

4.

Zusammenfassung

Zusammenfassung I:

Historischer Überblick

Die prominenten Schriften des 16. und 17. Jahrhunderts dokumentieren, dass die Druckgraphik ein bedeutender Bereich der bildenden Kunst der Frühen Neuzeit war. In der hier vorgelegten Übersicht lässt sich wiederum eine thematische Vielfalt aufzeigen, die sich in den übergeordneten Auslegungen der bildenden Kunst und in der Gewichtung, die die Druckgraphik jeweils in den einzelnen Abhandlungen und Kompendien einnimmt, begründet:

Die ersten Erwähnungen in kunstliterarischen Texten fokussieren den Grabstich der Goldschmiedekunst und der Druckgraphik unter der Prämisse der Kunstfertigkeit in der Zeichnung (*Anonimo Fiorentino*, 1530–1557, und Antonio Billi, vor 1530, über Pollaiuolo). Marcantonio Michiel (*Notizia d'opere del disegno*, 1520–1543) thematisiert wiederum, wohl als erster Literat, die Funktion der Druckgraphik als Medium der Verbreitung von Bildern nach bestimmten Kunstwerken. Die Schriften, die noch vor der ersten Edition der *Vite* Vasaris veröffentlicht oder verfasst wurden, zeugen von einem um die Mitte des 16. Jahrhunderts vorherrschenden Interesse für die Druckgraphik und ihre Prinzipien, das bereits abweichende Standpunkte aufweist: De Holanda (*Da Pintura Antiga*, 1548) erkennt das Potential der Bild-Vervielfältigung durch die Druckgraphik und charakterisiert sie als »neue Malerei«. Anton Francesco Doni sieht in der Druckgraphik ein Äquivalent zu den Medaillen, in denen Ereignisse und Persönlichkeiten sowie auch Kunstwerke vergangener Epochen überliefert werden können, und zwar sowohl durch das Druckverfahren als auch durch die Tatsache, dass das Dargestellte auf der Metallplatte im Sinne des *perennis*-Konzepts überdauern kann.

Die erste gezielte Konfrontation mit der Druckgraphik erfolgt mit Vasaris erster Edition der *Vite* von 1550, mit zwei Kapiteln aus der *Introduzione alle tre arti del disegno* über den Kupferstich und über den *chiaroscuro*-Holzschnitt. In erster Linie steht hier Vasaris Versuch im Vordergrund, der Kunst der Druckgraphik gerecht zu werden. Insbesondere in der zweiten Ausgabe von 1568, welcher das vielbesprochene Kapitel zu

4. Zusammenfassung

Marcantonio Raimondi entstammt, wird anschließend die Notwendigkeit einer umfassenden, kunstliterarischen Auseinandersetzung mit dieser Kunstgattung festgelegt und erfüllt: Beide Ausgaben der *Vite* stellen dabei ein entscheidendes Themen-Plateau vor, das für die nachfolgenden Schriften exemplarisch sein wird. Vasaris *Vite* besprechen die Prinzipien der Druckgraphik, die einzelnen Verfahrensschritte und bieten vor allem eine Entwicklungsgeschichte derselben an. Wesentlich in den *Vite* ist auch Vasaris Katalog an Qualitäten bezüglich der intellektuellen und manuellen Leistung, innerhalb dessen die druckgraphischen Werke, in ihrer vielseitigen, autoreigenen oder reproduzierenden Form, stets in den Wettstreit mit anderen Kunstgattungen und Kunstwerken gestellt werden. Gerade mit dieser mannigfachen Skala der Bewertung der Bilderfindung und Ausführung stellt Vasari die Hierarchie der Rezeption der Kunstwerke auf:

Die Zeichnung als unmittelbares Zeugnis der Kunstfertigkeit, das Gemälde als bereits öffentliches Werk und das reproduzierende Druckbild als Medium der Veröffentlichung der Kunstfertigkeit, aber gleichzeitig als das von der Hand und von dem Geist des Künstlers (der reproduziert wird) am entferntesten liegende Werk. Innerhalb des Qualitätskatalogs stellt Vasari auch das Prinzip des druckgraphischen Reproduzierens auf, und zwar als Vermittlung des Wesens der Vorlage bei gleichzeitiger Zurückhaltung in der eigenen Ausführung. In dieser Hinsicht sind Vasaris *Vite* nicht nur der eigentlich erste, sondern auch ein in den Themenansätzen allumfassender Beitrag zur Druckgraphik.

