

Inhalt

| | |
|--|-----|
| Vorwort Linda Schädler | 6 |
| Warum Goltzius und Carracci? Eine Einleitung Susanne Pollack, Samuel Vitali | 9 |
| Schwellende Linien. Cornelis Cort, Agostino Carracci, Hendrick Goltzius und die Erweiterung gestochener Liniensysteme im 16. Jahrhundert Susanne Pollack | 15 |
| Dialog auf Distanz. Der künstlerische Austausch zwischen Hendrick Goltzius und Agostino Carracci Samuel Vitali | 31 |
| Der Beitrag von Hendrick Goltzius und Agostino Carracci zum interpretierenden Kupferstich Hans Jakob Meier | 53 |
| Die Lust des Zeichners. Hendrick Goltzius' Reise nach „seinem ersehnten Rom“ Christine Göttler | 69 |
| KATALOG | 89 |
| 1 DIE ANFÄNGE. 1576–1581 | 91 |
| 2 ZWISCHEN VENEDIG UND PRAG. 1582–1590 | 115 |
| 3 ROM UND DIE FOLGEN. 1591–1602 | 187 |
| 4 PORTRÄTS. 1578–1600 | 241 |
| Parallelbiographie | 285 |
| Abkürzungen | 288 |
| Bibliographie | 288 |
| Bildnachweis | 304 |



Samuel Vitali

Dialog auf Distanz

Der künstlerische Austausch zwischen Hendrick Goltzius und Agostino Carracci

Die Beziehungen zwischen Hendrick Goltzius und Agostino Carracci haben die Kunstgeschichte bisher nur marginal interessiert. Dies gilt vor allem für die Goltzius-Forschung. In seiner grundlegenden Untersuchung über die Druckgraphik des Holländers verglich Otto Hirschmann diese mit den Arbeiten seines italienischen Zeitgenossen und ließ dabei kaum ein gutes Haar an dessen Technik; unter Verweis auf Bartsch räumte Hirschmann zwar ein, dass Goltzius sich „gelegentlich Kompositionen Agostinos angeeignet“ habe, schloss aber in technischer Hinsicht jede Einwirkung des Italieners aus.¹ Damit schien die Frage zumindest für die Goltzius-Forschung erledigt; seither kam der Name Agostino Carracci in der Literatur über den Haarlemer Meister nur noch in Randbemerkungen vor.²

Nur wenig mehr Aufmerksamkeit wurde dem Thema in den Carracci-Studien geschenkt. Heinrich Bodmer beobachtete als erster eine Auseinandersetzung mit Goltzius' Linienführung in Agostinos Stichen der neunziger Jahre, betonte aber, dass der Italiener im Gegensatz zum Niederländer den „Verlockungen des Virtuosentums“ standgehalten habe und „stets der sachlich nüchterne Betrachter“ geblieben sei³ – eine Kontrastierung der beiden Künstler, die bereits in der Literatur des 19. Jahrhunderts zu finden ist.⁴ In der Folge bezeichneten Alfredo Petrucci und Maurizio Calvesi Agostino Carracci als „Goltzius italiano“, ohne aber Bodmers knappe Gegenüberstellung zu vertiefen.⁵ Erst Diane DeGrazia untersuchte das Verhältnis der beiden Künst-

ler etwas eingehender.⁶ Sie vermutete erstmals eine persönliche Begegnung während Goltzius' Italienreise 1590/91 und setzte Agostinos Rezeption von dessen Stil um 1595 an: Aufgrund seines ersten Aufenthalts in Rom in diesem Jahr und der damit verbundenen Hinwendung zu einem monumentaleren, skulpturalen Stil habe er die Möglichkeiten von Goltzius' Technik der schwelenden Linie für seine künstlerischen Ziele entdeckt und sich für die exzessive Betonung der Muskulatur in Werken wie *Aeneas flieht mit seiner Familie aus Troja* (Kat. 98) und den beiden Versionen des *Hl. Hieronymus* (Kat. 100, 114) von Stichen des Holländers wie dem *Großen Herkules* (S. 76, Abb. 8) inspirieren lassen. Zudem konnte DeGrazia überzeugend darlegen, dass Agostinos Stich *Venus und Amor* (Kat. 43) nicht die Vorlage für Goltzius entsprechende Komposition (Kat. 42) bildete, sondern umgekehrt.⁷ Seither herrscht auch in der Carracci-Forschung weitgehend Konsens darüber, dass es in erster Linie der Bologneser Künstler war, der sich an seinem Kollegen aus dem Norden orientierte, ohne dass DeGrazias Darstellung durch relevante Beiträge vertieft wurde.⁸

Die erste Goltzius und Carracci gemeinsam gewidmete Ausstellung bietet Anlass, die Frage ihres künstlerischen Austauschs neu zu erörtern. Dabei soll nicht nur dessen gängige Interpretation als eine im Wesentlichen einseitige Angelegenheit kritisch hinterfragt werden,⁹ sondern auch die Vorstellung, dass die beiden Künstler bis Anfang der neunziger Jahre keine Notiz voneinander nah-

Detail aus Kat. 114

men. Neben den ikonographischen, motivischen und stilistischen Entlehnungen, auf die sich die ältere Forschung konzentrierte, sollen zudem erstmals auch die persönlichen Kontakte, über die bisher mangels schriftlicher und visueller Zeugnisse höchstens spekuliert werden konnte, und deren Auswirkungen auf das Selbstverständnis und die Karriere der beiden Künstler in den Blick genommen werden.

Motive und Liniensysteme: Goltzius und Carracci in den 1580er Jahren

Wann Hendrick Goltzius und Agostino Carracci jeweils erstmals das Werk des anderen zur Kenntnis nahmen, lässt sich naturgemäß nicht genau ermitteln. Der Zeitpunkt dürfte aber bei beiden deutlich früher anzusetzen sein als bisher angenommen, spätestens im Laufe der 1580er Jahre. Aus einem Brief des Antiquars Philips van Winghe wissen wir, dass sämtliche Stiche Goltzius' 1589 in den Buchläden Roms zu finden waren;¹⁰ es ist anzunehmen, dass sie ebenso in Bologna und Venedig verkauft wurden, wo Agostino sie kaum übersehen haben dürfte.¹¹ Dieser war nicht nur mit dem Werk Cornelis Corts bestens vertraut, wie seine Adaptation von dessen Stil ebenso wie eine Reihe von Stichkopien belegen;¹² er kannte und rezipierte offensichtlich auch in den Niederlanden verlegte Stiche. So übernahm er aus einem Blatt von Hieronymus Wierix nach Willem van Haecht das zentrale Motiv – den Satyr, der die Scham einer nackten Frau auslotet – für einen seiner erotischen Stiche aus den achtziger Jahren, *Nymphe und Satyr mit Senklei* (Abb. 15).¹³ Goltzius seinerseits war zweifellos gut informiert über die italienische Druckgraphikproduktion, schon aufgrund des allgemeinen Interesses der Niederländer für die italienische Kunst, das er nachweislich teilte.¹⁴ Die großformatigen Blätter, die der wichtigste italienische Nachfolger Corts nach Meistern der Hochrenaissance wie der Gegenwart – allen voran Correggio, Veronese und Tintoretto – gestochen hatte, dürften seiner Aufmerksamkeit daher kaum entgangen sein. Wie schnell Carraccis Druckgraphik im Norden rezipiert wurde, bezeugt eine freie Kopie seines 1586 datierten Stichs *Die Gürtelspende des hl. Franziskus* (TIB 3901.134), die Hendricks Cousin Julius Goltzius (um 1555–nach 1601) spätestens 1594 realisierte.¹⁵ Erstmals sicher fassbar ist der Austausch zwischen den beiden Künstlern in den erwähnten zwei Versionen von *Venus und Amor*. Bartsch, der den Zusammenhang als erster erkannte, schrieb die Invention ohne weitere Begründung Agostino zu;¹⁶ dabei mag neben den loben-

den Worten, mit denen schon Malvasia das Blatt bedacht hatte,¹⁷ die Tatsache eine Rolle gespielt haben, dass das Prestige des Bolognesers im späten 18. Jahrhundert weit größer war als jenes seines Haarlemer Kollegen.¹⁸ Bartschs Autorität war derart, dass die gesamte Goltzius-Forschung die Priorität von Agostinos Blatt nicht in Frage stellte,¹⁹ obwohl die weite Verbreitung des Themas in den Niederlanden im späten 16. Jahrhundert ebenso wie die inhaltlichen Widersprüche in der italienischen Version für das Gegenteil sprechen.²⁰ Das Hauptargument für die Umdrehung des Verhältnisses war denn auch die relative Chronologie der beiden Werke: Während Goltzius' Blatt allgemein um 1590 datiert wird, setzte DeGrazia, gefolgt von Bohn, die Entstehung von Agostinos Stich um 1599 an, wobei sie vermutete, dass er die Vorlage 1591 direkt von seinem holländischen Kollegen erhalten hatte.²¹ Es würde sich also um einen von Agostinos allerletzten Kupferstichen handeln, in dem er mit großer zeitlicher Verzögerung ein kleinformatiges und relativ unspektakuläres Werk Goltzius' rezipierte. In Tat und Wahrheit dürften beide Stiche wesentlich früher entstanden sein: Goltzius' Tondo, der noch keinerlei Auseinandersetzung mit der Kunst Sprangers verrät, wohl in den Jahren 1582–1585, Carraccis Umsetzung höchstens ein paar Jahre später.²² Dabei scheint den Bolognesen abgesehen vom erotischen Gehalt des Stichs, der dem Schöpfer der kurz zuvor begonnenen Folge der *Lascivie* kongenial erscheinen musste, vor allem die Feinstichmanier des Holländers fasziniert zu haben, die er in seiner Umsetzung nachzuahmen suchte: Im Vergleich zu den Figuren in nur wenig kleineren Blättern aus denselben Jahren (Kat. 37, 38) fallen die extrem fein geschnittenen Schraffuren und Punktierungen auf, mit denen die Körper modelliert sind.

