

Druckgraphik

Kunst des Dazwischen

Barbara Stoltz

**Die Kunst des Schneidens und die gedruckte Zeichnung.
Theorie der Druckgraphik in der Kunstliteratur des 16. und
17. Jahrhunderts.** Merzhausen, ad picturam 2023. 512 S.,
90 Abb. ISBN 978-3-942919-08-1. € 68,00.

Open Access: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.489>

Dr. Ulrike Keuper
Kunsthistorisches Institut
Ludwig-Maximilians-Universität München
ulrike.keuper@kunstgeschichte.uni-muenchen.de

Kunst des Dazwischen

Ulrike Keuper



In der Kunstgeschichte hat sich die Druckgraphik, so scheint es, längst als Forschungsfeld etabliert. Selbst der sogenannten Reproduktionsgraphik wird nicht mehr bloß dokumentarischer Wert beigemessen; vielmehr gewinnen, womöglich unter dem Eindruck einer Allgegenwart des digitalen Bildes, Fragen von deren eigener Materialität, spezifischer Genese und ästhetischen Effekten zunehmend an Aufmerksamkeit. Als Gegenstand der Theoriebildung hat es die Druckgraphik allerdings nach wie vor schwer. Hierauf macht auch ein Sonderband des *Journal of Aesthetics and Art Criticism* zu *Printmaking and Philosophy of Art* von 2015 aufmerksam und führt hierfür unter anderem historische Gründe an: Druckgraphik füge sich nicht so recht in das System der bildenden Künste und erscheine im Vergleich zu Skulptur,

Malerei und Zeichnung „less like an organic form of its own and more like one pressed into service of the other forms.“ Zudem werde die Wahrnehmung von Druckgraphik als ästhetisch-künstlerische Praxis von ihrer besonderen Nähe zum Markt und ihrem arbeitsteiligen, handwerklichen Charakter überlagert. Als vorherrschende Ursache für die Randständigkeit der Druckgraphik in der Theoriebildung macht die Herausgeberin Christy Mag Uidhir jedoch den ihr bis heute anhaftenden Ruf, ein bloß reproduzierendes Medium zu sein, verantwortlich (Mag Uidhir 2015, 2).

Theorielücke

Schon in ihrer Frühzeit im 15. und 16. Jahrhundert sorgten wohl ihre Doppelnatur als Kunstform und Kommunikationsmedium sowie ein von der *inventio* dominierter Diskurs dafür, dass die Druckgraphik kaum akademische Beachtung fand. In jedem Fall dauerte es fast anderthalb Jahrhunderte, bis sie in Gestalt von Holzschnitt und Kupferstich als theoriewürdiger Gegenstand eigenen Rechts in das Blickfeld der Kunstliteratur rückte. Längst waren gedruckte Bilder allgegenwärtig, hatten Künstler wie Andrea Mantegna, Albrecht Dürer oder Lucas van Leyden die Druckgraphik zu ungeahnten künstlerischen Höhen geführt – da erst erschien mit Giorgio Vasaris *Vite* 1550/1568 der erste umfassende Theoriebeitrag zum Bilddruck (und damit zu einer Zeit, als der Buchdruck im Diskurs schon lange etabliert war).

Mit *Die Kunst des Schneidens und die gedruckte Zeichnung. Theorie der Druckgraphik in der Kunstliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts* von Barbara Stoltz lässt sich die Gattung mit ihrem komplexen, arbeitsteiligen Prozess der Bildhervorbringung über den Weg ihrer frühen Diskurse als reizvolles theoretisches Problem (wieder-)entdecken. Die 2023 erschienene,

leicht überarbeitete Fassung der Habilitationsschrift macht es sich zum Anliegen, einen bislang fehlenden Überblick über die frühneuzeitliche Kunstliteratur zu geben, welche sich Fragen der Druckgraphik und der sie betreffenden Konzepte (Invention, Imitation, Reproduktion) widmet (16). An eine Betrachtung von Hoch- und Tiefdruck im Spiegel der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit schließt sich ein umfassender Quellenanhang an, der, chronologisch nach Verfasser geordnet, Textstellen von ca. 1520 bis zum Ende des 17. Jahrhunderts von niederländischen, deutschen, französischen und englischen Autoren zusammenträgt und diese eingehend kommentiert.

