

### 3. Künstlerische Revisionen der Druckgraphik

# Vorbemerkung

In den folgenden drei Fallstudien werden die Künstler Lucas van Leyden, Domenico Beccafumi und Rembrandt van Rijn behandelt. Diese Kapitel sind als Epilog der hier vorgelegten kunsttheoretischen Diskussionen über die Druckgraphik aus der Kunstliteratur angelegt. Ziel ist es, nachzuskizzieren, wie Künstler sich vermittels bestimmter graphischer Modi mit den druckgraphischen Prinzipien auseinandersetzten und ihre Überlegungen in ihrem Werk anwandten. Es lassen sich hierbei Bezüge zu den vorgestellten Themen der Druckgraphik-Theorie festhalten, insbesondere die Fragen nach der Zugehörigkeit der Druckgraphik zu anderen Gattungen oder ihrer Eigenständigkeit betreffend. Diese drei Künstler vertreten außerdem, mit ihren bemerkenswerten Verfahren, die sie stets änderten, die drei wichtigsten Techniken Holzschnitt, Kupferstich und Radierung. Ihre Werke berühren aber auch wichtige Aussagen der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit, und sie sind gar, wie insbesondere van Leyden und Rembrandt, Hauptfiguren einiger Besprechungen. Eine umfassende Untersuchung zur Auseinandersetzung der druckgraphischen Kunst mit ihren eigenen Prinzipien konnte das vorliegende Buch aufgrund des Umfangs nicht mehr leisten. Die hier vorgelegten Überlegungen dienen daher vor allem als Anregung für nachfolgende Studien, insbesondere auch in der reproduzierenden Druckgraphik oder auch in Bezug auf Künstler, welche die konventionellen druckgraphischen Modi entwickelten, wie etwa Cornelis Cort.<sup>691</sup>

---

691 Zu weiteren Künstlern, deren Werke kunsttheoretische Aspekte in Bezug auf die Druckgraphik aufweisen, zählen, neben Cornelis Cort, Hendrick Goltzius oder Ägidius Sadeler, insbesondere auch, weil diese Künstler reproduzierende, oder im Falle von Goltzius, stilmachende Druckbilder herstellten. Zum Thema Goltzius und zu seinem kunsttheoretischen Umgang mit der Druckgraphik siehe einleitend Leeftang 2003 sowie Krystof 1997 (allerdings bezieht sich diese Dissertation auf kunsttheoretische Aussagen der Bildinhalte, kaum jedoch auf die Bedeutung des Kupferstiches oder der Druckgraphik an sich). Zu Ägidius Sadeler siehe vor allem Limouze 1990. Zu Cornelis Cort und seinem Beitrag zur Entwicklung und zum Anstieg der Bedeutung der Druckgraphik innerhalb der bildenden Künste siehe vor allem Wouk 2015.

## 3.1. Lucas van Leyden

### »Sinnreiche Aufmerksamkeit«

Die Mehrheit der kunstwissenschaftlichen Studien zu Lucas van Leyden sind seinem druckgraphischen Œuvre gewidmet, dies liegt zum einen an der teilweise höheren künstlerischen Qualität der Druckbilder gegenüber seinen Gemälden, zum anderen an der weit besseren Quellen- und Objektlage, im Gegensatz zu den wenigen überlieferten Gemälden und ihrer Dokumentation.<sup>692</sup> Dieser Umstand spiegelt sich in der Kunstliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts wider: Bereits vor Giorgio Vasaris zweiter Ausgabe der *Vite*

---

692 Lucas van Leyden (Leiden, 1488–89/94–1533).

Zu den Gemälden von Lucas van Leyden:

Die Forschung ist sich einig, dass die Qualität der frühen Gemälde deutlich unter derjenigen seiner zeitgleichen Kupferstiche liegt. Dies lässt sich etwa bei der Gestaltung der Körper, vor allen Dingen der Gesichter und der Hände, und bei der Komposition der Figurengruppen beobachten. Außerdem wurde festgestellt, dass die Gemälde van Leydens meistens keinen stilistisch engen Bezug zu seinen Druckbildern haben. Van Leyden hat sich wohl lange nach seiner Tätigkeit als Kupferstecher der Malerei gewidmet und erst in den letzten Jahren große Aufträge, wie das *Jüngste Gericht* für den Kaufmann Claes Dirksz van Svieten aus Leiden, mit deutlich höherer Qualität ausgeführt (1526, Leiden, Stedelijk Museum). Zu van Leydens Gemälden siehe insbes. die Monographie von Smith 1992: Nach Smith sind von 46 Gemälden, die man van Leyden zuschreiben kann, etwa 27 verloren gegangen (bzw. ist ihr Standort unbekannt); ein Gemälde ist zerstört, 19 weitere, früher van Leyden zugeschrieben, wurden offenbar nicht von ihm realisiert.

Zur Druckgraphik von van Leyden:

Fast alle Druckbilder von Lucas van Leyden sind datiert; bis auf zwei Werke des heute rekonstruierten Œuvres sind die Kupferstiche und Radierungen außerdem mit »L« signiert. Die überlieferten undatierten Bilder (circa 15 Werke) wurden wohl vor 1508 oder um 1508 ausgeführt. Von den überlieferten Holzschnitten van Leydens wird wiederum angenommen, er habe sie nicht selbst ausgeführt, sondern nur die Entwürfe geliefert (hier liegen nur wenige Signaturen und Datierungen vor). Gleiche Wasserzeichen an einigen Exemplaren sowohl der Kupferstiche als auch der Holzschnitte können zum einen für die nicht signierten Holzschnitte die Autorschaft des Entwurfs von van Leyden nachweisen, und zum anderen die Tatsache aufzeigen, dass sowohl die Kupferstiche als auch die Holzschnitte in einer Werkstatt, sehr wahrscheinlich in der Werkstatt von van Leyden selbst, gedruckt wurden. Zum druckgraphischen Werk Lucas van Leydens siehe vor allem den Band von Filedt Kok in NHD (Leyden 1996). Siehe außerdem den Ausstellungsband *Lucas van Leyden en de Renaissance*, Vogelaar 2011, siehe auch aktuell Wagini 2017.

von 1568 wird Lucas van Leyden beispielsweise in den Schriften von de Holanda und Doni erwähnt, und hier tatsächlich nur in Bezug auf seine Druckgraphik.<sup>693</sup> Vasaris *Vite* und van Manders *Schilder-Boek* (1604) gehören wiederum zu den ersten ausführlichen und gleichzeitig zentralen Texten zu van Leyden.<sup>694</sup>

Zu den tragenden Themen über van Leyden gehört seit Vasari und van Mander die Konfrontation des Künstlers mit Albrecht Dürer als künstlerischem Antagonisten. Insbesondere in Vasaris *Vite* (1568) wird um die beiden Persönlichkeiten der kunstliterarische Topos des Wettstreits zweier herausragender Rivalen konstruiert.<sup>695</sup> In der Gegenüberstellung von van Leyden mit Dürer gehen die meisten Literaten von der Prävalenz Dürers aus: Vasari konstatiert, Dürer sei van Leyden im Zeichnen überlegen, in der Führung des Grabstichels jedoch ebenbürtig.<sup>696</sup> Eine Aussage, die Karel van Mander insofern revidiert, als dass er die Ebenbürtigkeit van Leydens gegenüber Dürer auch in der Zeichnung darlegt.<sup>697</sup> Lampsonius (*Effigies*, 1572) hingegen beschreibt diese Gegenüberstellung mit dem Urteil, Lucas van Leyden habe Dürer zwar »nicht erreicht«, sei ihm jedoch »ganz nahe« gewesen.<sup>698</sup> Dieses Urteil übernimmt Quad von Kinckelbach (*Von den berühmtesten Künstlern*, 1609). Ende des 17. Jahrhunderts ändert sich die Kritik gegenüber Lucas van Leyden: Evelyn (*Sculptura*, 1662) und De Piles (*Abregé*, 1699) äußern sich gänzlich zugunsten von van Leyden.<sup>699</sup> Félibien (*Entretiens*, 1666–88) stellt fest – in Bezug auf Vasaris Aussagen – van Leyden sei Dürer in der Zeichnung unterlegen, jedoch im Grabstich durchaus überlegen und nicht nur ebenbürtig.<sup>700</sup> Dieses positivere Urteil geht sicherlich einher mit den zunehmenden Äußerungen über die hohen Preise und die Begehrtheit

693 [DE HOLLANDA], Zitat (c); [DONI], Zitat (b).

694 Van Manders Kapitel über van Leyden stellt hierbei eine nach wie vor unentbehrliche Quelle zu den Lebensumständen des Künstlers dar. Siehe Vogelaar 2011, insbes. 198–199, und Vos 1978.

695 Nach Vasaris Erzählungen entstehen die Werke, die er von van Leyden und Dürer aufzählt, in einem gegenseitig bedingten Wettstreit. Vasari zählt hierbei die Werke van Leydens teilweise in der chronologisch richtigen Abfolge auf. Siehe [VASARI], Zitat (k4) und Anm. 158. Vgl. NHD (Van Leyden 1996).

696 Allerdings stellt Vasari fest, van Leydens Bilder weisen eine hohe Ordnung und Konsequenz in der Figuren-Komposition und in der Narration auf, die weit mehr die »Kunstregeln« beachtet als Dürer. *Ibidem*.

697 [VASARI], Zitat (k4); [VAN MANDER], Zitat (l).

698 [LAMPSONIUS], Zitat (c).

699 [EVELYN], CXII und Anm. 421; [DE PILES], Zitat (j).

700 [FÉLIBIEN], Zitat (c). Vgl. auch Baldinucci, *Cominciamento*, 1686, 14, und [BALDINUCCI], Anm. 636.

### 3. Künstlerische Revisionen der Druckgraphik

---

der Druckbilder van Leydens. Auf die hohe Nachfrage verwies insbesondere van Mander, der diesen Umstand bereits zu Lebzeiten des Künstlers feststellte.<sup>701</sup>

Ende des 17. Jahrhunderts formuliert de Piles folgende Beurteilung des Künstlers:

Er hatte seinen Vater als Meister, aber die Natur hat bei ihm bereits so viele vorteilhafte Eigenschaften vorgesehen, dass er mit neun Jahren das Kupferstechen begann; und mit vierzehn hatte er Platten hergestellt, die beachtenswert waren, aufgrund der Quantität [der Werke], und aufgrund der Schönheit der Ausführung, die zu beobachten ist. In seiner Malerei erging es wie bei dem Kupferstechen, das eine und das andere waren mit bemerkenswerter Sorgfalt und Feinheit gemacht. Er widmete sich mit äußerster Anstrengung dem Studium seines Berufes, und wenn er die Zeit, die er mit der Erkundung der Effekte der Natur seines Landes verbrachte, für die Betrachtung der Antike angewendet hätte, würde man seine Werke, wie es schon bei ähnlicher Gelegenheit über Albrecht Dürer gesagt wurde, über die Jahrhunderte hinaus bewundern.<sup>702</sup>

---

701 Van Mander, *Het Schilder-Boeck*, 1604, 212v. Auch Albrecht Dürers Äußerung aus seinem *Tagebuch*, dass er bei dem Treffen mit van Leyden dessen gesamtes, druckgraphisches Œuvre erhalten habe, verweist auf die hohe Schätzung der Druckbilder seines Künstlerkollegen. Siehe Dürers Anmerkung in seinem *Tagebuch* in Rupprich 1956, Bd. 1, 175. Auch Vasari verweist auf die Besonderheit und indirekt auf die Beliebtheit bestimmter Werke van Leydens, unter anderem *Ecce homo* und *Die Bekehrung des heiligen Paulus* [VASARI], Zitat (k4). Joachim Sandrart berichtet schließlich in *Teutsche Academie* (1675/79), Rembrandt habe 1.400 Gulden ausgegeben für mehrere »Stücke« von van Leyden (u. a. *Ecce Homo* und *Der Tanz der Magdalena*). Sandrart, TA, II, Buch 3, Kap. VI, 240. Samuel von Hoogstraten berichtet hingegen, Rembrandt habe enorm viel Geld für Lucas van Leydens *Eulenspiegel* ausgegeben. Siehe Hoogstraten, *Inleyding*, 1678, 212.

Die diversen Beobachtungen aus der Kunstliteratur entsprechen gänzlich dem tatsächlichen Umgang mit den Druckbildern van Leydens innerhalb des Kunstmarkts: Sowohl van Leyden als auch seine Erben haben die Bilder vielfach nachgedruckt. Die starke Nachfrage, und die trotz der Nachdrucke relativ kleine Menge an Exemplaren aus dem Œuvre van Leydens, führten außerdem zur verstärkten Produktion von Kopien. Die Druckplatten von van Leyden gelangten später zu dem Verleger Maarten Peeters (aktiv 1525–65), dann wurde die Adresse wegradiert. Dies weist darauf hin, dass die Platten von einem anderen Drucker weiterverwendet wurden. (Bei einigen Platten wurden für den Nachdruck die Grabstichel-Linien nachgezogen, z. B. *Die Taufe Christi am Fluss Jordan*, NHD 40) Nur einige Kupferplatten haben sich erhalten: *Golgatha* (NHD 74, London), *Die Taufe Christi am Fluss Jordan* (NHD 40, Antwerpen) und *Die Passion* von 1521 (NHD 43–56, Antwerpen) mit der Verleger-Adresse von Peeters. Es sind im Übrigen insgesamt weniger qualitativ gute Exemplare der Druckbilder van Leydens zu verzeichnen als etwa bei Dürer. Grund hierfür könnte die sehr feine Grabstichelführung von Lucas van Leyden sein und die damit verbundene schnelle Abnutzung der Druckplatten. Siehe NHD (Leyden 1996), 12–13.

702 [DE PILES], Zitat (j). Vgl. Zitat (i) zu Albrecht Dürer.

Roger de Piles' Äußerungen fassen die wesentlichen Beobachtungen zur Qualität der Kunstwerke van Leydens, die seit Vasari formuliert werden, zusammen. Dazu gehören die Aspekte der »Sorgfalt« und »Feinheit« des Grabstiches, das Augenmerk auf die »Effekte« der Natur, das in den Druckbildern und Gemälden erkennbar ist, und schließlich das junge Alter, mit dem van Leyden bereits »beachtenswerte« Werke schuf.<sup>703</sup>

Die sorgfältige Grabstichführung und Erwirkung von Tonalitäten bei van Leyden, die, wie oben vielfach besprochen, insbesondere van Mander in zahlreichen Passagen beschreibt,<sup>704</sup> ist in der prominenten Äußerung Vasaris über die Nah- und Fernwirkung der druckgraphischen Landschaftsdarstellung van Leydens repräsentiert. Vasari spricht hier insbesondere von der »sinnreichen Aufmerksamkeit« (»discrezione ingegnosa«):

Außerdem sieht man, dass er beim Stechen seiner Kupferplatten sinnreiche Aufmerksamkeit übte, um wiederzugeben, wie alle Gegenstände, welche allmählich zurücktreten, kaum zu sehen sind, weil sie vor dem Auge entrücken (...) er führte sie mit so viel Einsicht und mit zarten Tonübergängen aus, dass man mit Farben nicht mehr hätte erreichen können; Achtsamkeiten, die vielen Malern die Augen geöffnet haben.<sup>705</sup>

Diese Passage beeinflusst Autoren in ihren Aussagen zu van Leyden, wie etwa Giovanni Paolo Lomazzo (*Trattato dell'arte*, 1584, *Idea*, 1590) und wird von weiteren Literaten in Teilen gar wörtlich übernommen, zuerst von van Mander und ab der Mitte des 17. Jahrhunderts von John Evelyn, Joachim Sandrart und Filippo Baldinucci.<sup>706</sup> Félibien über-

<sup>703</sup> Insbesondere van Mander hebt die Tätigkeit van Leydens als Kupferstecher bereits in seinen jungen Jahren hervor. Der Autor verwendet hierbei nicht nur den kunsthistorischen Topos des schon in der Jugend erkennbaren Talents eines Künstlers, sondern versucht mit konkreten Werken zu belegen und aufzuzeigen, dass insbesondere die frühen Druckbilder van Leydens hohe Aufmerksamkeit genossen. Van Mander, *Het Schilder-Boeck*, 1604, 211v–212r. Hierauf verweist bereits indirekt Vasari, indem er als die »wichtigsten« Blätter *Ecce homo* (1510), *Golgotha* (1517) und *Die Bekehrung des Heiligen Paulus* (1509), die zu seinem Ruhm führten, nennt, die also in der frühen Schaffensphase van Leydens entstanden sind. Vasari macht hier allerdings keine Jahresangaben. [VASARI], Zitat (k4).