Es ist jedoch kaum denkbar, dass Agostino Carracci vor 1590 nur dieses eine Blatt seines Kollegen aus Haarlem gewissermaßen als Zufallsfund in die Hände fiel. Spätestens während seines Aufenthaltes in Venedig 1588/89, wo die Verleger und Drucker enge Beziehungen in den Norden unterhielten und zahlreiche niederländische Künstler ansässig waren,²³ muss er auch die Stiche in Goltzius' neuer virtuoser Manier kennengelernt haben, die in ganz Europa Furore machten. Tatsächlich finden sich mögliche Reflexe seiner Auseinandersetzung mit der Sticheltechnik des Niederländers in einer Reihe von Werken, die in den späten achtziger Jahren entstanden sein dürften, aber nicht sicher datierbar sind. Dazu zählen einzelne Blätter aus der Folge der *Lascivie*, insbesondere der Stich *Ein Satyr betrachtet eine schlafende Nymphe* (Kat. 37), wo der weibliche

Oberkörper mit langgezogenen schwelenden Linien modelliert ist, die in eleganten Kurven die Körperoberfläche nachzeichnen,²⁴ oder das *Porträt von Paolo Veronese* (Abb. 1), das vermutlich kurz nach dem Tod des Malers 1588 als postume Hommage entstand.²⁵ Das Gesicht und vor allem die kahle Stirn des Porträtierten sind mit langen, gemäß der Lichtintensität an- und abschwellenden, teilweise mit kurzen Strichen ergänzten Parallelen verschattet, die in vergleichbarer Form in keinem anderen Bildnis Agostinos zu finden sind. Es könnte sich hier um einen durchaus eigenwilligen Versuch handeln, die Modellierweise aus Goltzius' neuesten Arbeiten, etwa den *Römischen Helden* (Kat. 48–51, Abb. 6) zu adaptieren;²⁶ dass er dieses Experiment nicht mehr wiederholte, deutet darauf hin, dass er selbst mit dem Resultat nicht ganz zufrieden war.

Deutlicher fassbar und sicher datierbar ist die Goltzius-Rezeption in den beiden Stichen nach Tintoretos Allegorien im Dogenpalast aus dem Jahr 1589 (Kat. 60, 61), vor allem in *Merkur und die drei Grazien*: Besonders die Körper der beiden Frauenfiguren links (Abb. 2)



Abb. 1 Agostino Carracci, *Porträt von Paolo Veronese*, um 1588, Kupferstich, 254 x 189 mm, Detail. London, British Museum, Inv. U.210



Abb. 2 Agostino Carracci nach Jacopo Tintoretto, *Merkur und die drei Grazien*, 1589, Kupferstich, 204 x 260 mm, Detail. Zürich, Graphische Sammlung ETH Zürich, Inv. D 14997



Abb. 3 Agostino Carracci nach Jacopo Ligozzi, *Maria mit Kind auf der Mondsichel*, 1589, Kupferstich, 210 × 165 mm, Detail. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-OB-35.709

Abb. 4 Hendrick Goltzius, *Die Heilige Familie unter einem Kirschbaum*, 1589, Kupferstich, 247 × 203 mm, Detail. Zürich, Graphische Sammlung ETH Zürich, Inv. D 6011



hat Agostino ähnlich wie Goltzius mit einem Netz aus auf- und abschwellenden, der Oberfläche folgenden Linien modelliert, das oft von regelmäßiger Punktierung begleitet ist. Unverkennbar ist die Auseinandersetzung mit der Technik seines Haarlemer Kollegen schließlich in einem anderen Blatt aus demselben Jahr: der *Maria mit Kind auf der Mondsichel* nach Jacopo Ligozzi (Kat. 62). Nicht nur ist der ganze Stich mit einer Systematik und Präzision gestochen, wie sie in den Arbeiten des Bolognesen bis zu diesem Zeitpunkt nicht anzutreffen war; vor allem das Gesicht der Jungfrau (Abb. 3) mit seinen wie mit dem Zirkel gezogenen, messerscharfen und stark anschwellenden Kreuzschräfuren, die in den Zwischenräumen und an den Übergängen zu den beleuchteten Partien durch sorgfältig gesetzte Punkte ergänzt sind, hebt sich von allen seinen zuvor gestochenen Frauenköpfen derart markant ab, dass es nur als Antwort auf Goltzius' virtuose Stichelführung der späten achtziger Jahre erklärbar ist (Abb. 4). Bereits Malvasia war dieser Unterschied zu anderen Stichen Agostinos aufgefallen, als er den „differenti taglio da tutti gli altri, con certi segni intersecantisi, e ondeggianti“ hervorhob.²⁷

Bedeutend schwieriger ist es, umgekehrt einen Reflex von Carraccis Stichen in Goltzius' Werken vor seiner Italienreise auszumachen. Es ist anzunehmen, dass dieser sich primär für den Inhalt der Blätter seines italienischen Kollegen interessierte, genauer: für die Gemälde, die sie reproduzierten. Neben Cort war Carracci der wichtigste Vermittler der aktuellsten venezianischen

Malerei, für die sich Goltzius, wohl angeregt durch seinen Freund Karel van Mander, gegen Ende der achtziger Jahre zunehmend zu interessieren begann.²⁸ Während die Inventionen Tizians durch zahlreiche Blätter Corts und anderer Künstler publiziert waren, war von den Werken Veroneses und Tintoretos nördlich der Alpen nur aus Agostinos Stichen eine Vorstellung zu gewinnen.

Nicht zuletzt könnte deren Vorbild Goltzius zu der auffälligen Vergrößerung seiner Formate ab etwa 1583 angeregt haben: Selbst wenn wir von der aus sieben Platten zusammengesetzten *Anbetung der Könige* nach Peruzzi (Kat. 9) oder dem zweiteiligen *Martyrium der hl. Justina von Padua* nach Veronese (Kat. 27) einmal absehen, messen schon Agostinos Stiche in den Jahren zwischen 1579 und 1582 nicht selten rund einen halben Meter in der Höhe, während Goltzius erst ab etwa 1583/84 regelmäßig über das klassische Mittelformat von 25 bis 30 cm hinausgehen begann.²⁹ Dass er 1584 in seinem ersten aus mehr als einer Platte bestehenden Stich, der *Venezianischen Hochzeit* nach Dirck Barendsz. (Kat. 34) ausgerechnet ein venezianisches Sujet aufgriff, in dem er seine Meisterschaft in der Wiedergabe kostbarer schillernder Gewänder demonstrieren konnte, war möglicherweise kein Zufall, sondern eine direkte Reaktion auf die zwei Jahre zuvor entstandenen venezianischen Werke Agostinos (besonders Kat. 26, 28), die mit genau diesen Qualitäten brillierten. Ebenso könnte die Idee, seinen verstorbenen Lehrer Coornhert mit einem monumentalen Porträt (Kat. 131) zu ehren, von Carraccis

Hommage an Tizian (Kat. 130) inspiriert worden sein, welche Goltzius in den Maßen aber noch übertraf. Umgekehrt reagierte Agostino 1589 mit den drei Platten der gewaltigen *Kreuzigung* nach Tintoretto (S. 63, Abb. 17) möglicherweise bewusst auf die ebenfalls dreiteilige *Hochzeit von Amor und Psyche* (Kat. 52), mit der der Niederländer das Publikum zwei Jahre zuvor auf der Frankfurter Messe und zweifellos auch in Italien beeindruckt hatte.