Die nachfolgenden Schriften in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts können kaum unterschiedlicher sein, vor allem in Bezug auf die gewählten Themenschwerpunkte. Diese weisen jedoch zugleich auf, wie stark die Kunstliteratur bereits von dem Thema Druckgraphik durchdrungen ist: Lodovico Dolce (*L' Aretino*, 1557) bespricht die Druckplatte als wichtiges Objekt der Kunstfertigkeit und den Druck als entscheidenden Schritt bei der Veröffentlichung einer Bilderfindung. In Benvenuto Cellinis *Due Trattati* (1568) gelten der Kupfergrabstich als Derivat des Niello und dessen Druckbild wiederum als Derivat der Federzeichnung. Damit unterliegt die Druckgraphik für Cellini dem von der Goldschmiedekunst stammenden Lehrsatz des *rilievo*, der die gleichzeitige Erzeugung von Haptik und Perspektive bedeutet. Domenicus Lampsonius (*Effigies*, 1572) konzentriert seine Überlegungen zur Druckgraphik auf ihre Funktion der Vermittlung und Veröffentlichung der Meisterwerke. Hierbei geht die teilweise scharfe Kritik des reproduzierenden Druckbildes einher mit der großen Wertschätzung der Druckgraphik als Kunstgattung und ebenso ihrer Potentialität in der Umsetzung einer Vorlage vermittels der Linie, die Lampsonius in der Kunstfertigkeit von Cornelis Cort realisiert sieht. In Giovanni

Lomazzos (*Trattato*, 1584; *Idea*, 1590) und Giovanni Armeninis (*De' veri precetti*, 1587) Schriften wird schließlich die Fülle der Druckbilder als vorrangiges Problem thematisiert. Beide Autoren stellen das Druckbild in seiner Funktion als Modell für die Ausbildung eines Künstlers ins Visier. Während Lomazzo jedoch das Druckbild als einen Bereich der übergeordneten *pittura* im Sinne der Bildherstellung an sich, wie Gemälde, Skulpturen oder Münzen, gleichberechtigt in seine bildinhärenten Diskussionen einbezieht, bewertet Armenini, aus der Warte der in Dekadenz verfallenen Malerei, das Druckbild als nur vorübergehendes und insgesamt ungenügendes Übungsmaterial, da es in der Entsprechung zur Zeichnung nur ein »krudes Modell« erbe.

Das 17. Jahrhundert bietet zum einen konkrete Traktate zur Druckgraphik, zum anderen wird sie in vielen Schriften als Nebenbereich der Malerei abgehandelt. Karel van Mander (*Schilder-Boeck*, 1604) betrachtet hierbei das Druckbild als ein gleichberechtigtes Äquivalent des Gemäldes, trotz der divergierenden Technik und Bildsprache, da nach van Manders Auslegungen dem Druckbild das gleiche Potential in der Erwirkung der Tonalität und Haptik, der *rondicheyt*, zugrunde liegt. Ein Lehrsatz, welcher alle Bildformen und Entstehungsphasen eines Kunstwerks von der Zeichnung bis zur Kolorierung bestimmt. Mathias Quad von Kinckelbach ist wiederum der einzige Autor, der die Druckgraphik als »Kunst des Abdrucks« definiert, jenseits jeglicher Zuordnung zu anderen Künsten, und zwar in seinem Text *Von den berumbsten Künstnern* (1609), der wohlgermerkt jenseits des Einflusskreises der italienischen Kunstliteratur steht.

Giovanni Baglione (*Vite (1572–1642)*, 1642) nimmt die Aufgabe wahr, die Druckgraphik aufzuwerten, insbesondere die reproduzierende Druckgraphik, hier vor allem die Qualität ihrer Ausführung und Vermittlung der Vorlage fokussierend. Baglione ist gleichzeitig der erste Literat, der die autoreigene und reproduzierende Druckgraphik eindeutig trennt, und die druckgraphischen Werke der Maler über die der Kupferstecher stellt. Diese Einstufung bringt ebenfalls Abraham Bosse ein, dessen erster und eigenständiger Traktat zur Druckgraphik sich an Maler richtet, die sich neben ihrer »hauptsächlichen« Tätigkeit, der Malerei, der Radierung widmen. Sein *Traicté* (1645) bespricht die Radierung und den Kupferstich in allen einzelnen Verfahrensschritten. Den Fokus auf die technischen Fragen richtet Bosse auch in der kurzen Besprechung einiger Künstler im *Traicté* und in der ausführlicheren Besprechung der Geschichte der Druckgraphik in den *Sentimens* (1649). Hier stehen die Ästhetik und die Mannigfaltigkeit der Modi der druckgraphischen Linie im Vordergrund.