<sup>704</sup> [VAN MANDER], Zitate (k) und (l).

<sup>705</sup> [VASARI], Zitat (k4). Siehe zu den Künstlern, die sich von den Stichen von van Leyden haben beeinflussen lassen, Borea 1990, 22.

<sup>706</sup> [VAN MANDER], Zitat (l), Sandrart, *TA*, II, Buch 3, Kap. VI, 239, (Sandrart übernimmt hierbei den Text zu van Leyden von van Mander, [SANDRART], Anm. 591); [BALDINUCCI], Anm. 636 (Baldinucci richtet sich sowohl nach van Mander als auch nach Vasari) und Baldinucci, *Cominciamento*, 1686, 14, [DE PILES], Zitat (j). [LOMAZZO], Zitat (b), Lomazzo nennt vielfach sowohl van Leyden als auch Dürer in Bezug auf gelungene Darstellungen der Natur. Interessant ist aber, dass Lomazzo eben Vasaris

### 3. Künstlerische Revisionen der Druckgraphik

---

nimmt diese Äußerung nicht, allerdings vermerkt er in diversen Zusammenhängen die herausragende Art und Weise der Naturdarstellung in van Leydens Werken, sowohl in der Druckgraphik als auch in seinen Gemälden.<sup>707</sup> Jenseits des Einflusskreises von Vasari oder van Mander bemerkt auch Mathias Quad von Kinckelbach, van Leydens druckgraphische Kunst sei »subtil« gewesen.<sup>708</sup>

De Piles ist der einzige Autor, der auf die abwesende beziehungsweise mangelnde Antikendarstellung bei Lucas van Leyden aufmerksam macht:<sup>709</sup> Tatsächlich weisen erst die späten Druckbilder van Leydens Architekturelemente oder Figuren auf, die von der italienischen Renaissance (und damit auch von der Kunst der Antike) nachweislich beeinflusst sind. Dass die Kunsthistoriker diverse Werke von van Leyden und alle seine Schaffensjahre besprechend und kennend diese Charakteristika seiner späten Bilder nicht nennen, ist mehr als symptomatisch, sie werden ausgeblendet. Van Leydens exzellente Naturtreue zusammen mit der Anwendung des Grabstichels stehen damit im Mittelpunkt: Mit Vasaris Worten steht Lucas van Leydens Kunst in der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit gänzlich für die »sinnreiche Aufmerksamkeit«.

#### *Der Blickwechsel von der Landschaft zur Figur*

Im druckgraphischen Œuvre van Leydens stellt auch die Forschung die bemerkenswerte Qualität des Grabstiches und einen ausdifferenzierten Stil fest, der bereits seit der frühen Phase des Schaffens des Künstlers zu verzeichnen ist.<sup>710</sup> Die gesamte gesicherte Produktion der Kupferstiche lässt sich hierbei in drei Momente zusammenfassen: Im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts stellt van Leyden Druckbilder her, die von feinen

---

Aussage zur Nah- und Fernwirkung in den Kupferstichen van Leydens übernimmt, diese jedoch auf Dürers Leistungen projiziert.

707 [FÉLIBIEN], CXXXVII u. CXXXVIII. Vgl. auch Evelyn, *Sculptura*, 1662 (Bell 1906), 40–41.

708 [QUAD VON KINCKELBACH], LXXXVIII.

709 Es handelt sich durchaus um eine Floskel, die de Piles, wie er selbst sagt, bereits über Dürer äußerte. Sie ähnelt etwa der Aussage Vasaris über den bedauerlich nordalpinen Stil Dürers: Er hätte der beste Maler »unserer Länder« werden können, wenn er in der Toskana gelebt und in Rom die »Sachen« (sprich die antike Kunst) studiert hätte: »E nel vero, se quest' uomo sì raro, sì diligente e sì universale avesse avuto per patria la Toscana, (...), et avesse potuto studiare le cose di Roma (...) sarebbe stato il miglior pittore de' paesi nostri.« Vgl. [VASARI], Zitat (k2) und [DE PILES], Zitate (i) und (j).

710 Der erste datierte Kupferstich stammt aus dem Jahr 1508, *Mohammed und der Mönch Sergius*. Van Manders Behauptung, van Leyden habe diesen mit 14 Jahren gestochen, wird nach wie vor in Bezug auf die ungenauen Lebensdaten diskutiert. Siehe Vogelaar 2011, 198.



53. *Abigail vor David*, Lucas van Leyden, um 1507, Kupferstich, 272 x 194 mm, II. Zustand von II, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-1598.



54. *David spielt die Harfe vor Saul*, Lucas van Leyden, um 1508, Kupferstich, 252 x 182 mm, I. Zustand von III, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-1939-435.

und dünnen Linien, fließenden tonalen Übergängen sowie sehr dünnen und leichten Linien für den Landschaftshintergrund gekennzeichnet sind. Dazu gehören etwa *Susanna und die Alten*, *Abigail vor David* oder *David spielt die Harfe vor Saul* (Abb. 53–54).<sup>711</sup> Es handelt sich um Druckbilder, die gleichzeitig ein zeichnerisches Unvermögen aufweisen, etwa in der Ausarbeitung der Dreidimensionalität der Figuren und ihrer Körper-

<sup>711</sup> *Abigail vor David*, ca. 1507 (NHD 24); *David spielt die Harfe vor Saul*, ca. 1508 (NHD 27); *Susanna und die Alten*, ca. 1508 (NHD 33). Insbesondere der Kupferstich *David spielt die Harfe vor Saul* weist eine enorme Vielfalt an fein ausgeführten Linien auf: gerade, geordnete Linien für die Darstellung der Möbelstücke, ebenso geordnete aber leicht gebogene Linien für die Umrisse und Schraffuren der Körper, leicht zackige Linien für die Darstellung des Pelzes; außerdem ist hier eine Vorliebe für Ornamente zu verzeichnen. Gleichzeitig weist dieses Druckbild deutliche Mängel in der Perspektive, Figurenanordnung und Darstellung der Bewegung der Figuren auf.





55. *Ecce Homo*, Lucas van Leyden, 1510, Kupferstich, 288 x 454 mm,  
I. Zustand von III, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-1649.

stellung, sowie insbesondere in der Realisierung der Verkürzung, wie etwa in *Abigail vor David* (Abb. 53).<sup>712</sup> Bereits in den Werken um 1509 verbessert van Leyden, sicherlich auch durch den zunehmenden Einfluss durch Dürer, seine Figurendarstellungen, wie es etwa in *Die Versuchung des heiligen Antonius* zu registrieren ist.<sup>713</sup>

Der zeichentechnische Fortschritt in den Darstellungen der Figuren oder des Raumes und die Verfeinerung in der Realisierung von tonalen Übergängen sind charakteristisch für den zweiten Moment im Œuvre van Leydens. Dies zeigt sich außerdem an den zunehmend größeren Kompositionen, wie *Der Tanz der heiligen Magdalena*, *Ecce Homo* (Abb. 55), *Die Anbetung der Könige*, *Die Taufe Christi beim Fluss Jordan*, *Der Triumph des*

---

712 Siehe auch insbes. *Mohammed und der Mönch Sergius*, 1508 (NHD 126) oder *Samson und Delilah*, ca. 1507 (NHD 25), und *Die Erweckung von Lazarus*, ca. 1507 (NHD 42).

713 *Die Versuchung des hl. Antonius*, 1509 (NHD 117). Siehe auch *Die Vertreibung aus dem Paradies*, 1510 (NHD 11); *Die Milchmagd*, 1510 (NHD 158); *Die Bekehrung des hl. Paulus*, 1509 (NHD 107). Zu dem Einfluss der Werke Dürers auf van Leyden siehe Leeftang 2011, insbes. 142–145.



56. *Triumph des Mordecai*, Lucas van Leyden, 1515, Kupferstich, 210 x 290 mm,  
I. Zustand von IV, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-1606.

*Mordecai* (Abb. 56) sowie *Golgatha*.<sup>714</sup> Die Phase im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts ist außerdem durch eine deutliche Änderung der Führung des Grabstichels und der Linienformation gekennzeichnet, auch hier womöglich durch eine intensivere Auseinandersetzung mit der Druckgraphik von Dürer motiviert: Van Leyden führt deutlich mehr Schraffuren ein, vor allem Kreuzschraffuren, für die Bildung von Schatten oder für die Ausgestaltung der Körper und der Gegenstände. Die Schraffuren weisen außerdem im Vergleich zu den früheren Werken gröbere beziehungsweise stärkere Linien und größere Abstände zwischen den Linienformationen auf.<sup>715</sup> Dies ist insbesondere in den Kupfer-

<sup>714</sup> *Die Taufe Christi beim Fluss Jordan*, ca. 1510 (NHD 40); *Die Anbetung der Könige*, 1513 (NHD 37); *Der Triumph des Mordecai*, 1515 (NHD 32); *Der Tanz der hl. Magdalena*, 1519 (NHD 122); *Ecce Homo*, 1510 (NHD 71); *Golgatha*, 1517 (NHD 74).

<sup>715</sup> Beim *Triumph des Mordecai* handelt es sich um eine Vielfalt an unregelmäßigen, engen und feinen Kreuzschraffuren, für den Mantel von Mordecai hingegen werden leicht gebogene Schraffuren angewendet.

### 3. Künstlerische Revisionen der Druckgraphik

---



57. *Esther kniet vor Ahasuerus*, Lucas van Leyden, 1518, Kupferstich, 275 x 221 mm, I. Zustand von III, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-1605.



58. *Eulenspiegel*, Lucas van Leyden, 1520, Radierung und Grabstichel, 174 x 141 mm, ein Zustand, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-1750.

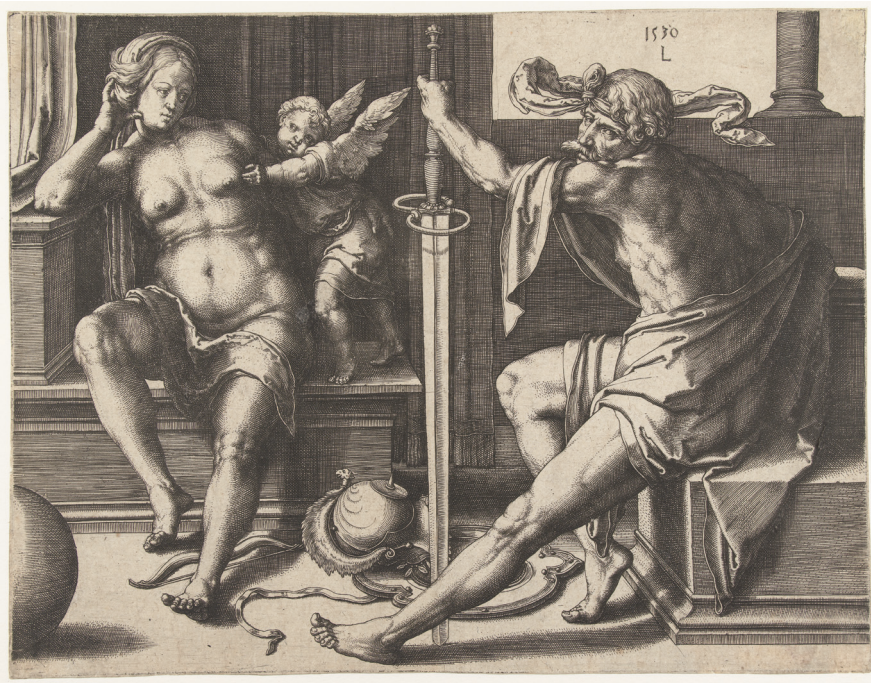
stichen *Esther vor Ahasuerus* und *Der Eulenspiegel* bemerkbar (Abb. 57–58), oder in der Radierung *Das Bildnis Kaiser Maximilians*. Es handelt sich um Druckbilder, bei denen darüber hinaus eine hohe Varietät an Schraffuren aufkommt.<sup>716</sup>

Der dritte Moment im Œuvre van Leydens betrifft die Zwanzigerjahre des 16. Jahrhunderts und die letzten Lebensjahre des Künstlers bis 1533. Dieser spätere Stil ist durch den Einfluss der italienischen Renaissance geprägt, insbesondere etwa durch die Kupferstiche von Marcantonio Raimondi.<sup>717</sup> Nach wie vor gilt hier die Aufmerksamkeit Dürer,

---

716 *Esther vor Ahasuerus*, 1518 (NHD 31); *Der Eulenspiegel*, 1520 (NHD 159); *Bildnis des Kaisers Maximilian I*, 1520 (NHD 172). Siehe auch die *Passion* von 1521 (NHD 43–56); *Noli me tangere*, 1519 (NHD 77); *Die vier Evangelisten*, 1518 (NHD 100–103).

717 Zur Stilentwicklung in der Druckgraphik bei Lucas van Leyden siehe ebenfalls den aktuellen Beitrag in Wagini 2017, 19–21. Siehe außerdem Leeftang 2011, 121–149.



59. *Mars, Venus und Cupido*, Lucas van Leyden, 1530, Kupferstich, 190 x 245 mm, I. Zustand von III, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-1722.

wie es etwa bei dem *Hieronymus*-Stich zu verzeichnen ist.<sup>718</sup> Van Leydens Druckbilder weisen außerdem eine weit bessere Ausgestaltung der Körper auf, beispielsweise im Kupferstich *Mars, Venus und Cupido* (Abb. 59).<sup>719</sup> Bemerkenswert sind in dieser Schaffensperiode die ausgewogenen Parallel- und Kreuzschraffuren, die teilweise sehr homogene Flächen oder Schattenformationen bilden. Van Leyden führt aber teilweise die leichten und feinen Linien für die Gestaltung der Landschaft im Hintergrund ein, die wiederum charakteristisch für die frühen Jahre seines Œuvres waren. Ein bezeichnendes Beispiel

<sup>718</sup> *Der hl. Hieronymus*, 1521 (NHD 114). Vgl. Albrecht Dürer, *Hieronymus im Gehäus*, Kupferstich, 1514, S/M/S, 174–178 (70).

<sup>719</sup> *Mars, Venus und Cupido*, 1530 (NHD 137). Dieser Kupferstich zeichnet sich durch eine bemerkenswert gleichmäßige Druckstärke der Linien sowie durch nicht immer regelmäßige, aber gleich dichte Kreuzschraffuren aus.