Dagegen ist zu vermuten, dass Goltzius sich grundsätzlich weniger für die technische Seite der Blätter seines italienischen Kollegen interessierte, dem er sich wohl als virtuosester Vertreter der niederländischen Stecher-Schule in dieser Hinsicht überlegen fühlte.³⁰ Und doch ist es, entgegen Hirschmanns Behauptung, nicht ausgeschlossen, dass Goltzius auch in technischer Hinsicht Impulse von Carraccis Stichen aufnahm, und zwar insbesondere von einem Werk: dem erwähnten *Martyrium der hl. Justina*, einem der technisch komplexesten Stiche aus der ersten venezianischen Periode, in dem die Breite der Linien in einem Ausmaß variiert, wie es bei Goltzius zur gleichen Zeit noch kaum anzutreffen ist. Dabei experimentierte der Bologneser Künstler zur Modellierung der Körperoberflächen stellenweise mit Linien-Systemen, die wie eine Vorahnung von Goltzius' Stil

der späten achtziger Jahre wirken. Besonders am nackten Oberkörper des Schächers im Vordergrund (Abb. 5) zeichnen breit aufschwellende Parallelen, begleitet von Punktierungen in den Zwischenräumen und an den Übergängen zu den beleuchteten Zonen, wellenförmig die Muskulatur der Oberfläche nach; im Wesentlichen unterscheidet sich diese Darstellungsweise nur in der Länge der Linien, die meist mehrfach neu ansetzen, von Goltzius' Körpermodellierung etwa in den *Römischen Helden* (Abb. 6). Während Agostino diese Ansätze in den folgenden Jahren nicht weiterverfolgen sollte, ist es möglich, dass sie mit zur Entwicklung von Goltzius' virtuosem Stil um die Mitte der achtziger Jahre beitragen.

Nichts mit Agostino zu tun hat hingegen eine zweite Komposition Goltzius', die Bartsch als Kopie nach einem seltenen Stich des Italiener katalogisierte.³¹ Es handelt sich um eine anonyme *Allegorie der Vergänglichkeit* mit der Inschrift QVIS EVADET? (Abb. 7), die das Exudit Goltzius' trägt und um 1590 datiert wird.³² Von diesem Stich existiert eine seitenverkehrte Kopie mit italienischer Inschrift und der Verlegeradresse von Giuseppe Rosaccio (Abb. 8), welche wiederholt mit dem von Bartsch erwähnten Original Agostinos identifiziert wurde.³³ Doch ist nicht nur, wie schon DeGrazia fest-



Abb. 5 Agostino Carracci nach Paolo Veronese, *Martyrium der hl. Justina von Padua*, 1582, Kupferstich von zwei Platten, 453 × 592 mm und 442 × 587 mm, Detail. Zürich, Graphische Sammlung ETH Zürich, Inv. D 13283

Abb. 6 Hendrick Goltzius, *Titus Manlius Torquatus*, 1586, Kupferstich, 369 × 232 mm, Detail. Zürich, Graphische Sammlung ETH Zürich, Inv. D 11226



Hans Jakob Meier

Der Beitrag von Hendrick Goltzius und Agostino Carracci zum interpretierenden Kupferstich

Im Verlauf des 16. Jahrhunderts war es bereits mehrfach zu Kooperationen zwischen führenden Malern und Meisterstechern oder Holzschniedern gekommen, in deren Mittelpunkt die druckgraphische Interpretation von Gemälden und Zeichnungen stand. Die bedeutendsten Fälle solcher Zusammenarbeit entwickelten sich zunächst zwischen italienischen Malern und Stechern, etwa zwischen Raffael und Marcantonio Raimondi, Rosso Fiorentino und Enea Vico sowie Parmigianino und Antonio da Trento. In den Jahren zwischen 1565 und 1570 kam es jedoch zu einer neuen, den interpretierenden Kupferstich nördlich wie südlich der Alpen für etwa zwei Jahrzehnte prägenden Entwicklung, als mit Cornelis Cort erstmals ein niederländischer Kupferstecher zum großen Impulsgeber in diesem Bildmedium wurde. Cort, der in Antwerpen für Hieronymus Cock und dessen international agierenden Verlag *Aux Quatre Vents* tätig war, arbeitete in Venedig mit Tizian und in Rom mit führenden römischen Malern zusammen; seine druckgraphischen Interpretationen nach Werken ihrer Hand waren nicht nur von größter Qualität, sondern auch von bahnbrechend neuer Technik. Als Hendrick Goltzius und Agostino Carracci auf dem Terrain des interpretierenden Kupferstichs tätig zu werden begannen, waren Rom, Venedig und Antwerpen dessen Zentren. Durch Goltzius und Agostino Carracci traten in diesem Kontext nun erstmals auch Haarlem und Bologna prominent in den Fokus.

Goltzius und Spranger

Bereits in seinen frühen Haarlemer Jahren, als Goltzius noch für Verleger in Antwerpen tätig war und nach Entwürfen von Anthonie Blocklandts und Marten de Vos stach, war er als Meister des interpretierenden Kupferstichs über Haarlem hinaus bekannt geworden, wie ein Brief des Kölner Verlegers Georg Braun (1541–1622) an Abraham Ortelius vom 4. August 1580 belegt. Aus diesem Brief geht hervor, dass Braun plante, Jan Sadeler oder Goltzius mit der Ausführung eines Kupferstichs nach dem *Abendmahl* von Leonardo da Vinci zu betrauen.¹ Aus nicht bekannten Gründen blieb das Blatt un ausgeführt.² Zwischen 1585 und 1588/90 stach Goltzius dann sieben Entwürfe des aus Antwerpen stammenden Prager Hofkünstlers Bartholomäus Spranger.³ Damit wurde er im Bilddruck zu dessen bedeutendstem Interpreten; die Rezeption Sprangers erlangte erst durch ihn eine europaweite Dimension. Durch die Auseinandersetzung mit Sprangers Kunst erhielt aber auch Goltzius' Entwicklung als Kupferstecher einen entscheidenden künstlerischen Schub. Nach eigener Aussage war es der zehn Jahre ältere Karel van Mander, welcher Goltzius mit der Zeichenkunst Sprangers bekannt gemacht hatte; vermutlich war er es auch, der die Verbindung zwischen den beiden herstellte.⁴ Spranger war nicht daran interessiert, seine Gemälde als Bilddrucke zirkulieren zu lassen. Vielmehr legte er Wert darauf, für den Kupferstich neue, als Federzeich-

Detail aus Abb. 6

Abb. 1 Bartholomäus Spranger, *Heilige Familie*, um 1580, Feder und Tinte in Braun, graue und braune Lavierung, weiße und rötliche Deckfarbe, durchgegriffelt, 260 × 210 mm. Austin, Blanton Museum, Inv. 1982.710



Abb. 2 Hendrick Goltzius nach Bartholomäus Spranger, *Heilige Familie*, um 1589, Kupferstich, 284 × 216 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-OB-10.213



nungen ausgeführte Bilderfindungen zu entwerfen.⁵ Seine *modelli* gaben dem Stecher, was Lichtführung und Modellierung betraf, nur knappe Angaben: Spranger akzentuierte aufblitzende Helligkeiten mit breit aufgetragenem Deckweiß, die Figuren wurden im Kontur angelegt, der Bildraum tonal zurückhaltend abschattiert (Abb. 1). Erst durch die Stiche von Goltzius gewannen Sprangers Körper ihre muskulöse Plastizität in bewegter Schattierung und gleichendem Licht (Abb. 2).⁶

Zwischen Künstler und Interpret entwickelte sich eine einzigartige Wechselwirkung: Für die Interpretation der überschlanken Figuren von Spranger erwies sich das von Goltzius entwickelte System von modulierten Linien, die das Körpervolumen nicht nur einzelner Figuren plastisch modellieren, sondern auch ganze Figurengruppen in fließendem Duktus plastisch zusammenschließen,

Abb. 3 Hendrick Goltzius, *Das Urteil des Midas*, 1590, Kupferstich, 423 × 679 mm, Detail. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-OB-10.404



Abb. 4 Bartholomäus Spranger nach Hendrick Goltzius, *Apoll und die Musen*, nach 1590, Öl auf Marmor, 370 × 490 mm, Detail. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. 1119

als besonders geeignet. Auch seine Assimilation an den Figurenkanon Sprangers war zuletzt so vollkommen, dass dieser in seinem auf Marmor ausgeführten Gemälde *Apoll und die Musen* mühelos eine Bilderfindung von Goltzius adaptieren konnte, nämlich dessen Kupferstich *Das Urteil des Midas* (Abb. 3, 4, Kat. 80).

