunst aus. Baldinucci eröffnet das *Proemio* des *Cominciamento* mit der Hervorhebung der Druckgraphik als eigenständige Kunstgattung »unter den Künsten, die die Zeichnung als ihren Vater haben«. Gleichzeitig bespricht der Autor die Druckgraphik als ein Kunst und Wissen vermittelndes Medium und formuliert eindeutig die Funktion und die Normen der reproduzierenden Druckbilder: Sie machen »die ehrwürdigsten Werke der geschätzten Meister (...) in dem, was man an ihnen bewundert, entweder in den Bilderfindungen oder in der Zeichnung (...) der ganzen Welt bekannt« und dies auf eine »kleinere«, aber »angenehme Proportion reduziert«. (a)⁶²⁷

624 Siehe Borea 2013, XXI–XXXVI. Der Autor des *Cominciamento* benutzte für seine Texte sicherlich die Manuskripte von Giulio Mancini (*Considerazioni sulla pittura*, entstanden ca. 1617–1621, Marucchi 1956) und Gian Battista Passeri (*Vite de' Pittori et architetti dall'anno 1641 insino all'anno 1678*, entstanden ca. 1679). Siehe Borea 2013, XXI und XXXV, Anm. 19. Baldinucci konnte außerdem auf eine Übersetzung der zweiten Ausgabe des *Schilder-Boecks*, die er von Jan van Gelder erhielt, zurückgreifen (ibidem, XXII und XXXV, Anm. 24). Borea bespricht als weitere Quellen unter anderem Joachim von Sandrart und schließlich Briefe oder Berichte der zur Zeit Baldinuccis lebenden Künstler und natürlich die Konsultation von graphischen Werken. Siehe die Diskussion zu weiteren möglichen Quellen, ibid. XXII–XXVI, u.a. zu Abraham Bosse, XXIV.

625 Borea 2013, XXIX. Weitere Anmerkungen zur Kritik und Analyse der Druckgraphik bei Baldinucci siehe ibid., XXIX–XXXIV.

626 Borea 2013, XXVI–XXVII. Folgende *Viten*-Kapitel enthält das Buch *Cominciamento*: Albrecht Dürer, Lucas van Leyden, Marcantonio Raimondi, Hendrick Aldegrever, Hubert Goltzius, Johann Sadeler, Antonio Tempesta, Raffael Sadeler, Hendrick Goltzius, Jan Saenredam, Ägidius Sadeler, Jaques Callot, Cornelis Bloemaert, Stefano della Bella, Rembrandt van

Rijn, Pietro Testa, Robert Nanteuil und François Spierre.

Baldinuccis *Notizie de' Professori* wiederholen viele der in *Cominciamento* angeführten Künstlerbiographien, unter anderem zu Albrecht Dürer und Lucas van Leyden, Marcantonio Raimondi und Heinrich Aldegrever (Bd. 5, 1728). Die Lebensbeschreibung von Hubert Goltzius erscheint kaum verändert im Band von 1688, gemeinsam mit den Kapiteln zu Jan Sadeler und Hendrick Goltzius. Einige Veränderungen und Ergänzungen werden in den *Notizie* zu den *Viten* von Jacques Callot, Stefano della Bella, Pietro Testa sowie Roberto Nanteuil, Bloemaert und François Spierre in der letzten Ausgabe von 1728 vorgenommen. Zu den Variationen der Texte in den *Notizie* siehe die Anmerkungen in Borea 2013 zu den jeweiligen Kapiteln. Die *Viten* von Antonio Tempesta, Jan Saenredam und Ägidius Sadeler werden nicht mehr in den *Notizie* aufgenommen.

627 Baldinucci bespricht anschließend den Ruhm der italienischen Kunst und ihre prominenten Vertreter wie Raffael und Michelangelo. Baldinucci legt die Aufgabe der Reproduktion in der Druckgraphik eindeutig und positiv fest. Siehe Kap. 2.2.A. Vgl. Gramaccini 2010, 245.

In diesem Kontext stellt Baldinucci einen weiteren, zentralen Vorteil der Druckgraphik fest, und zwar ihre Funktion als Lehrmaterial für die Künstler. Der Autor betont dies mit folgender Anmerkung: »Die Poeten können nichts Gutes hervorbringen, wenn sie zuvor keine der herausragenden Dichtungen gelesen haben. Dies gilt genauso für die Künstler der Architektur, Skulptur und Malerei«. Die Künstler könnten nur dann gelungene Werke schaffen, wenn sie lange Zeit eine hohe Menge und Vielfalt von geistreichen Bildlösungen (»nobili idee«) der ausgezeichneten Künstler konsultiert und genau beobachtet hätten. Baldinucci fügt hinzu, er kenne keinen exzellenten Künstler, der nicht eine druckgraphische Sammlung angelegt habe. (b) Schließlich legt Baldinucci fest, was reproduzierende Druckbilder sind: »Drucke, entnommen von den renommiertesten Werken« (»stampe tratte dall'opere più rinomate«). (b)

Nach dieser ersten Charakterisierung der Druckgraphik kommt Baldinucci unmittelbar auf ihre Geschichte zu sprechen.⁶²⁸ Der Abschnitt ist zunächst eine Paraphrase aus den *Vite* Vasaris, namentlich aus dem Kapitel zu Marcantonio Bolognese.⁶²⁹ Insbesondere die Nachfolgelinie der Druckgraphik-Pioniere entspricht vollends derjenigen bei Vasari: Auf den »Erfinder« Finiguerra folgen Baccio Baldini, Pollaiuolo und Mantegna. Die Kunst der Druckgraphik gelangt anschließend nördlich der Alpen; es folgen Martin Schongauer, Dürer und van Leyden.⁶³⁰ Marcantonio Raimondi wird hier allerdings nicht nach Vasaris Ent-

wicklungssystem als Nachfolger und Wettstreiter Dürers dargestellt, sondern als Erneuerer des Stiles »alla buona maniera«.⁶³¹ Baldinucci baut die Abfolge der Druckgraphik-Pioniere außerdem als konsequente Bausteine des Fortschritts auf und diskutiert etwa Mantegna als eine wesentliche Figur in der Entwicklung der Druckgraphik.⁶³² Im Kontext des Berichts über die frühen Kupferstecher macht der Kunstliterat zwei grundlegende Bemerkungen: Zum einen bezeichnet Baldinucci, im Gegensatz zu Vasari, die Druckgraphik eindeutig als monochrome Kunst: »Diese Kunst, die von guten Autoren in unserer Zeit aus Hell und Dunkel oder aus monochromen Farben zusammengestellt ist (...)«. (c)⁶³³ Zum anderen stellt Baldinucci

631 Baldinucci, *Cominciamento*, 1686, jv. Baldinucci erweitert die Geschichte der Druckgraphik der vasarianischen Erzählung folgend bis zu Domenico Beccafumi, *ibid.*, v.

632 Beispielsweise wird Mantegna – im Gegensatz zu Vasari – als Verbindung zwischen dem italienischen Stich und demjenigen aus dem Norden aufgeführt, der für Baldinucci mit Schongauer und Israel van Meckenem nach dem Vorbild Mantegnas im Jahre 1490 »beginnt« und dessen wachsende Qualität mit Dürer kulminiert. (Baldinucci, *Cominciamento (Proemio)*, 1686, iij.). Baldinucci ist dabei konsequent: In der *Vita* von Albrecht Dürer betont er, dass Dürer keine Werke vor 1497 realisiert haben konnte, denn Finiguerra habe die Druckgraphik um 1460 erfunden, Mantegna führte seine Druckbilder (Baldinucci spricht von den Triumphen) in der Zeit zwischen 1484 und 1492 aus, und es waren gerade seine Werke, von denen die Künstler nördlich der Alpen die Druckgraphik kennengelernt hätten, und zwar Martin Schongauer. Siehe Baldinucci, *Cominciamento*, 1686, 3. Vgl. [SANDRART]. Zitate (c)–(e). Außerdem gelingt es Baldinucci, das Verfahren, mit dem Finiguerra die Druckbilder aus den Nello-Gravuren »gewann«, deutlicher und besser zu erklären. Vgl. Zitat (c) und *ibid.* Anm. 671.

633 Baldinucci definiert das *chiaroscuro* und die Monochromie als gleiche Bildformen, siehe

628 Vgl. hierzu Gramaccini 2010, insbes. 241–244.

629 Vgl. Baldinucci 1686, ij–v. Deutlich wird dies insbesondere in den Zeilen über Maso Finiguerra. Siehe Zitat (c) u. Anm. 671.

630 Baldinucci fügt hier Heinrich Aldegrever und Israel van Meckenem hinzu (*Cominciamento*, 1686, iij).

fest, dass die druckgraphische Kunst sich über die Jahrhunderte entwickelt und eine derartige Exzellenz erreicht habe, dass sie nicht nur im Dienste der »Künstler der Architektur, der Malerei und der Skulptur« stehe, sondern auch für »sich selbst«, indem sie ihre hervorragenden Werke »preisgebe«. (d) Die Druckgraphik ist nicht nur ein vermittelndes Kunstmedium, sondern eine eigenständige Kunstgattung, die, wie Baldinucci ausführt, ihre eigenen Bildschöpfungen umfasst, ihre eigene Bildtechnik innehat, diese stets verbessert, und daher wie die Malerei die Wände von sakralen Räumen bis zu Kabinetten füllt. (d)⁶³⁴ Beide Gattungen, führt Baldinucci fort, stünden außerdem seit Anbeginn der Druckgraphik im Wettstreit zwischen dem Grabstichel und dem Pinsel, da sie das gleiche Ziel – eine exzellente Bildwirkung – trotz ihrer divergierenden Anforderungen und Voraussetzungen verfolgten. (e) (f)⁶³⁵ Die einzelnen Viten des *Cominciamento* zeugen von einer intensiven Lektüre der vorangegangenen Texte zur Druckgraphik: Die ersten beiden Lebensbeschreibungen von Albrecht Dürer und Lukas van Leyden sind Kompilationen aus Texten von Vasari und Karel van

Mander.⁶³⁶ Für die nachfolgenden Kapitel greift Baldinucci auf diverse Texte zurück wie Baglione oder Cornelis de Bie.⁶³⁷ Erst ab dem Kapitel

weiter unten im Text in Bezug auf das *Vocabolario* und Zitat (m).

634 Vgl. Gramaccini 2010, 239–240. Siehe hierzu auch Kap. 2.2.A.

635 Siehe auch Kap. 1.4. Baldinucci diskutiert die Wechselbeziehung zwischen den beiden Kunstgattungen zunächst in Bezug auf die Kritik des Stiles nördlich der Alpen: Obwohl die Druckgraphik nördlich der Alpen einen weniger »weichen« Stil pflegte, habe ihre Vielfältigkeit oder die Art und Weise der Darstellung der Kleider einige italienische Maler wie Pontormo und Andrea del Sarto beeinflusst. Entscheidend ist daher, dass Baldinucci in erster Linie die gegenseitige Beziehung und den Wettstreit zwischen der Malerei und der Druckgraphik nördlich wie südlich der Alpen in den Vordergrund stellt, Zitat (e).

636 Hier insbesondere wiederholt Baldinucci die bekannten Aussagen, aber auch Fehler der früheren Literaten: Der Lob der vollkommenen Tonalität in den Stichen von Lukas van Leyden (Vasari und van Mander), die Aussage, Dürer sei in der Zeichnung gegenüber Lucas van Leyden überragend (Vasari) – aber in der Stichkunst, vor allem in der Nah- und Ferndarstellung ebenbürtig – (Baldinucci, *Vita Lucas van Leyden, Cominciamento*, 1686, 12–19.); ferner der Bericht über den Plagiatsstreit zwischen Dürer und Raimondi (der in den Kapiteln zu Dürer und Raimondi erwähnt wird) oder schließlich die fehlerhafte Erwähnung der »Kopie« der *Drei Grazien* von Dürer nach Israel van Meckenem (van Mander), die bekanntermaßen ein Originalwerk von Dürer ist (Baldinucci, *Vita Albrecht Dürer, Cominciamento*, 1686, 2–11).

Weitere Quellen zur Vita von Albrecht Dürer sind wahrscheinlich u. a. Giulio Mancini und Lomazzo, siehe Borea 2013, 38. Für eine ausführliche Analyse des Kapitels zu Dürer bei Baldinucci siehe Fara 2007a. Weitere mögliche Quellen zur Vita von Lukas van Leyden sind u. a. Lomazzo, de Marolles oder Félibien, wie Borea jedoch bemerkt, gibt keine dieser Quellen neue Informationen im Vergleich zu Vasari und van Mander. Siehe Borea 2013, 56.

637 Im Kapitel über Marcantonio Raimondi kann Baldinucci sich beispielsweise auf Vasari, aber auch auf Malvasia (Malvasia 1678, 63–74) stützen (Borea 2013, 65). Der kurze Einschub über Heinrich Aldegrever folgt vollends dem Schilder-Boeck von Karel van Mander (Borea 2013, 70, vgl. Van Mander 1604, 227r–227v.). Dies gilt auch für die Lebensbeschreibungen von Hubert Goltzius (Borea 2013, 76, vgl. Van Mander 1604, 247v–249r). Die Hauptquelle für die Berichte über die Familie Sadeler (Jan, Raffael und Ägidius) stellt für Baldinucci Bagliones Buch *Vite (1572–1642)* dar (Borea 2013, 82; siehe *ibid.* zu den weiteren Quellen, vgl. Baglione 1642, 388–389). Auch in der Vita von Antonio Tempesta, den Baldinucci vor allem als Bildfinder herausstellt, ist Baglione die Hauptquelle

zu Jaques Callot, dem unter anderem die Viten von Stefano della Bella oder abschließend von François Spierre folgen, leistet Baldinucci weit mehr als eine Text-Kompilation. Diese Texte gehören zu den wichtigsten Beiträgen Baldinuccis zur Geschichtsschreibung über die Druckgraphik: Im Text zu Callot etwa führt Baldinucci eine eingehende und kritische Analyse der graphischen Werke durch. Das kurze Kapitel über Cornelis Bloemaert hingegen zeichnet sich durch eine Reflexion über die künstlerische Kollaboration zwischen einem Kupferstecher und einem Maler (Bloemaert und Pietro da Cortona) aus.⁶³⁸ Womöglich in Anlehnung an das vasarianische Künstlerpaar Raimondi und Raffael⁶³⁹ wird hier die Exzellenz der Druckbilder aus einer Zusammenarbeit zweier außerordentlicher Künstler diskutiert. Baldinucci legt dar, worin sich die hohe Qualität und das Wesen der druckgraphischen Reproduktion begründet, und zwar darin, dass der Kupferstecher (Bloemaert) den Stil der Vorlage (Cortona) begreift und entsprechend zum Ausdruck zu bringen vermag. (g)⁶⁴⁰

Ein weiteres wichtiges Kapitel in Baldinuccis *Cominciamento* ist die Vita von Rembrandt, einer der frühen Texte und gleichzeitig die bis

dahin umfangreichste Lebensbeschreibung.⁶⁴¹ Baldinucci visiert vor allem die »Eigenart« der druckgraphischen Modi Rembrandts an, die er detailliert beschreibt, etwa mit den Bemerkungen über die »kleinen Kratzer« oder über die »unregelmäßigen Linienzüge ohne Umrisse«. (h)⁶⁴² Zu den zentralen Kapiteln des *Cominciamento* zählt sicherlich die Vita von Stefano della Bella, in der Baldinucci den bedeutendsten Radierer seiner Heimatstadt Florenz ehrt, sich aber gleichzeitig kritisch mit dem Künstler und seinem Œuvre auseinandersetzt.⁶⁴³ Der Bericht

(Borea 2013, 91, vgl. Baglione 1642, 397–398). Beinah wortwörtlich übernimmt Baldinucci für die Vita von Jan Saenredam den Text von Cornelis de Bie (Borea 2013, 115, vgl. Cornelis de Bie 1661, 498–99).

638 Pietro da Cortona (1595–1669). Das Kapitel wurde, wie Baldinucci angibt, nach direkten mündlichen Informationen verfasst. Baldinucci, *Cominciamento*, 1686, 62. Als Informant wird hier Francesco Marucelli genannt. Zu weiteren möglichen Quellen der Vita von Bloemaert siehe Borea 2013, 156.

639 Vgl. [VASAR] Zitate (k5) und (k6).

640 Siehe auch Kap. 2.2.A.

641 Baldinucci, *Cominciamento*, 1686, 78–81. Der Autor berichtet, er habe die Informationen zu Rembrandt von einem Zeitgenossen Rembrandts, Eberhard Keil, erhalten (Borea 2013, 190 und *ibid.* zu weiteren möglichen Quellen). Rembrandt wird schon in Evelyns *Sculptura* von 1662 und in dem, im gleichen Jahr publizierten *Het Gulden Cabinet* von Cornelis de Bie erwähnt. Vgl. [EVELYN], Zitat (f), de Bie, *Het Gulden Cabinet*, 1662, 290. Besprochen wird Rembrandt auch in Félibiens *Entretiens*, [FÉLIBIEN], Zitat (I); bei Sandrart erfolgt in *Teutsche Academie* die erste kurze Biographie im engen Sinne, da Lebensumstände berichtet werden, siehe [SANDRART] und TA, 1675, II, Buch 3, XXII, 326–327. Vgl. Borea 2013, 189–190.

642 Borea pointiert in Bezug auf diese Aussagen, dass der Autor, wie an den wenigen Stellen seines *Cominciamento*, hier »endlich« sein »eigenes Urteil« präsentiert, und dies auf der Basis der Konsultation von Originalwerken Rembrandts und aufgrund seiner Erfahrung als Kunstkritiker und Experte der Druckgraphik (Borea 2013, 191, Anm. 12.). In diesem Kapitel stellt Baldinucci etwa auch fest, dass Rembrandt letztendlich mehr in der Druckgraphik geschätzt worden sei als in der Malerei; Baldinucci, *Cominciamento*, 1686, 80. Siehe hierzu und zu der wichtigsten Passage Baldinuccis zu Rembrandt, (Zitat (h)), in Kap. 3.3.

643 Baldinucci folgt in den ersten Zeilen des Kapitels über Stefano della Bella zunächst dem vasarianischen Muster einer anekdotenhaften und typisierten Genius-Biographie mit obligatorischen Topoi wie die »schwere« Kindheit, Passion

über den Werdegang della Bellas offenbart jedoch zunächst eine Dissonanz zu den Auffassungen des gesamten *Cominciamento*, denn Baldinucci stellt die gescheiterte Ausbildung della Bellas als Maler heraus, und die Tätigkeit als Kupferstecher als eine Art Rettungsweg. Was diesen Bericht bestimmt, ist zum einen die aufgestellte Voraussetzung, dass die vollkommene Beherrschung der Zeichnung notwendigerweise in die vollkommene Beherrschung der Malerei münden müsse, und dass die Malerei die höchstmöglichen Darstellungsmöglichkeiten innehat. (i) Zum anderen besteht das Problem der »mittelmäßigen« Malerei della Bellas, die Baldinucci wohlwollend als »maniera di buon gusto«⁶⁴⁴ beschreibt. Mit der Überbetonung der durch ungünstige Umstände fehlgeschlagenen Maler-Laufbahn eines herausragenden Zeichners kann Baldinucci aber die mittelmäßige Malerei Stefanos mit dem Muster eines genialen Künstlers in Einklang bringen und führt gleichzeitig vor, dass die vollkommene Kunstfertigkeit in der Zeichnung ebenso in die vollkommene Druckgraphik münden kann.⁶⁴⁵

für die Zeichnung jeglichen Gegenstandes und die ersten schwierigen Schritte in der künstlerischen Ausbildung (Baldinucci, *Cominciamento*, 1686, 65–67). Der Text wechselt jedoch zwischen einer legendenhaften Ruhmes-Manifestation und einer differenzierten, stilkritischen Betrachtung des Gesamt-Œuvres. Außerdem bestimmen folgende weitere Aspekte das Kapitel zu della Bella: Die Gegenüberstellung des Künstlers mit Jaques Callot, die Beziehung della Bellas zu den Medici und schließlich sein Aufenthalt in Paris. Bekanntlich ist Baldinuccis Kapitel zu della Bella die erste ausführliche Biographie des florentinischen Radierers und Kupferstechers.

644 Baldinucci, *Cominciamento*, 1686, 71.

645 Baldinucci erzählt unter anderem, die Erfolg versprechende Lehre bei Giovan Battista Vanni habe ein plötzliches Ende genommen, weil della Bella »aus ungeklärten Gründen« zu dem

Es heißt, della Bella habe zwar der »höheren« Bestimmung, die seine Fähigkeiten in der Zeichnung ermöglichten, nicht folgen können, wählte aber einen nicht weniger ruhmreichen Weg als Kupferstecher und Radierer und vor allem als Nachfolger und Wettstreitender von Jaques Callot.⁶⁴⁶ Der Druckgraphik wird damit das gleiche künstlerische Potential, insbesondere der Nachahmung »aller Werke der Natur« zugesprochen wie der Malerei.⁶⁴⁷ Hier bestätigt sich demnach das im *Proemio* und im gesamten *Cominciamento* dargelegte Verständnis Baldinuccis, dass die Druckgraphik ein wettstreitender Antagonist der Malerei ist, der gleiche Darstellungsprinzipien und Ziele verfolgt.⁶⁴⁸

weit schlechteren Maler Cesare Dandini gewechselt habe. Inmitten dieser »schlechten« Lehre erwachte jedoch die »Erinnerung« an die ursprüngliche Lehrzeit als Goldschmied und an die dort entdeckte Begeisterung für die Druckbilder von Jaques Callot. Der junge Künstler gibt daher schließlich die Malerei auf, um sich vollständig der Druckgraphik zu widmen. Baldinucci, *Cominciamento*, 1686, 66–68.

646 Baldinucci, *Cominciamento*, 1686, 73–74.

647 Zitat (i) und Baldinucci, *Cominciamento*, 1686, 67.

648 Mit dem Kapitel zu Pietro Testa verfasst Baldinucci eine Vita, die sich im Vergleich zu den anderen Texten des *Cominciamento* um eine besonders dichte Ausführlichkeit in der Angabe der einzelnen graphischen Werke bemüht und ein enormes Interesse des Autors für diesen Künstler offenbart (Borea 2013, 193–207, *ibid.* Diskussion zu den Quellen, 202). Dieser Text stammt wohl größtenteils aus mündlichen Quellen. Die nachfolgende Vita zu Robert Nanteuil ist ebenfalls als Hommage gestaltet. Baldinucci kannte den Künstler wohl kaum aus Originalwerken, aber dafür aus Erzählungen von seinem Freund Domenico Tempesti (*ibid.*, 224). In diesem Kapitel werden insbesondere Nanteuils Druckgraphik-Portraits »nach dem Leben« behandelt (Baldinucci, *Cominciamento*, 1686, 99–100). Ein weiteres Kapitel

Vocabolario

Das weit weniger als die *Notizie de' Professori* beachtete *Vocabolario dell'arte del disegno* stellt zahlreiche Begriffe, Materialien, Techniken, welche die bildenden Künste betreffen, zusammen.⁶⁴⁹ Hier offenbaren sich Baldinuccis technische Kenntnis, Sachlichkeit und das Ziel, das Wissen über die Kunst zu synthetisieren. Gleichzeitig werden die kunsttheoretischen Gedanken seit der Frührenaissance tradiert und diskutiert. In den Begriffserklärungen von »Farbe« sowie von »Monochromie«, die hier dem *chiaroscuro* gleichgestellt wird, bestätigt Baldinucci die Definition der Druckgraphik als monochrome Kunst und ebenso die gemeinsamen Darstellungsprinzipien der beiden Kunstgattungen Malerei und Druckgraphik, wie in *Cominciamento* dargelegt wurde: Der

aus dem *Cominciamento*, das einen Einblick in Baldinuccis definitorische Auseinandersetzung mit der Druckgraphik gewährt, ist die Lebensbeschreibung von François Spierre. Baldinucci kannte den Künstler womöglich persönlich aus Florenz oder Rom. Diese Biographie ist die erste und wohl einzige, die über Spierre verfasst wurde (Borea 2013, 239). Baldinucci bespricht etwa die Zeichnung *Thesen der Philosophie*, die Ciro Ferri für Paolo Francesco Falconieri fertigte, und die Spierre für seinen Kupfergrabstich vorlag (Zitat (j)); siehe hierzu Wall 1987, 195–196. Gemeint ist hier wohl Paolo Falconieri (1626–1696) ein florentinischer Historiograph, siehe bibliographische Angaben hierzu und zu dem Palast Frascati von der Familie Falconieri in Florenz bei Borea 2013, 241, Anm. 20. Siehe hierzu auch Kap. 1.2.A.