4. Zusammenfassung

Abraham Bosses Schriften repräsentieren neben Vasaris *Vite* ein entscheidendes Moment in der Geschichte der Kunstliteratur zur Druckgraphik und üben ihrerseits wesentlichen Einfluss auf die nachfolgenden Schriften aus: Insbesondere John Evelyn baut in seinem umfassenden Traktat zur Druckgraphik (*Sculptura*, 1662), der sich der Technik, aber vor allem der Abstammung des Kupferstichs von skulpturalen Verfahren und der Geschichte der Druckgraphik widmet, unter dem Einfluss von Bosse die Diskussion um die druckgraphische Linie und Bildsprache aus. Unberührt von den konkreten Traktaten zur Druckgraphik bleiben unter anderem Cornelis De Bies *Het Gulden Cabinet* (1662) und die Schriften von Giovanni Bellori. De Bie setzt die Druckgraphik als einen Bereich der Malerei fest, ohne jedoch einen hierarchischen Bezug zwischen den beiden Gattungen zu formulieren. Belloris Ausführungen hingegen, in den *Vite de' moderni* (1672) und in *Descrizione* (1695), lassen eine deutliche Hierarchisierung der Maler-Kupferstecher gegenüber den Berufskupferstechern erkennen. Bellori betrachtet jedoch die Druckgraphik unter verschiedenen Aspekten, als Mittel des künstlerischen Ausdrucks neben der Malerei, als eigenständige Gattung, aber insbesondere als Zeugnis über die Art und Weise, wie ein bestimmtes Kunstwerk im Verlaufe der Geschichte rezipiert wurde: Die Druckgraphik vermittelt und reproduziert, gerade aber darin fokussiert und schätzt Bellori ihre künstlerische Qualität.

Die ab der Mitte des 16. Jahrhunderts zunehmende Ausführlichkeit und Eindeutigkeit in der Beschreibung der einzelnen Schritte und Prinzipien der Druckgraphik mündet nicht nur in den konkreten Traktaten von Bosse und Evelyn, sie ist außerdem von der erhöhten Rezeption und Kritik der vorangegangenen Texte gekennzeichnet. Ende des 17. Jahrhunderts folgen mit den Viten-Kompendien von André Félibien (*Entretiens*, 1666–1688) und Joachim Sandrart (*Teutsche Akademie*, 1675) Schriften, die eine enorme Fülle an Informationen und Besprechungen zur Druckgraphik, zu ihrer Geschichte und zu ihrer Technik – insbesondere in Anlehnung an die Schriften von Bosse – aufweisen. In beiden Viten-Kompendien werden die diversen Rollen der Druckgraphik zwischen ihrer Funktion als vermittelndes Medium und als eigenständige Kunstgattung formuliert, in ähnlicher Weise wie in den Schriften von Giovanni Bellori: Die Mannigfaltigkeit der Aufgaben der Druckgraphik ist nun selbstverständlich.

Mit den letzten Schriften, namentlich von Baldinucci und de Piles, liegt das Thema Druckgraphik nicht nur selbstverständlich vor, ebenso unmissverständlich wird sie als eigenständige Kunstgattung verhandelt. Die Besonderheit, die in Baldinuccis Traktat zur Druckgraphik (*Cominciamento*, 1686) und in de Piles' konkreten Überlegungen zur

Funktion der Druckgraphik im *Abregé* (1699) zum Tragen kommt, ist die Definition dieser Kunstgattung als bildkommunikatives Medium (ungeachtet der Umstände der Entstehung eines Druckbildes als autoreigen oder reproduzierend), die bis dahin nicht derart konkret und umfassend formuliert wurde.