Goltzius und Cornelis van Haarlem

Um 1583 kam es zur Gründung der Haarlemer Akademie durch Karel van Mander, Cornelis van Haarlem und Hendrick Goltzius.⁷ Sowohl Goltzius als auch Cornelis van Haarlem setzten sich künstlerisch intensiv mit Ovids *Metamorphosen* auseinander, der eine als Stecher, der andere als Maler. Abermals dürfte Karel van Mander Ideengeber gewesen sein. Sein 1604 erschienenes *Schilder-Boeck* schloss mit einem mehrfach aufgelegten Kommentar zu den *Metamorphosen* ab, die er als prominente antike Quelle für die künstlerische Bildfindung in den Blick rückte. Goltzius plante, eine Suite von 300 Stichen nach Ovid herauszugeben. Nur zwanzig dieser Blätter wurden zu seinen Lebzeiten realisiert, weitere zwölf Platten erst postum gedruckt und publiziert (NHD 532–583). Sowohl Goltzius als auch Cornelis van Haarlem nahmen auch solche Mythen auf, die bisher nur selten illustriert worden waren und daher als ausgestorben gelten durften.⁸ Cornelis bevorzugte beson-



Abb. 5 Cornelis van Haarlem, *Die Gefährten des Kadmos werden vom Drachen verschlungen*, 1588, Öl auf Leinwand, 148 × 195 cm. London, National Gallery, Inv. NG1893



Abb. 6 Hendrick Goltzius nach Cornelis van Haarlem, *Die Gefährten des Kadmos werden vom Drachen verschlungen*, 1588, Kupferstich, 249 × 309 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-OB-10.366

ders dramatische Szenen, die es ihm erlaubten, seine Virtuosität in einem für die drei Haarlemer Künstler zentralen Aspekt der Figurenmalerei unter Beweis zu stellen: die der antiken Kunst verpflichtete anatomische Durchbildung des nackten männlichen Körpers.⁹ Mehrere dieser Gemälde setzte Goltzius noch im Jahr ihrer Vollendung (1588) in den Kupferstich um: *Die Gefährten des Kadmos werden vom Drachen verschlungen*¹⁰ und den Zyklus der *Vier Himmelsstürmer* (Kat. 53–56).

In seinem fast zwei Meter breiten Gemälde *Die Gefährten des Kadmos werden vom Drachen verschlungen*¹¹ entwickelte Cornelis van Haarlem eine virtuose Bilddramaturgie: Sowohl die grausige Szene, die das Verschlingen seiner Gefährten durch das geschuppte Ungeheuer zeigt, wie auch der anschließende Zweikampf des Kadmos mit dem Drachen werden geschildert. Allerdings rückt Cornelis den mit einer Lanze auf den Drachen einstürmenden Kadmos weit in den Hintergrund; in extremer Nahsicht hingegen platziert er den Drachen, der seine Zähne in den Kopf eines der Gefährten des Kadmos schlägt. Weder in der Malerei noch im Bilddruck hatte es bisher eine in der Drastik der Erzählung vergleichbare Fassung des Mythos gegeben (Abb. 5, 6).¹² In der Druckgraphik war das Sujet nur aus konventionellen, textgebundenen Holzschnittvignetten vertraut, etwa aus *La Métamorphose d'Ovide figuré* von 1557. In den von Bernard Salomon (1506–1561) aus-

gefährten Illustrationen¹³ waren die beiden Szenen, die Cornelis in seiner Konzeption zusammenzieht, auf zwei Erzählfelder verteilt: Die erste Illustration zeigt den Drachen, der die Gefährten des Kadmos verschlingt, die zweite Kadmos, der den Drachen tötet (Abb. 7, 8).¹⁴

Goltzius gibt die Komposition seitenverkehrt wieder, so dass sich der Schwerpunkt der Bilddramatik von der rechten in die linke Bildhälfte verschiebt. Konzeptionell jedoch folgt er dem Gemälde bis ins Detail. Wie die Widmung zeigt, war das Blatt eine Kooperation zwischen Maler und Stecher; entsprechend fällt auch deren Wortwahl aus. In ihrer Zueignung des Stichs an den Amsterdamer Mäzen und Kunstsammler Jacob Rauwaert (1530–1597), der das Bild erwarb oder in Auftrag gegeben hatte, bezeichnen Cornelis und Goltzius Gemälde und Stich als ihre „Erstlinge“ („hasce arte primritias“).¹⁵ Diese Formulierung ist ungewöhnlich. Zwar zeigen auch andere Blätter von Goltzius eine von Künstler und Stecher gemeinsam adressierte Widmung – etwa der ebenfalls 1588 publizierte Stich *Mars und Venus* nach einem Entwurf von Spranger, der Ambrogio Spinola gewidmet ist; dort aber heißt es lediglich „Spranger invent(or) / Goltzius sculpt(or)“.¹⁶ Da Goltzius und Cornelis zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Blattes bereits Künstler von Rang waren, kommen hier zwei Deutungsoptionen in Betracht: Zunächst wird das Wort „Erstlinge“ darauf zu beziehen sein, dass die-



Abb. 7 Bernard Salomon, *Die Gefährten des Kadmos werden vom Drachen verschlungen*, Holzschnitt, 41 × 51 mm, in: *La Métamorphose d'Ovide figuré*, Lyon 1557. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Inv. Sch. K. oct. 4616



Abb. 8 Bernard Salomon, *Kadmos tötet den Drachen*, Holzschnitt, 41 × 51 mm, in: *La Métamorphose d'Ovide figuré*, Lyon 1557. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Inv. Sch. K. oct. 4616

*Cadme laisse de plus sa sœur poursuivre
A Apolon requit lieu de demeure :
Ce qu'obtenant, de ses travaux déliure,
Vent (non ingrat) sacrifier sur l'heure.
Pour ce, ses gens (pensant la Contre' sœur)
Envoye à l'eau la part dont elle coule :
Ou le Serpent de Mars, sans qu'un demeure,
Tous les occit, les devore & s'en soule.*

*Cadme estonné que ses gens point ne viennent,
Triste & pensif à les faire s'apreste.
Ses armes prent, & le chemin qu'ils tiennent
Si droit poursuit, qu'aborde à leur défaite :
Lor le Serpent dressant sa fiere crête
Pour l'enloutir, s'assesse à lui grand erre :
Mais lui exhort à pré coy, flusant tête
D'un vif effort par la gorge l'enferre.*



Abb. 9 Cornelis Cort nach Francesco Primaticcio, *Jupiter im Kreise der Götter*, um 1565, Kupferstich, Durchmesser 453 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-OB-7150

ser Kupferstich das Ergebnis ihrer ersten Zusammenarbeit war. Von Seiten Goltzius' aber kann es zudem als Hinweis zu verstehen sein, er habe hier erstmals das Gemälde eines anderen Künstlers im Kupferstich interpretiert, statt – wie während der Zusammenarbeit mit Spranger – lediglich Zeichnungen. Wie es später auch Rubens in seinem Debüt im Kupferstich, der *Großen Judith*, halten sollte, wählten Goltzius und Cornelis van Haarlem für diesen gemeinsam zelebrierten öffentlichen Akt ein betont grausames Sujet, mit dem sie zugleich ihre Virtuosität unter Beweis stellen konnten. Die enge Zusammenarbeit beider Künstler kommt auch in der identischen typographischen Gestaltung ihrer Monogramme mit jeweils sich verschränkenden Initialen zum Ausdruck. Im interpretierenden Kupferstich gibt es kein zweites Beispiel, welches, durch Wid-

mung und Initialen, so präzisiert der Öffentlichkeit kommuniziert, dass Maler und Interpret sich im Kupferstich als gleichrangige Künstler verstehen. Als Rubens mit der *Großen Judith* an die Öffentlichkeit ging, war es er allein, der sich in der Widmung als Künstler benannte; der Name des Stechers dagegen wurde unauffällig im Bild platziert.¹⁷ Noch im selben Jahr kam es erneut zu einer Zusammenarbeit zwischen Goltzius und Cornelis. Der Maler ließ sich ein weiteres Mal von Ovid anregen; diesmal fiel die Wahl auf den Sturz von vier mythischen Figuren, die allesamt ihrer Hybris den Göttern gegenüber zum Opfer gefallen waren: Tantalus, Ikarus, Phaeton und Ixion. Jedem der vier Fallenden widmete Cornelis ein Gemälde, von denen jedoch nur eines, *Der Sturz des Ixion*, erhalten ist.¹⁸ Goltzius seinerseits setzte die



1



3



2



4



2

ZWISCHEN VENEDIG UND PRAG 1582–1590

Das Jahr 1582 markiert für beide Künstler einen Wendepunkt in ihrer Karriere. Goltzius beendete die Zusammenarbeit mit Galle und gründete in Haarlem seinen eigenen Verlag, der – eine Ausnahmeerscheinung unter den niederländischen Verlagshäusern – ausschließlich in der eigenen Werkstatt produzierte Platten druckte. Agostino Carracci verließ das Atelier Tibaldis und begründete mit einer atemberaubenden Serie von großformatigen Stichen nach Gemälden zeitgenössischer venezianischer Künstler – sechs von Veronese, eines von Tintoretto (Kat. 22–28) – seinen Ruhm als Reproduktionsstecher. Nach der Rückkehr aus Venedig eröffnete er noch im selben Jahr zusammen mit seinem Bruder Annibale und seinem Cousin Ludovico Carracci die *Accademia dei Desiderosi* (später *degli Incamminati*), die zur Keimstätte für die nächste Generation Bologneser Maler um Guido Reni, Francesco Albani, Domenichino und Guercino werden und damit die Grundlage für den Siegeszug der Bologneser Malerei in Italien und Europa legen sollte.