649 Filippo Baldinucci: *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno, nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della Pittura, Scultura, & Architettura, ma ancora di altre Arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il Disegno*, Florenz 1681. Zu Baldinuccis Vokabular der bildenden Kunst in Verbindung mit Accademia della Crusca siehe Conte 2009, insbes. 181–183; den Vergleich zu Félibiens *Des Principes* siehe Germann 2009.

Farbauftrag und die Darstellung mit nur einer Farbe folgen dem Ziel, Natürlichkeit, Lebendigkeit und Erhebungen zu erzeugen. (l) (m)⁶⁵⁰ Die Monochromie fokussiert dabei das *rilievo*, unter der Befolgung der Prinzipien des Hell-Dunkel. (m)⁶⁵¹ Die Zeichnung definiert Baldinucci – zunächst Vasari folgend – als eine Darstellung eines im Geist konzipierten Gegenstandes mit Linien, anschließend umschreibt er sie als eine »Komposition mit Linien und Schatten, die das zeigt, was mit Farbe versehen, oder auf eine andere Weise vollendet werden soll«. (n)⁶⁵²

650 Baldinucci definiert die »Farbe« in Anlehnung an die antike Philosophie und referiert etwa die Theorie der Aufteilung in zwei Hauptfarben Schwarz und Weiß sowie die Aufteilung in sieben Farben, Schwarz, Weiß, Gelb, Rot, Grün, Purpur und Blau, Zitat (l).

651 *Ad vocem* »monochromato« verweist Baldinucci auf den Begriff »chiaroscuro«. Baldinucci erörtert diese Entsprechung aus der Konsultation von Schriften von Plinius, Carlo Roberto Dati (florentinischer Philologe, 1619–1676) und Lodovico Mongioioso. Der Autor legt dar, die Monochromie habe in der Antike das Kolorieren mit einer Farbe ohne die Anwendung von helleren und dunkleren Tönen bedeutet, beziehungsweise die Verwendung von »reinen« Farben. Die Monochromie im »modernen« Sinne sei aber die Darstellung mit einer Farbe mit Tonabstufungen. Damit seien, führt Baldinucci fort, die Zeichnung und die Druckgraphik monochrome Künste (»tutte le stampe intagliate in legno o in rame«). Unter den Künstlern oder Kunstobjekten der Monochromie nennt Baldinucci anschließend die Kartons von Michelangelo (womöglich ist die nicht mehr überlieferte *Schlacht bei Cascina* gemeint) und die Maler Andrea del Sarto, Fra Bartolomeo und Polidoro da Caravaggio. Zitat (m).

652 Die Zeichnung wird außerdem als »Ikonographie« und als Modell definiert. »Zeichnung beherrschen«, »aver disegno« bedeutet wiederum die Fähigkeit, Erfindungen im Bild zu ordnen. »Zeichnen« ist das Darstellen und das »Beschreiben« mit Zeichen und mit Linien,

Begriffe, welche die Druckgraphik unmittelbar betreffen, sind: »bulino«, »incisione«, »intaglio«, »stampa« und »rame«. Der Umgang mit den Termini »intaglio« und »incisione« offenbart, dass der heute im Italienischen für den Kupferstich gebräuchliche Begriff »incisione« wohl kaum Anwendung zu den Zeiten Baldinuccis fand. (o) (p)⁶⁵³ Zu den Instrumenten der Druckgraphik wie Kupferplatte (»rame«) (q) oder Grabstichel (r) referiert Baldinucci einige technische Eigenschaften und Verfahrensweisen. Eingehend behandelt Baldinucci den Begriff »stampa«: das »Eindrucken oder Einprägen eines jeglichen Dinges, das ein Zeichen hinterlässt.« »Stampa« ist ebenfalls ein »Gegenstand«, mit dem gedruckt wird, und schließlich auch das Ergebnis des Drucks. (s) Baldinucci beschreibt außerdem die diversen Formen der Präge- und Druckkunst, von Lederprägungen bis zum Buchdruck.⁶⁵⁴ Zu den wesentlichen Passagen gehört die technische Konfrontation zwischen den beiden Verfahren Hochdruck und Tiefdruck: Baldinucci erklärt

»Zeichnungen« bedeuten schließlich Übungen und Studien vor der Entstehung eines Werks. Siehe Zitat (n).

653 (Kap. 1.2.) »Incidere« bedeutet bei Baldinucci »schnitzen« (genauer gesagt »schneiden« und »kappen«). Dieser Begriff wird mit den Termini »intagliare« und »scolpire« verglichen. Anschließend wird erklärt, dass »incidere« sowohl für die Skulptur als auch für den Holzschnitt und Kupferstich gelte. (o) »Intaglio« hingegen nimmt im *Vocabolario* weit mehr Gewichtung ein. Hier ist explizit von dem Kupferstich als »Intagliar a bulino« (»mit dem Grabstichel schneiden«) und von der Radierung als »intagliare ad acqua forte« (»mit dem Ätzwasser schneiden«) die Rede. Bei allen, mit »intaglio« verbundenen Begriffen wird außerdem stets auf die Druckgraphik verwiesen, Zitat (p).

654 *Ad vocem* »stampa«.

kurz sowohl das Druckverfahren für den Kupferstich als auch für den Holzschnitt. (s)⁶⁵⁵

In Bezug auf die Druckgraphik sind die Aufschlüsselungen der bildkonzeptuellen Begriffe wie »Nachahmung« und »Erfindung« wesentlich: »Imitare« wird mit einem knappen Satz: »Ähnlich machen« abgehandelt. (t) Bei dem Konzept der Erfindung wird Baldinucci hingegen ausführlicher: »Inventare« bedeutet für Baldinucci eindeutig: »der erste Autor sein« für »etwas, was entsteht«. Anschließend fügt Baldinucci hinzu, dass »inventare« auch »wiederfinden« bedeutet. (u)⁶⁵⁶ In diesem Kontext ist ebenso der Begriff »copiare« maßgeblich. Baldinucci schreibt: »Die Künstler bezeichnen ein Werk als eine Kopie, das nicht aus einer eigenen, sondern aus einer fremden Erfindung

655 »stampa di legno« (Druckstock) und »stampa in rame« (Kupferplatte). Hier beschreibt Baldinucci die *chiaroscuro*-Technik »von« Ugo da Carpi und behandelt die Technik der Radierung.

656 Bemerkenswert ist auch in diesem Zusammenhang der Begriff »contraffare«, den Baldinucci zunächst schlicht als Nachahmung und Fingieren bezeichnet. Anschließend wird aber die allgemeine Bedeutung des »contraffare« näher erläutert und zwar als Nachahmung von Gesten und Redensarten anderer Menschen; erst daran anknüpfend wird der Begriff in den Kontext der bildenden Kunst gesetzt: »Contraffare« heißt »Portraitieren«, genauer gesagt abbilden (»ritrarre«). (v) »Contraffare« nimmt also noch nicht die vorrangige Bedeutung der »Fälschung« ein, sondern bedeutet explizit nur genaues Abbilden. In den frühen Editionen des *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1619–1623, 1691) wird *contraffare* zunächst als »imitieren«, »fingieren« und dann »fälschen«, schließlich, im engen Sinne des lateinischen Ursprungs, als »etwas gegen das Gesetz machen« erklärt. Viele Begriffe wie *assimilare* oder *imitare* werden mit der Bedeutung »ähnlich machen« ebenfalls mit dem Synonym »contraffare« definiert. »Contraffatto« hingegen wird als »Fälschung« definiert.

heraus entsteht«. Baldinucci verwendet hier explizit den Begriff »ricavare« (»herausnehmen«). (w) Im Gegensatz zu »imitare«, das nach Baldinucci allgemein »ähnlich machen« bedeutet, wird »copiare« als »aus dem Original schöpfen« und gleichzeitig als »eine gemachte Sache ähnlich machen« spezifiziert. »Ricavare« ähnelt wiederum dem Begriff für das druckgraphische Reproduzieren »trarre«: Tatsächlich sind das Reproduzieren und das Kopieren für Baldinucci, wie der Literat in der Schrift *Alcuni quesiti* darlegt, äquivalente Modi der Werkherstellung.⁶⁵⁷

Alcuni quesiti in materie di pittura

Im Brieftraktat *Alcuni quesiti*, der an Vincenzo Capponi gerichtet ist, erörtert der Literat vier Fragen.⁶⁵⁸ Wer kann über die Kunst urteilen? Existieren sichere Regeln, das Original von der Kopie zu unterscheiden? Wie kann man herausfinden, von wem ein Bild stammt? Und: Wie soll man eine Kopie beurteilen? Baldinucci berücksichtigt hierbei vier Kunstgattungen: den Gipsabdruck, die Zeichnung, die Druck-

graphik und vor allen Dingen das Gemälde. Eines der Hauptprobleme um das Thema »Kopie« ist die Quantität: Baldinucci schreibt, die »unendliche« Menge an Kunstwerken steigere das Interesse an Kunst nicht nur bei den Kunstgelehrten und Kunstverständigen, sondern auch bei vielen anderen.⁶⁵⁹ Dies steigere wiederum die Anzahl der Kopien und die damit verbundene erneute Erhöhung der Menge an Kunstwerken. Daher seien neue Regeln im Umgang mit der Kunst erforderlich, insbesondere in Bezug auf die Unterscheidung zwischen Kopie und Original.⁶⁶⁰ Baldinucci spricht hierbei vor allem praktische Probleme an: Der Autor diskutiert beispielsweise, dass das Original von einer Kopie nicht immer zu unterscheiden sei, wenn etwa der Meister von seinem eigenen Bild eine Kopie von einem Schüler oder Werkstattmitglied herstellen lässt und anschließend diese eigenhändig überarbeitet. Außerdem könne eine Kopie eine derart gute Qualität aufweisen, dass sie für ein Original gehalten werde.⁶⁶¹ Eine weitere Schwierigkeit bestehe darin, dass die Meister selbst mit verschiedenen Stilen arbeiteten.⁶⁶² Das Verhältnis zwischen Original und Kopie divergiert außerdem von Kunstgattung zu Kunstgattung: Baldinucci nimmt hier vor allem die Zeichnung ins Visier und stellt fest, es sei schwieriger, eine Kopie von einer Zeichnung herzustellen, und zwar

657 Zu den Konzepten der Nachahmung versus Reproduktion und Kopie siehe ausführlich Kapitel 2.2.A und 2.2.B.

658 *Lettera di Filippo Baldinucci fiorentino, accademico della Crusca, nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di pittura, all'illustrissimo, e clarissimo Signor Senatore Marchese Vincenzo Capponi*, Rom 1681. Vincenzo Capponi (Florenz, 1605–1688), Literat und Politiker, unter anderem Konsul der Accademia Fiorentina, 1670 Vorsitzender der Accademia del Disegno; Capponi war außerdem einer der Verantwortlichen für die dritte Ausgabe des *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (Ausgabe von 1691). Baldinuccis Traktat über die Kopie fand bis dato keine gebührende Beachtung innerhalb der Forschung, stellt jedoch einen wichtigen Beitrag in der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit dar. Siehe Borea 2013, XVI. Siehe Edition des Textes in Barocchi 1975, 461–485.

659 Baldinucci, *Alcuni Quesiti*, 1681, (Barocchi 1975), 463.

660 *Ibidem*, 463–464.

661 *Ibidem*, 468–469.

662 Baldinucci, *Alcuni Quesiti*, 1681, (Barocchi 1975), 475. Baldinucci stellt das Erkennen der Kopie und des Originals letztendlich als ein relatives Problem dar: »Es gibt Sammler, die nicht wissen, ob sie Originale oder Kopien besitzen und wollen im Unwissen bleiben«, *ibid.*, 471.

aufgrund ihrer Unmittelbarkeit, die sich in den Linien ausdrücke, etwa in einer Skizze.⁶⁶³

Baldinuccis Diskussion lässt sich durchaus als eine Aufwertung der Kopie verstehen, gerade weil der Autor ausdrücklich betont, dass die Kopie nicht zwangsläufig ein qualitativ minderwertiges Werk bedeute.⁶⁶⁴ In seinen Ausführungen wird außerdem deutlich, dass für das frühneuzeitliche Verständnis nicht nur die Druckgraphik als ein veröffentlichendes Medium fungiert, sondern auch Kopien der Gemälde: Sie verbreiten die Erfindungen der ruhmreichen »Originale« (Baldinucci nennt hier etwa Kopien der Schüler und Nachfolger von Raffael).⁶⁶⁵ Es wurde außerdem schon in der Antike kopiert. Daraus schließt der Autor, die Kopie sei im Grunde genommen ein Zeugnis der Kunst, »testimonianza dell'arte«.⁶⁶⁶ Kopien seien schließlich nicht nur nützlich, sondern auch notwendig, denn es gebe nur wenige Meister und viele ihrer Werke seien mitunter hinter den »Mauern« versteckt.⁶⁶⁷ Die Kopie

stellt für Baldinucci demnach ein unentbehrliches Medium dar, das »hervorragende« Kunst an die Öffentlichkeit bringt und damit zur Weiterentwicklung der Kunst beiträgt.⁶⁶⁸

Die hier angebrachten Aspekte stimmen mit denjenigen über die druckgraphische Reproduktion in *Cominciamento* überein. Baldinucci kommt daher in diesem Kontext auf die Druckgraphik und ihre Geschichte zu sprechen, denn, wie der Autor darlegt, die Druckgraphik sei eine »glückliche« Erfindung, um die »Ideen der Meister in unendlicher Anzahl zu kopieren«.⁶⁶⁹ Damit wird insbesondere hier deutlich, dass für Baldinucci die Kopie und die druckgraphische Reproduktion Entsprechungen sind. (x)⁶⁷⁰

Baldinuccis Diskurs über die Kopie definiert die Herstellung eines Kunstwerks aus der eigenen Erfindung und diejenige nach einer fremden Vorlage als zwei grundlegende Typologien der künstlerischen Tätigkeit, die zum einen teilweise nicht voneinander zu unterscheiden

663 Damit bestätigt der Autor die Definition der Zeichnung bei Vasari als unmittelbares Zeugnis der intellektuellen und manuellen Leistung. Es gebe aber auch Künstler, führt Baldinucci fort, die eine Skizze gekonnt kopieren könnten. Baldinucci, *Alcuni Quesiti*, 1681, (Barocchi 1975), 468–472 u. insbes. 470.

664 Die Qualität als solche stünde eigentlich gar nicht zur »Debatte«, aber der Blick gilt natürlich den guten Kopien, betont Baldinucci einige Zeilen später. Baldinucci, *Alcuni Quesiti*, 1681, (Barocchi 1975), 480–481; ähnlich äußert sich Baldinucci im *Vocabolario, ad vocem »copia«*, Zitat (w). Außerdem seien Kopien in ihrer guten als auch in ihrer schlechten Qualität stets nützlich, etwa als belehrende Negativbeispiele, heißt es weiter im Text des Brieftraktats, ibd. 484–485.

665 Baldinucci, *Alcuni Quesiti*, 1681, (Barocchi 1975), 482–483.

666 Ibidem, 480.

667 Ibidem, 482.

668 Baldinucci nennt in diesem Zusammenhang die Errungenschaft der Verkürzung in den Bildern Masaccios, die immer wieder nachgeahmt und dadurch von den nachfolgenden Künstlern erlernt wurde; ibid.

669 Baldinucci berichtet anschließend die althergebrachte Entwicklungslinie der Druckgraphik von Maso Finiguerra bis zu seinen Nachfolgern. Baldinucci, *Alcuni Quesiti*, 1681, (Barocchi 1975), 483–484. Um die Nützlichkeit der Kopie und der Druckgraphik nochmals zu betonen, vergleicht Baldinucci diese ebenfalls mit den Gipsabdrücken und kommt auf deren wichtige Rolle innerhalb der bildenden Kunst zu sprechen, ibid.

670 Baldinucci, *Alcuni Quesiti*, 1681, (Barocchi 1975), 484–485. Das Wort »Kopie« wird auch im *Cominciamento* verwendet, etwa in einem Satz zu Theodor Krugers (1575–1624) Kupferstich nach Andrea del Sarto, *Das letzte Abendmahl* (NHG, VI, 176–178). Baldinucci schreibt hierzu: »copiata la stupenda pittura«, Zitat (k).

sind, zum anderen die Kunstproduktion und den Kunstmarkt gleichermaßen beherrschen. Jenseits der höheren Bewertung, etwa der toskanischen und der italienischen Kunst oder der Malerei und der Bilderfindung, gelten alle anderen künstlerischen Formen für den Literaten als berechtigt, wenn nicht gar als gleichberechtigt: Baldinucci wertet demnach die Kopie oder die Druckgraphik nicht auf, sondern geht von ihrem Nutzen und Exzellenzpotential aus.

AUSZÜGE

Cominciamento

Definition der Funktion der Druckgraphik

(a) Fra le arti che hanno per padre il disegno alcuna forse non ve ne ha, toltane l'architettura, pittura e scultura, la quale maggior diletto e utilità soglia arrecare agli studiosi e dilettauti di sí nobile facoltà, che quella dell'intaglio o siasi in rame o pure in legno per la stampa. Mercé che questa, l'opere più degne de' valorosi maestri d'ogni città e provincia in ciò che tali opere e per invenzione e per disegno s'ammira, eccellentemente imitando e contraffacendo e quelle eziandio a piccola, ma godibile proporzione riducendo, rende comunicabili a tutto 'l mondo. **Baldinucci, *Cominciamento (Proemio)*, 1686, i.** (Borea 2013, 3).

Kein Künstler kann sich ohne die Druckgraphik gut ausbilden

(b) Ma assai chiaro si conoscerà non fermarsi qui il pregio di quest'arte, ogni qual volta si consideri l'utilità che dalla medesima traggon gli artefici stessi; perché, siccome verissima cosa è che di rado avverrà che riesca buon poeta colui che per gran tempo non si sarà esercitato nella lettura de' buoni poeti, così gran fatto sarà che riesca chi che sia buono archit-

to, scultore o pittore, che per lungo tratto non abbia usato di vedere e bene osservare la gran quantità e varietà delle nobili idee degli uomini singularissimi, il che in pratica conoscono i professori riuscire sí vero, che non ne conobbi mai alcuno eccellente, che per condursi a tanto, non procurasse al possibile di far raccolta di stampe tratte dall'opere più rinomate e di miglior intaglio. **Baldinucci, *Cominciamento (Proemio)*, 1686, i-ij.** (Borea 2013, 3-4).

Anfänge der Druckgraphik, Druckgraphik ist eine monochrome Kunst

(c) Quest'arte, che da' buoni autori del nostro tempo è riposta fra' chiari scuri, o monocromati, che dir vogliamo, ebbe suo principio nel secolo del 1400, (...) nella città di Firenze, mediante la persona di Maso Finiguerra orefice ed argentiere, scultore e intagliatore, che riuscí valoroso non meno nel modellare di tondo e mezzo rilievo che in lavorare di niello, ch'era un certo disegnare tratteggiato in su l'argento, o altro metallo, non altrimenti che alcuno facesse colla penna, intagliando prima col bulino e poi riempiendo con argento e piombo col'aiuto del fuoco; ed era solito quest'artefice, dopo aver alcuna cosa intagliata per riempierla di niello, improntarla con terra e gettarvi sopra zolfo liquefatto, con che veniva talmente improntato suo lavoro, che datavi sopra una certa tinta a olio e aggravatavi con un rullo di legno piano carta umida, restava nella carta l'intaglio non meno impresso di quello fosse stato per avanti nell'argento, e così parean le carte disegnate con penna. **Baldinucci, *Cominciamento (Proemio)*, 1686, ij.**⁶⁷¹ (Borea 2013, 4).

671 Vgl. Vasari [VASARI], Zitat (k1): »Il principio dunque dell'intagliare le stampe venne da Maso Finiguerra fiorentino, circa gl'anni di nostra salute 1460, perché costui tutte le cose che intagliò in argento, per empierle di niello, le improntò

Fortschritt der Druckgraphik, Druckgraphik reproduziert und veröffentlicht auch »sich selbst« (d) (...) perché chi ben considera, chiaro conosce che questa bell'arte dell'intaglio, prima a bulino, poi ad acqua forte, nel corso di circa a 220 anni da che operò il Mantegna, ha fatti tali progressi e s'è ridotta a tali segni d'eccellenza, ch'ella non solamente vale a quanto dicemmo, cioè a grand'aiuto degli artefici d'architettura, pittura e scultura, ma eziandio di sé medesima col comunicare che ella fa da per tutto l'opere sue più eccellenti con che dà modo d'esser sempre meglio esercitata, ma vale ancora talvolta per ornare con belle invenzioni d'imagini devote i sacri libri, e gli altri ancora di ritratti al naturale, d'animali, d'architetture e prospettive; siccome i templi, le camere, i gabinetti, stetti per dire quanto la pittura stessa. **Baldinucci, Cominciamento (Proemio), 1686, iij.** (Borea 2013, 5).

Druckgraphik seit jeher im Wettstreit mit der Malerei

(e) E vaglia la verità, che fin da questo tempo [Mantegna] si puote affermare che incominciasse il bulino a gareggiare col pennello, se non quanto gl'intagli di costoro camminando più a seconda d'un certo che del secco che avevan le pitture di quelle parti assai lontano dalla morbidezza italiana, rendeale d'assai minor bellezza, tutto che venisse questa accresciuta non poco dalla varietà dell'invenzione, arieggiar di teste e da un certo nuovo modo di panneggiare e abbigliare di figure, cose tutte che fecero per

con terra, e gittatovi sopra solfo liquifatto, vennero improntate e ripiene di fumo; onde a olio mostravano il medesimo che l'argento. E ciò fece ancora con carta umida e con la medesima tinta, aggravandovi sopra con un rullo tondo, ma piano per tutto, il che non solo le faceva apparire stampate, ma venivano come disegnate di penna.«

modo che fino i gran maestri Italiani, fra quali si contano il Bacchiacca, Iacopo Pontormo e fino lo stesso Andrea del Sarto, tutti Fiorentini, ne cavassero alcuna cosa per adattarla chi più chi meno graziosamente nell'opere loro. **Baldinucci, Cominciamento (Proemio), 1686, iij–jv.** (Borea 2013, 5).

Druckgraphik und Malerei als diverse Gattungen mit den gleichen Zielen

(f) Ed io nel discorrer che ho fatto, ricercando per così lunga serie d'anni di tanti maestri, ho inteso di mostrare quanto la bella e utilissima arte dell'intaglio, da quei primi tempi ch'ell'ebbe in Firenze suo cominciamento, siasi andata avanzando, il che più e meglio dell'opere d'alcuni di loro potrà chiunque abbia occhio erudito ben riconoscere, e vedrà pure assai chiaro aver questi grandi uomini con altri, di cui per fuggire lunghezza non feci menzione, con loro opere introdotta nel mondo una bella gara fra 'l bulino, e 'l pennello, conciosiacosache siansi oggi e fra l'uno e fra l'altro, stetti per dire, fatte comuni ed eguali l'eccellenze ne i requisiti e nelle prerogative, che son proprie d'arti sì nobili, dico nel disegno, nel rilievo, nell'espressione degli affetti e nella molteplicità delle figure; nelle vedute de' paesi e edifici, e vicini, e lontani, nella morbidezza del contorno, e poco meno ch'io non dissi nel colorito stesso. **Baldinucci, Cominciamento (Proemio), 1686, viij.** (Borea 2013, 9).

Zu Pietro da Cortona und Cornelis Bloemaert

(g) Uno de' pregi di questo artefice è stata una tale dolcezza ed egualità della taglia da non trovarsele pari: ed in oltre un sapere a maraviglia imitare ed esprimere la maniera di quel pittore di cui egli ha intagliate l'opere e disegni; (...) **Baldinucci, Cominciamento, 1686, 64.** (Borea 2013, 154).

Rembrandt van Rijn

(h) Quello in che veramente valse quest'artefice fu una bizzarrissima maniera ch'egli s'inventò d'intagliare in rame all'acqua forte, ancor questa tutta sua propria, né più usata da altri, né più veduta, cioè, con certi fregghi e freggetti e tratti irregolari e senza dintorno, facendo però risultare dal tutto un chiaro scuro profondo e di gran forza ed un gusto pittoresco fino all'ultimo segno; tignendo in alcuni luoghi il campo di nero affatto, e lasciando in altri il bianco della carta, e secondo il colorito che è volle dare agli abiti delle sue figure, o ai vicini, o ai lontani, usando talvolta pochissim' ombra, e talvolta ancora un semplice dintorno, senz'altro più. **Baldinucci, Cominciamento, 1686, 80.** (Borea 2013, 187).

