

DIE ERFINDUNG DER BILDERFLUT

Raffael und seine Kupferstecherwerkstatt

CORINNA HÖPER

Die eigentliche Geburtsstunde unserer heutigen Bilderflut liegt weit zurück, denn nicht nur der Buch- sondern vor allem der Bilddruck hat die Welt seit dem 15. Jahrhundert radikal verändert. Vor allem die sogenannte Reproduktionsgrafik, d.h. die Wiedergabe von Gemälden, hauptsächlich im Kupferstich, war dabei über die Jahrhunderte wegweisend und ist doch heute fast vergessen. Selbst von der Kunstgeschichte wird sie immer noch unterbewertet, sowohl was ihre »Kunst« angeht, als auch ihre »Geschichte«, d.h. den gesellschaftlichen Prozess, den sie ausgelöst und dessen Entwicklung sie über lange Zeit begleitet hat.¹ Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, d.h. bis zur Erfindung der Fotografie, war die Reproduktionsgrafik die einzige Möglichkeit, Kunstwerke in Abbildungen zu vervielfältigen. Speziell Raffael hatte zu Beginn des 16. Jahrhunderts an der Einführung und Verbreitung dieser durchaus europäisch orientierten Bildvermittlung einen ganz entscheidenden Anteil.

Grundsätzliche Voraussetzung für die neue Art der Bildvermittlung war die Erfindung des Holzschnitts (in Weiterentwicklung des Buchdrucks) und bald darauf des leichter und schneller zu handhabenden Kupferstichs (der aus der Metallpunzierung hervorging) in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Seit dem 16. Jahrhundert wurde speziell die Reproduktionsgrafik zur wichtigsten Quelle kultureller Information: Sie vermittelte eine umfassende Enzyklopädie der Welt der Kunst an allen Orten und in allen Bevölkerungsschichten. Erst mit Beginn des Zeitalters der technischen Reproduzierbarkeit, der Fotografie um die Mitte des 19.

¹ Der Beitrag fußt weitgehend auf Höper/Brückle/Felbinger (2001). Zum Anteil der Reproduktionsgrafik am gesamten Schaffen aller Grafiker vgl. Ivins jr. (1943: 146): »The reproductive Print makers ... were at least ninety-nine percent of all print makers [...]«.

Jahrhunderts, begann ihr Untergang; ihr wichtigstes Medium, der Kupferstich, wird heute an kaum einer Akademie noch gelehrt.²

Die in großer Zahl erhaltenen Werke, die nicht zuletzt auch der Institution »Kupferstichkabinett« ihren Namen gegeben haben, werden als Massenproduktion gering geschätzt, wozu auch der unglückliche Gattungsbegriff »Reproduktionsgrafik« nicht gerade hilfreich beiträgt. Trotz zahlreicher Vorschläge hat die Kunstgeschichte jedoch noch immer keinen anderen adäquaten gefunden, der zwischen »übersetzender Grafik« (»stampa di traduzione«) und »Interpretationsgrafik« anzusiedeln wäre.³

Dennoch sollte nie vergessen werden, dass die Wurzeln unserer derzeitigen Bilderflut mit technischen Reproduktionsmöglichkeiten letztlich in der »medialen Revolution des 15. Jahrhunderts« liegen, als zum ersten Mal Bilder nicht mehr nur in Kirchen und Palästen von wenigen zu sehen waren, sondern in großer Zahl in die Häuser flatterten und das Sammeln von Kunst sowie der Kunstgenuss vielen offen stand, ohnangesicht von Beruf, Stand, Herkunft oder sozialem Rang.⁴

Reproduktionsgrafik bedeutet die »Vermenschlichung« des Bildes vom Gegenstand des Kults und Glaubens, der Verehrung, Repräsentation und Illusion hin zu einem des privaten Lebens mit der Möglichkeit einer vom Aufbewahrungsort unabhängigen, allein vom Individuum zu bestimmenden Rezeption. Anhand dieser Blätter wurde über Kunst diskutiert, entstanden Kunstkritik und Kunstgeschichte, die wiederum Voraussetzung waren für die Erfindung von Museen und ihrer Katalog, d.h. der institutionellen Vermittlung von Kunst. Reproduktionsgrafik war daher die »Schule des Sehens« schlechthin.⁵

² Zur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in größeren Teilen Europas geführten Diskussion, welches Reproduktionsverfahren das bessere sei, Kupferstich oder Fotografie, vgl. Höper/Brückle/Felbinger (2001: 107-111) sowie Renié (1998: 41-53), Peters (2000: 3-32) und Heß (2001: 137-144).

³ Man denke auch an Negativ-Begriffe wie »holzschnittartig« oder »abgekupfert«, die aus der Grafik herrühren, oder gar den ironisch-drohenden, im Volksmund immer noch üblichen Spruch »Mein lieber Freund und Kupferstecher!«. Zu den verschiedenen Benennungsversuchen siehe Höper/Brückle/Felbinger (2001: 73, 112 Anm. 1, 115 Anm. 101-106).

⁴ Vgl. den Ausspruch des Grafen d'Alton, eines Zeitgenossen von Goethe: »Bei Kupferstichen kann ich sagen: was ich Gutes habe, hat kein Monarch besser – was wohl niemand von Gemälden sagen kann«; vgl. Höper/Brückle/Felbinger (2001: 75, 115 Anm. 117).

⁵ Noch 1873 forderte der Ordinarius für Kunstgeschichte Gottfried Kinkel auf dem ersten internationalen Kunsthistorikerkongress für die Universitäten, die Kunstgeschichte lehren, jeweils eine eigene Kupferstichsammlung anzulegen, und im Seminarraum der Berliner Universität hatte Hermann Grimm die Reproduktionsstiche von Giovanni Volpato nach Raffaels Fres-

Die Kunstgeschichte selbst beschäftigte sich in Gestalt ihres ersten prominenten Vertreters, Giorgio Vasari, erstmals mit der Druckgrafik am Beispiel Raffaels. In der ersten Edition seiner »Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori« von 1550 werden die Kupferstecher um Raffael nur am Rande in dessen Lebensbeschreibung erwähnt, in der zweiten Ausgabe von 1568 widmete Vasari jedoch erstmals einem Kupferstecher, Marcantonio Raimondi, ein eigenes Kapitel, das er zudem nutzte, eine allererste Geschichte der Druckgrafik überhaupt zu schreiben, in der nicht nur italienische Künstler, sondern auch Martin Schongauer, Albrecht Dürer und Lucas von Leyden berücksichtigt wurden. Zudem definierte er dort den Nutzen der Grafik als Kommunikationsmittel, auch unabhängig von ihrer Qualität:

»Mit dem Kupferstich haben sich viele andere befasst, die zwar nicht solche Vollkommenheit besessen, aber nichts desto weniger mit ihren Mühen der Menschheit genützt haben; sie haben viele Bilder und Werke ausgezeichnete Maler ans Licht gebracht und die Möglichkeit, die verschiedenen Erfindungen und Manieren der Maler zu sehen, denen verschafft, die sich nicht an jene Plätze begeben können, wo ihre Hauptwerke sind.« (Vasari 1998, Bd. 5: 426, 430).

Reproduktionsgrafik ist nie Kopie oder Replik eines Originals, sondern übersetzt, in der interpretierenden Person des individuellen Kupferstechers sowie unter dem Einfluss des jeweiligen Zeitstils, dem letzterer verpflichtet ist, das Original in ein anderes Medium. Die Unterschiede entstehen durch:

- die Übertragung in andere Maßverhältnisse: fast ausschließlich kleiner als das Original,
- die Reduktion der Farbwerte auf alle erdenklichen Nuancen zwischen Schwarz (Druckfarbe) und Weiß (Papier),
- den Wechsel des Bildträgers: von Holz, Leinwand oder Mauer zum leichter zu handhabenden Papier,
- die Technik: von gemalter Fläche zur gedruckten Linie.

Die Reproduktionsgrafik bewegt sich somit zwischen Übersetzung und Interpretation des Originals und erhält dadurch einen eigenen ästhetischen und künstlerischen Stellenwert. Sie ist ein selbstständiges Werk, in dem Kunst aus Kunst entsteht.

ken im Vatikan an den Wänden aufgehängt »als dauernde ästhetische Norm«; vgl. Stalla (2001: 37, 40-41).

Die Annäherung an das Kunstwerk ist in der Reproduktionsgrafik direkter: In Abwesenheit von Farbe wird der Betrachter weniger emotional als vielmehr intellektuell gefordert. Im Kupferstich kann er wie in einem Buch lesen, erhält Informationen und beginnt den eigentlichen Dialog mit dem Werk. Dabei steht – als neue Form der Bildlektüre – die Kommunikation der Idee des Kunstwerks im Vordergrund, die Grafiken übernehmen die Rolle von Botschaftern. Dem Betrachter öffnet sich somit ein doppeltes Fenster der Erkenntnis: Er sieht nicht nur die Erfindung des Malers, sondern zugleich deren Interpretation durch den Kupferstecher und erlebt eine durch die Grafik in Gang gesetzte Freiheit im Umgang mit der Kunst.

Dürer, Raffael und Raimondi

Obleich die Mobilität in früheren Jahrhunderten mit der unsrigen nicht zu vergleichen ist, so kannten sich die Künstler doch seit dem späteren 15. Jahrhundert untereinander zumindest durch ihre Werke auf Papier, d.h. Zeichnungen und Grafik. Albrecht Dürer (1471-1528) beispielsweise, der zwar Oberitalien bereist hatte aber nie bis Rom und zu Raffael persönlich gekommen war, schickte seinem Malerkollegen etliche seiner Holz- und Kupferstiche, die dieser in der Werkstatt aufhängte. Raffael wiederum bedankte sich mit Zeichnungen, darunter einer mit »Zwei Aktfiguren«, auf der Dürer 1515 notierte, dass Raffael sie ihm geschickt habe.⁶ Auch war es Dürer, der Raffael schließlich auf die Idee brachte, seine Werke in der Grafik zu vervielfältigen:

»Da Raffael hierbei gesehen hatte, wie Albrecht Dürer bei seinen Kupferstichen zu Werke ging, so wünschte er ebenfalls zu zeigen was er in dieser Kunst vermöge, deshalb ließ er den Marco Antonio aus Bologna vielfältige Übungen in dieser Kunst anstellen, und da sie demselben trefflich gelangen, ließ er ihn seine ersten Sachen drucken.« (Vasari 1998, Bd. 4: 354).

