

2.

## Druckgraphik und die Konzepte

### *Inventio und Imitatio*

## 2.1. *Imitatio* versus *Inventio*

### A. *Imitatio auctorum* und *Imitatio naturae*

Die Nachahmung und das Schöpferische werden als ausschlaggebende Bestandteile der künstlerischen Handlung innerhalb der Theorie der bildenden Kunst der Frühen Neuzeit entweder als ergänzende, als konkurrierende oder als unzertrennbare Fundamente der Kunstübung betrachtet und diskutiert: Die Nachahmung ist das Ziel, Methode, Mittel und Instrument des Kunstschaffens. Sie kann das Nachzuahmende übertreffen (*superatio*), es vollkommen erreichen oder im steten Bestreben sich diesem nähern beziehungsweise es zu übertreffen versuchen (*aemulatio*).<sup>533</sup> Zwei Gegenstände ahmt die Kunst nach: die Natur und sich selbst, etwa die Kunstwerke der alten Meister oder der Antike. Das Schöpferische ist wiederum die Erfindung. Sie schafft etwas »Neues«, sei es in der Natur vorhanden oder ihr ähnlich, sei es etwas »nie Gesehenes« und »nie Dagewesenes«.<sup>534</sup> Die Quelle der Erfindung ist die Phantasie, der Intellekt des Künstlers oder ein Modell, eine literarische Vorgabe.<sup>535</sup>

Für die Kunst der Druckgraphik, in Anbetracht etwa der Äußerungen von Giovanni Paolo Lomazzo, gelten die Grundsätze der Nachahmung und Erfindung im gleichen

---

533 Aus den zahlreichen Beiträgen zu den Konzepten der *imitatio* in der Kunst und Kunsttheorie der Vormoderne siehe vor allem einführend den Standard-Beitrag von Pochat 2001. Siehe außerdem aus der aktuelleren Literatur den Aufsatzband zu *aemulatio*, Müller/Pfisterer (et al.) 2011 und darin den einführenden Aufsatz von Jan-Dirk Müller und Ulrich Pfisterer sowie den Beitrag von Eric Achermann (Achermann 2011).

534 Zur Schöpfung von etwas bis dahin »nicht Gesehenem« in der Malerei schreibt Cennino Cennini zum Beispiel im *Libro dell'arte* (um 1400): »(...) e quest' è un'arte che ssi chiama dipignere, che conviene avere fantasia e operazione di mano, di trovare cose non vedute chacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano (...).« Francisco de Holanda schreibt wiederum in *Da Pintura Antiga* von 1548: »È imaginação (...) mostrando o que se ainda não viu, nem foi por ventura, o qual é mais.« Siehe Cennini, *Libro dell'arte*, ca. 1400 (Frezzato 2009), 62, und De Holanda, *Da Pintura Antiga*, (Alves 1984), Bd. 1, 20, und das gesamte Zitat [DE HOLANDA], Anm. 23.

535 Siehe einführend etwa Bätschmann 1997 und weiter im Text. Zum Problem der Begrifflichkeiten *imitatio* und *inventio* im Cinquecento seien u. a. genannt: Pochat 2001 oder Braunfels 1964.

Maße wie für alle anderen Kunstbereiche.<sup>536</sup> Die Funktion des Reproduzierens, die die Druckgraphik ab der Mitte des 16. Jahrhunderts maßgeblich bestimmt, erweitert jedoch die Bedeutungen der *imitatio* und *inventio*, denn dieses Gesetzaar spielt nun in doppelter Weise für die Druckgraphik eine Rolle. Zum einen sind Nachahmung und Erfindung bildinhärente Normen, die das druckgraphische Bild selbst betreffen: Wie gut ahmt das Bild die Natur nach, welche Erfindungen weist es auf? Zum anderen liegt das druckgraphische, reproduzierende Bild mit den beiden Prinzipien in Relation zur Vorlage: Wie gut gibt das Druckbild das ursprüngliche Werk und dessen erfinderischen Reichtum wieder, wo weicht es mit den eigenen Erfindungen ab?

Diese stets in Beziehung stehenden Konzepte der Nachahmung und des Schöpferischen sind bis dato nicht eingehend für die Druckgraphik untersucht worden, und zwar nicht nur in Bezug darauf, wie die beiden Prinzipien für die Druckgraphik in der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit definiert werden, sondern auch in Bezug darauf, welchen Einfluss umgekehrt die druckgraphische Kunst auf die Bedeutung der Nachahmung und des Schöpferischen innerhalb der Kunsttheorie ausgeübt hat.<sup>537</sup>

### *Die Kunst ahmt sich selbst nach: Druckbilder als Quelle der Imitatio*

In der Kunstliteratur steht der Aspekt der Nachahmung anderer Kunstwerke im Sinne der *imitatio auctorum* bereits im *Libro dell'arte* von Cennino Cennini im Fokus.<sup>538</sup> Cennini bespricht in diversen Kapiteln die Normen der Nachahmung der zeitgenössischen

---

536 Wie in den einführenden Kapiteln dargelegt (1.1.A), zieht Lomazzo zu diversen positiven wie negativen Kritiken der Bildinhalte und Ausführungsweisen sowohl Werke der Malerei als auch der Druckgraphik usw. heran; siehe zu den Beispielen [LOMAZZO], LXVI–LXVIII, und Zitate (b) u. (c).

537 Zum Thema *inventio* in der Kunst der Druckgraphik siehe vor allem Emison 1985, insbes. 255–294; siehe auch Lincoln 2000. Die Themen Nachahmung und Erfindung werden ebenfalls in Bezug auf die Gattungen Zeichnung und Druckgraphik in dem Sammelband Currie 1998 behandelt. Siehe außerdem zu Fragen der Nachahmung in enger Verbindung zur Druckgraphik Limouze 1992 sowie die allgemeine Diskussion zu den Spielarten der Nachahmung in der Frühen Neuzeit in Shearman 1992, 227–261.

538 Das Konzept der Nachahmung bezieht sich in der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit zum einen auf den griechischen Begriffszusammenhang der *Mimesis*, der sich in der ursprünglichen und übergeordneten Bedeutung als »darstellen« oder »ähnlich tun« mit seinen facettenreichen Konnotationen zum grundsätzlichen Problem der künstlerischen Wirklichkeitsauffassung bündeln lässt. Wichtige Quellen der Nachahmungstheorien sind hierbei die Auseinandersetzung mit den aristotelischen Lehren der Poetik und die Platon-Exegese. Zum anderen führt das Konzept der Nachahmung auf die antiken Rhetorik-Lehren zurück, ist vor allem mit der Begrifflichkeit der *imitatio* überliefert und wird in *imitatio naturae*,

Kunstwerke beziehungsweise der Werke der Meister der jüngsten Vergangenheit, etwa im Umfeld einer Werkstatt, der ein Künstler oder Lehrling angehört.<sup>539</sup> Die kritischen und belehrenden Diskussionen um die Regeln und die Qualität der Nachahmung anderer Kunstwerke gehören im 16. Jahrhundert zum theoretischen Kanon, sie werden jeweils mit unterschiedlichen Ergebnissen geschlossen und binden vielerorts die Druckgraphik mit ein.<sup>540</sup> In der italienischen Kunstliteratur etwa wird die Nachahmung der Kunstwerke vorrangig als Akt der Auswahl und Schulung des Urteilsvermögens über das »Schöne« besprochen. Giovanni Battista Armenini (*De' veri precetti*, 1587) versteht die *imitatio auctorum* als einen Lernprozess zu einem guten Stil (*buona maniera*).<sup>541</sup> In Armeninis Traktat gehören insbesondere Druckbilder zu »üblichen Modellen« (»esempi comuni«), sprich: zu Objekten, die für einen angehenden Künstler verfügbar sind, neben Naturobjekten und Meisterwerken, die an öffentlichen Orten zugänglich sind. Jede Kategorie der *esempi comuni* berge jedoch Problematiken in sich.<sup>542</sup> In Bezug auf die Druckgraphik stehen die nordalpinen Kupferstiche in der Kritik, da sie mit ihren Bildinhalten, namentlich »mit ihrem Detailreichtum verwirren«.<sup>543</sup> Die bildformale Kritik, die Armenini gegenüber dem Druckbild als Nachahmungsmodell angibt, ist wiederum zweiwertig: Zum einen ergebe das Druckbild nur ein »rohes Material«<sup>544</sup> – hier bezieht sich Armenini sicherlich auf die

---

*imitatio auctorum* und *imitatio morum* geschieden. Siehe einführend *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1998, ad vocem *imitatio*.

539 Im Kapitel XXVII rät Cennini dem angehenden Künstler, er solle bei dem Zeichnen nach anderen Kunstwerken das Beste von den besten Meistern auswählen und möglichst nur einem Meister folgen, um auf diese Weise und mit Hilfe der eigenen Begabung, einen eigenen Stil zu entwickeln. Cennini, *Libro dell'arte*, ca. 1400, Kap. XXVII (Frezzato 2009), 80. Cennini behandelt, wie oben bereits diskutiert, praktische Vorgehensweisen der Nachahmung: Im Kapitel XXIII bespricht Cennini etwa die Nützlichkeit des Abpausens von Figuren oder Figurenteilen aus den Meisterzeichnungen und liefert in den darauffolgenden Kapiteln die Instruktionen zur Herstellung der *carta lucida* (Kap. XXIV–XXVI). Das Abpausen von den Zeichnungen der Meister im Sinne der *imitatio auctorum* und der Abdruck, der Gesichtsabdruck, im Sinne der *imitatio naturae*, sind hierbei Hilfsmittel. Die Relevanz dieser Techniken tritt bereits in Cenninis Erörterungen zur Nachahmung der Natur oder der Meisterwerke zurück, denn, wie bereits diskutiert, hat bei Cennini die visuelle Nachahmung Vorrang. Siehe Kap. 1.3.

540 Siehe die diversen Auslegungen der Nachahmung im italienischen 16. Jh. zusammengetragen bei Barocchi, 1971–77, II, 1525–1607. Aus der aktuellen Literatur siehe hierzu Mayernik 2013, insbes. 15–30.

541 Siehe ausführlicher [ARMENINI], LXX–LXXI.

542 [ARMENINI], Zitat (c). Daher solle generell, so der Autor, das Nachahmen bei einem angehenden Künstler nicht ohne die Supervision eines Meisters stattfinden. Armenini führt als Beispiele der Problematiken an, die Gemälde verzögerten die Entwicklung des eigenen Stils, die Skulptur würde ihn erhärten, die Modelle schließlich seien ohne Bekleidung und die Naturobjekte, wenn sie schön seien, was rar sei, ließen den Stil abstumpfen [ARMENINI], Zitat (d).

543 [ARMENINI], Zitat (e).

544 [ARMENINI], Zitat (d).

Bildsprache der Linie und die Monochromie. Zum anderen sind die Druckbilder genau aufgrund der Bildsprache der Linie geeignetes Material für die Schulung des Zeichnens. Armenini verweist damit auf die seit dem 16. Jahrhundert übliche künstlerische Praxis.<sup>545</sup> Das Druckbild stellt in Armeninis Ausführungen aber insgesamt ein temporäres Vorbildmodell dar. Es dient der Übung des Nachahmens an sich:

(...) daher sollte man aus Zeichnungen abbilden, die gestochen und dann aus den Kupferplatten gedruckt sind und denen man, meiner Ansicht nach, so viel Zeit und Studium widmen sollte, bis man sie gekonnt nachbilden kann.<sup>546</sup>

Für Giovanni Paolo Lomazzo ist die Nachahmung hingegen in erster Linie ein Lernprozess zur Eigenständigkeit des angehenden Künstlers.<sup>547</sup> Aus diesem Grunde kritisiert Lomazzo das Übermaß an Druckbildern – Lomazzo bezieht sich auf die älteren deutschen und italienischen Kupferstichmeister –, die den Künstler von der Nachahmung der wahren, vorbildlichen Kunst, sowie von der Entwicklung der eigenen *maniera* und der Erfindungsgabe abhält.<sup>548</sup> Karel van Mander (*Schilder-Boek*, 1604) thematisiert die Druckgraphik insbesondere als Medium des künstlerischen Austausches zwischen den Regionen und als etabliertes Nachbildungs- und Studienobjekt.<sup>549</sup> Der Literat bringt dabei die Rezeption und Nachahmung bestimmter Darstellungsmodi in die Stildiskussion zwischen dem süd- und nordalpinen Raum ein, die etwa seit Vasaris *Vite* geführt wird. Van Mander richtet sich gegen Vasaris Vorwurf des »kruden« Stils in der nordalpinen Druckgraphik und gegen die in der Kunstliteratur propagierte Funktion des Druckbildes

---

545 Siehe aktuell hierzu Gregory 2012, 161–228. Der Umgang mit dem Druckbild als Quelle der *imitatio* begründet sich natürlich auf der mit der Zeichnung gemeinsamen Bildsprache. Wie im Kapitel »Das Druckbild« dargelegt, wird dieser Schnittpunkt jedoch unterschiedlich ausgelegt: John Evelyn (*Sculptura* 1662) sieht die Kupferstiche als Vorlagen zur Übung der Federzeichnung aufgrund ihrer gemeinsamen »Methode« und Ziele im Umgang mit der Linie. Bei Armenini resultiert wiederum die Diskussion über das Druckbild als Übungsvorlage aus der Auslegung des Druckbildes als »gedruckte Zeichnung«. Siehe hierzu oben Kap. 1.4. In Karel van Manders *Schilder-Boek* (1604) werden die Kupferstiche, neben Gipsabdrücken etwa, als geeignete Vorlagen für Zeichnungsstudien besprochen, und zwar insbesondere zur Übung der Licht-und-Schatten-Gestaltung [VAN MANDER], Zitat (a). Auch Mancini zieht in seinem Traktat *Alcune Considerazioni* (ca. 1661) Beispiele aus der Druckgraphik für die Erklärung von Zeichnungstechniken heran. Siehe Mancini (Marucchi 1956), 15.

546 [ARMENINI], Zitat (f).

547 [LOMAZZO], LXVII–LXVIII.

548 [LOMAZZO], Zitat (d).

549 [VAN MANDER], etwa Zitate (a) und (i).

als Vehikel der Verbreitung des ›richtigen‹ italienischen Stiles.<sup>550</sup> Hierbei legt van Mander die widersinnige Situation offen, dass zum einen der Stil der nordalpinen Druckgraphik negativ beurteilt wird, zum anderen zahlreiche nordalpine Druckbilder gerühmt und rezipiert werden. Der Literat macht bei mehreren Gelegenheiten darauf aufmerksam, dass die Kupferstiche von Albrecht Dürer und Lucas van Leyden einen wichtigen Fundus bilden, aus dem die italienischen Künstler ihre Darstellungen schöpfen. Der Autor zieht außerdem mehrere Aussagen Vasaris heran, die aufzeigen, dass in der Praxisrealität die nordalpinen Druckbilder einen großen Einfluss in Italien ausübten.<sup>551</sup>

Die Äußerungen von Lomazzo, Armenini und van Mander sind Beispiele dafür, dass die Druckgraphik in vielerlei Hinsicht als Nachahmungsmedium diskutiert wurde: Die positiven wie negativen Kritiken richteten sich hierbei entweder an das Druckbild als Bildform an sich und an dessen Bildphilologie oder an die individuellen beziehungsweise regionalen Darstellungsweisen. Ende des 17. Jahrhunderts gehört die Druckgraphik hingegen als Lehrmaterial in der künstlerischen Ausbildung zur Norm jenseits von Stilfragen, gerade in Anbetracht der individuellen Vielfalt und Verschiedenheit der Darstellungsmodi. Die Druckbilder sind als Nachahmungsobjekte unentbehrlich. Für Autoren wie Filippo Baldinucci (*Cominciamento*, 1686) kann daher »kein exzellenter Maler« ohne das Studium der Druckbilder hervorgehen.<sup>552</sup>

550 Zu den prominenten Kritiken gehört etwa Vasaris Beanstandung der Darstellung der nackten Körper bei Dürer, [VASARI], Zitat (k2). Van Manders Diskussionen richten sich womöglich auch gegen Lampsonius, etwa gegen den Brief des Kunsthistorikers, den Vasari in der zweiten Ausgabe der *Vite* (1568) veröffentlichte ([LAMPSONIUS], Anm. 206). Siehe aber die vielschichtige Sicht auf die italienische Kunst in Bezug auf die nordalpine Kunst bei Lampsonius, ibd., insbes. LX–LXI, und die ebenfalls heterogene Stilkritik der Druckgraphik, Zitate (c)–(f). Nach den Traktaten von Vasari und Lampsonius wird der Vorrang des italienischen Stiles insbesondere in Bagliones *Vite* (1572–1642) thematisiert. Siehe [BAGLIONE], Zitat (b). Siehe zu den Stildiskussionen in den *Vite* Vasaris, insbesondere zum Thema des »Primats« der toskanischen Kunst, den Sammelband Refice 2011.

551 [VAN MANDER], LXXIX–LXXX, Zitate (i), (k) und (l). Siehe auch eine ähnliche Passage, van Mander, *Schilder-Boeck, Grondt*, X, 15, in welcher der Autor gar polemisch betont, dass die Italiener von den nordalpinen Künstlern Darstellungen übernehmen und nur leicht verändern. Van Mander zieht vor allem den Lobsatz Vasaris zu Lucas van Leydens Kupferstich-Landschaften heran (Zitat (l)), den er im *Schilder-Boeck* zitiert, um nachzuweisen, dass die nordalpine Kunst und Druckgraphik in Italien bewundert wurde. Siehe außerdem zu der ebenfalls heterogenen Stilkritik der Druckgraphik bei Vasari, [VASARI], insbes. XXI–XXIV. Zu den wesentlichen Studien, die nachweisen, wie stark der Einfluss der nordalpinen Druckgraphik in der Renaissance war, gehört Giovanni Faras (Fara 2007) Monographie zur Rezeption des druckgraphischen Œuvres von Albrecht Dürer in Italien, insbesondere im 16. Jahrhundert.

552 [BALDINUCCI], Zitat (b).

Im Hintergrund der Normaufstellung des Druckbildes als Übungsobjekt liegt natürlich dessen Funktion als reproduzierendes Medium. Dies betrifft aber nicht in erster Linie das Druckbild, sondern eigentlich dessen Vorlage und den Diskurs, wie das Druckbild die Vorlage umsetzt, und ist daher in den hier vorgestellten Diskussionen zweitrangig.<sup>553</sup>

### *Imitatio auctorum in den Druckbildern*

Die Kunstliteratur diskutiert das Druckbild nicht nur als Objekt der künstlerischen Schulung, sondern verzeichnet es auch als Objekt des Wettstreits. In diesem Zusammenhang ist die erwähnte Erzählung Vasaris über Michelangelos Nachbildungen des Kupferstiches *Die Versuchung des heiligen Antonius* von Martin Schongauer aufschlussreich,<sup>554</sup> insbesondere in ihrer Rezeption bei den nachfolgenden Kunstliteraten. In dieser Anekdote ist das Druckbild als Gegenstand der künstlerischen Herausforderung der *aemulatio* gleichermaßen auf ein individuelles Meisterwerk (Martin Schongauer) als auch auf die Gattung Druckgraphik bezogen. Vasari schreibt:

Als nämlich eine aus einer Kupferplatte gedruckte Geschichte von dem besagten Martin [Schongauer] nach Florenz kam, die den von Teufeln geplagten heiligen Antonius zeigte, zeichnete Michelangelo sie mit der Feder ab, und zwar auf eine Art und Weise, dass man keinen Unterschied sah, und führte sie dann in Farbe aus.<sup>555</sup>

Nach Vasaris Erzählung, die zweifellos in erster Linie das zeichnerische Können des jungen Michelangelos hervorheben soll,<sup>556</sup> entstehen nach Schongauers Kupferstich sowohl eine Federzeichnung als auch ein Gemälde beziehungsweise eine womöglich kolorierte

---

553 Siehe hierzu weiter in Kap. 2.2. Beispielsweise ergeben sich zwei Sichtweisen auf die Druckgraphik bei Lomazzo: Sie ist Vermittler der Meisterwerke und damit Nachahmungsobjekt, aber auch eigenständiges Medium für gute oder schlechte Vorbilder. Im Vordergrund steht aber stets das Druckbild in seiner inhaltlichen und formalen Beschaffenheit. Siehe zusammengefasst: [LOMAZZO], LXVI–LXVIII und Zitate (c)–(f).