Stefano della Bella

(i) Furono osservate altresì le amabili maniere di Stefano (...) dall'erudito Michelagnolo Buonarruoti [sic] il Giovane, amico di quei virtuosi artefici, e da Giovan Battista Vanni pittore (...), e tanto l'uno che altro forte si dolsero co' parenti di lui, che ad un giovanetto di sì alta aspettazione in cose di disegno facessero sotterrare il proprio talento e consumare gli anni migliori di sua età in un'arte nella quale,⁶⁷² tutto che un buon disegno sia necessarissimo, contuttociò, in quanto all' opere appartiene, ella ha un campo assai limitato ed angusto; estendendosi al più al dover far bene le poche cose, che sono proprie sue; là dove all'arte della pittura sono oggetto d'imitazione tutte le opere della natura stessa (...). **Baldinucci, Cominciamento, 1686, 67.** (Borea 2013, 165).

672 Hier bezieht sich Baldinucci auf die ersten Lehrjahre della Bellas bei einem Goldschmied. *Cominciamento*, 1686, 66–67.

François Spierre, zu dem Werk »Thesen der Philosophie«

(j) (...) e questo è quanto all'invenzione di Ciro [Ferri]. Per quello poi che tocca all'intaglio, puossi senza dubbio affermare che questa è una delle più belle opere che uscissero dalla sua mano, e nella quale egli veramente con gran lunghezza di tempo impiegò tutto se stesso; (...) Questo rame nobilissimo, a cagione di non aver poi avuto effetto la disputa, non fu reso pubblico colla stampa, onde fino a quest'ora restasi nel palazzo del Falconieri. **Baldinucci, Cominciamento, 1686, 106.** (Borea 2013, 232).⁶⁷³

Begriff »Kopie«, zu Crugers Kupferstich nach Andrea del Sarto

(k) (...) Teodoro Cruger, di mano del quale nella Guardaroba del Serenissimo Granduca di Toscana conservasi il bel rame, ove è copiata la stupenda pittura dell'ultima Cena del Signore colorita a fresco da Andrea del Sarto nel monastero di San Salvi mezzo miglio presso di Firenze, il qual rame, che è in quattro parti diviso, fu dedicato a Monsignor Alessandro Marzimedici Arcivescovo di Firenze di gloriosa memoria.⁶⁷⁴ **Baldinucci, Cominciamento (Proemio), 1686, vj.** (Borea 2013, 7)

Vocabolario

(l) **Colore m.** Secondo alcuni antichi Filosofi è una qualità nella superficie, o nell'estremità de' corpi sodi o terminati, la quale gli rende visibili. Di questi è principio formale il lume, e la trasparenza principio materiale. Alcuni colori sono, e si dicono principali; ed altri mezzani, o secondi colori. Aristotile tenne opinione che due solamente fossero i colori principali, cioè

673 Siehe hierzu oben Anm. 648.

674 Siehe hierzu oben Anm. 670.

il bianco e l'nero; e tutti gli altri disse esser colori mezzani, come partecipanti di quei due. Altri sono stati di parere, che i principali sieno sette, cioè il bianco, il nero, il giallo, il rosso, il verde, la porpora, e l'azzurro, chiamando mezzani tutti gli altri, come che da questi derivino. Di questi colori, o per meglio dire, di queglii de' quali i Pittori si servono, alcuni sono naturali (e questi sono per lo più terre) ed alcuni si fanno artificiosamente; e gli uni e gli altri mescolati fra di loro, quando più quando meno cagionano un numero infinito di colori secondi, co' quali giugne un perfetto Artefice ad imitare tutte le cose naturali ed artificiali, e a dare all'opere sue rilievo e vivacità. **Baldinucci, Vocabolario, 1681, ad vocem.**

(m) Chiaroscuro. Pittura d'un color solo, al quale si da rilievo con chiari e con iscuri del color medesimo. Secondo quello che ne lasciò scritto l'erudito Carlo Dati nelle sue Vite, chiaroscuro è lo stesso che Monocromato, una sorta di pittura degli antichi, così detta, perchè era d'un sol colore. Del Monocromato scrive Plinio nel Libro 35. cap. 3. ma però è da avvertire, che egli qui parla di quella sorta di Monocromato, che usarono i primi inventori dell'Arte, colorendo le figure d'un sol colore, col quale riempievano il dintorno di esse, senza alcun rilievo, per non v'esser, nè ombre, nè lumi. (...) Lodovico Mongioioso (nel suo Gal. Romæ Hosp.) à tenuta opinione, che sotto nome di Monocromato s'intenda anche quella pittura, che contiene in sè varj colori, ma non mescolati fra di loro: (...) A questo nome di Monocromato il citato Autore è di parere ancora, che possano ridursi i disegni fatti sopra carta, servendosi della stessa carta per chiaro o per iscuero; onde il soprannominato Carlo Dati stimò, potersi anche dire Monocromati, i disegni di matita nera, o rossa, o di gesso, sopra carta azzurra; i famosi cartoni di Michelagnolo, e d'altri eccellentissimi Pittori;

quel ritratto che Apelle principiò col carbone sul muro alla presenza di Tolomeo, e tutte le stampe intagliate in legno o in rame; perchè dice egli (e così è veramente) che quello scuro e chiaro, che da il rilievo, non fa esser la pittura di colori diversi, ma d'un solo, ove più, ove meno profondo. Fra' più celebri Pittori che abbiano operato a chiaroscuro, si contano Andrea del Sarto, Fra Bartolommeo di S. Marco, Fiorentini; Polidoro da Caravaggio, ed altri di lui imitatori, usciti dalla scuola di Raffaello. **Baldinucci, Vocabolario, 1681, ad vocem.**

(n) Disegno m. Un'apparente dimostrazione con linee di quelle cose, che prima l'uomo coll'animo si aveva concepite, e nell'idea immaginate; al che s'avezza la mano con lunga pratica, ad effetto di far con quello esse cose apparire. Vale ancora, figura e componimento di linee e d'ombre, che dimostra quello che s'ha da colorire, o in altro modo mettere in opera; e quello ancora che rappresenta l'opere fatte. Lat. Graphis, iconographia. E quello che rappresenta la figura di rilievo è detto modello. Lat. Forma, modullus. Di qui aver disegno, termine de' Pittori, e vale sapere ordinatamente disporre la 'nvenzione, dopo aver ben e aggiustamente delineata e contornata ogni figura, o altra cosa che si voglia rappresentare.

Disegnare. Rappresentare e descrivere con segni o lineamenti. Lat. Delineare, lineis describere. **Disegni m.** Quegli studj che sopra carte o altro, fannosi da Principianti, e anche da' Maestri delle nostre arti, per istudio, o per dimostrazione de' concetti loro, prima di far l'opera. **Baldinucci, Vocabolario, 1681, ad vocem.**

(o) Incidere. Tagliare, mozzare. Lat. *Incidere, truncare.* Vale ancora intagliare e scolpire, specialmente per queglii intagli che si fanno in rame e in legno per stampare. **Baldinucci, Vocabolario, 1681, ad vocem.**

(p) **Intagliare.** Scolpire, formare che che sia, in legno o marmo, o altra materia col taglio degli scarpelli, o subbie, sgorbie, ed altri proporzionati strumenti. Lat. *Incidere, insculpere, celare.*

Intagliar a bulino. V. Bulino.

Intagliare ad acqua forte. V. Rame per intaglio.

Intagliatore m. Che intaglia (o in pietra o in legno) fogliami, cornici o simili, non figure, perché quello che intaglia figure di rilievo (...), dicesi Scultore. Intagliatore comunemente si prende per quel Professore che lavora d'intaglio in legno, eziandio che faccia figure della stessa materia. Intagliatore dicesi ancora con termine proprio quel Professore che intaglia nel rame qualunque lavoro, eziandio di figure e ritratti, ad effetto di stampare, o sia con bolino o con acqua forte. Anche Intagliatore si dice quel Professore che intaglia in legno disegni per istampargli.

Intaglio m. Scultura. Ed ogn'altro lavoro ed opera di disegno, che intagliano o incidono i Professori, o in rame o in legno, per la stampa. **Baldinucci, Vocabolario, 1681, ad vocem.**

(q) **Rame m.** Specie die metallo di color rosso. Lat. *Aes.*

Rame per intaglio. Rame battuto, in piastra, denso e senza falde, senza pori o buchi, senza mescolanza d'altra materia, e pastoso (...). Questo rame poi con pietra dolce, pomice e carbone, si piana e pulisce, di poi vi si calca sopra il disegno dell'opera, e si fa l'intaglio: e se sarà ad acqua forte si terrà un foglio sotto quella parte della mano che posa sul rame verniciato, acciò non alteri la vernice; e intagliato che sarà, ad effetto che non resti nel taglio qualche porzioncella minuta della vernice rotta dal ferro, si spolverà con pennello o altra simil cosa. **Baldinucci, Vocabolario, 1681, ad vocem.**

(r) **Bulino m.** Piccolo strumento d'acciaio a foggia d'uno scarpelletto, agnato da un ango- lo all'altro per isbieco; e serve a diversi lavori,

cioè niellare, intagliare in rame, rinettare getti di metallo e altro. **Vocabolario, 1681, ad vocem.**

(s) **Stampa f.** Impressione o imprimitura di che che sia, che lasci il segno. E stampa la cosa o strumento, che imprime e segna. E stampa per la cosa stampata in qualunque materia che sia.

Stampa di legno, ovvero in legno. Alcuni legni di bossolo, pero o altro legname duro, ne' quali si intagliano figure ed altro, a modo contrario alle stampe in rame; perché in queste serve l'incavatura per riceve in sé il colore, e imprimerlo nella carta, facendo uscir fuori dell'incavatura, per forza d'un torcolo, composto di due cilindri detti curri o rulli o subbi, con restare i piani puliti; ma in quelle di legno, il colore è ricevuto dal piano all'usanza della stampa da libri, e perciò deve restare incavato tutto quello che non ha da ricever colore, né fare impressione della carta. Ugo da Carpi, Artefice del passato secolo, inventò un modo di fare stampe di legno di tre pezzi, con le quali fannosi carte, che pajon disegnate, per avere in sé tre colori, col primo pezzo s'imprimono gli intorni e 'l lume, che è il bianco del foglio, con il secondo la mezza tinta, e con il terzo lo scuro.

Stampa in rame. Alcuni pezzi di piastra di rame bene spianati, e fatti (dalla banda dove s'ha da lavorare) lisci, ne' quali s'intagliano figure per istamparsi nel modo che si è detto di sopra nella stampa di legno. L'intaglio nel rame si fa di due maniere; una è con lo strumento detto bulino; l'altro è ad acqua forte, per la quale bisogna che il rame sia prima inverniciato d'una vernice fatta apposta (che si descriverà a suo luogo trattandosi delle vernici) sopra la quale si calca il disegno fatto di matita rossa, andando con un ago sopra i dintorni, come farebbe chi lucidasse; sopra le calcature si sgraffia la vernice tanto che si scopra il rame, non solo ne' dintorni, ma in tutte le linee che hanno da

fare l'ombra, la tinta e la mezza tinta. Sopra di questo rame così sgraffiato si dà l'acqua forte, la quale penetra in quegli sgraffi, e gli affonda. L'acqua forte si dà egualmente al tutto il rame per tre spazi di tempo: finito il primo spazio si dà di sego, con un pennelletto, alle mezze tinte; acciocchè, passandovi sopra l'acqua forte, non possa profundarle; dopo il secondo spazio, si dà il sego alle tinte per poter, senza lor nocumento, profundar con la medesima acqua forte; nel terzo spazio l'ombre e gli scuri. **Baldinucci, Vocabolario, 1681, ad vocem.**

(t) **Imitare.** Fare a simiglianza. Lat. *Imitari*. **Baldinucci, Vocabolario, 1681, ad vocem.**

(u) **Inventare.** Essere il primo autore di che che sia, fare ritrovamenti.

Inventiva f. Invenzione, ed è quello che noi diciamo propriamente, trovato. Lat. *Inventum, inventio*.

Inventore m. Che inventa, che è autore di cosa inventata. Lat. *Inventor, auctor*.

Invenzione f. Ritrovamento, trovato. I nostri Artefici dicono invenzione non solo quella facultà, che è nell'ottimo Maestro, di rappresentare con chiarezza e proprietà, quella inventiva, o storia o poetica, o mista che sia, in tal modo che e nel tutto e nelle parti apparisca tale, quale egli stesso ha voluto ch'ella sia; ma ancora dicono invenzione alla stessa cosa rappresentata, e dicono buona e cattiva invenzione la cosa stessa inventata; siccome buono e cattivo inventore chiamano colui che l'inventò. **Baldinucci, Vocabolario, 1681, ad vocem.**

(v) **Contraffare.** Imitare, fingere, far come un altro, e per lo più ne' gesti, e nel favellare. I nostri Artefici se ne vagliano alcuna volta per lo stesso, che ritrarre. **Baldinucci, Vocabolario, 1681, ad vocem.**

(w) **Copia.** Frau' nostri Artefici, dicesi quella opera che non si fa di propria invenzione, ma si ricava per l'appunto da un'altra, o sia maggiore o minore o eguale dell'originale.

Copiare. Far copia, ricavare dall'originale, far cosa simigliante a cosa fatta.

Copiatore m. Colui che copia dall'altri originale; cioè quei che non fa d'invenzione, ma con esempio. **Baldinucci, Vocabolario, 1681, ad vocem.**

Zur Kopie/Reproduktion der Druckgraphik aus »Alcuni Quesiti«

(x) (...) volle Iddio che avesse principio pure in Firenze il bello uso ed arte d'intagliare per la stampa, prima da Maso Finiguerra, che quasi a caso ne scoperse i bagliori, poi da Baccio Baldini orefice, poi dal nominato Antonio del Pollaiuolo, migliorato da Mantegna in Roma, e poi da Buonmartino [Martin Schongauer], e dai grand'uomini della Germania ridotto a perfezione, come io mostrerò altrove.⁶⁷⁵ E perché questo? Dico io non per altro, a mio credere, se non perché alle nostre arti ne venisse subito il gran bene che ci ha insegnato l'esperienza aver le medesime conseguito, mediante l'infinita copie che può gettare und stampa delle belle idee dei grandi artefici e dei loro mirabili componimenti. Anzi dirò più che sonosi avute per così necessarie le buone copie agli studiosi, che non potendosi quelle così comodamente usare nelle sculture, non prima fu quell'arte ancora insieme colla pittura di nuovo portata alla sua perfezione, che fu posto in uso il formar rilievi, gettando le statue di gesso per tramandarsi in varie parti; e si ha da buon autore, come testimonio di veduta, che delle statue così gettate del Lacoonte (...). **Baldinucci, Alcuni Quesiti, 1681, (Barocchi 1975), 483.**

⁶⁷⁵ Gemeint ist hier sicherlich die sich im Entstehen befindende Schrift *Cominciamento*.

ROGER DE PILES⁶⁷⁶

*Abregé de la vie des peintres (1699)*⁶⁷⁷

Roger de Piles war Maler, Kunstliterat und, neben Félibien, eine weitere wichtige Persönlichkeit der Kunstpolitik in Frankreich im 17. Jahrhundert, unter anderem in seiner Position als Conseiller Honoraire an der Académie Royale. Er verfasste außer *Abregé de la vie des peintres* von 1699 das Kunstlehrbuch *Cours de peinture par principes* (1708) und bereits 1673 den bekannten und für die zeitgenössischen kunsttheoretischen Diskussionen folgenreichen Traktat *Dialogue sur le coloris* über das Problem der Farbgebung.⁶⁷⁸

Das literarische Hauptwerk von de Piles, *Abregé*, steht am Ende einer langen Tradition der Künstlerviten-Literatur, die der Autor als Ausgangspunkt seiner Schrift wahrnimmt: In der Einleitung fasst er die wichtigsten davor entstandenen Künstlerviten zusammen, unter anderem nennt er Vasari, Baglione, Malvasia, Bellori, van Mander, Cornelis de Bie, Félibien und Sandrart. Anschließend stellt de Piles vor, was sein Buch angesichts der vielen bereits publizierten kunstliterarischen Schriften leisten soll: eine synthetische Darstellung der Geschichte und der Prinzipien der Malerei.⁶⁷⁹

De Piles nimmt in *Abregé* das System der Künstlerviten auf, das in der Form eines Kunstlehrbuchs die Geschichte der Kunst, Besprechungen der Werke und der Künstler sowie schließlich die kunsttheoretischen Ab-

handlungen umfasst. Der Autor »verkürzt« jedoch dieses System auf das »Wesentliche«, namentlich die Regeln der Kunst: Im ersten Buch bespricht der Autor Grundsätze der Kunstübung, die sich ausgehend von der generellen Diskussion um das »vollkommene Gemälde« zunächst mit den erforderlichen Eigenschaften des Künstlers und seiner Ausbildung, mit dem Verhältnis zwischen Natur und Kunst sowie mit der Bedeutung der antiken Kunst auseinandersetzen. Nachfolgend werden die Aufgaben der Malerei diskutiert und daran anknüpfend mit den bildimmanenten Normen von der Komposition bis zur Farbgebung und Ausdruck konfrontiert.⁶⁸⁰ Das vorletzte Kapitel befasst sich mit der Druckgraphik.⁶⁸¹ Das letzte Kapitel hingegen bespricht die Normen der Kennerschaft, die unter anderem das Problem des Erkennens des Originals von der Kopie betreffen.⁶⁸² Den einführenden Kapiteln folgen »abgekürzte« Künstlerviten (Buch II–VI), von denen de Piles einige mit kritischen Besprechungen (»Reflexions«) ergänzt. Hier werden, in Anlehnung an Bellori,⁶⁸³ einige Werke der ausgewählten Künstler ausführlicher in Bezug auf ihren Stil und Qualität besprochen.⁶⁸⁴ Das abschließende Buch VII führt hingegen Vergleiche der diversen Stile der verschiedenen Nationen an.⁶⁸⁵ In *Abregé* wird demnach ein

676 Clamecy, Nièvre 1635–1709 Paris.

677 *Abregé de la vie des peintres avec des reflexions sur leurs Ouvrages. Et un Traité du Peintre par fait, de la connoissance des Desseins, & de l'utilité des Estampes*, Paris, 1699. Zu de Piles *Abregé* siehe das nach wie vor aktuelle Standardwerk Teyssèdre 1964.

678 Zur Person Roger de Piles siehe Mirot 1924.

679 De Piles, *Abregé*, 1699, (Preface).

680 De Piles, *Abregé*, 1699, Kap. I–XXVI, 1–74.

681 Ibidem, Kap. XXVII, 74–92.

682 De Piles, *Abregé*, 1699, Kap. XXVIII, 93–106.

683 Vgl. [BELLORI].

684 Siehe etwa *Reflexions. Sur les Ouvrages de Leonard de Vinci*, De Piles, *Abregé*, 1699, 164–169.

685 De Piles, *Abregé*, 1699, *Des differéns Goûts des Nations*, 525–532. De Piles' *Abregé* stellt einen Vorreiter der Stilformanalyse in der Geschichte der Kunstgeschichte dar. Zum Konzept des »goût« siehe Lo Nostro 2016, 268. Siehe dort ebenfalls die Diskussion über die Vitenliteratur, die nach de Piles entstanden, 268–270. Die Viten im *Abregé* werden in der üblichen Systemat-

stringenter Künstlerkanon aufgestellt, der wiederum an den Stildiskurs anknüpft. Nichtsdestotrotz arbeitet de Piles, wie andere Literaten vor ihm, auf der Grundlage der früheren Texte, die er teilweise kritisch behandelt, verändert, kürzt oder korrigiert, aber auch inhaltlich oder im Wortlaut schlicht übernimmt und daher auch anekdotische Inhalte durchaus tradiert.⁶⁸⁶

Für de Piles steht fest: Druckgraphik ist eine eigenständige Kunstgattung, das Druckbild wiederum ist ein Objekt der Wissensvermittlung.⁶⁸⁷ Das lange Kapitel mit dem Titel »Über

den Nutzen der Drucke und ihre Verwendung« (XXVII) beginnt mit einem allgemeinen Satz über das grundlegende Bedürfnis der Menschen nach Wissen, über die Methoden, es zu erlangen und über die Schwierigkeiten, das Wissen festzuhalten oder in Erinnerung zu behalten. Eines der »glücklichen« Hilfsmittel hierfür sei, legt de Piles anschließend dar, die »vor einigen Jahrhunderten erfundene« Druckgraphik. (a)⁶⁸⁸ Im nächsten Absatz führt der Autor fort:

»In unserem Jahrhundert haben sie [die Druckbilder] einen hohen Grad an Vollkommenheit erreicht, und die guten Kupferstecher schenken uns eine derart große Anzahl an allen Arten von Themen, so dass es richtig ist, zu sagen, dass sie zu Aufbewahrungsorten geworden sind, von all den schönsten und kuriosesten Dingen in der Welt.« (a)

Im Anschluss daran schildert de Piles verknüpft die Geschichte der Druckgraphik von Maso Finiguerra bis Ugo da Carpi und Par-

tik Antike, Italien, Norden und Frankreich angeordnet. De Piles fügt jedoch eine Einteilung der italienischen Kunst in die romanische, florentinische, lombardische und venezianische Kunst ein.

686 Wie etwa nach Sandrarts Vorlage die Erzählung über die »böartige« Ehefrau von Albrecht Dürer. Siehe de Piles, *Abrégé*, 1699, 349–350 und TA, 1675, II, Buch 3, 225.

687 Angesichts der Tatsache, dass de Piles sich ausgiebig mit der Theorie des *colore* befasste, liegt es nahe, anzunehmen, der Autor nehme in seiner »gekürzten« Fassung der Künstlerviten eine dementsprechende Haltung gegenüber der Druckgraphik ein. *Dialogue sur le coloris* berührt einen der wichtigsten Problemgegenstände, den der Kunstliterat in weiteren Traktaten sowie Debatten innerhalb der Académie Royale vertiefte. Es ist de Piles, der das Konzept der Farbgebung und deren normative Notwendigkeit für die Malerei weit stärker als andere Kunsttheoretiker ausbaut: Farbgebung ist nicht mehr nur eine Komponente der Bildentstehung, sondern ein zentrales und entscheidendes Element der Malerei, an der sich der Stil und das Können des Malers offenbart. Siehe Lo Nostro 2016, 266. Zur Kunsttheorie bei de Piles siehe vor allem Puttfarcken 1985, zum Konzept des *couleur* *ibid.*, insbes. 64–72. Eine weitere Schrift zur Farbgebung von de Piles: *Discours de M. de Piles. De la nécessité d'établir des principes et des moyens d'y parvenir*, in: *Procès-verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture (1648–1792)*, Bd. 3 (1689–1704), hrsg.

v. M. Anatole Montaiglon, Paris 1880, 269–274. In *Abrégé* bespricht de Piles die Farbigekeit im Kapitel XIX. Zu den Debatten über die Farbgebung, unter anderem mit Protagonisten wie Abraham Bosse, Félibien, Le Brun und de Piles, siehe Teyssèdre 1957.

Die eigentliche Definition der Druckgraphik in Bezug auf das übergeordnete Thema Farbe erfolgt in *Cours de peinture par principes* von 1708. Hier steht fest: Die Druckgraphik ist eine Kunst, die mithilfe der Zeichnung und mit dem Grabstich die Lichter und Schatten der sichtbaren Dinge imitiert. »La gravure est un art qui par le moyen du dessin et de l'incision sur le matériès dures imite les lumières et les ombres des objets visibles.« Siehe de Piles 1708 (Michaud 1990), 147.