Dies war die Geburtsstunde einer der fruchtbarsten und erfolgreichsten Künstlergemeinschaften, die es je gegeben hat. Sie bot, in diesem Aus-

⁶ Lodovico Dolce berichtet 1557, dass Raffael die Stiche aufhängte und lobte; vgl. Quednau (1983: 130 Anm. 12). Zur Zeichnung Raffaels in Dürers Besitz vgl. Kaplan (1974: 50-58); Nesselrath (1993: 376-389). Zur raschen Verbreitung von Stichen auch über die Landesgrenzen hinaus vgl. Huber (1997/98: 22f.). Vasari berichtet über Stiche »fatte da Martino [d.i. Martin Schongauer] e da Alberto Duro«, die bereits Ende der achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts in Florenz eingetroffen sind, vgl. Gramaccini (2003: S. 21, 28 Anm. 56).

maß, zum ersten Mal die Chance der Vervielfältigung von Ideen eines Künstlers, Raffael, durch einen Kupferstecher, Marcantonio Raimondi (um 1475/80-1528).⁷

Zwar hatte auch Dürer Werkstattmitarbeiter, doch lag die Hauptlast der künstlerischen Herstellung seiner Holzschnitte und Kupferstiche bei ihm selbst. Raffael hingegen hat nie einen Grabstichel in die Hand genommen, sondern allein die Ideen geliefert, die sein Unternehmen dann praktisch und mit einer gewissen künstlerischen Freiheit umsetzte.

Raffael, seit 1508 in Rom, arbeitete zur Zeit der Gründung der Kupferstecherwerkstatt bereits an der Ausmalung der Stanzen im Vatikan. Raimondi stieß 1510 dazu. Zu diesem Zeitpunkt war er kein unbekannter mehr und hatte bereits eine glanzvolle Karriere hinter sich.⁸ Raimondis Geburtsdatum ist ungewiss, vermutlich kam er 1475/80 in Argini bei Bologna zur Welt und wurde Schüler des Goldschmieds und Malers Francesco Francia. 1506 ist er in Venedig anzutreffen, wo er erstmals Holzschnitte von Albrecht Dürer sah und kaufte, wie Vasari berichtet:

»[...] so vertat er in diesen Blättern fast alles Geld, was er von Bologna mitgenommen [...] Und da Marcantonio sah, wieviel Ehre und Vorteil derjenige wohl erwerben konnte, der eine solche Kunst in Italien ausübte, faßte er den Beschluß, sich derselben mit aller gebührenden Genauigkeit und Sorgfalt zu widmen; so begann er, Dürers Holzschnitte zu reproduzieren [...] Diese genossen wegen ihrer Neuartigkeit und Schönheit ein derartiges Ansehen, daß jeder versuchte, sie zu erwerben. Nachdem er sie also in Kupfer gestochen hatte, mit breiten Linien, dem Holz entsprechend, in das Dürer geschnitten hatte [...] und auch dessen Markenzeichen gemacht hatte, also [...] AD, reüssierte es derart, daß seine Arbeiten von der Hand Dürers gehalten und als dessen Originale verkauft und gekauft wurden, da niemand wußte, daß sie von Marcantonio gemacht worden waren [...] Darüber erboste sich Dürer derart, daß er nach Venedig kam, sich an die Signoria wandte und Marcantonio anzeigte; ihm wurde aber nur gewährt, daß Marcantonio nicht mehr den Namen noch das Monogramm des oben genannten Dürer in seinen Werken verwenden sollte.« (Vasari 1998, Bd. 5: 405-406).

⁷ Zum Vorläufer auf diesem Gebiet, Andrea Mantegna, der die Reproduktion seiner Zeichnungen bereits in kleinerem Maße betrieben hatte sowie zur Frage, inwieweit er selbst als Stecher tätig war, vgl. Boorsch (1992: 58f.); Landau (1992: 44-54); Christiansen (1993: 604-612); Wright (1998: 72-90); Gramaccini (2003: 23-25).

⁸ Für eine Bibliographie zu Raimondi vgl. Höper/Brückle/Felbinger (2001: 112 Anm. 7) sowie Pon 2004.

Ob Dürer, der 1506 zum zweiten Mal nach Venedig reiste, wirklich wegen der Kopien kam oder ob er diese erst in Italien bemerkt hat, bleibt fraglich. In jedem Falle erreichte er vor dem venezianischen Rat zwar kein Privileg zum Schutz seiner Drucke, sondern nur eine Art Vergleich: Raimondi durfte weiter kopieren, das Dürer-Monogramm jedoch nicht mehr verwenden, d.h. die Signatur schützte zwar das Produkt, nicht aber das geistige Eigentum.⁹



Abb. 1: Albrecht Dürer »Geburt Mariae«, Holzschnitt um 1503

Raimondis Dürer-Kopien (vgl. Abb. 1-2) sind nicht als bewusste Straftat, sondern eher als Reaktion auf den Markt zu verstehen. Dürer-Drucke waren in Italien gefragt, standen aber nie ausreichend zur Verfügung und

⁹ Zu eventuellen Irrtümern in Vasaris Bericht vgl. Gramaccini (2003: 21-22), der vermutet, dass Dürer gemeinsam mit Raimondi eine italienische Ausgabe des »Marienlebens« auf den Markt brachte: Erst als Raimondi sich mit Raffael zusammentat, soll Dürer die Verwendung des Monogramms untersagt haben. Vgl. dazu einen Brief Dürers von 1506, in dem er beklagt, dass italienische Künstler seine Werke kopierten; Panofsky (1955: 109). Zu Dürer-Kopien seit 1494 vgl. Pon (2004: 39) sowie Held (1975); Strieder (1978); Gillis (2000/01: 84-95). Vgl. auch das Ratsprotokoll der Stadt Nürnberg vom 2.1.1512, laut dem ein Grafikhändler in Nürnberg keine Dürer-Kopien mehr verkaufen durfte; Pon (2004, 140, 197 Anm. 17) sowie allgemein Borea (1989/90: 22); Loewenstein (2002).

waren sehr teuer. Raimondis »Dürers« waren auch nach seinem Tod so populär, dass sie, da sich die Kupferplatten erhalten hatten, bis ins 19. Jahrhundert nachgedruckt wurden.¹⁰



Abb. 2: Marcantonio Raimondi »Geburt Mariae«, Kupferstich um 1506

Dürer wiederum schützte sich nach seiner negativen Erfahrung 1511 bei der Buchausgabe seines »Marienlebens« mit einem Nachdruckverbot:

»Wehe dir, Betrüger und Dieb von fremder Arbeitsleistung und Einfällen, laß es dir nicht einfallen, deine dreisten Hände an diese Werke anzulegen! Denn laß dir sagen, daß uns das Privileg durch den ruhmreichsten Kaiser des hl. römischen Reichs, Maximilian, erteilt ist, daß niemand in Nachschnitten diese Bilder drucken oder gedruckt innerhalb des Reichsgebiets verkaufen darf. Solltest du aber in Mißachtung oder aus verbrecherischer Habgier zuwiderhandeln, sei versichert, daß du nach Konfiskation deines Besitzes mit der schärfsten Strafe rechnen mußt.« (Schoch/Mende/Scherbaum Bd. 2, 2002: 220, 223 Anm. 48).

¹⁰ Der Clairobscur-Holzschneider Ugo da Carpi ließ 1516 »seine« Erfindung des Farbholzschnitts in Venedig als Privileg anmelden, obgleich es Vorläufer dieser Technik bereits in Deutschland gab; allerdings war er der erste, der sie in Italien anwendete; vgl. Dreyer (1972: 283-284, 300 Anm. 6); Pon (2004: 73-77); Matile (1998: 15). Zum Holzschnitt Dürers »Geburt Mariae« TIB (1980, Bd. 10: 175); Schoch/Mende/Scherbaum (2002, Bd. 2: Nr. 170); zur Kopie Raimondis TIB (1978, Bd. 27: 310).

Raffael und seine Kupferstecherwerkstatt

Die Idee Raffaels, seine oft hinter verschlossenen Türen verborgenen malerischen Werke im Entwurf, d.h. nach seinen Zeichnungen, zu vervielfältigen, ja auch Erfindungen ausschließlich für die Verbreitung im Kupferstich zu erstellen,¹¹ ging Hand in Hand mit Raimondis an Dürer geschulter meisterhafter Stichtechnik. Auch die neue Hochschätzung der Zeichnung in der Renaissance als eigenständiges Kunstwerk, die es wert ist, erhalten und vervielfältigt zu werden, trug dieser Rechnung. Schon bald nach der Gründung der Kupferstecherwerkstatt 1510 gesellten sich, der großen Nachfrage nach den Blättern wegen, weitere Kupferstecher dazu, allen voran Agostino Veneziano aus Venedig (um 1490 bis um 1540), Marco Dente aus Ravenna (um 1493-1527) sowie der Clair-obscur-Holzschneider Ugo da Carpi (um 1480-1532).

