

Norberto Gramaccini

Petrucchi, Manutius und Campagnola Die Medialisierung der Künste um 1500

Die Jahre um 1500 waren für die Medialisierung der Künste und Wissenschaften von entscheidender Bedeutung.¹ Am 15. Mai 1501 brachte in Venedig der aus Fossombrone gebürtige Musikdrucker Ottaviano dei Petrucci (1466–1539) mit seinem musikalischen Berater Petrus Castellanus das *Harmonice musices Odhecaton A* (RISM 1501¹) heraus: Es ist das erste im Typendruckverfahren hergestellte Buch in mehrstimmigen Mensuralnoten, enthaltend 100 drei- und vierstimmige Chansons der bekanntesten zeitgenössischen Komponisten – die meisten Franzosen und Flamen.² Bereits 1498 hatte Petrucci beim venezianischen Senat ein Gesuch gestellt, das ihm als Erfinder ein Monopol für die Dauer von 20 Jahren zusichern sollte: »... chome a primo Inventore che niuno altro nel dominio de Vostra Signoria possi stampare Canto figurado ... per anni vinti.«³ Dem Erstling folgten gleichgeartete Publikationen (*Canti B*, *Canti C*), die einen Hinweis liefern, dass Petruccis vorrangiges Ziel in den ersten Jahren seiner Herausgebertätigkeit (bis 1504) darin bestand, nicht die sakrale, sondern

- 1 Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt 1983; David McKitterick, *Print, Manuscript and the Search for Order, 1450–1830*, Cambridge 2004, S. 109.
- 2 Helen Hewitt und Isabel Pope, *Petrucchi. Harmonice Musices Odhecaton A*, New York 1978. Das Datum 15/V/1501 geht aus der Widmung an Girolamo Donato hervor. Für eine andere Datierung, David Fallows, »Petrucci's Canti Volumes: Scope and Repertory«, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 25: *Musik – Druck – Musikdruck. 500 Jahre Ottaviano Petrucci* (2001), S. 39–52: S. 41. Zu Castellanus, dem »magister capelle« der Kirche SS. Giovanni e Paolo, den die Zeitgenossen als »arte musice monarcha« bezeichneten, Bonnie J. Blackburn, »Petrucci's Venetian Editor: Petrus Castellanus and His Musical Garden«, in: *Musica Disciplina* 40 (1995), S. 15–41: S. 25. Zu den späten Quellen, die Petrucci auch als Besitzer mehrerer Papiermühlen ausweisen, Teresa M. Gialdroni und Agostino Ziino, »New Light on Ottaviano Petrucci's Activity, 1520–38«, in: *Early Music* 29 (2001), S. 501–536.
- 3 Anton Schmid, *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der Erfinder des Musiknotendrucks mit beweglichen Metalltypen, und seine Nachfolger im sechzehnten Jahrhundert*, Wien 1845, Reprint Amsterdam 1968, S. 10; Stanley Boorman, *Ottaviano Petrucci. Catalogue raisonné*, Oxford 2006, S. 77–88.

die weltliche Liedkunst seiner Zeit bekannt zu machen.⁴ Ohne Frage war er ein Pionier seines Fachs. Und doch folgte er einer Entwicklung, die in den anderen Künsten bereits erste Früchte trug. Buchdruck und Bilddruck hatten um die Mitte der 1460er Jahre in Italien Fuß gefasst. Spätestens seit es möglich war, neben lateinischen auch hebräische und griechische Typen herzustellen, muss der Gedanke nahegelegen haben, in demselben Verfahren Noten zu gießen und zu drucken.⁵ Dementsprechend war Petruccis Vorbild der innovativste und produktivste Verleger dieser Zeit: Aldus Manutius (1449–1515), dessen Bücher seit 1495 erschienen.⁶ Allein im Jahr 1501 brachte Manutius zwölf Bücher auf den Markt, darunter den berühmten *Vergil* und Pietro Bembo's (1470–1547) Ausgabe von Francesco Petrarca's (1304–1374) *Le cose volgari*. Zukunftsweisend waren das neue Taschenformat und die Schrifttypen, die der Bologneser Kalligraf und Typengießer Francesco Griffio (1450–1518) in Manutius' Auftrag geschaffen hatte.⁷ Es spricht einiges dafür, dass Petrucci, der in den Textpassagen des

- 4 S. Boorman, Ottaviano Petrucci, ebd., S. 6: »We cannot deny that Petrucci, for the first time, made polyphonic music available in multiple copies, that he began the process that made it accessible to the growing musical tastes of the middle classes, even perhaps that he helped to swell the numbers of such dilettantes that wanted to own, or to be seen to care about music ... We have to accept that Petrucci's action is important in that it changed the nature of musical dissemination, and therefore musical taste, not at one, but within decades, and continually thereafter.«
- 5 Den Anstoß, dass die Musik wie die Literatur einer Verschriftlichung bedürfe, scheint als erster Theoretiker Johannes Tinctoris (um 1435–um 1511) in seiner Schrift *Proportionale musicces* (1472–1473) gegeben zu haben: Reinhard Strohm, »The Birth of the Music Book«, in: *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*, hrsg. von Giulio Cattin und Patrizia dalla Vecchia, Venedig 2005, S. 4545–4555: S. 4548. Zum Druck griechischer Texte: Loukia Droulia, »L'Imprimerie grecque. Naissance et retards«, in: *Le Livre et l'historien. Études offertes en l'honneur du professeur Henri-Jean Martin*, hrsg. von Frédéric Barbier unter anderem, Genf 1997 (Histoire et civilisation du livre, 24), S. 327–342.
- 6 Luigi Balsamo, »Alberto III Pio e Aldo Manuzio: Editoria a Venezia e Carpi fra '400 e '500 (1981)«, in: ders., *Per la storia del libro. Scritti di Luigi Balsamo raccolti in occasione del 80° compleanno*, Florenz 2006, S. 27–71: S. 35. Zu Manutius allgemein: Pietro Scapecchi, »Manuzio dagli inizi al nuovo secolo«, in: *Aldo Manuzio tipografo 1494–1515*, Ausstellungskatalog Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, hrsg. von Luciana Bigliuzzi u. a., Florenz 1994, S. 13–23; *Aldo Manuzio e l'ambiente veneziano 1494–1505*, Ausstellungskatalog, Libreria Sansoviniana, hrsg. von Susy Marcon und Marino Zorzi, Venedig 1994.
- 7 Zu den Formaten: Armando Petrucci, »Alle origini del libro moderno. Libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano«, in: *Italia medievale e umanistica* 12 (1969), S. 295–313. Zu Griffio's Typen: Giovanni Mardersteig, »Aldo Manuzio e i caratteri di Francesco Griffio da Bologna«, in: *Studi di bibliografia e di storia in onore di Tammaro de Marinis*, Bd. 3, hrsg. von dems., Verona 1964, S. 105–147: S. 125. Zu Bembo und Manutius: Cecil H. Clough, »Pietro Bembo's Edition of Petrarch and His Association with the Aldine Press«, in: *Aldus Manutius and Renaissance Culture. Essays in Memory of Franklin D. Murphy*, hrsg. von David S. Zeidberg, Florenz 1998, S. 47–80.