60. *Virgil im Korbe*, Lucas van Leyden, 1525, Kupferstich, 243 x 189 mm, I. Zustand von III, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-1721.

hierfür ist etwa das Bild *Virgil im Korbe* (Abb. 60).<sup>720</sup>

Van Leyden ändert im Laufe der gesamten künstlerischen Laufbahn entschieden und sukzessiv seinen Stil. Hierbei lässt sich im Überblick seines druckgraphischen Œuvres eine zunehmende Fokussierung auf die Figur feststellen. Die anfangs spezifische Darstellungsweise der Landschaft wird wiederum teilweise außer Acht gelassen, um in den letzten Druckbildern wieder aufgenommen zu werden. Wesentlich ist hierbei jedoch die Veränderung im Umgang mit dem Grabstichel und mit der Linienformation, die das druckgraphische Œuvre van Leydens aufzeigt. Eine Gegenüberstellung der Kupferstiche mit der Darstellung des Sündenfalls veranschaulicht wohl am deutlichsten

diese drei Phasen der druckgraphischen Entwicklung bei van Leyden (Abb. 61–63, NHD 7, 8, 10). Der *Sündenfall*, der um 1506 zu datieren ist, weist die oben genannte feine Linienführung auf, insbesondere bei den Körpern von Adam und Eva, die nur mit einigen Linien und vielen Aussparungen vor dem dunklen Hintergrund ausgearbeitet werden. Der Hintergrund hingegen ist mit einer Vielzahl von vorwiegend parallel und eng aneinander liegenden Schraffuren gestaltet. Der *Sündenfall* von 1519 zeigt wiederum unregelmäßige und breitere Schraffuren, die nun verstärkt als Kreuzschraffuren für die

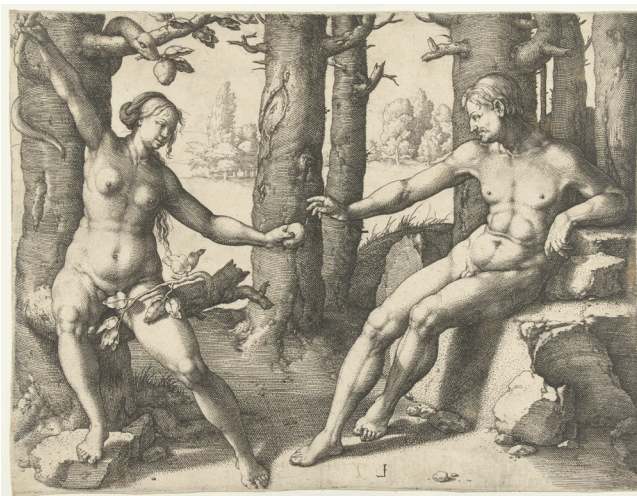
<sup>720</sup> *Virgil im Korbe*, 1525 (NHD 136). Siehe auch *Lot und seine Töchter*, 1530 (NHD 16). *Virgil im Korbe* zeichnet sich durch ein ausgewogenes Verhältnis zwischen den meist geraden Linien zur Gestaltung der Architektur und den Bogenlinien zur Gestaltung der Körper aus; außerdem werden mit diversen Druckstärken der Linien die Umrisse der Figuren oder etwa die Gestaltung der Ziegel an den Gebäuden und schließlich die Kreuzschraffuren für die Schatten akzentuiert.



61. *Sündenfall*, Lucas van Leyden, 1504–08, Kupferstich, 119 mm x 88 mm, ein Zustand, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-1575.



62. *Sündenfall*, Lucas van Leyden, 1519, Kupferstich, 117 mm x 70 mm, ein Zustand, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-1576.



63. *Sündenfall*, Lucas van Leyden, 1528–1532, Kupferstich, 189 mm x 247 mm, II. Zustand von IV, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-1578.

Gestaltung der Körper und Gesichter von Adam und Eva verwendet werden. Der *Sündenfall*, der um 1530 entstanden ist, präsentiert ausgewogene Parallel- und Kreuzschraffuren sowie eine verstärkte Präsenz der Bogenlinien. Die Körper von Adam und Eva in der letzten Version werden sowohl mit Aussparungen als auch mit Kreuzschraffuren gebildet. Der Hintergrund hingegen weist flüchtige Linien auf, die aber im Vergleich zu den sehr frühen Darstellungen in regelmäßigen Parallellinien formiert sind.

#### *Evidenz und Klarheit der Linie*

Neben dem augenfälligen künstlerischen Fortschritt und einem Stilwechsel, der von der Rezeption diverser Künstler herrührt, stellt sich die Frage, wodurch der deutliche Wechsel im Umgang mit dem Grabstichel und in der Linienformation motiviert ist. Die Übersicht über die genannten Phasen zeigt, dass die Linie in den frühen Druckbildern – im Zusammenspiel mit den engliegenden Schraffuren einerseits und den breiten Aussparungen andererseits – in den Hintergrund tritt, das heißt, für den Betrachter keine wesentliche Rolle spielt und somit weniger evident ist. In der zweiten Phase ist das Gegenteil der Fall, weil nun die groben und irregulären Kreuzschraffuren etwa die Figuren und die Landschaftselemente ausgestalten und sich vielerorts wie Netze auf den dargestellten Oberflächen, wie bei den Stoffen oder – besonders auffällig – auf den Gesichtern, ›durchziehen‹ (*Sündenfall*, Abb. 62). Tonale Übergänge werden durch die Druckstärke des Grabstichels und nicht mehr durch das Wechselspiel von Aussparungen und dichten Linien realisiert. In der letzten Schaffensphase verwandelt sich diese starke Evidenz der Linie in eine Regelmäßigkeit, die sich durch gleichmäßige und tonal ausgewogene Übergänge auszeichnet, was sich insbesondere bei den dargestellten Oberflächen auswirkt.<sup>721</sup>

In van Leydens Œuvre ist also ein bewusster methodischer Umgang mit den Elementen Linie und Fläche nachvollziehbar, der aber teilweise aus der Rezeption von Dürer und Marcantonio resultiert: Gerade Dürers Druckbilder weisen eine starke Präsenz der Linie auf, die Kupferstiche Marcantonios hingegen zeichnen sich durch regelmäßige Schraffuren aus.<sup>722</sup> Hat dieser Methodenwechsel bei van Leyden aber noch einen weiteren Grund?

---

721 Van Leydens Bilder übernehmen damit eine Grabstichel-Methode, die später als Linienstich in der Druckgraphik seit dem 16. Jahrhundert bestimmend sein wird, etwa für die Kupferstichproduktion von Cornelis Cort bis zu den Sadelers. Siehe hierzu Kap. 1.4.

722 Siehe Leeßlang 2011.

Die zweite Phase bei van Leyden ist ein Übergang, bei dem das dichte Liniengefüge aufgegeben wird und die evidenten Schraffuren-Formationen die späteren geordneten Bogen- und Kreuzschraffuren der letzten Schaffensphase vorbereiten. Während in der ersten Phase das Dargestellte in den Vordergrund rückt, in der zweiten jedoch die Linie, vereinen sich in der dritten Phase diese beiden Aspekte dank der hohen Regelmäßigkeit der Schraffuren.

Die frühen, im Kapitel »Druckbild« besprochenen Äußerungen von Erasmus und Gauricus bezeugen zum einen das Verständnis des Druckbildes im Wettstreit mit der Malerei, insbesondere in der Bildwirkung, zum anderen das Verständnis der Evidenz der Linie, die diese wettstreitende Bildwirkung erzeugen kann. Diese Sicht auf die Druckgraphik wurde mit Erasmus und Gauricus demnach nördlich wie südlich der Alpen formuliert und konnte dementsprechend von van Leyden wahrgenommen werden. In der genauen Lektüre der Passagen der beiden Gelehrten offenbart sich außerdem eine Dialektik zwischen der Evidenz der Linie und ihrer »Verschmelzung« in der Betrachtung des Druckbildes, mit Gauricus' Worten etwa in der »einfachen Farbe«, die »die makellosen Leiber« »schmückt«. <sup>723</sup> Van Leyden versucht sicherlich, eine solche »Verschmelzung« zunächst mit der starken Bündelung und damit mit einer Zurückhaltung der Linie zu realisieren. In der Spätphase seines Œuvres wird diese Wirkung ebenfalls erzielt, diesmal aber werden die Linien in ihrer Regelmäßigkeit »gezügelt« und dennoch gleichzeitig evidenter zur Schau gestellt. <sup>724</sup>

Es ist bemerkenswert, dass die Kunstliteratur diese Verschmelzung bei van Leyden in allen seinen Druckbildern sieht. <sup>725</sup> Als anerkennender Rückblick auf diese methodischen Bestrebungen, die sich mit Vasaris Attribut als »sinnreiche Aufmerksamkeit« bezeichnen lassen, gilt sicherlich die Fülle der Passagen in van Manders *Schilder-Boek*, die van Leyden immer wieder als Beispiel der gelungenen Befolgung der Norm der *rondicheyt* anführen. Van Leydens druckgraphische Ansätze entsprechen der Grundüberlegung in *Grondt*, dass die Konstruktion eines Bildes die Zeichnung verbergen solle, oder anders:

<sup>723</sup> Siehe oben Kap. 1.4.

<sup>724</sup> Van Leydens Druckbilder erscheinen aufgrund des Grabstichelduktus des Künstlers oft gräulich. Die sehr stark grauen Bilder jedoch, die »malerisch« wirken könnten, sind aber sicherlich von den abgenutzten Platten nach seinem Tod gedruckt worden. Zur Erkennung der Nachdrucke halfen Erkenntnisse aus den Wasserzeichen-Analysen. Siehe die Einführung von NHD (Leyden 1996), insbes. 12–13. Aus den Analysen des druckgraphischen Œuvres geht hervor, dass van Leyden zunächst eine Vorzeichnung mit der Nadel auf der Kupferplatte ausführte, dann wurden die Linien mit dem Grabstichel nachgezeichnet.

<sup>725</sup> Vasari äußert den prominenten Satz in der Art eines Fazits, nach der Aufzählung der Werke van Leydens aus allen seinen Schaffensperioden und diversen lobenden Anmerkungen, siehe [VASARI], Zitat (k4).



### 3. Künstlerische Revisionen der Druckgraphik

---

Zeichnung und Farbgebung sollten, wie das Instrument und die Stimme in der Musik, verschmelzen. Ebenso soll die Linienformation im Druckbild vor den Augen des Betrachters in Gestalt und Tonalität übergehen.<sup>726</sup> John Evelyn wiederum bespricht zwar van Leyden in Bezug auf seine Definition des Druckbildes nicht konkret, rückblickend aus dem Kontext seiner Überlegungen in der *Sculptura* (1662) könnte man van Leydens Methodenwechsel jedoch durchaus als Suche nach der Eigenständigkeit der Bildsprache des Kupferstiches gegenüber der Gattung Malerei verstehen und zwar mit dem Ziel eines Ausgleichs zwischen der Evidenz der Linie und ihrer Wirkung der Verschmelzung zur Gestalt und Tonalität.<sup>727</sup>

---

726 [VAN MANDER], insbes. Zitate (c) bis (e) u. (k) u. (l).

727 [EVELYN], insbes. Zitate (l) und (m). Evelyn bespricht van Leyden jedoch nicht in dieser Hinsicht in seinem Traktat *Sculptura* und nimmt, wie die anderen Kunstliteraten auch, den Methodenwechsel des Künstlers in der Linienführung nicht wahr.

## 3.2. Domenico Beccafumi

### *Monochrome Werke: Die Bodenmosaiken in Siena*

Das Œuvre des Sieneser Malers Domenico Beccafumi gehört zu den Beispielen einer engen Wechselbeziehung zwischen Druckgraphik und Monochromie im 16. Jahrhundert.<sup>728</sup> Mit den Entwürfen für die Fußbodenmosaiken des Sieneser Domes Santa Maria Assunta gehört Beccafumi zu den wichtigen Vertretern der monochromen Kunst in der Renaissance. Gleichzeitig ist er für seine *chiaroscuro*-Holzschnitte und die neuen Techniken, die er im druckgraphischen Bereich entwickelt hatte, bekannt.<sup>729</sup>

Das langjährige und umfangreiche Bodenmosaiken-Projekt zu Episoden aus dem Alten Testament zeugt beispielsweise davon, wie Beccafumi von der zunächst gewählten gedämpften Mehrfarbigkeit (*König Ahab und Prophet Elias*, Abb. 64) zu einer konsequenten Monochromie übergeht (*Wasserwunder des Moses*, Abb. 65; *Geschichten über Moses auf dem Berg Sinai*), um dann in den letzten Entwürfen eine stärker ausdifferenzierte, einfarbige Tonalität (*Isaaks Opferung*, Abb. 66) zu wählen:<sup>730</sup> Beccafumis Stilwechsel lässt

---

728 Domenico Beccafumi (Montaperti 1486–1551 Siena).

729 Dieses Kapitel erweitert und präzisiert die Analyse der monochromen Werke von Beccafumi aus dem Aufsatz Stoltz 2016. Evelyn Lincoln besprach ebenfalls die Druckgraphik Beccafumis vor dem Hintergrund seines gesamten monochromatischen Œuvres, siehe Lincoln 2000, 45–110. Neben dem Standardwerk Sanminiatielli 1967 siehe allgemein zu Beccafumi aus der neueren Literatur Ausst.-Kat. Siena 1990 und vor allem Torriti 1998.

730 Das Projekt begann um das Jahr 1519: Das früheste Dokument vom 11. März 1519 bestätigt eine Bezahlung Beccafumis für einen Entwurf (»disegno e cartone a fatto delle storie che va in duomo sotto la pupola«), bei dem es sich sehr wahrscheinlich um einen Gesamtentwurf handelte. Es sei angemerkt, dass Beccafumi nicht nur die Entwürfe für die Bodenmosaiken lieferte, sondern die Ausführung dieser Marmorintarsien mit Sicherheit mit beaufsichtigte, damit also auch für die Anfertigung der Bodenmosaiken durch die Marmor-Schnitzer mitverantwortlich war. Siehe De Marchi 1990, 505. Die letzte Bezahlung an Beccafumi für seine Entwürfe erfolgte 1547. Zur Veröffentlichung aller Dokumente in Bezug auf Beccafumi siehe Sanminiatielli 1966, 41–64; siehe dort zu den späten Bodenmosaiken insbes. 62. Die Episoden zu Elias und Ahab entstanden zwischen den Jahren 1519 und 1524. *Wasserwunder des Moses* war sicherlich ab dem Jahr 1525 in Ausführung. Das Mosaik *Geschichten über Moses auf dem Berg Sinai* wurde nachweislich um das Jahr 1529 realisiert. Allgemein zu den Bodenmosaiken siehe: Collareta

### 3. Künstlerische Revisionen der Druckgraphik

---



64.–66. Details aus:  
*König Ahab und Prophet Elias,*  
*Wasserwunder des Moses,*  
*Isaaks Opferung,*  
Domenico Beccafumi, Bodenmosaiken,  
ca. 1519–1547, Siena, Santa Maria Assunta.

sich als Rückgriff auf die ›rein‹ schwarz-weißen Bodenmosaiken des Sieneser Domes, die zwei Jahrhunderte zuvor entstanden waren, deuten. Die Innovationen gegenüber diesem Vorgänger-Werk, die mit dem Fries *Wasserwunder des Moses* verwirklicht werden, sind dabei unverkennbar: Collareta spricht treffend in diesem Zusammenhang von einem Wandel vom traditionellen Gegenspiel zwischen den chromatischen Extremen Weiß und Schwarz zum Zusammenspiel der »tonalen Grenzwerte.«<sup>731</sup> Außerdem sei hier angemerkt, dass die *Ahab*- und *Elias*-Bilder zwar insgesamt polychrom gehalten sind, die Figuren aber streng genommen nur mit schwarzen Linien auf heller Oberfläche gestaltet wurden. Beccafumis Entscheidung für eine neue chromatische Gestaltung richtet sich daher auch gegen den Bildaufbau aus Linien auf tonalen Flächen. Die Entwicklung in den letzten Bildern – neben der *Opferung Isaaks* gehören hierzu die Episoden über Abel und Melchisedech,<sup>732</sup> – besteht nicht nur in der Einführung der variablen Skala von dunklen, sondern auch von hellen Tönen. Das Wechselspiel von Hell und Dunkel, das die *Moses*-Episoden aufweisen, wird hier nun mit einer stärkeren Nuancierung und Abstufung der Töne bereichert. Im Grunde genommen stehen sich mit *Wasserwunder des Moses* und *Opferung Isaaks* ein Hell-Dunkel-Bild und ein, im engen Sinne, monochromes Bild mit vielfachen Tonabstufungen gegenüber.