Die Präsenz dieser Kupferstecher-Werkstatt neben dem großen Maler-Atelier zeigt, dass Raffael hier offenbar eine Marktlücke entdeckt hatte, die nun mit dem Propagandamittel Grafik gefüllt werden konnte. Dabei steht sein Name auf den Stichen nicht allein stellvertretend für seine Person, sondern vor allem für sein künstlerisches Unternehmen – heute würde man wohl vom »Label« Raffael sprechen. Doch auch die Kupferstecher kamen in diesem Betrieb nicht zu kurz. Raimondi führte eine Neuerung in die Druckgrafik ein, indem er erstmals die Signatur aufteilte zwischen dem Erfinder der Komposition, Raffael (»invenit«), und dem ausführenden Kupferstecher (»fecit«). Damit wurde er dem Anspruch der Kupferstecher gerecht, am gemeinsamen Werk gleichwertig beteiligt gewesen zu sein. Und obgleich die Werkstatt als Gemeinschaft für die »Raffael-Grafik« auftrat, signierten die verschiedenen Stecher den größten Anteil der Blätter jeweils mit ihrem eigenen Namen oder Signet.

Zur perfekten Organisation der Werkstatt, in der wohl mindestens acht bis zehn Kupferstecher tätig waren, gehörte auch eine Art »supervisor«, der den Druck beaufsichtigte und gewissermaßen die Funktion des Verlegers übernahm, die bis dahin noch unbekannt in der Geschichte des Bilddrucks war. Auch hier fand Raffael in Bavario de' Carocci, genannt Baviera, die ideale Person. Baviera, über den kaum etwas bekannt ist,

¹¹ Zur Trennung der Begrifflichkeit zwischen »Raffael-Grafik«, d.h. ausschließlich nach Zeichnungen geschaffenen Stichen, sowie der eigentlichen, erst ab 1530 anzusetzenden Reproduktionsgrafik nach Gemälden vgl. Höper/Brückle/Felbinger (2001: 41, 73, 114 Anm. 94) sowie Landau/Parshall (1994: 162). Vgl. dagegen Bury (2001: 10) sowie Gramaccini/Meier (2003: 11), die eine prinzipielle Unterscheidung zwischen »Künstlergrafik« und »Reproduktionsgrafik« im 16. Jahrhundert ablehnen.

stammte aus Parma oder Bologna, Geburts- und Todesdatum sind nicht überliefert. Er hatte nicht nur den technischen Vorgang des Druckens unter sich, sondern war, nach Raffaels Tod 1520, der Besitzer der Platten und damit sicherlich auch später noch erheblich am Umsatz beteiligt.¹² Wie schon bei Dürer war auch die »Raffael-Grafik« keine Auftragskunst, sondern auf die Bedürfnisse des Marktes hin ausgerichtet.¹³

Das Zusammenspiel zwischen dem Ideenlieferer Raffael, den ausführenden Kupferstechern, die – wie noch gezeigt werden wird – ein hohes Maß an künstlerischer Freiheit bei der Umsetzung hatten, sowie dem Organisator, Drucker und Verleger war eine Art »manufakturmäßige Arbeitsteilung«. Hätte Raffael seine Kupferstiche, ähnlich wie etliche seiner Zeitgenossen, von der ersten Zeichnung über die Kupferplatte bis zum Druck allein produziert, wäre es nie zu dieser immensen Anzahl und Vielfalt seiner druckgraphischen Werke gekommen, mithin die Idee einer massenhaften Verbreitung seiner künstlerischen Intentionen nie in die Tat umgesetzt worden.

»Ein Handwerker, der die verschiedenen Teilprozesse in der Produktion eines Machwerks nacheinander ausführt, muß bald den Platz, bald die Instrumente wechseln. Der Übergang von einer Operation zur andren unterbricht den Fluß seiner Arbeit und bildet gewissermaßen Poren in seinem Arbeitstag. Diese Poren verdichten sich, sobald er den ganzen Tag eine und die dieselbe Operation kontinuierlich verrichtet, oder sie verschwindet in dem Maße, wie der Wechsel seiner Operation abnimmt.« (Marx 1968: 360-361).

Erst die Rationalisierung im Produktionsprozess, mit der diese Übergänge von einer Tätigkeit zur anderen eingespart werden, d.h. erst die Arbeitsteilung zwischen Zeichner, Stecher und Drucker in einer Interessengemeinschaft von gleichwertigen Spezialisten bzw. Partnern, trug nicht nur zur Qualitätssteigerung des gemeinsamen Produktes, sondern auch zu dessen Vielfalt in inhaltlicher und kompositorischer Sicht sowie zu den hohen Auflagenzahlen bei. Im Marxschen Sinne wird dabei jeder einzelne Künstler, der auf eine Teiltätigkeit im gemeinsamen Arbeitspro-

¹² Zur Bibliographie zu Veneziano, Dente und da Carpi vgl. Höper/Brückle/Felbinger (2001: 113 Anm. 31). Zu Baviera vgl. Pon (2004: 69-72), die vermutet, dass das leere Täfelchen, mit dem etliche Stiche Raimondis und anderer Kupferstecher signiert sind, die Signatur von Baviera als Verleger ist. Auch Dürer hatte den Vertrieb seiner Grafiken zwar zunächst selbst getätigt, gab ihn dann aber in professionelle Hände, so 1497 einem Konrad Schnitzer und 1500 einem Jakob Arnold; vgl. Schultheiss (1969: 79); Anzelewsky (1980: 61, 257 Anm. 90-91).

¹³ Vgl. dagegen Gramaccini (2003: 23), der bei Raffael ein idealistisches, aber kein merkantiles Konzept sieht.

zess spezialisiert ist, zum »Virtuosen« dieser speziellen Tätigkeit. Hierin liegt auch der Grund, dass Raffael nicht unbekannte, sondern durchaus bereits etablierte Kupferstecher wie Raimondi, Dente und Veneziano in seine Werkstatt zog.¹⁴

»Indem man das Machwerk in mehrere verschiedene Operationen teilt, deren jede verschiedene Grade von Gewandtheit und Kraft erheischt, kann der Manufakturherr sich genau das jeder Operation entsprechende Quantum von Kraft und Gewandtheit verschaffen. Wäre dagegen das ganze Werk von einem Arbeiter zu verrichten, so müßte dasselbe Individuum genug Gewandtheit für die delikatesten und genug Kraft für die mühseligsten Operationen besitzen.« (Ch. Babbage, »On the Economy of Machinery and Manufactures«, London 1832, zit. n. Marx 1968: 369, Anm. 45).

Entscheidend aber bleibt die hohe Eigenständigkeit in der künstlerischen Ausführung durch die individuellen Kupferstecher, deren persönlicher Stil sowie deren Ideenreichtum in der Erweiterung und Ergänzung der Kompositionsvorgaben Raffaels stets sichtbar ist. Die herausragende Stellung Bavaras, sowohl in der Leitung und Koordination der Werkstatt, als auch in seiner Rolle als »Verleger« ist im damaligen Kupferstechergewerbe neu und wegweisend.

Dass durch Raffaels Idee, ein Grafik-Unternehmen einzurichten, das speziell für diesen Zweck entworfene Kompositionen verbreitete, nicht nur ein neuer Kunstzweig entstand, der die Bildvermittlung in den nachfolgenden Jahrhunderte prägen sollte, sondern auch die Institution des Verlegers in die Geschichte der druckgraphischen Kunst eingeführt wurde, gehört sicherlich zu seinen bedeutendsten Leistungen außerhalb seiner malerischen Tätigkeit.

Nachdem sich die Reproduktionsgrafik im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts etabliert hatte, arbeiteten Kupferstecher zunächst häufig in Werkstätten zusammen, ab der zweiten Jahrhunderthälfte vermehrt im Auftrag professioneller Verleger und Händler, oder gründeten ihre eigenen Verlage. Nach und nach wurden auch Bildtitel und belehrende Texte in den Stichen eingeführt und der Markt bestimmte nun die Wahl des Sujets, des Formats und der Auflagenhöhe. Die Adresse des Verlegers nimmt den obersten Stellenwert ein, das Weiterreichen von Kupferplatten von einem zum anderen Verleger wird stets mit der neuen Adresse dokumentiert, ohne Rücksicht auf ein eventuelles *copyright*.¹⁵

¹⁴ Zur manufakturmäßigen Arbeitsteilung vgl. Braverman (1985: 63-72); Marx (1968: 356-390). Zum »Babbage-Prinzip« besonders auch Braverman (1968: 70).

¹⁵ Vgl. Gramaccini/Meier (2003: 12-13).

Hauptaspekte der Reproduktionsgrafik

Einer der Hauptaspekte der Reproduktionsgrafik ist die *Interpretation* der Vorlage durch den Kupferstecher: Bereits kleine Manipulationen in der Wiedergabe konnten hierbei entscheidendes bewirken. In den beiden folgenden Beispielen schlichen sich etliche (durchaus auch gelenkte) Irrtümer in die Kunstgeschichte ein, die von den Kupferstechern selbst, aber auch von Autoren, die diese als Vorlage für Werkbeschreibungen benutzten, verursacht wurden. Auch hier war Giorgio Vasari der erste, als er Raffaels berühmtestes Fresko in der Stanza della Segnatura des Vatikan, das heute den Titel »Schule von Athen« trägt, d.h. eine Versammlung antiker Philosophen zeigt, deutete als »[...] Darstellung, wie die Theologen die Philosophie und Astrologie mit der Theologie in Einklang bringen« und im folgenden von den Evangelisten, die das aufschreiben, was ihnen von Engeln gesagt wird, sowie schließlich explizit vom hl. Matthäus spricht. Um auf diese Interpretation zu kommen, bedurfte es nicht der Phantasie Vasaris, sondern ein kleiner Kupferstich war der Verursacher.