688 Zu diesem Kapitel siehe ebenfalls Teyssèdre 1964, 29–32.

migianino nach der Vorlage von Vasari.⁶⁸⁹ In Bezug auf die frühen Druckbilder pointiert de Piles, dass sie als »neue Kunst« bewundert und von den »kunstreichen« Malern genutzt wurden, die nach Ruhm strebend ihre Werke »der Welt zuteilwerden lassen wollten«: (b) Daher erwähnt de Piles die bekannte Kollaboration zwischen Raimondi und Raffael und merkt an, die vielen nachfolgenden »namhaften Kupferstecher« aus vielen Ländern brächten »mit dem Grabstichel und mit dem Ätzwasser viele unzählige Themen verschiedener Arten an den Tag«. (b) Aus diesem Grunde, führt de Piles fort, seien die Druckbilder für alle Berufe nützlich, etwa für Theologen, Philosophen, Geographen, für das Militär und schließlich für die Künstler und Kunstliebhaber.⁶⁹⁰ De Piles zählt schließlich Vorteile und Lehrinhalte auf, die die Druckbilder dank ihrer »Klarheit« – in der bildlichen Darstellung – und dank der hohen Anzahl der Exemplare für die spezifischen Berufe erbringen können.⁶⁹¹

Die Druckgraphik ist sowohl für die Ausbildung des Malers oder des Kupferstechers als auch für den Kunstkenner von Nutzen: Für den Maler bedeuten die Druckbilder einen Fundus verschiedener Stile und Meisterwerke und verhelfen damit der Verbesserung (»fortifizier«) des eigenen Stiles oder der Zeichnung (etwa nach dem Vorbild Raffaels). (c) Dies gilt auch für die Kupferstecher, die durch Druckbilder die diversen Modi des Kupferstichs oder der Radierung erlernen oder die Entwicklung des Kupferstechens nach Dürer bis zur Gegenwart überblicken können. (d) De Piles schreibt, dass Künstler wie Marcantonio Rai-

mondi, Cornelis Cort oder Cornelis Vischer sich durch ihre »Besonderheiten« im Kupferstechen auszeichneten und merkt an: »Sie sind auf unterschiedliche Weise bestrebt, entweder die Natur, wenn sie aus ihren Erfindungen schaffen, oder die verschiedenen Stile der Gemälde getreu wie möglich nachzuahmen«. (d) Ein Vergleich der Druckbilder dieser Kupferstecher-Meister erlaube außerdem, führt de Piles fort, ein besseres Verständnis für die Führung der Stichlinien, für die Verteilung der Lichter oder für den Wert der Töne zu erlangen und einen Modus der Grabstichelanwendung zu erlernen, welcher »die Feinheit der Linie mit der Stärke, Ausdruck und mit der außerordentlichen Exaktheit« vereinbare. (d) Auch »Kunstliebhaber« könnten von den Druckbildern profitieren, schreibt de Piles einige Zeilen weiter. Hier bekräftigt de Piles das Argument, dass die Druckbilder einen Überblick über das gesamte Schaffen eines Künstlers oder über die Leistungen diverser Künstler ermöglichen, die man an einem Ort, auf einem Tisch etwa, versammeln kann, was mit den Gemälden ja nicht möglich sei. Solch ein Überblick erlaubt wiederum die Entwicklung des Urteilsvermögens und das Erkennen der künstlerischen Qualität. (e) De Piles spezifiziert darauf bezogen weitere didaktische, »gute Effekte«, die aus der Betrachtung der Druckbilder hervorgehen: Sie »erfreuen« durch ihre Nachahmung, sie »lehren«, »weit besser« als Worte, und lassen Lehrinhalte besser in Erinnerung behalten, oder helfen, die Erinnerung »aufzufrischen«. Schließlich können durch die hohe Anzahl der Druckbilder samt ihrer bildnerischen und bildinhaltlichen Mannigfaltigkeit viele Dinge verglichen werden, was wiederum den »Geschmack« schult. (f)

In der Aufzählung diverser Wissensgebiete, welche von der Druckgraphik profitieren, wie Geschichte, Religion oder Philosophie, kommt

689 De Piles, *Abregé*, 1699, 75–77. De Piles verweist auf Vasaris Kapitel über Raimondi. Vgl. [VASARI].

690 *Ibidem*, 77–78.

691 De Piles, *Abregé*, 1699, 78–84.

der Autor nochmals auf die kunsthistorische und kunstkritische Funktion der Druckbilder zu sprechen: Sie erlauben etwa die Unterschiede oder Wechselbeziehungen zwischen den Malern, ihren Schülern und den diversen Schulen, wie die »Romanische Schule« mit Michelangelo und Raffael oder die »Venezianische Schule« mit Tizian und Bassano, zu erkennen.⁶⁹² Dies gelte ebenfalls für die druckgraphische Kunst. De Piles schreibt schließlich:

»Einige sammeln die Druckbilder, um die Kupferstecher zu vergleichen, ohne die Maler zu berücksichtigen; andere um die Bildinhalte zu vergleichen, oder auf eine andere Art und Weise; und es ist richtig, jedem die Freiheit zu überlassen, die Druckbilder so anzuwenden, wie er es für nützlich und angenehm hält.« (g)

Anschließend wendet sich de Piles dem didaktischen Nutzen der Druckbilder für die Jugend zu. Reise-Druckbilder etwa brächten durch ihre vielfältigen Darstellungen Einblicke in die zahlreichen kuriosen Dinge der diversen Länder.⁶⁹³ Druckbilder sind für de Piles daher nicht nur die zentralen Vermittler des Wissens, sondern vor allem Mittel der Überlieferung des Wissens an die zukünftigen Generationen. Hierauf bezogen formuliert auch de Piles das Bedauern, dass die Druckgraphik nicht bereits in der Antike erfunden worden sei.⁶⁹⁴

692 Ibidem, 87–88.

693 De Piles, *Abregé*, 1699, 88–90.

694 Ibidem, 90. Vgl. hierzu [DONI], Zitat (f) [FÉLIEBIEN], Zitat (o). Über die Funktion der Druckgraphik als Wissensvermittler äußerte sich de Piles auch in seinen »Anmerkungen« zur Kunst von Du Fresnoy (De Piles 1668, 101). Hier vergleicht de Piles die Druckgraphik mit einer schriftlichen Überlieferung: »Les estampes que nous voyons des choses antiques peuvent contribuer infiniment à nous former le génie et à donner nous de belles idées, de mesme que les

In de Piles' Auswahl der zu besprechenden Künstler wird die Druckgraphik in einem weit geringeren Umfang thematisiert als in der vorangegangenen Viten-Literatur des 17. Jahrhunderts. Es werden etwa kaum Druckbilder nach bestimmten Gemälden, Kooperationen zwischen Malern und Kupferstechern oder druckgraphische Werke von den in den Viten-Texten besprochenen Malern genannt.⁶⁹⁵ In der langen Besprechung von Annibale und Agostino Carracci wird die Tätigkeit Agostinos als Kupferstecher und Radierer nur kurz erwähnt,⁶⁹⁶ ebenso knapp äußert sich de Piles zu Hendrick Goltzius' druckgraphischem Œuvre.⁶⁹⁷ Jacques Callot, Claude Mellan oder den Sadelern werden keine Kapitel gewidmet. Das Thema Druckgraphik wurde für de Piles womöglich bereits im oben diskutierten Kapitel

écrits des bons auteurs sont capables de former un bon style à ceux qui veulent bien écrire.«

695 Erwähnt werden nur vereinzelt die druckgraphischen Tätigkeiten einiger Maler; über Beccafumi beispielsweise erfährt man nur, er habe »auf Holz geschnitzt« (De Piles, *Abregé*, 1699, 216). Ebenfalls knapp dargelegt werden in den bereits sehr kurzen Kapiteln die druckgraphischen Tätigkeiten von Georg Pencz und Heinrich Aldegrever (ibid., 353–354, 362; beide werden anders genannt: Georges Pens und Albert Aldegraf). Vielerorts, aber nur in kurzen Anmerkungen, wird darauf hingewiesen, dass nach Gemälden bestimmter Maler »zahlreiche«, »hervorragende« oder »recht gute« Drucke entstanden seien, wie etwa im Kapitel über Abraham Bloemaert (ibid., 409). Etwas ausführlicher ist de Piles allerdings bei der Benennung der Drucke nach Adam Elsheimer (ibid., 407–408). Hier dient als Vorlage Sandrart; vgl. TA, 1675, II, Buch 3, 295.

696 Hier wird als Agostinos Lehrer im Kupferstechen Cornelis Cort benannt. Siehe das ganze Kapitel zu den Carracci Brüdern, De Piles, *Abregé*, 1699, 300–316. Zu Agostino Carracci und Cornelis Cort, siehe ibid., 303.

697 De Piles, *Abregé*, 1699, 386.

über den »Nutzen der Druckgraphik« erschöpfend abgehandelt.

Einige ausführlichere Passagen zur Druckgraphik werden jedoch vorgelegt, etwa zu Parmigianino, zu Albrecht Dürer, Lucas van Leyden und Rembrandt. Im Kapitel zu Parmigianino bespricht de Piles den Maler als den Erfinder der Hell-Dunkel-Bilder, allerdings ist hier nicht die Rede vom üblichen *chiaroscuro*-Holzschnitt, sondern von Drucken aus zwei aufeinander gedruckten Kupferplatten. (h)⁶⁹⁸ De Piles äußert sich anerkennend zur Dürers Zeichenkunst und Druckgraphik. Der Autor stellt jedoch kritisierend die »gotische Manier« in den Vordergrund und zieht hierbei die Aussagen von Vasari heran. (i)⁶⁹⁹ Im nach-

folgenden Kapitel zu Lucas van Leyden bespricht de Piles den niederländischen Künstler als ebenbürtigen Wettstreitpartner von Dürer und widmet ihm eine lange Passage über sein »naturgegebenes Talent« und über seine »Gelehrsamkeit«. (j)⁷⁰⁰ Im Kapitel zu Rembrandt wiederum ist de Piles besonders ausführlich und der Beitrag weit umfassender als etwa bei Sandrart und Félibien.⁷⁰¹ Angesichts der Zurückhaltung zum Thema Druckgraphik innerhalb der Viten-Texte stellt das Kapitel zu Rembrandt daher eine bemerkenswerte Ausnahme dar: (k)⁷⁰² De Piles macht zahlreiche Beobachtungen zu den druckgraphischen Werken des Niederländers.⁷⁰³ Es sind aber nicht nur die

698 In diesem Zusammenhang bedauert de Piles, dass Parmigianino trotz seiner Kunstfertigkeit nur wenige Gemälde ausgeführt habe, sondern mehr Zeichnungen und Druckbilder; außerdem seien seine Gemälde in der Farbigkeit wenig »feinsinnig«. De Piles schreibt aber anschließend: Parmigianino hatte seine *chiaroscuro*-Erfindung bald aufgegeben, da diese zu viel Sorgfalt erforderte, und führte stattdessen wieder die »einfachen« Kupferstiche aus, die »in der ganzen Welt gefragt« waren und vielen fähigen Malern zu seiner Zeit als Vorlagen dienten. De Piles, *Abregé*, 1699, 202–207.

699 De Piles referiert außerdem die Aussage Vasaris, dass Dürer zwar ein seltener und berühmter Geist gewesen sei, jedoch eine weit höhere Meisterlichkeit hätte erlangen können, wenn er in der Toskana beheimatet gewesen wäre und in Rom »die schönen Dinge« studiert hätte. Vgl. [VASAR], (k2).

Für das Kapitel zu Dürer diente, wie schon angemerkt, Sandrarts *Teutsche Akademie* als Vorlage. In Bezug auf Sandrart nimmt de Piles Stellung zu dem frühen Kupferstich *Die drei Grazien*, den de Piles nicht als Kopie von Israhel van Meckenem bezeichnet, wie Karel van Mander oder Sandrart, jedoch eine »Stilähnlichkeit« zwischen den beiden Künstlern feststellt: »C'est environ ce tems-là qu'il commença à mettre en lumière quelques Estampes de sa façon. Il

Grava trois Graces, & des Têtes de Mort, avec d'autres Ossemens, un Enfer avec des Spectres diaboliques dans la manière d'Israël, de Malines, au deffus de ces trois Femmes, il y a un Globe sur lequel on voit ces trois Lettres O.G.H qui veulent dire en Allemand O Gott Hüte! O Dieu gardez nous des enchantemens: Il avoit pour lors vingt-six ans, car c'était en 1497«. De Piles, *Abregé*, 1699, 348. Vgl. Sandrart, TA, 1675, Buch 3, 222 und [VAN MANDER], Zitat (h). De Piles nennt auch weitere Quellen zu Dürer, etwa die Eloge von Erasmus von Rotterdam; *ibid.*, 350.

700 De Piles, *Abregé*, 1699, 356–58.

701 Natürlich abgesehen von dem Kapitel zu Rembrandt bei [BALDINUCCI]. Auch im Kapitel zu Rembrandt folgt de Piles zunächst dem Text aus Sandrarts *Teutsche Akademie*. Hier »korrigiert« De Piles aber zum Beispiel Sandrarts Behauptung, Rembrandt habe »nur« die Natur beachtet, und zeigt auf, dass Rembrandt durchaus italienische Zeichnungen und vor allem Drucke konsultiert habe. De Piles, *Abregé*, 1699, 433. Vgl. TA, 1675, II, Buch 3, 326–327 und [SANDRART].

702 Siehe hierzu auch Kap. 3.3.

703 De Piles stellt fest, der druckgraphische Stil Rembrandts sei seinen Gemälden gleich. Nur in diesem Zusammenhang behandelt de Piles die Druckgraphik als einen Bereich der Malerei.

aner kennenden Worte über die Ausdrucksqualität, über das Hell-Dunkel oder über die Linienführung, sondern vor allem die aus einer gründlichen Konsultation des Œuvres hervorgehenden Überlegungen, die de Piles hier anführt. Der Autor konnte zahlreiche Druckbilder Rembrandts einsehen, er wusste um ihre diversen Zustände und um die Abzug-Exemplare auf diversen Papiersorten; der Literat versucht außerdem, das druckgraphische Œuvre Rembrandts zeitlich zwischen 1628 und 1659 einzuordnen.⁷⁰⁴ De Piles räumt jedoch insgesamt, wie Félibien und Sandrart, dem Künstler Rembrandt eine »Sonderrolle« innerhalb des druckgraphischen Künstlerkanons ein.⁷⁰⁵

»Seine Stiche aus Ätzwasser haben viel von der Art und Weise seiner Gemälde. Sie sind ausdrucksvoll und geistreich, vor allem seine Portraits, in denen die Linienzüge derart angebracht sind, dass sie Fleisch und Leben vergegenwärtigen; die Anzahl der Drucke aus seiner Hand beziffert sich etwa auf zweihundertachtzig. Wenn man seine Portraits mehrmals sieht, lässt sich aus den Jahresangaben urteilen, dass er in diesem Jahrhundert geboren ist. Und von allen diesen Daten auf seinen Drucken gibt es

keines vor 1628 und keines nach 1659. Es gibt vier oder fünf [Drucke], die zeigen, dass er in Venedig war im Jahre 1635 und 1636.⁷⁰⁶ Er heiratete in Holland, und hat ein Portrait seiner Frau mit sich selbst gestochen, er überarbeitete viele seiner Drucke etwa vier bis fünf Mal, um das Hell-Dunkel zu ändern und um einen guten Effekt zu erreichen. Es scheint, dass das weiße Papier nicht immer für seinen Stil geeignet war, denn er zog eine Anzahl seiner Probedrucke auf einem leicht gefärbten Papier, hauptsächlich auf einem chinesischen Papier, das eine rötliche Färbung hat; diese Probedrucke sind von den Neugierigen begehrt. In seinen Stichen gibt es eine Art und Weise der Ausführung, die man bis dahin nicht kannte, soweit ich weiß.« (k)⁷⁰⁷

De Piles' *Abregé* präsentiert Ende des 17. Jahrhunderts nicht nur eine entschiedene Sicht auf die Druckgraphik als Wissen vermittelndes und »wissenschaftliches« Medium, (insbesondere auch jenseits der Frage nach ihrer autoreigenen oder reproduktiven Entstehung), sondern offenbart außerdem eine für die Geschichte der Kunsthistoriographie zukunftsweisende Methode, mit der – in diesem Falle in Bezug auf die Druckgraphik – reflektierende und quellenkritische sowie empirische Beobachtungen zusammengestellt werden.

704 Vgl. hierzu aktuell den Werkkatalog in NHD (Rembrandt 2013). De Piles entnahm diese Informationen sicherlich aus der Konsultation der Werke. Tatsächlich gehören zu den ersten datierten Drucken diejenigen aus dem Jahre 1628; die letzten Druckbilder Rembrandts stammen hingegen aus dem Jahr 1665. Siehe *ibid.* Bd. 1 und 2.

705 Der Autor von *Abregé* bezieht sich hierbei auf beides, auf Rembrandts Malerei und auf seine Druckgraphik, und zwar in ihren parallelen Qualitäten des »Natürlichen« oder in der »ausgewogenen« Hell-Dunkel-Erscheinung. In Bezug auf beide Kunstbereiche stellt de Piles Rembrandt daher als einen Meister jenseits des akademischen Kanons vor. Siehe Teyssèdre 1964, 145–148.

706 Rembrandt war nicht in Venedig. Siehe zu de Piles' Ausführungen über Rembrandt eingehend bei Slive 1953, 121–133. Siehe zu diesem Zitat auch Kap. 3.3.

707 De Piles beschließt das Kapitel mit der Anmerkung, dass Rembrandt auf den Vorwurf der Singularität seiner Farbgebung antwortete, er sei ein Maler und kein Färber. De Piles, *Abregé*, 1699, 435.

AUSZÜGE

Kapitel zur Druckgraphik: Funktion und Geschichte

Wissensstreben des Menschen und die Nützlichkeit der Druckbilder

(a) L'Homme naît avec un désir de savoir, & rien ne l'empêche tant de s'instruire, que la peine qu'il y a d'apprendre, & la facilité qu'il a d'oublier; deux choses dont la plupart des hommes se plaignent avec beaucoup de raison: car depuis que l'on recherche les Sciences & les Artes, & que pour les pénétrer on a mis au jour une infinité de Volumes, on nous a mis en même tems devant les yeux un objet terrible & capable de rebuter nôtre esprit & nôtre mémoire. Cependant nous avons plus que jamais besoin de l'un & de l'autre, ou du moins, de trouver les moyens de les aider dans leurs fonctions. En voicy un tres-puissant, & qui est une des plus heureuses productions des derniers siècles C'est l'invention des Estampes.

Elles sont arrivées dans nôtre siècle à un si haut degré de perfection, & les bons Graveurs nous en ont donné un si grand nombre sur toutes sortes de matières, qu'il est vray de dire qu'elles sont devenuës les dépositaires de tout ce qu'il y a de plus beau & de plus curieux dans le monde. **De Piles 1699, 74–75.**

Druckbilder seit ihrem Aufkommen bewundert, vielfältig und für den Ruhm der Künstler dienlich

(b) Ces premiéres Estampes attirèrent par leur nouveauté l'admiration de tous ceux qui les virent, & les habiles Peintres qui travailloient pour la gloire, voulurent s'en servir pour faire part au monde de leurs Ouvrages. Raphaël entr'autres employa le burin du fameux Marc-Antoine pour graver plusieurs de ses Tableaux & e de ses Dessesins; & ces admirables Estampes ont été autant Renommées qui ont porté

le nom de Raphaël par toute le Terre. Depuis Marc-Antoine un grand nombre de Graveurs se sont rendus recommandables, en Allemagne, en Italie, en France, & dans les Païs-Bas, & ont mis au jour, tant au burin, qu'à l'eau-forte une infinité de sujets de tous genres, Histories, Fables, Emblèmes, Devises, Médailles, Animaux, Païsages, Fleurs, Fruits, & généralement toutes le Productions visibles de l'Art & de la Nature. **De Piles 1699, 77.**

Druckgraphik als Lehrobjekt für Maler

(c) Aux Peintres, tout ce qui peut les fortifier dans les parties de leur Art; comme les Ouvrages Antiques, ceux de Raphaël & du Carrache pour le bon Goût, pour la correction du Dessen, pour la grandeur de manière, pour le chois des airs de Tête, des passions de l'Ame, & des Attitudes: ceux du Corrège pour la grace & pour la finesse des expressions: ceux du Titien, du Bassan & des Lombards pour le caractère de la vérité, & pour les naïves expressions de la Nature, & sur tout pour le Goût du Païsage: ceux de Rubens pour un caractère de grandeur & de magnificence dans ses Inventions, & pour l'artifice du Clair-obscur: ceux enfin, qui, bien que défectueux dans quelque partie, ne laissent pas de contenir quelque chose de singulier & d'extraordinaire. Car les Peintres peuvent tirer un avantage considérable de toutes les différentes manières de ceux qui les ont précédés (...). **De Piles 1699, 80–81.**

Druckgraphik als Lehrobjekt für Kupferstecher

(d) Aux Graveurs, un chois de Pièces de différentes manières, tant au burin qu'à l'eau-forte. Ce chois leur doit servir aussi pour voir le progrès de la Graveure depuis Albert Dure jusqu'aux Ouvriers de nôtre tems, en passant par les Ouvrages de Marc-Antoine, de Corneille Cort, des Caraches, des Sadelers, de Goltzius, de Muler, de Vostermans, de Pontius, de Bols-

vert, de Vischer, & enfin par un grand nombre d'autres que je ne nomme point, qui on eu un Caractère particulier, & qui par différentes voyes se sont tous efforcez d'imiter, ou la Nature, quand ils ont fait de leur Invention, ou les Tableaux de différentes manières, quand ils ont eu pour fin la fidélité de leur imitation. En comparant ainsi l'Ouvrages de tous ces Maîtres, ils peuvent juger lesquelles ont mieux entendu la conduite des Tailles, le ménagement de la Lumière, & la valeur des tons par rapport au Clair-obscur, lesquelles ont sù le mieux accorder dans leur burin la délicatesse avec la force & esprit de chaque chose avec l'extrême exactitude; afin que, profitant de ces Lumières, ils ayant la loüable ambition d'égaliser ces habiles Maîtres, ou de les surpasser. **De Piles 1699, 81–82.**

Druckbilder ermöglichen eine Übersicht über die Entwicklung der Kunst

(e) Car il est presque impossible d'amasser en un même lieu des Tableaux des meilleurs Peintres dans une quantité suffisante, pour se former une Idée complete sur l'Ouvrage de chaque Maître: & quand avec beaucoup de dépense on auroit rempli un Cabinet spacieux de Tableaux de différentes manières, il ne pourroit y en avoir que deux ou trois de chacune; ce qui ne suffit pas pour porter un jugement bien précis du Caractère du Peintre, ni de l'étendue de sa capacité. Au lieu, que par la moyen des Estampes, vous pouvez sur une table voir sans peine les Ouvrage des différent Maîtres, en former une Idée, en juger par comparaison, en faire un choix, & contraster par cette pratique une habitude du bon Goût & des bonnes manières, sur tout, si cela se fait en présence de quelqu'un qui ait du discernement dans ces sortes de choses, & qui en sache distinguer le bon d'avec le médiocre. **De Piles 1699, 83–84.**

Weitere Vorzüge der Druckgraphik als Medium der Wissensvermittlung

(f) Entre tous les bons effets qui peuvent venir de l'usage des Estampes, on s'est icy contenté d'en rapporter six, qui feront juger facilement des autres.

Le premier est de divertir par l'imitation, & en nous représentant par leur Peinture les choses visibles.

Le 2e. est de nous instruire d'une manière plus forte & plus prompte que par la parole. (...)

Le 3e. D'abrèger le tems que l'on employeroit à relire les choses qui sont échappées de la mémoire, & de la rafraichir en un coup d'œil.

Le 4e. De nous représenter les choses absentes comme si elles étoient devant nos yeux, & que nous ne pourrions voir que par des voyages pénibles, & par de grandes dépenses.

Le 5e. De donner les moyens de comparer plusieurs choses ensemble facilement, par peu de lieu que les Estampes occupent, par leur grand nombre, & par leur diversité.