Odhecatón auf diese Typen zurückgriff, auf den Support von Manutius und dessen Offizin gerade in den Anfängen seiner Tätigkeit angewiesen war.⁸

Die Jahre um 1500 waren auch für den Bilddruck entscheidend. Am 30. Oktober dieses Jahres erwirkte der in Venedig ansässige deutsche Kaufmann Anton Kolb von der Serenissima ein Privileg für Urheberschutz beim Druck einer monumentalen Ansicht Venedigs.⁹ In die gleiche Zeit fällt der epochale Übergang von der Künstlergraphik, die Andrea Mantegna (1431–1506) und dessen Schüler eingeführt hatten, zur Reproduktionsgraphik, deren erster Vertreter Giulio Campagnola (1482–1516?) war. Beide Künstler stammen aus Padua. Während aber Mantegna in Mantua als Hofkünstler unter den Gonzaga arbeitete, war Campagnola ca. 1501 nach Venedig gezogen, um sich als Verleger von Bildern selbstständig zu machen. Ihm folgte 1505/06 Marcantonio Raimondi (1480–1536?), dessen Karriere in Bologna begonnen hatte.¹⁰ Venedig, die große Handelsmetropole, war das unbestrittene Zentrum des Handels mit Drucken, an dem Verleger, Erfinder, Humanisten, Künstler und Techniker aus allen Teilen

- 8 Mary Kay Duggan (*Italian Music Incunabula: Printers and Type*, Berkeley 1992, S. 38–41) schlägt mit guten Gründen als ersten Typengießer Petruccis Jacomo Ungaro vor, einen ehemaligen Mitarbeiter von Manutius, den dieser im ersten Testament von 1506 als »gettator di lettere« bezeichnet hatte. Ungaro trat im September 1513 mit einem eigenen Privilegiengesuch für den Notendruck vor den venezianischen Senat. G. Mardersteig (Aldo Manuzio, wie Anm. 7, S. 118f.) zufolge sind die Typen für die griechischen Wörter in der Widmung des *Odhecatón* (3. Ed.) identisch mit jenen Typen (Nr. 4), die Griffó für Manutius geschnitten hat, während die übrigen Textpassagen mit einer Rotonda (Nr. 16) auskommen, die Griffó für Giovanni und Gregorio de Gregoris 1494 in Venedig erschienene Edition von Johannes Kethans *Fasciculus medicinae* geschnitten haben soll; vgl. Stanley Boorman, »Petrucci in the Light of Recent Research«, in: Venezia 1501 (wie Anm. 5), S. 125–147: S. 127. Im Jahr 1513, bei der Veröffentlichung von *Paulina de recta Paschae* des Fossombroner Bischofs Paulus de Middelburgh (1445–1533), scheinen Petrucci und Griffó direkt zusammengearbeitet zu haben; S. Boorman, Ottaviano Petrucci (wie Anm. 3), S. 35, 128. Zu Manutius und Griffó: Martin Lowry, *The World of Aldus Manutius: Business and Scholarship in Renaissance Venice*, Oxford 1979, S. 86–91.
- 9 Der Barbari-Plan misst 1,34 × 2,83 m. Juergen Schulz, »Jacopo de' Barbari's View of Venice: Map Making, City Views, and Moralizing Geography before the Year 1500«, in: *Art Bulletin* 58 (1978), S. 473; Lisa Pon, »Prints and Privileges. Regulating the Image in 16th-Century Italy«, in: *Harvard University Art Museums Bulletin* 6 (1998), S. 41–64: S. 45.
- 10 Norberto Gramaccini und Hans Jakob Meier, *Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgraphik 1485–1600*, Berlin 2009, S. 23; Lisa Pon, *Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*, New Haven 2004; Konrad Oberhuber, »Marcantonio Raimondi: die Bologneser Anfänge und die erste römische Periode«, in: *Humanismus in Bologna, 1490–1510/Bologna e l'umanesimo, 1490–1510*, Ausstellungskatalog Graphische Sammlung Albertina Wien und Pinacoteca Nazionale Bologna, hrsg. von Marzia Faietti und Konrad Oberhuber, Bologna 1988, S. 51–89.

Europas zusammenkamen.¹¹ Im Jahr 1501 arbeiteten neben Manutius allein 38 Verleger, darunter zahlreiche Ausländer.¹² 1506 war ferner Albrecht Dürer (1471–1528) nach Venedig gereist, dessen Holzschnittfolge des *Marienlebens* von Raimondi im Kupferstich neu ediert wurde. Zur gleichen Zeit hielt sich auch Erasmus von Rotterdam (1469–1536) in Venedig auf, um seine *Adagia* bei Manutius 1508 herauszubringen. »Venetian capital, German technology and Renaissance culture« (Lowry) beschleunigten den Kulturtransfer der Moderne in bislang unbekannter Weise und verliehen ihm eine neue Qualität.¹³ Damit war aber auch jene Jahrhunderte später von Victor Hugo (1802–1885) im *Glöckner von Notre Dame* (1831) beklagte Wende eingeläutet, in der das Unikat sich vom Massenprodukt vernichtet sah (*ceci tuera cela*), und die, knapp hundert Jahre später, Walter Benjamin (1892–1940) in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) mit dem Verlust von Aura überschrieben hat. Die Vertreter der Moderne, Wassily Kandinsky (1866–1944), Franz Marc (1880–1916) und Arnold Schönberg (1874–1951), hatten schon vorher Reproduktionen als Larven eines überlebten Akademismus abqualifiziert und gefordert, statt Bekanntes zu wiederholen, dem Ruf des »Innerlich Schönen« zu folgen.¹⁴ Ihr Standpunkt, wahre Kreativität und echte Kunst setzten voraus, den Kanon zu überwinden, damit nie Gedachtes, nie Gesehenes und nie Gehörtes ans Tageslicht käme, hat sich bis heute – Postmoderne und Transavanguardia zum Trotz – behauptet.

Das lädt dazu ein, auf die Anfänge um 1500 zurückzublicken. Die Frage lautet: Sind jene negativen, den Fortschritt hemmenden Symptome, die in den letzten beiden Jahrhunderten mit dem Wesen von Reproduktion verbunden worden sind, bereits keimhaft im Boden der beginnenden Moderne um 1500 angelegt? Das ist keineswegs der Fall. Reproduktion und Invention schlossen einander in der Renaissance nicht aus, sondern bildeten im Gegenteil ein kreatives Ganzes. Einzig in der Frage, wie mit Vorbildern umzugehen sei, schieden sich die Geister. Der Humanist Pietro Bembo (1470–1547), der im ers-

11 Henri-Jean Martin, »L’Imprimerie vénitienne en 1501«, in: Venezia 1501 (wie Anm. 5), S. 17–26: S. 22. Zu Petruccis Ästhetik: James Haar, »Petrucci As Bookman«, ebd., S. 155–174: S. 155.

12 Frederick J. Norton, *Italian Printers 1501–1520, an Annotated List, with an Introduction*, Cambridge 1958 (Cambridge Biographical Society monographs, 3), S. 25f. Vgl. Dennis E. Rhodes, »Annali tipografici, Venezia 1501«, in: Venezia 1501 (wie Anm. 5), S. 27–44: S. 28.

13 Martin Lowry, »Venetian Capital, German Technology and Renaissance Culture in the Later Fifteenth Century«, in: *Renaissance Studies* 2 (1988), S. 1–13.

14 In diesem Geist schon Emile Zola, *Mon salon*, Paris 1866, S. 32: »Il s’agit d’être soi, de montrer son cœur à nu, de formuler énergiquement une individualité.«

ten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts neben Petrucci, Manutius, Campagnola und Raimondi ebenfalls in Venedig weilte, hatte in seiner Schrift *De imitatione* (Rom 1512) mit Giovanfrancesco Pico della Mirandola über die Frage aemulatio oder imitatio debattiert.¹⁵ Für Bembo war eine Erfindung ex nihilo undenkbar: »Was mich und meinen Geist betrifft, das kann ich Dir versichern, habe ich an diesem Ort niemals auch nur das geringste Vorhandensein eines Stils oder irgendeiner Komposition bemerkt, die ich nicht vorher, einer überlegten und vernünftigen Lektüre der Bücher der Alten zufolge, in mit selbst erzeugt hätte.« Im Unterschied zu seinem Kontrahenten, der die These vertrat, der Schaffende müsse verschiedenen Vorbildern folgen, um aus diesen kraft einer ihm innewohnenden Idee des Schönen etwas Neues zu schaffen, rät Bembo, jede Form von Autopoeisis und Eklektizismus zu meiden und nur die Besten nachzuahmen. Für ihn waren Cicero und Vergil die höchsten Vorbilder, was die Prosa beziehungsweise die Dichtung betraf, und er war keineswegs der Meinung, dass man diese Meister übertreffen dürfe (»transire magistrum«).¹⁶

Die Auffassung, der zufolge die Schöpfung des menschlichen Geistes in einem Maße als vorbildlich erschien, dass man sie so exakt wie nur irgend möglich nachgeahmt wissen wollte, war ebenso neu wie die Techniken, die dies ermöglichten. Das Eine scheint das Andere nach sich gezogen zu haben. Der Fortschritt um 1500 lässt sich am ehesten im Rückblick auf die Tradition erklären. Nachahmenswerte Vorbilder hatte es selbstverständlich auch in den der Renaissance vorausgehenden Jahrhunderten gegeben.¹⁷ In den romanischen Kathedralen waren so genannte *Heilige Gräber* errichtet worden, die sich auf ein gemeinsames Vorbild berufen – die Grabeskirche in Jerusalem, deren Grundform sie wiederholen.¹⁸ Die Verwandtschaft sowohl zu diesem spezifischen Vorbild

15 Jörg Robert, »Norm, Kritik, Autorität. Der Briefwechsel *De imitatione* zwischen Gianfrancesco Pico della Mirandola und Pietro Bembo und der Nachahmungsdiskurs in der Frühen Neuzeit«, in: *Daphnis* 30 (2001), S. 597–644.