Auch nach Raffaels Tod 1520 produzierte die Kupferstecherwerkstatt, nun unter der Leitung von Baviera, weiter und Agostino Veneziano publizierte 1524 einen Stich, der die Gruppe um Pythagoras links unten im Fresko wiedergibt und offenbar auf eine Entwurfszeichnung Raffaels zurückgeht (Abb. 3; zum Fresko vgl. den Stich Abb. 5). Die Architekturkulisse erscheint etwas verändert (eine Säulenhalle sowie ein Rundbau, der an das Pantheon erinnert) ebenso die Gesichter, auch sind die Figuren stellenweise enger aneinander gerückt. Im Buch des Schreibenden und auf der Steintafel, die ein jüngerer Mann für ihn hält, ist eine längere Passage in griechischer Sprache aus dem Lukas-Evangelium zu finden. Veneziano sah in dieser Figur demnach Lukas und in den anderen die drei weiteren Evangelisten. Offenbar hatte das Fresko zu diesem Zeitpunkt noch keinen offiziellen Namen, so dass eine christliche Deutung zunächst durchaus möglich war. Vasari wiederum, rund 25 Jahre später, wollte oder konnte die griechischen Textstellen nicht Lukas zuordnen, sah aber einen schreibenden Evangelisten, dem ein Engel den Text vorgibt, d.h. Matthäus. Und da er zudem die gesamte Gruppe als Evangelisten stellvertretend für die Theologie identifizierte, kam er zu dem Schluss, dass es sich im Fresko um den Einklang zwischen Philosophie, Astrologie und Theologie handele, demnach eine christliche Sicht auf Raffaels Bild. Auf diesen Irrtum machte erst knapp 150 Jahre später Giovanni Bellori 1695 aufmerksam, der den Stich Venezianos beschreibt und die schreibende Figur nun als Pythagoras identifiziert, doch hatte er

wohl seinen Vasari wiederum nicht richtig gelesen, denn er spricht von Vasaris angeblicher Benennung des Evangelisten als Markus.¹⁶



Abb. 3: Agostino Veneziano »Vier Evangelisten (Gruppe mit Pythagoras)«, Kupferstich 1524

Die Umwidmung einer Figur aus der »Schule von Athen« in der Grafik ist kein Einzelfall. Auch der sogenannte »Alkibiades« erscheint seitenverkehrt in einem um 1524 entstandenen Stich Agostino Venezianos (Abb. 4) in biblischen Gewand: Als Einzelfigur, nicht mehr in Rüstung wie im Fresko, sondern nur mit einem Tuch bekleidet, isoliert neben einem Altar stehend und umgeben von Waffen sowie einem großen Helm ist er nun »David«, der nach seinem Sieg über Goliath ein Opfer darbringt. Offenbar war Vasari dieser Stich nicht bekannt – nicht auszudenken, wie seine Interpretation des Freskos sonst ausgefallen wäre.¹⁷

¹⁶ Vasari (1998, Bd. 4: 331, 332); Bellori (1821: 26); Höper/Brückle/Felbinger (2001: 62, 113 Anm. 58-60, Nr. F 2.3).

¹⁷ Höper/Brückle/Felbinger (2001: 62, Nr. F 2.4). Die Identifizierung mit »David« bisher nur bei Cumberland (1827: 240, Nr. 191). Da Goliaths Kopf und Davids Schleuder fehlen, glaubt Viljoen (2004: 244 Anm. 27) nicht an David. Vgl. auch den Chiaroscuro-Holzschnitt des Meisters YHS, in dem aus dem auf der Treppe lagernden »Diogenes« ein »Hl. Hieronymus« wird; TIB (1983, Bd. 48: 124).



Abb. 4: Agostino Veneziano »David (Alkibiades)«, Kupferstich um 1524

Beide Kupferstiche von Veneziano geben uns Rätsel auf, die bis heute nicht gelöst sind: Die Transformationen von Lukas in Matthäus und später in Markus sowie die Identifizierung mit dem Philosophen Pythagoras erst im 17. Jahrhundert, aber auch die Umdeutung des Alkibiades in David lassen die Frage aufkommen, ob Raffaels Komposition womöglich 150 Jahre lang nicht richtig gedeutet wurde und ihre Titelgebung und Interpretation zunächst ausschließlich durch die Grafik maßgeblich beeinflusst wurde. Interessanterweise sind beide Stiche Venezianos erst nach Raffaels Tod entstanden: Traute er sich nicht, die Umdeutungen noch zu Lebzeiten des Meisters in die Tat umzusetzen? Hatte bereits Raffael selbst die Umwandlung vorgenommen? Oder war es eine Marktstrategie Bavieras, da sich Blätter mit biblischen Motiven in dieser Zeit allemal besser verkauften? Liegt die Kunstgeschichte vielleicht mit der Identifizierung des Freskos als »Schule von Athen« immer noch falsch?

Merkwürdig bleibt, dass ausgerechnet in der Stanza della Segnatura, dem Studienzimmer des Papstes, in dem auch seine Bibliothek untergebracht war, inmitten aller in den übrigen Fresken versammelten Philosophen, Heiligen, Kirchenvätern u.a. ausgerechnet die Evangelisten fehlen, die nicht nur in einem Bildprogramm für den Papst unabdingbar sind, sondern zudem in der damaligen zeitgenössischen Literatur (etwa bei

Vigerio, Cortesi und Egidio da Viterbo) eine entscheidende Vermittlerrolle zwischen Antike und Christentum spielen. Sollte Vasari, der in diesem Fresko die Versöhnung zwischen Philosophie, Astrologie und Theologie sah, der Wahrheit doch näher gekommen sein, als allgemein angenommen? Die Diskussion ist noch immer im Gange, zumal es einen zweiten »Stich-Kandidaten« gibt, der zur Verwirrung ebenfalls beigetragen hat.¹⁸



Abb. 5: Giorgio Ghisi »Predigt Pauli (Schule von Athen)«, Kupferstich 1550

Die »Missverständnisse« um die »Schule von Athen« waren mit Vasaris Deutung noch lange nicht zuende. Der erste Stich der gesamten Komposition von Giorgio Ghisi (1520-1582) erschien 1550 in Antwerpen im Verlag von Hieronymus Cock (Abb. 5). Zwar lässt sich Vasari lange über Cock als Verleger aus, den Ghisi-Stich ignorierte er jedoch völlig. Das prominente Blatt war ihm aller Wahrscheinlichkeit nach bekannt und er hätte es eigentlich für den Text seiner zweiten Edition der »Vite« 1568 heranziehen können, doch ist seine »kreative Ignoranz« insofern zu verstehen, als Ghisis Deutung des Freskos Vasaris eigene völlig auf den

¹⁸ Oberhuber (1983: 53) und Wood (1988: 216) vermuten eine marktorientierte Entscheidung für die Umdeutung. Kempers (1989: 303-304, 307) betont das Fehlen der Evangelisten. Nach ihm machen die Steinquader, auf denen zwei der Figuren ihre Füße abstützten, sie als Vertreter des Neuen Testaments kenntlich: Grund- und Eckstein, das Fundament der christlichen Kirche, werden im Hintergrund im Tempelbau weiter ausgeführt als Hinweis auf den begonnen Neubau von St. Peter. Zu einer weiteren Verwechslung Vasaris aufgrund eines Stichs vgl. Höper/Brückle/Felbinger (2001: 62-63, 113 Anm. 62-64, Nr. F 12.1).

Kopf gestellt hätte. In der Bildlegende links unten wird nämlich darauf hingewiesen, dass es sich bei der Darstellung um die »Predigt Pauli in Athen« handele (Apostelgeschichte 17). Beide, der Kupferstecher Ghisi und der Verleger Cock, hatten das Original in Rom gesehen, warum sie aber ausgerechnet auf die Predigt Pauli als Inhalt kamen, muss offen bleiben: Zumal zwei Figuren im Zentrum stehen und jeder der Bibel Mächtige sich eigentlich schon damals hätte fragen müssen, wer, wenn Paulus wie gewöhnlich mit kurzem schwarzen Bart, also in der rechten Figur dargestellt ist, die zweite mit dem langen weißen Bart ist? Etwa Petrus, der jedoch nie zusammen mit Paulus in Athen war?

All dies unterstreicht die zuvor genannte These, dass das Fresko zunächst keinen eindeutigen Namen hatte.¹⁹ Die erste Erwähnung als »Schole« findet sich 1618 bei Carel van Mander, Gaspard Celio ergänzt 1638 erstmals den Begriff »Athen«, Pierre Daret spricht in seiner Vasari-Übersetzung 1651 von »L'Eschole d'Athenes«, Fréart de Chambray 1662 von »Gymnase ov academie des philosophes d'Athens« und Giovanni Paolo Bellori schließlich 1695 von »Ginnasio di Atene ovvero la Filosofia«. Am geschicktesten zieht sich Florent Le Comte 1700 aus der Affäre: »la predication de saint Paul au milieu de l'Areopage: cette pièce est vulgairement nommée L'Ecole d'Athens«. Und noch 1889 plädiert der Kunsthistoriker Hermann Grimm dafür, das Fresko als »Predigt Pauli in Athen« zu deuten.²⁰

Wie es nun tatsächlich zu dieser Umdeutung kam, bei der das Bild zwar selbst unverändert blieb, aber durch den Text in einen völlig neuen Zusammenhang gesetzt wurde, lässt sich nicht rekonstruieren. Ein Versehen jedoch scheint es nicht gewesen zu sein, denn eigentlich können weder Cock noch Ghisi bei der Besichtigung des Freskos die gut sichtbaren Titel der Bücher in den Händen der beiden Hauptfiguren Plato und Aristoteles, »Timaios« und »Ethica«, entgangen sein. War die Umwidmung des Themas eher bewusst lanciert, weil es dem Verleger womöglich um finanzielle Aspekte ging: Eine christliche Darstellung war im katholischen Antwerpen allemal besser zu verkaufen als eine mit antiken

¹⁹ Vasari (1998, Bd. 5: 436-439); zur Bibliographie zu Ghisi und Cock Höper/Brückle/Felbinger (2001: 113 Anm. 65). Lomazzo (1844: 70) beschreibt 1585 das Fresko mit der »Disputa« in der Stanza della Segnatura als Verbindung von Theologie und Philosophie. Für die »Schule von Athen« bleibt ihm anschließend nur die »Predigt Pauli« übrig, da er die Philosophie ja bereits vergeben hatte.