In den Carracci-Studien wird oft angenommen, dass Agostino seine Vorlagen selbständig auswählte und damit einen Kanon venezianischer Malerei zusammenstellte, der für die sogenannte Malereireform der Carracci vorbildlich sein sollte und auch als Anschauungsmaterial in der Akademie diente; die nicht selten markanten Abweichungen von den Originalen werden dabei als eine Art konstruktive Kritik im Sinne der Carracci-Reform angesehen.¹ Dies ist schon deshalb unwahrscheinlich, weil Agostino 1582 kein einziges Werk Tizians berücksichtigte, der für die Carracci mindestens so wichtig war wie Veronese und Tintoretto; seinen ersten und einzigen Stich nach einem Gemälde Tizians publizierte er erst 1587 (Kat. 130).² Die kompositionellen Änderungen dürften zumindest zum Teil der Anpassung an die Gegebenheiten des druckgraphischen Mediums gedient haben und in der Regel mit dem Maler abgesprochen, wenn nicht gar von ihm angeregt worden sein.³ Tatsächlich ist es vor allem im Falle Veroneses kaum denkbar, dass die Publikation sechs seiner Gemälde im Kupferstich gänzlich ohne Zutun oder Mitsprache des Malers erfolgte. Auch wenn wir über die Beziehung der beiden Künstler mangels Quellen nur spekulieren können, so kann vermutet werden, dass sowohl Veronese wie Agostino sich am Vorbild der Zusammenarbeit zwischen Tizian und Cornelis Cort orientierten; aus dieser gingen zwischen 1565 und 1572 vierzehn Stiche hervor, welche sowohl dem Maler wie dem Stecher enormen Ruhm und vermutlich auch Geld einbrachten. Auf jeden Fall ist der ökonomische Aspekt der in der Herstellung relativ kapitalintensiven Druckgraphik ebenfalls zu berücksichtigen: Künstler wie Agostino Carracci mussten sich bei der Auswahl ihrer Sujets am Markt und damit auch an den Interessen der Drucker orientieren.⁴

Die Unterschiede in den Signaturen von Inventor, Stecher und Verleger suggerieren jedoch, dass Agostinos venezianische Reproduktionsstiche in wechselnden Vertragsverhältnissen entstanden. Zwei davon tragen in den ersten Zuständen die Adresse des venezianischen Verlegers Luca Bertelli (Kat. 22, 27), drei jene

seines Verwandten Orazio Bertelli (Kat. 23, 24, 28), während zwei Stiche nach Veronese zunächst ohne *Excudit*, dafür mit sehr ausführlicher Nennung von Maler und Aufbewahrungsort des Gemäldes publiziert wurden (Kat. 25, 26); es ist anzunehmen, dass diese von Veronese selbst finanziert und verlegt wurden, möglicherweise in Partnerschaft mit Agostino. Dafür spricht auch die hohe Qualität der Ausführung in diesen beiden Werken: Ebenso wie das ambitionierte Großformat *Das Martyrium der hl. Justina* (Kat. 27) zeigen sie einen enormen Variationsreichtum des Strichs, durch den Agostino die verschiedenen Oberflächentexturen, von hartem Stein über Fell bis hin zu den für die venezianische Malerei so typischen schillernden Stoffen wiederzugeben, vermag.

Daneben produzierte Agostino aber auch Blätter mit gleichförmigerer Stichelführung und weniger Sorgfalt und Präzision in den Details, die zeigen, dass er zwischen Projekten mit höheren künstlerischen Ambitionen und leicht verkäuflicher Ware für einen breiteren Markt unterschied, welche er in der Regel nicht signierte. Dazu gehören vor allem die meist kleinformatigen Blätter nach eigenen Entwürfen, die er nun in den frühen achtziger Jahren in größerer Menge realisierte, zumindest teilweise wohl ebenfalls für venezianische Verleger: zum einen Heiligenbilder für den prosperierenden Devotionalienmarkt (Kat. 14–21, 29–33), zum anderen eine lose Folge von erotischen Stichen, die er bis in die zweite Hälfte der neunziger Jahre mit neuen Sujets ergänzte (Kat. 35–41).

Im Gegensatz dazu war für Hendrick Goltzius offensichtlich die gleichbleibend hohe Qualität der Ausführung aller seiner Werke ein Markenzeichen seines Verlags. Seine eigenhändigen Stiche signierte er daher immer zumindest mit dem Monogramm. Im Vergleich zu Agostino produzierte Goltzius in den achtziger Jahren deutlich weniger Stiche mit religiöser Thematik, was vermutlich auch mit der Verschärfung des Glaubenskonflikts in den Niederlanden zusammenhing.⁵ Zu den Ausnahmen gehören denn auch relativ konfessionsneutrale Darstellungen von neutestamentarischen Figuren und Szenen wie die *Büßende Magdalena* (Kat. 44), die *Heilige Familie unter dem Kirschbaum* (Kat. 65) und die Folge *Christus, die zwölf Apostel und Paulus* (Kat. 66–79). Das Gros von Goltzius' Produktion bestand nun aus historischen und mythologischen Sujets, die in der Regel von elaborierten lateinischen Gedichten begleitet sind. Die Autoren stammten aus den Humanistenkreisen, zu denen ihm vermutlich sein Lehrer Coornhert Zugang verschafft hatte; die wichtigsten unter ihnen waren Franco Estius (um 1545–1594?) und Cornelis Schonaeus (1540–1611), der Rektor der Haarlemer Lateinschule. Neben eigenen Entwürfen (Kat. 42) stach Goltzius auch Kompositionen anderer niederländischer Künstler, wie im Falle der *Venezianischen Hochzeit* nach Dirck Barendsz. (Kat. 34), seinem bis dato größten Stich: Sowohl das Format als auch die Wahl des Themas, das es Goltzius erlaubte, sein Können in der Wiedergabe der koloristischen Effekte prunkvoller Gewänder zu demonstrieren, könnte eine Reaktion auf Agostinos große Blätter nach Veronese darstellen.

Eine wichtige Rolle für die künstlerische Entwicklung Goltzius' ab Mitte der achtziger Jahre dürfte der Maler und Kunstschriftsteller Karel van Mander (1548–1606) gespielt haben, der sich um 1583 in Haarlem niedergelassen hatte. Nachdem er sich mit dem führenden Stecher der Stadt angefreundet hatte, machte er ihn nach eigener Aussage mit der Kunst von Bartholomäus Spranger (1546–1611) bekannt, dem Hofmaler Rudolfs II.⁶ Zwischen 1585 und 1589 übersetzte Goltzius sieben Entwürfe Sprangers ins graphische Medium, anfänglich wohl aus eigener Initiative (vgl. Kat. 44), später aber – ähnlich wie im Falle von Agostino und Veronese – in Zusammenarbeit mit dem Maler. Den Höhepunkt dieser Kooperation bildet der dreiteilige Stich *Die Hochzeit von Amor und Psyche* (Kat. 52). Dabei assimilierte Goltzius den eleganten, am hochverfeinerten Manierismus eines Parmigianino orientierten Figurenstil des Prager Hofmalers derart gründlich, dass auch seine eigenen Entwürfe wie etwa *Das Urteil des Midas* (Kat. 80) Spranger'sches Gepräge erhielten.⁷ Die Verbindung mit Spranger bot Goltzius, der in diesen Jahren sein Beziehungsnetz weit über die Niederlande hinaus auszudehnen begann, auch die Möglichkeit, Kontakte zum Kaiserhof zu knüpfen: So widmete er schon 1586 seine Folge der *Römischen Helden* (Kat. 48–51) Rudolf II. persönlich.