Et le 6e. De former le Goût aux bonnes choses, & de donner au moins une teinture des beaux Arts, qu'il n'est pas permis aux honnêtes gens d'ignorer. **De Piles 1699, 84–85.**

Diverse Gründe, die Druckgraphik zu sammeln

(g) Quelques-uns assemblent leurs Estampes par rapport aux Graveurs, sans avoir égard aux Peintres; d'autres par rapport aux sujets qu'elles représentent, d'autres une autre façon, & e il est juste de laisser à un chacun la liberté d'en user selon ce qui luy semblera plus utile & plus agréable. **De Piles 1669, 88.**

Auszüge aus den Viten-Kapiteln zum Thema Druckgraphik

Parmigianino

(h) Malgré la vivacité de son Esprit & la facilité de son Pinceau il a fait peu de Tableaux,

ayant employé la plus grande partie de son tems à faire des Dessesins & à graver des Planches. Le peu que j'ay vû de sa Peinture me donne une idée d'un assez bon Clair-obscur: mais sa Couleur locale est fort ordinaire & peu recherchée. C'est le Parmésan, qui le premier a trouvé le secrets par le moyen de deux Planches de cuivre, d'imprimer sur un papier de demie teinte le blanc & le noir, & de donner ainsi plus de rondeur aux Estampes: mais il n'a pas continué de se servir de cette Invention, qui demande trop de soin, voyant d'ailleurs que ses Estampes, toures simples, étoient recherchées de tout le monde, & qu'elles servoient même de Modèle à plusieurs habiles Peintres de son tems. **De Piles 1699, 206–207.**

Albrecht Dürer

(i) Enfin ses Ouvrages qui ont été dans son temps & dans son País les plus estimez, ne méritent pas aujourd'huy qu'on entre dans un plus grand détail des parties de la Peinture: car pour y trouver un bon endroit il en faut essayer beaucoup de mauvais. Neantmoins on ne peut nier qu'au Goût prés, Albert n'ait été savant dans le Dessen, & que la nouveauté de ses Estampes ne lui ait acquis par tout beaucoup de réputation & n'ait fait dire à Vasari, que, Si cét homme si rare, si exact, & si universel, avoit eu la Toscane pour patrie, comme il a eu la Flandre, & qu'il eût pû étudier d'après les belles choses que l'on voit dans Rome, comme nous avons fait nous autres, il aurait été le meilleur Peintre de toute l'Italie, de même qu'il a été la Génie le plus rare & le plus célébré qu'ayont jamais eû les Flamans.⁷⁰⁸ **De Piles 1699, 352–353.**

Lucas van Leyden

(j) Eut son Père pour Maître: mais la Nature l'avoit déjà pourvû de tant de Dispositions

avantageuses, qu'il a commencé à graver dès l'âge de neuf ans, & qu'à quatorze il a fait des Planches considérables par la quantité & par la beauté du travail qui s'y rencontre. Sa Peinture alloit de pair avec sa Graveure, & l'une & l'autre étoient faites avec un soin & une propreté admirables. Il avoit une extrême ardeur pour l'Etude de sa Profession, & si le tems qu'il a passé dans la recherche des effets de la Nature de son País avoit été employé à considérer l'Antique, on pourroit dire de luy ce qu'on a dit d'Albert Dure en pareille occasion,⁷⁰⁹ que ses Ouvrages auroient été admirez de tous les siècles. Il étoit magnifique dans sa dépense & dans ses habits.⁷¹⁰ **De Piles 1699, 356–357.**

Rembrandt van Rijn

(k) Sa graveure à l'Eau forte tient beaucoup de sa manière de peindre. Elle est expressive & spirituel, principalement ses Portraits, dont les touches sont si à propos qu'elles expriment & la Chair & la Vie, le nombre des Estampes qui sont de sa main est d'environ deux cens quatre-vingt. On y voit son Portrait plusieurs fois, & l'on peut juger par l'année qui y est marquée qu'il est né avec le siècle; Et de toutes ces dates que l'on voit sur ses Estampes, il n'y en a point au de là de 1628, ni après 1659. Il y en a quatre ou cinq qui font voir qu'il étoit à Venise en 1635 & 1636. Il se maria en Hollande, & il a gravé le Portrait de sa Femme avec le sien, il a retouché plusieurs de ses Estampes jusqu'à quatre & cinq fois pour en changer le Clair-obscur & pour chercher un bon effet. Il paroît que le papier blanc n'étoit pas toujours de son Goût pour les impressions: car il a fait tirer quantité de ses épreuves sur du papier de demie teinte principalement sur du papier de la Chine qui

708 Vgl. [VASARI], Zitat (k2).

709 Vgl. oben Zitat (i).

710 Hier ist die Technik des Mezzotinto gemeint.

est d'une teinte Rousse & dont les épreuves sont recherchées des Curieux.

Il y a dans sa graveure une façon de faire qui n'a point encore été connue que je sache. Elle a quelque chose de la manière noire, mai celle-cy n'est venue qu'après. **De Piles 1699, 434-435.**

Literaturverzeichnis

WERKVERZEICHNISSE

- BARTSCH 1802–21: Adam von Bartsch, *Le peintre graveur*, 21 Bde., Wien: Degen/Mechetti, 1802–1821.
- BARTSCH (B.): Adam von Bartsch, *Le peintre graveur*. Nouvelle édition, réproduction fac-similé, 22. Bde., Leipzig: Johann Ambrosius Bart, 1854–1876.
- CRISTOFORI 2005: Roberta Cristofori [Hg.], Agostino, Annibale e Ludovico Carracci. *Le stampe della Biblioteca Palatina di Parma* (Sammlungskat., Biblioteca Palatina, Parma), Bologna: Editrice Compositori, 2005.
- DE GRAZIA 1984: Diane De Grazia Bohlin [Hg.], *Le stampe dei Carracci, con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi*, Bologna: Edizioni Alfa, 1984.
- HIND 1938–48: Arthur Mayger Hind, *Early Italian engraving*, 7 Bde., London: Quaritch, 1938–1948.
- NHD: *The New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts. 1450–1700*, Roosen-daal et al. 1993–...
- NHD (HONDIUS 1994): Nadine Orenstein, Hendrick Hondius, in: *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts*, (op. cit.), Roosendaal: Van Poll, 1994.
- NHD (LEYDEN 1996): Jan Piet Filedt Kok, Lucas van Leyden, in: *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts*, (op. cit.), 4 Bde., Rotterdam: Sound & Vision Interactive 1996.
- NHD (CORT 2000): Manfred Sellink, Cornelis Cort, in: *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts*, (op. cit.), hg. von Huigen Leeftang, 3. Bde., Rotterdam et al.: Sound & Vision Publishers et al., 2000.
- NHD (REMBRANDT 2013): Erik Hinterding, Harmensz Rembrandt van Rijn, in: *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts*, (op. cit.), hg. von Ger Luijten, 7 Bde., Ouderkerk aan den IJssel: Sound & Vision Publishers, 2013.
- NHG: *The new Hollstein German engravings, etchings and woodcuts, 1400–1700*, Ouderkerk aan den IJssel: Sound & Vision Publishers, 1996–...
- NHG (GREUTER 2016): Jörg Diefenbacher u. Eckhard Leuschner, *The Greuter Family*, in: *The new Hollstein German engravings, etchings and woodcuts, 1400–1700*, (op. cit.), hg. von Ger Luijten, 4. Bde., Ouderkerk aan den IJssel: Sound & Vision Publishers, 2016.
- SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM 2001–4 (S/M/S): *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, hg. von Rainer Schoch, Matthias Mende u. Anna Scherbaum, 3 Bde., München et al.: Prestel, 2001–2004.

ORIGINAL-EDITIONEN

- ARMENINI 1587: Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura* di M. Gio. Battista Armenini da Faenza, Ravenna 1587.
- BAGLIONE 1642: Giovanni Baglione, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti*. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642, Rom 1642.
- BALDINUCCI 1681: Filippo Baldinucci: *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno*, nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della Pittura, Scultura, & Architettura, ma ancora di altre Arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il Disegno, Florenz 1681.
- BALDINUCCI 1681 (A): Lettera di Filippo Baldinucci fiorentino, accademico della Crusca, nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di pittura, all'illustrissimo, e clarissimo Signor Senatore Marchese Vincenzo Capponi, Rom 1681.
- BALDINUCCI 1681–1728: Filippo Baldinucci, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, 6 Bde., Florenz 1681–1728.
- BALDINUCCI 1686: Filippo Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, Florenz 1686.
- BELLORI 1657: Giovanni Pietro Bellori, *Argomento della Galeria Farnese dipinta da Annibale Caracci*, Rom 1657.
- BELLORI 1672: Giovanni Pietro Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori, et Architetti moderni*, scritte da Gio. Pietro Bellori. Parte prima, Rom 1672.
- BELLORI 1695: Giovanni Pietro Bellori, *Descrizione delle imagini dipinte da Raffaele d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Rom 1695.
- BORGHINI 1584: Raffaello Borghini, *Il riposo, in cui della Pittura, e della Scultura si favella, de' più illustri Pittori, e Scultori, a delle più famose opere loro si fa mentione, e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano*, Florenz 1584.
- BOSSE 1645: Abraham Bosse, *Traicté des manieres de graver en taille douce sur l'airin. Par le moyen des eaux fortes, & des vernis durs & mols. Ensemble de la façon d'en Imprimer les Planches & d'en Construire la Presse & autres choses concernans lesdits Arts*, Paris 1645.
- BOSSE 1649: Abraham Bosse, *Sentimens sur la distinction des diverses manieres de Peinture, Dessin & Gravuere, & des Originaux d'avec leurs Copies*, Paris 1649.
- CELLINI 1568: Benvenuto Cellini, *Due Trattati. Uno intorno alle otto principali arti dell'oreficeria. L'altro in materia dell'Arte della Scultura; dove si veggono infiniti segreti nel lavorar le Figure di Marmo, & nel gettarle di Bronzo*, Florenz 1568.
- DE BIE 1662: Cornelis De Bie, *Het Gulden Cabinet. Vande edel vry Schilder Const inhoudende den lof vande vermarste Schilders, Architecte, Beldhowers, Antwerpen 1662*.
- DE PILES 1668: Roger de Piles, *Remarques sur l'art de peinture de Charles Alphonse Du Fresnoy*, in: *L'art de peinture de Charles Alphonse Du Fresnoy*, Paris 1668, 59–167.
- DE PILES 1699: Roger de Piles, *Abregé de la vie des peintres avec des reflexions sur leurs Ouvrages. Et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Dessesins, & de l'utilité des Estampes*, Paris, 1699.
- DE PILES 1708: Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708.

- DOLCE 1557: Lodovico Dolce, Dialogo della Pittura intitolato L'Areto. Nella quale si ragiona della dignità di essa Pittura, e di tutte le parti necessarie, che a perfetto Pittore si acconvegono, Venedig 1557.
- DONI 1549: Anton Francesco Doni, Disegno del Doni, partito in piu ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura; de colori, de getti, de modegli, con molte cose appartenenti a quest'arti, Venedig 1549.
- DONI 1550: Anton Francesco Doni, La prima parte delle Medaglie del Doni, Firenze 1550.
- DONI 1552/53: Anton Francesco Doni, I Marmi del Doni, Academico peregrino, Venedig 1552-1553.
- DONI 1564: Anton Francesco Doni, Le Pitture del Doni, Academico Pellegrino, Padua 1564.
- ERASMUS 1528: Erasmus von Rotterdam, De recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione, Paris 1528.
- EVELYN 1662: John Evelyn, Sculptura: or the History and Art of Chalcography and Engraving in Copper, London 1662.
- FÉLIBIEN 1666-88: André Félibien, Entretiens sur le Vies et sur les Ouvrages des plus excellens Peintres anciens et modernes, 5 Bde., Paris 1666-1688.
- FÉLIBIEN 1676: André Félibien, Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture, et des autres Arts qui en dependent. Avec un dictionnaire des Termes propres à chacun de ces Arts, Paris 1676.
- FÉLIBIEN 1705: André Félibien, Entretiens sur le Vies et sur les Ouvrages des plus excellens Peintres anciens et modernes. Nouvelle Edition revuë., 5. Bde. London 1705.
- GAURICUS 1526: Pomponius Gauricus, Pomponii Gaurici Neapolitani, Elegiae. Eclogae Sylvae. Epigrammata, Venedig 1526.
- GOETHE 1810: Johann Wolfgang von Goethe, Zur Farbenlehre, 2 Bde., Tübingen 1810.
- HOOGSTRATEN 1678: Samuel van Hoogstraten, Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt, Rotterdam, 1678.
- LAMPSONIUS 1572: Domenicus Lampsonius, Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris Effigies, Antwerpen 1572.
- LOMAZZO 1584: Giovanni Paolo Lomazzo, Trattato dell'arte de la pittura, scoltura et architettura di Gio. Paolo Lomazzo, Milanese Pittore. Diviso in sette libri. Ne' quali si contiene tutta la Theorica, & la prattica d'essa pittura, Mailand, 1584.
- LOMAZZO 1590: Giovanni Paolo Lomazzo, Idea del Tempo della pittura di Gio. Paolo Lomazzo pittore, Mailand 1590.
- MALVASIA 1678: Carlo Cesare Malvasia, Felsina Pittrice. Vite de pittori Bolognesi, Bologna 1678.
- QUAD V. KINCKELBACH 1609: Matthias Quad von Kinckelbach, Teutscher Nation Herligkeit: Ein außführliche beschreibung des gegenwertigen, alten, vnd vhralten Standts Germaniae, Köln 1609.
- RIDOLFI 1648: Le maraviglie dell'arte overo le vite de gl' illustri pittori Veneti, e dello Stato, 2. Bde. Venedig 1648.
- SACHS 1568: Hans Sachs, Eygentliche Beschreibung Aller Stände auff Erden [...], Frankfurt 1568.
- SANDRART 1675-80: Johannes Sandrart, Teutsche Akademie der Edlen Bau-, Bild, und Mahlerey-Künste, 3 Bde., Nürnberg 1675-1680.
- VARCHI 1549: Benedetto Varchi, Due Lezzioni di M. Benedetto Varchi, Florenz 1549.
- VASARI 1550: Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri, 3 Bde., Florenz 1550.
- VASARI 1568: Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori. Con i ritratti loro et con l'aggiunta delle Vite de' vivi, & de' morti dall'anno 1550 insino al 1568, 3 Bde., Florenz 1568.
- ZONCA 1607: Vittorio Zonca, Novo teatro di machine et edificii, Padua 1607.

SEKUNDÄRAUSGABEN/KOMPILATIONEN

- ALVES 1984: José da Felicidade Alves [Hg.], *Obra completa de Francisco De Holanda*, 5 Bde. Lissabon: Livros Horizonte, 1984.
- BAROCCHI 1960–62: Paola Barocchi [Hg.], *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e Controriforma*, 3 Bde., Bari: Laterza, 1960–1962.
- BAROCCHI 1975: Paola Barocchi, *Appendice con nota critica e supplementi*, in: Ranalli 1974–1975 op. cit. (Neudruck, Florenz 1845–1847), Florenz: Studio per Edizioni Scelte, 1974–75, Bd. 6.
- BAROCCHI 1977–79: Paola Barocchi, [Hg.], *Scritti d'arte del Cinquecento*, 9 Bde. Turin: Einaudi 1977–1977.
- BÄTSCHMANN/SCHÄUBLIN 2011: Oskar Bätschmann u. Christoph Schäublin [Hg.], Leon Battista Alberti. *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, (2. Aufl.), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2011.
- BÄTSCHMANN/WEDDIGEN 2013: Oskar Bätschmann u. Tristan Weddigen [Hg.], Benedetto Varchi. *Paragone – Rangstreit der Künste*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2013.
- BELL 1906: C. F. Bell [Hg.], *Evelyn's Sculptura. With the unpublished Second Part*, Oxford: At the Clarendon Press, 1906.
- BENEDETTUCCI 1991: Fabio Benedettucci [Hg.], *Il Libro di Antonio Billi*, Anzio (Rom): De Rubeis, 1991.
- BENJAMIN 2006: Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936/1939, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- BETTARINI/BAROCCHI 1966–97: Rosanna Bettarini u. Paola Barocchi [Hg.], *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6. Bde., Florenz: Sansoni, 1966–1997.
- BLOSEN ET AL. 2009: Hans Blosen, Per Baerensen u. Harald Pors [Hg.], Hans Sachs und Jost Amman. *Das Ständebuch*, 2. Bde., Aarhus: University Press, 2009.
- BOREA 2009: Evelina Borea [Hg.], Giovan Pietro Bellori. *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, (2. unver. Ausg. von 1976), 2 Bde., Turin: Einaudi, 2009.
- BOREA 2013: Evelina Borea [Hg.], Filippo Baldinucci. *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, Turin: Einaudi, 2013.
- BOTTARI/TICOZZI 1976: Giovanni Bottari u. Stefano Ticozzi [Hg.], *Raccolta di Lettere sulla pittura, scultura et architettura*, scritta da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII, 8 Bde., Hildesheim et al.: Olms, 1976.
- BREPOHL 2005: Erhard Brepohl [Hg.], *Benvenuto Cellini. Traktate über die Goldschmiedekunst und die Bildhauerei*, Köln et al.: Böhlau, 2005.
- BREPOHL 2013²: Erhard Brepohl [Hg.], *Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk*, (2. Aufl.), Köln et al.: Böhlau, 2013.
- BURIONI 2006: Matteo Burioni [Hg.], Giorgio Vasari. *Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei. Die künstlerischen Techniken der Renaissance als Medien des »disegno«*, Berlin: Wagenbach, 2006.
- CARNEVALI/ROSSI 2014: Monia Carnevali u. Marco Rossi [Hg.], *Lodovico Guicciardini, Descrizione dei paesi bassi*, Rom: UniverSItalia, 2014.

- CHENNEVIÈRES-POINTEL ET AL. 1851–60: Charles Philippe de Chennevières-Poincel u. Anatole de Montaiglon (Hg.), Pierre-Jean Mariette. Abecedario de P.-J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes, 6 Bde., Paris: Dumoulin 1851–1860.
- CIARDI 1974: Roberto Paolo Ciardi (Hg.), Gian Paolo Lomazzo. Scritti sulle arti, 2 Bde., Pisa: Marchi & Bertolli, 1974.
- CRAMER/KLEMM 1995: Thomas Cramer u. Christian Klemm (Hg.), Renaissance und Barock, (Reihe: Bibliothek der Kunstliteratur) Band 1, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1995.
- CUTOLO 1999: Paolo Cutolo (Hg.), Pomponio Gaurico, De Sculptura, Neapel: Edizioni Scientifiche Italiane, 1999.
- DAVIS 2008: Margaret Daly Davis [Hg], Anonymus, Rezension von Giovan Pietro Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, in »Giornale de' letterati«, 23. Giugno 1673, in: Fontes. Text- und Bildquellen zur Kunstgeschichte 1350-1750, Bd. 17, Universitätsbibliothek der Universität Heidelberg, 2008, Elektronische Ressource, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/610>, (Letzter Zugriff, 23. Februar 2021).
- DE BENEDICTIS 2000: Cristina De Benedictis (Hg.), Marco Antonio Michiel. Notizia d'opere del disegno, Florenz: Edifir Edizioni, 2000.
- FANFANI 1863. Pietro Fanfani (Hg.), I Marmi di Antonfrancesco Doni, Florenz: G. Barbèra Editore, 1863.
- FARA 2016: Giovanni Maria Fara (Hg.), Intagliatori. Giovanni Baglione, Pisa: Edizioni della Normale, 2016.
- FERRERO 1980: Giuseppe Guido Ferrero (Hg.), Opere di Benvenuto Cellini, Turin: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1980.
- FICARRA 1968: Annamaria Ficarra (Hg.), L'anonimo Magliabechiano, Neapel: Fiorentino, 1968.
- FICARRA 1978: Annamaria Ficarra (Hg.), Il libro di Antonio Billi, Neapel: Fiorentino, 1978.
- FINOLI/GRASSI 1972: Anna Maria Finoli u. Liliana Grassi (Hg.), Antonio Averlino detto il Filarete. Trattato di architettura, 2 Bde., Mailand: Edizioni il Polifilo, 1972.
- FLOERKE 1991: Hanns Floerke (Hg.), Carel van Mander. Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. (Von 1400 bis ca. 1615), (Neuaufgabe der 1. Auflage, München/Leipzig 1906), Worms: Werner 1991.
- FOLLIERO-METZ 1998: Grazia Dolores Folliero-Metz (Hg.), Francisco De Holanda, Diálogos em Roma (1538). Conversations on Art with Michelangelo Buonarroti, Heidelberg: Winter, 1998.
- FREY 1892: Carl Frey (Hg.), Il Libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze, Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1892.
- FREY 1892A: Carl Frey (Hg.), Il Codice Magliabechiano, cl. XVII. 17, contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritte da Anonimo Fiorentino, Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1892.
- FREY 1982: Karl Frey (Hg.), Giorgio Vasari. Der literarische Nachlass, (Nachdruck, Ausgaben München et al. 1930, 1932 u. 1940), 3 Bde., Hildesheim et al.: Olms 1982.
- FREZZATO 2003: Fabio Frezzato (Hg.), Cennino Cennini. Il libro dell'arte, Vicenza: Neri Pozza Editore, 2003.
- FRIMMEL 1896: Theodor Frimmel (Hg.), Der Anonimo Morelliano (Marcanton Michiel's Notizia d'opere del disegno), Wien: Carl Graeser, 1896.
- FRÖHLICH 1974: Max und Ruth Fröhlich (Hg.), Benvenuto Cellini. Abhandlungen über die

- Goldschmiedekunst und die Bildhauerei, Basel 1974.
- GABBERT 2009: Caroline Gabbert (Hg.), Giorgio Vasari. Das Leben des Michelangelo, Berlin: Wagenbach 2009.
- GETSCHER 2003: Robert H Getscher, An Annotated and Illustrated Version of Giorgio Vasari's History of Italian and Northern Prints from his ›Lives of the Artists‹ (1550 & 1568), 2 Bde., Lewiston et al.: Mellen, 2003.
- GORRERI 1988: Marina Gorreri (Hg.), Giovanni Battista Armenini. De' veri precetti della pittura, Turin: Einaudi, 1988.
- HINZ 2011: Berthold Hinz (Hg.), Albrecht Dürer. Vier Bücher von menschlicher Proportion (1528), Berlin: Akademie Verlag, 2011.
- HOEKER 1916: Rudolf Hoecker (Hg.), Lehrgedicht des Karel van Mander, Haag: Nijhoff 1916.
- ILG 1871: Albert Ilg [Übers.], Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa, Wien: Braumüller, 1871.
- KIRCHNER/NOVA ET AL. 2008–2012: Thomas Kirchner, Alessandro Nova, Carsten Blüm, Anna Schreurs und Thorsten Wübbena (Hg.): Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste. Joachim von Sandrart, Nürnberg 1675/1679/1680 Wissenschaftlich kommentierte Online-Edition (2008–2012), in: Sandrart.net: Eine netzbasierte Forschungsplattform zur Kunst- und Kulturgeschichte des 17. Jahrhunderts, <http://ta.sandrart.net/de/> (letzter Zugriff, 23.02.2021).
- KLEMM 1994/95: Christian Klemm (Hg.), Joachim von Sandrart. Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, (Facsimile-Ausgabe u. Einführung v. Christian Klemm), Nördlingen: Uhl, 3. Bde. 1994–95.
- LEMMENS 1971: Cornelis de Bie. Het Gulden Cabinet van de edel vry Schilderconst, (Facsimile-Ausgabe, Einführung von G. Lemmens), Soest: Davaco Publisher, 1971.
- LOCHNER 1875: Georg Wolfgang Karl Lochner, (Hg.), Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547, nebst der Fortsetzung des Andreas Gulden, Wien: Braumüller, 1875.
- LO NOSTRO 2015: Gabriele Lo Nostro (Hg.), Abraham Bosse, Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture, dessin et gravure, et des originaux d'avec leurs copies, Monaco: LiberFaber, 2015.
- MAFFEI 2004: Sonia Maffei (Hg.), Pitture del Doni academico pellegrino. Neapel: La Stanza delle Scritture, 2004.
- MARUCCHI 1956: Adriana Marucchi (Hg.), Giulio Mancini. Considerazioni sulla pittura, Rom: Accademia nazionale dei Lincei, 1956.
- MICHAUD 1990: Yves Michaud (Hg.), Roger de Piles, Cours de peinture par principes, Nîmes: Chambon, 1990.
- MIEDEMA 1973: Hessel Miedema (Hg.), Karel van Mander. Den grondt der edel vry schilder-const, 2. Bde., Utrecht: Haentjens Dekker & Gumbert 1973.
- MIEDEMA 1994–99: Hessel Miedema (Hg.), Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilder-boek, 6 Bde., Doornspijk: Davaco, 1994–99.
- MILANESI 1857: Carlo Milanese (Hg.), I Trattati dell'oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini. Nuovamente messi alle stampe secondo la originale dettatura Codice Marciano, Florenz: L. Monnier 1857.
- MODRONI 2003: Grazia Modroni (Hg.), Francisco d'Olanda. I Trattati d'arte, Livorno: Sillabe, 2003.
- MONTANARI 2013: Tomaso Montanari, L'età barocca. Le fonti per la storia dell'arte (1600–1750), Rom: Carocci Editore, 2013.