### Holzschnitte

Eine derartige Konfrontation der Elemente Linie, Fläche und Monochromie, die sich in der Entwicklung des Bodenmosaiken-Programms offenbart, ist auch im druckgraphischen Œuvre von Beccafumi präsent: Insgesamt sind die unterschiedlichen druckgraphischen Werke des Sieneser Malers durch Experimente und Innovationsversuche

---

1990. Weitere Literatur zu Beccafumis Bodenmosaiken ist Santi 1998 und Caciorgna/Guerrini 2004, insbes. 169–223.

731 Siehe Collareta 1990, 654. Es werden schwarze und weiße Marmorstücke, vor allem aber diverse Abstufungen des grauen Marmors verwendet. Diese Wandlung bezeichnet Marco Collareta als eine Entscheidung zur »rigorosen Monochromie«. Allerdings wird das Bild an einigen Stellen mit gelblich-braunem Marmor akzentuiert, etwa die dargestellten Krüge und Schüsseln, die das Bildthema – die Hebräer sammeln das aus dem Felsenspalt rinnende Wasser – hervorheben. Damit greift Beccafumi wohl direkt auf die im 16. Jahrhundert verbreitete Methode zurück, monochrome Skulpturen mit Vergoldungen zu versehen. Beccafumi selbst hat dies bei seinem verloren gegangenen ephemeren Reiterdenkmal Karls V. anlässlich seines Besuchs in Siena realisiert. Collareta 1990, 654 und Anm. 17, sowie 657.

732 Ibidem, 657, sowie zum gesamten Bildprogramm der letzten Phase der Bodenmosaiken, 661–662.



67. *Der heilige Philipp*, Domenico Beccafumi, frühe Version, 1540er, *chiaroscuro*-Holzschnitt aus zwei Blöcken, 282 x 170 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-1971-236.

gegenüber den gängigen Druckbildgattungen gekennzeichnet. Bereits mit den frühen Arbeiten, den sogenannten *Incisioni metallurgiche*, entstanden Holzschnitte, bei denen Beccafumi dem Schnitzmesser möglichst frei gezeichnete und gelöste Linien im Gegensatz zum herkömmlichen Holzschnitt abzuverlangen versuchte.<sup>733</sup> Bemerkenswert sind vor allem die zahlreichen *chiaroscuro*-Holzschnitte, an denen Beccafumi diverse Bildwirkungen durchspielt. Hierzu gehören Apostelfiguren, die wohl in mehreren Durchgängen eine Apostel-Reihe realisieren sollten.<sup>734</sup>

Die Entwicklung dieser Reihen ist von auffälligen Änderungen bezüglich der Bearbeitung und Kombination der Holzstöcke gekennzeichnet, die sich auf das Verhältnis zwischen den realisierten Linien und Flächen im Druckbild auswirkt. Überblickt man alle *Apostel*-Bilder, so lässt sich die Tendenz feststellen, dass die Bilder immer weicher gestaltet wurden.<sup>735</sup> Die frühen *Apostel*-Darstellungen, etwa die Figur des Apostels Philipp (Abb. 67)<sup>736</sup>, erscheinen rauer und kantiger durch die stärkere Präsenz der Linien als die Figuren der nachfolgenden Serien, insbesondere der letzten Reihe, zu der die Darstellun-

---

733 Was ihm durchaus gelang und wohl auch dazu führte, dass Vasari diese Holzschnitte in der zweiten Ausgabe der *Vite* von 1568 als Radierungen bezeichnete. Bettarini/Barocchi 1966–1997, Bd. 5, 176–177. Bereits Oberhuber konstatiert Beccafumis eigenwillige Technik der Holzschnitte und nimmt an, Beccafumi habe sie selbst geschnitten. Oberhuber 1968, 8, 23, 132–134.

734 Zu den *chiaroscuro*-Holzschnitten von Beccafumi siehe insbes. Gordley 1988, 257–277. Gordley schlüsselt zwei Anläufe der Apostelreihen auf. (Ibidem, 268–277). Torriti und De Marchi sprechen dagegen von drei Gruppen, siehe vor allem De Marchi 1990, 493.

735 Die *Apostel*-Reihen liegen dennoch zeitlich nicht weit auseinander: Die früheren *Apostel*-Bilder entstanden wohl in den 1540er Jahren oder später, die letzte *Apostel*-Reihe um das Jahr 1547. Vgl. etwa Torriti 1998, 331–339.

736 Gordley 1988, 268–269.

## 68. und 69.

Der heilige Philipp,  
Der heilige Paulus,  
Domenico Beccafumi,  
ca. 1547, *chiaroscuro*-  
Holzschnitt aus drei  
Blöcken, 414 x 210 mm/  
417 x 214 mm,  
Florenz, Gabinetto  
Disegni e Stampe degli  
Uffizi, Inv. 67/71 St. Sc.



gen der Apostel Petrus, Bartholomäus, Paulus und Philipp (Abb. 68–69) gehören: Alle Apostel treten in ähnlicher Weise in monumentaler Aufstellung und schwer wirkenden, wulstigen Gewändern auf.<sup>737</sup> Die Figuren sind ohne Umrisslinien aus dem Hintergrund herausgearbeitet. Die tonalen, weich-flächigen Übergänge tragen ausnahmslos zur Gestaltung der Schatten und Lichter sowie der Kleidung und der Körper der Figuren bei. Linien erscheinen nur als feine und flüchtige, teilweise abgerissene und eng liegende Parallel- und Kreuzschraffuren, die Licht-Momente auf den Gewändern und Körpern hervorbringen. Vereinzelt breite Linien zeichnen die Hände oder Füße ab. Diese letzte *Apostel*-Reihe weist demnach eine höchstmöglich weiche, tonale Bildwirkung auf, in der die Linie fast völlig zurücktritt. Selbst aber in diesem letzten Anlauf einer *Apostel*-Reihe lassen sich diesbezüglich Differenzen aufspüren, und zwar in der ›Schärfeskala‹ der Erscheinung der Figuren: So ist das Gesicht des heiligen Philipps klarer zu erkennen als dasjenige des heiligen Paulus (Abb. 69), das, dargestellt mit ineinander übergehenden,

737 Ibidem, 269. Es handelt sich um *chiaroscuro*-Holzschnitte aus drei Blöcken, die in mehreren Exemplaren, meist in Grautönen gedruckt, erhalten sind: Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. (u. a.) 65 St. Sc, 66 St. Sc, 68 St. Sc u. 70 St. Sc.

kleinen, »gesprenkelt« wirkenden Flächen, gar verschwommen erscheint. Die Gestaltung von tonalen Übergängen und Flächen, mit beinahe gänzlichem Verzicht auf Linien und gar auf Umrisse und Konturen, wird hier auf die Spitze getrieben.

#### *Kupferstich-Holzschnitt-Bilder*

Auch die wenigen überlieferten Kupferstiche Beccafumis weisen einen stark divergierenden Umgang mit dem Grabstichel auf.<sup>738</sup> Bemerkenswert ist hierbei die Tatsache, dass die erhaltenen Kupferstiche ausnahmslos in Beziehung zu den Kupferstich-Holzschnitt-Kombinationen stehen, die Beccafumi ab den 1540er Jahren ausgeführt hatte.<sup>739</sup>

Bei der Kupferstich-Holzschnitt-Kombination handelt es sich um ein marginales Phänomen innerhalb der druckgraphischen Kunst der Frühen Neuzeit. Sie fügt sich jedoch gänzlich in die Experimentierphase mit neuen und herkömmlichen druckgraphischen Mitteln, welche die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts bestimmt.<sup>740</sup> Diese Mischtechnik wird durch das Druckverfahren bewerkstelligt, indem mehrere Platten auf einem Blatt nacheinander aufgedruckt werden. Die Besonderheit dieser Mischtechnik liegt darin, dass sie Hochdruck und Tiefdruck vereint – womit sich praktische Probleme aus divergierenden Erfordernissen beider Druckverfahren ergeben – und gleichzeitig zwei grundverschiedene graphische Bildformen gegenüberstellt. Beccafumis Werke sind außerdem Kombinationen aus Kupferstich und *chiaroscuro*-Holzschnitt. Dies hat zur Folge, dass hier nicht nur zwei divergierende Linienformationen jeweils aus der Kupferplatte und dem Holzstock kombiniert werden, sondern auch, dass hierbei Flächen aus »tonalen« Holzstöcken mit integriert werden. Beccafumi experimentiert in diversen Variationen diese drei verschiedenen Bildsprachen:

---

738 Womöglich hatte Beccafumi nur wenige Kupferstiche insgesamt ausgeführt. Zur Analyse des Stiches bei Beccafumi siehe Gordley 1988, 267–268.

739 Ibidem, 259. Zu dieser Mischtechnik Beccafumis entstand vor mehreren Jahren ein expliziter Aufsatz, siehe Hartley 1991. Siehe auch Gordley 1988, insbes. 259–268 und 277–293 sowie Stoltz 2016, 120–129.

740 Eine Phase bevor die Druckgraphik weitgehend in der künstlerischen Ausführung, Druckverfahren und Verkauf standardisiert wurde (siehe *Einführung*). Ein prominentes Beispiel der Kombination von Hoch- und Tiefdruck ist das Druckblatt von Parmigianino *Der hl. Peter heilt einen Lahmen*, Radierung und Holzschnitt, Museum of Fine Arts, Boston. Dieses Blatt mag früher entstanden sein als die Kupferstich-Holzschnitt-Kombinationen von Beccafumi. Damit ist es fraglich, inwieweit Beccafumi ein tatsächlicher Erfinder dieser Mischtechnik ist. Vgl. Gordley 1988, 259. Ob eine Beziehung zwischen den Experimentblättern von Parmigianino und Beccafumi besteht, bleibt offen.

Die Kupferstich-Holzschnitt-Bilder umfassen zwei thematische Gruppen: Männliche Akte und Variationen von Apostelfiguren. Das Bild *Zwei männliche Figuren vor einer Landschaft* entstand wohl in den 1540er Jahren und ist eine frühe, wenn nicht gar die erste Arbeit dieser Art (Abb. 70 und 71).<sup>741</sup> Der Kupferstich war wohl zunächst als eigenständiges Druckbild geplant, dem im Nachhinein zwei Holzschnitte zugearbeitet wurden.<sup>742</sup> Drei Exemplare haben sich aus dieser Kombination von einer Kupferstichplatte mit zwei Holzstöcken erhalten.<sup>743</sup> Es ist offensichtlich, wie das Druckverfahren stattfand: Zunächst wurden die beiden Holzschnitte aufgedruckt, die mit dem Weiß des Papiers drei Tonstufen erzeugen; danach der Kupferstich. Dass es sich hierbei um ein aufwendiges und risikoreiches Unterfangen handelte, demonstriert das Exemplar aus Cambridge. Im Gesicht des stehenden Mannes sind Druckschlieren entstanden (Abb. 71).<sup>744</sup>

741 Die Datierungsvorschläge zu *Zwei männliche Figuren vor einer Landschaft* und zu den weiteren Kombinationen variieren stark. Sie werden etwa von den 1520er Jahren bis zu 1547 (Ende der Realisierung der Bodenmosaiken) gesetzt. Die Datierungen werden sowohl mit der Realisierung der Bodenmosaiken als auch mit anderen Werken Beccafumis in Verbindung gebracht. Siehe die Zusammenfassung der diversen Überlegungen bei Stoltz 2016, 120, Anm. 26. (Ausführliche Diskussion und Bibliographie auch bei Torriti 1998, 328–329).

742 Sicherlich entstand der Kupferstich zunächst als eigenständiges Bild nach einer Vorzeichnung in roter Kreide, die sich heute in der Chatsworth Sammlung befindet: *Zwei männliche Figuren vor einer Landschaft*, Chatsworth, Devonshire Collection (Inv. 6), rote Kreide und Spuren von schwarzer Kreide, 224 x 158 mm. Siehe hierzu Torriti 1998, 306. Der erste Zustand dieses Stiches hat sich nur in den Kupferstich-Holzschnitt-Kombinationen erhalten. Bekannt sind außerdem mehrere Blätter, die dem zweiten Zustand entstammen (Hartley 1991, 418 und De Marchi 1990, 480). Sie weisen im unteren Bildbereich kleine Änderungen sowie Kratzspuren auf und tragen die Signatur Beccafumis, die vermutlich nicht von ihm selbst stammt. Die Kupferstichplatte wurde womöglich außerhalb der Beccafumi-Werkstatt verwendet und später nachgedruckt (Hartley 1991, 418).

743 *Zwei männliche Figuren vor einer Landschaft*. Exemplare: Cambridge, Fitzwilliam Museum (31.K. 9–29); Florenz, Biblioteca Marucelliana (Bd. LXX, Nr. 109), Washington, Library of Congress (FP-XVI-B388,47); Kupferstich und *chiaroscuro*-Holzschnitt aus zwei Blöcken, ca. 280 x 170 mm. Siehe vor allem Hartley 1991, 423–424.

744 Sicherlich bereitete das anschließende Aufdrucken der Kupferstichplatte auf das bereits mit zwei Holzplatten bedruckte Blatt Schwierigkeiten. Die Druckfarbe aus der Kupferstichplatte kann, etwa aufgrund der Feuchtigkeit, verwischen und sich mit der Druckfarbe der Holzschnitte vermischen. Auch bei dem Exemplar aus der Biblioteca Marucelliana in Florenz sind diese Probleme erkennbar (Abb. 70), zumal bei diesem Druckblatt offenbar eine sehr pastöse Druckfarbe für den Holzschnitt gewählt wurde. Die Kupferstichlinien erscheinen gebrochen oder stumpf, so dass es schwierig ist, den Kupferstich als solchen zu erkennen.

De Marchi identifiziert bei allen hier vorgestellten Mischtechniken die Tiefdruckstiche als Radierungen. Diese Befunde sollen in diesem Zusammenhang aber nicht als schlichter Fehler abgetan werden, da sie einer genauen Überprüfung bedürfen. Nach meinen Untersuchungen dürfte es sich aber wohl bei allen hier vorgestellten Mischtechniken um Kupferstiche und nicht um Radierungen handeln. Vgl. De Marchi 1990, 478–481, 485–486 und 491–492 sowie Hartley 1991, 423–424.





70. *Zwei männliche Figuren vor einer Landschaft*, Domenico Beccafumi, Kupferstich, 1. Zustand u. Holzschnitt aus zwei Blöcken, 275 x 174 mm, Florenz, Biblioteca Marucelliana, Bd. LXX, Nr. 109.



71. *Zwei männliche Figuren vor einer Landschaft*, Domenico Beccafumi, Kupferstich, 1. Zustand u. Holzschnitt aus zwei Blöcken, 266 x 164 mm, © The Fitzwilliam Museum, Cambridge, Inv. 31.K. 9–29.