554 [VASARI], Zitat (l).

555 [VASARI], Zitat (l). Übersetzung der Autorin unter Konsultation von Gabbert 2009, 36.

556 Vasari erwähnt Michelangelos Kupferstich-Nachahmung im Kontext der Erzählung, dass der Lehrer Domenico Ghirlandaio über seinen jungen Schüler eine »neue Art der Darstellung und ein neues Nachahmungsvermögen« kennenlernt. Vasari, *Vite* (Kap. *Michelangelo*), 1568, (Bettarini/Barocchi 1966–97), Bd. 6, 8.

Zeichnung. Vasari schreibt zwar, dass Michelangelo den Kupferstich mit der Feder abbildete, stellt aber anschließend das Interesse des jungen Künstlers für Schongauers Darstellungsmodi und Bilddetails in den Vordergrund, wie etwa die Teufelsfiguren. Karel van Mander greift in seiner Schilderung dieser Anekdote wiederum die Tatsache auf, dass der Kupferstich in einer Zeichnung nachgebildet wurde: Der Autor des *Schilder-Boecks* fügt hinzu, Michelangelo habe einige weitere ausgeliehene Kupferstiche »derart geschickt in Zeichnungen kopiert, dass sie nicht von den Originalen unterschieden werden konnten«. <sup>557</sup> Sandrart übernimmt diese Passage von van Mander in der *Teutschen Akademie* (1675) und schreibt:

Als ihme einige Kupfer geliehen wurden, copierte er dieselbe so natürlich, daß man sie von dem Original nicht unterscheiden können, durch welches er dann gleich einen sehr großen Namen überkommen. <sup>558</sup>

Vasaris Anekdote zu Michelangelo und ihre Rezeption in der nachfolgenden Kunstliteratur zeigen auf, dass die Berichte über einen künstlerischen Wettstreit auch die druckgraphischen Werke miteinbeziehen. <sup>559</sup> Das Druckbild ist hierbei sowohl das zur Nachahmung herausfordernde Objekt als auch das Agens der *aemulatio*. Das prominenteste Beispiel ist Vasaris Bericht über Marcantonio Raimondi, der Albrecht Dürers Holzschnitt-Reihe *Passion Christi* in Kupferstichen imitiert habe: <sup>560</sup> In dieser Geschichte wird nicht nur das Können Marcantonios, die Druckbilder Dürers »täuschend« ähnlich nachzubilden, hervorgehoben, sondern auch die Tatsache, dass Marcantonio die Holzschnitte Dürers mit der Technik des Kupferstiches gekonnt nachgeahmt habe. Damit stellt Vasari das mimetische Potential des Druckbildes in den Vordergrund, welches zum einen

<sup>557</sup> Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck*, 164r. Auf welche Quellen sich hierbei van Mander bezieht, ist nicht nachvollziehbar; in dieser Passage wird aber nicht nur die Nachahmung eines spezifischen Bildes, sondern verstärkt einer Bildform in den Vordergrund gestellt. Diese Frühwerke Michelangelos haben sich nicht erhalten. Sonnabend sieht allerdings den Einfluss von Schongauers *Versuchung des hl. Antonius* in Michelangelos Skizzen von »grotesken« Köpfen. Siehe Sonnabend 2009, 79–81.

<sup>558</sup> TA, II, Buch 2, Kap. XV, 146.

<sup>559</sup> Auch die oben diskutierte Federzeichnung von Hendrick Goltzius, *Die Büste eines Mannes mit Tassel-mütze* (Abb. 25), oder Joachim von Sandrarts Bericht über die eigenen Kupferstich-Imitate demonstrieren, dass das Druckbild als Bildform ins Visier einer *aemulatio* genommen wurde. Siehe Kap. 1.3. A und [SANDRART], Zitat (m).

<sup>560</sup> *Die Kleine Passion*, Albrecht Dürer, 1509–1511, Holzschnitt-Reihe, S/M/S, II, 286–344 (186–222). Ausführlich zu diesem Plagiatsfall, der historisch nicht nachweisbar ist, siehe [VASARI], Zitat (k3), XXX–XXXII und dort die weiteren Literaturangaben.



40. *Christus und seine Jünger in Emmaus*, aus: *Kleine Passion*, Albrecht Dürer, um 1510, Holzschnitt, 127 x 98 mm, New York, Metropolitan Museum, Inv. 19.73.202, Gift of Junius Spencer Morgan, 1919.

die Nachahmung der Darstellungen an sich und zum anderen die Nachahmung einer bestimmten Technik betreffen kann: Vasari schreibt explizit, dass Marcantonio die Kupferplatte mit groben Linienzügen gestochen habe, um den Eindruck von dickeren Linien, wie bei einem Holzschnitt, zu erzeugen: »Avendo dunque contrafatto in rame d'intaglio grosso, come era il legno che aveva intagliato Alberto, (...)«.<sup>561</sup> (Abb. 40/41)

Das nachahmende Potential des Grabstiches zieht auch im Falle der sogenannten *Meisterstiche* von Hendrick Goltzius die Aufmerksamkeit der Kunstliteratur auf sich. Genauer gesagt handelt es sich um die Kupferstich-Reihe *Marienleben*, die Goltzius zwischen den Jahren 1593 und 1594 realisiert hatte.<sup>562</sup> Die sechs Kupferstiche demonstrieren jeweils eine Stil- und Kompositionsweise, die gezielt auf Ähnlichkeiten mit italienischen

561 [VASARI], Zitat (k3).

562 Hendrick Goltzius, *Marienleben (Geburt und Kindheit Christi)*, NHD 8–13. Es handelt sich um die Darstellung des Marienlebens in sechs Stichen: Zwei davon im nordalpinen Stil, *Die Beschneidung* nach bzw. im Stile von Albrecht Dürer und *Die Anbetung der Könige* im Stile von Lucas van Leyden (Abb. 42). *Die Heilige Familie* ist eine Nachahmung von Federico Barocci (Abb. 43). Nach welchen weiteren italienischen Vorlagen die drei anderen Kupferstiche entstanden sind, wird in der Forschung diskutiert. Es ist anzunehmen, dass *Die Verkündigung* Tizian imitiert, *Die Heimsuchung* nach Andrea del Sarto und die *Anbetung der Hirten* nach Correggio entstanden sind. Vgl. Mensger 2016, 67, und [BAGLIONE], Zitat (b). Goltzius' virtuose Nachahmungen diverser Stile, Kunstgattungen, Werke der Antike (zu den bemerkenswerten *aemulatio*-Druckbildern gehören die oben beschriebenen Darstellungen antiker Skulpturen wie der *Herkules Farnese* usw., (Kap. 1.4.C)) und insbesondere die divergierenden graphischen wie druckgraphischen Techniken der Linien und Schraffuren veranlassen Abraham Bosse in *Sentimens* (1649) zu der Aussage: »Goltzius kann mit dem Grabstichel alles Mögliche darstellen«. [BOSSE], Zitat (p).

und nordischen Meistern verweisen. Vordergründig wird in diesen Stichen jedoch eine divergierende Art der Linienführung und Schraffuren vorgeführt, die insbesondere in den Nachahmungen von Albrecht Dürer, Lucas van Leyden und Federico Barocci die unterschiedlichen druckgraphischen Techniken dieser Kupferstecher aufzeigt.<sup>563</sup> *Die Beschneidung* nach Albrecht Dürer und *Die Anbetung der Könige* nach Lucas van Leyden sind durch feine, gerade und enge Parallelschraffuren gekennzeichnet; die *Heilige Familie* nach Barocci wiederum zeigt gleichmäßige Schraffuren aus Schwellenlinien, welche den radierten, feinen Linien bei Barocci nachspüren. Damit wird die druckgraphische Technik zum übergeordneten Thema dieser Kupferstich-Reihe. (Abb. 42/43)<sup>564</sup>

Über die Darstellungen *Die Beschneidung* nach Albrecht Dürer und *Die Anbetung der Könige* nach Lucas

van Leyden berichtet etwa van Mander und dichtet um diese beiden Stiche Anekdoten der Täuschung und der damit verbundenen Bravour des Künstlers in der druckgraphischen Technik.<sup>565</sup> Baglione ehrt wiederum Goltzius' Präferenz der italienischen Meister und schreibt über diese Kupferstich-Reihe Folgendes:



41. *Christus und seine Jünger in Emmaus*, Marcantonio Raimondi, nach Dürer, nach 1510, Kupferstich, Zustand II von III, 130 x 99 mm, New York, Metropolitan Museum, Inv. 17.37.266, Gift of Henry Walters, 1917.

563 Während Hendrick Goltzius die Kupferstiche von Lucas van Leyden und Albrecht Dürer in seinen *Meisterstichen* nachahmte, und womöglich auch die Radierungen von Barocci, ist bezüglich der anderen Bilder nach italienischen Künstlern zu fragen, inwiefern Goltzius die reproduzierenden Kupferstiche nach ihnen heranzog oder deren Gemälde.

564 Vgl. Abb. 42/43, 51 und 57. Federico Barocci (Urbino, ca. 1535–1612).

565 Siehe hierzu [VAN MANDER], Anm. 299.



42. *Die Anbetung der Könige*, Hendrick Goltzius, 1593–1594, Kupferstich, 470 x 350 mm, New York, Metropolitan Museum, Inv. 51.501.161, The Elisha Whittelsey Fund, 1951.

wird wiederum zunächst in Bezug auf das individuelle Können einer Künstlerpersönlichkeit besprochen, wie etwa Vasari über Raimondi oder van Mander über Goltzius referieren.<sup>567</sup> Hier wird erst in zweiter Instanz das Potential der *aemulatio* innerhalb der Druckgraphik an sich anvisiert und gepriesen, insbesondere auch das technische Vermögen, wie Vasari ausdrücklich über die absichtlich grobe Ausführung des Grabstichels bei Raimondi zur Erzeugung des Eindrucks eines Holzschnittes anmerkt.

Einmal bekam er Lust, einige Kupferstiche nach eigenen Bilderfindungen auszuführen, in denen er den wahren Stil einiger exzellenter italienischer Maler und anderer, wie Raffael aus Urbino, Tizian, Correggio, Andrea del Sarto, Baroccio und Dürer und weitere, nachahmte. Diese Werke wurden sehr gelobt. So viel kann man mit der Kraft des Studiums erreichen.<sup>566</sup>

Die hier angeführten Textbeispiele besprechen die individuellen druckgraphischen Werke als Meisterstücke, deren Präsentation Bewunderung und Herausforderung zur Nachahmung ausgelöst hat. Dies offenbaren bereits die Zeilen Vasaris über Schon-gauers *Versuchung des heiligen Antonius* («essendo venuta allora in Firenze una storia del detto Martino») und über Dürers *Passion Christi*. Das Druckbild als Träger der *aemulatio*

<sup>566</sup> [BAGLIONE], Zitat (b).

<sup>567</sup> [VASARI], etwa Zitat (k3), [VAN MANDER], LXXX–LXXXI.

In der Kunstliteratur sind weitere Bemerkungen zu verzeichnen, die das Druckbild in seiner Potentialität der Nachahmung nicht nur im Sinne der *aemulatio*, sondern auch in Bezug auf die *superatio* besprechen. Ein prominentes Beispiel ist die Anekdote über Marcantonio Raimondi, der in seinem Stich *Martyrium des heiligen Laurentius* nach Baccio Bandinelli die Zeichnungsvorlage übertraf und ihre »Fehler« korrigierte, wie Vasari ausführlich berichtet.<sup>568</sup> Ein weiteres, weniger bekanntes Beispiel entstammt der Feder von Giovanni Pietro Bellori (*Vite de' moderni*, 1672). Bellori schreibt über Agostino Carracci, er habe für seine Freunde einige ihrer berühmtesten Werke nachgestochen und bemerkt anschließend:

Im Übrigen verbesserte er sicherlich die Werke der anderen in der Zeichnung, und machte nicht die üblichen Veränderungen wie die Kupferstecher, die eher auf die schönen Linienzüge achten als auf die gute [gesamte] Zeichnung. Es heißt, Tintoretto habe ihn umarmt, als er den Druck seiner Kreuzigung sah, die er in der Schule San Rocco gemalt hatte.<sup>569</sup>



43. Die heilige Familie mit dem jungen Johannes d. Täufer, Hendrick Goltzius, 1593–1594, Kupferstich, 468 x 352 mm, New York, Metropolitan Museum, Inv. 51.501.162, The Elisha Whittelsey Fund, 1951.

568 [VASARI], Zitat (k7). Ob sich diese Anekdote tatsächlich so zugetragen hat, sei dahingestellt, zumal Vasari sich gänzlich anders in der *Vita* von Bandinelli äußert. Siehe zu den Hintergründen und zu den Versionen des Berichts Vasaris über Raimondis Kupferstich *Das Martyrium des heiligen Laurentius* nach Baccio Bandinelli *ibid.*, Zitat (j) und XXIV.

569 [BELLORI], Zitat (c).

Agostino Carraccis Kupferstich nach dem Gemälde von Jacopo Tintoretto weise, so Bellori, Korrekturen gegenüber der Vorlage und zwar in der Zeichnung auf. Mit »disegno« ist sicherlich die Komposition oder die Figurengestaltung gemeint.<sup>570</sup> Die Nachahmung wird wiederum in einem, hier konkret freundschaftlichen, Wettstreit einer »herkömmlichen« Nachahmung gegenübergestellt, denn Bellori betont in diesem Kontext, Agostino Carracci habe nicht auf die Linienführung geachtet, so wie es üblicherweise ein »professioneller« Kupferstecher tue.<sup>571</sup> Damit verweist Bellori auf einen wesentlichen Aspekt des druckgraphischen Bildes und zwar auf die Frage, wann es eigentlich »nur« nachahmt und wann es »reproduziert«: Alle oben genannten kunstliterarischen Beispiele ziehen das Druckbild für die in der bildenden Kunst der Frühen Neuzeit herkömmlichen *aemulatio*-Momente heran. Erzählt wird von »täuschend ähnlichen« Nachahmungen, die vorgeben, ein bestimmtes Werk zu sein, oder in einer bestimmten Technik (Raimondis Kupferstiche versus Dürers Holzschnitte) oder in einem bestimmten Stil (Goltzius *Meisterstiche*) ausgeführt worden zu sein. Insbesondere aber in den Besprechungen der druckgraphischen *aemulatio* von gattungsfremden Kunstwerken, wie etwa einer Zeichnung oder eines Gemäldes, tritt die Funktion der Wiedergabe und Präsentation eines bestimmten Werks, sprich: der Reproduktion, zutage. Wie Vasaris Bericht über den Kupferstich *Das Martyrium des heiligen Laurentius* nach Baccio Bandinelli aufzeigt, steht der Akt der Nachahmung zwar stets im Vordergrund. Im Kontext dieser Erzählung erfährt der Leser jedoch vom Auftrag des Papstes an Marcantonio Raimondi, die Zeichnung Bandinellis in einem Kupferstich darzustellen. In diesen Zeilen wird also Raimondis Werk in seiner Funktion als reproduzierendes Druckbild identifiziert. Bellori wiederum konfrontiert in seiner Erzählung die Modi des Nachahmens des Maler-Kupferstechers Carracci mit denen eines »professionellen« Kupferstechers, deren grundsätzlich unterschiedliche Zielsetzung er aufzeigt: Das »professionelle« Druckbild achtet in der Nachahmung auf die Ästhetik der Linie, Carraccis Nachahmung achtet wiederum in einem wettstreitenden Bestreben weit stärker auf die Darstellungsmodi der Vorlage. Vasaris und Belloris Berichte offenbaren demnach die vielfältigen Spielarten zwischen der Nachahmung an sich und der Zielsetzung der *aemulatio*, sowie der konkreten Bestimmung der Nachahmung, etwa durch einen Auftrag. Vor allem zeigen beide Beispiele auf, dass die Kunstliteratur zwischen der Nachahmung als Konzept und der Reproduktion als Funktion beziehungsweise als spezi-

---

570 *Die Kreuzigung*, Jacopo Tintoretto (Jacopo Robusti), 1565, Scuola Grande di San Rocco, Venedig; *Die Kreuzigung*, Agostino Carracci nach Jacopo Tintoretto, 1589, Kupferstich (Abb. 47/48).

571 [BELLORI], Zitat (c).

fische Nachahmung unterschied und dies dementsprechend in ihren Ausführungen zur Druckgraphik berücksichtigte. Durch die Druckgraphik gewinnt das Konzept der *imitatio* damit einen zusätzlichen Aspekt: In Bezug auf das Reproduzieren als spezifischer Bereich der Nachahmung werden neue und andersartige Normen der *imitatio* dargelegt, wie nachfolgend erörtert wird.

### *Druckbilder und die Nachahmung der Natur*

In den vorherigen Kapiteln wurden Textpassagen vorgelegt, in denen die Kunstliteraten die Nachahmung der Natur in den Druckbildern anerkennend besprechen. In der Übersicht aller untersuchten Schriften handelt es sich um die Mehrheit der Beiträge, welche das mimetische Potential des Druckbildes in der Darstellung der Landschaft, des menschlichen Körpers oder in der Wirkung der Lebendigkeit bestätigen und mitunter in den Wettstreit mit der Malerei stellen.<sup>572</sup> Filippo Baldinucci fasst im *Cominciamento* (1686) dieses Selbstverständnis mit dem Verweis auf die gleichen Ziele der Druckgraphik und der Malerei zusammen, etwa in der Darstellung von Gemütsregungen, der Vielfalt der Figuren, Ansichten der Landschaften und Gebäude und der Fern- und Nahansichten.<sup>573</sup> Wie eingehend dargelegt wurde, spielt die Nichtfarbigkeit der Druckgraphik keine Rolle für das Verständnis der mimetischen Normen und Regeln.<sup>574</sup> Allgemeine und konkrete Diskussionen zur Wiedergabe der Natur in der Druckgraphik als Kunstgattung werden jedoch nicht geführt. John Evelyn allerdings gibt in der *Sculptura* (1662) Anweisungen, wie der Kupferstecher die Linien und insbesondere

572 Hier lassen sich folgende Aussagen zusammenfassen: Neben dem prominenten Lob der Darstellung von Nähe und Ferne in den Kupferstichen von Lucas van Leyden bei Vasari äußert sich etwa Lodovico Dolce im *L'aretino*: »(...) diese Art und Weise der unvergleichlich feinen Stechkunst zeigt das Wahre, das Lebendige der Natur, so dass die Dinge nicht gezeichnet, sondern wie gemalt oder gar (...) lebendig erscheinen (...).« Siehe Zitat (f). Beide Künstler, Dürer und van Leyden, werden außerdem insbesondere in Bezug auf die Darstellung des Lichts und der Oberflächen der Stoffe in van Manders *Schilder-Boeck* behandelt, [VAN MANDER], unter anderen Zitate (e) und (l). Gauricus äußert sich über die Darstellung der Körper bei Campagnola, Lomazzo unter anderem über die Darstellung von Haaren, [LOMAZZO], Zitat (c). Zu den Beispielen der Anerkennung der Naturnachahmung zählen aber auch Portraits. Joachim von Sandrart lobt nicht nur die Kupferstichportraits von Antoine Masson, sondern stellt sie in ihrer Art und Weise der Darstellung, auch der Naturnachahmung, über die Malerei. Siehe [SANDRART], Zitat (l).

573 [BALDINUCCI], Zitat (f), siehe auch zu dieser Passage in Kap. 1.4.C.

574 Kap. 1.4.B.



44. *Landschaft mit einem Wasserfall*,  
Girolamo Muziano, 1570–75,  
Zeichnung, Feder in Braun,  
481 x 386 mm, Los Angeles,  
The J. Paul Getty Museum,  
Inv. 92.GA.38.

die Schraffuren führen sollte, um Naturnähe zu erzeugen.<sup>575</sup> In den späten Texten des 17. Jahrhunderts wird das Potential der Naturdarstellung im Druckbild weniger aufgegriffen. Abraham Bosse fokussiert weit mehr die Bildästhetik und Technik der druckgraphischen Linie, was durch die institutionell gefestigte Vormachtstellung der Malerei in der akademisch-kunsttheoretischen Rangordnung begründet ist.<sup>576</sup> André Félibien pointiert diese Vormachtstellung gerade in Bezug auf die Nachahmung der Natur in der Gegenüberstellung der Druckgraphik mit der Malerei: Félibien stellt die Kunstfertigkeit Callots im Umgang mit der Linie heraus, insbesondere die Fähigkeit, »mit wenigen Linien« Figuren, Bewegungen und Landschaft darzubieten. Der Literat hebt diese Fähigkeit als »einzigartig« in der Kunst der Druckgraphik hervor, betont aber gleichzeitig, dass diese keineswegs die Malerei übertreffen könne.<sup>577</sup>

---

575 [EVELYN], insbes. CXIV–CXV.