Die meisten der versammelten Schriften sind einschlägig und liegen in modernen Editionen vor, sowohl, was die ersten ausdrücklich der Druckgraphik gewidmeten Traktate angeht (Abraham Bosse, *Traicté des manieres de graver*, 1645; John Evelyn, *Sculptura*, 1662), als auch, was Viten, topographische Literatur und andere Textgattungen betrifft, denen Stoltz Aussagen zur Druckgraphik entnimmt. In der kondensierten Zusammenstellung und ausführlichen Kommentierung vermag die vorliegende Anthologie den etwas anders zugeschnittenen Quellenanhang des Standardwerks zur frühen italienischen Reproduktionsgraphik von Norberto Gramaccini und Hans Jakob Meier (Gramaccini/Meier 2009) sinnvoll zu ergänzen und die Lücke zu schließen zu Gramaccinis Anthologie französischer Literatur des 18. Jahrhunderts zur Druckgraphik (Gramaccini 1997).

Abwertungen

Über das Kompilieren hinaus erhebt Stoltz den Anspruch, die von ihr ausgewählte Kunstliteratur einer Revision zu unterziehen. Vasaris über verschiedene Passagen seiner *Vite* der Ausgaben 1550 und vor allem 1568 verteilte Einlassungen zur Druckgraphik beispielsweise nehmen auch bei ihr eine zentrale Stellung für die Theoriebildung der Gattung ein, als erste und zugleich folgenreichste, die den gesamten druckgraphischen Prozess und das System analysieren, in das er eingebettet ist (Maler, Kupferstecher, Verleger etc.). Allerdings zeigt Stoltz auf, dass diese

in einen Kontext allgemein fruchtbaren Nachdenkens über Druckgraphik um die Jahrhundertmitte fielen (vgl. etwa die von Francisco de Holanda verfasste, bis ins 19. Jahrhundert unveröffentlichte Schrift *De Pittura Antigua* von 1548 oder den Traktat *Disegno* von Anton Francesco Doni von 1549). Zudem macht die Autorin geltend, die seit David Landau vorherrschende Auslegung, „Vasari habe die Druckgraphik nur als ein Kommunikationsmittel verstanden und ihre Funktion eingrenzend in der Reproduktion festgelegt“, könne „mit dem vorliegenden Buch revidiert werden“ (16). Wobei sie die Einschätzung, Vasari habe der Druckgraphik durchaus als eigenständige Kunstgattung gerecht werden wollen, mit vorangehenden Studien wie jener von Sharon Gregory zu *Vasari and the Renaissance Print* teilt (Gregory 2012).

Die Sonderstellung Vasaris für die Theoriegeschichte der Druckgraphik scheint hier auch deshalb gerechtfertigt, da vor ihm die sich von anderen Bildgattungen grundsätzlich unterscheidende Genese des druckgraphischen Blattes ein blinder Fleck war: Als Pomponius Gauricus 1504 in *De sculptura* die Stecherkunst Giulio Campagnolas in seiner Eloge auf den Künstler als *ars nova* rühmte, bezog er sich nicht etwa auf die Neuartigkeit des Verfahrens, das die Antike nicht kannte – sondern auf die durch das Verfahren hervorgebrachte Bildästhetik, die allein durch Licht- und Schattenwirkungen ‚malerische‘ Effekte erziele und auf diese Weise sogar Apelles, den paradigmatischen Maler der Antike, übertreffe. „Das ‚Neue‘ der Kunst besteht mit der Druckgraphik also nicht in der schlichten Tatsache, dass ein Bild auf Papier gedruckt werden kann, sondern in der bahnbrechenden Bildwirkung, die mit reduzierten Mitteln Realitätsnähe erreicht“ (Stoltz 2013, 20). Sprich: Das druckgraphische Bild wird als Untergattung der Malerei behandelt.

Nicht nur der unklare Status des gedruckten Bildes im Gattungsgefüge mag eine Erklärung für die Zurückhaltung der frühen Kunstliteratur sein, auch dessen genuiner Charakter als vervielfältigtes Bild machen dieses damals wie heute zu einer Herausforderung in terminologischer wie medientheoretischer

Hinsicht. Nach mit Quellenanthologien flankierten Studien zur Reproduktionsgraphik – allen voran die Trilogie von Gramaccini und Meier (Gramaccini/Meier 2002 und 2009, Meier 2020) –, lädt auch das Buch von Stoltz zu einem differenzierteren Blick ein: Wie in ihrer Anthologie und deren Kommentierung erneut nachvollziehbar wird, ist insbesondere für die frühe Phase der Druckgraphik die in der Moderne etablierte Kategorisierung in ‚Original-‘ bzw. ‚Künstlergraphik‘ (Druckgraphik nach eigenen Entwürfen) und ‚Reproduktionsgraphik‘ (Druckgraphik, die Bilder anderer Urheber:innen repräsentiert) unterkomplex.