Alle Exemplare von *Zwei männliche Figuren vor einer Landschaft* zeigen auf, dass Beccafumi mit der Auswahl einer geeigneten Farbe für die monochrome Gestaltung dieses Druckbildes experimentierte: Für das Druckblatt aus der Biblioteca Marucelliana (Abb. 70) und das in Washington wurden zwei graue, voneinander nur leicht abgestufte Druckfarben verwendet. Bei dem Exemplar aus Cambridge dagegen wurde mit einer dunkelbraunen und eine grau-beigen Farbe gedruckt (Abb. 71). Bei allen drei Exemplaren wurde der Holzstock mit der helleren Druckfarbe für den Himmel im Hintergrund, die Erdfläche im Vordergrund und für die stehende Figur sowie den Bereich der Beine der liegenden Figur verwendet. Die auf diesem Holzblock ausgearbeiteten, vereinzelt Kreuzschraffuren und Flächen dienen hierbei dazu, zusammen mit der hellen Oberflä-

che des Papiers Lichteinfälle auf den Körpern der beiden dargestellten Figuren zu erzeugen. Der zweite Holzblock mit der dunkleren Abstufung der Druckfarbe verstärkt die Schattierungen in Parallel- und Kreuzschraffuren des Kupfergrabstiches, der abschließend aufgedruckt wurde, und schafft damit einen größeren Kontrast zu den hellen Partien des Bildes. Dies gelingt vor allem bei dem Exemplar aus Cambridge.<sup>745</sup>

Das anschließend entstandene Bild *Drei ruhende männliche Figuren* zeigt bereits im Vorbereitungs-material auf, dass Beccafumi eine Kombination von Kupferstich und Holzschnitt von vorneherein geplant hatte.<sup>746</sup> Der Kupferstich ist – im Gegensatz zum Kupferstich aus *Zwei männliche Figuren vor einer Landschaft* – unvollendet (Abb. 72):<sup>747</sup> Er bedarf der Bildelemente, die bei dem anschließend aufgedruckten Holzschnitt, es handelt sich hierbei nur um einen Holzblock, ausgearbeitet wurden.<sup>748</sup> Es liegt außerdem eine Vorlagezeichnung in Kreide und Weißhöhlungen vor, bei der Beccafumi die Gesamtwirkung, die Modellierung der Körper und die Lichtverteilung ausgearbeitet hat (Abb. 73).<sup>749</sup> Zwei Exemplare haben sich von der Realisierung dieser Kupferstich-Holzschnitt-Kombination erhalten, bei denen Beccafumi nicht nur mit der Wahl der Farbe für den Druck experimentierte, sondern auch zwei verschiedene Holzstöcke verfertigte (Abb. 74–75):<sup>750</sup> Bei beiden Holzschnitten geht es um die Integration der Schlaglichter auf den Körpern der Figuren, die als ausgelassene Stellen in Form von Parallel- und Kreuzschraffuren auf der Oberfläche des Papiers erscheinen, während der Kupferstich die Aufgabe hat, Umrisslinien sowie Schattenlinien der Figuren und der Umgebung zu kreieren. Das Blatt aus der Library of Congress (Washington) orientiert sich hierbei an den nuancierten Tonübergängen der oben genannten Vorlagenzeichnung: Die hell-beige Druckfarbe und

745 Die für die Druckblätter aus Florenz und aus Washington gewählte graue Druckfarbe bewirkt einen nur schwachen beziehungsweise milden Kontrast. Etwa bei dem Blatt aus der Marucelliana ist der Schatten, der auf die liegende Figur fällt, nur schwach zu erkennen (Das Blatt aus Washington erscheint auch etwas rötlicher).

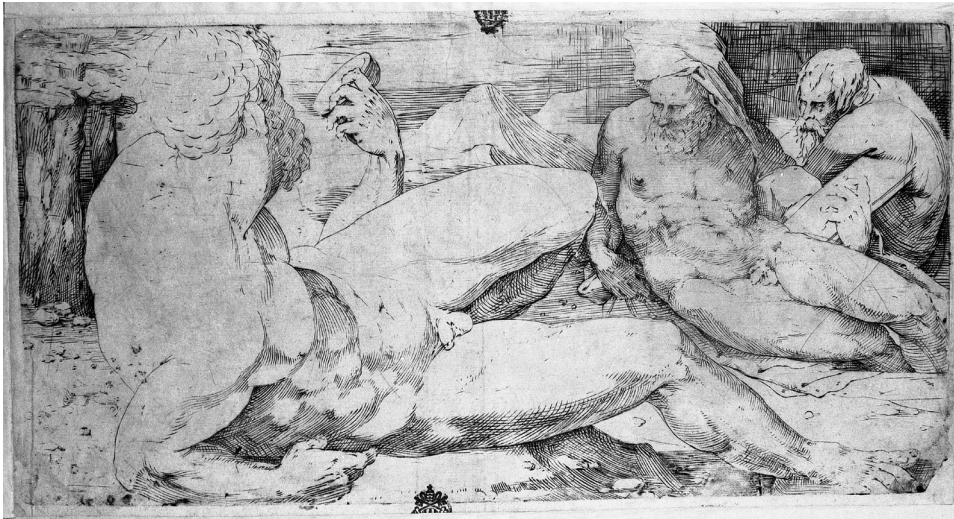
746 Die Datierung dieser Studie wird hier überwiegend in die 1540er Jahre gelegt. Siehe Stoltz 2016, 122, Anm. 32.

747 Ein weiteres Exemplar: *Drei ruhende männliche Figuren*, Cleveland Museum of Arts, Kupferstich, (Inv. 1958.314), 217 x 410 mm.

748 Es fehlen etwa die Lichtschatten-Akzente und vor allen Dingen die Formulierung der Oberfläche am Körper der linken Figur.

749 Siehe vor allem Torriti 1998, 329–330.

750 Zur Einführung und Bibliographie siehe vor allem Torriti 1998, 330. Nach Landau und Parshall entstand zunächst das Druckbild aus Siena. Zur Diskussion um die mögliche Abfolge in der Entstehung dieser beiden Kombinationen siehe Stoltz 2016, 123–124, und Landau/Parshall 1994, 273.



72. *Drei ruhende männliche Figuren*, Domenico Beccafumi, Kupferstich, 208 x 409 mm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Inv. PN1638.



73. *Drei ruhende männliche Figuren*, Domenico Beccafumi, Schwarze Kreide, schwarze Tinte, Bleiweiß auf braun präparierten Papier, Lavierung, 232 x 417 mm, Cleveland Museum of Arts, Inv. 1958.313, Delia E. Holden Fund.



74. *Drei ruhende männliche Figuren*, Domenico Beccafumi, Kupferstich und Holzschnitt aus einem Block, 212 x 407 mm, Pinacoteca Nazionale di Siena, Inv. 136.



75. *Drei ruhende männliche Figuren*, Domenico Beccafumi, Kupferstich und Holzschnitt aus einem Block, 206 x 395 mm, Washington, Library of Congress, Inv. FP-XVI-B388,1.



76. *Ruhende Gruppe*, Domenico Beccafumi, Kupferstich und Holzschnitt aus zwei Blöcken, 155 x 234 mm, Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. 1872-P.48.

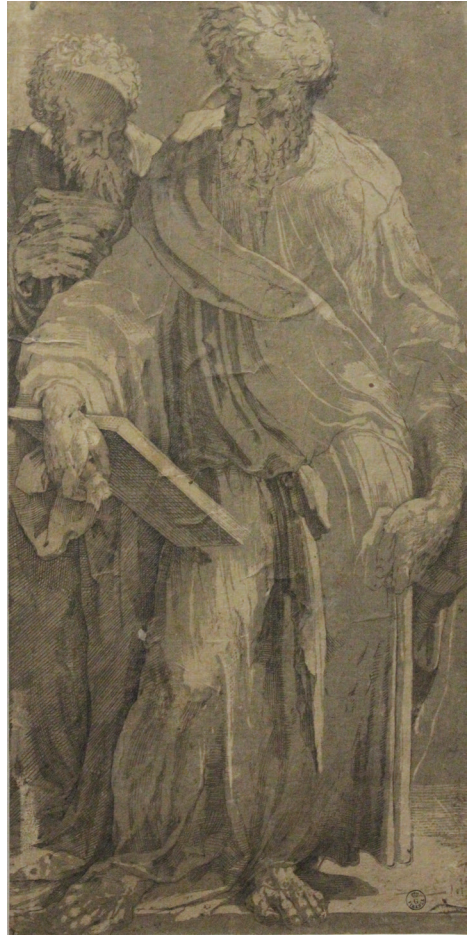
die schmalen Schlaglichter rufen die Erscheinung gleichmäßiger, leicht hervortretender Körperoberflächen hervor. Bei dem Blatt aus der Pinacoteca Nazionale (Siena) verdichtet und weitet der Holzstock die Kreuzschraffuren – vor allem an den Oberschenkeln der beiden liegenden Figuren –, so dass diese Linien, natürlich auch aufgrund der Wahl einer dunklen Druckfarbe, als Schlaglichter an den Körpern der Figuren deutlicher in den Vordergrund treten.<sup>751</sup>

Beccafumi fertigte zwei weitere Kupferstich-Holzschnitt-Kombinationen an, die in ihrer Ausführung kaum unterschiedlicher sein könnten, und zwar die *Ruhende Menschengruppe* und *Zwei Apostel*. Der grundlegende Unterschied zwischen den beiden Druckbildern besteht in der Erfassung der Figuren mit dem Grabstichel: In *Ruhende Menschengruppe* werden zwei liegende Figuren im Vordergrund und kauernde Perso-

---

<sup>751</sup> Betrachtet man die Vorlagezeichnung, finden sich diese starken Lichtakzente insbesondere an der linken Figur wieder. Das Washingtoner Blatt hingegen ist dieser Vorgabe nicht gefolgt. Demnach hat Beccafumi bei beiden Druckbildern nur teilweise die Vorlage beachtet und dabei gleichzeitig verschiedene Gesamtbildwirkungen erprobt.

nen im Hintergrund dargestellt. Die Linien des Kupferstiches umreißen mit ungewöhnlich breiten, weichen und gelösten Zügen alle dargestellten Figuren (Abb. 76).<sup>752</sup> Die Kreuz- und Parallelschraffuren des Kupferstiches werden nur spärlich für die Schattierung der Figuren, aber dafür verstärkt für die im Vordergrund gesetzten Felsen und für den Hintergrund eingesetzt. Der Holzschnitt wiederum besteht aus zwei reinen Tonplatten: Der hellere Block erzeugt vereinzelte Flächen, die als Abstufungen der Schatten, etwa bei den Gesichtern, dienen.<sup>753</sup> Die dunklere Tonplatte nimmt hingegen mit schattierenden, teilweise schmalen Flächen die Körperumrisse der Figuren im Vordergrund auf und bedeckt gleichzeitig breitflächig alle mit dem Grabstichel ausgeführten Schatten im Hintergrund. Die Lichtbereiche, die von den ausgelassenen Stellen auf dem Papier erzeugt werden, dominieren das gesamte Bild und kontrastieren unmittelbar mit den Schattierungen des zweiten, dunkleren Holzblocks. Das Druckbild *Zwei Apostel* (Abb. 77) kehrt wiederum das erprobte Verhältnis zwischen Kupferstich und Holz-



77. *Zwei Apostel (Die Heiligen Petrus und Paulus)*, Domenico Beccafumi, Kupferstich und Holzschnitt aus einem Block, 413 x 209 mm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 74 St. Sc.

752 Weiteres Exemplar: *Ruhende Menschengruppe*, Wien, Albertina (Inv. DG2002/395, It.H.I 1 vol. 94 unten), Kupferstich und Holzschnitt aus zwei Blöcken, 144 x 222 mm. Zur Einführung und einer ausführlichen Bibliographie siehe vor allem Torriti 1998, 330–331. Verstärkt wird in der Forschung der Bezug dieses Druckbildes zu den Bodenmosaiken in Siena gesehen. Siehe die Zusammenfassung der Datierungsdiskussion in Torriti 1998, S. 330–331. Siehe auch De Marchi 1990, 493.

753 Bei dem Exemplar aus der Pariser Fondation Custodia wurden graubläuliche, bei dem Exemplar aus der Albertina blaugrünliche Druckfarben gewählt.

### 3. Künstlerische Revisionen der Druckgraphik

---

schnitt um:<sup>754</sup> Nicht der Grabstichel, sondern nur noch der Holzschnitt gestaltet mit vereinzelt Umrissen die beiden Heiligenfiguren. Die beiden Holzblöcke erzeugen außerdem eine variationsreiche Nuancierung der Oberfläche der Gewänder, vor allem bei der Apostelfigur im Vordergrund. Der Grabstichel hingegen dient nun als weiterer ›Tonblock‹ und arbeitet mit seinen Kreuzschraffuren lediglich die Schatten an den Kleidern und dem Haar der Figuren aus.

Die enge und reziproke Beziehung zwischen den Sieneser Bodenmosaiken und der Druckgraphik Beccafumis wird von der Forschung immer wieder erwähnt.<sup>755</sup> Die drei vorgestellten Aktdarstellungen stehen bildinhaltlich wie bildformal mit den Bodenmosaiken des Sieneser Domes in Verbindung: Es entsprechen sich etwa die Figurenpositionen mit denjenigen aus den Episoden zu Abraham und Moses.<sup>756</sup> Gerade das Druckbild *Ruhende Menschengruppe* spiegelt mit den breiten Umrisslinien und mit dem Hell-Dunkel-Spiel der breiten und tonalen Flächen die Bildsprache sowohl der *Moses-* als auch der *Abraham-*Mosaiken wider.<sup>757</sup> Bereits aufgrund des erwähnten druckgraphischen Aufwands ist es undenkbar, dass die Kupferstich-Holzschnitt-Kombinationen zum vorbereitenden Material der Mosaiken gehören.<sup>758</sup> Die Funktion der Bilder ist sicherlich diejenige

---

754 Siehe hierzu Torriti 1998, 326. Auch dieses Druckbild wird in die 1540er Jahre datiert. Zur Datierung siehe auch De Marchi 1990, 485–486.

Ein weiteres Exemplar befindet sich in Wien, Albertina (Inv. DG2002/388, lt.H.I.1, fol.91), 411 x 208 mm. Auch von dieser Kupferstich-Holzschnitt-Kombination hat sich der Kupferstich erhalten, Paris, Bibliothèque nationale.

755 Siehe beispielsweise Collareta 1990, 654, und De Marchi 1990, 418. Siehe auch Hartley 1991, 424–425; siehe auch Lincoln 2000, insbes. 53–66.

756 Auch die Schlüssel, die die dargestellten Figuren bei *Drei ruhende männliche Figuren* und *Ruhende Menschengruppe* halten, verweisen darauf, dass Beccafumi bei der Konzeption dieser Bilder sicherlich auf sein Bildreservoir aus den Zeichnungen zu *Wasserwunder des Moses* geschöpft hat.

757 *Drei ruhende männliche Figuren* und *Zwei männliche Figuren vor einer Landschaft* erscheinen außerdem in ihrer Kombination von Kupferstich und Holzschnitt als lavierte Zeichnungen. Damit lassen sie sich ohne Zweifel mit den von Beccafumi ausgeführten Kartons zu den Bodenmosaiken in Verbindung bringen: Der erhaltene Karton *Wasserwunder des Moses* ist eine mit Tinte lavierte Kohlezeichnung, *Wasserwunder des Moses*, Siena, Pinacoteca Nazionale (Inv. 430). Siehe hierzu De Marchi 1990, 504–505. Hartley geht davon aus, dass Beccafumis Arbeit an den Kartons für die Bodenmosaiken die Herstellung der Kupferstich-Holzschnitte beeinflusst hat. Hartley 1991, 425.