576 Siehe hierzu [BOSSE], insbes. Zitate (b) und (e).

577 [FÉLIBIEN], insbes. CXL–CXLI. De Piles hingegen merkt als selbstverständlich an, dass die Druckgraphik gleichermaßen sowohl nach Vorlagen als auch nach der Natur abbilden könne, [DE PILES], Zitat (d).

45. Heiliger Hieronymus büßt  
in der Wildnis, Cornelis Cort nach  
Girolamo Muziano, 1573,  
Kupferstich, 512 x 378 mm, New York,  
Metropolitan Museum, Inv. 53.600.2534,  
Harris Brisbane Dick Fund, 1953.



Der weit beachtlichere Aspekt der *imitatio naturae* ist jedoch die Kritik an der Naturdarstellung in den reproduzierenden Druckbildern. Hierzu äußert sich etwa Baglione in der Erwähnung der Kupferstiche von Cornelis Cort nach Girolamo Muziano. (Abb. 44/45) Giovanni Baglione schreibt in den *Vite* (1572–1642):

Unter anderem schnitt er [Cornelis Cort] [Kupferstiche], die von Girolamo Muziano stammten, mit seltenen Landschaften, die es würdig sind, dass sie mit Freimut angeschaut werden. Sie sind mit einem edlen Schnitt im Hochformat ausgeführt und zwar: *Johannes der Täufer*, *Der heilige Hieronymus*, *Der heilige Franziskus*, *Die heilige Maria Magdalena*, *Der heilige Eustachius* und *Der heilige Onuphrius*, alleamt als Eremiten dargestellt, vor einer vortrefflich gestochenen Landschaft. Und im Querformat, eine wunderschöne Landschaft, wo der heilige Franziskus seine Stigmata empfängt.

Nach Bagliones Anmerkungen sind nicht nur die »seltenen« Landschaften, die Muziano in seinen Vorlagen liefert, lobenswert, sondern auch die Art und Weise, wie Cornelis

Cort diese in seinen Kupferstichen ausgeführt hat: Beide Künstler beachteten demnach »vortrefflich« die *imitatio naturae*. Cornelis Cort tat dies dabei auf doppelte Weise. Der Kupferstecher richtete sich nicht nur nach der Darstellung der Natur bei Muziano, sondern auch nach der Natur an sich.

Insbesondere in solchen Beobachtungen wird die oben erwähnte Doppelwertigkeit der Nachahmung in Bezug auf das Druckbild offenbart: Der Betrachter wertet die Darstellung der Natur sowohl auf die Natur selbst als auch auf die Darstellung der Natur in der Vorlage des reproduzierenden Druckbildes bezogen.<sup>578</sup>

### B. *Inventio*: Einfall und Ausführung

#### *Definitionen des Erfindens und der Erfindung*

Das Verständnis der *inventio* in der Frühen Neuzeit fasst Filippo Baldinucci im *Vocabolario del disegno* von 1681 unter den Begriffen *invenzione*, *inventare*, *inventiva* und *inventore* zusammen:

*Erfinden*: Der erste Autor sein von dem, was sein wird, Ausfindungen machen.

(*Inventare*. Essere il primo autore di che che sia, fare ritrovamenti.)

*Erfindung* [*erfunden haben*] f.: Erfindung, und das ist jenes, das wir genauer gesagt als gefunden bezeichnen. (...)

(*Inventiva* f. *Invenzione*, ed è quello che noi diciamo propriamente, trovato.

Lat. *Inventum*, *inventio*.)

*Erfinder* m.: Derjenige, der erfindet, der Autor ist von der erfundenen Sache. (...)

---

578 [BAGLIONE], Zitat (a). Corts Landschaftsstiche mit Heiligen (1573–1575), nach den Zeichnungen von Girolamo Muziano, waren wohl nicht als eine Bildreihe geplant, wurden aber als solche gesammelt; außerdem besaß Muziano alle Platten der sieben Stiche. Corts Stiche nach Vorlagen von Muziano waren sehr populär und wurden innerhalb seines Œuvres am häufigsten aufgelegt, siehe NHD (Cort 2000), II, 129 und ibidem NHD 107–8, 116, 121, 123, 131 u. 134.

(*Inventore* m. Che inventa, che è autore di cosa inventata. Lat. *Inventor, auctor*.)

*Erfindung* f.: Auffindung, das Gefundene. (...)

*Invenzione* f. Ritrovamento, trovato. (...) <sup>579</sup>

Im ersten Eintrag, bei der Erklärung des Begriffes *inventare*, führt Baldinucci das Konzept der *inventio* auf die singuläre Person, den *auctor*, als Ursprung zurück und verweist auf die Immaterialität der Erfindung, spricht: auf ihren Zustand des »noch nicht realisiert seins«. Die Erfindung ist damit eine Stufe vor der Realisierung eines Werks, wird damit als geistige Leistung markiert und erhält hintergründig den Status der Neuheit, da es sich um etwas handelt, was noch nicht vorhanden ist (»che sia«).

Der Aspekt der »Neuheit« wird bereits in den frühen kunsttheoretischen Schriften, namentlich bei Cennini, in Bezug auf die Erfindung thematisiert. Cennini schreibt in dem einführenden Kapitel seines Traktats *Libro dell'arte* (um 1400) Folgendes:

Diesem [Wissen] nahe stehend, (...), ist eine Kunst, die man Malerei nennt, bei der man die Phantasie und die Handfertigkeit benötigt, um nicht gesehene Dinge zu finden, indem man hinter die Schatten der Dinge der Natur eindringt, und, um diese festzuhalten, indem man das, was nicht da ist, zeigt. Mit Recht gebühren ihr der zweite Rang nach dem Wissen und die Krone der Poesie. Der Grund ist dieser: Der Dichter kann, seinen Kenntnissen nach würdig und frei, ja und nein zusammenstellen und verbinden, wie es ihm gefällt, seinem Willen folgend. Auf ähnliche Weise ist dem Maler die Freiheit gegeben, eine stehende, eine sitzende Figur, halb Mensch, halb Pferd entwerfen zu können, ganz nach seiner Phantasie.<sup>580</sup>

579 [BALDINUCCI], Zitat (u).

580 Cennini, *Libro dell'arte*, Kap. I,1. Übers. der Autorin in Konsultation von Ilg 1871, 3–4.

»(...) apresso di quella [scienza], seghuitò alchune discendentii da quella, la quale conviene avere fondamento da quella, chon operazione di mano; e quest'è un'arte che ssi chiama dipignere, che conviene avere fantasia e operazione di mano, di trovare cose non vedute chacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che nonne sia. E con ragione merita metterla a sedere in secondo grado alla scienza e choronarla di poexia. La ragione è questa: che 'l poeta, con la scienza, per una che à, il fa degno e llibero di potere comporre e llehare insieme sì e nno come gli piacìe, secondo suo volontà. Per lo similie, al dipintore dato è libertà potere comporre una figura ritta, a sedere, mezzo huomo mezzo cavallo, sì come gli piace, secondo suo' fantasia.« Zitiert aus Cennini, *Libro dell'arte*, (um 1400), (Frezzato 2003), 62. Vgl. zu diesem Zitat auch Kruse 2003, 73.

Cennini verwendet den Begriff *invenzione* nicht. Der Autor erklärt jedoch das Konzept der Erfindung als geistige Leistung, geistiger Entwurf von etwas, was »noch nicht gesehen wurde«, sprich: von etwas »Neuem«, und zwar aus der Zusammenstellung von der Kenntnis – der Natur – und der *phantasia* heraus.<sup>581</sup> In diesem Kontext verwendet Cennini das Verb »trovare«, »finden«, im Sinne der Erfindung von neuen Dingen nach den Prinzipien der Natur und nach der »Freiheit« der Phantasie. Die Bedeutung des Auffindens im künstlerischen Akt ist auch in der Verwendung der *inventio*-Termini in den Schriften von Leon Battista Alberti angelegt, die sich an die antiken Rhetorik-Lehren anlehnen. Die Quelle des Erfindens bei Alberti ist wiederum die Natur, aus der ausgewählt wird.<sup>582</sup> In der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts wird die Quelle, aus denen die Erfindungen entstehen, jedoch erweitert. Beispielsweise definiert Lodovico Dolce (*L'aretino*, 1557) in seinem Lehrsatz über die drei Phasen der Bildentstehung (*inventione, disegno, colore*) die Erfindung in Entsprechung zur antiken Rhetorik konkret als »Geschichte« (»favola, o historia«), im engen Sinne als eine gegebene Vorlage, die der Maler auswählt oder welche ihm der Auftraggeber vorgibt.<sup>583</sup> *Invenzione* bedeutet demnach die geistige Umsetzung einer Vorlage, die sich – wie Dolce anschließend ausführt – in der Befolgung der grundsätzlichen Normen, etwa der »Ordnung« (durch eine »gelungene« Kombination der Figuren), der »Schicklichkeit« (»convenevolezza«) oder der »Wahrscheinlichkeit« als geistige Phasen der Vorbereitung mit dem Entwurf, mit dem *disegno* überschneiden. Dolce schreibt konkret:

Aus dem bisher Gesagten folgt, dass die Erfindung aus zwei verschiedenen Teilen kommt: aus dem Thema (*historia*) und aus dem Geist des Malers. Die Geschichte liefert einfach nur das Material, aus dem Geist, neben der Anordnung und Angemessenheit, entstehen die Haltungen, die Vielfältigkeit und (sozusagen) die Kraft der Figuren. Aber diese Teile überschneiden sich bereits mit der Zeichnung.<sup>584</sup>

---

581 Im überspitzten Sinne ist hier auch gemeint, der Maler könne Dinge gestalten, die nicht in der Realität zu finden sind. Der Satz »quello che nonne sia« verweist wiederum darauf, dass der Maler Dinge nur darstellt, diese Dinge existieren an sich nicht. Siehe die Diskussion zur Bedeutung der Phrase »quello che nonne sia« bei Löhr 2008, 170. Zum Sinngehalt des Konzepts der Phantasie bei Cennini siehe unterschiedlich ausgelegt: Löhr 2008, insbes. 170–172/182–184, und Kruse 2003, insbes. 74–76.

582 Siehe Bättschmann/Schäublin 2011<sup>2</sup>, 31–36.

583 [DOLCE], Zitat (a). Zu Dolces *inventio*-Konzept unter dem Einfluss der Rhetorik bei Cicero und Quintilian siehe einleitend Rhein 2008, 64–65.

584 [DOLCE], Zitat (b). Übersetzung von Rhein 2008, 272–273; Siehe außerdem Dolce, *L'aretino*, 1557, insbes. 22v–23v. Die gelungene Umsetzung der Erfindung aus einer Vorlage heraus obliegt dem Wissen oder, konkreter gesagt, der kulturellen Bildung des Malers, etwa der Kenntnis der Literatur. Ähnlich wie in vorangehenden Schriften, etwa in Gauricus' *Sculptura* (1504), geht Dolce auf die kulturelle Bildung

In den Ausführungen Dolces ist die Erfindung eine Phase der Bildentstehung, die sich in der schrittweisen Erarbeitung der gesamten Bildkomposition, von einzelnen »Einfällen« über die Umsetzung der *historia* im Entwurf vollzieht. Dolce schreibt:

Ich möchte auch noch darauf hinweisen, dass der Maler, wenn er versucht, seine Vorstellungen, die er im Sinn hat, in erste Skizzen zu fassen, sich nicht mit einer einzigen zufrieden geben darf, sondern er sollte noch mehr Erfindungen finden und dann diejenige auswählen, die am besten gelingt, in Hinsicht auf die Gesamtheit der Dinge und in allen Einzelheiten (...).<sup>585</sup>

Gegenüber dem Verständnis der Erfindung, das etwa Cennino Cennini darlegt, baut Dolce das Konzept der *inventio* aus: Die Kenntnis der Natur und die Phantasie, auf die Dolce mit der Instanz des *ingegno* verweist,<sup>586</sup> sind operative Grundlagen des Künstlers, nicht mehr jedoch der Ausgangspunkt der Erfindung. Dieser ist wiederum – ausgewählt oder angeordnet – eine »Vorlage«, eine Geschichte. Dolce fasst außerdem unter *invenzione* den gesamten Prozess des Entwurfs eines Bildes zusammen, der eine Umsetzung der Vorlage anstrebt und von steten Problemlösungen dieser Umsetzung bestimmt ist. *Invenzione* ist demnach mit der Entwicklung der Darstellung eines vorbestimmten Themas gleichzusetzen, die sich wiederum durch »Einfälle«, *invenzioni*, in den Entwürfen auszeichnet, und, wie Dolce in der oben zitierten Passage betont, in die Handlung des Zeichnens übergeht, beziehungsweise sich mit dieser überschneidet.<sup>587</sup>

Baldinuccis Erklärung des »Erfindens« mit dem Begriff »ritrovamento«, »Auffinden«, »Wiederfinden«, weist, im Sinne der Auslegung der *invenzione* bei Dolce, sowohl auf die Prozesshaftigkeit der Bilderfindung hin als auch darauf, dass deren Quelle bereits vorliegt, aber »gefunden« werden muss. Unter dem Begriff »Erfindung« (»*invenzione*«) beschreibt Baldinucci dieses Konzept umfassender und fügt hinzu, die »Erfindung« bedeute nicht nur »Wiederfinden« oder »gefunden haben«, sondern auch schlicht die Art und Weise des »Repräsentierens«:

---

des Künstlers als Grundlage für die *inventio* ein. Siehe Dolce, *L'aretino*, 1557, 27v–28r, vgl. Gauricus, *De Sculptura*, 1504 (Cutolo 1999), 140.

585 [DOLCE], Zitat (c), Übersetzung zitiert nach Rhein 2008, 272; Dolce bespricht auch Grenzen der *invenzione*, siehe Dolce, *L'aretino*, 1557, 22v und 25r–25v.

586 [DOLCE], Zitat (b). Siehe auch den Kontext in Dolce, *L'aretino*, 1557, 27r–29r.

587 [DOLCE], Zitat (b).

Unsere Künstler sagen, die Erfindung sei nicht nur diese Fähigkeit, die ein sehr guter Meister hat, mit Klarheit und Genauigkeit diese gefundene Sache [*inventiva*] zu präsentieren – ob es Geschichte oder Dichtung sei, oder gemischt –, und zwar auf eine Art und Weise, dass sie im Ganzen und in ihren Teilen so erscheint, wie er es wollte, dass sie so sei. Aber sie nennen auch Erfindung eine dargestellte Sache an sich, und sie sagen gute oder schlechte Erfindung zu der erfundenen Sache, so wie der Erfinder gut oder schlecht ist, der sie erfunden hat.<sup>588</sup>

In der Synthese der Entwicklung der *inventio* aus den drei angeführten Beispielen lässt sich in der Kunsttheorie, von der frühen Renaissance (Cennini) über die vorakademische Periode (Dolce) bis zur akademischen Zeit (Baldinucci), eine Tendenz fassen, in der das Konzept der Erfindung ausgebaut wird, und zwar von einem geistigen Akt der Schöpfung aus der Naturkenntnis und Phantasie heraus zu einem Prozess, in dem sich die geistige Leistung mit der manuellen des Entwurfs überschneidet, und die Schöpfung aus einer Vorlage heraus stattfindet, die es optimal umzusetzen gilt. Bedeutet das »Neue« für Cennini die Zusammensetzung der Kenntnis der Natur und der Phantasie, verstehen Dolce und Baldinucci – der wiederum hier Dolces Aussagen bestätigt und ausweitet – darin die Umsetzung einer Vorlage. Hier verbergen sich, wie Baldinucci unter *invenzione* zusammenfasst, mehrere Aspekte des »Neuen«: Die Art und Weise der Ausführung der Darstellung in ihrer Gesamtheit und in den Details, die Absicht des Künstlers, die erkennbar und gleichzeitig gelungen sein soll, und schließlich die »dargestellte Sache an sich«. Sowohl Dolce als Baldinucci betonen in ihren Ausführungen, dass nicht das »Neue« an sich an der Erfindung ausschlaggebend ist, sondern ihre Qualität. Der letzte und erhebliche Aspekt in Baldinuccis Definitionen der *inventio* ist schließlich die Relevanz des Autors, des Urhebers: Baldinucci legt stets dar, dass die individualisierende Rückführung einer bestimmten Darstellung oder eines bestimmten Darstellungsmodus auf eine Person maßgeblich ist.

### »*Invenit*« und »*fecit*«

Die Autorschaft und die Qualität der Umsetzung gehören zu den wesentlichen Aspekten der Erfindung, welche die Kunst der Druckgraphik in der Frühen Neuzeit vorherrschend

---

<sup>588</sup> [BALDINUCCI], Zitat (u).

berühren und in den Texten der Kunstliteratur gegenwärtig sind. Eine Passage aus Giorgio Vasaris *Vite* von 1550 zeigt auf, wie eng die – hier noch relativ neue – Kunstgattung Druckgraphik mit den Konzepten der *inventio* verbunden ist: Vasari schreibt über Mantegna:

[Mantegna] vermachte der Malerei das Vorgehen bei der Verkürzung der Figuren von unten nach oben, eine schwierige und kapriziöse Erfindung; und die Art und Weise des Kupferstechens der Figuren: Fürwahr eine einzigartige Vorzüglichkeit, die es der Welt ermöglicht hat, nicht nur *Das Bacchanal*, *Die Schlacht der Seeungeheuer*, *Die Kreuzabnahme*, *Die Grablegung Christi* und *Die Auferstehung* mit Longinus und dem heiligen Andreas – alles Werke vom selbigen Mantegna – kennenzulernen, sondern auch die Art und Weisen aller anderen Meister, die es gab.<sup>589</sup>

Die Druckgraphik (»die Art und Weise des Kupferstechens der Figuren«) ist eine Erfindung und gleichzeitig ein Medium der Verbreitung von Erfindungen, die in den Bildern dargestellt sind, insbesondere Mantegnas Kunstfertigkeit in der Verkürzung der Figuren (Abb. 46). Diese bereits in der ersten Ausgabe der *Vite* (1550) formulierte Passage illustriert einen Umstand, der gerade ab der Mitte des 16. Jahrhunderts selbstverständlich sein wird: Das Druckbild ist ein Medium der Dokumentation sowie auch der Bekanntgabe des Urhebers und des Herstellers eines Werks, die durch eine identifizierende Inschrift (*invenit* und *fecit*) unterstützt und konsolidiert werden kann, aber auch bereits durch die Verbreitung des Bildes samt seiner visuellen Besonderheiten, die auf einen bestimmten Künstler zurückgeführt werden können, gegeben ist. Vasari stellt dies indirekt in Bezug auf Mantegnas »Verkürzungen« heraus. Die Tragweite des Einflusses der Druckgraphik auf die Bedeutung der *inventio* wird aber insbesondere im Kapitel über Marcantonio Raimondi vergegenwärtigt, in dem Vasari das Ausmaß der Bekanntgabe der Autorschaft vermittels des Druckbildes im Œuvre von Giulio Romano schildert: Der Maler sei ein erfolgreicher Bilderfinder gewesen, er habe »Unmengen« an Vorlagen für diverse Projekte hergestellt, etwa für die Druckgraphik, die sogar vielerorts in Europa, in Italien,

589 [VASARI], Zitat (f). Die hier genannten Kupferstiche gelten in der Forschung als Werke aus der eigenen Hand Mantegnas. Bekanntlich wurden aber nicht nur zahlreiche Kopien nach Mantegnas Stichen erstellt. Der Künstler hat ebenfalls Kupferstiche nach eigenen Vorlagen erstellen lassen, etwa von Giovanni Cavalli oder von Giovanni Antonio da Brescia. Antonio da Brescia stach auch nach den fertigen Kupferstichen von Mantegna. Zu den Verträgen zwischen Mantegna und Cavalli siehe *Einführung*, Anm. 48. Zu Mantegna siehe aktuell und einführend Metzke 2013, 117–146. Zu den genannten Werken siehe die Auflistung in [VASARI], Anm. 96.