²⁰ Zu allen Autoren vgl. ausführlich Höper/Brückle/Felbinger (2001: 63-65, 113 Anm. 65-67, Nr. F 2.6) sowie allgemein Wood (1988: 212-214); von Löhneysen (1992: 108-177); McGrath (1998: 158-160); Kempers (1998: 140-144).

Philosophen. Hatte sich vielleicht sogar das Tridentinischen Konzil eingemischt, das das prominente Raffael-Bild als katholische Propaganda nutzen wollte? Oder haben Drucker und Verleger bei ihrem Gang durch den Vatikan doch ein Werk Raffaels mit einem anderen verwechselt, denn eine »Predigt Pauli in Athen« hatte dieser tatsächlich entworfen, nicht für ein Fresko, wohl aber für einen der Teppiche in der Sixtinischen Kapelle.²¹

Es bleibt festzuhalten, dass sowohl bei Agostino Veneziano (mit dem Text aus dem Lukas-Evangelium) als auch bei Giorgio Ghisi, bzw. Hieronymus Cock, (mit dem Hinweis auf die Apostelgeschichte) ein kleiner Hinweis in der Bildlegende ausreichte, um eine falsche Fährte zu legen, in großer Auflagenzahl zu verbreiten und sowohl die Öffentlichkeit als auch die Kunstgeschichte zu manipulieren.²²

Ein weiterer entscheidender Aspekt der Reproduktionsgrafik ist die stilistische *Übersetzung*, d.h. inwieweit der eigene Stil des Kupferstechers und der Zeitstil, dem er verpflichtet war, die Sehweise auf Raffael bestimmt haben und was der Stecher individuell verändern konnte, nun ohne die Interpretation des Originals zu beeinträchtigen.

Der Anteil von Zeitstil und Kunstlandschaft an der Übersetzung einer Vorlage wird deutlich im Vergleich von Marcantonio Raimondis um 1520/25 entstandenen Kupferstich mit »David und Goliath« (Abb. 6) nach einer Zeichnung Raffaels zum gleichnamigen Fresko in den Loggien des Vatikan und einer zeitgenössischen seitenverkehrten Kopie nach diesem Stich aus Deutschland von Daniel Hopfer (um 1470-1536), der jedoch einiges variierte (Abb. 7): Er reduzierte die Landschaftselemente auf ein eher karges Schlachtfeld und gab den Laubbäumen einen »nordisch-knorrigen« Charme. Die Figurengruppen wurden z.T. verändert, vor allem in der linken Gruppe Hopfers, in der beispielsweise der Behelmte nun aus dem Bild herausblickt. Goliath wurde in eine Rüstung gezwängt und erhielt einen Helm sowie einen Schnauzbart, so dass er

²¹ Nach Oberhuber (1983: 53-54) war eine Szene mit antiken Philosophen für den niederländischen Markt wegen des religiösen Konfliktes zu »modern«; vgl. dagegen Wood (1988: 212) mit der Ansicht, ein Philosophen-Disput wäre Cocks antiquarischem Interesse entgegengekommen; de Chapeaurouge (1974: 36-37) sieht ein bewusstes Ausmerzen der antiken Buchtitel und die absichtliche Umdeutung unter Einflussnahme des Tridentinischen Konzils.

²² Eine Kopie von Ghisis Stich von Gaspare Osello erschien bereits 1572; vom Verleger Philippe Thomassin wurden bei diesem in einer Auflage von 1617 die beiden Hauptfiguren mit Heiligenscheinen versehen, die in einer weiteren Auflage durch Gian Giacomo de' Rossi 1648 wieder auspoliert wurden; vgl. Höper/Brückle/Felbinger (2001: Nr. F 2.7).

dem Typus eines deutschen Landsknechtes entspricht. Und schließlich legte Hopfer bilddominierend eine große Lanze quer in den Vordergrund, die bei Raimondi und dessen Vorbild Raffael nicht vorhanden ist.²³ Zwar wird auch in der Kupferstichtchnik Hopfers selbst deutlich, dass er dem altdeutschen Zeitstil verpflichtet ist, vom Thema »David und Goliath« jedoch wich er in keinster Weise ab, der Eingriff in das Original verlief demnach relativ harmlos.



Abb. 6: Marcantonio Raimondi »David und Goliath«, Kupferstich um 1520/25



Abb. 7: Daniel Hopfer »David und Goliath«, Kupferstich um 1525

²³ Vgl. Höper/Brückle/Felbinger (2001: 58-59, Nr. G 10.1, G. 10.3).

Eine dritte Möglichkeit des Umgangs mit dem Vorbild ist die *Kombination* von Motiven Raffaels mit denen anderer Künstler, sei es von einem weiteren Vorbild, sei es eine Erfindung des Kupferstechers selbst. Hierbei hatte schon Raffael seinen Kupferstecher weitgehend freie Hand gelassen. Zumeist stammten von ihm nur die Zeichnungen zu den Figuren, die Umgebung in Form von Landschaft, Architektur etc. konnten die Kupferstecher nach eigenem »gusto« hinzufügen. Wichtig war lediglich, dass Raffael im Endergebnis in irgendeiner Weise vorkam, so dass sein Name als »Zugpferd« in der Signatur auch genannt werden konnte. Wiederum standen wohl marktstrategische Überlegungen im Vordergrund.

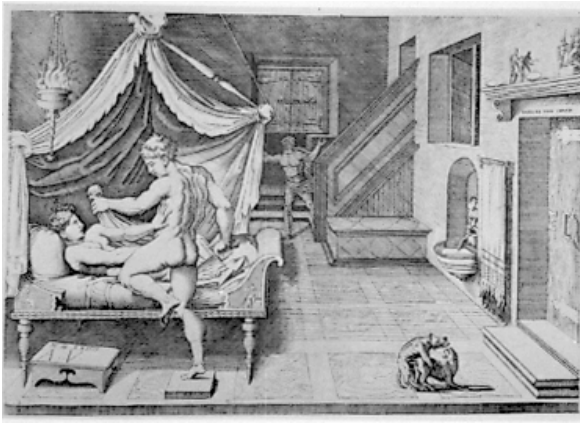


Abb. 8: Agostino Veneziano »Tarquinius und Lucretia«, Kupferstich 1524

Eine der ersten Kombinationen von Raffael, einem anderen Künstler sowie eigenen Erfindungen schuf Agostino Veneziano in dem 1524 datierten Kupferstich »Tarquinius und Lucretia« (Abb. 8). Die Idee zur Komposition mit den beiden Figuren der Vergewaltigungsszene sowie zum Bett samt Baldachin stammte von Raffael.²⁴ Veneziano veränderte den Vorhang ein wenig und brachte sein Monogramm sowie die Jahreszahl auf dem Fußschemel an (»M.D.XXIII/ A. V.«). Der Verweis auf den Erfinder Raffael findet sich rechts am Türsturz (»RAPAHEL. VRBIN. INVEN«). Den Hintergrund des Zimmers übernahm Veneziano entweder aus dem Holzschnitt Albrecht Dürers mit der »Geburt Mariae«

²⁴ Die Zeichnung, heute in Windsor Castle, wird Raffaels Mitarbeiter Perino del Vaga zugeschrieben, der sie vermutlich nach Anregungen Raffaels geschaffen hat; vgl. Clayton (1999-2001: Nr. 49). Zum Stich vgl. Höper/Brückle/Felbinger (2001: Nr. A 81).

oder der Kupferstichkopie seines Werkstattkollegen Raimondi (Abb. 1-2) mit einigen kleineren Veränderungen. Eigene Erfindungen Venezianos hingegen sind der aus dem Hintergrund herbeieilende Vater Lucretias sowie – in etwas drastischer Anspielung auf das Thema – die beiden kopulierenden Hunde im Vordergrund rechts.



Abb. 9: Agostino Veneziano/ Enea Vico »Tarquinius und Lucretia«, Kupferstich (Zustand der Platte Mitte 16. Jahrhundert)

Die Geschichte der Reproduktionsgrafik ist immer auch eine Geschichte der Kupferplatten selbst, die durch die Hände von Künstlern und Verlegern wanderten. Die ersten Abzüge von der Kupferplatte Venezianos trugen das Datum 1524 sowie dessen Signatur. Drei Jahre später, 1527, wird Rom im »Sacco di Roma« weitgehend zerstört, die Werkstatt zerschlagen, die Kupferstecher müssen fliehen. Einige der Kupferplatten überlebten das Desaster und werden ab der Mitte des Jahrhunderts weiter gedruckt, da die Nachfrage immer noch groß war. Venezianos Platte kam in die Hände des Kupferstechers Enea Vico (Abb. 9). Er restaurierte sie ein wenig, eliminierte kurzerhand Venezianos Signatur auf dem Fußschemel und setzte ohne Skrupel seine eigene dorthin (»Aeneas Vicus Parmen. rest.«). Ein *copyright* gab es nicht, zumal Veneziano mittlerweile verstorben war.