758 Es liegt auf der Hand, dass die Figuren dieser Druckbilder entweder aus den bereits ausgeführten Mosaiken, aus deren vorbereitendem Zeichnungsmaterial oder schlicht aus der Bildroutine der Werkstatt Beccafumis stammen. Daher ist es durchaus nachvollziehbar, diese Druckblätter erst in die letzte Phase des Bodenmosaik-Projekts zu legen, also in die 1540er Jahre, zumal allgemein davon ausgegangen wird, dass Beccafumi erst in den 1530er Jahren mit der Druckgraphik zu arbeiten anfang. Landau/Parshall 1994, 272 und Anm. 37.

einer technischen Studie, bei der Beccafumi sowohl graphische als auch druckgraphische Methoden und Möglichkeiten erprobte, die jedoch als eigenes Werk und nicht als präliminierende Arbeit eines anderen Werks gedacht und dementsprechend womöglich vorgeführt werden sollte.<sup>759</sup> Die Kupferstich-Holzschnitt-Kombination mit der Darstellung zweier Apostelfiguren dürfte hingegen mehr als eine druckgraphische Studie sein. Es ist wahrscheinlich, dass dieses Druckbild einer weiteren Apostel-Reihe angehört, die Beccafumi zu realisieren beabsichtigte. Darauf verweisen zwei unvollendete Kupferstiche mit Darstellungen weiterer Apostelfiguren, die sicherlich auch in der Kupferstich-Holzschnitt-Kombination vollendet werden sollten.<sup>760</sup>

### *Die Wechselbeziehung von Linie und Fläche*

Bei allen vorgestellten Kupferstich-Holzschnitt-Kombinationen stehen diverse Spielarten der bildinhärenten Beziehung von Linie und Fläche im Vordergrund: In *Zwei männliche Figuren vor einer Landschaft* werden tonale Abstufungen und Schattierungen sowohl mit zu Flächen gebündelten Linien des Grabstichels als auch mit Linien und Flächen aus den Holzblöcken geschaffen. Dabei benötigt die hier mit dem Grabstich ausgeführte Darstellung eigentlich die tonalen Flächen des Holzschnittes nicht, da sie in ihrer Ausführung bereits eine eigenständige Licht-Schatten-Wirkung offenbart. *Drei ruhende männliche Figuren* zeigt hingegen ein gegenseitig abhängiges Zusammenspiel zwischen Holzschnitt und Kupferschnitt, das die weiteren Arbeiten dieser Art bestimmen wird. In diesem Bild konzentriert sich Beccafumi stärker auf die Plastizität der Oberfläche

759 Es liegt weder ein Auftrag für diese Druckbilder vor, noch lassen sie sich thematisch oder formal als eine Reihe zusammenfassen. Die Forschung hatte außerdem bis dato stets Schwierigkeiten, das Bildthema der Darstellungen zu erfassen. Siehe einführend Torriti 1998, 328. Die Heterogenität der graphischen Ausführung ist derart auffällig, dass es sich hier nur um Studien handeln dürfte. Dies widerspricht allerdings nicht der Möglichkeit oder dem Zweck, diese Bilder zu verbreiten, nachzudrucken und zu sammeln. Es ist wahrscheinlich, dass diese Studien Unikate waren, da die Kombination zwischen Holzschnitt und Kupferstich technisch aufwendig ist, und selbst bei größerer Auflage und gleicher Druckfarbe die Druckbilder sehr unterschiedlich ausfallen.

760 *Apostelfigur vor einer Nische*, Bologna, Pinacoteca Nazionale (Inv. B 54 415), Kupferstich, 402 x 200 mm. Siehe hierzu Hartley 1991, 422. *Der heilige Bartholomäus*, Bologna, Pinacoteca Nazionale (Inv. 53 414), Kupferstich, 407 x 210 mm. Eine Zeichnung in Berlin, die möglicherweise Vorlagezeichnung für diesen Stich war (Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. KdZ 421) zeigt Lavierungen und Weißhöhungen auf, damit kann es sich auch um einen Entwurf handeln, mit dem Beccafumi einen Kupferstich-Holzschnitt plante. Vgl. Torriti 1998, 325–326. Siehe hierzu auch Stoltz 2016, 127–128.



der dargestellten Körper: Bei dem Blatt aus Siena werden die gehöhten Linien, die der Holzschnitt mit dem hellen Papier erzeugt, als Kontrast zu den Linien des Grabstichels gesetzt, die sich wiederum mit den vom Holzschnitt ausgearbeiteten Flächen zu tonal ausdifferenzierten und plastisch wirkenden Flächen formieren und teilweise mit ihnen verschmelzen. Bei dem Blatt aus Washington hingegen treten die Linien des Grabstichels, ob Umriss, Binnenzeichnung oder Schraffur, aufgrund der Wahl einer hellen Druckfarbe gänzlich hervor, während die Schlaglicht-Linien, die der Holzschnitt erzeugt, sich zu tonalen Flächen mit der Druckfarbe vereinen. Diese beiden Versionen demonstrieren, wie Beccafumi die Linien und Flächen, die die beiden Techniken Holzschnitt und Kupferstich unterschiedlich hervorbringen, divergierend einsetzt und mit der Auswahl einer bestimmten Farbe kombiniert (Abb. 74–75).

Die *Ruhende Menschengruppe* hingegen arbeitet mit Farbflächen und groben Grabstichellinien, welche die gleichtönigen Körper umreißen. Der Holzschnitt trägt zu keiner Linienformulierung bei, die Grabstichellinien wiederum erzeugen nur vereinzelte Binnenlinien. Dadurch wird das Körpervolumen bei den Hauptfiguren nur mit dem Hell-Dunkel-Kontrast, den die Flächen des Holzschnittes erzeugen, formuliert. Das Druckbild *Zwei Apostel* erreicht im Vergleich zu allen hier präsentierten Kupferstich-Holzschnitten die höchste Plastizität. Gerade in diesem Bild wird jedoch die Linie stark zurückgenommen: Kaum Umrisslinien, nur die stark ausdifferenzierten Flächen des Holzschnittes arbeiten die Figuren vor dem Hintergrund heraus und verleihen ihnen Plastizität. Die Linien hingegen erzeugen nur Lichter und Schatten: Die Kupferstichlinien sind zu Flächen gebündelt und kreieren wie die Platte in einem dunkleren Ton die Schattenbereiche; die Linien des Holzschnittes dienen wiederum der Erzeugung von Lichteinfällen.

In diesen Mischtechniken kombiniert Beccafumi mit allen drei bildinhärenten Mitteln, Farbe, Fläche und Linie, diverse Wirkungen von Tonalität, Plastizität sowie die Licht- und Schatten-Verteilung. In allen hier vorgestellten Werken werden den drei Bildelementen hierbei jeweils eine divergierende Aufgabe und Gewichtung zugeteilt. Die Frage, die nun in diesem Zusammenhang gestellt werden kann, ist, ob Beccafumi nach einer spezifischen Aufgabenzuteilung dieser drei Aspekte suchte.

Dies betrifft sowohl Beccafumis Umgang mit der Kunstgattung Druckgraphik als auch mit der Bildform Monochromie, denn der Sieneser Künstler erprobte die diversen Spielarten von Farbe, Fläche und Linie auch in den Bodenmosaiken und in den ›reinen‹ *chiaroscuro*-Holzschnitten. Gerade bei allen von Beccafumi entworfenen Mosaikbildern des Sieneser Domes ist immer wieder ein Spiel zwischen Linie und Fläche zu erkennen:

In den frühen, polychromen Mosaiken sind die Figuren mit Umrisslinien und Binnenlinien auf heller Oberfläche gefasst – sie erscheinen also wie gezeichnet –, während beispielsweise der Hintergrund mit Farbflächen formuliert wird. Die späteren *Moses-* und *Abraham-*Bilder zeigen wiederum grobe Umrisslinien, die Binnenstruktur der Figuren wird, wie bereits beschrieben, immer mehr mit tonal abgestuften Flächen ausgeführt, jedoch hin und wieder mit feinen Linien, etwa bei der Muskulatur der Figuren, akzentuiert (Abb. 64–66). Die Aktdarstellungen in der Kupferstich-Holzschnitt-Kombination reflektieren im Übrigen die in den Bodenmosaiken realisierte Änderung in der Aufgabenteilung für die Linie und Fläche: *Zwei Männer vor einer Landschaft* stellt sicherlich einen Bezug zu den zeichnerischen Modi der ersten Bodenmosaiken her. *Drei ruhende männliche Figuren*, aber vor allem die *Ruhende Menschengruppe* stehen bereits mit den *Moses-* und *Abraham-*Episoden in Verbindung. In den beiden letztgenannten Werkgruppen verliert die Linie allmählich an Bedeutung.

Die Entwicklung der Kupferstich-Holzschnitt-Kombinationen steht außerdem mit den oben besprochenen *Apostel-*Reihen in Verbindung. Das Druckbild *Zwei Apostel* vermittelte womöglich zwischen der früher entstandenen *Apostel-*Reihe und der letzten Reihe mit den Heiligen Petrus, Paulus, Philipp und Bartholomäus: Das erwähnte frühe *Apostel-*Bild mit dem heiligen Philipp ist ein *chiaroscuro*-Holzschnitt aus zwei Blöcken, aus einer Linienplatte und einer Tonplatte. Die erste Platte hat die Aufgabe, sowohl Schatten als auch Lichter zu gestalten, während die Tonplatte einen stärkeren Schattenton verleiht. Ähnlich verfahren die genannten Kupferstich-Holzschnitt-Kombinationen, denn trotz des Kaleidoskops diverser Spielarten gestalten die Linien des Kupferstiches die Figuren aus und bündeln sich zu schattierenden Flächen, die feinen Linien des Holzschnittes wiederum kreieren die Lichter, während die Tonflächen des Holzschnittes die Zwischentöne ausarbeiten. Mit dem Kupferstich-Holzschnitt *Zwei Apostel* verändert sich die Beziehung zwischen Linie und Fläche, da die Kupferstichlinien nur als zu Flächen gebündelter Tonblock fungieren und keine Umrisse schaffen. Damit erweist sich der Kupferstich als obsolet. Es erscheint also folgerichtig, dass Beccafumi nach der Erprobung dieser Mischtechnik den *chiaroscuro*-Holzschnitt als die geeignete druckgraphische Technik wählte.<sup>761</sup>

Mit dem Bild *Zwei Apostel* entscheidet sich Beccafumi jedoch auch für einen geänderten Umgang mit dem *chiaroscuro*-Holzschnitt gegenüber den früheren *Apostel-*Reihen: Die letzte *Apostel-*Reihe charakterisiert die variationsreich gestaltete weiche, tonale

<sup>761</sup> Sanminiatielli 1967, 134.

### 3. Künstlerische Revisionen der Druckgraphik

---

Nuancierung der Tonplatte bei gleichzeitiger Präsenz der Linie, die nach wie vor eine tragende Rolle spielt, aber nun in Kreuzschraffuren ausschließlich der Lichtakzentuierung dient. Die Kupferstich-Holzschnitt-Kombination *Zwei Apostel* gab demnach die entsprechende Nutzung der Linien des Holzschnittes vor und signalisierte gleichzeitig, dass nicht nur die Kupferstichlinien, sondern die dunklen Linien insgesamt obsolet sind. Die späte *Apostel*-Reihe Beccafumis präsentiert monochrome, farbflächige Bilder, in der die Linien vereinnahmt werden (Abb. 68–69). In ähnlicher Weise verfährt Beccafumi bei den letzten Bodenmosaiken, etwa bei der *Opferung Isaaks* (Abb. 66). Bei der Entwicklung verschiedener monochromer Werke hatte Beccafumi offensichtlich nach einer spezifischen Aufgabenverteilung von Fläche und Linie gesucht, sowohl für das Druckbild als auch für das monochrome Bild.<sup>762</sup>

Wie in den vorangegangenen Kapiteln dieser Arbeit diskutiert wurde, stellt Giorgio Vasari in den Besprechungen monochromer Kunstgattungen sowohl die Ambivalenz zwischen den Bildformen Zeichnung und Malerei als auch diejenige ihrer Bildsprache, zwischen den Elementen Linie und Fläche, heraus.<sup>763</sup> Vasari betont für alle monochromen Techniken, die er bespricht, immer wieder das gleiche Spezifikum, und zwar die gleichzeitige Hervorhebung der Antagonisten Linie und Fläche innerhalb des Bildes. Genau diese synchrone Präsenz von Linie und Fläche nimmt Beccafumi in seinen Mischtechniken, aber auch in allen seinen monochromen Werken, als Thema auf. Hierbei wählt er das Druckbild als das optimale monochrome Bild, besser gesagt den *chiaroscuro*-Holzschnitt, denn hier entwickelt Beccafumi das ausgewogene Verhältnis zwischen der Fläche, welche die tonale Wirkung des Bildes erzeugt, und der Linie, die diese Wirkung akzentuiert.<sup>764</sup>

Wie bereits diskutiert, stellt Vasari in den *Vite* den *chiaroscuro*-Holzschnitt als bevorzugte druckgraphische Gattung heraus. Die Begründung liegt sicherlich darin, dass der Grabstichel, als reine Linienkunst, die Haptik oder die Oberflächenbeschaffenheit eines Gegenstandes und die Tonalität letztendlich nur suggerieren und nicht tatsäch-

---

<sup>762</sup> Vgl. Stoltz 2016, insbes. 134–137.

<sup>763</sup> Siehe Kap. 1.4.

<sup>764</sup> Beccafumi kannte Vasaris Überlegungen womöglich aus der ersten Edition der *Vite* von 1550. Beccafumi hat Vasari bekanntlich Informationen für die *Vite* über die Kunst in Siena geliefert. Torriti 1998, insbes. 8. Der Maler starb außerdem knapp ein Jahr nach der Veröffentlichung der ersten Ausgabe der *Vite* von 1550, in der er bereits erwähnt wird, und zwar bezogen auf seine Bodenmosaiken in der *Einführung zur Malerei* (Kap. XXX). Siehe Bettarini/Barocchi 1966–1997, Bd. 1, 152–154.

lich darstellen kann, im Gegensatz zum *chiaroscuro*-Holzschnitt.<sup>765</sup> Möglicherweise hat Beccafumi genau die von Vasari erörterten Eigenschaften des *chiaroscuro*-Holzschnitts im Sinn und treibt diese mit seinen Mischtechniken auf die Spitze, indem er auf seine *chiaroscuro*-Holzschnitte mit einem Kupferstichdruck klare und feine Linien auflegt. Insgesamt antwortet Beccafumi aber mit der letzten Apostel-Reihe auf die ambivalente Gegenüberstellung von *disegno* und *colore*, die in Vasaris Definitionen der monochromen Künste abzulesen ist, mit dem Paradigma, dass Zeichnung und Malerei zu einer ausgeglichenen Einheit verschmelzen können, und zwar im *chiaroscuro*-Holzschnitt.<sup>766</sup> Beccafumi legt aber schließlich die Rollen der Bildelemente in einem monochromen Bild fest: den Bildaufbau und die Herstellung der Tonalität mit Farben und Flächen, die Lichtakzentuierung dagegen mit Linien.<sup>767</sup>

---

765 Siehe Kap. 1.4. In der *Introduzione* stellt Vasari diese Technik als eine einfache, aber gleichzeitig vollkommene Methode dar, um bei einem druckgraphischen Bild eine optimale Tonalität zu erreichen und sowohl die Linienzeichnung als auch die Flächendarstellung in einem Bild einzubinden. Damit wird im Grunde genommen sowohl die Tonalität dargestellt als auch suggeriert. Siehe *ibidem*.

766 Darüber hinaus setzt Beccafumi auf dieses Spezifikum des *chiaroscuro*-Holzschnittes auch gegenüber der *chiaroscuro*-Zeichnung oder einer lavierten Zeichnung. Aus diesem Grund ließ er von den Kupferstich-Holzschnitten wohl ab, da ihr Ergebnis sehr stark der lavierten Zeichnung ähnelt. Beccafumi verfertigte außerdem auch Ölzeichnungen, siehe hierzu etwa De Marchi 1990.