46. *Grablegung Christi*, Andrea Mantegna, ca. 1470–1475, Kupferstich, einziger Zustand, 314 x 444 mm, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv. A 87037.

Flandern und Frankreich, gedruckt und verbreitet gewesen seien, aber auch für Bauten, für Freskomalereien und für Teppiche.<sup>590</sup> Vasari verdeutlicht also aus der Sicht auf die Druckgraphik den Wert des Entwurfs, der als künstlerisches Gut für die Entstehung von Werken diverser Gattungen zur Verfügung steht.

Das druckgraphische *invenit* vermittelt demnach nicht nur den Ursprung des Bildes, es deklariert das Druckbild und seine Erfindung durch die Veröffentlichung und Verbreitung zu einer – weniger oder mehr – nachahmenswerten Vorlage, aus der im Sinne einer *storia*, wie Dolce es darlegt, weitere Werke geschaffen werden können.<sup>591</sup> Giovanni Paolo Lomazzo pointiert diesen Umstand in der erwähnten Kritik der Druckbilder als

---

590 Vasari 1550/1568 (Bettarini/Barocchi 1966–1997), V, 76–77.

591 Zum Konzept der Erfindung bei Dolce und seiner Auswirkung auf die Aussagen zur Druckgraphik in Dolces *L'Aretino*, insbesondere im Kontext der besprochenen Werke wie des Portraits von Karl V. von Enea Vico oder der erotischen Stichreihe von Raimondi, siehe zusammengefasst [DOLCE], XLIX–LI.

Nachahmungsmodelle, indem er die *invenzione*, im Sinne der geistigen Bilderfindung, dem Bild (Druckbild) als Vorlage beziehungsweise als Beispiel (*esempio*) gleichstellt.<sup>592</sup>

Der Verweis auf den Urheber kennzeichnet die Selbstverständlichkeit, wie es Baldinucci unter den Begrifflichkeiten der »Erfindung« zusammenfasst, dass die Konzepte der *inventio* mit der Rückführung auf den Autor eines Werks eng verbunden sind. Der Verweis offenbart auch die Heterogenität der Autorschaft, wie es die häufigsten Inschriften der Druckbilder, *invenit* und *fecit*, markieren: Beide Bezeichnungen kommen in der Geschichte der Druckgraphik zunächst einzeln vor. Bernardo Prevedaris Kupferstich *Kirchenruine* von 1481 zeigt eine integrierte Bildinschrift (auf dem Sockel einer Statue), die wohl auf die Zeichnung der Vorlage dieses Stiches verweist, und zwar von Bramante: *Bramanatus fecit in MLO*.<sup>593</sup> Die erste Identifikation der Autorschaft mit den Kürzeln *invenit* und *fecit* ist wiederum an dem Kupferstich-Blatt von 1510, *Badende* von Marcantonio Raimondi nach Michelangelo, zu verzeichnen.<sup>594</sup> In der Mitte des 16. Jahrhunderts ist *invenit* für denjenigen vorbehalten, der die Vorlage des Druckbildes geliefert hatte, *fecit* wiederum für den Kupferstecher.

Beide Begriffe, zusammen mit weiteren wie *impressit* für die Druckwerkstatt oder *cum privilegio* für die Markierung der »Druckrechte« sind in erster Linie Instrumente, die in ihrer Standardisierung vor allem aus wirtschaftlichen Gründen für die Verlage und

592 [LOMAZZO], LXVII–LXVIII, Zitat (d). Auch bei Vasari wird insbesondere in der Darlegung des Plagiatsfalls zwischen Dürer und Raimondi aufgezeigt, dass sobald ein Werk vollendet und veröffentlicht ist, es zu einem publikum Gut, zur potentiellen Vorlage wird, das in Bilderfindungen und Ausführungsmodi nachgeahmt werden darf. [VASARI], insbes. XXXII. Karel van Mander wiederum geht so weit, die Bilderfindungen schlicht als ein Bildreservoir zu umschreiben, als einen Schatzkasten, aus dem der Maler etwa seine neue Darstellungsweisen schöpfen muss, wenn er das eigene Erfinden nicht übt (sprich: keinen eigenen »Schatzkasten« anlegt). Hier ist jedoch die Druckgraphik als Quelle der Erfindungen nicht explizit benannt. Van Mander, *Schilder-Boeck*, 1604, *Grondt*, II, 15–17.

593 Bernardo Prevedari, Goldschmied und Kupferstecher, Aktivität nachweisbar ab 1469 († 1493, Mailand). Siehe hierzu Landau/Parshall 1993, 104–107. Die Entstehung dieses Kupferstiches ist durch eine Vereinbarung dokumentiert, die zu den ersten Verträgen einer druckgraphischen Produktion gehört. Laut Vertrag wurde Prevedari zur Ausführung des Kupferstiches nach einer Zeichnung von Bramante beauftragt; siehe hierzu ibd. und zur Niederschrift des Vertrags Alberici 1978, 52–54.

594 *Badende*, Marcantonio Raimondi nach Michelangelo, Kupferstich, 1510. Siehe hierzu Landau/Parshall 1993, 143–144, und Braunfels 1964, 20. Die Inschrift lautet: IV.MI.AG.FL. MAF: »Inventit Michelangelo Florencia, Marcantonio fecit«. Zu Raimondis Signaturen in Bezug auf die Konzepte Invention und Ausführung siehe eingehend Bloemacher 2016, 155–170.

Druckwerkstätten erforderlich waren.<sup>595</sup> Aus kunsttheoretischer Sicht spiegeln wiederum insbesondere die beiden häufigsten Kürzel *invenit* und *fecit* den Anspruch der Autorschaft, sowohl für den Ideator als auch für den Ausführenden. Kunstliteraten wie Vasari oder später Giovanni Baglione führen in ihren Texten zur Druckgraphik selbstverständlich an, wer die Vorlage für ein Druckbild fertigte und wer es ausführte, etwa mit der Redewendung »fece con disegno di«.<sup>596</sup> Weder für die Werke der Malerei noch der Skulptur, etwa bei den Bronzen, gab es eine derart konsequente Individualisierung der Herstellung in der Kunstliteratur, trotz der bekannten Praxisrealität, nach der ein Werk vom Meister in Zusammenarbeit mit seinen Werkstattmitgliedern hervorgehen kann.<sup>597</sup> Der Grund hierfür ist, dass *invenit* und *fecit* den Kunstliteraten als greifbare oder gar unumgängliche Dokumentation vorlag.<sup>598</sup>

Insbesondere die Tatsache, dass ein Druckbild in mehreren Exemplaren hergestellt wird und somit einem größeren Publikum zur Verfügung steht, erfordert zum einen die

---

595 Siehe Stijnman 2012, 76–80. (Siehe hierzu ebenfalls *Einführung*, Anm. 45). Wie bei den Begrifflichkeiten der Ausführung *sculpsit* und *fecit* usw. (siehe Kap. 1.2.B, Anm. 265), besteht auch bei den Termini über den Entwerfer keine Kohärenz innerhalb der druckgraphischen Inschriften: Griffiths analysierte etwa die Floskeln zu Bilderfindung und Ausführung aus der Sicht des tatsächlichen Vorgangs beim reproduzierenden Druckbild. Er bemerkt etwa, dass »pinxit« nicht zwangsläufig darauf verweist, dass der Kupferstecher sein Bild direkt aus einem Gemälde übertrug (Griffiths 2016, 82–84). Griffiths bemerkt außerdem, dass die Inschriften *invenit* und *fecit* weder die komplexe Realität der druckgraphischen Produktion spiegeln noch den tatsächlichen Privilegien oder legalen Abstimmungen entsprechen; *ibid.* 2016, insbes. 250–251. Bloemacher kann hingegen für das frühe 16. Jahrhundert in konkretem Bezug zur Kollaboration zwischen Raffael und Marcantonio Raimondi konstatieren, dass die Einführung des *invenit* von Raimondi mit den theoretischen Überlegungen zur Autorschaft und Invention einhergeht, die im Kreise Raffaels in Rom geführt worden sind, insbesondere mit dem Hintergrund der Debatten zur »idea« und »imitatio« zwischen Pico della Mirandola und Pietro Bembo. Bloemacher verweist außerdem darauf, im Hinblick auf die Datierungsdiskussionen, dass die Einführung des *invenit* bei dem *Kindermord* nach Raffael erfolgte, der Kupferstich *Badende* nach Michelangelo sei später zu datieren. Siehe Bloemacher 2016, 167–169.

596 [VASARI], bsp.: Zitat (k8) – »Condusse Ugo [da Carpi] in questa maniera con un disegno di Raffaello fatto di chiaroscuro una carta«; [BAGLIONE], Bsp.: Zitat (e) – »Fu in quel tempo Raffaello Guidi, di Nazione Toscano, il quale intagliò in rame a bulino alcune carte con disegni del Cavaliere Gioseppe Cesari d'Arpino«.

597 Solche Individualisierungen werden natürlich auch vereinzelt in anderen Kunstarten gemacht: Hierzu zählt etwa Vasaris Notiz, Giulio Romano habe die Fresken in den Vatikanischen Loggien nach den Zeichnungen von Raffael gemalt: »(...) in ultimo le storie che esso Giulio avea dipinto nelle Logge col disegno di Raffaello.« Diese Anmerkung macht Vasari im Kapitel zu Marcantonio Raimondi, in dem er auch die »Veröffentlichung« aller Entwürfe Raffaels in druckgraphischen, aber auch in gemalten Werken auflistet. [VASARI], Zitat (k6). Zur Wahrnehmung der Praxisrealität bei der Herstellung der Gemälde, in Bezug auf die Frage der Kopie und des Originals, siehe Kap. 2.2.

598 Richtigerweise bemerkt Borea in diesem Kontext, dass Vasari die nicht signierten Stiche aus dem 15. Jahrhundert kaum besprechen kann. Siehe Borea, 1990, 18–19.

Sicherung der Autorschaft vor der Fälschung – wie die Plagiatsanekdote von Raimondi und Dürer aus Vasaris *Vite* darlegt –, zum anderen wird es bald als Möglichkeit verstanden, das eigene Können vorzuführen, und zwar sowohl für den Inventor als auch für den *artefice*.<sup>599</sup> Vasari zeigt dies am Beispiel von Giulio Romano, vor allem in Bezug auf Raffael, wie ein Künstler den eigenen Namen mit seinen *invenzioni* propagieren konnte.<sup>600</sup> Nicht nur das *invenit* sicherte die *fama* eines Künstlers, sondern auch das *fecit*: Vasari beschreibt es in Bezug auf Marcantonio Raimondi, der dank der Druckbilder nach den Vorlagen von Raffael berühmt wurde.<sup>601</sup> André Félibien synthetisiert diesen Umstand in einer Passage der *Entretiens* (1666–88), in der er außerdem die bei Vasari noch nicht ausschlaggebende Hierarchie zwischen Inventor und Ausführendem unterstreicht. Félibien schreibt:

Ich kann auch eine unendliche Anzahl an exzellenten Kupferstechern nennen, die von der Natur nicht so viel Talent erhielten, wie sie es sich gewünscht hätten, um edle Ideen und schöne Erfindungen herzustellen; daher zogen sie es vor, die [Ideen] derjenigen ans Tageslicht zu bringen, die weit stärker durch den Himmel begünstigt wurden, denn, indem sie deren Werke vielfach in der Welt verbreiteten, nahmen auch sie an ihrem Ruhm teil. Dadurch, aufgrund der unendlichen Drucke, ausgeführt nach den Zeichnungen von Raffael, Giulio Romano, Michelangelo und all den fähigsten Malern, wurde eine Vielzahl von Kupferstechern bekannt, und sie haben ein Mittel gefunden, die Erinnerung an sich selbst zu verewigen, indem sie ihre Namen unten, an den Werken der exzellenten Maler, hinzufügten.<sup>602</sup>

Zweifelsfrei gewährt Félibien der *inventio* einen höheren Rang als der Leistung des reproduzierenden Kupferstechers. Aus dieser Passage wird jedoch ein Verständnis in der Frühen Neuzeit ersichtlich, dass die Trennung von *invenit* und *fecit* sich nicht darin begründet, dass Druckbilder nach fremden Vorlagen entstehen und entsprechend identifiziert werden müssen, sondern vor allem, weil Künstler die Druckgraphik nutzten, um ihre Bilderfindungen einer breiten Öffentlichkeit zur Schau zu stellen. Gleichzeitig war

599 Zum Plagiatsfall siehe [VASARI], XXX–XXXII.

600 Bei anderen Kunstgattungen, die sich zur Reproduktion eignen, wie Teppiche oder Abgüsse, werden für die Frühe Neuzeit die Standards der Signatur oder das Potential der Öffentlichkeit aktuell zunehmend untersucht. Siehe den Aufsatzband von Cupperi 2014 und darin insbesondere die Aufsätze von Brassat 2014 und Kryza-Gersch 2014.

601 Siehe [VASARI], Zitat (k5).

602 [FÉLIBIEN], Zitat (a).

## 2. Druckgraphik und die Konzepte *Inventio* und *Imitatio*

---

es den Kupferstechern wichtig, darauf zu verweisen, dass die Bilder von ihnen ausgeführt worden waren. Aus diesem Grunde propagiert die Druckgraphik nicht nur die Bild-erfindung, sondern auch das *fecit*. Beide Inschriften sind Indikatoren der Autorschaft (des Entwurfs und der Ausführung) und werden durch Vervielfältigung vermittels des Drucks sowie durch die Rezeption und schließlich durch die Verbreitung der Namen in der Kunstliteratur bestätigt und »verewigt«.

Parallel zu den druckgraphischen Inschriften *invenit* und *fecit* besteht in der Kunsttheorie seit der Renaissance der Fokus auf die geistige und manuelle Leistung des Künstlers, die in der *disegno*-Theorie angelegt ist. Zu den prominenten Auslegungen des *disegno* gehört die vielerorts erwähnte Theorie von Vasari, die das *disegno* als eine »anschauliche Gestaltung und Darlegung« des im Geiste gebildeten Entwurfs erklärt, die wiederum als intellektuelle Leistung der entsprechenden Geschicklichkeit der Hand bedürfen.<sup>603</sup> Vasaris Äußerungen folgen Überlegungen, die Dolce bereits einige Jahre zuvor im *L'Areينو* formuliert hatte: Dolce stellt nicht nur fest, dass sich die *inventio* im Moment der ersten Entwürfe mit dem *disegno* überschneidet, sondern bemerkt darüber hinaus:

Es reicht auch nicht, dass ein Maler ein guter Erfinder ist, wenn er nicht ein gleich guter Zeichner ist, da die Erfindung sich durch die Form darstellt, und die Form ist nichts anderes als die Zeichnung.<sup>604</sup>

Die beiden Autoren, Dolce und Vasari, trennen zwar die intellektuelle von der manuellen Leistung und verleihen dem geistigen Part der künstlerischen Handlung eine höhere Gewichtung, gleichzeitig jedoch, wie die hier zitierten Passagen angeben, sind diese beiden Momente der Werkentstehung voneinander abhängig. Dies betrifft nicht nur die gesamte Herstellung eines Werks, sondern vor allem, wie Dolce darlegt, bereits die Realisierung der Erfindung in der Entwurfsphase, die des manuellen Könnens bedarf. Somit sind *invenit* und *fecit*, als kunsttheoretische Konzepte, zwei getrennte Stufen der Werkherstellung, aber auch zwei Momente der *invenzione*. Baldinucci pointiert dieses zentrale Konzept der Zweiteilung der *inventio* Ende des 17. Jahrhunderts folgendermaßen: »Der Gegenstand an sich und die Art und Weise seiner Darstellung«.<sup>605</sup>

---

603 [VASARI], Zitat (m).

604 [DOLCE], Zitat (d). Übers. nach Rhein 2008, 273.

605 Siehe oben und [BALDINUCCI], Zitat (u). Die Bedeutung des Auffindens im künstlerischen Akt, aber vor allem die Überschneidung von – technischen – Erfindungen und dem künstlerischen Akt selbst,

### Die »Erfindung« in der Druckgraphik

Dolces und Vasaris Befunde ergeben für die Inschriften *invenit* und *fecit*, die in der Druckgraphik ab dem 16. Jahrhundert tragende Dokumentationsformeln der Urheberschaft sind, durchaus einen wesentlichen Hintergrund. Wie keine andere Kunstgattung demonstriert die Druckgraphik eine Zweiteilung der Herstellung eines Werks in eine geistige und manuelle Leistung. *Invenit* und *fecit* vergegenwärtigen nicht nur, dass Druckbilder nach Vorlagen anderer Künstler entstehen. Der Erfinder und Ausführende eines Druckbildes kann auch als ein und dieselbe Person sowohl mit *invenit* als auch mit *fecit* angegeben werden.<sup>606</sup> In Anbetracht dessen wird deutlich, dass die beiden Inschriften keine zwingenden Indikatoren der reproduzierenden Druckgraphik sind.

*Invenit* und *fecit* demonstrieren außerdem die fließenden Grenzen zwischen der geistigen und manuellen Leistung, wie bereits die kunsttheoretischen Konzepte der Autorschaft und des *disegno* aufweisen, und zwar aufgrund der Spielräume, in denen das reproduzierende Druckbild eigene Leistungen vollbringt, insbesondere mit »eigenen« Erfindungen, die von Teilerfindungen, neuen Kombinationen der entlehnten Elemente bis zu minimalen Änderungen in Details oder geänderten Lichtverhältnissen gegenüber einer Vorlage reichen können. Diese »Spielräume« münden in die Qualität des *fecit* und sind nicht nur in der Kunstpraxis gegenwärtig, sie werden auch in den Texten zur Druckgraphik notiert: Anton Francesco Doni erwähnt etwa in *Disegno* (1549) zu den Medaillen-Kupferstichen von Enea Vico, dass der Künstler diese nach Vorlagen ausführte, aber Ornamente nach »eigenen Erfindungen« hinzufügte.<sup>607</sup> Dass aktiv Änderungen vorgenommen werden, wird auch in der von Vasari erzählten Anekdote über Raimondi und Bandinelli dargelegt.<sup>608</sup> Hier wird ersichtlich, dass das *fecit* eines Druckbildes nach einer Vorlage im Sinne einer Problemlösung verstanden werden kann, in der Art, wie

---

ist in der Verwendung der Termini *inventum* und *invenire* bereits in den Schriften von Leon Battista Alberti angelegt (Bätschmann/Schäublin 2011<sup>2</sup>, 31–36). Oskar Bätschmann stellt außerdem in Bezug auf die *inventio*-Konzepte Albertis (*De Pictura*, *De Statua* und *De re aedificatoria*) richtigerweise fest, dass der Kunsthistoriker insbesondere in seinem Architektur-Traktat die Trennung zwischen Entwurf und Ausführung, und zwar in der Unterscheidung zwischen der Figur des *inventor* und der Figur des *faber*, bereits vorbereitet hatte, diese aber erst mit der Druckgraphik und mit dem Aufkommen des *invenit* und *fecit* am Anfang des 16. Jahrhunderts konsolidiert wurde. Bätschmann 1997, insbes. 247–248.

606 Siehe etwa Hendrick Goltzius, *Das Midasurteil*, Kupferstich, 1590, Inschrift: HGoltzius invent. et sculpt. NHD 158.

607 [DONI], Zitat (b). Siehe zu den Medaillen-Stichen aus dem Buch *Le Medaglie* von Anton Francesco Doni, [DONI], XII–XIII.

608 [VASARI], Zitat (k7).

Lodovico Dolce im *L'aretino* (1557) die Erfindung und ihre Realisierung als einen Akt des Umgangs mit einer vorliegenden *storia* erklärt. In diesem Fall liegt die *storia* nicht in der Dichtung oder in den Chroniken, sondern bildlich vor. Die druckgraphischen Bilder führen das *invenit* und *fecit* demnach als getrennte Leistungen vor, gleichzeitig demonstrieren sie aber, dass sowohl die Erfindung als auch die Ausführung jeweils auf dem manuellen und zugleich intellektuellen Akt beruhen. Das druckgraphische *invenit* und *fecit* bedingen sich, sind aber nicht immer scharf voneinander zu trennen, wie die genannten Fallbeispiele der Druckbilder von Enea Vico und Raimondi bei Doni und Vasari aufzeigen.