Gleichzeitig entwickelte Goltzius einen neuen Gravierstil, der zum Markenzeichen seiner ganzen Schule werden sollte: Die von Cort eingeführte schwelende Taille entwickelte er weiter, indem er die Variationsbreite des Strichs erhöhte und die Linien verlängerte, so dass die daraus entstehenden Netze die darzustellenden

Objekte gewissermaßen herausmodellierten.⁸ Seine größte Wirkung entfaltet dieser Stil bei der Wiedergabe gewölbter, glatter Oberflächen, insbesondere muskulöser Körper, wie etwa jene der *Römischen Helden*. Dies mag, neben der Auseinandersetzung mit den muskelbepackten Skulpturen Willem Danielsz. van Tetrodes (um 1525–1580) und den an Michelangelo orientierten Figuren seines Malerfreundes Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1562–1638), einer der Faktoren gewesen sein, der in den folgenden Jahren zur Entstehung von Goltzius' sogenanntem Knollenstil mit seiner bis zur Unnatürlichkeit getriebenen Betonung der anatomischen Struktur beitrug. Zu den bekanntesten Beispielen gehören neben dem *Großen Herkules* (S. 76, Abb. 8) die in komplexen Torsionen und Verkürzungen gezeigten *Vier Himmelsstürmer* nach Gemälden des Cornelis van Haarlem (Kat. 53–56). Weniger als um eine eigene Phase, als die der Knollenstil oft dargestellt wird, handelte es sich jedoch um einen Stilmodus, neben dem der elegantere Spranger-Stil weiter existierte. In diesen Jahren experimentierte Goltzius auch mit dem Medium des Farbholzschnitts (Kat. 57, 58). Nachdem er die Illustrationen für zwei größere Buchprojekte geliefert (Kat. 127, TIB 3901.136–147) und seine ersten wichtigen Werke als Maler geschaffen hatte, insbesondere die gemeinsam mit Annibale und Ludovico ausgeführten Fresken des Palazzo Fava 1583/84, begann auch Agostino Carracci seine Werke selbst zu verlegen. 1586 publizierte er vier großformatige Stiche mit seiner Adresse: zwei Reproduktionen von Werken Correggios (Kat. 46, TIB 3901.150), eines weiteren Künstlers, den die Carracci in den Jahren zuvor intensiv rezipiert hatten, sowie zwei eigene Entwürfe mit franziskanischer Thematik (Kat. 45, TIB 3901.134). In diesen Stichen perfektionierte Agostino seine Technik weiter, wobei sich anders als bei Goltzius' Arbeiten aus denselben Jahren eher eine Tendenz zu einer feineren Linienführung zeigt. Seine Ambitionen als Verleger muss der Künstler jedoch bald redimensioniert haben: Zwar deuten die fehlenden Adressen in den ersten Zuständen verschiedener Stiche aus den folgenden Jahren (Kat. 60–62, 130) darauf hin, dass er diese selbst produzierte; sein *Excudit* brachte er jedoch nur noch auf einem Druck von 1588 (Kat. 59) an, und ab 1589 wurden alle größeren Blätter wieder von anderen Verlegern publiziert.

1588/89 hielt sich Agostino nochmals für längere Zeit in Venedig auf, wie eine Reihe von vier bedeutenden Stichen nach Tintoretto belegt, mit dem er wohl eine ähnliche Beziehung aufbaute wie zuvor mit dem inzwischen verstorbenen Veronese. Drei dieser Blätter (Kat. 59–61) dürfte Agostino selbst oder in Partnerschaft mit Tintoretto publiziert haben, während die *Kreuzigung* (S. 63, Abb. 17) vom venezianischen Verleger Donato Rascicotti publiziert wurde, mit dem der Stecher auch später zusammenarbeiten sollte (vgl. Kat. 98). Nachdem sich der Adressatenkreis von Agostinos Widmungen bis dahin auf Persönlichkeiten des Bologneser Umfelds beschränkt hatte, nutzte er dieses monumentale Werk aus drei Platten, um seine Dienste mit einer Dedikation an den Großherzog Ferdinando I. de' Medici einem der großen italienischen Fürstenhäuser anzutragen. Die Strategie hatte insofern Erfolg, als er in der Folge weitere Aufträge vom Florentiner Hof erhielt (Kat. 63, 64). In die zweite Hälfte der achtziger Jahre fällt vermutlich der Beginn von Agostinos Auseinandersetzung mit den Werken Goltzius': Das erste Zeugnis ist die Übersetzung von dessen kleinformatigem Frühwerk *Venus und Amor* (Kat. 42) in eine deutlich größere, hochrechteckige Fassung (Kat. 43), wobei er offensichtlich bemüht war, die feine Stechweise des Vorbildes zu imitieren. Spätestens ab 1589 ist hingegen die Rezeption der neuen virtuosen Technik Goltzius' erkennbar, am deutlichsten in den Blättern *Merkur und die drei Grazien* (Kat. 60) und *Maria mit dem Kind auf der Mondsichel* (Kat. 62);⁹ diese Entwicklung sollte sich in den folgenden Jahren fortsetzen.

1 Siehe bes. STEEL 1988, S. 52; DEMPSEY 1989, S. 39 f.; MEYER ZUR CAPELLEN 1990; BOREA 2009, S. 209 f.

2 Vgl. auch CHVOSTAL 2001, S. 134.

3 Vgl. BURY 2001, S. 27 f., unter Nr. 13, S. 75; BOESTEN-STENGEL 2001, S. 228–230.

4 Zum Verhältnis zu Veronese und zu den kommerziellen Strategien der Zusammenarbeit vgl. bes. BURY 2001, S. 75; CHVOSTAL 2001, S. 131 f., 135–140; BOBER 2012,

S. 211 f. Zur Zusammenarbeit zwischen Tizian und Cort siehe zuletzt MANCINI 2009, S. 129–142.

5 Vgl. REZNICEK 1961, I, S. 186 f.

6 VAN MANDER/MIEDEMA, I, 1994–1999, fol. 284r

7 Vgl. dazu auch den Beitrag von Hans Jakob Meier, S. 53 f.

8 Siehe dazu den Beitrag von Susanne Pollack, S. 22–27.

9 Siehe den Beitrag von Samuel Vitali, S. 32–34.

22 Agostino Carracci
Versuchung des hl. Antonius

Nach Jacopo Robusti, genannt Tintoretto (1518–1594)
1582
Kupferstich, 498 × 327 mm (Platte*), 501 × 330 mm (Blatt)
Zustand: TIB I/II
Bezeichnungen in der Platte: unter dem Bild links *Iacobi Tintoretii pictoris | Veneti prestantissimi | inuentum*; in der Mitte *Antonius, cum Demones uario sub aspectu ipsum infestantes | perpetua patientia superasset, uiso Domino confortantur;* rechts *Lucae Berteli For. | Anno M·D·L·XXXII.*
Bezeichnungen auf dem Blatt: unten links in Feder *P. mariette 1666 (Lugt 1788/1789/1790)*
Graphische Sammlung ETH Zürich, Inv. D 25680
(alter Bestand)

Literatur: BARTSCH, XVIII, S. 69, Nr. 63; CALVESI/CASALE 1965, S. 26, Nr. 36; DEGRAZIA BOHLIN 1979, S. 196, Nr. 101; *Jacopo Tintoretto e i suoi incisori* 1994, S. 19 f., Nr. 1; BOHN 1995 (TIB), S. 119, Nr. 3901.096; CRISTOFORI 2005, S. 141 f., Nr. 71.



Abb. 22a Jacopo Tintoretto,
Versuchung des hl. Antonius, um 1577, Öl auf Leinwand, 282 × 165 cm.
Venedig, San Trovoso

Das große, 1582 datierte, aber vom Stecher nicht signierte Blatt gehört zu den frühesten Übersetzungen der zeitgenössischen venezianischen Malerei in den Kupferstich, die Agostino während seines ersten Aufenthaltes in der Serenissima realisierte. Es gibt im Gegensinn ein Gemälde wieder, das Tintoretto für den 1577 von Antonio Milledonne errichteten Altar in der Kirche San Trovoso in Venedig ausführte, wo es sich noch heute befindet (Abb. 22a). Die Tatsache, dass auf dem Stich die Verlagsadresse Luca Bertellis erscheint, der in jenen Jahren verschiedene Werke Agostinos veröffentlichte, nicht aber der Name des Stechers, lässt vermuten, dass das Blatt auf Bertellis Initiative hin entstand, wie es für den nur wenig später entstandenen Kupferstich nach Veroneses *Martyrium der hl. Justina* (Kat. 27) dokumentiert ist. Der Verkaufswert des Blattes wurde noch durch die Inschrift gesteigert, die explizit auf das Gemälde von der Hand „des berühmtesten Malers Venedigs“ verweist und zugleich eine Verwendung des Blattes als Andachtsbild nahelegt. Andererseits lassen die zeitliche Nähe zur Ausführung des Gemäldes sowie die besondere Aufmerksamkeit, die Agostino auf die sehr genaue Übertragung des Bildes legte, es plausibel erscheinen, dass der Stich Teil eines kurz nach seiner Ankunft in Venedig in Angriff genommenen Projekts war, das die Übertragung der Werke der großen venezianischen Künstler jener Zeit, von Tintoretto bis Veronese, in die Druckgraphik zum Ziel hatte. Der Vergleich mit dem Gemälde Tintoretts in San Trovoso offenbart Agostinos Fähigkeit, die heftige Dramatik und die Helldunkelkontraste der Komposition abzumildern, indem er die Szene in ein gut lesbares Liniensystem überführt und dabei sogar einige Figuren vervollständigt, die im Gemälde vom Bildrand überschnitten sind. Wie schon Boschloo beobachtet hat, war die Druckgraphik ein effizientes Mittel, um Tintorettos Bildfindungen im Umkreis der Carracci zu verbreiten: Die 1585 von Annibale Carracci gemalte Figur des Erlösers in der *Taufe Christi* in der Kirche Santi Gregorio e Siro in Bologna zeigt einen deutlichen Bezug zur Gestalt des hl. Antonius im vorliegenden Blatt.¹