Invention und Imitation

Auch in seiner wertenden Konnotation ist das Begriffspaar Original-/Reproduktionsgraphik anachronistisch, setzte doch erst ab dem 18. Jahrhundert die bis heute nachwirkende pauschale Abwertung kopierender und reproduzierender Kunstformen ein (etwa bei Jonathan Richardson d. Ä. und d. J., *Traité de la Peinture et de la Sculpture*, 1728). Zugleich verhalf die Konjunktur der Reproduktion von Gemälden im Stich im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts – insbesondere in Frankreich – der Idee der Druckgraphik als ‚Übersetzung‘ des Ausgangswerks zum Aufstieg: Ein Begriff, in dem, anders als bei ‚Kopie‘ oder ‚Reproduktion‘, das gesamte Spektrum von bloß nachahmend bis hin zu schöpferisch aufgehoben ist und der die eminente Bedeutung der Druckgraphik für die Propagierung der Malerei würdigt, die bereits in den frühesten Schriften akzentuiert wird (erstmalig in Marcantonio Michiels – unveröffentlichter – *Notizia d'opere del disegno*, 1520–43). Stoltz kann in ihrer Kommentierung des Vitenwerks Giovanni Bagliones von 1642 allerdings zeigen, dass auch ein Systematisierungsanspruch in Bezug auf die Unterschiede zwischen – in Stoltz' eigener Terminologie – ‚autoreigener‘ und ‚reproduzierender‘ Druckgraphik kein Kind des 18. Jahrhunderts ist, sondern bereits in Bagliones Ausführungen zu den *intagliatori* angelegt ist (vgl. auch Stoltz 2010).

Im gedruckten Bild sind mit *inventio* und *imitatio* in der Tat Leitkonzepte der frühneuzeitlichen Kunsttheo-

rie besonders virulent und zugleich allgegenwärtig, was die Druckgraphik eigentlich zu einem zentralen Feld frühneuzeitlicher Kunstdiskurse machen müsste – Stoltz fragt daher danach, „welchen Einfluss umgekehrt die druckgraphische Kunst auf die Bedeutung der Nachahmung und des Schöpferischen innerhalb der Kunsttheorie ausgeübt hat“ (176). Die Verfasserin verweist in diesem Zusammenhang auf die Rolle des Studierens und Abzeichnens von Stichen in der künstlerischen Ausbildung sowie auf die Druckgraphik als Vehikel überregionalen künstlerischen Austauschs bzw. des Wettstreits zwischen Künstlern – Praktiken, die Thema in kunstliterarischen Texten sind und durchaus von anderen Kunstgattungen divergierende Formen der *imitatio* adressieren.



Abb. 1 | Lucas van Leyden, *Virgil im Korbe*, 1525.
Kupferstich, 243 × 189 mm, I. Zustand von III. Amsterdam,
Rijksmuseum, Inv. RP-P-OB-1721 [↗](#)

Der mögliche Modellcharakter der Druckgraphik für Nachahmungstheorien wird so indes nur angerissen und wäre weitere vertiefende Studien wert.

Terminologische Feinjustierungen

Durch die von Stoltz zusammengetragenen Schriften zieht sich auch die Suche nach einer Taxonomie der Druckgraphik, die aufgrund der relativen Neuartigkeit und somit ‚Traditionslosigkeit‘ des Verfahrens keinen Rückgriff auf hergebrachte Konzepte zuließ. Es liegt also in der Natur der Sache, dass terminologische Diskussionen in der vorliegenden Studie einigen Raum einnehmen, v. a. in Bezug auf historische Begrifflichkeiten. Stoltz legt aber auch eigene Vorschläge zur Revision bis heute gültiger Sprachkonventionen vor. So führt sie den Terminus ‚Druckbild‘ ein, um das druckgraphische Bild ungeachtet des Modus seiner Entstehung aus einem Hoch- oder Tiefdruckverfahren (bzw. deren Mischformen) und zugleich unabhängig von seiner – durchaus divergierenden – Erscheinungsform auf dem jeweiligen Blatt ansprechen zu können (21). Dies ist angesichts der Unschärfen gängiger Begriffe wie ‚Stich‘ oder ‚Blatt‘ – ersterer verengt nicht zuletzt die Wahrnehmung auf den Kup-

ferstich und lässt damit die enorme technische Vielfalt auf dem Feld der Druckgraphik vergessen – ein durchaus überzeugender Vorschlag.