- OLSZEWSKI 1977: Edward J. Olszewski (Hg.), Giovanni Battista Armenini. On the true precepts of the art of painting, New York: Burt Franklin & Co., 1977.
- PARODI 1975: Severina Parodi (Hg.), Filippo Baldinucci. Vocabolario toscano dell'arte del disegno, Florenz: Studio per Edizioni Scelte, 1975.
- PERICOLO/TAKAHATAKE ET AL. 2017: Lorenzo Pericolo, Naomi Takahatake et al. (Hg.), Life of Marcantonio Raimondi and critical catalogue of prints by or after Bolognese masters (Reihe: Carlo Cesare Malvasia, hg. von Elizabeth Cropper u. Lorenzo Pericolo), 2 Bde., London: Miller, 2017.
- RANALLI 1974–75: Ferdinando Ranalli (Hg.), Filippo Baldinucci, Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua, 7 Bde., Florenz: Studio per Edizioni Scelte, 1974–1975.
- RHEIN 2008: Gudrun Rhein, Der Dialog über die Malerei, Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts, Köln et al.: Böhlau, 2008.
- RÖTTGEN 1995: Herwarth Röttgen (Hg.), Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642, 3 Bde., Rom: Biblioteca Apostolica Vaticana, Studi e testi, 1995.
- RUPPRICH 1956–69: Hans Rupprich (Hg.), Dürer. Schriftlicher Nachlass, 3 Bde., Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft 1956–1969.
- SCHLOSSER 1924 (1985): Julius Schlosser, Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte, (Org. Wien 1924, unveränderter Nachdr.), München/Wien: Verlag Anton Schroll & Co., 1985.
- SCIOLLA/VOLPI 2001: Gianni Carlo Sciolla und Caterina Volpi (Hg.), Da van Eyck a Brueghel. Scritti sulle arti di Domenico Lampsonio, Turin: Utet 2001.
- SCHORN/FÖRSTER 1983: Ludwig Schorn u. Ernst Förster (Hg.), Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567 (Nachdruck, Stuttgart et al. 1832–49, mit Einleitung von Julian Kliemann), 6 Bde., Worms: Werner, 1983.
- SPONSEL 1896: Jean Loius Sponzel, Sandrarts Teutsche Academie, Dresden: Hoffmann, 1896.

FORSCHUNGLITERATUR

- ACHERMANN 2011: Eric Achermann, Unähnliche Gleichungen. Aemulatio, imitatio und die Politik der Nachahmung, in: Müller/Pfisterer et al. (op. cit.), 35–73.
- ALBERICI 1978: Clelia Alberici, L'incisione Prevedari, in: Rassegna di studi e di notizie, 6, 1978, 37–55.
- ALPERS 1988: Svetlana Alpers, Rembrandt's enterprise. The studio and the market, Chicago: Univ. of Chicago Press, 1988.
- AMENDOLA 2016: Adriano Amendola, Collecting copper plates between Venice and Rome in the seventeenth century. Cardinal Alessandro Orsini, the Old Masters and the sciences, in: Journal of the history of collections, 28, 2, 2016, 161–173.
- ANDREWS 1985: Keith Andrews, Adam Elsheimer, Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und Radierungen, München: Schirmer/Mosel, 1985.
- AREZZO 1976: Il Vasari. Storiografo e artista, (Tagungsband, Arezzo 1974), hg. von Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Florenz: Grafistampa, 1976.
- BANN 2002: Stephen Bann, Der Reproduktionsstich als Übersetzung, in: Vorträge aus dem Warburg-Haus, 6, 2002, 43–76.
- BAROCCHI 2001: Paola Barocchi, Der Wettstreit zwischen Malerei und Skulptur. Benedetto Varchi und Vincenzio Borghini, in: Ars et scriptura, hg. von Hannah Baader et al., Berlin: Mann Verlag, 2001, 93–106.
- BARONI VANNUCCI 2016. Alessandra Baroni Vannucci, Graveur versus peintre-graveur. Riflessioni sulla grafica nella biografia vasariana di Marcantonio (1568) alla luce della letteratura critica e storiografica successiva, in: Jonietz/Nova 2016 (op. cit.), 225–234.
- BARRYTE 2015: Bernard Barryte (Hg.), Myth, Allegory, and Faith. The Kirk Edward Long Collection of Mannerist Print, Cinisello Balsamo (Mailand): Silvana Editoriale, 2015.
- BATEY 2007: Mavis Batey (Hg.), A celebration of John Evelyn. Proceedings of a conference to mark the tercentenary of his death, Godalming: Surrey Gardens Trust, 2007.
- BÄTSCHMANN 1997: Oskar Bätschmann, Leon Battista Alberti über inventum und inventio, in: Anamorphosen der Rhetorik. Die Wahrheitsspiele der Renaissance, hg. von Gerhart Schröder et al., Berlin: Fink, 1997, 231–248.
- BECKER 1973: Jochen Becker, Zur niederländischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts: Domenicus Lampsonius, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 24, 1973, 45–61.
- BELL 2002: Janis Bell, Introduction, in: Bell/Wilette 2002 (op. cit.), 1–52.
- BELL/WILETTE 2002: Janis Bell u. Thomas Willette (Hg.), Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2002, 1–52.
- BELTING 2005: Hans Belting, Das Echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen, München: Beck, 2005.
- BENATI/RICCÒMINI 2006: Daniele Benati u. Eugenio Riccòmini (Hg.), Annibale Carracci, (Ausst.-Kat. Bologna, Museo Civico, 2006/2007 et al.) Mailand: Electa, 2006.
- BERBARA 2007: Maria Berbara, Propria Belgarum laus: Domenicus Lampsonius e as Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies, in: Rervista de História de Arte e Arqueologia, 8, 2007, 17–37.
- BERNIER 2005: Ronald R. Bernier, The economy of salvation: narrative and liminality in

- Rembrandt's death of the Virgin, in: *Religion and the arts*, 9, 3/4, 2005, 173–207.
- BERNSMEIER 1986: Uta Bernsmeier, *Die Nova Reperta des Jan Van der Straet. Ein Beitrag zur Problemgeschichte der Entdeckungen und Erfindungen im 16. Jahrhundert*, Dissertationsdruck, Hamburg Universität 1986.
- BIOW 2010: Douglas Biow, *In your Face. Professional improprieties and the art of being conspicuous in Sixteenth-Century Italy*, Stanford: Stanford Univ. Press 2010.
- BLACKWOOD 2013: Nicole Blackwood, *Printmaker as painter, looking closely at Ugo da Carpi's »Saint Veronica Altarpiece«*, in: *The Oxford art journal*, 36, 2, 2013, 167–184.
- BLOEMACHER 2016: Anne Bloemacher, *Raffael und Raimondi. Produktion und Intention der frühen Druckgraphik nach Raffael*, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2016.
- BOHDE 2013: Daniela Bohde, *Drawing as an expression of the artist? Reflexions on the status and function of sixteenth-century German drawings*, in: *The challenge of the object*, Part 3, hg. von Ulrich G. Großmann u. Petra Krutisch (*Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Wissenschaftlicher Beiband*, 32,3), 1041–1045.
- BOHDE/NOVA 2018: Daniela Bohde u. Alessandro Nova, *Jenseits des Disegno? Die Entstehung selbständiger Zeichnungen in Deutschland und Italien im 15. und 16. Jahrhundert*, Petersberg: Imhof, 2018.
- BOREA 1990: Evelina Borea, *Vasari e le stampe*, in: *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali (Sonderausgabe)*, *Prospettiva*, 57/60, 1989/90 (1990), 18–38.
- BOREA 1992: Evelina Borea, *Giovan Pietro Bellori e la »comodità delle stampe«*, in: *Documentary culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, hg. von Elisabeth Cropper u. Giovanna Pierini Folesani, Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1992, 263–285.
- BOREA 2001: Evelina Borea, *Bellori 1645. Una lettera a Francesco Albani e la biografia di Caravaggio*, in: *Prospettiva*, 100, 2000 (2001), 57–69.
- BOWLE 1981: John Bowle, *John Evelyn and his World. A Biography*, London et al.: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- BRASSAT 2014: Wolfgang Brassat, *Tapiserie: ein auratischer reproduzierender Bildträger*, in: *Cupperi 2014 (op. cit.)*, 121–145.
- BRAUNFELS 1964: Wolfgang Braunfels, *Die »Inventio« des Künstlers: Reflexionen über den Einfluss des neuen Schaffensideals auf die Werkstatt Raffaels und Giorgiones*, in: *Studien zur toskanischen Kunst: Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich zum 23. März 1963*, hg. von Wolfgang Lotz und Lise Lotte Möller, München: Prestel, 1964, 20–28.
- BREPOHL 2000¹⁴: Erhard Brepohl, *Theorie und Praxis des Goldschmieds*, 14. Aufl., Leipzig: Fachbuchverlag Leipzig, 2000.
- BRAKENSIEK 2003: Stephan Brakensiek, *Vom »Theatrum Mundi« zum »Cabinet des Estampes«*. *Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1821*, Hildesheim et al.: Olms, 2003.
- BRAKENSIEK 2006: Stefan Brakensiek, *Sammeln Ordnen und Erkennen. Frühneuzeitliche Druckgraphiksammlungen und ihre Funktion als Studien- und Erkenntnisorte. Das Beispiel der Sammlung Michel de Marolles' (1600–1681)*, in: *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*, hg. von Robert Felfe u. Angelika Lozar, Berlin: Lukas 2006, 130–162.
- BRINK 2008: Sonja Brink, *In una maniera propria. Die Zeichnungen des Giovanni Baglione aus der Sammlung der Kunstakademie im Museum Kunst Palast Düsseldorf*, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2008.

- BRODIE ET AL. 2016: Judith Brodie et al. (Hg.), *Three centuries of American prints from the National Gallery of Art*, (Ausst.-Kat., Washington, National Gallery et al., 2016–2017), New York: Thames & Hudson, 2016.
- BURZER/NOVA ET AL. 2010: Katja Burzer, Alessandro Nova et al. (Hg.), *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione/ Die Vite Vasaris. Entstehung. Topoi. Rezeption.* (Tagungsband, Florenz 2008), Venedig: Marsilio, 2010.
- BURY 1985: Michael Bury, *The taste for prints in Italy to c. 1600*, in *Print Quarterly*, 2, 1, 1985, 12–26.
- BURY 2001: Michael Bury, *The print in Italy 1550–1620*, London: British Museum Press, 2001.
- BUSCH 2015: Werner Busch, *Schwarz auf Weiß oder Weiß auf Schwarz. Das Ausloten druckgrafischer Möglichkeiten*, in *Schwarz-Weiß als Evidenz*, hg. von Monika Wagner u. Helmut Lethen, Frankfurt am Main 2015: Campus, 80–96.
- BUSHART/HAUG 2015: Magdalena Bushart und Henrike Haug (Hg.), *Technische Innovationen und künstlerisches Wissen in der Frühen Neuzeit*, Köln et al.: Böhlau, 2015.
- BUSSMANN/HAUSMANN 2005: Britta Bußmann und Albrecht Hausmann (Hg.), *Übertragungen. Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin: De Gruyter, 2005.
- BÜTTNER 1993: Frank Büttner, *Extreme Züge des Christusbildes in der deutschen Druckgraphik zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Die unheroische Situation in Bewegung und Raum*, in: *Musis et Litteris. Festschrift für Bernhard Rupprecht zum 65. Geburtstag*, hg. von Silvia Glaser u. Andrea M. Kluxen, München: Fink, 1993, 69–92.
- BÜTTNER 2001: Frank Büttner, *Thesen zur Bedeutung der Druckgraphik in der italienischen Renaissance*, in: *Druckgraphik: Funktion und Form*, hg. von Robert Stalla, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2001, 9–15.
- CACIORGNA/GUERRINI 2004: Marilena Caciorgna u. Roberto Guerrini: *Il pavimento del Duomo di Siena. Arte della tarsia marmorea dal XIV al XIX secolo. Fonti e simbologia*, Mailand: Silvana Editoriale, 2004.
- CANOVA 2001: Andrea Canova, Gian Marco Cavalli incisore per Andrea Mantegna e altre notizie sull'oreficeria e la tipografia a Mantova nel XV secolo, in: *Italia medioevale e umanistica*, 42, 2001, 149–179.
- CASTEX 2010: Jean-Gérald Castex, *Le statut des graveurs à l'Académie royale de peinture et de sculpture*, in: *Castor et al. 2010 (op. cit.)*, 307–321.
- CASTOR ET AL. 2010: Markus A. Castor, Jasper Kettner, Christien Melzer u. Claudia Schnitzer (Hg.), *Druckgraphik zwischen Reproduktion und Invention*, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2010.
- CIPRIANI 2000: Angela Cipriani, *Bellori ovvero l'Accademia*, in: *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, (Ausst.-Kat., Rom, Palazzo delle Esposizioni, 2000) hg. von Evelina Borea u. Carlo Gasparri, 2. Bde, Rom: De Luca, 2000, Bd. 2, 480–488.
- COLLARETA 1990: Marco Collareta, *»Pittura commessa di bianco e nero«*. Domenico Beccafumi nel pavimento del Duomo di Siena, in: *Siena 1990 (op. cit.)*, 652–676.
- COLLARETA 2003: Marco Collareta, *Benvenuto Cellini ed il destino dell'oreficeria*, in: *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, hg. von Alessandro Nova u. Anna Schreurs, Köln et al.: Böhlau, 2003, 161–169.
- COLLARETA 2010: Marco Collareta, *Per una lettura delle »Teoriche« del Vasari*, in *Burzer/Nova et al. 2010 (op. cit.)*, 97–101.

- COMI 1998: Anna Comi, *Vom Glanz und Elend des Menschen. Untersuchungen zum Weltbild von Anton Francesco Doni*, Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 1998.
- CONTE 2009: Floriana Conte: *Storia figurativa e storia linguistica a Firenze dopo il 1682: il ritratto di Filippo Baldinucci tra le Accademie della Crusca e del Disegno dipinto da Pier Dandini*, in: *Studi Secenteschi*, 50, 2009, 171–207.
- CORTI/ DAVIS 1981: Laura Corti und Margaret Daly Davis (Hg.), *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, (Ausst.-Kat., Arezzo, Museo di Casa Vasari et al., 1981/1982), Florenz: Edam, 1981.
- CROPPER 1991: Elisabeth Cropper, »La più bella antichità che sappiate desiderare«: *History and Style*, in: *Giovan Pietro Bellori's »Lives«*, in: *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, (Aufsatzsamml., Symposium, Wolfenbüttel 1987), hg. von Peter Ganz u. Martin Gosebruch, Wiesbaden: Harrassowitz, 1991, 145–173.
- CROPPER 2005: Elisabeth Cropper, *The Domenichino Affair. Novelty, imitation, and theft in seventeenth-century Rome*, New Haven/London: Yale University Press, 2005.
- CUPPERI 2014: Walter Cupperi (Hg.), *Multiples in pre-modern art*, Berlin/Zürich: Diaphanes, 2014.
- CURRIE 1998: Stuart Currie (Hg.), *Drawing, 1400–1600. Invention and Innovation*, Aldershot et al.: Ashgate, 1998.
- DARLEY 2006: Gillian Darley, John Evelyn. *Living for Ingenuity*, New Haven: Yale Univ. Press, 2006.
- DE GRAZIA BOHLIN 1979: Diane De Grazia Bohlin, (Hg.), *Prints and related drawings by the Carracci Family. A catalogue raisonné*, (Ausst.-Kat., Washington, National Gallery of Art 1979) Washington 1979.
- DE MAMBRO SANTOS 1998: Riccardo de Mambro Santos, *La civil conversazione pittorica. Riflessione estetica e produzione artistica nell trattato di Karel van Mander*, Rom: Apeiron Editori, 1998.
- DE MAMBRO SANTOS 2002: Riccardo Mambro Santos, »L'honorata fatica. I Paradigmi della maniera nelle Vite di Giovanni Baglione«, in: *Giovanni Baglione (1555–1644). Pittore e biografo di artisti*, hg. von Stefania Macioce, Rom: Lithos, 2002, 43–87.
- DE MAMBRO SANTOS 2016: Riccardo de Mambro Santos, *The Utimate beginning. Vasari, Van Mander and the Paradigm of »Nuova Imitazione«*, in: *Jonietz/Nova 2016 (op. cit.)*, 153–162.
- DE MARCHI 1990: Andrea De Marchi: *Beccafumi e la sua »maniera«: difficoltà del disegno senese*, in: *Siena 1990 (op. cit.)*, 412–425 (Kat. passim 426–518).
- DÉMORIS 2000: René Démoris, *La hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières*, in: *Majeur ou mineur. Les Hiérarchies en art*, hg. von Georges Roque, Nîmes: Chambon 53–66.
- DENHAENE 1990: Godelieve Denhaene, Lambert Lombard. *Renaissance et Humanisme à Liège*, Antwerpen: Fonds Mercator 1990.
- DESWARTE-ROSA 2006: Sylvie Deswarte-Rosa, *Francisco de Holanda (1517–1584), collectionneur portugais de dessins et de gravures au temps de Michel-Ange*, in: *Rencontres internationales du Salon du Dessin*, hg. von Catherine Monbeig Goguel u. Cordélia Hattori (Tagungsband, Paris 2006), Bd. 1, Mailand: 5 Continents Editions, 2006, 101–128.
- DI STEFANO 2004: Elisabetta Di Stefano, *Arte e Idea. Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento*, Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica, 2004.

- DIDI-HUBERMAN 1997: Georges Didi-Huberman, *L'Empreinte*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.
- DIDI-HUBERMAN 1999: Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln: Dumont, 1999.
- DÜNKEL 2010: Vera Dünkel (Hg.), *Kontaktbilder* (Reihe: Bildwelten des Wissens. Kunst-historisches Jahrbuch für Bildkritik), 8,1, 2010.
- EMISON 1985: Patricia Anne Emison, *Invention and the Italian Renaissance print, Mantegna to Parmigianino*, New York, Columbia University, 1985.
- FAIETTI/OBERHUBER 1988: Marzia Faietti u. Konrad Oberhuber (Hg.), *Humanismus in Bologna 1490–1510*, (Ausst.-Kat., Wien, Albertina, 1988), Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1988.
- FAIETTI/WOLF 2008: Marzia Faietti u. Gerhard Wolf (Hg.), *Linea I. Grafie di immagini tra Quattrocento e Cinquecento*, Venedig: Marsilio, 2008.
- FAIETTI/WOLF 2012: Marzia Faietti u. Gerhard Wolf (Hg.), *Linea II. Giochi, metamorfosi, seduzioni della linea*, Florenz: Giunti, 2012.
- FALK 2004: Tilman Falk, *Formschneider, Formschnitt*, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, 110, 2004, 190–224.
- FARA 2007: Giovanni Maria Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Florenz: Leo S. Olschki, 2007.
- FARA 2007A: Giovanni Maria Fara, *La vita di Albrecht Dürer scritta da Filippo Baldinucci. Un esercizio di lettura e alcuni appunti sul collezionismo mediceo*, in: *La Diana*, 8/11, 2002/05 (2007), 53–67.
- FEHRENBACH 1997: Frank Fehrenbach, *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*, Tübingen: Wasmuth, 1997.
- FEULNER 2013: Karoline Feulner, *Tradition und Innovation. Dürers Goldschmiedelehre als Grundlage für seine Druckgraphik*, in: *Sander 2013* (op. cit.), 23–35.
- FOLLIERO-METZ 1996: Grazia Dolores Folliero-Metz, *Una testimonianza indiretta della teoria michelangiotesca d'arte. I dialoghi di Francisco d'Olanda*, in: *Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen*, 20, 1996, 19–30.
- FRATINI 2016: Donatella Fratini, *Vasari, Guicciardini, Van Mander e la genesi della storiografia artistica nelle fiandre*, in: *Jonietz/Nova 2016* (op. cit.), 249–256.
- FREEDBERG 1963: Sydney J. Freedberg, *Andrea del Sarto*, Cambridge/Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1963, 2. Bde.
- FUMAGALLI/ROSSI/STRUHAL 2020: Elena Fumagalli, Massimiliano Rossi u. Eva Struhal, *Per Filippo Baldinucci. Storiografia e collezionismo a Firenze nel secondo Seicento* (Tagungsband, Kunsthistorisches Institut in Florenz, 2020) Florenz: Mandragora, 2020.
- GARAVELLI 2013: Enrico Garavelli, *»Di palo in frasca«*. *Il Dialogo della stampa tra Doni e Domenichi*, in: *Rizarelli 2013* (op. cit.), 255–294.
- GASPARRO 2008: Domingo Gasparro, *Dal lato del immagine. Destra e sinistra nelle descrizioni di Bellori e altri*, Latina: Edizioni Belvedere, 2008.
- GASTEL ET AL. 2014: Joris van Gastel, Jannis Hadjinicolaou u. Markus Rath (Hg.), *Paragone als Mitstreit*, Berlin: Akademie Verlag, 2014.
- GENOVESE 2014: Gianluca Genovese, *»D'oro, d'argento, di rame et false«*. *Le »medaglie«* di Anton Francesco Doni, in: *Intersezioni*, 34,1, 2014, 35–52.
- GERMANN 2009: Georg Germann, *Les dictionnaires de Félibien et de Baldinucci*, in: *Aux origines du patrimoine bâti*, hg. von ders., Gollion: Infolio Édition, 2009, 43–56.

- GERMER 1997: Stefan Germer, Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV, München: Fink, 1997.
- GODDARD/GANZ 2001: Stephen H. Goddard u. James Ganz (Hg.), Goltzius & the third dimension, (Ausst.-Kat., Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute et al., 2001/2002), Williamstown 2001.
- GOLDSTEIN 2012: Carl Goldstein, Print culture in early modern France. Abraham Bosse and the purposes of print, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2012.
- GOLDSTEIN 2008: Carl Goldstein, Printmaking and Theory, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 71, 3, 2008, 373–388.
- GORDLEY 1988. Barbara Pike Gordley, The drawings of Beccafumi, Dissertationsdruck, Princeton University, 1988.
- GRAMACCINI 1985: Norberto Gramaccini, Das genaue Abbild der Natur. Riccios Tiere und die Theorie des Naturabgusses seit Cennino Cennini, in: Natur und Antike in der Renaissance, (Ausst.-Kat., Frankfurt am Main, Liebighaus, 1985), hg. von Herbert Beck u. Peter C. Bol, Frankfurt am Main, 1985, 198–225.
- GRAMACCINI 1997: Norberto Gramaccini, Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert. Eine Quellenanthologie, Bern et al.: Lang, 1997.
- GRAMACCINI 2010: Norberto Gramaccini, Filippo Baldinucci über die Anfänge des Kupferstichs im 15. Jahrhundert in Italien, in: De re artificiosa, hg. von Lukas Madersbacher u. Thomas Steppan, Regensburg: Schnell & Steiner, 2010, 237–253.
- GRAMACCINI/MEIER 2003: Norberto Gramaccini u. Hans Jakob Meier, Die Kunst der Interpretation französische Reproduktionsgraphik 1648–1792, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2003.
- GRAMACCINI/MEIER 2009: Norberto Gramaccini u. Hans Jakob Meier, Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgraphik 1485–1600, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2009.
- GREBE 2013: Anja Grebe, Dürer. Die Geschichte seines Ruhms, Petersberg: Imhof, 2013.
- GREBE 2015: Anja Grebe, Dürer in Chiaroscuro: Early modern graphic aesthetics and the posthumous production of colour printing, in: Stijnman/Savage 2015 (op. cit.), 171–179.
- GREBE/STIJNMAN 2013: Anja Grebe u. Ad Stijnman, A Manual for Printing Copper Plates Predating Abraham Bosse's Treatise of 1645, in: Art in Print, 3,4, 2013, 12–20.
- GREGORY 2012: Sharon Gregory, Vasari and the Renaissance Print, Farnham et al.: Ashgate, 2012.
- GRIFFITHS 1993: Antony Griffiths, The etchings of John Evelyn, in: Art and patronage in the Caroline courts, hg. von David Howarth, Cambridge et al.: Cambridge Univ. Press, 1993, 51–67.
- GRIFFITHS 2003: Anthony Griffiths, John Evelyn and the print, in: John Evelyn and his milieu, hg. von Frances Harris u. Michael Hunter (Tagungsband, London 2001), London: The British Library, 2003, 95–113.
- GRIFFITHS 2016: Antony Griffiths, The print before photography. An introduction to European printmaking 1550–1820, London: The British Museum, 2016.
- GRÜNDLER 2014: Hana Gründler, »Gloriarsi della mano e dell'ingegno«. Hand, Geist und pädagogischer Eros bei Vasari und Bellori, in: (op. cit.) Oy-Marra et al. 2014, 77–103.
- HARTLEY 1991: Craig Hartley, Beccafumi ›glum & gloomy‹, in: Print Quarterly, 8, 1991, 418–447.
- HEINRICHS 2007: Ulrike Heinrichs, Martin Schongauer – Maler und Kupferstecher. Kunst und Wissenschaft unter dem Primat

- des Sehens, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag 2007.
- HELD 2001: Jutta Held, Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie, Berlin: Reimer, 2001.
- HELLWIG 2002: Karin Hellwig, Vitenkunstgeschichte und Künstlerbiografie, in: Kunsthistorische Blätter, 5, 2002, 51–60.
- HERES 1974: Gerald Heres, Museum Bellorinum. Antikenbesitz eines römischen Archäologen im 17. Jahrhundert, (Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin, 1973/1974), Berlin: Staatliche Museen, 1974.
- HERKLOTZ 1985: Ingo Herklotz, Der Campus Lateranensis im Mittelalter, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 22, 1985, 1–43.
- HERKLOTZ 1996: Ingo Herklotz, Poussin et Plaine l’Ancien: à propos des monochromata, in: Poussin et Rome, hg. von Oliver Bonfait u. Christoph Luitpold Frommel (Tagungsband, Paris 1994), Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1996, 13–30.
- HERKLOTZ 2002: Ingo Herklotz, Bellori, Fabretti, and Trajan’s Column, in: Bell 2002 (op. cit.), 127–144.
- HESSLER 2014: Christiane J. Hessler, Zum Paragone. Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento, Berlin: De Gruyter, 2014.
- HOPE 2005: Charles Hope, Le Vite Vasariane. Un esempio di autore multiplo, in: L’autore multiplo, hg. von Anna Santoni, Pisa: Scuola Normale Superiore, 2005, 59–74.
- HÖPER 2001: Corinna Höper (Hg.), Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001.
- JACOBY/SONNABEND 2012: Joachim Jacoby und Martin Sonnabend (Hg.), Raffael. Zeichnungen, (Ausst.-Kat., Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut und Städtelsches Museum, 2012/2013), München: Hirmer, 2012.
- JOHNSON 1982: Jan Johnson, I chiaroscuro di Ugo da Carpi, in: Print Collector, 57/58, 3/4, 1982, 2–87.
- JONIETZ/NOVA 2016: Fabian Jonietz und Alessandro Nova (Hg.), Vasari als Paradigma. Rezeption, Kritik, Perspektiven / The Paradigm of Vasari. Reception, Criticism, Perspectives, Venedig: Marsilio, 2016.
- KALLAB 1908: Wolfgang Kallab, Vasaristudien, Wien/Leipzig: Graeser/Teubner 1908.
- KAPUSTKA 2013: Mateusz Kapustka, Pictorial gravities. Objecthood, authority, and artistic invention in Albrecht Dürer’s Veronicas, in: Matters of weight. Force, gravity, and aesthetics in the early modern period, hg. von David Young Kim, Emsdetten et al.: Imorde, 2013, 89–107.
- KETELSEN 2010: Thomas Ketelsen, Der Widerstreit der Linien. Zum Status von Zeichnung und (Stich)el bei Vasari und van Mander, in: Castor et al. 2010, (op. cit.), 205–221.
- KETELSEN 2017: Thomas Ketelsen (Hg.), Eine graphische Revolution. Der italienische Farbholzschnitt des 16. Jahrhunderts, (Ausst.-Kat., Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 2017/2018), Köln: Wallraf das Museum, 2017.
- KETTNER 2010: Jasper Kettner, Die Aufwertung der Kunstschneider. Druckgraphik als Skulptur bei Matthias Quad von Kinckelbach und Paulus Behaim, in: Castor et al. 2010, (op. cit.), 241–248.
- KETTNER 2013: Jasper Kettner, Vom Beginn der Kupferstichkunde. Druckgraphik als eigenständige Kunst in der Sammlung Paulus Behaims (1592–1637), Online-Resource, Berlin, Freie Universität (Dissertationen FU), 2013, <https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/12974>, letzter Zugang, 16.05.2020.