Giorgio Marini

1 Vgl. BOSCHLOO 1974, S. 180, Anm. 7.



**97 Agostino Carracci
Fächer**

Um 1590–1595

Kupferstich, 365 × 262 mm (Platte), 394 × 276 mm (Blatt)
Zustand: TIB II/II
Bezeichnungen in der Platte: unten links *Agust. Carrazza Inv. e fe*
Graphische Sammlung ETH Zürich, Inv. 11999 (alter Bestand)

Literatur: BARTSCH, XVIII, S. 149, Nr. 260; DEGRAZIA BOHLIN 1979, S. 310–312, Nr. 193; KRAFT BERNABEI 1990, S. 106–108; BOHN 1995 (TIB), S. 275–277, Nr. 3901.188; *L'idea del bello* 2000, S. 223., Nr. III.10 (Ann Sutherland Harris); WHITFIELD 2017a.

Die moderne Präsentation von Altmeistergraphik in Sammlungen lässt uns nur allzu leicht vergessen, dass die bedruckten Blätter ganz unterschiedliche Funktionen hatten, bevor sie zu rein musealen Objekten wurden. Das hier ausgestellte Blatt von Agostino Carracci ist gut geeignet, sich diese Tatsache einmal mehr in Erinnerung zu rufen. Dieser Kupferstich war dazu gedacht, ausgeschnitten und dann auf einen formgleichen Karton aufgeklebt zu werden, um einer Dame als Fächer zu dienen.¹

Die Gestaltung des Blattes ist maßgeblich von dieser vorgesehenen Nutzung bestimmt. Sofort fällt auf, dass die drei Medaillons rechts unterhalb des Fächergriffs so angebracht sind, dass sie nebeneinander auf dem Bogen Platz finden, ungeachtet der Tatsache, dass die Bilder dann schräg und gekippt erscheinen: Da die Bildchen sowieso ausgeschnitten werden sollten – sie dienten als Alternativen zum Überkleben der beiden Medaillons auf dem Fächer –, spielte ihre Orientierung auf dem Blatt keine Rolle. Links des Griffes zeugt eine zarte, ein Oval an-

deutende Linie davon, dass ein weiteres Medaillon geplant war. Auch die Wahl des sehr dünnen Papiers aus minderwertigem Fasermaterial, das wohl vergleichsweise preisgünstig war, ist auf ein Endprodukt mit eher ephemeren Charakter hin ausgerichtet. Über die Frage, für welchen konkreten Anlass die Produktion der Fächer vorgesehen war, kann leider nur spekuliert werden. Mehr Informationen liegen bei einem vergleichbaren Kupferstich von Jacques Callot aus dem Jahr 1619 vor, der ebenfalls einen zum Ausschneiden und Aufkleben bestimmten Fächer zeigt (Abb. 97a). Hier ist bekannt, dass Cosimo II. de' Medici die Produktion von nicht weniger als 500 Fächern veranlasste, die als Erinnerungsstücke an die aufwendigen Feierlichkeiten zum Fest des hl. Jakob dienen sollten, die am 25. Juli 1619 in Florenz stattgefunden hatten.

Zu dem Kupferstich hat sich eine Vorzeichnung Carraccis erhalten (Abb. 97b). Sie zeigt, dass ursprünglich anstelle des unteren Medaillons die Einfügung von Text geplant war. Die oberste Zeile gibt den Beginn eines seinerzeit noch unveröffentlichten Madrigals Michelangelos wieder, das den Austausch von Blicken zwischen Mann und Frau thematisiert. Das passt freilich bestens zu einem Objekt, das unter anderem dazu dient, das eigene Gesicht und insbesondere die Augenpartie dem Blick des Gegenübers spielerisch zu entziehen. So verwundert es nicht, dass die vielen Gesichter und Figürchen, die auf dem gestochenen Fächer zu entdecken sind, das Thema Blick verschiedentlich aufgreifen. Ganz oben erscheint zwischen den Federn der Kopf eines keck zur Seite blickenden Putto, darunter, im ovalen Hauptbild, die Göttin Diana, die bekanntlich Aktäon empfindlich dafür be-

Abb. 97a Jacques Callot, *Fächer*, 1619, Kupferstich, 228 × 303 mm. Zürich, Graphische Sammlung ETH Zürich, Inv. 10458

Abb. 97b Agostino Carracci, *Fächer*, 1590–1595, Feder in Braun über schwarzer Kreide, durchgegriffelt, 300 × 277 mm. Privatsammlung



strafte, sie unerlaubt beobachtet zu haben. Hier ist es nun aber sie selbst, deren liebliches Augenpaar direkt auf den Betrachter gerichtet ist. Den maximalen Kontrast dazu bietet der in der Kartusche steckende Kopf eines bärigen Alten – eine Skulptur imitierend, sind seine Augen blind und gänzlich ohne Pupillen. Das untere, querovale Medaillon zeigt einen Ausblick auf eine Landschaft mit einem See. Dort baden zwei nackte Nymphen, die nicht sehen, was der Betrachter sieht, nämlich, dass sie von einem hinter einem Baum versteckten Satyr heimlich beobachtet werden. Und zuunterst am Griff erscheint ein Hund, dessen Augen geschlossen sind.

Obwohl es sich, salopp gesagt, um ein Wegwerf- und Massenprodukt handelte, ist Agostinos Kupferstich selbst von hoher Qualität. Offensichtlich war Agostino die Illusion von Dreidimensionalität und Materialität ein besonderes Anliegen. Die sich nach vorn wölbenden, von links beleuchteten Straußfedern etwa treten wie ein Vordach aus dem Bild heraus und vermitteln den Eindruck, mit zarten Bewegungen umgehend auf jeden auch noch so kleinen Lufthauch zu reagieren. Die noch erhaltenen Abzüge des Stiches, sowie die offensichtlich später hinzugefügten, radierte Signatur „Agust. Carrazza Inu. e fe“ zeugen denn auch davon, dass das Blatt schon bald auch als Sammlerstück des berühmten Stechers wahrgenommen und geschätzt wurde.

Susanne Pollack

1 DeGrazia Bohlin schlug eine intendierte Nutzung als Kopfschmuck vor, möglicherweise für die Feierlichkeiten anlässlich der Hochzeit von Ferdinando de' Medici mit Christine von Lothringen.

Abb. 98a Federico Barocci, *Aeneas flieht mit seiner Familie aus Troja*, um 1587–1595, Feder in Braun und Ölfarbe auf Papier, 339 × 461 mm. Windsor Castle, Royal Collection, Inv. RL 2343



98 Agostino Carracci

Aeneas flieht mit seiner Familie aus Troja

Nach Federico Barocci (um 1535–1612)

1595

Kupferstich, 497 × 527 mm (Platte*), 404 × 523 mm (Blatt)

Zustand: TIB I/1

Bezeichnungen in der Platte: unten links *Typis | Donati | Rase-cottij*; unter dem Bild, links *Federicus | Barocius | Vrbinas | inven:; rechts *A^ugo. Car. | Fe. | 1595.*; in der Mitte *ODOARDO FARNESIO | Cardinali Amplissimo | Augustinus Carracci: s | | Romuleus pietate, virum virtuteq^u clarum | Vnus quem Vates cantat, et orbis amat, || Hic ODOARDE vides FARNESI, certa propaq^u | Heroum, coetus purpureiq^u iubar. || Tu pietate illum praestas virtuteq^u totus | Te canit ecce Orbis, carus es et superis.**

Graphische Sammlung ETH Zürich, Inv. D 12011
(alter Bestand)

Literatur: BARTSCH, XVIII, S. 99, Nr. 110; DeGRAZIA BOHLIN 1979, S. 326–328, Nr. 203; BOHN 1995 (TIB), S. 284–288, Nr. 3901.192; BURY 2001, S. 24, Nr. 9; BOESTEN-STENGEL 2001; *Myth, Allegory, and Faith* 2015, S. 384 f., Nr. 50 (Bernard Barryte).