In Bezug auf die Frage, welche Gewichtung jeweils dem druckgraphischen *invenit* und *fecit* gegeben wird, ist in der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit Folgendes zu beobachten: Vasari verzeichnet stets den Erfinder und den Ausführenden der reproduzierenden Druckbilder, stellt aber die autoreigenen Werke, wie etwa bei Dürer oder Lucas van Leyden, als solche nicht explizit heraus.<sup>609</sup> Gerade Vasaris Berichte sind von einer Vielfalt an Urteilen über die Künstler und ihre Werke getragen, in welchen die Gewichtung und die Qualität der beiden Kategorien geistige und manuelle Leistung unterschiedlich ausfallen, so dass sich kein eindeutiges hierarchisches Verhältnis in Bezug auf *invenzione* versus Ausführung erfassen lässt, sowohl die autoreigene als auch die reproduzierende Druckgraphik betreffend, obgleich Vasari die Bedeutung der *invenzione* durchaus herausstellt.<sup>610</sup>

Baglione wiederum individualisiert in seinem Traktat *Vite* (1572–1642) konsequent den »fremden« Erfinder, die autoreigenen Druckbilder hingegen stellt er mit Floskeln wie »di sua invenzione« heraus. Der Autor listet ebenso Werke auf, für welche die von

---

609 [VASARI], beispielsweise Zitate (k2) und (k6).

610 [VASARI], Vgl. Stoltz 2012b, 19, und idem 2010, 256, Bury 1985, 25–26.

Das oben beschriebene Abhängigkeitsverhältnis zwischen dem geistigen Entwurf und seiner Ausführung wird an vielen Beispielen besprochen, die Vasari in den einzelnen Kapiteln anführt und in denen vor allem die Qualitäten der intellektuellen Leistung gegenüber der manuellen innerhalb der Darstellung eines Entwurfs oder auch des gesamten Werks erwogen wird, Stoltz 2012b, 12–18. Daraus resultieren ebenfalls divergierende Urteile der geistigen und manuellen Leistung bei der Druckgraphik und etwa auch bei den Zeichnungen, die außerdem generell von der Absicht der *Vite* getragen sind, von der Vielfalt der Kunst zu berichten und die mit den theoretischen Auslegungen des Druckbildes, der Zeichnung, des *disegno* oder der *invenzione* verbunden sind; siehe umfassend [VASARI], XXI–XXIV und XXVII–XXX.

ihm besprochenen *intagliatori* nur Vorlagen geliefert hatten.<sup>611</sup> Die Fähigkeit, Entwürfe herzustellen, wird hiermit hervorgehoben. Baglione verwendet im Übrigen die Floskel »di sua invenzione« nur in den Fällen, in denen ein Kupferstecher die Druckbilder nach eigenen Vorlagen realisiert hatte. Die Vorlage eines anderen Künstlers bei den reproduzierenden Werken wird hingegen schlicht mit »disegno di« quittiert.<sup>612</sup> Damit verleiht Baglione dem Aspekt der Erfindung in Bezug auf die Leistung des Kupferstechers eine Sonderstellung, die als Aufwertung und Antwort verstanden werden könnte auf die zu Beginn der *Intagliatori* beobachtete negative Beurteilung der Druckgraphik in der zeitgenössischen Rezeption.<sup>613</sup>

Handelt es sich in Bagliones *Vite* (1572–1642) um eine deutlichere Tendenz eines Rangverhältnisses zwischen dem autoreigenen und reproduzierenden Druckbild im Vergleich zu den *Vite* Vasaris, so wird dieses dennoch im Kontext der gesamten Aussagen Bagliones zur Druckgraphik durchbrochen, und zwar in der hohen Aufmerksamkeit in Bezug auf das *fecit*. Baglione betont insbesondere die »eigene Ausführung« mit der Floskel »di sua man propria«. <sup>614</sup> Vor allem aber bespricht er bereits die Ausführung eines reproduzierenden Druckbildes durchweg als eine aktive (geistige wie manuelle) Leistung. Unterstrichen wird dies mit Redewendungen wie »trasportare«, die von qualitativen Attributen wie »Eifer« oder »Exzellenz« begleitet werden.<sup>615</sup> Über Raffaello Guidi schreibt Baglione etwa:

611 [BAGLIONE], Zitat (c) und Anm. 351.

612 Siehe [BAGLIONE], Anm. 350 und 352.

Im Kontext dieser sprachlichen Differenzierung bei Baglione lässt sich der hier gewählte Begriff »autoreigene« Druckgraphik deutlicher erklären: Im Sinne von »di sua invenzione« bedeutet »autoreigen«: »nach dem – eigenen – Entwurf« des Stechers, der damit in integraler Weise Autor sowohl der Ausführung als auch des Entwurfs ist.

613 [BAGLIONE], Zitat (a), vgl. Stoltz 2010, 252 und 256. Allerdings stellt Baglione Agostino und Annibale Carracci als Maler und Kupferstecher zugleich heraus und betont damit ihre höhere Rangordnung gegenüber denjenigen Künstlern, die nur Kupferstecher sind. [BAGLIONE], XCVI und Zitat (h); vgl. Stoltz 2010, 255–256.

614 Baglione schreibt etwa über Antonio Tempesta: »(...) das Blatt *Der heilige Hieronymus*, mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts, ist ein Werk seiner Geisteskraft und seiner Hand«. [BAGLIONE], Zitat (g). Vgl. auch zum Thema Eigenhändigkeit den Plagiatsfall zwischen Dürer und Raimondi bei Vasari [VASARI], XXX–XXXII.

615 Siehe zu dem Begriff »trasportare« Kap. 2.2.A.

## 2. Druckgraphik und die Konzepte *Inventio* und *Imitatio*

---

Außerdem sind *Der Tod Christi* mit einer guten Vielzahl an Figuren und *Der heilige Apostel Andreas* von Baroccio [zu nennen], Stiche von Raffaello Guido, die von ihm gut übertragen wurden; diese Blätter sind mit Eifer und gelungen ausgeführt.<sup>616</sup>

Eine eindeutig höhere Stellung des autoreigenen Druckbildes gegenüber einem reproduzierenden ist demnach nicht wirklich auszumachen, auch hier trotz der bei Baglione dargelegten Vormachtstellung der Erfindung. Diese Ambivalenz wird in den Texten des 17. Jahrhunderts durchaus fortgeführt: Bellori merkt etwa an, in der Auflistung der druckgraphischen Werke von Annibale Carracci, es sei unter anderem die Radierung *Der heilige Rochus* von Guido Reni zu verzeichnen, ein Werk, an dem der Name von Annibale stehe, obwohl er »nur der Erfinder« dieses Bildes gewesen sei.<sup>617</sup> André Félibien wiederum hat in dem oben zitierten Auszug aus den *Entretiens* das druckgraphische *invenit* deutlich über das *fecit* gestellt. Auch im Bericht über das Leben von Antonio Tempesta hebt er die Werke nach den eigenen Erfindungen des Künstlers hervor (»Quoi-que la plûpart des choses qu'il a gravées, soient de son invention«).<sup>618</sup> Gleichzeitig aber widmet Félibien mehrere Seiten der Kupferstichreihe Tempestras, *Die Geschichte der Infanten von Lara*, nach den Vorlagen von Otto van Veen, an welcher der Autor die Befolgung der Regeln in der Darstellung der *historia* und in der Umsetzung der Vorlagen eingehend bespricht.<sup>619</sup> Joachim von Sandrart hingegen verleiht das Attribut der »Wissenschaft« dem erfolgreichen Kupferstecher Ägidius Sadeler, von dem zahlreiche und in ganz Europa verbreitete reproduzierende Druckbilder stammen.<sup>620</sup> Demnach sehen Baglione, Félibien und Sandrart eine aktive, manuelle, aber vor allem intellektuelle Leistung des druckgraphischen *fecit*, gerade auch in der Herstellung eines reproduzierenden Druckbildes, die innerhalb der bewundernden und preisenden Zeilen ein anerkennendes Gegengewicht gegenüber dem *invenit* darstellt.

Die druckgraphischen Inschriften *invenit* und *fecit* repräsentieren demnach zwei zentrale kunsttheoretische Konzepte der Herstellung eines Kunstwerks und demonstrieren

---

616 *Die Grablegung*, Raffaello Guidi (Raffaello Guido, ca. 1540–1614) Kupferstich nach Federico Barocci, 1598, und *Die Berufung des Apostels Andreas* nach Federico Barocci, siehe Olsen 1962, 169–172 und 175–176. [BAGLIONE], Zitat (e), siehe auch Zitat (f).

617 [BELLORI], Zitat (b).

618 [FÉLIBIEN], Zitat (h).

619 [FÉLIBIEN], Zitat (h) u. CXL.

620 [SANDRART], Zitat (j). (Siehe Kap. 2.2.A) »Wissenschaft« bedeutet in diesem Zusammenhang eine Kunstfertigkeit, die sowohl der manuellen als auch der intellektuellen Tätigkeit unterliegt. Siehe ibd., Anm. 603.

gleichzeitig deren gegenseitige Abhängigkeit, indem sie aufzeigen, dass das *invenit* in sich die faktische Realisation des Entwurfs birgt, das *fecit* hingegen die geistige Leistung, nach der ein Künstler, im Sinne der Problemlösung, eine Vorlage, im Sinne der *storia* (Dolce), in ein Druckbild umsetzt. Die Inschriften *invenit* und *fecit* spiegeln außerdem die Doppelwertigkeit des Konzepts der Autorschaft wider. Wie Félibien es am treffendsten zusammenfasst, dokumentieren beide Inschriften sowohl die Autorschaft der Vorlage als auch die Autorschaft der Ausführung eines Druckbildes.<sup>621</sup>

---

621 [FÉLIBIEN], Zitat (a).

## 2.2. Produkte der *Imitatio* und *Inventio*: Original, Reproduktion, Kopie

### A. Reproduktion

#### *Definition des druckgraphischen Reproduzierens*

Unter dem Begriff »Reproduktion« wird in der Kunstwissenschaft die Verbreitung von gleichen beziehungsweise ähnlichen Bildobjekten erörtert und die Ausführung von Bildern nach fremden Vorlagen betrachtet.<sup>622</sup> In der Kunstliteratur des 16. und 17. Jahrhun-

---

<sup>622</sup> Siehe Cecile Weissert, *ad vocem* »Reproduktion«, in Metzler-Lexikon *Kunstwissenschaft* (2003).

Im Hintergrund der diversen Forschungsbeiträge steht u. a. die kritische Auseinandersetzung mit der negativen Konnotation des Terminus »Reproduktion« seit Walter Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936). Walter Benjamin setzt die Druckgraphik im Grunde genommen mit der Reproduktion gleich. Er schreibt unter anderem: »Mit dem Holzschnitt wurde zum ersten Male die Graphik technisch reproduzierbar« und fügt an, das seit jeher vorhandene Reproduzieren habe mit der Druckgraphik eine »technische« (mechanische) Form erhalten und damit ein höheres Potential der multiplen Produktion erfahren; vor allem aber – im Gegensatz zu den antiken Verfahren des Gusses und der Münzenprägung – werde in der Druckgraphik ein Bild (»Graphik«) multipliziert (Benjamin 2006, Kap. I, 9–10). Demgegenüber stellt für Benjamin die technische Reproduktion eine Gefährdung der »Einmaligkeit« und des »Hier und Jetzt des Kunstwerks« dar, sprich: der damit verbundenen »Echtheit« und der »erlebten« Geschichte eines Objekts. In diesem Kontext denkt Benjamin allerdings vor allem an die Photographie, Benjamin 2006, insb. Kap. II, 13–17. Manuelle Reproduktion hingegen bewahre die Aura des Kunstwerks, weil sie sich von dem Original, im Gegensatz zur technischen Reproduktion, nicht »verselbständigen« kann, *ibid.*, 14.

Zu den Forschungsbeiträgen, die die Komplexität und Gewichtung der Reproduktion innerhalb der bildenden Künste, insbesondere in ihrer frühen, historischen Phase, darlegen und die Druckgraphik in dem übergeordneten Kontext der Geschichte der Vervielfältigung des Bildes besprechen, etwa im Zusammenhang mit anderen Formen der Vervielfältigung wie Siegeln oder Pilgerzeichen, zählen die Studien von Peter Schmidt, Schmidt 2005 und Schmidt 2009. Siehe auch die Zusammenfassung der kunstwissenschaftlichen Definitionsgeschichte der Reproduktion, insbesondere in der Druckgraphik, Schmidt 2005, 131–132 und Anm. 8–12. Die druckgraphische Reproduktion wird außerdem als Form des Übertragens, Übersetzens oder Interpretierens eines Bildes erörtert. Diese Forschungsbeiträge verfolgen vor allem das Ziel, sowohl die künstlerische Bedeutung des Reproduzierens als auch ihre Funktion

derts erhält die Reproduktion keine kohärente Begrifflichkeit und wird kaum umfassend debattiert,<sup>623</sup> dennoch ist sie in vielen Texten der Druckgraphik als künstlerischer Aspekt gegenwärtig und wird auf unterschiedliche Art und Weise definiert. Einer der ersten Kunstliteraten, der das druckgraphische Reproduzieren konkret und gezielt besprochen hat, ist Filippo Baldinucci. Der Autor des *Cominciamento* (1686) schreibt im Einführungskapitel:

Diesem [Schneiden auf Kupfer oder Holz] sei zu verdanken, dass die ehrwürdigsten Werke der geschätzten Meister aus allen Städten und Provinzen in dem, was man an ihnen bewundert, sowohl in der Bilderfindung als auch in der Zeichnung, exzellent nachgeahmt und nachgebildet und dazu in eine kleinere, aber angenehme Proportion reduziert, der ganzen Welt bekannt gemacht werden.<sup>624</sup>

Baldinucci wiederholt in dieser Passage nicht nur das seit Vasari bestehende Verständnis, die reproduzierende Druckgraphik verbreite die Errungenschaften der Meister,<sup>625</sup> er bemerkt auch, wie sie es tut, und zwar indem sie deren Werke »exzellent« nachahmt und nachbildet, in den Inhalten (Bilderfindung) und in der Form (Zeichnung). In diesem Kontext wird das Reproduzieren von der *imitatio* eindeutig getrennt: Die Nachahmung ist eine in erster Linie zweckfreie, künstlerische Handlung, die Reproduktion hingegen ist nicht mit der Nachahmung gleichzusetzen, sie hat ein spezifisches Ziel und wird hier gesondert definiert. Im Kapitel über die *imitatio auctorum* wurde in Bezug auf die *Meisterstiche* von Goltzius, Raimondis *Martyrium des heiligen Laurentius* nach Baccio Bandinelli und Agostino Carraccis *Kreuzigung* nach Tintoretto dargelegt, dass die Umstände der Entstehung dieser Werke ihre eigentliche Bestimmung entscheiden: Erhält das Druckbild – etwa durch einen Auftrag – die Aufgabe, ein anderes Werk darzustellen,

---

als kommunikatives Medium aufzuarbeiten. Siehe hierzu insbesondere Gramaccini/Meier 2009 und Bann 2002. In Bezug auf die Konzepte und Formen des Reproduzierens ist des Weiteren ein Beitrag zur Reproduktion in der Literatur und in der Kunst aus der Warte der Kulturgeschichte zu nennen, Bußmann/Hausmann 2005, *Übertragungen. Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Aus den aktuellen Beiträgen, die eine gründliche Revision des Themas Reproduktion durchführen, siehe *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention*, Castor (et al.) 2010 und *Multiples in pre-modern art*, Cuperi 2014.

623 Im 18. und 19. Jahrhundert wird die Reproduktion, insbesondere im Bereich der Druckgraphik, rege diskutiert, zunächst innerhalb des akademischen Umfelds in Frankreich. Siehe Gramaccini 1997, 99–156.

624 [BALDINUCCI], Zitat (a).

625 [VASARI], Zitat (k11).



47. *Die Kreuzigung*, Agostino Carracci nach Jacopo Tintoretto, 1589,  
Kupferstich (aus drei Platten), 517 x 1197 mm, Bologna, Pinacoteca Nazionale,  
Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. PN3598.

wie Vasari es über Raimondis Kupferstich nach Bandinelli erzählt, wird es bestimmt von einem reproduzierenden *fecit*; handelt es sich um ein Werk aus der künstlerischen ›Laune‹ heraus, wie Bellori über Agostino Carraccis Kupferstich nach Tintoretto berichtet, liegt ein wettstreitendes *fecit*, aber, wie Bellori betont, kein reproduzierendes Bild eines »professionellen Kupferstechers« vor (Abb. 47 und 48); entsteht das Werk wiederum als *imitatio auctorum* mit spielerischen, bildinhaltlichen Änderungen »nach eigenen Bildfindungen«, wie Baglione über Goltzius' *Meisterstiche* darlegt, gebührt ihm das *invenit*.<sup>626</sup> Es ist demnach kein reproduzierendes, sondern ein autoreigenes Werk. Der ausschlaggebende Punkt bezüglich dieser drei Typologien ist die Tatsache, dass das Potential und die Qualität der Nachahmung von allen drei Autoren als gleichwertige Leistungen betrachtet werden, unabhängig von der Bestimmung des Werks. Damit wurde bereits seit Vasari und bereits vor der konkreten Definition der druckgraphischen Reproduktion bei Baldinucci zwischen Nachahmung und Reproduktion unterschieden.

Baldinucci spezifiziert im *Cominciamento* aber auch, was das druckgraphische Reproduzieren an sich ist: In der Besprechung der Nützlichkeit und Notwendigkeit des Druckbildes als Lehrmaterial für die Künstler, welches »die Vielzahl, Varietät und edlen Ideen der

---

626 Siehe hierzu [VASARI], Zitat (k7), [BAGLIONE], Zitat (b) und [BELLORI], Zitat (c).



48. Die Kreuzigung, Jacopo Tintoretto (Jacopo Robusti), 1565, Öl/Leinwand, 536 x 1224 cm, Venedig, Scuola Grande di San Rocco, Sala dell'Albergo.

einzigartigen Persönlichkeiten« ersehen lässt, bemerkt Baldinucci, er kenne niemanden, der nicht möglichst viele Drucke sammelt, die »aus den renommiertesten Werken entnommen« und mit »dem besten Stich ausgeführt« seien.<sup>627</sup> Gegenüber den schlichten Redewendungen, wie etwa »stach nach«, die in den Texten von Vasari oder Lomazzo anzutreffen sind, konkretisiert Baldinucci den eigentlichen reproduzierenden Gestus und bezeichnet ihn als »trarre«, »entnehmen«, »herausnehmen«. Bereits vor Baldinuccis *Cominciamento* wurden vereinzelt Begriffe gewählt, die auf den spezifischen Gestus des Reproduzierens verweisen.<sup>628</sup> Giovanni Baglione verwendet hierfür in den *Intagliatori*-Kapiteln diverse kennzeichnende Redewendungen, welche die aktive Leistung des *fecit* hervorheben wie »trasportare« oder aber auch »esprimere«, »presentare«, im Sinne von

---

627 [BALDINUCCI], Zitat (b).

628 Lampsonius wählt in Bezug auf das Thema Reproduzieren folgende Ausdrücke: Das Herstellen von Zeichnungen nach Gemälden heißt »copiare« oder »trarre dagli originali«, die reproduzierenden Druckbilder werden wiederum als »copie stampate« bezeichnet. Siehe [LAMPSONIUS], insbes. LXII sowie Zitate (d) und (h). Auch bei Vasari lässt sich bereits das Wort »ritrarre« in einer Anmerkung zur reproduzierenden Druckgraphik nachweisen. Hier ist die Rede von Kupferstichen nach den Stuckarbeiten von Rosso Fiorentino: »Fece poi in molte camere, stufe et altre stanze, infinite opere pur di stucchi e di pitture, delle quali si veggiono alcune ritratte e mandate fuori in stampe, che sono molto belle e graziose«. Vasari, *Vite*, 1550/1568 (Barocchi/Bettarini 1966–1997), IV, 487–488.