16 Pietro Bembo, *De imitatione / De l'imitation*, hrsg. von Luc Hersant, Paris 1996, S. 65, 77. Hermann Gmelin, »Das Prinzip der Imitation in der romanischen Literatur der Renaissance«, in: *Romanische Forschungen* 46 (1932), S. 83–360; G. W. Pigman, »Versions of Imitation in the Renaissance«, in: *The Renaissance Quarterly* 33 (1980), S. 1–32.

17 *The Holy Face and the Paradox of Representation*, hrsg. von Gerhard Wolf und Herbert L. Kessler, Bologna 1998 (Villa Spelman Colloquia, 6); *Word & Image 19: Likeness in an Age of Mechanical Reproduction: Printed and Metallic Portraits in Renaissance and Baroque Europe* (2003).

18 Xenia Stolzenburg, »Bestattungen ad sanctissimum. Die Heiligen Gräber von Konstanz und Bologna im Zusammenhang mit Bischofsgräbern«, in: *Bischöfliches Bauen im 11. Jahrhundert. Archäologisch-historisches Forum*, hrsg. von Jörg Jarnut u. a., München 2009 (Mittelalterstudien des Instituts zur Interdisziplinären Erforschung des Mittelalters und seines Nachwirkens Paderborn, 18), S. 89–107.

wie die der *Heiligen Gräber* untereinander war jedoch zu unbestimmt, als dass der Begriff Reproduktionen auf sie zuträfe. Es sind vielmehr Variationen. Richard Krautheimer (1897–1994) ist dem Phänomen in seinem Aufsatz »Introduction to an Iconography of Medieval Architecture« (1942) nachgegangen. Anhand schriftlicher Urkunden wies er nach, dass sich die Anlehnung an das Vorbild in Wendungen wie »ad instar, pro modo« oder »secundum formam« artikuliert. Er schloss daraus, dass schon bei der Auftragsvergabe feststand, dass es nicht darum gehe: »to imitate the prototype as it looked in reality, but only to reproduce it ›typice‹ and ›formaliter‹«. ¹⁹ Was nachgeahmt wurde, betraf weniger eine bestimmte, für gültig befundene Form, als ein ideelles Konzept – in diesem Fall symbolisierte die gekuppelte Zentralarchitektur das Bild des himmlischen Jerusalem. Platons eidos behält seine Gültigkeit. Die vom göttlichen artifex geschaffene species wird von der Natur geprägt und an den menschlichen artifex weitergereicht. Weil aber der Kosmos in ständiger Bewegung ist, verändern sich auch die Formen. Daher sei es weder möglich noch wünschenswert, so der in Paris im späten 13. Jahrhundert lehrende Franziskanertheologe Bartholomeus da Bologna, »dass zwei einzelne Dinge an irgendwelchen Orten oder Gegenden erzeugt werden können, die einander so nahe sind, dass keine Unähnlichkeit bei ihnen auftritt.« ²⁰ Daraus ergab sich für die theologisch geprägte Ästhetik

19 Richard Krautheimer, »Introduction to an Iconography of Medieval Architecture«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942), S. 17. Vgl. Sarah Blick, »Exceptions to Krautheimer's Theory of Copying in the Art of the Middle Ages«, in: *Visual Resources* 20 (2004), S. 123–142.

20 Bartholomeus de Bononia, »Tractatus de luce«, in: *Antonianum* 7 (1932), S. 201–238, 337–376, 465 bis 494, hier S. 478–479 (übersetzt aus dem Lateinischen): »Da aber die Gestirne sowohl unterschiedliche Qualitäten als auch ein unterschiedliches Erscheinungsbild haben, befindet sich dort gewissermaßen eine gewaltige Anhäufung unterschiedlicher Strahlen, dort auch eine Mischung unterschiedlicher Qualitäten, und zwar solcher, die dadurch die Formen der benachbarten Wirkkräfte auf verschiedene Weise in Bewegung versetzen sowie die gestalterischen Qualitäten der Samen, der Wärme und der Lüfte, welche Dinge alle jenen gewissermaßen als Werkzeuge dienen. Wie aber dem Eisen unterschiedliche Formen aufgeprägt werden, wenn im Geist der Handwerker unterschiedliche Formen bestehen, der Handwerker nämlich, die ihre Hand bewegen, um mit dem Hammer auf verschiedene Weise auszuholen; so ist es auch notwendig, dass allen Elementen verschiedene und in irgendeiner Hinsicht sich voneinander unterscheidende Verbindungen von Organen aufgeprägt werden, sowohl die Formen von Gesichtern wie auch die von anderen Körperteilen, und deshalb die unterschiedlichsten Bewegungsqualitäten der Strahlen, welche ersteren auf verschiedene Weise zum Handeln und Bilden erregen die Gestalten und gestalterischen Qualitäten der benachbarten Wirkkräfte, die ihnen selbst gewissermaßen als Werkzeuge dienen. Da aber zwei Orte einander nicht so nahe sein können, dass es bei ihnen zu einer Vermischung dieser unterschiedlichen Qualitäten kommt, können nicht zwei einzelne Dinge an irgendwelchen Orten oder Gegenden erzeugt werden, die einander so nahe sind, dass aus besagtem Grunde keine Unähnlichkeit bei ihnen auftritt.« Ähnliche Ansätze finden sich in

des Mittelalters, dass menschliches Handwerk, für sich genommen, keinesfalls als reproduktionswürdig galt.²¹

Steigt man von diesen arkanen Höhen der Kathedralschulen herab und wendet sich dem urbanen Spätmittelalter zu, begegnet man einem Novum. An Messen und Wallfahrtsorten wurden seit dem 14. Jahrhundert kleine Andachtsbilder, Talismane, Pilgerzeichen und dergleichen in großen Mengen angeboten, die wie das damalige Münzwesen über Stanz- und Prägeverfahren hergestellt, oder von einfachen Holzmodellen abgezogen waren.²² Im Unterschied zu den *Heiligen Gräbern* gehören die sogenannten *helgen* dem Bereich der privaten Frömmigkeit an: Die als wundertätig angesehenen öffentlichen Gnadenbilder wurden für den Hausgebrauch zugeschnitten. Das setzte eine Reduktion des Formats und des Preises voraus. Der Straßburger Volksprediger Geiler von Kaisersberg (1445–1510) riet dazu, sich ein »Bild für zwei Pfennige zu kaufen, es zu küssen und sich zuhause davor zu verneigen und niederzuknien.«²³ Was Benjamin beobachtet hatte, findet in der nun einsetzenden »spätmittelalterlichen Bildindustrie« (Hyatt Mayor) eine erste Entsprechung.²⁴ Als Rechtfertigung für das neue Reproduktionswesen diente eine päpstliche Bulle von 1350, die den Sehsakt als solchen für ausreichend erklärte, damit der Gläubige in den Genuss der gleichen Heilmittel käme, die

der Musiktheorie um 1300: Frank Hentschel, *Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie*, Stuttgart 2000, S. 75–211 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 47). Ich verdanke diese Hinweise Ulrich Pfisterer, *Donatello und die Entdeckung der Stile*, München 2002, S. 50–60.

21 Robert W. Scheller, *Exemplum – Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470)*, Amsterdam 1995, S. 13f.; Vibeke Olson, »The Significance of Sameness: An Overview of Standardization and Imitation in Medieval Art«, in: *Visual Resources* 20 (2004), S. 161–178.

22 Peter Schmidt, »Die Anfänge des vervielfältigten Bildes im 15. Jahrhundert oder: Was eigentlich reproduziert das Reproduktionsmedium Druckgraphik?«, in: *Übertragungen, Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Britta Bußmann unter anderem, Berlin 2005 (Trends in medieval philology, 5), S. 129–156; ders., »Das vielfältige Bild: Die Anfänge des Mediums Druckgraphik, zwischen alten Thesen und neuen Zugängen«, in: *Die Anfänge der europäischen Druckgraphik. Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch*, Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, hrsg. von Peter Parshall und Rainer Schoch, Nürnberg 2005, S. 37–59.