- KLESSMANN 2006: Rüdiger Klessmann (Hg.), Im Detail die Welt entdecken. Adam Elsheimer 1578–1610, (Ausst.-Kat, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, 2006 et al.), Wolftratshausen: Edition Minerva 2006.
- KLIEMANN 2014: Bellori verwendet Agucchi: Ein Vergleich ihrer Beschreibungen der Schlafenden Venus von Annibale Caracci, in: Oy-Marra et al. 2014 (op. cit.), 215–256.
- KNAUS 2016: Gudrun Knaus, Invenit, incisit, imitavit. Die Kupferstiche von Marcantonio Raimondi als Schlüssel zur weltweiten Raffael-Rezeption 1510–1700, Berlin/Boston: De Gruyter, 2016.
- KOCH 2013: Nadia J. Koch, Paradeigma. Die antike Kunstschriftstellerei als Grundlage der frühneuzeitlichen Kunsttheorie, Wiesbaden: Harrassowitz, 2013.
- KOSCHATZKY 1999¹³: Walter Koschatzky, Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke, (Erst. Aufl. 1975) München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.
- KRÖNIG 1974: Wolfgang Krönig, Lambert Lombard – Beiträge zu seinem Werk und zu seiner Kunstauffassung, in: Wallraff-Richartz-Jahrbuch, 36, 1974, 105–158.
- KRUSE 2003: Christiane Kruse, Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums, München: Fink, 2003.
- KRYSTOF 1997: Doris Krystof, Werben für die Kunst. Bildliche Kunsttheorie und das Rhetorische in den Kupferstichen von Hendrick Goltzius, Hildesheim et al.: Olms, 1997.
- KRYZA-GERSCH 2014: Claudia Kryza-Gersch, Über die Anfänge der Reproduzierbarkeit von Kleinbronzen in der italienischen Renaissance, in: Cupperi 2014 (op. cit.), 147–171.
- KUHN 1991: Rudolf Kuhn, Cennino Cennini. Sein Verständnis dessen, was die Kunst in der Malerei sei, und seine Lehre vom Entwurfs- und vom Werkprozess, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 36, 1991, 104–153.
- KUHN-FORTE 2013: Brigitte Kuhn-Forte, Römische Antikensammlungen in Stichen und Druckausgaben des 16. und 17. Jahrhunderts, in: Abgekupfert. Roms Antiken in den Reproduktionsmedien der Frühen Neuzeit, (Ausst.-Kat., Universität Göttingen, 2013/2014), hg. von Manfred Luchterhandt et al., Petersberg: Imhof, 2013, 75–100.
- KURZ 1955: Otto Kurz, Engravings on silver by Annibale Carracci, in: The Burlington Magazine, 97, 1955, 282–287.
- KUTTER 1926/27: Paul Kutter, Des Matthias Quad von Kinckelbach-Nachrichten von Künstlern – Der älteste deutsche Versuch einer Kunstgeschichte, gedruckt zu Köln 1609, in: Wallraf-Richartz Jahrbuch, 3/4, 1926/27, 227–233.
- LAFRANCONI 2003: Matteo Lafranconi, A Roman collector of the late sixteenth century. Antonio Tronsarelli, in: Collecting prints and drawings in Europe, c. 1500–1750, hg. von Christopher Baker, Caroline Elam u. Genevieve Warwick, Aldershot et al.: Ashgate, 2003, 55–78.
- LANDAU 1983: David Landau, Vasari, Prints and Prejudice, in: The Oxford art journal, 6,1, 1983, 3–10.
- LANDAU/PARSHALL 1994: David Landau und Peter Parshall, The Renaissance Print. 1470–1550, New Haven/London: Yale University Press, 1994.
- LAWRENCE 2013: Nicols W. Lawrence, The paintings of Hendrick Goltzius: 1558–1617. A monograph and catalogue raisonné, Doornspijk: Davaco 2013.
- LEEFLANG 2003: Huigen Leefflang, A Proteus or Vertumnus in Art. The Virtuoso Engravings 1592–1600, in: Leefflang/Luijten 2003 (op. cit.), 203–233.

- LEEFLANG 2011: Huigen Leeflang, De Prentmaker Lucas van Leyden. Zijn werkwijzen, voorbeelden en genie, in Vogelaar et al. 2011 (op. cit.), 121–149.
- LEEFLANG/LUIJTEN 2003: Huigen Leeflang u. Ger Luijten (Hg.), Hendrick Goltzius (1558–1617). Drawings, prints and paintings, (Ausst.-Kat., Amsterdam, Rijksmuseum 2003 et al.), Zwolle: Wanders (et al.), 2003.
- LEHMANN 2018: Claudia Lehmann et al. (Hg.). Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip, Kunst und Theorie des Helldunkels 1300–1550, Berlin: De Gruyter, 2018.
- LEIN 2006: Edgar Lein, »Wie man allerhand Insecta, als Spinnen, Fliegen, Käfer, Eydexen, Frösche und auch ander zart Laubwerck scharff abgiessen solle, als wann sie natürlich also gewachsen wären«. Die Natur als Modell in Johann Kunckels Beschreibungen des Naturabgusses von Tieren und Pflanzen, in: Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit, hg. von Peter C. Bol u. Heike Richter, Petersberg: Imhof, 2006, 103–119.
- LEITNER-RUHE 2014: Karin Leitner-Ruhe (Hg.), Die Schwarze Kunst. Meisterwerke der Schabkunst, (Ausst.-Kat., Graz, Alte Galerie, 2014), Graz: Universalmuseum Joanneum, 2014.
- LETHEN 2010: Helmut Lethen, Bücherschau. Wiedergelesen, Rezension: Didi-Huberman, *L'Empreinte*, 1997, in: Dünkel 2010 (op. cit.), 103–109.
- LEUSCHNER 2003: Eckhard Leuschner (Hg.), *Artificio et elegancia*. Eine Geschichte der Druckgraphik in Italien von Raimondi bis Rosaspina, Regensburg: Schnell und Steiner, 2003.
- LEUSCHNER 2005: Eckhard Leuschner, Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung, Petersberg: Imhof, 2005.
- LEUSCHNER 2012: Eckhard Leuschner (Hg.), Ein privilegiertes Medium und die Bildkulturen Europas. Deutsche, französische und niederländische Kupferstecher und Graphikverleger in Rom von 1590 bis 1630, (Tagungsband, Rom, Bibliotheca Hertziana, 2008), München: Hirmer, 2012.
- LIMENTANI VIRDIS/PELLEGRINI 1992: Caterina Limentani Virdis u. Franca Pellegrini (Hg.), Una dinastia di incisori. I Sadeler, 120 stampe dei Musei Civici di Padova, (Ausst.-Kat., Padua, Musei Civici, 1992), Padua: Editoriale Programma, 1992.
- LIMOUZE 1990: Dorothy A. Limouze, Ägidius Sadeler (c. 1570–1629). Drawings, prints and art theory, Dissertationsdruck, Princeton University 1990.
- LIMOUZE 1992: Dorothy Limouze, Engraving as imitation. Goltzius and his contemporaries, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 42/43, 1991/1992, 439–453.
- LINCOLN 2000: Evelyn Lincoln, The invention of the Italian Renaissance printmaker, New Haven/London: Yale Univ. Press, 2000.
- LOCHER 2008: Hubert Locher, Reproduktionen. Erfindung und Entmachtung des Originals im Medienzeitalter, in: *Modernisierung des Sehens. Sehweisen zwischen Künsten und Medien*, hg. von Matthias Bruhn u. Kai Uwe Hemken, Bielefeld: Transcript 2008, 38–53.
- LÖHR 2008: Wolf-Dietrich Löhr, »Disegna sechondo che huoi«. Cennino Cennini e la fantasia artistica, in: Faietti/Wolf 2008 (op. cit.), 163–190.
- LO NOSTRO 2016: Gabriele Lo Nostro, Da Vasari a Roger de Piles. Il Paradigma Vasariano nella storiografia artistica francese tra il XVIII e il XVIII secolo, in: Jonietz/Nova 2016 (op. cit.), 265–273.
- LO RE 2013: Salvatore Lo Re, Varchi, Doni e l'Accademia Fiorentina, in Rizzarelli 2013 (op. cit.), 171–197.

- LÜDEMANN 2016: Peter Lüdemann, Tiziano. *Le botteghe e la grafica*, Florenz: Alinari, 2016.
- LUIJTEN ET AL. 2017: Ger Luijten et al. (Hg.), *Six studies on Hieronymus Cock and his print publishing business*, Simiolus [Sonderband], 39, 3, 2017.
- MAG UIDHIR/FREELAND 2015: Christy Mag Uidhir u. Cynthia Freeland (Hg.), *Printmaking and philosophy of art in: The journal of aesthetics and art criticism*, 73, 1, 2015.
- MANCINI 2009: Matteo Mancini, Tiziano e il controllo dell'immagine riprodotta, in: *Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura*, 18, 36, 2008 (2009), 121–158.
- MANEGOLD 2004: Cornelia Manegold: *Wahrnehmung, Bild, Gedächtnis. Studien zur Rezeption der aristotelischen Gedächtnistheorie in den kunsttheoretischen Schriften des Giovanni Paolo Lomazzo*, Hildesheim et al.: Olms, 2004.
- MARGIOTTA 1953: Giacinto Margiotta, *Le origini italiane de la Querelle des Anciens et des Modernes*, Rom: Editrice »Studium«, 1953.
- MASI 1990: Giorgio Masi, *Postilla sull'affaire Doni-Nesi: La questione del Dialogo della stampa*, in: *Studi italiani*, 2, 2 1990, 41–54.
- MASI 2008: Giorgio Masi (Hg.), *Una somma di libri. L'edizione delle opere di Anton Francesco Doni*, (Tagungsband, Pisa 2002), Florenz: L. S. Olschki, 2008.
- MAYER 1984: Rudolf Mayer, *Gedruckte Kunst. Wesen, Wirkung, Wandel*, Stuttgart: Hatje, 1984.
- MAYERNIK 2013: David Mayernik, *The challenge of emulation in art and architecture. Between Imitation and Invention*, Farnham et al.: Ashgate, 2013.
- MEIER 1941: Henry Meier, *The origin of the printing and roller press*, in: *Print collector's quarterly*, 28, 1941, 9–55; 165–205; 339–374 u. 497–527.
- MEIER 2020: Hans Jakob Meier, *Die Kunst der Interpretation: Rubens und die Druckgraphik*, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2020
- MEIERS 2002: Sarah Helen Meiers, *Artists in print. Hieronymus Cock and his 1572 Series of engraved portraits*, Magisterarbeit, Queen's University, Kingston, Ontario, 2002.
- MEIERS 2006: Sarah Meiers, *Portraits in Prints, Hieronymus Cock, Domenicus Lampsonius and »Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies«*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 69, 1, 2006, 1–16.
- MELION 1991: Walter S. Melion, *Shaping the netherlandish canon. Karel van Manders Schilder-Boek*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 1991.
- MELZER 2010: Christien Melzer, *Zur Theorie der Druckgraphik in Gabriel Kaltemarckts »Bedencken, wie eine Kunst Cammer aufzurichten sein möchte« (1587)*, in: *Castor et al.* 2010, (op. cit.), 223–239.
- MELZER 2010A: *Von der Kunstammer zum Kupferstich-Kabinett. Zur Frühgeschichte des Graphiksammlens in Dresden (1560–1738)*, Hildesheim et al.: Olms, 2010.
- MENDELSON 1982: Leatrice Mendelson, *Paragoni. Benedetto Varchi's Due Lezioni and Cinquecento art theory*, Ann Arbor: UMI Resaerch Press, 1982.
- MENSGER 2016: Ariane Mensger, *Bestehend gestochen. Das Unternehmen Hendrick Goltzius*. München: Hirmer 2016.
- METZE 2013: Gudula Metze (Hg.), *Ars Nova. Frühe Kupferstiche aus Italien. Katalog der italienischen Kupferstiche von den Anfängen bis um 1530 in der Sammlung des Dresdener Kupferstich-Kabinetts*, Petersberg: Imhof, 2013.
- MEURER ET AL. 2015: Susanne Meurer, Anna Schreurs-Morét, Lucia Simonato (Hg.), *Aus allen Herren Länder. Die Künstler der*

- Teutschen Academie von Joachim Sandrart, Turnhout: Brepols, 2015.
- MIEDEMA 1981: Hessel Miedema, Kunst, Kunstenaar en Kunstwerk bij Karel van Mander. Een analyse van zijn levensbeschrijvingen, Alphen aan de Rijn: Canaletto, 1981.
- MIGLIO 2002: Massimo Miglio, Saggi di stampa. Tipografi e cultura a Roma nel Quattrocento, Rom: Roma nel Rinascimento, 2002.
- MIROT 1924: Léon Mirot, Roger De Piles. Peintre, amateur, critique, membre de l'Académie de Peinture (1635–1709), Paris: Schemit, 1924.
- MODRONI 1998: Grazia Modroni, Le fonti letterarie dei trattati d'arte di Francisco d'Olanda, in: *Ricerche di Storia dell'arte*, 64, 1998, 23–34.
- MÖLLER 1991: Renate Möller, Der römische Maler Giovanni Baglione. Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung seiner stilgeschichtlichen Stellung zwischen Manierismus und Barock, München: Tuduv-Studien, 1991.
- MONTANARI 2002: Tomaso Montanari, Bellori and Christina of Sweden, in: Bell 2002 (op. cit.), 94–126.
- MORAN 2014: Sara Joan Moran, The right hand of Pictura's perfection, Cornelis de Bie's Het gulden cabinet and Antwerp art in the 1660s, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 64, 2014, 371–399.
- MORELLO/WOLF 2000: Giovanni Morello u. Gerhard Wolf (Hg.), *Il volto di Cristo*, (Ausst.-Kat., Rom, Palazzo delle Esposizioni, 2000/2001), Mailand: Electa 2000.
- MORÉT 2003: Stefan Morét, Der paragone im Spiegel der Plastik, in: *Nova/Schreurs 2003* (op. cit.), 203–215.
- MÜLLER 1993: Jürgen Müller, Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im *Schilder-Boek*. Ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der rudolfinischen Hofkünstler, München: Oldenbourg, 1993.
- MÜLLER/PFISTERER ET AL. 2011: Jan-Dirk Müller, Ulrich Pfisterer et al (Hg.), *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2011.
- NARDMANN-STOFFEL 1998: Daniela Nardmann-Stoffel, Kunstliteratur und campanilistische Epideixis. Randbemerkungen zur Validität eines rhetorischen Modells am Beispiel des Paragone zwischen Rom und Florenz, in: *Florenz – Rom: Zwischen Kontinuität und Konkurrenz* (Tagungsband), hg. von Henry Keazor, Münster: Lit Verlag, 1998, 157–187.
- NOVA/SCHREURS 2003: Allesandro Nova u. Anna Schreurs (Hg.), *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Köln: Böhlau, 2003.
- ÖBERHUBER 1968: Konrad Oberhuber (Hg.), *Renaissance in Italien. 16. Jahrhundert. Werke aus dem Besitz der Albertina*, (Ausst.-Kat. Wien, Albertina (New York: Arno/Worldwide), *Graphische Sammlung*, 1968), Wien: Albertina, 1968.
- OLSEN 1962: Harald Olsen, *Federico Barocci*, Kopenhagen: Munksgaard, 1962.
- O'NEIL 1998: Maryvelma Smith O'Neil, Cavaliere Giovanni Baglione: »Il Modo Eccellente di Disegnare«, in: *Master drawings* 36, 4, 1998, 355–377.
- O'NEIL 2002: Maryvelma Smith O'Neil, Giovanni Baglione. Artistic Reputation in Baroque Rome, Cambridge: University Press, 2002.
- ORENSTEIN 2001: Nadine M. Orenstein, Scratches, speckling, and crooked lettering: Rembrandt's messy aesthetic, in: *Georgia Museum of Art bulletin*, 21, 2001, 5–39.
- OTT 2012: Carolin Ott, »Nach den Regeln unserer Studie inventirt«. Zu Sandrarts Um-

- gang mit graphischen Vorlagen und ihren Autoren, in: Schreurs 2012 (op. cit.), 87–98.
- OY-MARRA (ET AL) 2014: Elisabeth Oy-Marra, Marieke von Bernstoff u. Henry Kaezor, Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen. Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Bellori Viten und der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit, Wiesbaden: Harrassowitz, 2014.
- PANOFSKY 1948: Erwin Panofsky, Albrecht Dürer, 2 Bde., Princeton: Princeton University Press, 1948.
- PANOFSKY 1969: Erwin Panofsky, Erasmus and the visual art, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32, 1969, 200–227.
- PARSHALL 1993: Peter Parshall, *Imago contrafacta: Images and facts in the Northern Renaissance*, in: *Art history*, 4, 16, 1993, 554–579.
- PARSHALL 2001: Peter Parshall, *Unfinished Business: The problem of resolution in printmaking*, in: *The Unfinished Print*, (Ausst.-Kat., Washington, National Gallery of Art, 2001) hg. von Peter Parshall, Stacey Sell u. Judith Brodie, Washington: National Gallery (et al.) 2001, 9–54.
- PARSHALL/SCHOCH 2005: Peter Parshall u. Rainer Schoch (Hg.), *Die Anfänge der europäischen Druckgraphik. Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch*, (Ausst.-Kat., Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum et al., 2005/2006) dt. Ausgabe, Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2005.
- PERINI 1996: Giovanna Perini, *Il Poussin di Bellori*, in: *Poussin et Rome*, hg. von Olivier Bonfait et al. (Tagungsband, Rom 1994), Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux 1996, 293–308.
- PETRI 2014: Grischka Petri, *Der Fall Dürer vs. Raimondi. Vasaris Erfindung*, in: *Fälschung – Plagiat – Kopie. Künstlerische Praktiken in der Vormoderne*, hg. von Birgit Ulrike Münch, Petersberg: Imhof, 2014, 52–69.
- PIERGUIDI 2013: Stefano Pierguidi, *Il Disegno di Doni e la disputa sul paragone alle origini dell'Accademia del Disegno*, in: Rizzarelli 2013 (op. cit.), 199–213.
- POCHAT 2001: Götz Pochat, *Imitatio und Superatio in der bildenden Kunst*, in: *Imitatio: Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse*, hg. von Paul Naredi-Rainer, Berlin: Verlag, 2001, 11–47.
- POLLACK 2013: Susanne Pollack, *Die vielen Funktionen des frühen italienischen Kupferstichs. Dresdener Fallstudien*, in: *Metze* 2013 (op. cit.), 31–41.
- POZZI/MATTIODA 2006: Mario Pozzi u. Enrico Mattioda Enrico, *Giorgio Vasari. Storico e Critico*, Florenz: L.S. Olschki, 2006.
- PREVITALI 2009: Giovanni Previtali, *Introduzione*, in *Bellori 2009* (op. cit.), IX–LX.
- PRINZ 1976: Wolfram Prinz, *I ragionamenti del Vasari sullo sviluppo e declino delle arti*, in *Arezzo 1976* (op. cit.), 857–866.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 1996: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *La collezione di grafica di Giovan Pietro Bellori*, in: *Homage au Dessin. Mélanges offerts à Roseline Bacou*, hg. von Maria Teresa Caracciolo, Rimini: Galleria Edizioni, 1996, 357–378.
- PURAYE 1950: Jean Puraye, *Dominique Lampson. Humaniste. 1532–1599*, Brügge: Desclée De Brouwer, 1950.
- PUTTFARKEN 1985: Thomas Puttfarken, *Roger de Piles' Theory of art*, New Haven et al.: Yale Univ. Press 1985.
- RAFF 1994: Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien: Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München: Deutscher Kunstverlag, 1994.
- RAGGHIANI COLLOBI 1974: Licia Ragghianti Collobi, *»Il libro de' Disegni del Vasari«*, 2 Bde, Florenz: Vallecchi, 1974.