Zu diesem Zeitpunkt war das Hundepaar noch vorhanden, erst in einer späteren Überarbeitung wurde es seiner Anstößigkeit halber auspoliert und die Gestaltung des Fußbodens an dieser Stelle ergänzt. Doch es konnte auch anders getilgt werden: Im Exemplar der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart wurde die anstößige Szene einfach herausgerissen,

ob von einem früheren Sammler oder im Königlichen Kupferstichkabinett im pietistischen Württemberg lässt sich nicht mehr feststellen.²⁵

Eine bemerkenswerte Kombination verschiedener Vorlagen ließ sich auch Giulio Sanuto (tätig 1540-1580) einfallen: 1562 publizierte er in Venedig einen Kupferstich kombiniert mit Radierung von drei Platten mit der Geschichte von »Apoll und Marsyas«. Vorbild war ein Gemälde, das zu diesem Zeitpunkt noch als ein Werk des Correggio galt.²⁶ Die Geschichte wird simultan erzählt, die »Schindung des Marsyas« nach dem verlorenen Wettstreit erscheint auf der mittleren Platte (Abb. 10). Sanuto ergänzte die Bildvorlage mit etlichen Details, die so im Gemälde nicht vorkommen, so etwa den neun Musen aus Raffaels »Parnass«, einem weiteren Fresko in der Stanza della Segnatura im Vatikan. Allerdings griff Sanuto nicht auf das Fresko zurück, sondern auf einen um 1517/20 entstandenen Kupferstich Marcantonio Raimondis nach einer Entwurfszeichnung Raffaels, die noch einige Unterschiede in der Figurenkonstellation gegenüber dem späteren Fresko aufweist.²⁷ Um Platz für die Musengruppe zu schaffen, zog Sanuto die ursprüngliche Komposition auseinander, fügte die Gruppe ein und ergänzte unterhalb von ihr die Schriftzeile: »EX PARNASI RAPHAELIS PICTVRA VT VACUUM HOC IMPLERETUR« (»Aus Raffaels Bild Parnass, um dieses Loch hier zu füllen«). In einer weiteren Bildlegende, die sich auf der rechten der drei Platten befindet und eine Widmung beinhaltet, vermerkte er zudem, dass er die besten Ausschmückungen (»quei migliori adornamenti«) hinzugefügt habe, die er finden konnte: Raffael als Aushängeschild stand somit direkt in der Mitte einer Wiedergabe eines eigentlich anderen Bildes.²⁸

²⁵ Zu weiteren Aktionen von Hunden in der Grafik vgl. Roman d'Elia (2005: 119-132). Zu weiteren Beispielen mit vergleichbaren Eingriffen in die Kupferplatten vgl. Dunand (1967: 225-238).

²⁶ Zum Gemälde in St. Petersburg, Eremitage, das heute als Frühwerk des Angelo Bronzino angesehen wird, vgl. Gould (1976: 288-289); zum gesamten Stich Bury (1990: 12-14, 22 Anm. 33); speziell zur mittleren Platte Höper/Brückle/Felbinger (2001: 65-66, Nr. F 3.3).

²⁷ Zum Stich Raimondis Höper/Brückle/Felbinger (2001: Nr. F 3.1), die Zeichnung Raffaels ist verloren.

²⁸ Vgl. den Stich von Giorgio Ghisi »Allegorie des Lebens« von 1561, den er in der Bildlegende als komplette Komposition nach einer Erfindung Raffaels verkauft (»RAPHAELIS VRBINATUS INVENTVM«), obgleich in der hochkomplexen Darstellung, als deren Urheber heute Luca Penni vermutet wird, nur eine einzige Figur und diese auch noch stark gealtert vom Vorbild stammt. Allein die Erinnerung an Raffael genügte, um das Blatt aufzuwerten: Raffaels Name war Garant für Qualität der Komposition einerseits, der Marktorientierung von Händler und Käufer andererseits. Zum Stich Höper/Brückle/Felbinger (2001: 66-67, Nr. A 48). Vgl. auch den Clairobscur-Holz-



Abb. 10: Giulio Sanuto »Schindung des Marsyas«, Kupferstich 1562

Die Herauslösung eines Motivs aus einer Darstellung Raffaels ist bei Sanuto zwar extrem, doch des Meisters Figuren in ihrer Komposition grundsätzlich zu verändern, traute sich keiner der Reproduktionsstecher. Sie jedoch in einen jeweils unterschiedlichen Kontext zu stellen war hingegen ebenso erlaubt wie eine andere inhaltliche Belegung.

Reproduktionsgrafiken sind darüber hinaus auch eine wertvolle *Informationsquelle*, da in ihnen verlorene Gemälde überliefert sind und die Bildlegenden oft Hinweise auf den damaligen Zustand der Bilder geben, etwa wann sie beispielsweise von Holz auf Leinwand übertragen wurden.

schnitt des Meisters NDB, 1544, sowie die Radierung von Augustin Hirschvogel, 1545, jeweils nach dem von Raffael entworfenen dreiteiligen Teppich mit dem »Bethlehemitischen Kindermord« aus der 1531 fertiggestellten Teppichserie der »Arazzi della Scuola Nuova«. In beiden Reproduktionsgrafiken wird der Hintergrund als Einheit begriffen und gegenüber dem Vorbild abgeändert: beim Meister NDB erscheinen römische Ruinen, bei Hirschvogel eine Burganlage. Auch sind die Einzelszenen, zum Teil seitenverkehrt, in ihrer Abfolge umgestellt. In beiden Fällen wurde die Komposition Raffaels zwar nicht angetastet, die übersetzenden und interpretierenden Grafiker setzten sie jedoch in eine neu erfundenen Kulisse und machten die Darstellung durch die Vereinheitlichung der drei Bildteile zu einem neuen Werk. Zu den Grafiken TIB (1983, Bd. 47: S. 32); TIB (1982, Bd. 18: S. 210-211).

Auch frühere Besitzer und Aufenthaltsorte der Werke sind in ihnen abfragbar. Im Falle von Raffaels wohl berühmtestem Gemälde, der »Madonna mit Kind auf Wolken und den hl. Sixtus und Barbara«, der sogenannten »Sixtinischen Madonna«, geben die Stiche Auskunft über die wechselvolle Geschichte des Bildes.



Abb. 11: Johann Friedrich Wilhelm Müller »Sixtinische Madonna«, Kupferstich 1816

Gemalt zwischen 1512 und 1513 im Auftrag Papst Julius II. entstand das Bild für die dem hl. Sixtus II. geweihte Benediktinerklosterkirche in Piacenza, in der auch die Gebeine der hl. Barbara aufbewahrt werden. Dort blieb es zunächst über Jahrhunderte im Verborgenen, kein einziger Stich danach entstand. Erst 1754 trat das Bild wieder ans Licht der Öffentlichkeit, als es von August III. für seine Gemäldegalerie in Dresden erworben wurde, wo es sich heute noch befindet. Reproduktionsgrafiken folgten erst nach und nach, als erstes von Christian Gottfried Schultze um 1780 sowie 1816 von Johann Friedrich Wilhelm Müller (1782-1816) (Abb. 11). Schon die Mönche in Piacenza hatten die von Raffael am oberen Bildrand gemalte Vorhangstange als zu profan empfunden und die Leinwand oben einfach umgeklappt. In diesem Zustand kam die »Sixtinische Madonna« nach Dresden und so wurde sie auch in den ersten Repro-

duktionsstichen wiedergegeben. Erst mit einer Restaurierung 1827 wurde der ursprüngliche Zustand wieder hergestellt.²⁹

Die genannten Beispiele sind nur ein kleiner Teil all dessen, was Reproduktionsgrafik als eigenständige Kunst vermag. Sie erinnert zwar an das Vorbild, doch wird in ihr ein neues Kunstwerk geschaffen, das zuweilen nicht mehr mit dem Original übereinstimmt, wenn der Kupferstecher die Vorlage in formalen Details oder mit neuer inhaltlicher Belegung manipuliert hat – aus welchen Gründen auch immer. Und auch der werbestrategische Aspekt ist vor allem im Fall Raffaels bemerkenswert. Seine Präsenz in der Druckgrafik ist mit rund 3000 verschiedenen Reproduktionsgrafiken aus den vergangenen Jahrhunderten um ein vielfaches höher als bei anderen Künstlern: Kein Wunder, dass er – zumindest in der Vergangenheit – der bekannteste von allen wurde.



Abb. 12: Hot Frog Graphics »Fallen Angels« 1996

Stets jedoch blieben in Zeitaltern der graphischen Reproduzierbarkeit Original und Kupferstiche im Bereich des Seriösen. Das hat sich mittlerweile geändert.

Die modernen Reproduktionsmöglichkeiten des 20. Jahrhunderts brachten eine Wende. Gerade im Falle der »Sixtinischen Madonna«, speziell dem Abstieg ihrer beiden Engel in die Trivialität, zeigt sich die Ab-

²⁹ Zu den Stichen vgl. Höper/Brückle/Felbinger (2001: 92-95, 117 Anm. 171-176, Nr. D 34.1-2); zur »Sixtinischen Madonna« zuletzt Henning/Brink (2005); Meyer zur Capellen (2005: 107-116) sowie zur Rezeptionsgeschichte Putscher (1955); Schaeffer (1955); Ebhardt (1972); Kranz (1981); Ladwein (1993).

surdität, der das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und der Massen-Printmedien verfallen ist. Das Bild beinhaltet eines der zentralen Mysterien des Christentums, die Menschwerdung Christi. Die Madonna, von einem leichten Luftzug umgeben und in einem einzigartigen Zustand zwischen Schweben, Vorwärtsschreiten und Innehalten begriffen, ist als eine Art Siegesgöttin, als »Madonna della Vittoria« wiedergegeben und tritt unter die Menschen. Ihre himmlische Erscheinung steht im Gegensatz zu den konkreten Elementen Vorhang mit der Vorhangstange oben, die mit der Brüstung am unteren Bildrand korrespondiert. Auf sie gelehnt vermitteln die beiden Engel zwischen Vision und Realität. Ihr langsamer Fall in die Moderne war tief. Bereits Johann Wolfgang von Goethe registrierte den Beginn dieser Entwicklung, als er auf seiner Italienreise zum 8. Oktober 1786 notierte, dass die Reproduktion seltsame Irrwege gehe:

»Die Kunst, welche dem Alten seine Fußboden bereitete, dem Christen seine Kirchenhimmel wölbte, hat sich jetzt auf Dosen und Armbänder verkrümelt. Diese Zeiten sind schlechter als man denkt.« (Goethe 1980: 87).³⁰

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Reproduktionsgrafik nie Kopie, Nachbildung oder nur eine Möglichkeit der Vervielfältigung ist, sondern neben den Veränderungen von Größe, Farbe und Medium gegenüber dem Original sind es vor allem die subjektive Sicht und der individuelle Stil des Stechers, die sie zu einem eigenständigen Kunstwerk machen.