23 Johannes Geiler, *Evangelia mit Usslegung*, Straßburg 1517, S. 223.

24 »Die Kathedrale verläßt ihren Platz, um in dem Studio eines Kunstfreundes Aufnahme zu finden; das Chorwerk, das in einem Saal oder unter freiem Himmel exekutiert wurde, läßt sich in einem Zimmer vernehmen« (Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: ders., *Schriften*, hrsg. von Theodor W. Adorno u. a., Bd. 1, Frankfurt 1955, S. 370). Vgl. Alpheus Hyatt Mayor, *Prints and People. A Social History of Printed Pictures*, Ausstellungskatalog The Metropolitan Museum of Art New York 1971.

das Gnadenbild verbürgte.²⁵ Das hieß aber nicht, diese Vorbilder in allen Details oder gar in einem bestimmten historischen Stil zu reproduzieren. Vielmehr beschränkten die *helgen* (»Heiligen«) sich auf eine zeichnerhafte Wiedergabe, die der Memoria ausreichte, um die Verbindung zum Original herzustellen. So gesehen, gehören sie in die Domäne der Werbung. Von Nachahmung im Sinne Pietro Bembo kann jedenfalls nicht die Rede sein. Zwei Gründe stehen dagegen: 1. Da *helgen* preiswerte Produkte waren, war auch der künstlerische Einsatz minimal. 2. Eine auf die Kunst und nicht den Inhalt Bezug nehmende Nachahmung wurde von der Kirche untersagt, weil sie der Vermittlerfunktion des Gnadenbildes entgegen lief. Wir haben es im Vergleich mit den *Heiligen Gräbern* daher nicht mit dem Gegenteil, sondern mit einem Zwischentypus zu tun: Zwar sind die *helgen* in Folge mechanischer Vervielfältigung untereinander identisch; sie verhalten sich aber dem Original gegenüber künstlerisch indifferent. Das innovative Moment liegt folglich nicht im Objektbezug an sich, sondern in der Produktion. Hier lag zugleich der Keim für die weitere Entwicklung. Das gleichzeitige Erscheinen der Bilder auf einem Markt und damit zusammenhängende Strategien des Umsatzes lösten eine Konkurrenz der Produkte untereinander aus. Es dauerte daher nicht lange, bis Künstler von Format sich die Nachfrage zunutze machten, indem sie Luxusprodukte anboten, welche gehobene Ansprüche bedienten, gleichwohl aber die Ideologie der Billigware teilten.

Ein Beispiel für den einsetzenden Abschichtungsprozess bietet das Fest der 500-jährigen Wiederkehr der Engelweihe des Klosters Einsiedeln im Jahr 1466. In 14 Tagen verkaufte ein in Einsiedeln eigens eingerichtetes Zeichenamt 130 000 Pilgerzeichen, deren schemenhafte Formen sich Gussformen verdankten, die noch der Vergangenheit angehörten.²⁶ Für dieses Jubiläum aber hatten die Einsiedler Mönche sich etwas Neues einfallen lassen, indem sie Meister E. S. (1402–1468?), einem bekannten Goldschmied, eine Reihe von Kupferstichen in Auftrag gaben. Der Auftrag mag ähnlich gelautet haben wie bei den Pilgerzeichen. So wie diese in drei Varianten angeboten wurden, in Blei, Silber und Gold, schuf E. S. drei Typen der *Einsiedler Madonna* – eine kleine, mittlere und große Version.²⁷

25 Nikolaus Paulus, *Geschichte des Ablasses im Mittelalter*, Paderborn 1923, Bd.3, S.241; Hans Dünninger, »Ablassbilder: Zur Klärung der Begriffe ›Gnadenbild‹ und ›Gnadenstätte‹«, in: ders., *Wallfahrt und Bilderkult. Gesammelte Schriften*, hrsg. von Wolfgang Brückner u. a., Würzburg 1995, S. 353–392.

26 Odilo Ringholz, *Die Wallfahrtsgeschichte Unserer Lieben Frau von Einsiedeln*, Freiburg i. B. 1896; Hanna Böck, *Einsiedeln. Das Kloster und seine Geschichte*, Zürich 1989, S. 52.

27 Andreas Haasis-Berner, »Pilgerzeichenforschung. Forschungsstand und Perspektiven«: in: *Spätmittelalterliche Wallfahrt im mitteldeutschen Raum*, hrsg. von Hartmuth Kühne u. a., Berlin 2002, S. 63–85.

Dabei übertrug er aber, was bei den Pilgerzeichen an der Wertigkeit des Metalls ablesbar war, auf die künstlerische Gestaltung.²⁸ Die *kleine Einsiedler Madonna* (97×65 mm) ist, was Ikonographie und technische Ausführung (die Feinheit und die Gewichtung der Schraffen) betrifft, der mittleren Version (133×87 mm) bereits weit unterlegen, und erst in der großen Version (206×123 mm) werden die Möglichkeiten der Darstellung vollends ausgeschöpft. Der künstlerische Aufwand hier ist ungleich größer, die Ikonographie vollständiger. Darüber hinaus verschaffte Meister E. S. jenen Käufern, die diese Version erstehen konnten, das zusätzliche Vergnügen, sich im vorderen Stifterpaar wieder zu erkennen und von den einfachen Pilgern zu distanzieren. Was der Kupferstich weiterhin aber nicht leistet, ist die Reproduktion des wundertätigen Madonnenbildnisses selbst. Dieses sah ganz anders aus als die hier im Geschmack der Spätgotik gezeigte Madonna.²⁹ Es sollte noch dauern, bis Israhel van Meckenem (1445?–1503) den Aufwand auf sich nahm, das Original – in diesem Fall die wundertätige Ikone der römischen Kirche von S. Maria in Jerusalem – vor Ort aufzusuchen, um sie so genau wie möglich zu reproduzieren und dies stolz in der Legende zu verkünden: »haec imago contrafacta est ad instar et similitudinem«. ³⁰ Nur dadurch gelang es van Meckenem, der im Übrigen ein ausgezeichnete Geschäftsmann war, sich von den weniger präzisen Nachbildungen abzusetzen und sich auf dem Devotionalienmarkt im Vorfeld des Anno Santo (1500) erfolgreich zu behaupten.

Der Übergang vom einfachen zum gehobenen Devotionsbild in den Kupferstichen von E. S. und Israhel van Meckenem, zwei Meister, die schon ihre Mitgliedschaft in der vornehmen Goldschmiedezunft von den älteren Handwerkern im Holzgewerbe unterschied, lässt sich auch im Bereich des Buchs konstatieren. Um die gleiche Zeit (um 1445), als die ersten Kupferstiche auf den Markt kamen, wurde das ältere Blockbuch durch das moderne typographische Buch abgelöst.³¹

28 Norberto Gramaccini, »Meister E. S. und Israhel van Meckenem als Künstler-Unternehmer«, in: *Festschrift für Eberhard W. Kornfeld zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Christine E. Stauffer, Bern 2003, S. 13–27.

29 Linus Birchler, »Das Einsiedler Gnadenbild. Seine äussere und innere Geschichte«, in: *Gedenkschrift zum 100. Geburtstag von Linus Birchler, 1893–1967*, hrsg. von Brigitt Siel unter anderem (Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, 13,2), Zürich 1993, S. 9–28.

30 Peter Parshall, »Imago contrafacta. Images and Facts in the Northern Renaissance«, in: *Art History* 16 (1993), S. 556–557; N. Gramaccini, Meister E. S. (wie Anm. 28), S. 24.

31 *Blockbücher des Mittelalters. Bilderfolgen als Lektüre*, Ausstellungskatalog Gutenberg Museum Mainz, hrsg. von Eva-Maria Hanebutt-Benz, Mainz 1991; Wilhelm Ludwig Schreiber, »Vorstufen zur Typographie«, in: *Festschrift zum fünfshundertjährigen Geburtstag von Johann Gutenberg*, hrsg. von Otto Hartwig (Beihefte zum Centralblatt für Bibliothekswesen, 23), Leipzig 1900, S. 30–72.