- RAMAIX 1992: Isabelle de Ramaix (Hg.), *Les Sadeler. Graveurs et éditeurs*, (Ausst.-Kat., Brüssel, Bibliothèque Royale Albert I, 1992), Brüssel 1992.
- RAPP 1985: Jürgen Rapp, Ein Meisterstich der Florentiner Spätrenaissance entsteht. Bemerkungen zum Probedruck mit Vorzeichnungen für Melchior Meiers Kupferstich »Apollo mit dem geschundenen Marsyas und das Urteil des Midas« in den *Uffizien*, in: *Bruckmanns Pantheon*, 43, 1985, 61–70.
- REBEL 2009²: Ernst Rebel, *Druckgraphik. Geschichte und Fachbegriffe*, 2. Auflage, Stuttgart: Philipp Reclam, 2009.
- REFICE 2011: Paola Refice [Hrsg], *Il primato dei toscani nelle Vite del Vasari*, (Ausst.-Kat., Arezzo, Basilica Inferiore di San Francesco, 2011/2012), Florenz: Edifir, 2011.
- RÉMI 2015: Mathis Rémi, What is a Printmaker?, in: *A kingdom of images. French prints in the age of Louis XIV, 1660–1715*, (Ausst.-Kat., Los Angeles/Paris 2015/2016), hg. von Peter Fuhung et al., Los Angeles: Research Getty Institute, 2015, 23–29.
- RENGER 1974/75: Konrad Renger, Rubens dedit dedicavitque. Rubens' Beschäftigung mit der Reproduktionsgrafik, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 16, 1974, 122–175 (Teil I: Der Kupferstich) u. 17, 1975, 166–213 (Teil II: Radierung und Holzschnitt – Die Widmungen).
- RICHARDSON 1998: Brian Richardson, The debates on printing in Renaissance Italy, in: *La Bibliofilia. Rivista di storia del libro e di bibliografia*, 100, 2–3, 1998, 135–155.
- RIEMANN 1990: Gottfried Riemann, Die Zeichnung als autonomes Kunstwerk. Bemerkungen zu frühromantischer Zeichenkunst, in: *Von Caspar David Friedrich bis Adolph Menzel*, hg. von Gottfried Riemann u. Klaus Albrecht Schröder, München: Prestel, 1990, 9–14.
- RIVOLETTI 2003: Christian Rivoletti, *La metamorfosi dell'utopia. Anton Francesco Doni e l'immaginario utopico di metà Cinquecento*, Lucca: Pacini Fazzi, 2003.
- RIZZARELLI 2013: Giovanna Rizzarelli (Hg.), *Dissonanze concordi. Temi, questioni e personaggi intorno ad Anton Francesco Doni*, Bologna: Il Mulino, 2013.
- Roccasecca 2016: Pietro Roccasecca, *Filosofi, oratori e pittori. Una nuova lettura del »De pictura« di Leon Battista Alberti*, Rom: Campisano Editore, 2016.
- ROMANI 1998: Valentino Romani, *Le biblioteche di Giovan Pietro Bellori*, in: *Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari*, 12, 1998, 165–189.
- ROSKILL 1968: Mark W. Roskill: *Dolce's »Aretino« and Venetian art theory of the Cinquecento*, New York: New York University Press, 1968.
- ROSSI 2009: Manuela Rossi (Hg.), *Ugo da Carpi, l'opera incisa. Xilografie e chiaroscuri da Tiziano, Raffaello e Parmigianino*, (Ausst.-Kat., Carpi, Palazzo dei Pio, 2009), Carpi 2009.
- RUBIN 1995: Patricia Lee Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*. New Haven et al.: Yale University Press, 1995.
- SANDER 2013: Jochen Sander (Hg.), *Dürer. Kunst – Künstler – Kontext*, (Ausst.-Kat., Frankfurt am Main, Städel Museum, 2013/2014), München et al.: Prestel 2013.
- SANMINIATELLI 1967. Donato Sanminiatielli, Domenico Beccafumi, Mailand, Bramante Editrice, 1967.
- SANTI 1998: Bruno Santi: *Il Beccafumi nel pavimento del Duomo di Siena*, in: *Torrioni 1998* (op. cit.), 201–215.
- SCHÄFFNER 2009: Almut Schäffner, *Terra verde. Entwicklung und Bedeutung der monochromen Wandmalerei der italienischen Renaissance*, Weimar: VDG, 2009.

- SCHLIE 2010: Heike Schlie, Eben doch von Menschenhand gemacht. Lucas Cranach d. Ä. und der Kunstdiskurs der Vera-Icon-Bilder, in: *Intellektualisierung und Mystifizierung mittelalterlicher Kunst. »Kultbild«: Revision eines Begriffs*, hg. von Martin Büchsel u. Rebecca Müller, Berlin: Mann, 2010, 207–233.
- SCHMIDT 2005: Peter Schmidt, Die Anfänge des vervielfältigten Bildes im 15. Jahrhundert oder: Was eigentlich reproduziert das Reproduktionsmedium Druckgraphik, in: *Übertragungen. Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von Britta Bußmann u. Albrecht Hausmann, Berlin: De Gruyter, 2005, 129–156.
- SCHMIDT 2009: Peter Schmidt, Materialität, Medialität und Autorität des vervielfältigten Bildes. Siegel und andere Bildmedien des Mittelalters in ihren Wechselwirkungen, in: *Die Bildlichkeit korporativer Siegel im Mittelalter. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch*, hg. von Markus Späth, Köln et al.: Böhlau Verlag, 2009, 89–111.
- SCHOLDERER 1966. Victor Scholderer: Printers and readers in Italy in the fifteenth century, in: *Fifty Essays in Fifteenth- and Sixteenth-Century Bibliography*, hg. von Dennis E. Rhodes u. Victor Scholderer, Amsterdam: Menno Hertzberger & Co, 1966, 202–215.
- SCHREURS 2012: Anna Schreurs (Hg.), *Unter Minervas Schutz. Bildung durch Kunst in Joachim Sandrarts Teutscher Academie*, (Ausst.-Kat. Wolfenbüttel, 2012/2013), Wiesbaden: Herzog-August-Bibliothek, 2012.
- SCHREURS 2012A: Anna Schreurs, Joachim von Sandrart, »den Kunstliebenden zu Dienste«. Eine Einführung, in: Schreurs 2012 (op. cit.), 21–31.
- SCHREURS 2014: Anna Schreurs-Morét, Von der Holdseligkeit, der Tiefsinnigkeit und dem zierlichen Geist. Über Sandrarts Versuch, das Künstlerlob in Begriffen zu fassen, in: Oy-Mara et al. 2014 (op. cit.), 305–322.
- SEIFERT 2010: Christian Tico Seifert, Von Amateuren und Virtuosen. Überlegungen zu Zeichnungen nach druckgraphischen Vorlagen, in: Castor et al. 2010 (op. cit.), 11–24.
- SELLINK 1994: Manfred Sellink (Hg.), *Cornelis Cort: »constich pleedt-snijder von Horne in Hollandt« / Cornelis Cort: accomplished plate-cutter from Hoorn in Holland*, (Ausst.-Kat., Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, 1994), Rotterdam 1994.
- SENKEVITSCH 2005: Tatiana V. Senkevitch, *The printmaker's perspectives: Abraham Bosse and the pedagogic debates at the Académie de peinture et de sculpture, 1648–1661*, Dissertationdruck, Ann Arbor, University of Michigan, 2005.
- SHEARMAN 1992: John K.G. Shearman, *Only connect...Art and the spectator in the Italian Renaissance*, Princeton: University Press, 1992.
- SIENA 1990: Domenico Beccafumi e il suo tempo, (Ausst.-Kat., Siena, Palazzo Bindi Sergardi et al., 1990, Mailand: Electa, 1990.
- SIENA 2009: Federico Barocci : 1535–1612 ; l'incanto del color ; una lezione per due secoli (Ausst.-Kat., Siena Santa Maria della Scala 2009/2010), Mailand: Silvana Editoriale.
- SIMONETTI 2005: Carlo Maria Simonetti, *La vita delle Vite Vasariane. Profilo storico di due edizioni*, Florenz: L. S. Olschki, 2005.
- SIMONS 2017: Patricia Simons, Mantegna's »Battle of the Sea Gods« . The material and thematic interaction of print and sculpture, in: *Prints in translation, 1450–1750*, hg. von Suzanne Karr Schmidt and Edward H. Wouk, London/New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017, 89–113.
- SLIVE 1953: Seymour Slive, *Rembrandt and his critics. 1630–1730*, The Hague: Nijhoff, 1953.

- SLUIJTER 2015: Eric Jan Sluijter, An admired rival in Amsterdam. Joachim von Sandrart on Rembrandt, in: Meurer (et al.) 2015 (op. cit.), 234–248.
- SMITH 1992: Elise Lawton Smith, The paintings of Lucas van Leyden. A new appraisal, with catalogue raisonné, Columbia/London: University of Missouri Press, 1992.
- SONNABEND 2009. Martin Sonnabend (Hg.), Michelangelo. Zeichnungen und Zuschreibungen, (Ausst.-Kat, Frankfurt am Main, Städel Museum, 2009), Frankfurt am Main 2009.
- SPARTI 1998: Donatella Livia Sparti, Il »Musaeum Romanum« di Francesco Angeloni. La Quadreria, in: Paragone. Arte, 17, 3, 1998, 46–79.
- SPARTI 2002: Donatella Livia Sparti, La formazione di Giovan Pietro Bellori, la nascita delle Vite e il loro scopo, in: Studi di Storia dell'Arte, 13, 2002, 177–248.
- SPARTI 2002A: Donatella Livia Sparti, Giovan Pietro Bellori and Annibale Caracci's Self-Portraits: From the Vite to the Artist's Funerary Monument, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 45, 2001 (2002), 60–101.
- STANNECK 2003: Achim Stanneck, Ganz ohne Pinsel gemalt. Studien zur Darstellung der Produktionsstrukturen niederländischer Malerei im Schilder-Boeck von Karel van Mander (1604), Frankfurt am Main et al.: Lang, 2003.
- STICHINI VILELA 1982: José Stichini Vilela, Francisco de Holanda. Vida, Pensamento e Obra, Lissabon: Inst. de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.
- STIJNMAN 2010: Ad Stijnman, Kupferstecher bei der Arbeit. Bildliche Quellen zur Stellung von Kupferstechern im Vergleich zu Malern, Bildhauern und Architekten vor Abraham Bosses Traicté des manieres de graver en taille douce sur l'airin (1645), in: Castor et al. 2010 (op. cit.), 261–290.
- STIJNMAN 2010A: Ad Stijnman, Stradanus's print shop, in: Print Quarterly, 27, 1, 2010, 11–29.
- STIJNMAN 2012: Ad Stijnman, Engraving and Etching. 1400–2000. A History of the development of manual intaglio printmaking processes, London: Archetype Publications, 2012.
- STIJNMAN/SAVAGE 2015: Ad Stijnman u. Elizabeth Savage (Hg.), Printing colour 1400–1700. History, techniques, functions and receptions, Leiden/Boston: Brill, 2015.
- STOLTZ 2010: Barbara Stoltz, Giovanni Baglione »Vite degli Intagliatori« und die Theorie der Autorschaft – disegno, inventio, imitatio, in: Castor et al. 2010 (op. cit.), 249–260.
- STOLTZ 2011: Barbara Stoltz, Gesetz der Kunst – Ordo der Welt. Federico Zuccaros Dante-Zeichnungen, Hildesheim et al.: Olms, 2011.
- STOLTZ 2012a: Barbara Stoltz, Das Bild-Druckverfahren in der Frühen Neuzeit, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 2012, 93–117.
- STOLTZ 2012b: Barbara Stoltz, Disegno versus Disegno stampato: printmaking theory in Vasari's Vite (1550–1568) in the context of the theory of disegno and the Libro de' Disegni, in: Journal of Art Historiography, 7, Dezember 2012, 1–20.
- STOLTZ 2013: Barbara Stoltz, Ars Nova? Die Neue Kunst? Die Bedeutung der Druckgraphik in der Kunstliteratur des 15. und des frühen 16. Jahrhunderts, in: Metze 2013 (op. cit.), 19–29.
- STOLTZ 2015: Barbara Stoltz, Der Bronzeguss in der zeitgenössischen Kunst: Tradition einer Herausforderung, in: kunsttexte.de, 1, 2015, 1–20.
- STOLTZ 2016: Barbara Stoltz, Monochromie und Druckbild im Cinquecento. Domenico Beccafumis Mischtechniken zwischen

- Kupferstich und Chiaroscuro-Holzschnitt, in: *Die Farbe Grau*, hg. von Magdalena Bushart u. Georg Wedekind, Berlin: De Gruyter 2016, 113–137.
- STOLTZ 2023: Theory of printmaking in the Early Modern Age, in: *Placing Prints: New Developments in the Study of Prints, 1400–1800*, (Tagungsband, The Courtauld Institute of Art, 12–13 February 2016).
- SUTHOR 2018: Nicola Suthor, Rembrandt's roughness, Princeton: Princeton University Press 2018.
- TALVACCHIA 1999: Bette Talvacchia, Taking positions. On the erotic in Renaissance Culture, Princeton: Princeton University Press, 1999.
- TERNOIS 1962: Daniel Ternois, *L'art de Jacques Callot*, Paris: De Nobèle 1962.
- TEYSSÈDRE 1957: Bernard Teyssèdre, Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV, Paris: Bibliothèque des Arts, 1957.
- TEYSSÈDRE 1964: Bernard Teyssèdre, *L'histoire de l'art: vue du grand siècle. Recherches sur l'Abregé de la vie des peintres, par Roger de Piles (1699), et ses sources*, Paris: Julliard, 1964.
- THOMPSON 2007: Wendy Thompson, Antonfrancesco Doni's Medaglie, in: *Print Quarterly*, 24,3, 2007, 223–238.
- TORRITI 1998: Piero Torriti (Hg.), *Beccafumi. L'opera completa*, Mailand: Electa, 1998.
- TRASSARI FILIPPETTO 1992: Giuseppe Trassari Filippetto, *Itinerario tecnico di Callot incisore al »taglio dolce«*, in: *Le incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane*, (Ausst.-Kat., Rom, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici (et al.), 1992), Mailand: Mazzotta, 1992, 51–68.
- VAN HOUT 2004: Nico van Hout (Hg.), *Copyright Rubens. Rubens en de grafiek*, (Ausst.-Kat., Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten et al., 2004–2005), nl. Ausgabe, Gent et al.: Ludion 2004.
- VAN SON 1993: Rogier Van Son, Lomazzo, Lampsonius en de noordelijke kunst, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 44, 1993, 185–196.
- VIEREGG 2008: Hildegard K. Vieregg, *Geschichte des Museums. Eine Einführung*, München: Fink Verlag, 2008.
- VOGELAAR ET AL. 2011: Christiaan Vogelaar et al. (Hg.), *Lucas van Leyden en de Renaissance*, (Ausst.-Kat., Leiden, Stedelijk Museum de Lakenhal, 2011), Antwerpen: Ludion, 2011.
- VOGT 2008: Christine Vogt, *Das druckgraphische Bild nach Vorlagen Albrecht Dürers (1471–1528). Zum Phänomen der graphischen Kopie (Reproduktion) zu Lebzeiten Dürers nördlich der Alpen*, München et al.: Deutscher Kunstverlag 2008.
- VOS 1978: Rik Vos, The life of Lucas van Leyden by Karel van Mander, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 29, 1978, 459–507.
- WAGINI 2017: Susanne Wagini, *Lucas van Leyden (1498/94–1520). Meister der Druckgraphik*, (Ausst.-Kat., München, Staatliche Graphische Sammlung, 2017), München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2017.
- WALL 1987: Frauke van der Wall, François Spierre. Ein lothringischer Maler und Stecher des 17. Jahrhunderts, *Dissertationsdruck*, Würzburg 1987.
- WEISSERT 2003: Cäcilia Weißert, »Reproduktion«, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, 309–311.
- WHITAKER 1992: Lucy Whitaker, Maso Finiguerra, Baccio Baldini and The Florentine Picture Chronicle, in: *Florentine Drawing at the time of Lorenzo Magnificent* (Tagungsband, Florenz 1992), hg. von Elisabeth Cropper, Bologna: Nuova Alfa, 1994, 181–196.
- WITCOMBE 2004: Christopher L.C.E Witcombe, *Copyright in the Renaissance. Prints*

- and the privilegio in sixteenth-century Venice and Rome, Leiden et al.: Brill, 2004.
- WITCOMBE 2008: Christopher L.C.E Witcombe, Print publishing in sixteenth century Rome. Growth and expansion, rivalry and murder, London: Miller, 2008.
- WOLF 2002: Gerhard Wolf, Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München: Fink Verlag, 2002.
- WOLFF 2008: Ruth Wolf, Autorität und Authentizität. Zum Verhältnis von Text und Siegel-Bild am Beispiel des Rechtsgutachtens Giovanni d'Andreas vom 9.5.1329, in: Rechtsgeschichte, 13, 2008, 60–79.
- WOUK 2015: Edward H. Wouk, »Con la perfectione et le bellezze che si vede nelle figure...«. Cornelis Cort and the transformation on engraving in Europe, c. 1565, in Barryte 2015 (op. cit.), 229–257.
- WOUK/MORRIS 2016: Edward Wouk u. David Morris (Hg.), Marcantonio Raimondi, Raphael and the image multiplied, (Ausst.-Kat, Manchester, Whitworth Art Gallery, 2016/2017), Manchester: Manchester University Press, 2016.
- ZELEN 2013: Joyce Zelen, Zum Verhältnis des frühen Kupferstichs zur Goldschmiedekunst. Der Salzburger Hausaltar des Meisters Perchtold, in: Mit den Gezeiten. Frühe Druckgraphik der Niederlande, (Ausst.-Kat., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, 2013/2014), hg. von Tobias Pfeifer-Helke, Petersberg: Imhof, 2013, 25–31.
- ZIMMERMANN-HOMEYER 2018: Catarina Zimmermann-Homeyer, Illustrierte Frühdrucke lateinischer Klassiker um 1510. Innovative Illustrationskonzepte aus der Straßburger Offizin Johannes Grüningers und ihre Wirkung, Wiesbaden: Harrassowitz, 2018.
- ZURLA 2010: Michela Zurla, »Baccio fiorentino inventor«. La produzione incisoria di Bandinelli tra il 1515 e il 1525, in: Commentari d'arte, 16, 46/47, 2010, 48–73.

Bildnachweis

- Abb. 1: © Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.
- Abb. 2–3: (und Buchcover) © Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.
- Abb. 4: © Städel Museum, Frankfurt am Main.
- Abb. 5: © Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin.
- Abb. 6: Abraham Bosse, Traicté des manieres de graver, Paris 1645, Abb. Nr. 10.
- Abb. 7: © Museen für Kulturgeschichte der Landeshauptstadt Hannover und Ev. Pfarrgemeinde St. Johannis Einbeck-Iber
- Abb. 8–11: © Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.
- Abb. 12: © Städel Museum, Frankfurt am Main.
- Abb. 13: © Historisches Museum Basel, Foto: P. Portner.
- Abb. 14–15: © Städel Museum, Frankfurt am Main.
- Abb. 16: Museo di Capodimonte, Napoli: Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo - Museo e Real Bosco di Capodimonte.
- Abb. 17: Pinacoteca Nazionale di Bologna: Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo – Direzione Musei Emilia Romagna.
- Abb. 18: © Braunschweigisches Landesmuseum, A. Pröhle.
- Abb. 19: © Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin.
- Abb. 20: Pinacoteca Nazionale di Bologna: Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo – Direzione Musei Emilia Romagna.
- Abb. 21: Metropolitan Museum, New York: Harris Brisbane Dick Fund, 1926.
- Abb. 22: Elisabeth Cropper, The Domenichino Affair. Novelty, imitation, and theft in seventeenth-century Rome, New Haven/London: Yale University Press, 2005, 2, Abb. 2.
- Abb. 23: © Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.
- Abb. 24: © Städel Museum, Frankfurt am Main.
- Abb. 25: © National Gallery of Scotland, Edinburgh.
- Abb. 26–27: Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze: Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo.
- Abb. 28: Metropolitan Museum, New York: Bequest of Phyllis Massar, 2011.
- Abb. 29: Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze: Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo.
- Abb. 30: © Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin.
- Abb. 31: National Gallery of Art, Washington, R.L. Baumfeld Collection.
- Abb. 32: The Cleveland Museum of Arts, The Print Club of Cleveland.
- Abb. 33: Metropolitan Museum, New York: Harris Brisbane Dick Fund, 1928.
- Abb. 34: Rüdiger Klessmann (Hg.), Im Detail die Welt entdecken. Adam Elsheimer 1578–

- 1610, Ausst.-Kat, Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut, 2006 et al., Wolfratshausen: Edition Minerva 2006. Kat.-Nr. 36.
- Abb. 35: © Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.
- Abb. 36–39: © Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.
- Abb. 40–43: Metropolitan Museum, New York: Gift of Junius Spencer Morgan, 1919, Gift of Henry Walters, 1917, The Elisha Whittelsey Fund, 1951.
- Abb. 44: The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.
- Abb. 45: Metropolitan Museum, New York: Harris Brisbane Dick Fund, 1953.
- Abb. 46: © Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.
- Abb. 47: Pinacoteca Nazionale di Bologna. Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo – Direzione Musei Emilia Romagna.
- Abb. 48: Robert Echols u. Frederick Ilchman, Tintoretto. Artist of Renaissance Venice (Ausst.-Kat., Washington, Gallery of art et al., 2018/19), New Haven et al.: Yale Univ. Press, 2018, 49, Abb. 39.
- Abb. 49: Metropolitan Museum, New York: Gift of Henry Walters, 1917.
- Abb. 50: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raphael_-_The_Parnassus.jpg (22.11.2022)
- Abb. 51: New York, Metropolitan Museum, New York: Harris Brisbane Dick Fund, 1923.
- Abb. 52: Judith W. Mann u. Babette Bohn (Hg.) Federico Barocci. Renaissance master of color and line (Ausst.-Kat., London, Saint Louis Art Museum, 2021/2013 et al.), New Haven et al.: Yale University Press et al., 2012, 189, Kat. 9.
- Abb. 53–63. Courtesy Rijksmuseum, Amsterdam.
- Abb. 64–65. Marilena Caciorgna/Roberto Guerrini: Il pavimento del Duomo di Siena. Arte della tarsia marmorea dal XIV al XIX secolo. Fonti e simbologia, Mailand: Silvana, 2004, 176–177, Abb. 125, 194–195, Abb. 143, 208–209, Abb. 154.
- Abb. 67: Courtesy Rijksmuseum, Amsterdam.
- Abb. 68–69: Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze: Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali.
- Abb. 70: Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo/Biblioteca Marucelliana di Firenze.
- Abb. 71: © Fitzwilliam Museum, Cambridge.
- Abb. 72: Pinacoteca Nazionale di Bologna. Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo – Direzione Musei Emilia Romagna.
- Abb. 73: Cleveland Museum of Arts, Delia E. Holden Fund.
- Abb. 74: Pinacoteca Nazionale di Siena: Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo. Direzione Regionale Musei della Toscana. Foto Archivio Pinacoteca Nazionale di Siena.
- Abb. 75: Washington, Library of Congress, Prints & Photographs Division, LC-DIG-ppmsca-18697.
- Abb. 76: © Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Paris.
- Abb. 77: Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze: Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo.
- Abb. 78–90: Courtesy Rijksmuseum, Amsterdam.

Seit den frühen kunstliterarischen Aufarbeitungen der druckgraphischen Kunst steht die grundsätzliche Frage im Raum, was die Druckgraphik letztendlich sei. Dies ist für das Schrifttum der vor-akademischen beziehungsweise der früh-akademischen Zeitperiode alles andere als ein einfacher Problemgegenstand, angesichts einer Kunstgattung, die aus drei tragenden Elementen besteht: der Druckplatte, dem Druckverfahren und dem Druckbild. Die Traktate des 16. und 17. Jahrhunderts bieten daher eine Vielfalt an divergierenden Aussagen und Auslegungen der druckgraphischen Kunst, die sich zum einen als oszillierender Blick zwischen der Kunst des Schnittes oder des Grabstichels auf der Druckplatte und ihrer Erscheinung auf dem Druckblatt summieren lässt, und sich zum anderen der Vorherrschaft der wettstreitenden Hauptgattungen Malerei und Skulptur fügen muss.

Das Buch präsentiert in einer Analyse der prominenten Kunstliteratur der Frühen Neuzeit, wie etwa Vasaris *Vite* (1550/68), Van Manders *Schilder-Boeck* (1604) oder André Félibiens *Entretiens* (1666–88), eine Auswahl dieser Besprechungen und Auseinandersetzungen mit der druckgraphischen Kunst und richtet den Blick insbesondere auf ihre grundlegenden Elemente Druckplatte, Druckverfahren und Druckbild. Die Fragen nach der Zugehörigkeit zu anderen Gattungen oder nach der Eigenständigkeit der Druckgraphik sind hierbei die zentralen Aspekte, die in der Besprechung der spezifischen druckgraphischen Bildsprachen bei Lucas van Leyden, Domenico Beccafumi und Rembrandt van Rijn vertieft werden.

Die Definitionen und Definitionsversuche sind jedoch nicht der alleinige Gegenstand der kunsttheoretischen Erfassung der Druckgraphik in der Frühen Neuzeit. Zu den Ergebnissen der Untersuchungen, die in diesem Buch vorgestellt werden, zählt vor allen Dingen die Einsicht, dass die Theorie der Druckgraphik eng mit den grundlegenden Fragen der bildenden Kunst verstrickt ist, insbesondere mit den Konzepten der *Inventio* und *Imitatio*, die wiederum einen Einblick in den vorherrschenden Umgang der Kunstliteratur mit der Funktion der Reproduktion und in den tatsächlichen Umgang mit autoreigenen und reproduzierenden Druckbildern gewähren. Das Buch bietet damit einen umfassenden Überblick über das faktische Verständnis der Druckgraphik im Schrifttum zur Kunst der Frühen Neuzeit.

ISBN 978-3-942919-08-1