Dessen rigide Umsetzung gerät jedoch an Grenzen: Mag die unkonventionelle Rede vom ‚Druckbild‘ in den Passagen theoretischer Diskussion von gewinnbringender Klarheit sein, so führt sie an anderer Stelle, etwa bei Werkanalysen, zu Irritationen. Die Verfasserin, die sich insgesamt für einen stark modernisierenden Modus des Übersetzens von Originalzitatens entschieden hat, übersetzt sogar *stampa*, *engraving*, *Stich* etc. in historischen Zitaten mit ‚Druckbild‘ – und tilgt damit die der Rede vom ‚Stich‘ in Bezug auf ein druckgraphisch erzeugtes Blatt zugrundeliegende Paradoxie. Dabei macht Stoltz diese sprachliche Konvention, die den Akt des Stechens in die Kupferplatte und das papierne Resultat des Druckvorgangs miteinander vermengt, als ein Charakteristikum des Sprechens über Druckgraphik aus.

Viel mehr noch, sie wertet diese als Indiz für den von ihr festgestellten ‚gespaltenen Charakter‘ der Druckgraphik. In der Tat erhellt Stoltz mit dem von ihr bereits in früheren Aufsätzen lancierten Begriff der „Spaltung“ (etwa: Stoltz 2012) eine wesentliche



| Abb. 2 | Domenico Beccafumi, Drei ruhende männliche Figuren, c. 1540–47. Kupferstich und Holzschnitt aus einem Block, 206 × 395 mm. Washington, Library of Congress, Inv. FP-XVI-B388,1 [↗](#)

Eigenschaft der Druckgraphik, die die Verfasserin für deren prekären Status in der Kunsttheorie mitverantwortlich macht: Der Arbeitsprozess entzweit die manuelle Arbeit am Bild auf der Platte von dessen Erscheinen auf dem Abzug; die Druckgraphik führt also zu einer „Doppelexistenz des Kunstwerks in Druckbild und Druckplatte“ (35). Im vom *Paragone*-Diskurs dominierten System der frühneuzeitlichen Kunsttheorie rückt die ‚bildhauerische‘ Bearbeitung des Holzstocks respektive der Kupferplatte zur Erzeugung eines Reliefs die Druckgraphik in den Bereich der Skulptur, während die mit Linien modellierte Hell-Dunkel-Ästhetik des Abzugs sie wiederum der Malerei (bzw. der Zeichnung) zuordnet. Statt als Gattung sui generis führt die Druckgraphik somit lange Zeit eine Existenz als Zwitterwesen, das vornehmlich an gattungsfremden Parametern gemessen wird.

Bildpraxis als Theoriebeitrag

Wie Praktiker der Druckgraphik selbst sich in einem solchen diskursiven Spannungsfeld bewegen, skizziert der Epilog, den Stoltz auf den theoriegeschichtlichen Hauptteil folgen lässt. Mit drei monographischen Kapiteln zur druckgraphischen Produktion von Lucas van Leyden (Kupferstich), Domenico Beccafumi (Holzschnitt) und Rembrandt van Rijn (Radierung) versucht die Verfasserin, beispielhaft Interaktionen zwischen Theoriediskurs und künstlerischer Praxis aufzuzeigen bzw. die Drucke der drei Künstler als eigene, bildpraktische Diskursbeiträge vorzustellen. Bei van Leyden | **Abb. 1** | wäre ein solcher laut Stoltz „ein bewusster methodischer Umgang mit den Elementen Linie und Fläche“ in Auseinandersetzung mit Dürer (Linie) und Raimondi (schraffierte Flächen) und mit dem Ziel, eine eigenständige Bildsprache



| **Abb. 3** | Rembrandt van Rijn, *Der Tod Mariens*, 1639. Radierung und Kaltnadel, 394 × 315 mm, I. Zustand von II. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-P-1962-2