## 2. Druckgraphik und die Konzepte *Inventio* und *Imitatio*

---

»übertragen«, »darbieten«, »darstellen«, »ausdrücken«. <sup>629</sup> Bellori wiederum spricht in den *Descrizione* (1695) von »berichten« und zieht in diesem Zusammenhang diverse Gattungen wie Texte, Zeichnungen und Druckbilder als Medien heran, die ein Kunstwerk wiedergeben können. <sup>630</sup> Diese diversen Begriffe weisen darauf hin, dass jenseits der Frage nach der Qualität eines reproduzierenden Druckbildes (die strenggenommen das Nachahmen an sich und die Qualität des Grabstiches sowie der Zeichnung betrifft), Konzeptüberlegungen einer spezifischen Norm des Reproduzierens in der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit vorliegen. In das Verständnis des druckgraphischen Reproduzierens als künstlerisches Spezifikum gehen hierbei folgende Aspekte mit ein: Zum einen spielt die vorherrschende Beobachtung, dass das Druckbild den gattungsfremden Vorlagen, wie der Zeichnung oder dem Gemälde, nicht entspricht, eine wesentliche Rolle, wie dies etwa die Autoren Bosse, Evelyn oder Sandrart besprechen. <sup>631</sup> Zum anderen ist die – positiv wie negativ ausgelegte – Feststellung der Entfremdung oder Verfremdung gegenüber der Vorlage von Bedeutung. Baldinucci verweist in der oben zitierten Passage mit der Bemerkung, die Druckbilder gäben die Gemälde in kleineren, bequemen Formaten wieder, auf das Bewusstsein einer Transformation der Vorlage im Druckbild. Dieses Verständnis lässt sich bereits in Vasaris *Vite* nachvollziehen, namentlich nach dessen Wertung, dass eine Zeichnung das unmittelbarste Werk ist, ein Gemälde bereits das Können des Künstlers entfremdet, und ein Druckbild am stärksten von der Direktheit einbüßt, wenn es ein Gemälde reproduziert. <sup>632</sup> Konkret merkt Vasari über Frans Floris an, dass die künstlerische Qualität seiner Gemälde sich nicht gänzlich nachvollziehen ließe, da sie in Italien nur in Kupferstichen überliefert seien. Die Kupferstiche seien zwar vortrefflich, sie könnten jedoch der Malerei und den Zeichnungen von Frans Floris nicht nachkommen. <sup>633</sup> Gerade aber Vasari erörtert diese Entfremdung nicht nur im negativen Sinne, sondern formuliert in einer positiven Kritik, was eigentlich das reproduzierende Druckbild leistet und stellt hierbei eine Qualität des druckgraphischen Reproduzierens fest: In einer beiläufigen Anekdote zu Pierin del Vaga und Jacopo Caraglio führt Vasari aus, Caraglio

---

629 Siehe [BAGLIONE], insbes. XCIII–XCVI. Diese Ausdrücke werden jedoch nicht einheitlich geführt.

630 [BELLORI], Zitat (g).

631 [BOSSE], Zitat (r); [EVELYN], insbes. Zitat (n); [SANDRART], Zitat (i).

632 [VASARI], XXVII–XXX, im Zusammenhang mit der *disegno*-Theorie, und Kap. 1.3.B.

633 [VASARI], XXIX und Zitat (q). Hier wird bereits angedeutet, dass das Druckbild weder der Malerei noch der Zeichnung als Bildgattung entspricht. Sandrart und Bosse oder Evelyn bemerken es in ihren Schriften weit expliziter.

habe den Stil und die Anmut sowie Leichtigkeit aus den vorgelegten Zeichnungen von del Vaga darzubringen und zu veranschaulichen vermocht. Vasari schreibt:

Diese [Zeichnungen] wurden in Kupfer gestochen, von Jacopo Caraglio, einem vor-  
trefflichen Druckplatten-Stecher. Und fürwahr führte er die Zeichnungen so gut  
[auf Kupfer] aus, dass er, die Konturen und den Stil Perinos bewahrend und auf  
leichte Weise schraffierend, gar versuchte, die Leichtigkeit und die Anmut, die Peri-  
no [Pierin del Vaga] seinen Zeichnungen gab, wiederzugeben.<sup>634</sup>

Vasari preist in dieser Passage die Ausführung des Grabstiches und die Art und Weise, wie Caraglio den Stil der Vorlage mit dem Grabstichel nachahmt («auf leichte Weise schraffierend»). Im Vordergrund steht jedoch die Zurückhaltung der eigenen, individuellen Ausführung. Es heißt, Caraglio versuchte, den Stil Perinos zu bewahren. Das Veranschaulichen wird damit als Spezifikum des reproduzierenden Druckbildes herausgestellt, dessen Qualität wiederum in der Zurückhaltung des künstlerischen Stils des ausführenden Kupferstechers besteht.

Dass ein Druckbild auf eine ›neutrale‹ Art und Weise den Stil seiner Vorlage wiederzugeben vermag, thematisiert auch Karel van Mander im *Schilder-Boeck* (1604). Allerdings bezieht sich der Autor auf eigenhändige Kupferstiche von Malern, in denen sich der Stil ihrer nicht mehr überlieferten Gemälde vergegenwärtige. Van Mander schreibt:

Doch da von Alters fast alle Kupferstecher auch Maler waren, sehen wir noch hier und da Reliquien oder nachgelassene Proben ihrer Kunst und ihres Wissens in ihren Stichen, wie das zum Beispiel bei Sebald Beham aus Schwaben, Lukas von Cranach in Sachsen, Israel von Meckenem und Martin Schongauer der Fall ist, und deren Stiche nun bezeugen müssen, was für ein guter Meister jeder von ihnen zu jener Zeit gewesen ist; denn mit ihren Malereien vermag ich es nicht zu beweisen.<sup>635</sup>

Van Mander bezeichnet die Druckbilder dieser Maler als »Reliquien« oder als »nachgelassene Dinge«, die als Beweise ihrer Kunstfertigkeit und Vorführung ihres Wissens dienen, welche aber wiederum nicht mehr an ihren Gemälden nachvollzogen werden

---

634 [VASARI], Zitat (i). Pierin del Vaga (Pietro di Giovanni Buonaccorsi, Florenz 1501–1547 Rom); Giovanni Jacopo Caraglio (Verona ca. 1505–1565 Krakau).

635 [VAN MANDER], Zitat (g), Übersetzung nach Floerke 1991, 40.

können. Das Druckbild wird in diesem Kontext nicht als Gegenstand der Kunstfertigkeit thematisiert, sondern nur als deren Dokumentation, als ›Extrakt‹, denn, wie van Mander in dieser Passage indirekt darlegt, die Kupferstiche entsprechen nicht den Gemälden.<sup>636</sup>

Die Passagen von Vasari und van Mander demonstrieren, dass seit dem 16. Jahrhundert ein Verständnis vom Druckbild vorliegt, welches die druckgraphische Bildsprache und deren Divergenz zur Malerei beachtet und gleichzeitig an diesen Eigenschaften die Wirkkraft des Druckbildes erfasst, Werke anderer Kunstgattungen zu vermitteln, in einer abstrahierten, reduzierten Form (»Druckbilder sind Reliquien«).<sup>637</sup> Darauf verweisen die Begriffe, die Giovanni Baglione in den *Vite* (1572–1642) wählt, die einerseits die aktive und eigenständige Leistung des Reproduzierens markieren, aber andererseits darauf hinweisen, welches Ergebnis hierbei erzielt werden soll, und zwar eine Präsentation, eine Übersetzung, die gegenüber der Vorlage eine Transformation bewerkstelligt, um das zu reproduzierende Werk optimal vorführen zu können.<sup>638</sup> Félibien wiederum legt in seiner Definition der Druckgraphik und ihrer Funktion als Reproduktion fest, sie zeige die »Zeichnung«, im konkreten Sinne den »Gedanken« des Künstlers, der »vorher nur bekannt war als eine Arbeit, die von seinen Händen kam.«<sup>639</sup>

Die Wahrnehmung dieses hier beschriebenen Abstandes ist es, die die Kunstliteraten dazu bewegt, von nun an nicht nur die Qualität der Umsetzung eines Kunstwerks zu besprechen, sondern diese auch als intellektuelle Leistung und geistiges Vermögen darzulegen. Lampsonius ist der erste Kunstliterat, der in Bezug auf Cornelis Cort, den er als Meister für seine Kupferstich-Reihen auserkoren hatte, die Normen des Reproduzierens konkret als ein technisches Können darlegt, in welchem sich die Kenntnis der Regeln und der Stile der Kunst manifestiert. Lampsonius lässt keinen Zweifel daran, dass hierbei explizit die Umsetzung des Darzustellenden in die gestochene Linie gemeint ist, die der

---

636 Floerke übersetzt »naeghelaten dingen« allerdings als »nachgelassene Proben«, dadurch wird der »abstrahierende Charakter« des Druckbildes, den van Mander hier bespricht, überspitzt. Vgl. *ibidem*.

»(...) denn mit ihren Malereien vermag ich es nicht zu beweisen«: Damit kann auch gemeint sein, dass van Mander sie nicht zu konsultieren vermag.

637 Diese Überlegungen richten sich bei van Mander an den besonderen Fall, dass die Gemälde dieser Künstler nicht überliefert sind. In den *Viten* über Dürer oder van Leyden macht van Mander derartige Anmerkungen über ihre druckgraphischen Werke im Verhältnis zu den eigenen Gemälden nicht.

638 Siehe den Kontext der Definition des druckgraphischen Reproduzierens bei Baglione in Bezug auf die Begriffe der *invenzione* und *imitazione* in der bildenden Kunst, [BAGLIONE], XCIII–XCVI.

639 [FÉLIBIEN], Zitat (n).

Autor – die Qualität von Cornelis Cort rühmend – als »wissende Hand« bezeichnet.<sup>640</sup> Abraham Bosse spricht ein Jahrhundert später in einem ähnlichen Kontext von *savant graveur*,<sup>641</sup> Sandrart hingegen von »Wissenschaft«: Sandrart verknüpft hierbei ausdrücklich die druckgraphische Technik und das geistige Vermögen mit der zeichnerischen Fähigkeit in der Bildkomposition und in der Figurendarstellung. Dies sind allesamt Komponenten, welche für Sandrart das Reproduzieren in der Druckgraphik kennzeichnen, denn es bedeute, das Vermögen, den Wesenskern der Vorlage zu erfassen. Hier sieht Sandrart das Druckbild einem Gemälde gar überlegen. Das Reproduzieren bedürfe jedoch der geistigen und manuellen Bravour, über die etwa Ägidius Sadeler verfüge, denn sonst wird nicht das Wesentliche des Gemäldes vorgeführt, sondern nur ein »Abklatsch«. Sandrart spricht konkret von »Projecta der Originalien«.

(...) wie er daselbst dann viel fürtrefflich-gemahlte Taflen nachgezeichnet, und folgend in Kupfer gebracht, wobey er es aber nicht also, wie von viel andern deren Kupferstück nur Projecta der Originalien seyn, beschiehet, gemacht, und den bässten Kern vergeßen, sondern er bildete neben correcter Zeichnung derselben ganzen Inhalt, jedes besonders, ausdruckentlich vollkommen nach, ja erwiese vielmalen fast mehr durch seinen glückseeligen Verstand mit dem Grabstichel, als diese fürtreffliche Kunst-Mahlere mit dem Pensel zuwegen gebracht, wodurch er dann auch der ganzen Nachwelt Ursach gegeben, daß in allen Landen jeder nur Aegidii Sadlers Manier nachfolgen wollte.<sup>642</sup>

Für Sandrart zeichnet sich das Druckbild demnach als eine eigenständige Bildform auch im Reproduzieren aus, indem es dem Gemälde nicht zu entsprechen anstrebt, sondern das Ziel verfolgt, die Vorlage in seinem Wesen möglichst treffend wiederzugeben.<sup>643</sup>

---

640 »Et certo, signor mio, che si vorrebbono pigliar queste tali occasioni, poi che di rado s' offeriscono, d'una sí bella, pronta et intendente mano d' intagliatore, come è quella di Cornelio (...)«. [LAMPSONIUS], Zitat (g). Dass Lampsonius ausschließlich die Umsetzung der Darstellung in den Grabstich meint, wird dadurch betont, dass er über Cornelis Cort anmerkt, dass dieser, trotz einer »wissenden Hand« in der Ausführung der Kupfergrabstiche und in der »Übersetzung« der Vorlagenzeichnung, nicht die Fähigkeit besessen habe, selbst Vorlagenzeichnungen für Kupferstiche aus den Gemälden auszuführen. Siehe ibd. Zitat (h) und LXI.

641 [BOSSE], Zitat (l).

642 [SANDRART], Zitat (j).

643 Siehe die Synthese der divergierenden Gegenüberstellungen der Druckgraphik und der Malerei, [SANDRART], CLV–CLVI.

## 2. Druckgraphik und die Konzepte *Inventio* und *Imitatio*

---

Für die Autoren Bosse und Evelyn steht wiederum in Bezug auf die druckgraphische Reproduktion der technische Aspekt der Linienführung im Vordergrund. Beide Kunstliteraten ziehen einerseits die Qualität der Vorlage stärker zur Verantwortung für die gelungene Wiedergabe im Druckbild.<sup>644</sup> Andererseits heben sie hervor, dass die Leistung des Grabstiches gerade darin besteht, die ihm vorliegenden unvollendeten Linien einer Zeichnung oder die Farbflächen eines Gemäldes in vollendete Linienschraffuren zu übersetzen. Dies gilt jedoch gleichwohl für das autoreigene Druckbild, denn beide Autoren verstehen das Druckbild insgesamt als das Ergebnis der Übersetzung des Dargestellten in die Linien. In diesen Überlegungen wird deutlich, dass auch innerhalb der Diskussionen um die Reproduktion in der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit die autoreigene und reproduktive Bildherstellung in der Druckgraphik nicht scharf zu trennen sind.<sup>645</sup>

Baldinucci betont schließlich in seinem Traktat *Cominciamento* (1686), es liege bei der reproduzierenden Druckgraphik nicht nur an der Qualität des Schnittes, sondern an der Fähigkeit, einen Stil zu begreifen und diesen entsprechend zum Ausdruck zu bringen; darin begründe sich, so Baldinucci, die hohe Qualität der Druckbilder. Der Kunstliterat schreibt diesbezüglich über Cornelis Bloemaert:<sup>646</sup>

Einer der Vorzüge dieses Künstlers war diese unvergleichliche Feinheit und Gleichmäßigkeit beim Schneiden; und außerdem besaß er ein Wissen, auf eine wunderbare Weise den Stil eines Malers, nach welchem er Gemälde oder Zeichnungen stehen sollte, nachzuahmen und wiederzugeben.<sup>647</sup>

In der reproduzierenden Druckgraphik gilt es also, die gattungsbedingte Nicht-Entsprechung zwischen dem Druckbild und der Zeichnung oder dem Gemälde, die geläufige Vorlagen sind, zu überwinden, und zwar in der Erzielung der höchstmöglichen Ähnlichkeit. Gleichzeitig gilt es aber, die eigene Kunstfertigkeit vorzuzeigen, die darin besteht, die Bildsprache des Druckbildes optimal zu nutzen, um dem Betrachter ein Bildwerk

---

644 Ähnliche Überlegungen stellt Lampsonius an. In Bezug auf die Qualität der Vorlage bemerkt der Kunstliterat, die Kunst von Michelangelo sei derart meisterlich und eindeutig in den Kunstregeln, dass es erstaunlich sei, dass derart schlechte Druckbilder nach seinen Werken entstünden. [LAMPSONIUS], Zitat (d); [BOSSE], Zitat (h) u. Anm. 387 und [EVELYN], Anm. 425.

645 Vor allem, weil für den autoreigenen wie reproduzierenden Grabstich stets eine Vorlagenzeichnung verwendet wird, [EVELYN], CXIV, Zitat (k) und [BOSSE], CII–CIV.

646 Cornelis Bloemaert (Utrecht 1603–1692 Rom).

647 [BALDINUCCI], Zitat (g).

aus einer anderen Kunstgattung in seinem Wesen, seinem Bildinhalt, Form und Stil nahezubringen und hierbei gar die individuelle, druckgraphische Stileigenheit zurückzunehmen. Diese Aspekte, die in den Aussagen zu den reproduzierenden Druckbildern offenbar werden, sind sicherlich Gründe dafür, warum Kunsthistoriker wie Bellori das Druckbild parallel zur Schrift als abstrahierendes und neutrales Medium ansehen, die Kunstwerke zu veröffentlichen, zu veranschaulichen und zu bewahren.<sup>648</sup>

In der Kunstliteratur werden die einzelnen Schritte der Entstehung des reproduzierenden Druckbildes, etwa die Herstellung von mehreren Vorzeichnungen oder die Art und Weise der Ausgangsvorlage, wenig berücksichtigt. Sie werden jedoch mitunter identifiziert: Vasari schildert etwa in den langen Auflistungen der Werke von Raimondi, ob die Stiche nach den Zeichnungen oder nach den Gemälden Raffaels entstanden sind. Vasari beschreibt außerdem, dass die Aufträge für die reproduzierenden Druckbilder von Malern wie Giulio Romano und Raffel oder von einem Drucker wie Baviera ausgehen konnten.<sup>649</sup> Lampsonius beschreibt, dass von dem zu reproduzierenden Werk, sprich: einem Gemälde, zunächst eine Zeichnung gefertigt werden muss, die wiederum dem Grabstich als Vorlage dient.<sup>650</sup> Bellori hingegen analysiert die Kupferstiche Marcantonio Raimondis nach Raffael konkret in Bezug auf die Frage, welche Vorlagen Raimondi verwendete. In der *Descrizione* (1695) merkt Bellori an, in Raimondis Stich nach Raffaels *Parnass* seien Engel zu sehen, die nur in Raffaels Zeichnungen dargestellt seien, nicht jedoch im vollendeten Fresko. Bellori kann sogar die Zeichnung, die diesem Stich vorlag, identifizieren: Der Autor stellt fest, in dem Stich Raimondis fehle die Figur der Dichterin Sappho,

---

648 [BELLORI], Zitat (g). Gramaccini legt in seinen Forschungsbeiträgen dar, dass die Diskussionen um die Nachahmung, etwa des Stiles, gerade in der frühen Phase der Druckgraphik, Anfang des 16. Jahrhunderts, in der zeitgenössischen Literaturkritik ausgetragen wurden und das Verständnis oder die Konzepte des Reproduzierens innerhalb der Druckgraphik beeinflussten, insbesondere etwa bezüglich der Forderung der »Assimilation« des Stiles der Vorlage. In diesem Kontext zieht Gramaccini eine Passage aus Pomponius Gauricus' *Sculptura* (1504) heran, in der er, im Zusammenhang mit dem Thema der Verkleinerung einer skulpturalen Figur nach einem Modell, Beispiele des harmonischen Nachahmens (die Symmetrie und Proportion betreffend) in der Druckgraphik (Giulio Campagnolas *Trionfi* nach Mantegna) und der Literatur (Virgils Nachahmungen/Entlehnungen aus Homer usw.) nennt. Hier wird insbesondere die geistige Qualität im Gestus des Übertragens aus der Vorlage an sich thematisiert und von Dichtern wie Malern, Kupferstechern und Bildhauern gefordert. Gauricus spricht jedoch über Campagnolas *Trionfi* nach Mantegna noch nicht explizit vom Reproduzieren, wie es etwa Vasari über Jacopo Caraglio nach Pierin del Vaga formuliert. Vgl. Gramaccini 2003, insbes. 26–27. Siehe Gauricus, *Sculptura* 1504, II, § 7 und 8 (Cutolo 1999, 158–160), [VASARI], Zitat (i).

649 [VASARI], Zitate (g), (k5) und (k6).