Die Präzision des Schriftbildes dank der beweglichen Metalltypen lässt sich gut mit der Gratigkeit des Kupferstichs im Unterschied zu den weniger scharfen Holzschnitten vergleichen. Gleiches gilt auch für Petruccis Musiknotendruck, dem Holzdrucke wie Conradus Verardus' (1440–1500) *Historia Bactica* (1493) vorausgingen.³² Die Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern gebührt Johannes Gutenberg (1400?–1468), dessen Bibeldrucke – nach ersten Experimenten mit in Blei gestanzten Heilsspiegeln – Mitte der 1440er Jahre auf den Markt kamen.³³ Wie im Fall der älteren Pilgerzeichen wurde auch hier ein bestehendes Produkt verbessert. Triebfeder dieser Verbesserung aber war wiederum ein unternehmerisches Konzept und keine ästhetische Theorie. Wurde bei den ersten gedruckten Büchern mit Stolz verkündet: Die Typographie leiste an einem Tag, wozu ein Schreiber ein ganzes Jahr benötige (»imprimit ille die, quantum non scribetur anno«) – so spricht sich darin die Optimierung von Zeit und Verdienst aus, nicht Bembos Ideal der Nachahmung.

Eine eigentliche Ästhetik der Reproduktion hat sich erst in Italien ausgebildet, wo die Omnipräsenz der Antike eine existentielle Herausforderung darstellte.³⁴ Die Rhetoriklehre Quintilians und die aristotelische Poetik gaben klare Anweisungen für die Nachahmung. Vor diesem Hintergrund war es nun auch möglich geworden, die Erfindungen Gutenbergs und des Meisters E.S. theoretisch zu reflektieren. Der Humanist Enea Silvio Piccolomini (1405–1464), später Papst Pius II., war im Jahr 1455, anlässlich des Frankfurter Konzils, auf Gutenberg (»viro illo mirabili«) aufmerksam geworden und hätte gerne einige Quinterne der neuen Bibel auf der Frankfurter Messe erworben. Was ihn anzog, war jedoch weniger der ökonomische Aspekt als die Reinheit und Gleichmäßigkeit der Schrift.³⁵ Die nächste autoritative Stimme, die Anfang der 1460er Jahre auf den Buchdruck hinwies, war der Humanist Leon Battista Alberti (1404–1472).³⁶ Wenige Jahre später (1465) wurden durch Intervention Nikolaus von Kues' (1401–1464) in der Benediktinerabtei Subiaco die ersten Bücher in Italien ge-

32 S. Boorman, Ottaviano Petrucci (wie Anm. 3), S. 4.

33 *Gutenberg – aventur und kunst: vom Geheimunternehmen zur Medienrevolution*, Ausstellungskatalog Landesmuseum Mainz, Mainz 2000; Isa Fleischmann, *Metallschnitt und Teigdruck. Technik und Entstehung zur Zeit des frühen Buchdrucks*, Mainz 1998, S. 83–93.

34 Norberto Gramaccini, *Mirabilia. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance*, Mainz 1996.

35 Brief vom 12. 3. 1455 an Kardinal Carvajal (vor 1399–1469), in: *Gutenberg – aventur und kunst* (wie Anm. 33), S. 132; D. McKitterick, *Print* (wie Anm. 1), S. 31.

36 Leon Battista Alberti, »De cifris«, in: *Opuscoli morali*, hrsg. von Cosimo Bartoli, Venedig 1568, S. 200; Brian Richardson, *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy*, Cambridge 1999, S. 3.

druckt: eine Grammatik des Donatus, drei Werke von Laktanz sowie Ciceros *De oratore*.³⁷ Die Typographen waren zwei ehemalige Schüler Gutenbergs: Konrad von Sweynheim (gest. 1477) als Typenschneider und Gießer, und sein Partner Arnold Pannartz (gest. 1476) aus Köln, der vermutlich die Druckerpressen bediente. Im Unterschied zu den Mainzer Drucken ging es nicht darum, einen kanonischen Text wie den der Bibel zu vervielfältigen, sondern Texte zu drucken, die als solche erst einmal wiederhergestellt werden mussten. Das Verfahren war komplizierter und sprach andere Rezipientenkreise an. Eine solche editorische Qualifikation befand sich jenseits der Möglichkeiten Gutenbergs und seiner unmittelbaren Nachfolger. In Italien lag daher die Führung des Buchverlags nicht mehr wie in Deutschland beim technischen Unternehmer, sondern bei einem Humanisten – in diesem Fall bei Giovanni Andrea Bussi (1417–1475), dem Schüler Francesco Filelfo (1398–1481) und einstigen Sekretär von Cusanus.³⁸ Bussi beschreibt in langatmigen Vorworten, mit hohem pädagogischen Eros, worin für ihn der Unterschied gegenüber den handgeschriebenen Büchern lag. Die Prachthandschriften seien den Reichen vorbehalten, die sich mehr für die kostbaren Einbände statt für die Inhalte begeistern ließen, während die gedruckten Bücher sich an die Bildungshungrigen richteten, jene mit eingeschlossen, »die oft nicht einmal das Öl für ihre Leselampe haben und die mit Zähnen klappern, weil es ihnen an allem fehlt.«³⁹ 1467 gründete Bussi mit Sweynheim und Pannartz am Campo dei Fiori in Rom die erste Verlagsgemeinschaft Italiens. Der junge Manutius, der damals in Rom studierte, scheint hier auf die Möglichkeiten des Buchdrucks in seiner neuen Form erstmals aufmerksam geworden zu sein.⁴⁰

In der folgenden Entwicklung, für die Manutius verantwortlich zeichnet, verfeinerten sich die Parameter. Es geht nicht mehr wie bei Bussi um den pathetischen Vergleich zwischen Prachthandschriften für die Reichen und gedruckten Büchern für die Armen, sondern um eine Angleichung des gedruckten Buchs an jene qualitativen Standards, die der Humanismus bei Abschriften und Übersetzungen bereits etabliert hatte. In Zentren der humanistischen Reform wie Florenz und Ferrara hatten sich seit dem frühen Quattrocento Zirkel gebildet, die um eine systematische Wiederherstellung der klassischen Literatur bemüht

37 Gabriele Paolo Carosi, *Da Magonza a Subiaco. L'introduzione della stampa in Italia*, Busto Arsizio 1982.

38 Massimo Miglio, *Saggi di stampa. Tipografi e cultura a Roma nel Quattrocento*, Rom 2002.

39 Giovanni Andrea Bussi, *Prefazioni alle edizioni di Sweynheim e Pannartz prototipografi romani*, hrsg. von Massimo Miglio, Mailand 1978, S. 8.

40 G. A. Bussi, *Prefazioni*, ebda., S. 37.

waren, mit dem Ziel, nicht nur die Sprache von den Fehlern der Überlieferung zu befreien, sondern diese Reinigung auch der Erscheinung des Textes angedeihen zu lassen.⁴¹ Da vor 1465 die Möglichkeiten mechanischer Vervielfältigung noch nicht gegeben waren, sollten gültige handschriftliche Prototypen erstellt und in eigens geschaffenen Bibliotheken gesammelt werden, um dann als Grundlage für weitere Editionen zu dienen.⁴² Ein Beispiel für diesen Prozess der »politia letteraria« (Angelo Decembrio) ist die Übersetzung der *Geschichte des peloponnesischen Krieges* von Thukydides durch Lorenzo Valla (1405–1457) im Jahr 1452. In dem Papst Nikolaus V. (1397–1455) dedizierten Exemplar betonte Valla nicht nur seine Fähigkeit, den griechischen Urtext kollationiert und nach dieser Vorlage eine gültige lateinische Übersetzung geliefert zu haben, sondern auch die Fähigkeit seines Schreibers (»chirographus«), eines gewissen Johannes Lampertus, der den Text in vollendeter Form abgeschrieben hatte. Es war die Kombination von Inhalt, Sprache und Erscheinungsbild, die es rechtfertigte, das Exemplar (I-Rvat, Lat. 1801) als »archetypus« zu bezeichnen, nach dem sich alle weiteren Thukydides-Ausgaben zu richten hätten. Valla wertete die Schönschrift des Lambertus aber nicht nur in Hinblick auf dessen kalligraphische Fertigkeiten, sondern erkannte ihr auch eine geistige Qualität zu. Wie die Eloquenz (»eloquentia«) selbst, sei diese von allgemeinem Nutzen (»publice utilitati«). Erst dank der Schönheit der Schrift nämlich, nicht durch die Sprache allein, käme ein Wissenstransfer (»commercium«) zu Stande, dem bereits die antike Welt ihre Größe verdankte, da diese Qualität die Voraussetzung dafür schuf, dass die Völker der Erde und die Freien Künste an den Erfindungen des menschlichen Geistes Anteil nehmen konnten.⁴³

Der begrenzte Rahmen verbietet es, hier weiter in die Tiefe zu gehen.⁴⁴ Die Partnerschaft von humanistisch gebildetem Autor/Übersetzer auf der einen Seite und gebildetem Schriftkünstler auf der anderen Seite aber war schon vor Valla

41 Angelo Decembrio, *De politia litteraria*, hrsg. von Norbert Witten, München 2002 (Beiträge zur Altertumskunde, 169). Vgl. Wolf-Dietrich Löhr, »Tätige Trägheit. Petrarca, Bembo und das Buch als Denkmal«, in: *Autorbilder. Zur Medialität literarischer Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Gerald Kapfhammer u. a. (Tholos, 2), Münster 2007, S. 159.