Zusammenfassung II: Thematische Übersicht

Die Auseinandersetzung der Kunstliteratur mit der Druckgraphik ist in erster Linie von der Frage nach ihrer Definition beherrscht. Die übergeordnete Einteilung der bildenden Kunst in Skulptur und Malerei war hierbei in den meisten Fällen der entscheidende Faktor, die Druckgraphik als »congenere« (Vasari) entweder der einen oder der anderen Gattung zuordnen zu müssen. In den einzelnen Ausführungen lässt sich jedoch nachweisen, dass die Druckgraphik als Kunstgattung stets gesondert von ihren Elementen Druckplatte und Druckbild behandelt wird. Aus diesem Grund sind etwa bei dem gleichen Autor die Zuordnung der Druckgraphik als Kunstgattung zur Skulptur und gleichzeitig die Bestimmung des Druckbildes als eigenständige Bildform im Wettstreit mit der Malerei möglich, wie insbesondere in Evelyns *Sculptura* (1662) dargelegt wird.

Das Spezifikum der Druckgraphik, das sich in der Doppelexistenz des Werks zwischen Druckplatte und Druckbild begründet, ist insofern bestimmend, als hierbei sowohl der Umgang mit den technischen Phasen als auch die generellen kunsttheoretischen Aspekte der Werkentstehung zusammenfallen. Im Grunde genommen werden alle drei Hauptelemente der Druckgraphik, die Bearbeitung der Druckplatte, das Druckverfahren und das Ergebnis auf dem Druckbild in ihrer kunstästhetischen Relevanz betrachtet. Dies führt sicherlich zum Phänomen der dialektischen Sprache, die das Bemühen offenbart, diese Doppelwertigkeit, oder gar Dreifach-Wertigkeit, des druckgraphischen Werks zu vermitteln.

Die Druckplatte wird nur in einzelnen Fällen als tatsächliches skulpturales Objekt betrachtet (Baglione über den Holzstock), sie gilt mehrheitlich als Ergebnis einer skulpturalen Technik. Der Gravur und dem Grabstich unterliegt jedoch seit jeher das Zeichnen als grundlegender, künstlerischer Vorgang, wie dies bereits Theophilus Presbyter in *De diversis artibus* (12. Jh.) nahelegt. Daher gilt die Aufmerksamkeit der Kunstliteratur den Verschränkungen zwischen Zeichnung auf dem Metall, dem Grabstich und der

Gravur, die ebenfalls in der Kunstpraxis, etwa in den Goldschmiedearbeiten oder in Druckbildern ausgespielt werden. Hierzu gehört der Silbergrabstich *Der trunkene Silen* von Annibale Carracci, der gleichzeitig ein Ziergegenstand ist. Die Druckplatte wird daher gelegentlich als Objekt fokussiert, welches die Eigenhändigkeit und die physischen, auch unfreiwilligen Spuren wie Risse und Flecken durch fehlerhafte Bearbeitung (*Pietà* von Annibale Carracci) beinhaltet. Gerade aber die umfassende Erzählung von Lodovico Dolce im *L'Aretino* über die goldene Kupferplatte mit dem Bildnis des Kaisers Karl V. verdeutlicht, dass solch ein Werk weder für die Ansicht geeignet noch seine eigentliche Bestimmung erfüllt, wenn keine Druckbilder davon abgezogen werden. Hierbei gilt das Verständnis, dass der Kupfergrabstich ein präliminäres Objekt des zu vollendenden Werkes ist, und somit als Ursprung der Kunstfertigkeit des Künstlers, etwa bei Dolce oder bei Vasari, aber besonders explizit bei Bosse beachtet wird.