650 Siehe [LAMPSONIUS], insbes. LXI und Zitat (h).



49. *Parnass*, Marcantonio Raimondi nach Raffael, Kupferstich, 1517–1520, Zustand II von V, 356 x 469 mm, New York, Metropolitan Museum, Inv. 17.37.150, Gift of Henry Walters, 1917.

wonach Marcantonio sich nach einem ersten, nicht vollendeten Entwurf Raffaels für das Fresko gerichtet habe.<sup>651</sup> Bellori kannte demnach die heterogenen Weisen der Entstehung eines reproduzierenden Druckbildes, die im Falle von Raimondi sich als enge Kollaboration zwischen dem Entwerfer und dem Kupferstecher herausstellt (Abb. 49/50).<sup>652</sup>

---

651 Diese Beobachtung wird von der Forschung bestätigt. Siehe hierzu weiter [BELLORI], Anm. 495 und Zitat (h).

652 Insbesondere die aktuelle Forschung zur Reproduktion in der Druckgraphik schlüsselt die verschiedenen Arbeitsprozesse auf, die von der engen Zusammenarbeit zwischen Maler und Kupferstecher über die von der Werkstatt eines Malers geführte Produktion der Stiche nach seinen Vorlagen, oder von einem Verlag in Auftrag gegebene Reproduktionen nach bestimmten Werken bis hin zu individuellen ›Nachstichen‹ der Künstler reichen. Gramaccini diskutiert die diversen Varianten des reproduzierenden Druckbildes, etwa den »dialogischen«, »interpretierenden« oder »übersetzenden« Kupferstich. Vor allem in Bezug auf Raffael und Marcantonio Raimondi zeigt Gramaccini an, dass Raimondis Kupferstiche



50. *Parnass*, Raffael, Fresken-Zyklus, 1508–1511, Stanza della Segnatura, Rom, Vatikanische Museen.

Die Identifizierung der einzelnen Schritte und Variationen zeugt von der praktischen Kenntnis seitens der Kunsthistoriker über die divergierenden Vorgehensweisen in der

---

nicht schlicht reproduzierend der Vorlage folgten, sondern dass es sich hierbei um eine enge Kooperation handelte, die nach einem »dialogischen« Arbeitsprozess zwischen dem Entwerfer und Kupferstecher mit dem fertigen Werk endete. Siehe Gramaccini/Meier 2009, insbes. 17–39. Zur Praxisrealität der Herstellung der Kupferstiche nach Raffaels Vorlagen, u. a. von Marcantonio Raimondi, siehe Bloemacher 2016, insbes. 182–240. Zum Konzept des »Übersetzens« siehe aus der frühneuzeitlichen Quellen-Anthologie von Montanari 2013, 648–709 (»tradurre le opere«) und insbes. zur Druckgraphik ibd. 678–688 (»tradurre in stampe«).

Zu den Beispielen aus der Praxisrealität der Druckgraphik, welche die diversen Spielarten der Reproduktion im 16. Jahrhundert deutlich machen, zählt Marcantonio Raimondis Kupferstich *Badende* nach Michelangelo (1510), dessen Landschaft im Hintergrund aus Lucas van Leydens Kupferstich *Mohammed und der Mönch Sergius* (1508) stammt. Siehe hierzu Leeftang in Vogelaar 2011 (et al.), Kat. Nr. 40a u. 40b, 243.

Entstehung eines reproduzierenden Druckbildes. Diese Unterschiede spielten allerdings keine wertende oder definierende Rolle bezüglich des Status des Druckbildes als reproduzierend, zeigen jedoch auf, dass die Kunstliteratur, auch in Anbetracht der aktiven, geistigen wie manuellen Eigenschaft des *fecit*, die reproduzierenden Druckbilder nicht als einheitlichen und antagonistischen Bereich gegenüber autoreigenen Druckbildern verstand.<sup>653</sup>

### *Bildpräsenz: Das Druckbild als reproduzierendes und kommunikatives Medium*

Den Umstand, dass die reproduzierende und autoreigene Druckgraphik nicht in zwei Bereiche getrennt wird, bestätigt auch die generelle Sicht auf die Druckgraphik als veröffentlichendes Medium. Wie im Kapitel über das Druckverfahren diskutiert wurde, offenbaren dies zahlreiche Aussagen, von Michiel über Vasari bis Félibien. In der Forschung gilt die Aufmerksamkeit der Aussage Vasaris, dass mit der Druckgraphik »Arbeiten trefflicher Meister ans Licht geführt werden«. An diesem Satz wird vielerorts Vasaris vermeintliche Definition der Druckgraphik als reproduzierendes Medium festgelegt.<sup>654</sup> Dieser Satz repräsentiert jedoch nur einen der diversen Aspekte, die der Autor insbesondere im Kapitel über Marcantonio Raimondi über das Druckbild als veröffentlichendes Bildmedium anführt. Bereits in der ersten Ausgabe der *Vite* (1550) bespricht Vasari die Druckgraphik als Medium der Verbreitung der Kunstfertigkeit, sowohl des Entwerfers (Raffael) als auch des Ausführenden (Marcantonio Raimondi) und gleichzeitig auch als Medium der Verbreitung der »eigenen Bilderfindungen« (Albrecht Dürer und Andrea Mantegna).<sup>655</sup> Damit fügen sich alle Aussagen Vasaris zu einem breitgefächerten

---

653 In der früheren Forschungsliteratur wurden die reproduzierenden Druckbilder als spezifischer und geschlossener Bereich besprochen. Der Anfang der »Reproduktionsgraphik« wurde außerdem mit solchen Druckbildern festgelegt, die in den Inschriften auf das reproduzierte Werk und seinen Standort verweisen: Hierbei wird stets auf den Kupferstich nach dem Gemälde Raffaels, *Verklärung Christi* von 1538, der von dem Drucker Salamanca produziert wurde, verwiesen. Siehe hierzu Landau/Parshall 1994, 162–168. Die oben dargelegten, divergierenden Spielräume, die in den kunstliterarischen Texten zur Druckgraphik gegenwärtig sind, erlauben jedoch nicht, die Herstellung von reproduzierenden Druckbildern als Reproduktionsgraphik zusammenzufassen. In der neueren Forschung wird der Begriff zunehmend kritisch diskutiert. Siehe etwa Höper 2001, 73, Bann 2002, insbes. 43–46, und Locher 2008, 39–42.

654 Siehe insbes. Büttner 2001, bspw. 10–11.

655 Man denke etwa an den Satz aus der ersten Ausgabe der *Vite* über Mantegna: »alles Werke vom selbigen Mantegna« und »auch aller anderen Meister, die es gab«, wurden durch die Druckgraphik bekannt. [VASARI], Zitat (f), siehe op.cit. 2.1.B. In Bezug auf Raffael ([VASARI], Zitat (g)) bespricht Vasari eben-

Verständnis des Autors zusammen, das auf das öffentliche Potential des Druckbildes verweist, nicht nur die individuellen, sondern auch die kollektiven, künstlerischen Errungenschaften regional und überregional verbreiten zu können.<sup>656</sup> Weder Vasari noch die nachfolgenden Kunstliteraten bringen die Druckgraphik als Publikationsmedium zwangsläufig mit der Funktion des Reproduzierens in Verbindung. Zu den Ausnahmen zählt Lampsonius. Er fokussiert für seine geplanten Kupferstichreihen die Reproduktion als Vehikel der künstlerischen Bildung, die nicht nur zur Veranschaulichung der italienischen, sondern auch der niederländischen Kunst führen sollte.<sup>657</sup>

Filippo Baldinuccis Satz, die Druckgraphik mache »die würdigsten Werke der geschätzten Meister bekannt«, wiederholt ein Jahrhundert später die oben besprochene Aussage Vasaris. Gerade aber im Kontext dieser Aussage im Einführungskapitel des *Cominciamento* (1686) setzt Baldinucci die divergierenden Funktionen und Spielarten der Druckgraphik, die immer wieder in den vergangenen Texten dargelegt wurden, explizit fest. Der Autor schreibt:

(...) im Laufe der ungefähr 220 Jahre, seitdem Mantegna gewirkt hatte, machte [die Kunst des Grabstiches] derartige Fortschritte und hat sich mit solchen Zeichen von Exzellenz hervorgetan, dass sie nicht nur, wie wir schon sagten, ihren Wert als große Hilfe für die Künstler der Architektur, der Malerei und der Skulptur innehat, sondern auch aus sich selbst, indem sie preisgibt, was sie macht, überall ihre exzel-

---

falls das Thema der bewussten, programmierten Publikation der Bilderfindungen oder des eigenen Stiles mit dem Mittel der Druckgraphik, welches der Autor insbesondere in der zweiten Ausgabe der *Vite* (1568) im Kapitel über Marcantonio Raimondi ausweitet. ([VASARI], Zitat (k).) Gleichzeitig aber zeigt Vasari als selbstverständlich an, dass ein Künstler sich selbst um die Verbreitung seiner druckgraphischen Werke kümmerte, wie im Falle von Dürer. Die Rede ist von dem Plagiatsfall, Zitat (k<sub>3</sub>).

656 Dies ist sowohl in den Anmerkungen über die europäische Bekanntheit Raffaels und Giulio Romanos dank der Druckgraphik angelegt, als auch in dem prominenten Satz, dass auch die »Menschen jenseits der Berge« die Errungenschaften der italienischen Kunst erfahren können. Siehe [VASARI], Zitat (k<sub>11</sub>).

657 Während Vasari aufzeigt, dass der Motor der Veröffentlichung der Druckbilder bei den Malern und Kupferstechern im Vorzeigen der eigenen Errungenschaften liegt und bei den Druckwerkstätten vor allem kaufmännische Gründe hat, betont Lampsonius verstärkt den kulturellen und instruktiven Gewinn bei den Rezipienten und den angehenden Künstlern. Lampsonius gehört zu den ersten Literaten und Gelehrten, die eine Bildpublikation mit reproduzierenden Kupferstichen nach Meisterwerken geplant hatten; siehe [LAMPSONIUS], insbes. LIX–LX. Im 17. Jahrhundert mündet die Wahrnehmung des Druckbildes als Medium der Veröffentlichung beziehungsweise der Bewahrung der individuellen wie regionalen Errungenschaften in das Verständnis des Druckbildes als historisches Dokument der Entwicklung der Kunst, und es wird dementsprechend etwa in den spezifischen Bild-Text-Reihen genutzt, wie in Belloris *Argomento della Galeria Farnese* von 1657 [BELLORI].

## 2. Druckgraphik und die Konzepte *Inventio* und *Imitatio*

---

lentesten Werke zeigt, und auf diese Weise immer besser ausgeführt wird; aber sie ist auch wertvoll als Schmuck, mit schönen Erfindungen in Andachtsbildern der Heiligen Schriften, auch als Portraits nach dem Leben, als Darstellungen von Tieren, Architekturen und Prospektiven (...).<sup>658</sup>

Baldinucci führt in dieser Passage alle Aspekte des Druckbildes als kommunikatives Mittel und als reproduzierendes Medium sowie als Werk einer eigenständigen Kunstgattung, die im Wettstreit mit der Malerei steht, zusammen. Vor allen Dingen aber stellt Baldinucci heraus, dass die Druckgraphik nicht nur andere Kunstwerke, sondern sich selbst zeigt und bekannt macht, »indem sie preisgibt, was sie macht«.<sup>659</sup>

Den oben zitierten Ausführungen von Baldinucci nach ermöglicht das Druckbild eine bildästhetische sowie instruktive Erfahrung von religiösen, naturkundlichen oder kulturellen Inhalten.<sup>660</sup> Unter diesem Aspekt wird die Druckgraphik insbesondere von Roger de Piles in einem umfassenden, gesonderten Kapitel des *Abregé* (1699) diskutiert. Der Autor macht in seiner Schrift das bildkommunikative Potential des Druckbildes in der Vermittlung von ästhetischen, historischen, wissenschaftlichen und didaktischen Themen in verschiedenen Bereichen von der Kunstausbildung bis zur Philosophie zum Hauptaspekt der künstlerischen Relevanz der Druckgraphik.<sup>661</sup> Unter anderem schreibt de Piles:

---

658 [BALDINUCCI], Zitat (d).

659 Geben die Aussagen, die Druckbilder vermittelten die Meisterwerke, die Einsicht wieder, dass nicht das Druckbild, sondern die in ihm dargestellte Vorlage mit dem Publikum kommuniziert, in welche ebenfalls die Definition der Neutralität des reproduzierenden Druckbildes gegenüber dem »Original« hineinfließt, wird hier verdeutlicht, dass das Druckbild als Objekt an sich kommuniziert, und zwar hintergründig sowohl im Bildinhalt (autoreigen) als auch in der künstlerischen Ausführung (autoreigen und reproduzierend). Dies entspricht letztendlich den Aussagen Vasaris in beiden Editionen der *Vite*, etwa in den Anmerkungen zu Mantegna oder Dürer, wird aber nun von Baldinucci über ein Jahrhundert später in seinem expliziten Buch zur Druckgraphik auf konkrete Weise formuliert.

660 Baldinucci konkretisiert dieses Verständnis in den folgenden Aussagen, in denen er nicht nur hochschätzend die Rolle der Druckgraphik als notwendiges Lehrmaterial herausstellt, »ohne die kein exzellenter Maler hervorgehen kann«, sondern darüber hinaus betont, dass das Druckbild ein unumgängliches und zentrales Mittel der bildlichen Erfahrung für den angehenden Künstler jeglicher Profession (Architekt, Maler oder Bildhauer) darstellt. Demnach wird das Druckbild selbstverständlich als ein Medium der visuellen Edukation und Kommunikation angesehen. Siehe [BALDINUCCI], Zitat (b).

661 Siehe zu den einzeln aufgezählten Nutzungsbereichen der Druckgraphik, etwa in diversen Wissenschaften, Berufen und auch der bildenden Kunst [DE PILES], insbes. CLXXIX-CLXXXI.

Marcantonio folgten viele namhafte Kupferstecher in Deutschland, Italien, Frankreich und in den Niederlanden, und sie brachten mit dem Grabstichel und dem Ätzwasser unzählige Themen verschiedener Arten an den Tag, Geschichten, Fabeln, Emblemata, Devisen, Medaillen, Tiere, Landschaften, Blumen, Früchte und generell alles Sichtbare, was die Natur und die Kunst hervorbringen.<sup>662</sup>

Der Kunsthistoriker de Piles trennt hier die Funktion der Vermittlung von der Funktion der Reproduktion, indem er darlegt, wie das Druckbild schlicht alles »generell Sichtbare, was die Natur und die Kunst hervorbringen«, dem Betrachter zur Verfügung stellt, und zwar jenseits der Kategorien reproduktiv und autoreigen, in der Ausübung der *imitatio auctorum* und *imitatio naturae*.<sup>663</sup> Im ausgehenden 17. Jahrhundert synthetisieren und konkretisieren die Texte von Baldinucci und de Piles demnach die Sicht auf die Druckgraphik als bildkommunikatives Medium, die seit dem 16. Jahrhundert, insbesondere seit Vasari, angelegt ist. Die Texte zeigen aber auch auf, dass das Druckbild in seiner Mannigfaltigkeit mittlerweile in allen kulturellen und wissenschaftlichen Bereichen präsent ist.

### »Reproduzierend« versus »autoreigen« und der Begriff »peintregraveur«

Die vorgestellten Aspekte des Druckbildes als Medium der Bild- und Wissensvermittlung zeigen auf, dass eine Hierarchisierung zwischen der reproduzierenden und autoreigenen Druckgraphik in der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit keine maßgebliche Rolle spielte. Dies bestätigt auch die oben angeführte Diskussion über die Beziehung zwischen dem druckgraphischen *invenit* und *fecit*.<sup>664</sup> Die einzig deutliche Hierarchie, die sich allmählich

---

662 [DE PILES], Zitat (b).

663 Mit »Kunst« ist in dieser Passage nicht nur die bildende Kunst, sondern auch die Dichtung gemeint, da hier ebenfalls die Rede von »Geschichten« und »Fabeln« ist, die das Druckbild natürlich auch mit »eigenen« Bilderfindungen umsetzen könnte. Siehe [DE PILES], Zitat (b).

664 Aus den bisher dargelegten Besprechungen der Druckgraphik lässt sich folgende Entwicklung synthetisch zusammenfassen: Vasari identifiziert die Vorlagen – etwa bei Marcantonio Raimondi – bei autoreigenen Werken, bei Albrecht Dürer hingegen bespricht der Autor zwar die »invenzioni«, verweist jedoch nicht explizit auf die autoreigene Leistung. Baglione bereitet wiederum mit der konsequenten Identifikation von reproduzierenden (»con disegno di«) und autoreigenen Druckbildern (»di sua invenzione«) die Trennung dieser beiden Kategorien vor. Hierbei stellen sowohl Baglione als auch Vasari zwar die *invenzione* als größere Leistung vor, setzen ihr jedoch den *artificio* als Qualität gegenüber. Vgl. Kap. 2.1. Auch Evelyn, der durchaus das druckgraphische Reproduzieren thematisiert, macht keinen hierarchischen Unterschied zwischen den autoreigenen und reproduktiven Druckbildern, vor allem weil beide

herausbildet, ist diejenige zwischen dem Maler und dem Kupferstecher: Es ist zunächst der Kunsthistoriker van Mander, der gegenüber den vorangehenden Autoren wie Anton Francesco Doni, Benvenuto Cellini oder Vasari hierbei eine deutliche Trennung vollzieht. Der Autor verfasst die *Viten* in seinem *Schilder-Boeck* (1604) nur für Maler, die sich ebenfalls der Druckgraphik widmeten, etwa Albrecht Dürer, Lucas van Leyden, Beccafumi und Hendrik Goltzius. Bekannte Künstler, die vorwiegend oder nur als Kupferstecher tätig waren, bespricht van Mander nur innerhalb der *Viten* der Künstler, die Vorlagen für deren Druckbilder geliefert haben.<sup>665</sup> Im Kontext der *Vite de' moderni* (1672) von Bellori werden diese hierarchischen Verhältnisse in der Produktion der Druckgraphik deutlicher erfasst: Bellori unterscheidet drei Stufen: Die höchste Position nehmen Kupferstiche der Maler nach eigenen Erfindungen ein, eine niedrigere die reproduzierenden Kupferstiche der Maler, die niedrigste die reproduzierenden Stiche der Berufskupferstecher. Im Übrigen weist das Kapitel zu Agostino Carracci den bezeichnenden Titel »Vita di Agostino Carracci pittore intagliatore« (»Agostino Carracci Maler Kupferstecher«) auf, der mit der in diesem Kapitel formulierten Unterscheidung zwischen Berufskupferstechern und Malerstechern einhergeht.<sup>666</sup> Der Reproduktion an sich wird bei Bellori dennoch keine deutlich niedrigere Position eingeräumt, denn gerade in Belloris *Descrizione* (1695), insbesondere in Bezug auf die Werke von Raimondi, wird sie sowohl als eigenständige künstlerische Leistung als auch als Medium der historischen Bewahrung und Rezeption bedeutender Werke hochgeschätzt.<sup>667</sup>

---

Formen eine Vorlagenzeichnung benötigen, siehe [EVELYN], insbes. Zitat (k). In einigen Schriften wie von Quad von Kinckelbach wird der Unterschied zwischen einem reproduzierenden und autoreigenen Druckbild nicht einmal thematisiert oder, wie bei Doni, ausgeblendet. Siehe [DONI], XII; [QUAD VON KINCKELBACH].

665 [VAN MANDER], LXXVII und Anm. 284 und 285. Davor hat bereits Lampsonius seine Elogen in der Schrift *Effigies* nur den Malern gewidmet, aber gleichzeitig nicht nur die Druckgraphik als Kunstgattung, sondern vor allem Cornelis Cort als Berufskupferstecher hervorgehoben. Siehe [LAMPSONIUS], LVIII–LIX und Zitat (b). Lampsonius bespricht in seinen Briefen wiederum extensiv die reproduzierende Druckgraphik, stellt aber auch in diesen Texten keine eindeutige Hierarchie zwischen autoreigenen und reproduzierenden Werken auf, ibd., LIX–LXII.

666 Bellori, *Vite de' moderni*, 1672, 99, und [BELLORI], Zitat (c). Gemeint ist der hier vielbesprochene Vergleich zwischen Agostinos Stich nach Tintoretto und den »üblichen« Stichen der Berufsstecher. Vor Belloris Schrift hat Baglione sowohl »reinen« Kupferstechern als auch Malerstechern die *Viten*-Kapitel gewidmet, stellte aber die Carracci als Maler und Kupferstecher eindeutig über die anderen druckgraphischen Künstler.