767 Vgl. diese Überlegungen zu Beccafumi bei Stoltz 2016, 137.

### 3.3. Rembrandt van Rijn

Es gehört zur selbstverständlichen Forschungserkenntnis, dass Rembrandts innovativer und heterogener Umgang mit dem Grabstichel, mit der Radiernadel und Kaltnadel sowie mit dem Druckverfahren, die Kunst der Druckgraphik seit dem späten 17. Jahrhundert nachhaltig verändert hat und bereits die zeitgenössischen Künstler beeinflusste.<sup>768</sup> Außerdem ist die Forschung davon überzeugt, dass Rembrandt nicht nur experimentierte, sondern versuchte, seine druckgraphischen Neuheiten beim Publikum zu propagieren und dessen Geschmack zu beeinflussen.<sup>769</sup> Eine wichtige Frage, die sich in diesem Zusammenhang stellen lässt, ist, inwieweit dieser bewusste und heterogene Umgang Rembrandts mit der Druckgraphik als theoretischer Diskurs verstanden werden kann, insbesondere im Hinblick auf die Definition des druckgraphischen Bildes. Kann Rembrandts Œuvre als eine stete Auseinandersetzung mit dem Wesen des druckgraphischen Bildes angesehen werden, als Versuch, normative Eigenschaften des Druckbildes und seine eigentliche Bildsprache zu erfragen oder festzulegen?

Die enorm weite Skala innerhalb des druckgraphischen Werks Rembrandts, zwischen der tonal ausgewogenen, oder gar ›malerischen‹, Gesamterscheinung einerseits und der ›zeichnerischen‹ oder sehr skizzenhaften Gesamtwirkung andererseits, verweist darauf, dass bei Rembrandt das Druckbild zwischen den beiden Gegenpolen Zeichnung und Gemälde immer wieder neu positioniert wird. Sicherlich aber geht es in dieser enormen Vielfalt auch um die Frage nach der eigentlichen Bildsprache der Druckgraphik.

---

768 Rembrandt van Rijn (Leiden 1606–1669 Amsterdam). Rembrandts druckgraphisches Œuvre gehört zu den meist erforschten Bereichen. Mit der neuen Edition des Werkkatalogs in der New Hollstein-Reihe wurde nun eine umfangreiche und erschöpfende Schau auf Rembrandts Druckgraphik realisiert, es wurden etwa Zuordnungen und die zahlreichen Zustände geklärt oder konsolidiert. NHD, (Rembrandt 2013), 7 Bde. Zu den neuesten Studien gehören vor allem Analysen der Linien- und Schraffursprache in Rembrandts Druckbildern, siehe etwa Suthor 2014.

769 Siehe Alpers 1988

### Druckbild-Kategorien

Rembrandts Druckgraphik zeichnet sich durch eine Vielfältigkeit aus, die bis dato bei keinem anderen Künstler anzutreffen war. Es handelt sich hierbei zum einen um die abwechselnde Anwendung oder Kombination von Grabstichel, Kaltnadel und Ätzung, zum anderen um Variationen in den Stärken der Ätzung und vor allem um divergierende Linienformationen und ihrer Dichte, begleitet durch einen ebenso unterschiedlichen Duktus zwischen etwa unruhigen, hakigen oder weichen Strichen. Der Überblick, den die neue Ausgabe des *New Hollstein* zu Rembrandts druckgraphischem Gesamtwerk bietet, beweist, dass der Variationsreichtum in seinem Œuvre nicht zwangsläufig von einer künstlerischen Entwicklung abhängt.<sup>770</sup> Erklären lässt sie sich in vielen Fällen hingegen durch die jeweilige Funktion des Druckbildes. So ist etwa bei den Portraits ein ausgewogener Modus mit feinen und enganliegenden Linien anzutreffen. Bei anderen Druckbildern, wie noch aufgezeigt wird, ist eine bestimmte Liniensprache bildinhaltlich und ikonographisch motiviert. Trotz der enormen Vielfalt ist es außerdem möglich, einige übergeordnete Gruppen der diversen druckgraphischen Modi zusammenzustellen. Diese Modi betreffen die Gesamtwirkung des Druckbildes, den Linienduktus und die Oberflächengestaltung der dargestellten Figuren und Gegenstände.

Zur ersten Gruppe gehören Druckbilder, die konsequent skizzenhaft sind und sich durch lockere und dynamische Linien, etwa zickzackförmige Striche auszeichnen, welche die Umrisse oder weit auseinanderliegende Kreuzschraffuren formieren. Nur an einigen Stellen verdichten sich die Linien zu Schatten oder Akzentuierungen der dargestellten Objekte, Figuren oder Kleider. Zu dieser ersten Gruppe gehören insbesondere die frühen Arbeiten<sup>771</sup> oder vereinzelt spätere Blätter wie *Die Große Löwenjagd* von 1641 (Abb. 78).<sup>772</sup> Als zweite Gruppe lassen sich Druckbilder zusammenfassen, welche ebenfalls eine dynamische Liniensprache aufweisen, aber sich außerdem durch dichtere Schraffuren, breitere Linien und durch stark geätzte Linien für Schlagschatten im Vorder- oder Hintergrund auszeichnen. Hierzu gehört etwa die *Kleine Löwenjagd* (Abb. 79).<sup>773</sup> In der dritten Gruppe ist zwar die grobe, skizzenhafte Liniensprache präsent, hier wird jedoch auf eine völlige

770 NHD (Rembrandt 2013).

771 *Die Beschneidung*, ca. 1625, NHD 1, Radierung; *Flucht nach Ägypten* (Skizze), ca. 1628, NHD 4, Radierung.

772 *Die Große Löwenjagd*, 1641, NHD 187, Radierung und Kaltnadel.

773 *Die Kleine Löwenjagd (mit einem Löwen)*, ca. 1629, NHD 29, Radierung.

### 3. Künstlerische Revisionen der Druckgraphik

---



78. *Die Große Löwenjagd*, Rembrandt van Rijn, 1641, Radierung und Kaltnadel, 222 mm x 298 mm, II. Zustand von II, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-1961-1052.



79. *Die Kleine Löwenjagd (mit einem Löwen)*, Rembrandt van Rijn, ca. 1629, Radierung, I. Zustand, 158 x 118 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-202.



80. *Rückkehr des verlorenen Sohnes*, Rembrandt van Rijn, 1636, Radierung, 155 mm x 136 mm. Ein Zustand (II-III nicht von Rembrandt), Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-1987-183.

Erkennbarkeit der dargestellten Dinge wie Stoffe oder Gesichter geachtet, sowie auf die klare Umschreibung des Raumes und seiner Lichtverhältnisse. Insgesamt werden die Linien gegenüber den beiden ersten Gruppen ruhiger und dichter gestaltet, in der Gesamtwirkung sind diese Druckbilder jedoch von der Skizzenhaftigkeit beherrscht. Als Beispiel lässt sich hierfür die *Rückkehr des verlorenen Sohnes* von 1636 nennen.<sup>774</sup> (Abb. 80)

Eine vierte Gruppe zeichnet sich durch eine engere und variationsreiche Linienführung aus, die in der Dichte der Schraffuren relativ homogen ist und dabei das gesamte Bild bedeckt. Damit erscheinen die Darstellungen wie von einem Schraffuren-Netz überzogen. Lichtpartien werden nur durch gelegentliche Auslassungen erzeugt. Dazu gehören Radierungen wie *Mann, bei Kerzenlicht zeichnend* (Abb. 81).<sup>775</sup> An diese Gruppe knüpft die fünfte Kategorie an, die zu dem bildübergreifenden Liniengeflecht deutlich stärkere und nuancierte Auslassungen und Verdichtungen hinzufügt, etwa bei einigen Portraits, oder bei Bildern wie *Jupiter und Antiope* und *Die Enthauptung Johannes des Täufers*, in denen die Figuren nur mit Umrissen und geringerer Binnenzeichnung vor dem Hintergrund aus groben Netzschraffuren herausgearbeitet sind



81. *Mann, bei Kerzenlicht zeichnend*,  
Rembrandt van Rijn, ca. 1641, Radierung,  
91 x 62 mm, I. Zustand von VI, Amsterdam,  
Rijksmuseum, Inv. RP-P-1961-1061.

<sup>774</sup> Die Linien nuancieren vor allem in der Erarbeitung der Nah- und Fernwirkung durch angedeutete Linien im Hintergrund oder in Schattierungen durch etwas tiefere Ätzungen. Siehe u. a.: *Die Rückkehr des verlorenen Sohnes*, 1636, NHD 159, Radierung. Vgl. auch *Drei Orientale Figuren (Jakob und Laban?)*, 1641, NHD 190, Radierung und Kaltnadel.

<sup>775</sup> *Mann, bei Kerzenlicht zeichnend*, ca. 1641, NHD 192, Radierung. In dieser Gruppe gibt es Varianten, die stärkere Lichteinfälle haben oder an einigen Stellen zu stärkeren Ätzungen greifen. Als Beispiele sind hier *Der Kartenspieler* zu nennen oder *Die herumtreibenden Musiker*, 1641, NHD 193, und ca. 1635, NHD 141, Radierungen. Siehe auch NHD 191, 277 und 278.



### 3. Künstlerische Revisionen der Druckgraphik

---



82. *Die Enthauptung Johannes des Täufers*, Rembrandt van Rijn, 1640, Radierung und Kaltnadel, 127 x 102 mm, ein Zustand (II–III nicht von Rembrandt), Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-165.



83. *Die Taufe des Eunuchen*, Rembrandt van Rijn, 1641, Radierung, 178 x 214 mm, Zustand II von II, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-1987-185.

84. *Vertreibung der Geldwechsler aus dem Tempel*, Rembrandt van Rijn, 1635, Radierung und Kaltnadel, I. Zustand (II–IV nicht von Rembrandt), 136 x 170 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1961-1024.



(Abb. 82).<sup>776</sup> Eine sechste Gruppe umfasst wiederum Bilder, in denen die Szene oder der Raum nur vage definiert und fast nur von den dargestellten Objekten und Figuren formuliert ist. Hier agiert verstärkt die Umrisslinie, die an einigen Stellen mit Kreuzschraffuren oder stärkeren Linienätzungen akzentuiert wird. Als Beispiele hierfür sind *Die Taufe des Eunuchen* (Abb. 83) und *Die Wiedererweckung des Lazarus* zu nennen.<sup>777</sup> Eine weitere Gruppe schließlich baut das Bild in einem konsequenten Dialog von Auslassungen und verdichteten Linienätzungen auf: Es handelt sich etwa um Bildszenen, die vielfach Schlaglicht-Schatten aufweisen oder von einem bilateralen Lichtverhältnis getragen werden, in dem Lichter in dunkleren Bereichen und gleichzeitig, umgekehrt, Schatten in starken Lichtbereichen akzentuiert werden. Als Beispiel hierfür kann die *Vertreibung der Geldwechsler aus dem Tempel* genannt werden (Abb. 84).<sup>778</sup> Diese genannten sieben Gruppen können zu einem graphischen Typus zusammengefasst werden, der von der Zurschaustellung der Linie charakterisiert ist. Der Blick des Betrachters wechselt in diesen Bildern zwischen der Betrachtung der Bildinhalte, etwa der Lichtverhältnisse,

<sup>776</sup> *Jupiter und Antiope*, ca. 1631, NHD 78, Radierung und Grabstichel; *Die Enthauptung Johannes des Täufers*, 1640, NHD 183, Radierung und Kaltnadel; siehe auch *Präsentation des Jesuskindes im Tempel*, ca. 1640, NHD 184, Radierung und Kaltnadel.

<sup>777</sup> *Die Taufe des Eunuchen*, 1641, NHD 186, Radierung, einige Überarbeitungen mit der Kaltnadel; *Wiedererweckung des Lazarus*, 1642, NHD 206, Radierung, einige Überarbeitungen mit der Kaltnadel.

<sup>778</sup> *Vertreibung der Geldwechsler aus dem Tempel*, 1635, NHD 139, Radierung und Kaltnadel. Siehe auch NHD 138, 140 und 141.



85. *Kreuzabnahme*, Rembrandt van Rijn, 1633, Radierung, 527 x 407 mm, IV. Zustand von IV (V–VIII nicht von Rembrandt), Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-622.



86. *Jan Six*, Rembrandt van Rijn, 1647, Radierung und Kaltnadel, 246 x 195 mm, V Zustand von V, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-1961-1160.

des Raumes oder der Art und Weise der dargestellten Stoffe, und der unvermeidlichen Wahrnehmung des Liniengeflechts, das diese Eindrücke suggeriert, aber gleichzeitig als solches dominant ist. Ein anderer graphischer Typus, zu dem sich einige weitere Kategorien der Druckbilder bei Rembrandt summieren lassen, verfolgt wiederum die beinahe vollständige Rücknahme der Sichtbarkeit der Linie: Diese Zurückhaltung ist zum einen durch sehr feine und dichte Parallel- oder Kreuzschraffuren bedingt, die für verschiedene Tonalitäten entsprechend geätzt werden und den ausgelassenen Partien entgegengesetzt werden. Hier kommt auch die Ätzung, welche die Linien zu Flächen vereint, besonders zum Tragen. Diese achte Kategorie umfasst zahlreiche Portraits und einige bedeutende Bildaufträge: Hierzu gehören etwa *Die Kreuzabnahme* von 1633 (Abb. 85).<sup>779</sup> Zu dieser

<sup>779</sup> *Kreuzabnahme*, 1633, NHD 118 und 119, Radierung und Grabstichel. Diese Radierung wurde vermutlich in Zusammenarbeit mit dem Werkstattmitglied Johannes van Vliet realisiert und steht in enger Beziehung zu Rembrandts *Kreuzabnahme*-Gemälde. Vgl. *Kreuzabnahme*, 1632–1633, Öl/Holz, München, Alte Pinakothek (Inv. 395).



87. *Jan Uytenbogaert*, Rembrandt van Rijn, 1639, Radierung und Kaltnadel, 251 x 203 mm, II. Zustand von II (III. nicht von Rembrandt), Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-1962-109.



88. *Der Rattenfänger*, Rembrandt van Rijn, 1632, Radierung, 138 x 125 mm, III. Zustand von III, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-336.

Kategorie zählen aber auch Portraits von *Cornelis Sylvius*, *Jan Six* (Abb. 86) und *Lieven Willemsz. van Coppenol*.<sup>780</sup> Solch konsequente, tonale Wirkungen erzielen auch Druckbilder, die von einem sehr feinen und ruhigen Linienduktus gestaltet werden und trotz relativ breiter Schraffuren mitunter recht weiche Übergänge zwischen den Auslassungen und den Ätzpartien aufweisen. In diese neunte Gruppe lassen sich zahlreiche Portraits einordnen, etwa diejenigen von *Jan Uytenbogaert* (Abb. 87) oder Szenen wie *Der barmherzige Samariter*.<sup>781</sup> Einige Bilder dieser Gruppe zeigen einen merklich dynamisier-

Dazu gehört auch ein weiteres Projekt mit Vliet, und zwar *Christus vor Pilatus* von 1635, NHD 155, Radierung und Grabstichel.

780 *Jan Cornelis Sylvius*, 1633, NHD 124, Radierung; *Jan Six*, 1647, NHD 238, Radierung, Grabstichel und Kaltnadel; *Lieven Willemsz van Coppenol*, ca. 1658, NHD 306, Radierung, Grabstichel und Kaltnadel. In diesem Werk kommen auch die Nutzung von japanischem Papier und divergierende Abdruckverfahren zum Tragen, für die »malerische« Wirkung des Druckbildes.

781 *Jan Uytenbogaert*, 1639, NHD 172, Radierung und Kaltnadel; *Der barmherzige Samariter*, 1633, NHD 116, B. Radierung, Grabstichel und Kaltnadel.