Der Vorwurf, der der Reproduktionsgrafik heute immer noch gemacht wird, lediglich ein reproduzierendes Massenprodukt zu sein, ist grundsätzlich falsch, denn die Vervielfältigung ist ein Wesenszug der Grafik per se, auch unabhängig davon, ob es sich um die eigene Erfindung des Grafikers handelt (»peintre-graveur«) oder ob sie das Werk eines anderen Meisters zeigt.³¹

³⁰ Vgl. Buddensieg (1988). Zu den Kapriolen der Engel auch Baeumerth (1999).

³¹ Reproduktionsgrafik ist damit auch nicht die »[...] spätestens seit dem 17. Jahrhundert exakte Wiedergabe des Originals unter Verzicht auf eigene künstlerische Interpretation«; Meier (1995: 449). Vgl. auch das abwertende Urteil bei Honnef (1973: 102): »Ein graphisches Kunstwerk ist die technische Vervielfältigung einer technisch reproduzierten, von einem Künstler hergestellten Vorlage. Die technische Produktionsweise ist Grundbedingung ihrer Existenz [...] Mit anderen Worten: Holzschnitte, Kupferstiche, Radierungen, Lithographien und Siebdrucke sind reproduzierte und vervielfältigte Kunstwerke. Das heißt, daß sie nicht einmalig sind, sondern massenweise vorkommen. Die Frage nach der Originalität stellt sich mithin nicht.« Es war Adam von Bartsch, selbst Kupferstecher, der die Vorrangstellung der Reproduktionsgrafik abrupt beendete, als er sie von der Kunst

»Als am Ende des 19. Jahrhunderts mit dem Offsetdruck auch noch ein Verfahren erfunden wurde, welches die direkte fotomechanische Übertragung des fotografischen Bildes auf die Druckplatte erlaubte, schieden die Künstler endgültig aus dem Bildherstellungsprozeß aus. Damit verloren sie jedoch nicht nur ihr gesellschaftliches Monopol auf Bildherstellung und Bildreproduktion, sondern letztlich auch ihren Einfluß auf die sich nun in industriellem Maßstab ausbreitende Bilderindustrie«. (Hirner 1997/98: 46-47).

Gerade heute ist es wichtig, die noch immer verwischte Grenze zwischen Druckkunst und Kunstdruck, d.h. zwischen autonomer-künstlerischer und mechanisch-technischer Reproduktion eines Werkes, klar zu definieren.³² Erst wenn dies geschieht, wird deutlich, welchen entscheidenden Anteil die Reproduktionsgrafik nicht nur an der Geschichte der Kunst im allgemeinen, sondern auch an der Entwicklung zu unseren heutigen Bildmedien hatte: Fotografie und alle von ihr abhängigen Verfahren bis ins digitale Zeitalter sind letztlich nur die Enkel der Reproduktionsgrafik mit anderen technischen Mitteln.

Die massenhafte Produktion von gedruckten Bildern, die die Raffael-Werkstatt nahezu explosionsartig binnen kürzester Zeit ausstieß, war nicht nur die Geburtsstunde der Reproduktionsgrafik am allgemeinen, sondern lieferte den entscheidenden Beitrag zu einer Demokratisierung der Kunst: Die Grafik diente als Vermittler in einem grundsätzlichen gesellschaftspolitischen Prozess, der mit der allgemeinen Verfügbarkeit von Bildern begann und heute lediglich mit anderen Techniken fortgeführt wird. Möglich war diese breite Streuung von Bildern jedoch nur durch Rationalisierungsmaßnahmen in der Produktion, d.h. der Organi-

des eigentlichen »peintre-graveur« in seinem 21bändigen Handbuch der Stecher, Radierer und Holzschnneider (1801-1821) ausschloss. Die Trennung des Stechers, der nach freier Erfindung arbeitet, von dem, der nach fremden Vorlagen sticht, sollte die rein künstlerische von der zweckgebundenen Grafik abgrenzen; vgl. Bartsch (1802, Bd. 1: III-IV). Auch die Diskussion um die Rangordnung zwischen Radierung und Kupferstich wirkte sich negativ auf die Bewertung der Reproduktionsgrafik aus: Nach Francis Seymour Haden (»The relative claims of etching and engraving to rank as fine arts and to be represented in the Royal Academy«, London 1883) ist die Radierung persönlicher, da sie die Idee aus dem Kopf überträgt und daher als Kunst gilt, der Kupferstich hingegen als Reproduktionsmedium genutzt wird, ohne Persönlichkeit und somit kein kreativer Akt sondern Kunsthandwerk sei; vgl. Lambert (1987: 31). Im 20. Jahrhundert hatte auch Walter Benjamin mit seinem 1936 erschienenen Essay Anteil an der Abwertung der Grafik, sah er doch bereits im Holzschnitt lediglich ein Mittel »technischer Reproduzierbarkeit«; Benjamin (1976: 11). Vgl. hierzu auch Rümelin (1994: 5-12); Gramaccini (2001: 18-19).

³² Koschatzky (2001: 153-155).

sation der Werkstatt in einer frühen Form der Manufaktur mit der Zerlegung der Arbeitsprozesse in einzelne Vorgänge, die von Spezialisten ausgeführt wurden.

Es ist besonders dieser Weitblick Raffaels hervorzuheben, der, ange-regt von Dürer, zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Idee hatte, seine Werke im großen Stil zu vervielfältigen und dazu diese außergewöhnlich Form der Organisation seiner Kupferstecherwerkstatt, der ersten großen ihrer Art, einführte. Deren Einrichtung mit arbeitsteiligen Herstellungsprozessen für »massenhafte« Produktion gehört damit wohl bis heute zu den innovativsten und nachhaltigsten Firmengründungen. Raffael wäre ein erfolgreicher Börsengang sicherlich gelungen.

Literatur

- Anzelewsky, Fedja (1980): Dürer. Werk und Wirkung, Stuttgart: Electa.
- Baeumerth, Angelika/Karl Baeumerth (1999): Die Engel der Sixtina. Eine deutsche Karriere, Regensburg: Schnell & Steiner.
- Bartsch, Adam von (1802-1821): *Le peintre graveur*, 21 Bde., Vienne: J. V. Degen (ab Bd. 16 Pierre Mechetti).
- Bellori, Giovanni Pietro (1821): *Descrizione delle immagine dipinte da Raffaello d'Urbino nel Vaticano e di quelle alla Farnesina* (Rom 1695), (hg. von Melchiorre Missirini), Rom: Stamperia de Romanis.
- Benjamin, Walter (1976): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Boorsch, Suzanne (1992): »Mantegna and his printmakers«, in: Jane Martineau (Hg.): *Andrea Mantegna* (Ausstellungskatalog London, Royal Academy of Arts/New York, The Metropolitan Museum), London: Royal Academy of Arts, S. 56-66.
- Borea, Evelina (1989/90): »Vasari e le stampe«, in: *Prospettiva* 57-60, S. 18-38.
- Braverman, Harry (1985): »Die Arbeitsteilung«, in: Harry Braverman: *Die Arbeit im modernen Produktionsprozeß*, Frankfurt/New York: Campus, S. 63-72.
- Buddensieg, Tilmann (1988): »Die Kunst verkrümelt sich auf Dosen und Armbänder«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 12.8.1988.
- Bury, Michael (Hg.) (1990): *Giulio Sanuto. A Venetian engraver of the sixteenth century* (Ausstellungskatalog), Edinburgh: National Gallery of Scotland.
- Bury, Michael (Hg.) (2001): *The print in Italy 1550-1620* (Ausstellungskatalog London, British Museum), London: British Museum Press.

- Chapeaurouge, Donat de (1974): Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive, Wiesbaden: Steiner.
- Christiansen, Keith (1993): »The case for Mantegna as printmaker«, in: Burlington Magazine, Jg. 135, S. 604-612.
- Clayton Martin (Hg.) (1999-2001): Raphael and his circle. Drawings from Windsor Castle (Ausstellungskatalog London, Queens's Gallery/ Washington, National Gallery of Art/Toronto, Art Gallery of Ontario/ Los Angeles, J. Paul Getty Museum), London: Merrell Holberton.
- Cumberland, George (1827): An essay on the utility of collecting the best works of the ancient engravers of the Italian school [...], London: Payne & Foss.
- Dreyer, Peter (1972): »Ugo da Carpi venezianische Zeit im Lichte neuer Zuschreibungen«, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte Jg. 35, S. 282-301.
- Dunand, Louis (1967): »Les estampes dites »découvertes« et »couvertes«, in: Gazette des Beaux-Arts, Jg. 69, S. 225-238.
- Ebhardt, Justus (1972): Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik, Baden-Baden: Koerner.
- Gillis, Eric (2000/01): »D'après Albrecht Dürer: de la copie au faux«, in: Nouvelles de l'Estampe, Jg. 173/174, S. 84-94.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1980): Italienische Reise. Autobiographische Schriften Bd. 3, Sonderausgabe nach der Hamburger Ausgabe, München 1978, 9. Aufl. (Hg. Herbert von Einem), München: C. H. Beck.
- Gould, Cecil (1976): The paintings of Correggio, London: Faber & Faber.
- Gramaccini, Norberto (2001): »Die Rechtfertigung der Druckgraphik als reproduzierende Kunst. Zur Diskussion in den Quellen des 18. Jahrhunderts«, in: Robert Stalla (Hg.): Druckgraphik. Funktion und Form, München: Deutscher Kunstverlag, S. 17-27.
- Gramaccini, Norberto (2003): »Die Anfänge der Reproduktionsgraphik im 15. und 16. Jahrhundert«, in: Norberto Gramaccini/Hans Jakob Meier: Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktionsgraphik 1648-1792, München [u.a.]: Deutscher Kunstverlag, S. 17-30.
- Gramaccini, Norberto/Hans Jakob Meier (2003): Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktionsgraphik 1648-1792, München [u.a.]: Deutscher Kunstverlag.
- Heineken Carl Heinrich von (1768): »Das Leben des Marc Antonio von Bologna, und von einigen anderen Kupferstechern, nach Giorgio Vasari aus dem Italienischen ins Deutsche übersetzt. Mit verschiedenen Anmerkungen«, in: ders.: Nachrichten von Künstlern und Kunst-sachen, Leipzig: Krauss, Bd. 1, S. 273-354.