667 Bellori betrachtet in allen Formen der Reproduktion, aber auch in allen Formen der Entlehnung und Nachahmung, den Aspekt der Rezeption eines Werks, insbesondere in seiner Schrift *Descrizione* über die vatikanischen Fresken von Raffael. Bellori legt gerade in dieser Schrift das Reproduzieren in seiner

In den weiteren Schriften des 17. Jahrhunderts lassen sich zwei Gruppen ausmachen: In der ersten Gruppe, in den Künstlerbesprechungen von André Félibien oder Roger de Piles, wird durchaus größere Aufmerksamkeit denjenigen druckgraphischen Künstlern gewidmet, die auch Maler waren; in der zweiten Gruppe, in den Schriften von Abraham Bosse, Cornelis de Bie, Joachim von Sandrart und Filippo Baldinucci, gilt die Aufmerksamkeit sowohl »nur« Bildstechern, wie der Familie Sadeler, als auch den Maler-Bildstechern.<sup>668</sup> Im späten 17. Jahrhundert konsolidiert sich jedoch die Trennung zwischen dem »Maler und Stecher« und dem Berufsstecher. Abraham Bosse richtet seinen *Traicté* (1645) an Maler, welche sich der Radierung widmen sollten, da sie aus Zeitgründen, etwa aufgrund von gewichtigen Gemäldeprojekten, den aufwendigen Kupfergrabstich nicht erlernen könnten.<sup>669</sup> Félibien äußert sich auf eine ähnliche Weise: Im Zuge technischer Ratschläge für Maler, um in ihren Druckbildern »Stärke« und »Schönheit« der Linien zu erwirken, merkt Félibien an, es sei keine leichte Aufgabe, da die Maler keine professionellen Kupferstecher seien. Auch Félibien bezeichnet die Maler in diesem Kontext als »Malerstecher«; der Autor spricht konkret von »Malern, die selber stechen (lassen)«, »les peintres qui font graver eux-mêmes«.<sup>670</sup> Insbesondere in der Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts besteht demnach ein hierarchischer Unterschied zwischen dem Berufsstand des Malers als Druckgraphik-Künstler und dem des Kupferstechers.

Bezeichnungen wie »pittore intagliatore« oder »peintres qui font graver eux-mêmes« münden in Bartschs eingeführtem Begriff *peintregraveur* (1802–1821), der jedoch nicht nur auf den Maler, der sich ebenfalls der druckgraphischen Kunst widmet, verweist, sondern den künstlerischen Anspruch eines Druckbildes, das sowohl autoreigen als auch reproduzierend sein kann, auszeichnet, im Gegensatz zu einem explizit nur auf Reproduktion ausgerichteten Druckbild.<sup>671</sup> Im Grunde genommen entspricht dieses Verständnis von Bartsch den Aussagen Belloris über Agostino Carraccis *Kreuzigung* nach Tintoretto, der konkret den »künstlerischen Anspruch« dieses eigentlich reproduzierenden

---

künstlerischen und historisch-dokumentierenden Gewichtung dar. Siehe hierzu [BELLORI], insbes. CXXIX–CXXX.

668 Vgl. die Inhaltssynthesen von [FÉLIBIEN], [DE PILES], [BOSSE], [DE BIE], [SANDRART], [BALDINUCCI].

669 [BOSSE], Zitat (e). In Bosses Schriften wird deutlich, dass er keinen Unterschied sieht zwischen der reproduzierenden und autoreigenen Druckgraphik, vor allem weil er immer wieder die technischen Aspekte der Druckgraphik anvisiert. Siehe ibd., passim.

670 [FÉLIBIEN], Zitat (q).

671 Bartsch, *Peintregraveur*, 1802–1821, Bd. 1, III–VIII (*Préface*).

Druckbildes gegenüber einem »nur« reproduzierenden Stich eines Berufskupferstechers hervorhebt.

## B. Exkurs: Original und Kopie

Die Termini »Original« und »Kopie« werden bereits in der Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts verwendet, besprochen wird außerdem das Verhältnis zwischen Original und Kopie in Anekdoten über ein bravouröses Kontrafactum, welches das Publikum zunächst täuscht und dann über die Nachahmungsfähigkeit des Künstlers ins Staunen bringt.<sup>672</sup> Als kunsttheoretisches Problem wird die Relation Original versus Kopie erst im 17. Jahrhundert mit umfassenden Texten diskutiert, und zwar von Abraham Bosse (*Sentimens*, 1649), André Félibien (*Entretiens*, 1666–88), Filippo Baldinucci (*Alcuni Quesiti*, 1681) und Roger der Piles (*Abregé*, 1699). In diesen Diskussionen betrifft die Herstellung von originären Objekten und von Kopien alle Kunstgattungen: Die Druckgraphik stellt keine exklusive Gattung des »Kopierens« dar.

Im *Vocabolario* (1681) schreibt Baldinucci, dass dasjenige Werk als Kopie zu bezeichnen sei, das nicht aus eigener Erfindung entstehe, sondern aus einer anderen Erfindung hervorgebracht werde. Baldinucci verwendet hier explizit den Begriff »ricavare«, »schöpfen«, »herausnehmen«. Im Vergleich zu »imitare«, das nach Baldinucci schlicht die Erklärung »ähnlich machen« erhält, wird »copiare« als »aus dem Original schöpfen« und gleichzeitig als »eine gemachte Sache ähnlich machen« festgelegt. Im *Vocabolario* sind folgende Begriffe verzeichnet:<sup>673</sup>

---

672 Bei den Zeichnungen von Luca Penni für den Stich *Die Nacktbadenden* aus dem *Libro de' disegni* spricht Vasari wortwörtlich von »Originalen«. Auch ein Druckbild ist ein Original – dies wird etwa in dem Plagiatsfall zwischen Dürer und Raimondi ersichtlich. Siehe [VASARI], XXX–XXXII. Zu den Erzählungen der bravourösen »Fälschungen« in der Druckgraphik gehören, außer dem genannten Plagiatsfall, die Anekdoten um die *Meisterstiche* von Goltzius, die Karel van Mander erzählt, [VAN MANDER], Anm. 299.

673 Vgl. *ad vocem* »imitare« [BALDINUCCI], Zitat (t). »Contraffare« wird bei Baldinucci hingegen im allgemeinen Sinne als physische Handlung des Nachahmens erklärt und erst anschließend, auf die bildende Kunst bezogen, als Abbilden definiert, siehe *ibd.*, Anm. 656 und Zitat (v).

Kopie: Bei unseren Künstlern bedeutet sie ein Werk, das nicht nach der eigenen Erfindung ausgeführt ist, sondern eben aus einer anderen [Erfindung] schöpft, unabhängig davon, ob es besser, schlechter oder gleich ist wie das Original.

*Copia. Fra' nostri Artefici, dicesi quella opera che non si fa di propria invenzione, ma si ricava per l'appunto da un'altra, o sia maggiore o minore o eguale dell'originale.*

Kopieren: Eine Kopie machen, aus dem Original schöpfen, eine Sache machen, die ähnlich einer gemachten Sache ist.

*Copiare. Far copia, ricavare dall'originale, far cosa simigliante a cosa fatta.*

Kopist, m.: Jemand, der von anderen kopiert; das heißt jener, der nicht nach eigener Erfindung macht, sondern nach einem Beispiel [Vorlage].

*Copiatore m. Colui che copia dall'altrui originale; cioè quei che non fa d'invenzione, ma con esemplo.*<sup>674</sup>

Die Erläuterung der Kopie entspricht der im *Cominciamento* (1686) formulierten Definition des reproduzierenden Druckbildes.<sup>675</sup> Für Baldinucci gilt demnach die Kopie/Reproduktion als ein Werk, das nach einer anderen Erfindung entsteht. Solch ein Werk, führt Baldinucci fort, sei auch unabhängig davon als Kopie zu bezeichnen, ob es die Vorlage übertreffe, ihr unterlegen oder ihr gleichzusetzen sei. Die Bezeichnung »Kopie« ist also nicht von der Qualität des Werks abhängig und damit ein neutraler Begriff, der ein Werk nicht zwangsläufig gegenüber einem Original herabstuft. In diesen Definitionen der Kopie wird, wie auch im *Cominciamento* in Bezug auf das Reproduzieren, ersichtlich, dass Baldinucci einen klaren Unterschied zwischen dem »Nachahmen« an sich und dem »Entnehmen« aus einem fremden Bild, spricht: dem Kopieren/Reproduzieren, macht. Baldinucci bezeichnet außerdem die »fremde Erfindung« an sich nicht nur konkret als »Original«, sondern als ein bestehendes Werk, ein vollendetes Werk, »cosa fatta«, die dem Kopierenden als Vorlage, »esemplo«, dient.

---

674 [BALDINUCCI], Zitat (w).

675 Siehe oben, Kap. 2.2.A: »Drucke, entnommen von den renommiertesten Werken« (»stampe tratte dall'opere più rinomate«). [BALDINUCCI], Zitat (b).

## 2. Druckgraphik und die Konzepte *Inventio* und *Imitatio*

---

Im Brieftraktat *Alcuni quesiti in materie di pittura*, den der Autor im gleichen Jahr wie sein *Vocabolario* (1681) herausgeben lässt, erörtert Baldinucci explizit die Frage nach der Wechselbeziehung zwischen Original und Kopie innerhalb der bildenden Künste, und zwar insbesondere in der Malerei.<sup>676</sup> Baldinuccis Abhandlung gibt den Status quo des zeitgenössischen Kunstgeschehens wieder, den mittlerweile ausdifferenzierten und ausgedehnten Kunstmarkt und das Sammelwesen betreffend.<sup>677</sup> Hier wird nicht nur die Definition der Kopie aus dem *Vocabolario* bestätigt und mit der druckgraphischen Reproduktion gleichgesetzt, sondern verstärkt dargelegt, dass unter »Kopie« gänzlich die Reproduktion zu verstehen ist: Jede Kunstgattung, ob Malerei, Gipsabdruck oder Zeichnung, kann Kopien/Reproduktionen hervorbringen, die Druckgraphik ist hierfür, wie Baldinucci betont, allerdings am besten geeignet.<sup>678</sup> Alle Formen der Kopien sind dabei Zeugnisse, »testimonianze dell'arte«, und zwar sowohl in ihrer historischen als auch kommunikativen Funktion. Sie sind notwendige Instrumente, um die bedeutenden Kunstwerke (»hinter den Mauern«) an die breite Öffentlichkeit zu bringen und damit ein wichtiger Motor für den Fortschritt der Kunst.<sup>679</sup>

Die weiteren oben aufgezählten Diskurse zu Kopie und Original, namentlich von Bosse, Félibien und de Piles, führen ähnliche Argumente wie Baldinucci an.<sup>680</sup> In *Sentimens* (1649) stellt Bosse fest, ein Gemälde könne dann als »Original« bezeichnet werden, wenn es Dinge auf eine bestimmte Art und Weise darstelle, die in keinem anderen Werk wiederzufinden seien; anderenfalls handele es sich um eine Kopie. Solche Kopien sind auch Druckbilder, wie Bosse umfangreich in den nachfolgenden Zeilen bespricht. Das »Original« wird bei Bosse, im Vergleich zu Baldinucci, in erster Linie als Ursprung verstanden, als Ausgangspunkt, wie die Natur oder ein Thema und ein Kunstwerk, aus dem der

---

676 Es handelt sich um einen Brief an Vincenzo Capponi; Vincenzo Capponi (Florenz, 1605–1688), Florentinischer Literat und Politiker, unter anderem *Console* der Accademia Fiorentina. Siehe zu Baldinuccis *Alcuni quesiti* [BALDINUCCI], Anm. 658. Siehe hierzu außerdem Borea 2013, XVI, und Barocchi 1975, Bd. 6, 461–485.

677 [BALDINUCCI], CLXX–CLXXII.

678 [BALDINUCCI], Zitat (x). Baldinucci bezieht sich in der Besprechung des Themas Original und Kopie zunächst auf Gemälde und erst zum Schluss seines Traktats auf Kunstgattungen, die herkömmlich mit der Reproduktion in Verbindung gebracht werden, wie etwa die Druckgraphik. [BALDINUCCI], CLXX–CLXXII.

679 [BALDINUCCI], CLXXI.

680 Die erwähnten Texte zur Relation zwischen Kopie und Original von Félibien und Roger de Piles lehnen sich an die Texte von Bosse und womöglich (bei de Piles) auch an Baldinucci an, siehe Félibien, *Entretiens*, 1679, III, vi, (ed. 1705), 215–221, und De Piles, *Abregé*, 1699, Kap. XXVIII, 93–106.

Künstler ein Werk schafft und entwickelt.<sup>681</sup> In *Sentimens* diskutiert Bosse aber auch das Druckbild als ein Original, das kopiert wird. Bosse betrachtet das Problem in erster Linie aus der technischen Warte: Er stellt unter anderem fest, dass es insgesamt einfacher sei, ein Druckbild zu kopieren als ein Gemälde, da die Linien gleichsam der Schrift nachgezogen werden könnten.<sup>682</sup> Das Erkennen einer Kopie wiederum, fügt Bosse anschließend hinzu, gelte für ein Druckbild und ein Gemälde gleichermaßen, denn eine Kopie an sich ließe sich vor allem an der fehlenden »Freiheit« und »Leichtigkeit« in der Ausführung des gesamten Bildes und an einer starken Konzentration auf Details erfassen.<sup>683</sup> In den abschließenden Zeilen geht Bosse gar auf die Bedeutung der Druckplatte ein: Der Autor schreibt, dass ein Original insbesondere an der Druckplatte zu identifizieren sei, oder die Überarbeitungen könnten daran nachvollzogen werden. Bosses Ausführungen sind damit die erste deutliche Bezeichnung der Druckplatte als tatsächlicher Ursprung des druckgraphischen Kunstwerks.<sup>684</sup>

Die Diskurse aus dem späten 17. Jahrhundert über das Thema Original und Kopie veranschaulichen, dass der Betrachter ein Werk stets in der mannigfaltigen Relation zwischen den Parametern Original/Kopie und *inventio/imitatio* sehen, beziehungsweise zu betrachten erlernen sollte. Dies gilt gattungsübergreifend: Sowohl ein Gemälde als auch ein Druckbild wird als Umsetzung des sie umgebenden oder zurückliegenden Kunstgeschehens wahrgenommen. Überblickt man die diversen Aussagen von Lomazzo über Bellori bis Baldinucci, ist das Kopieren oder Reproduzieren stets von den gleichen Faktoren bestimmt: Die Vorlage ist ein vollendetes Werk (»cosa fatta« in Baldinuccis Worten), die außerdem gleichzusetzen ist mit »Erfindung« (etwa Lomazzo setzt das geschaffene Bild und die darin dargestellte Erfindung gleich).<sup>685</sup> Die Definition der Vorlage als »cosa fatta« enthält einen weiteren und entscheidenden Teilaspekt zum Verständnis der Reproduktion: Anhand der Äußerungen Belloris zu Agostino Carraccis *Kreuzigung* nach Tintoretto lässt sich nachvollziehen, warum Carraccis Bild – wenn auch keine Arbeit eines Berufskupferstechers – dennoch ein reproduzierender Stich ist, denn er richtet sich nach dem Gesamtwerk, nach einem »fertigen« Werk (unabhängig von den Änderungen und

---

681 [BOSSE], CII. Ein originäres Gemälde nach der Natur ist aber auch eine Kopie, eine Kopie der Natur. Siehe ibd. Zitat (g).

682 [BOSSE], CIV und Anm. 394.

683 [BOSSE], ibd. und Zitat (s).

684 Außerdem wird an diesen Passagen zum Problem des Erkennens des Originals in der Druckgraphik nochmals deutlich, dass in Bosses Kunsttheorie »Original« vor allen Dingen »Ursprung« bedeutet.

685 [LOMAZZO], Zitat (d).



51. *Verkündigung*, Federico Barocci, ca. 1585, Radierung und Grabstichel, 441 x 312 mm, New York, Metropolitan Museum, Inv. 23.25.2, Harris Brisbane Dick Fund, 1923.

Verbesserungen, die hierbei erfolgten). Dies wird ebenfalls in Belloris Äußerungen zu Federico Baroccis Radierungen (*Die Verkündigung* und *Die Vergebung des heiligen Franziskus*) nach eigenen Gemälden (Abb. 51 und 52) deutlich, denn diese Bilder entstanden jeweils nach einem Gemälde und einer vorbereitenden Zeichnung für ein Gemälde.<sup>686</sup> Damit sind Baroccis Radierungen nach eigenen Werken durchaus autoreigen (nach eigener *invenzione*), sie sind aber gleichzeitig auch reproduzierend. Die Bezeichnung der Vorlage als »cosa fatta« lässt also darauf schließen, dass ein vollständig ausgeführtes Werk oder eine mehr oder weniger vollständige Vorzeichnung gemeint ist, wie etwa Bellori über die Druckbilder nach Raffaels Fresken und Vorzeichnungen für die Fresken in *Descrizione* berichtet.<sup>687</sup>

---

686 Siehe hierzu und zu diesen Werken [BELLORI], CXXVI–CXXVII.

687 [BELLORI], Zitat (h).



52. Verkündigung, Federico Barocci,  
1582–1584, Öl/Holz  
(auf Leinwand übertragen), 248 x 170 cm,  
Rom, Musei Vaticani, Inv. 40376.

Die druckgraphische Reproduktion wird dennoch als ein Spezifikum der »Kopie« definiert, das sich letztendlich auf ein gattungsfremdes Original ausrichtet, und es nicht nur in Form einer »Übersetzung« (in Bagliones Worten »trasportare«) wiedergibt, sondern vor allem in seinen wesentlichen Eigenschaften wie Komposition oder Figurenstil darlegen soll. Demgemäß ist ein Druckbild, das nach einem Druckbild entsteht, etwa eine Radierung nach einer Radierung, eine Kopie im engen Sinne und keine Reproduktion.<sup>688</sup> Eine solche Unterscheidung wird jedoch bei den Autoren wie Bosse und Baldinucci nicht

---

688 Aus kunstwissenschaftlicher Sicht ist eine Kopie eine Wiederholung eines Kunstwerks mit den »gleichen technischen« Mitteln. (Eine Replik hingegen wird allgemein als eine Wiederholung des Werks von dem gleichen Künstler verstanden). Als Kopie können aber auch Objekte bezeichnet werden, die von dem Original in Maßen und Material abweichen, wie etwa die antiken Marmorkopien nach griechisch antiken Bronzen. Siehe *ad vocem* »Kopie« und »Replik« in *Wörterbuch der Kunst*, Kröner Verlag.

konkret formuliert.<sup>689</sup> Unterschiede werden nur bezüglich der Qualität gesetzt: Die Kopie und die Reproduktion folgen gleichermaßen einem künstlerischen Anspruch, der sich nicht nur in der technischen Qualität des Werkes an sich, wie Baldinucci in *Alcuni quesiti* hervorhebt, oder in der Qualität der Nachahmung ausdrückt, beziehungsweise gar in der *superatio* des Originals, sondern in einem weiteren Merkmal. Dieses bestehe in der Art und Weise, wie das wiederholende Werk den Betrachter an das Original heranführt – es ihm vermittelt – und sich damit gleichzeitig in seinem Status als Kopie oder Reproduktion gegenüber einer »bloßen« Kopie oder Reproduktion abgrenzt. Dies gilt, wie Bosse anführt, insbesondere dann, wenn das gesamte Original-Bild in seinem Charakter erfasst wird, etwa in seiner »Leichtigkeit«, oder wenn es in seinem Kern und nicht in einer bloßen »Projektion« vorgeführt wird – wie es Sandrart darlegt.<sup>690</sup>

---

689 In Bagliones *Vite* (1572–1642) wird der Unterschied durchaus gemacht, und zwar in der sprachlichen Auswahl: Baglione bezeichnet als Kopie nur eine gattungsgleiche Übertragung von einem Original. Siehe [BAGLIONE], XCV und Anm. 354. Wie bei Evelyn ersichtlich ist, wird der Begriff »Kopie« nicht integral verwendet, Evelyn versteht unter »copy« nur Nachbilden, (Nach)-Zeichnen), [EVELYN], Zitate (g) und (k). Félibien hingegen versteht die Kopie wie Baldinucci ebenfalls als Äquivalent der Reproduktion, [FÉLIBIEN], Anm. 552, Zitate (m) u. (n).

690 [SANDRART], Zitat (j); siehe auch [BALDINUCCI], CLXX–CLXXI und Anm. 663.