

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 Bildrucks 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-
re 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 ovvero 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 Kunstliteratur 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 kunstliterarischen 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 kunstliterarischen 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].