Die Besprechungen des Druckverfahrens bestätigen den präliminären Charakter der Stichplatte, denn es wird maßgeblich als Vorgang verstanden, in welchem das Bild aus der Stich-Druckplatte »ans Licht gebracht« und dem Betrachter, dem Publikum, preisgegeben wird. Der Druck wiederum steht in einem Spannungsverhältnis zwischen unmittelbarer Formübertragung und der Kontrolle des stattfindenden Abdruckprozesses seitens des Ausführenden. Dies bestätigt sich in der druckgraphischen Praxis, etwa in den diversen Experimenten, wie in den Kupferstich-Holzschnitt Kombinationen von Domenico Beccafumi. In der Kunstliteratur wird dies insbesondere in Bezug auf die Qualität des Drucks wahrgenommen (van Mander über Lucas van Leyden im *Schilder-Boek*), aber auch in den generellen Konnotationen des Drucks als Moment der Vervielfältigung und, damit verbunden, der Veröffentlichung und Bewahrung von Bildern, sowie als Moment der Authentizitätssicherung einer bildphilologisch korrekten visuellen Übertragung. Abraham Bosses *Traicté* (1645) hingegen demonstriert mit seiner umfassenden Beschreibung des Druckverfahrens, dass es seit der Standardisierung der druckgraphischen Produktion zwar nicht mehr zum Tätigkeitsbereich desjenigen gehört, der ein Bild schneidet oder sticht, es jedoch der Kenntnis des Verfahrens bedarf, um den Druck als den entscheidenden qualitativen Moment der Entstehung zumindest zu kontrollieren.

Der zentrale Aspekt, der sich innerhalb der Kunstliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts als rote Linie durchzieht, ist die allmähliche Emanzipation des Druckbildes zur eigenständigen Bildform, und zwar gerade aufgrund seiner Funktion als reproduzierendes Medium: In allen hier vorgestellten Texten steht ohne Zweifel der Kupferstich im Mittelpunkt, und

zwar genauer gesagt der Linienstich, der zunächst unter der Engführung mit der Zeichnung beziehungsweise Federzeichnung von Vasari oder Cellini beschrieben, anschließend aber, insbesondere von Evelyn und Bosse, als spezifische druckgraphische Sprache herausgestellt wird, welche mit der Federzeichnung nur eine gemeinsame »Methode« teilt. Die Leistung des Linienstichs besteht nicht nur in der Erzeugung von Haptik und Tonalität, wie van Mander sie in den Kupferstichen von van Leyden und Dürer realisiert sieht, sondern vor allem in der Übersetzung jeglichen Gegenstands in Linien und Schraffuren. Gerade in der Funktion als reproduzierendes Bild kommt dieses Potential zum Tragen, das von Lampsonius und Baglione über Bosse und Sandrart als sowohl intellektuelle wie manuelle Leistung beschrieben und geschätzt wird.

Dieses Potential wird seit Vasari in den Diskursen über die Nichtentsprechung zum Gemälde und über die Norm der Distanz des reproduzierenden Druckbildes zur Vorlage formuliert. Das darzustellende Objekt kann eine gezeichnete wie gemalte Vorlage sein, eine Skulptur und schließlich auch die Natur. Aus diesem Grunde richtet sich die allmählich festigende Definition des druckgraphischen Kunstwerks als eine spezifische Linienkunst sowohl an das autoreigene als auch an das reproduzierende Druckbild. Dieses Verständnis spiegelt sich in der Kunstpraxis wider, namentlich in der gegenüber anderen Gattungen wie die Federzeichnung gesonderten Liniensprache, die für alle Künstler von Cornelis Cort bis Hendrick Goltzius und für die aufkommende Technik der Radierung maßgeblich sein wird. Dies besprechen umfassend die Autoren Bosse (insbesondere in *Sentimens*, 1649) und Evelyn. Mit dieser spezifischen Liniensprache wiederum setzt sich das Druckbild auf selbstverständliche Weise in den Wettstreit mit anderen Gattungen, nicht nur mit der Malerei, sondern auch mit der Skulptur (Goltzius' *Herkules und Telephos*).

Die hier genannten, zentralen Aspekte um die Linie zeigen auf, wie letztendlich irrelevant der Unterschied zwischen der autoreigenen und reproduzierenden Druckgraphik in der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit gewesen ist. Die einzigen tatsächlichen hierarchischen Überlegungen betreffen die nicht angefochtene Prävalenz der Malerei und die im 17. Jahrhundert festgelegte Rangordnung zwischen Berufstechern und den Malerstechern sowie herausragenden Druckgraphik-Persönlichkeiten wie etwa Sadeler. Der weitere entscheidende Punkt innerhalb der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit ist außerdem, dass die Druckgraphik mehrheitlich nicht als monochrome Kunst gegenüber der polychromen Malerei diskutiert wurde, sondern vorrangig als eine Kunst, welche mit ihren eigenständigen Mitteln mimetische Leistungen zu erbringen vermag, die sich mit denjenigen der Malerei in den Wettstreit stellen können.