gegenüber der Malerei zu behaupten (246, 248). Die Chiaroscuro-Holzschnitte des Malers Beccafumi | **Abb. 2** | wiederum, die dieser teilweise mit den gravierten Linien des Kupferstichs kombinierte, wertet Stoltz als Vereinigung von *disegno* und *colore* – Kategorien, die bei dem, so vermutet Stoltz, von Beccafumi direkt rezipierten Vasari bei monochromen Techniken in ein ambivalentes Verhältnis zueinander geraten (267). In Bezug auf Rembrandt | **Abb. 3** | fragt die Autorin, ob dessen druckgraphisches Œuvre „als eine stete Auseinandersetzung mit dem Wesen des druckgraphischen Bildes angesehen werden“ könne, „als Versuch, normative Eigenschaften des Druckbildes und seine eigentliche Bildsprache zu erfragen oder festzulegen“ (286) – ein solcher metapoetischer Umgang mit den Mitteln der Druckgraphik wird Rembrandt allerdings schon seit längerem von der Forschung zugeschrieben (vgl. etwa Suthor 2014). Rembrandts Radierungen, die bewusst ihre eigene Faktur erkunden, sieht Stoltz als wohl konsequenteste Formulierung einer Autonomie druckgraphischer Bildsprache, die sich von der Zuordnung oder Konkurrenz zu anderen Bildgattungen befreit. Für die frühneuzeitliche Kunsttheorie ist die Druckgraphik, dies wird mit Stoltz' Studie einmal mehr deutlich, ein Gegenstand, der ständig changiert: zwischen Druckplatte und Druckbild, zwischen skulptural und malerisch, zwischen schöpferisch und reproduzierend, zwischen Funktionalität und autonomer Sinnlichkeit. Die Gattung wird somit betrachtet wie ein in die Kupferplatte eingraviertes Bild, das sich nur durch ständiges Kippen und Drehen der glänzenden Oberfläche offenbart und das doch nie in seiner Gänze ansichtig wird. *Die Kunst des Schneidens und die gedruckte Zeichnung* ist keine thesenfreudige Arbeit, sensibilisiert jedoch ausgehend von den Diskursen des 16. und 17. Jahrhunderts für die medientheoretischen Herausforderungen des Hoch- und Tiefdrucks. Die im Open Access erschienene Publikation erschließt zentrale Texte zur Druckgraphik und ordnet sie in die Kunstdiskurse der Zeit ein. Somit bietet sie einen kompakten Einstieg in die Druckgraphik im Spiegel der Literatur der Frühen Neuzeit.

Literatur

- Gramaccini 1997:** Norberto Gramaccini, Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert. Eine Quellenanthologie, Bern 1997.
- Gramaccini/Meier 2002:** Norberto Gramaccini und Hans Jakob Meier, Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktionsgraphik, 1648–1792, Berlin/München 2002.
- Gramaccini/Meier 2009:** Norberto Gramaccini und Hans Jakob Meier, Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgrafik 1485–1600, Berlin/München 2009.
- Gregory 2012:** Sharon Gregory, Vasari and the Renaissance Print, Farnham u. a. 2012.
- Mag Uidhir 2015:** Christy Mag Uidhir, Introduction, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 73/1, Winter 2015, Special Issue: Printmaking and Philosophy, ed. by Christy Mag Uidhir and Cynthia Freeland, 1–8.
- Meier 2020:** Hans Jakob Meier, Die Kunst der Interpretation. Rubens und die Druckgraphik, Berlin/München 2020.
- Stoltz 2010:** Barbara Stoltz, Giovanni Bagliones „Vite degli Intagliatori“ und die Theorie der Autorschaft – *disegno, inventio, imitatio*, in: Markus A. Castor, Jasper Kettner, Christien Melzer und Claudia Schnitzer (Hg.), Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention, München/Berlin 2010, 249–260.
- Stoltz 2012:** Barbara Stoltz, Das Bild-Druckverfahren in der Frühen Neuzeit, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 39, 2012, 93–117.
- Stoltz 2013:** Barbara Stoltz, *Ars nova? Die neue Kunst? Die Bedeutung der Druckgraphik in der Kunstliteratur des 15. und des frühen 16. Jahrhunderts*, in: *Ars nova. Frühe Kupferstiche aus Italien. Katalog der italienischen Kupferstiche von den Anfängen bis um 1530 in der Sammlung des Dresdener Kupferstich-Kabinetts*, hg. v. Gudula Metzke, Petersberg 2013, 18–29.
- Suthor 2014:** Nicola Suthor, Rembrandts Rauheit. Eine phänomenologische Untersuchung, Paderborn 2014.