42 Coluccio Salutati, *De fato et fortuna*, hrsg. von Concetta Bianca, Florenz 1985, S. 49.

43 Anthony Grafton, »Commerce with the Classics«, in: *The Italian Renaissance. The Essential Readings*, hrsg. von Paula Findlen, Oxford 2002, S. 240; Marianne Pade, »The Place of Translation in Valla's Thought«, in: *Classica et medievalia. Revue Danoise de Philologie et d'Histoire* 35 (1984), S. 295, 300.

44 N. Gramaccini und H. J. Meier, Kunst der Interpretation (wie Anm. 10), S. 14–16.

gang und gäbe. So verdankte Guarino Veronese (1374–1460) im Kolophon seiner Edition von Plinius d.Ä. (1433) die Abschrift einem Guglielmo Capello, den er als ausgezeichneten und hoch gebildeten Mann qualifizierte (»viro praestanti atque eruditissimo«).⁴⁵ Die Humanisten wussten sich hier auf gänzlich neuem Boden. Poggio Bracciolini (1380–1459) – wie vor ihm Francesco Petrarca – betonte den grundsätzlichen Unterschied gegenüber den Kopisten des Mittelalters. Deren Schrift sei so miserabel, dass sich die Inhalte allenfalls erraten ließen. Das läge daran, dass die Skribenten über einen beschränkten Bildungshorizont verfügten. Eine Abschrift aber, wenn nicht von gebildeter Hand (»erudita manu«) verfasst, sei wertlos.⁴⁶ Der Kopist müsse daher nicht nur schön schreiben und die Regeln der Grammatik beherrschen, sondern auch die Inhalte des Abgeschriebenen verstehen. Erst dann sei er in der Lage, als Partner und Kollege eines Autors, Herausgebers oder Übersetzers (»auctor«, »emendator«, »translator«) zu fungieren. Mit dieser Forderung tritt ein neuer Berufsstand ins Leben: Aus dem mittelalterlichen »scriba« wird der »librarius«.⁴⁷ Was in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts Guarini und Capello beziehungsweise Valla und Lambertus vorgemacht und in der zweiten Hälfte Bernardo Bembo (1433–1519) und Bartolomeo da Sanvito (1435–1518) perfektioniert hatten, wurde wenig später auf das Prinzip der Verlagsgemeinschaft übertragen, wo der Verleger, als Vertreter des Autors und Erfinders (»inventor«), auf eine perfekte Umsetzung seiner Vorlage durch einen Typenschnneider angewiesen war. Manutius bedachte Griffo, den Entwerfer und Gestalter seiner berühmten Kursive (1501), folglich mit ähnlich überschwänglichem Lob wie vor ihm Guarino oder Valla einen Capello und Lampertus.⁴⁸

Das dialogische System, das dem italienischen Buchwesen zugrunde lag und das sich auch in der Partnerschaft Petruccis mit Petrus Castellanus (siehe Anm. 1) spiegelt, herrschte auch im Bereich der Druckgraphik. Meister E. S. hatte, wie nach ihm Dürer und andere mehr, seine eigenen Erfindungen gestochen und auf den Markt gebracht. In Italien hingegen wird zwischen dem Erfinder einer Komposition, dem Zeichner, und demjenigen, der die Zeichnung reproduziert

45 Silvia Rizzo, *Il lessico filologico degli umanisti*, Rom 1973, S. 176.

46 Ebda., S. 173.

47 Angelo Decembrio (um 1415–nach 1465) legt seinem Lehrer Guarino (1374–1460) folgende Definition in den Mund: »Caeterum scriptoris sermo ad operis duntaxat inventionem, librarius autem ad characterum exarationem pertinet ...« (A. Decembrio, *Politia*, wie Anm. 41, S. 201).

48 »IN GRAMMATOGLYPTAE / LAUDEM / Qui graiis dedit Aldus, en latinis / Dat nunc grammata sculpta daedaleis / Francisci manibus Bononiensis« (zit. nach G. Mardersteig, Aldo Manuzio, wie Anm. 7, S. 139).

und vermarktet, streng unterschieden. Der Aufgabenbereich dieser Person, der es obliegt, eine bestimmte Vorlage in einen Archetypus zu übersetzen und diesen zu vervielfältigen, entspricht weitgehend dem des »librarius« oder Verlegers im Buchwesen. Während der nordische Künstler wie ein moderner Kaufmann seine Produkte zu Markte trägt,⁴⁹ hält sich der Künstler Italiens von einer solchen Tätigkeit fern, die seine Kunst degradieren und seinen Status als Intellektueller unglaublich machen würde.⁵⁰ Der wahre Künstler wird nicht danach bemessen, was er verdient, sondern was er dem System an geistiger Währung hinzufügt und wie er es verbessert. Tut ein solcher Erfinder sich mit einem Künstler zusammen, der für die Ausführung seiner Ideen zuständig ist, steigt er wie der Dichter in die Regionen des Geistes auf. Davon profitierte auch der reproduzierende Meister. Denn wie im Fall des librarius wird die umsetzende Tätigkeit nicht als ein serviles und geistloses Handwerk verstanden, sondern, in dem Maße wie die Vorlage hochkomplex ist und eine differenzierte Form der Einfühlung abverlangt, als intellektuelle Tat sui generis gewertet. Das vielleicht schönste Zeugnis dieser reziproken Aufwertung liefert ein Gemälde Raffaels (1483–1520) aus dessen späteren Jahren: das so genannte *Selbstbildnis mit dem Fechtmeister* im Louvre (Abbildung 1). Dass es sich in der vorderen Figur nicht um einen Fechtmeister, sondern um einen Künstler handelt, ist seit langem geklärt. Das Thema des Gemäldes ist eine Kunsttheorie, die das Ineinandergreifen von inventio und executio paradigmatisch vorführt.⁵¹ Der inspirierte, vollkommen passive Meister steht im Hintergrund und überträgt seine schöpferischen Gedanken, wie die Muse dem Dichter, einem Künstler, indem er diesem die Hand auf die Schulter legt. Der Sozium, kein bloßer Gehilfe, sondern auch er Meister seines Fachs, worauf Kleidung und Schwert hinweisen, erscheint augenblicklich erleuchtet, als sei der Funke soeben auf ihn übergesprungen. Von plötzlichem Tatendrang erfasst, weist der Finger auf die imaginäre Schnittstelle zwischen dem Prozess der Interpretation und dem Betrachter, dort wo sich die Bildfindung materialisiert.

49 Berit Wagner, *Bilder ohne Auftraggeber. Der deutsche Kunsthandel im 15. und frühen 16. Jahrhundert*, Diss. Universität Bern, Bern 2009, S. 191–193.

50 Für Giorgio Vasari (1511–1574) waren Künstler wie Perino del Vaga (um 1500–1574), die ihre Waren vom Ladentisch feilboten, bestenfalls Handwerker: Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori, ed architettori* [Florenz 1568], in: *Le opere di Giorgio Vasari*, hrsg. von Gaetano Milanesi, Florenz 1906, Reprint Florenz 1981, Bd. 5, S. 589.

51 Norberto Gramaccini, »Raffaël und sein Schüler. Eine gemalte Kunsttheorie«, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch 2* (1995), S. 44–55.