Der Diskurs über die Eigenständigkeit des Druckbildes gegenüber den Gattungen Zeichnung und Gemälde lässt sich sicherlich auch in der Kunstpraxis nachweisen: In der Betrachtung des Gesamtœuvres der Künstler Lucas van Leyden, Domenico Beccafumi und Rembrandt van Rijn ist es gerade aufgrund ihrer nicht ›standardisierten‹, unterschiedlichen Herangehensweisen und Techniken sowie deren stetigen Änderungen möglich, Überlegungen zu den druckgraphischen Modi exemplarisch nachzuweisen. Die Ergebnisse divergieren hierbei, betreffen aber stets die Beziehung der Linie zu den evozierten und tatsächlich geschaffenen Flächen im Druckbild.

In van Leydens Œuvre münden die zunächst dichten Schraffuren und weiten Aussparungen sowie die späteren, dynamischen und größeren Schraffuren in die Anwendung einer »sauberen« und geordneten Linie. Beccafumi wählt nach den Experimenten mit Kombinationen von Linien-Schnitt (Kupfergrabstich) und Linien-und-Flächen-Schnitt (Holzschnitt) den *chiaroscuro*-Holzschnitt als geeignete Methode, mit der das Bild mit den geschnittenen Flächen gestaltet wird und die geschnittenen Linien dem Dargestellten letztendlich nur assistieren. Rembrandt schließlich propagiert zum einen die Evidenz der Linie in seinen Radierungen, zum anderen sucht er die stete Varietät der Liniengestaltung, die thematisch bezogen sein kann oder bestimmte ästhetische Ziele verfolgt und insgesamt zum tragenden Moment im Œuvre Rembrandts wird.

Die Auseinandersetzung dieser Künstler mit den unterschiedlichen druckgraphischen Modi steht zwar nicht in einem unmittelbaren Dialog mit der Kunstliteratur, reagiert jedoch sicherlich auf bereits bestehende und diskutierte Normen. In van Leydens Bildern lässt sich das Bestreben erkennen, die Möglichkeiten der Darstellung auszuloten, welche die Linien zu überwinden suchen, was etwa in den frühen Äußerungen, Anfang des 16. Jahrhunderts mit Gauricus und Erasmus formuliert wird. Beccafumis Experimente lassen sich durchaus mit Vasaris Überlegung vereinbaren, dass der *chiaroscuro*-Holzschnitt einen Fortschritt gegenüber dem Kupferstich bedeutet, da er sowohl Flächen als Linien kombiniert. Rembrandts Druckbilder hingegen können als »Alternative« zur Forderung nach der »klaren Linie« verstanden werden, als gezielte Demonstration der Vielseitigkeit des Druckbildes, das sich der »traditionellen« Bildsprache des Linienschnittes entzieht. Umgekehrt werden in der Kunstliteratur insbesondere die druckgraphischen Modi von van Leyden beachtet und erörtert; etwa bei van Mander oder Vasari wird die Überwindung der Linie, die im Druckbild die gelungene Tonalität oder Naturdarstellung in den Vordergrund bringt, zum Leitthema. In Bezug auf Rembrandt wird hingegen dessen spezifische und neuartige Methode wahrgenommen, insbesondere von Baldinucci und de Piles, jedoch nicht in konkrete Diskussionen zur Druckgraphik einbezogen: Die

Vielseitigkeit in den druckgraphischen Techniken, bei Rembrandt oder auch bei Beccafumi, ist im Grunde genommen nicht in der Kunstliteratur präsent. Der Kupferstich und die »klare Linie« des Kupferstichs als Norm für die Radierung verdrängen als Leitaspekte andere Techniken, insbesondere den Holzschnitt, aber auch den *chiaroscuro*-Holzschnitt. Sogar die Schabkunst wird Ende des 17. Jahrhunderts in den Schriften von Evelyn und Sandrart nur hintergründig behandelt.