- Held, Julius (Hg.) (1975): Dürer through other eyes. His graphic mirrored in copies and forgeries of three centuries (Ausstellungskatalog), Williamstown: Williams College Clark-Art Institute.
- Henning, Andreas/Brink, Claudia (2005): Raffael. Die Sixtinische Madonna. Geschichte und Mythos eines Meisterwerks, München [u.a.]: Deutscher Kunstverlag.
- Heß, Helmut (2001): »Unnachahmlich treu, aber leicht vergänglich«. Zur frühen Reproduktionsfotografie«, in: Robert Stalla (Hg.): Druckgraphik. Funktion und Form., München: Deutscher Kunstverlag, S. 137-144.
- Hirner, René (1997/98): »Vom Holzschnitt zum Internet. Überlegungen zum Verhältnis von Kunst und Bildmedien von 1450 bis heute«, in: ders. (Hg.): Vom Holzschnitt zum Internet. Die Kunst und die Geschichte der Bildmedien von 1450 bis heute (Ausstellungskatalog Heidenheim, Kunstmuseum), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, S. 37-60.
- Honnef, Klaus (1973): »Gesellschaftliche Aspekte der Graphik«. Kunstjahrbuch, Jg. 3, S. 101-105.
- Höper, Corinna/Wolfgang Brückle/Udo Felbinger (Hg.) (2001): Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit (Ausstellungskatalog Stuttgart, Staatsgalerie), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.
- Huber, Hans Dieter (1997/98): »Kommunikation in Abwesenheit. Zur Mediengeschichte der künstlerischen Bildmedien«, in: René Hirner (Hg.): Vom Holzschnitt zum Internet. Die Kunst und die Geschichte der Bildmedien von 1450 bis heute (Ausstellungskatalog Heidenheim, Kunstmuseum), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, S. 19-36.
- Ivins jr., W. M. (1943): How prints look. Photographs with a commentary, New York: Metropolitan Museum.
- Kaplan, Alice M. (1974): »Dürer's ›Raphael‹ drawing reconsidered«, in: Art Bulletin, Jg. 56, S. 50-58.
- Kempers, Bram (1989): Kunst, Macht und Mäzenatentum. Der Beruf des Males in der italienischen Renaissance, München: Kindler.
- Kempers, Bram (1998): »Word, images and all the pope's men. Raphael's Stanza della Segnatura and the Synthesis of Divine Wisdom«, in: Iain Hampsher-Monk/Karin Tilmans (Hg.): History of concepts. Comparative perspectives, Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 131-165.
- Koschatzky, Walter (2001): »Druckkunst oder Kunstdruck? Zur Frage von Original-Graphik und neuen Medien«, in: Robert Stalla (Hg.):

- Druckgraphik. Funktion und Form, München: Deutscher Kunstverlag, S. 153-155.
- Kranz, Gisbert (1981): »Gedichte über die Sixtinischen Madonna«, Zeitschrift für Kunstgeschichte, Jg. 44, S. 159-170.
- Ladwein, Michael (1993): Raphaels Sixtinische Madonna. Zeugnisse aus zwei Jahrhunderten deutschen Geisteslebens, Stuttgart: Urachhaus.
- Lambert, Susan (1987): The image multiplied. Five centuries of printed reproductions of paintings and drawings, London: Trefoil Publications.
- Landau, David (1992): »Mantegna as printmaker«, in: Jane Martineau (Hg.): Andrea Mantegna (Ausstellungskatalog London, Royal Academy of Arts/New York, The Metropolitan Museum), London: Royal Academy of Arts, S. 44-54.
- Landau, David/Parshall, Peter (1994): The Renaissance Print 1470-1550, New Haven [u.a.]: Yale University Press.
- Loewenstein, Joseph (2002): The author's due: Printing and the pre-history of copyright, Chicago [u.a.]: University of Chicago Press.
- Löhneysen, Wolfgang von (1992): Raffael unter den Philosophen – Philosophen über Raffael. Denkbild und Sprache der Interpretation, Berlin: Duncker & Humblot.
- Lomazzo, Giovanni Paolo (1844): Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura (Mailand 1585), Rom: DelMonte.
- Marx, Karl (1968): Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie (Marx-Engels-Werke Bd. 23), Berlin: Dietz, S. 356-390.
- Matile, Michael (1998): Frühe italienische Druckgraphik 1460-1530. Bestandskatalog der Graphischen Sammlung der ETH Zürich, Basel: Schwabe.
- McGrath, Elizabeth (1998): »Von den »Erdbeeren« zur »Schule von Athen«. Titel und Beschriftungen von Kunstwerken in der Renaissance«, in: Carlo Ginzburg (Hg.): Die Venus von Giorgione. Vorträge aus dem Warburg-Haus, Berlin: Akademie Verlag, S. 117-188.
- Meier, Hans Jakob (1995): »Das Bildnis in der Reproduktionsgraphik des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zu den Anfängen serieller Produktion«, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte Jg. 58, S. 449-477.
- Meyer zur Capellen, Jürg (2005): Raphael. A critical catalogue of his paintings. Vol. 2 The Roman Religious Paintings, ca. 1508-1520, Landshut: Arcos.
- Nesselrath, Arnold (1993): »Raphael's gift to Dürer«, in: Master Drawings, Jg. 31, S. 376-389.
- Oberhuber, Konrad (1983): Polarität und Synthese in Raphaels »Schule von Athen«, Stuttgart: Urachhaus.

- Panofsky, Erwin (1955): *The life and art of Albrecht Dürer*, Princeton/N.J.: Princeton University Press.
- Peters, Dorothea (2000): »Photographie als Lehr- und Genussmittel. Zur frühen Kunstreproduktion durch Fotografien. Wilhelm Bode und die Photographische Kunstanstalt Adolphe Braun«, in: *Fotogeschichte*, Jg. 20, H. 75, S. 3-32.
- Pon, Lisa (2004): *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*, New Haven/London: Yale University Press.
- Putscher, Marielene (1955): *Raphaels Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung*, Tübingen: Hopfer.
- Quednau, Rolf (1983): »Raphael und »alcune stampe di maniera tedesca«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Jg. 46, S. 129-175.
- Renié, Pierre-Lin (1998): »The battle for a market: Art reproductions in print and photography from 1850-1880«, in: Kathleen Stewart How (Hg.): *Intersections: Lithography, photography, and the tradition of printmaking*, Albuquerque: University of New Mexico Press, S. 41-53.
- Roman D'Elia, Una (2005): »The Decorum of a defecating dog«, in: *Print Quarterly*, Jg. 22, S. 119-132.
- Rümelin, Christian (1994): *Die Interpretationsgraphik von Johann Gottward Müller (1747-1830)*, 3 Bde., Diss. Bern (Typskript).
- Schaeffer, Emil (1955): *Raffaels Sixtinische Madonna als Erlebnis der Nachwelt*, 2. Aufl., Dresden: Jess.
- Schoch, Rainer/Matthias Mende/Anna Scherbaum (2001-2004): *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, 3 Bde., München [u.a.]: Prestel.
- Schultheiss, Werner (1969): »Ein Vertrag Albrecht Dürers über den Vertrieb seiner graphischen Kunstwerke«, in: *Scripta Mercaturae*, Jg. 1969, H. 1/2, S. 77-82.
- Stalla, Robert (2001): »...wird die schöne Kupferstichsammlung zweckmäßig benutzt werden...«. *Die Funktion der Druckgraphik im universitären Kunstunterricht des 19. Jahrhunderts*, in: Robert Stalla (Hg.): *Druckgraphik. Funktion und Form*, München: Deutscher Kunstverlag, S. 37-47.
- Strieder, Peter (Hg.) (1978): *Vorbild Dürer. Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts* (Ausstellungskatalog Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum), München: Prestel.
- TIB (1978ff.): *The illustrated Bartsch*, Bd. 1ff. (hg. von Walter L. Strauss), New York: Abaris Books.
- Vasari, Giorgio (1998): *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori [...] con nuove annotazioni e commenti di Gaetano*

- Milanesi, Ristampa anastatica dell' edizione Sansoni del 1906, Vol. 1-9, Florenz: Le Lettere.
- Viljoen, Madeleine (2004): »Prints and False Antiquities in the Age of Raphael«, in: *Print Quaterly*, Jg. 21, S. 235-247.
- Wood, Jeremy (1988): »Cannibalized prints and early art history. Vasari, Bellori and Fréart de Chambray on Raphael«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Jg. 51, S. 210-220.
- Wright, Alison (1998): »Mantegna and Pollaiuolo. Artistic personality and the marketing of invention«, in: Stuart Currie (Hg.): *Drawing 1400-1600. Invention and innovation*, Aldershot: Ashgate, S. 72-90.

Abbildungen: © Staatsgalerie Stuttgart und Archiv der Autorin.