Vielleicht ist der *Fechtmeister* Marcantonio Raimondi selbst, dem Raffael auch in den *Stanzen* ein malerisches Denkmal gesetzt hatte.⁵² In ihm fand Raffael den idealen Interpreten, der selbst flüchtige Skizzen zu selbstständigen Bildern auszuarbeiten imstande war. Bereits Campagnola scheint im ersten Jahrzehnt des Cinquecento eine ähnliche Beziehung zu Giorgione (1478–1510) in Venedig gesucht zu haben, war aber gescheitert. Die Zeit war noch nicht reif, dass Maler seines Ranges ihr Monopol leicht mit anderen hätten teilen wollen. Daher sah sich Campagnola gezwungen (wie schon Raimondi in der Zeit, bevor sich Raffael ihm zuwandte), auf die Kompositionen der älteren, vornehmlich nordischen Meister zurückzugreifen. Sein Kupferstich des *Ganymed* wiederholt in der Gruppe des vom Adler geraubten Jünglings eine Zeichnung vermutlich Mantegnas (Washington, National Gallery), während die Landschaft das Motiv des Weiherhauses aus Dürers Kupferstich *Madonna mit der Meerkatze* kopiert.⁵³ In der *Buße des Hl. Hieronymus*, ein Blatt, das Campagnola stolz mit dem Namen des legendären Gründers von Padua Antenor zeichnete, liegt sogar eine vollständige Kopie nach Dürers Blatt vor.⁵⁴ Mit derartigen Proben seines Könnens erntete Campagnola, der im Übrigen selber aus einem gelehrten Hause stammte, das Lob der Humanisten, die ihn als wahres Wunderkind feierten. Es hieß, er spreche Latein, Griechisch und sogar Hebräisch fließend, beherrsche die Laute und singe dazu, wobei sich Dichtung und Musik auf eine neue Weise verbänden. Schon in jungen Jahren habe er sich als Interpret des Veroneser Komponisten Bartolomeo Tromboncino (1470?–1535) einen Namen gemacht.⁵⁵ Seine größte Begabung aber wurde im Bereich der künstlerischen Nachahmung erkannt. Der große Giovanni Bellini (1430?–1516), hieß es, erschaffe kein Werk, »ohne dass Giulio dem Vorbild nicht sogleich ein ähnliches (>uno simile exemplo a l'exemplare<) an die Seite stellte.«⁵⁶ In derartigen Äußerungen wird offensichtlich, dass die literarischen Kreise Paduas Reproduktionen weder als geistlose Wiederholungen, billige Plagiate noch Ausdünnungen der *inventio*, sondern vielmehr als eine kreative

52 G. Vasari, *Vite* (wie Anm. 50), Bd. 5, S. 25: »... nelle quali camere fu Marcantonio, essendo giovane, ritratto da Raffaello in uno di que' palafrenieri che portano papa Iulio Secondo, in quella parte dove Onia sacerdote fa orazione.«

53 Paul Kristeller, *Giulio Campagnola. Kupferstiche und Zeichnungen*, Berlin 1907, Tafel V, S. 6. Vgl. <http://www.nga.gov/press/exh/243/images.shtm> (Januar 2010).

54 P. Kristeller, *Campagnola* (wie Anm. 53), S. 7f.

55 Alessandro Luzio, »Giulio Campagnola, fanciullo prodigo«, in: *Archivio storico dell'arte* 1 (1888), S. 184 (Brief von Michele di Placiola an Ermolao Bardelino, Padua, 10. September 1497).

56 A. Luzio, *Campagnola*, ebda., S. 184.

Leistung werteten.⁵⁷ Pomponius Gauricus (1482–1530?), der 1504 in Florenz den Traktat *De Sculptura* veröffentlicht hatte, rangiert Campagnola daher in die Kategorie gebildeter Nachahmer wie Vergil und Cicero, die – wie dieser Mantegna – ihre jeweiligen Vorbilder, Homer in der Dichtung und Demosthenes in der Rede, erfolgreich nachgeahmt hatten.⁵⁸

Nur infolge dieser theoretischen Überhöhung gelang es der Druckgraphik, sich als autonome Kunst zu etablieren und im Trivium der alteingesessenen Schwesterkünste Architektur, Malerei, Skulptur zu behaupten.⁵⁹ Während aber die öffentlich agierenden und nach außen gerichteten Künstler wetteifernd ihre Erfindungen vortrugen, entstand hier ein mehr nach innen gerichteter Kunstzweig, der zunächst nicht die breite Öffentlichkeit ansprach, sondern die »virtuosi« selbst – ebenso die »poveri pittori senza disegno« (Vasari) wie die Sammler und Kenner –, denen der Kanon der Meister in leicht greifbaren und gut lesbaren Reproduktionen vor Augen gestellt wurde. In einem zweiten Schritt, der nicht lange auf sich warten ließ, weiteten sich die Kreise: Spezialisten nahmen sich des Handels an und exportierten nach dem Vorbild der Buchverleger die allorts begehrten Meisterwerke in alle Welt. Von nun an verfügte die Welt der Künste wie die der Politik über ihre eigenen Fürsten und Festungen.⁶⁰

Das führt zurück zu Petruccis *Odhecaton A*. Lag seiner Sammlung moderner Komponisten ein ähnliches Konzept zugrunde wie Manutius' Büchern und Campagnolas Stichen? Im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts scheint Venedig wie keine andere Stadt den Wechsel von Personen, Techniken und Ideen zwischen den Werkstätten gefördert zu haben. Dieselben Kompositionen Tromboncinos, mit denen sich Campagnola einen Namen gemacht hatte, wurden von Petrucci verlegt.⁶¹ Francesco Griffo, der geniale Schriftentwerfer und Stempelschneider, arbeitete später mit Petrucci zusammen (vgl. Anm. 8), während Cam-

57 Vgl. in diesem Zusammenhang die Ausführungen in N. Gramaccini und H. J. Meier, *Kunst der Interpretation* (wie Anm. 10), S. 18f., 39.

58 Pomponius Gauricus, *De sculptura*, hrsg. von Paolo Cutolo, Neapel 1999, § 8, S. 159.

59 Alfons Reckermann, »Das Konzept kreativer Imitatio im Kontext der Renaissance-Kunsttheorie«, in: *Innovation und Originalität*, hrsg. von Walter Haug, Tübingen 1993 (Fortuna vitrea, 9), S. 98–132. Vgl. N. Gramaccini und H. J. Meier, *Kunst der Interpretation* (wie Anm. 10), S. 23–26.

60 *Artistic Exchange and Cultural Translation in the Italian City*, hrsg. von Stephen J. Campbell und Stephen J. Milner, Cambridge 2004.

61 A. Schmid, Ottaviano Petrucci (wie Anm. 3), Nr. 96: *Frottole de misser Bartolomeo Tromboncino con Tenori et Bassi tabulati, et con Soprani in canto figurato, per cantar et sonar col canto, Venetiis impressae* (wohl 1509).

pagnola, nach Griffos Weggang von Manutius, für diesen neue Typen schuf.⁶² In Aldos Offizin herrschte offenbar ein ständiges Kommen und Gehen von Typografen, Literaten, Kalligrafen, Künstlern und Handwerkern aller Art, die Glück und Verdienst auf dem großen Marktplatz Venedig suchten. Über diesen Kreis hinaus gab es Persönlichkeiten, die im Hintergrund agierten. Eine graue Eminenz dieser Art war Pietro Bembo, Verfasser des schon genannten Traktats *De imitatione*. Bei ihm liefen die Fäden zusammen.⁶³ Schon sein Vater, Bernardo Bembo, ein hoher Beamter der Republik Venedig, hatte eine erlesene Bibliothek in den Handschriften der besten librarii seiner Zeit zusammengetragen.⁶⁴ Der Sohn setzte die Tradition fort, wurde aber nun zum wichtigsten Förderer der neuen Druckkunst. 1496 gab er bei Manutius einen Band von Gedichten heraus (*De Actna*), gefolgt von den Editionen Petrarca (1501) und Dantes (1502). Von Bembo stammen das Motto »Festina Lente« und die Devise des Ankers mit dem Delphin, die fortan die Aldinen kennzeichneten.⁶⁵ Die fünfbändige Ausgabe der Werke des Aristoteles, mit über 3800 Seiten Text in neuer griechischer Kursive, erschien parallel mit einer ebenfalls von Bembo betreuten griechischen Grammatik von Constantinos Lascaris.⁶⁶

Es war vermutlich das Prestige dieser griechischen Editionen, das Petrucci dazu bewog, für sein Erstlingswerk einen griechischen Titel zu wählen und in der Widmung an Girolamo Donato (1454–1511) griechische Lettern zu verwenden, deren Typen er sich offenbar bei Manutius ausgeliehen hatte.⁶⁷ Damit gewann er nicht nur Donatos Wohlwollen, sondern auch das Interesse Bembos, von dem Petrucci wissen musste, dass dieser über ausgezeichnete Verbindungen

62 »... ut faciat maiusculas quae inter se scribuntur, et quae adjunguntur literis Cancellariis.« Dieser Passus stammt aus dem zweiten Testament von Manutius (16. Januar 1515): Carlo Castellani, *La stampa in Venezia dalla sua origine alla morte di Aldo Manuzio*, Venedig 1899, S. 99.