89. *Die Wiedererweckung des Lazarus*, Rembrandt van Rijn, ca. 1632, Radierung, 365 x 256 mm, III. Zustand von V (VI–IX nicht von Rembrandt), Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-596.

ten oder etwas gröberem Duktus, wie etwa *Der Rattenfänger* (Abb. 88) oder *Die Brüder Josephs überbringen Jakob die Nachricht seines Todes*.<sup>782</sup>

Der letzte Typus, den eine Gruppe von Rembrandts Druckbildern bildet, zeichnet sich durch eine Kombination von diversen Linienformationen oder durch die Gegenüberstellung entgegengesetzter Modi, etwa des groben und feinen, oder eines ruhigen und dynamischen Duktus, aus. Diese zehnte Gruppe darf als zentral in Bezug auf Rembrandts Umgang mit der Druckgraphik gelten, denn diesen zeichentechnischen und stichtechnischen Verschachtelungen unterliegen bildinhaltliche, bildinterpretative oder ästhetische Motivationen. In einigen Bildern beispielsweise wird das Ziel verfolgt, hochdramatische Momente zu erzeugen. Hierzu zählen unzweifelhaft die prominenten Bilder wie etwa *Die Wiedererweckung des Lazarus* (Abb. 89) oder *Der Tod Mariens* (Abb. 90).<sup>783</sup>

---

782 *Der Rattenfänger*, 1632, NHD 111, Radierung; *Die Brüder Josephs überbringen Jakob die Nachricht seines Todes*, ca. 1633, NHD 122, Radierung und Kaltnadel. Hierzu zählen auch zahlreiche Portraits.

783 *Die Wiedererweckung des Lazarus*, ca. 1632, NHD 113, Radierung und Grabstichel; *Der Tod Mariens*, 1639, NHD, 173, Radierung und Kaltnadel.

90. *Der Tod Mariens*,  
Rembrandt van Rijn,  
1639, Radierung und Kaltnadel,  
394 x 315 mm,  
I. Zustand von II,  
(III–V nicht von Rembrandt),  
Amsterdam, Rijksmuseum,  
Inv. RP-P-1962-2.



Insbesondere bei der Radierung *Der Tod Mariens* liegt es auf der Hand, dass die groben, bewegten und skizzenhaften Linien, die den Wolkenkumulus und die Engelschar darstellen, dem mit ruhigen und feinen Linien präsentierten Raum, in der sich die Sterbeszene der heiligen Maria abspielt, Spannung erzeugend entgegengesetzt ist. Diese Dialektik ist hier thematisch bedingt: Rembrandt setzt das Diesseits der Maria, die im Sterben liegt, dem verklärten Jenseits der auf sie wartenden Engel entgegen, und vermittelt es entsprechend mit der graphischen Technik. Die dichten und feinen Linien konstruieren das Diesseits, die skizzenhaften Linien veranschaulichen das nicht wahrnehmbare, entrückte und daher »skizzierte« Jenseits.<sup>784</sup> Weitere Bilder dieser Gruppe weisen solche Vermengungen der Modi auf, die zur ästhetischen Akzentuierung verwendet werden. Dies gilt insbesondere für einige Frauenakte: Hier sind die Figuren vor einen homogenen, grauen Hintergrund gesetzt, die Tücher, die die Figuren umgeben, entgegen wiederum mit haki-

<sup>784</sup> Siehe zu dieser Radierung etwa den umfassenden Aufsatz von Bernier 2005.

### 3. Künstlerische Revisionen der Druckgraphik

---

gen und skizzierten Linien sowie mit breiten Auslassungen den feinen und dichten Linien der herausgearbeiteten Körper.<sup>785</sup>

In Rembrandts druckgraphischem Œuvre lassen sich also drei Typologien identifizieren: Die erste charakterisiert die starke Evidenz der Linie, die zweite eine starke Tonalität und, umgekehrt, eine Zurückhaltung der Linie einerseits bei einer gleichzeitigen Hervorhebung ausgewogener Linienzüge andererseits. Die dritte zeichnet sich schließlich durch die Gegenüberstellung dieser beiden entgegengesetzten Modi, der Zurückhaltung und Betonung der Linie, aus.

#### *Die Evidenz der Linie und die Heterogenität des Druckbildes als künstlerische Qualität*

Im Portrait *Jan Uytenbogaert* (Abb. 87) wird die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Wiedergabe der Oberflächen der Möbel und Teppiche, der Kleider des Abgebildeten oder auch auf das Wechselspiel von Licht und Schatten gelenkt. Dieses Bild lässt sich als eine Verwirklichung der vielbesprochenen Forderung van Manders lesen, dass jedes Bild zwar auf der Grundlage der Zeichnung und Formgestaltung geschaffen werden muss, diese aber nicht wahrgenommen werden dürfen, denn die Art und Weise der Konstruktion des Bildes soll für den Betrachter entrückt werden.

Rembrandt kannte van Manders *Schilder-Boek* sicherlich.<sup>786</sup> Viele seiner Druckbilder aus seinem Œuvre verweisen jedoch darauf, dass eine andere kunsttheoretische Aussage weit ausschlaggebender sein dürfte, namentlich die Forderung nach einer »sauberen«, druckgraphischen Linie, die von Giorgio Vasari über Abraham Bosse und André Félibien aufgestellt wurde.<sup>787</sup> Rembrandt setzt insbesondere der Forderung an die radierte Linie, sie solle sich die Ästhetik der Kupferstichlinie zum Vorbild nehmen, seine graphischen Modi entgegen und antwortet mit Druckbildern, in denen die Vielfalt und Evidenz der Linie dargeboten wird, oder gar ein Schraffuren-System angewendet wird, das nicht der Norm der Bogenlinie des Grabstiches, der Taille, folgt, und daher für Betrachter weit stärker in den Vordergrund rückt. Dennoch erreichen diese Linienformationen ihre Ziele, etwa weiche tonale Übergänge. Dies ist im oben erwähnten Portrait *Jan Uytenbogaert* (Abb. 87) der Fall, denn trotz der Vordergründigkeit der Bildwirkung und der dargestell-

---

785 *Sitzende Frau mit entblößtem Oberkörper*, 1658, NHD 307, Radierung, Grabstichel und Kaltadel.

786 Siehe Melion 1991.

787 Siehe Kap. 1.4.

ten Gegenstände ist die Linie beim genauen Betrachten durchaus präsent und zwar in ihrer teilweise dynamischen Vielfalt.

Im Vergleich zu Kunstliteraten wie Bosse und Evelyn, die in ihren Texten die Eigenständigkeit des Druckbildes gegenüber den anderen Bildgattungen erörtern, zeigt Rembrandt dieses Potential jenseits der Befolgung einer klaren Linienführung auf. Die Linie muss für Rembrandt nicht gezügelt werden. Dies demonstrieren die meisten Druckbilder Rembrandts in ihrer Vielfalt oder, besser gesagt, durch die Vielfalt an Modi der Linienführung und der Liniensysteme. Rembrandt geht allerdings bei einigen Bildern so weit, bestimmte Bildwirkungen, insbesondere die Ausgewogenheit in der Tonalität, zu negieren, oder das Dargestellte undurchschaubar zu belassen, was insbesondere bei den ersten genannten Modus-Gruppen der Fall ist. Hier wird gar der bei vielen Literaten erörterte Wettstreit mit der Malerei als nutzlos vorgeführt. Dies gilt insbesondere für Druckbilder, die in ihrer Skizzenhaftigkeit »unvollendet« veröffentlicht, sprich: in zahlreichen Exemplaren gedruckt wurden, wie etwa die *Kleine Löwenjagd* (Abb. 79).<sup>788</sup>

Dieses stete Augenmerk auf graphisch technische Probleme oder die Erkundung der Modi, oder, besser gesagt, die Entscheidungen für bestimmte Bildwirkungen, zeigen auf, wie Rembrandt das Potential des Druckbildes zwischen den beiden grundlegenden Bildelementen Linie und Fläche ausspielte.<sup>789</sup> Damit demonstrierte Rembrandt als erster Künstler auf konsequente Weise die Eigenständigkeit der druckgraphischen Bildsprache jenseits der Zuordnungsabhängigkeit oder dem Wettstreitgedanken zu den Gattungen Malerei und Zeichnung.

Das vielfältige und sich gegenüber der zeitgenössischen druckgraphischen Kunst absondernde Œuvre Rembrandts wurde innerhalb der zeitnahen Rezeption ab dem späten 17. Jahrhundert durchaus bemerkt. Mit den ersten schriftlichen Zeugnissen zu Rembrandt innerhalb der Kunstliteratur, angefangen mit John Evelyn (*Sculptura*, 1662), wird dem

---

788 NHD verzeichnet über 30 Exemplare, die, nach den Wasserzeichen zu bestimmen, zwischen 1629 und 1652 gedruckt wurden (NHD 29).

789 Eines der wichtigsten Argumente für die stete Stil-Suche Rembrandts waren in der Forschung die vielen Zustände einiger seiner Radierungen oder Kaltnadeln, tatsächlich stammen diese vielen Zustände jedoch von den posthumen Werkstatt-Nachbearbeitungen und Nachdrucken. Rembrandt machte in vielen Fällen nur minimale Änderungen, zahlreiche Druckbilder weisen gar nur einen Zustand auf. Dies beweist, dass das Gesamtwerk der Druckbilder Rembrandts durchaus eine Suche nach neuen Bildwirkungen auszeichnet, Rembrandt jedoch bei der jeweiligen Wahl einer spezifischen Linienformation oder der Skala der Ätzungen diese bereits entschieden hatte. Siehe NHD (Rembrandt 2013).



### 3. Künstlerische Revisionen der Druckgraphik

---

niederländischen Künstler das Attribut »partikulär« zugeordnet.<sup>790</sup> Félibien (*Entretiens*, vii, 1685) breitet das synonyme Vokabular diesbezüglich aus: Rembrandts Druckbilder seien »kurios« oder »singulär«. Sandrart (*Teutsche Akademie*, 1675) betont ebenfalls die »Unterschiedlichkeit« in Rembrandts Druckgraphik.<sup>791</sup> Baldinucci geht als Erster eingehend auf die Druckgraphik Rembrandts ein. Er schreibt im *Cominciamento* (1686):

Das, worin dieser Künstler wirklich herausragte, war die bizarre Art und Weise, die er im Stechen mit Ätzwasser auf Kupfer entwickelt hatte, in einer bisher derartigen Eigenart, die weder von den anderen angewendet, noch später gesichtet wurde, und zwar mit diesen großen und kleinen Kratzern und den unregelmäßigen Linienzügen ohne Umrisse, mit denen er es dennoch vermochte, aus diesem Ganzen ein tiefes und gewaltiges Helldunkel, mit einem pittoresken Geschmack und bis zum letzten Strich hervorzubringen; und er färbte einige Stellen mit tiefen schwarzen Flächen ein, an anderen wiederum beließ er das Weiße des Blattes; und je nach der Farbigkeit, die er bei den Kleidern der Figuren, ob nah oder fern, erzielen wollte, verwendete er manchmal kaum Schatten und manchmal nur einen einfachen Umriß und nichts mehr.<sup>792</sup>

Baldinucci beschreibt konkret die oben diskutierte Eigenschaft der Druckbilder Rembrandts, welche den Betrachter die »Kratzer« und die »unregelmäßigen Linien« und gleichzeitig die Gesamtwirkung und die Tonabstufungen des Bildes erfassen lässt. Baldinucci identifiziert außerdem, dass Rembrandt mit diesen offengelegten, »großen und kleinen Kratzern« und den »unregelmäßigen Linienzügen ohne Umrisse«, den Eindruck des »Malerischen« zu geben vermochte, aber auch, dass er in vielen Bildern das »Malerische« mit der Sichtbarkeit der graphischen Virtuosität vermengt. Baldinucci spricht hier konkret von *gusto pittoresco* und *colorito*, und zwar im Sinne von Tonalität aber gleichzeitig auch in der wettstreitenden Gegenüberstellung zur Tonalität und Mehrfarbigkeit des Gemäldes.<sup>793</sup>

Diese Bemerkungen Baldinuccis zu den spezifischen, druckgraphischen Techniken bei Rembrandt sind sicherlich exemplarisch für die Wahrnehmung der enormen Divergenz seiner Werke im Vergleich zu herkömmlichen Druckbildern beim zeitgenössischen

---

790 [EVELYN], Zitat (f).

791 [SANDRART], CLV.

792 [BALDINUCCI], Zitat (h).

793 Kap. 1.4.

Publikum.<sup>794</sup> De Piles (*Abregé*, 1699) vermerkt ebenfalls Rembrandts Werk als einen einzigartigen Moment in der Geschichte der Druckgraphik. Außerdem schreibt der Autor des *Abregé*:

Seine Stiche aus Ätzwasser haben viel von der Art und Weise seiner Gemälde. Sie sind ausdrucksvoll und geistreich, vor allem seine Portraits, in denen die Linienzüge [touches] derart angebracht sind, dass sie Fleisch und Leben vergegenwärtigen; [...] Es scheint, dass das weiße Papier nicht immer für seinen Stil geeignet war, denn er zog eine Anzahl seiner Probedrucke auf einem vorher leicht gefärbten Papier, [und] auf einem chinesischen Papier, das eine rötliche Färbung hat; diese Probedrucke sind von den Neugierigen begehrt.<sup>795</sup>

Wie aus den Passagen von de Piles und Baldinucci zu entnehmen ist, stand in Bezug zu Rembrandt nicht nur die »Einzigartigkeit« seines Stiles gegenüber anderen Künstlern im Vordergrund, sondern auch die unterschiedlichen Gestaltungsweisen innerhalb des eigenen druckgraphischen Œuvres.<sup>796</sup> Beide Autoren erkennen die technische Qualität und den bewussten divergierenden Umgang Rembrandts mit der Druckgraphik an, gehen jedoch nicht so weit, diese innerhalb ihrer Kritiken oder Definitionen zum Druckbild zu berücksichtigen. In der zeitgenössischen Kunstliteratur wird Rembrandt damit eine Sonderrolle innerhalb der Druckgraphik des 17. Jahrhunderts zugewiesen.

---

794 Baldinucci verweist außerdem darauf, dass Rembrandts Stil nach ihm nicht anzutreffen gewesen sei. Diese Aussage weist darauf hin, dass Rembrandts bewusste Entgegnung auf die herkömmlichen Stile in der Druckgraphik wahrgenommen wurde, aber seine Errungenschaften zunächst keine unmittelbare Nachfolge fanden. Baldinucci macht außerdem auf die hohe Nachfrage der Druckbilder Rembrandts aufmerksam und auf den ökonomischen Erfolg. Baldinucci, *Cominciamento*, 1686, 80.

795 [DE PILES], Zitat (k). Siehe die ausführliche Übersetzung des Zitats ibidem, CLXXXIII. De Piles betont die Beliebtheit der Probedrucke. Ob de Piles tatsächliche Probedrucke meint oder die fertigen Bilder auf alternativem Papier als Probedruck bezeichnet, wird hier nicht klar. Es wird aber deutlich, dass Rembrandts Bilder beim zeitgenössischen Publikum auch in Form von »skizzenhaften« Darstellungen, wie *Die Kleine Löwenjagd*, oder aus experimentellen Druckverfahren gefragt waren.

796 Ähnlich wie Baldinucci sieht de Piles bei Rembrandt stilistische Parallelen zwischen den Werken der Druckgraphik und der Malerei. De Piles betont in beiden Kunstgattungen des Œuvres bei Rembrandt das gleiche Bestreben nach »Freiheit«, das Rembrandt nach mündlichen Quellen selbst ausgesprochen haben soll: So habe der Künstler auf die Kritik seiner Farbigkeit bemerkt, er sei kein »Färber«. De Piles, *Abregé*, 1699, 435.