Die theoretischen Überlegungen zur Druckgraphik dringen in die übergeordneten Themen der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit ein. Dies lässt sich etwa in den Diskussionen um die Funktion der Zeichnung seit Vasaris *Vite* nachvollziehen: In den Traktaten zur Druckgraphik von Evelyn und Baldinucci wird die Bedeutung der Zeichnung als präliminäres Objekt eindeutig festgelegt. Die Druckgraphik berührt jedoch vor allen Dingen das frühneuzeitliche Verständnis der Konzepte der *inventio* und *imitatio*. Sie ist letztendlich Vorführobjekt der Teilung der intellektuellen und manuellen Leistung und ihrer gegenseitigen Abhängigkeit und wird seit Vasari als solche immer wieder besprochen. Das Konzept der *imitatio* wird in Bezug auf die Druckgraphik präzisiert, denn generell wird nun der künstlerische Akt der Nachahmung, als allgemeine, elementare, poetische Handlung, von seiner Zielausrichtung und Funktion getrennt, und dieses kann ein künstlerischer Wettstreit, eine Reproduktion oder eine Kopie sein. Gerade die konkreten Besprechungen des Reproduzierens in der Kunstliteratur machen außerdem deutlich, dass die Druckgraphik nicht das einzige Medium der Reproduktion ist, denn diese Aufgabe können als »Kopien« andere Kunstgattungen wie Gemälde (dies betont Baldinucci in *Alcuni Quesiti*, 1681) oder Zeichnungen erfüllen, und schließlich auch ein Text, was insbesondere Bellori in *Descrizione* anführt. Reproduktion bedeutet in diesem Falle schlicht »Wiedergabe«. Die Kopie als gattungsgleiche und die Reproduktion als gattungsfremde Übertragung eines Bildinhalts werden hierbei meist nicht unterschieden, außerdem werden beide Formen, insbesondere bei Baldinucci und Bosse, als Werkproduktionen überlegt, die einen hohen künstlerischen Anspruch aufweisen und sich damit für den Kunstmarkt und für den Fortschritt der bildenden Kunst als »nützlich« erweisen können. Die »Aura« eines originären Einzelwerks, die Walter Benjamin rückblickend auf die Geschichte der Kunst aus der Warte des 20. Jahrhunderts konstatiert, ist damit in den Überlegungen der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit nicht vorhanden.⁷⁹⁷

797 Benjamin 2006, 23.

Das druckgraphische Reproduzieren wird aber in der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit durchaus definiert: Es betrifft zum einen die Veröffentlichung der »eigenen« wie »fremden« Erfindung und der eigenen Leistung des *fecit*, wie es Baldinucci oder Félibien anführen. Zum anderen ist das druckgraphische Reproduzieren eine spezifische künstlerische Handlung, die eine Vorlage mit Linien »abstrahierend« umsetzt, um ihren Wesenskern in Stil, Bildinhalt und Darstellungsweise zu übermitteln (Vasari, Baldinucci, Sandrart).

Zwischen den ersten schriftlichen Reaktionen auf die Druckgraphik Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts und der Entwicklung der spezifischen Schriften, die in Sammlungskatalogen und technischen Traktaten im 18. und 19. Jahrhundert einen hohen Umfang erreichen, bietet die Kunstliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts demnach eine Fülle von Texten an, die nicht nur stark von dem Thema Druckgraphik durchdrungen sind, sondern die enge Verstrickung dieser Kunstgattung mit der Kunsttheorie und Kritik der bildenden Kunst in der Frühen Neuzeit demonstrieren. De Piles' *Abregé* (1699) ist am Ende des 17. Jahrhunderts wiederum der erste Traktat, der die Druckgraphik nicht nur als eigenständige Kunstgattung, sondern auch ohne einen definitiven oder wettstreitenden Bezug zur Malerei betrachtet. Damit ist dieser Traktat für die nachkommende Kunstliteratur insofern zukunftsweisend, als die wichtige Rolle, welche die Druckgraphik angenommen hatte, mit den expliziten, historischen und technischen Schriften seit dem 18. Jahrhundert, wie etwa Abraham von Humberts *Abrégé historique de l'origine et des progresz de la gravure et des estampes* (1752) oder François Basans *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes* (1767) abnimmt: Die Druckgraphik wird von nun an gesondert behandelt, das heißt ihre Prinzipien und Spezifika werden nicht mehr eng gestrickt in den Diskurs der Theorie der bildenden Künste integriert, und derart eng den anderen Kunstgattungen gegenübergestellt. In der Geschichte der Kunstliteratur zur Druckgraphik stellen damit die Texte der vor- und frühakademischen Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts ein in sich geschlossenes Phänomen dar.