63 Vgl. Anm. 16.

64 Nella Giannetto, *Bernardo Bembo umanista e politico veneziano*, Florenz 1985, S. 301–308; Albinia C. de la Mare, »Bartolomeo Sanvito da Padova, copista e miniatore«, in: *La Miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, Ausstellungskatalog Palazzo della Ragione Padua, hrsg. von Giovanna Baldissin Molli unter anderem, Modena 1999, S. 495–511; W.-D. Lühr, *Tätige Trägheit* (wie Anm. 41), S. 173–199.

65 Cecil H. Clough, »The Library of Bernardo and Pietro Bembo«, in: *The Book Collector* 33 (1984), S. 303–311. Vgl. Debra Pincus, »Giovanni Bellini's Humanist Signature: Pietro Bembo, Aldus Manutius and Humanism in Early Sixteenth Century Venice«, in: *Artibus et historiae* 58 (2008), S. 89–119; Massimo Danzi, *La Biblioteca del Cardinal Pietro Bembo*, Genf 2005 (*Travaux d'humanisme et renaissance*, 399), S. 181–185.

66 C. H. Clough, *Bembo's Edition* (wie Anm. 7), S. 63.

67 S. Boorman, *Ottaviano Petrucci* (wie Anm. 3), S. 459.

sowohl zu den italienischen Höfen wie zur Kurie verfügte.⁶⁸ Im Übrigen war Bembo nicht nur mit Donato bekannt,⁶⁹ sondern auch mit seinem Landsmann Giulio Campagnola, von dem er mehrere Werke besaß und dem er zwei Jugendsonette gewidmet hatte.⁷⁰ Mit Wahrscheinlichkeit war es Bembo gewesen, der Campagnolas Entschluss, nach Venedig zu ziehen und dort eine Art von Bildverlag neben Manutius zu gründen, gefördert hatte, so wie er später für die Karriere Raimondis die Weichen stellte.⁷¹ Bembo wäre für Petrucci ein idealer Freund und Förderer gewesen. Leider wissen wir wenig über ihre Beziehungen. Welche Bande bestanden zwischen Fossombrone, Petruccis Heimat, und Venedig? Liefen am Hof in Urbino, für den beide tätig waren, die Fäden zusammen? Der einzige Beleg datiert aus der römischen Zeit, als Bembo die Stelle des päpstlichen Brevensekretärs unter Leo X. (1475/1513–1521) bekleidete, und Petrucci wieder nach Fossombrone zurückgekehrt war. Am 22. Oktober 1513 unterzeichnete Bembo das von ihm auch aufgesetzte päpstliche Privileg, welches Petrucci die Ausübung und den Verkauf des Musikdrucks in den Grenzen des Kirchenstaates sicherte.⁷² Knapp einen Monat später, im November 1513, folgte ein ähnliches, wiederum von Bembo unterzeichnetes Privileg für seinen alten Freund Manutius.⁷³ Dass Bembo wesentlichen Anteil an Raimondis Etablierung in Rom als Herausgeber von Raffaels Zeichnungen hatte, habe ich an anderer Stelle nachzuweisen versucht.⁷⁴ Aber auch zu seinem Schützling Campagnola wahrte er den Kontakt.

68 Brian Richardson, »The Diffusion of Literature in Renaissance Italy. The Case of Pietro Bembo«, in: *Literary Cultures and the Material Book*, hrsg. von Simon Eliot u. a., London 2007, S. 175–189.

69 B. J. Blackburn, Petrucci's Venetian Editor (wie Anm. 2), S. 31; S. Boormann, Ottaviano Petrucci (wie Anm. 3), S. 36. Girolamo Donato, der als Gräzist Pietro Bembo nahestand, gehörte wie dieser zur venezianischen Delegation, die im Jahr 1505 unter Führung Bernardo Bembos Papst Julius II. (1443–1513) besuchte. Donatos Bekanntheit bezeugt Baldassarre Castiglione (1478 bis 1529), der Donato im *Cortegiano* als Beispiel geistvoller Gelehrsamkeit erwähnt. Bereits 1499 hatte Manutius Donato einen *Dioscorides* gewidmet (J. Haar, Petrucci as Bookman, wie Anm. 11, S. 160). Vgl. Claudio Franzoni, »Girolamo Donato: collezionismo e instauratio dell'antico«, in: *Venezia e l'archeologia. Congresso internazionale*, Rom 1990 (Rivista di archeologia, Supplementi, 7), S. 27–31.

70 M. Danzi, Biblioteca (wie Anm. 65), S. 40–42; N. Gramaccini und H.-J. Meier, Kunst der Interpretation (wie Anm. 10), S. 26f.

71 N. Gramaccini und H.-J. Meier, Kunst der Interpretation (wie Anm. 10), S. 35–37.

72 A: Schmid, Ottaviano Petrucci (wie Anm. 3), S. 16–18; S. Boormann, Ottaviano Petrucci (wie Anm. 3), S. 97–101.

73 William Roscoe, *The Life and Pontificate of Leo the Tenth*, London 1846, Bd. 1, S. 342f.; Piero Scapecchi, »Tra il Giglio e l'ancora. Uomini, idee e libri nella bottega di Manuzio«, in: Aldus Manutius (wie Anm. 7), S. 24.

74 N. Gramaccini und H.-J. Meier, Kunst der Interpretation (wie Anm. 10), S. 32.

In einem Brief aus dem Jahr 1515 bat er Giovanni Aurelio, diesen von ihm zu grüßen: »il mio molto cortese e gentil: Giulio Campagnola«. ⁷⁵ Man mag daraus ersehen, dass derselbe Kreis von Personen, der die erste glorreiche Phase der Medialisierung in Musik, Literatur und Kunst um 1500 in Venedig eingeläutet hatte, noch weitgehend intakt war, als dieser Prozess im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts im Pontifikat Leos X. in seine zweite Phase trat.

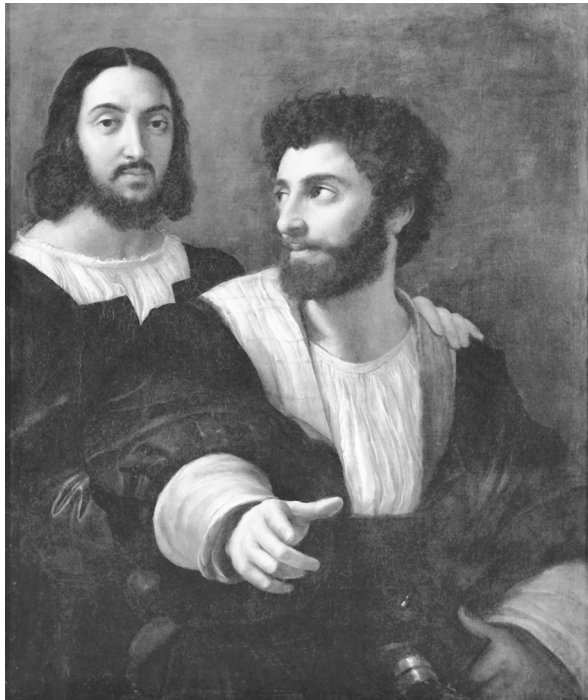


Abbildung 1: Raffael, *Selbstbildnis mit Marcantonio Raimondi* (?), um 1518, Paris, Louvre.

⁷⁵ Pietro Bembo, *Lettere*, hrsg. von Ernesto Travi, Bd. 2: 1508–1528, Bologna 1990 (Collezione di opere inedite o rare, 143), S. 107.