Obwohl die Inschrift auf dem Kupferstich die Abhängigkeit von Barocci klar benennt, konnte die genaue Vorlage von der Forschung nicht identifiziert werden. Barocci malte mindestens zwei großformatige Bilder, die den antiken Mythos von Aeneas' Flucht aus Troja darstellen. Wie das erste Bild aussah, das für Kaiser Rudolf II. angefertigt und nach seiner Fertigstellung 1589 nach Prag geschickt wurde, ist unbekannt. Ein weiteres Gemälde Baroccis in der Galleria Borghese zeigt eine dem Stich verwandte Komposition, dürfte aber kaum Agostinos Vorlage gewesen sein: Es ist signiert und trägt das Datum 1598, während der Kupferstich schon 1595 entstanden ist. Die Angelegenheit wird zusätzlich verkompliziert durch die Existenz einer kleinformativen Ölgisaille in Windsor Castle, die dieselbe Komposition zeigt und lange Agostino zugeschrieben wurde (Abb. 98a).

Zwar ist dieses Blatt nahezu gleich groß wie der Stich,¹ doch fehlen ihr die Klarheit und der Detailreichtum, die für eine Übertragung in den Kupferstich notwendig wären. DeGrazia Bohlin, Bohn und Bury hatten entsprechende Schwierigkeiten, die Beziehung zwischen Ölgisaille und Kupferstich zu definieren. Inzwischen hat sich eine plausible Zuschreibung des *cartoncino* an Barocci durchgesetzt, welcher ihn möglicherweise Agostino zukommen ließ.² Laut Malvasia hatten die beiden Künstler ein angespanntes Verhältnis zueinander. Angeblich hatte der Maler aus Urbino am Tonfall eines Briefes Anstoß genommen, den Agostino ihm zusammen mit zwei Abzügen von *Aeneas flieht mit seiner Familie aus Troja* gesandt hatte.³



98

Verärgert oder nicht, die Tatsache, dass Barocci die Blätter überhaupt zugesandt bekam, sprechen dafür, dass er dem Stecher auch eine Vorlage dafür zur Verfügung gestellt hatte.

Der Kupferstich demonstriert Agostinos technische Meisterschaft wie auch den Einfluss von Goltzius. Dieser zeigt sich vor allem in der vergleichbaren Anwendung schwellender Linien und variantenreicher Strichsysteme, die zur Darstellung der Muskulatur und zur Erzeugung dramatischer Helldunkleffekte eingesetzt werden. Trotzdem kann Malvasias Behauptung, Agostino habe den Stich aus reiner Freude am Experimentieren mit dem Stichel und ohne Absichten auf finanziellen Gewinn angefertigt,⁴ nicht für bare Münze genommen werden. Der einzige bekannte Zustand zeigt die Adresse des venezianischen Verlegers

Donato Rascicotti, mit dem er für mehrere kommerzielle Projekte zusammenarbeitete. Bemerkenswerter ist allerdings die anspruchsvolle lateinische Widmung an Kardinal Odoardo Farnese. Gemeinsam mit seinem Bruder Annibale war Agostino 1594 für eine kurze Zeit nach Rom gereist, um den Kardinal zu treffen; später sollten beide Brüder in die Ewige Stadt zurückkehren, um in seine Dienste zu treten.⁵ Dem Kirchenfürsten waren die stecherischen Fähigkeiten Agostinos sicher bereits bekannt, hatte doch sein Bruder, Herzog Ranuccio, anlässlich von Odoardos Wahl zum Kardinal 1591 vom Künstler eine (heute verlorene) Imprese stechen lassen.⁶ Es wird allgemein vermutet, dass der Kardinal den *Aeneas*-Stich in Auftrag gegeben und sein gelehrter Mentor Fulvio Orsini die Widmungsinschrift am unteren Bildrand entworfen habe. Aber

das entspricht nicht der Art und Weise, wie Widmungen üblicherweise funktionierten.⁷ Wahrscheinlicher ist es, dass Agostino den Stich selbst konzipierte, um sich bei seinem mächtigen Gönner beliebt zu machen. Er dürfte sich vorab, wahrscheinlich während seines Besuchs 1594, vergewissert haben, dass das Geschenk seinem Mäzen genehm sein würde, und die nötigen Vereinbarungen mit Rascicotti getroffen haben, dessen Adresse auf dem Stich ihn als Besitzer der Druckplatte ausweist. Entscheidend ist aber, wie Bury bemerkt, dass Agostino seine Rechte an der Widmung behielt, wie er es bereits 1589 mit seiner *Kreuzigung* nach Tintoretto getan hatte (TIB 3901.157), eine Praxis, die ihm ein beträchtliches Einkommen sichern konnte. Berühmt für seine weitgefächerten Interessen und seine höfischen Manieren, nutzte er wahrscheinlich seine Kontakte zu Literaten- und Humanistenkreisen, um sich die passenden Lobesworte verfassen zu lassen, die auf den beiden Kupferstichen erscheinen.⁸ Der hohe Stand der Adressaten – im einen Fall der Großherzog Ferdinando de' Medici, im anderen Kardinal Farnese – offenbart Agostinos Ambitionen.

Mary Vaccaro

- 1 BURY 2001, S. 24, bemerkte eine leichte Diskrepanz in den Maßen. Es wäre sicher aufschlussreich, eine Pause des Stiches über die Ölskizze zu legen; nach Auskunft von Marin Clayton wurde dieses Experiment nie durchgeführt.
- 2 Für die neue Zuschreibung siehe Federico Barocci 2012, S. 278–280, Nr. 16 (Babette Bohn), mit Bibliographie. John Marciari und Ian Versteegen (E-Mail-Korespondenz mit der Autorin, 2018) vermuten, dass die Windsor-Zeichnung aufgrund ihres hohen Vollendungsgrades von Barocci nicht als vorbereitender *cartoncino per il chiaroscuro* angefertigt wurde, sondern vielmehr als Dokumentation seiner Komposition, wobei er vielleicht die Herstellung eines Kupferstiches in Betracht zog. Auch dies deutet darauf hin, dass das verlorene rudolfinische Gemälde den späteren Repliken Baroccis entsprach.
- 3 MALV рIA 1678, I, S. 401.
- 4 *Ibid.*, S. 401.
- 5 ZAPPERI 1986, mit Transkription der entsprechenden Dokumente.
- 6 *Ibid.*, S. 203 f.
- 7 Vgl. BURY 2001, S. 78, und BOESTEN-STENGEL 2001, S. 244 f.; zur Widmungspraxis siehe ferner GRIFFITHS 2016, S. 307–310, mit Bibliographie.
- 8 Ob Fulvio Orsini den lateinischen Text auf dem *Aeneas*-Stich verfasst hat, wie zuerst ZAPPERI 1986 vorschlug, ist unklar. Die Autorin bereitet eine Studie zu den Widmungen auf Augostinos Stichen vor; Dario Brancato sei an dieser Stelle für seine Unterstützung gedankt.

99 Agostino Carracci

Der hl. Franziskus wird von einem musizierenden Engel getröstet

Nach Francesco Vanni (1563–1610)

1595

Kupferstich, 308 × 342 mm (Platte*), 313 × 238 mm (Blatt)

Zustand: TIB I/III

Bezeichnungen in der Platte: unten links *Franc. Vannius Sen. | Inuentor;* unten rechts *Car. fe. | 1595;* unter dem Bild *Desine dulciloquas Ales contingere chordas, | Nam nequeunt tantum cor da tenere melos. | Hac cruce sit requies, crux haec mihi cantet in aure, | Præstat enim voces huius amasse lyra || Joannes Philippus Riccius e Societate | Iesu.*

Graphische Sammlung ETH Zürich, Inv. D 10032

(Sammlung Johann Heinrich Landolt)

Literatur: BARTSCH, XVIII, S. 70, Nr. 67; CALVESI/CASALE 1965, S. 50, Nr. 171; DEGRAZIA BOHLIN 1979, S. 329 f., Nr. 204; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1982, S. 161 f., 173, Nr. 100; BOHN 1995 (TIB), S. 290–297, Nr. 3901.193; CRISTOFORI 2005, S. 242–248, Nr. 145; GABBARELLI 2011; Francesco Vanni 2013, S. 108 f., Nr. 27 (Jamie Gabbarelli).

Der hl. Franziskus, der durch die Musik eines Engels getröstet wird, ist seit dem späten 16. Jahrhundert in der franziskanischen Ikonographie der Gegenreformation ein häufig dargestelltes Thema im Kupferstich. Es greift eine Episode auf, die von den verschiedenen Biographien des Heiligen – von Bonaventura bis Thomas von Celano – erzählt wird. Mit einer mystischen Note ver-



Abb. 99a Francesco Vanni, *Der Heilige Franziskus wird vom musizierenden Engel getröstet*, um 1590, Kupferstich, 235 × 178 mm. London, British Museum, Inv. V.3.36