

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 einfürend 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).

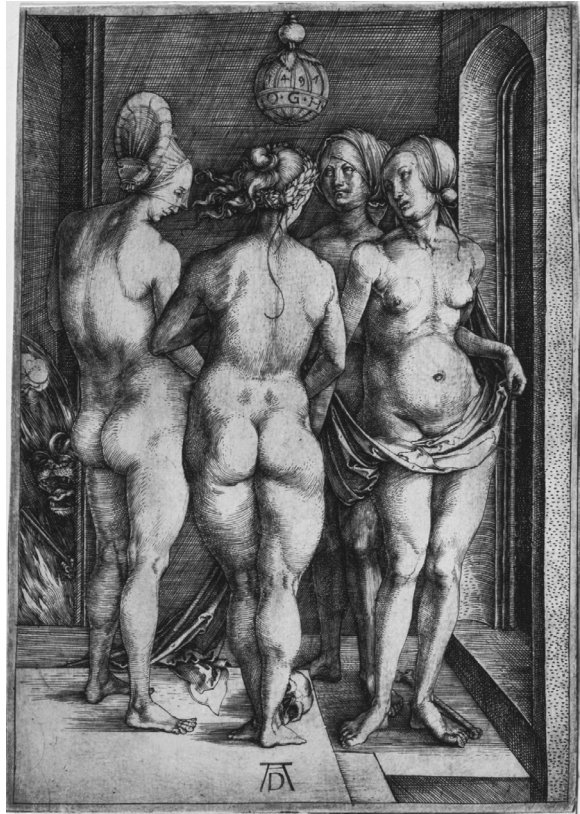
Liest man die zitierten Zeilen genauer, so stellt sich die Frage: Was meint van Mander bei der Beschreibung von Dürers *Vier nackte Frauen* tatsächlich? Das Druckbild oder die Druckplatte? Derartige sprachliche Ungenauigkeit ist in der Kunstliteratur kein Einzelfall. Einige Texte machen gar missverständliche 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 vorauszusetzen, 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, spricht: 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.

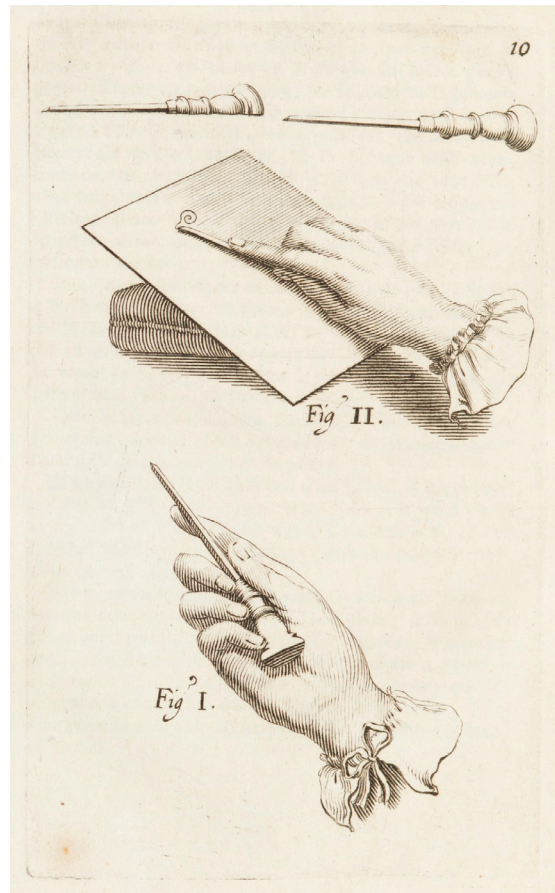
193 »*Usus aeris ad perpetuitatem monumentorum iam pridem tralatus est tabulis aereis, in quibus publicae constitutiones inciduntur.*« Plinius, *Naturalis historia*, XXXIV, 99.

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 Filaretos *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 Kupa: 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 Polygnoti 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.



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* beige stellt 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 disegnatte; & 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 »gibt« 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*

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.

1. Das druckgraphische Werk zwischen Druckbild und Druckplatte

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 Raffaels 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-Probendruckten 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 tocharè 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 Rauchscharf 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

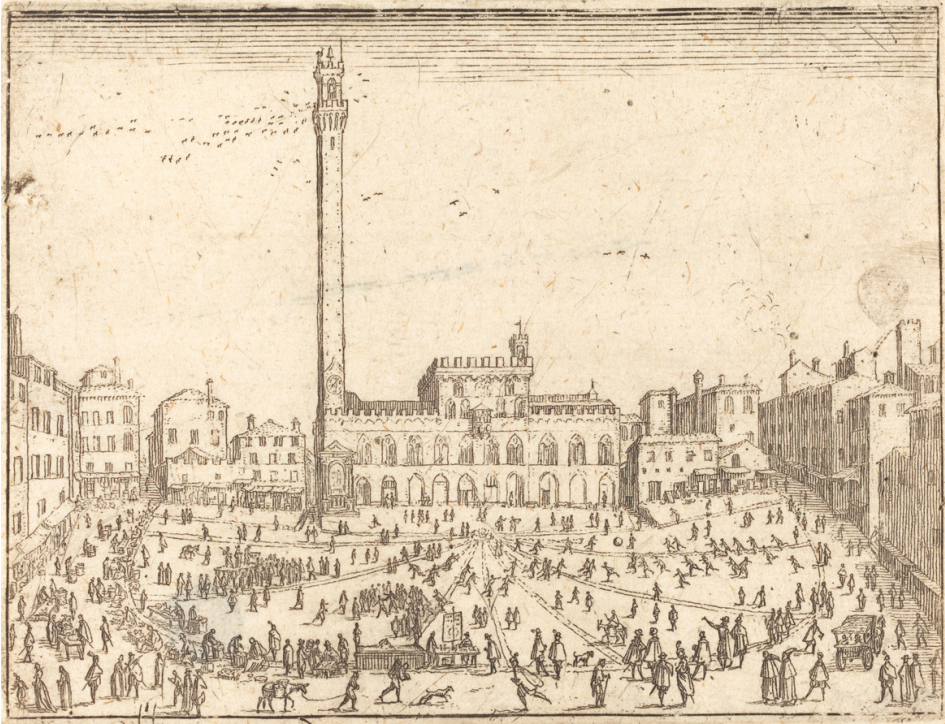
434 [FÉLIBIEN], Zitate (j) und (q).

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 »niedereren« 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 vollendendes, 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 Kaltadel,
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.

